

# Gianni Markel

SUJETO A UNA ILUSIÓN. Recreación del sujeto a partir del mito.

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS

Trabajo final de Máster. Tipología 5.3

*Realización de un proyecto expositivo y/o de intervención propio de carácter inédito.*

*Ejecución de uno o varios trabajos singulares –en función de su dificultad técnica- dotados de una especial complejidad: obra videográfica.*

Realizado por Luis Miguel Alonso Ibáñez

Dirigido por la Dra. Lorena Rodríguez Mattalia

Co-dirigido por el Dr. José Luis Clemente Marco

Valencia, Agosto de 2011



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA



# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN (Primera parte)</b> .....	<b>6</b>
<b>2. Introducción al sujeto escindido: desde la obra de Jacques Lacan</b> .....	<b>10</b>
<b>3. Introducción a la hermenéutica de Paul Ricoeur: hacia una identidad narrativa</b> .....	<b>14</b>
<b>3.1. Referentes cinematográficos del sujeto escindido: la reconstrucción en el cine autoetnográfico</b> .....	<b>19</b>
<b>3.1.1 Viajes del “Yo”: El cine que “AmalgamA” Iván Zulueta</b> .....	<b>22</b>
<b>3.1.2 La autoetnografía en Jonas Mekas</b> .....	<b>26</b>
<b>4. “Sujeto de una ilusión: GIANNI MARKEL</b> .....	<b>29</b>
<b>4.1. A partir del mito del artista</b> .....	<b>31</b>
<b>5. Conclusión</b> .....	<b>39</b>
<b>6. Bibliografía. (Primera parte)</b> .....	<b>41</b>
<b>7. ANEXOS (Delidiario)</b> .....	<b>43</b>



*<<El Anti-Edipo lo escribimos a dúo. Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos. Aquí hemos utilizado todo lo que nos unía, desde lo más próximo a lo más lejano. Hemos distribuido hábiles seudónimos para que nadie sea reconocible. ¿Por qué hemos conservado nuestros nombres? Por rutina, únicamente por rutina. Para hacemos nosotros también irreconocibles. Para hacer imperceptible, no a nosotros, sino todo lo que nos hace actuar, experimentar, pensar. Y además porque es agradable hablar como todo el mundo y decir el sol sale, cuando todos sabemos que es una manera de hablar. No llegar al punto de ya no decir yo, sino a ese punto en el que ya no tiene ninguna importancia decirlo o no decirlo. Ya no somos nosotros mismos. Cada uno reconocerá los suyos. Nos han ayudado, aspirado, multiplicado>>.¹*

---

<sup>1</sup> MIL MESETAS, *Capitalismo y esquizofrenia*, Gilles Deleuze Y Félix Guattari, Pre-textos, 2002,

# 1. INTRODUCCIÓN

## PRIMERA PARTE

El trabajo que presentamos a continuación está realizado por Luis Miguel Alonso Ibáñez, y está dirigido por la Doctora Lorena Rodríguez Mattalia y el Doctor José Luíz Clemente Marco.

Sin embargo cabe destacar, que la obra práctica, cuyo eje central ha sido la realización de una pieza de carácter documental, está realizada de forma conjunta por Vicente Perpiñá Giner y Luíz Miguel Alonso. Esto nos obliga a plantearnos una metodología distinta de lo habitual. De tal forma que el trabajo escrito o memoria del proyecto quedará dividida en dos partes. Cada uno desarrollará en su respectiva parte las cuestiones que ha considerado más oportunas en referencia a la práctica que presentamos. Con la intención de que en su conjunto una sirva de complemento a la otra.

Ambos nos Adscribiremos a la normativa del *Máster de Producción Artística*, nuestro trabajo está situado dentro de la *tipología 5.3.* que supone la **realización de un proyecto expositivo y/o de intervención propio de carácter inédito.** En nuestro caso se compone de **la ejecución de uno o varios trabajos singulares –en función de su dificultad técnica- dotados de una especial complejidad: obra videográfica,** acompañado por esta justificación teórica

En cuanto al **motivo** que nos llevó a trabajar juntos, cabe decir que es algo que sucede espontáneamente. No existía, al menos en un principio, ningún compromiso y ningún interés de carácter investigador que nos uniera en una dirección concreta, a demás de la amistad y el placer de trabajar juntos. En todo caso, si existe algo que verdaderamente nos unía para llevar a cabo un proyecto a dúo, este se da precisamente en esa pérdida, en la imposibilidad de fijar o vislumbrar con claridad un objeto central.

Esta reflexión inicial es la que nos ha hecho situar como **uno de los ejes centrales del proyecto la identidad artística**. El hecho consciente de integrar al otro como una potencia para la elaboración de un proyecto artístico nos ha obligado positivamente a definir mejor no solo nuestros intereses artísticos si no que, a lo largo de la conversaciones que hemos ido teniendo, ha surgido la necesidad de definirse ante el otro, lo que implicaba desde nuestro punto de vista, **revisar lo que significa ser artista para cada uno, cual es el grado de implicación con la realidad actual del arte y cual es la imagen consciente e inconsciente que tenemos de nosotros mismos, para luego ver de qué modo se relaciona con en el ser o no ser eso que llamamos artista**.

Emprendamos esta primera parte por lo que consideramos debe ser el origen de estas cuestiones, **el sujeto**. Independientemente del arte para luego retornar a la figura o imagen que se pretende analizar que es **el artista como sujeto en un determinado contexto cultural**.

Tenemos en cuenta que la noción de sujeto es algo casi infinito, que apunta a cierta aspiración ontológica del ser y que ha sido pensado de forma extenuante a lo largo de toda la historia de la filosofía. Por supuesto no es nuestra intención realizar aquí un recorrido tan extenso, a sabiendas de que no es nuestro campo. **El objetivo en esta primera parte** de la investigación es más humilde de lo que puede parecer. Debe ser entendida como **una reflexión teórica que quiere satisfacer una metodología de análisis en nuestro trabajo práctico desde la perspectiva del sujeto**.

De tal forma que comenzaremos seleccionando dos perspectivas que a nuestro parecer pueden ser complementarias a la hora de hacer una aproximación en torno a esta idea central.

La primera aproximación va ser a partir de la teoría psicoanalítica con la orientación que va a redefinir Jacques Lacan a partir de la obra fundacional de Sigmund Freud. El motivo principal es que en la obra Jacques Lacan **el sujeto del inconsciente se va encontrar escindido**. Esta condición de desarraigo original coloca **al sujeto necesariamente a través de un “otro”**.

La segunda perspectiva nos la aportará el método hermenéutico de Paul Ricoeur, que establecerá un **sí mismo como otro**, como medida de rescate del sujeto, en lo que sería una **identidad narrativa** que a lo largo de su carrera filosófica quedará planteado en tres fases:

- a) de la hermenéutica del símbolo a la hermenéutica del texto;
- b) de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción;
- c) de la hermenéutica de la acción a la hermenéutica del sí mismo.

A partir de este esquema teórico, nuestra práctica puede entenderse del modo siguiente:

A) Como un “personaje” cuyo rol será el de artista, ya que nuestro objetivo final es establecer un saber que medie y distinga entre la dimensión imaginaria (que corresponde a la ficción en relación al texto)

B) La simbólica constituida por la producción de dicho artista, en el terreno de las acciones, que vendrán determinadas tanto por la obra gráfica, como las acciones de tipo performativo realizadas por este supuesto artista y por último

**C) La reconstrucción de todo el material que tendrá su soporte en un sintagma de carácter documental videográfico** y que representa un “nosotros” en la dimensión del “yo mismo como otro” en una **identidad narrativa**.

A demás de las aproximaciones teóricas, incluiremos el análisis de algunos referentes que, a nuestro modo de ver, guardan relación con esta labor reconstructiva del sujeto en el dispositivo fílmico, que denominaremos *autoetnografía* como son: Iván Zulueta y Jonas Mekas. Por último y para finalizar esta primera parte analizaremos el sujeto de ficción que hemos creado en relación con el “mito de artista” dentro de los procesos de simbolización del



contexto cultural al que pertenece, para tratar de extraer un saber en lo real de este sujeto de ficción.

## 2. INTRODUCCION AL SUJETO ESCINDIDO A PARTIR DE LA OBRA DE JACQUES LACAN

*El Sicoanálisis no es ni una weltanschauung, ni una filosofía que pretende dar la clave del universo. Está gobernado por un objeto particular históricamente definido por la elaboración de la noción de sujeto. Plantea esta noción de una nueva manera, conduciendo al sujeto a su dependencia significativa.<sup>2</sup>*

Comenzamos esta parte entonces como una introducción básica de los conceptos que más tarde nos serán de gran ayuda a la hora de interpretar ciertos rasgos “comunes” de la psicología del artista que hemos creado. Sin embargo, el abordaje del sicoanálisis es necesario en el afán de reivindicarlo como portador de elementos epistemológicos necesarios.

Paul Ricoeur propone el psicoanálisis en este sentido, como una interpretación más comparable a la historia y afirma que una teoría debe atenerse a las reglas de la deductibilidad independientemente de su modo de verificación, pero aclara que no es lo mismo prestarse a una verificación empírica que hacer posible una interpretación histórica.

Si bien el sujeto está implícito en toda la obra freudiana, hay que extraerlo en una relectura, ya que no lo nombra explícitamente. Esto es lo que encontraremos en Lacan con su retorno a Freud, que refina este concepto de sujeto para poder apreciarlo.

El concepto de sujeto, para Lacan, se origina en la sujeción al significante y por ende, al inconsciente. Sin embargo lo que propone como estudio de inconsciente no tiene que ver con una entidad abstracta o metafísica y tampoco remitirán al registro de una entidad biológica o algún sustrato psíquico cuantificable o medible.

---

<sup>2</sup> Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Jacques Lacan, Febrero de 1964.

Lacan se va a centrar sobretodo en el universo simbólico-significante esencial para la humanización, determinando la aparición del inconsciente estructurado como lenguaje.

La condición del sujeto de la que parte Lacan es la de que hay una condición de desarraigo instintivo de la especie, y que por lo tanto la única posibilidad de realización de esta es por vía de un recurso a otro, que tendría que ver en un primer momento con alguna definición del lenguaje o de la relación con el significante o con la cultura, en su sentido más amplio.

Se considera que la “falta de ser” de la especie promueve la existencia del sujeto en el campo del lenguaje. Es en el “otro” donde el sujeto va a constituirse como un significante más en esta cadena. La falta se da en el momento en que el significante penetra desde el otro (la madre como significadora original) provocando una división entre el cuerpo que esta hecho para el goce y la sustancia significante a partir de la cual goza y padece el mismo.

Lacan operará en lo que se entenderá como una “metapsicología” en tres registros distintos pero necesariamente unidos que son: lo imaginario, lo simbólico y lo real. Por consiguiente, lo importante pasa a ser todas las relaciones que sostiene el sujeto entre estos tres niveles.

Para continuar definiendo un poco más en profundidad lo que dijimos anteriormente vamos a ver que en este primer momento de la teoría de Lacan con respecto la construcción del sujeto, su base inicial, que corresponde al *estadio del espejo*.

*“El estadio del espejo se ordena esencialmente sobre una experiencia de identificación fundamental en cuyo transcurso el niño realiza la conquista de la imagen de su cuerpo. La identificación primordial del niño con esta imagen va a promover la estructuración del yo poniendo término a esa vivencia psíquica singular que Lacan denomina: Fantasía del cuerpo fragmentado. En efecto, antes del estadio del espejo, el niño no experimenta inicialmente su cuerpo*

como una totalidad unificada, sino como algo disperso. Esta experiencia fantasmática del cuerpo fragmentado, cuyos vestigios aparecen tanto en la configuración de ciertos sueños, como en los procesos de destrucción psicótica, se pone a prueba en la dialéctica del espejo, cuya función es neutralizar la dispersión angustiante del cuerpo a favor de la unidad del cuerpo propio:

*<el estadio del espejo es un drama cuyo impulso interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación y que, para el sujeto, engañado por la ilusión de la identificación espacial, urde las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta la forma que llamaremos ortopédica de su totalidad (Jacques Lacan)><sup>3</sup>*

*Hay que agregar y quizá esto sea lo más importante, que la dimensión de lo imaginario subyace, del principio al fin, en esta conquista de la identidad, desde el momento en que el niño se identifica con algo virtual (la imagen óptica) que no es él como tal, pero en la que, si embargo, se reconoce. Se trata, entonces, de un reconocimiento imaginario justificado, por otra parte, por hechos objetivos. En efecto, la maduración del niño a esa edad no le permite tener un conocimiento específico de su propio cuerpo. De hecho el estadio del espejo es una experiencia que se organiza con anterioridad a la aparición del esquema corporal. Por otra parte, al simbolizar la preformación del yo (je), la fase del espejo presupone en su principio constitutivo su destino de alienación en lo imaginario. El re-conocimiento de sí mismo a partir de la imagen efectúa por razones ópticas a partir de indicios exteriores e inversos. Es por eso que la unidad misma del cuerpo se esboza como exterior a sí mismo e invertido. La dimensión del reconocimiento prefigura así, para el sujeto que inicia la conquista de la identidad, el carácter de su alienación imaginaria de donde se perfila el desconocimiento crónico<sup>4</sup>, que no dejará de mantener consigo mismo”.*

---

<sup>3</sup> Introducción a La Lectura de Lacan, El inconsciente estructurado como lenguaje, Jöel Dor, Gedisa, 2004.

<sup>4</sup> Íbid.

En ese mismo momento en que se juega la definición de un sujeto diferente del yo, siguiendo esta cuestión del sujeto y del *moi* (yo), vamos a ver que nuevamente se nos desdobra el sujeto en: “el sujeto del enunciador” y el “sujeto de la enunciación”. Lo que dice y quién lo dice, o desde donde lo dice como una posición determinada en el inconsciente.

Éste es un momento teórico donde la incidencia de la teoría del significante y del lenguaje es importante, y donde aparece cierta concepción que tendría que ver con su adscripción estructuralista de Lacan, donde él pensaría que hay una estructura donde debe constituirse un sujeto existente.

Para dar cuenta de un ser, que no podría jugarse de otra forma que no sea a través de una existencia como sujeto.

De todos modos la noción de sujeto en su escisión fundamental será como alude el psicoanalista Jorge Alemán:

*SUJETO. El sujeto no es ni la conciencia, ni la reflexión, ni el yo. Es una escisión incurable, una fractura originaria y estructural, que se tiene que elegir a ella misma a través de sus deseos. La conciencia, del yo, la reflexión, son distintas ficciones que intentan suturar una herida inaugural, la del sujeto del inconsciente. Atacado como “ciencia judía” por los nazis, como “ciencia burguesa” entre los estalinistas, difamado por las escuelas anglosajonas, el deber de pensar a ese sujeto escindido vuelve a Europa y América Latina gracias a Jacques Lacan.<sup>5</sup>*

---

<sup>5</sup> Breve diccionario del psicoanálisis. 150 años de Freud, Jorge Alemán, Artículo publicado Cultural de El Mundo, 2009

### 3. INTRODUCCIÓN A LA HERMENÉUTICA DE PAUL RICOEUR. LA IDENTIDAD NARRATIVA.

Paul Ricoeur de forma similar a Lacan, va plantear de entrada un *cogito quebrado*<sup>6</sup> la propuesta de este para recuperar al sujeto va a ser interpretada a través de un proceso dialéctico. Es decir no lo va presentar ya como *cogito* cartesiano en un sentido absoluto y solipsista, sino como un *sí mismo* (ipseidad) traspasado por la alteridad (el otro). Luego tratará de recuperarlo *descentradamente o quebradamente* entre el sujeto como verdad y el *anti-cogito* que considera al sujeto como una ilusión (una ilusión del lenguaje).

La pregunta que se hará entonces Ricoeur para quebrar al sujeto será *¿Cómo se conoce o reconoce a sí mismo el yo pienso?* teniendo en cuenta que Ricoeur de forma similar a Lacan va procurar mantenerse fiel al principio de su hermenéutica reflexiva del sujeto. Es decir, el conocimiento de sí tiene que pasar por la interpretación.

Ricoeur en su modelo hermenéutico del sujeto va dar en primer lugar un rodeo a través del texto, para distinguir dos momentos: el reconocimiento de sí mismo en el paradigma del texto y el desplazamiento de este sí mismo hacia la razón práctica, considerando la acción como modelo del texto y un medio abierto con capacidad de desarrollarse en nuevas posibilidades y referencias en el curso de la historia.

Luego el sí mismo como otro es entendible al interpretarse en el texto como semejante y distinto de mi mismo simultáneamente.

La subjetividad del lector o del que mira no solo entrará en juego como un proceso de identificación sino que al mismo tiempo implicará un distanciamiento.

---

<sup>6</sup> *Las Ilusiones de la identidad. Identidad, alteridad y autenticidad.* GÓMEZ GARCÍA, Pedro (coord.) Ediciones Cátedra, 2001.

El texto en este caso tiene una función mediadora, ahora bien, comprenderse o reconstruirse en el texto es una lectura entre tantas posibles. A demás de que en esta recomposición hay que tener en cuenta una dimensión fundamental del mismo “la ficción” luego habrá que pensar que si existe un mundo del texto en el que nos podemos rescatar como sujetos, este será real en la medida que es ficticio. De tal manera que si la ficción es inherente al texto la es por tanto también la subjetividad del lector.

Así que el sujeto solo se encuentra en la medida en que se pierde en sus propios balbuceos, en las variaciones imaginativas del ego. La subjetividad del que se lee o del que se habla sólo llega a manifestarse por sí misma en la medida que ha quedado pendiente, irrealizada y potenciada en el otro.

Con lo cual podemos considerar la ficción “no sujeto” pero si un momento del sujeto mismo.

Ricoeur hace hincapié en este fenómeno de comprensión desde el texto en la dialéctica de la apropiación y la desapropiación.

El ejemplo que plantea Ricoeur se da entre el mito de Narciso y Rembrandt. Mientras que Narciso se identifica por completo con la imagen reflejada en el agua y la destruye al querer abrazarla. Rembrandt se examina ante el espejo para reinterpretarse en el lienzo.

Rembrandt en la relectura de su imagen en el espejo nos da una versión de sí mismo. Que le sobrevive en el tiempo y que, posteriormente en la lectura que nosotros hacemos de ese “texto-imagen”. Va a importar poco entonces que aquella coincida con la supuesta imagen exacta de Rembrandt, puesto que esta es la interpretación que este hizo de “sí mismo”:

*Rembrandt sólo se reconoce al pintar su retrato y al mirarse en su retrato. Es decir, el examen de él mismo se da en el acto de pintarse a sí mismo. Pero al descifrar, al leer,*

*en cierto modo, el cuadro, leo (y se lee) a mi (a sí) como semejante y distinto de Rembrandt.*<sup>7</sup>

Pasemos ahora a otro momento de la hermenéutica del sujeto, la acción. Este es un momento clave en nuestro proyecto teniendo en cuenta que el personaje que inventamos parte como hemos visto primeramente en una combinación tanto de lo que nos es propio, dentro del hacer artístico como de lo que nos es impropio (lo que es del otro). Debemos tener en cuenta que en esta fase de creación (acción) ya va implícita una relectura o reconstrucción entre uno y otro. Es decir intercambiaremos parecidos y diferencias para dar lugar a un tercero que responde a un imaginario más o menos común pero que en si mismo incluye contradicciones en los intereses de cada uno. Con lo cual cuando el lector trate de leer el texto que hemos creado, no tendrá por que distinguir o saber que son distintos agentes los que realizan las acciones que se supone son propias del personaje. Por ese motivo nosotros en el transcurso de la trama evidenciamos la cuestión por medio de una mascarada, a demás de los enunciadores que están presentes como (los otros) que “dicen” respecto a un quién. Componemos la imagen del personaje a partir de una serie de artefactos: gafas de sol, peluca, bigote, etc. En síntesis lo que venimos a decir es que, existe un rostro sin rostro, es decir la negación del ser en una hermenéutica del parecer ser. No una identidad sino el simulacro de lo único en lo distinto, en lo múltiple. Como Gilles Deleuze advierte:

*La técnica de la división sirve a otro objetivo, apunta a fundamentar la diferencia que tiene lugar, dentro del mundo sensible, entre copias fundadas, provistas de semejanza, y otras que ni siquiera pueden llamarse copias, porque están desprovistas de semejanza y solo simulan ser lo que no son. (...) a falta de mismidad y de identidad propias, el ser de las copias no tiene otro apoyo que una identidad relativa: la semejanza con el modelo*<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> *Íbid*

<sup>8</sup> *Íbid.*



A lo que Ricoeur se enfrenta en esta hermenéutica de la acción es a un agente fantasma de la acción en el texto. Esta cuestión que relaciona agente y acción converge en lo que él llamará: adscripción y atestación.

*Ni la adscripción ni la atestación podían encontrar sitio en una semántica de la acción a la que su estrategia condena a seguir siendo semántica de la acción sin agente.<sup>9</sup>*

De todos modos para Ricoeur el problema no es tanto si estas dos formas se anulan entre sí. Debe añadir a la reflexión (fenomenológica hermenéutica) y al rodeo analítico una línea “pragmática” que va a servir de puente entre ambas. Hará ver entonces por un lado estadio “referencial” de los actos del discurso (o del habla) y por otro el “reflexivo” para la designación de un sí mismo.

La pragmática posibilita considerar a la persona, “en tercera persona”, la “cosa” de la que se habla, que mediante la reflexión hará de la persona un “sí mismo”.

La que cuestión a la que se vuelve en este último giro hermenéutico va a ser de nuevo, como vimos en Lacan, el lenguaje, la cuestión no se encuentra tanto el enunciado (significado) sino el acto mismo de hablar (significante) de tal modo que el nexo se establece entre el hablar (acto) y el locutor.

En la parte práctica del proyecto, cabe insistir, en primer lugar, que el sujeto según la trayectoria que seguimos con Lacan y luego con Ricoeur es un sujeto quebrado, escindido, que solo podremos dar cuenta a partir de un proceso que va desde la interpretación en el texto a una pragmática que permite considerar a la persona, como “cosa” de la que se habla, en lo que sería una “identidad narrativa”, que consiste en verse a si mismo como otro; y que puede resumirse en “Yo soy lo que me cuento” .

---

<sup>9</sup> *Íbid.*

Es decir, la identidad del sujeto no es pues algo que deba descubrirse, como algo preestablecido, no algo que debe inventarse de la nada, reside en una mezcla de determinaciones, de azares y de elecciones, de memoria, y de reencuentros.

### 3.1. REFERENTES DE LA DEL SUJETO DIFUSO EN CINE: LA AUTOETNOGRAFIA

Iván Zulueta y Jonas Mekas. Si hay algo que nos interesa rescatar de estos realizadores es la idea que hemos estado trabajando en torno a la reconstrucción del sujeto. Vamos a tratar de ejemplificarlo desde el ámbito cinematográfico, que será el medio que finalmente abordaremos en el trabajo práctico. Pero para definir la cuestión vamos antes a aproximarnos a otro concepto análogo a la reconstrucción del sujeto y la identidad desde el cine como es, la autoednografía.

En la crónica de su infancia berlinesa Walter Benjamin coloca el tema de la memoria en el centro:

*porque la autobiografía tiene que ver con el tiempo, con secuencia y aquello que construye el flujo continuo de la vida.*<sup>10</sup>

A lo largo de sus muchos escritos autobiográficos, surge un sentido del “yo” completamente basado en la experiencia y la observación. Benjamin se desarrolla como una identidad construida socialmente, que se encuentra en series cambiantes de otros, en la topografía de las calles de la ciudad y en el detalle de la vida diaria. Teoría, filosofía y vida intelectual eran inseparables de su propia experiencia de modernidad.

Como géneros literarios, la autobiografía y la etnografía comparten “un compromiso con lo real” y Michael Fisher argumenta que *La autobiografía étnica debe ser reconocida como modelo de etnografía postmoderna*.<sup>11</sup> La autobiografía es una técnica de autorepresentación que no posee una forma fija, sino que está en cambio constante. Él describe la autobiografía

---

<sup>10</sup> Citado en: *Autoetnografías: Viajes del yo*, RUSSEL, Catherine,, Artículo consultado en *La Fuga*, <http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446> ( 12-06-2011)

<sup>11</sup> *Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory*, FISCHER, Michael NI En: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, ed. James Chifford y George E. Marcus. Berkeley, University of California Press, 1986,

contemporánea como una exploración de las identidades fragmentadas y dispersas de la sociedad pluralista de finales del XX. En este contexto, la autoetnografía puede ser una forma de “arte de la memoria” que sirve de protección contra las tendencias homogeneizadoras de una cultura dominada por los medios. Por otra parte, la autobiografía se ha convertido en una poderosa herramienta de crítica cultural, poniendo en paralelo (teorías postmodernas de textualidad y conocimiento). Fischer describe las “tácticas de escritura” de la autoetnografía así:

*las autobiografías étnicas contemporáneas toman parte del ánimo del metadiscurso, de enfocar la atención en su naturaleza lingüística y ficticia, de utilizar al narrador como una figura inscrita en el texto, cuya manipulación llama la atención hacia estructuras de autoridad*<sup>12</sup>.

Este modo etnográfico de auto-representación es omnipresente en lo que ha sido reconocido ampliamente como la “nueva autobiografía” en cine y en video. La autobiografía se convierte en etnografía cuando el cineasta entiende su historia personal como implicada en formaciones sociales mayores y procesos históricos. La identidad ya no es un “yo” trascendental o esencial que es revelado, sino una “puesta en escena de la subjetividad”, una representación de sí misma como una performance. En la politización de lo personal, las identidades son interpretadas con frecuencia en (medio/s) de varios discursos culturales, ya sean étnicos, nacionales, sexuales, raciales y/o basados en clases sociales. Lo que nos conduce de nuevo a una noción de sujeto desestabilizado de su historia e incoherente, siendo un lugar de presiones discursivas y articulaciones.

De ahí que el arte aborde el tema de la identidad como el resultado de dichos procesos. Las identidades fragmentadas e híbridas producidas en multitud de películas y videos “personales”. Sus tácticas son similares a los de la forma literaria descrita por Fischer y, sin embargo, también desestabilizan la noción misma de etnicidad. El cuerpo y la historia deben hacerse propios como

---

<sup>12</sup> Citado en: *Autoetnografías: Viajes del yo*. RUSSEL, Catherine, consultado en La Fuga, <http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446> ( 12-06-2011)

un lugar común de la experiencia y la identidad. Pero para ello la autoetnografía tendrá que ser considerada como una estrategia y un vehículo para cuestionar formas impuestas de identidad y explorar las posibilidades discursivas de subjetividades en el terreno de lo real/ficción.

Una característica común de la autoetnografía es la voz en *off* en primera persona, que es, intensamente y sin ambigüedades, subjetiva. Este es, sin embargo, sólo uno de los tres niveles en los que el cineasta se puede circunscribir, los otros dos están en el origen de la mirada y en la imagen del cuerpo. Las múltiples permutaciones posibles de estas tres “voces”: orador, vidente y visto, son las que generan la riqueza y diversidad del cine autoetnográfico. A las posibilidades discursivas de estas tres voces se les suma otra forma de identidad, que es la del montaje y la elaboración del collage como editor. Esta es quizá la herencia surrealista de la forma de la forma, el papel de la yuxtaposición, la ironía y el *retrouvé*. Al circunscribirse a sí mismos en el nivel del “metadiscurso”, los cineastas se identifican lógicamente con sus tecnologías de representación.

### **3.1.1. Viajes del yo. El cine que “amalgama” Iván Zulueta.**

Comenzaremos introduciendo el trabajo de Zulueta considerando *Arrebato* (1979) y *A malgam A* (1976) como una sola pieza, ya que pensamos que la diferencia fundamental entre uno y otro se halla en las dos maneras que tiene el autor de estar presente como sujeto en sus films o, utilizando una expresión extraída del universo de Zulueta, la forma de ser “vampirizado en el cine”.

Podemos considerar *Arrebato* como la versión simbólica de la dimensión imaginaria de Zulueta como sujeto presente en *A malgam A* Para deducir algo así necesitamos saber de Zulueta, pero qué sabemos que no sabemos de Zulueta que sí sabe el cine de Zulueta: podríamos decir que el “resto que falta”.

*A malgam A* supone como planteaba Ricoeur cuando hace referencia a Rembrandt, no ya un “autorretrato” sino un retrato de “sí mismo”. Es, por tanto la imagen que tiene de sí Zulueta en el cine al igual que la imagen que tiene Rembrandt de la pintura en Rembrandt. Digamos que es el medio técnico de reproducción de imagen el que permite una referencia correspondiente a algo que el sujeto sabe de sí en la relectura de las imágenes que de sí reconstruye.

Ahora, cómo es la *A malgam A* de Zulueta o, mejor dicho, qué amalgama el cine de Zulueta. Por supuesto, tanto en *Arrebato* como en *A malgam A*, a él mismo con el cine. “*el cine no me gusta a mi, yo le gusto al cine*”, que dice el personaje de Eusebio Poncela en *Arrebato*. No hace falta fijarse mucho para ver que lo que más se repite en la película es el ejercicio mismo de montaje. Zulueta aparece en varias ocasiones traspasando imágenes, perforando y anudando cartulinas o cortando y pegando tiras de celuloide. Existe en ese proceso todo un universo estético vinculado a las artes plásticas que como sabemos él había cultivado con la misma pasión y que nos recuerda a los collages y ensamblajes de las primeras vanguardias y sobretodo a los artistas Pop y a los ilustradores de carteles de cine de aquella época. Podemos relacionar también este tipo de escena del “artista trabajando” como un género más del documental sobre artistas, cuya referencia inicial se puede

dar con la película de *El misterio de Picasso* de H. Clourot (1955) el *Sol del membrillo*, Víctor Erice (1992), curioso título que demuestra el poder inquisitivo del cine de revelar “misterios” en acción, en meterse de algún modo en el funcionamiento de la cabeza del supuesto genio, esta tendencia del cine de captar y representar la imagen-psíquica se irá acentuando con el avance del discurso tecno-científico y con dispositivos que permiten tener visiones del interior del cuerpo: escaneos, ecografías etc. Pero volviendo a la cuestión del artista. El género documental de artistas tendrá su auge más tarde en la década de los 50 y 60 extendiéndose sobretudo en Estados Unidos. Recordemos la película documental *Jackson Pollock painting* (Hans Namuth 1950) la cual nos permite “ver” lo que no vemos y que en este caso es vital, el proceso del action painting. Lo cierto es que no sabemos hasta que punto fue popular este tipo de género. Sin embargo, podemos encontrar trabajos muy similares pero con matices ideológicos y políticos en España como la que dirigen Elvireta Escovio y Manolo Millares (1970) en torno al mismo pintor informalista. Este tipo de cine sobre artistas irá acompañado simultáneamente por otro género que será el biopic sobretudo el Hollywoodiense, y que finalmente va a ser el encargado de popularizar las vidas o mejor dicho las “leyendas” sobre artistas. Pongamos como ejemplos las películas realizadas en torno a la figura de Van Gogh, *El loco del pelo rojo* de Minelli (1956) o *Van Gogh* Maurice Pialat (1991) desde nuestro punto de vista este tipo de cine produce un efecto que nosotros encontraremos negativo en la constitución de la imagen social del artista, ya que el modelo mítico del romanticismo que se ha popularizado, aunque pueda ser todavía señalable, no encaja con el modelo del artista actual, en todo caso lo que ha provocado es una mayor escisión entre el artista y la sociedad que por otro lado beneficia el tópico del carácter alienado del artista. De todos modos, es cierto que aunque actualmente el género del biopic sigue realizándose con mayor o menor éxito. Ha sido sustituido por el formato televisivo del reportaje, el cual parece querer centrarse en la actualidad. Sin embargo, los artistas representados son escogidos lógicamente o bien porque ya son en un sentido histórico viejas glorias a las que hay revalorizar en el mercado por que se acerca su final o artistas que discursivamente benefician todavía una idea marchita de vanguardia en un sentido progresista.

Retomando *A malgam A*, como decíamos se va a extender a un terreno más clásico, el de la ficción con *Arrebato*. La primera sería una especie de tránsito alucinatorio a través del archivo de imágenes del autor con él mismo como protagonista, en la que experimentamos la “fuga” en la reconstrucción del sujeto. Es a partir de esa fantasía lúdica que el sujeto interpretará como la “pausa” lo que tratará de exponer en *Arrebato* y al mismo tiempo supone un desplazamiento de nivel y de forma hacia la segunda película. De ahí que pensemos que *A malgam A* es una película cuya intensidad corresponde al trayecto de la pulsión escópica en el orden de lo imaginario. Zulueta quiere ser engullido y nosotros con él en la mirada de esas imágenes. En cambio *Arrebato* es una película donde los símbolos están ordenados en el imaginario de Zulueta con respecto a la trama más o menos lineal del propio film. Aquí el autor está presente pero dividido en los tres personajes principales que componen la película, de los cuales tan solo vamos a prestar atención al que identificamos como el “yo imaginario”, al Zulueta de *A malgam A*, interpretado por Will More en *Arrebato*. Este Zulueta es la versión bipolar que oscila entre el niño con complejo de Peter Pan que quiere permanecer en “la pausa” y el adulto que quiere hacer cine fuera de la casa donde ha vivido siempre que, tendría su reflejo correspondiente con el personaje que interpreta Eusebio Poncela. Y que vendría a ser, algo así como, hacer cine más allá de lo que hizo en *A malgam A*, por consiguiente mostrar la fuga en un ejercicio que se le plantea de nuevo en el centro mismo de la contradicción, es decir, la fuga como una pausa el “arrebato”, desde dentro como hizo en *A malgam A* o desde fuera pero dentro de la normativa que impone el formato “trágico” del cine clásico. De cualquier modo si hay un elemento que amalgama de verdad los dos films es, ese residuo que las imágenes supuran y que Zulueta representa como lo irrepresentable, con esa “masa viscosa” que se desliza sobre y desde interior de estas. Esta mucosidad seminal es al mismo tiempo el fertilizante escatológico que marca la decadencia propia del torrente de imagen acompañado casi siempre con una depresión en la banda sonora, viene a ser como las imágenes reproducidas en serie de Andy Warhol. Esas manchas de impresión que surgen espontáneamente en el proceso mecánico de



reproducción, son el retorno de aquello real<sup>13</sup> que no consigue evacuarse. Además del dichoso fotograma rojo, recordemos la escena de *A malgam A* o de *Arrebato* en el que el lavabo, el retrete o la bañera se desbordan. Se puede decir que Zulueta debe mantenerse en el flujo de deseo, en esa intensidad como que como dirían Deleuze y Guattari en su libro *Anti-Edipo Capitalismo y Esquizofrenia*<sup>14</sup>, para acercarse lo máximo posible al CsO<sup>15</sup> (Cuerpo sin Órganos). Pero la cuestión es que, aquello el CsO no es un lugar, ni siquiera un soporte, es transición pura del inconsciente, sin objeto de deseo solo concebible a través de la intensidad, en este caso la intensidad fría del “cuerpo droga” (cita...) De forma parecida ocurre con William Burroughs(...) en *El almuerzo desnudo* (1959) donde las palabras-imagen parecen contaminarse unas a otras formando lo que los autores del *Antiedipo* llamarán un “rizoma” sin comienzo ni fin, sin raíz de origen. No ya una cadena signifiante en sustitución del objeto original, sino un “rizoma” constituido por *Agenciamientos*, máquinas deseantes, “Órganos sin cuerpo” o zonas erógenas (boca, ojos, pelo, pies...). Pudimos entender entonces “la pausa” o “el arrebató” que plantea Zulueta como una imposibilidad, puesto que no es un llegar, sino una suspensión del deseo, solo se despliega eternamente en el vacío que produce la fuga constante de imágenes y en este caso da igual la dirección, si es hacia dentro o hacia fuera, hacia el pasado o hacia el futuro, en casa o fuera de esta. El CsO no puede gozarse ni padecerse nunca, porque sino dejaríamos de hacer rizoma, volveríamos al “uno” a la raíz signifiante del deseo. Como el grumo que se desliza por la pantalla del televisor, o el fotograma rojo, la intensidad fría del (r)ajo que retorna una y otra vez a la zona erógena.

---

<sup>13</sup> *El Retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, FOSTER, Hal, AKAL, 2001

<sup>14</sup> *El antiedipo: Capitalismo y Esquizofrenia*, DELEUZE, Giles y GUATTARI, Félix, Paidós Ibérica, 1998.

<sup>15</sup> CsO: tal como lo utilizan Deleuze y Guattari.

### **3.1.2. Jonas Mekas y la autoetnografía.**

Centrémonos ahora en lo que podría tener en común con el resto de referencias que propusimos, como los videodiaros de Jonas Mekas, vinculados a esta cuestión de autoetnografía o “viajes del yo”

Los diarios audiovisuales de Jonas Mekas son tal vez autoetnografías prototípicas. Aunque mucho se ha escrito sobre su proyecto, debe ir situado dentro de un marco etnográfico para apreciar plenamente la manera en que el medio fílmico media entre las historias individuales y sociales, la memoria y el tiempo histórico.

Memorización y pérdida son las características definitorias de los diarios audiovisuales de Mekas, y el las convierte en características del medio mismo, realizadas a través de un tono melancólico, casi romántico. Existe una brecha temporal entre la recolección de imágenes y la edición de estas películas que después de muchos años hace de cada imagen una memoria, una huella o un fragmento de tiempo, en una trayectoria que se remonta a las imágenes ausentes de su infancia en Lituania.

Mekas intenta de manera explícita rescatar una identidad desde su práctica fílmica. Al mismo tiempo, esa identidad es de la de una persona desplazada. Si la falta de hogar es la auto imagen de Mekas, también lo es su técnica cinematográfica, su negativa a detenerse en una imagen. De sincronizar sonido e imagen o de narrar las imágenes. Todas estas características son comunes a la Amalgama de Zulueta. Al igual que el hecho de reconstruirse con la técnica de *found footage*., se puede entender como imágenes prestadas también las que ha filmado uno mismo. Por lo que comentábamos acerca del paso del tiempo. Un tiempo que las distancia lo suficiente para que luego sean re-encontradas y re-incorporadas.

En los videodiaros de Mekas este se presenta en todas las formas que introducíamos, es decir, en esos tres niveles; Cuerpo, voz y mirada. La mirada

se refiere en este caso a las imágenes que mira tanto el autor como nosotros. Pasan a ser las imágenes que nos miran. Las de Mekas tienen en común con las de Zulueta esa inquietud, celeridad. No se fijan ni se recrean en exceso porque las imágenes saltan de una a otra en un proceso de asociación que marca la intensidad del tiempo, el tiempo psíquico de cada uno.

Sobre *Tomas de un hombre en una cocina oscura (1970)*, Mekas dice: *Uno nunca sabe cómo un DP (persona desplazada) se siente en la noche, en Nueva York* indicando así los límites epistemológicos de sus imágenes mudas. Y sin embargo, la melancolía masiva de su narración atribuye sentimientos a muchas de las personas en sus películas. Su extenso uso de música clásica y canciones populares proporciona a las películas contrasta con la neutralidad de sus imágenes. De nuevo al igual que la voz en off, la música funciona como amplificador emocional. Pero lo que de verdad diferencia estos trabajos de Mekas del resto es que en realidad tratan o retratan “otras personas”. Si recordamos en el “ramdon”(aleatorio) de imágenes de *A malgam A* no aparecen más personas, además de Zulueta y una especie de fantasma femenino que desaparece en un instante, el resto son metáforas, paisajes y objetos o fragmentos de imágenes grabadas del televisor. En cambio el cine de Mekas esta repleto de personas: La comunidad lituana de Nueva York, sus amigos en el mundo del cine de vanguardia, su familia en Lituania y muchas en las calles de Nueva York, que se convierten en los espectadores de su vida.

*Reminiscens of a journey to lituania, (1972)* a partir de imágenes rodadas en 1971 y en los años cincuenta, es una película en la que Mekas se confronta a sí mismo como etnógrafo. Es un papel que se niega a asumir, y se refugia en la comunidad de vanguardia donde el peso de la historia y de la identidad puede trascenderse a través del arte.

Mekas explica:

*Uno no ve cómo Lituania es hoy en día, uno lo ve sólo a través de los recuerdos de una persona desplazada que está de vuelta en casa por primera vez en veinticinco años.*<sup>16</sup>

Mediante la añoranza del pasado que Mekas expresa se construye la memoria como un medio para dividirse a sí mismo a través de una serie de ejes diferentes: niño y adulto, viejo y nuevo mundo, pastoral y metropolitano, natural y cultural. El cine en una película como *Reminiscences* es un medio de trascender esta división. Representando como un proceso y una práctica. La idea de un diario audiovisual de Mekas es *reaccionar con la cámara inmediatamente, ahora, este instante*<sup>17</sup>. Al igual que los directores del cinema verité, la práctica cinematográfica de Mekas fue motivada por una noción de verdad fenomenológica y emocional.

---

<sup>16</sup> FILMMAKERS. Co-op catalog 1989, citado en *Autoetnografías del yo*, RUSSEL Catherine.

<sup>17</sup> *Íbid.*

#### **4. ANALISIS DEL PERSONAJE GIANNI MARKEL.**

Hemos estado viendo en las referencias anteriores las características que en cine plantean una idea de reconstrucción próxima a la autobiografía o una autoetnografía del sujeto. Decir también que además en la segunda parte del presente proyecto veremos más detalladamente otro tipo de referencias que ampliarán aspectos más propios del cine documental en un sentido más genérico y su extensión al documental de ficción, que serán los que finalmente decidirán y definirán la pieza audiovisual que proponemos. Nos interesaba, sin embargo, resaltar algunas de las estrategias a partir de las cuales el sujeto se narra a sí mismo ya que el modelo que plantean estos autores. Es cuanto menos original y difícilmente catalogable. Desempeñan por sí mismos a demás todo esto, un análisis similar al que haremos nosotros en relación al personaje que hemos fabricado. En el que su historia personal se adscribe con la historia y en el contexto cultural al que pertenece en un sentido más amplio. Hemos visto también como durante el proceso los distintos autores eligen y conjugan de distintas maneras la imagen del recuerdo y su experiencia diaria. Y como todo ello es articulado en un juego que oscila entre lo real y lo ficticio, entre lo que fue, lo que podría ser, lo que pudo ser o gustaría que fuese. Al mismo tiempo tratamos de interpretar estas narraciones de uno mismo para desentrañar elementos y características que a nuestro entender configuran dimensiones distintos momentos del sujeto y en consecuencia formas distintas de habitar el efecto que las imágenes generadas a través que el medio reproduce en uno mismo.

En este capítulo pretendemos abordar el análisis del sujeto que hemos creado a partir de la historia o leyenda del artista comparando las anécdotas que configuran el mito con las que han surgido en nuestra propuesta de artista. Al mismo tiempo se compararan las obras o acciones del supuesto artista con las de otros en este caso contemporáneos reales o con personajes que contienen efectos reales. Pero antes de entrar en estas cuestiones, vamos

primeramente a explicar brevemente el mecanismo del que nos hemos servido para articularlo.

La idea no era la de recrear una biografía o una autoetnografía en el sentido que vimos con Mekas. Aunque que durante el proceso acumulamos material suficiente, acercandonos bastante a lo que define la autoetnografía. Desde escenas cotidianas del día a día, de las personas que nos transitaban, de la ciudad instantes de “pausa” y de “arrebato” en las filmábamos todo lo que a parecía y desaparecía de la pantalla del televisor. Pero finalmente obtuvimos por otra vía de narración reconstrucción. La ficción en su envoltura documental.

En este caso será un grupo de estudiantes de arte los que elaborarán un retrato imaginario de la figura del artista. La reconstrucción va a partir del “se dice” y del imaginario colectivo para responder a la pregunta “¿quién?” que se refiere a un nosotros como artista. Un ejemplo muy similar que ilustra este modelo de reconstrucción lo tenemos en el sistema que utiliza Orson Welles en *Ciudadano Kane* (1941). Con la particularidad de que aquí no hay un guión escrito pero sí una historia prefigurada que habrá que descubrir y adaptar en imagen. Simplemente damos a los entrevistados una premisa básica, es decir, el nombre de un artista hipotético Gianni Markel. A partir de ese momento los anunciadores improvisan un discurso alrededor de este personaje. Del mismo modo tampoco hemos querido homogeneizar el tono de cada uno de los hablantes, cada persona eligió una actitud o imagen de acuerdo al personaje que “ellos mismos” inventaron de “sí mismos como artistas”. Sin embargo y esto sí que va a ser significativo. Si se le dio información al que quiso sobre lo que “los otros” habían dicho de este ¿Quién?, como si se tratara de un rumor. Luego lo que sí es cierto es que cada uno interpretó esta información a su antojo. Así mismo nuestra intención principal era intervenir explícitamente, a posteriori en la manipulación del discurso. Va a ser definitivamente en el montaje cuando demos forma al sujeto de acuerdo a nuestros intereses. Será también en esta parte donde se incluirá el material que nosotros habíamos generado a modo de simulacros; videos y fotomontajes y donde podremos ver al personaje performatizado (corporizado) por Vicente Perpiñá. En estas imágenes recreamos lo que los entrevistados imaginan del hipotético artista “Gianni Markel”. Además de este tipo de material de carácter performativo, aparecen

también una gran cantidad de testimonios simbólicos, más allá y desde las mismas palabras, como son, los dibujos y objetos que representan y atestiguan la producción del sujeto. Hay que decir que este material ha sido hecho por nosotros o por la misma gente que aparece en el audiovisual pero también podría no haberlo sido. Lo cual queda patente en el uso constante del *Found Footage*, en sus respectivas modalidades.

Material producido por nosotros con el objetivo de realizar un diario del personaje así como material de archivo extraído de la red. En el que incluimos sobretodo referencias al cine, a la televisión y a la publicidad. Su finalidad como luego veremos es ilustrar gran parte del imaginario del personaje, resaltando el hecho de que el sujeto que pretendemos esta fuertemente mediatizado y cuyas primeras experiencias y recuerdos son trasvasados directamente desde los medios de comunicación.

Pasemos ahora al análisis del sujeto resultante de todo este proceso en una relectura comparativa del “se dice” como sujeto narrado en relación a un “saber” histórico y cultural en el cual nos inscribimos.

#### **4.1. Análisis a partir del mito del artista**

El mito de artista que presentamos con nuestro personaje es un compendio actualizado de los tópicos y anécdotas que lo definen y que por supuesto se perpetúan a lo largo de la historia de los seres humanos. De tal modo que si hay algo determinante y fundamental en este es precisamente su “atemporalidad” .:

*Como se admite hoy, en general, un mito refiere acontecimientos que han tenido lugar <<in principio>>, es decir, <<en los comienzos>>, en un instante primordial y atempóreo. En un lapso de <<tiempo sagrado>>. Este tiempo mítico es sagrado es cualitativamente distinto del tiempo profano. De la duración continua e irreversible en el que se inserta nuestra existencia cotidiana y sacralizada. Al contar un mito, se*

*reactualiza de cierto modo el tiempo sacro en el cual han sucedido los acontecimientos que se refieren.*

*(...) contentémonos con recordar que un mito arranca al hombre de su tiempo individual, <<histórico>> y lo proyecta al menos simbólicamente en el gran tiempo, en un instante paradójico que no puede medirse porque no está constituido por una duración. (...) pero el simple hecho de escuchar un mito, el hombre se olvida de su condición profana, de su situación histórica<sup>18</sup>.*

La paradoja temporal a la que se refiere Eliade como característica primordial del mito va quedar sobradamente especificada en nuestro trabajo. Pensemos en lo que dijimos en la introducción respecto al sujeto descentrado o fracturado de Ricoeur o Lacan. Ambos proponen un modelo no solipsista sino traspasado por una alteridad. A partir de la interpretación y simultáneamente, en una reconstrucción entre distintos niveles temporales o topológicos, entre el tiempo mítico del sujeto y el tiempo histórico subjetivo. En medio de esa contradicción irresoluble se trama la intriga del sujeto.

En el mito del artista. trataremos distinguir en ese “sí mismo como otro” a qué momento del sujeto puede referirse el personaje que establecemos como artista.

El tiempo mítico del personaje que exponemos en nuestro film, se vuelve paradójico según Eliade porque va a ir fechado, es decir va a atar al espectador a su tiempo profano “histórico” pero también lo hará al tiempo “eterno” de la imagen, el símbolo, para luego reconstruirse en el tiempo o espacio del relato del propio film. El cual nos permitirá vislumbrar la totalidad de lo múltiple en esa fragmentación (o trama) del sujeto de acuerdo al plano unificador de la historia. El espectador, tiene la posibilidad de examinarse entre estos dos momentos, en esa oscilación, que intercambia lo “impropio” del tiempo “mítico” con lo propio de su tiempo histórico (subjetivo).

---

<sup>18</sup> *Imágenes & Símbolos*, ELIADE, Mircea, Taurus, 1955.



Otro de los aspectos acorde a esta definición del mito y que más nos atañe respecto a la leyenda del artista que tratamos, es la función simbólica o más bien la capacidad simbolizante del artista. Tanto en el objeto del arte como el sujeto del arte. Pues consideramos que sea cuales sean los cambios que se hayan producido en la supuesta naturaleza del arte estos son obviamente correlativos a la realidad social e histórica a la cual pertenece. En ese sentido, si hay algo verdaderamente determinante en el papel del artista a lo largo de su historia como sujeto generador de un tipo de cultura será siempre su función como agente simbolizante.

Esta es la idea que se introduce desde el principio en el film acerca del personaje que se va a construir. El primer anunciador en que aparece, va tratar de responder a ese ¿quién? Omnipresente diciendo:

-1) *Javier Godoy: Todas las obras de esta habitación han sido creadas físicamente, como hecho constatable, fáctico... por Gianni Markel (...)*

A lo que sigue:

-2. *Astor Piolati: Y si no, basta con que las haya pensado o visto (...)*<sup>1)</sup> *Desde un icono bizantino hasta esa cabeza (máscara) Africana... de allí.*

Estas dos primeras frases que inauguran el relato histórico sobre el artista, son en si misma la justificación del mito. Recordemos lo que nos dicen Ernst Kris y Otto Kurtz en *La leyenda del artista*:

*El que perdure o no el nombre de un artista depende, no de la grandeza y perfección de su logro artístico \_ incluso si este pudiera ser probado objetivamente, sino del significado ligado a la obra de arte (...)*

*La necesidad de nombrar al creador de una obra de arte indica que esta no tiene (...) un solo objetivo, sino que se ha independizado.<sup>19</sup>*

---

<sup>19</sup> *La leyenda del artista*, Kris, E. y Kurtz, O. Cátedra, 1991.

Lo que Kris y Kurtz plantean con esto es la idea en la medida que se percibe el “arte por el arte” que se hace patente en el deseo de unir el nombre con la obra del artista en una línea de continuidad histórica.

Esta idea del arte por el arte va ser utilizada y llevada hasta el último extremo en el planteamiento que nosotros hacemos.

Ya que a él no solo se le identificará o se le desmentirá como “autor” de las obras sino que “él mismo” será considerado una obra más o mejor dicho su única obra.

Esto podemos relacionarlo en varios sentidos: la primera es una alusión metareferencial al propio film si tenemos en cuenta que es la “obra” o pieza material que “nosotros” presentamos como totalidad del proceso (el personaje Gianni Markel). Otra se relaciona con el hecho de que este “no-sujeto” como apuntábamos con Ricoeur respecto a la dimensión fundamental del texto, la ficción, solo alcanza sustancia real en cuanto que es narrado y reconstruido en el otro como momento subjetivo del sujeto, una identidad narrativa.

La narración de nuestro artista va a comenzar siguiendo un modelo de ascensión lineal, como la inmensa mayoría de biografías hasta alcanzar el estatus de Héroe.

En la infancia de artista ya podremos observar las primeras características que históricamente anticipan el hecho de que nos encontramos con un genio de nacimiento.

Nosotros parodiamos este tópico incluyendo una nota de prensa en la que se afirma que:

*-Todavía estando en el vientre de la madre realizó su primera obra de arte al hacer de la placenta un autorretrato tan perfecto que los médicos confundieron con un inesperado hermano mellizo.*

Lo cual no solo patentará su destreza natural como decimos sino que además situará uno de los ejes temáticos de su trayectoria artística la

identidad. También en relación a esto aparece tempranamente el tema del “doble” (siniestro) según Freud.

Hagamos una apreciación en torno a este fenómeno del doble con respecto a la cuestión de la alteridad:

*Clement Rosset y Gilles Deleuze, que interpretan respectivamente la alteridad en estos dos sentidos: Lo Otro, como el <<otro mundo>>, a imagen del cual se a creado éste (el mundo sensible, del devenir y el cambio); y lo otro, como la experiencia de la duplicidad, de lo siniestro, de aquello que simula ser lo que no es.<sup>20</sup>*

Esta ilusión de la identidad es el objetivo primordial de este sujeto en el arte, que como decíamos, va a repetir sus efectos desde una multitud de posiciones. Nos referimos a la narración fragmentada en distintos y variados enunciadore, al material de archivo, que corresponde a un imaginario colectivo y en definitiva el paradigma actual de lo multidisciplinario y lo nómada, como si él sujeto mismo representará toda la historia del arte. El ejercicio es como venimos proponiendo desde el inicio de todo este proyecto. Partir de lo fragmentado para llegar al “uno”, aunque en la base misma del proceso se imponga lo contrario.

*\_2) Quería hacer de todo lo multiplicable algo único, o \_3) Quería ser un símbolo para ser eterno-* como dirá su ex mujer.

Un símbolo que se pudiera recolocar en cualquier parte. Una imagen intercambiable, la marca de lo distinto en lo mismo, encierra la paradoja que comentamos teniendo en cuenta que cualquiera puede ser eso que llamamos Gianni Markel pero, precisamente para ser único deberíamos aferrarnos a un símbolo o marca referencial (el nombre o la máscara) como un pseudónimo colectivo al que más tarde en la relectura histórica se adscribirán un determinado tipo de acciones. Se resume en la posibilidad de habitar un simulacro eternamente. Como el personaje de ficción que aparece en la

---

<sup>20</sup> *Las Ilusiones de la identidad. Identidad, alteridad y autenticidad.* GÓMEZ GARCÍA, Pedro (coord.) Ediciones Cátedra, 2001.

película de David Cronenberg, *Videodrome* (1985) Brian Oblivion, al que citamos al comienzo del relato con estas palabras:

*La televisión es hoy la retina del ojo de la mente, pronto todos tendremos nombres especiales para hacer resonar el tubo de rayos catódicos.*

Este personaje en el film de Cronenberg es el creador de la señal “videodrome”. Esta se define por la violencia explícita de sus imágenes. La intensidad del simulacro es tal que produce en el espectador un tumor que altera la experiencia de realidad del sujeto, habitando una pesadilla paranoica en la que el afectado acaba convirtiéndose en un reproductor de video, es decir, su cuerpo se convierte en un dispositivo en el que introducen físicamente órdenes (videocasetes), experiencias simuladas, pregrabadas, hasta el punto que se confunden totalmente con lo que es supuestamente real. La película termina con el protagonista visionando su propio suicidio en un bucle mientras celebra la “nueva carne” como una nueva era, que podemos considerar como la actual, la era de las redes de telecomunicación, una “*realidad de lo virtual*” (Zizek)<sup>21</sup> En resumen desde nuestro punto de vista sintetiza un terror de reminiscencias platónicas que se halla prácticamente en toda la literatura postmoderna.

Aparece en relación a los medios tal y como hemos estado viendo, una figura “relativamente” nueva. La del héroe mediático. El cual nosotros vamos a fusionar directamente con el mito clásico del héroe. colocándolo paralelamente, tanto “artistas del futbol” como a “estrellas del rock”. No se trata tanto de equiparar Alta y baja cultura, como ya es común en la mayoría de discursos artísticos, sino colocar lo popular en su intensidad mediática por encima del arte supuestamente culto. Las referencias o modelos a los que nuestro artista aspira se asemejan más a este tipo de héroes que a los mitos clásicos del arte. No quiere decir sin embargo que estos no aparezcan. Pero la elección de estos va a ir en función de su impacto histórico y con Las anécdotas y accesorios que componen la singularidad de sus biografías. Todo ello irá potenciado en

---

<sup>21</sup> *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias.* ZIZEK, S. Pre-Textos, 2006

algunos momentos por un tono pretendidamente nostálgico en la revisión y el recordatorio del imaginario mediático tales como: series de dibujos animados, spots publicitarios, etc.

Prestemos atención otra vez a esas dos primeras frases que citábamos para introducir al artista:

*-...Y si no, basta con que las haya pensado o visto (...) Desde un icono bizantino hasta aquella cabeza africana(...)*

Esto lo podemos continuar interpretando desde el paradigma actual del arte en la tendencia que van a inaugurar artistas como Duchamp con su “urinario” al poner en duda el estatuto existencial del objeto de arte. Más tarde en los ‘60 la nueva ola de artistas pasará del arte de objeto al arte conceptual o “arte como idea”, en referencia a “lo pensado”. Cuestionando precisamente “la autoría”. Pero más allá de esto, lo interesante es como de alguna forma todo ello se vincula de nuevo con la idea del artista como “Dios” omnipresente y omnipotente, que crea con el pensamiento, como si la simple atestación de los mismos modificara lo real o se inventara con su sola presencia pero, marcado al mismo tiempo por debilidades y angustias. Las dificultades por las que tiene que pasar el artista para convertirse en héroe, desde medirse con dios en el ejercicio de la omnipresencia y como generador de realidades simuladas que compiten con lo Otro, el modelo.

novela familiar, la mujer, el trato con el público y la crítica.

*-5) Mara: Era un niño muy sensible...los niños de la escuela lo trataban muy mal (...)*

*-2) Astor piolati: Un tipo tímido, inseguro...y como todo tipo inseguro pensaba que cuanto más tenía más era (...)*

*-3) Federico: Estaba obsesionado con su madre(...)*

*-5) Mara: No recuerdo que su madre viniera a recogerlo.*

La representación de la angustia del sujeto del inconsciente se verá intensificada en el arte de nuestro tiempo. No solo va a revelarse el objeto en su vacío esencial como fetiche. “la falta” en objetos cotidianos “urinarios”, “latas de sopa”, etc. Como Objetos de ansiedad. Todos ellos serán como va a decir Hal Foster *retornos de lo real*.

Sino que pasaran del objeto al cuerpo, como zona cero de actuación. Pensemos tan solo en algunos de los artistas que más han extremado esta cuestión como: Orland o David Nebreda. Cuyo grado de disociación, va a llevar a uno a fotografiarse con sus propias heces en la cara y en estados prácticamente cadavéricos, o en el caso de Orland la versión radicalizada de Cindy Sherman que intervendrá quirúrgicamente su cuerpo para metaforizar físicamente el trauma de la ausencia de identidad. Interviniendo su cuerpo se convierten el cuerpo como el protagonista del *videodrome* dispositivos hiper-reales del drama de la fragmentación, son y serán como pretende Orland símbolos trascendidos de la angustia de la imagen descentrada del sujeto.

## 5. CONCLUSIONES.

Aclarar que el objetivo principal de esta primera parte era introducir una serie de aproximaciones teóricas en torno a la noción de sujeto en su escisión original, como ilusión del lenguaje, que necesariamente se hace al mismo tiempo que se aliena en el otro. Hemos visto también desde la semiopragmática la alternativa a una posible referencialidad en su reconstrucción histórica, entre las contradicciones de su trama, como símbolo inmutable en el tiempo, cuya última alternativa va ser narrarse y leerse en otro como una identidad narrativa o personaje o como una intensidad flotante a través del texto.

Autobiografías y autoetnografías. En un estado constante de pérdida y algún que otro reencontrarse en la repetición de la imagen de la no muerte de la imagen. El mito como enclave de un tiempo mágico que deviene eternamente en el simulacro y Los “nuevos héroes” de la “nueva carne”.

En resumen la experiencia de este largo proceso se forja en una ficción como la de Gianni Markel que ha pasado por tantas etapas y personas que lo verdaderamente difícil ha sido aglutinarlo y distribuirlo todo entre una cantidad innumerable de formas de presentación. Lo cierto es que esta parte acapara una franja y uno de los territorios posiblemente más transitados y áridos del proceso de todas las opciones que la amplitud de proyecto contiene y que hubiéramos podido desarrollar aquí, lo cual no quiere decir que no estén presentes en la obra final.

De todas formas el resultado práctico como veréis en la segunda parte es de una diversidad y un tono sorprende por la elección concreta de referentes de todo el espectro cultural: literatura, música, comedia, cine, televisión, publicidad, artistas de cualquier clase, y por la cantidad de territorios que se han explorado a nivel de conceptos. Lo cual inaugura en todos los ámbitos de la producción artística un amplísimo abanico de investigaciones futuras.

Gianni Markel en ese sentido ha funcionado tal y como esperamos. Ya que en origen se pensó como una estratégica que solucionara un problema de centro como decíamos al comienzo de la introducción. La idea original era buscar un sistema que nos permitiera trabajar el uno con el otro aprovechando las ocurrencias que surgían de la forma más espontánea y lúdica posible. El problema era como sistematizar un proyecto que obligatoriamente debía poderse definir académicamente dentro de una línea o en una “totalidad” coherente. El reto implicaba no abandonar nuestra “deriva” desenfada y dispersa para sustituirla por un objeto de estudio que corría el riesgo de codificarse en una excesiva justificación de nuestro querido estado polimorfo.

Lo primero fue jugar con la idea de un “pseudónimo” o marca como una instancia nominal que hiciera referencia a nuestro trabajo como un todo.

En aquel momento Vicente Perpiñá invertía ya bastante tiempo en diseñar una imagen de conjunto o de sociedad y paralelamente habían surgido algunos videos en los que él mostraba mucho interés en efectos ópticos, concretamente en la acción de desdoblarse. A esto se le puede sumar su afición por “imitar” personajes famosos o no tan famosos como “el Kraken” basado en una persona real o casi real dado que las hazañas que relataba en boca de este no eran precisamente de las que se cuentan por ahí a los niños.

Personalmente considero a esta identidad narrada como el primer personaje mítico o real y luego mítico, que Vicente insertó en mi realidad. Todo esto con el tiempo se fue prefigurando en la idea de dar con un “medio” capaz de dar cuenta de toda esta experiencia vital.

Indudablemente el video que había sido siempre el ojo de la memoria y de la magia terminó por sintetizar la idea de “crear” literalmente, dar vida a la vida misma en la ficción, en un “otro” distinto de nosotros dos para ser luego muchos más.



## 6. BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, Jorge, *Breve diccionario del psicoanálisis. 150 años de Freud*, Artículo publicado Cultural de El Mundo, 2009
- AUMONT, J. *El ojo interminable, Cine y pintura*, Paidós, 1997,
- BAUDRILLARD, J. *De la seducción*, Paidós, 1981
- BAUDRILLARD, J. *La ilusión del fin, La huelga de los acontecimientos*, Anagrama, 1993,
- BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, 2003
- CAALINESCU, M. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernidad*. Tecnos. 1991
- CALVO SERRALLER, F. *La novela del artista: imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, Mondadori España, 1990
- DELEUZE, Giles y GUATTARI, Félix, *MIL MESETAS, Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, 2002,
- DELEUZE, Giles, *La imagen movimiento, estudios sobre cine 1*, 1984
- DOR, Jöel , *Introducción a La Lectura de Lacan, El inconsciente estructurado como lenguaje*, Gedisa, 2004.
- ELIADE, Mircea, *Imágenes & Símbolos*, Mircea, Taurus, 1955.
- FISCHER, Michael, NI, *Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory*, En: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, ed. James Chifford y George E. Marcus. Berkeley, University of California Press, 1986,
- FOSTER, Hal, *El Retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, AKAL, 2001
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro (coord.). *Las Ilusiones de la identidad. Identidad, alteridad y autenticidad.*, Ediciones Cátedra, 2001.

- KRIS, E. y Kurtz, O. *La leyenda del artista*,. Cátedra, 1991.
- LACAN, Jacques, *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Febrero de 1964
- LACAN, Jacques, *Escritos*, Siglo XXI Editores, 2008/2001.
- ORTIZ, Aurea y PIQUERAS, María Jesús, *La pintura en el cine: Cuestiones de representación visual*, PAIDOS IBERICA, 1995
- PÉREZ CORNEJO, M., *Psicoanálisis y cine. De Freud a Žižek: Teorías y modelos de interpretación*, Asociación Española de Psicoanálisis Freudiano Oskar Pfister,, 2008
- NICHOLS, BILL, *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*, PAIDOS IBERICA, 1991
- RUSSEL, Catherine, *Autoetnografías: Viajes del yo*, Artículo consultado en *La Fuga*, <http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446> ( 12-06-2011)
- ZIZEK, S, *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencia*, Pre-Textos, 2006

## **Películas**

- Cravan vs Cravan*, Dir. Isaki Lacuesta, 109', España, 2002.
- Crumb*, Dir. Terry Zwigoff, 119', E.E.U.U., 1994.
- Exit trough the gift shop*, Dir. Banksy, 87', Reino Unido, 2010.
- F for Fake*, Dir. Orson Welles, 85', E.E.U.U., 1975.
- I'm still here*, Dir. Casey Affleck, 106', E.E.U.U., 2010.
- Man on the moon*, Dir. Milos Forman, 111', E.E.U.U., 1999.
- The Devil and Daniel Johnston*, Dir. Jeff Feuerzeig, 110', E.E.U.U., 2005.
- The prestige*, Dir. Christopher Nolan, 128', E.E.U.U., 2006.
- This is Spinal Tap*, Dir. Rob Reiner, 82, E.E.U.U., 1984.
- Videodrome*, Dir. David Cronenberg, 89', Canadá/E.E.U.U., 1983.
- Zelig*, Dir. Woody Allen, 79', E.E.U.U., 1983.
- A malga A*. Dir. Iván Zulueta. España. 1976.
- Arrebato*. Dir. Ivan Zulueta. España. 1979.

## 7. ANEXOS.

En esta parte de anexos vamos a incluir algunos de los relatos que escribió el artista ficticio Gianni Markel. No son ni un diario ni tampoco una autobiografía. Permiten sin embargo acceso a cierta estancia de su imaginario.

NOTA: Se puede deducir fácilmente que han sido escritos por él y no por un replicante suyo por las innumerables faltas ortográficas que contiene.

### DELIDIARIO.

*Manuel Tafalla nace en 1982 incómodamente, con cinco vueltas de cordón umbilical al cuello. El mejor útero de todos en los que ha estado jamás. Pese a ello, ya en su prematura y dificultosa experiencia existencial encandiló al paritorio entero cuando descubrieron lo que serían los primeros ademanes de su genio natural. Durante los nueve meses que permaneció en el interior de su madre no estuvo al parecer únicamente gestándose sino que además, este precoz embrión fue modelando la placenta con sus manitas y pies hasta lograr un autorretrato tan perfecto que los médicos llegaron a confundir aquel busto hiperreal de carne con un inesperado hermano mellizo.*

*Su infancia será muy similar en cuanto al éxito y sin embargo radicalmente singular como la de tantos otros genios reconocidos en la historia. Beethoven....Con solo dos años de edad recitaba versos en una lengua inventada por él, emocionando y arrebatando el alma de las bestias del zoológico de su pueblo. Tan solo un poco más tarde el niño prodigio comienza hacer sus primeras apariciones en televisión. Coincide precisamente en este periodo de tiempo cuando es bautizado de nuevo por la empresa de paraguas Gianni Markel nombre por el que será archiconocido y que como dirá más tarde "ha sido un nombre que representó para mi el espíritu de un nuevo renacimiento italiano". Así el pequeño Gianni MarKel irá recorriendo los platos de televisión deslumbrando al mundo entero con imitaciones panteísticas, de lo que serán sus ídolos del rock y del pop: Elvis Presley...a los que poco a poco irá añadiendo personajes y figuras representativas del cine, de la televisión, de la ciencia ficción...El niño*

*(en primera) A mis padres les gusta decir que nací en 1981, pero no es del todo cierto, nací pocos años después en 1987 junto a la nueva televisión en color y el videocasete Panasonic. Gracias a esta maravillosa simbiosis entre el tubo de imagen y yo, soy capaz hoy, de recordar mi renacimiento televisivo infinitamente, infinitamente, infinitamente, infinitamente, infinitamente...puedo decir incluso que toda mi vida es un revival continuo de puro espectáculo y entretenimiento...sintonías, programas infantiles, dibujos animados, películas, noticiarios, spots publicitarios, tertulias... Aunque no he tenido ni hermanos y ni hermanas nunca estaba solo... era mi propio show, mi propia televisión. En realidad siempre he vivido habitado por una especie de cosquilleo en la nuca, de murmullo... Me recuerdo horas y horas jugando con mis muñecos, disfrazado de mis personajes favoritos, Batman, Spiderman....Inventando juegos, personajes, historias.*

*Mamá decía que algún día sería alguien especial, un artista famoso, estaba convencidísima por eso me grababa haciendo todo aquello y luego lo enviaba a aquellos programas “de caza talentos” Mostraba mis dibujos a todo el que venia he incluso se filmaba ella misma hablando de mi.*

*Actuar en directo no me daba ningún miedo, no me ponía nervioso. Me parecía algo natural. (Y AHORA) Aunque reconozco que lo que más me gustaba era verme unos días más tarde en la tele (de casa). En la pantalla todo es mágico, terriblemente poderoso.*

*En el colegio, bueno, no se, tan solo debería recordar a Mara. Se supone que es la única persona con la que he mantenido contacto desde el colegio, al menos ella lo asegura, bueno últimamente no tanto ... y no, cuando hablamos trato de evitar el tema de la escuela, no es que allí lo pasara mal, simplemente no me interesaba nada de lo que allí se decía, ni el resto de niños. Por aquel entonces soñaba muchísimo tiempo despierto y eso es bastante insoportable para cualquiera. En cierto modo ahora los comprendo.*

*Lo del nombre, Gianni Markel. Es algo que tiene también bastante tiempo. La verdad es que siempre me ha gustado inventar nombres tontos, sonidos con los que llamarme, quizá por el mismo hecho de que me parecen algo mínimo, que no define absolutamente nada, yo lo veo como un accesorio de lo más intercambiable, si los conservamos es por rutina, por comodidad. Pero en cambio si puede ser efectivo para un personaje si tenemos en cuenta que la dimensión fundamental de un personaje es la ficción, digamos que el nombre podría asegurar cierta permanencia dentro de la historia. Es incluso*

## **CUADRO I.**

*<<¡¡¡¡¡Vengan pasen y vean !!!!! Lo último en danzantes de equilibrio dudoso. sin red, sin tierra firme. Vean. No dejen de mirar. El carmesí salpica y es gratuito. Este circo no acaba, no termina nunca. Miren a la bestia, de esas ya no quedan, también es de mentira. El lanzador de cuchillos siempre acierta en la garganta de la mujer serpiente. Y ahora entran los payasos. Gente como nosotros; Sonrientes, estúpidos, vestidos con el color del plasma>>.*

*La primera vez que le propusieron hacer de presentador en el programa se imaginó lamiendo su reflejo en aquel espejo gigante que había en la entrada del hotel. El tipo que le entrevistó se movía por control remoto, en realidad se encontraba muy lejos de allí. Su cabeza estaba construida con piezas de lego. Un borrón hecho de pixels imitaba una boca: \_\_Hay que ser muy tonto para desaprovechar una oportunidad como esta...¿entiendes? Podrás dirigir tu propio espectáculo. Pide lo que quieras, te lo darán. ¿Quieres un mono araña de las selvas de Borneo? Pues, pídelo ¿Quieres que el*

*jodido mono se tire a una colegiala de trece años? Esta hecho...No lo dejes pasar, es el momento.*

*G.M. no soportaba a ese cretino, sonaba a pornoteletienda, pero, lo que le contaba, al margen de los ejemplos, es lo que toda persona desea. Aunque nadie sabe lo que eso significa. Conectar tu cerebro a la central, puede ser una experiencia aterradora. Ninguno sabe lo que tenemos en el fondo. Aquello del potencial oculto. (Potencia, poder, voluntad). Había escuchado casos. Como el de Berton Marsall. La prensa dijo que el muy hijo de puta se hizo dueño de Manhattan en dos noches. Proyectó desde la matriz el suicidio de su compañera, una periodista venida a menos. La chica entra en el zoo. <<Prohibido área de elefantes>>. Se coloca debajo de la pezuña del paquidermo y PLIF! Tras la emisión, el zoológico de la zona se llenó de gente.*

*Peleaban por ser los primeros en sentir dos toneladas encima de las sienes. Lo pillaron justo cuando pretendía cruzar al otro continente. <<Siempre había querido viajar a Paris y sodomizar a Picasso en lo alto de la torre Eiffel>> \_\_dijo mientras se cepillaba los dientes con pasta de cheedar. Cuando lo desenchufaron, se cagó encima, sin la prótesis, la vida era demasiado hostil.*

*\_\_Bueno, qué me dices... es sencillo, creo yo.*

*La cara se le descomponía. Adoptando formas de geometría estúpida. Era una cuestión matemática. Multiplicar variables.*

*G.M.: \_\_¡¡¡Y una mierda!!! Multiplicar variables. No pienso conectarme a ese puto chisme de los cojones. Tú ya no sabes ni en qué año naciste. No sabes si has nacido alguna vez. No tienes ni idea.*

*El tipo se deshizo en un instante, pulpa de semen hirviendo por toda la oficina. Escuchaba una risita electrónica dentro de sus pantalones. Tenía que huir de aquel circo comunicativo. Giró el pomo de la puerta y se lanzó al pasillo. La sala de espera le miraba con fingida sorpresa. Un abuelo que vestía a lo cowboy se puso a gritar: \_\_Ese imbécil, no llegará a ninguna parte, da igual que corra, a fuera no hay nada.*

## **CUADRO II**

*Departamento de trenes. <<A las 15:35. Saldrá el tren para la zona dos>>.*

*En la esquina de su casa había una tienda de objetos imposibles. Esta vez G..M. lo tenía claro. La bailarina de plástico sería suya. Había estado ahorrando para comprarla desde que abrió. El tipo que la regentaba, un fetichista clásico, entendía perfectamente como funcionaba este negocio. Llenaba el escaparate de objetos “únicos“, detritus de alta calidad. De la bailarina solo quedaba visible un piececito que sobresalía del asfixiante montón de plástico, entre cabezas de pato, chupetes, soldados, aviones y ositos.*

*—¿Como que ya la has vendido? Pero si la estoy viendo en estos momentos. Esta ahí, debajo de ese montón de mierda.*

*—No, la bailarina se largó con otro hace ya tres semanas. A demás, era feísima, estaba mal hecha. Tenía la cabeza mordida por el perro de mi abuela.*

*Detalles y más detalles, sin duda sabía como alimentar tu deseo.*

*—Mientes!!! ¿Por qué no me la quieres vender? Dilo sin más. Dí: no me sale de los cojones vendértela y punto, no me vengas con cuentos... el perro de su abuela dice. Te pagaré lo que me pidas, tengo dinero. Todo mi dinero.*

*—No es por el dinero. No miento, te he dicho que la vendí, si quieres te puedes llevar, el caballero del zodiaco o la tortuga ninja. ¡¡Mira!! Este se parece a ti, es el Donatello espía.*

*Aparta al dependiente de un empujón y rebusca en el estante.*

*—Hijo de puta, no está. ¿Dónde la has escondido? Estaba ahí, podía verla entre todos esos muñecos.*

*Rompe a llorar de impotencia. <<Quizá el tipo de la tienda tiene razón>>.*  
*Se derrumba en el suelo y golpea con los puños. Ahora no le quedaba nada en qué pensar, nada que pudiera hacer por si mismo. Estaría obligado a conectarse a la neuropantalla como el resto y volver a elegir, entre cientos de miles de bailarinas.*

\_\_Veo que la deseas con toda tu alma \_\_Murmura el dependiente. Mientras se acerca, despacio, reptil. Se pone a su altura y le muestra la figura.

\_\_¡¡¡Es ella!!! Mi bailarina. Dios, creía que me estaba volviendo loco. Es ella, es real. Dime, dime lo que cuesta, lo daré todo.

\_\_Sí, es tu bailarina y no te mentía, esta mordida por el perro de mi abuela. ¡¡¡Ves!!!

G.M. la coge en sus manos con dulzura. Observa todos y cada uno de sus detalles: La anatomía perfecta, la tensión en los muslos, el volantillo suspendido levemente, los glúteos, redondos, perfectos. La manita derecha señalando el cielo. El coqueto meñique de la manita izquierda. Su rostro mordido, hundido por el colmillo. La abuela cosiendo sus zapatillas de ballet.

### **CUADRO III.**

En la zona dos, se encuentra uno de los barrios más viejos de toda la ciudad. El Times New Roman. Las fabricas de calzado, construidas a finales de los sesenta, son el paisaje, el leitmotiv. El acto reflejo de unas cuantas personas sensibles a las plantas desnudas del hombre.

Podías echar de menos cualquier cosa. Cascártela en tus cinco minutos de descanso, pensando en mujeres a las que llevar al cine o al baile, pero nunca echarías en falta un buen par de zapatos o de botines.

El padre de G. M. había trabajado en una de esas fábricas durante más de treinta años. Actualmente recordaban una historia cansada, la misma que contaba el viejo cada noche cuando volvía.

“Monstruos bufadores de cola, criaturas de polígono industrial, contenedores desbordados, retales polipiel, hormas, vulcanizados y monstruos. De lunes a domingo, de siete a diez de la noche. Monstruos”.

\_\_Papa ¿qué te pasa? ¿por qué lloras? ... ¿te han pegado?

\_\_Voy a matarlos a todos...

*Inyectar sustancia azul al cielo no es suficiente, el loco no aprende de nadie y mucho menos de otros locos. La ciencia estudia la posibilidad de que se trate de un virus. Uno muy antiguo. Fuimos contagiados por el barro, de los pies a la cabeza. <<Rápido poneos un calzado adecuado>>.*

*\_\_El líder del sindicato, se ha quedado frito. Anoche por poco se la cortan las putas del polígono.*

*A Gianni Markel, al principio no le gustaba jugar al fútbol. Había pocas pistas y siempre estaban ocupadas por chavales más grades y más fuertes. Eso decían. Jugaban en la calle. Las persianas recibían los balonazos de Dani y los hermanos del Perico. A menudo la pelota encallaba debajo de un coche y G. M. la rescataba. (Maniobra grasienta).*

*Trajeron una máquina recreativa al bar “Alaska“, quedaba muy bien. Los mayores no sabían jugar, no era como el fútbol ni el billar. Tu pose no importaba, tampoco se podía ligar. Era japonesa. Los marcianos te lanzaban bombas y tú las esquivabas. Todo muy japonés. Pero no ligabas.*

*\_\_Tienes la casa, hecha una mierda, te pasas el día tumbado, pulsando botones. Parece que hayas vomitado en el fregadero. ¿Qué te pasa?*

*G. M. \_\_Creo que me iré de este piso. Tengo un amigo en Tahoma, que puede darme trabajo como ilustrador. Portadas de discos y eso. Recuerdas las de “Iron Miden“.*

*\_\_ ¿Ilustrador? Joder Gianni, hace un mes dijiste, no se qué mierda de una obra de teatro. “los conejos sin orejas” eran ¿verdad? Y ahora ilustración. Nunca harás nada en serio. Tienes la cabeza muy sucia. Por qué no te la lavas de vez en cuando.*

*G. M. \_\_El teatro no lo he dejado, sigo haciendo teatro todos los días, pero mi personaje es el más difícil, representa el final que no termina.*

*Es cierto, le costaba vocalizar, el paladar estaba frío y las palabras enormes no cabían, o demasiado pequeñas o muertas del todo. Entonces para quién.*



*Dónde estaba él. En la cama por supuesto. Tendido. Mirando la pantalla. Él mirando como miraba la pantalla. Cada vez más pequeño, sin boca, ni ojos, sin palabras, repitiéndose, grapándose continuamente.*

#### **CUADRO IV.**

*Duda en la escalera mecánica. <<Si subo ya no bajo>>. En lo alto, un feriante le saluda, tiene una falda de algodón de azúcar. Parece conocer muy bien el lugar. Se acerca y le regala un puñado de fichas. \_\_Cuando se te acaben pídemme más. Estoy en los coches de choque.*

*No era la primera vez que montaba en los choques, conocía la sensación. Partículas rebotando unas con otras, el átomo. Revolución inductiva. El espontáneo se ha quedado en medio de la pista. ha bebido zumo de piña con queroseno. Salta de un coche a otro, se baja los pantalones y descubre el genital hermafrodita, le cuelga y le silva hondo a su madre. La pobre esta sentada sola, lidiando con el caramelo de manzana. No se percata. A su hijito le han quebrado la rodilla y el coche rojo pinta de vísceras al coche azul. Pobre hermafrodita. El tipo del algodón de azúcar, detiene la atracción. Esta de mal humor. Maldice en una lengua desconocida mientras limpia el pringue. Dejar la pista como una patena requiere su tiempo. Eso significa quince viajes menos. Hace un gesto con la mano y G. M. asiente.*

*\_\_Esto me pasa, por no haber comprado uno de esos robocops que se llevan ahora. Son carísimos, pero no dejan que ningún gilipollas se suba a la pista sin permiso. Charlie es el dueño del “Aladino”. Hace un mes que tiene un robot de esos. Tuvo que comprarlo por lo mismo. Esos crios asquerosos. Vienen cuando dormimos y se ponen a cagar en el compresor. Imagínate cuando probamos las máquinas por la mañana. Como te descuides terminas desayunando mierda.*

*G. M: \_\_Sí, es una putada...Creo que subiré al Aladino. Quiero mirar desde arriba.*

*Charlie el dueño del Aladino, también es conocido como el oteador nocturno. . Desde el cielo controla y sospecha de todos. Para él, el mundo esta repleto de agentes dobles. Sujetos codiciosos cuya misión es sabotear su gigante mecánico. El artefacto en sus idas y venidas te transporta de lo divino a lo terreno en cinco minutos. Es una*

*experiencia mística de alta velocidad que requiere preparación. Ya que el poder visionario de la máquina es superior a cualquier sustancia onírica o ejercicio religioso. Su origen esta en las pirámides del antiguo Egipto, es un vértice de contacto con lo trascendente, el instrumento definitivo. Cada noche se reúnen cientos de personas en ansiosas de destino. La mayoría son autistas ciborg adoradores de la máquina, surfistas del mercurio, tetraplégicos motorizados o simples chatarreros. El oteador rastrea con su escáner panóptico uno por uno quien entra y quien sale, sus criterios de sospecha son infalibles, detecta hasta menor atisbo de pensamiento contrario o de duda. Sin concesiones. Licuación del neocortex en 0,05 segundos, extracción del hipocampo en 0,006, amputación parcial de la glándula pineal en 0,07. Con los años su afinidad con la máquina es tan estrecha, que se ha convertido en uno de los cirujanos espirituales más eficaces del momento.*

*OTEADOR: \_\_ Usted lo que necesita es una sustitución.*

*G. M: \_\_ ¿Sustitución?...no se, no puedo probarlo sin más.*

*OTEADOR: \_\_ ¿Cómo que sin más? Esto no es un juguete ¿sabe? No es un "trip", No se puede probar, Debe entregarse. No estamos hablando de catarsis, estamos hablando de ser reconstituido fuera de la piscina del plasma. Estamos hablando de renacer en la nueva carne.*

*<<Un calambre es lo que me falta, aullido vertical en la columna. ¿Nueva carne?... Devenir animal es de lo que realmente habla, más bípedos que nunca, a cinco milímetros de cualquier cosa, manadas de mamás recorren el circuito integrado de Freud. Las putas te colocan el huevo de silicona en la punta y te masturban sin tocarte. El interior de ese huevo esta lleno de estrías, el útero exógeno Taiwanés, así te corres mientras trabajas. Mañana voy al "Madison" y compro una docena. Mañana no tengo que trabajar>>.*

*OTEADOR: \_\_ ¡Ey! Debería arrancarte la cara del asco que me das...lárgate de aquí antes de que lo haga y no vuelvas. ¡¡¡No vuelvas a abstraerte cuando te hablo!!!*

## **CUADRO V.**

*<<La nevera se contrae de tanto vacío bajo cero. No tengo ni para un sándwich de gamba, de gambas negras que tanto me gustan. Lo cierto es que ya no quedan gambas negras solo gambón blando sin cáscara y ¿Qué? Mi apetito es el de una gamba negra, filtro el hambre con ojos negros de gamba, dejo el mar exhausto, escupo gravilla a una anémona que me recuerda a Laura. Mi hermana Laura, mi hermana Laura mi hermana>>.*

*LAURA: \_\_Es que no me siento muy femenina.*

*G.M: \_\_Pero es que eso de erosionar la carne para que luzca el hueso es una moda...esto, no se, corrosiva, enferma. ¿No te das cuenta?*

*LAURA: \_\_pero si solo es aquí, en esta costilla ¿no me digas que no es sexy?*

*G.M: \_\_Para nada, es enfermo. Una moda patológica y enferma. Por mucho que quieras no puedes negar que es una mutilación explícita del cuerpo, ¿como ha podido el hueso seducir por encima de la carne? Es una estética mortuoria, llama a lo pútrido no a la vida. Además es doloroso, infeccioso en todos los sentidos.*

*LAURA: \_\_No, te equivocas, llama a la vida, el hueso es igual o más bonito que la carne, el marfil es hermoso, la herida es atrevimiento... y a demás, no se infecta, por eso es tan cara la loción, porque deja el hueso al descubierto pero poco a poco.*

*G.M: \_\_¡No jodas! Mira que bien ¿y el dolor? ¿Qué? Porque duele, es de una úlcera de lo hablamos. No es un aumento de pecho...*

*LAURA: \_\_¿Insinúas que me faltan tetas?...si vosotros ya no os fijáis en esa parte del cuerpo.*

G.M: \_\_*¡Olvídalo! Haz lo que quieras, pero quiero que sepas que me entristece y me cabrea.*

LAURA: \_\_*Tu no sabes lo que es vivir siendo una chica de dieciocho años y que nadie te mire. Que nadie te deseé; ¡No tienes ni idea!!*

G.M: \_\_*Tienes razón, es cruel muy cruel.*

### **LOCO LO LEIDO I.**

<<Neuromarketing ¿Serías capaz de ver algo que no hubiera sido verbalizado antes? “El sabor de las nubes solo se alcanza en la metástasis de los sentidos”. Escucha (imperativo) es a tu “otro” al que le falta Chanel Nº 5. Conversaciones sobre fútbol y un plato de almendras fritas. ¿Te suena? Sí, claro que sí. (Traducción). La escena es de color verde esmeralda, translúcida, es Heineken. ¿No es curioso? la palabra Heineken es reconocida por el Word (procesador de textos) pero en cambio **tetas** no es una palabra reconocida por el Word, porque no es “Word” es subliminal de Heineken (botella, fiesta, moderno, sano, sexo seguro, botella). Neuromarketing. Le pregunta un publicista a otro “¿Quién es Freud?” El otro le responde “Tu papa”. “El lunes que viene cenaremos con Gestalt, así que traed un semicírculo y 3 tenedores”. “¿Pero cuándo jugaremos al cerebro? “Espera que el abuelo termine de cenar” Hijo: “El cerebro es una máquina, así que nos la follaremos como máquinas hasta volverla líquida, teórica, cuántica, abstracta”. “¿Pero qué disparates dices hijo mío?” “Sí sí, esto es una ciencia, aquí se miden y se registran intensidades, impulsos, ritmos, velocidades. Conductistas del viento y de la mente aquí se reza distinto pero se reza”: “hemos tenido que hacer cuatrocientas pruebas, pero ahora podemos afirmar o negar, la conducta (a). Bien, Tenemos un sistema para vender calzoncillos de hombre entre veinticinco y treinta y ocho años, esos es, reduce acota y tapa rabos con abrazos. El departamento creativo se reúne: “Hay que captar socios para UNICEF”. Había pensado en añadir más moscas al chico, pero el Dir. me dijo que ni en broma, que eso repele, cabrea y no afecta. “Que sonrían joder, que vean que pueden sonreír, que es posible. No se os ocurra exponer tan explícitamente esos clichés de la miseria. Poned armas, eso si, enanitos armados hasta los dientes”. “Mal, muy mal, esas formas son demasiado complejas, piensa que el plano dura poquísimo, claridad, mucha más claridad”

*Encuesta sobre tejidos para la fabricación de almohadas, encuesta sobre la dieta del estudiante, encuestas de barras de labios para señoras divorciadas, registro diario y continuo del ritmo cardiaco, ¡vigila los ácaros de tu espalda! Encéfalo-escáner del accidente y repetición a cámara lenta de la bomba que bota. Vasectomía remunerada en un anuncio de galletas, tu coche nunca será tan fantástico como el modelo Sócrates“¿Existe alguna forma de que el ADN nos hable de si mismo, que nos cuente la historia como a nosotros nos gusta, con anécdotas, accidentes e intereses?” “Hagamos un documental sobre el genoma con bayonetas y radicales libres atracando células”. Nuevos nombres: “las tecnologías orgánicas”, “Biotecnologías”. Cuando pienso en una vaca parte de mí ser se convierte vaca. “¿Fuimos vacas alguna vez?”. “No sé” “Entonces ¿qué tenemos?” Pues... gráficos, mapas, diagramas, simulaciones. Sí, todo un aparataje significativo, expresivo, estético diría, pero no son más que traducciones, representaciones, calcos”. Cierta parcela del lóbulo frontal se ilumina, se activan determinado tipo de células. “hemos localizado a la vaca. Dicen y no esta ubicada en el mismo lugar que el coño” Dicho así parece fácil. Lo difícil es no hacer “lectura” o “traducción” del flujo, para “hablar” finalmente de flujo del deseo. ¿Cuál es su antípoda? No la tiene. El flujo deseante es continuo. Más allá del uno del dos y del tres. ¡Disparad ráfagas cortas! Y entre los intervalos, deseo de impactos, de conexiones, acoplaciones, pero ¿y si no existiera organización y si fuera informe, no hubiera objeto ni sujeto de deseo? El deseo como pura inmanencia, inmanencia del deseo frente a la trascendencia de la ley. No en un enfrentamiento exterior con mi propio reflejo. Una realidad natural espontánea, cargada desde lo biológico, que obtiene su placer ya no en la interrupción sino en la producción del flujo en si mismo. Seria como darle la vuelta al cerebro, ponerlo del revés, que el cerebro se vea a si mismo en su propio interior, lo complejo transcribiendo complejos anti -edípicos. El desierto es una familia infinita. Pero cómo orientarse en este desierto de posibilidades, porque “ellos” lo saben, por ese motivo lo han híper señalizado, produciendo sonidos orgánicos, metafonías, rizados sonoros. Ahora quieren hacer aterrizar a la música estudiando los sonidos de la lengua. Por ejemplo: cuando escuchas a J: Sebastian Bach, uno se dibuja a si mismo con sus memorias y sus olvidos, por que el músico genera espejos donde poder mirarse, pero en el reflejo musical existen multiplicidades infinitas, representaciones de la frecuencia remota. Sueñas con tu propia melodía, en tu lengua orgánica, escuchas el sonido de los ácidos nucleicos, el susurro de las proteínas metabolizando tejido muscular, reservas de grasas, desierto de azúcar y glucosa de fin*

*de semana y barricada de plaquetas, huelga de plaquetas, demasiada distancia entre plaquetas, o simplemente demasiadas. La melodía del cuerpo y del texto decaen, J.S. Bach decae y la canción es de cuna y la bacteria se mece y se desdobra en semicorcheas. Lengua contra el órgano lengua en una batalla por la penetración, para que desaparezca, para escuchar sin órgano. El cerebro vuelto en sí. La cabeza que no cae que pende como en la metamorfosis de una gota. La neurociencia es el estudio de la frecuencia remota de una cabeza que no cae que no termina de caer. Por eso estudian el cerebro J.S. Bach para escuchar el sonido del músculo en su propio ejercicio. El sonido orgánico de la muerte sin órganos”. “Llámale protoconsciencia”. “Que pena no ibas mal, te has cansado y te has puesto como melaza fácil, hablando de plaquetas y haciendo símiles de cliché. Pobre tipo, me auto compadeces, has empezado un dialogo esquizoide sobre el neuromarketing y ha acabado siendo solo esquizofrenia, Se lo que piensas porque lo pensamos juntos, y se que no puedes callarte, no podemos callarnos. Es horrible>>.*

## **CUADRO VI**

*G.M. llevaba semanas conectado a la neuro pantalla, viajando sobre si. Había encontrado lo que parecía ser una crónica en la brecha del tiempo y no podía dejar de vivirla:*

*“En su primer día, Gianni Markel, ya había repartido más de cien mil felicitaciones navideñas. Su objetivo había sido siempre convertirse en el ser más feliz del mundo. La sonrisa perfecta fue la clave de esto. Tardó veinte años en lograrla. ¿Como pudo conseguirla? es algo que todavía hoy se desconoce, pero existen numerosos rumores respecto a los cuales se especula. El más popular y el primero en extenderse por las redes, fue el de las moscas. Nadie en este mundo sería capaz de introducirse docenas y docenas de moscas por el glande y sonreír a cámara como él lo hizo. Unos meses después, organizó una “rave” en lo alto del Everest provocando avalanchas implacables de hielo, sin causar daños reales. Los medios de comunicación de todo el planeta vaticinaron a este sujeto y a sus increíbles hazañas como los milagros de un nuevo mesías. Posiblemente el genocida más risueño de todos los tiempos nos salvaría de nosotros mismos, anunciaban los titulares....*

*En el verano de 2030, la hipérbole hipostasiada de la razón triunfaba de nuevo. Markel soluciona por fin el supuesto problema energético que mantenía el fuego negro de la economía. Reciclar cuerpos muertos fue la alternativa más rentable después de la mierda de cerdo.*

*Empleó, al menos en un primer momento, a los difuntos de occidente como baterías de gas metano. Los cuerpos putrefactos de miles de personas ahora generaban más de la mitad de la energía consumida en Europa. Ya nunca más hubo que pagar por enterrar a nuestros seres queridos, el estado se encargaba de los gastos de un entierro simulado de lujo proyectando un holograma a tamaño real del fallecido que recreaba el momento más álgido de su vida. Y qué decir del espacio ahorrado en las necrópolis, en su lugar existen ahora fantásticos parques temáticos donde se puede hacer un recorrido de lo más educativo por las distintas formas de concebir la muerte a lo largo de la historia.*

*Pero como decíamos, esto fue solo el principio. La demanda impulsada por el uso masivo de las neuropantallas, se enfrentaba directamente con la alta esperanza de vida y la baja natalidad de los países tecno-desarrollados. El problema era evidente. La ciencia médica estaba poniendo a prueba el encauzamiento de su potencia. La media del newtoniano era de 165 años, es decir, los viejos no se morían y a Gianni Kaiser solo le quedaban dos opciones: volver a las escasas reservas de crudo o echar mano del superávit de muerte de los países "inexactos". Así que en el otoño del 2068 el eslogan fue: A TODOS NOS LLEGA LA HORA... DE VIVIR A TOPE.*

*En aquel momento hubo dudas respecto a los intereses de Markel, pero fueron mitigadas inmediatamente por la franqueza de su sonrisa. ¿Quién iba a pensar que se provocarían guerras, epidemias y demás en esos países bajo estos propósitos? Sería demasiado obvio. Por alguna extraña razón, todo eso no era necesario. Los terremotos, huracanes y todo tipo de desastres fenomenológicos les afectaban solo a ellos. La cuestión era simple. En esas latitudes la muerte se siente mejor.*

*Mientras tanto, el hombre más feliz de todos los tiempos, comenzaba a parecer menos feliz, ya que gracias a su voluntad de pragmatismo hilarante todos empezaban a sentirse igual de felices que él. Le quedaba entonces embarcarse en una búsqueda distinta, más profunda. Esta vez guiado por una intuición desmesurada, emprende un viaje erótico que lo llevaría al punto mas aislado de su mente.*

*Una vez allí, completamente solo, fue asaltado por un aroma familiar pero completamente inefable, un conjunto químico que se escabullía delante de él como un*

*conejo blanco. Confundido y hechizado como estaba, no era capaz de recordar esta fragancia, ni tampoco lograba comprender por qué tenía ahora que recordar si él mismo cavó la fosa de sus recuerdos. Él, un héroe mito poético, el mayor productor de nadas del mundo, el mas gran artífice de la apariencia, había quedado seducido por ella. La muerte.*

*Siempre había sido ella y no él. Todos estos años atrás eran adornos de una estrategia teledirigida, solo aumentaban con vilos el vértigo de la zambullida final. El amor, la fascinación que profesaba hacia la muerte, abría las puertas del vacío en algún lugar, y es ahí, en ese Dónde en ese Cuándo donde Markel sufre el poder omnímodo del desafío.*

*Deseaba la muerte, ese latido último, pero ¿cuanto tendría que esperar para no escucharlo siempre? En este contrato de tiempo inminente, indefinido... ¿Cuánto tendría que esperar? El suicidio era un cebo que tiraba de él, pero no estaba dispuesto, no en un acto onanista, no podía retirar el velo voluntariamente, no podía ceder al deseo con su propio artificio. Consciente del hechizo del que siempre será presa, su destino era esperarla. El seducido en vida y sin remedio de vida tenía que seducir a la propia muerte, vencerla en una batalla perdida y autista.*

*No es preciso decir que Gianni Markel no volvió nunca a sonreír perfectamente, aunque eso no importó a nadie. Un día, cierto grupo de académicos dedujo por su cuenta que había sido clonado y sancionado por tener ideas nuevas sin comunicar. Esto no hubiera tenido una gran repercusión en las masas salvo por un detalle, su mutismo. Que se negara o mejor dicho que no desmintiera tal acusación lo convertía directamente en un nadie. Lo cual supuso un golpe durísimo para todas aquellas personas que habían depositado en él toda su fe en el progreso. Así que el 31 de Marzo del 2084 se celebra el proceso más importante de la historia, retransmitido directamente al sistema nervioso de toda la biomasa terrestre.*

*La acusación estaba formada por: el frente judeo-kafkiano, Microsoft Corp. Macdonals Corp. Cola-COP (la policía de la coca cola fundada en 2054 cuando se sustituyó el agua corriente por coca cola) Bayer-Corp. Industrias ligeras Wallas, quince mil millones de robots-asiáticos (lo que algunos intelectuales llaman el súper organismo chino), un misil coreano inteligente, dos mendigos aleatorios, el holograma de Belén Esteban, un hongo soldado, Wincorp ( una I.A. que gestiona y genera toda la deuda monetaria internacional), un cáncer que habla y dos guijarros chupeteados por*



*Molloy. Obviamente la defensa estuvo a cargo de Gianni Markel y el juez supremo era la versión Wikipedia de ese año.*

*Como era de esperar, en los cinco primeros minutos de emisión hubo un colapso. Un elenco de expertos en todos los campos asegura que no existía modo alguno de prevenir el impacto. Las estadísticas apuntan a que las primeras fallas se produjeron en la industria alimentaria, debido a que días antes toda la población mundial había arrasado hasta el último de los supermercados en busca de provisiones con el fin de no salir de casa y no perderse ni un segundo del proceso contra Gianni Markel. Las sondas para la alimentación asistida junto con las sondas de evacuación insistida fueron las segundas en agotarse. Lógicamente el cien por cien de la atención humana se condensaba en aquel acontecimiento, por lo que toda la energía operativa de las funciones sociopolítico-económicas había sido relegada a un sistema informático diseñado por otro sistema programado para programar sistemas. La complejidad del asunto era tan intrincada y densa que el último sapiens que se atrevió a dar una explicación plausible murió de úlcera cerebral segundos después al revisar el primer plano de los seiscientos mil millones que existían en aquel momento.*

*Wincorp la I.A. rompió el silencio de la sala justa esgrimiendo una prueba irrefutable de la culpabilidad de Markel. \_\_El acusado es culpable de lo que se niega a decir sea lo que sea eso que no sabemos y que tenemos derecho a saber, como queda especificado en el artículo 0098798884321 del híper código penal. Cualquier ente que ocupe un cargo subpolítico de gestión para el mantenimiento del estado supranacional, como es el caso del acusado, debe responder a cualquier pregunta que haya sido generada en la matriz del estado global, es decir, culpable por detener el flujo comunicativo del que dependen los agentes comunicantes para el funcionamiento del progreso formativo y continuo de significantes no significativos pero igualmente validos dada la imposibilidad interpretativa del hecho simulacral que reversibiliza toda operación transversal de las energías productivas en tanto que reales.*

*No quedaba entonces ninguna duda respecto a lo que no se sabía. Es culpable de lo que no hace o de lo que ha dejado de hacer. Después del veredicto, hubo que decidir cual seria la pena que se le imputaba. Cinco largos años tardó el tribunal supremo en decidir. Durante ese intervalo de tiempo el mundo se volvió plano, cilíndrico, desierto triangular. La culpabilidad era como una gran metrópoli, un concepto científico, genético. Un estallido existencial de vergüenza que dibujaba muecas de puro cinismo.*

*¿Donde están las heces de G.M? era necesario borrarlo todo, que no quedara rastro o residuo alguno para reproducirlo luego infinitamente. El cuerpo despersonalizado de G.M. seria multiplicado y torturado en nombre de los que hablan de los que dicen ¡mierda! El Cuerpo mudo triturado por palabras inocentes. Tu bazo contra G.M., mi pene contra G.M, sin rabia y mierda pero sin rabia. Cinco años tardaron y el castigo fueron las palabras. Condenado a producir significancias elaboradas. Condenado a la manufactura de tibios verbos para máquinas políticas, Condenado a enseñar la sonrisa mediática a perros, gatos, pulpos, piedras, bosques, humos. Pero sobretodo condenado a vivir”.*

(CORTE DE EMISION)...

(A CONTINUACION UN REPORTAJE SOBRE LA AROMATERAPIA.).

## ***POTENCIAR LOS EFECTOS DEL MENSAJE.***

*La aromaterapia estimula nuestro sistema perceptivo con aceites residuales.*

*La aromaterapia es una pequeña desconocida en nuestra sociedad (sociedad formada por desconocidos). Sin embargo, cada día son más las musarañas que acuden a escondrijos especializados, donde la humedad, la falta de luz y de aire facilitan la proliferación de hongos singularmente aromáticos, como el Cebollensis Genitoide y la Pestaña Púrpura de Tunbuctú. Los aceites y esencias que de estas especies se destilan son codiciados por científicos y académicos de la lengua de todo el mundo. Unos, los que se autodenominan científicos están convencidos de que la inhalación regular de estos aceites estimula nuestro sistema límbico de tal forma que en las próximas dos generaciones podremos mover” barras de pan” con la mente, sí sí, “barras de pan”, incluso los más radicales en este sentido, aseguran que la aromaterapia de aceites usados (por ejemplo el de tractor) a la larga puede desarrollar configuraciones inteligentes en el codo y en el ano capaces de articular palabras. Es por este motivo que quizá interese tanto a semióticos y psiquiatras. La pregunta que estos últimos se hacen es: ¿¿Puede la aromaterapia emplearse para tratar casos de tristeza, abulia,*

*estrés, depresión, agotamiento, etc. o únicamente podría usarse como método anticonceptivo??*

*Para contestar a esta absurda cuestión hemos interrogado al doctor “Pelo Pollo”, payaso desdramatizador y catedrático de la universidad de la nada en Florida. **“Sí, sí, yo lo recomiendo...El otro día devoré un Geranio entero y fregué mi codo con ortigas hasta que toqué hueso, a continuación esnifé un kilo y medio de romero sin ningún motivo, luego sumergí mi abultado vientre en aceite prepolimerizado a unos cincuenta grados centígrados, y esperé en una pose relativamente estúpida quince minutos, cuando ya estaba apunto de darme por vencido, escuche un leve susurro que me llegaba desde el codo, me concentré para escuchar y fue en ese mismo instante cuando me fue revelado el numero de cuenta de Bill Gates”***

*Como podemos deducir de las estúpidas palabras del doctor pelo pollo, los aceites esenciales de legañas pueden ser de gran valor nutritivo al igual que los extraídos de la soriasis de algunos antropoides y quelonios. Las mantequillas y mermeladas que con ellos se fabrican, seducen salvajemente nuestra imaginación al mismo tiempo que mejoran la memoria de nuestro ojo interno. El doctor Pelo Pollo añade **“Los aceites aromáticos contribuyen a ejercitar el mensaje, copulan a parte los miedos, untan con cieno blanco los colmillos y sobretodo evacuan el mundo de sí...”***

#### **CUADRO VII.**

*Estuve rodando toda la noche por el suelo de la habitación, de vez en cuando me asomaba a la ventana, pero nada, ni tan siquiera un espectro. La luz ámbar de las farolas peleaba con el azul del alba. Vuelvo a mirar por la ventana, ahora estaba seguro de haber escuchado unos tacones. Efectivamente, era ella con su estilo zig-zag de voy demasiado borracha para hablar con tigo. Dejo la puerta abierta para ahorrarle trabajo y aun así tropieza en la entrada. Le ayudo a incorporarse y me*

*contengo, no vale la pena preguntar. La cojo en brazos y la llevo al dormitorio. Solo tiene puesto un zapato el otro se ha caído en medio del pasillo. Mientras la desnudo pienso <<la he esperado toda la noche, siempre la espero y cuando regresa esta tan lejos. Sus ojos. Toda la noche esperando ver sus ojos y ahora están cerrados, demasiado cerrados, casi muertos>>.me tumbo a su lado y me la saco, no sin dificultad, tengo la polla aplastada y fría como un tomate maduro. Me giro y pego mi nariz a su cuello, respiro lo que queda de ella e imagino.*

*<<Dani hacia tiempo que no salía, pero esa noche le han convencido, también están Alberto, Marta y ella. Dani se alegra de verla. Piden una ronda de algo fuerte. Esta noche tiene que ser fuerte, hay que disolverse. “Nos vamos haciendo mayores”, dice ella. Dani la mira. Por fin veo sus ojos, ella le responde con la intensidad del silencio. Marta la agarra por la cintura y le besa en el hombro. La lleva hasta la pista de baile. Dani la mira desde la barra, esta disfrutando, se sirve otra copa con Alberto y le pregunta como van las cosas entre (nosotros). Alberto se sincera con un bufido, añade “no muy bien creo”. Dani apura el vaso y pide otra. Ella se le acerca, serpentea hasta su oído y así muy juntos se cuentan historias con las manos, también en el pelo y en la boca. Dani lo sabe. Todo en ella se desborda. Alberto y Marta han desaparecido, ya no están. “te llevo en coche dice Dani” Esta tenso, es un coagulo de sangre. Se meten en el coche. (Soy ella) intentando reclinar el asiento, Dani me sube la falda me aparta las bragas, clava sus dedos, miro como lo hace, su mano es la cabeza de un lobo, me retuerzo para hacerlo desaparecer dentro mi. Me agarro con fuerza a su cuello y miro la carretera, se mueve torpemente pero me gusta, el cuero resbala y él me proyecta hacia tras, ahora tengo dos mandíbulas en las caderas y el lobo dentro, aprieto su culo con mis piernas, me siento fuerte y rítmica, la manada se acelera, de lejos se intuye mi animal, debo dejarme atrapar pero necesito que vayan más rápido, les grito desde dentro, ahogándome, les atizo en el hocico, ya casi no me queda aire, a mi animal le flaquean las piernas, los tengo encima besando la espuma. Arrojando barro ardiendo sobre fauces. Estoy muerta >>*

*(Y yo) llorando lavándome en su pelo. Mañana no te dejare ir, me lo prometo.*

## **CUADRO VIII**

*G. M. lleva toda la vida evitando las cosas. Trataba de vivir sin imágenes, al límite de su pensamiento, por eso casi nunca hablaba y cuando lo hacía nadie lo entendía. Era una fuga de código tan extrema que solo su perro era capaz entender. Su perro y el resto de animales, Se pasaba el día mirando la morera. El verde morera que ya no era verde y los gusanos. Una señora que se parecía a su perro venía algunos días a visitarlo. Se sentaba a su lado, sin hablar, se ponía a tejer en su estómago trenzas con las que luego cubría sus rodillas. Pasó el tiempo y G.M. empezó a sentir fuertes dolores en el cuello y en las ingles. La señora perro seguía tejiendo, pero esta vez por todo su cuerpo, hasta que hizo de él un bloque. Quería volver a su forma original para poder odiarla, primero niño luego niño que se imagina adulto y finalmente adulto que se imagina niño. Rescatar el dolor de su nacimiento, no ser mas gusano ni morera, ni zumbido entre las puertas. Ser humano, ser comienzo, una obsesión mínima por no poder superar el primer momento del tiempo, un malestar insuperable*

## **LOCO LO LEIDO II**

*“Etología digital de la palabra/paloma. El niño ornitólogo subdesarrolla una casa con alas, la más real de todas, en su interior lo cotidiano no se parece lo suficiente. La imagen que (pienso es maíz) y niño como Alicia, come pan enmohecido y cuando se pone duro a las palomas se lo da. Pan fragmentado en el espejo. Cristo niño y paloma. Anatema sin dueño en la imagen que no puede vaciar el hueco de su cuerpo. Anatomía angustiada, saber orgánico que nunca cesa al orden científico del cuerpo que vuelve cinematográfico su deseo La forma adorada por los hombres niño, in-parlantes vitaminados del ABECEDARIO del cuerpo”.*

*“Los gusanos de la morera son potencialmente finitos” lo sé, dependen de mí, de la poda del árbol. Cuando una hoja cae, al tiempo cruje, ridiculizando lo que sucede en el aire, no es más que un ovillo de lástima que se adhiere a la vida, el lamento de un niño que imagina el aire y no respira.*

*Escribir epístolas de fogueo como el que sufre hemorragias o verborreas para luego pensar académicamente solo, un gas innoble y prácticamente inocuo flato de mosca BLUFF.*

*Me tumbo encima de mi/ayer y debajo de mi/hoy, canto canciones que no se. Tal vez pienses que la piel es polilla invisible de un viejo mueble que me hace sonreír sin saber de nuevo y que la expresión no me dice nada. Es el movimiento, el salto en el plano de organización de los sujetos, lo que me dice, mejor, Los que me llaman. No es por ser inmortal por lo que se vive siempre, es porque se es “siendo”, traqueteo de ese trenecito; ser-en-el mundo. Enfrentándose a la posibilidad total de la muerte, hacer de la temible certeza su potencia. El ser-creativo ha creído ser siempre en otra parte, otra cosa, ingeniosa manufactura de máscaras PROPIAS. <<uno>> por ese <<uno anónimo>> más de uno nos perdemos. En el “se dice”, los medios que cartesianamente pregonan un “yo” inmediato de consumido consumidor. Todavía puede resistir la condensación que no tiene nada que ver con la acumulación. El “se dice” de los medios es un otro ausente que no implica al sujeto, desrealiza. Ese soy ixofacto del que posee, es un “yo” bulímico poseído en la rueda. Una existencia inauténtica. Se dice sin decir: vive ahora que puedes porque desaparecerás, ahógate en el presente pero no sufras por ello, engorda, cébate, colócate, ten una casa y no te mueras solo (nunca recolócate conscientemente). La nada no tiene que ser una disolución narcotizada, asumamos entonces que para ser en la muerte debemos desterritorializarnos en vida activamente y activamente quiere decir reterritorializarse en otros, sujetos, objetos o estados. Producirse a sí mismo es hacer voluntad de sí. Resignificarse como antítesis de la resignación “Hoy soy Rimbaud y su territorio es mi laboratorio y me vuelvo a territorializar más profundamente en mi presente”. Resurrección conjunta en los signos, en las acciones, urdiendo tramas desde la multiplicidad subjetiva del tiempo. A saltos sí, pero como en un rebrotar, repetición singularizada de la sala de estar donde me recibo a mi con el resto, transitado y transeúnte. ¡OJO! a la babilla del reptil que muerde in-cómodo su isla, es delatora espera de naufragios y si dudas y sientes mal sufre como toca verdaderamente. Haz un molde del abismo, reversibiliza, el positivo es el volcán. Flujo pirolástico de síntomas que el amigo desencantado quiere escuchar.*

