

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SANT CARLES**

# **Metáforas del hombre contemporáneo**

**Autor: Rafael Blasco Ciscar  
Directora: Natividad Navalón Blesa  
Tipología de proyecto: 4  
Valencia, Septiembre 2012**







UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA

UNIVERSIDAD POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SANT CARLES

# Metáforas del hombre contemporáneo

Autor: Rafael Blasco Ciscar

Directora: Natividad Navalón Blesa

Tipología: 4

Valencia, Septiembre 2012



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA



A mis padres por confiar en mí todos estos años.



## ÍNDICE

Introducción.....	3
1ª Parte: Referentes conceptuales de la Serie Metáforas del Hombre Contemporáneo.	
1. Los Escenarios se Derrumban.....	7
1.1. El sentir absurdo ante el pensamiento racional.....	14
1.2. El extrañamiento frente a la asimilación de rutinas.....	28
1.3. El desarraigo de una sociedad en tránsito.....	35
2ª Parte: Proceso y análisis de la obra realizada en la serie.	
2.1 Metáforas del Desarraigo.....	42
2.2 Metáforas de lo Cotidiano.....	55
2.3 Metáforas del Tránsito.....	68
3ª Parte: Desenlace de la serie.	
3.1 Conclusiones en torno a la serie.....	82
3.2 Consumación de la serie y nuevas líneas de investigación.....	86
Referencias bibliográficas.....	99



## INTRODUCCIÓN

*Metáforas del hombre contemporáneo* es el título de la serie de esculturas, fotografías e instalaciones, que venimos desarrollando tanto de forma teórica como práctica, desde el año 2009 y en la cual hemos seguido trabajando durante el Máster en Producción Artística.

Al ser un proyecto de tipología 4, esta investigación tiene como objetivo establecer las bases conceptuales que sustentan toda una producción de carácter práctico desarrollada entre el período que va del 2009 al 2012. Se trata pues de describir tanto el objeto artístico como las claves para interpretarlo, apoyándonos en referentes de todo tipo, tanto filosóficos como literarios y artísticos, que ayuden al lector a sumergirse en los significados de las obras. La investigación aquí presentada se divide en tres grandes bloques.

En el primer gran bloque hemos desarrollado toda la parte conceptual en cuanto a las temáticas principales a través de las cuales se han proyectado las piezas. Desde un enfoque existencialista y a través de autores que relacionamos con dicho modo de ver la vida, tratamos de analizar tres conceptos básicos estrechamente ligados a toda la obra. Partimos pues del análisis de: el sentir absurdo, el extrañamiento y el desarraigo. Entendiendo que en todo momento se busca la ligazón de los conceptos con el individuo contemporáneo.

Al tomar como premisa estos argumentos, nuestra obra ha querido recrearse en este movimiento del pasado siglo, trasladando ese mismo sentimiento

existencialista a nuestros días cuando el ciudadano vive una profunda crisis social que le obliga a replantearse su existencia y el sentido de su vida. Por eso, nuestra obra gira en torno a los estados internos del hombre, a su figura y a su experiencia humana cotidiana entendida como posibilidad expresiva de sensaciones y sentimientos.

Esta parte estrictamente teórica da paso al segundo bloque en el cual analizamos todo el conjunto de obras que componen la serie *Metáforas del hombre contemporáneo*. Esta serie la hemos dividido en tres partes: Metáforas del desarraigo, Metáforas de lo cotidiano, Metáforas del tránsito. La última parte de la serie se ha ido desarrollando a lo largo de cada una de las asignaturas del Master. Tal y como indica el título iremos viendo que todas las piezas presentadas se han trabajado a partir de la metáfora, estableciendo un juego poético entre objetos significantes y los significados que queremos transmitir.

Con este procedimiento comenzamos, en primer lugar, el análisis de Metáforas del desarraigo, en el cual a través de la figura del árbol plasmamos la condición de desorientación, extrañeza y desarraigo de un ser humano desnortado incapaz de aferrarse a principios sólidos, a una tierra fértil en la cual poder echar raíces y florecer.

En segundo lugar tratamos *Metáforas de lo cotidiano*, cuyo referente simbólico es la casa y a partir de la cual trabajamos el sentimiento de quiebra y extrañamiento ante la deriva monótona de la cotidianeidad.

El tercero y último capítulo dentro de este segundo apartado es *Metáforas del tránsito*, en él cual partimos del carro como representación del individuo que busca avanzar y poner tierra de por medio ante la situación de pesadumbre en la que se encuentra.



---

Por último, la tercera parte del trabajo esta dedicada, a modo de conclusiones, a la capitulación de los conceptos fundamentales que son los que dan origen a la serie de piezas que presentamos en la segunda parte, pero a su vez, a modo de conclusiones también introduciremos dos de las piezas desarrolladas durante el Master, que nos han servido de bisagra para cerrar la serie Metáforas del hombre contemporáneo y abrir nuevos campos de investigación, conclusiones pues, no solo del trabajo de investigación sino de la propia serie escultórica.

**1ª PARTE:  
REFERENTES CONCEPTUALES DE LA SERIE  
METÁFORAS DEL HOMBRE CONTEMPORÁNEO**

## LOS ESCENARIOS SE DERRUMBAN

Existen fenómenos intangibles que han sido objeto de estudio e investigación desde que en el ser humano se despertó la facultad de interrogación sobre la realidad que le rodeaba y más adelante sobre el sentido de la vida. Así pues, desde que el hombre tuvo capacidad de raciocinio ha perseguido desvelar su entorno y reflexionar sobre todo aquello que tenía que ver con la naturaleza y el espíritu.

En las distintas ramas del conocimiento y a través de la historia, ha intentado obtener explicaciones esclarecedoras sobre la esencia de los diversos elementos de la realidad, interesándose genuinamente por llegar a la definición de conceptos y principios entre las partes y el todo que coexisten en el universo. A partir de estas meditaciones el hombre ha ido proponiendo teorías para acercarse a la verdad última y lo ha intentado, por todos los medios, los mitos, las religiones, la ciencia, las artes, la filosofía, la literatura, la sociología, la antropología, etc. Desde la época de la Ilustración, el objetivo del hombre ha sido el de liberarse a través del conocimiento y el pensamiento racional, se han ido desarrollando pensamientos filosóficos de todo tipo, se han planteado formas de entender la realidad diametralmente opuestas. De cada una de ellas, se han conseguido distintas conclusiones, diferentes visiones, variadas posiciones, parciales o totales sobre estos planteamientos, sin embargo, el hombre sigue su búsqueda hacia el sentido de la vida.

Una de esas corrientes teóricas y filosóficas, que nos gustaría destacar en este trabajo de investigación, ha sido timoneada por el existencialismo, este interés



se centra en el carácter vivencial y en el análisis de la condición de la existencia humana que nos proponen sus pensadores. La visión sobre la libertad y la responsabilidad individual, sobre las emociones, sobre la reflexión del individuo, así como el propio significado de la vida, son temas, pero, sobre todo, son maneras de ver, que nosotros retomamos en la reflexión y análisis que llevamos a cabo en nuestra labor creadora.

Es precisamente esta corriente de pensamiento existencialista, que fue bautizada como tal en la primera mitad del siglo XX, concretamente tras el trauma que vivió la sociedad occidental durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial, la que vamos a abordar para introducir los conceptos básicos de la obra que presentamos en este trabajo de investigación.

De este período que va de la primera mitad del siglo XIX a la segunda mitad del siglo XX nos centraremos en las corrientes pre-existencialistas, que podemos encontrar en las novelas metafísicas de algunos autores, las filosofías existencialistas y la teoría del absurdo introducida por Camus en su ensayo *El mito de Sísifo*<sup>1</sup>, que se adaptan a la sensación de absurdidad, desorientación y desarraigo íntimamente ligada a esta época.

Para nosotros, son importantes estos conceptos de absurdidad y desarraigo, ya que van ligados a una situación de extrañamiento de la realidad, una realidad devastada por los acontecimientos atroces de dos grandes guerras. En ellas, unos ya pronosticaban la crisis espiritual que sufría el ser humano y otros, decidieron distanciarse de la debacle acontecida, de esa realidad sumamente atroz, para encontrarle un sentido a la existencia y tratar de reinsertarse de nuevo en el entorno adverso. Pero siempre sometidos a la tensión de que, aunque supuestamente el mundo se rige por leyes racionales, las

---

<sup>1</sup> Camus, Albert, *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial, Madrid, 1951.

consecuencias pueden aparecer en el polo opuesto, es decir, el de la irracionalidad.

En esta sociedad en la que vivimos, y dentro del contexto en el que nos hallamos inmersos, a nuestro modo de ver, se vuelven vigentes conceptos como los planteados en aquel momento. El siglo XXI, acompañado de la crisis mundial que sufrimos en la actualidad, nos deja, tal como afirma Lipovetsky, “*un gran descompromiso emocional*”<sup>2</sup> que nos recuerda a la corriente social y cultural existencialista que surgió del período de entreguerras. La sociedad actual en su conjunto está abatida y desconcertada ante la incertidumbre vital a la que se enfrenta. Se siente desconsolada y, a la vez, abrumada por las pesadas cargas que el sistema capitalista a diario le va imponiendo, y cual Sísifo siente que su existencia tiene un sentido poco alentador. Este proceso de desencanto, que viven los individuos en esta nueva era del vacío, se puede percibir en su *modus vivendi*. Estamos, por tanto, ante el nacimiento de una nueva tragedia, en esta ocasión ya no sujeta a ese componente estético que tanto gustaba a Nietzsche, sino más bien a un drama realista que afecta de manera contundente a todo lo que rodea al individuo. Su vivienda, su relación laboral, sus conexiones afectivas, sus raíces geográficas, e incluso la naturaleza que le rodea, se ven alterados y desordenados, incluso deteriorados y reconstruidos, por este momento de desesperación y sufrimiento que tan bien nos relató el premio Nobel de Literatura Jonh Steinbeck en su obra *Las uvas de la ira*<sup>3</sup>.

Este hombre contemporáneo se identifica y se hastía con el aislamiento, con la reflexión, con la irritación y, al mismo tiempo, con la incapacidad física y psíquica de proyectar su ira contra el etéreo sistema social para cambiar un destino que ya entiende como absurdo. Esas circunstancias le conducen hacia una existencia frustrante y desorientada que más pronto que tarde exigirá un

---

<sup>2</sup> Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2002, pág. 37.

<sup>3</sup> Steinbeck, John, *Las uvas de la ira*, Tusquets, Barcelona, 1989.

cambio de orden anímico que le permita no despeñarse por un horizonte difuso y pesimista.

*“Para aquellos que caen fuera del sistema funcional, así sea en la India, en Brasil o en África, o incluso en la actualidad en muchos distritos de Nueva York o París, todos los demás devienen pronto inaccesibles. Ya no se oirá su voz, con frecuencia se quedan literalmente mudos”*<sup>4</sup>, sugiere Hauke Brunkhorst. Desde esta desoladora perspectiva podríamos admitir que el Apolo que iluminó la última década del siglo pasado se ha derrumbado y ha caído preso de las tinieblas dionisiacas; de una intoxicación materialista que lo ha embriagado y lo ha conducido al declive. Arrinconado y repleto de pesadumbre, Apolo tan solo puede rehacerse desde las ruinas de su existencia. Así, Apolo ha quedado excluido, marginado, dañado, condenado al ostracismo y *“despojado de la confianza en sí mismo”*<sup>5</sup> tal como nos señala Zygmunt Bauman . De este modo, *“la producción de cuerpos superfluos (...) es una consecuencia directa de la globalización”*<sup>6</sup> continúa Brunkhorst.

El siglo XXI ha amanecido con una profunda crisis de valores que condenan al ciudadano a un replanteamiento de su vida, de su forma de entender el mundo, de sus prioridades. Siendo así, el individualismo ha roto en un nuevo existencialismo donde el hombre se refugia en sí mismo, una vez más en la historia, para preguntarse sobre su futuro incierto. El hombre necesita esperanza; y la busca en sus reflexiones. Este empobrecimiento de la vida interior del ciudadano y de la realidad que lo circunda, a nuestro modo de ver, se refleja de manera clara en la misma decadencia y agotamiento anímico que vivió EE.UU, tras el *crack* del 29 y tras los explosivos episodios bélicos de Europa que provocaron una cultura de vida ligada al existencialismo.

---

<sup>4</sup> Bauman, Zygmunt, *Vidas desesperadas*, Paidós, Barcelona, 2004, pág. 60.

<sup>5</sup> Ibid., pág. 58.

<sup>6</sup> Ibid., pág. 60.

Sobre este último período Valeriano Bozal, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, publicó en 2003 un estudio titulado *El tiempo del estupor*, en el cual analiza el arte que generaron algunos artistas en Europa y también en Estados Unidos a partir de 1945, después de los fatídicos acontecimientos de las dos grandes guerras y al cual nos introduce diciendo:

*“Adorno llamó la atención sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, y esa fue una afirmación que suscitó un profundo debate... el arte y la literatura de la época, durante los años cuarenta y cincuenta, estuvieron sometidos a las fuertes presiones de un mundo que parecía no poder ser dicho. En ocasiones tenemos la sensación de que los artistas se revuelven contra semejante imposibilidad, que muestran en el lenguaje de sus obras el estupor que les invade ante los acontecimientos, y que tal estupor se resuelve muchas veces en una reflexión “ciertamente compleja” sobre la condición del lenguaje mismo, de su propio lenguaje”<sup>7</sup>*

De esta cita podemos extraer que el momento histórico que es objeto de estudio viene marcado por terminologías tales como: “horror”, “estupor”, “desorientación”, “decepción”, “inhumanidad”, “desasosiego”, “violencia”, “desarraigo”, etc.

De los síntomas surgidos en esta época destacaremos tres conceptos, que a nuestro modo de ver, recogen el análisis crítico de esta corriente filosófica y que son a su vez la fuente que nos ha servido para proyectar la serie escultórica que aquí presentamos.

Por ello, vamos a realizar un análisis de términos como el ‘desarraigo’, entendido como sinónimo de migración y exilio; el ‘absurdo’ concebido desde la irracionalidad del sistema y el ‘extrañamiento’, percibido como un alejamiento de los convencionalismos. Siguiendo este hilo conductor nos gustaría desbrozar brevemente estos referentes que forman el corpus conceptual de la obra aquí presentada. Estos estados conductuales, estos atributos del ser humano contemporáneo, serán precisamente los que estructuren la primera

---

<sup>7</sup> Bozal, Valeriano, *El tiempo del estupor*, Siruela, Madrid, 2004, pág. 13.



parte de este trabajo de investigación y supondrán nuestra base conceptual de la cual debe emanar nuestra labor creadora.

Pero antes de este análisis es necesario presentar al referente-sujeto-objeto en el cual recaen dudas, sentimientos, desasosiego. Así pues, el hombre moderno, con todas sus ataduras psicológicas, va a residir en el centro de este trabajo, aunque quedará expresado a partir de metáforas que representan y simbolizan poéticamente su realidad diaria ya que la poesía tiene esa capacidad de síntesis y de arropamiento conceptual que asegura grandes significados con pequeños significantes. Pero él va a ser el sujeto-actor-protagonista de este decorado derrumbado; nuestro referente formal y el sujeto paciente de todos los conceptos que hemos comentado de manera sucinta anteriormente. Por esa razón nos gustaría empezar anotando la importancia de este eje trascendental en nuestro análisis artístico.

### **El hombre prisionero de su propia existencia**

En la incompletitud del ser, el hombre contemporáneo es el referente formal y el eje central que mueve y hace avanzar directa y simbólicamente toda nuestra obra. Es el sujeto en el que recaen todos los conceptos que venimos utilizando y que en los próximos subapartados iremos desarrollando. Este individuo está en el centro de nuestro universo artístico ya que es el que da sentido a todas las metáforas que hemos ido concibiendo.

El hombre objeto y sujeto de nuestra labor artística va creando un perfil estético que nos remite a personajes de autores literarios existencialistas como Sartre, Brecht, Pirandello, Ionesco o Camus. En esta atmósfera de desesperación, tensión y presión también hemos encontrado un punto de encuentro en otras

formulaciones intelectuales que representan iconos del pensamiento moderno como fueron Heidegger o Kierkegaard.

Este sujeto, al aislarse dentro de la sociedad moderna y liberarse de los vínculos que una vez otorgaron significado y seguridad a su vida, es asediado por el desamparo y la impotencia. La unidad del mundo queda quebrada y la falta de asideros hace que pierda cualquier punto firme de orientación. Viéndose en semejante situación, comienza a preguntarse por sí mismo, por el significado de la vida y por el porqué de las cosas, hasta el punto de que no soportando esa libertad, solitaria, y por lo tanto negativa, se ve arrastrado de nuevo hacia nuevos vínculos, sacrificando la integridad de su yo individual pero adquiriendo una nueva aunque frágil seguridad. El sacrificio de esta libertad le conduce hacia nuevas cadenas. ¿Es posible adquirir una libertad positiva que no desemboque en la soledad? O por lo menos ¿vale la pena intentarlo?

## 1.1 El sentir absurdo ante el pensamiento racional

La necesidad de revelarse ante el absurdo que desentraña la realidad cotidiana, el extrañamiento del hombre ante una existencia que se le escapa, su modelo de supervivencia en la desorientación que conlleva al litigio sociedad-individuo, así como el sentimiento de desarraigo, de “falta de hogar”, de destierro de un mundo que le es ajeno, son algunas de las ideas, tal y como apuntamos anteriormente, que subyacen en la obra artística que se presenta en este trabajo de investigación.

Es precisamente, esa necesidad de revelarse ante el absurdo de la existencia, tal como describe Albert Camus en su obra *El mito de Sísifo*, desde donde el pensador argelino fundamenta su visión filosófica del absurdo. Camus nos muestra un hombre cuyas características son la pérdida de cualquier apoyo en una trascendencia religiosa y la imposibilidad de identificarse plenamente con los sistemas de pensamiento racional. Así pues, nos plantea una cuestión: ¿es el ser humano capaz de soportar la escisión entre la pretensión de sentido del hombre y el silencio del mundo, o bien, la solución ineludible es el suicidio?

*“Suele suceder que los decorados se derrumben. Despertar, tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, comida, tranvía, cuatro horas de trabajo, cena, sueño y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábados al mismo ritmo, es una ruta fácil de seguir la mayoría del tiempo. Pero un día surge el “porqué” y todo comienza con esa lasitud teñida de asombro. “Comienza”, eso es importante. La lasitud está al final de los actos de una vida maquinal, pero inaugura al mismo tiempo el movimiento de la conciencia. Lo despierta y provoca la continuación. La continuación es la vuelta inconsciente a la cadena, o el despertar definitivo. Al final del despertar llega, con el tiempo, la consecuencia: suicidio o restablecimiento.”<sup>8</sup>*

Camus rechaza tanto la consecuencia del suicidio corporal, como aquella forma de huida que él ve realizada en el salto, de nuevo, a lo religioso propuesto por

---

<sup>8</sup> Camus, Albert, *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial, 10ª edición, Madrid, 2011, pág. 25.

Kierkegaard, o en el retorno a la racionalidad. Nos encontramos, pues, en una contraposición entre la aspiración del hombre a la unidad, felicidad y concordancia consigo mismo y, el desgarró, la extrañeza y el absurdo de la vida. A esto, se le superpone lo ineludible de la muerte y el estar arrojados al tiempo, lo cual, fortalece asimismo el fracaso de todos los intentos de solución en el plano de la racionalidad lógica.

Aunque lo dicho pueda aparecernos con connotaciones de carácter negativo, él lo ve como unas consecuencias “positivas”, ya que, con la desaparición de modelos de sentido y de valores previamente dados, se abre la posibilidad de determinar nuevamente la libertad y la verdad. Camus propone sustituir el *vivre le mieux* la vida orientada cualitativamente por el *vivre le plus*, por una vida tan intensa como sea posible, la vida desde el futuro es suplantada por la vida desde el presente.

*“Asimismo, y durante todos los días de una vida sin brillo, el tiempo nos lleva. Pero llega siempre un momento en que hay que llevarlo a él. Vivimos hacia el futuro: “mañana”, “más adelante”, “cuando te labres una posición”, “con los años lo entenderás”. Estas inconsecuencias son admirables, pues al fin y al cabo se trata de morir. No obstante, llega un día y el hombre comprueba o dice que tiene treinta años. Afirma así su juventud. Pero al mismo tiempo se sitúa con relación al tiempo. Ocupa su lugar en él. Reconoce estar en cierto momento de una curva que confiesa que debe recorrer. Pertenece al tiempo y, en el horror que lo atrapa, reconoce a su peor enemigo. Mañana, ansiaba el mañana, cuando todo él hubiera debido rechazarlo. Esta rebelión de la carne es lo absurdo.”<sup>9</sup>*

Es a través de la aceptación consciente de la condición absurda, que el hombre alcanza una claridad y honestidad que le permiten aceptar su destino absurdo. Solo en el rechazo del destino absurdo se muestra la aceptación, lo mismo que se muestra la superación del absurdo, que va de la mano del rechazo de lo absoluto.

Camus en su desarrollo teórico de la condición absurda de la existencia humana, nos propone varios personajes que ejemplifican modos de actuar

---

<sup>9</sup> Camus, Albert, *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial. 10ª edición, Madrid, 2011, pág. 25.



dentro de este clima, prototipos de una vida realizada en el rechazo y en la libertad. El primero es el seductor Don Juan en cuanto sustituye el “amor eterno” por una inagotable perpetuación de la condición presente; el segundo es el actor, por el hecho de que en él toma cuerpo la infinita multiplicidad de las figuras cambiantes; el tercero sería el conquistador por cuanto a la esperanza de lo eterno, contrapone la constancia históricamente realizada de la acción; por último está el artista, el cual es confrontado mucho más intensamente con esta vida en el absurdo: la creación en vano, sin un mañana, se convierte a la vez en signo de la libertad, del rechazo y de la multiformidad.

En su último capítulo, Camus recurre a un personaje mítico el cual da el título a este ensayo sobre el absurdo. El personaje al que nos referimos es Sísifo. Este personaje constituye el paradigma ejemplificado de la condición absurda del ser humano.

*“Se habrá comprendido ya que Sísifo es el héroe absurdo. Lo es tanto por sus pasiones como por su tormento. Su desprecio de los dioses, su odio a la muerte y su pasión por la vida le valieron ese suplicio indecible en el cual todo ser se dedica a no rematar nada.”<sup>10</sup>*

Sísifo fue condenado de por vida por los Dioses a la tarea inútil de elevar una pesada piedra hasta la cima de una montaña, para una vez alcanzada esta, ver rodar la piedra nuevamente hacia las faldas de la montaña, con lo cual Sísifo debía retomar la tarea eternamente.

No se centra Camus en el proceso de ascensión de la piedra hacia la cima, sino que le interesa el momento en que Sísifo ve rodar esta hacia abajo y comienza, él, de nuevo su descenso, ya que, es en este instante cuando Sísifo toma conciencia de su condición absurda y es esto lo que le da fuerza para superar su destino. Es durante ese descenso que bien podría interpretarse, como la vuelta a casa después de la rutina del día a día, cuando surge esa

---

<sup>10</sup> Ibid, pág. 156.

tensión, esa fractura entre el mundo y su espíritu, la búsqueda de sentido y de identidad a través de la conciencia de uno mismo, de ser, de la existencia.

Con una sensación similar comienza la novela *La náusea* de Jean-Paul Sartre:

*“Lunes, 29 de enero de 1932*

*Algo me ha sucedido, no puedo seguir dudándolo. Vino como una enfermedad, no como una certeza ordinaria, o una evidencia. Se instaló solapadamente poco a poco; yo me sentí algo raro, algo molesto, nada más. Una vez en su sitio, aquello no se movió, permaneció tranquilo, y pude persuadirme de que no tenía nada, de que era una falsa alarma. Ahora crece.”*<sup>11</sup>

*La náusea*, es la primera novela filosófica de Sartre. Su intención en una primera estancia fue titularla *Melancolía I*, en referencia a un grabado de Alberto Durero. Este grabado está considerado como una de las estampas maestras de Durero y una de las más misteriosas composiciones del maestro, tanto por su iconografía compleja como por su simbolismo. Se dice que el grabado es un autorretrato en el que a través de la alegoría Durero se retrata como artista.



Alberto Durero. *Melancolía I*, 1514.

La melancolía tal y como se entiende hoy en día es un estado depresivo pasajero en el ser humano; sin embargo, desde la antigüedad hasta la época de Durero, la melancolía era uno de los cuatro humores del hombre: flemático, colérico, sanguíneo y melancólico. Cada humor se asociaba a uno de los cuatro elementos, las cuatro edades del hombre, las cuatro estaciones, los cuatro puntos cardinales y las cuatro fases del mundo.

<sup>11</sup> Sartre, Jean-Paul, *La náusea*, Losada, Buenos Aires, 2006, pág. 17.

Se asociaba a la melancolía: la tierra, la sequedad, el frío, el viento boreal, el otoño, la tarde, la edad de los sesenta; también se decía de los melancólicos que eran proclives a la locura, gente desdichada y descontenta, malhumorada y sombría, malvada, avara, mentirosa, olvidadiza, apática y con tendencia al estudio en soledad.

Así pues se nos presenta el cuadro de una mujer alada, de rostro sombrío y postura meditabunda, con un compás en la mano derecha con el cual parece querer medir la distancia entre los conocimientos de toda una cartografía de símbolos por los cuales está rodeada, y para los que parece tener las herramientas con las que alcanzar respuestas, pero que aún con todo esto es incapaz de deshacerse de ese pesar que inunda su existencia y el estado sombrío, desordenado y de extremada dejadez que ofrece su entorno.

*“Y yo –flojo, lánguido, obsceno, dirigiendo, removiendo melancólicos pensamientos-, también yo estaba de más”<sup>12</sup>*

Finalmente, la editorial Gallimard ganó la batalla que determinaría el título de la novela de Sartre, y esta pasó a llamarse *La náusea*. Sin embargo, analizando las características de Antoine Roquentin, el personaje principal de la obra, encontramos claras correlaciones con los signos que ocupan el grabado de Durero.

Antoine Roquentin se nos presenta como un personaje solitario, un viajero, que cansado de su condición de nómada decide replegarse en la ciudad de Bouville, y dedicarse a la tarea monótona de investigar sobre la vida del Marqués de Rollebond, un aristócrata de finales del siglo XVIII, con la finalidad de escribir su biografía.

---

<sup>12</sup> Sartre, Jean-Paul, *La náusea*, Losada, Buenos Aires, 2006, pág. 212.

Así pues nos va relatando a través de su diario, sus experiencias cotidianas consigo mismo y su entorno. Nos describe el panorama de un mundo gris, sin sentido, de una realidad con la cual no consigue identificarse y respecto de la cual mantiene una distancia, un extrañamiento hasta con los objetos que le rodean. Todos estos elementos del paisaje vienen acompañados por una sensación de malestar dentro de él, a la cual denomina: náusea. Es esta intrusión en su cuerpo la que le irá guiando hasta la revelación casi mística de lo que es existir y que vendrá dada por la contemplación de una raíz en el suelo de un parque público; existir mas allá de las normas, de las apariencias, del lenguaje.

*“Me cortó el aliento. Jamás había presentado, antes de estos últimos días, lo que quería decir “existir”. Era como los demás, como los que se pasean a la orilla del mar con sus trajes de primavera. Decía como ellos: “el mar es verde”, “aquel punto blanco, allá arriba, es una gaviota”, pero no sentía que aquello existía, que la gaviota era una “gaviota-existente” de ordinario la existencia se oculta. Está ahí, alrededor de nosotros, ella es nosotros, no es posible decir dos palabras sin hablar de ella y, finalmente, queda intocada”<sup>13</sup>*

Finalmente, ese percibir la existencia de las cosas es definido por el protagonista, en esa necesidad del ser humano de barnizar las cosas con palabras, aunque las cosas en sí muchas veces deseen escapar a este encasillamiento al cual el lenguaje las somete, como una sensación absurda. La causa de sus náuseas era el absurdo, el absurdo es lo absoluto, lo que se percibe fuera de las normas que tratan de aprehender las cosas, el absurdo no tiene explicación, simplemente está ahí, existe como también podría dejar de existir. La existencia en sí es gratuita, contingente, nuestra presencia en el mundo no responde a ninguna necesidad ni intención alguna, carece de sentido, la vida es absurda, la muerte es absurda, el nacimiento es absurdo.

*“Lo esencial es la contingencia. Quiero decir que, por definición, la existencia no es la necesidad. Existir es estar ahí, simplemente; los existentes aparecen, se dejan encontrar, pero nunca es posible deducirlos [...]; la contingencia no es una máscara, una apariencia que pueda disiparse; es lo absoluto, en consecuencia, la gratuidad perfecta.*

---

<sup>13</sup> Sartre, Jean-Paul, *La náusea*, Losada, Buenos Aires, 2006, pág. 209.

*Todo es gratuito: ese jardín, esta ciudad, yo mismo. Cuando uno logra comprenderlo se le revuelve el estómago y todo empieza a flotar, [...] eso es la Náusea.”*<sup>14</sup>

Tanto Camus con este derrumbe de los decorados, como Sartre con su pensamiento contingente de “estar de más”, y de que las cosas se puedan presentar de forma imprevista sin necesidad de que haya una explicación al respecto; están siguiendo las señales que Kafka, ya en 1915, emitía en su *Metamorfosis* cuando dejaba escrito que:

*“Cuando Gregorio Samsa despertó aquella mañana, luego de un sueño agitado, se encontró en su cama convertido en un insecto monstruoso.”*<sup>15</sup>

Es al verse convertido en un enorme escarabajo, cuando Gregorio Samsa toma conciencia de su existencia. Esta súbita transformación desvela la condición del ser humano en las grandes ciudades que, sin llegar a percibirlo, se comportan como insectos atareados en la realización de sus quehaceres cotidianos. Así pues, al ser el único de su entorno en haber sufrido esta transformación, al haber rasgado el velo de las apariencias, no puede sino suscitar en su familia sentimientos tales como: el horror y la pesadumbre en la madre, la incomodidad del padre, la piedad de la hermana, el distanciamiento de la sirvienta, etc.

Al no poder comunicarse, se genera una distancia aún mayor entre él y sus allegados lo cual lo confina al aislamiento más absoluto en su habitación donde aún puede aferrarse a sus muebles, únicos vestigios del ser humano que un día fue. Finalmente, todos estos vestigios irán desapareciendo, hasta su propio cadáver será barrido, como algo que incomoda, que perturba la calma. Gregorio Samsa, al sufrir esta extraña metamorfosis, pone en tela de juicio cómo las estructuras de poder pueden llegar a deshumanizar la condición

---

<sup>14</sup> Sartre, Jean-Paul, *La náusea*, Losada, Buenos Aires, 2006, pág. 216.

<sup>15</sup> Kafka, Franz, *Obras completas, Tomo II, La metamorfosis*, Edicomunicación S.A., 1987, pág. 391.



humana, destruyendo su propia naturaleza y convirtiéndolos en insectos atareados incapaces de reflexionar sobre su condición y la de su entorno.

No es de extrañar por esto que Kafka comience su relato con un despertar, que como ya hemos comentado antes bien podría ser el despertar de la conciencia. Citaremos para terminar la nota introductoria que escribió Roger Garaudy en la edición recopilatoria de las obras completas de Kafka con la cual estamos trabajando:

*“La condición ineluctable, escondido en lo más profundo de cada uno es el despertar, el momento más arriesgado de la jornada. El despertar, que es la primera fisura en el mundo cerrado de la alienación, figura cavada en el mundo del temer, por esta simple interrogación: ¿Qué es lo que soy? ¿Cuáles son los fines últimos de mi vida y quien les otorga un sentido? Así comienza La metamorfosis al tomar Gregorio Samsa conciencia de su ser”*<sup>16</sup>

Esa idea del absurdo provocada por una angustia o una náusea en el más puro sentido sartriano, la refleja otro existencialista, Samuel Beckett, a través de sus personajes que, como anunció la Academia sueca cuando le entregó el premio Nobel, adquieren su grandeza a partir de la indigencia moral del hombre moderno. Un ejemplo de ese estilo artístico que denota vacío lo encontramos en su obra *Murphy* cuando señala que el sol brillaba, no teniendo otra alternativa sobre lo nada nuevo<sup>17</sup>.

Todo en ese mundo se manifiesta inhumano, todo parece espeso, los decorados no se sienten, no aparecen, no son reales, son endebles. El entorno se transforma en un desierto sin colores donde todas las certidumbres se han convertido en piedras<sup>18</sup> llega a decir Camus en su pieza teatral *Calígula*. Diremos, por tanto, que Camus sintetiza la emoción de lo absurdo en la metáfora del hombre que se siente extranjero en un destierro sin remedio.

---

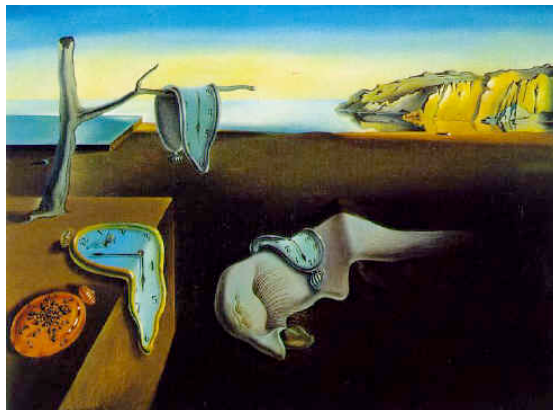
<sup>16</sup> Kafka, Franz, *Obras completas, La metamorfosis*, Edicomunicación S.A., Tomo II 1987, pág. 389.

<sup>17</sup> Beckett, Samuel, *Murphy*, Lumen, Madrid, 2000.

<sup>18</sup> Camus, Albert, *Calígula*, Alianza Editorial, Madrid, 2009.

El arte de esa época es una constante reflexión sobre la fragilidad del ser y la vulnerabilidad de la situación y la condición humana. En ese sentido, el arte, tal como estamos viendo, profundiza en contundentes sustantivos que refuerzan un pensamiento austero y minimalista, lejos del tiempo y del espacio. En este planteamiento subyace, sin duda, un sentimiento místico que conduce también al artista a una introspección, a una búsqueda de la cosa en sí misma.

Los decorados, la arquitectura, los escenarios donde habita el hombre no importan demasiado, incluso se deshacen ante nuestra mirada como nos muestra Dalí en su famoso cuadro *La persistencia de la memoria*. El surrealismo en este sentido refleja la protesta nihilista contra todos los aspectos de la cultura occidental que se encontraba, como decimos, bastante maltrecha.



Salvador Dalí. *La persistencia de la memoria*, 1931, 24cm x 33cm, Óleo sobre lienzo, Museo de Arte Moderno de Nueva York, Nueva York, Estados Unidos

En ese ambiente, la fotografía nos muestra rostros sin decorados. Nos acerca a la realidad de un hombre conmovido, extraviado y aturdido. La pieza *Marquise Casati* del artista Man Ray es una pura revelación de ese existencialismo que se embarca en un surrealismo y se aleja de un existencialismo metafísico como propone el escultor Giacometti con la asceta languidez de sus figuras que parecen asumir las palabras de Gustavo Adolfo Bécquer cuando este indica que la soledad es el imperio de la conciencia.



Man Ray. *Marquise Casati*, 1922,  
silver positive on glass plate.



Alberto Giacometti. *L'homme qui marche I*,  
1961, bronze.

El realismo de las imágenes de Man Ray destituye al romanticismo de otro tiempo porque están cargadas de conciencia. En ellas cobran importancia los problemas de la existencia, de las costumbres o los hábitos representativos de una sociedad monótona y rutinaria, donde el tema fundamental es la descripción del carácter, el temperamento o conducta de los personajes a través de una instantánea recogida en un momento concreto y revelador donde no caben ni los decorados ni los ornamentos. Tan solo la lectura del interior, de la personalidad y de los miedos del ser humano. El oscurecimiento del mundo hace racional la irracionalidad del arte según explica Theodor Adorno en su *Teoría estética*<sup>19</sup>.

Así, las figuras que recoge en sus dibujos expresionistas George Grosz no solo exponen sus cualidades físicas sino también las morales y sus estados anímicos, representativos y simbólicos de la vida cotidiana y urbana de la Alemania del periodo de entreguerras. Recordemos que el expresionismo en sus inicios pretendía apartarse de la realidad visible, es decir, derrumbar los

---

<sup>19</sup> Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, Akal, Barcelona, 2004.

decorados y hacerlos invisibles para centrarse en la expresión de las emociones más angustiantes de un hombre que no cree en la salvación eterna.

Estos artistas ponen al hombre en un escenario aséptico, bajo una luz cenital, para que todo el protagonismo recaiga en sus acciones y en sus verbalizaciones como diría Freud.

Estamos, por tanto, frente a puestas en escena que se preocupan por la vida del hombre de una manera minimalista, desde el recogimiento espiritual, en el que los personajes experimentan y exponen sus pensamientos, en ocasiones absurdos, vehementes pero siempre contundentes como aquel que aparece en la novela *El lobo estepario* de Hermann Hesse para decirnos: “¿Y quién buscaba entre los escombros de la propia vida el sentido que se había llevado el viento, quien sufría lo aparentemente absurdo y vivía lo aparentemente loco, y esperaba secretamente aún en el último caos errante la revelación y proximidad de Dios?” (...) Entonces se inflama en mi interior un fiero afán de sensaciones, de impresiones fuertes, una rabia de esta vida degradada, superficial, esterilizada y sujeta a normas, un deseo frenético de hacer polvo alguna cosa, (...)”<sup>20</sup>

La obra de Strindberg, renovador del teatro sueco y precursor del teatro de la crueldad y teatro del absurdo, es la combinación de esa crispación interior que demuestra Hesse y de ese mundo exterior también convulso por los cambios que en él se están produciendo. En su narrativa podemos encontrar *Inferno*<sup>21</sup>, una dramática descripción de la profunda crisis existencialista que el propio autor atravesó.

---

<sup>20</sup> Hesse, Hermann, *El lobo estepario*, Santiago Aguado Editorial, Buenos Aires, 1951, pág. 31.

<sup>21</sup> August, Strindberg, *Inferno*, Ediciones Destino, Madrid, 1989.

Así mismo, el actor (el ser humano) es el protagonista absoluto y excluyente en el teatro del polaco Grotowski. En su concepción, el teatro no es más que la relación entre un actor y un espectador. Sus postulados del teatro minimalista, se constituyen como una reacción a la invasión de medios técnicos. De este modo, Grotowski despoja al hecho teatral de todo lo superfluo, sólo deja al actor para resolver aquello que en el teatro burgués se resuelve con los decorados, con la tecnología y con el auxilio de otras artes complementarias. En su teatro podemos decir sin vacilaciones que los decorados, como en Camus, se derrumban.



Grotowski. The constant prince.

Estamos por tanto ante expresiones artísticas que se pierden en el vacío y se sujetan en la conciencia del ser humano, en sus pensamientos, en la palabra fundamentalmente. El espacio desaparece, se desvanece, se diluye o se pierde por el forro de un escenario de puntos suspensivos. Tan solo la imagen de la figura humana forma parte de esos paisajes desiertos y aislados de sensatez, de bondad y de equilibrio porque como dejara escrito el poeta William Blake en sus *Proverbios del infierno* “Un pensamiento llena la inmensidad”<sup>22</sup> .

En definitiva, el material con que está hecha la poesía es la palabra, como el sonido es a la música. Pero esa palabra en su multiplicidad, en su disfraz lingüístico, nos cuenta el verdadero dialecto de la vida. Sin embargo, lo poético

---

<sup>22</sup> Blake, William, *Antología poética*, Alianza Editorial, 2002.

va un paso más allá de la palabra y nos permite sentir la belleza de lo escrito, lo dicho, lo pintado o lo esculpido, incluso, antes de entender su significado; esa es la grandeza de la poesía en toda su dimensión. El hombre para Aristóteles es el ser de la palabra, y cómo llegó esta a formar parte del hombre, dice Sócrates, no vale la pena preguntárselo, pues nunca lo sabremos, tan solo sabremos que antes no había más que silencio, ruido. Por tanto, la verbalización de lo que hasta entonces era incomunicable se presenta como un milagro para construir. Desde ese momento, el poeta (plástico o literario) es un buscador, un calculador de las posibilidades lingüísticas para expresarse y encontrar un 'extrañamiento' que conmueva al espectador. Es un escapista de los límites determinados lógicamente por la sintaxis para reforzar a través de campos semánticos lo existente e inventar lo inexistente. De tal manera que, la poesía existencialista se puede entender como un espejo de la realidad oculta, como un laberinto que lleva a la anatomía del comportamiento humano, como la arquitectura del mito, al menos en occidente. En ese sentido los existencialistas concentran su creatividad en esa parcela para construir y destruir decorados internos.

La creación para estos artistas es una manera de alcanzar el reposo, es silencio y luz, que ofrece lo poético frente a la persistente agitación que encierran los pensamientos humanos. Ponen, históricamente, al hombre, al yo, en el centro del universo una vez más. Porque como venimos apuntando, tienen como eje central la dimensión del ser humano y su relación con el entorno, es decir con la teatralidad vacua de la vida cotidiana. *“¡Oh soledad! ¡Soledad, patria mía! Entonces gozó de su soledad, saboreó su soledad y pensó muy buenas cosas durante horas enteras”*<sup>23</sup>. Con ese grito comprimido, en *Así habló Zaratustra*, Friedrich Nietzsche vuelve a recoger ese aislamiento social, ese individualismo que será preciso para dar origen a la abstracción pictórica. La reivindicación de esta libertad e individualidad de pensamiento representa el refugio de la conciencia de los ciudadanos y supone una toma de

---

<sup>23</sup> Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Nuevas Estructuras, Madrid, 2000.

posesión independiente y singular ante la homologación y unidireccionalidad del pensamiento universal. Es cierto que la abstracción creativa se fomenta desde el individualismo. Esa actitud de pensar y de actuar de modo diferente a la conducta establecida es un derecho del individuo que bien potenciado ofrece la posibilidad de expresar lo mejor de sí mismo.

Por su parte, el poeta catalán José M<sup>a</sup> Fonollosa, desde muy temprano, en su obra lírica propuso un recorrido por las calles de cualquier ciudad para atravesar, también así, las zonas más laberínticas del ser humano. Por esta razón acudir a sus versos se hace necesario para percibir la bidireccionalidad de ambos fenómenos. *“La ciudad está siempre llena de caminos./Todos son buenos para escapar de ella.”*<sup>24</sup>, dejaba escrito con enorme pesimismo este poeta secreto.

Y es que aunque los decorados se derrumben, la ciudad con su urbanismo gobernado está presente, generando presión al hombre. Por tanto, es ella la que con sus convencionalismos anula la plena participación del individuo provocándole la necesidad de interrogarse, de manera profunda, por el estado de las cosas y por su significado además de manifestarse en ocasiones de forma irracional, explosiva y atropellada.

Estos precedentes artísticos y los conceptos que hemos manejado en torno al absurdo han sido muy enriquecedores en el trabajo escultórico que aquí presentamos y que como expondremos más adelante, se desarrolla por estos mismos circuitos conceptuales que se consuman en el devenir del ser humano contemporáneo.

---

<sup>24</sup> Fonollosa, José M<sup>a</sup>, *La ciudad del Hombre: Barcelona*, DVD poesía, Barcelona, 2002.

## 1.2 El extrañamiento frente a la asimilación de rutinas

El extrañamiento es otro de los conceptos clave que hemos utilizado para contextualizar nuestra obra. El extrañamiento del hombre ante los desmanes sociales, su modelo de supervivencia ante el litigio sociedad-individuo así como la necesidad de revelarse, tal como describe Camus, ante el absurdo, como acabamos de ver, son algunas de las ideas que subyacen en la obra artística que presentamos en este trabajo.

Nos gustaría comenzar este nuevo apartado dando por hecho que al ser humano se nos ha semantizado universalmente para aceptar rutinas, ritos, ritmos, signos y, como dice el sociólogo experto en comunicación Juan Menor, *“el mundo deja de ser palpable y adquiere inteligibilidad a través de medios profanos, expertos distintos de la inmediatez del sentido común de lo intersubjetivo” (...)* *“los mundos sistémicos expertos establecen definiciones de realidad formalizadas y parceladas”*.<sup>25</sup>

De esta manera, el ciudadano, sigue el protocolo de las grandes representaciones sociales, sin distanciarse de ellas, siguiendo rutinas mecánicas a lo largo del día. Y la ciudad lo guía de manera mecánica, lo dirige a través de sus estructuras semánticas, de su sintaxis, de sus ritmos y sintagmas bien organizados por el “sistema”. Por tanto, la ciudad genera un lenguaje que se puede leer y estudiar, aunque, como indicaba Barthes<sup>26</sup>, teniendo en cuenta muchas implicaciones científicas para que la lectura sea

---

<sup>25</sup> Menor, Juan, *Memoria y realidad*, artículo, *Revista Icono* 14, num 9 Junio, 2007.

<sup>26</sup> Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, 1997.



correcta. Y el individuo, dependiendo de su grado de complicidad en dicha estructura, será un complemento directo o indirecto de la misma.

Este grado de convivencia crea costumbres y, como decía Saussure<sup>27</sup>, las costumbres tienen un carácter semiológico. Y es que estamos acostumbrados a vivir y a asimilar rutinas sin necesidad de interrogarnos sobre ellas. No suele haber una inquietud por cuestionar lo establecido. Leemos sin preguntarnos. Estamos siendo informados, guiados, conducidos sin capacidad de rectificación. Asimilamos sin más. En la práctica comunicativa cotidiana no hay situaciones absolutamente desconocidas. Incluso las nuevas situaciones emergen a partir de un mundo de la vida que está construido a partir de un acervo cultural de saber que ya nos es siempre familiar.

Ir en contra de esos signos referenciales y de esos estereotipos de intención deformativa que propaga un sistema, supone no ajustarse a las rutinas establecidas y alejarse de una realidad aprendida para alojarse en una nueva realidad que queda en un segundo plano y está por descubrir. En este sentido, el arte juega un gran partido puesto que es capaz de construir su propio pasillo semiológico para, de una manera provocativa, crear un distanciamiento con la norma, con la rutina, con los convencionalismos y propiciar lo que los formalistas rusos decidieron en llamar 'extrañamiento' que no es otra cosa que la desautomatización de la percepción del mundo. Expresamente Viktor Shklovsky nos proporciona una visión del extrañamiento dentro de nuestro ámbito de estudio: *“el propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas cómo son percibidas y no cómo son sabidas (o concebidas). La técnica del arte de ‘extrañar’ a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la dificultad y magnitud de la percepción encuentra su razón en que el proceso de percepción no es estético como un fin en sí mismo y debe ser prolongado.*

---

<sup>27</sup> Magariños de Morentin, Juan Ángel, *El signo: las fuentes teóricas de la semiología*, Saussure, Peirce, Morris, Ministerio de Educación y Justicia, 1983.

*El arte es una manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante.”<sup>28</sup>*

Dotar de nuevos significados a las cosas alejándose de las “gramáticas convencionales” permite entender que la función del arte moderno supone, como decía John Cage<sup>29</sup>, que la gente pueda tomar verdadera conciencia de lo que le rodea. El teatro es un buen ejemplo para entender que ningún actor debe construir los niveles psicológicos del personaje antes de que el lenguaje les haya dado forma. Primeramente, para interpretar a un personaje, el actor debe manejar la forma textual, su interior, de una manera casi mística en busca del mito. De esta manera podrá desfamiliarizarse, desritualizarse y desautomatizarse de las impurezas semánticas asimiladas en la vida cotidiana de forma psicologista o mecánica. En esta filosofía, la obra literaria es considerada como una envoltura retórica en cuyo interior duerme la sabiduría oculta de la idea a la que el lector debe despertar con la semiología, es decir, desemantizando su significado, apartándose de lo aprehendido. En ese sentido, y según Derrida y muchos otros eminentes miembros de la corriente filosófica estructuralista y postestructuralista, vieron imposible enmarcar el texto en la obra literaria, es decir crear un interior y un exterior. De esta forma, la deconstrucción nos remite a la plasticidad misma de los significantes, negando la posibilidad de la denotación pura, planteando así la democracia de la polisemia.

Victor Erlich, impulsor académico del formalismo ruso, señala que *“el poeta da un golpe de gracia al cliché verbal, así como a las reacciones en serie concomitantes, y nos obliga a una percepción más elevada de las cosas y de su trama sensorial”*.<sup>30</sup> Así, la poesía, tanto clásica como contemporánea, es un arte que a través de la metáfora conjuga muy bien este concepto de

---

<sup>28</sup> Shklovski, Viktor, *Art as technique, article*, David Lodge, ed., *Modern Criticism and Theory: A Reader*, London: Longmans, 1988).

<sup>29</sup> Cage, Jonh, *Silencio*, Ardon, 4ª edición, Madrid, 2002.

<sup>30</sup> Erlich, Victor. *El formalismo ruso*. Seix Barral, Barcelona, 1974.

extrañamiento puesto que una realidad nos lleva a un más allá evocado, imaginado, sin llegar a explicitarse tan solo a insinuarse. En este tropo literario existe una desautomatización porque el lector debe realizar un proceso de comprensión para alcanzar el verdadero significado de esas palabras metafóricas, al haberlas privado de una relación directa. La metáfora es probablemente, como dice Ortega y Gasset<sup>31</sup>, la potencia más fértil que el hombre posee, por esta razón nos hemos servido de ella para formalizar el trabajo que aquí presentamos. Todas las demás potencias nos mantienen inscritos dentro de lo real, de lo que ya es. Solo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas.

Verdaderamente, donde este proceso creativo irrumpió con mayor profusión fue en las vanguardias históricas. Siendo así uno de los primeros en poner en práctica este método de descontextualización fue Marcel Duchamp ya que buena parte de las intervenciones artísticas que realizó tuvieron como objetivo hacerlas extrañas a su misma naturaleza. El artista francés buscó una manera de presentar las cosas como nunca vistas, singularizándolas, sacándolas de contexto para hacerlas llamativas. Dubuffet nos proporciona una sentencia que puede determinar también esta forma de generar arte cuando este afirmaba que, *“un artista es un hombre que crea un universo paralelo porque no quiere que se le inflija uno impuesto”*<sup>32</sup>.

En el ámbito literario Julio Cortázar, con su cuento *Instrucciones para subir una escalera*, marca una nueva perspectiva, una nueva mirada sobre algo tan común y automático como una escalera. *Rayuela* es también un ejemplo muy gráfico que se desmarca de la fórmula clásica de escribir un relato novelado. Ese efecto de extrañamiento se vuelve eje propio de la invención, como una exigencia de la revelación de lo real que se busca. La innovación, la ruptura, ya

---

<sup>31</sup> Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza, Madrid, 2002.

<sup>32</sup> Dubuffet, Jean *Prospectus et tous écrits suivants*, II, París, Gallimard, Tomo I, 1967.

sea en el plano de los géneros literarios, ya sea en los estratos estructurales de la obra, significa desde esta perspectiva un esfuerzo por vencer el lugar común desgastado, el molde rígido, en una reorganización de las relaciones entre el significante y el significado<sup>33</sup>. Tolstoi, por su parte, experimentó en su literatura también con ese efecto de distanciamiento y destrucción de formas en su cuento *Kholstomer*, la historia de un caballo, en el que los acontecimientos son narrados por un caballo y el extrañamiento se da a través de la percepción del animal, arrancando al objeto, en este caso un animal, de su contexto habitual y aunando nociones dispares. Volviendo a Cortázar, recordamos como en un artículo temprano, que tituló *Notas sobre la novela contemporánea*, denuncia lo que llama orden estético, en el que el lenguaje funciona como un postizo. La fórmula se adapta a la apariencia, a la corteza de la rutina al duro caparazón del mundo<sup>34</sup>.

Viendo estos ejemplos nos damos cuenta de que el propósito del arte es darnos una sensación de las cosas que debe ser visión y no solo reconocimiento, como sostiene el fundador del grupo de formalistas rusos, Victor Chlovski, en *Una teoría de la prosa*<sup>35</sup>. En este mismo ensayo, el crítico ruso hace una serie de observaciones sobre la psicología humana que nos explican de una manera crítica y muy concreta el peso intenso que los hábitos inconscientes que la sociedad asume, de forma que la vida pasa, se anula. La automatización todo lo devora: cosas, ropas, muebles, mujeres, el miedo a la guerra. Por eso, según indica Erlich en el libro al que anteriormente hacíamos referencia, es necesario poner en marcha “el acto de la deformación creadora (ya que) restaura la agudeza de nuestra percepción, dando densidad al mundo que nos rodea. La densidad es la característica principal de este mundo

---

<sup>33</sup> Arriguucci Jr., Davi, *El alacrán atrapado, La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, Universidad Autónoma de México, México DF, 2002.

<sup>34</sup> Cortázar, Julio, *Notas sobre la novela contemporánea*, artículo, *Realidad* año II, vol. 3, nº 8, Buenos Aires, 1948.

<sup>35</sup> Chlovski, Víctor, *Sur la theorie de la prose*, París, L'age d'homme, 1973.

peculiar de objetos deliberadamente contruidos, cuya totalidad llamamos arte.”<sup>36</sup>

Así, la obra de estos artistas está saturada de claves, enigmas, alusiones, parábolas y alegorías que aluden a una realidad secreta, íntima y, al mismo tiempo, ambigua. Podemos decir que desarrollan una nueva erótica del objeto, de los espacios, de las formas, de los trazos. Por tanto, el quebrantamiento de las formas para elaborar un pensamiento creativo desde el distanciamiento se hace cómodo en esta confrontación dialéctica. “*Este llevar las cosas al límite, al afuera del lenguaje, podría emplazarnos en el lecho nutricio de la creación...*”<sup>37</sup>, apunta sobre este asunto el crítico de arte Calvo Serraller .

El artista irá y vendrá del orden al caos y viceversa hasta encontrar la llave que le permita penetrar en nuevos horizontes que comuniquen con intensidad al espectador. El artista recrea mundos a partir de su imaginario, a partir de la sociedad que le ha tocado vivir y se esfuerza por superarlos y encontrar una idea que le lleve a otros planos de realidad. Busca evidentemente otra iconografía, otra significación a los significados expuestos en la vida y la ruptura con los cánones establecidos.

Todos estos artistas que se sienten cómodos con las fórmulas de extrañamiento se oponen y destierran categóricamente al arte culto, el que se aprende en las escuelas o los museos y arremeten contra la sociedad burguesa de consumo para mostrar que lo que los signos que la cultura oficial ha disfrazado para trivializarlos o considerarlos inútiles esconden infinitas maravillas bajo el manto de nuevos significados que el artista rastrea y explora mediante fórmulas creativas. En ese sentido, todos los días el sistema que mantiene vivo el orden de las ciudades envía mensajes con una clara intención de encubrimiento pero que tiene su invariación para ser descubierta, en un

---

<sup>36</sup> Erlich, Victor. El formalismo ruso, Seix Barral, Barcelona, 1974.

<sup>37</sup> Calvo Serraller, Francisco, *Preferencia*, en: *Babelia, El País*, 19-II-2000.

segundo plano, en su estructura profunda, en su connotación artística. De este modo, en nuestra sociedad participa un individuo que en forma de masa aparece “embrutecido como el rebaño domesticado, gobernado por las rutinas y convenciones de la gran ciudad” bajo el paño de un cinismo que Sloterdijk define como “falsa conciencia ilustrada.”<sup>38</sup>

Estas reflexiones sobre el extrañamiento nos sitúan al borde del método iconológico para el estudio de las obras de arte que elaboró Panofsky por el cual la imagen y la significación (forma y contenido) quedan perfectamente complementadas una con la otra. De este modo, una imagen teatralizada comporta una significación performativa que no tiene en la vida cotidiana.

Tras la apariencia de todas las cosas Rudolf Arnheim en su libro *Nuevos ensayos sobre la psicología del arte*<sup>39</sup>, recogiendo las palabras de Clive Bell dice que lo que les confiere un significado natural es la cosa en sí misma, la realidad última. La realidad latente de los objetos materiales es la causa de esa extraña emoción. En este sentido, y como hemos ido viendo en este breve recorrido, muchos artistas han sido capaces de encontrar esa sensibilidad en los objetos para conferirles una teatralidad con una nueva significación de la que a primera vista adolecían en una sociedad proclive a acotar los significados.

---

<sup>38</sup> Sloterdijk, Peter, *Crítica de la razón cínica*, Siruela, Madrid, 2004.

<sup>39</sup> Arnheim, Rudolf, *Nuevos ensayos sobre la psicología del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

### 1.3 El desarraigo de una sociedad en tránsito

La idea de desarraigo tiene también una presencia protagónica en el conjunto de la obra perteneciente a esta serie, de manera que incluso en ocasiones la podemos apreciar hasta de una manera gráfica y en otras la intuimos, sabemos de su presencia. El desarraigo ha sido un concepto muy manejado en el siglo XX por muchas disciplinas culturales. Me gustaría por tanto que este apartado sirviese para dejar buena nota de aquellos autores y aquellas manifestaciones que con mayor claridad han acudido a la descripción de este pensamiento, utilizándolo de manera directa en sus propias obras.

Sobre esta cuestión, el escritor Julio Cortázar, al que ya citábamos en páginas anteriores, debido a la grandeza de su obra literaria tan ligada a nuestra intencionalidad artística, dejó escrito en el pasado siglo que “el exilio es la cesación del contacto con un follaje y de una raigambre con el aire y la tierra connaturales; es como el brusco final de un amor, es como una muerte inconcebiblemente horrible porque es una muerte que se sigue viviendo conscientemente”.<sup>40</sup>

Esa desconexión existencial de la que nos habla el novelista argentino conduce al individuo a un desarraigo difícil de digerir cuando se ve abocado a abandonar obligatoriamente su círculo afectivo, a apartarse de su tierra y de sus seres queridos. Esta circunstancia social que actualmente vivimos, fundamentalmente a través del fenómeno de la inmigración, se inserta en un mundo globalizado y representa un nuevo *"desafío histórico que exige*

---

<sup>40</sup> Cortázar, Julio, *Argentina: años de alambradas culturales*. Buenos Aires, Muchnik, 2ª edición, 1985.

*soluciones de alcance global*"<sup>41</sup> tal como reflexionan Sami Naïr y Javier de Lucas en el ensayo que trabajaron juntos al finalizar el pasado milenio. En ese sentido, el arte ha sabido y sabe dar respuesta calculada a esta expresión contemporánea que plantea retos sociales.

El desarraigo, el exilio, el destierro son conceptos que se identifican con la carga emocional del ser humano, con su propia vida, con su existencia, con su memoria, con su pensamiento, con su nostalgia, con su recuerdo, con su dolor y sufrimiento. De ese modo, esta experiencia vital ha calado en las artes y se ha convertido en un elemento evocador y poético en el universo creativo capaz de generar discursos e incluso corrientes ligadas a la desolación.

El ser humano en su origen es algo indeterminado y solo nuestras elecciones y acciones forman el perfil de nuestra personalidad. Estas palabras no son nuestras, son de Jean-Paul Sartre, pero podrían servir para aplicarlas al espíritu que reside en la profunda crisis que sufre el individuo bajo los traumáticos efectos que le provoca desde un punto de vista existencialista una situación de desarraigo y que hemos tratado de reflejar en nuestra obra. Destellos de esas vivencias amargas aparecen en la literatura de Kafka o en el teatro de Brecht donde se pone de relieve la enorme dureza y opresión a la que está sometido el ser humano quien, aislado e impotente, siente el peso y la amenaza del sistema y la fuerza de su devenir.

La corriente existencialista a la que pertenecieron algunos de estos autores que venimos mencionando se revela como un punto de partida para reflexionar sobre la naturaleza del ser humano allí donde el problema del desarraigo y los efectos devastadores que este produce quedan expuestos de una manera muy clarificadora y con una contundencia que abre un terreno fértil para ser explorado por las artes. Por ejemplo, en el ámbito literario el escritor ruso

---

<sup>41</sup> Sami Naïr, Javier de Lucas, *El desplazamiento en el mundo: inmigración y temáticas de identidad*, Madrid, Instituto de Migraciones y Servicios Sociales, 1999.



Dostoyevski en sus novelas nos presenta imágenes de gente en situaciones extremas, en un mundo carente de valores. Tal vez una de sus obras más emblemáticas que con mayor precisión transmite este sentimiento de desarraigo sea *Memorias del subsuelo*. En este breve ensayo el escritor concluye con el siguiente párrafo:

*“En lo que a mi toca en particular, me he limitado a llevar lo más lejos posible lo que ustedes solo se han atrevido a llevar a mitad de camino; y además han proclamado como sentido común lo que no es más que cobardía, y con ello se consuelan engañándose a sí mismos. Así, pues, quizá resulte al cabo que yo estoy “más vivo” que ustedes. ¡Miren con más cuidado! En definitiva, ni siquiera sabemos donde habita ahora la ‘vida real’, ni que es, ni porque nombre se la conoce. Déjenos ustedes solos y sin libros y enseguida nos haremos un lío, nos extraviaremos. No sabremos que partido tomar, a qué agarrarnos, que amar y que odiar, que respetar y que despreciar. Hasta encontramos difícil ser seres humanos, hombres auténticos, de nuestra propia carne y hueso; nos avergonzamos de ello, creemos que es ignominioso, e intentamos convertirnos en una especie nunca vista de seres generalizados. Hemos nacido muertos y, durante largo tiempo, no hemos sido engendrados por padres vivos, cosa que nos agrada cada vez más. Le estamos tomando gusto. Pronto inventaremos la manera de nacer de una idea. Pero con esto basta; no quiero escribir más “desde el subsuelo” (...)”*<sup>42</sup>

Por el lado de las artes plásticas Giorgio de Chirico fue también capaz de expresar gráficamente lo que literariamente estos autores plasmaron en sus novelas y ensayos. Ese arquetipo de personaje y de urbanismo desolado y angustiado por las vicisitudes que le presenta la vida, son pilares en una extensa obra que, todavía hoy, al contemplarla nos sobrecoge y angustia al recorrer sus espacios, tanto llenos como vacíos. No debiera de extrañarnos que la obra del artista griego suscite estas emociones en el espectador ya que la palabra ‘angustia’ posee un papel decisivo en el trabajo de Heidegger que tanto influyó en él. Esa angustia existencialista lleva a la confrontación del individuo con la nada y con la imposibilidad de encontrar una justificación última para tomar decisiones y elegir caminos. Y cuando ese hombre, ser en el mundo<sup>43</sup>, tal como explica el filósofo alemán de referencia, no encuentra esa función, se cobija en los sueños e imagina mundos donde puede llegar a ser feliz, donde puede volver a echar raíces, donde puede arraigarse.

<sup>42</sup> Dostoievski, Fiódor M., *Memorias del subsuelo*, Cátedra, Madrid, 2006.

<sup>43</sup> Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1951.

Tal como revela De Chirico en su manifiesto programático *Nosotros los metafísicos* de 1919, Nietzsche y Schopenhauer fueron los primeros en enseñar el profundo significado que tiene lo absurdo de la vida. En ese mismo año en 1919 el arquitecto Walter Gropius, fundador de la Bauhaus, afirmaba desde esa atalaya que no habría más “arte por el arte” ya que el arte debiera ser una actividad responsable y con una misión social para hacer a la gente la vida más fácil y feliz e intentar ayudarla a salir de ese sentimiento de desarraigo vital. Sin embargo, el mundo maravilloso soñado por los positivistas del siglo XIX dio paso a un siglo paradójicamente salvaje e irracional. Ya lo había vaticinado Francisco de Goya cuando en uno de sus grabados ubicó la famosa frase “El sueño de la razón produce monstruos” poniendo de relieve que la vida carece de sentido porque, como diría Heidegger somos nada más que seres para la muerte.

Esta búsqueda interior, desde el silencio, en la que el hombre se interroga para encontrar respuestas, provoca unas imágenes-visiones que en ocasiones nos sobrecogen y suscitan angustia ante tanta vacuidad, misterio y deformación. Sin duda, entramos en habitaciones restringidas donde la condición humana y sus eternas emociones son el núcleo de las experiencias artísticas. En ese sentido, si hay un autor que se sitúa en el epicentro de la construcción de los sentimientos humanos y que ha sabido explorarlos sin igual es William Shakespeare. Como dice Harold Bloom<sup>44</sup>, Shakespeare es el único capaz de “crear un hombre con palabras”. Shakespeare disecciona las emociones del ser humano para exponerlas ante sus espectadores a quienes desea implicar en las tramas y que se sientan identificados. Esa búsqueda en el interior del ser humano le permite adelantarse en siglos, en muchos momentos de su obra, a lo que sería la corriente existencialista. Un ejemplo muy esclarecedor lo vemos en *Hamlet* donde, en uno de los monólogos más estudiados en la historia del teatro, el autor explora la propia existencia del personaje cuando se pregunta:

---

<sup>44</sup> Bloom, Harold, *Cómo leer y por qué*, Anagrama, Barcelona, 2001.

“Ser o no ser, esa es la cuestión: / si es más noble para el alma soportar / las flechas y pedradas de la áspera Fortuna / o armarse contra un mar de adversidades / y darles fin en el encuentro. Morir: dormir, / nada más. Y si durmiendo terminaran / las angustias y los mil ataques naturales / herencia de la carne, sería una conclusión / seriamente deseable”.<sup>45</sup>

Siguiendo por este camino que nos marca el desarraigo, podríamos ilustrar la situación del exilio o del destierro con la metáfora de Jano, dios de la mitología romana representado con dos rostros opuestos que miran en dos direcciones simultáneamente: uno vuelto hacia el pasado, expresa la ruptura, la pérdida, la separación, la nostalgia, el duelo y un cierto grado de fragmentación de su experiencia. Esto puede ser vivido como su muerte social rubricada por la imposibilidad del regreso. El otro rostro mirando el futuro, confronta al sujeto con un medio desconocido, extraño a sus prácticas sociales e impenetrable a su lenguaje, lleno de peligros reales e imaginarios. Esta visión dual clásica es otro buen ejemplo para demostrar las consecuencias de una desconexión social que deja al ser humano aislado y derrumbado.

Todos estos referentes nos han ido permeabilizando la obra aquí presentada, en un intento por transmitir esos sentimientos de desarraigo, que un mundo donde los decorados se derrumban a diario puede provocar en el ser humano.

---

<sup>45</sup> Shakespeare, William, *Hamlet*, trad. Fundación Shakesperare de España, Cátedra, Madrid, 1992.

**2ª PARTE:  
PROCESO Y ANÁLISIS DE LA OBRA REALIZADA EN LA SERIE**

---

Antes de comenzar a describir las piezas realizadas durante el Máster de Producción Artística, introduciremos en este segundo capítulo las dos primeras partes de la serie para así poder entender el origen de las obras mostradas en este trabajo de investigación. De esta manera podremos ver al completo la propia evolución de la serie *Metáforas del hombre contemporáneo*.

Las diferentes asignaturas prácticas del máster, con la dirección de distintos profesores que han impartido tanto asignaturas teóricas como prácticas, nos han permitido concluir el trabajo iniciado ya hace tres años.

*Metáforas del hombre contemporáneo*, engloba toda una producción desarrollada desde el año 2009. Esta serie está dividida en tres partes: *Metáforas del desarraigo*, *Metáforas de lo cotidiano* y *Metáforas del tránsito*.

Estas subdivisiones han venido dadas por un criterio de semejanza entre las piezas construidas, y sobre todo por una visión parcial y unitaria del problema planteado en la serie, en cada una de ellas.

Es de destacar que en cada parte hemos desarrollado textos y trabajos planteados desde la escultura, la instalación y la fotografía para completar la perspectiva desde diferentes medios de expresión.

## 2.1 METÁFORAS DEL DESARRAIGO

Parece claro que en nuestros días existe una “infraclasse global”, término que Bauman utiliza a menudo en sus textos, para dirigirse a un grupo de personas marginadas y humilladas que ante tanta presión quedan desamparadas y desorientadas en un mundo en el que no tienen posibilidad de encontrar experiencias vitales que les ofrezcan placer e interacción con el resto de la sociedad. Estos seres desnortados viven sin rumbo y sin identidad cual holandés errante o personaje perdido en busca de autor, emulando la reconocida obra teatral de Pirandello.



*La danza del destierro*, 2009, 120 x 200 cm. Impresión lambda tras metacrilato.

Las piezas que engloba la serie *Metáforas del desarraigo* cabalgan entre el *readymade* y el arte *povera*; tienen que ver con el *readymade* ya que este tiene su esencia en su existir pasado, en su haber sido, y en el haberse reencontrado de forma diferente, con un nuevo código. En este caso, la figura del árbol es sacada de su condición cotidiana para devenir objeto artístico. Identificamos también las piezas con el *povera*, porque nacen de una preocupación por ser, por el proceso, la energía y el pensamiento.

Los árboles son desterrados, trasladados de su entorno hasta el taller que los dota de un nuevo sentido; una vez allí son intervenidos performáticamente invirtiendo su natural posición, las raíces apuntan al cielo y las ramas a la tierra, acto seguido, son envueltos por un manto opresor de cuerdas o de cadenas y atravesados por clavos.

La imagen final, inscrita entre lo grotesco y el *fetish*, es la de unos seres desnortados, inestables, desconcertados por su entorno pero con una identidad propia.

Desde esta perspectiva radiografiamos al ser humano contemporáneo, centrándonos en el sentimiento de desarraigo, de pérdida de lazos de unión con el entorno, de sensación de desconcierto ante la visión de una sociedad con la que ya no se identifica. Así surgen estos árboles, que al ser arrancados de su entorno y ser intervenidos adquieren una identidad propia respecto al resto, respecto a la masa. El árbol se convierte en un caminante sin rumbo, inestable, en búsqueda continua por aferrarse a algo verdadero, sometido a las presiones sociales que en todo momento le acompañan, le pesan.





*Metáfora del cuerpo encadenado, 2009. 120 x 160 cm. Impresión lambda tras metacrilato.*

No es casual que los árboles utilizados sean naranjos viejos, ya que nos encontramos en Valencia, y el naranjo es un espécimen que prolifera a lo largo de toda la Comunidad Valenciana. Lo que sí fue casualidad fue encontrarme trabajando las piezas rodeado de campos de naranjos geométricamente estructurados para su cultivo.

Este hecho enriqueció la obra que en un principio iba a ser puramente escultórica y acabó convirtiéndose también en fotográfica; ya que, una vez intervenidos los naranjos desterrados nos era posible trasladarlos a su entorno natural y retratarlos, acentuando así la sensación de soledad, de desarraigo y desconexión que ya de por sí transmitían.



Siguiendo estos principios, las raíces de este árbol salen de la tierra yerma para ahogar su actividad vital y orientarse desesperadas, buscando en el aire las respuestas. Exigiendo una porción de naturaleza que le permita sobrevivir. Quiere resistir, agotar sus últimas energías para encontrar una salida. El tronco invertido, muestra unas ramas que una vez estuvieron cubiertas de hojas, pero que, ahora, abatidas y secas se asemejan a tentáculos desesperados, transmitiendo el tremendo sufrimiento que acompaña a este árbol caído. Nos muestra sus estigmas, las heridas sufridas en su afrenta vital, todas sus ataduras, las cargas que lo tienen cautivo de la injusticia y que le impiden crecer en igualdad de condiciones que otros hijos de la naturaleza.



*Metáfora del cuerpo encadenado I*, 2009. 120 x 160 cm. Impresión lambda tras metacrilato.

En este apartado hacemos mención a la naturaleza reflejada en el árbol como referente formal, ligado al desarraigo como referente conceptual. Desde esta línea discursiva analizaremos el árbol como metáfora del propio desarraigo, del exilio, del destierro que se identifican con la existencia del ser humano, con su memoria, con su nostalgia, con su dolor, con su desolación.

Un hecho que debemos tener en cuenta en este trabajo es la variación en el tratamiento de los árboles. Estos están intervenidos con una serie de materiales como son clavos, cuerdas y cadenas que cargan de significados nuevos a este elemento de la naturaleza. Por esta razón nos gustaría aproximar algunos datos respecto a la simbología de estas piezas así como poder explicar también el sentido conceptual que ofrecen a la serie en su conjunto.



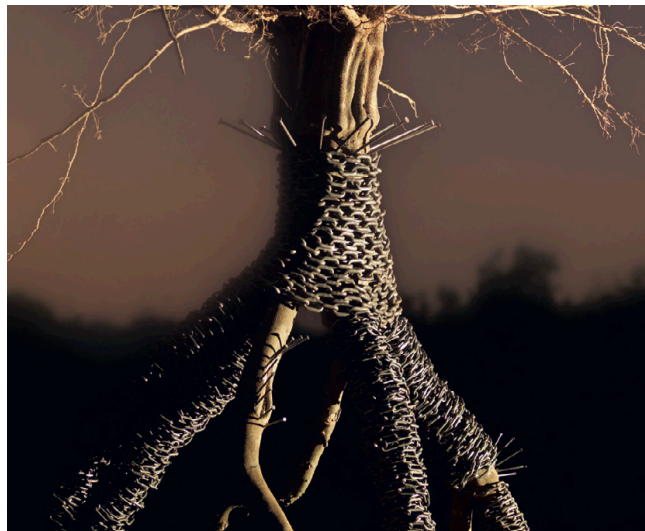
Una cuerda es la que constituye el ser personal para los egipcios, y cuerdas son, para los mayas, las que descienden del cielo en forma de lluvia con su poder fecundador. Una cuerda lleva consigo el destino porque Fortuna es caprichosa. Una cuerda es usada en África por los brujos para su imaginada transformación en serpientes y otros reptiles, y los brujos nórdicos



ataban los vientos con una cuerda para apaciguar al mar; cuerdas hay en los lugares sagrados para alejar a los malos espíritus, y en la semana de año nuevo en todas las casas, según las tradiciones sintoístas. Con una cuerda suben la escalera del cielo los chamanes; lo mismo hacen los creyentes en el Islam. Con una cuerda llena de nudos decoran los masones sus templos como símbolo de unión fraternal entre todos ellos. En un sentido onírico sabemos que

si la cuerda que vemos representada está apretando al ser humano significa que está siendo dominado por el pánico y por el miedo a enfrentarse, en este caso a sus dudas, a los convencionalismos, a la soledad, a su yo. Esta última es la acepción que hemos tenido en cuenta en la obra que aquí presentamos ya que el árbol es una personificación del hombre al que las cuerdas que le oprimen son las limitaciones que tiene para crecer en su vida personal, para romper, para desligarse, para exiliarse. Estas escenas con la naturaleza humana amarrada reflejan el desánimo y aislamiento del ser humano ante la realidad social actual.

En otras piezas, la cuerda se convierte en cadena de hierro, teniendo el mismo significado de la cuerda ya que cumple el mismo objetivo de opresión y ahogo. Algunas analogías dentro del simbolismo mineralógico relacionan al hierro con ciertas propiedades "maléficas" y con períodos



oscuros y sombríos que pueden señalar el fin de una civilización, de un mundo o propiamente el fin de los tiempos. Ese simbolismo de fin de una existencia, de decadencia e imposibilidad de crecimiento es el que también intentamos darle a nuestra obra. Incluso, en muchas ocasiones, damos un paso más y el propio árbol lo construimos en bronce de forma que esta simbología del metal se hace todavía más determinante, nos lo muestra más hierático, impotente, petrificado en su huida. Estas esculturas se refugian en el bronce para buscar su perpetuidad frente a la caducidad y temporalidad que comporta un agente vivo de la naturaleza como es un árbol. Ese elemento sólido que proporciona el material elegido para darle consistencia a la figura arbórea refuerza la idea de permanencia frente a lo efímero.

Pero no han sido solo estos referentes simbólicos los que nos han conducido hasta aquí. También ha habido unos precedentes artísticos que han sido precursores en estas ideas que venimos plasmando en nuestra obra y que nos han servido de paradigma para alcanzar conclusiones. En este sentido, un artista que nos ha marcado esta línea artística próxima a la naturaleza y al desarraigo social ha sido el mexicano Gabriel Orozco quien, en palabras de Rafael Tovar, a propósito de la exposición que le dedicó el Museum of Contemporary Art de Los Angeles en el año 2000, participa intensamente, en consecuencia, en ese vivo cuestionamiento de la naturaleza, las formas y los alcances del arte que caracteriza a nuestra época y en el que, más aún, creemos percibir el arte del inmediato futuro. Pero también, sobre todo, formula su propio cuestionamiento y su personal reflexión sobre aspectos que resultan vitales para su creación: la cotidianidad como vía insólita hacia la realidad, la construcción del espacio y del tiempo, el movimiento, la materialidad, el juego y la significación como efecto de circunstancias y contextos. La naturaleza de este cuestionamiento nos sitúa ante formas e imágenes que confluyen desde múltiples raíces, tiempos, realidades y ámbitos iconográficos, diluyendo sus fronteras en una misma crítica y construcción de signos y símbolos que parecen corresponderse plenamente con las que funda la realidad del mundo contemporáneo.

Desde ese mismo prisma nos han interesado las obras de grandes artistas del *land art* como Robert Smithson, Richard Long o Andy Goldsworthy. Por esta razón nuestra obra intenta conectar la naturaleza con la humanidad, con una presencia de la simbología clásica que persiste, de manera natural e inevitable, en la expresión de sus valores donde los árboles invocan una memoria de tradiciones y de vivencias que tratan de interrelacionar los mitos eternos con las conductas y las expresiones del ser humano contemporáneo.

La obra del artista español Xavier Mascaró con sus esculturas figurativas que elogian continuamente a la ruina y con esas raíces que va colocando en

muchas de sus piezas ha sido un claro antecedente para esta parte de la serie. Mascaró trabaja mucho con el concepto de la presencia y de la ausencia. Sus arqueologías poéticas, sus obras calcinadas y su estética de la ruina nos hacen pensar tanto en el pasado como en el futuro. Por su parte, José Ángel Lasa es otro de los referentes hacia los que hemos sentido la necesidad de acercarnos puesto que su obra está próxima a la naturaleza ya que sus piezas realizadas con ramas recogidas en los bosques de Euskadi y pintura de carrocería son y están inspiradas en ella. "Lo que hago es una manipulación cultural de la naturaleza"<sup>1</sup> nos dice el artista quien descubrió hace años que podía hacer arte de la deforestación. En definitiva, "el carácter irreductible de la existencia humana" como aparece en la obra de Louise Bourgeois que se recogió en el catálogo de la serie que el EACC abrió sobre "Micropolíticas" y que fue comisariada por Juan Vicente Aliaga, María de Corral y José Miguel G. Cortés, podría ser el titular que definiese esta serie artística.

A partir de los conceptos, los antecedentes artísticos y los significantes formales que hemos apuntado, el resultado ha sido un trabajo escultórico y fotográfico que hemos realizado bajo el título de Metáforas del Desarraigo, el cual se divide a la vez en tres partes que llevan por nombre Metáforas del Cuerpo Herido, Metáforas del Cuerpo Atado y Metáforas del Cuerpo Encadenado. Estas esculturas se refugian en el bronce para buscar su perpetuidad frente a la caducidad y temporalidad que comporta un agente vivo de la naturaleza como es un árbol. Ese elemento sólido que proporciona el material elegido para darle consistencia a la figura arbórea refuerza la idea de permanencia frente a lo efímero. El peso de estas figuras contribuye a fortalecer en sentido metafórico la idea de carga social que soporta el hombre contemporáneo así como su decadencia e imposibilidad de crecimiento que veíamos anteriormente en la simbología clásica.

---

<sup>1</sup> Diario El País, 6 de diciembre, 2005.



Así, a través de estas esculturas expresamos nuestro interés en abrir caminos que favorezcan el poner el foco de atención sobre estas tensiones permanentes del ser humano. Estos árboles de manera general se bastan por sí solos para dar cuenta de que algo no funciona de que la desdicha es un enorme hueco en el tronco herido del devenir.

De modo particular, y siguiendo la estela de este pensamiento, las esculturas que titulamos *Metáforas del Cuerpo Herido* nos muestran unos árboles lacerados por una serie de clavos que perforan su estructura cual flechas. Interpretando que este árbol desarraigado es



*Metáfora del cuerpo herido I*, 2009, 120 x 160 cm.

un ser humano caído en desdicha, y que representa la eterna lucha existencial.

Tenemos pues por un lado, la naturaleza, los sentimientos como árbol humanizado que parece correr despavorido frente al poder de la racionalización de los individuos y los pensamientos, representado por los clavos, objetos materiales. Esta lucha entre opuestos, entre razón y sentimientos, entre el estar dentro de un sistema pero a la vez sentirse fuera de él por momentos, esa sensación de desgarró, de destierro constante es la que el escritor, Miguel de Unamuno, bautizó como el sentimiento trágico de la vida.

*“...Mas he aquí que en el fondo del abismo se encuentran la desesperación sentimental y volitiva y el escepticismo racional frente a frente, y se abrazan como hermanos. Y va a ser de*

*este abrazo, un abrazo trágico, es decir, extrañadamente amoroso, de donde va a brotar manantial de vida, de una vida seria y terrible.*<sup>2</sup>

Sería estúpido dissociar los dos conceptos y llevar una vida dedicada a la razón pura, o por lo contrario, a la exaltación desmedida de la espiritualidad, de los sentimientos. En estas obras se trata de unir los dos elementos, y si, el resultado es una imagen trágica. Los clavos hieren y doblegan, pero una vez incrustados en el cuerpo se tornan armadura, no se debe sucumbir a la coraza sino que también hay que dejar escapar el sentimiento y la imaginación, para que entablen combate, aunque esto pueda llevar a la desesperación.

*“El escepticismo, la incertidumbre, última posición a la que llega la razón ejerciendo su análisis sobre si misma, sobre su propia validez, es el fundamento sobre que la desesperación del sentimiento vital ha de fundar su esperanza.”*<sup>3</sup>

De la misma manera, encontramos en las esculturas que denominamos *Metáforas del Cuerpo Atado*, a otra víctima de los sentimientos hostiles que la vida le procura a diario.

En este caso concreto son las cuerdas las que asfixian contienen y encorsetan al individuo representado por el



*Metáfora del cuerpo atado, 2009, 120 x 120 cm.*

en la vida se convierta en un camino tortuoso y abigarrado.

<sup>2</sup> UNAMUNO, Miguel, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pág. 123.

<sup>3</sup> Ibidem, pág. 123.

Las cuerdas que lo asfixian y lo contienen nos remiten a la imagen de esos penitentes, que marchan en Semana Santa por algunos pueblos extremeños y a quienes se les conoce como "los empalaos", realizan en ciertos pueblos españoles en Semana Santa es una nueva expresión evocadora para nuestros intereses escultóricos. Estos individuos realizan un ritual y una impresionante muestra de devoción cristiana al atarse con cuerdas gruesas sus torsos y extremidades, sufriendo y sintiendo un dolor que trasciende lo físico y nos deriva al espíritu. Por tanto, podemos ver a nuestros árboles como seres penitentes que sufren en silencio una existencia desarraigada y dolorosa.

Por último, las esculturas que forman grupo bajo la denominación de *Metáforas del Cuerpo Encadenado* siguen teniendo para nosotros el mismo significado que las otras dos anteriores. Tomando al ser humano como elemento que subyace de la naturaleza arbórea vemos cómo el individuo moderno se siente amordazado y esclavizado bajo el yugo del



*Metáfora del cuerpo encadenado X*, 2009, 120 x 120 cm.

En esta ocasión, las cadenas de hierro apretando el tronco del árbol nos muestra el miedo del hombre postmoderno que está atado o sujeto a una realidad falsa y a un mundo fenoménico.

Platón y su caverna están detrás de esta imagen escultórica donde los hombres están encadenados a una falsa realidad, donde todos sus sentidos están velados y distorsionados, siendo incapaz de conocer nada más que lo que se presenta ante ellos,





atemorizados por los juegos de luces y sombras sin sentido aparente. Nuestro hombre todavía ha sido capaz de quitarse las cadenas como en un momento determinado lo hace algún miembro de la cueva platónica para conseguir la libertad. Este hombre abatido y afligido por la carga de su existencia busca la luz para salir de un territorio donde nada es lo que parece y la ficción se convierte en realidad debido a su incapacidad para orientarse en un clima social adverso en el que no se reconoce. Observamos claramente como a partir de este razonamiento aparece la idea platónica de alcanzar el verdadero conocimiento fuera de la caverna. El hombre moderno, desde su caverna oscura (mundo), desde su ceguera que le impide orientarse, busca una ventana soleada y luminosa de manera que su alma pueda correr en libertad, desligada de las ataduras de la realidad social. Para ello debe recorrer, deslumbrado, un camino y superar las representaciones falsas de un mundo que lo tiene consternado, hasta llegar al mundo de las ideas, a un paraíso alejado de la sociedad de la que trata de escapar en vano.



Metáforas del desarraigo, Instalación Casa de Vacas, Madrid, 2011

En definitiva, este trabajo es un intento de mostrar cómo afectan las sociedades modernas al ser humano contemporáneo en su relación con ellas. De este modo, nos hemos seguido centrando en aquellas personas que, analizando su situación, se ven asediadas por un sentimiento de absurdidad hacia todo aquello que la educación, la política y los medios de comunicación, han tratado de transmitirle como modelo de buena conducta para la autoafirmación, la libertad y la felicidad en la vida. Sentimientos tales como la soledad o la incomunicación, la pérdida de lazos con el entorno o desarraigo, desamparo, desasosiego, desconcierto o desorientación, están, una vez más, en el punto de mira de nuestra creación artística. Sobre este mismo sentir Nicolas Bourriaud, en su *Estética relacional* nos dice que “son las raíces las que hacen sufrir al individuo: en nuestro mundo globalizado persisten esos miembros fantasma cuya amputación provoca un dolor imposible de combatir, ya que afecta a una sustancia que ya no existe.”<sup>4</sup> Nuestras esculturas están concebidas bajo esa misma sustancia desarraigada que deja al hombre en estado etéreo sin mucha capacidad de defenderse, aunque como dice Guy Debord. “De todos los asuntos en los que participamos con mayor o menor interés, la búsqueda a tientas de una nueva manera de vivir es la única cuestión que sigue siendo apasionante.”<sup>5</sup> De este modo, nuestro hombre existencialista, a pesar de las tinieblas en las que se encuentra siempre intentará ver un rayo de luz al que aferrarse para salir de ese estado destructivo en el que ahora se encuentra.

---

<sup>4</sup> Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo editora, 2007.

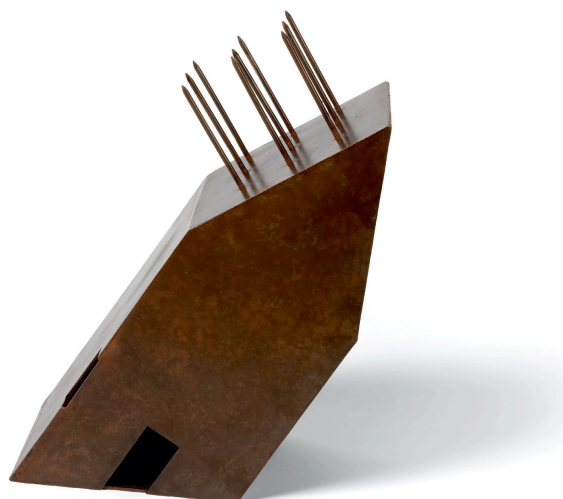
<sup>5</sup> Debord, Guy, *Introducción a una crítica de la geografía urbana. Teoría de la deriva y otros textos situacionistas*, publicado en el 6 de *Les lèvres nues* (septiembre 1955). Traducción de Lourdes Martínez, aparecida en el fanzine *Amano 10*.

## 2.2 METÁFORAS DE LO COTIDIANO

*Metáforas de lo cotidiano* trata de reflejar esos momentos de quiebra en el fluir de la vida. El desmoronamiento de las estructuras externas que uno pensaba haber asumido y que en un principio, otorgaban significado y seguridad en la vida, se resquebrajan haciendo que los pilares base de su coherencia se derrumben.

Como sabemos, uno de los lugares que mayor certidumbre da al individuo es su propia vivienda. En este caso vemos que esa cobertura básica no la tiene, ya que se ha convertido en una estructura inestable, que lo deja desprotegido y falto de asideros para poner un rumbo firme a su orientación vital.

Las casas que aquí se presentan son transmisoras de sentimientos. En estas arquitecturas, el elemento clavo, que ya utilizamos en la serie anterior, unas veces se incrusta, pero la gran mayoría sale al encuentro del espectador, cual erizo en posición de defensa; cual individuo que trata de defenderse del extrañamiento de una sociedad en la que se siente amenazado. Nuestras casas escultóricas se sitúan también ante el espectador de forma desgarrada para conmoverlo.



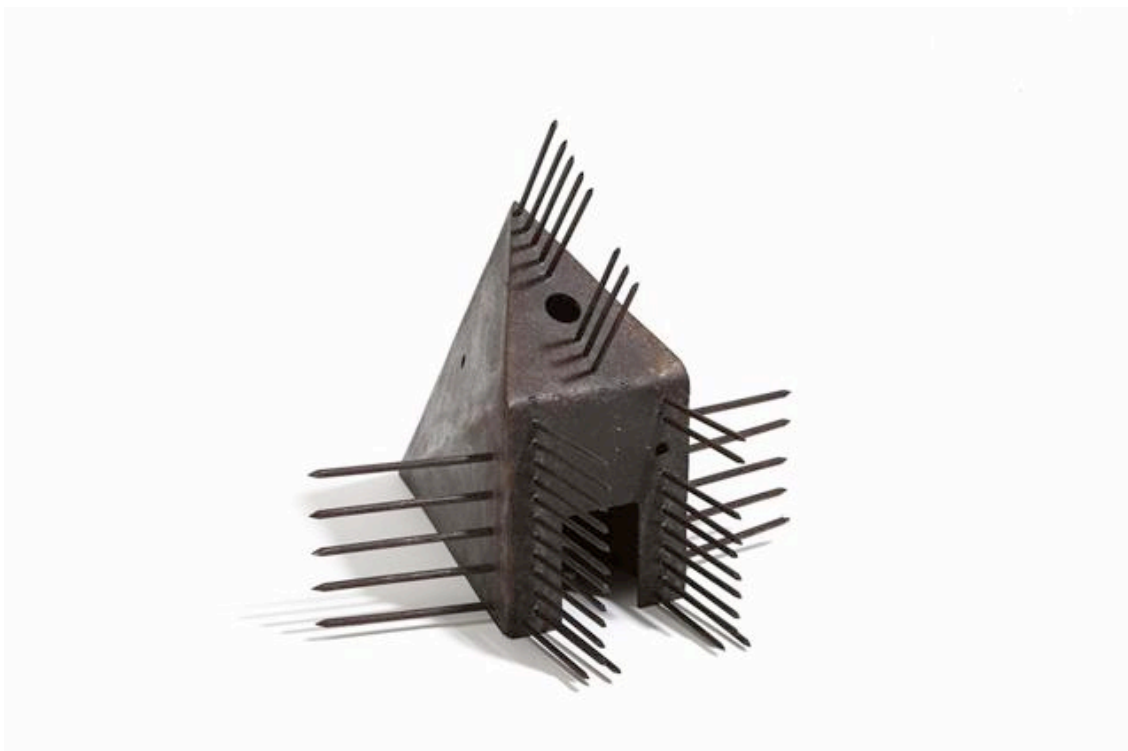
*Metáfora de lo cotidiano VII*, 2010, 30,5 x 30 x 17,5 cm. Hierro

A través de estas escenas queremos dar respuesta a preguntas, pero también plantear incógnitas sobre las ataduras que ahogan a los individuos sigilosamente. Sin duda, estos planteamientos conllevan un sugerente análisis crítico del sistema y de la sociedad contemporánea poniendo al ser humano como eje del mismo. Con este cuestionamiento intentamos realizar una lectura categórica de la realidad y de la condición humana en el cómputo diario de una sociedad cargada de clichés. Ese perfil doméstico de la vida en sociedad es el que estamos investigando en esta parte de la serie denominada como hemos dicho anteriormente, *Metáforas de lo cotidiano*. Dado que la ciudad modela y determina el carácter de nuestros días es necesario fijarse en cómo se explica a sí misma y cómo se desarrolla. Por eso, las viviendas de las polis del siglo XXI que crecen entre orden y desorden con el espectáculo de fondo de la diversidad y la convivencia humana, con sus pasiones y sus ideales, con sus miserias y sus virtudes que oscilan en función de la realidad que vivamos en cada una de ellas han suscitado nuestro interés.



*Desarraigo*, 2009. Instalación, Casa de Vacas, Madrid.

Desde esta mirada, “la ciudad es un fenómeno que va adquiriendo forma y apariencia como consecuencia de las condiciones físicas del lugar y de las tensiones generadas por el conjunto de los intereses de sus ciudadanos. La ciudad es la forma material en que ha cristalizado la expresión de los poderes político, religioso, económico y social. Además, su forma suele ser un reflejo fiel de la manera de ser, de sentir y de comportarse colectivamente sus ciudadanos y, por último, es también testigo de su historia y uno de los símbolos que mejor lo representa. En cuanto producto artificial y obra colectiva, la ciudad adquiere un profundo carácter simbólico y significativo, por eso podemos considerarla como una obra de arte que representa los anhelos, los ideales, los logros y las frustraciones de sus pobladores, así como la expresión del poder que estos tienen.”<sup>1</sup>



Metáfora de lo cotidiano II, 2009. 22 x 16 x 25 cm. Hierro.

---

<sup>1</sup> Maderuelo, Javier, *Arte público: naturaleza y ciudad*, Fundación César Manrique, Islas Canarias, 2001.



De este modo, sabemos que cada sociedad nos enseña su perfil humano a través de la fisonomía de sus ciudades, de sus viviendas y ellas van a marcar un punto de partida para identificar al hombre que vive en su interior. En este sentido, nuestras esculturas van a descubrir que habitar no es sinónimo de vivir. Habitar no se resuelve con el mero hecho de vivir, puesto que vivir no implica directamente formar parte de un colectivo, ni construir un futuro en complicidad con el sistema. Habitar es un término que rebosa energía puesto que requiere sentir el espacio, comprenderlo y amarlo. Habitar es la huella de la vida y dejar huella en ella.

Nuestras casas péndulo, desarraigada o erizo no son espacios para habitar, para conciliar el sueño, para disfrutar, más bien para lo contrario para vivir una vida desazonada e incongruente. Un lugar para protegerse de un tránsito nómada. Sobre estas acepciones ya en el siglo XIX William Morris consideraba que “la arquitectura abarca la consideración de todo el ambiente físico que rodea la vida humana: no podemos sustraernos a ella mientras formemos parte de la civilización, porque la arquitectura es el conjunto de modificaciones y alteraciones introducidas

*Casa péndulo I, 2010, 160 x 20 x 23 cm.*

en la superficie terrestre con objeto de satisfacer las necesidades humanas, exceptuando solo el puro desierto.”<sup>2</sup> Parece claro que nuestras casas metafóricas se modifican en función de la realidad urbana que el individuo sufre y sus estructuras forman parte de esa crisis existencial que está padeciendo.

---

<sup>2</sup> Morris, William, *On Art and Socialism*, J. Lehmann, Londres, 1947.



Como la ciudad y el templo, la casa está en el centro del mundo; es la imagen del universo. La vivienda, como referente formal, nos ha interesado particularmente porque tanto la cultura occidental como la oriental la relacionan simbólicamente con el ser humano. Por ejemplo, el taoísmo construye palacios que corresponden a centros sutiles en el interior del cuerpo humano. Asimismo, la identificación del cuerpo con la casa es corriente en el budismo de tal manera que en la rueda de la existencia tibetana el cuerpo está representado por una casa de seis ventanas que corresponden a los seis sentidos.



*Metáfora de lo cotidiano I*, 2009, 60 x 20 x 23 cm. Hierro.

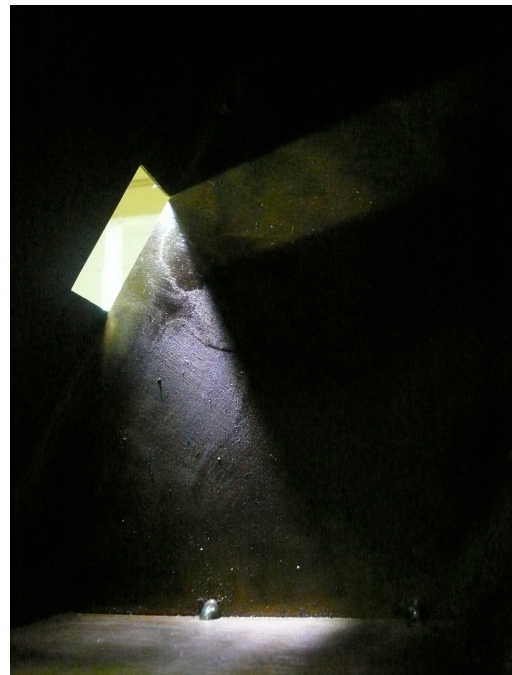
En la vertiente gráfica y visual nos ha interesado mucho la relación que los cómic mantienen con el espacio escénico a través de sus abigarradas viñetas y por cómo perciben la idea de casa, de vivienda, de hogar. Además la relación entre los personajes, siempre caótica, nos ha servido como referente para esta serie. Un ejemplo de ese mensaje de identidades nómadas de espacio en espacio, de casa en casa lo apreciamos en un clásico como 13 la rue del percebe.

También en occidente, para muchos autores, tanto clásicos como contemporáneos, la casa o la morada, recordemos la poesía mística española,

significa el ser interior. Desde este mismo prisma, para el filósofo Gaston Bachelard, las diferentes plantas con estancias de una casa (sótano, habitaciones, granero, etc.) simbolizan los diversos estados del alma. El sótano corresponde a lo inconsciente, el granero a la elevación espiritual. Por otra parte, el psicoanálisis freudiano reconoce en los sueños de la casa diferentes significaciones según las piezas representadas ya que corresponden a diversos ámbitos de la psique. El exterior de la casa es la máscara o la apariencia del hombre, el techo es la cabeza y el espíritu, el control de la conciencia, los pisos inferiores señalan el nivel del inconsciente y los instintos, la cocina simboliza el lugar de las transformaciones alquímicas o las transformaciones psíquicas, es decir, un momento de la evolución interior. A su vez, los movimientos dentro de la casa pueden ser, sobre el mismo plano, ascendientes o descendientes y expresar una fase estacionaria o estancada del desarrollo psíquico, o una fase evolutiva, que puede ser progresiva, espiritualizante o materializante.

En esta serie, el referente formal seleccionado es diferente pero está impregnado de una poética que nos remite igualmente a situaciones de desamparo y pérdida del norte, de eje vertebrador.

Tomando igualmente al individuo y su angustia dentro de un entorno en el que no se reconoce, esta parte del trabajo intenta retratar ese sentimiento a través de la figura de la casa, mediante esta narrativa encontramos casas con los accesos abarrotados que son cárceles de sí mismas o simplemente tapiadas, sin posibilidad de entrada ni de salida que ambiguamente parecen erigirse o por el contrario desmoronarse.





Detalle del interior de *Metáfora de lo cotidiano VII* .

Igualmente, las obras representan casas que andan desconcertadas como a punto de perder el equilibrio.



*Casa nómada IV*, 2010.  
33 x 15,5 x 20 cm. Hierro



*Casa nómada I*, 2010.  
40 x 24 x 34 cm. Hierro.

De este modo comprendemos que la casa, de tiempos remotos a contemporáneos y desde culturas distantes, ha sido el reflejo del individuo ya que su forma exterior simboliza la carcasa externa, el cuerpo, su morada y los diferentes departamentos, sus pensamientos, sentimientos, pulsiones y estados del subconsciente. Así pues, en una apropiación de ese simbolismo cultural, las obras se convierten en metáfora de los estados de ánimo del hombre contemporáneo, construyendo moradas de las cuales penden raíces que extirpadas de su entorno buscan aferrarse a la verdad de las cosas y no seguir alimentándose de una falsa realidad. En todas ellas se reflejan momentos de reflexión dentro de la angustia existencial, previos a la voluntad de seguir adelante. De esta manera, exploramos la imagen de la casa como representación del estado de abatimiento del ser humano contemporáneo: torres con los accesos abarrotados, casas náufrago desmoronadas bajo un peso invisible, casas inaccesibles, selladas por la soldadura a modo de cicatriz,

casas traspasadas por clavos que apuntan con sus púas hacia el espectador como erizos en posición de defensa, casas de las que cuelgan raíces que nunca encontrarán a que aferrarse y en las que uno se puede ver reflejado cuando se posiciona frente a ellas, o, casas péndulo, constreñidas, rodeadas por cuerda de cuya extremidad final cuelgan grandes piedras plomizas.



*Desarraigo I*, 2010. 160 x 120 x 12 cm. Hierro, madera y cámara de vigilancia.

Dentro de la misma serie, otras casas levitaban mostrando antiguos instrumentos de arar la tierra que estando en el aire se hacen inservibles. Las espigas, piedras, raíces y cuerdas que florecen en estas casas son la demostración simbólica de esa indignación y malestar social de los ciudadanos que tienen menos opciones para integrarse en la sociedad. Estos defensivos objetos debemos entenderlos como gritos de desesperación, como expresiones últimas de un desaliento provocado por el desarraigo en el que se encuentra el

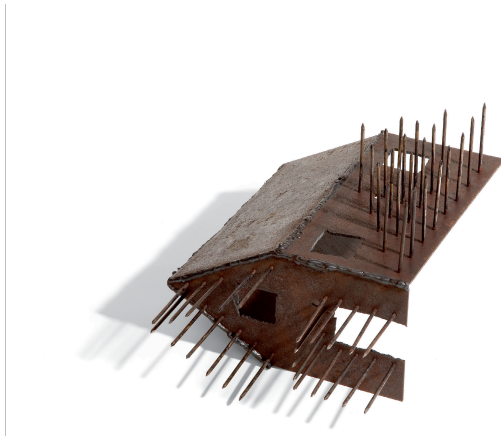
ciudadano que nosotros queremos mostrar. La naturaleza con sus espinas y pinchos, por culpa del sistema, encuentra en la violencia su recurso último para hacer frente a la injusticia social en la que se descubre.

La dureza del hierro y el acero con que están construidas estas esculturas desean simbolizar también las tensiones, protecciones y lesiones. En ellas deseamos que confluya la percepción del sujeto y la experiencia del mismo, dando lugar a la fusión entre el mundo de la representación artística y los hechos de la cotidianidad.



Metáfora de lo cotidiano IV, 2009

47 x 7 x 42 cm. Hierro.



Metáfora de lo cotidiano VI, 2009.

18 x 23 x 29 cm. Hierro

El pozo y el péndulo es sin duda uno de los relatos más significativos de Allan Poe, ya que, en él se resume un sentimiento de terror, opresión y soledad espeluznante. Desde varios puntos de vista nos damos cuenta de que el péndulo es una imagen cargada de simbologías diversas, todas en relación con el tiempo y la muerte. Poe nos introduce en un universo de sensaciones desagradables, donde el pánico se transmite a través de la experiencia de un ser humano abandonado, desconcertado y desesperanzado. “Sentí náuseas, náuseas de muerte después de tan larga agonía; y, cuando por fin me

desataron y me permitieron sentarme, comprendí que mis sentidos me abandonaban.”<sup>3</sup>, afirma el torturado protagonista de esta obra que ve cómo un péndulo cortante se le va acercando para provocarle su muerte. A través de estas emociones el escritor norteamericano nos transmite sentimientos y emociones en medio de un mundo intolerante donde la vida resulta agónica y nauseabunda. El péndulo, como factor provocador, es un elemento que se lleva todo el protagonismo. Siendo así, observamos que nuestra obra la *Casa cortante* guarda un fuerte paralelismo con las inquietudes que se desprenden de la obra de Poe. En nuestro caso, además, el péndulo está fabricado de piedra y cuerda como comentábamos anteriormente. De este modo, el péndulo lejos de moverse con ligereza y en libertad es pesado y rocoso. En el simbolismo cristiano, la piedra se ha relacionado frecuentemente con la pena de muerte por la lapidación de los antiguos judíos, ejecutada en la persona de los blasfemos y ciertamente en la representación de san Esteban. En nuestro caso, la piedra tallada o rota tiene un significado también clásico que tiene que ver con la disgregación psíquica, la enfermedad, la muerte y la derrota.

La piedra, como el hombre, está sometida a las leyes del cambio, a la degradación, a la decrepitud, a la muerte, al polvo, a la arena... de forma que en nuestra obra aparece como una metáfora clara de la situación en la que se encuentra el individuo en su casa o fuera de ella, porque nuestro ciudadano es un ser nómada que transita mestizo y fugaz por categorías y límites fuertemente arraigados en nuestra cultura patriarcal, viviendo en lugares donde sus raíces han sido arrancadas de cuajo. Son viviendas auxiliares y temporales porque su existencia no está sujeta a



<sup>3</sup> Poe, Edgar Allan, *Obras completas*, Tomo I, Aguilar, Madrid, 2007.

*Casa cortante*, 2010, 74 x 6,5 x 3,5 cm. Hierro, cuerda y piedra.

la edificación del ser sino más bien a un movimiento continuo, aunque lento, aburrido, cansino y deteriorado por las cuerdas que le ahogan y por su alma maciza y pétrea.

Estas piezas cuyo material predominante es el hierro tratan de asemejarse a pequeñas arqueologías, incluso pueden llegar a recordar a objetos rituales sobre todo por el elemento clavo, que unas veces atraviesa la estructura y otras se proyecta hacia fuera cual púa de erizo, enviándonos como ya he dicho a prácticas rituales como bien podría ser el vudú.

A partir de la composición de estos atributos, queda decir que hemos intentado recrear un paisaje imaginario, surreal y poético que constituye una metáfora de un realista y certero estado anímico del hombre frente a la realidad cotidiana. En este sentido, el disfraz en la sociedad, la verticalidad de los roles sociales y la rigidez de ciertas conductas humanas quedan reflejados en un encuadre con interés de ponerlos en primer plano, identificarlos y denunciarlos.

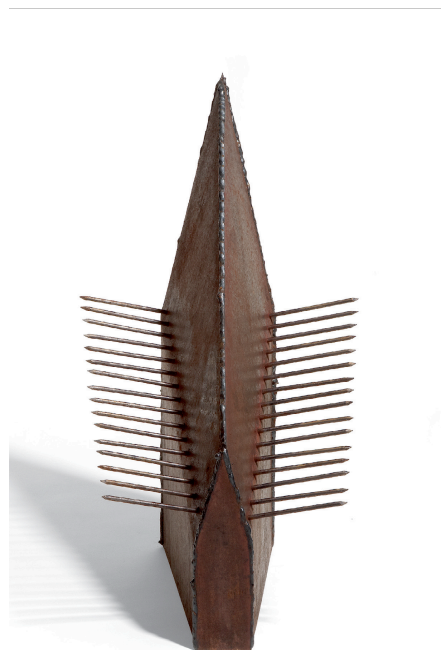
Para llegar a componer y a idear conceptualmente estas esculturas hemos tomado como referentes a muchos artistas contemporáneos entre los que destacaría a Charles Simons quien empezó construyendo sus “moradas” en edificios abandonados o en parcelas vacías en el Lower East Side de Nueva York superponiendo a la arquitectura real esta ficción miniaturizada. Charles Simons penetra en el espacio imaginativo y emocional del ser humano para averiguar cómo reaccionamos cuando nos desorientamos, cómo nos relacionamos con la arquitectura y con el entorno construido. Otros artistas clave para la puestas en escena ha sido Louise Bourgeois ya que su obra se ubica en espacios domésticos llenos de objetos que son al mismo tiempo realidad y metáfora de aquello que no se puede decir. Por otro lado, las esculturas de pequeño tamaño de Joel Shapiro pero que llenan por completo el espacio nos han aportado la relación de escala de las piezas. Son obras, sin

ningún detalle ornamental pero de constitución maciza que convierten a las esculturas en figuras mentales. La relación que las instalaciones de Thomas Shutte guardan con lo arquitectónico en forma de maquetas para viviendas han resultado tremendamente reveladoras y una fuente de luz para las esculturas que presento en esta parte de la serie. Por último, Mario Mertz ha sido otro de los autores que como representante del *arte povera* hemos tenido en cuenta tanto en la escultura como en las instalaciones. Estos artistas nos han permitido entrar en el terreno socio-arquitectónico del que parte nuestro trabajo.

La escala es muy importante en esta serie, las piezas son de pequeño formato, lo cual nos remite a una figura más mental que real, tal y como Joel Shapiro comenzó a hacer a principios de los años sesenta, con sus piezas de pequeño formato en oposición al “strong art”.

La miniatura es, como dice el filósofo Gaston Bachelar en su ensayo *La poética del espacio*, un presentimiento, un indicio, un origen, que tomado a conciencia desemboca en fenómeno.

Desde la sociología, podemos definir y concluir la problemática última planteada en esta serie con la cita del autor Zygmunt Bauman, en el ensayo que lleva por título *Identidad* de donde podemos recoger citas como esta: [...] “Uno puede empezar a sentirse en cualquier parte chez soi, “en casa”, pero hay que pagar el precio de aceptar que no se estará verdadera y totalmente en casa en ninguna parte”[...] <sup>4</sup>



*Metáfora de lo cotidiano III*, 2009,  
40 x 26 x 40 cm. Hierro.

<sup>4</sup> Bauman, Zygmunt, Bauman, *Identidades*, Losada, Madrid 2005.



*Casas péndulo VI*, 2010. 95 x 52,5 x 7 cm. Hierro, cuerda y piedra.

## 2.3 METÁFORAS DEL TRÁNSITO

*Metáforas del tránsito* es el título que agrupa la mayoría de las esculturas construidas en las diferentes asignaturas cursadas en el Máster de Producción Artística durante el curso 2011-2012. Estas obras fueron realizadas en las asignaturas de: Talla en Madera y Piedra y Técnicas Avanzadas de Fundición Artística.

No obstante, el resto de asignaturas de carácter teórico fueron guiando las ideas desarrolladas en las obras y, de esta manera, podríamos decir que nos ayudaron en el término y conclusión de la serie *Metáforas del hombre contemporáneo*.

El trabajo plástico sobre *Carros Anclados* desarrollado en esta parte de la serie fue iniciado a finales del año 2011, por tanto, las asignaturas del máster nos han permitido seguir trabajando en él. Por un lado, nos han proporcionado nuevos aspectos conceptuales que hemos incorporado en esta parte de la serie y, por otro, nos ha permitido perfeccionar la técnica, el proceso de construcción y los acabados; sobre todo nos han concedido la incorporación de elementos que componen sus estructuras como son las piedras que arrastran o la combinación y ensamblaje de materiales como el bronce, para volver a representar el enraizamiento y recuperar la parte más vital a la que hacemos referencia en toda la serie.



Los medios de transporte de civilizaciones inmemoriales nos han interesado por la relación mística y espiritual que han establecido simbólicamente con el ser humano. Por ejemplo, culturalmente el carro se ha identificado con un segundo personaje que representa el conjunto de las fuerzas cósmicas y psíquicas que hay que conducir y el conductor es el espíritu que las dirige. Aplicado al ser humano, como en el diálogo de Platón, la imagen se interpreta como sigue: el carro, o su doble personificado, representa la naturaleza física del hombre, sus apetitos, su doble instinto de conservación y de destrucción, sus pasiones inferiores, sus poderes de orden material sobre lo material. Se podrían añadir todas las potencias de lo inconsciente. A su vez, la rueda, como elemento imprescindible del carro, también representa un modelo simbólico del cosmos. La rueda es un círculo y la circularidad es una manifestación espontánea de todo el cosmos; por lo tanto, esa energía ha de provenir de un punto central que la irradia. Por ello es símbolo del movimiento para el ser humano.



*Carro I*, 2011. 86 x 64 x 170 cm. Hierro oxidado y piedra.

La simbología del carro nos hace remontarnos igualmente a edades tan remotas como la Edad del Bronce o la del Hierro, en las cuales proliferó la construcción de estos para su uso bélico. Estos carros eran tirados por caballos, dirigidos por el auriga y uno o varios guerreros se encargaban de entablar batalla bien como arqueros o bien como lanceros. Famosos fueron los carros egipcios tirados por un solo caballo y en cuya cabina se situaban el auriga y el arquero, los indios y los persas inventaron la prolongación de los ejes del carro con objetos punzantes y afilados para mayor rendimiento en la batalla, la cuadriga romana, tirada por cuatro caballos, que sirvió para hacer entrar triunfalmente a los generales en las ciudades y que hoy es un símbolo de victoria en toda la cultura occidental.

Famosos son también los mitos en los que las deidades aparecen desplazándose en carros terrestres, marinos o aéreos lo cual dota al carro de un gran contenido simbólico.

Sea como fuere, el carro, aunque de lenguaje polifacético, se asocia al cuerpo, a un vehículo de la existencia, al igual que la casa o el barco. Si observamos detenidamente las piezas que aquí se presentan podremos ver que la parte frontal de todas ellas se asemeja a la quilla de las embarcaciones, columna vertebral del barco que se sumerge en el agua para surcar el mar, línea que se eleva desde el fondo para marcar el rumbo desde la proa, lugar desde donde avistar el horizonte.

La unidad simbólica de estos referentes formales nos permitió fusionarlos en un conjunto de obras que fuesen capaces de resumir los conceptos y los significados con los que hemos venido trabajando a lo largo de la serie, pero que aportasen un paso más, una nueva vía que diera la posibilidad del movimiento para avanzar. Sin duda, en estos significantes encontramos un vehículo para transportar las inquietudes sociales y artísticas que intentamos transmitir a través de estas metáforas del hombre contemporáneo.



*Carro II*, 2011. 91 x 59 x 165 cm. Hierro oxidado y piedra.

En la asignatura de Talla en Madera y Piedra, continuamos trabajando sobre estas formulaciones. Si observamos las piezas anteriormente mostradas veremos que las piedras están talladas de una manera más abrupta, que están trabajadas únicamente con puntero, para conseguir dar la sensación de que fueron encontradas ya en estas condiciones, para hacer alusión al pasado, a lo erosionado por el tiempo, pero anclado, inmóvil.

Los procesos técnicos desarrollados en la asignatura de Talla nos permitieron representar los aspectos simbólicos en los que queríamos que se circunscribieran las obras.



Detalle de la piedra que compone la pieza: *Carro III*, 2012.

La piedra de mármol negro cuyo corte era un prisma rectangular, fue convertida con la ayuda del disco de diamante y la radial, en una forma romboidal para conseguir el referente de arado, de anclaje en la tierra y de arraigo que viene definiendo toda la serie. En este caso la piedra, que de alguna manera, podría suponer un ancla, en su conexión con la figura del carro, no hace otra cosa que dejar la huella del paso, nos deja marcado el camino recorrido.

Con la ayuda del puntero y la maza, y con un proceso de trabajo en el que para cuidar esas aristas el golpe debía ser dado de fuera hacia dentro, fuimos matizando las marcas que el disco de diamante había dejado en la piedra para

que esta, adquiriese una textura de ruptura natural y coherente con la propia pieza.

El ensamblaje de la pieza de hierro en la piedra, fue tratado con un cambio de textura. Con un disco de pulido, con discos de lija de grano 80 hasta 128 y finalmente con potea, fueron alisadas y pulidas las caras frontales y dos de las zonas de las caras laterales de la piedra. En esta zona manipulada se produjo la unión entre la piedra natural y la barca construida con chapa de hierro, para conseguir dar significado al carro anclado, lleno de esperanza en la partida.



*Carro III*, 2012. 89 x 210 x 123 cm. Hierro oxidado y piedra.

Las naves o barcas de las culturas clásicas simbolizan el principio de la vida como podemos ver representado en el Arca de Noé cristiana, en el Yoni de los indios y en el Arca de la Alianza hebrea. Sin duda, son un vehículo protector de los individuos ante los peligros de la vida. El sentimiento de cobijo, de

protección del individuo, pero sobre todo de refugio de los sentimientos, se vuelve a repetir en nuestro trabajo, el referente de la casa en la segunda parte de la serie, ahora se nos ha transformado en barca. El desarraigo del inicio y el cuestionamiento de lo cotidiano han dado paso al tránsito.

En ese sentido, existe entre el alma y la piedra una relación estrecha en la tradición simbólica. Según la leyenda de Prometeo, procreador del género humano, hay piedras que conservan un olor humano. La piedra y el hombre presentan un doble movimiento de subida y bajada. La piedra tallada no es en efecto más que obra humana; simboliza la acción humana que sustituye a la energía creadora, es símbolo de servidumbre y de tinieblas. La piedra bruta es también símbolo de libertad. De este modo, las piedras en estas obras están talladas, están trabajadas de forma que están bajo el influjo de los avatares mortales, pero siempre para conseguir ese aspecto de vuelta al origen, a la naturaleza, a esa libertad.



*Carro III*, 2012. 89 x 210 x 123 cm. Hierro oxidado y piedra.

Nos gustaría plantear en este momento algunos de los referentes artísticos que para nosotros han sido importantes en esta última parte de la serie. Artistas que han recurrido a la piedra, a la naturaleza y al ser humano de manera repetida en su carrera profesional, como es el caso de Manolo Paz. Este artista establece un diálogo íntimo con las piedras y nos habla de "tener fe en la piedra", de dejar "que hable por sí, por ella", de "darle un machetazo, abrirla en canal, y que surjan los misterios, la energía que lleva dentro". Entre piedra y hombre se establece una relación agónica, una lucha, que es en sí misma un acto de amor.

El escultor británico Andy Goldsworthy pertenece a la corriente del *land art* en la que los espacios naturales se convierten en material de configuración artística. En él hemos encontrado una relación entre la tierra y el hombre que se hace profunda a través de la mitología. Giovanni Anselmo, escultor italiano y uno de los principales representantes del arte *povera*, nos plantea su acercamiento a la naturaleza de la materia orgánica e inorgánica, por lo general de origen agrícola. Por último, queremos destacar a Ana Mendieta debido a su carácter polifacético, desde esa perspectiva ecléctica conectó la naturaleza con la humanidad y planteó temas en los que nos sentimos reconocidos cuando iniciamos la parte conceptual de esta serie, temas como el exilio, la naturaleza y lo espiritual.

Nos gustaría apuntar también ensayos como el de Robert Musil, *El hombre sin atributos*, donde deja frases tan ligadas al concepto de la obra que aquí presentamos: "En el centro, el individuo. Su desamparo. Los hechos, en monstruoso crecimiento. El abismo, infranqueable, entre el individuo y la colectividad"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Musil, Robert, *El hombre sin atributos*, Seis Barral, Barcelona, 2004.



El resto de las piezas de esta parte de la serie han sido realizadas en bronce. En estas obras ya no aparece una piedra siendo arrastrada por el carro, sino una pesada rueda de bronce con raíces, que a modo de radios van intentando incrustarse en la tierra. Entre estas, la escultura *Carro IV* fue construida dentro de la asignatura: Técnicas Avanzadas de Fundición Artística.

En esta asignatura pudimos experimentar un proceso de trabajo que nos permitió mezclar dos materiales como son la cera y la madera, lo que nos facilitó el poder recuperar un elemento fundamental en la serie como son las raíces de naranjo, utilizadas ya en la primera parte.

Con la elaboración de la cera base de cera de abeja virgen, parafina y resina de colofonia y la ayuda de un molde de escayola fueron construidas las planchas de cera sobre las que dibujar y recortar la circunferencia y el eje central que representaría la rueda del carro. Con el eje situado en el centro del círculo se ensartaron las raíces partiendo del eje hacia el exterior, la cera sirvió también para fijar bien las raíces.

Una vez realizado el original, comenzamos con el proceso de fundición propiamente dicho, con la ayuda de moldes construimos la copa y los bebederos por los que habría de fluir el bronce y los adaptamos a la pieza fundiendo la cera para soldarlos a ella. Este proceso es de vital importancia porque de él depende el perfecto llenado del molde y la perfección en la reproducción del original.

A partir de esa estructura comenzamos el proceso de baños, primero una capa de goma laca con grafito. La goma laca endurece la cera mientras que el grafito permite que la cascarilla cerámica se desprenda con mayor facilidad. Una vez seco seguimos con los baños a base de papilla de sílice, aplicando con la papilla húmeda dos tandas de grano fino de moloquita y dos de grano gordo con secado respectivo, cada tanda, de cuatro a seis horas.

Estos baños generan una cascarilla cerámica alrededor de la pieza en cera. Esta cascarilla capta el mínimo detalle del modelo de cera, es de gran dureza y resiste temperaturas de calor muy elevadas. Sobre la cascarilla se aplica fibra de vidrio junto con papilla de sílice para reforzar la estructura.

El siguiente paso sería el descere, al meter la pieza en el horno la cera se elimina del interior y las raíces se queman para dejar el molde cerámico vacío. Puede ser que durante el proceso de descere el molde craquele, así que es conveniente estudiarlo una vez fuera del horno para reparar daños si los hubiera habido, reforzándolos nuevamente con fibra de vidrio y papilla.

El molde quedó así listo para ser incorporado en el lecho de colada, caja hecha con chapa de hierro y forrada con manta cerámica, la cual mantiene el calor que con un soplete calienta por dentro la estructura. Esto permite que a la hora de verter el bronce fundido en el interior de las piezas fluya con facilidad y pueda llegar a todos los recovecos sin enfriarse.

Mientras, en el horno se fundieron los lingotes de bronce introducidos en un crisol, hasta alcanzar unos 1000 grados centígrados. Una vez en estado líquido vertimos el bronce en las piezas cuidando que las impurezas del bronce, la escoria, no cayera dentro del molde.

Con la ayuda de un martillo y un cincel eliminamos la cascarilla que cubría la pieza y con una radial y disco de corte, cortamos los sobrantes del bronce que no pertenecían a la pieza final. Hecho esto comenzamos los pequeños retoques como, eliminar la moloquita de las zonas más delicadas e inaccesibles, suavizar los cortes hechos con la radial, aplicarle chorro de arena a la pieza para eliminar impurezas, es decir, prepararla para el acabado final.

La pátina que utilizamos en esta pieza fue a base de ácido nítrico para las raíces y el eje, el cual le daba un aspecto verdoso, y sulfato de potasa para la

circunferencia que le confería a esta tonalidades negruzcas como si de una rueda antigua se tratase. Para que los ácidos actuasen, el bronce fue previamente calentado con un soplete. Para detener la oxidación pasamos la pieza por agua y, en caliente, de nuevo aplicamos cera Alex para proteger la pieza de factores externos.



Rueda de bronce: 5 x 40 x 40 cm, detalle de la pieza: *Carro IV*, 2012.

Al igual que en las otras obras, los cuerpos centrales, diseñados a modo de barcas están contruidos en plancha de hierro soldada y oxidada.



*Carro IV*, 2012. 40 x 87 x 38 cm. Hierro oxidado y bronce.

De este modo podemos visualizar un cuerpo escultórico convertido en mitad carro y mitad barca, incluso podríamos decir que es mitad casa y mitad individuo ya que nuestra intención es que el espectador perciba al individuo conduciéndose a sí mismo, horadando la vida, ofreciendo y tomando lo que a su alcance se presenta. Desde este punto de vista, la imagen sería un símbolo de seguridad para el individuo porque favorece la travesía hacia una vida mejor. Le permite una huida hacia delante. El carro o la barca representan en estas obras la persona que pone tierra de por medio para encontrar un nuevo horizonte mejor que el que ha divisado en su anterior etapa. Desea evitar todas las contradicciones que el sistema le ha impuesto.



*Carro IV*, 2012. 40 x 87 x 38 cm. Hierro oxidado y bronce.

Pero no es más que una falsa realidad. El carro-barca está anclado, sus ruedas no pueden moverse ya que de un extremo del vehículo-humano cuelga una piedra tallada, una roca, una losa que le impide moverse y proyectarse, una rueda que se ha enraizado. Ha sentido por un momento que podría salir de ese desarraigo en el que se encuentra para echar raíces sólidas en otro lugar más favorable. Pero su condición de exclusión puede más, el sistema no le deja caminar, le ha impuesto un enorme freno, lo ha cargado con una enorme piedra como los dioses cargaron a Sísifo, condenándolo eternamente a una existencia vacua y desalentadora. Consumado y sublimado este mito renace y vuelve siempre bajo alguna forma. Por su propio peso, rueda y vuelve a caer; la ley del hombre es intentar levantar siempre el peso de sus deseos y elevarlos a un nivel superior. La roca de Sísifo es el símbolo del peso aplastante de la tierra.

**3ª PARTE**  
**DESENLACE DE LA SERIE**

### 3.1 CONCLUSIONES EN TORNO A LA SERIE

A la vista de estas propuestas expositivas que recorren el trabajo de investigación, hemos podido comprobar que nuestra obra se inclina hacia planteamientos, que llevan implícito un análisis crítico de algunas de las características de la sociedad contemporánea, al situar al ser humano como eje de la misma. Con estas manifestaciones hemos intentado realizar una lectura categórica de algunos aspectos de la realidad y de la condición humana en la sociedad occidental.

Así, y para concluir, diremos que desde esta visión panorámica tenemos la oportunidad de observar cómo a partir de unos conceptos concretos, ligados a nuestro pensamiento y de unos modelos artísticos previos y asociados a nuestra educación cultural, asistimos a la creación de unas estructuras escultóricas con unos significantes que se forman a través de un juego poético y de un disfraz lingüístico fundamentado en la metáfora. En este término lingüístico recae todo el peso comunicativo de la obra artística presentada, ya que dota a los referentes o significantes de una significación dentro del campo semántico que ha fue elaborado para el desarrollo de la serie.

Estamos, por tanto, ante unas metáforas del hombre contemporáneo que cargadas de un espíritu existencialista, en un momento determinado desean luchar para salir del estado desvaído en el que se encuentran aunque sin localizar fuerzas suficientes para cubrir tal propósito y enmendar ese proceso inerte que las mueve cual marioneta trágica por el mundo. De este modo, una de las primeras conclusiones a la que podemos llegar analizando las esculturas



que presentamos en este trabajo es que todas ellas nacen con un significado metafórico y con sólidas referencias a la corriente existencialista. Así, esta atmósfera que promulgamos se pone de parte de las formulaciones estéticas que representaron iconos del pensamiento moderno como fueron Nietzsche, Sartre, Camus o Heidegger entre otros.

Todo el conjunto escultórico que presentamos se encuentra envuelto en una atmósfera de malestar, de melancolía, de quiebra, en una búsqueda de valores más allá de los previamente establecidos. Estos intensos síndromes emocionales del ser, su ausencia de bienestar, su desubicación en la vida y su crisis existencial provocada por el sistema actual son siempre tratados en esta obra, como hemos intentado explicar hasta ahora, con una visión poética y teatralizada, que recorre todos los personajes creados con intimidad revolucionaria. Como reflexiona Jeremy Rifkin<sup>1</sup>, la vida se consume como un negocio, por lo que mientras esta aseveración siga cumpliéndose un arte de reflexión seguirá siendo necesario, no solo por impulsar un nuevo orden social sino también por investigar nuevas formas artísticas que ofrecer a los espectadores y que generen una estética genuina.

Este sentir desorientado y absurdo por el que naufraga el individuo del siglo XXI queda recogido en nuestra obra, puesto que nos sentimos identificados con las propuestas discursivas que históricamente han apostado por centrar su interés en el ser humano que sufre y se desespera ante una situación de inferioridad y fracaso en la vida. Estos rostros viven en la era del vacío<sup>2</sup>, como apunta Lipovetsky, en la que no hay más que decadencia moral. De este modo, *Metáforas del hombre contemporáneo* se plantea como una mirada crítica con la que pretendemos que el espectador se sensibilice y se cuestione alguna de las problemáticas que nosotros proponemos.

---

<sup>1</sup> Rifkin, Jeremy, *La era del acceso*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000.

<sup>2</sup> Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2006.

Las temáticas que nos han cautivado, tal y como ha podido quedar constatado en esta serie, son aquellas que guardan una posición firme ante la vida, o mejor aún, ante el teatro de la vida. En este sentido, el lenguaje directo de la realidad gestionado por los ciudadanos queda absorbido por esta construcción estética que viaja continuamente a su interior para reflejar con exactitud esa desorientación preocupante que convierte al ser humano en un individuo desprotegido que sin sentido vaga por las calles de las ciudades en busca de la nada.

El sociólogo Zygmunt Bauman en su ensayo *La vida líquida*<sup>3</sup> explica, desde un certero diagnóstico, cómo se desarrollan las sociedades modernas para decirnos que la vida de los individuos se caracteriza por no mantener ningún rumbo determinado, razón por la cual sus vidas se definen por la precariedad y la incertidumbre constantes, el autor nos matiza que la práctica de la libertad de elección está fuera del alcance de muchos hombres y mujeres la mayor parte del tiempo.

El interés que nos mueve en este trabajo, como se podrá apreciar a partir de estos referentes del pensamiento contemporáneo, consiste en examinar lo que puede deparar a los sujetos sociales, las sociedades occidentales desarrolladas del siglo XXI ante una realidad cotidiana adversa. Y adentrándonos en una sociología del pensamiento humano, exponer desde el arte metafórico, la forma en que desarrollan sus roles en su hábitat, cómo se comunican y actúan, cómo interpretan sus vidas, en definitiva, cómo, con sus comportamientos, organizan la realidad de una sociedad que vive bajo presión.

Por tanto, la obra que aquí presentamos se puede leer como una metáfora que abriga a una amplia mayoría social que se siente fragmentada y dividida,

---

<sup>3</sup> Bauman, Zygmunt, *La vida líquida*, Barcelona, Paidós, 2006.

desarraigada y perdida. Del mismo modo, el individualismo se encuentra en la médula de este proyecto de investigación artístico.

Estas tres partes en las que hemos dividido la serie nos han servido para darnos cuenta de que el meollo de la cuestión, el sujeto pasivo, el protagonista en el teatro de la vida, era el propio individuo y su conciencia. Referentes que como elementos formales han sido sustituidos por las propias metáforas y por los propios elementos referenciales que hemos ido analizando. Pero en este momento conclusivo de la serie, nos damos cuenta de que el individuo como ser, emerge y, por ello, nos planteamos las dos últimas obras de la serie que nos sirven, por una parte, para llegar al punto de partida, como si de una espiral se tratara (en el primer capítulo hacíamos alusión al hombre como primer referente de la serie) y, por otro, para concluir un trabajo que a su vez nos está abriendo nuevas puertas, nuevos cuestionamientos, nuevas líneas de investigación.

## 3.2 CONSUMACIÓN DE LA SERIE Y NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Las piezas que vamos a analizar en este capítulo suponen para nosotros una forma de conclusión y desenlace de la serie, pero somos conscientes de que están emplazando a nuevas dudas, a nuevos planteamientos, son obras, que como en toda trayectoria, suponen el tránsito, la evolución, un nuevo paso. Estamos refiriéndonos a las piezas: *Engatados*, realizada en la asignatura La Figura Humana y su Representación en la Escultura y *El cubículo de la conciencia*, *project room* llevada a cabo en la asignatura Instalación: Espacio e intervención. En estas piezas, que igualmente juegan con el sistema conceptual metafórico que venimos trabajando en la serie, aparece por fin la figura del ser humano, del individuo como tal.

### Existencias varadas: Engatados

*“Hay un hecho que para bien o para mal, es el más importante en la vida pública europea de la hora del presente. Este hecho es el advenimiento de las masas al pleno poderío social. Como las masas, por definición, no deben ni pueden dirigir su propia existencia, y menos regentar la sociedad, quiere decirse que Europa sufre ahora la más grave crisis que a pueblos, naciones, culturas cabe padecer. Esta crisis ha sobrevenido más de una vez en la historia. Su fisonomía y sus consecuencias son conocidas. También se conoce su nombre. Se llama la rebelión de las masas”.*<sup>4</sup>

Con esta cita del ensayo *La rebelión de las masas*, escrito por Ortega y Gasset podríamos iniciar la presentación de la pieza, lo hacemos así porque nos

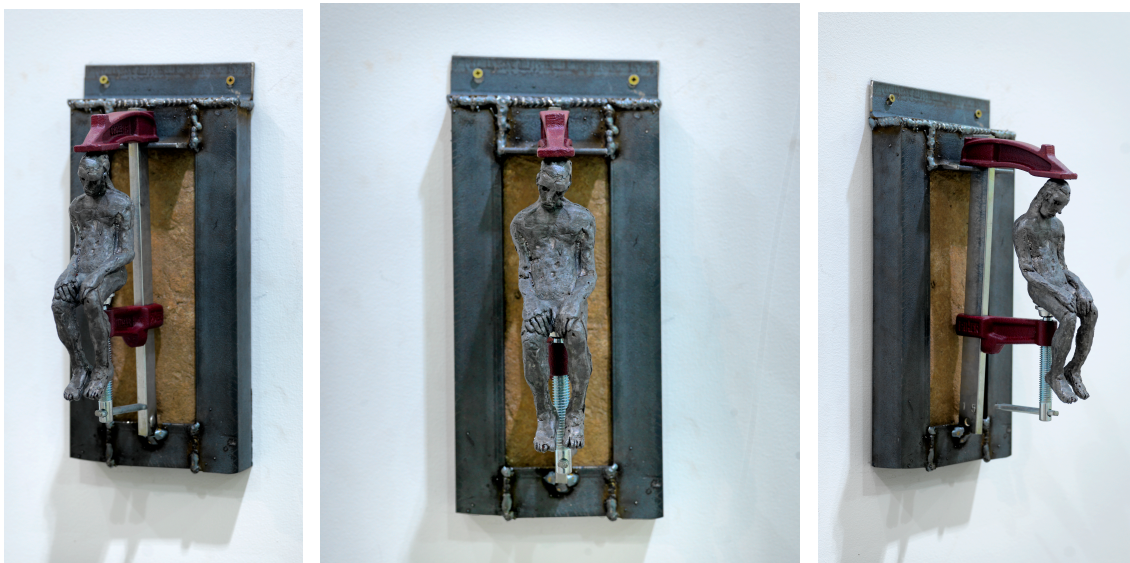
---

<sup>4</sup> Gasset y Ortega, José, *La rebelión de las masas*, Espasa Calpe, Madrid, 12ª edición, 1955, pág. 41

parece conveniente apuntar para esta escultura el modo en que hoy en día se genera, mayoritariamente, la cultura en nuestra sociedad.

De este modo sus inquietudes, sus dificultades y su falta de respuestas a preguntas de orden existencialista siguen siendo el centro de las investigaciones que recorren las dos últimas obras que a modo de conclusión vamos a presentar. Concretamente, en esta pieza, tratamos de traducir una visión particular de la masa alienada, sujeta a una estructura que aprieta y afloja según sus intereses, convirtiéndonos en seres grises y plomizos.

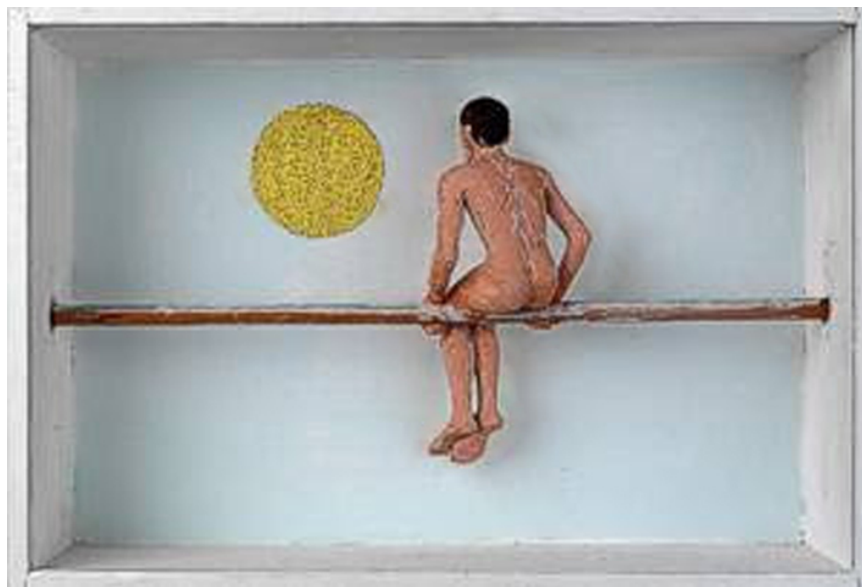
Si bien es cierto que este grupo de figuras prisioneras del metal aparecen por primera vez en escena para mostrarnos su deterioro físico y psíquico, hemos podido comprobar que durante toda la serie han estado siempre latentes, intrínsecas en los significantes que representábamos. Sin embargo ahora salen a la luz para que sintamos de manera evidente la crudeza de su existencia. Aun así, la metáfora como figura retórica que establece una correspondencia y una semejanza entre el referente (significante) y el concepto (significado) juega un papel determinante también en esta pieza que nos habla del absurdo.



*Engatados I*, 2012. 28 x 13 x 16 cm. Hierro, plomo y ladrillo refractario.

El material escogido para dicha representación ha sido el plomo que, por sus características, nos ha permitido dotar a las figuras de un aire gris y pesado. En estas piezas reflexionamos sobre cómo las estructuras de poder moldean a las masas humanas, cómo se dedican a ejercer presión o a aflojarla según sus exigencias y de cómo se les otorga a estas, a las masas, una falsa sensación de poder, que degenera en individuos manipulables en vez de en individualidades conscientes y libres. En esta obra tratamos de traducir una visión de la masa alienada, sujeta a una estructura que aprieta y afloja según sus intereses, convirtiéndonos en seres grises y plomizos.

En estas tres esculturas realizadas sobre el tema de los engatados, nos muestran a un ser humano sin atuendos, al desnudo, sin decorados que remitan a algún lugar o espacio concreto. Recuerdan innegablemente a las figuras del escultor británico John Davies, las cuales aparecen desnudas y encuadradas en pequeñas cajas y que en el interior de su simplicidad esconden una misteriosa vida latente.

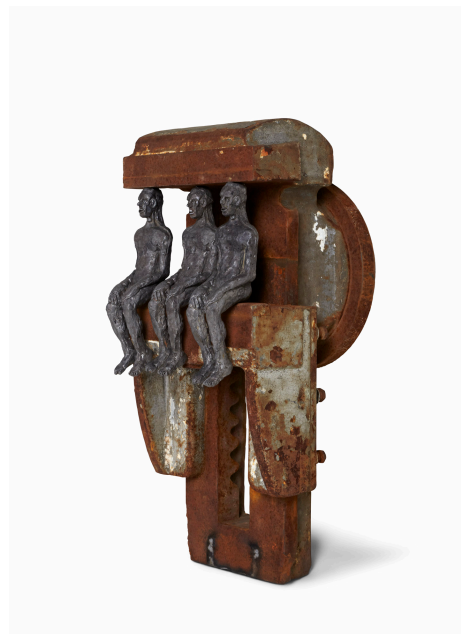


*Man looking at the sun* (hombre mirando al sol), 1993-2003, madera y resina pintada, 29,5 x 44 x 10 cm, IVAM Institut d'Art Modern, Generalitat Valenciana.

En uno de los pocos escritos que nos han llegado de este escultor, nos revela en sus *Notas de estudio* :

*Nunca estoy seguro de cuán interesado me siento por la escultura o por el arte en absoluto. Cosas. Solo me interesan cuando contienen vida... nuestra vida, en cierto modo. Siempre he dicho -y ahora lo repito- que, desde mi punto de vista el arte debería dedicarse a revelar algo sobre nosotros mismos, debería contener la vida...<sup>5</sup>*

Siguiendo la estela de estas afirmaciones, las figuras humanas que en las piezas de los *Engatados* presentamos, se enfrentan en soledad a la presión que ejercen sobre ellas unos gatos o sargentos, herramienta que nos remite al proceso, pero sobre todo a la simbología de una era industrial alienante. Dicha herramienta ejerce una fuerza sobre las figuras que la dotan de una sensación de derrota y de tristeza.



*Engatados III*, 2012. 38 x 16,5 x 30 cm. Hierro y plomo.

La cultura de masas consigue fabricar a gran escala, con técnicas y procedimientos industriales, ideas, sueños, ilusiones, estilos personales, y

<sup>5</sup> Afirmaciones extraídas del catálogo de exposición *Still: Drawings and Sculptures by John Davies*. Whitworth Art Gallery, University of Manchester, 1995.



hasta una vida privada en gran parte producto de una técnica, subordinada a una rentabilidad y a la tensión permanente entre la creatividad y la estandarización apta para poder ser asimilada por el ciudadano. Los tres pilares fundamentales de esta cultura son: una cultura comercial, una sociedad de consumo y una institución publicitaria. De esta forma, el público se fija en símbolos creados en forma de narraciones fílmicas, carteles, teleseries, leyendas publicitarias, música, cómics, etc., para construir su realidad social. Hoy día el mito lo siguen dando los modelos narrativos que ofrece la comunidad del entretenimiento. Por esta razón la sociedad moderna no es capaz de organizar unos mitos sólidos y el individuo se desconcierta, se paraliza y no sabe a dónde recurrir para dotar de realidad su vida.

La intención de este conjunto de obras ha sido rasgar el velo de las apariencias con el que la cultura de masas envuelve a los individuos de las sociedades occidentalizadas; y, una vez destapado este manto tupido encontrarnos con unos individuos ya despersonalizados, grises y plomizados, que bien pueden recordarnos a las imágenes o ilustraciones de la gente que vivió la experiencia de los campos de concentración nazi, máximo exponente de la despersonalización humana.



*Engatados II*, 2012. 70 x 127 x 12 cm. Hierro y Plomo.

De este modo, comprobamos una vez más cómo el hombre contemporáneo es el referente formal y el eje central que mueve y hace avanzar directa y simbólicamente toda nuestra obra. Es el sujeto en el que recaen todos los conceptos que venimos utilizando y que quedaron explicados en el capítulo primero. Este individuo está en el centro de nuestro universo artístico ya que es el que da sentido a todas las metáforas que hemos ido concibiendo.



*Engatados II*, 2012. 70 x 127 x 12 cm. Hierro y Plomo.

## El cubículo de la conciencia

Nos gustaría concluir este trabajo de investigación, con la última pieza que desarrollamos en el Máster de Producción Artística, el título de esta obra es *El cubículo de la conciencia*. El hecho de querer concluir con esta instalación, viene dado porque en ella hemos querido plasmar ese movimiento cerebral que nos hace conscientes de lo que somos, del entorno en el que nos desenvolvemos y que nos instiga, bajo amenaza de peligro a poner soluciones a nuestra existencia. El trabajo aquí mostrado es un proyecto de instalación realizado para la asignatura: Instalación. Espacio e Intervención, el cual no consideramos finalizado sino más bien nos abre una puerta a nuevas vías de investigación y a nuevos medios de expresión, la obra fue presentada en una de las *project-room* de la facultad de BB.AA de Valencia.



*El cubículo de la conciencia*, 2012. 3,50 x 2,33 x 5,60 m. 4 vigas de madera, 16 agujones de cadena y madera, 2 calefactores, altavoces y mp3.

Con este título vislumbramos lo que puede empezar a tomar forma en una nueva vía de investigación plástica (ahora en los inicios) y que gira en torno a una instalación artística que indaga sobre la existencia y el tiempo, pero sobre todo plantea lo que estos dos conceptos pueden generar en el ser humano.

Estas interrogaciones en torno al tiempo y la existencia comienzan con la toma de conciencia de “estar de más”, con la sensación de “absurdo” y con el abrir y cerrar de ojos, en la soledad de una noche de insomnio, frente a un reloj cuyas horas van pasando implacables. Solos ante el tiempo y ante nosotros mismos, el vacío y la nada alcanzan una dilatación aniquiladora. Es entonces cuando, súbitamente, se activa la angustia, la desesperación y la búsqueda de respuestas a preguntas inquietantes. La mente empieza a zumbar y las imágenes se suceden como abejas amenazadas; algunas pican y eso duele, de otras simplemente notamos la brisa que dejan tras sus alas, lo cual nos inquieta, y las menos agresivas se suman en la lejanía al monótono zumbido del conjunto.

En soledad y aislado, este individuo maneja por su mente un exceso de información perturbadora que lo desorienta y lo coloca en un escenario sin rumbo donde no sabe bien a qué atenerse. El ser, impasible y prácticamente indefenso, permanece desubicado en un panorama donde no tiene espacio ni tiempo para la reflexión. Todo es ruido en su conciencia. Sus pensamientos no fluyen de manera coordinada. Además, está asustado por la luz cegadora que sobre él irradia el sistema y que le impide ver nítidamente la realidad que le rodea. Cuando el individuo intenta apartarse de esa realidad incómoda se siente abrumado y agredido por una esfera pública insidiosa que le apunta y le señala con desprecio.

Es pues a raíz de esta metáfora, lo que da origen a la pieza, tratando de generar un espacio en el cual la propia sala junto con todos los elementos que



en ella interactúan (maderas, cadenas, iluminación, sonido y espacio); tengan una coherencia, dialoguen entre ellos y generen una unidad en su conjunto.



*El cubículo de la conciencia*, 2012. 3,50 x 2,33 x 5,60 m. 4 vigas de madera, 16 agujones de cadena y madera, 2 calefactores, altavoces y mp3.

A partir de este paradigma conceptual donde se conjugan el tiempo, la existencia, la conciencia, la angustia y la violencia, hemos creado una escena que desea dar muestras de la perturbación mental que la soledad provoca en una ciudad de extraños solitarios. De este modo, la instalación que hemos diseñado quiere representar las presiones a las que el hombre angustiado está sometido. Este *Cubículo de la Conciencia* encierra una escenografía coreografiada donde el aislamiento y la angustia vital son su eje central. De este modo nos adentramos en una expresión, que ligada a nuestro entorno, problematiza con la deshumanización y superficialidad de la civilización contemporánea para profundizar en los miedos más inherentes y básicos del ser humano.

El elemento objetual protagonista de esta pieza ha sido el ‘aguijón’ de madera astillada con forma resquebrajada y puntiaguda. Estos pinchos de madera, posteriormente rodeados con cadena, van atornillados en la pared, a unas vigas de madera de tres metros de longitud, para dotar al recinto de un carácter más contundente. Este método nos llevó a construir dieciséis piezas de estas mismas características.

Estas maderas afiladas e intimidatorias, a modo de aguijones de abeja, simulan el peligro que encierra la vida para este ser angustiado. Al adentrarse en este cubículo, el espectador siente un zumbido intenso y constante que le atemoriza e inquieta. Al mismo tiempo percibe el calor de unas bombillas calefactoras de color anaranjado que lo incomodan y lo agobian totalmente. Para atravesar esta sala de un extremo a otro tan solo disponemos de un pequeño pasillo apto para un solo individuo que se siente intimidado por las puntas de madera afiladas que cuelgan de las paredes y que amenazan con herir su cuerpo al avanzar por el recinto. La sensación de angustia es palpable en prácticamente todos los sentidos.

La luz anaranjada ha sido elegida para sugerir el medio donde se desenvuelven las abejas o de la miel en su estado líquido. En cuanto al sonido, está recogido directamente del interior de un panal de abejas de forma que tuviese un fuerte realismo. Con la puesta en marcha de estos elementos formales hemos querido recrear el fluido intenso de los pensamientos de un hombre contemporáneo marginado en estado de ansiedad. El calor, el zumbido y los pinchos son significantes que reunidos en esta instalación transmiten el interior de una mente abrumada por la adversidad.

La luz como concepto estético que define y provoca determinados efectos en nuestra instalación cuenta con unos antecedentes artísticos que hemos tenido muy presentes en esta instalación. Entre ellos, de manera protagonista, se

encuentra James Turrell quien cuida de manera precisa esta técnica para que el fenómeno de la luminiscencia se haga presente y nuestros sentidos den forma a la realidad que desea mostrarnos. En esa línea hemos tenido muy presente la tendencia que a finales de la década de los sesenta se calificó como *light and space*, en la que participaron otros artistas como Larry Bell, Robert Irwin and Doug Wheeler.



*El cubículo de la conciencia*, 2012. 3,50 x 2,33 x 5,60 m. 4 vigas de madera, 16 agujones de cadena y madera, 2 calefactores, altavoces y mp3.

*“De la misma manera que el éxtasis nos purga de lo individual y de lo contingente no salvando más que la luz y las tinieblas, las noches de insomnio destruyen la multiplicidad y la diversidad del mundo para dejarnos a solas con nuestras obsesiones. ¡Qué extraño hechizo el de esas melodías que brotan de nosotros durante las noches que pasamos en vela!”<sup>6</sup>*

<sup>6</sup> CIORAN, E.M, *En las cimas de la desesperación*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990.



El escritor E.M.Cioran nos dejaba escrito este párrafo en uno de los capítulos de su ensayo *En las cimas de la desesperación*. Nuestro objetivo fue el de representar ese torbellino de pensamientos y sentimientos que embotan nuestra conciencia transformándola en una especie de aquellas cámaras de tortura en las que las paredes están repletas de pinchos y se van cerrando lentamente hasta la desintegración del ser que se encuentra en su interior.



Para concluir este análisis nos gustaría señalar que esta vía de investigación que ahora iniciamos, mantiene preceptos y conceptos que comparte con la serie *Metáforas del hombre contemporáneo* puesto que sigue situando al hombre existencialista en el epicentro de la obra e indagando en un campo semántico y en unos componentes formales que se corresponden entre ellos buscando una unidad artística indivisible. Pero como en cualquier proceso artístico, estos preceptos van planteándonos nuevos interrogantes, este es el momento de abrir una nueva puerta y seguir avanzando.

Interrogantes que a partir de ahora nos van a servir como punto de referencia para sumergirnos en nuevos conceptos, en nuevos proyectos y, sobre todo, van a ofrecernos la posibilidad de analizar y reflexionar sobre las inquietudes en las que ahora nos encontramos, por una parte, analizar la influencia de la cultura de masas en el individuo y, por otra, estudiar los mecanismos de la conciencia.

Por último, nos gustaría apuntar que aunque el arte, en nuestra opinión, no puede en sí mismo cambiar el mundo, pero sí que puede ser capaz de golpear las fibras sensibles del individuo a través de su vivencia. Estas percepciones son las que perseguimos en nuestro trabajo escultórico; horadar el ojo humano hasta llegar al nervio que haga reflexionar al individuo sobre acontecimientos, los cuales se desarrollan en su paisaje cotidiano.

## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Akal, Barcelona, 2004.
- ARNHEIM, Rudolf. *Nuevos ensayos sobre la psicología del Arte*. Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- ARRIGUCCI, Davi. *El alacrán atrapado, La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. Universidad Autónoma de México, México DF, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1957.
- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, México, 1997.
- BAUMAN, Zigmunt. *Identidad*. Losada, Buenos Aires, 2007.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desesperadas*. Paidós, Barcelona, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida de consumo*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.
- BEAUVOIR, Simone. *El existencialismo y la sabiduría de los pueblos*. Edhasa, Barcelona, 2008.
- BECKETT, Samuel. *El innombrable*. Alianza Editorial, Madrid, 1971.
- BECKETT, Samuel. *Murphy*. Lumen, Madrid, 2000.
- BELL, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Alianza Editorial, Madrid, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *OBRAS*, libro I / vol.2. Abada Editores, Madrid, 2008.
- BERGER, Peter y Luckmman, Thomas. *La construcción social de la realidad*. Barcanova, Barcelona, 1984.
- BLAKE, William. *Antología poética*. Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- BLOOM, Harold. *Cómo leer y por qué*. Anagrama, Barcelona, 2001.

- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- BOZAL, Valeriano. *El tiempo del estupor*. Ediciones Siruela, Madrid, 2004.
- CAGE, Jonh. *Silencio*. Ardon, 4ª edición, Madrid, 2002.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *Preferencia*. Babelia, El País, 19-II-2000.
- CAMUS, Albert. *El extranjero*. Alianza Editorial, Madrid, 1942.
- CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Alianza Editorial, Madrid, 1942.
- CAMUS Albert. *Calígula*. Alianza Editorial, Madrid, 2009.
- CASTILLO DEL PINO, Carlos. *La incomunicación*. Edicions, Barcelona, 1984.
- CIORAN, E.M. *En las cimas de la desesperación*. Tusquets Editores, Barcelona, 1990.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela, Barcelona,
- CORTÁZAR, Julio. *Notas sobre la novela contemporánea*. Realidad año II, vol. 3, nº 8, Buenos Aires, artículo, 1948.
- CORTÁZAR, Julio. *Argentina: años de alambradas culturales*. Muchnik, 2ª ed., Buenos Aires, 1985.
- DANTO, Arthur C. *El abuso de la belleza*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2005.
- DEDORD, Guy. *Introducción a una crítica de la geografía urbana. Teoría de la deriva y otros textos situacionistas*. Publicado en el 6 de *Les Lévres Nues* (septiembre 1955). Traducción de Lourdes Martínez, aparecida en el fanzine *Amano 10*.
- DOSTOYEVSKI, Fiódor. *Apuntes del subsuelo*. Alianza Editorial, Madrid, 1864.
- DOSTOYEVSKI, Fiódor. *Los hermanos Karamázov*. Alianza Editorial, Madrid, segunda edición: 2011.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *Rizoma*. Pre-Textos, Valencia, 1976.
- DUBUFFET, Jean. *Prospectus et tous écrits suivants*, Tome I, II. Gallimard, Paris, 1967.
- ELIOT, T.S. *La tierra baldía*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1963.
- ERLICH, Victor. *El formalismo ruso*. Seix Barral, Barcelona, 1974.
- FONOLLOSA, José Mª. *La ciudad del hombre*: Barcelona. Barcelona, DVD poesía, 2002.

- FROMM, Erich. *El miedo a la libertad*. Paidós Studio, Barcelona, 6ª reimpresión en España: 1982.
- FOUCAULT, Michel, *Tecnologías del yo*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1988.
- GRUPO MARCUSE. *De la miseria humana en el medio publicitario*. S.L, Editorial Melusina, 2006.
- HESSE, Hermann. *El lobo estepario*. Alianza Editorial, Madrid, 1967.
- HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre el humanismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1976.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. Editorial Trotta, Madrid, 1953.
- HEIDEGGER, Martin. *El concepto de tiempo* (Tratado de 1924). Herder Editorial, Barcelona, 1924.
- HOFMANNSTHAL, Hugo Von. *Carta de Lord Chandos*. Alianza Editorial, Madrid, 1902.
- HOUELLEBECQ, Michel. *El mundo como supermercado*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1998.
- JÜNGER, Ernst. *Heliópolis*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1981.
- KAFKA, Franz. *Obras completas*. Edicomunicación, Barcelona, 1987.
- KRAUSS, Rosalind. E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1986.
- LEOPARDI. *Cantos*. Plaza y Janes, Barcelona, 1961.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Anagrama, Barcelona, 2002.
- MADERUELO, Javier. *El espacio raptado*. Mondadori, Madrid, 1990.
- MADERUELO, Javier. *Arte público: naturaleza y ciudad*. Fundación César Manrique, Islas Canarias, 2001.
- MARINA, José Antonio. *Ética para naufragos*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1995.

- MARGARIÑOS DE MORENTIN, Juan Ángel. *El signo: las fuentes teóricas de la semiología*, Saussure, Peirce, Morris. Ministerio de Educación y Justicia, 1983.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, el escribiente*. Ediciones Akal, Madrid, 1983.
- MENOR, Juan. *Memoria y Realidad*. Revista *Icono* 14, Nº 9 Junio, 2007.
- MEYRINK, Gustav. *El golem*. Tusquets Editores, Barcelona, 3ª edición en Fábula, 2000.
- MORAVIA, Alberto. *El tedio*. Editorial Planeta, Barcelona, 1960.
- MUSIL, Robert. *El hombre sin atributos*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1978.
- NAÏR, Sami y DE LUCAS, Javier. *El desplazamiento en el mundo: inmigración y temáticas de identidad*. Instituto de Migraciones y Servicios Sociales, Madrid, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Espasa Calpe, Madrid, 1943.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así hablaba Zaratustra*. E.D.A.F., Madrid, 1965.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Alianza Editorial, Madrid, 1972.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- PESSOA, Fernando. *Libro del desasosiego*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1984.
- POE, Edgar Allan. *Obras completas*, tomo I. Madrid, Aguilar, 2007.
- RILKE, Rainer María. *Nueva antología poética*. Espasa Calpe, Madrid, 1999.
- SARTRE, Jean Paul. *La náusea*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1947.
- SARTRE, Jean Paul. *Verdad y existencia*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Cátedra, Madrid, 1992.
- SHKLOVSKI, Viktor. *Art as technique*, article, David Lodge, ed., *Modern Criticism and Theory: A Reader*. London: Longmans, 1988.
- SHKLOVSKI, Víktor, *Sur la theorie de la prose*, Paris, L'age d'homme, 1973.
- SLOTERDIJK, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Ediciones Siruela, Madrid, 1983.



---

STEINBECK, John. *Las uvas de la ira*. Tusquets, Barcelona, 1989.

STRINDBERG, August. *Inferno*. Ediciones Destino, Madrid, 1989.

UNAMUNO, Miguel. *Del sentimiento trágico de la vida*. Alianza Editorial, Madrid, 1986.

VERDÚ, Vicente. *El estilo del mundo, la vida en el capitalismo de ficción*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2003.