

“El yo contado desde la pintura y la escritura. La repetición y el relato para fundar un sentido.”

Sara Montoya
Tutora: Marina Pastor
Cotutor: Antonio Cucala

Tipología 4



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en
PRODUCCION ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

ÍNDICE

1. Introducción.....	3
2. Intenciones discursivas.....	9
2.1. La idea del "yo" ligada al concepto de "intimidad" de J. L. Pardo.....	9
2.1.1. La intimidad del lenguaje.....	10
2.1.2. Las cuatro falacias de la intimidad.....	13
2.1.3. Los seis axiomas de la intimidad.....	14
2.1.4. Correspondencia de dobleces: la doblez del lenguaje y la doblez del "yo". Salvar el vacío o relatar las incertidumbres.	18
2.2. El "Proyecto de ser" según Heidegger.....	21
2.2.1 Ser en un lugar. El mundo y la instrumentalidad.....	22
2.2.2. La disposición afectiva.....	23
2.2.3. Ser proyecto: el mundo del se y La Sorge.....	24
2.2.4. Los límites de la existencia del ser: la muerte y el tiempo.....	25
2.3. Narrar la existencia: la autobiografía. Algunas consideraciones de Paul de Man...27	
2.4. Más allá del "yo" individual. La repetición cíclica y la infinitud de los relatos como bálsamo.....	30
2.5. Después del "proyecto de ser", el deseo de asegurarse un "yo" en el tiempo. Una interpretación desde "El tiempo en ruinas" de Marc Augé.....	34
3. Reflexión sobre el proceso de trabajo.....	38
3.1. Antecedentes y búsqueda pictórica.....	38

3.2. Referentes. Kiki Smith, Alexandra Duprez, Giorgio Griffa y Sigmar Polke...	43
3.3 Proceso.....	52
3.3.1. Planteamiento transversal.....	52
3.3.2. Proceso según la tipología del proyecto.....	53
3.4. Descripción técnica y tecnológica de la obra.....	55
4. Presentación, análisis y descripción de la obra realizada.....	61
4.1. Obra pictórica.....	62
4.1.1. Serie <i>Palíndromos</i> . Citando el presente.....	62
4.1.2. Serie <i>Paraísos</i> . Viajando en el tiempo.....	74
4.2. Obra narrativa.....	83
4.2.1. <i>Me acuerdo / Me'n recorde</i> . Mis primeras ruinas.....	83
4.2.2. <i>Todas y ninguna</i> . Las imaginaciones más recientes.....	92
5. Conclusiones.....	97
6. Bibliografía.....	99

INTRODUCCIÓN

La cuestión del tiempo, la memoria y la identidad siempre ha sido una inquietud constante en mi práctica artística a lo largo de los años de grado. El TFG fue una oportunidad para desarrollar, con mayor tiempo y profundidad, un proyecto pictórico centrado en estos temas. En aquel momento lo abordé desde una mirada del presente que se dirige al pasado, revisando las fotos de infancia del álbum familiar con la intención de buscar y encontrar en ellas aquello que todavía seguía vivo y configuraba en parte el significado del presente. O en otras palabras, tratar de dar con las frases todavía vigentes de ese primer relato sobre uno mismo que escriben otros y que posteriormente se asumen como propias. Con ello seguramente tenía muchas intenciones: recordar y comprender, puntualizar, re-significar, actualizar extrayendo presente del pasado, etc. En todo caso, generar una nueva interpretación de un relato heredado en forma de texto anidado o epílogo.

Acabé bastante satisfecha con el resultado, con el punto circunstancial donde se insertó el final de ese recorrido, pero no saciada en mis interrogantes. La investigación teórica y la práctica en el taller me permitieron extraer unas conclusiones que respondían a mis objetivos y preguntas más específicas, pero frente a una cuestión de fondo, tal vez demasiado amplia y sobrecogedora para abordarla frontalmente en aquel momento, se quedaban cortas. También es probable que el protocolo cronológico me resultara ineludible y necesitase empezar por el principio, por el pasado, para poder situarme con mayor tranquilidad en el presente. Mi interés por estas cuestiones seguía muy vivo, quería ahondar en los interrogantes que no había podido responder o que las propias respuestas habían suscitado. Por tanto, lo que motiva este proyecto es precisamente la curiosidad y la incertidumbre, así como un sentir contradictorio hacia lo que una quiere creer que es y que siempre desmiente. En otras palabras, me preguntaba si tratando de entender el modo en que nos identificamos como "yo" encontraría respuestas que me reconciasen con el modo en que muchas veces, de repente, nos desconocemos. Así que llegados a ese punto, finalmente la pregunta básica cambia de tiempo verbal, ya no es ¿quién fui? sino ¿quién soy? A partir de ese momento se empieza a gestar este Trabajo Final de Máster.

Los objetivos para el mismo han sido los siguientes:

1- Continuar la línea de investigación académica y de trabajo en el taller iniciada en el Trabajo Final de Grado, profundizando en los conceptos que se han revelado de mayor interés personal y que estructuran el discurso de este proyecto. Algunos de ellos son: memoria, relato, yo, tiempo, olvido, autobiografía, huella, ruina, incisión, escritura, etc.

2- Continuar trabajando en la búsqueda y experimentación plástica a fin de enriquecer y evolucionar en un lenguaje pictórico adecuado para expresar las reflexiones, experiencias vitales y anhelos que motivan la actividad creativa.

3- Llevar a cabo en paralelo la realización de la memoria escrita, de modo que las reflexiones que puedan ir surgiendo enriquezcan la práctica pictórica con la búsqueda y análisis de referentes y favorezca el esclarecimiento de las ideas principales presentes en el trabajo realizado así como una valoración crítica del camino recorrido.

En cuanto a los objetivos específicos, enumeramos a continuación los relacionados con la práctica pictórica y, por otro lado, con la parte teórica.

-De la práctica pictórica:

1-Tomar consciencia de la actividad narrativa personal y continua sobre el presente y elaborar con ella propuestas pictóricas como *condensaciones* de esas lecturas de momentos vitales y reflexiones.

1.2-Abandonar las fotografías o fotogramas como material que manipular y del que obtener el boceto de la obra pictórica.

2-Utilizar la repetición de una forma o figura como elemento para crear ritmo y dotar a esta repetición de cierto contenido conceptual.

3-Combinar formas abstractas con formas figurativas, forzando a las primeras a un acercamiento con un referente imaginado por el espectador y alejando a las segundas un paso más de su condición de "real" otorgada por su referente reconocible.

4-Trabajar sobre composiciones tensas, con cierta ambigüedad en la distinción fondo/figura.

5-Experimentar en lo combinación de motivos bordados y motivos pintados.

-De la práctica narrativa:

1-Tomar conciencia de la actividad narrativa vital y personal que se lleva a cabo continuamente sobre el presente y elaborar intencionadamente relatos con ella.

2- Entender y diseñar el orden de lectura como un recurso de expresión y metáfora capaz de reforzar tanto la temática como el posicionamiento sobre la misma.

3- Estos relatos deberán servirse de diferentes recursos y abordar diferentes niveles o aproximaciones de una temática afín a las intenciones discursivas del conjunto de la práctica creativa y la investigación teórica.

Subtemáticas o aproximaciones:

- Los relatos del pasado: una primera colección de recuerdos recuperados.
- El legado y el eterno retorno. La repetición de los acontecimientos vitales.
- Los sueños y las novelas. Cuando ya no hay pudor para la ficción de la vida propia y el "yo".

Recursos literarios y plásticos:

- Apropiación de fotografías de archivos y rastros para imaginar sobre ellas. Escribir en otros (porque no quiero o porque no existe) lo que no cuento sobre mí.
- Incluir fragmentos y citas de otros textos e integrarlos en la nueva historia. Evidenciar que se escribe con lo ya escrito y *literaturizar* la realidad.
- Anáfora.

-De la investigación teórica:

1- Obtener alguna respuesta o conclusión (aunque pueda ser temporal) a las inquietudes conceptuales y vitales que atraviesan el fondo de todas las propuestas artísticas que se recogen en este Trabajo Fin de Máster.

2- Para ello, profundizar en el conocimiento de los conceptos que nutren la obra con el fin de elaborar un discurso teórico coherente y contemporáneo.

3- Finalmente, exponer y argumentar el entendimiento personal y las conclusiones a estos temas, tratando de establecer relaciones entre ellos y generar pensamiento, una comprensión real de aquello sobre lo que se trabaja.

De todo lo expuesto anteriormente, se entiende que nuestro interés se centra ahora en el presente, en tomar consciencia de la actividad narrativa en el mismo momento en que se está elaborando. Por ello, se ha tratado de llevar a cabo una práctica pictórica y de escritura que tuviera carácter de diario o *condensación*, volcando en ella imágenes vitales del presente, no tanto instantáneas como *sedimentaciones*, fruto de ese tejer narrativo que hila deseos, reflexiones, experiencias, temores, incertidumbres, etc. y las saca a la luz en forma de tapices, puntos de lectura o nudos principales de una trama que se rescribe y crece continuamente. Por otro lado, la elaboración de una memoria permite llevar a cabo la parte reflexiva dentro de la obra. A nivel metodológico, trabajar sobre un tema, al igual que buscar y analizar referentes teóricos y conceptuales mientras, paralelamente, se produce la obra, ha hecho que ambas partes se retroalimenten, originando reflexiones que se traducían en propuestas artísticas y viceversa. Este método ha supuesto una visión más autocrítica y ha formado una idea aproximada del momento en que situaríamos nuestro trabajo en la actualidad.

Algunas de las lecturas comentadas en asignaturas como "Claves del discurso artístico contemporáneo" o "Razones de la sinrazón: las crisis de la modernidad" y los debates que allí se generaron, empezaron a orientar el enfoque que más adelante hemos tratado de desarrollar. En concreto, fueron fundamentales las reflexiones en torno a los relatos y su construcción, su función legitimadora y unificadora, y su carácter efímero o sensible a la sustitución, cada vez con mayor rapidez. En consecuencia, se nos antojaba que contestar a esa pregunta puede resultar *fácil* al dar respuestas tal vez ingenuas (pero bienintencionadas) como una enumeración de, por ejemplo,: orientación sexual + estado civil + profesión + actividad

principal en el tiempo libre + fobia o manía más acusada. O puede resultar difícil si nos vemos obligados a afrontar que no hay respuesta posible, al menos no definitiva y menos aún en base a una descripción de nuestras características individuales. Desde la perspectiva de los autores que nos han orientado y nutrido a lo largo de este proyecto, se ha intentado comprender primero de qué modo ocurre eso de *sentirse ser* y concretamente, *sentirse ser yo* y no otro, para después poder señalar la naturaleza de las respuestas que nos ofrecemos ante esa pregunta y cuál es, desde nuestro punto de vista, su fin último.

Por tanto, las intenciones discursivas que estructuran este Trabajo de Fin de Máster parten de la concepción del "ser ahí" de Heidegger y "yo" en J.L. Pardo, e incluyen en su desarrollo cuestiones como la autobiografía, el relato y la repetición o idea de eterno retorno en relación con el autor M. Eliade.

Finalmente, enumeramos a continuación el orden en que se presentan los diferentes apartados que componen esta memoria. Tras esta introducción, expondremos las intenciones discursivas que dirigen la práctica artística. A continuación, se desarrollará la reflexión en torno a proceso de trabajo, haciendo un recorrido por los antecedentes y la búsqueda pictórica, la descripción del planteamiento de los proyectos, resumiendo el común a toda la obra y señalando por otra parte cuestiones más específicas de cada tipología de proyecto (narrativo o pictórico). Tras esta descripción, incluiremos un apartado breve en el que se abordará una exposición más detallada de cuestiones técnicas específicas de cada propuesta que hayan demandado cierta experimentación para encontrar soluciones satisfactorias. Finalmente, dentro de la reflexión sobre el proceso de trabajo, incluiremos los referentes artísticos hacia los que volvíamos la vista en busca de inspiración. Después de todo este preámbulo, se mostrará la obra realizada, describiendo cuestiones que puedan facilitar la comprensión de las intenciones que las motivaron y realizando un análisis formal. Para finalizar, expondremos las conclusiones extraídas gracias a este año de trabajo, tratando de condensar las reflexiones que el trabajo en el taller y la lectura teórica han propiciado. Por último, y como era de esperar, cerraremos con la bibliografía.

Antes de empezar a abordar las intenciones discursivas de este proyecto, cabe hacer dos avisos sobre las decisiones que se han tomado con la intención de facilitar tanto la naturalidad de la redacción como la lectura de alguno de los epígrafes del apartado teórico. Al

tratarse de un proyecto estrechamente ligado a la experiencia personal, siendo la cuestión autobiográfica y los relatos uno de sus puntos principales, se ha optado por redactar esta memoria en 1ª persona del singular, ya que generaría bastante extrañeza abordar ciertos pasajes desde una voz plural o impersonal. Por otro lado, siguiendo la norma ISO 690:2010 las citas aparecen entre comillas y con su respectiva referencia a pie de página. Pero sucede que en ocasiones, especialmente cuando uso mis propias palabras, hay expresiones que, por ser comúnmente utilizadas y que por tanto aparecen aquí queriendo hacer referencia a este hábito y su significado particular, aparecen en cursiva o, en otros casos, sencillamente quieren señalar gráficamente el énfasis intencionado, el sentido figurado o la invención un tanto atrevida del concepto, (por su puesto, *concepto* en el sentido más básico y nada pretencioso, porque mi tarea pretende ser bastante humilde). Cuando un entrecomillado aparece dentro de una cita ya entrecomillada, simplemente se debe a que el propio autor lo incluye en su texto y yo transcribo sus palabras. Finalmente, la palabra "yo" en concreto, que aparece de un modo continuado a lo largo del texto, en ocasiones está entrecomillada y en otras ocasiones no lo está. Las veces en que no lo esté se debe a que escribo directamente desde mi voz y experiencia personal, me señalo, mientras que cuando aparece entrecomillada se refiere precisamente al "yo" como concepto o eje sobre el que gira toda esta reflexión. Entrecomillarlo en esos casos me parece que resalta la presencia de esta palabra tan corta y aclara la dirección del discurso. Espero que no resulte demasiado confuso.

2. INTENCIONES DISCURSIVAS

2.1. La idea del "yo" ligada al concepto de "intimidad" de J. L. Pardo.

Como comentaba en la introducción en relación al origen de la motivación para llevar a cabo este proyecto, la búsqueda de información acerca de las concepciones del "yo" tiene que ver con mi experiencia personal en este *sentirse a uno mismo*.

Recuerdo perfectamente que cuando era pequeña, (y por tanto, por supuesto, de un modo muy ingenuo y básico, pero muy constante), sentía ese deseo de *ser yo misma*, de descubrirme en un conjunto de comportamientos y atributos esenciales ocultos en mi interior y seguir fiel a éstos. De algún modo quería desentrañar en qué consistía la persona que soy, qué me hacía identificable y no traicionarlo, para que emergiese a la superficie y pudiera entonces alcanzar esa autenticidad. Resolver el misterio de ser uno en concreto y no otro cualquiera. Sin embargo, todas las veces que me lo propuse fueron en vano porque no encontraba nada más allá de una enumeración de las cosas que me gustaban hacer, una apariencia física determinada y una serie de calificativos con los que otros me describían y que yo misma adoptaba para mí. Pero de nuevo, todo esto era terriblemente cambiante y ni siquiera cuando trataba de ceñirme a esa descripción lo conseguía. Fracasaba en la pureza, en muchas ocasiones sentía que me desviaba de esa idea de *yo misma* de un modo un tanto inexplicable y vago. Es más, había en mí un deseo de enumerar quién era, pero a su vez también, un deseo de ser otra, de moldearme en direcciones que, igualmente, nunca eran las mismas o tan siquiera cercanas. Parecía entonces que convivían de un modo muy poco pacífico ese modo de ser "yo" individual, correspondiente a Sara Montoya Martínez, que me venía dado porque de algún modo estaba *programado* previamente en mi interior sin que yo pudiera tener acceso a su escritura, y a su vez, un proyecto de "yo", en el que podía moldear a Sara acercándola o alejándola de ese programa original, traicionando lo que parecía ser mi auténtico "yo" pero sin traicionar mi deseo de ser o llegar a ser. Todo era un lío. Obviamente y por suerte, esto se manifestaba mucho más a menudo como una sensación fugaz y borrosa que como un discurso racionalizado hasta el infinito que hubiese terminado dejándome inmóvil.

Así es como la experiencia del ser yo, que entendía entonces como ser *una*, *ésta* en concreto y no otra, cerrada, sustancial y descriptible mediante la enumeración más detallada posible, era completamente contradictoria y ligeramente frustrante. Ciertamente, parece ser que estaba destinada al fracaso y ahora entiendo más o menos porqué:

2.1.1. La intimidad del lenguaje.

"Te miras y te dices que sin duda eres alguien, que ése del espejo eres tú. Y eres tú. Pero no hay nadie."¹ O, "En mí hay alguien que sólo se ocupa de deshacer ese mí: ocupación infinita."² O, finalmente: "¿Por qué soy alguien y no más bien nadie (siendo - podríamos añadir- el ser nadie haría más simple y fácil que el ser alguien)?"³

Es decir, hay alguien a quien respondemos diciendo yo (ante una voz interior y mental, frente al espejo y las fotografías, cuando nos llaman por nuestro nombre o releemos nuestros diarios personales, etc.). Pero ese alguien concreto que somos cada cuál y con quien nos identificamos es peligrosamente nadie, está peligrosamente cerca de la nada y de no ser. ¿Por qué? Habría que empezar explicando muy brevemente en qué consiste ser alguien, dado que eso es lo que nos ocurre y nos genera toda esta borrasca mental, o sea, "en qué me distingo de todo lo demás que no es alguien"⁴, de todo aquello que no se reconoce a sí mismo, que no se siente siendo alguien. Entonces, la primera pregunta podría ser: ¿de qué modo llegamos a sentirnos siendo alguien? Para responderla transcribiré primero algunos fragmentos del ensayo *La Intimidad* de J.L. Pardo (filósofo y catedrático en la Universidad Complutense de Madrid) ya que de este modo, lo que no pueda expresar con mis palabras lo subsanará la claridad de su argumentación.

"El "yo" que yo digo cuando digo "yo" sólo es efectivamente dicho porque me oigo decirlo, porque resuena en mi interior además de propagarse hacia fuera (en el bien entendido de que sin esta propagación externa tampoco llegaría a ser en rigor habla, sino mera alucinación acústica), porque me suena a mí mismo, porque me sabe a mí mismo. Y sólo porque esto es así soy

¹ Cita de Miguel Morey extraída de Pardo, J.L. *La intimidad*, p.31.

² Cita de Maurice Blanchot extraída de Pardo, J.L. *La intimidad*, p.131.

³ Pardo, J.L. *La intimidad*, p. 32.

⁴ *Ibíd.* p. 32.

auténticamente yo quien habla (quien dice lo que yo digo), porque me reconozco en lo que digo y, por tanto, puedo responder (ante otros) de ello y responder (ante otros) sobre ello. De modo que, aceptando el hablar como carácter distintivo y específico de ser del hombre, cosa que no hay modo de refutar, la resonancia interior del habla -lo que llamaremos la intimidad de la lengua- sería al menos tan esencial a la palabra (y por tanto al hombre) como la tan celebrada publicidad de su significación."⁵

Más adelante, en el mismo libro aclara:

"La posibilidad que cada uno tiene de decir "yo" está siempre condicionada por *los dichos de otro*. No solamente nacemos sumergidos en un mundo previamente convertido al lenguaje, en un elemento poblado de dichos, sino que nacemos *al lenguaje* porque al menos uno de esos dichos, de tanto dirigirse a nosotros y nombrarnos, consigue dejar una huella, grabar en nosotros una marca, abrir en nuestra carne un hueco *desde el cual* podemos hablar, desde el cual empezamos a decir "yo". Esa oquedad es la intimidad"⁶

De este modo, la escucha o conciencia e identificación del "yo" sucede de la siguiente manera, según J.L. Pardo:

"cada vez que el Yo piensa, cada vez que yo pienso, percibo que ese sonido repercute contra alguna *pared interna* y reflexiona de nuevo hasta mí, me es devuelto por *algo que hay dentro* y que, al repetir lo que digo, revierte a mi conciencia como siendo "yo mismo", ya que el eco de mí mismo responde diciendo *lo mismo* que yo, el mismo yo que yo digo. De modo que ese "sí mismo" acompaña al Yo como su sombra. En el fondo, es como si la pregunta con que el otro abrió en mí el hueco de la intimidad ("¿Quién eres?") resonase perpetuamente en mi interior reconstruida en primera persona ("Sí, buena pregunta: ¿Quién soy?)"⁷

⁵ *Ibíd.* p.36

⁶ *Ibíd.* p.138

⁷ *Ibíd.* p.139

J.L. Pardo parte de la capacidad para la comunicación mediante el lenguaje como el rasgo distintivo que nos diferencia del resto de animales y máquinas parlantes, pero señala un matiz crucial: dado que incluso las máquinas poseen la capacidad de comunicarse con los seres humanos mediante el significado público del lenguaje (podemos pensar en los contestadores automáticos, las máquinas expendedoras, los paneles interactivos informativos, etc.) el lenguaje humano está marcado por una "dobleza"⁸ que impide la explicitación total de lo que se dice. Todo aquel que habla "desde dentro"⁹, sintiendo aquello que dice, no puede evitar generar una dimensión íntima del lenguaje, un enjambre de connotaciones que revisten lo dicho de intenciones, de un querer en el decir que no es equivalente a la existencia de un doble sentido en sus palabras, sino más bien a que ni tan siquiera existe un único sentido que nos quede oculto en lo implícito. Conservando este matiz en mente, avanzamos: en las citas anteriores podemos entender que es precisamente la existencia del lenguaje y su doblez, (desde el que otros y nosotros mismos nos nombramos con un sabor íntimo, una resonancia interior, y las intenciones que habitan y avivan cada palabra), la que nos permite decir "yo" y sentirnos siendo ese "yo" dicho, tomar consciencia de nuestra existencia y por tanto empezar a sentirnos siendo alguien. Como bien dice J.L. Pardo, nacemos al lenguaje y su doblez marca y refleja nuestro modo de sentirnos siendo *yo mismo*. En adelante, tras haber expuesto las cuatro falacias de la identidad y los seis axiomas de la intimidad, que precisamente desmienten esa idea del "yo" como identidad *idéntica*, es decir, cerrada sobre sí misma, definida e inmutable, J.L. Pardo relaciona lo que justo adelantaba unas líneas arriba: la relación de correspondencia o semejanza entre esa doblez del lenguaje y la doblez del "yo". Para exponer con claridad esta relación, es mejor respetar el orden que el propio autor establece y exponer las cuatro falacias y los seis axiomas de la intimidad.

⁸ *Ibíd.* p. 37

⁹ *Ibíd.* p. 52

2.1.2. Las cuatro falacias de la intimidad.

1ª falacia de la intimidad o "falacia de la identidad consiste en confundir la intimidad con una identidad o una naturaleza"¹⁰ convirtiendo la intimidad en una especie de ley pública bajo la que todos nos deberíamos de regir de un mismo modo y sin posibilidad de desviación. Habríamos de repetir continuamente la primera versión dada de nosotros mismos, sin posibilidad de cambio o evolución.

2ª falacia de la intimidad o "falacia de la privacidad se deriva de interpretar la intimidad como el atributo de un sujeto o la propiedad privada de un individuo."¹¹ En este caso, la intimidad se asimila a una propiedad privada individual de la que se derivan derechos y obligaciones y con la que, por tanto, podemos exigir a otros que la compartan como si de una transacción se tratase. Así se pretende "extraer intimidad de la privacidad"¹² o se considera ese sentir íntimo que habita las palabras como "un significado tan explícito como el público pero secreto,[...] como si la intimidad fuera un código privado a cuya clave solo tienen acceso determinados individuos [...] (esto son corporaciones privadas, no íntimas)"¹³. Así se arruina la intimidad convirtiéndola en un bien cuyos intereses y beneficios habría que proteger del desgaste y corrupción al exponerla públicamente.

De estas dos primeras falacias se derivan las dos últimas según la siguiente relación lógica:

Si mi intimidad es mi identidad, una ley natural inmutable e irrevocable, cerrada sobre mí mismo y que me rige, mi relación con los otros, distintos a mí, es imposible, ya que no entenderán jamás "lo que yo siento cuando digo yo"¹⁴. Esto convierte a la intimidad en algo inefable y da lugar a la 3ª falacia de la intimidad o "falacia de la inefabilidad"¹⁵.

Por último, la 4ª falacia de la intimidad o "falacia del solipsismo"¹⁶ se deriva de la segunda del siguiente modo: si mi intimidad es mi bien máspreciado, aquello por lo que me diferencio y que me posibilita cierto éxito social, "si la compartiese con alguien perdería mi

¹⁰ *Ibíd.* p. 308

¹¹ *Ibíd.* p. 308

¹² *Ibíd.* p.38

¹³ *Ibíd.* p. 39

¹⁴ *Ibíd.* p. 39

¹⁵ *Ibíd.* p. 39

¹⁶ *Ibíd.* p. 40

riqueza personal"¹⁷ y mi intimidad quedaría completamente dilapidada. Es decir, esta idea bastante básica y extendida de que solo se puede ser uno mismo de un modo auténtico en absoluta soledad, y que tan solo bajo estas circunstancias podemos llegar a conocernos realmente. Pero, afortunadamente, esto parece no ser así. Ese ser extrañamente silencioso y simétrico a nosotros al que parecemos dirigirnos cuando expresamos ideas como *tenerse a sí mismo, ponerse de acuerdo con uno mismo, o ser fiel a uno mismo*, denota lo siguiente en relación con las falacias y los seis axiomas que vendrán a continuación: Como ha apuntado J.L. Pardo hasta el momento, dado que la intimidad no es una propiedad privada, el *tenerse a uno mismo* habría que entenderlo de un modo, a mi parecer, mucho más bello y cercano a la realidad de la existencia.

"... *tenerse a sí mismo* no indica identidad, naturaleza, posesión ni propiedad sino tensión, desequilibrio e inquietud. [...] El hombre se tiene porque se tiene que tener, y se tiene que tener porque se tambalea, porque, si no hace esfuerzos por tenerse, por caminar erguido, se cae. Así pues, ese *tenerse a sí mismo* que permite una primera aproximación al concepto de intimidad en general no significa sustento firme ni rigidez inflexible o inamovible sino que, al contrario, designa una decadencia esencial"¹⁸

2.1.3. Los seis axiomas de la intimidad.

Y, ¿cuál sería esa decadencia esencial a la que parecemos abocados? Precisamente estamos abocados a la caída y equilibrio total en una horizontal perpetua e idéntica sobre la tierra, es decir, a la bien conocida muerte. Como expone J.L. Pardo, todos los pasos que parecen querer corregir el traspies inevitable y nos mantienen en un equilibrio desequilibrado, en una inclinación inestable y una amenaza de caída definitiva constante, son precisamente los que nos permiten experimentar la vida y con ella nuestro ser en ella, nuestro "yo". Aquí aparece entonces el 1^{er} axioma de la intimidad: "ser alguien es estar inclinado"¹⁹. Pero, ¿en qué consiste esta inclinación, cuál es su manifestación más allá de su sentido figurado?

¹⁷ *Ibíd.* p. 40

¹⁸ *Ibíd.* p. 40

¹⁹ *Ibíd.* p. 310

"Por otra parte, el *sí mismo* del *tenerse a sí mismo* no es *otro yo* secreto u oculto que estuviera contenido en el interior de cada uno de nosotros; no es tampoco un Tú al que cada uno pudiera interpelar y del que pudiese esperar una respuesta [...] el *sí mismo* de *tenerse a sí mismo* no es absolutamente nadie. Y, por paradójico que pueda parecer, eso - el no ser absolutamente nadie, y por tanto, el no tener absolutamente nada - es mi modo de pertenencia al ser, mi modo de ser (yo)."²⁰

Después de estas declaraciones reveladoras podemos llegar a entender mejor en que consiste esa inclinación mediante la que participamos del ser, (además, de algún modo dejan en evidencia el motivo del fracaso personal que comentaba al inicio de este epígrafe cuando relataba mi intento por descubrir y ser sin desviación ese *algo* concreto encerrado en mi interior que, una vez desentrañado, me permitiría el acceso a mi "yo auténtico"). Centrándonos de nuevo en la cuestión, si somos más bien absolutamente nadie, si nuestro "yo" no contiene atributos esenciales en su interior, ¿cómo es posible que no nos dé todo igual y que experimentemos una *carne* mental y física atravesada por la vida? Precisamente por esta inclinación del 1^{er} axioma que consiste básicamente en la posibilidad de experimentar todas nuestras pasiones, vínculos, anhelos y temores implicándonos en la vida. Es importante aclarar, con el mismo énfasis con el que lo hace J.L. Pardo, que esa inclinación no se refiere al contenido individual de cada uno, es decir, no consiste en una enumeración de las personas amadas, los hobbies preferidos o los complejos particulares, sino en la posibilidad de que todo ello exista, la inclinación por la cuál somos alguien es la capacidad que hace posible que en nuestro interior puedan habitar todas estas cuestiones de un modo cambiante y que su interacción con la vida nos haga partícipe y conscientes de nuestro papel activo en ella. Siendo así, se entiende que el "yo" podría ser una especie de recipiente vacío, con fisuras o dos bocas - una de entrada y otra de salida - cuya forma tampoco es estable, se transforma en sintonía con el cambio del objeto de nuestras inclinaciones, y es la vida y su experiencia en todo caso, la que lo atraviesa y colma sin que nunca pueda llegar a ser posible asirla y encerrarla por completo, porque es su fluir y erosión lo que nos permite experimentar los contornos cambiantes de nuestro *yo-recipiente*.

²⁰ *Ibíd.* p.41

Tal vez este es uno de los axiomas principales o, por lo menos, el que más claramente ha influido en mi búsqueda personal, de modo que a continuación, enunciaré los cinco restantes pero trataré de explayarme menos en aquellos que no sean, desde esta opinión extremadamente subjetiva, cruciales.

Del 1^{er} axioma se deriva el 2^o: "la intimidad es la animalidad específicamente humana"²¹, es decir, la capacidad de estar inclinado constituye mi modo sentir la vida y mi ser en ella, es "mi voz más que mi palabra"²², mis gritos de placer y dolor son mi animalidad específica y propia que "nada tiene que ver con la de *el resto de los animales*"²³ puesto que no expreso mis emociones de forma directa, inmediata y brutal "(como suponemos que lo hacen los animales cuando los imaginamos como fieras)"²⁴ ni tampoco porque las exprese por "canales previamente establecidos por patrones genéticos o instintivos (como suponemos que lo hacen los animales cuando los imaginamos como máquinas)"²⁵ Es decir, en todo caso, esa voz que constituye mi intimidad y por tanto, mi animalidad específica, es la capacidad de "oír y por tanto sentir en ese doblez interior en que me albergo a mí mismo"²⁶ mis emociones, y con ello la vida que me atraviesa.

El 3^{er} y 4^o axioma están estrechamente relacionados así que los enunciaré consecutivamente. 3^{er} axioma: "cada uno se sostiene apoyándose en sus inclinaciones"²⁷, 4^o axioma: "esas inclinaciones inconfesables revelan a cada cual el misterio de su mortalidad, la verdad acerca de su propia vida, la verdad acerca de su propia muerte".²⁸ Realmente he avanzado parte del significado de este axioma con la imagen del *yo-recipiente*, así que citando tan solo la siguiente frase para situarnos, trataré de avanzar rápidamente: "mis inclinaciones son los poros por los que la nada penetra en mi ser y la muerte en mi vida, pero esos son los poros por los que yo respiro."²⁹ Es decir, desde el momento en que experimento mis pasiones, hábitos, vínculos, sentimientos, sensualidad y sexualidad, me siento vivir, experimento "los límites de lo que yo soy, los límites de lo que puede sentir"³⁰, y con ello tomo consciencia de mi mortalidad, de mi peligrosa caída a la nada y con ello el equilibrio total, que no es tal en

²¹ *Ibíd.* p.42

²² *Ibíd.* p.42

²³ *Ibíd.* p.43

²⁴ *Ibíd.* p.43

²⁵ *Ibíd.* p.43

²⁶ *Ibíd.* p.43

²⁷ *Ibíd.* p.311

²⁸ *Ibíd.* p.311

²⁹ *Ibíd.* p.44

³⁰ *Ibíd.* p.44

todo caso, pues ya no habría movimiento, en la muerte ya no hay posibilidad de traspies y en consecuencia de *equilibrio vivo* que mantener. En ese inevitable final al que nos vemos avocados, nuestras inclinaciones nos mantienen con vida y a su vez, nos sentimos morir por ellas, nos desvivimos, nos desgastamos en ellas, pero con un placer que saborea únicamente el que es mortal y consciente de serlo. Así se nos revela el sabor único y personal de nuestra vida (4º axioma), porque tan solo yo soy atravesado por la vida del modo en que a mí me ocurre, debido a la configuración concreta de mis inclinaciones. Pero desde luego, el hecho de que mi vida tenga un sabor individual y en cierto modo único, no lo vuelve incomunicable ni imposible de compartir, (esto nos avocaría de nuevo a la falacia de la inefabilidad y la falacia del solipsismo), sino que tal vez, precisamente el hecho de que todos seamos mortales y capaces de tomar conciencia de ello experimentando nuestras inclinaciones, nos hermana en una experiencia colectiva plagada de micro universos, y hace posible una comunicación de esta experiencia que necesariamente estará plagada de dobleces, de connotaciones, de intimidad. 5º axioma: "la verdad íntima de una vida es su falsedad (su doblez), es decir, la falsedad de su identidad (yo me tengo a mí mismo, pero no soy yo mismo, no soy idéntico a mí mismo) o su falta de naturaleza."³¹ Este axioma entra de nuevo a rechazar la idea de que existe un "yo" natural e idéntico, sustancial, con la siguiente argumentación:

"La intimidad, la referencia a sí mismo no constituye un suelo firme, rígido, estable y recto sobre el que sostenerse [...] Tener intimidad es, al contrario, carecer de apoyos firmes, tener flaquezas, debilidades, estar apoyado siempre en falso, siempre a punto de precipitarse al vacío, tener un doble fondo (y por tanto no tener fondo alguno)."³²

De nuevo esto pone en evidencia los motivos del fracaso al que estaba avocado mi intento ingenuo por *ser una misma* o *ser otra* pero idéntica en esa otredad. Es decir, la capacidad para sentirme ser alguien, para poder decir "yo" y reconocirme en esa voz interior, radica en que soy un ser inclinado a las inclinaciones y que por ellas me siento partícipe de mi vida y de mi muerte, dándoles un sentido a ambas, (aunque éste pueda ser cambiante, lo que no cambia en todo caso es la necesidad de que exista un sentido, una dirección, porque si no fuera así simplemente nos sentiríamos muertos en vida), y son estas inclinaciones que dirigen

³¹ *Ibíd.* p.311

³² *Ibíd.* p.45-46

mis pasos y mis traspies, más allá de una valoración moral, mi flaqueza y mi fortaleza, dado que son cambiantes en intensidad y objeto pero jamás desfallecen frente al temor a la nada, a la muerte, dado que siempre hacen que merezca la pena vivir. En este sentido, cuando se pretende que el "yo" y la vida que lo atraviesa responda a una verdad única, esencial y cerrada sobre sí misma, se falsea su auténtico modo de ser, se retuerce de un modo doloroso que nos avoca al "conato de ser"³³(un esfuerzo por ser idéntico a uno mismo destinado siempre al fracaso).

"Eso - presentarme como idéntico a mí mismo, sin debilidades, sin fisuras ni flaquezas, sin temores ni temblores - falsea la verdad de mi vida (de mi muerte, de mi mortalidad) porque falsea su falsedad, falsifica su fragilidad con la apariencia de firmeza."³⁴

De aquí se deriva finalmente el último axioma, 6º: "tener intimidad es no poder identificarse con nada ni con nadie, y no poder ser identificado por nada ni por nadie."³⁵

Una vez expuestas las falacias y los axiomas, concluiré relatando la relación de semejanza o correspondencia que J.L. Pardo observa en la existencia de un doblez en el lenguaje y una doblez o doble fondo en el "yo".

2.1.4. Correspondencia de dobleces: la doblez del lenguaje y la doblez del "yo". Salvar el vacío o relatar incertidumbres.

Del mismo modo que ha quedado patente que el "yo" se falsea y se tambalea al presentarse como una identidad pública, fundamentada, sólida y fija, pues carece de contenido esencial ineludible y solo es posible entenderlo desde la propia efervescencia de la existencia en la que se desgasta e inscribe, así también la doblez del lenguaje se refiere a la imposibilidad de desgranar las palabras, (y con ellas los enunciados, los relatos y las querencias), en una enumeración analítica de las connotaciones exponiéndolas al significado público, pues ese doble fondo del yo y del lenguaje "implica tener tantos fondos, fallas, sentidos, alusiones implícitas, etc. que nunca se puede llegar a decir: *hème aquí a mí mismo*,

³³ *Ibíd.* p.46

³⁴ *Ibíd.* p.47

³⁵ *Ibíd.* p.311

nunca se llega a un significado único en que se detendría ese vaivén constante de sentido y lo transformaría en límpida información sin vibración emocional"³⁶

En consonancia con esta semejanza que establece J.L. Pardo, quisiera exponer porqué me resulta relevante tal relación en mi trabajo práctico:

Dado que existimos en un mundo necesariamente convertido o traducido al lenguaje y nosotros mismos nos abrimos e interaccionamos con él mediante la palabra y el significado, nuestro entorno y nuestro ser está plagado de nombres, de atributos y de relatos, contruidos con los mismos. Siendo este el lugar o el medio (el lenguaje) desde el que desarrollamos nuestra travesía a nivel individual y colectiva en la existencia, la importancia de un sentido y cierta coherencia narrativa nos resulta crucial. Sin embargo, es paradójica la falta de un sentido total y definitivo, enteramente explícito y único que nos conceda un terreno firme. Los relatos se suceden, se contradicen, se reinterpretan, se sustituyen, reaparecen. Nuestras acciones y concepciones sobre nosotros mismos, sobre quién somos y queremos ser se oponen, se desorientan, se frustran, caducan, evolucionan, etc. Por ello tal vez sea sintomática precisamente la profusión de estos relatos, la creencia en que su repetición a lo largo del tiempo, su elaboración continua, pueda fundar finalmente una estancia sólida en una arquitectura nebulosa. En este sentido, la práctica pictórica y de escritura que he llevado a cabo pretende evidenciar esta actividad narrativa casi como si de un impulso vital se tratase, dado que parece ser el modo desde el que nos orientamos ante la incomprensión y el tamaño mínimo que ocupamos.

Este impulso vital y sintomático que a mi modo de entender habita en los relatos, considero que está directamente relacionado con lo que expone J.L. Pardo cuando se refiere a la doblez del lenguaje y la doblez del "yo" y como ambos parecen ser dos espejos que condicionan el reflejo del otro hasta el infinito. Esta relación se da de la siguiente forma: Por un lado, todo lenguaje hablado de un modo sincero y sentido, "desde dentro"³⁷, genera una dimensión íntima que habita las palabras avivándolas de emoción, de experiencia sensible de vivir y de un querer, una intención y anhelos que las hace vibrar y las moldea, y todo ello nunca puede ser desgranado hasta el último detalle (pues a veces simplemente nos resulta inaccesible de un modo consciente o racional) pero sí nos deja un "sabor de boca"³⁸ que nos revela el gusto por y de la vida y su relato mediante la comunicación y el lenguaje. En ello

³⁶ *Ibid.* p.69

³⁷ *Ibid.* p.52

³⁸ *Ibid.* p.53

consiste el doblez del lenguaje o la intimidad del lenguaje, que "más que presentarse como una condición del lenguaje, aparece como un *efecto* suyo"³⁹ dado que es precisamente todo este "querer que habita en el decir desde su interior, y no el significado"⁴⁰ (explícito y público) lo que confiere intimidad y lo hace real, "le confiere ser."⁴¹ Todo ello hace posible que la conversación, que comunicarse y contarse a otros y a uno mismo tenga interés, porque tanto yo como ellos "creen que yo quiero decir algo, que tengo algo que decir (de no ser así, en lugar de conversar los unos con los otros estudiaríamos el diccionario, que contiene el significado de las palabras pero no dice cómo suenan ni a qué saben)."⁴² Si detrás de las palabras, detrás de su significado explícito no hubiera un "yo" que tiembla y las siente dentro y que por tanto, las habita y resuenan en su ser atravesado por la vida, desde sus inclinaciones, sean las que fueren en cada momento, el relato o la comunicación se convertiría en un diálogo de máquinas "capaces de decir "yo" sin que les sonase a nada ni a nadie, que serían yoes transparentes, planos y perfectos, ideales, universales, abstractos y vacíos sin manchas ni pliegues, ciudadanos ejemplares"⁴³ Es decir, para tratar de concluir y sintetizar: toda esa dimensión íntima presente en el lenguaje corresponde a la existencia de un "yo" que lo habla desde dentro porque el querer y el sentir que habita en él se debe a la capacidad de sentirse *uno mismo* e implicado en la vida. Dado que toda esta implicación y consciencia de la existencia propia es posible gracias a las inclinaciones pues "ser alguien es estar inclinado"⁴⁴ (1^{er} axioma) y éstas son cambiantes, ese doble fondo del lenguaje y el "yo", ese enjambre volátil de significados implícitos, debilidades, pasiones y anhelos, se sustentan igualmente sobre un peligroso no ser nada si concurrimos en el error de entender que para ser algo necesariamente se ha de existir o significar con solidez, explícitamente, siendo sustancial e inmutable.

En este sentido, puedo llegar a entender con cierta claridad que, si vemos la totalidad de nuestra vida individual (de nuestro yo) como un relato, (como la conversación continua con uno mismo y con los otros), plagada a su vez de multitud de microrrelatos e incluso de relatos no realizados más allá de su imaginación, el querer general que lo habita, el fin o la intención que lo motiva, cierra precisamente ese círculo de dobles fondos sin fondo: evidencia la necesidad de fundar un sentido para uno mismo aún cuando esté avocado al fracaso ya que, o

³⁹ *Ibíd.* p.53

⁴⁰ *Ibíd.* p.54

⁴¹ *Ibíd.* p.54

⁴² *Ibíd.* p. 54

⁴³ *Ibíd.* p. 53

⁴⁴ *Ibíd.* p. 310

posiblemente ese sentido sea cambiante, por tanto nunca fundaremos un sentido fijo, o en todo caso, efímero, pues no perdurará eternamente ya que su escritor es mortal y con su desaparición también desaparecerá la complejidad de aquel relato en concreto.

Aún así, me gustaría puntualizar que todo ello para nada está teñido de derrotismo o pesimismo absoluto, más bien al contrario. Precisamente ensalza el impulso creativo vital presente en los individuos y la ternura total y reconciliación (que al menos a mí me genera) ser consciente de todo ello y que nada de eso nos venza, al contrario, hace que *merezca la pena*.

Cabría cerrar este epígrafe con la siguiente cita por varios motivos: por la belleza y verdad humana que contienen esas palabras, por el grado de identificación personal con las mismas y porque, a nivel discursivo, nos permite enlazar con el siguiente epígrafe.

"No tengo intimidad porque yo sepa quién soy, sino porque soy aquel para quien nunca se agota el sentido de la pregunta: ¿Quién soy?"⁴⁵

2.2 El Proyecto de ser según Heidegger.

¿Por qué jamás se me agota el sentido de la pregunta: "quién soy"? ¿Por qué, además, mis respuestas pueden ser tan variadas, tan generales o tan sesgadas, tan comunes al resto o tan particulares? *Heidegger diría* que esto se debe a que eres un proyecto de ser, que la única respuesta que siempre será válida ante esta pregunta consiste en afirmar que eres posibilidad de ser, existencia, proyecto. O en otras palabras: la esencia del hombre es la existencia.

Dado que mis estudios no son de Filosofía y comprender en profundidad a este autor no es tarea fácil, no quisiera entrar con demasiado detalle en su obra. Pero sí es cierto que, en líneas muy generales, su visión del ser y el tiempo (expuesta precisamente en su libro "Ser y tiempo" publicado por primera vez en 1927) se ajusta a mi trabajo personal y resultó muy reveladora. Pero, dado que su lectura y comprensión no es sencilla, me he apoyado principalmente en comentarios y resúmenes de la misma para ser capaz de incluirlo aquí.

⁴⁵ *Ibíd.* p.51

Una vez tomadas las precauciones necesarias, voy a exponer brevemente algunos puntos de su pensamiento respecto al ser y al tiempo que refuerzan mis intuiciones sobre toda esta cuestión que atraviesa esta propuesta artística.

El ser para Heidegger es, en primera instancia y a diferencia de la gran tradición general de la metafísica hasta el momento, posibilidad de ser. Esto incluye de entre todas esas posibilidades de ser también aquellas que no se realicen. Por tanto, el carácter más general y específico del ser es la existencia. Pero es necesario puntualizar este modo de existencia. No se refiere a una existencia real, fija y sinónima de presencia, sino en el sentido etimológico de "existere": ex-sistere es estar fuera, sobrepasar simplemente la realidad en el sentido de la posibilidad. Este es el primer paso para concebir el ser como un proyecto abierto que no se fragmenta y dispersa en la toma de decisiones que convierte estas posibilidades elegidas en cuestiones fijas e irrevocables que lo encierran en ellas, dentro de su realidad inamovible y tiempo de desarrollo.

2.2.1. Ser en un lugar. El mundo y la instrumentalidad.

Según Heidegger la posibilidad de ser, la existencia, ha de darse en algún lugar concreto y éste es el mundo. Así surge el Dasein: ser (sein) ahí (da). El Dasein es ser necesariamente en el mundo, donde existe junto a otras personas y cosas. A continuación Heidegger pasa a definir la noción de mundo. Voy resumir muy sintéticamente a continuación los aspectos que tienen relevancia para la producción y discurso artístico, haciendo mención únicamente a la noción de utilizabilidad o instrumentalidad por la reflexión interesante que se deriva de ella.

El mundo es según Heidegger la condición para que las cosas sean (y no una suma de todas las cosas que en él encontramos). Estas cosas que encontramos en el mundo, antes de ser simple presencia, se nos revelan como instrumentos y su uso es su significado en relación con nuestra vida, todos los modos en que las insertamos en nuestra existencia y se convierten, (valiéndonos finalmente de ellos o no), en medios para nuestros fines. Así resulta que el modo

originario en que las cosas del mundo se nos presentan no es como objetos independientes a nosotros y por tanto la objetividad, (abanderada en ocasiones como el único modo válido o que infiere verdad y con ello realidad), no es sino un modo particular en que la instrumentalidad se determina. Cabe añadir que para Heidegger la noción de instrumento no se reduce a lo que generalmente consideramos como tal, (una herramienta ligada a una técnica), sino que se amplía incluyendo en ella todo aquello que despierta en nosotros un significado o interpretación personal. En el caso de este trabajo que se presenta, un ejemplo de ello podría ser las fotografías de desconocidos o los fragmentos de libros leídos, que en este caso, se usan y adquieren un significado adicional para un fin personal, a saber: las vidas desconocidas ofrecen la posibilidad de divagar sobre ellas sin oposición y tal vez proyectar así aristas menos visibles del "yo" propio; la inclusión de fragmentos de textos ajenos en un texto personal responde a una voluntad de uso cuya finalidad pueda ser señalar precisamente la existencia de una multitud de relatos sobre una misma cuestión, completar un significado, contradecirlo sin anularlo, evidenciar como vemos por lo ya visto, etc. A su vez, tanto estas fotografías, estos textos o otra clase de cosas como objetos encontrados o experiencias reales con ejemplos literarios, desprenden símbolos cuyo significado es un uso en relación con mi propia vida y entendimiento del "yo".

2.2.2. La disposición afectiva.

Según Heidegger, como Dasein me encuentro lanzado al mundo (soy necesariamente en él y junto a otras cosas y personas). Además poseo cierta comprensión ya dada de una totalidad de significados, (lo que se conoce y se habla del mundo), y cierta disposición afectiva. Esta disposición afectiva se refiere a que las cosas no sólo están provistas de un significado teórico, sino que también poseen una valencia emotiva. Aquello que sucede y que encuentro a mi paso no me resulta indiferente, no me atraviesa sin ningún tipo de respuesta, aunque ésta pueda ser el hastío o el desinterés consciente. Esta afectividad es en si misma una especie de precomprensión y no puede aislarse como un accesorio susceptible de ser distinguido y eliminado en el conocimiento del mundo desde la existencia. Desde esta disposición afectiva el mundo se nos aparece teñido de cierta emotividad: miedo, angustia, sorpresa, nostalgia... Si esta disposición es constitutiva de nuestro modo de ser en el mundo, también viene a

determinar el modo en que se nos dan las cosas y por tanto, el modo en que ellas son. Esto entronca directamente, bajo mi punto de vista, con lo que comentaba anteriormente sobre la instrumentalidad y el significado ligado a un uso en la vida propia. Es decir, la interpretación (lectura y relato) de todo lo que nos rodea, nos sucede y todo lo nos sentimos ser, que extraemos de ello estará siempre dirigida por nuestros fines, (o inclinaciones, recordando a J.L. Pardo), y nuestra disposición afectiva en el momento de realizarlos. Entonces perderá el sentido discutir su veracidad o fundamento ya que no se nos puede revelar de otro modo posible desde la existencia, no podemos extirpar de nuestras posibilidades de ser los aspectos que precisamente empujan al movimiento, a elegir un proyecto. Es más, si consideramos el relato un instrumento del que nos servimos para otorgar un sentido coherente y cierta continuidad a nuestra experiencia vital, su uso, (en este caso, la elección del contenido, la estructura narrativa, las elipses y las exageraciones fruto del trabajo colaborativo de la memoria y el olvido), necesariamente va a responder a un interés personal estrechamente ligado a una disposición afectiva (tristeza, enfado, alegría, etc. y por tanto de consolación, de reconciliación, de rechazo, de exaltación, etc.). Siendo esto así, aunque cambie la disposición afectiva con que lo realizamos, o cambie el proyecto vital o destino que se erige como la perspectiva desde la cuál se escribe, en cualquier caso el contenido que elaboraría no deja de ser verdadero ya que a nosotros mismos no se nos puede presentar de otro modo, no podemos desligarnos de nuestra afectividad y participación en la vida. Así, la posible ficción que se precipita sobre la realidad fáctica de la autobiografía, se diluye e integra en una superficie homogénea de la que es imposible distinguir uno y otro, si es que acaso después de todo lo expuesto esta distinción conservase cierto sentido.

Pero avancemos para llegar a la cuestión más fundamental en relación con mis intereses: la idea de ser proyecto y la noción de tiempo.

2.2.3. Ser proyecto: el mundo del se y La Sorge.

Para Heidegger la existencia es necesariamente inauténtica en su origen dado que el Dasein es siempre en el mundo y junto al resto de cosas y personas, dónde además operan una serie de ideas correspondientes a un ambiente social e histórico en el que se encuentra

viviendo. Esta condición de ser "en" y "junto a" conlleva una identificación con la colectividad en la que predomina una tendencia a concebirse según la mentalidad común y pública, a pensar lo que "se" piensa, a proyectarse sobre la base del anónimo mundo del "se". Para que el Dasein alcance la autenticidad es necesario que en su intento por relacionarse y comprender el mundo, esta comprensión se lleve a cabo desde una apropiación individual de aquello que se conoce y lo incluya en su proyecto propio de existencia. Es decir, no sólo ha de conocerlas y abrirse a ellas exclusivamente como el objeto que en si mismo son, sino que será capaz de referirlas a su individuo comprendiéndolas también en sus posibilidades de ser dentro de su proyecto vital. Esto solo es posible cuando el Dasein adquiere consciencia de su existencia finita y se responsabiliza, se ocupa comprometiéndose con aquellas actividades que decide desarrollar antes de morir. De este modo el Dasein deja de pertenecer al mundo del "se" y la existencia inauténtica porque la comprensión, los usos y fines que desarrolla se integran en un proyecto concreto y elegido verdaderamente por alguien. Sobre lo que mira y otorga significado proyecta otro "poder ser" de esa realidad u objeto y por tanto, otro poder ser de su propio yo con respecto a ellas. Es así como el Dasein se pertenece a sí mismo desde su naturaleza esencial, (la existencia), ya que desde sus decisiones de ser, desde su elección de un proyecto de ser, se apropia de su existencia y por tanto de si mismo. Bajo estas circunstancias el Dasein se redefine como Sorge (cuidado, cura, preocupación) ya que se implica conscientemente en su recorrido vital.

Para finalizar, es necesario exponer de qué modo el ser es siempre devenir y cambio, un proyecto abierto, como el tiempo se integra en él y lo dota de sentido y cómo la muerte posibilita esta existencia fluida y liberada de cualquier clausura y estancamiento.

2.2.4. Los límites de la existencia del ser: la muerte y el tiempo.

Como ya se ha expuesto desde el principio de este epígrafe, Heidegger no concibe el ser como presencia, sino como existencia, como proyecto. Por su condición de proyecto en cuanto a elecciones entre las posibilidades de ser, el yo o el ser siempre tendrá la mirada puesta en el futuro en una actitud de anticipación, dado que ha asumido la tarea de querer ser *algo en concreto* de entre sus posibilidades de ser y para ello, debe trazar desde el presente un camino que le permita acercarse a esa meta en el futuro. Pero, ¿cuál es el factor que abre todo

este abanico de posibilidades puras de ser? ¿cómo es posible que el contenido que elegimos para nuestro proyecto de ser no nos identifique y por tanto, no quedemos definidos y encerrados en la posibilidad que elegimos, convirtiéndonos entonces en presencia? Heidegger encuentra la respuesta en la muerte.

La muerte es, según Heidegger, la posibilidad más propia del Dasein ya que le afecta en su esencia misma de proyecto, mientras que cualquier otra posibilidad simplemente *redirecciona* el proyecto. La muerte es la posibilidad insuperable de no poder ser más. La muerte, además, es ineludible y común a todos. Pero sobre todo, la muerte es siempre y únicamente auténtica posibilidad, dado que, por lo menos mientras el Dasein es, no puede experimentarla. La muerte, como imposibilidad de toda otra posibilidad, lejos de cerrar al Dasein, lo abre a sus posibilidades del modo más auténtico (para ello es necesario que el Dasein la asuma como su posibilidad más intrínseca, es decir, que se sepa mortal) y por tanto considere todas las otras posibilidades puras posibilidades, transitorias, no ineludibles ni insuperables, porque ninguna excepto la muerte es definitiva.

De un modo similar a aquel "no ser nada o estar peligrosamente inclinado a la nada"⁴⁶ de J.L.Pardo (que se refería en gran parte precisamente en ser conscientes de nuestra naturaleza mortal) nos permitía experimentar nuestro sabor de ser, nuestro perímetro y todo lo que nos atraviesa con el paso de la vida sobre nuestro "yo" hacia la muerte, Heidegger apunta también en un sentido similar al concebir el ser como un devenir abierto, que no es en sí mismo nada en concreto más que sus posibilidades de ser y que no se desintegra en una incoherencia de elecciones entre las posibilidades que se le presentan, porque su mortalidad las inhabilita para encerrarlo dentro de ellas como un ser que todavía existe pero que ya es definitivo, que ya no experimentará cambio. Así es como el Dasein tiene una historia (un desarrollo unitario más allá de la dispersión y la disgregación).

Dentro de una historia necesariamente ha de correr el tiempo y es en esta consciencia anticipante de la muerte como se funda el concepto de temporalidad para Heidegger, quien lo asimila a sentido del ser del Dasein. El futuro se integra en el presente porque el Dasein, (ya actúe como *Sorge* o no), tiene un porvenir y una voluntad anticipatoria. En la medida en que actúe como *Sorge* y asuma la responsabilidad de su existencia y su futuro, el tiempo se le presentará por sí mismo como sentido del ser, es decir, como la única línea ininterrumpida (pues resiste a cualquier cambio brusco de dirección en su proyecto vital), que podrá recorrer

⁴⁶ Pardo, J.L. *La intimidación*. p.32

en caso de duda y que le dirigirá, con mayor o menor número de rodeos, al futuro desde el presente, es decir, a su proyecto de ser y por tanto, a la experiencia de una conciencia de existencia de sí mismo.

2.3. Narrar la existencia: la autobiografía. Algunas consideraciones de Paul de Man.

En esa conciencia propia de la existencia mortal y con ella, del paso del tiempo, con mayor o menor frecuencia (depende del individuo) se vuelve necesario detenerse, recordar, (re)organizar, etc. hilando en una estructura narrativa todo aquello que nos ha acontecido, revisando sus significados en el presente y con ellos proyectar, de un modo simultáneo, una posible dirección del futuro. La lectura que elabore nuestra mirada sobre el tiempo y nuestro tránsito sobre su extensión, nos ofrece una coherencia vital, ficticia o arbitraria tal vez, pero que nos resulta casi imprescindible para soportar, mediante su elusión, la posibilidad de que no haya sentido alguno, (al menos único y estable), ni por tanto coherencia que se derive. Pero tal vez este vacío funda, justifica y reafirma precisamente la posibilidad de historias posibles infinitas, es decir, el derecho a contarnos a nosotros mismos como queramos en cada momento, creando nuestro yo a la medida de nuestros deseos, los deseos de los otros, personificando un film o en función de un hecho histórico. Las perspectivas entonces son infinitas, combinables, verosímiles.

En el trabajo práctico que se presenta, los cuadros, y de un modo más evidente, los relatos, pretenden reflejar exactamente esa multitud de perspectivas, así como dejar constancia con su propia presencia del impulso creativo y de inscripción que los originó, es decir, de la necesidad de contarse, de elaborar memoria y de concretarla en huellas pictóricas y textuales. Por ello, otra cuestión teórica con cierto peso en mi proyecto es la autobiografía. El ejercicio autobiográfico está abordado teniendo en consideración algunas cuestiones que enunció Paul de Man en su artículo *La autobiografía como desfiguración*, publicado en 1991 en la revista *Antrophos*.

Por un lado, el medio usado para elaborar ese contenido autobiográfico, ya sea pintura o lenguaje escrito, determina con sus características y limitaciones técnicas los modos posibles en que se configurará la figura autobiográfica, y con ello, el grado de correspondencia de ésta con el referente. En ese caso, cabe preguntarse: ¿la autobiografía depende del

referente? Dado que el medio de expresión es determinante, ¿no configura del mismo modo la escritura (o la pintura) a la figura autobiográfica? Y llevándolo más lejos, si el medio determina la apariencia, el modo en que se da a conocer la figura autobiográfica, hasta qué punto la misma no determina al referente, ocultándolo bajo su sombra, en un relato que va más allá de los hechos estrictos y sus consecuencias personales?

"Pero, ¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, [...]? Asumimos que la vida *produce* la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor *hace* está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? Y, puesto que la mimesis que se asume como operante en la autobiografía es un modo de figuración entre otros, ¿es el referente quien determina la figura o al revés? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial?"⁴⁷

En este sentido, he tratado de observar el medio con el que abordaba ciertas experiencias y reflexiones personales, tratando de que su entidad no quedara oculta detrás de un mensaje demasiado descriptivo y evidente. Por ejemplo, al llevar a cabo mis cuadros, trato de no olvidar que aquello con lo que trabajo es pintura, y aunque su fisicidad se vuelve invisible en cierta medida para configurar una imagen, una superficie, intento emplearla comprendiendo ciertos aspectos que remiten a su naturaleza, al modo en que la pintura trabaja (transparencias, superficies opacas, tintas planas, empastes, chorretones, cuestiones de composición como simetría, repetición, ritmo, etc.), después de tomar conciencia de estas características técnicas, las mismas pueden entonces venir cargadas de significados ulteriores.

"Otro intento recurrente de circunscribir la autobiografía, ciertamente más fructífero que las clasificaciones genéricas, aunque tampoco resuelva nada, trata de establecer una distinción entre autobiografía y ficción. La

⁴⁷ De Man, P. *La autobiografía como desfiguración*. p.113

autobiografía parece depender de hechos potencialmente reales y verificables de manera menos ambivalente que la ficción. Parece pertenecer a un modo de referencialidad, de representación y de diégesis más simple que el de la ficción. Puede contener numerosos sueños y fantasmas, pero estas desviaciones de la realidad están enclavadas en un sujeto cuya identidad viene definida por la incontestable legibilidad de su nombre propio."⁴⁸

Pero precisamente, y Paul de Man lo señala a continuación, la importancia de que aquello que se cuenta sea verídico pierde en cierta medida el sentido cuando entendemos que tal vez el propio ejercicio autobiográfico engendra una figura concomitante al referente pero no simétrica, ya que ni aunque se quisiera, (si es que acaso existieran relatos libres de intenciones), podría uno llegar a autorretratarse en su totalidad más compleja ya que, como decía De Mano, el propio medio tiene sus limitaciones, y como señalaban (con sus respectivos matices) Heidegger y J.L. Pardo, el "yo" es un proyecto constante, siempre abierto a las posibilidades de ser y con ello, nada o casi nada más que una capacidad para tener inclinaciones y saberse mortal, por ello, cualquier intento de encuadre, de limitación de un perímetro, será válido únicamente para el momento presente en que se realiza.

"La autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua. [...]El interés de la autobiografía, por lo tanto, no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo -no lo hace- sino en que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas. Las autobiografías, a través de su insistencia temática en el sujeto, el nombre propio, la memoria, el nacimiento, el eros y la muerte, y en la doblez de la especularidad, declaran abiertamente su constitución cognitiva y tropológica, pero se muestran también ansiosas de escapar a las coerciones impuestas por ese sistema."⁴⁹

⁴⁸ *Ibid.* p.113

⁴⁹ *Ibid.* p.114

Finalmente cabe señalar como hace De Man la posibilidad de que la autobiografía pueda tener lugar siempre que exista esa "espejularidad" cuando el lector/espectador realiza la lectura/visionado del contenido. Esta "espejularidad" consiste básicamente en la identificación, en la empatía o la sustitución de aquello que leemos o vemos por aquello que ya hemos leído, escrito o visto, es decir, por aquello que ya hemos vivido y constituye nuestra propia experiencia y autobiografía. En la realización por parte del lector o del espectador del texto o la imagen, siempre queda un residuo de indeterminación, una resistencia a la lectura y el desvelo total, y es en ese espacio flexible de la interpretación donde la autobiografía del autor es capaz de asimilar la autobiografía del lector/espectador y viceversa.

En el caso de los textos, en varias ocasiones se incluyen dentro de los propios, fragmentos de otros textos y autores ya que precisamente se pretende señalar esa construcción, ese ejercicio narrativo colectivo en el que finalmente leemos por lo que ya hemos leído, escribimos por lo que ya hemos escrito y otros han escrito, del mismo modo que vemos en función de lo que ya hemos visto.

2.4. Más allá del "yo" individual. La repetición cíclica y la infinitud de los relatos como bálsamo.

En *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Mircea Eliade expone dos formas humanas de concebir el tiempo y la existencia en diferentes períodos históricos: la concepción antihistórica o arcaica y la concepción histórica o moderna. En el último capítulo titulado *El terror a la historia* M. Eliade lleva a cabo un análisis de los recursos de estas dos concepciones para "soportar la presión"⁵⁰ de la historia y señala precisamente como la concepción histórica parece haber empezado a fracasar en la actualidad ante la demanda de una justificación y un consuelo frente al sufrimiento que puedan ocasionar ciertos acontecimientos históricos ya que, bajo una perspectiva historicista, estos acontecimientos

⁵⁰ Eliade, M. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. p.130

encuentran su razón de ser en sí mismos, es decir, eran necesarios y debían ocurrir exactamente tal y como se produjeron. Aunque Eliade realiza un análisis de las características y efectos a nivel colectivo de estas concepciones, encuentro cierta resonancia de las mismas a nivel individual.

En la actualidad impera la concepción histórica, la experiencia individual de la existencia es lineal y acumula memoria: nos sabemos capaces de generar historia, somos creadores de la misma (al menos decidimos sobre todo aquello que no escapa a nuestro control), los acontecimientos vitales son irreversibles y, en cierta medida, se derivan (de nuevo, *al menos* a un nivel racional en la "estructura prenarrativa"⁵¹ que confiere "forma temporal diacrónica y dramática a la propia realidad"⁵², es decir, parecen estar relacionados de un modo coherente y causal ya que se integran en un mismo hilo temporal). Bajo estas circunstancias, nos vemos obligados a soportar el peso de la historia, descrito por M. Eliade como la irreversibilidad corrosiva de los acontecimientos, la finitud existencial y el desconocimiento del sentido de la misma más allá de la propia tautología, es decir, "de un sentido completo y exclusivo en su propia realización"⁵³.

En esas circunstancias, se nos presentan en ocasiones ciertos interrogantes recurrentes del tipo: ¿merece la pena... este dolor, este esfuerzo, este miedo, esta ilusión, etc.? especialmente cuando los acontecimientos que ocurren en nuestra vida nos sobrecogen, nos fuerzan a detenernos, generan una duda, una crisis o una ruptura de cierto ritmo integrado. Frente a la incomodidad que supone la presión de la historia (vital e individual desde mi aproximación) y el desconocimiento del sentido de la existencia propia, una visión más integral y *transindividual* puede ofrecer un refugio acogedor desde el que afrontar esta incomodidad e incertidumbre. El propio M. Eliade señala cierta recuperación de la visión arcaica en el presente:

"La reaparición de las teorías cíclicas en el pensamiento contemporáneo es rica de sentido. No estando en posición de pronunciarnos sobre su validez, nos contentaremos con observar que la formulación en

⁵¹ AUGÉ, M. *Las formas del olvido*. p.43

⁵² *Ibid.* p.43

⁵³ Eliade, M. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. p.137

términos modernos de un mito arcaico delata, por lo menos, el deseo de hallar un sentido y una justificación transhistórica a los acontecimientos históricos"⁵⁴

Y del mismo modo añade, unas páginas más adelante:

"En páginas anteriores hemos expuesto diversas orientaciones recientes que tienden a revalorizar el mito de la periodicidad cíclica, incluso el del eterno retorno. Esas orientaciones menosprecian no sólo al historicismo, sino también a la *historia* como tal. Creemos estar autorizados para descubrir en ellas, más que una resistencia a la historia, una rebelión contra el *tiempo* histórico, una tentativa por reintegrar ese tiempo histórico, cargado de experiencia humana, en el tiempo cósmico, cíclico e infinito."⁵⁵

Desde este punto de vista, todas las experiencias vitales comparten cuestiones muy básicas en su desarrollo, una repetición de etapas, de experiencias y de *gestos arquetípicos* como puedan ser el afán de superación frente a la adversidad, la conquista, el desamor, el duelo, etc. Esta podría ser una primera estrategia para no sentirse *solo* frente a algo que nos supera o de lo que no podemos deducir una finalidad o sentido ulterior que lo explique y justifique, ya que esta experiencia individual se multiplica, es especular y se integra en un tiempo mayor y cíclico. Por tanto, podemos sentirnos acompañados en nuestra travesía individual por todos aquellos que ya han completado su camino o que andan a nuestra altura en estos momentos, es decir, al menos ese recorrido que nos resulta en ocasiones incómodo y desconocido, en el que incluso tal vez sentimos que nos perdemos a nosotros mismos al preguntarnos *quién soy o qué hago aquí*, aún así, ahí encontramos cierto refugio, en la idea de que todos estos caminos comparten una similitud de obstáculos, un mismo inicio y final y de ese modo, no estamos completamente desprotegidos ante la desorientación.

En relación con estos *paralelismos vitales* que pueden hacernos más llevadera esa sensación de vacuidad y sobrecogimiento mediante una especie particular de solidaridad o empatía, Marc Augé añade:

⁵⁴ *Ibid.* p.135

⁵⁵ *Ibid.* p.140

"Vivimos simultáneamente varios relatos ¿qué duda cabe? Sabemos bien que en cada uno de ellos desempeñamos un papel distinto y que no siempre tenemos el mejor papel. Sabemos además que algunos de estos papeles son más íntimos que otros, que nos resultan más personales. No siempre nos resistimos al deseo de reinterpretarlos, remodelarlos, para adaptarlos a la situación actual. [...] De estos relatos, por otra parte, somos y no somos el autor, pues a veces tenemos el sentimiento de haber sido capturados en el texto de otro y de seguir o sufrir el desarrollo del mismo sin poder intervenir en él."⁵⁶

Y puntualiza más adelante como sucede esto de *sentirse capturados en el texto de otros* o, en otras palabras, sentir que mi vida no la vivo únicamente yo, en cierta medida, ya la ha vivido mi madre y mi padre, algunas experiencias ya las han vivido o las viven conmigo mis amigos más íntimos, etc.

"Porque, en cada nivel del relato, el autor-personaje está implicado de modo individual y a la vez colectivo: está implicado de modo individual pues la pluralidad de relatos en los que interviene afecta a cada uno de ellos [...], y el relato de una vida, además, no es el resultado de una superposición de relatos sino algo que impregna a todos ellos con un rasgo original, idiosincrásico; y está implicado colectivamente, pues, por muy solitario que pueda ser el recorrido, estará por lo menos perseguido por la presencia de otro, bajo forma de lamento o de nostalgia; de tal modo que, de manera diferente pero siempre marcada, la presencia de otro o de otros es tan evidente a nivel del relato más íntimo como lo es la del individuo singular al nivel más global del relato plural y colectivo."⁵⁷

Es decir, de nuestro afán por dotar de sentido a nuestra existencia y nuestro "yo", surge una necesidad por elaborar relatos que nos expliquen, nos llenen de contenido y nos *tranquilicen*. Tanto es así que éstos son múltiples, según el ámbito y etapa vital en que se

⁵⁶ Auge, M. *Las formas del olvido*. p. 47-48.

⁵⁷ *Ibíd.* p. 51-52

desarrollen, y se superponen. En los relatos propios incluimos a los otros, (aquellos por los que nos inclinamos, recordando a J.L. Pardo), y en los relatos de los otros éstos nos retratan bajo otro prisma. Ninguno de todos ellos se genera de un modo independiente, todos se reescriben mutuamente. Esta multitud de fragmentos que se suman, se multiplican, condicionan e interrelacionan, dando como resultado un "relato total" siempre inacabado, (incluso más allá de nuestra propia muerte, pues todavía quedarán los relatos póstumos de los otros sobre uno mismo), nos ofrecen la posibilidad de, por un lado, elegir las descripciones y explicaciones a los hechos que más nos gusten o nos interesen según el momento y, por otro lado, afrontar de nuevo el tamaño mínimo que ocupamos. Esto será más soportable dado que otros tienen cabida en uno mismo y uno mismo en otros. Al menos así parece que la historia no nos va a devorar inmediata y completamente, eliminando cualquier huella. La repetición y recreación de los relatos termina por legitimarlos en su finalidad ya que consiguen, mediante esta reiteración, fundar un sentido para el yo y su existencia, que aunque pudiera ser arbitrario, no fracasa completamente en su utilidad.

Finalmente, esta profusión y variedad de relatos unida a la recuperación parcial de una visión del tiempo como una cuestión cíclica, de eterno retorno y posibilidad de reinaugurarse, nos ofrece una última escapatoria al peso de la historia que, desde mi interpretación personal, no deja de tener algo que ver también con la idea de ser-proyecto de Heidegger. Es decir, no se trata de anular la memoria, de eliminar los relatos vitales que van quedando en el almacén del pasado, sino precisamente de conservar la posibilidad de inaugurar, en cualquier momento, un relato vital nuevo, re-direccionar el proyecto de ser, sin que haya mayor impedimento que la imposibilidad del mismo más allá de la muerte.

2.5. Después del "proyecto de ser", el deseo de asegurarse un "yo" en el tiempo. Una interpretación desde "El tiempo en ruinas" de Marc Augé.

Anteriormente, tanto en los epígrafes dedicados a Heidegger como en los que se ocupan del ensayo de J.L. Pardo, ha quedado evidenciado el papel fundamental que desempeña la muerte y nuestra conciencia de ella en nuestro modo de sentirnos ser y experimentar un "yo". Para Pardo, la consciencia de nuestra naturaleza mortal nos permite saborear la vida de un modo intransferible, sentir como nos desvivimos en ella mediante

nuestras inclinaciones y experimentar con ellas el doblez, el equilibrio inestable, la *casi nada* que somos. Para Heidegger, la muerte inaugura y clausura la existencia entendida como proyecto de ser, que el "yo" o individuo puede decidir apropiarse desde una implicación real en él, una cura o cuidado (*Sorge*). Frente al hecho de ser casi nada, ser con incerteza y ser en posibilidad hasta que se consume la única posibilidad segura y definitiva: ya no ser, cabe preguntarse también si de esa misma muerte, de la conciencia propia de finitud que nos implica en la vida de un modo arrebatador, pero igualmente indefinido, no nace un impulso o deseo arraigado por superarla. Si esta incertidumbre no despierta acaso la necesidad de vestigios, de orientación, de hitos en el camino desde los que inscribimos. Elaborar a la vez algo que venza a la muerte y nos ofrezca una seguridad, aunque sea *temporal*, aunque la inmortalidad solo sea posible *en el tiempo*. Ofrecernos recordatorios de uno mismo como prueba de haber sido algo que se salvaba de no ser nada ni tener un sentido. Labrar los recuerdos que harán falta para atestiguar nuestra presencia en forma de ausencia.

"El recuerdo se construye a distancia como una obra de arte, pero como una obra de arte ya lejana que se hace directamente acreedora del título de ruina, porque, a decir verdad, por muy exacto que pueda ser en los detalles, el recuerdo jamás ha constituido la verdad de nadie, ni la de quien escribe, ya que en último término dicha persona necesita la perspectiva temporal para poder verlo, ni la de quienes son descritos por el escritor, ya que, en el mejor de los casos, este escritor no es más que el esbozo inconsciente de sus evoluciones, una arquitectura secreta que sólo a distancia puede descubrirse."⁵⁸

Durante la vida, hay diversos momentos que tal vez de un modo inmediato o a posteriori, se me antojan como cruciales. En muchas ocasiones, los relatos que desarrollo sobre mí misma parten o giran en torno a aquella cosa que ocurrió (o que no llegó a ocurrir, y ahí reside su importancia). Se erigen entonces como puntos de referencia desde los que me oriento, inscribo y escribo la historia propia. De ellos conservo un recuerdo que vuelvo a visitar con cierta frecuencia y sobre el que el paso del tiempo se acumula en forma de distancia espacio-vital, de lejanía, desajuste o desenfoque y me ofrece, a veces de un modo un tanto violento o sorpresivo, la extensión del camino que he recorrido desde aquel entonces. Esos

⁵⁸ Augé, M. "El tiempo en ruinas" p.13

recuerdos recurrentes en los que me detengo (y sobrescribo cada vez) sobreviven con mayor persistencia al derribo del olvido total y me hacen, precisamente, consciente del paso del tiempo.

"La obra (refiriéndose a la obra de arte antigua y a las ruinas) habla de su tiempo, pero ya no lo transmite por entero. Sea cual sea la erudición de quienes la contemplan hoy, jamás la contemplarán con la mirada de quien la vio por primera vez. Lo que hoy expresa la obra original es esa carencia, ese vacío, esa distancia entre la percepción desaparecida y la percepción actual, [...] porque nos hacen sensibles, fugazmente, a la distancia entre un sentido pasado, abolido, y una percepción actual, incompleta. La percepción de esa distancia entre dos incertidumbres, entre dos estados incompletos, constituye la esencia de nuestro placer. La percepción de esta distancia es la percepción del tiempo."

Trayendo esta reflexión a mi discurso bajo la relación de semejanza que establece el propio Augé entre ruina y recuerdo, este fragmento resulta especialmente certero e inspirador para añadir lo siguiente. Por un lado, desde el alcance individual de una única vida, la revisión del pasado, cuyo fin es tratar de entender el presente o al menos, cohesionarlo con lo anterior, y la anticipación del futuro, (que, personalmente, creo que ya es semilla de recuerdo, en la medida en que volveremos a él como un criterio en función del cual valorar, entender y significar ese futuro sobre el que imaginábamos y al que ya hemos llegado, convirtiéndose en presente), en las que se insertan esos puntos de amarre, (los momentos cruciales que comentábamos anteriormente), ponen en evidencia lo que ya señalaba Augé: un cambio de percepciones, lecturas o relatos, una incertidumbre que atraviesa la extensión total de la vida y el "yo", una incompletitud siempre *a punto de* comenzar de nuevo o terminarse, un proyecto que siempre es proyecto y nunca resultado final. Es decir, en ocasiones, puedo transitar mis propias ruinas, mis propios recuerdos, las arquitecturas incompletas de mi "yo" o de las historias que elaboro y sedimentan sobre él. Cuando regreso, pasado un tiempo, a ese acontecimiento que resultaba crucial, indispensable, que todo lo explicaba y dirigía por aquel entonces y que se escribió inmediatamente en mi memoria bajo esos signos, lo redescubro caduco, incompleto en sus detalles y vaciado de fuerza en su significado, una historia o relato que de repente ya no me cuenta. En ese momento entiendo que *me contaba* y que por tanto,

el tiempo ha pasado sobre mí, sobre aquel "yo" que hoy es otro. Si acepto que esta situación se repetirá periódicamente, puedo decir entonces que mientras vivo, dedico gran parte de mi actividad a estar *en obras de ruinas*. Todo el tiempo generando cimientos, evidenciando así su falta, a la espera, en una promesa de futuro en aquello que se escapa rápidamente hacia el pasado, tratando de apresarlos en un significado, una palabra, una imagen. La labor y la batalla es infinita del mismo modo que la construcción hace posible la destrucción y viceversa. La incomodidad y lo efímero es la forma en que me hiere y genera enfrentamiento la existencia del "yo", la herida que continuamente trato de combatir en una cura incansable de pasados seguros, presentes significados, futuros prometidos.

"El encanto de las obras de construcción, [...] Actualmente, este encanto se debe, en mi opinión, a su anacronismo. En contra de las evidencias, escenifica la incertidumbre. En contra del presente, subraya a un tiempo la presencia aún palpable de un pasado perdido y la inminencia incierta de lo que puede suceder: la posibilidad de un instante poco corriente, frágil, efímero, que escapa a la arrogancia del presente y a la evidencia de lo que ya está aquí. Las obras de construcción, en su caso al coste de una ilusión, son espacios poéticos en el sentido etimológico: es posible hacer algo en ellas; su estado inacabado depende de una promesa."⁵⁹

Quiero estirar de ese hilo: si el encanto de las obras en construcción se debe a su anacronismo, tal vez ahí está un fin último y deseo íntimo para esta labor de construcción de ruinas. Estas obras con voluntad de ruinas en las que me esmero se me antojan como el deseo por apropiarme del tiempo, en un intento por salirme de él, de su cerco, de su inevitable deshacerme. Revelarme ante el hecho de pertenecerle enteramente a él y situarme en la anacronía, fuera de sus márgenes que titulan como vivo o muerto, olvidado o vigente, actual o superado. Vencer cediendo, finalmente. Si soy insustancial, relato, proyecto, todo el tiempo conjugándome en el presente, haciéndolo materia prima del pasado para proyecciones de futuro con el anhelo de encontrar un sentido al hecho de estar aquí, quizá finalmente encuentre, (o consuele), ese sentido legitimador con una huella. En participar activamente del grabado de la huella que al fin otorgue la única seguridad: haber sido, haber inscrito, el qué o la historia ya no cuenta. Todas las posibilidades quedan recogidas en un nombre que alguien

⁵⁹ *Ibid.* p.106

pronuncia al ver una foto, un peine, una carta antigua, escuchar una canción, oler un postre. Si estuviera en posición de escucharlo en aquel momento, tal vez diría "yo". Todos estos mínimos ejemplos constituyen las ruinas que en vida me afano por construir.

3. REFLEXIÓN SOBRE EL PROCESO DE TRABAJO.

3.1. Antecedentes y búsqueda pictórica

En mi trabajo de fin de grado partía de imágenes ya dadas del pasado, fotografías y fotogramas de videos caseros, que revisitaba con la intención de volver a conocerme desde el presente en aquel pasado contado por otros, e identificar qué momentos, qué lazos y qué gestos resonaban todavía en la actualidad construyendo parte del relato de mi identidad. Por ello, no me interesaba reproducir con fidelidad la imagen dada, no se trataba de tratar de repetir la función de la fotografía que señala "lo que ha sido"⁶⁰ sino de encontrar lo que todavía es. En ese sentido, empecé a introducir cambios en mi práctica pictórica para favorecer la expresión de esa búsqueda y sometía a las imágenes originales a procesos de simplificación, fragmentación y mezcla. En las imágenes que generaba durante estos procesos, incluía patrones de estampados que formaban parte de mi memoria autobiográfica y me permitían por un lado, establecer una relación ambigua entre lo que es fondo y lo que es figura y, por otro lado, empezar a mezclar formas abstractas con elementos claramente figurativos. Este interés formal no ha desaparecido, he seguido trabajando sobre ello en los cuadros para este trabajo de fin de máster. Por otro lado, desde un punto de vista conceptual, las obras que forman parte de este proyecto ya no tienen una imagen previa como referente desde el que partir y sobre el que trabajar, esto se debe a que uno de los objetivos principales que dirigen la metodología e intenciones discursivas de este TFM consiste en tomar consciencia del presente, de la continua actividad narrativa que llevamos a cabo sobre aquello que nos ocurre, en la que el espacio temporal entre el acontecimiento y su integración en el relato vital es pequeña y no responde a un instante aislado. Por tanto, no hay lugar para las fotografías, ya que, entre otros motivos, no son momentos fotografiables, ya sea porque no *se espera* de ellos una fotografía, (como si ocurre por ejemplo en los días de vacaciones, cumpleaños, bodas, etc.), o su

⁶⁰ Barthes, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*.

significado o repercusión no saldría a la luz, (si es que se consigue mejor con el ejercicio pictórico), con la presencia de unos cuerpos o un escenario, lo que sucede allí y se quiere contar está detrás de lo que se ve. Incluiré a continuación imágenes de aquellos trabajos y alguno posterior para que se pueda tener una visión más amplia y detallada de la evolución pictórica y la búsqueda y experimentación continua.



El bateig. De la serie *Celebracions*. Acrílico y óleo sobre tabla. 120 x 200 cm. 2017.



Aniversari. De la serie *Celebracions*. Acrílico y óleo sobre tabla. 120 x 200 cm. 2017.



Diumenge. De la serie *Celebracions*. Acrílic i óleo sobre taula. 120 x 200 cm. 2017.



Nadal. De la serie *Celebracions*. Acrílic i óleo sobre taula. 120 x 200 cm. 2017.



La mare.
De la serie *Infància de la mà*.
Acrílic sobre tela estampada.
40 cm de diàmetre.
2017.



El pare.
De la serie *Infància de la mà*.
Acrílic i cera sobre taula.
60 cm de diàmetre.
2017.



Infância de la mà.
Ceras, tela de guata y lápiz sobre
papel de 300 gr.
50 cm de diámetro.
2017.



Un viatge. Óleo sobre tabla. 106 x 150 cm. 2018.

3.2 REFERENTES DE LA PRÁCTICA PICTÓRICA.

Kiki Smith, Alexandra Duprez, Giorgio Griffa y Sigmar Polke.

A modo de aviso, los referentes que se plantean a continuación actúan siempre como una fuente de inspiración y posibles soluciones que adaptar a los planteamientos propios. La lista podría ser más extensa o todavía más dispar, porque en ocasiones la afinidad con ellos es intensa pero su punto álgido es pasajero. Sin embargo, todo esto va creando un poso y las aproximaciones a un tema o cuestión formal que parecían olvidadas vuelven a surgir tiempo después, creando conexiones y combinaciones entre ellas la mayoría de veces un tanto inconscientes o intuitivas.



A Man. Tinta de impresión sobre papel rasgado y pegado. 198.1 x 508 cm. 1990. Kiki Smith.



Pieta. Tinta sobre papel. 233 x 3848 cm. 1999. Kiki Smith.

La obra de la artista multidisciplinar Kiki Smith, (1954, Nuremberg), resulta de lo más atrayente e inspiradora, especialmente sus trabajos de dibujo, estampas y su serie de tapices. En primer lugar, la aproximación espiritual, crítica y holística a su temática recurrente se me aparece cercana y afín a mi modo de entender igualmente el contenido conceptual que

recorre este proyecto. Por su lado, Kiki Smith ha trabajado especialmente desde finales de los 70 hasta los 90 haciendo visible lo invisible del cuerpo humano, mostrando su interior y sus funciones en dibujos, esculturas y estampas de órganos, sistemas, fluidos y secreciones. Estas imágenes un tanto abyectas o cargadas de tabúes quedan revestidas de una belleza sensible y táctil. Abordando el fragmento o la unidad, Kiki Smith no busca aislarlo sino poner en relación, evidenciar el sistema y la interconexión de las partes en un todo. Me interesa esa mirada dialéctica, la armonización de su posicionamiento racional y su *sentir espiritual* cuando trata de representar el cuerpo y el mundo físico que lo rodea en su naturaleza paradójica y compleja, a



St. Genevieve. Tinta y lápiz sobre papel. 1999. Kiki Smith.



Tree with yellow roses. Tinta sobre papel nepalés. 190,5 x 172,7 cm. 2006. Kiki Smith.

la vez como una fuerza infinita, cíclica y en continua renovación pero también fugaz, vulnerable, frágil y en equilibrio delicado. "I'm making work that's about the body, playing with the indestructability of life, where life is this ferocious force that keeps propelling us; at the same time, it's also about how you can just pierce it and it dies. I'm always playing between two extremes about life."⁶¹ La perseverancia de lo efímero para fundar algo permanente, la aceptación de la contradicción o lo incómodo como algo bello y necesario, así como el interés por poner el centro de atención sobre lo transversal, aquello que atraviesa y relaciona, es un enfoque que he tratado de adoptar como actitud durante todos los trabajos e investigación teórica que configuran este proyecto.

A partir de los 90, su interés por el cuerpo de cariz más fisiológico se abrió hacia una aproximación también cultural, mitológica y religiosa, "In the 1990s she explored legends, myths, fairy-tales, and religious beliefs"⁶², añadiendo a su trabajo un interés por los diferentes relatos históricos y colectivos.

Por otro lado, las soluciones formales que propone a sus interrogantes conceptuales funcionan también como fuente de inspiración personal. El uso de la repetición de figuras o fragmentos, los patrones y los motivos decorativos

⁶¹ Blinderman, B. *Sings of life*. p.6

⁶² Belvedere Museum (web). *KIKI SMITH, PROCESSION. 07 June 2019 to 15 September 2019*

asociados al mundo femenino están también presentes en mis propuestas pictóricas. Kiki Smith suspende el espacio dejándolo en blanco o lo sugiere con los recursos anteriores al descubrimiento de la perspectiva: traslapeo, relación de tamaños entre las figuras, intensidad de color, etc. Todo esto dota a sus obras de una frontalidad que recuerda a las miniaturas medievales. Esta frontalidad y recursos a la hora de construir el espacio pictórico también están presentes en las obras de la serie *Palíndromos*.



Sky. Tapiz de algodón jacquard. 302 x 194 cm. 2011. Kiki Smith.



Visitor. Tapiz de algodón jacquard. 302 x 194 cm. 2015. Kiki Smith.

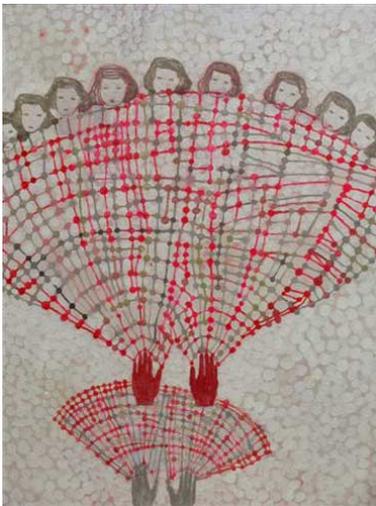


Spinners. Tapiz de algodón jacquard. 302 x 194 cm. 2014. Kiki Smith.

Otra artista que también se vale de la repetición de formas sencillas o fragmentos de figuras para la composición de sus cuadros y forma parte de los referentes que he observado a la hora de llevar a cabo mis trabajos es Alexandra Duprez (1974, Quimper). Las afinidades con esta artista son esencialmente formales y mucho más evidentes en la serie *Palíndromos*. En la obra de Duprez se puede observar cierta economía de medios con el uso de una paleta restringida a no más de tres o cuatro colores por cuadro y la presencia casi continua del punto repetido como forma capaz de generar una urdimbre en la que crecen rostros como máscaras, animales y figuras humanas. En sus lienzos se despliega un espacio imaginario, de nuevo



Sans titre. Alexandra Duprez.



Eventail fillette. Óleo sobre tela. 122 x 162 cm. 2010. Alexandra Duprez.



Sans titre. Alexandra Duprez.

construido con esos mismos recursos para una falsa perspectiva que comentábamos en las estampas, (y especialmente los tapices), de K. Smith. Las figuras que los pueblan están tratadas con sencillez, evitando una descripción exhaustiva y valiéndose del silueteaje con colores sólidos o la descripción del contorno con una línea de dibujo. Esta misma ausencia de detalle y esmero en la descripción están presentes en las figuras que aparecen por ejemplo en *La ofrenda*, (combinando precisamente en la repetición de una misma forma el silueteaje en una de ellas y la descripción del contorno en la otra), o el uso de la línea de dibujo en *Sublimación*, ambos de la serie *Palíndromos*. Además, A. Duprez también combina los motivos figurativos junto con formas geométricas abstractas, (círculos, rombos, líneas, etc.). Cabría decir por último que comparto en parte sus intenciones a la hora de elaborar las imágenes y cierta función que adquiere el proceso de llevarlas a cabo. En sus cuadros encontramos figuras recurrentes y arquetípicas: ojos, manos, ramas, caballos, vestimentas, etc. que retratan una cosmogonía de la eternidad del mundo⁶³ y su realización, lenta y delicada, convierte a la imagen en un mandala que transforma a aquel que lo realiza en su proceso.⁶⁴ Del mismo modo, mi actividad pictórica pretende tomar consciencia del momento actual, su comprensión y lectura, así como condensar con el paso del tiempo y las obras, precisamente en su deseo por representar el relato que elaboro sobre aquello que me ocurre, una cosmogonía individual capaz de generar empatía e identificación en el espectador.

⁶³ Harambough, L. *Alexandra Duprez, peintures*. Artículo online.

⁶⁴ De Crayencour, M. *Alexandra Duprez, pensées*. Artículo online.



Marcheurs. Óleo sobre tela. 150 x 120 cm. 2015. Alexandra Duprez.



Sans titre. Alexandra Duprez.

Aunque lejos de los códigos estilísticos de las dos artistas anteriores, cabe comentar la obra del pintor turinés Giorgio Griffa, (1936), por tres cuestiones fundamentales. La primera establece una conexión o afinidad con A. Duprez, aunque siempre guardando las distancias y diferencias. Del mismo modo que en la obra de Duprez el ejercicio pictórico se acerca a la meditación activa del mandala, para Giorgio Griffa el proceso pictórico también está imbuido de un componente performativo. Reduciendo la pintura a sus elementos fundamentales: superficie, color y pinceladas, Griffa desarrolla un proceso en el que los instrumentos para pintar cobran todo el protagonismo, determinando, junto con la relación entre la densidad de la pintura y la absorción de la tela sin imprimir que use para la ocasión, el resultado final. La actitud de escucha o atención total al proceso y la configuración de la forma en función del tipo de pincel o esponja usada para el gesto, empuja a que la personalidad o los deseos expresivos del pintor den un paso atrás dejando ver entonces las condiciones físicas del acto pictórico, la construcción de la obra según la relación entre éstas, evidenciando además esta actividad como un proceso en el tiempo al adoptar siempre una apariencia inconclusa o interrumpida, como una meditación o mediación que podría retomarse en el siguiente lienzo.



Senza titolo. Acrílico sobre lienzo.
Giorgio Griffa.

"Griffa ha emprendido una práctica que él describe como "constante y nunca finalizada", adhiriéndose a "la memoria del material" y a la creencia de que el gesto de la pintura es infinito. Dentro del marco finito de su lienzo, cada obra de arte se convierte en un lugar de colaboración entre la pintura y el pintor a medida que la mano trabaja para revelar una constelación de signos y símbolos. Esta relación está mediada aún más por la materialidad de las obras: la absorción del acrílico en la tela de cada trazo dicta la siguiente pincelada. La terminación de un lienzo funciona como una suspensión de esta relación."⁶⁵



Vista del estudio del artista.

En segundo lugar, también en el caso de este referente, la repetición es un recurso fundamental. En la obra de Griffa, esta repetición "adquiere la rítmica consistencia del signo icónico y la gramática expresiva de la escritura"⁶⁶ y esta es una cuestión que me interesaba especialmente. La relación entre la pintura y la escritura, escribir pintando. Aunque lejos de la apariencia que adquiere la materialización de esta idea en la obra de Griffa, si que encuentro cierto acercamiento a su modo de proceder en la obra *La Ofrenda*, que empieza con una escritura de puntos que de repente se interrumpe para continuar en el interior del cuerpo dibujado a la derecha.

Por último, otro aspecto formal de su obra que me ha inspirado y tal vez sea más palpable, es la musicalidad y carácter lírico de sus abstracciones. Las combinaciones de colores, de signos básicos, su extensión por el lienzo conservando espacio para el vacío, etc. A partir de los ochenta

⁶⁵ Casey Kaplan Gallery. *Giorgio Griffa. Fragments 1968-2012*. Artículo online. "Griffa has undertaken a practice that he describes as "constant and never finished", adhering to "the memory of material", and to the belief that the gesture of painting is an infinite one. Within the finite frame of his canvas, each artwork becomes a site of collaboration between painting and the painter as the hand works to reveal a constellation of signs and symbols. This relationship is further mediated by the materiality of the works: the absorption of the acrylic into the fabric from each stroke dictates the brush's next move. The completion of a canvas functions as a suspension of this relationship"

⁶⁶ Bellini, A. *Euridice, Giorgio Griffa*. Artículo online.



Griffa empieza a incluir también arabescos, espirales y cenefas. Esto aporta cierto carácter decorativo y naif a sus obras. Aparece entonces un posición favorable a poner en valor lo ornamental y reivindicarlo como un valor artístico. La búsqueda de la musicalidad y lirismo así como el posicionamiento a favor de lo decorativo puede verse en los cuadros de la serie *Paraísos*.

Narciso. Acrílico sobre lienzo. 1986. Giorgio Griffa.



Vista de la exposición "Giorgio Griffa: The 1980s" at Casey Kaplan, Nueva York. 2018.



Lavagna Beuys. Acrílico sobre lienzo. 1982. Giorgio Griffa.

Para finalizar este epígrafe señalaré cuales son a día de hoy los puntos de interés personal que encuentro en la extensa obra de Sigmar Polke, (Oels, 1941 - Colonia, 2010). Tanto los códigos estilísticos como el contenido que atraviesa la obra de Polke son lejanos a mi producción. Por ejemplo, aunque Polke también se interesó por la cuestión de los relatos, su artificiosidad o falta de inocencia, su función legitimadora capaz de otorgar identidad, etc. lo hizo desde una aproximación a la memoria e historia colectiva, recolectando imágenes publicitarias, de periódicos, de vigilancia... Es decir, interesándose por aquellos relatos que conscientemente pretenden erigirse como públicos, comunes a todos y unificadores, mientras que mi aproximación parte de lo íntimo e individual y se encamina *casualmente* pero de un modo un tanto inevitable hacia lo compartido o transindividual ya que se ocupa de la experiencia vital como el mero hecho de existir y las actividades y sensaciones que de un modo general todos llevamos a cabo. Sin embargo, existen ciertos aspectos formales de su obra que me interesan y sobre los que me gustaría seguir trabajando en el futuro, ampliando las posibilidades en cuanto a experimentación técnica y formal en mis propuestas.



Triptychon. Resina de poliéster y acrílico sobre tela estampada. 400x300, 403x300, 397x299 cm. 2002. Sigmar Polke



Aurora. 65 x 68 cm. 2000. Sigmar Polke.

Estos aspectos formales son los siguientes:

Por un lado, me interesa la atención que presta a la materialidad de las superficies, trabajando en muchas ocasiones con resinas que crean soportes translúcidos para la imagen, estableciendo un juego con el bastidor visto y las sombras de las formas pintadas. Su experimentación y



Untitled. Sigmar Polke.

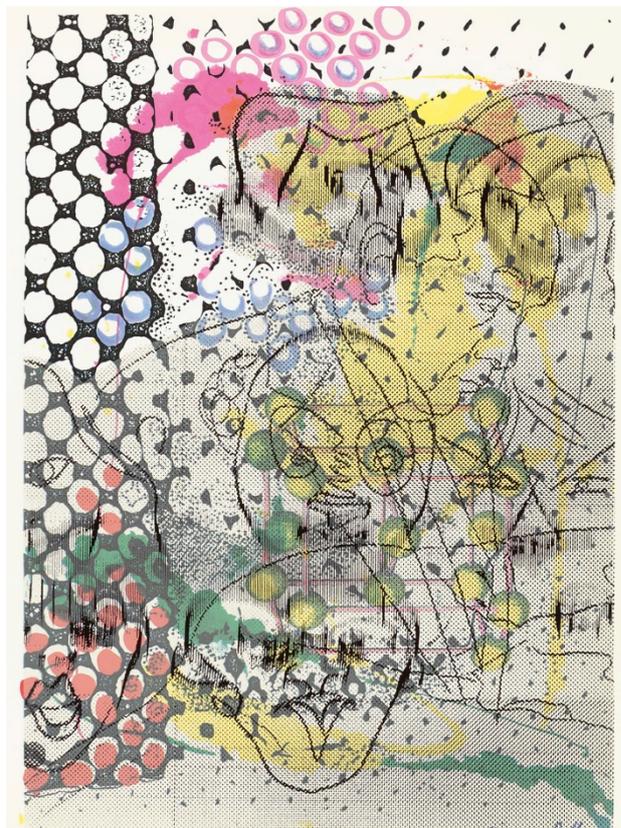


Untitled (lens painting). 2007. Sigmar Polke.

resultados en la elección de los materiales que serán el soporte de la imagen me interesa por la calidad un tanto etérea y de piel cálida o membrana tensada. Aunque en las obras propias que se mostrarán a continuación todavía no se ha llegado a ese estadio, la investigación sí que ha empezado en el taller, abriendo un camino nuevo para mí al empezar a testear como trabajan telas como la guata, la gasa o el látex con la pintura y el bordado.

En segundo lugar, también me seduce la reutilización de telas ya trabajadas, sea con estampados, tintes o bordados. Del mismo modo que S. Polke lleva a cabo en algunas de sus obras, me interesa entender en qué medida significan y condicionan la lectura de la imagen que se quiera pintar sobre ellas, de qué modo pueden colaborar o competir, estudiar el margen de acción que dejan a la intervención pictórica al ofrecer una estructura ya dada, etc.

Por último cabe comentar su combinación de formas abstractas y formas figurativas conformando una imagen cohesionada que se complementa y se tensa en esa indefinición de las fronteras entre una u otra lectura.



Wirmuβtenhandeln. Serigrafía. 1999. Sigmar Polke.

3.3. PROCESO

Para abordar este apartado, empezaré describiendo primero el planteamiento y procesos comunes tanto a las dos series pictóricas como al libro objeto y a la colección de relatos. A continuación, pasaré a describir con mayor detalle los pasos y consideraciones particulares de las series pictóricas así como de la práctica narrativa.

3.3.1 Planteamiento transversal.

En primer lugar y aunque resulte un poco obvio, no está de más decir que a lo largo de estos meses en los que se han llevado a cabo las propuestas prácticas, el trabajo en el taller o la escritura de relatos delante del ordenador, se ha compaginado siempre con la investigación teórica, tratando de enriquecer y mantener coherente esta parte práctica y creativa con los conocimientos y reflexiones que iban sumándose con el paso del tiempo.

En segundo lugar, para ser capaz de cumplir con el primer objetivo específico de la práctica pictórica y narrativa, (consistente en tomar consciencia de la necesidad de relatos y su elaboración continua para la interpretación del presente y cohesión del "yo"), durante todo este tiempo se ha mantenido una actitud atenta, de escucha y registro de esta narración de la experiencia vital. Esta elaboración o relato sucede siempre y en primer lugar a un nivel mental, tal vez después de una especie de reacción inmediata o de una revelación en forma de intuición, para pasar a un ordenamiento racional y narrativo. En resumen: la fuente de inspiración, contenido e imágenes poéticas es la vida y sus acontecimientos en tiempo presente. Mientras voy viviendo y procesando, inevitablemente, siempre recuerdo experiencias del pasado que asocio a las actuales a la vez que imagino el futuro desde esas dos circunstancias. El registro de estas interpretaciones de las experiencias vitales no se lleva a cabo de un modo estricto. Es decir, no llevo conmigo un diario personal, lo cual no significa que no lo escriba en ocasiones. La mayoría de veces esos relatos se quedan flotando y madurando en mi cabeza discursiva, porque condicionan en gran medida una actitud y con ello, una mirada y una búsqueda.

Mentiría si dijese que primero escribo y después pinto. Es importante enfatizar que no existe una correspondencia exacta, no puedo emparejar cuadros con textos, es una actividad que se retroalimenta de un modo orgánico e inexacto. No se trata de ilustrar un texto o de

describir de una imagen. A veces la imagen que ocupará el lienzo aparece cegadora y aislada, despertada por una mirada concreta hacia algo que ocurría en mi vida. De ella, y no siempre tampoco, puede nacer un texto. En otras ocasiones, el texto viene primero y en él aparece algún objeto, situación o metáfora que inspira la creación pictórica.

Por último, las dos series de cuadros y la colección de relatos han sido elaborados en este mismo año, por tanto, lo que comentaba anteriormente es más patente si cabe en estas tres propuestas. Sin embargo, incluyo el libro objeto que hice el año pasado por el siguiente motivo:

Lo llevé a cabo una vez ya había terminado el grado, mientras cursaba las asignaturas del máster, y en él ya se plantea la idea del relato como construcción, como estructura o esquema subjetivo que condiciona un prisma para el presente, el pasado y el futuro, capaz de generar contenido que finalmente permite identificarse con él, legitimando y fundando un sentido para el "yo". En esta propuesta ya aparece, mediante el modo en que se presenta el contenido y el lector interactúa con él, la idea de que este esquema interpretativo es totalmente arbitrario y temporal.

3.3.2. Proceso según la tipología del proyecto.

-Proyectos de relatos:

El primer paso consiste en elegir cuál va a ser el contenido de los textos y el modo en que este contenido o tema va a funcionar como el primer factor de cohesión. No es que se "elija" de un modo analítico, sino que se ha ido presentando durante todos estos años y parece que llega un momento en que resulta ineludible no escribir algo sobre ello.

Seguidamente se identifica cuál es la visión o la "tesis" personal que se quiere manifestar acerca de la temática.

A continuación se estudia de qué modo se quiere mostrar los textos. Esta cuestión es especialmente importante, una especie de posicionamiento desde el que se aborda este tipo de proyectos. Para elegir una solución y diseñar el modo en que se establecerá el ejercicio de lectura, se tiene en cuenta una cuestión básica: qué puede contar en sí mismo el modo en que nos acercamos al contenido? Para ello se busca diseñar un orden de lectura que se aleje (aunque sea solo ligeramente) del recorrido habitual principio-a-fin, y se proponen maneras alternativas que tienen que funcionar como una metáfora, capaz de expresar y reforzar

durante toda la lectura, tanto la "tesis" que se quiere manifestar como los adjetivos que podrían describir el tema escogido de un modo poético y común a la mayoría.

Para encontrar soluciones al diseño del orden de lectura y los posibles materiales que pueden entrar en juego en la elaboración del objeto libro, se lleva a cabo una búsqueda de referentes y de ideas.

Simultáneamente, se empieza a escribir, revisar, descartar y maquetar.

Finalmente, cuando se termina de escribir, se termina también de maquetar y empiezan las pruebas de impresión, las correcciones, pequeñas experimentaciones y cambios hasta que se llega a un resultado satisfactorio.

-Proyectos pictóricos:

De un modo similar al primer estadio de los proyectos narrativos, en la práctica pictórica tampoco *elijo* que voy a pintar, más bien acabo seducida por una imagen, una metáfora, una superficie, etc. Una vez cautivada, hay que iniciar el proceso de apertura de camino o *poda*. Intuyo lo que quiero ver, pero todavía no se veo nada, así que en ese momento se empieza a hacer bocetos, descartar, desistir, volver a empezar, etc., hasta que uno de ellos me atrapa con la misma fuerza. En ocasiones sigo trabajando sobre él, otras veces ya no es necesario tocarlo.

Una vez ya veo delante de mí que es lo que voy a pintar, empieza el proceso de la *traducción*. La mayoría de las veces los bocetos están hechos con ceras plásticas, rotuladores, papeles recortados... Estos materiales no tienen que ser necesariamente los mismos en el cuadro final, porque tal vez no es viable o porque al cambiar la escala no funcionan, etc. En este momento hay que elegir y probar con que técnicas y materiales se llevará a cabo la obra. (Obviamente, a veces se fracasa en esta *traducción*, y hay que rectificar o volver a empezar).

Hay cuadros que requieren ciertos procedimientos técnicos para llevar a cabo reservas, collages o tintas planas. Todo esto se ha de tener en cuenta y planificar en cierta medida qué pasos se harán primero para no entorpecer a los siguientes.

Finalmente, *solo queda* pintar el cuadro y mantenerse atenta al proceso y abierta a la posibilidad de cambios frente al boceto inicial.

3.4. DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y TECNOLÓGICA DE LA OBRA.

Para el cuadro *El salto* el procedimiento técnico fue sencillo y habitual. Después de dar con el boceto final, se encajaron la figuras y grandes áreas con óleo gris azulado y se empezó por trabajar el fondo azul con la pintura muy diluida y añadiendo capa tras capa, haciendo reservas para las zonas que se pintarían con tintas planas. La textura se trabajó también con esponja y pinceles más secos, con óleo menos diluido, esperando a que secase y volviendo a pintar con capas finas para integrarlo todo. Una vez el fondo estaba a medio camino, se empezó a trabajar las áreas de tintas planas y las figuras. Para conseguir zonas uniformes, se mezclan cantidades suficientes de óleo para asegurarse que en ningún momento podrá terminarse antes de acabar de trabajar esa forma y así evitar que puedan aparecer *parches* de colores ligeramente diferentes. A estas tintas planas también es necesario darles varias pasadas para que queden opacas y consistentes. Se dejó para el final los brazos de la bañista central, que tenían que realizarse con un único gesto decidido y concreto. Después de observar el cuadro, se oscureció la mancha inferior (antes roja), se añadió la línea esmeralda y se definió todavía más la pierna del límite superior. Estos son algunos de los tipos de cambios a los que hay que estar abierto y atento en el proceso de realización de la obra. La mayoría de las veces, una vez he alcanzado el estadio de *acabado* o *casi acabado*, dejo de trabajar sobre el cuadro unos días, le hago un par de fotos y de vez en cuando pruebo cosas en él con Photoshop o pegando papeles recortados y de colores si la pintura ya está seca.



Boceto para *El salto*.



El salto todavía inacabado.



Pruebas en photoshop.

Para el cuadro *Sublimación*, quería que las zonas coincidentes de los cuerpos y el fondo tuvieran un color oscuro pero matizado, menos pesado y opaco que la tinta plana rojo cadmio, por lo que la pintura había de estar diluida y era necesario que las pinceladas pudieran superponerse sin taparse por completo. Hay tres intensidades de gris, pero no se procedió de claro a oscuro añadiendo cada vez más pinceladas, sino de la siguiente manera: Dado que la gran mancha que queda debajo del plano rojo y algunas áreas de los cuerpos comparten la misma intensidad del color, dibujé los cuerpos a parte, recortando estas zonas que tendrían que quedar pintadas y lo coloqué sobre el lienzo a modo de reserva. Esto permite que la pincelada no se vea interrumpida o ahogada en su recorrido al tratar de evitar entrar en zonas que han de permanecer más claras o completamente blancas. Así el gesto puede fluir de arriba a abajo de una vez en tantas capas como se considere necesario, a la vez que sirve para hacer un primer encaje sintético de los cuerpos. Este modo de proceder añadió además pequeños chorretones de pintura que se colaban por debajo del papel y favorecían la apariencia expresiva y fresca que se perseguía. Este proceso se repitió de nuevo eliminando del papel apegado las siguientes áreas a pintar con el gris de intensidad media y de nuevo para el gris más claro. Una vez ya tenía el primer gran triángulo gris oscuro sobre los cuerpos terminados, empecé a pintar también la tinta plana, pudiendo hacer de este modo un corte limpio sobre las pinceladas más aguadas y delimitar también la extensión de los cuerpos.



Proceso de *Sublimación*. Uso de los cuerpos recortados sobre papel como reserva.
Detalle

A

continuación, una vez terminadas las manchas, había que pintar los contornos de los cuerpos con línea. De nuevo tenía que ser de una sola vez, en un recorrido de gestos precisos y decididos, para no sobar y matar la frescura del dibujo. Por último, solo quedaba llevar a cabo los pétalos, pero no tenía sentido pintarlos pensando en un pétalo, era demasiado descriptivo para el registro gestual que tiene el cuadro. Por ello, tras hacer alguna prueba aparte, opté por sencillamente preparar el color y estampar un pincel de punta redonda sobre el lienzo. El registro recuerda fácilmente a los pétalos y no entra en una construcción por planos de color de la forma demasiado analítica para el estilo del conjunto.



Boceto

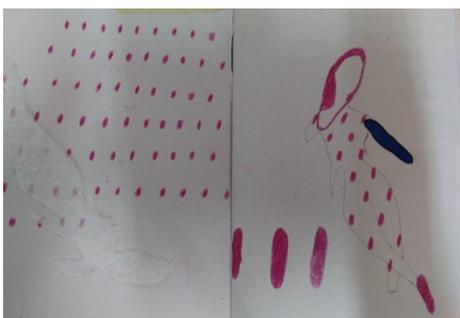


Cuadro casi terminado



Pequeños cambios en Photoshop.

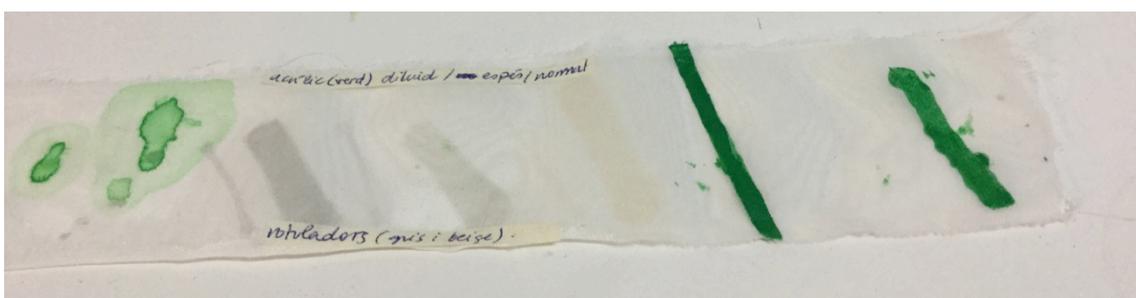
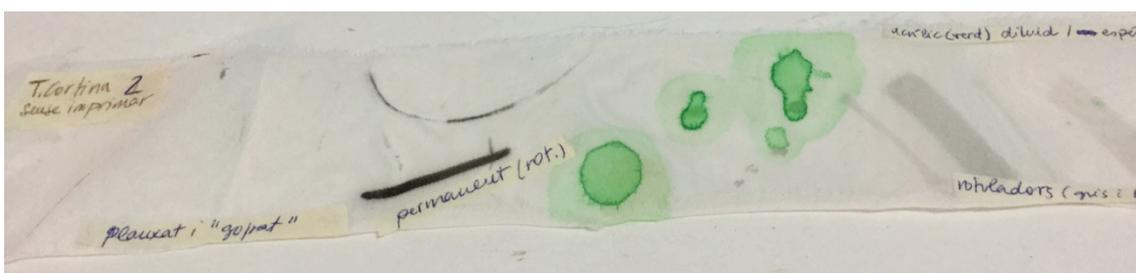
La ofrenda tiene como particularidades técnicas el collage de papel de celofán para el brazo de la figura de la izquierda, pegado sencillamente con pegamento en spray, y por otro lado, la reserva para la doble sombra hecha con goteo. Utilizando igualmente papel, pero esta vez con la figura recortada en negativo, hice varias dos mezclas, una completamente blanca y aguada, y otra ligeramente amarilla, (igualmente aguada), que apliqué por capas con un pequeño difusor.

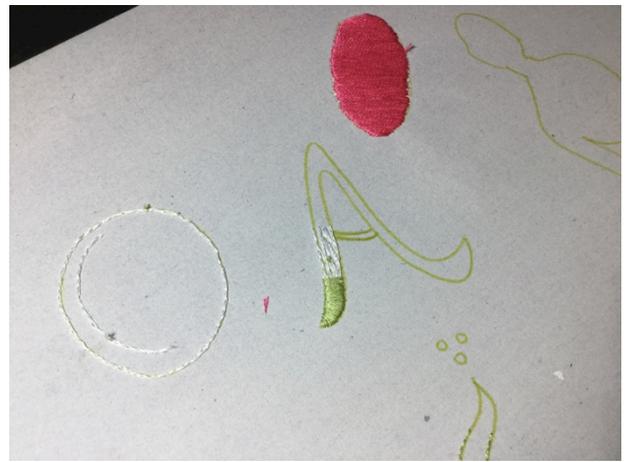
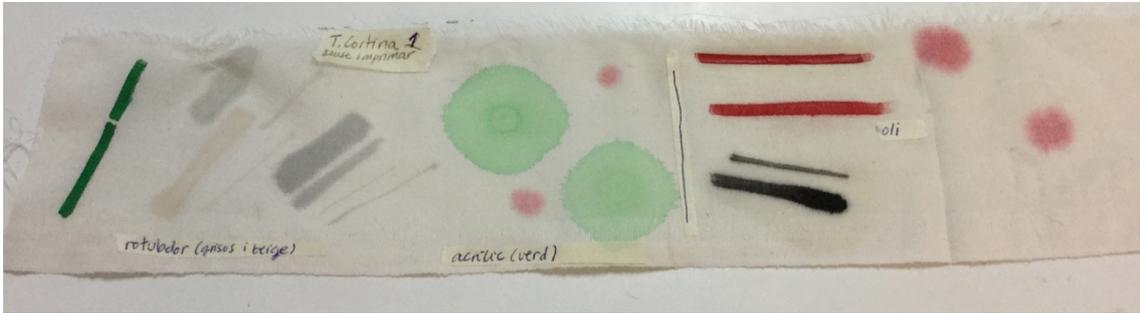


Boceto

Para la serie *Paraísos*, las sábanas se imprimaron con agua-cola únicamente, para no tapar en ningún momento los diseños bordados. Una vez entelados, siempre tratando de que parte de las cenefas participasen en los cantos del bastidor, con la intención de reforzar ese carácter ornamental y de marco, los fotografé y trabajé distintos bocetos posibles con Photoshop. A la hora de pintar trabajé con reservas y añadiendo aceite de lino al óleo para conseguir un mayor brillo. Para la aplicación del pan de oro, seguí el procedimiento habitual, simplemente trabajé también con reservas para conseguir las arquitecturas de líneas finas y definidas.

A raíz de esta serie, he iniciado una fase de pruebas preliminares experimentando con óleo, acrílico y pan de oro sobre distintas clases de telas imprimadas o en crudo. En la actualidad, estoy haciendo un pequeño archivo de muestras para poder incluir aquellos registros que me resulten interesantes en el futuro.





Pruebas sobre distintos tipos de tela sin imprimir con óleo, acrílico, y rotuladores. Pruebas de distintos tipos de bordados, (últimas dos fotografías).

Por otro lado, en la colección de relatos el trabajo consiste en su mayoría en la maquetación del objeto antes de su impresión y el posterior montaje (encolando simplemente). Lo único más particular de su proceso de elaboración es la inclusión de pequeños objetos físicos como una litografía original, un retal de tela, un objeto desplegable, etc., que se han de tener en cuenta desde el principio de su planteamiento.

En cuanto al libro objeto, una vez definida la maquetación estándar: medidas de las tarjetas, distancia y tamaño de las incisiones y la ubicación siempre centrada del texto, el proceso ha consistido en un ejercicio de prueba y error al tratar de imprimir sobre distintas superficies. Aquellas sobre las que ha sido posible, se han montado después mediante pegamento en spray forrando las tarjetas de acetato.

4. PRESENTACIÓN, ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN DE LA OBRA REALIZADA.

He cursado el máster en dos años, reservando este último para dedicarlo íntegramente al desarrollo del trabajo final de máster. Durante el primer semestre, por motivos personales diversos, (que efectivamente construyen el relato que en aquel momento me contaba a mí misma para reafirmarme en mi "proyecto de ser" más inmediato), decidí hacer una estancia en el extranjero y me marché a Wrocław (Polonia). Esta experiencia cumplió algunas de mis expectativas. De nuevo aparecen aquí todas las proyecciones de futuro e idealizaciones que es capaz de crear la actividad narrativa con una eficacia tal, que le otorga a las mismas una entidad de veracidad igual a la realidad, de ahí probablemente vengan las desilusiones posteriores: "El viaje se parecerá pronto a una verificación: para no decepcionar, lo real debe parecerse a su imagen"⁶⁷; al fin y al cabo el relato es una imagen compuesta de palabras y sin duda existe un relato o imagen colectiva de lo que debiera ser una experiencia erasmus. Así es como precisamente las expectativas o anhelos que pudieron cumplirse fueron aquellas que tenían que ver con una búsqueda más personal, libres del relato establecido y la desigualdad injusta de una verificación. Sin entrar en detalles, la experiencia fue un reto en ocasiones un tanto duro, pero finalmente positivo. Fruto de algunos de los momentos de mayor soledad e introspección, se gestaron las imágenes que ocupan los dos primeros lienzos que enseguida pasaré a describir y que inician la serie *Palíndromos*. Pero antes, cabe apuntar que lo que más hice en aquellos meses fue escribir. Escribí recuerdos, sueños, cuentos, verdades, mentiras, ausencias y amores. De la mano de los mismos, simultáneamente, nacieron los cuadros cuyas escenas quieren condensar ese momento vital concreto. No puedo decir qué vino antes y qué le siguió, porque nunca es un proceso controlado, sino desvelado en todo caso. Solo cuando la gestación ha terminado e incluso más tarde, tras un tiempo de reposo desde que terminé de pintar el cuadro y escribir el texto, descubro las relaciones que los estaban conectando desde un principio.

Para ser honesta con la experiencia vital y la evolución pictórica, los presentaré por orden cronológico de ideación y realización y trataré de describir las sensaciones o disposición vital que pretenden condensar. Más tarde, hablaré de ellos desde un punto de vista plástico y formal.

⁶⁷ Augé, M. *El tiempo en ruinas*. p. 65

4.1. Obra pictórica:

4.1.1. Serie *Palíndromos*. Citando el presente.

"Palíndromo: Del gr. *παλίνδρομος* palíndromos 'que recorre a la inversa'.

1. m. Palabra o frase cuyas letras están dispuestas de tal manera que resulta la misma leída de izquierda a derecha que de derecha a izquierda"⁶⁸

El título para la serie que se inició con los cuadros que siguen, se presentó cuando dos caminos metodológicos se encontraron. Por un lado, de un modo intuitivo, libre y sensorial, el abordaje de la composición pictórica presenta de un modo más o menos evidente, formas que se repiten en los límites del cuadro, creando la sensación de que la imagen sigue más allá y de que aquello que queda fuera del campo de visión consiste en la repetición del fragmento que ya vemos. Además, esta estructura compositiva facilita precisamente esa idea de lectura en ambas direcciones que caracteriza un palíndromo.

Por otro lado, de un modo racional y reflexivo, mientras iba realizando la lectura de la bibliografía que nutre el discurso teórico de mi práctica artística, se me aparecía, de un modo bastante claro, el *carácter palíndromo* a nivel metafórico y conceptual de la necesidad de llevar a cabo una actividad narrativa que nos explique a nosotros mismos y hacia los demás, del motivo último o cuestión transversal de esa profusión de relatos. Como se ha ido exponiendo a lo largo de esta memoria, finalmente el contenido de estos relatos no sería el punto principal de los mismos, puesto que éste es cambiante, contradictorio, circunstancial, etc., sino que el aspecto fundamental se encuentra en la reiteración de la creación y difusión de estos relatos como el modo que finalmente otorga una legitimidad al acto de decir *yo* o *yo soy* mediante la construcción continua de un contenido. Por tanto, si realizásemos una lectura del relato de relatos de una vida completada, independientemente del sentido de lectura (hacia la muerte o hacia el nacimiento), el significado común que extraeríamos a todos ellos sería el mismo, la necesidad de legitimar el ser del "yo".

⁶⁸ *Palíndromo*. En: Diccionario de la lengua española. Consulta online.



El salto.
Óleo sobre lienzo.
100 x 70 cm.
2019.

"Sobre cómo calcular el salto o concretar la paradoja:

Una ruptura acotada, un gesto de liberación (pero) contenido. ¿Elegir un lugar de aterrizaje?
¿Amortiguar el impacto?

Siempre: 1. El vértigo antes del salto. 2. El vértigo después del primer impulso por el mientras tanto en el aire, es decir, el pavor a lo indefinido. 3. El vértigo si no salto. 4. El vértigo cuando se acaba el salto.

Pasos para una ejecución correcta: 1. Vaciar la mente pero mantener el equilibrio. 2. El cuerpo compacto, recto, mirada al frente, los brazos direccionan. 3. No torcerse. 4. Controlar todo lo invisible. 5. Mejor sin cerrar los ojos. 6. Perseverar un instante más en el atrevimiento.

La incertidumbre es la forma más flexible jamás conocida. La incertidumbre crecerá un territorio discontinuo con reductos siempre vírgenes. Los exploradores mueren a causa de las condiciones extremas: congelación o deshidratación. Sin embargo, la mayor incomodidad se revela precisamente en no sentir nada, ni frío ni calor."⁶⁹

Este cuadro es el primero que planteo en mi estancia Erasmus. Efectivamente, tiene que ver con el motivo principal para tomar esa decisión: alejarse, favorecer un cambio, afrontar ciertos miedos, tomar perspectiva de los últimos acontecimientos vitales. Especialmente, escribir y pintar este cuadro es un ejercicio de toma de consciencia del momento que atravesaba, lleno de contradicciones interiores. La necesidad (o convencimiento) de cambio, el miedo a lo desconocido, la búsqueda de otras respuestas en otro lugar pero con *precauciones* (un tanto inevitables): sin abandonar el propio cuerpo, la propia historia, ni siquiera el lugar de origen como seguridad a la que volver.

A finales de verano y durante el primer mes de estancia, terminé de leer "El amor loco" de André Breton. Ansiaba que estar lejos de todo lo conocido me transformase en algún sentido, que me deslumbrara, entrar en contacto violento con aquella ciudad de modo que desplazase mi mirada y generarse un encuadre nuevo. Dejar de ver por lo ya visto porque lo que iba a ver debería de ser refrescantemente nuevo. Sin embargo, (y que *ironía*) mi método era seguir unas *instrucciones*, actuar por lo ya hecho y comprobado. Incitada por los primeros capítulos del libro y tratando de provocar a la inspiración, me dediqué a recoger cartas, folletos de publicidad y carteles. Al principio, tenía una necesidad de *comunicarme* con el lugar, en parte por la soledad y en parte por la ilusión que genera estar en una ciudad por

⁶⁹ Texto extraído del libro-objeto *Todas y ninguna*.

descubrir. A final de cada mes los recortaba, los mezclaba e iba sacando de uno en uno, el traductor de Google terminaba la tarea lírica otorgando cierta coherencia a la composición azarosa. Lo último que hacía con ellos era meterlos en sobres, enrollarlos o plegarlos y dejarlos en lugares públicos con un correo de contacto. Aunque no recibí ninguna respuesta, comprobé con ello que, efectivamente, Breton andaba en lo cierto cuando contaba como el deseo dirige la lectura de lo que sucede casualmente: todos los poemas parecían tener que ver con el tema sobre el que versa este trabajo. De nuevo, la lectura o relato de aquello que sucede termina de construir el modo en que se presenta, el modo en que esto es.

" <¿Puede usted decir cuál ha sido el encuentro capital de su vida? ¿Hasta qué punto este encuentro le ha dado, le da la impresión de ser fortuito o necesario?> ⁷⁰ [...] Dicha inquietud traduce, en efecto, según todas las probabilidades, el problema actual, paroxístico, del pensamiento lógico impelido a tener que explicarse sobre el hecho de que el orden, la finalidad, etc., en la naturaleza no se confundan objetivamente con lo que son en el espíritu del hombre; sucede, sin embargo, que la necesidad natural concuerda con la necesidad humana de una manera tan extraordinaria y excitante que las dos determinaciones se revelan indiscernibles."⁷¹

Poema de azar en lengua desconocida (Octubre):

Un ladrón que es obstáculo de obstáculos,
 edad:
 orden regenerativo extremo.
 Este seguro se basa en
 no hay categorías

Son horas
 de alta iluminación
 creamos la misma carrera
 eventos de amapola.



Imagen escaneada del poema de Octubre.

⁷⁰ Breton, A. *El amor loco*. p.37

⁷¹ *Ibíd.* p.38

A finales de Octubre y principio de Noviembre llevaba un mes en Polonia y nada extraordinario había sucedido. Había conocido a gente nueva, desde luego, la ciudad era bonita y la academia totalmente diferente, y sin embargo... Había un sentimiento de soledad que se acentuaba a medida que los días eran cada vez más grisáceos y más cortos. La llegada del otoño y la sensación creciente de desamparo y silencio se instalaba en los esqueletos de los árboles a medida que se quedaban sin hojas. Día a día se componía el paisaje ideal para alimentar todo ese sentir. Un paisaje como una canción perfectamente escogida. Pero, afortunadamente, la imagen de las hojas que se desprendían en una caída idéntica hacia el suelo, con toda ligereza, como si aquello (yo, cuando quiero, soy muy exagerada), como si aquello no significase el fin de sus vidas, fue de algún modo revulsivo, reconciliador, reconfortante. Y luego vino la frase final del primer poema por azar "eventos de amapolas".

Aquí salimos del nudo de aquella pequeña historia (por fin!) que yo me contaba esos días o se pone a escribirla otra yo. Sí, de repente cada uno de nosotros como un evento de amapola, como una hoja que completa su ciclo y cae para deshacerse en otra cosa. Con todo la frase fastuosa, sonora y señalada de ser una vida como un evento, terminada en contrapunto por ser también, amapola. Leve, sin ocupar más de un día en el computo total del tiempo. Prácticamente nada, qué descanso. De algún modo me reconcilié con la soledad por ser soledad de todos. La importancia de todo aquello al final no iba más allá de una hoja que cae. Ha quedado comprobado que las estaciones siguen sucediéndose más allá del debacle de millones de hojas en el suelo. Precisamente gracias a ello. Así que nada era tan terrible, ni tan definitivo.

Así se fue gestando la imagen que ocupa el siguiente cuadro, adoptó distintas formas fallidas hasta que tras un cuadro descartado y más bocetos, di con ella. La elección del título completa en todo caso (y en una especie de sentido inverso o espejado) esa sensación de ligereza, de alivio por que todo sea transitorio, despertada por la visión de unas hojas que caen. Se me presentaba como el ejemplo más irresistible y poético: la posibilidad de sublimar un día y pasar directamente del pesado estado del sólido al vapor. Qué todo esté finalmente, impregnado de una importancia tan ligera.



Sublimación
Óleo sobre lienzo.
140 x 100 cm.
2019 67



Detalle de *Sublimación*.

Por último dentro de esta serie pictórica, queda por contar cómo, o más bien por qué, surgió la imagen para *La ofrenda*.

A las lecturas y reflexiones que se han ido desgranando a lo largo de esta memoria, se le sumaron algunos cambios en mi vida emocional que desencadenaron bastante desgaste y desubicación. Pero finalmente, a día de hoy nada de todo eso es demasiado terrible ni definitivo como para no aprender a hacer ejercicios de olvido y aprendizaje. Lo que quiero decir es que con todo ello, experimenté de un modo físico y psíquico como los cambios a veces producen pequeñas fracturas o heridas que hacen parecer que nuestro discurso se dispersa y deshilacha. Que aquella cohesión, proyecto de futuro y sentido vital que estaba tan claro, de pronto no lo está tanto. Creo que en ese tipo de situaciones, cuando de repente se produce la ausencia o el error, cuando experimentamos con mayor intensidad nuestros puntos de amarre, los nudos básicos con los que nos inscribimos en la vida que de repente se aflojan y se sueltan. Básicamente, *La ofrenda* es un cuadro motivado por la necesidad de reconciliación y entendimiento que todo aquello que nos atraviesa, marcándonos y significándonos puede ser temporal, que si ofrecemos partes de nosotros como dones o sacrificios esperando algo a cambio terminamos por desintegrarnos y expoliarnos. En todo caso más valdría tomar otra acepción ofrecerse a la vida en muestra de gratitud y amor y entender que deshacernos con ella es un continuo volver a empezar. Todo esto a mí me suena muchas veces a libro de autoayuda, que le vamos a hacer, no siempre es fácil aplicar la teoría ideal a nuestra práctica habitual. Por eso supongo que surge la necesidad de hacer este tipo de cuadros. Hay que pintarlos, escribirlos, realizarlos, recordarlos, contemplarlos... conciliar la contradicción y esperar que algo se pose.



La ofrenda
Acrílico sobre lienzo, rotulador y collage.
140,9 x 200 cm
2019



Detalles de *La ofrenda*.



Por otra parte, *dejando atrás la literatura*, sobre los aspectos formales y plásticos de estos cuadros, podríamos decir lo siguiente:

En los tres cuadros las figuras humanas que aparecen tienen una anatomía simplificada, adoptan posiciones hieráticas y en los dos primeros los límites de sus cuerpos no están explícitamente señalados.

En el caso *El salto*, no vemos acotados los muslos, los límites superiores de los brazos y la parte posterior del cuello de la bañista central. Se pierden en el blanco de una especie de lago, placa de hielo, nube o cualquier otra cosa que pueda llegar a parecer ser la mancha blanca. El espectador se ve obligado a completar el cuerpo con una mirada activa.



El espacio donde sucede la escena es contradictorio y ambiguo. Por un lado, la textura del fondo azul sugiere cierto carácter atmosférico, aporta una ligera sensación de profundidad y paisaje que sin embargo queda desmentida por tres tintas planas que juegan un papel ambivalente. En un primer momento son elementos abstractos, tres áreas de color opaco, dos de ellas con formas más redondeadas y una tercera más pequeña de líneas rectas. Pero empujadas por el contexto, pasan a querer ser otra cosa en la mirada del espectador: lagos congelados, un gran agujero del que asoma una cabeza, charcos, lava, etc. y a todas estas referencias oponen cierta resistencia. Por último, esta situación de ambigüedad viene reforzada por la ubicación de las figuras (o sus fragmentos). La bañista central parece estar suspendida en un lugar indeterminado de un modo no muy comprensible, del extremo superior *cae* o *se corta* una pierna mientras que el límite inferior queda subrayado por una cabeza que toca solo por un punto el final del lienzo y parece surgir de una masa rojo oscura. A nivel compositivo, estos elementos tensionan la superficie de la imagen evidenciando los límites del lienzo y sugiriendo algo más allá de éstos. La paleta de color es relativamente restringida, en el cuadro dominan los colores fríos y azulados, trabajados en distintos matices, especialmente para el fondo. La presencia general del azul se aprovecha para establecer el mayor contraste que encontramos al usar un rojo vivo sobre fondo blanco. Este rojo, pero ahora granate mucho más apagado y oscuro, se repite en dos pequeñas áreas, el bañador de un segundo bañista del extremo superior y la oreja que deja al aire el corro de baño blanco que sale de la mancha oscura



Detalles de *El salto*

inferior. Cerca de estos granates hay un punto verde claro (en la rodilla de la pierna *colgante superior*) y una línea aguamarina que de nuevo establecen contrastes, pero esta vez con el rojo vivo y el granate del que están cerca, generando pequeños diálogos y una especie de recorrido en zig-zag.



Detalle de *Sublimación*

Con la superposición de cuerpos en *Sublimación* se presenta la oportunidad de establecer un juego de combinaciones, por decirlo de algún modo, en el que participan el blanco, el color del fondo y un gris verde-azulado intermedio. Con ello se busca confundir y cohesionar los límites de estas figuras a la vez que enlazarlas con el fondo, ya que el uso del mismo color parece generar huecos en sus cuerpos a la vez que, en otras zonas, está lejos de causar esa impresión, ya que construye el cabello o los rostros-máscara. Me atraía especialmente en este segundo cuadro trabajar las zonas traslapadas de los cuerpos como un espacio ambiguo, compartido, de pérdida, confusión e indefinición, ya que acompañaba a la visión que me inspiró y contaba anteriormente. Estos cuerpos que no acaban de dejar claro si están vacíos o llenos ya que en todo caso participan en su mayoría de los colores del fondo (blanco y un gris bastante oscuro), están atravesados por *pétalos* rojos estampados.

En cuanto a la composición, de nuevo hay una intención consciente por generar cierta tensión, incomodidad o ambigüedad con la elección de los elementos que aparecen sobre el lienzo y el lugar en que se ubican. En un primer lugar, se observa claramente una diagonal que atraviesa todo el cuadro con la tinta plana de rojo cadmio. Esta mancha parece generar una especie de espacio, como si se tratara de la pared de una cueva, pero es confusa ya que coincide perfectamente con los límites de las piernas del último cuerpo y no sabemos qué queda delante y qué detrás, con lo que esa especie de profundidad que ofrecería la cueva queda contradicha. A esta primera diagonal, que termina hacia la mitad del cuadro, viene a coincidir un segundo rectángulo oscuro que la refuerza.



Detalle y miniatura explicativa de *Sublimación*

El punto donde coinciden las dos diagonales genera una especie de cruz cuya mitad seguiría fuera del cuadro, lo mismo ocurre con el arco que parte de la acumulación de piernas en la parte inferior del cuadro y se dirige hacia arriba y hacia afuera en las manchas alargadas de verde muy claro. Estas manchas, en principio abstractas, parecen jugar el papel de pies, espejados a los de los cuerpos blancos y trasladados encima de ellos.

Finalmente, la paleta está restringida a cuatro colores: blanco, rojo cadmio, verde claro y una gradación en tres tonos de gris y existe un contraste de texturas entre las tintas planas del rojo cadmio, el verde claro y el blanco (directamente del fondo sin tocar) y la superficie de pintura más ligera y diluida, donde se pueden entrever las pinceladas y superposición de distintas capas de la gradación de gris oscuro.

Puede que en *La ofrenda* sea el cuadro donde más claramente se puede apreciar esa intención de lectura o composición palíndroma ya que el único elemento figurativo, una figura femenina, se encuentra repetida y espejada en ambos extremos del cuadro, a cada lado de un eje central invisible.

Las dos figuras se relacionan de un modo dialéctico bajo las combinaciones de lo lleno/lo vacío, la forma/la sombra o la huella, el perímetro o continente/el contenido.

En el lado izquierdo del lienzo se extienden como si de una escritura codificada se tratase, una sucesión de puntos irregulares, como la posible abstracción de un texto que ha quedado interrumpido y pasa a integrarse *llenando* el cuerpo femenino de la izquierda. Esto no es casual, persigue valer como metáfora del discurso que se ha ido desgranando a lo largo esta memoria, pero no tiene sentido dar un manual de instrucciones y acotar las posibles interpretaciones de los ojos que miran.

La paleta vuelve a ser bastante restringida, contando solo con el gris azulado del fondo, el rosa, el azul eléctrico del papel de charol y la doble sombra en un gris ligeramente más oscuro y un goteado predominantemente blanco por encima.

4.1.2. Serie *Paraísos*. Viajando en el tiempo.

Cuando Mircea Eliade habla de los paraísos y trata de hacer una definición común más allá de las características particulares de cada uno de ellos en las diferentes culturas, momentos históricos y religiones, los describe como un lugar situado "in illo tēpore", hace muchísimo tiempo, tanto que ya no somos capaces de situarlos con precisión o sin ella en una línea cronológica. Más interesante si cabe, es el hecho de que el paraíso, entendido como un lugar de circunstancias siempre ideales, puede situarse en una posición lejana del pasado, como un pretendido "origen" o en un momento crucial pero indeterminado del futuro. Esta descripción me pareció en cierto modo afín al concepto de "ruinas" y "obras en construcción" como recuerdo, promesa y constatación del paso del tiempo.

Cuando elevamos un recuerdo sobre otro, (y en todo momento refiriéndome a recuerdos positivos) cuando acudimos a él con mayor asiduidad y lo dotamos de un significado legitimador, causal, simbólico o reconfortante, éste se convierte en una especie de abstracción paradisíaca, nostálgica y maravillosa, que deseáramos ser capaces de volver a habitar. Del mismo modo, cuando imaginamos sobre nuestro futuro, cuando nos proyectamos eligiendo dónde, cómo, con quien, haciendo qué, etc. queremos estar al cabo de un tiempo, erigimos nuestro propio paraíso futurizo de circunstancias ideales al que nos gustaría ser capaces de llegar a entrar. En estos lugares de la memoria y la imaginación, el tiempo pasa y se acumula sin ejercer cambios en su naturaleza, es decir, nuestro modo de acudir a ellos puede cambiar, puede ser que nuestra interpretación de un recuerdo perfecto o un futuro ideal cambie, pero ellos, como posibilidad no lo harán, sino que precisamente evidenciarán ese cambio de perspectiva oponiéndose como diferencia, como una más de entre las muchas que a lo largo de la vida alimentaremos y con ello, señalan el paso del tiempo y su trabajo sobre nosotros.

Como ya comenté en el epígrafe 5.1., el interés por los patrones y estampados ya estuvo presente en mi trabajo de fin de grado. El mundo de la costura siempre me ha seducido, probablemente porque de pequeña pasé muchas tardes junto a mi abuela, (que es modista), entreteniéndome con retales y puntadas sencillas. El amor hacia ella endulza más si cabe este recuerdo, y de algún modo es un interés que todavía a día de hoy nos une y nos empuja a compartir tiempo juntas. Pero además, a este relato personal se le une la búsqueda que comentaba por combinar elementos figurativos y abstractos generando una comunicación entre ellos que no sea la del contraste obvio por oposición. Me interesa también la repetición intrínseca al acto de coser y a los motivos que configuran un patrón estampado. Por un lado,

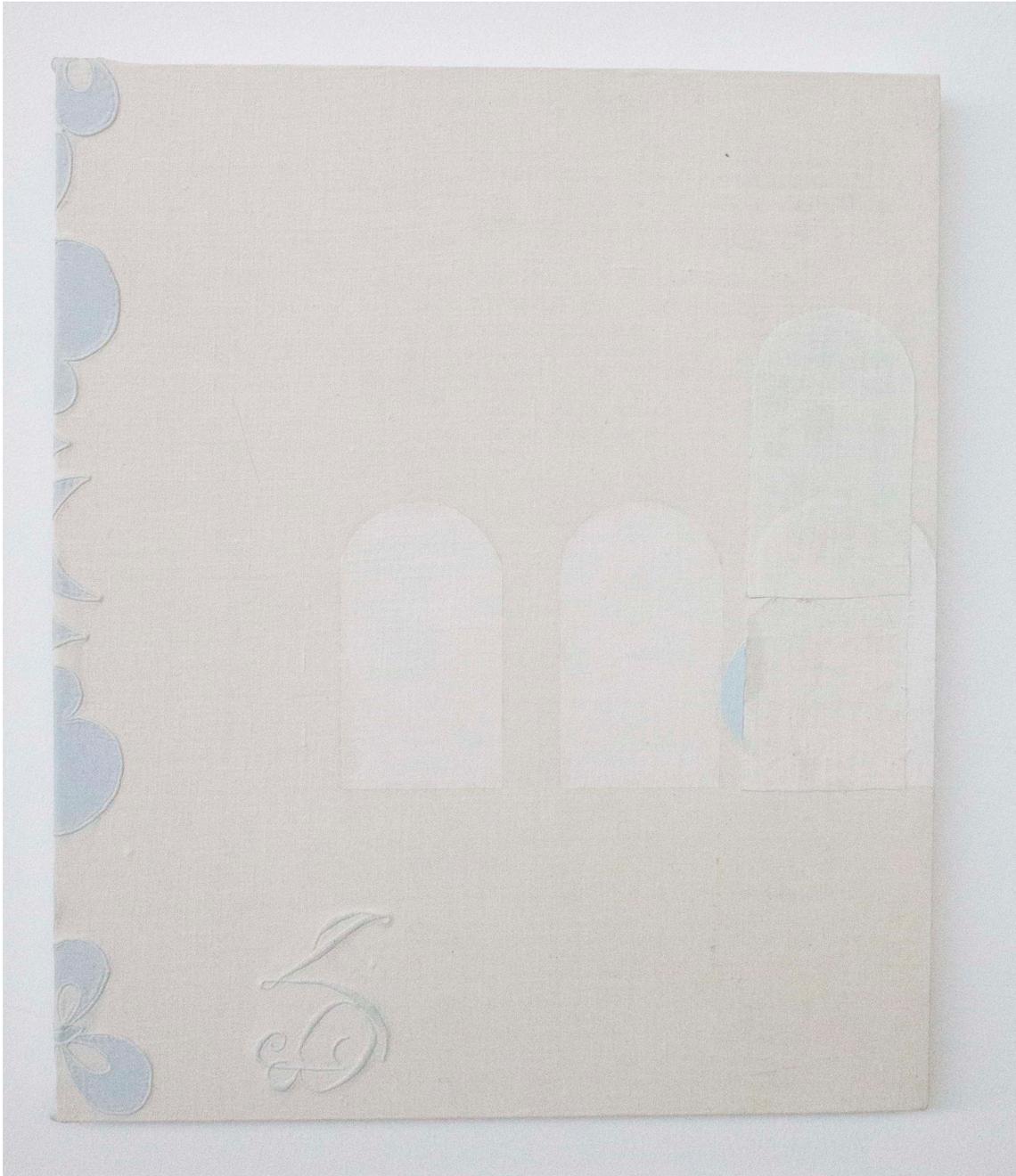
esta repetición genera un ritmo y el modo de extenderse y marcar con la aguja en la tela o el diseño, me sugiere una escritura. Por otro lado, esta misma repetición me parece que atrapa en ella al tiempo, tal vez porque "la cotidianidad es la diferencia dentro de la repetición"⁷² y en la repetición del gesto inexacto, en el trabajo manual se cuelan esas pequeñas diferencias entre lo que es similar, del mismo modo que los días idénticos en su esquema rutinario nunca lo son en detalle.

La cuestión de la repetición de un motivo está presente de un modo mucho más implícito en los cuadros de la serie *Palíndromos*, con la repetición de las nadadoras y los pétalos, tal vez sólo en *La ofrenda* esa repetición está mucho más esquematizada al modo de los patrones, pero escapando también de ellos al no cubrir la superficie por completo ni ser perfectamente idénticos, pero la diferencia dentro de la repetición es patente en los puntos que conscientemente quieren evidenciar la mano que los escribe, el gesto humano que los elabora y se extiende en *renglones* que se tuercen en ocasiones.

Llevaba un tiempo queriendo trabajar sobre esas sábanas bordadas, han terminado en mis manos porque se habían quedado demasiado pequeñas para las camas actuales o demasiado viejas. Trabajar sobre telas ya manipuladas, sea por estar teñidas, estampadas *de fábrica* o bordadas a mano como en este caso, me atrae especialmente por el pequeño reto que supone adaptarse a un esquema que ya viene más o menos marcado y aprender a jugar a favor tanto de los elementos dados como de los deseos propios. Pero además, el hecho de que hayan pertenecido a mi familia, que alguna de ellas las haya bordado mi abuela y que realmente hayan sido usadas me seducía en la misma medida. El paso del tiempo y la memoria posada era palpable, se podía incluso oler. Sin embargo, yo no tenía ningún recuerdo propio asociadas a ellas, veía alguna inicial bordada de los nombres de mi familia e imaginaba, identificaba, empezaba a contarlos a mi medida. Sus extensiones blancas eran las de territorios en ruinas, desprovistas ya de una Historia como adición de acontecimientos, situadas fuera del tiempo histórico que se sucede y sustituye, se encaminaban hacia la noción de permanencia, detención y duración. Esto las convertía en ideales para proyectar sobre ellas las arquitecturas incompletas de paraísos lejanos e imprecisos, ya en ruinas o todavía en construcción, poblándolas así de recuerdos y promesas.

⁷² Jean Baudillard en GUASCH, A.M. *Autobiografías visuales: Del archivo al índice*. p. 29

A continuación mostraré las fotografías de estas piezas y pasaré hablar de ellas desde un punto de vista formal y plástico.



Paraíso I. Óleo y collage sobre sábana. 47 x 42 cm. 2019.



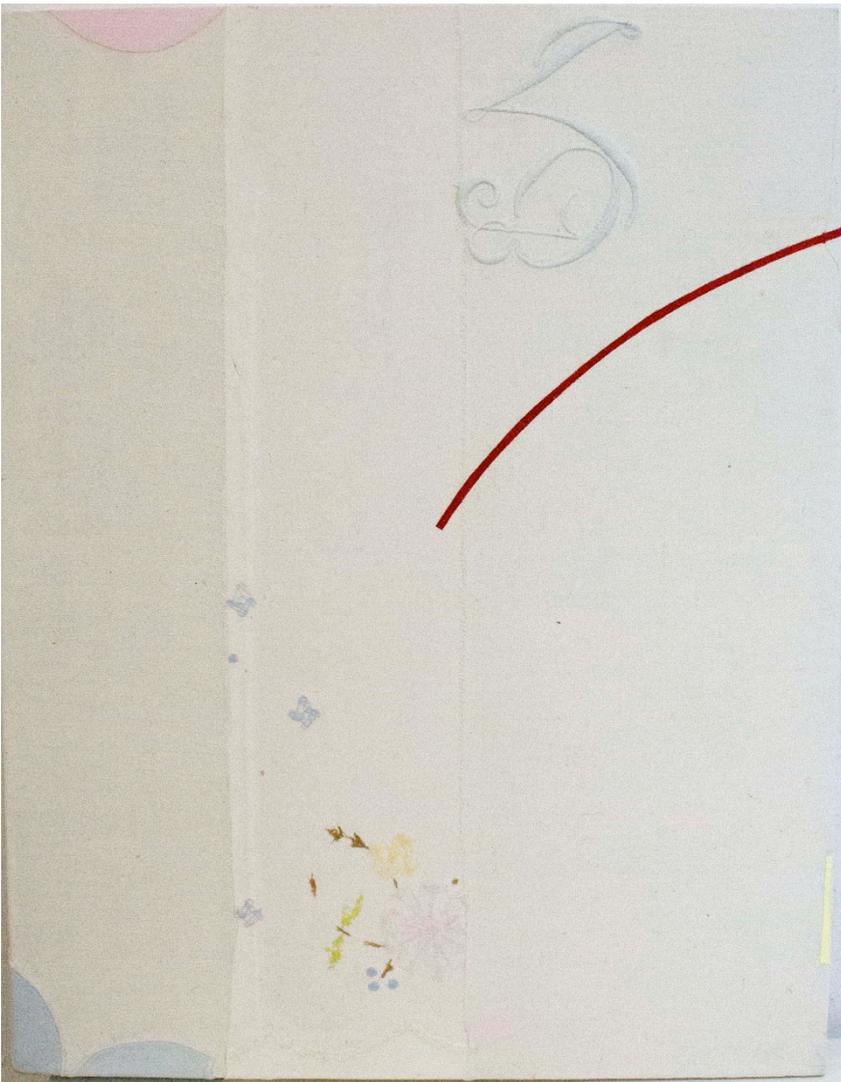
Paraíso II. Óleo y pan de oro sobre sábana. 42 x 33 cm. 2019.



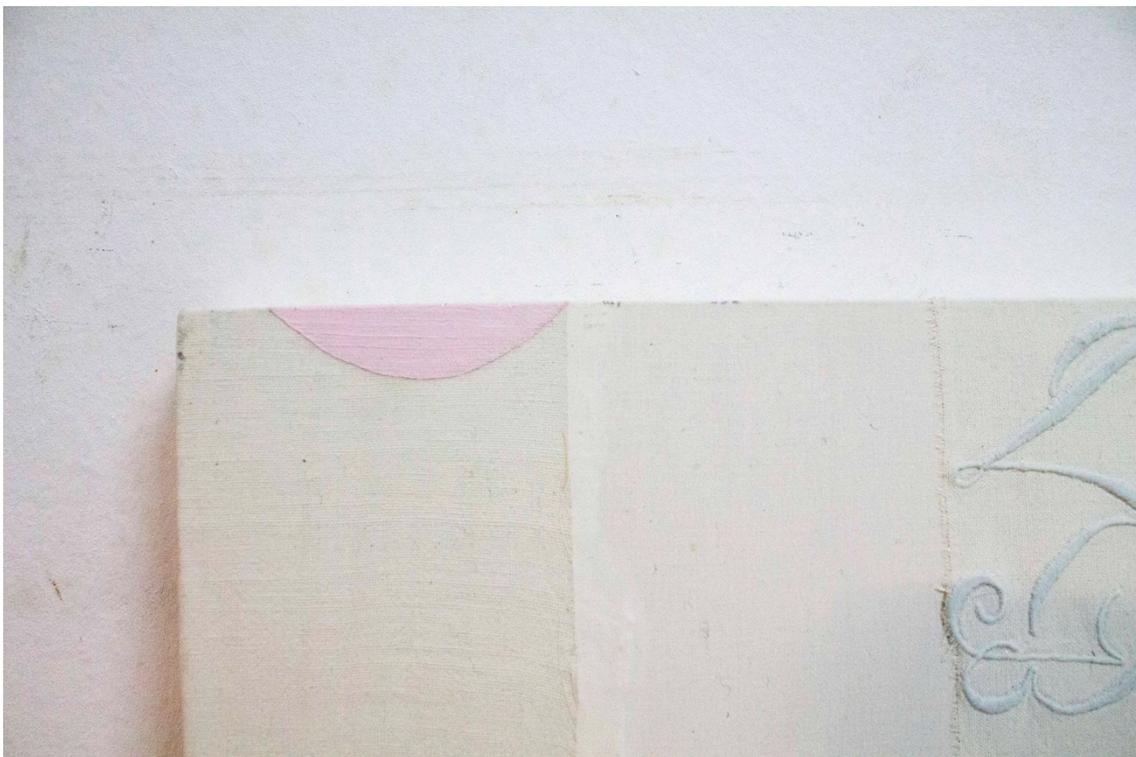
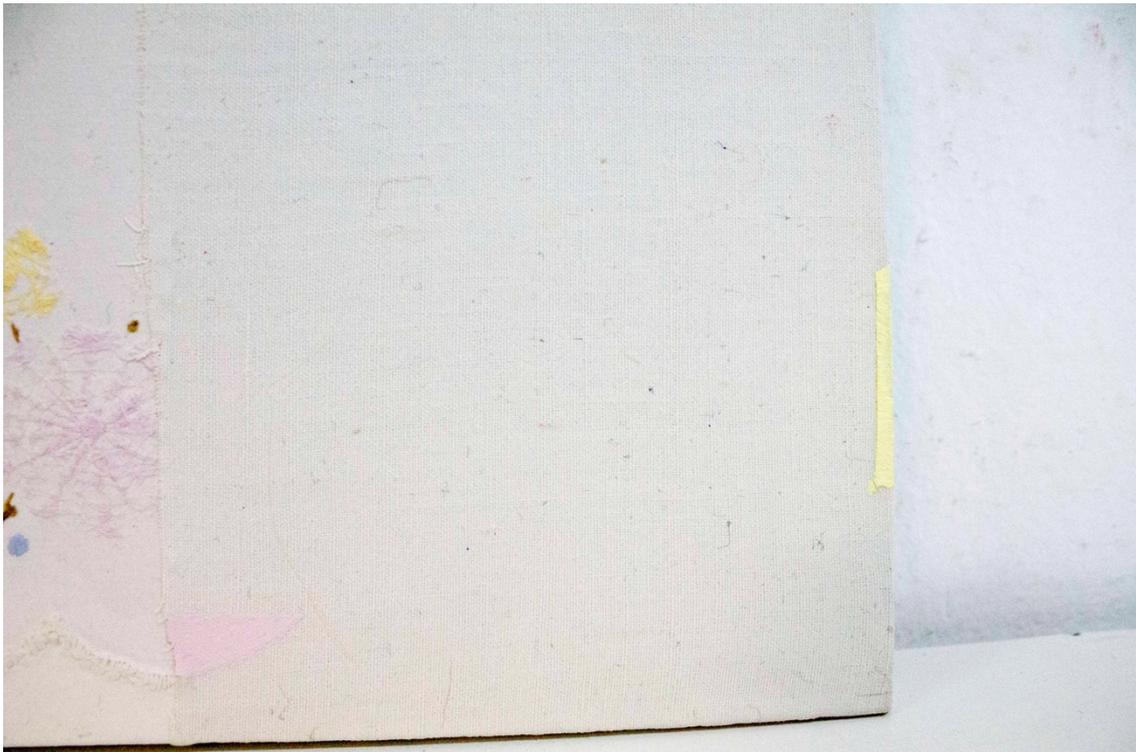
Paraíso III. Óleo y pan de oro sobre sábana. 33 x 42 cm. 2019.



Paraíso III. Detalle.



Paraíso IV. Óleo sobre retales de sábanas. 35 x 27 cm. 2019



Paráiso IV. Detalles.t

Desde una aproximación formal, la serie *Paraísos* combina de nuevo elementos figurativos (flores, ramas, lazos, etc.) con elementos abstractos (arcos, líneas, semicírculos, cenefas) creando espacios un tanto indefinidos, ni completamente abiertos ni terminantemente sellados, que podrían recordar a los lugares de entrada a los jardines de las delicias con mayor facilidad en algunos casos (*Paraíso II*, *Paraíso III*) mientras que en otros el espacio es mucho más silencioso, árido y lejano (*Paraíso I*) o fragmentado (*Paraíso IV*). De nuevo existe en estos cuadros cierta ambivalencia en algunas de las formas pintadas que, aunque estrictamente son una línea, un semicírculo o una cenefa decorativa, se ven empujadas a servir también como hojas o ramas, un sol naciente, un horizonte de montañas o la sucesión de las olas.

La intervención sobre las telas, aunque cobra gran protagonismo, se lleva a cabo de un modo contenido, tratando de integrar lo pintado con lo que ya estaba bordado. Para ello, en varias ocasiones, se presta atención a ciertas estructuras o formas dadas por la propia confección de la tela, repitiendo, llenando de color o combinando los patrones o diseños. Del mismo modo, la paleta utilizada se define en función de los colores ya presente en la tela, incluyendo solo uno o dos foráneos (es el caso del pan de oro o el rojo sándalo, por ejemplo). Cabe comentar por último una cuestión que considero interesante y que se me presenta como un factor clave que desencadenó la seducción e interés que despertaron en mí desde un primer momento estas sábanas.

Creo que si las telas hubieran sido otras no hubiese procedido del mismo modo. Estas sábanas contenían historia e intimidad, me despertaban delicadeza, sinceridad y recogimiento. Creo que se debe en una parte muy importante al hecho de que estuvieran decoradas *de ese modo*: a mano. La relación que se establece con un objeto de estas características es radicalmente diferente, es una relación de atención, de cuidado, de detalle, de identificación. Quien se preocupó en decorarlas bordando iniciales, cenefas, patrones de flores y hojas, etc. tenía una razón, pero sobre todo, una emoción para hacerlo. De algún modo su ser, su proyecto vital, estaba implicado en aquellas sábanas y lo que representaban (es fácil pensar en bodas y nacimientos, todo tipo de preparaciones, celebraciones y presentaciones sociales). "La mayor parte de las civilizaciones no modernas y no puritanas aprecian la cualidad ornamental, a la que asignan un papel específico en la mediación de la vida social; la creación de un lazo entre las personas y las cosas."⁷³ Por eso no podía actuar sobre ellas con rapidez, de un modo exaltado y dominante, queriendo apoderarme de toda su superficie y dominarla con la intervención pictórica. Había un lazo, una historia, ¿desconocida en sus detalles, tal vez? sí,

⁷³ Gell, A. *Sobre el arte ornamental*. p.62-63

pero no en los interrogantes que plantea y con ellos, necesariamente, una escucha y un respeto.

En este sentido, queda quizás por señalar y relacionar con lo anterior la utilización del pan de oro en algunos cuadros de esta serie. El color oro tiene muchas connotaciones, pero en este caso lo elegí por dos motivos principales. Por un lado, "en la pintura medieval, el oro simboliza la luz supraterrrenal"⁷⁴, y aunque mi intención no es hacer una referencia estrictamente religiosa al concepto del paraíso, inevitablemente esta asociación sucede y estos lugares idílicos que identifico en mi trabajo con los recuerdos, las promesas y proyecciones de futuro, no existen físicamente más allá de la memoria y la imaginación. Por otro lado y de un modo especial, elegí este color por su marcado carácter ornamental. Inevitablemente, dota de cierta importancia o valor a aquello donde lo encontramos, haciendo más difícil que caiga en el olvido o sea sustituido. En ese sentido, de un modo bastante intuitivo, entendía que la ornamentación es el arma del olvido contra la severidad de la memoria, o la actividad de la memoria contra el desgaste del olvido, me parece que esta frase puede redactarse de las dos formas, puesto que son fuerzas que trabajan al unísono, generando un resultado común. Así que finalmente, creía bello y necesario acercarme a estas sábanas bordadas de este modo, con estas ideas presentes.

El inicio de esta serie ha resultado muy inspirador y emocionante, me planteo seguir trabajando sobre ella experimentando con la elección de las telas y sus características materiales: más translúcidas, más plásticas, estampadas o tintadas, más aterciopeladas y densas, e intervenir en ellas con bordados propios que establezcan un diálogo con la pintura y sus diferentes modos de aplicación sobre las telas.

⁷⁴ Heller, E. *Psicología del color*. p. 237

Algunas vistas del montaje para PAM

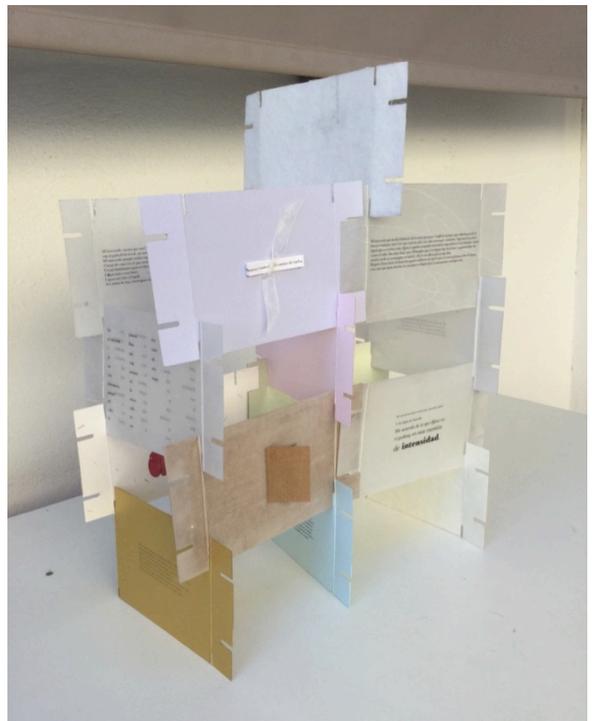
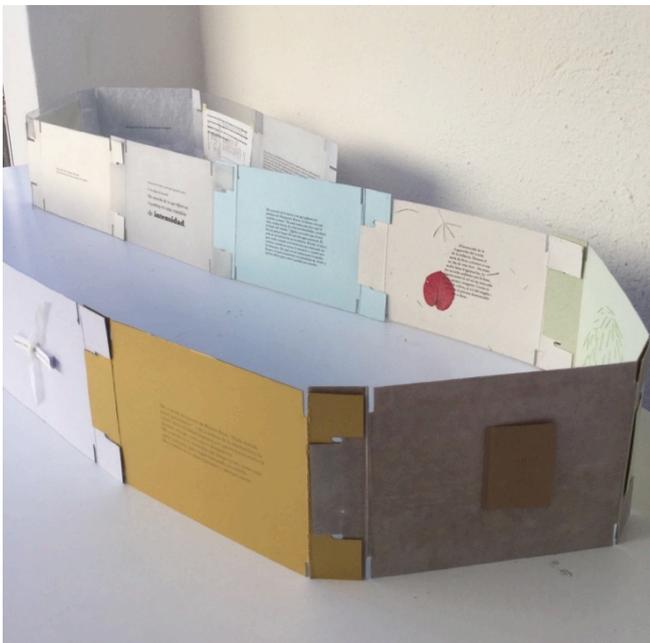


4.2. Obra narrativa:

4.2.1. *Me acuerdo / Me'n recorde. Mis primeras ruinas.*

"El libro objeto que ahora tienes en tus manos, fue pensado como una suerte de caja de latón reaprovechada para guardar fotografías, un cajón de sastre de los recuerdos, escritos cada uno de ellos en estas tarjetas. No hay un orden para la lectura. Tampoco los deberías leer con sumo respeto, a cierta distancia y sin tocarlos directamente con los dedos. Al contrario, ojalá te acerques, ojalá tocar lo inasible, ojalá juegues. Tienen en sus laterales unas incisiones y están preparados para doblarse y encajar. Así puedes construir tu propia arquitectura de la memoria: laberinto, castillo, cementerio, plaza de pueblo o tren de mercancías."⁷⁵

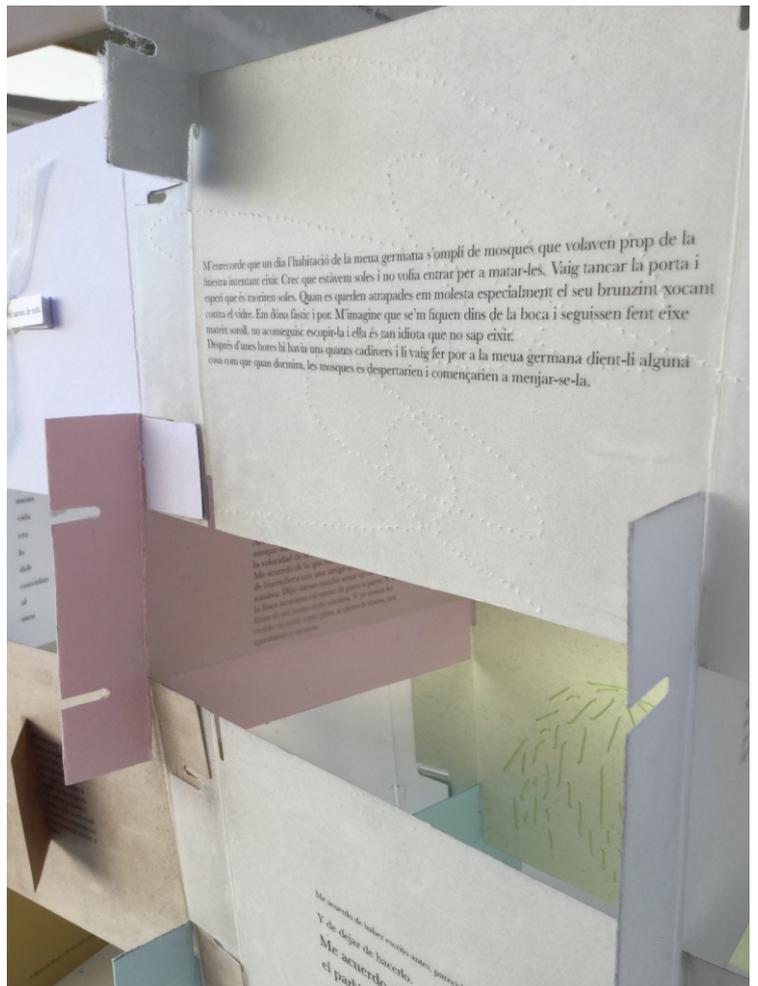
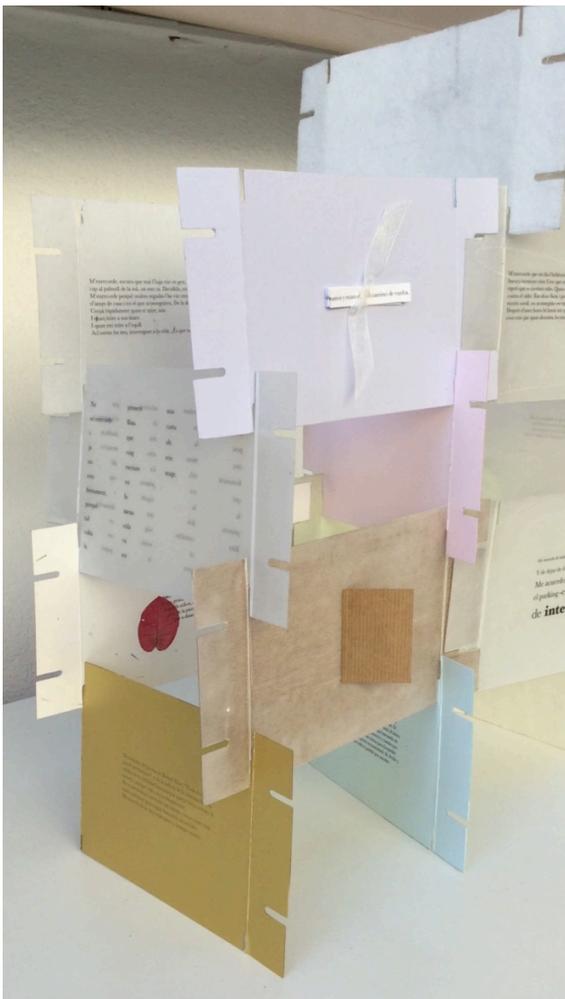
Diferentes posibilidades de montaje:



⁷⁵ Texto de presentación que aparece en la fajita del libro objeto *Me acuerdo / Me'n recorde*



Detalle del montaje *en castillo* y encaje de las tarjetas



El deseo que motivó esta propuesta era reunir la mayor cantidad de recuerdos posibles de la infancia, la adolescencia y las experiencias más recientes, realizando un recorrido discontinuo por la memoria. Pero no tenía la intención de hacer una lista o recorrido cronológico sino que esperaba poder generar un objeto cuya lectura se aproximase a la experiencia misma de la memoria y tuviese además un interés táctil estrechamente relacionado con el contenido de cada tarjeta, en busca de una ligera experiencia sinestésica.

Al igual que nuestro acceso a la memoria es un tanto arbitrario y fragmentado, incluso parece que a veces su puerta se abre bajo la contraseña de asociaciones cuyo hilo conector nos puede quedar oculto o gracias al estímulo inesperado de algún sentido como el olfato, el tacto o el gusto, este libro objeto buscaba acercarse a esa experiencia, al ejercicio de recordar y reconstruir la memoria mediante el acto de la lectura. Por ello, el conjunto del texto está igualmente fragmentado y distribuido en tarjetas sin numerar. Cada vez que el lector se dispone a leer/recordar, desordena el orden anterior, puesto que, al menos en el caso ideal, su interacción con la tarjetas requiere de su participación activa para la construcción de una arquitectura temporal. Al terminar la lectura y la construcción, hay que devolver las tarjetas a su caja e inevitablemente, será muy difícil hacerlo respetando el orden inicial. Se pretende que el acto físico de la lectura sea una metáfora de nuestra huella sobre la memoria que se produce con cada deseo de recordar, en el que configuramos un relieve de puntos álgidos y erizados frente a valles silenciosos, reordenando, eludiendo y relacionando los recuerdos y los olvidos con cada mirada atrás. O dicho de otro modo por M. Augé "Al igual que las ruinas, estas religiones no son el simple resultado de una sustracción, sino que presentan un conjunto de formas inéditas y evolutivas que no cesan de metamorfosearse en la mirada de quien se demora en ellas."⁷⁶

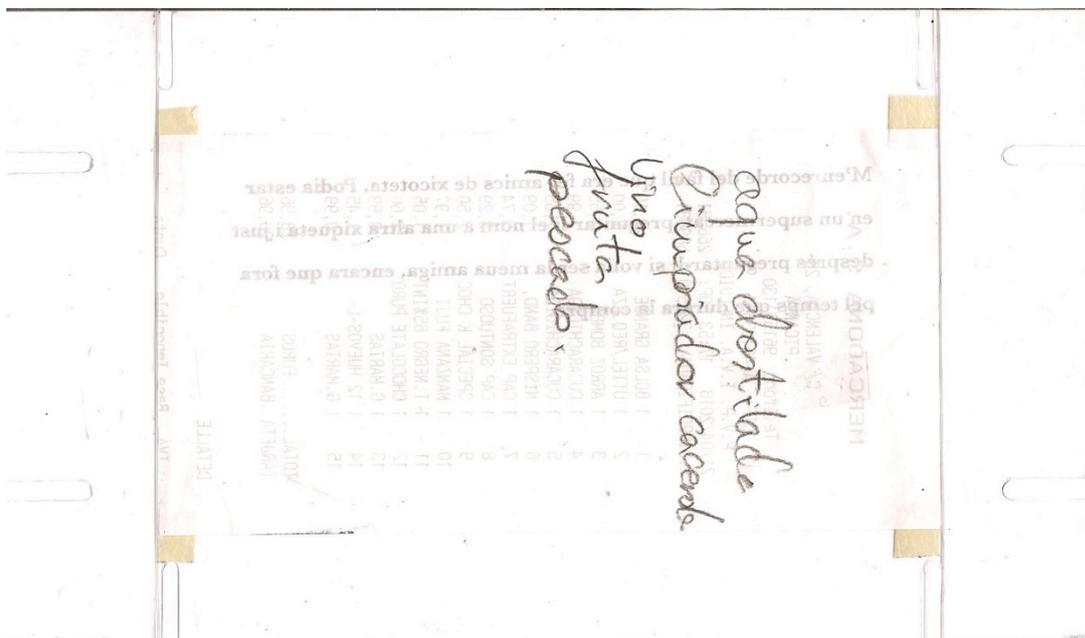
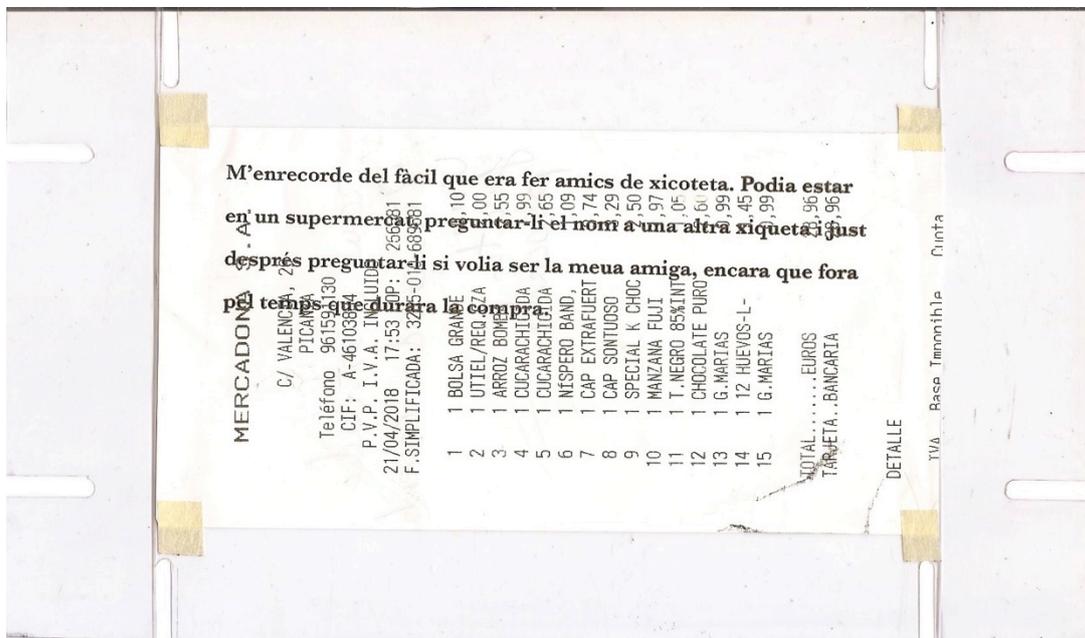
Además, bajo esta lectura libre de pautas de orden, se consigue que cada experiencia lectora sea única e intransferible, puesto que solo después de muchas iteraciones podrían coincidir dos individuos ordenando, eligiendo la misma arquitectura y volviendo a guardar de la misma forma. Aún así, aquello que siempre podrá resultar próximo pero no idéntico, serán las asociaciones personales, las identificaciones y proyecciones individuales que le pueda suscitar a cada lector el contenido y tacto de este libro objeto.

El texto está escrito en dos idiomas, valenciano y castellano, dado que ambos han sido lenguas maternas y de algún modo, falsearía la proximidad y sinceridad del recuerdo descrito si no lo escribiese en la lengua en que lo siento. El estilo de redacción es cercano a la prosa

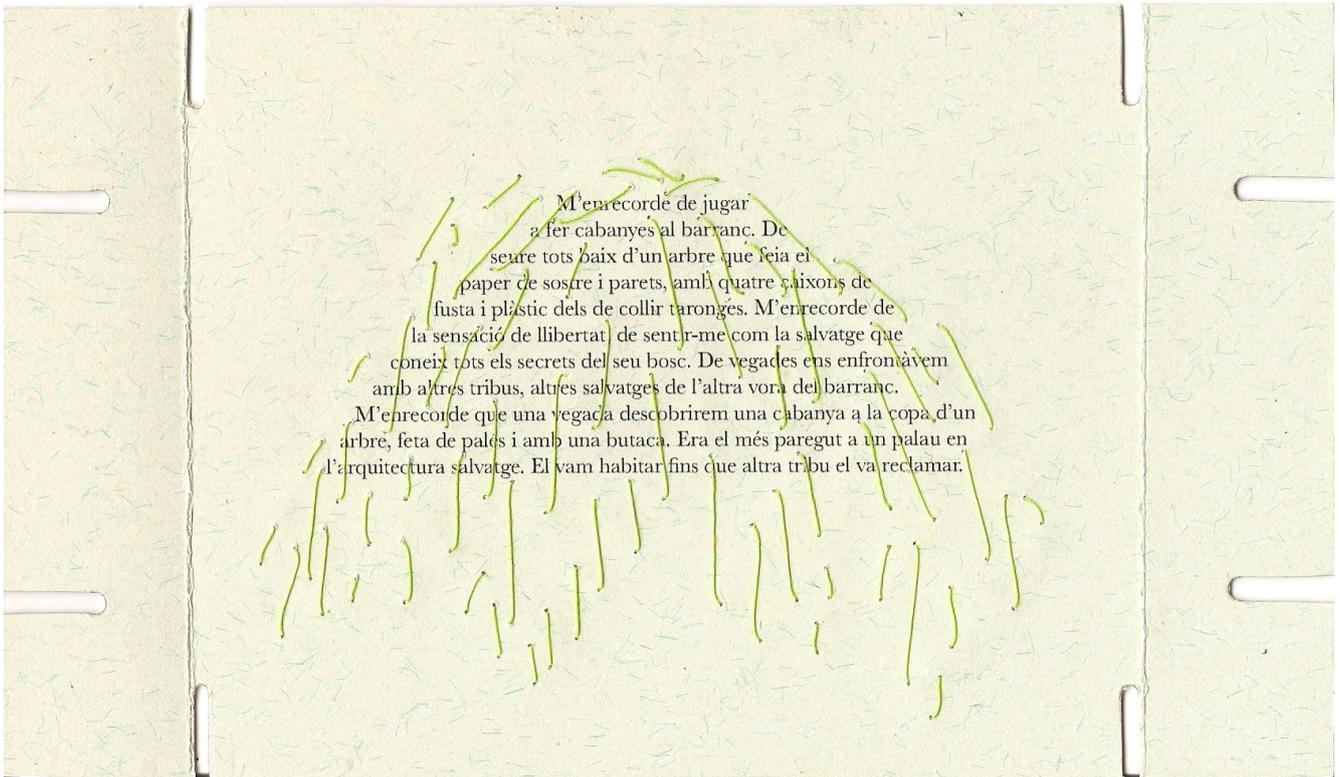
⁷⁶ Augé, M. *El tiempo en ruinas*. p.12

poética y se vale del uso anafórico de la frase "me acuerdo" o "me'n recorde" como elemento que unifica y relaciona cada tarjeta. Este modo de proceder acabó siendo una decisión consciente al leer los libros *Me acuerdo* (ambos titulados igual) de George Perec y Joe Brainard.

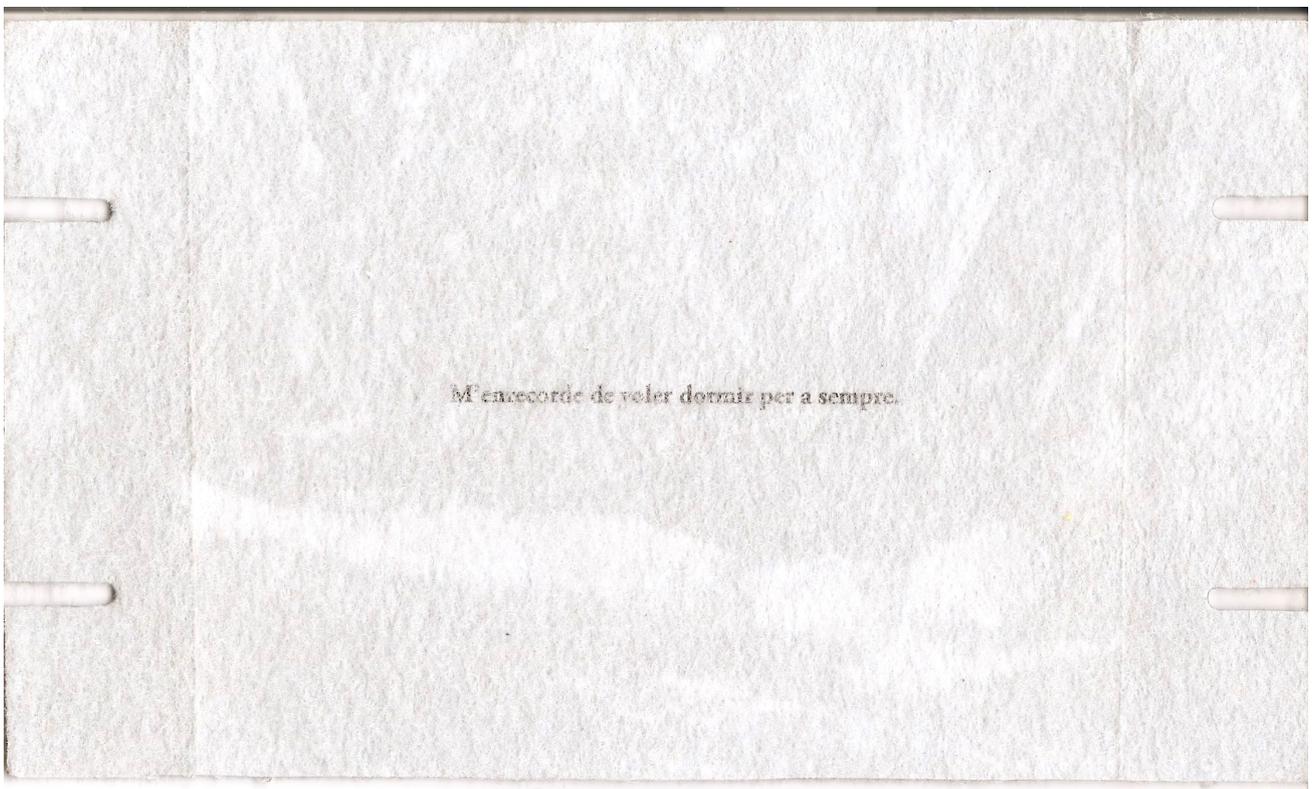
A continuación incluyo varios escaneos de las tarjetas para que, aunque sea visualmente, se pueda apreciar la relación táctil (y a veces también en la disposición o acceso al texto) entre el contenido y su soporte. Cabe decir que las tarjetas están tratadas igualmente por ambas caras ya que se tiene en cuenta como el lector la va a sostener y por tanto, la sensación táctil perdería el 50% de su capacidad si solo estuviera en la parte frontal.



Impresión sobre ticket de Mercadona. El soporte de la tarjeta es un acetato grueso, lo que permite leer la parte trasera del ticket, que en este caso y casi por casualidad, ya tiene la próxima lista de la compra.

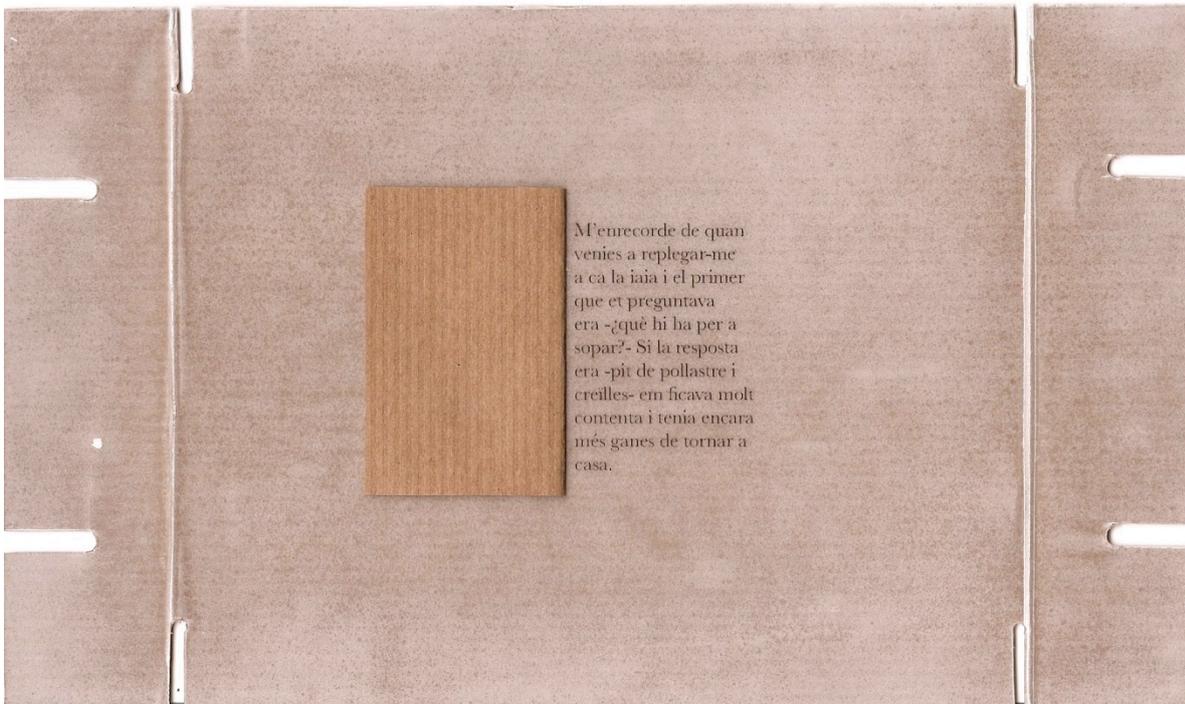
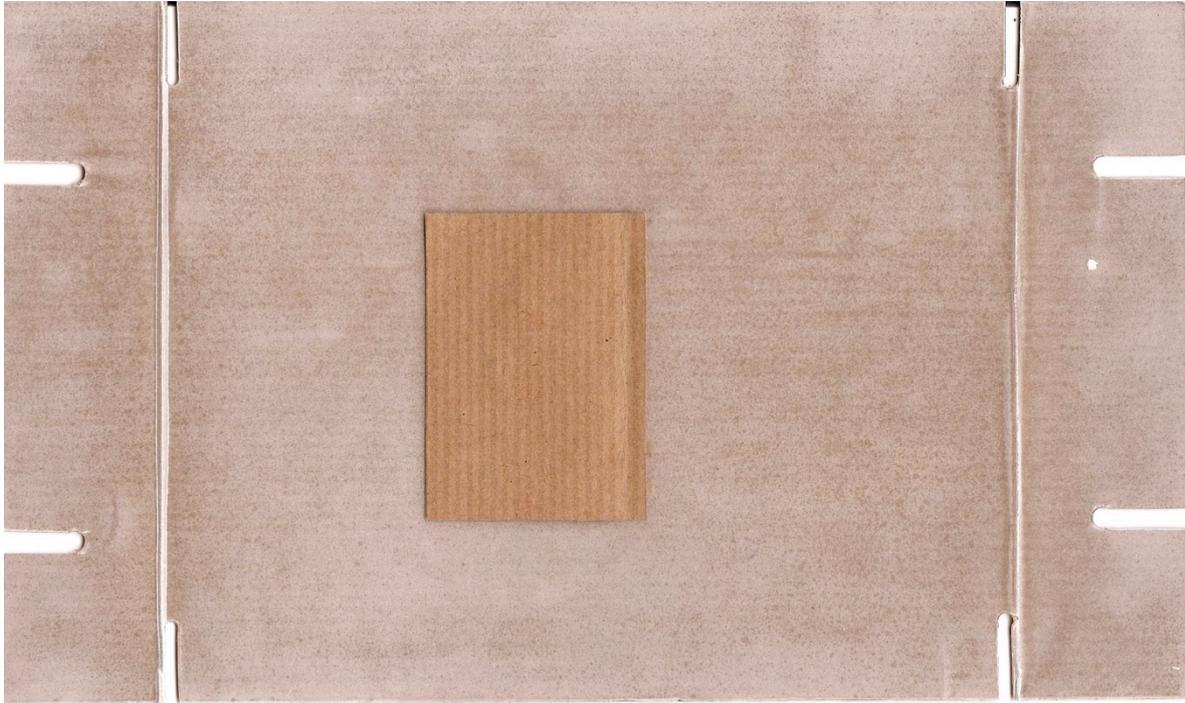


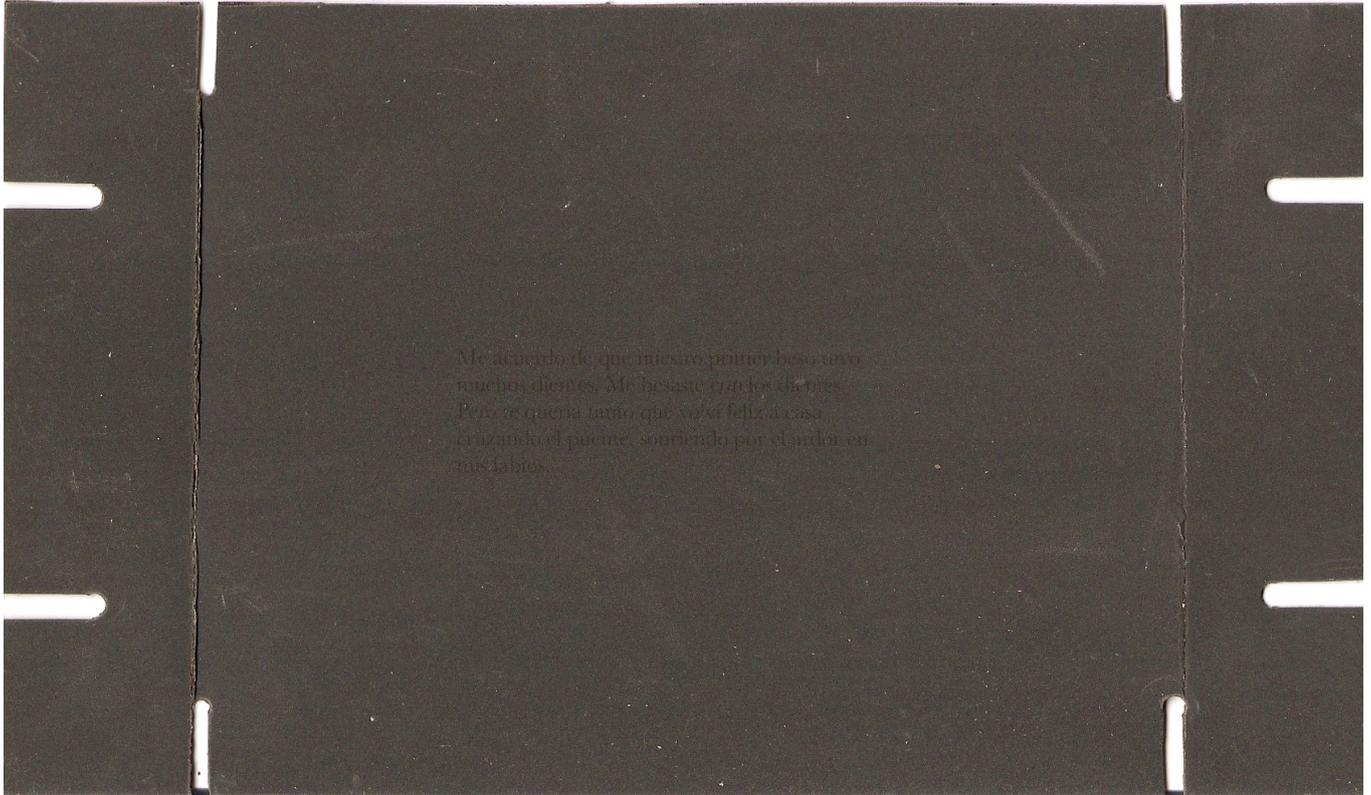
Impresión sobre papel reciclado y cosido.



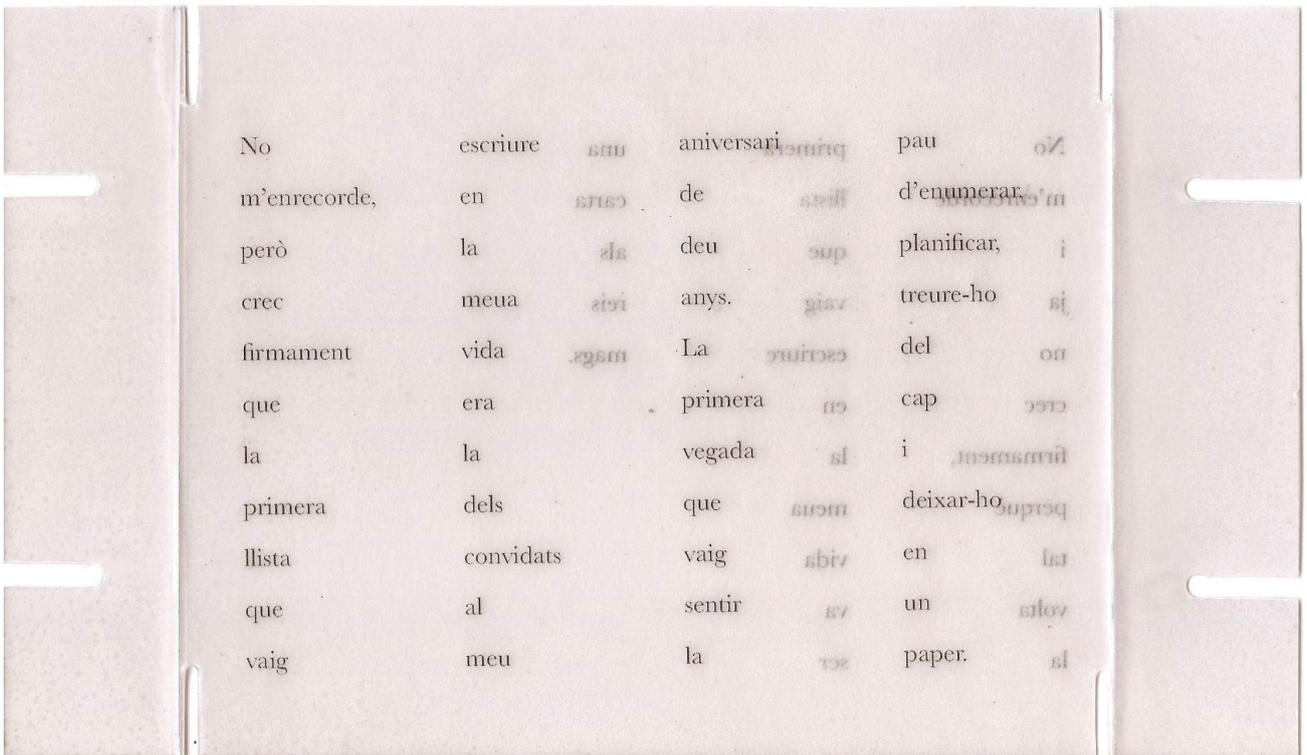
Impresión sobre tela de guata planchada.

Un ejemplo de la relación contenido del texto - modo de acceso a él.



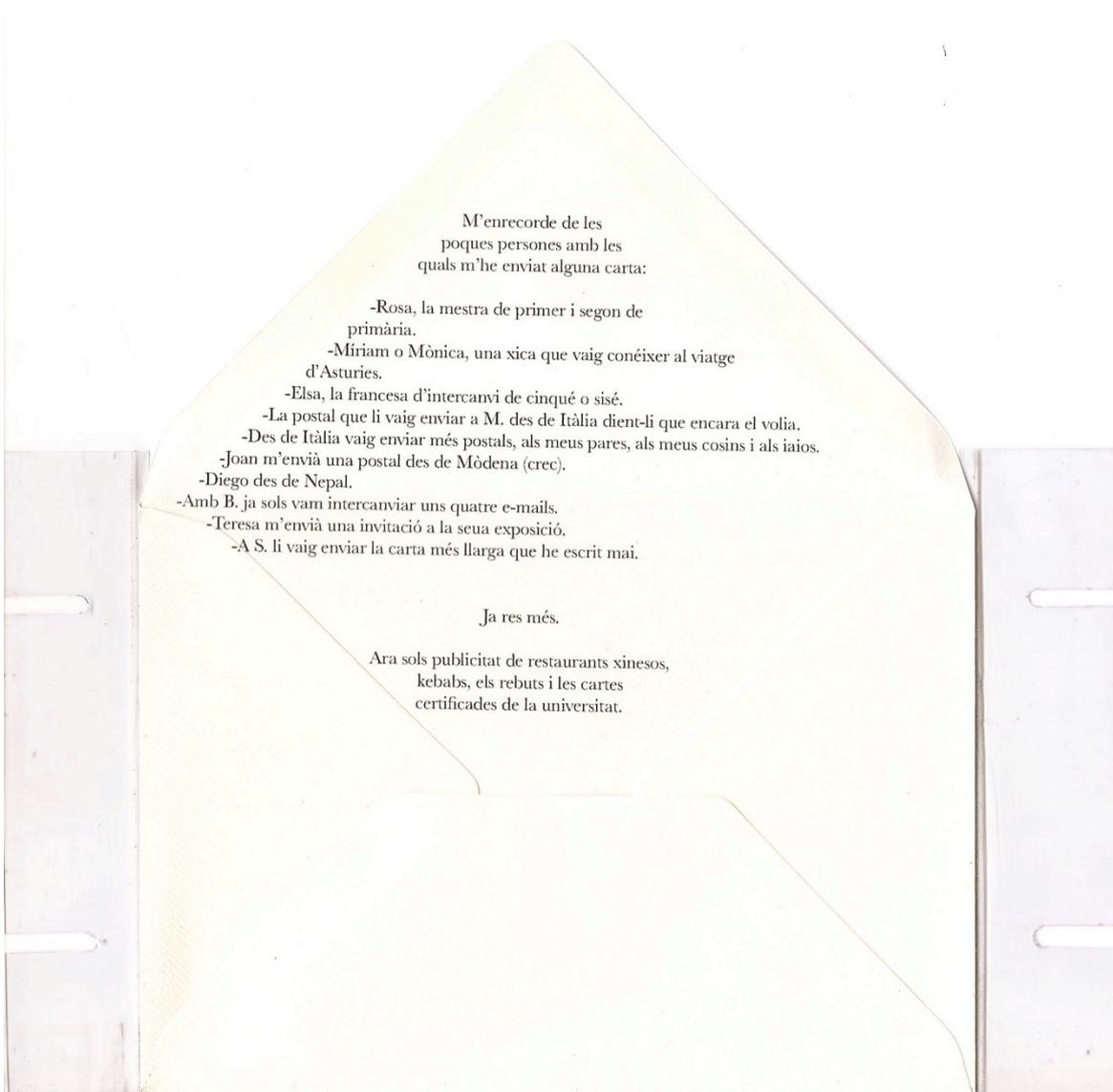
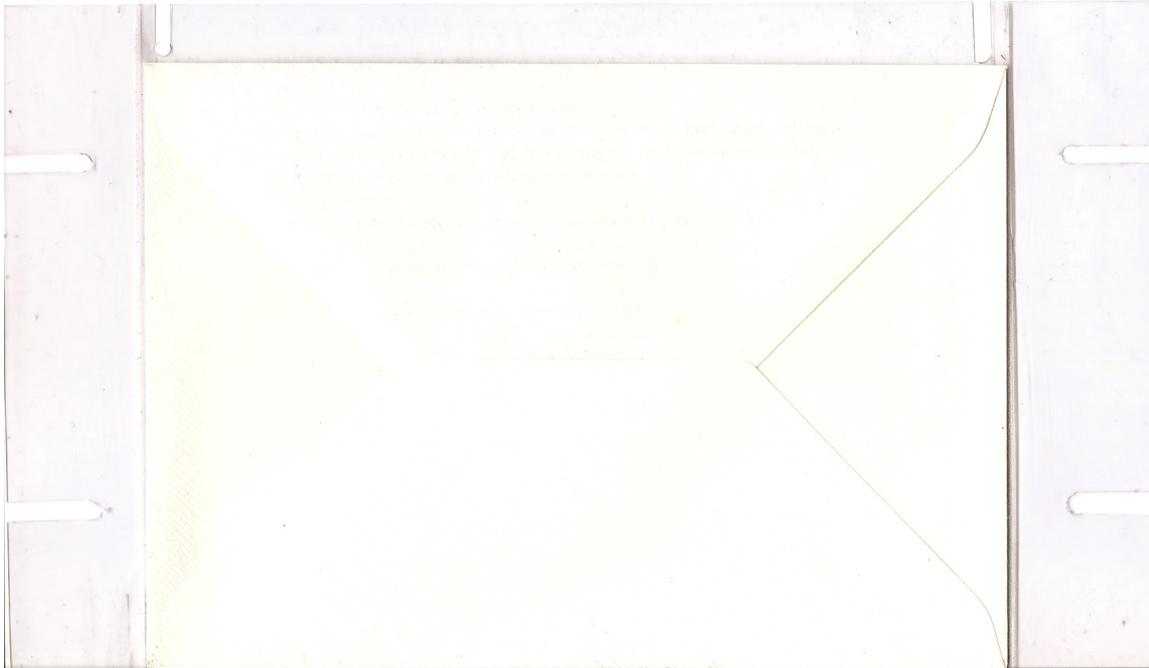


Impresión sobre lija negra.

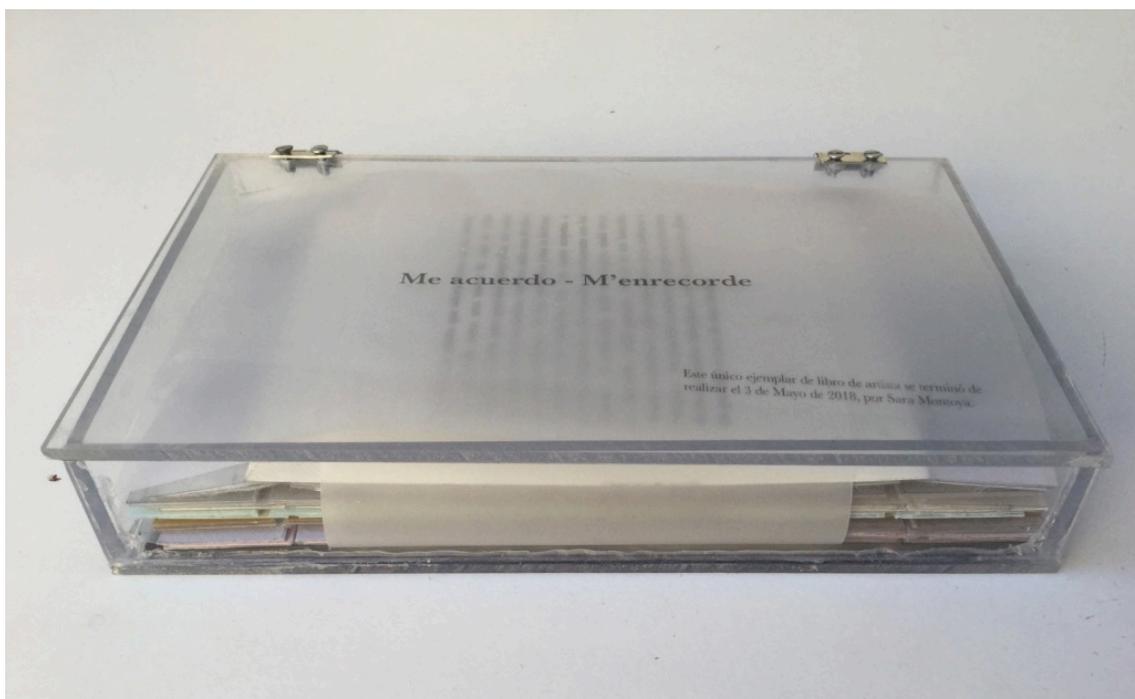


Ejemplo de la relación contenido del texto - disposición del texto.

Ejemplo de la relación contenido del texto - soporte y acceso al texto.



Vista del libro-objeto recogido y cerrado. Medidas de las tarjetas: 22,5 x 12,8 cm. Medidas de la caja: 4 x 23 x 14 cm.



4.2.1. Todas y ninguna. Las imaginaciones más recientes.

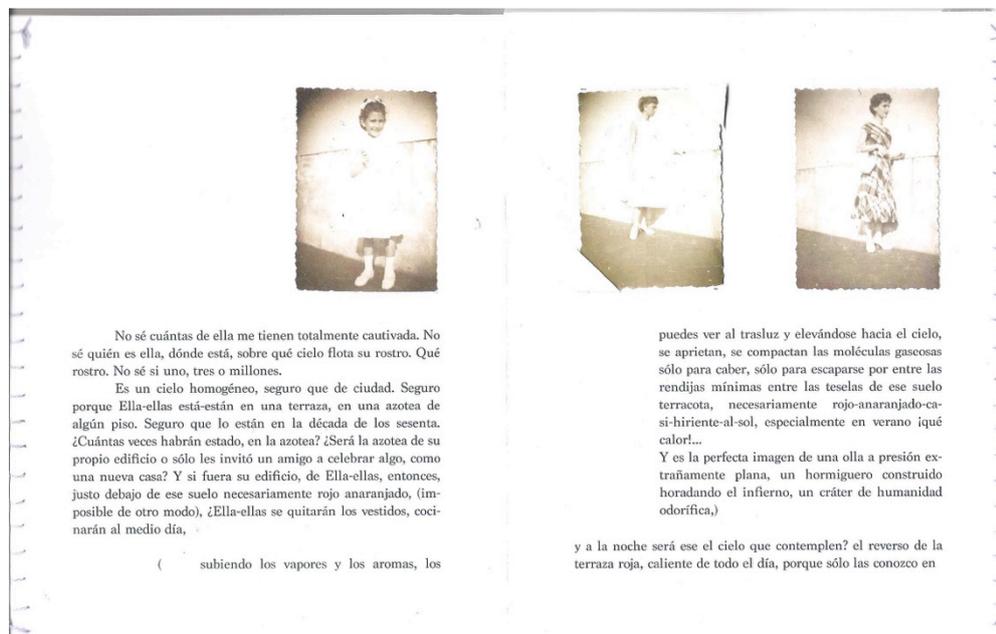
La gestación de este proyecto fue algo inesperado, no me senté a escribir con la intención de sacar de ello una colección de relatos legibles, no esperaba nada de todo aquello más que satisfacer una necesidad de expresión. Por eso el contenido y la forma es diverso, hay textos cortos, un poema y otros relatos más largos, pero he podido identificar una suerte hilo común que se diversifica en las diferentes aproximaciones. Esta especie de idea general que se extiende podría ser enunciado como el deseo de imaginarse y contarse como otra sería y como otros lo harían, que responde probablemente al ímpetu por aumentar la vida, por diversificarla y ampliarla en sus lecturas, creando y ficcionando desde lo que en ella ocurre hacia cualquier cosa probable o improbable. Hay además dos caminos más claros desde los que me acerco a ese ensanchamiento de lo que estrictamente ocurre. Por un lado, desde la idea del legado y el eterno retorno como la herencia de los acontecimientos vitales y su repetición en la vida propia, y por otro lado, desde la exageración y literaturización de lo contado. En el último caso, se suelen incluir citas de otros textos en el propio de dos modos: integrándolos completamente en la historia, haciéndolos parte y no aporte extra de lo narrado, o citándolos esperando que funcionen como un prisma, incrementando las direcciones de la luz y detallando más colores en la refracción.

Prácticamente todos los textos están acompañados de alguna ilustración, fotografía u objeto. En el caso de las fotografías, la gran mayoría de los textos nacieron directamente de su contemplación. Es curioso encontrar en la fotografía que nunca hiciste lo que no sabías que querías contar y aprovecharse del anonimato y la mudez del que mira desde la imagen para que su voz lo diga sin oponer resistencia ni temor.

Por último, cabe señalar la maquetación en acordeón que permite evitar la idea de principio/inicio del texto y fin del libro/final de la narración. La lectura en este caso es bidireccional, o circular mejor dicho, porque una vez se ha llegado al final de la cara A del acordeón, se sigue la lectura sin interrupción pasando las páginas de la cara B, hasta llegar de nuevo al inicio de la cara A. Además, hay algunos textos que permitían ser fragmentados y distribuidos a lo largo del libro, con lo que la idea de continuidad, unidad dentro de la disparidad y reaparición queda reforzada. Se pretendía así generar el efecto de continuo retorno, de nuevo concibiendo el orden de lectura como un elemento capaz de ofrecer metáfora y significado al discurso y contenido ya presente en el texto. Con esta configuración, termina por dar igual qué relato empezamos a leer, pues finalmente pasaremos por todos y el

orden no alterará las posibles conclusiones o asociaciones que establezcamos. Este planteamiento quería poner de manifiesto de nuevo el posicionamiento que tomamos respecto al contenido conceptual que atraviesa todos los proyectos: los relatos son circunstanciales, intencionados, temporales y compuestos, finalmente lo que los atraviesa de un modo común a todos es la necesidad de elaborarlos, de inscribirse reiteradamente desde distintas aproximaciones para tratar de fundar un sentido ulterior al sentido tautológico de la existencia.

imágenes escaneadas de diferentes páginas del libro *Todas y ninguna*.



Así fue: la sensación de amenaza, el temor confirmado, un minuto de incredulidad y la despedida tardía. Me giré y vi con los pocos ojos que me quedaban como perdía el autobús que se llevaba el rostro que hasta entonces ocupaba mi cara. La trampa fue que todo parecía demasiado irreal, todo se reducía a pura fantasía y ella cuenta con unas armas imbatibles, sencillamente no se corresponden. ¡Con qué facilidad la realidad deja de causar su efecto! Pero las armas de la fantasía no pierden intensidad, era sencillamente una batalla desigual. Mis sueños acuchillaron mi vigilia. Todo parece demasiado dramático y en realidad los hechos son humildes y ordinarios. Me sentí perdida, meforcé perdida de algún modo. Mi mirada estuvo multiplicada durante un tiempo. Seguía viendo por aquellos ojos atrapados en el autobús, condenados al limbo de un circuito eterno en una urbe inmensa, todos los autobuses iguales, nombres y números, pero ninguno con un verdadero destino final. Nombres y números, la marcha siempre se reanuda, y era sencillamente un pasar, un desfile de todo lo que ya no iba a descender y ocurrir.



Aquello era desorientador y me tuve que despedir rápidamente de esos ojos, no podía usarlos más. Así que ahora pienso en "La balsa de Medusa" o cualquier otro naufragio en el que todos los cadáveres quedan flotantes y tus restos vivos se desesperan por agarrarse a alguna tabla salvavidas. Me sigue pareciendo demasiado dramático, pero no dejó de ser un desmembramiento, una despedida brutal de mí cayendo en guillotina.

Por suerte estos tallos vuelven a crecer, aunque quede la marca en sus anillos. Quise salvarme y por eso en esta Piedad me aferraba a tus extremidades, el oleaje era violento y desde luego que ondeaba la bandera roja. Pero no era amor ni nunca lo fue. Lástima, probablemente. Tal vez por eso me recordaba mucho más abandonada, menos resistencia y más deriva, simplemente varar sobre otro cuerpo y recuperar la consciencia allí. Ahora veo el trámite. Aún así diré que amo a la serpiente que me habita con su veneno potencial, las sombras moldean y en la infinita claridad o la oscuridad total, todos quedamos ciegos.



Tu paz me intranquiliza. Esa media sonrisa en tu cara que terminan tus ojos, casi dándole la vuelta, me hace sentir que no sé de qué modo sonrías. No sé si lo haces con placer, abandonada a la luz o satisfecha en la niebla, por primera vez orientada desde ti misma, sin necesidad de ver mucho más lejos en la distancia. Quiero decir que parece que no necesites distinguir un horizonte. Uno que esté allí, físicamente fuera de ti, a donde tengas que llegar. Pero algo me dice que no es un júbilo limpio, completamente inocente y falto de memoria. Creo que sonrías precisamente sabiendo que sonrías. Y que sólo tú te estás haciendo un guiño a ti misma en este gesto. No sé... de repente me parece que te acaricias. Que te olvidas. Que acaricias el mundo y después también lo olvidas. Que ya no te duele ver. Tal vez sea eso, que tienes la memoria y el olvido engendrando perdón. Y lo que me intranquiliza de tu serenidad sea la aceptación. Pero no lo sé. Toda tu imagen me genera conflicto. Creo que has andado ese precipicio. Algo en tu rostro lo contiene.



(Lo abriría y encontraría los metros de caída, el gran espacio vacío hacia el frente, hacia abajo, hacia arriba, en todas direcciones. Todas las cosas pasando.

Encontraría el impulso del salto y la inconsistencia de la fuerza que, por un momento, lo mantiene en el aire.

Estaría también, justo a tu espalda, dentro de ese rostro, tal vez guardado detrás de las orejas, el

El barco inicia su marcha siguiendo la línea horadada en la fina capa de hielo, la escritura de una repetición, entrar y salir del embarcadero sin ningún propósito más que afirmar una actividad que le da sentido a su presencia completamente accesoria. Nosotros estamos en su vientre, completamente accesorios también en este país al que no pertenecemos, nos sentimos extraños incluso mirando a los ojos de los peces. Dentro del barco han emplazado esa redundancia, un acuario con peces exóticos, la extrañeza se multiplica. La ornamentación es el arma del olvido frente a la severidad de la memoria. Nuestra matrioska del absurdo nos dirige hacia el centro del río y allí vira hacia la izquierda, remontándolo. No hay demasiada gente a bordo y todos los rostros parecen anestesiados en una contemplación obligatoriamente placentera. El rumor de todo aquello produce somnolencia.

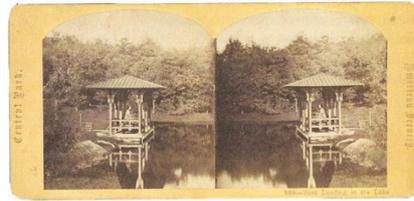
Y otra vez me desplomé y soñé

*demasiado calor sentí en la noche
porque en los bosques la serpiente emparejada mete la piel
bajo la piedra caliente y el ciervo de agua
frola su cornamenta
en los arbustos de canela
cuando olió el almizcle del animal
en todos los arbustos bajos⁵*

Hace años partí de una orilla, la inocencia.
*En la arena de una única playa hay más estrellas que en el universo entero.⁵
Ayer estaba todo el universo sobre tu espalda. Lucías el brillo del*

infinito y la oscuridad más caliente. Dibujé un barco moviendo constelaciones. Tú y yo partíamos hacia algún lugar, nuestro viaje no tiene destino conocido. Definitivamente montamos en aquel barco que navega el tiempo. Nunca sabré a dónde me dirijo, aunque siempre alguna intuición manida, pero desde hace más de una década oteo el horizonte y sólo alcanzo a distinguir la distancia creciente de la costa. A veces me angustia la incertidumbre de la brújula, su temblor al tantear el norte.

Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río. Si el alma pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no éste sino aquél.⁷

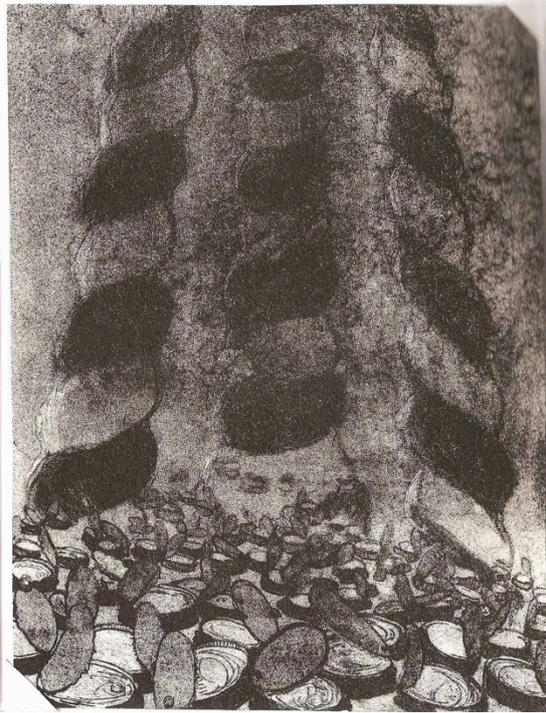


Hace años partí de una playa, la infancia. Mi matrioska del absurdo y los anhelos como una botella en el mar que desconoce su mensaje. Tal vez el papel esté intacto y su único motivo sea ponerse amarillo, que se impriman sobre él todos los colores y todos los reflejos que atrapa el cristal, quedar empapada de la visión.

Dime si acaso no está en esas manos que nos intercambiábamos. La gema intacta. Si acaso no está en esas manos que reposan sobre tu regazo. El tiempo. Dime si de algún modo no lo heredamos, aunque sea sólo en gesto, en carne, en una caída de ojos.

Me di cuenta hace unos días de la repetición. Está ella, la mujer más antigua que he tenido el placer de conocer, sentada en un balcón sobre el pasado. Y tiene esas manos, un recogimiento sobre sí misma. Podría estar contando. Podría tenerlas justo así, bajo la lluvia del tiempo, y estar contando las gotas que caen sobre ellas. Y de algún modo ha estado así todos estos años. Me gusta pensar que hubo un momento en que hizo un cuenco con sus manos y esperó a que la lluvia lo llenase. Lo derramó sobre ti y tras ese gesto, te uniste a la cuenta infinita.





necesariamente calvo-bola-de-cristal). Pero prepárate porque el Señor Rail granadino y rapero tiene una cosa que decirte, yo ya la sé por cuestiones que no vienen al caso ahora, pero ahora te dejo saberla, no te apures. Adelante Señor Rail:

¿Sabes una cosa, Andersson? He encontrado un sistema para hacerla tres veces más grande.

¿Tres veces más grande?

Tres veces.

Tres veces más grande, toma ya! ¿cómo se te queda el cuerpo, Andersson?

¿Y qué hacemos nosotros con una lámina de cristal tres veces más grande?

Andersson, querido, te lo decía justo antes, páginas atrás, la catedral... te acuerdas? Tienes que comer más latas de atún, querido. La catedral a la virgen más virgen que ninguna: *Oh Ella*. Tendremos que llamar a Héctor Horeau porque sólo con nuestro atrevimiento y sin ningún conocimiento de arquitectura la catedral jamás llegará a ser tal.

¿Eso soy yo y es él, o no? Lo del fracaso del atrevimiento sin el saber, digo.

Yo ya hablé en otro lugar del derecho a la suerte.

¿El derecho a la suerte?

Si hombre, el derecho a creer que te mereces la probabilidad de que te pasen cosas buenas. Ni que sea una vez en la vida.

Ya, pero eso no nos asegura la catedral, nos promete la posibilidad remota de la catedral más bien, y mucho menos contesta a tu pregunta de si eres tú o somos todos.

Ya.

Ya.

Medidas de la caja: 3 x 18 x 21 cm.



5. CONCLUSIONES

Este proyecto nació alimentado por dos fuentes, la curiosidad y la incertidumbre. La curiosidad podría ser uno de los modos más bellos de acercarse a la vida y la incertidumbre, probablemente, la moneda de vuelta que acuña tanto preguntarse. Primero, tenía que recordar mi corta historia vital repasando mi infancia con el proyecto para el TFG, pero no se trataba de recordarla simplemente, quería entender que significaba para mí aquel cuento lejano, como formaba parte de quien soy. Había que ubicarse para seguir con la siguiente pregunta.

La necesidad de orientación es algo apremiante cuando se es consciente de la falta de una seguridad total, de la incapacidad para encontrar una respuesta definitiva. Que incómodo resulta la intermitencia de las verdades frente a la repetición de preguntas ineludibles... ¿Quién eres? ¿Qué quieres? ¿Qué haces con tu vida? Preguntas terrenales, preguntas para los mortales. Frente a ellas, supongo que todos esperamos que aparezcan respuestas que nos permitan caminar sobre el vacío. En estas conclusiones, definiendo que lo hacen, aunque sea temporalmente. Si añadimos cinco palabras: ¿Quién eres *al ser*? ¿Qué quieres *cuando dices "yo"*? se resuelven ciertas dudas, aunque no desaparezca el desasosiego. Ya se ha expuesto que ser es existir y que esto sucede de un modo cambiante, porque existir es seguir abierto a las posibilidades. Por ello, cuando dices "yo", cuando quieres desde tu intimidad, son precisamente todas aquellas personas, pasiones, temores, anhelos y añoranzas en las que te desgastas las que te permiten identificarte como uno mismo, y todo este querer está a merced del tiempo, cambia bajo el efecto de su paso. Por eso los relatos que elaboramos como respuestas a todas estas preguntas funcionan en la medida en que nos curan, nos calman y nos refugian, porque la lectura hace a la realidad ser real del modo en que se nos aparece y las lecturas siempre son contextuales e intencionales. Por eso, en estas conclusiones quería expresar la necesidad humana por narrar, por explicar, por dotar de sentido y salvarse. A lo largo de este proyecto, en ningún momento se confía en el relato como algo capaz de construir verdad indestructible, se es consciente de su deseo por legitimar verdades, las que sean, pero se es consciente también de su fracaso en la artificiosidad de tal intento. Por ello, en todo caso quisiera reivindicar su existencia como impulso creativo, como capacidad imaginativa que a fuerza de repetición y recreación ensancha la vida y genera huellas, inscribe referencias. Quiero entender estas huellas y referencias como una historia que no condena o domina, una historia que tampoco se acelera ni nos descentra, sino como una historia que nos

ofrece y enseña las palabras, nos permite comunicarnos y nos da nombres que amar, raíces y la capacidad de orientarse en la incertidumbre. Entiendo entonces que esta profusión de relatos es fruto de la necesidad de comunicarse, de afrontar la soledad y caminar de lo íntimo a lo colectivo, que nos permiten ver cuando los compartimos, que los microuniversos individuales son tangentes por muchos puntos.

En este sentido, creo que los objetivos y la metodología propuesta favorecen que estas conclusiones estén presentes a lo largo de todo el desarrollo del trabajo práctico. Desde el primer momento he entendido este proceso como un camino y una herramienta capaz de hacerme tomar consciencia de esa elaboración continua de relatos, de su capacidad balsámica y a la vez, su caducidad. Las imágenes que ocupan los cuadros o los relatos que he escrito responden a un período vital en el que el entorno, la situación emocional, los planes de futuro, etc., han ido cambiando. En ese mismo cambio puedo ver como el relato que acompañaba y significaba la situación que motivó un texto o hizo que una visión de algo me subyugase e identificara, a día de hoy puede ser otro o no ser. Sin embargo, me ayudó a reconciliarme o entender un momento, a nombrarlo con palabras posibles, a imaginarlo a mi medida y habitar en él el tiempo que necesitase. Este objetivo común a ambas prácticas artísticas, junto con el deseo de seguir profundizando en el ámbito teórico, comprendiendo y generando pensamiento propio, y la decisión de seguir experimentando en la práctica de taller, han sido a los que he dedicado todos mis esfuerzos. En cuanto a los objetivos específicos, he tratado de exponer con la presentación de la obra, aprovechando el análisis y la descripción, los planteamientos formales y soluciones materiales que he desarrollado para acercarme a su consecución.

Aunque todavía queda mucho que se puede hacer, a día de hoy estoy, sobre todo, satisfecha con lo que me ha aportado el camino hasta aquí y las posibilidades que me brinda para seguir trabajando en el futuro.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, M. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa Editorial. 2003.
- AUGÉ, M. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa Editorial. 1998.
- BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A. 1980.
- BELLINI, A. Giorgio Griffa. Yo no represento nada, yo pinto. En: *Eurídice: notas acerca de la colección*. Italia: ceditceramiche.it. 2017. [consulta: 31-05-2019]. Disponible en: https://media.florim.com/media/ced/docs/coll/euridice/libro_autore_euridice_es.pdf
- Belvedere Museum. *KIKI SMITH, PROCESSION. 07 June 2019 to 15 September 2019*. Viena. [consulta: 24-5-2019]. Disponible en: https://www.belvedere.at/exhibition_kiki_smith
- BLINDERMAN, B. *Sings of life*. Illinois : Illinois State University, cop. 1993.
- BRETON, A. *El amor loco*. España: Alianza Editorial, 2000.
- Casey Kaplan Gallery. Giorgio Griffa, Fragments 1968-2012. En: *Giorgio Griffa, selected works*. Nueva York: Casey Kaplan. [consulta: 31-05-2019] Disponible en: https://caseykaplangallery.com/wp/wp-content/uploads/2012/06/griffa_overview-with-texts.pdf
- DE CRAYENCOUR, M. Alexandra Duprez, pensées. En: *In the Mu-City, visual art magazine*. Francia. [consulta: 10-05-2019] Disponible en: <http://www.alexandraduprez.fr/screen.php?name=presse>
- DE MAN, P. La autobiografía como desfiguración. En: *Antrophos: boletín de información y documentación*. Barcelona: Editorial Siglo 21. 1991, Nº Extra 29. ISSN: 0211-5611.

ELIADE, M. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza Editorial. 1972.

-GELL, A. Sobre el arte ornamental. En: *Concreta : sobre creación y teoría de la imagen*.

Valencia: Editorial Concreta, 2016.

-GUASCH, A.M. : *Autobiografías visuales: Del archivo al índice*. Madrid: Siruela, 2009.

-HARAMBOUGH, L. Alexandra Duprez, peintures. En: *La Gazette drouot*. Francia. [consulta: 10-

05-2019] Disponible en: <http://www.alexandraduprez.fr/screen.php?name=presse>

-HELLER, E. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*.

Barcelona : Gustavo Gili, D.L. 2004.

-PARDO, J.L. *La intimidación*. España: Pre-textos. 2013.