





*EL FRACASO DEL LENGUAJE: la incomunicación y lo inefable  
como base para la creación artística.*

**Trabajo de Fin de Máster**

para optar al Título de Máster Oficial en Arte: Idea y  
Producción por la Universidad de Sevilla

**Autora:**

Laura Martínez Pintado

**Firma del autor:**

**Tutora:**

Yolanda Spínola Elías

**Vº. Bº. de la Tutora:**

Sevilla, 17 de diciembre de 2014



## RESUMEN:

El análisis de la incomunicación y la inefabilidad de las personas, las consecuencias que se derivan de ello y las diferentes manifestaciones de estos fenómenos en las prácticas artísticas contemporáneas conforman el eje central de este trabajo. Se trata de un estudio abordado tanto a nivel individual, donde examinamos la relación del individuo consigo mismo, como a nivel interpersonal, analizando las relaciones que éste establece con los objetos y los sujetos que habitan en su entorno, siendo el uso lenguaje y sus límites unos de los principales objetos de investigación. En el análisis atendemos a factores psicológicos, sociológicos y emocionales que contribuyen a establecer diversas relaciones con el trabajo personal de la autora.

## PALABRAS CLAVE:

Incomunicación, inefable, lenguaje, individuo, creación artística

## ABSTRACT:

The analysis of incommunication and ineffability of people, the consequences that derived from it and the differents manifestations of these phenomena in contemporary art practices make up the backbone of this work. It is a study approached both personally, where we examined the individual's relationship with himself, as a interpersonal level, analyzing the relationships that this one establishes with the objects and subjects that living in his enviroment, being the use of language and its limits one of the main objects of research. In the analysis we attend to psychological, sociological and emotional factors which contributing to establish relations with personal work of the author.

## KEYWORDS:

Incommunication, ineffable, language, individual, artistic creation



*La noche pasada estuve en el reino de las sombras. Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido, sin color. Todas las cosas – la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire- están imbuidas allí de un cielo gris, grises ojos en medio de rostros grises y, en los árboles, hojas de un gris ceniza. No es la vida, sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso [...].*

*Y en medio de todo, un silencio extraño, sin que se escuche el rumor de las ruedas, el sonido de los pasos o de las voces. Nada. Ni una sola nota de esa confusa sinfonía que acompaña siempre los movimientos de las personas. Calladamente, el follaje gris ceniza de los árboles se balancea con el viento y las grises siluetas de las personas, se diría que condenadas al eterno silencio y cruelmente castigadas al ser privadas de todos los colores de la vida, se deslizan en silencio sobre un suelo gris. [...]*

*Su sonrisa es muda, aunque puedes ver los músculos contraerse en los grises rostros. Ante ti se despliega una vida, una vida carente de palabras y despojada del espectro de los colores vitales: una vida gris, muda, desolada y lúgubre. [...]*

*Esta vida gris y muda, acaba por trastornarte y deprimirte. Parece que transmite una advertencia, cargada de vago pero siniestro sentido, ante la cual tu corazón se estremece. Te olvidas de dónde estás. Extrañas imaginaciones invaden la mente y la conciencia empieza a debilitarse y a obnubilarse... (Gorki, 2009: 9-10)*



<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>OBJETIVOS</b>	<b>5</b>
<b>METODOLOGÍA</b>	<b>7</b>
<b>PRIMERA PARTE (APORTACIONES ARTÍSTICAS)</b>	<b>11</b>
<b>1.1 APORTACIÓN UNO: <i>ÁNIMA</i></b>	<b>14</b>
1.1.1 APORTACIÓN UNO: CATALOGACIÓN DE LA OBRA	14
1.1.1 APORTACIÓN UNO: PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN	18
<b>1.2 APORTACIÓN DOS: <i>ALTER ECO</i></b>	<b>22</b>
1.2.1 APORTACIÓN DOS: CATALOGACIÓN DE LA OBRA	22
1.2.1 APORTACIÓN DOS: PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN	26
<b>1.3 APORTACIÓN TRES: <i>SIN TÍTULO I</i></b>	<b>28</b>
1.3.1 APORTACIÓN TRES: CATALOGACIÓN DE LA OBRA	28
1.3.2 APORTACIÓN TRES: PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN	32
<b>1.4 APORTACIÓN CUATRO: <i>SERIE KISWA</i></b>	<b>36</b>
1.4.1 APORTACIÓN CUATRO: CATALOGACIÓN DE LA OBRA	36
1.4.2 APORTACIÓN CUATRO: PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN	42
<b>SEGUNDA PARTE (ARGUMENTACIONES TEÓRICAS)</b>	<b>45</b>
<b>2.1 SOBRE LOS LÍMITES DEL LENGUAJE</b>	<b>43</b>
2.1.1 DE LA VIVENCIA A LA PALABRA	44
2.1.2 DE LA PALABRA AL SILENCIO	50
2.1.3 DEL SILENCIO A LA ESCRITURA	54
<b>2.2 SOBRE LA SUBJETIVIDAD DE LOS VALORES EN EL USO DEL LENGUAJE</b>	<b>62</b>
2.2.1 LA INCOMUNICACIÓN CON LOS OBJETOS	63
2.2.2 LA INCOMUNICACIÓN CON LOS SUJETOS	67
<b>2.3 CONSECUENCIAS DE LA INCOMUNICACIÓN</b>	<b>75</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>80</b>
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	<b>84</b>
<b>FUENTES PRINCIPALES</b>	<b>84</b>
<b>FUENTES SECUNDARIAS</b>	<b>84</b>
<b>ÍNDICE DE FIGURAS</b>	<b>91</b>
<b><u>ANEXO I</u></b>	
<b><u>ANEXO II</u></b>	



## INTRODUCCIÓN

*Me interesa todo aquello que no se puede decir.  
Nada que ver con restricciones políticas.  
Centrémonos en ti.  
O en mí.  
¿Eres incapaz de sentir?  
No.  
Me interesa el dolor, la angustia.  
Nada que ver con prohibiciones.  
Piensa.  
¿Eres capaz de decir?  
No.  
(Pintado, 2014a)*

### Contexto temático y justificación del tema elegido

El psiquiatra y psicoanalista Donald W. Winnicott (Plymouth, 1896 – Londres, 1971) afirmaba que:

*Cada individuo es un aislado en permanente incomunicación, permanentemente desconocido, en realidad no descubierto. En el centro de cada persona hay un elemento incomunicado, sagrado y merecedor en grado sumo de que se lo preserve. (Winnicott, 1965; citado en Bareiro, 2011: 47)*

De este modo, parece que en el centro mismo del hombre existe un íntimo núcleo incommunicable e inaccesible para los otros. Este trabajo se centra en ese foco, en la incomunicación de las personas, en la imposibilidad de decir, en las consecuencias que se derivan de ello y en cómo se manifiesta este hecho a través del Arte.

El fracaso del lenguaje, la resistencia a comunicar, el silencio, la defensa de la propia intimidad, la incapacidad de expresar y, por consiguiente, el desasosiego, el dolor y la constante búsqueda de nuevos lenguajes son aspectos fundamentales sobre los que se sustenta nuestro trabajo. Decía Juan Muñoz (Madrid, 1953 – Ibiza, 2001) que su obra tenía que ver con “lo insoportable del ser” (Muñoz, 2001; citado en Mena, 2008: 138), y es también en ese sentido donde nuestra labor adquiere forma.

Consideramos que hablar de incomunicación lleva implícito hablar de uno mismo, por lo que nuestro trabajo siempre ha tenido un carácter intimista, basado en nuestros propios pensamientos, sentimientos y vivencias. Es más, la incomunicación es parte de nuestra personalidad. Además de haber tenido siempre la sensación de que hay algo dentro de nosotros para lo que no encontramos palabras, algo que sobrepasa el lenguaje y que lucha por encontrar una salida; continuamente y por naturaleza hemos tratado de proteger la parte más íntima de nuestro ser. Esto nos ha llevado a la creación, al intento de plasmar en un soporte todo aquello que no podemos decir con palabras. Quizá lo que se retuerce dentro de nosotros es demasiado grande para pronunciarse. O quizá sea el exterior lo que nos hace pequeños. En todo caso, la elección de este tema de estudio proviene de una motivación y una búsqueda personal que se generó en la autora hace ya algunos años y que, principalmente, surge ante la

necesidad de descubrir e indagar en nuestro mundo interior puesto que es la materia principal de su obra:

*Parece que mi cuerpo se encuentra encerrado en una envoltura que, paradójicamente, es mi cuerpo. A veces tengo la sensación de que hay algo fuera que me impide la palabra. Otras veces dentro. Creo que en el centro mismo de mi existencia habita un pequeño frasco de cristal donde, en forma de tinta, voy almacenando mis miedos, mis inseguridades, mis palabras, los gestos... Quizá es eso lo que me permite levantarme todos los días. Lo que me permite mirar hacia otro lado y no darme cuenta de lo que llevo dentro.*

*En ocasiones el frasco se desborda, se rompe, y con él todos esos sentimientos. Es en ese momento cuando los cristales se me antojan como puñales que se clavan en mis entrañas, destrozan mis cuerdas vocales y desmenuzan mis palabras haciendo que mi voz se apague y todo quede dentro. Un río de tinta fluye por mis venas y, en un trance donde mi cuerpo ya no parece mi cuerpo, me deshago en grafismos ilegibles donde sólo habita el silencio. (Pintado, 2014b)*

Nuestro principal objeto de estudio será la incomunicación de los individuos, centrándonos especialmente en analizar los problemas que nos encontramos a la hora de satisfacer nuestras necesidades de comunicación, ya sea con nosotros mismos o con nuestra realidad circundante. El tema será abordado tanto desde un punto de vista emocional, donde la experiencia de lo inefable será fundamental, como desde una perspectiva psicosocial, donde nuestra aprehensión de la realidad también resultará determinante. Ambos planteamientos irán cogidos de la mano a lo largo de toda la investigación, puesto que consideramos que la subjetividad de cada uno también es un elemento esencial a la hora de analizar nuestras relaciones personales e interpersonales. Para ello, nos apoyaremos en diferentes pensamientos filosóficos y sociológicos que ayudarán a dar forma al desarrollo conceptual de nuestro trabajo. Además, la incomunicación como base para la creación artística nos llevará a realizar un recorrido por diferentes disciplinas artísticas como la poesía, la fotografía, los medios audiovisuales, la pintura o la escultura, donde el lenguaje y su ausencia, la escritura, el amuleto o el velo adquirirán gran protagonismo y formarán parte de una simbología propia y particular. Se trata, por tanto, de un proceso en el que la teoría y la práctica se aúnan para hurgar en nuestro interior, en el foco inexpresable del ser. De esta forma, nuestro trabajo excluye la problemática relacionada con la incomunicación como resultado del apogeo de las nuevas tecnologías de la información y comunicación (móviles, internet, *tablets*...) y los temas derivados de prohibiciones políticas o religiosas en el uso del lenguaje para centramos así en el individuo y su incapacidad de comunicación.

Nos parece importante destacar el hecho de que a pesar que la mayoría de las figuras que representamos en nuestro trabajo son mujeres, el contenido no tiene relación alguna con planteamientos ni posicionamientos de género. En este sentido, haremos referencia a un comentario de Pina Bausch que resume brevemente nuestro pensamiento:

*Al oír la palabra feminismo, tal vez porque se ha convertido en un palabra de moda, me refugio, como un caracol, en mi caparazón. Tal vez también porque se establece una separación ridícula y que no me acaba de gustar. Esta*

*palabra suena más a enfrentamiento que a colaboración.* (Bausch, citado en Hoghe, 1989: 35)

## **Antecedentes**

Los problemas que plantea la comunicación han sido abordados desde diferentes perspectivas dependiendo de la rama de la ciencia que se haya encargado de analizarlos: Epistemología, Pragmática, Lingüística, Neurofisiología, Psicología... por lo que no hay una definición concreta de la incomunicación. La mayoría de las veces la cuestión parte de considerarla como un fenómeno más de nuestra sociedad o, por el contrario, como una no-comunicación dentro de la comunicación.

En nuestro caso, basaremos nuestra investigación en la definición de carácter psicosocial establecida por el neurólogo y psiquiatra español Carlos Castilla del Pino (San Roque, 1922 – Córdoba, 2009) en su ensayo *La Incomunicación* (1990). En él el autor separa los conceptos de *entendimiento* y *comunicación* y asegura que “[...] puede haber entendimiento sin que exista comunicación” (Castilla del Pino, 1990: 25). Según Castilla del Pino, que dos sujetos se entiendan en el acto comunicativo implica que se están comunicando, pero la comunicación resultante es irreal, ineficaz, incompleta, parcial. ¿Por qué? Continúa: “el entendimiento sólo exige la comprensión de lo comunicado, más no que lo comunicado sea todo lo comunicable” (Castilla del Pino, 1990: 25). Para él lo comunicable “[...] constituye la comprensión del ser humano en su totalidad como persona o sujeto [...] y no en su carácter objetual o instrumental” (Romeu Aldaya, 2013: 14). Castilla del Pino asegura que las relaciones interpersonales que se establecen en las sociedades competitivas contemporáneas atienden a relaciones de poder y reificación entre sujetos, por lo que en el acto comunicativo entre dos personas, lo que los sujetos dan de sí y lo que reciben no es en realidad la totalidad de lo que los sujetos constituyen como personas. De esta forma, la comunicación se realiza de un modo superficial, y por debajo de ella, continua la necesidad de comunicación inherente al hombre. El entendimiento es el resultado de una comunicación parcial: “[...] el entendimiento (que es comunicación también, por supuesto) sólo puede plantear el modo de relación apersonal, esto es, en la tangente del Yo de cada cual” (Castilla del Pino, 1990: 26).

En resumen, cuando existe sólo el mero entendimiento aparece la incomunicación, puesto que el resultado de éste es una comunicación superficial que no satisface el deseo comunicativo de las personas. La única forma posible de comunicarse eficientemente sólo puede darse en el momento en el que somos conscientes de que nos comunicamos parcialmente (Romeu Aldaya, 2013: 12-15).

Es evidente que esta afirmación resulta exagerada. Sólo de una forma distendida podríamos asegurar que no existe la comunicación real en nuestra sociedad. El fenómeno comunicativo está ahí, pero debemos tener en cuenta en cada caso qué, cuánto y cómo nos comunicamos, lo que, como veremos, nos llevará a afirmar que “[...] en el encuentro entre dos personas [...] lo que se da y se recibe son *dudosas formas de expresión* del Yo de cada uno” (Castilla del Pino, 1990: 21).

Teniendo en cuenta la reflexión que nos plantea Castilla del Pino, no nos resulta extraño que el tema de la incomunicación y la soledad fueran unos de los más recurrentes en las diferentes prácticas artísticas que se sucedieron a raíz de la revolución industrial. La cara oculta de la modernización, la división del trabajo, la alienación, el aislamiento... llevó a los artistas a cuestionarse los valores y las relaciones sociales y a reivindicar un arte donde se expresaran los sentimientos más íntimos del ser humano, surgiendo así el llamado Expresionismo:

*La civilización burguesa – escribía Bahr- ha hecho de nosotros salvajes [...]. Como el hombre primitivo, por miedo del mundo externo se refugia en sí mismo, así nosotros nos refugiamos en nosotros mismos frente a una civilización que devora el alma del hombre, [...] ... el expresionismo traza las huellas de lo desconocido en nosotros, del mal esperamos la salvación, los signos del espíritu encadenado que quiere salir de sus prisiones, el grito de alarma de todas las almas inquietas, [...] Si el Impresionismo ha hecho del ojo un oído, el Expresionismo ha hecho del ojo una boca. Y la boca es sorda. (Bahr 1945; citado en Sánchez, 1992: 30)*



**Figura 0.1** *New York Movie (Cine en Nueva York)*, 82x102 cm, Óleo sobre lienzo, Edward Hopper, 1939. Nueva York, The Museum of Modern Art.

El rostro angustioso que apreciamos en *El Grito* (1893) de Edvard Munch (Loten, 1863 – Ekely, 1944) podría considerarse como uno de los principales puntos de arranque del Expresionismo. La figura principal da la espalda a la naturaleza y a la gente y, mirando hacia el espectador, emite un intenso grito que nos habla de su dramática soledad e incomunicación. Partiendo de esta obra, no han sido pocos los artistas que han abordado este tema en sus trabajos haciendo hincapié en diferentes aspectos. Edward Hopper (Nyack, 1882 – Nueva York, 1967) trabajaba principalmente con el tema de la soledad en las ciudades modernas. Sus personajes aparecen inmersos en el silencio y nos transmiten la sensación de que, aún

acompañadas, viven en un profundo aislamiento. Francis Bacon (Dublín, 1909 – Madrid, 1992), por su parte, también nos mostraba en sus obras figuras incomunicadas en una especie de cubos de cristal que potenciaban la sensación de encerramiento. En *Deiscrizione* (1972) de Claudio Parmiggiani (Luzzara, 1943) nos encontramos ante la figura de un escriba cubierto por palabras. En el cuaderno que sustenta no hay texto alguno. Parece que de esta forma se nos presenta al lenguaje como aquél que nos introduce en el mundo simbólico pero no nos permite una comunicación real: “Es por la palabra (o por las palabras) que los seres humanos se instalan en el mundo, un mundo que siempre es *su mundo*” (Mèlich, 2002; citado en Sustaita Aranda, 2011: 380). Se trata de una obra que nos recuerda a los trabajos de Jaume Plensa (Barcelona, 1955) donde las letras, como si se trataran de células, van agrupándose hasta componer la piel de sus figuras: “Tengo la sensación de que las palabras flotan, nos van tatuando como una tinta invisible” (Vera, 2013).

También Gary Hill (Santa Mónica, 1951), en su obra *Hablar ante todo* (1981-1983), nos plantea una reflexión en torno al lenguaje generando una compleja relación entre las imágenes que aparecen en los monitores a un lado de la pared y las palabras que surgen en las pantallas opuestas, haciendo que éstas, sacadas de contexto, se nos presenten como sonidos aparentemente vacíos. En *The Veiling* (1995), Bill Viola (Nueva York, 1951) nos muestra una de las barreras que provocan



**Figura 0.2** *Primarily Speaking (Hablar ante todo)*, Dos videos (Láser Disc; color, sonido) reproducidos en ocho monitores LCD y Software. Videoinstalación, Gary Hill, 1981-1983. Museo Reina Sofía, España.

la incomunicación de las personas: las apariencias. En *Encerrado en mi propia cabeza* (2008), de Bernardí Roig (Palma de Mallorca, 1965), vemos a un hombre transportando una intensa luz sobre su cabeza confinado en un lugar del que no puede escapar. “El espacio del que no puede salir podría ser su propia cabeza y él una metáfora de la incomunicación” (Castro Flórez, 2011: 42). El colectivo Masbedo, formado por Nicòlo Massazza (Milán, 1973) y Jacopo Bedogni (Sarzana, 1970) también nos remiten a la incomunicación de la pareja en su obra *Teorema de incompletitud* (2008).



**Figura 0.3** *Teorema di incompletezza (Teorema de incompletitud)*. 16:9, 5'38'' Video PAL monocanal, Masbedo, 2008. Música: Lagash, Bogar Magnason. Fotograma.

En el campo de la literatura y el teatro, Samuel Beckett (Dublín, 1906 – París, 1989), realizaba una gran crítica al lenguaje como instrumento para la comunicación, y aseguraba que “Cada palabra es como una innecesaria mancha en el silencio y en la nada” (Narbona, 2011) y Alejandra Pizarnik (Avellaneda, 1936 – 1972), poetisa argentina, escribía: “Deseaba un silencio perfecto. Por eso hablo” (Mateu Serra, 2001: 43). En el cine destacan las figuras de Michelangelo Antonioni (Ferrara, 1912 – Roma, 2007) con obras como *El Grito* (1957), *La Noche* (1961), *El Eclipse* (1962) o *Blow Up* (1966) e Ingmar Bergman (Suecia, 1918-2007) con sus films *Fresas salvajes* (1957), *El Silencio* (1963) y *Persona* (1966).



**Figura 0.4** *La Notte (La Noche)*. 122 min. Película dirigida por Michelangelo Antonioni, 1961. Fotograma.

## Objetivos

### a) Objetivo general

Llevar a cabo esta Trabajo de Fin de Máster responde a una necesidad de adquirir habilidad y destreza a la hora de poner en práctica una correcta investigación en el campo de las Bellas Artes, así como de desarrollar capacidades críticas y analíticas que nos sirvan para la ejecución de trabajos personales bien argumentados y ampliar nuestros conocimientos sobre el tema propuesto para adaptarlos y trasladarlos a nuestras creaciones artísticas.

En relación a la temática elegida, el objetivo principal se centra en el de generar un estudio transdisciplinar sobre la **incomunicación** de los individuos y las diferentes manifestaciones de ésta en las prácticas artísticas contemporáneas, asumiendo al **lenguaje** verbal como eje conductor fundamental.

## **b) Objetivos específicos**

Al abordar este proyecto nos preguntamos por qué se produce la incomunicación, cuáles son las consecuencias que se derivan de este fenómeno y en qué medida se relaciona tanto con el trabajo de otros artistas como con el nuestro propio. De este modo, esbozamos una serie de objetivos específicos que nos ayudasen a encontrar el camino para responder a estas cuestiones:

- Efectuar un estudio de la incomunicación vinculado a la emotividad, la psicología y la sociología donde el individuo y sus relaciones sean unos de los principales focos de investigación.
- Realizar un análisis del fenómeno de la incomunicación tanto a nivel individual, esto es, la relación del sujeto consigo mismo, como a nivel interpersonal, es decir, las relaciones de éste con las personas y las cosas que habitan en su entorno.
- Generar una reflexión en torno al lenguaje y los problemas que éste provoca en los individuos a la hora de constituirse como personas y establecer vínculos con su realidad circundante, así como las diferentes expresiones de esta problemática en las prácticas artísticas contemporáneas.
- Indagar en el proceso creativo llevado a cabo por otros artistas para intentar expresar aquello para lo que no encontramos palabras y poder así realizar una comparación con nuestro modo de creación.
- Establecer una relación entre la incomunicación y diversos elementos simbólicos como son el silencio, la escritura automática, el amuleto o el velo.
- Relacionar las consecuencias que se derivan de la incomunicación y la infabilidad con las prácticas artísticas contemporáneas y demostrar que ambos fenómenos son elementos fundamentales como base para la creación.
- Ejecutar una serie de trabajos artísticos donde se manifiesten los conocimientos adquiridos en esta investigación.

En el plano empírico, para la realización de nuestras obras artísticas, quisiéramos destacar los siguientes objetivos específicos:

- Establecer un proceso creativo acorde con nuestros propósitos mediante el que seamos capaces de realizar un trabajo original e innovador.
- Trasmitir los sentimientos y emociones derivados de la experiencia personal con la incomunicación.
- Generar una simbología propia que represente la incapacidad de expresión por medio del lenguaje verbal.
- Crear una serie de trabajos que manifiesten nuestro interés por el lenguaje verbal y escrito y que sean capaces de conmover o perturbar al espectador.

## Metodología

La metodología empleada en este proyecto responde a un planteamiento basado en la *investigación en Arte* donde la práctica experimental y la reflexión teórica están íntimamente relacionadas. Consideramos que a la hora de realizar estudios sobre los comportamientos humanos, sus relaciones sociales, o sobre las representaciones simbólicas ejecutadas en un determinado ámbito, debemos adoptar un punto de vista donde la propia experiencia, tanto de los fenómenos que se analizan como de la creación artística, así como la lectura e interpretación de textos vinculados al tema de estudio, adquieran un papel esencial:

*[...] el ser humano es visto y estudiado como 'persona', en el sentido más pleno de esta palabra; una persona que es un creador de vivencias de carne y hueso. El ser humano es una persona que 'significa', es decir, que da significado a las 'cosas' del mundo y deriva significado de ellas. Dicho de otro modo: las 'cosas del mundo' se experimentan significativamente y es sobre esa base que se plantean y tratan estas 'cosas'. (Van Manen, 2003; citado en Hernández Hernández, 2006: 23)*

*[...] la investigación en Arte es una estrategia global de investigación que abarca tanto teoría como práctica; su base y fundamento es la propia experiencia en la creación artística, su objetivo y campo de trabajo es lo que acontece en las imágenes [...] [En cuanto al investigador] Su propia experiencia y conocimientos del 'hacer arte', son sus armas decisivas. (Marín, 1998; citado en Torres Cantón, 2012: 17)*

*[...] el investigador [...] actúa como [...] un teórico: un observador sensible de las sutilezas de la vida cotidiana y a la vez un lector ávido de textos significativos de la tradición de las ciencias humanas, de las humanidades, la historia, la filosofía, la antropología y las ciencias sociales en tanto en cuanto pertenezcan a su ámbito de interés [...]. (Van Manen, 2003; citado en Hernández Hernández, 2006: 18)*

En este sentido, podemos afirmar que la metodología desarrollada en este trabajo es de carácter cualitativo, explicativo y analítico, es decir, se trata de un análisis subjetivo y particular en el que no sólo nos planteamos una descripción del fenómeno de la incomunicación, sino que también intentamos encontrar las causas y efectos del mismo revisando cada uno de los problemas por separado. En cuanto al método llevado a cabo, distinguiremos entre el empleado para las aportaciones artísticas y el utilizado para las argumentaciones teóricas:

En el primer caso nos basamos en un método fenomenológico hermenéutico que, como señalaba Van Manen ( Van Manen, 2003; citado en Hernández Hernández, 2006: 24)

*[...] intenta 'explicar' los significados que, en cierto sentido, están implícitos en nuestras acciones. (Y sobre las que) Tenemos información a través de nuestros cuerpos, de nuestras relaciones con los demás y de nuestra interacción con los objetos de nuestro mundo. [...] la fenomenología puede definirse como el intento sistemático de descubrir y describir estructuras de significado interno, de la experiencia vivida. [...] Resulta posible hacer una distinción [...] entre la fenomenología, en tanto que pura descripción de la*

*experiencia vivida, y la hermenéutica, en tanto que interpretación de la experiencia mediante algún `texto´ o mediante alguna forma simbólica.*

Nuestro trabajo creativo se ha fundamentado en nuestras propias experiencias y vivencias. Indagamos en nuestro interior, en las relaciones sociales que establecemos y en los acontecimientos que se suceden en nuestro entorno para, posteriormente, interpretar todos esos sentimientos y emociones y traducirlos a poemas, escritos o representaciones simbólicas.

En el caso de las argumentaciones teóricas expuestas, nos apoyamos en un método hipotético-deductivo. Sobre la base de estas observaciones y experiencias, hemos procedido a generar una hipótesis: la incomunicación e inefabilidad de los individuos son fenómenos característicos de las sociedades actuales que se utilizan habitualmente como base para la creación en las diferentes prácticas artísticas contemporáneas y cuyos principales responsables son los límites del lenguaje y el uso cotidiano del mismo.

Tras esto, empleamos el método deductivo con el objetivo de ir analizando cada una de las premisas establecidas anteriormente y obtener así una serie de conclusiones que permitieran validar nuestra hipótesis inicial. Para ello, comenzamos por realizar visitas a diferentes museos y galerías donde se efectuasen exposiciones relacionadas con nuestro trabajo tanto a nivel formal como conceptual. Asistimos a la exposición celebrada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla relacionada con artistas informalistas vinculados a la *Revista Figura* titulada: *A partir de Figura: Una posible lectura de los 80*, así como a la exposición *Plato combinado* de Miki Leal o *Retroproyección* de Tala Madani, ambas igualmente en este Centro. También visitamos la exposición *Kopf=Kopfnuss* de Kati Heck, *Dentro* de Dadi Dreucol y *APOCALIPSIS. Viñetas del Libro del Debe y el Haber* de El Roto en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga y el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván en la Puebla de Cazalla (Sevilla). Además de explorar revistas electrónicas de investigación científica, recurrimos a multitud de archivos y bibliotecas, como la de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, la de la Facultad de Bellas Artes de Granada o la del C.A.A.C., con el objetivo de indagar en diferentes fuentes bibliográficas de todo tipo (primarias, secundarias, literatura gris...) que nos ayudaran a conformar un amplio entramado conceptual que sirviera de apoyo a nuestros planteamientos.

Este proceso nos ha llevado al estudio de conceptos específicos del ámbito de la Psicología como pueden ser la subjetividad o la anomia, reflexiones filosóficas en torno al lenguaje y el individuo como la aportada por Wittgenstein en su *Tractatus logico-philosophicus* (1921), al análisis de películas relacionadas con la temática que deseábamos abordar como por ejemplo *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, a la lectura de numerosas novelas con *El Tunel* (1948) de Ernesto Sábato y a la búsqueda de una gran cantidad de artistas que trabajaran cada uno de los elementos que forman parte de nuestro trabajo como Bernardí Roig o Juan Muñoz, para poder así plantear una profunda reflexión basada en diferentes relaciones y vínculos conceptuales. Posteriormente, procedimos a la esquematización de los conocimientos y al acotamiento del tema a tratar, lo que dio lugar a numerosas correcciones, replanteamientos y nuevos análisis para, por fin, comenzar con la redacción de las ideas que se materializan en este trabajo.

Se trata, por tanto, de un proceso que parte de la experiencia para introducirse en la teoría donde se amplía, desarrolla y fundamenta y que, en último término, pasará a formar parte de nuestra práctica artística.

## Grado de innovación

Dentro del mundo artístico han sido muchos los artistas que han trabajado desde su propia subjetividad, sobre todo desde la aparición del Expresionismo y su principio de exaltación de la emoción. También la temática relacionada con el lenguaje y las palabras ha sido utilizada por diversos artistas como Jenny Holzer, Bruce Nauman, Fiolina Banner o Barbara Kruguer entre otros. Sin embargo, cada persona siente y experimenta las vivencias de una manera y elige una temática que, prácticamente, sin darse cuenta, surge desde su interior. Nosotros consideramos que tanto el modo de expresarse como el procedimiento llevado a cabo para ello, suponen un proceso característico que distingue a un artista del resto precisamente por ser el suyo propio y que es justamente ese carácter particular e individual lo que le otorga originalidad a su trabajo.

En relación con la simbología empleada en las aportaciones artísticas presentadas, los intereses por diferentes elementos de la cultura árabe, como pueden ser el código de vestimenta, la caligrafía o los ornamentos empleados en la decoración, nos han llevado a establecer una serie de vínculos entre la incomunicación y dichos elementos que, si bien no son únicos, al menos sí son particulares. El manto o sábana, por ejemplo, ha sido utilizado como símbolo de la incomunicación por artistas como René Magritte (Lesiness, 1898 – Bruselas, 1967) en su obra *Los amantes* (1928) o Christo (Gabrovo, 1935) en *Bulto* (1960). En nuestro caso, a diferencia de ellos, se ha trabajado con el velo musulmán (aportación 3 y 4), que también ha sido abordado por diversos artistas como Shirin Neshat (Teherán, 1957) o Shadi Ghadirian (Teherán, 1974). Ambas rechazan en sus obras un posicionamiento político del uso o no del velo para centrarse en la estereotipación que en Occidente se realiza de la mujer musulmana. Nosotros también huimos de participar en discursos políticos y nos centramos en el velo, pero en cambio, se ha dispuesto como una máscara que las retratadas utilizan tanto para proteger su intimidad como para mostrar el aislamiento y la incomunicación que padecen. El amuleto también es utilizado en las creaciones presentadas como símbolo de incomunicación del sujeto con los objetos de su realidad y, como veremos, también en este caso la iconografía árabe ha servido de base. En definitiva, son relaciones personales y particulares que establecemos y que consideramos que son las que convierten a las obras aportadas en un trabajo específico y original.

## Estructura de las argumentaciones teóricas

En cuanto a la estructura, toda nuestra investigación gira en torno a diálogos: En el primer capítulo, *Sobre los límites del lenguaje*, hacemos una reflexión sobre la incapacidad del ser humano de expresar todas sus vivencias y experiencias a través de las palabras, lo que nos conducirá a realizar un recorrido por el silencio, la escritura y un regreso al punto de partida: la incomunicación.

En el segundo capítulo, *Sobre la subjetividad de los valores en el uso del lenguaje* partimos de la superficialidad y vacuidad de los valores que utilizamos habitualmente en nuestro lenguaje cotidiano que, como veremos, nos arrastrará a una incomunicación con los objetos y sujetos que habitan en nuestro entorno. En este caso, será de nuevo nuestro deseo de comunicación lo que nos remitirá al uso de una herramienta ineficaz para el hombre: el lenguaje.

Por último, en el tercer capítulo, *Consecuencias de la incomunicación*, analizamos las diferentes secuelas que la imposibilidad de comunicación provoca en el individuo y veremos cómo de nuevo el lenguaje resulta ineficaz para expresar estas experiencias, lo que nos retornará a la incomunicación de la que hemos partido.

Se trata, por tanto, de un proceso que avanza progresivamente desde el interior hacia el exterior del individuo y que, irremediamente, nos traslada otra vez a ese núcleo incomunicado del que hablaba Winnicott (Bareiro, 2011: 45-51).

PRIMERA PARTE  
**(APORTACIONES ARTÍSTICAS)**



Nuestro trabajo artístico se compone tanto de obras audiovisuales como pictóricas por lo que los resultados obtenidos que se presentan en esta Primera Parte “Aportaciones Artísticas” del Trabajo de Fin de Máster se dividen en dos grupos que corresponden al medio empleado para su ejecución. Por un lado presentamos los trabajos audiovisuales sobre los que realizamos un análisis tanto de sus elementos compositivos como del proceso de creación y, por otro lado, mostramos nuestro trabajo pictórico, haciendo especial hincapié en la explicación de los símbolos que conforman nuestra obra así como la metodología llevada a cabo para su realización.





## **1.1 Aportación uno: *Ánima***

### *1.1.1 Aportación uno: Catalogación de la obra*

**Título:** *Ánima*

**Dimensiones:** DV PAL 25fps, 720 x 576. 3'18''

**Soporte y procedimiento:** Videoinstalación tricanal

**Fecha de realización:** 2013

**Intérpretes:** De izquierda a derecha Paloma Recio, Marina Pfeiffer, Berta López, Déborah García, Teresa Moreno y Jessica Cuervo.

**Sonido:** Laura Pintado

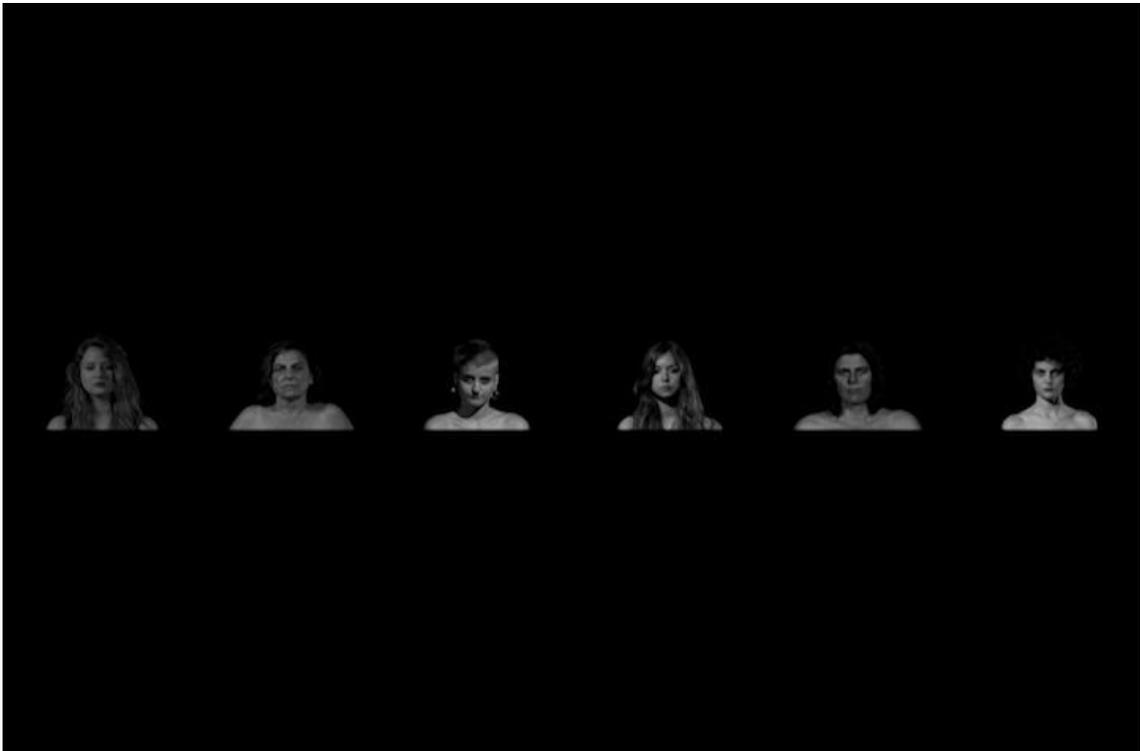




Figura 1.1.1 *Ánima*, 720 x 576, 3'18'' DV PAL 25 fps, Video instalación tricanal, Laura Pintado, 2013. Detalle de fotograma.



Figura 1.1.2 *Ánima*, 720 x 576, 3'18'' DV PAL 25 fps, Video instalación tricanal, Laura Pintado, 2013. Detalle de fotograma.

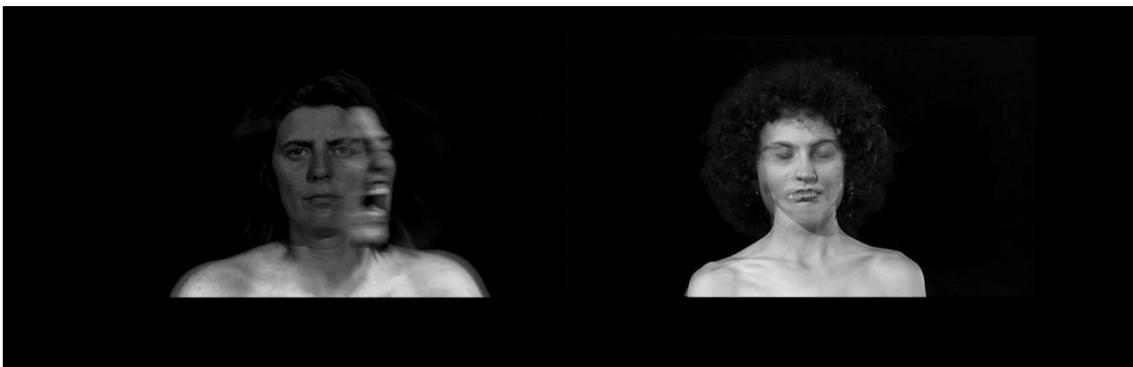


Figura 1.1.3 *Ánima*, 720 x 576, 3'18'' DV PAL 25 fps, Video instalación tricanal, Laura Pintado, 2013. Detalle de fotograma.



Figura 1.1.4 *Ánima*, 720 x 576, 3'18'' DV PAL 25 fps, Video instalación tricanal, Laura Pintado, 2013. Detalle de fotograma.



Figura 1.1.5 *Ánima*, 720 x 576, 3'18'' DV PAL 25 fps, Video instalación tricanal, Laura Pintado, 2013. Detalle de fotograma.



Figura 1.1.6 *Ánima*, 720 x 576, 3'18'' DV PAL 25 fps, Video instalación tricanal, Laura Pintado, 2013. Detalle de fotograma.

### 1.1.1 Aportación uno: Proceso de creación-producción

*Ánima* formó parte de un reto personal en el que se pretendía trasladar aquellos sentimientos que se arrojan sobre las palabras de los poemas de autoría propia al medio audiovisual: Traducir lo invisible en visible; conceder el privilegio de la imagen a aquello que yace dentro de nosotros; el dolor, el amor, el sufrimiento, el silencio... lo inexpresable del ser.

La idea surgió a raíz de la creación de seis poemas<sup>1</sup> que tratan sobre la inefabilidad, sobre la incapacidad de las personas de expresar sus emociones más profundas a través de cualquier tipo de lenguaje. Para trasladar esos sentimientos a una pantalla se decidió emplear el rostro de seis mujeres que representarían cada uno de los poemas de los que se partía<sup>2</sup>. Seis mujeres, seis poemas, seis voces rotas que no consiguen hablar, ni escribir.

Para su ejecución, se tomó como referencia obras como *El cobertizo* (1988) de Christian Boltanski (París, 1944) o *Sala de los susurros* (1995) de Bill Viola, de las que lo que interesó especialmente fue su aspecto formal. La disposición de los rostros, el uso del blanco y el negro o, en el caso de Boltanski, los desenfoques que se aprecian en las fotografías, eran aspectos que se querían alcanzar en el trabajo. *Ánima* se estructuró así de forma lineal en tres pantallas consecutivas donde se presentarían dos mujeres por monitor.



Figura 1.1.7 *The Storehouse (El Cobertizo)*, 211,2 x 378,8 x 21,6 cm. Instalación: Siete fotografías con siete lámparas y ciento noventa y dos cajas de galleta que contienen trozos de tela. Christian Boltanski, 1988.

En este trabajo es de gran importancia el desdoblamiento que encontramos en nuestro interior. Es como si dentro de nosotros existiera 'otro yo' que muchas veces lucha por manifestarse: "En este [nuestro] universo interior no existe un planeta único, sino todo un Sistema Solar y más aún. Podemos decir que la gente tiene *una* personalidad, pero en realidad la misma está compuesta por un conjunto de subpersonalidades" (Stein, 2004: 144). En esta pieza, ese aspecto dual se representa, en primer lugar, por medio del contraste entre el blanco y el negro y, en segundo lugar, mediante un juego de imágenes distorsionadas que aparecen y desaparecen en forma de halo. Sobre los imperturbables rostros de las mujeres van surgiendo una serie de figuras fantasmagóricas que se retuercen, gritan e intentan en vano pronunciar palabras. Estas imágenes fueron obtenidas mediante un proceso de grabación sobre croma, con una velocidad de obturación lenta, con el objetivo de recoger todo el recorrido del movimiento de las intérpretes. Posteriormente,

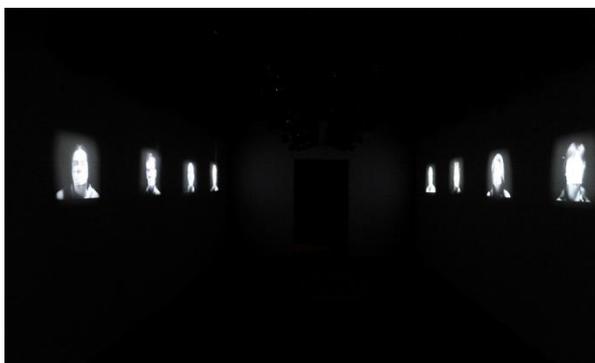


Figura 1.1.8 *Hall of Whispers (Sala de los susurros)*. Dimensiones variables. Videoinstalación multicanal. Bill Viola, 1995.

<sup>1</sup> Para leer los poemas consultar Anexo I.

<sup>2</sup> "Me interesa el rostro sobre todo, que es donde quedan grabadas las marcas del deseo insatisfecho [...] La cabeza es donde ocurre todo, donde se da la brutalidad de los hechos" (Roig, 2013a)

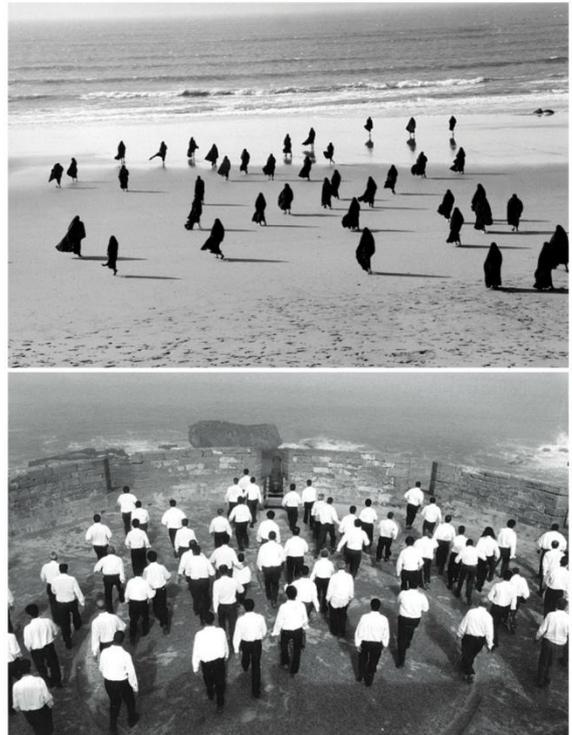
en el montaje, se superpusieron las grabaciones consiguiendo ese efecto de duplicación que se buscaba.

Las piezas audiovisuales de Shirin Neshat *Turbulent* (1998) y *Rapture* (1999), también fueron un gran referente. La artista utiliza en sus piezas una serie de voces reverberantes que envuelven al espectador y atraviesan sus oídos hasta penetrar en su interior provocando un sentimiento de angustia o ansiedad:

*Me he dado cuenta de que el uso de una música y coreografía interesantes me ayudan a neutralizar el aspecto político de la obra, y deja espacio a las intenciones emocionales de estos conceptos. Lo que me gustaría que sintiera al final el público de mis películas es la humanidad que hay detrás de estas personas-rostros. Intento hacer una obra que provoque al espectador intelectual, política, visual y emocionalmente. (Neshat, citado en Martin, 2005)*

En el caso de *Ánima*, se pretendía traducir esa imposibilidad de expresión en sonido por lo que se grabó en un estudio la lectura de los poemas para, posteriormente, editar el sonido e incorporarlo a la pieza y generar así un ambiente angustioso y claustrofóbico que conmoviera y perturbara al espectador.

El texto constituye también un elemento fundamental. Ante la incapacidad de comunicación, los personajes buscan desesperadamente un nuevo modo de expresión que, en este caso, es la escritura. El problema es que dicha escritura resulta ilegible, por lo que el resultado de ésta remite de nuevo a la incomunicación de la que se partía. En esta pieza se optó por servirse también del texto para mostrar esa imposibilidad de expresión a través de cualquier lenguaje y potenciar aún más la situación de aislamiento e incomunicación a la que están sometidas las protagonistas. Para ello, se realizó digitalmente una animación invertida que se incorporó al video final en la que una frase incomprensible atraviesa horizontalmente la pantalla y va apareciendo y desapareciendo a lo largo de la película.



**Figura 1.1.9 *Rapture (Éxtasis)*. Dimensiones variables. Videoinstalación duocanal, Shirin Neshat, 1999.**

Además de un largo proceso de grabación, edición de video, ejecución digital del texto, la fase del montaje supuso un prolongado trabajo puesto que, en muchas ocasiones, las mujeres actúan de manera sincronizada, lo que obligó a crear unas partituras donde anotar las acciones de cada una de las intérpretes y conseguir así que todas realizaran a la vez el mismo movimiento.

En cuanto al título de la pieza, proviene de la definición establecida por Carl Gustav Jung del término 'ánima': El autor realiza una distinción entre *el yo*, lo que sería nuestra persona, nuestra parte consciente y *el sujeto*, que es entendido como:

*[...] aquellos vagos y velados sentimientos, pensamientos, sensaciones y desasosiegos que fluyen en nosotros sin provenir de ninguna continuidad de la experiencia consciente demostrable del objeto sino que emanan como una influencia perturbadora, inhibidora, o a veces colaboradora, proveniente de las oscuras profundidades internas. (Jung, 1999; citado en Stein, 2004: 174)*

Es decir, la parte inconsciente. El autor aseguraba que “así como existe una relación con el objeto externo, una actitud externa -es decir, la persona-, existe también una relación con el objeto interno, una actitud interna” (Jung, 1999; citado en Stein, 2004: 174). Lo que el autor nos viene a decir es que el ánima sería una especie de intermediaria entre el yo y el sujeto, entre lo consciente y lo inconsciente, en definitiva, entre la persona y esos sentimientos que según Jung constituyen el sujeto.



## **1.2 Aportación dos: *Alter Eco***

### *1.2.1 Aportación dos: Catalogación de la obra*

**Título:** *Alter Eco*

**Dimensiones:** DV PAL 25fps. 16:9, 1280x720. 1'42''

**Soporte y procedimiento:** Videoproyección

**Fecha de realización:** 2013

**Intérprete:** Laura Pintado

**Sonido:** Laura Pintado

**Localización:** Plató ubicado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada





Figura 1.2.1 *Alter Eco*, DV PAL 25fps, 16:9, 1280 x 720, 1'42'', Videoproyección, Laura Pintado, 2013. Fotograma



Figura 1.2.2 *Alter Eco*, DV PAL 25fps, 16:9, 1280 x 720, 1'42'', Videoproyección, Laura Pintado, 2013. Fotograma

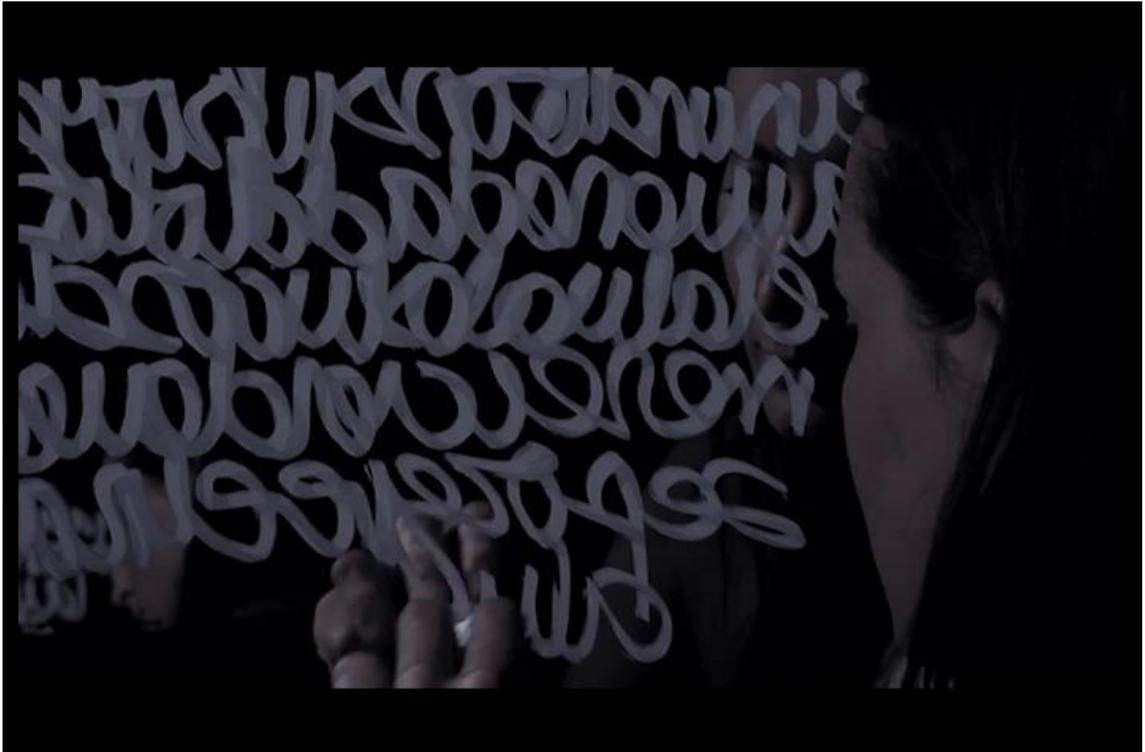


Figura 1.2.3 *Alter Eco*, DV PAL 25fps, 16:9, 1280 x 720, 1'42'', Videoproyección, Laura Pintado, 2013. Fotograma

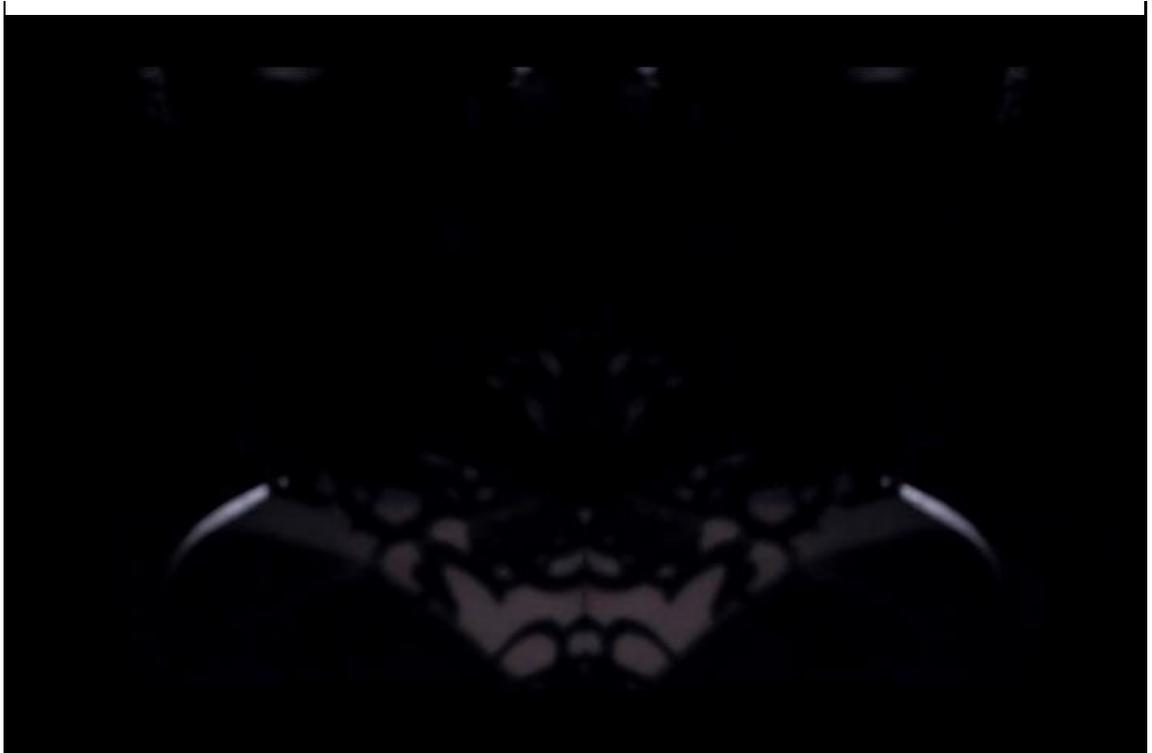


Figura 1.2.4 *Alter Eco*, DV PAL 25fps, 16:9, 1280 x 720, 1'42'', Videoproyección, Laura Pintado, 2013. Fotograma

### 1.2.1 Aportación dos: Proceso de creación-producción

*Alter Eco* aborda el problema de la incomunicación de las personas consigo mismas. Como se advertía, la dualidad y el desdoblamiento son aspectos fundamentales del trabajo propio. Vivimos con la sensación de que existe `otro yo´ dentro de nosotros con el que no hay comunicación posible. A veces nos preguntamos si nuestros pensamientos y razonamientos, esas voces que escuchamos dentro de nosotros, no serán manifestaciones de ese otro que habita en nuestro interior. ¿Qué es el yo? ¿El yo sólo soy yo? O por el contrario, ¿Hay algo más?

Basándose en la terminología empleada por el psicólogo Carl Gustav Jung, Murray Stein afirma:

*El término yo hace referencia a la experiencia que se tiene de uno mismo como centro de un disponer, un desear, un reflexionar y un actuar [...] El yo es el `sujeto´ en el que se `representan´ los contenidos psíquicos. Es como un espejo. El yo es una suerte de espejo en el que la psique puede verse a sí misma [...] El yo es un pequeño punto que se sumerge [...] pudiendo separarse del flujo de la consciencia y percatarse de esta como algo diferente a sí mismo. (Stein, 2004: 27-55)*

Es precisamente ese espejo en el que el yo puede verse a sí mismo como *otro* el que se representa en esta videocreación. Un espejo que actúa como separador del mundo consciente y el inconsciente, un mundo exterior y un mundo interior donde la comunicación entre ambos es imposible.

La protagonista intenta establecer contacto con ese otro ser que habita dentro de sí. Para ello, en un estado de trance, realiza una serie de grafismos ilegibles que inscribe sobre su propio reflejo. Mientras tanto, esa otra parte de sí permanece absorta e hipnotizada con su propia imagen. La filmación de esta pieza supuso un proceso complejo puesto que se grabó con la ayuda de tres espejos y surgieron bastantes problemas con el juego de reflejos que estos producían. Hubo que realizar varias pruebas y utilizar diferentes atrezos que ocultaran la cámara, los muebles, el suelo... Durante el desarrollo de la grabación, la escasa luz que había en el estudio hizo que la sombra de las palabras inscritas en el espejo se proyectara sobre la espalda y el rostro de la intérprete, algo que se aprovechó y sirvió para relacionar esta sombra con lo oculto, aquello que permanece enclaustrado en nuestro mundo interior. A lo largo de toda la película, se establecen una serie de efectos de desdoblamientos, separaciones y uniones que nos remiten a esa incapacidad de conciliación entre los dos estados y que se consiguieron a lo largo del montaje de la pieza duplicando e invirtiendo la imagen.

En cuanto al espacio representado en la obra, con el objetivo de simbolizar esos mundos contrapuestos, se distinguen dos zonas que además se ven intensificadas por dos registros sonoros. El espacio del *yo real* se diferencia por ser el lugar donde aparece el texto escrito y donde el sonido es sombrío pero ambiental. Por otro lado, el área donde se ubica el *yo virtual* es la zona donde surge el texto en forma de sombras y donde el sonido es mucho más penetrante y agudo a la par que misterioso.

Samuel Beckett (Dublín, 1906 – París, 1989) consideraba que dentro de sí

*[...] intuía una presencia embrionaria, sin desarrollar, de un yo que podría haber sido pero nunca llegó a nacer [...] un otro asesinado antes de que naciera y a quien, sin embargo, siempre había sentido enterrado dentro de él (García Nieto, 2011: 157). [...] Desde su nacimiento, siempre ha retenido un*

*terrible recuerdo de la vida en el útero materno. Ha sufrido constantemente por ello y ha tenido crisis horribles, en las que sentía que se ahogaba.* (Bair, 1978; citado en García Nieto, 2011: 157)

Quizá sea también en este caso que intuyamos en nuestro interior un ser que jamás se convirtió en ser y es por eso que no podamos comunicarnos con él y sólo seamos capaces de escuchar sus voces en forma de eco dentro de un cuerpo incompleto. En *Alter Eco*, aún sin conocer este dato, los sonidos pertenecientes al ambiente del yo especular, el virtual, son acuosos y podrían tener relación con el útero materno que Beckett recordaba en sus experiencias psicoanalíticas.

Por otra parte, el título adjudicado a la obra supone un juego de palabras que también puede ser relevante a la hora de conceptualizarla. En primer lugar, el término 'alter' proviene del latín 'alter' que significa 'otro' (DRAE, 1999: 1494). Por su parte, la palabra 'eco' procede del griego 'eko' (sonido) (Corominas, 1973: 223). Juntos -alter eco-, significan 'otro sonido'. La voz es sonido, por tanto, significa 'otra voz'. Como vemos, el nombre de este trabajo ya de por sí hace referencia a esas voces interiores que consideramos proceden de un mundo interior que pertenece al inconsciente. También nos parece interesante resaltar el hecho de que en la mitología griega, la ninfa Eco fue castigada por Hera, quien le quitó la voz y le obligó a repetir la última palabra que pronunciara la persona con la que mantuviera una conversación. De este modo, ante la incapacidad de producir palabras propias y verse sometida a la repetición de expresiones ajenas, Eco acabó recluyéndose y apartándose del trato con los demás, incomunicándose. Además, también fue Eco quien se enamoró de Narciso, un joven que la ignoró y acabó condenado a pasarse la vida embelesado con su propia imagen reflejada.

La idea de *Alter Eco* surgió como una propuesta de videoinstalación. Siguiendo en la línea de todo lo expuesto anteriormente sobre este trabajo, la intención es que en la misma sala donde se coloque la pieza exista un ambiente de dualidad. Para ello, un espejo del mismo tamaño que la pantalla donde se expone la obra, es colocado justo debajo formando un ángulo de noventa grados con el objetivo de que la proyección se refleje en dicho espejo y obtengamos así un efecto duplicado de la misma.



Figura 1.2.5 Fotomontaje de la propuesta de instalación de la videoproyección *Alter Eco*.

### **1.3 Aportación tres: *Sin Título I***

#### *1.3.1 Aportación tres: Catalogación de la obra*

**Título:** *Sin Título I*

**Dimensiones:** 200 x 300 cm.

**Soporte y procedimiento:** Pintura acrílica y aerosol sobre madera

**Fecha de realización:** 2014

**Localización:** Benavente (Zamora)





Figura 1.3.1 *Sin Título I*, 200 x 300 cm. Pintura acrílica y aerosol sobre madera. Laura Pintado, 2014



Figura 1.3.2 *Sin Título I*, 200 x 300 cm. Pintura acrílica y aerosol sobre madera. Laura Pintado, 2014

### 1.3.2 Aportación tres: Proceso de creación-producción

Las obras presentadas están cargadas de una fuerte simbología que remite constantemente a la incomunicación y sus consecuencias. Tal es el caso de esta aportación que, a continuación, procederemos a deconstruir con el objetivo de analizar cada uno de sus componentes por separado:

En primer lugar nos centraremos en el velo. Como apuntábamos, en el trabajo aportado este elemento viene a representar una máscara que las mujeres retratadas utilizan para ocultar su verdadero yo interior y proteger así su intimidad. Ante la incapacidad de comunicación a la que se enfrentan, éstas deciden recluirse, aislarse del mundo y encerrarse. En una primera lectura, sabemos que, frecuentemente, sólo con su representación, el espectador lo asocia a una crítica contra la cultura musulmana debido a que la imagen que occidente tiene del velo, en muchas ocasiones, es de un símbolo de opresión contra la mujer. Sin embargo, muchas de estas mujeres lo consideran como un sello de identidad y son ellas mismas las que deciden ponérselo para preservar su modestia e intimidad (Ali-Karamali, 2010: 31-45). No se plantea aquí con su representación un posicionamiento ni una crítica política. El interés por el velo procede tanto de motivos estéticos como metafóricos. El halo de misterio que genera este simple trozo de tela al cubrir el cuerpo de la mujer, dejando tan sólo el rostro o la mirada al descubierto, produce en nosotros una profunda emoción que se intenta transmitir en la obra. Incluso puede que, en cierto modo, hasta nos sintamos identificadas con estas mujeres por el hecho de interponer un obstáculo entre el exterior y el interior.

Abordaremos ahora los signos superpuestos sobre el rostro de la retratada. Se trata de una serie de símbolos que forman parte de la iconografía particular de la autora y que provienen mayormente de caracteres de origen musulmán. Normalmente son utilizados como ornamentos en diversos objetos que se emplean como amuletos. Como veremos a lo largo de esta investigación<sup>3</sup>, los amuletos representan ya de por sí una incomunicación de los individuos con los objetos de su realidad pero, además, cada uno de estos símbolos tiene para nosotros una connotación especial. En el caso de *Sin Título I* (2014), se utiliza *la huella*, que puede apreciarse en el centro de la imagen, un signo que habitualmente la autora utiliza como firma o sello distintivo de su trabajo. Representa el nomadismo tanto de nuestro interior, con ese vaivén de ideas y sentimientos que oscilan dentro de nosotros y que nos obligan a constantes cambios emocionales, como de nuestra parte más superficial, ese exterior que modificamos en un permanente juego social de apariencias y máscaras. También nos parece interesante destacar que esta huella se encuentra en el interior de un círculo formado por una serie de puñales o dagas que apuntan hacia el exterior y que simbolizaría la circularidad viciosa de la incomunicación.

Como podemos ver en la imagen, la expresión del rostro es triste, afligido. Su gesto nos invita a deducir el estado de angustia y aislamiento en el que se encuentra, precisamente consecuencias directas de la incomunicación que estudiaremos posteriormente con más detenimiento.

Por último, analizaremos los grafismos inscritos sobre el soporte. El texto escrito surge como la necesidad de las retratadas de encontrar un nuevo lenguaje con el que poder expresarse. Las mujeres intentan plasmar en un soporte todos esos sentimientos que no pueden transmitir mediante el habla. Este tipo de grafismos están relacionados, por un lado, con la *escritura asémica*, un tipo de escrito que, a priori, no significa nada (Uzquiano, 2014) y que ha sido trabajado por artistas como Jean Dubuffet, Paul Klee, Anabel Daou, Zhang Xu o G.W. Bot y, por otro, con la *agrafia*, un fenómeno que impide completa o parcialmente la capacidad de escribir y que es provocado por una lesión cerebral o por una experiencia traumática (Farré Martí & Lasheras Pérez, 1999: 9). El problema es que el resultado de esa escritura es una

---

<sup>3</sup> Para más información consultar apartado: *La incomunicación con los objetos*. Pág.61-65



*como la he previsto. Se transforma por el hecho mismo de haya pintura. Una de las razones de esto es que empleo pinceles muy gruesos y, de la manera según la cual yo trabajo, no sé en verdad con mucha frecuencia aquello que va a hacer la pintura, y ésta hace muchas cosas que son harto mejores que aquello que yo podría hacerle hacer. ¿Es esto un accidente? Quizás podría decirse que no es un accidente, puesto que escoger qué parte del accidente debe ser preservada constituye un procedimiento selectivo. Uno trata, por supuesto, de conservar la vitalidad del accidente y, sin embargo, de mantener una continuidad. [...] Pienso que el accidente –aquello que yo llamaría la suerte - es uno de los aspectos más importantes y más fértiles, porque, si algo funciona según mi punto de vista, siento que no es algo que yo haya realizado por mí mismo, sino algo que el azar pudo ofrecerme. Pero es cierto que desde hace muchos años he reflexionado sobre el azar y sobre las posibilidades que el azar puede dar, y ya no sé nunca en qué medida se trata de puro azar y en qué medida se trata de una manipulación del azar. (Bacon citado en Rojas, 2001: 201)*

Primeramente se recurre al tachismo para generar una serie de manchas que fluyan sobre el soporte dejando que sea la pintura quien guie en el camino. En el caso de *Sin título I* (2014), se comienza aplicando el material con una espátula donde anteriormente se combinan los colores fetiches de la autora, el blanco y el negro. Se esparció por el lienzo la mezcla dejando que el despliegue de ésta por el mismo fuese *accidental*. Sobre ese entramado se comenzó a dar forma al rostro de la figura otorgándole gran importancia a la mirada y utilizando el aerosol para darle una apariencia vaporosa y conseguir mayor profundidad. En cuanto al texto, el pincel fluye ligero, el trazo se mece, se dobla, se rompe del mismo modo que se nos destroza la voz cuando no conseguimos pronunciar palabras. En definitiva, se busca el rugido del alma, la plasmación de un grito desbocado que fluye por nuestro interior y que no encuentra otra salida que el gesto desgarrado. Un gesto de liberación.

Como podemos observar en la catalogación de esta obra, el formato es bastante amplio. Aunque no siempre se pueda trabajar en formatos tan grandes, interesa involucrar al cuerpo entero en el acto de pintar como una plasmación más enérgica de la emoción, una característica que guarda relación con los artistas enmarcados dentro del Expresionismo Abstracto como Pollock o Newman.



#### **1.4 Aportación cuatro: Serie Kiswa**

##### *1.4.1 Aportación cuatro: Catalogación de la obra*

De izquierda a derecha:

**Título:** *Sin Título II*

**Dimensiones:** 72 x 51 cm

**Soporte y procedimiento:** Pintura acrílica y tinta china sobre papel Fabriano 300 g.

**Fecha de realización:** 2014

**Título:** *Sin Título III*

**Dimensiones:** 50 x 35 cm

**Soporte y procedimiento:** Técnica mixta sobre papel Fabriano 300 g.

**Fecha de realización:** 2014

**Título:** *Sin Título IV*

**Dimensiones:** 59,4 x 42 cm

**Soporte y procedimiento:** Pintura acrílica y tinta china sobre papel Fabriano 300 g.

**Fecha de realización:** 2014

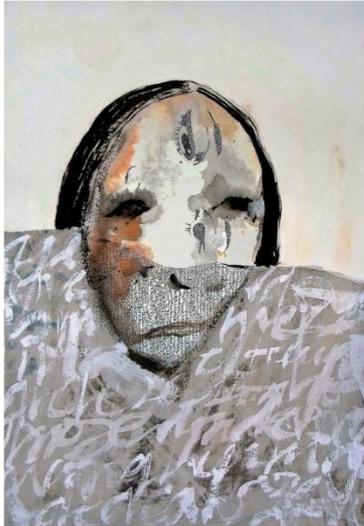




Figura 1.4.1 *Sin Título II*, 72 x 51 cm. Pintura acrílica y tinta china sobre papel Fabriano 300g. Laura Pintado. 2014.



Figura 1.4.2 *Sin Título III*, 50 x 35 cm. Técnica mixta sobre papel Fabriano 300g. Laura Pintado. 2014.



Figura 1.4.3 *Sin Título IV*, 59,4 x 42 cm. Pintura acrílica y tinta china sobre papel Fabriano 300g.  
Laura Pintado. 2014.

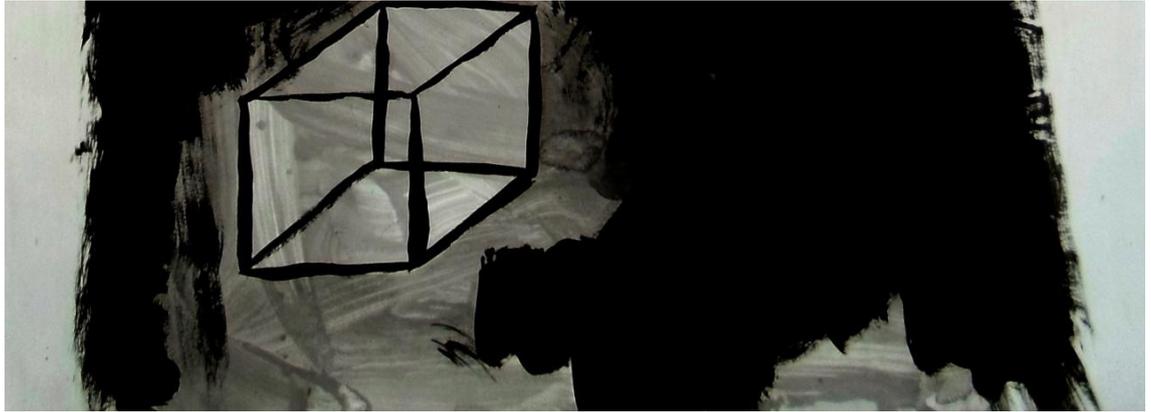


Figura 1.4.4 *Sin Título II*, 72 x 51 cm. Pintura acrílica y tinta china sobre papel Fabriano 300g. Laura Pintado. 2014. Detalle.



Figura 1.4.5 *Sin Título III*, 50 x 35 cm. Técnica mixta sobre papel Fabriano 300g. Laura Pintado. 2014. Detalle.



Figura 1.4.6 *Sin Título IV*, 59,4 x 42 cm. Pintura acrílica y tinta china sobre papel Fabriano 300g. Laura Pintado. 2014. Detalle.

#### 1.4.2 Aportación cuatro: Proceso de creación-producción

En el interior de la Mezquita Al-Masjid al-Haram, en la ciudad de La Meca, lugar de peregrinación para los fieles musulmanes, se encuentra la *Kaaba*, una construcción en forma de cubo considerada como una de las más sagradas para la religión islámica. Este edificio se cubre con un manto negro bordado en oro con textos extraídos del Corán llamado *Kiswa*, un término árabe que significa 'manto'. La serie que se presenta en esta aportación hace alusión a ese manto y formó parte de una exposición individual de la autora en el Colegio Oficial de Arquitectos de Granada de nombre homónimo del once de abril al veintitrés de mayo de 2014.

Como podemos intuir, el velo de las mujeres retratadas en los tres cuadros que componen esta serie representa ese manto que cubre nuestra parte más sagrada, nuestra *Kaaba*, nuestro mundo interior. Con la intención de explorar en el proceso creativo seguido, haremos una descripción de cada obra por separado haciendo hincapié en los aspectos que consideramos destacables de cada una de ellas.

*Sin Título II* (2014) manifiesta un interés por la pintura como un acto de carácter performativo, donde lo primordial es que quede constancia del proceso. En esta ocasión se utiliza el dibujo como un recurso más dentro del procedimiento pictórico, como una plasmación de la inmediatez. No interesan las líneas que delimitan una figura ni reinterpretar o imitar la realidad para relatar una historia<sup>4</sup>, sino reafirmar la pintura como pintura dentro del soporte, algo que se demuestra por medio de los trazos superpuestos, el registro del pincel, los espacios incompletos que nos permiten entrever las diferentes capas de pintura o el gesto bravo como una aportación más a la expresión. Antonio Saura (Huesca, 1930 – Cuenca, 1998) hace referencia a esta forma de concebir la pintura hablando del trabajo de Francis Bacon:

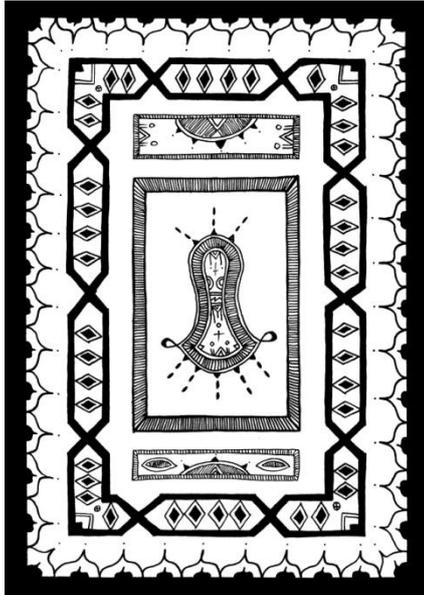
*[...] Su pintura representa, pero alcanza la representación mediante procedimientos pictóricos a través de los cuales la traspuesta realidad y la fantasmagoría se funden en pos de una belleza que pertenece por entero al dominio de la plástica, alcanzando un raro equilibrio entre la ambigüedad del discurso y su resolución técnica. La representación es suficientemente evidente, incluso, a veces, excesivamente evidente, y sin embargo su percepción raramente queda disociada de esta dimensión esencialmente pictórica, resistiéndose a cualquier interpretación.* (Saura, 1999: 339)

En el caso de *sin Título III* (2014) se regresa al procedimiento del automatismo psíquico para indagar en nuestros pensamientos y sentimientos más profundos y expresarlos mediante una especie de grito formado por palabras que acaban por ahogar a su protagonista. En un estado de éxtasis y enajenación, rescatamos de nuestro interior todo aquello que no podemos expresar de otra manera y lo arrojamos frenéticamente sobre el soporte. La escritura se convierte en un hilo incomprensible de formas ambiguas que "Transmiten pasiones silenciosas y estados de ánimo, reviven los recuerdos y provocan la nostalgia. Unas veces son cartas de amor filial, otras diario íntimo, otras callada conversación con los muertos" (García Yelo, 2009: 47).

*Sin Título IV* (2014) partió de una mancha elaborada sobre el formato. Se permitió que la tinta fuese expandiéndose por el soporte generando diversas formas, espacios vacíos y espacios totalmente cubiertos para, posteriormente, ir agregando diferentes capas de pintura a modo de palimpsesto buscando nuevas texturas. En esta ocasión se vuelve a representar el rostro de una mujer pero, no es la representación de la realidad lo que interesa, sino la valoración de la pintura en su carácter plástico. No hay

---

<sup>4</sup> "[...] Espero siempre ser capaz de realizar un gran número de figuras sin contar una historia" (Bacon citado en Rojas, 2001: 202).



**Figura 1.4.7 Composición I, 29,7 x 21 cm. Ilustración Digital. Laura Pintado. 2014.**

dibujo preparatorio, no se establecen unas líneas o estructuras fijas que seguir, es la experimentación con la materia la que guía y ofrece diferentes resultados. Los trazos dispuestos sobre el rostro no buscan la mera figuración, van más allá, son el resultado de una pulsión traducida en gesto, el registro de la emoción en el formato. Se potencian las formas con un juego de contrastes basado en tonos blancos, negros y grises.

Los ornamentos utilizados por la cultura árabe tanto en sus edificaciones como en los textos dispuestos sobre los muros o el papel en un *horror vacui* absoluto siempre han sido de interés personal. El entramado de las líneas, las estructuras repetitivas o la saturación de los espacios, también han sido grandes referentes particulares al solerse incorporar al trabajo con el objetivo de generar contrastes entre los elementos más plásticos como las manchas, los trazos o las figuras deformadas y las delicadas líneas de las composiciones gráficas.

*El vértigo visual provocado en el arte islámico por la aplicación de sistemas caleidoscópicos que sustituyen todo tipo de iconografía representativa, tiende a [...] un anonadamiento visual en donde el orden y el desorden se conjugan, se contradicen, se complementan y se anulan en el conjunto polifónico de las formas. Mundo ordenado, mundo diseminado: es en esta situación esencialmente contradictoria donde se formula el ritual plástico destinado a la exaltación del misterio primigenio [...] La estructura se confunde con la superficie decorada, lo sólido con lo vacío, el color con la forma, la profundidad con la proximidad, el reflejo con la opacidad, el relieve con el hundimiento. [...] Tal situación eminentemente poética, se transforma, en su resolución plástica, en la exacerbación de una especial `metafísica de la materia´. [...] Alcanzar la irrealidad absoluta sería la máxima aspiración del arte islámico; una realidad [...] donde la imagen del ser humano no tiene cabida, sino solamente el resultado de su mente y ansia de infinito. Metáfora de la eternidad: un laberinto mental cerrado y abierto, cristalino y fugaz, ordenado y desintegrado, en cuya totalidad iridiscente y fragmentada reina el `murmullo de la mirada´. (Saura, 1999: 142-143)*

En este caso se ha utilizado el símbolo de la *Mano de Fátima*, un objeto que las retratadas utilizan como amuleto contra el dolor.



SEGUNDA PARTE  
**(ARGUMENTACIONES TEÓRICAS)**



## 2.1 Sobre los límites del lenguaje

*Yo muero extrañamente... No me mata la Vida,  
no me mata la Muerte, no me mata el Amor;  
muero de un pensamiento mudo como una herida...  
¿No habéis sentido nunca el extraño dolor*

*de un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida  
devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?  
¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida  
que os abrasaba enteros y no daba un fulgor?...  
[...]*<sup>5</sup> (Agustini, 1999: 186)

En las teorías del conocimiento<sup>6</sup> el término de `subjetividad´ se define como la forma en que nos pensamos y nos relacionamos con nosotros mismos en un determinado momento histórico. Mediante un proceso de subjetivación, el ser humano toma conciencia de sí mismo y se convierte en sujeto, es decir, comprende que es un ser que se posee, que es dueño de sus actos y sus pensamientos y va creando así, su propia subjetividad (Gómez, 2004: 98). Además de otros factores (históricos, sociales, políticos...), un elemento fundamental de este proceso es el *lenguaje*, puesto que es el que nos permite el pensamiento.

Fuera del lenguaje el pensamiento sería imposible, inaccesible. Además, no debemos olvidar que el ser humano es un ser social que necesita expresar estos pensamientos al resto de individuos con el objetivo de satisfacer sus necesidades de comunicación. El hombre desea expresar sus impresiones, sus emociones, sacar a la luz lo que lleva dentro y compartirlo tanto consigo mismo, como con el resto de individuos. Para esta operación, indudablemente, también ha de servirse del lenguaje, de las palabras mismas. El problema es que este instrumento imprescindible posee, por naturaleza, ciertas carencias, ciertos límites que nos imposibilitan comunicar todo lo que nos gustaría de nosotros mismos o nuestras vivencias.

Ludwing Wittgenstein, en su *Tractatus logico-philosophicus* (1921), hacía ya una reflexión sobre las barreras que nos encontramos a la hora de expresar nuestros pensamientos por medio del lenguaje. En uno de sus aforismos, afirmaba que “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo” (Wittgenstein, 2005: 111), lo que en pocas palabras significa que el mundo de una persona alcanza hasta donde ella pueda describirlo.

En efecto, a pesar de vivir en un mundo global, este no es igual para todos. Existen diferentes culturas, diferentes sociedades, religiones e idiomas. En este sentido, la expresión `mi mundo´ hace referencia a aquel fragmento de la realidad en el que yo habito y en el que yo tengo mis propias experiencias. En otras palabras, cada persona vive en una pequeña parcela del mundo y, por tanto, aprehende la realidad de la porción del mundo en la que le ha tocado vivir. De este modo, el lenguaje es creado en función de las necesidades y exigencias que los individuos tienen dentro de esa parcela de existencia (Castilla del Pino, 1990: 17-26). Como aseguran Lozano y Piñuel:

*[...] la lengua que aprendemos y utilizamos para relacionarnos comunicativamente con los demás es un código común y aceptado por todos.*

<sup>5</sup> Para leer el poema completo véase: Anexo II.

<sup>6</sup> Para más información véase: Bachelard, G. (2001); Foucault, M. (1999); Taylor, S.J. y Bogdan. (2000).

*Se sostiene y normaliza al amparo del grupo humano que lo usa y de la cultura que lo respalda. El uso de las lenguas implica aprender reglas y convenciones normalizadas para que la comunidad de hablantes se entienda.* (Piñuel y Lozano, 2006: 26)

Por ello, tanto para poder crear pensamientos propios y construir nuestra propia subjetividad, como para poder comunicarme con los demás y que estos me entiendan, tengo que emplear un lenguaje común formado por las normas y los códigos que son conocidos por el grupo al que pertenezco. Esto implica una limitación, ya que quizá haya cosas que quisiera pensar o decir, pero el lenguaje, el habla común, no me lo permite. Tal como reclama Samuel Beckett en su obra teatral *Fin de partida* (1957): “Empleo las palabras que me has enseñado. Si ya no significan nada enséñame otras o deja que me calle” (Beckett, 1957; citado en Sánchez, 1994: 71).

Cabe ahora preguntarse ¿Cómo un lenguaje creado por y para el hombre no puede ser capaz de satisfacer sus necesidades?

### 2.1.1 *De la vivencia a la palabra*

*[...] Somos no sólo seres habitados por el lenguaje, sino sobre todo seres superados por el lenguaje, portadores de una palabra que viene a nuestro encuentro, nos trastoca y nos alcanza.*  
(Nasio, 1995; citado en Tricárico, 2010: 3)

Las personas captamos la realidad por medio de nuestros sentidos, es decir, por medio de nuestras experiencias y vivencias. Para poder pensar, debemos asignar a esa vivencia un nombre para lo que hemos de servirnos del lenguaje que conocemos. Asimismo, para poder expresar ese pensamiento y comunicarnos con los demás, debemos transformar ese pensamiento en una palabra que además cumpla con las normas y códigos que son conocidos por el grupo, lo que supone una gran reducción puesto que lo que podemos llegar a decir es tan sólo una parte de lo vivenciado. Esta limitación supone una incomunicación de la totalidad de la experiencia vivida. El hombre la acepta no por el hecho de que lo que puede expresar le sea suficiente, sino porque por lo menos, en lo poco que puede comunicar, es entendido (Castilla del Pino, 1990: 56).

Existen varios ejemplos, sobretodo en el campo de la escritura, que constatan el fracaso del lenguaje a la hora de intentar comunicar una vivencia. Los místicos, como San Juan de la Cruz, llevaban al extremo el conflicto entre su necesidad de expresar las experiencias divinas y la insignificancia de las palabras para describirlas. Los románticos, por su parte, odiaban al lenguaje por la incapacidad que este les provocaba a la hora de expresar lo que ellos querían transmitir (Garrido Domínguez, 2013: 321). **Gustavo Adolfo Bécquer** (Sevilla 1836 – Madrid 1870), una de las figuras más relevantes de esta corriente, ha sido un gran referente para nosotros desde el momento en que conocimos su trabajo. El autor calificaba a la poesía de inefable e intentaba en su obra reflejar esa imposibilidad de expresar lo que sentía; algo que puede apreciarse en la *Introducción Sinfónica* de sus famosas *Rimas y Leyendas*:

*Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los*

*vista de la palabra para poderse presentar decentes en la escena del mundo. [...] Pero, ¡ay!, que entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que sólo puede salvar la palabra, y la palabra, tímida, perezosa, se niega a secundar sus esfuerzos. Mudos, sombríos e impotentes, después de la inútil lucha vuelven a caer en su antiguo marasmo*<sup>7</sup>. (Bécquer, 1989: 9-11)

Avanzando en el tiempo, podemos hablar de **Juan Ramón Jiménez** (Huelva 1881- Puerto Rico 1959), un autor que buscaba crear nuevos referentes para la palabras con el fin de que aquello inexpresable, lo invisible, pudiera tener cabida entre ellas. En uno de sus poemas de su libro *Eternidades* (1918) dice así:

*¡Inteligencia!, ¡dame  
el nombre exacto de las cosas!  
... Que mi palabra sea  
la cosa misma,*<sup>8</sup> ... (Jiménez, 1967: 78)

Por su parte, **Manuel Altolaguirre** (Málaga 1905 – Burgos 1959) transformaba sus sufrimientos y sentimientos más profundos en palabras de ausencia, de olvido, de soledad, haciendo referencia siempre a la incapacidad de comunicarlos totalmente, como puede verse en su poema *Lo indecible*:

*Pudo ser voz pero es silencio hundido,  
ansia apagada, oscurecido anhelo,  
fuego y canto interior lejos del cielo,  
flor mineral, tesoro defendido.*<sup>9</sup> (Martínez Barca, 2006: 24)

O en su poema *La llanura azul*<sup>10</sup>, donde el autor, abrumado por la incapacidad de introducirse en lo impenetrable del ser, busca e inventa un espacio donde abandonar su dolor al que denomina azul (Smerdou Altolaguirre, 1998: 513-514). Sin pretenderlo, uno de los poemas que forman parte de una de las obras presentadas bajo el título *Ánima* (2013), también habla de un espacio irreal de color azul:

*En el azul más azul de este espacio,  
voy a dejar caer mis lágrimas  
esparcidas en palabras.*<sup>11</sup> (Pintado, 2013a)

Uno de los escritores que más nos interesan en este sentido es **Samuel Beckett** (Dublín 1906 – París 1989). Fue una de las grandes figuras del llamado *Teatro del absurdo*<sup>12</sup> y uno de los autores más importantes de su época. Su obra se caracteriza por ser oscura, minimalista, pesimista y cargada de un fuerte escepticismo hacia el lenguaje. Beckett estuvo muy influenciado por el filósofo y escritor austríaco Fritz Mauthner, quien elaboró una fuerte crítica al lenguaje considerándolo como un

---

<sup>7</sup> Para leer el texto completo véase Anexo II.

<sup>8</sup> *Ibíd.*

<sup>9</sup> *Ibíd.*

<sup>10</sup> *Ibíd.*

<sup>11</sup> Para leer el texto completo véase Anexo I.

<sup>12</sup> “Los cultores del teatro del absurdo suponen [...] que la vida del ser humano no tiene sentido y que el lenguaje, más que ayudar, impide la comunicación” (Cárdenas, 2007: 8).

instrumento incapaz de ofrecernos un conocimiento real del mundo. El lenguaje es un conjunto de símbolos y sonidos que no tienen vínculo ninguno con la realidad en que vivimos. Para él, el lenguaje es tan sólo el uso del lenguaje (Mauthner, 1901; citado en Santibáñez Yáñez, 2007: 83).

Siguiendo este planteamiento, Beckett consideraba que toda la realidad se transformaba en un lenguaje que era incapaz de representarla adecuadamente. Para él las palabras estaban vacías, carentes de significado y las igualaba a los pensamientos por lo que estos también estaban vacíos. A lo largo de su carrera trató de crear un lenguaje que fuese capaz de representar lo absurdo de su propia naturaleza y de encontrar una palabra que fuese capaz de designar lo inefable. Llegó a denominar su trabajo como la “Literatura de la despalabra” (Beckett citado en Cabral, 2006: 13), es decir, desestructurar a la palabra, al lenguaje, a los ejes gramaticales, a la coherencia, la lógica y el sentido. De hecho, muchas de sus obras parece que están escritas desde un automatismo psíquico en el que las palabras brotan incesantes y se estructuran y combinan de una manera casi mecánica:

*Una locura –  
Una locura para –  
para –  
cuál es la palabra –  
locura de esto –  
todo esto –  
locura de todo esto*<sup>13</sup> – [...] (Beckett, 1988; citado en Cuneo, 2010)

Utilizaba juegos de palabras y figuras literarias entre las que destaca el *retruécano*<sup>14</sup>. Este recurso literario también nos ha interesado mucho a la hora de realizar los poemas que acompañan a algunas de las obras presentadas. Así, jugando con las palabras, con sus sonidos y con el lugar que ocupan en la oración, variamos el significado de las mismas. Además, la reiteración de las palabras consigue que estas mismas vayan perdiendo su significado. Un buen ejemplo puede verse en otro de los poemas que conforman la obra *Ánima* (2013):

*[...] Silenciosas mis palabras esperan,  
esperan mis palabras el silencio,  
el silencio de mis palabras espera.*<sup>15</sup> (Pintado, 2013b)

Por su parte, Beckett abandonó el inglés, su lengua materna, y comenzó a escribir en francés para poder así centrarse en el lenguaje, en sus sonidos, en sus ritmos y en definitiva, en cómo desmontarlo para mostrar su sinsentido y los límites de la comunicación humana a través de él.

Sus obras se estructuran en torno a círculos viciosos donde la acción ni llega a empezar ni llega a acabar. Los personajes son seres incapaces de conocer su papel en el mundo porque no lo comprenden, es un mundo vacío donde el lenguaje, aparentemente, no logra comunicar. Sus temáticas son la violencia, la locura, la desolación, la soledad, la búsqueda del yo..., temas también recurrentes en nuestras obras.

---

<sup>13</sup> Extracto del poema *What is the Word* (Cuál es la palabra), Samuel Beckett. Para leer el texto completo véase Anexo II.

<sup>14</sup> Una forma de repetición en la que se reorganizan los elementos de las frases invirtiendo la posición de los términos que se repiten, así el resultado de la oración siguiente cobra un sentido diferente al de la anterior (De Madariaga, 1980: 471).

<sup>15</sup> Para leer el poema completo véase Anexo I.

Beckett generalmente utiliza personajes marginales a los que encierra en un espacio del que no pueden salir (al modo de Luis Buñuel en su *Ángel exterminador* (1962)) obligándoles así a permanecer a la espera de que algo ocurra, de que alguien llegue. Este es el caso de *Esperando a Godot* (1952), donde Vladimir y Estragón esperan tanto algo que no llega que acaban dudando de su propia existencia. Es interesante hablar sobre la dualidad que encontraba Beckett en las personas; sobre la incomunicación que para él existía entre la mente y el cuerpo. Los protagonistas podrían representar el consciente y el inconsciente, ambos dentro de un Yo.

Pero Beckett encontraba un gran problema en el lenguaje con el pronombre personal de la primera persona, puesto que existe un *mí* dentro del *yo* que no pueden ser uno, y por tanto, no pueden ser completamente representados por el pronombre Yo (García Nieto, 2011: 158-159). Esto es algo que puede verse reflejado también en *El Innombrable* (1953): “Parece que hablo, y no soy yo, que hablo de mí, y no es de mí” (Beckett, 2007: 20). Este ser que Beckett encontraba dentro de sí, también es una constante en nuestra obra.

Ese *mí* dentro de un *yo* con el que no hay comunicación posible, se simboliza en nuestro trabajo por medio de varios elementos, como pueden ser el alto contraste entre el blanco y el negro, la representación de rostros con cuatro ojos o los reflejos en el espejo. Tal es el caso de la pieza audiovisual *Alter Eco* (2013), donde la protagonista intenta mantener una conversación con esa otra voz que encuentra



Figura 2.1 y 2.2 *Alter Eco*, DV PAL 25fps, 16:9, 1280 x 720, 1'42'', Videoproyección, Laura Pintado, 2013. Fotogramas.

dentro de sí mientras esta permanece ensimismada en su propio mundo. La pieza se estructura en dos espacios oscuros que además se ven intensificados por distintos registros sonoros, uno más relajado, el otro más convulsivo. De esta forma intentamos representar esos dos ambientes entre lo consciente y lo inconsciente, entre el Yo y el *alter ego*. Mientras una de ellas escribe de modo automático una serie de grafismos sobre el reflejo de su propio rostro, la otra permanece impassible. Se produce así un juego de miradas, sombras, sonidos, uniones y separaciones en el que no hay comunicación posible.

Otro ejemplo de ese desdoblamiento de la identidad en el sujeto puede verse en la película *Persona* (1966) del cineasta **Ingmar Bergman** (Suecia, 1918 - 2007), un film que, como veremos en esta investigación, trata muchos de los elementos que conforman nuestra obra. La historia narra la crisis de una famosa actriz, Elizabeth, que acude a un hospital psiquiátrico donde es cuidada por una enfermera llamada Alma. Esta obra de Bergman representa el duelo entre dos personajes que forman parte de un solo yo: por un lado, Elizabeth, la persona pervertida que sufre una crisis y decide permanecer muda y, por otro, el alma ingenua (Alma) que acaba derrumbándose al entrar en contacto con la corrupción de Elizabeth (Sontag, 1985b: 147). A lo largo de la película se genera entre las dos protagonistas una lucha de identidades, llegando

incluso a intercambiárselas. Un momento clave donde puede apreciarse este desdoblamiento es aquél en el que ambas protagonistas están sentadas frente a frente y Alma comienza a reprochar a Elizabeth el papel que esta ejerce como madre. El director nos presenta este monólogo dos veces seguidas: En el primero sólo vemos un plano donde Elizabeth escucha; en el segundo sólo vemos hablando a Alma. Tras esto, Bergman nos muestra un primer plano donde los rostros se han fundido: la mitad derecha pertenece a Elizabeth, la mitad izquierda a Alma. Este es un recurso que también hemos utilizado en nuestra obra *Alter Eco* (2013), antes mencionada. El rostro de la protagonista se divide en dos mitades que se van transformando y deformando a medida que se unen o se separan creando así la sensación de dualidad, de dos seres dentro de un yo que no encuentran relación alguna.



**Figura 2.3** *Persona*, 81'. Largometraje. Ingmar Bergman, 1966. Fotograma.



**Figura 2.4** *Alter Eco*, DV PAL 25fps, 16:9, 1280 x 720, 1'42'', Videoproyección, Laura Pintado, 2013. Detalle de fotograma.

Continuando con el trabajo de Beckett, a la hora de escribir, buscaba en lo más profundo de su personalidad la manera de expresar todo lo indecible del hombre. Al igual que los expresionistas alemanes, indagaba dentro de sí para encontrar esa expresión pura que transmitiera lo inconmensurable del ser humano. Según Jessica Prinz (Prinz, 1999; citado en García Arteaga, 2007: 102), existe una relación entre la

forma que tenía Beckett de ordenar sus espacios y objetos y *El Grito* (1893) de Edvard Munch. Beckett utilizaba en sus representaciones teatrales unas escenografías austeras, minimalistas, espacios reducidos y tiempo desconocido. La obra de Munch busca también una reducción de los elementos compositivos con el fin de explotar al máximo el sentimiento de angustia y soledad del personaje principal del cuadro. Además, esta pintura pudo también influir a Beckett en su obra *Not I* (1972). Se trata



**Figura 2.5** *Not I (No yo)*, 11'52'', Videoproyección monocanal. Samuel Beckett, 1972. Fotograma.

de una pieza audiovisual donde sólo puede verse una boca humana grabada en primer plano y rodeada de una profunda oscuridad. La boca habla a un ritmo excesivo y nos cuenta la historia de una persona con un pasado muy doloroso mientras aparecen interrupciones de tristes risas y gritos. El cuadro de Munch también nos habla del sufrimiento. En *Not I* oímos el grito de la persona que habla e imaginamos su aspecto, por el contrario, en la pintura de Munch vemos el rostro distorsionado de la figura y lo que nos imaginamos es el rotundo grito (García Arteaga, 2007: 102). Aludiendo a esta comparación,



**Figura 2.6 Afasia**, DV PAL 25fps, 720 x 576, 59'', videoproyección monocanal. Laura Pintado, 2014. Fotograma.

obra se estructura en una composición bipartita, aludiendo siempre a esa separación constante entre el consciente/inconsciente, la mente/cuerpo, el interior/exterior.

Uno de los artistas españoles contemporáneos que más trabaja el tema de los límites del lenguaje es **Bernardí Roig** (Palma de Mallorca, 1965). En muchas de sus obras parte de las teorías de Wittgenstein, así como de las escrituras mitológicas y otros textos literarios<sup>16</sup> que posteriormente reinterpreta y traduce a una serie de imágenes inquietantes que reflejan la incomunicación y la soledad del hombre moderno. La obra de Roig gira en torno a ese saber que no se puede decir, a la cuestión de cómo hablar, de cómo comunicar aquello que está más allá del lenguaje. Reflexiona sobre la necesidad que tiene el hombre de establecer consigo mismo un diálogo mucho más íntimo, más profundo. La luz es una constante en sus trabajos, comenzó utilizando el fuego para más tarde sustituirlo por fluorescentes que emiten un intenso destello que impide ver, que ciega. La luz se convierte en una metáfora del fracaso de la mirada que no es capaz de ver el mundo como realmente es. La luz nos obliga a cerrar los ojos y mirarnos por dentro lo que, según el artista, nos lleva a ver con más claridad. Pero este fracaso se repite una y otra vez a modo de obsesión<sup>17</sup> tal como hacía Beckett con su verborrea de palabras: En el primero, se enfrentan la imposibilidad de ver y el deseo de mirar; en el segundo, el fracaso de las palabras y la incapacidad de callarlas. El hombre de *Last Dream* (2007) es aplastado, literalmente, por las palabras; el de *Fatherpetit* (2013)<sup>18</sup>, sumido en una profunda e íntima

podríamos también relacionar estas dos obras con nuestra pieza audiovisual *Afasia* (2014), donde una mujer mueve los labios rápidamente como si hablara a gran velocidad pero es incapaz de pronunciar sonido alguno. Ante la imposibilidad emite un silencioso grito. Mientras tanto, en el extremo opuesto, el rostro ahora distorsionado de la misma mujer se mueve frenéticamente de un lado a otro. No soporta la incomunicación en la que se ve envuelta, ¿Cómo decir lo que siento si no encuentro las palabras? ¿Si tan siquiera puedo pronunciarlas? Como puede verse, la



**Figura 2.7 Last Dream (Último sueño)** 508 x 152,4 x 101,6 cm. Instalación: Resina de poliéster y luces de neón. Bernardí Roig, 2008. Imagen de la exposición *El coleccionista de obsesiones* (2013) en el Museo Lázaro Galdiano (Madrid).

<sup>16</sup> Bernardí Roig ha reinterpretado mitos como el de Diana y Acteón y películas como *Blow Up* de Antonioni, *Blue Velvet* de David Lynch, *Gritos y Susurros* de Bergman o *Nostalgia* de Tarkovsky, entre otras. También obras de Bernhard, Beckett, Bataille, Klossowski y Blanchot.

<sup>17</sup> "Las obsesiones [...] significan asedio, algo de lo que no te libras, algo que te determina y te obliga a estar centrado en una especie de desesperación permanente por querer llegar a un lugar donde normalmente no alcanzas" (Roig, 2013b). Las obsesiones vuelven una y otra vez precisamente por ser obsesiones.

<sup>18</sup> Las obras de Roig tienen un carácter autobiográfico y emocional, los modelos que utiliza para sus trabajos son personas de su entorno más cercano como en este caso, su padre. La figura paterna representa para este artista uno de los fracasos de la incomunicación puesto que, por una lado, es quien

experiencia, se tapa los oídos en una actitud de no querer escuchar; y el de *Repentance Exercises* (2002) golpea su cabeza de aluminio repetidamente contra un muro porque no puede soportar más la prisión de sus pensamientos, no encuentra la manera de sacarlos fuera. Y es precisamente esto lo que le ocurre a los personajes de nuestras obras. Ante la imposibilidad de decir, gritan, se retuercen, se deforman, buscan una salida para escapar de la angustia que les provoca la incomunicación a la que están sometidos.

### 2.1.2 De la palabra al silencio

*Dicen que a través de las palabras el dolor se hace más tangible, que podemos mirarlo como a una criatura oscura. Tanto más ajena a nosotros cuanto más cerca la sentimos. Pero yo siempre he creído que el dolor que no encuentra palabras para ser expresado es el más cruel, el más hondo, el más injusto. (A los que aman, 1998)*

El ya mencionado Wittgenstein resumía el sentido de su *Tractatus* del siguiente modo: “[...] de lo que no se puede hablar hay que callar” (Wittgenstein, 2005: 47) haciendo referencia a que todo aquello que está fuera de los límites de nuestro lenguaje no puede ser expresado por lo que debemos guardar silencio. Pero, ¿Qué es callar? ¿Qué relación tiene el lenguaje con el silencio?

Dentro de los márgenes de la comunicación, el silencio es la ausencia de la palabra, lo que, en última instancia, no significa que no estemos diciendo nada sino que callamos. Según Castilla del Pino, “en el silencio no se dice (verbalmente) nada, pero se dice (extraverbalmente) que no quiero, o no debo, o no puedo decir aquello que callo” (Castilla del Pino, 1992; citado en Lada Ferreras, 2003: 139). En este sentido, el silencio no habla, pero “despliega una gama de posibilidades para interpretarlo, para adjudicarle palabras” (Sontag, 1985a: 25).

Muchos han sido los defensores de la capacidad del silencio en orden a la comunicación: Jean Paul Sartre afirmaba que “callarse no es quedarse mudo, es resistirse a hablar y, por eso, hablar todavía” (Sartre, 1948; citado en Block de Behar, 1994: 17), Jorge Siles aseguraba que “el silencio es voz, es un lenguaje” (Siles, 1999; citado en Torres Cantón, 2012: 27) y dentro de las prácticas artísticas, no han sido pocos los que han trabajado con las interpretaciones que podemos extraer del silencio: John Cage, Yves Klein, Juan Muñoz, Jaume Plensa o Malevich entre otros. Incluso en el séptimo arte podemos encontrar ejemplos como es el caso de Isabel Coixet y su película *La vida secreta de las palabras* (2005), donde los protagonistas, sumidos en un absoluto silencio, mantienen un diálogo a lo largo de todo el film. Es cierto que el silencio es un



Figura 2.8 *Symphonie Monoton Silence (Sinfonía monótona Silencio)*. Performance. Yves Kelin, 1947.

---

nos enseña nuestras primeras palabras para que podamos comunicarnos mientras que, por otro lado, es quien reprime nuestros deseos con sus leyes y normas.

elemento de la acción comunicativa puesto que se necesita incluso para separar unas palabras de otras y poder así entender el mensaje, y también es cierto que el silencio de una persona nos dice algo, nos sugiere algo. Pero, ¿el resultado es realmente comunicación?

En el mundo de las palabras hemos visto que el lenguaje impone una serie de límites que en último término nos impiden incluso hasta comunicarnos totalmente con nosotros mismos. En lo que se refiere a los actos comunicativos y a las relaciones interpersonales también se producen diferentes fenómenos que bloquean nuestra comunicación: Cuando mantenemos una conversación con una persona, el que nos escucha sabe de antemano de mis limitaciones a la hora de expresar nuestros pensamientos porque él también las sufre. Es decir, sabe que lo que le estamos contando es sólo una parte de lo que podríamos hablar si pudiéramos, si el lenguaje verbal nos lo permitiera. Por lo tanto, quien nos escucha nos sobreentiende y viceversa (Castilla del Pino, 1990: 60-62). De hecho, si mediante el habla una persona pudiera decir todo aquello que quisiera, el interlocutor no tendría que suponer nada, el sobreentendimiento no existiría. Pero como sabemos por propia experiencia, esto no es así. Hay incluso expresiones en el lenguaje que nos remiten a este fenómeno: *Bueno, tú me entiendes*.

El sobreentendimiento irremediamente da lugar al malentendido: Cuando el que escucha nos sobreentiende, este tiene que hacer una interpretación no sobre lo que hemos dicho, sino sobre lo entredicho, y lo que ocurre la mayoría de las veces es que su interpretación es errónea (Castilla del Pino, 1990: 62-64). Todos habremos sufrido alguna vez los conflictos que generan en nuestras relaciones los malentendidos y las equivocaciones derivadas de sobreentender al otro. Podemos deducir entonces que la consecuencia directa del malentendido (ya sea por cancelar el entendimiento o porque este sea parcial) es incomunicación.

En relación con el silencio, si lo entredicho es lo que no se dice y, por tanto, lo que se interpreta, también podríamos considerar al silencio como incomunicación. Como advertimos anteriormente, el silencio es muy ambiguo, mucho más que las palabras. El silencio sugiere, insinúa, pero la comunicación que se deriva de él o es nula o es parcial y por tanto, es incomunicación. De hecho, no son pocas las veces que el silencio se utiliza como símbolo de incomunicación: el cineasta iraní Abbas Kiarostami (Teherán -1940) alterna en sus películas espacios de música y largos silencios para resaltar la atmósfera de aislamiento en la que están sumergidos sus personajes; Michelangelo Antonioni (Ferrara 1912 – Roma – 2007), en su trilogía de la incomunicación<sup>19</sup>, nos presenta a unos personajes vacíos, aburridos en su vida cotidiana y en sus relaciones de pareja. Utiliza largos planos sin diálogos donde enfatiza el encuadre y nos muestra las miradas de los protagonistas inmersos en una profunda soledad; Shirin Nesht (Qazvín- 1957), artista y cineasta iraní, también utiliza el silencio para representar la opresión y la desconexión con la realidad a la que están sometidas sus protagonistas en su película *Women without men* (2009); Ingmar Bergman, director del que ya hemos hablado anteriormente, nos muestra en su película *El Silencio* (1963) la incomunicación en su máximo apogeo. Tanto el ambiente donde transcurre la historia como la relación que se establece entre las dos hermanas está plagada de silencios que nos desvelan su incapacidad de contacto y su insatisfacción emocional y espiritual.

Si analizamos ahora este concepto desde un punto de vista psicosociológico, “callarse es una forma extrema de defensa” (Le Breton, 2006: 62) y el silencio es, entonces, “el apogeo de esa resistencia a comunicar” (Sontag, 1985a: 14).

---

<sup>19</sup> La llamada *Trilogía de la incomunicación* está compuesta por: *La aventura* (1960), *La noche* (1961) y *El Eclipse* (1962).



Figura 2.9 *Women without men, 95'*, Largometraje. Shirin Neshat, 2009. Fotograma.

Las personas asimilamos la realidad de nuestro entorno y emitimos una serie de juicios de valor. Si estos son negativos, rechazamos parcial o totalmente dicha realidad (Castilla del Pino, 1990: 67-74)<sup>20</sup> y, en ocasiones, nos escondemos tras el silencio. Así, los tímidos, por ejemplo, temen a la realidad en su totalidad y rehúyen de ella con la intención de no verse envueltos en situaciones desgratificantes. Los racistas, por su parte, rechazan parcialmente la realidad y tan sólo escapan de aquellos escenarios en los que pueden encontrarse con circunstancias insatisfactorias. Los casos más extremos de incomunicación son aquellos en los que los sujetos están en la realidad sin sentirse en ella y con el paso del tiempo van creando una realidad paralela dejando de ser ellos mismos para asemejarse más a aquello que en su fantasía experimentan ser.

El mutismo es un modelo de este tipo de incomunicación. Las personas que se sumergen en este profundo silencio toman la decisión de no emitir palabra alguna con el objetivo de escapar de las presiones que las relaciones sociales ejercen sobre ellos. El miedo al dolor y el sufrimiento, el temor a las situaciones comunicativas que no se creen controlar, les hace protegerse del mundo formando una fortaleza impenetrable de silencio, un refugio donde se repudia el lenguaje, un lugar donde no hay comunicación posible. Pero el mutismo es peligroso, puesto que puede llegar a ser ofensivo para el interlocutor que espera una respuesta que nunca llega. Es el caso de Elizabeth en la película de Bergman *Persona* (1966) a la que ya hicimos referencia. El film se estructura en forma de monólogo puesto que la actriz no habla y Alma, la enfermera, es quien asume la responsabilidad de la expresión. Al principio Alma ocupa este papel con un carácter profesional pero a medida que las mujeres van cogiendo confianza, el silencio de Elizabeth se convierte en una provocación para la enfermera, una trampa. Todos los gestos de Alma son cortados en seco por el silencio de Elizabeth. La actriz, con su mutismo, crea un vacío en el que la enfermera se derrumba llegando incluso a suplicarle desesperadamente a Elizabeth que pronuncie alguna palabra. El director nos muestra así a la mujer que ha decidido guardar silencio cada vez más fuerte y a la mujer que se aferra a las palabras cada vez más angustiada e insegura lo que puede interpretarse como una crítica o desconfianza de Bergman hacia el lenguaje (Sontag, 1985b: 154-157).

El mutismo también es una característica de las obras de Bernardí Roig. Sus personajes permanecen mudos, parecen guardar algo en su interior que no quieren decir, algo que les corroe por dentro, como si hubieran sentido o pensado algo que no desean expresar, quizá por temor, quizá porque saben de la imposibilidad de decir. Las bocas de sus dibujos aparecen emborronadas, anuladas, algo también característico en nuestra obra. Las mujeres que representamos en nuestros trabajos, en muchas ocasiones, ni siquiera poseen boca, ni si quiera tienen dispositivo para

---

<sup>20</sup> Para más información sobre los tipos de incomunicación consultar: Castilla del pino (1990: 65-77).

pronunciar las palabras, lo que, por un lado, puede interpretarse como un querer y no poder, y por otro, como un mutismo resultado de un mecanismo de defensa ante el miedo a la comunicación. Otra de las obras de Roig, *Otras manchas en el silencio* (2011), puede ser un gran ejemplo en este contexto. Se trata de una pieza audiovisual basada en la escena inicial de la película *El año pasado en Marienbad* (1961), del director Alain Resnais, donde el propio Roig, ante la impasibilidad de un público burgués al que no parece afectarle nada, se cose, literalmente, la boca. De este modo, el artista se auto-condena al mutismo, al silencio.



**Figura 2.10** *Otras manchas en el silencio*, 6', Videoproyección, Bernardí Roig, 2011. Fotograma.

Pero el silencio también puede interpretarse desde otro punto de vista. Según José L. Ramírez González, “el silencio tiene connotaciones metafísicas y existenciales y, en consecuencia, se toma como metáfora de lo inefable” (Ramírez González, 1992; citado en Lada Ferreras, 2003: 138). Este sería el caso del silencio como límite comprensivo. Se produce cuando somos incapaces de asimilar circunstancias o acontecimientos tan extremos que nos provocan un profundo desgarramiento emocional. Cuando el dolor es tan intenso que nos retuerce las entrañas, cuando el sufrimiento penetra en lo más hondo de nuestro ser, no existen palabras para describirlo. El silencio se convierte en impotencia contenida, en emociones ahogadas por el dolor que no encuentran las palabras para ser expresadas y, aunque lo intentemos, nuestra voz se apaga y resquebraja. El dolor nos lleva a la angustia, al llanto, al lamento y al grito. Y es precisamente este – el grito – el que “nunca está lejos del silencio; son dos formas similares de expresar la insuficiencia del lenguaje cuando el sufrimiento no cesa” (Le Breton, 2006: 184).

Las mujeres que se representan en nuestras obras tienen mucha relación con este tipo de silencio. Son mujeres que se ahogan en sus palabras, que movidas por expresar lo indecible de su dolor emiten un grito silencioso. En su garganta sólo hay cristales rotos, su voz se quiebra, se anula. Algo que puede apreciarse, por ejemplo, en el sonido de nuestra pieza audiovisual *Ánima* (2013), donde un conjunto de voces parecen querer hablar pero no lo consiguen. El dolor que contienen sus almas les impide sacar a la luz el sufrimiento por medio de las palabras. Aunque en muchas ocasiones, en nuestro trabajo, el grito no se represente de forma precisa, tanto en las obras audiovisuales como en las pinturas, el tratamiento, el color, o las miradas de las protagonistas manifiestan una protesta desgarrada, un alarido que agrieta las palabras.

### 2.1.3 Del silencio a la escritura

*Por encima de inútiles discusiones sobre un arte figurativo o abstracto, por encima de toda preocupación purista, fanática, estética o teórica, está la necesidad imperiosa de gritar, de inundar superficies y dejar huellas, de expresarme como sea desvelando las posibilidades energéticas del ser, de pintar como una forma de vivir bien sea a través de la imagen amorosa o destructiva del cuerpo femenino, de una nada o de un todo, de una desesperación o de un hambre cósmica, de una totalidad en expansión o de una dinámica concéntrica. (Saura, 2005: 21)*

Como afirma Lledó en su obra *El silencio de la escritura* (1998): “[...] desde el centro mismo de la subjetividad [emerge] otra tendencia constitutiva del ser humano: la necesidad de comunicación [...]” (Lledó, 1998: 21). Pero, como hemos visto en el apartado anterior, existen circunstancias en las que el hombre rechaza la realidad de su entorno y se cobija en el silencio. ¿Qué ocurre entonces con esa necesidad? ¿Se acaba? ¿Se agota?

En efecto, existen casos extremos de incomunicación en los que las personas rechazan totalmente su realidad circundante<sup>21</sup> (Castilla del Pino, 1990: 75). Como ya advertimos, un ejemplo de este tipo de incomunicación es el mutismo, pero, ¿Y si la persona decide hablar? En estos casos, las personas se ven absorbidas por ese rechazo, pierden el sentido de la realidad y acaban creando un mundo paralelo, un mundo propio y particular en el que imperan sus propias normas, leyes y valores. Estos elementos, al pertenecer a un sólo individuo, no poseen significación para el resto de los miembros de una comunidad, por lo que no sirven para entenderse entre ellos. Es decir, si nosotros adjudicamos un valor y un significado a la palabra ‘casa’ diferente al del lenguaje común usado por la comunidad de hablantes a la que pertenecemos, jamás podremos entendernos puesto que el significado para unos y otros es diferente. De este modo, si aún empleando unas palabras morfológicamente semejantes no podemos entendernos con nuestro interlocutor ¿Para qué utilizar el lenguaje común? Las personas inmersas en este tipo de incomunicación no pueden escapar a esa tendencia inherente al ser humano de comunicarse, por lo que acaban creando un lenguaje propio ajeno a las normas y convenciones de la comunidad a la que pertenecen.

Dentro del campo de las prácticas artísticas, un claro ejemplo es el de **Evrug Zush** (Barcelona, 1946), artista fundador de un *Estado personal e imaginario* llamado Evrugo Mental State. Un Estado al que no le falta ni bandera, ni moneda (los tucares), ni pasaporte, ni, por supuesto, alfabeto. El Asura, es un lenguaje caracterizado por la extrema cantidad de signos y formas que se disponen sobre el papel de una manera aparentemente mecánica con la intención de crear palabras ininteligibles que “no tienen ningún sentido”: “palabras esquizofrénicas” (Zush citado en Millán, 2000: 96). Zush, estuvo ingresado en un centro psiquiátrico donde mantuvo contacto con pacientes esquizofrénicos (ejemplos característicos de este tipo de incomunicación) lo que tuvo gran influencia en su obra. Además de las figuras y símbolos que representa en sus obras, muy en consonancia con los surrealistas, el autor realiza una escritura encriptada mediante la que consigue expresar aquello que quiere a través de una especie de código secreto.”Su alfabeto le permite pasar de lo que sería una escritura inteligible para todos, a una escritura que deja de ser texto y se convierte en pictograma y que le facilita decir cosas en clave” (Lebrero, 2010).

---

<sup>21</sup> Para más información sobre este tipo de incomunicación: Castilla del Pino (1990: 75-77).

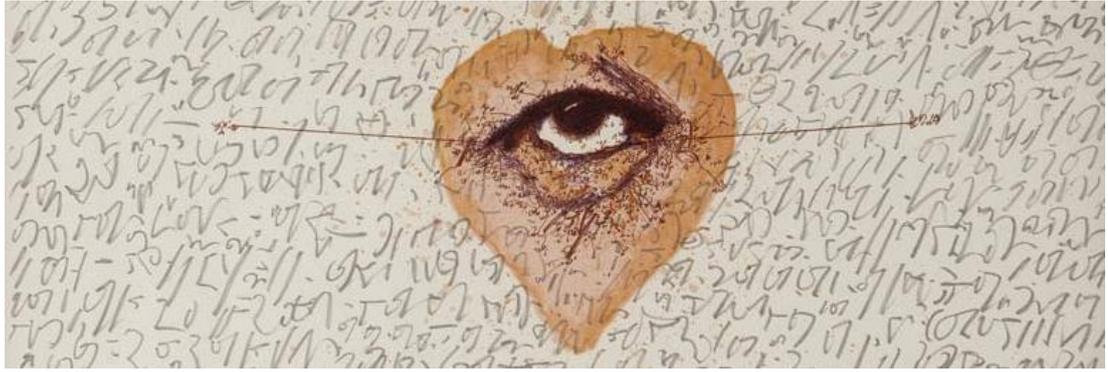


Figura 2.11 *Sin Título*, 69 x 55 cm. Litografía. Zush, 1974. Detalle

Si abordamos ahora el problema desde el punto de vista de la emoción, hemos visto cómo el lenguaje nos genera una serie de dificultades a la hora de expresar aquello que sentimos. Ante las limitaciones a las que nos sometía dicho lenguaje hemos guardado silencio, aguantado el dolor en lo más profundo de nuestro ser sin posibilidad de desterrarlo a través de la voz, a través de las palabras. Lo inefable permanece dentro, gira, da vueltas, duele, ronda nuestras cabezas y busca una salida donde ser lo que es: vivencia. El silencio no subsana la necesidad de comunicar del hombre social que somos y ante la imposibilidad de expresar nuestros pensamientos y sentimientos mediante las palabras, nos vemos envueltos en una constante búsqueda de nuevos medios y lenguajes que nos lo permitan.

En el campo de la música, por ejemplo, algunos autores defendían que ésta era la única vía para expresar lo inefable. Debussy afirmaba que “la música está hecha para lo inexpressable” (López Mondéjar, 2009: 261), y Jankélevitch aseguraba que “[...] donde la palabra falta allí comienza la música; donde las palabras se detienen el hombre no puede hacer más que cantar” (Jankélevitch citado en López Mondéjar, 2009: 261). En este sentido, es interesante hablar de la obra *Turbulent* (1998) de la artista iraní **Shirin Neshat**. Se trata de una pieza audiovisual duocanal presentada a través de dos pantallas enfrentadas. En la primera, mediante un plano fijo, la artista nos muestra a un hombre (Shoja Azari)<sup>22</sup>, vestido con camisa blanca, que mira a la cámara mientras canta de una manera precisa y modulada un poema de amor del escritor persa Rumí. Se encuentra ante un teatro cuyo público es exclusivamente masculino. Un público que no duda en aplaudir fervientemente cuando el cantante culmina su interpretación. En la pantalla opuesta, la artista nos muestra ahora a una mujer (Sussan Deyhim)<sup>23</sup> de espaldas a la cámara y vestida con un chador<sup>24</sup> negro. Ella está sola. No hay nadie en el auditorio. En



Figura 2.12 *Turbulent (Turbulento)* Film de mm. 9'08". Videoinstalación duocanal. Shirin Neshat, 1998.

<sup>22</sup> Artista y cineasta de origen iraní. En sus obras aborda temas como la alienación, la soledad, la violencia, la reclusión y la incomunicación. Para más información véase: Pérez y Panera (2006).

<sup>23</sup> Compositora, vocalista, activista y artista iraní. Conocida por la creación de un lenguaje sonoro y vocal único inspirado en el ritual y lo desconocido.

cuanto el hombre acaba su actuación la mujer comienza a emitir una serie de sonidos reverberantes que ascienden su intensidad y ritmo a medida que avanza el film. Sus cantos no contienen palabras. Sus cantos expresan el profundo dolor de sus sentimientos<sup>25</sup>. Cuando acaba su interpretación nadie le aplaude, todo se torna oscuridad. Esta pieza ha sido un gran referente para nosotros. Además de la articulación de la obra a partir de opuestos (blanco/negro, cámara fija/cámara móvil, masculino/femenino, música tradicional/música experimental...), el empleo que esta artista hace de la música, nos ha influido para la creación de obras como *Ánima* (2013). Los poemas que conforman nuestra pieza fueron grabados en un estudio para posteriormente ser editados y alterados. La voz fue modificada y transformada en sonidos guturales que representan esa incapacidad de traducir las vivencias en palabras. La voz lo intenta, pero su esfuerzo se ve truncado por una especie de afasia que se niega a articular discurso alguno. Mientras las mujeres permanecen impasibles mirando a cámara, su `otro yo´ se retuerce en el interior intentando escapar de la prisión de un cuerpo que no habla porque no puede, porque no encuentra las palabras. En relación a este trabajo, también sería conveniente referirnos a la obra *Hall of Whispers* (1995) del artista **Bill Viola** (Nueva York, 1951)<sup>26</sup>. Se trata de una instalación ubicada en un oscuro y largo pasillo compuesta por diez pantallas dispuestas en dos filas enfrentadas. En estas pantallas, observamos los rostros de diez personas con los ojos cerrados y las bocas amordazadas. Los protagonistas intentan hablar pero no lo consiguen, sólo son capaces de emitir susurros y balbuceos que van llenando la sala. Viola obliga a los espectadores a adentrarse en la habitación y cruzar el pasillo envolviéndoles en una experiencia visual y sonora.

Nos interesan especialmente estas obras porque, aparte de tener un contenido político en el que se cuestionan los problemas que sufren las personas en las sociedades actuales debido a las restricciones en el uso del lenguaje dependiendo de la pertenencia a un grupo o a otro, ambas tienen una lectura mucho más simbólica en la que se reflexiona sobre ese querer expresar y no poder, sobre la incomunicación.

Otro claro ejemplo de esa búsqueda constante de nuevos medios de expresión es el de la coreógrafa y bailarina alemana **Pina Bausch** (Solingen, 1940 – Wuppertal, 2009). Pionera en la danza contemporánea y considerada como la fundadora del llamado Teatro-danza<sup>27</sup>, pasó su vida tratando de “inventar un lenguaje para lo que no se puede expresar de otra manera” (Bausch citado en Balsalobre, 2008: 35). En sus coreografías refleja el aislamiento y la incomunicación del hombre con su entorno, rebusca en la intimidad, en la vulnerabilidad del ser humano; en los deseos, en los miedos. Rescata de lo más íntimo del ser aquellos sentimientos para los que no encontramos definición y los arroja hacia fuera a través de los movimientos del cuerpo.

---

<sup>24</sup> Prenda femenina típica de Irán que consiste en una tela negra semicircular abierta en su parte delantera y que se coloca sobre la cabeza tapando todo el cuerpo excepto el rostro.

<sup>25</sup> La obra refleja la prohibición de las mujeres en la cultura iraní a la interpretación o grabación de música. Se cuestiona el privilegio que tienen los hombres de encontrar, a través de la música, una experiencia mística y espiritual mientras que a las mujeres se las excluye de tal experiencia. Según la propia Neshat, la obra puede interpretarse como una crítica política a esa restricción o de una manera más profunda en la que se reflexiona sobre “cómo las mujeres, en general, son capaces de tomar, por ejemplo, la presión y la opresión que puedan estar sufriendo y transformarla en algo extremadamente creativo e innovador” (Neshat, 2005).

<sup>26</sup> La pieza de Viola parte del trabajo homónimo del artista Brian Andreas (Iowa, 1956) realizado a principio de los años noventa en el que las personas debían enviar mensajes de voz a través de internet. Posteriormente se recogían en una sala a modo de susurros. Esta obra estaba basada en el mito de Babilonia donde se dice que en una de las pirámides escalonadas (zigurats) había una sala en la que el último suspiro de una persona muerta podría durar toda la eternidad debido al profundo eco. Viola participa también de este mito realizando una visión paralela y diferente.

<sup>27</sup> El Teatro-danza supone la unión de la danza y de los métodos escénicos del teatro. Relacionada con la danza expresionista (también llamada danza abstracta), surge en el contexto de las vanguardias del siglo XX y se caracteriza por la búsqueda de nuevas formas de expresión basadas en la libertad del gesto corporal. Para más información véase: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2000); Baril, J (1987) y Franks, A.H. (1955).



Figura 2.13 Pina Bausch interpretando *Café Müller* (1978). Música: Henry Purcell.

En su obra *Café Müller* (1978), por ejemplo, los personajes están sumidos en la tristeza, en la angustia y la melancolía. Cada gesto de los bailarines parece una desesperada y desgarradora búsqueda de exteriorizar lo interno que además se reitera una y otra vez al modo de las angustiosas y obsesivas repeticiones que Beckett acostumbraba a introducir en sus obras. Un gesto físico equiparable al gesto pictórico de los artistas expresionistas e informalistas, quienes lo consideran como una vía para la plasmación de la expresión y el subconsciente. En este sentido, nuestra obra pictórica se relaciona totalmente con la concepción que estos ismos tenían del gesto:

*La acción del pintor obedecerá a una necesidad totalizadora. El objeto - si es que existe - podrá servir de soporte estructural, pero será sobrepasado en el acto dramático de pintar, en su éxtasis, en aquellos instantes lúcidos donde la furia pasional puede verse compensada con el más activo control. [...] La pintura informal constituye en sus formas expresivas extremas una acción demoledora como justificación del ser, un testimonio vital del hecho de existir.* (Saura, 1999: 13)

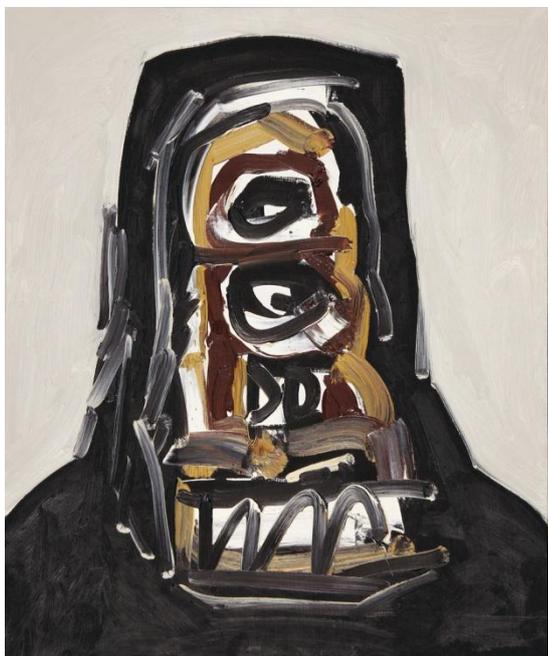
Es el gesto como registro de una pulsión, como plasmación de un sentimiento incontenible, como rastro de la emoción; en definitiva, como resultado de una acción verdadera, total y libre. Uno de los autores que más nos interesan en este sentido es **Antonio Saura** (Huesca, 1930- Cuenca, 1998), artista español considerado como uno de los más relevantes dentro de la corriente informalista en España. Para él, el acto de pintar es una lucha contra el soporte<sup>28</sup> donde plasmar las problemáticas del ser humano. Su pintura nos ofrece trabajos gestuales basados en una introspección relacionada con un sentimiento de libertad y expresión individualista. Al igual que en nuestras obras, Saura restringe el cromatismo de su paleta a tonos blancos, negros y tierras. También nos resulta de gran interés, en relación con nuestro trabajo, los retratos de mujeres que realizaba este artista (muy influenciado por los retratos de mujeres monstruosas de Picasso y Jean Dubuffet) que acabaron por convertirse en un tema obsesivo dentro de su producción pictórica. En estas pinturas, los rostros de las mujeres aparecen deformados, mutilados, desfigurados, parecen ser la prueba de un desasosiego vital, de un dramatismo existencial, un grito de horror y repulsión hacia el

<sup>28</sup> Además de la pintura al óleo sobre tela, Saura trabajó asiduamente sobre papel, algo que también es una constante en nuestra obra. Para él:

*[...] el papel es un soporte mucho más inmediato, la reacción del pintor frente al papel es mucho más inmediata que frente a la tela [...]. El papel es mucho más amable, permite ese contacto directo, ese reflejo automático entre la imagen mental y la realidad patente de lo que se va reflejando poco a poco, gradualmente, en este trabajo.* (García, 2006: 33)

mundo. Los espacios donde eran enmarcadas podían ser tanto opresivos y claustrofóbicos como sutiles, uniformes y monocromos, tal como puede apreciarse en la Figura (2.14). Los rostros se inscriben en escenarios vacíos y oscuros y son creados mediante pinceladas expresivas, nerviosas e impulsivas. Otra característica de los retratos femeninos de este autor, que también es un elemento fundamental en nuestra obra, es la abundancia de ojos<sup>29</sup> que superpone de manera obsesiva sobre los rostros desfigurados de las mujeres:

*Nada más alejado de la realidad que el rostro fijado en un instante determinado y aislado del dinamismo continuo de la vida. La fuerza de ciertas miradas impide toda fijación convincente, y la contemplación de nuestra propia mirada en el espejo resulta insostenible. Únicamente la mirada ya muerta se hace posible a través de la fermentación y el almacenamiento. (García, 2006: 132)*



**Figura 2.14 Retrato 4-96, 73 x 60 cm, Óleo sobre lienzo. Antonio Saura, 1996.**

Por otra parte, también nos resulta interesante el proceso que empleaban estos artistas para expresar aquello que no podían decir. Regresando al trabajo de Pina Bausch, la coreógrafa, partiendo de sus inseguridades y miedos, de la cotidianidad de las vidas y de los comportamientos de las personas, planteaba cuestiones<sup>30</sup> a sus bailarines para que estos las representaran a través de los movimientos de su cuerpo a modo de improvisación, sin restricción alguna. De este modo, sus obras se iban estructurando a medida que los ensayos avanzaban, por lo que, generalmente, nunca seguían una estructura narrativa ni lineal. Un modo de trabajar que, en cierto modo, se asemeja a nuestro proceso creativo donde, habitualmente, prima la experimentación y la improvisación. En nuestras piezas audiovisuales partimos de pensamientos y sentimientos, de preguntas para las que no encontramos

solución y que sólo somos capaces de transmitir por medio de la creación. La cámara se convierte así en un instrumento con el que buscar esa experiencia, un juego mediante el que captamos diferentes imágenes que no tienen porqué seguir estructura alguna y que, posteriormente, como si se tratase de un puzzle, vamos enlazando con el objetivo de expresar esa emoción.

<sup>29</sup> Cuando era pequeña, soñaba constantemente con ojos. Cerraba los párpados y sólo era capaz de distinguir una serie de miradas que se acercaban y alejaban y era algo que me tenía aterrorizada. Todo comenzó cuando soñé que una conocida tenía un accidente y perdía sus ojos. A partir de ese momento, todas las noches soñaba con ellos, como si me acosaran. Con el paso del tiempo, el terror se convirtió en acomodo y llegué incluso a forrar algunas zonas de las paredes de mi habitación con recortes de ojos que encontraba en las revistas, como si se tratara de un rostro gigante formado por ojos. Considero que esa experiencia ha sido fundamental para mí a la hora de pintar. Necesito encontrar esa otra mirada dentro del ser y sacarla a la luz, plasmarla en el cuadro.

<sup>30</sup> “En *Kontakthof*, la premisa era la ternura. ¿Qué es la ternura? ¿Cómo se exterioriza? ¿Cuáles son sus fines? ¿Cuáles sus límites? ¿Cuándo se acaba? Traspasados estos límites ¿Es todavía posible la ternura?” (Hoghe, 1989: 28).

En cuanto al método empleado por Saura y los informalistas en general, nos interesan especialmente dos conceptos fundamentales: *el tachismo* y el *automatismo psíquico*.

Tachismo (*tachisme*) proviene de la palabra francesa *tache* que significa *mancha*. Este término fue acuñado por el crítico de arte Pierre Gueguen en la década de los cincuenta para referirse a aquellos artistas cuyo lenguaje se basaba en el poder de la mancha. Se caracteriza por la intuición, el instinto y la espontaneidad a la hora de crear ya que lo que se pretende reflejar es el estado emocional del artista (Blok, 1982: 237). Un concepto que guarda relación con nuestro trabajo plástico donde, en ocasiones, comenzamos realizando aguadas dejando que sea el azar quien actúe expandiendo la tinta china sobre el soporte. O mezclamos la pintura en una espátula para posteriormente esparcirla de manera intuitiva por el formato. Jugamos con el agua, la pintura y las manchas, como quien mira las nubes buscando formas que le recuerden a animales o rostros. Un gran referente para nosotros en este sentido ha sido la artista **Marlene Dumas** (Ciudad del Cabo, 1953). Sus obras se centran básicamente en la representación del cuerpo y el rostro. Dumas reflexiona sobre la intimidad, la identidad (sexual, racial y social) y construye trabajos en los que prima, ante todo, la expresividad de las manchas. Trabaja a partir de fotografías que recoge de periódicos y revistas y que posteriormente reinterpreta. En nuestro trabajo también tomamos referencia, en algunas ocasiones, de fotografías de artistas como Steve McCurry, Jean Gaumy, Humberto Rivas o Paolo Roversi, entre otros.



Figura 2.15 *Tulkarem*, 44,1 x 34,9 cm. Tinta aguada sobre papel. Marlene Dumas, 2002.

Otro de los artistas que nos interesan dentro de este ámbito es **Francesco Clemente** (Nápoles, 1952). Sus retratos de mujeres basados en la mancha y la expresión y las miradas penetrantes de sus figuras han tenido también gran influencia en nosotros.

Por su parte, el automatismo psíquico, un concepto formulado por André Breton en su *Manifiesto surrealista* (1924), se basa en un procedimiento mediante el que “[...] se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento” (Breton, 2001: 44). Es decir, un método que consiste en rescatar del subconsciente nuestros pensamientos más recónditos y expresarlos mecánicamente sin atender a razón o reflexión alguna. De este modo, la acción pictórica se convierte en un trance en el que el artista reproduce instintivamente y de manera convulsiva, aquellos pensamientos y sentimientos que van aflorando en su cabeza y su resultado es el traspaso de la emoción al soporte. “El automatismo, contemplado de esta forma, no es un fin en sí mismo, sino un medio para acceder a lo inexpresable” (Saura, 1999: 259).

Como bien apuntaba Breton, se trata de un procedimiento que puede aplicarse no sólo a la pintura, sino a cualquier otra disciplina como, por ejemplo, la escritura. En el campo literario muchos fueron los artistas y escritores que se sirvieron de este método para ejecutar sus creaciones. Saura, por ejemplo, influenciado en sus comienzos por la poesía surrealista, escribió:

*Los gritos terribles de las mujeres azules en el balcón que nos mata  
nos recogen los ecos palpables de los barrotes invisibles  
que impiden la libertad del lago de los centauros pardos*

*Y una llamada de las grúas como en un cono de cielo indica el camino que las nubes coaguladas deben seguir [...]*<sup>31</sup> (Saura, 2004: 13-15)

En el ámbito de las prácticas artísticas también podemos mencionar algunos ejemplos de artistas que utilizan la escritura mecánica como elemento fundamental en sus obras. Ya mencionamos el caso de Evru Zush y sus *palabras esquizofrénicas*, pero no es el único. **Cy Twombly** (Virginia, 1928 - Roma, 2011) rompía la palabra y la descomponía generando así una serie de marcas gráficas o pictogramas que esparcía por sus enormes lienzos en movimientos incesantes, como, por ejemplo, el garabato. **Mirtha Dermisache** (Buenos Aires, 1940 – Buenos Aires, 2012) también realizaba una serie de grafismos ilegibles que disponía sobre cartas, libros, artículos o murales en los que tan sólo pretendía que se leyera el impulso ejercido en el momento de su creación, donde además primaba, por encima de todo, la espontaneidad. **León Ferrari** (Buenos Aires, 1920 – Buenos Aires, 2013) realiza una serie de líneas y trazos en sus trabajos que se entrecruzan tejiendo signos y formando palabras. Por su parte, **David Zink-Yi** (Lima, 1973), en su obra *Ahum* (1999) nos refiere a la fractura entre la palabra y el habla. Se trata de una pieza audiovisual donde una mano intenta escribir de manera automática los sonidos abstractos que proceden de la misma persona que escribe (o viceversa) (Lafuente, 2006: 92-99).

En nuestra investigación pretendemos enlazar la escritura automática con la acción pictórica, es decir, mediante el procedimiento del automatismo generamos una escritura formada por *palabras plásticas* donde tanto el acto pictórico como el acto de escribir suponen la transferencia de un estado psíquico o emocional al soporte. En cierto modo, o al menos desde nuestro punto de vista, la transformación de un pensamiento a una palabra escrita requiere una abstracción, por lo que el resultado de convertir un sentimiento o una emoción, que consideramos incomunicable a través de cualquier otro medio, en una escritura plástica, no puede ser otro que el de la abstracción. La consecuencia es una maraña de letras ininteligibles que se disponen sobre el formato a modo de horror vacui de la que sólo acaba importando su presencia<sup>32</sup>, el registro de la emoción, “[...] una expresión existencial en la que la obsesión personal

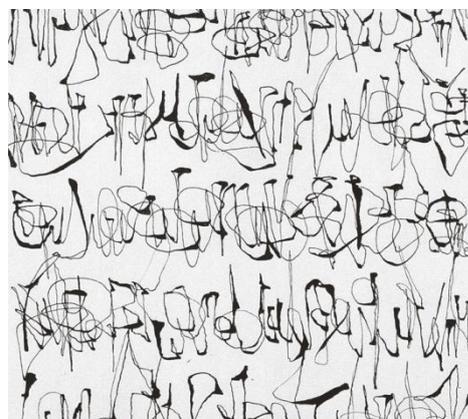


Figura 2.16 *Letter to a general (Carta a un general)*, 60 x 45 cm. Tinta china sobre papel. León Ferrari, 1963. Detalle.

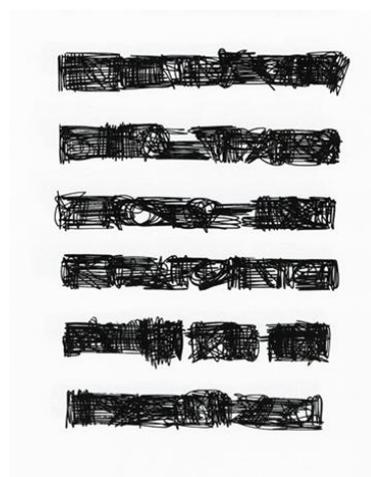


Figura 2.17 *Fragmento de historia*. 29 x 20 cm. Impresión en Offset sobre papel. Mirtha Dermisache, 1974.

<sup>31</sup> Para leer el poema completo véase Anexo II.

<sup>32</sup> Jaume Plensa menciona:

*Mi casa estaba toda llena de libros. Mi padre era un gran lector y siempre estaba: tienes que leer esto, tienes que leer lo otro... y como un buen niño pues yo no quería. Pero sí que hubo como una relación física con todo esto. Creo que me influyó mucho la presencia visual de texto, más que el texto en sí, su presencia visual. Un día decidí que si este era yo, pues entonces lo iba a utilizar como materia.* (Plensa, 2010)

queda traspasada por la fenomenología plástica” (Saura, 1999: 264).

El término *palabras plásticas* al que hemos hecho referencia, es el concepto que utiliza **Mon Montoya** (Mérida, 1947) para definir su trabajo. El artista extremeño traza en sus cuadros una serie de signos irregulares, a modo de *palimpsesto*<sup>33</sup>, que va reproduciendo en un profundo acto de improvisación y que resultan de la traducción de sus emociones a expresiones abstractas. Lo importante para Montoya, al igual que para nosotros, es la necesidad de expresar sus propias experiencias por medio de la pintura: “Mi trabajo es una carta ininterrumpida que nace de la necesidad de contar, mediante signos, un proceso de traducción de la existencia [...] Lo esencial es mi propia vivencia, porque yo lo que hago es traducir todo eso a palabras plásticas” (Montoya citado en García Yelo, 2009: 33-40).

Son pinturas silentes, mudas, sin embargo, parecen esconder un mensaje encriptado que nos invita a ser descifrado.

En este sentido, nos interesa ahora analizar la relación entre pintura abstracta e incomunicación que encontraba Donald Kuspit al analizar los trabajos de Pierre Soulages y Ad Reinhardt: “Pese a su llamativa presencia, añade un tono de ausencia extraño. Al margen de cuánto comunique, parece incomunicada” (Kuspit, 2007; citado en G. Lavagne, 2009: 15). La pintura abstracta está presente, nos atrae, nos provoca y, a la vez, nos rechaza, no dice nada, calla. Escribía Neruda:

*Me gustas cuando callas porque estás como ausente,  
[...] Me gustas cuando callas y estás como distante.  
Y estás como quejándote, [...]*<sup>34</sup> (Neruda, 1998: 28-29)

En ese mutismo al que lo abstracto se entrega, en ese ensimismamiento en el que la pintura parece no estar pero está, es donde yace todo un lenguaje que palpita, distante, quejándose, gritando todo aquello que no puede decir y, es precisamente en ese estado absorto de ausencia de la pintura abstracta donde Kuspit encontraba una extrema voluntad de comunicación imposible.

Como hemos visto, la incapacidad que nos provocaba el lenguaje tanto para pensar como para expresar aquello que pensamos, nos condujo al silencio, pero éste, a su vez, ha sido incapaz de satisfacer nuestras necesidades de comunicación que como hombres sociales pretendemos. De este modo, acabamos por crear un nuevo medio que fuese capaz de permitirnos la expresión, en nuestro caso una escritura. A pesar de ello, ha resultado

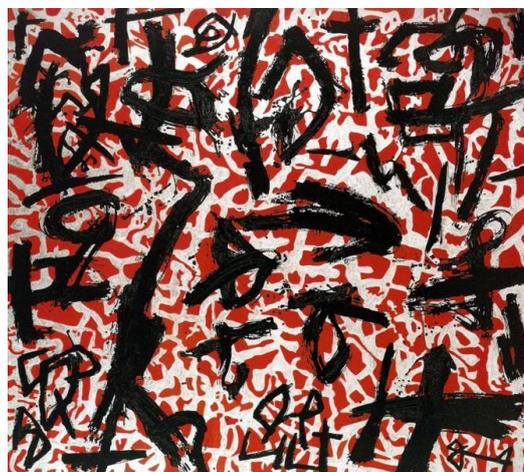


Figura 2.18 *El jardín rojo*. 180 x 200 cm. Técnica mixta sobre tela. Mon Montoya, 2004.

<sup>33</sup> Texto o manuscrito que conserva en su superficie huellas de una escritura anterior (De Madariaga, 1980: 373). En el ámbito artístico la técnica del palimpsesto puede hacer referencia a la superposición de imágenes o capas de pintura que se aplican sobre el soporte. Ha sido empleada por artistas como Francis Picabia, Anselm Kiefer, Julian Schnabel o Miquel Barceló, entre otros muchos. En nuestro trabajo (tanto audiovisual como pictórico) utilizamos esta técnica constantemente: la superposición de rostros que se acumulan, los trazos de pintura sobre manchas, los escritos y amuletos representados sobre los retratos, la aplicación reiterada de un color sobre otro... generan diferentes capas de significado con múltiples lecturas y suponen una metáfora de la relación que encontramos entre lo consciente/lo inconsciente, lo interior/lo exterior, lo oculto/ lo expuesto...

<sup>34</sup> Para leer el poema completo véase Anexo II.

ser ilegible, incomprensible y por tanto, tampoco nos ha permitido la comunicación. Así, la rueda incommunicativa gira y gira llevándonos a una constante búsqueda, a una sucesión de fracasos, a la constante incommunicación.

## 2.2 Sobre la subjetividad de los valores en el uso del lenguaje

*[...] Observo que estás desnudo:  
¿qué tal este traje?*

*Negro y tieso, pero no sienta mal.  
¿Te casarás con él?  
Es impermeable, irrompible, a prueba  
de fuego y de bombas que hundan los tejados.  
Créeme: te enterrarán con él.*

*Ahora bien: la cabeza la tienes vacía, con perdón.  
Dispongo de remedio para eso.  
Ven aquí, corazón, sal del armario.  
Bueno, ¿qué te va pareciendo la cosa?  
Está, para empezar, como un papel desnuda;*

*pero dentro de veinticinco años será de plata,  
de oro dentro de cincuenta:  
una muñeca viva, mires por donde mires.  
Sabe coser, y sabe cocinar,  
y sabe hablar, hablar y hablar.<sup>35</sup>  
(Plath, 1965; citado en Plath, 2013: 29-30)*

Aunque no nos demos cuenta, vivimos, la mayoría de las veces, en una constante incommunicación con nuestra realidad circundante, es decir, con los objetos y sujetos que habitan diariamente en nuestro entorno:

Para la axiología objetivista<sup>36</sup> los valores son considerados como cualidades inherentes a los objetos lo que, en último término, significa que éstos son portadores de dichos valores (Castilla del Pino, 1990: 38). Es decir, en nuestra sociedad existen una serie de valores preestablecidos que tienen un carácter universal y absoluto y que, además, son personificados en los sujetos y en las cosas. Caemos en la falsa consideración de que los objetos tienen una serie de valores intrínsecos y no nos damos cuenta de que son atribuciones que nosotros les otorgamos. Es más, cuando somos propietarios de un objeto, creemos que éste nos transfiere todas esas cualidades que irrealmente le hemos otorgado y que, por tanto, éstas pasan ahora a ser valores de mi yo. Por ejemplo, un vestido puede ser largo, corto, ancho, estrecho... esas cualidades son propias del objeto. En cambio, que un vestido sea bonito, elegante, distinguido... son valores y atribuciones que nosotros otorgamos a ese objeto y que creemos que pasan a formar parte de nuestro Yo en el momento en que nos pertenecen de modo que si lleváramos puesto ese vestido seríamos bonitos, elegantes y distinguidos. La consecuencia directa es la incommunicación con la realidad

---

<sup>35</sup> Para leer el poema completo consultar: Anexo II.

<sup>36</sup> La axiología es la rama de la filosofía que estudia la naturaleza de los valores. La corriente objetivista es uno de los elementos que caracterizan la ideología de las sociedades burguesas capitalistas. Para más información consultar: Haba, Enrique. P (2004) y Bonte.P (1996).

puesto que tratamos a las personas y a las cosas no por lo que realmente son sino por lo que representan<sup>37</sup>.

Como sabemos, nuestro mundo, nuestra realidad, está permanentemente cambiando. Sin embargo, para que un hecho extraordinario que ocurra en dicha realidad nos sorprenda, es preciso que nos interese por él, que lo valoremos, si no pasará ante nosotros como un hecho más, como algo rutinario. *Querer ver* lo cambiante de la realidad es, por tanto, una actitud subjetiva del sujeto (Castilla del Pino, 1990: 77-80). El problema es que las personas tendemos a apreciar nuestra realidad como estática, inmutable. En nuestra cotidianidad los datos que extraemos de la realidad son datos que ya conocemos. De este modo, nos acostumbramos a relacionarnos con ellos a través del hábito, es decir, nos acostumbramos a concebirllos como si siempre se nos presentaran de igual manera. Ante la inseguridad que nos supone permanecer en una constante vigilancia de los acontecimientos<sup>38</sup> que se suceden en nuestro entorno, adoptamos una mecánica de defensa y hacemos de nuestra realidad una rutina<sup>39</sup>. Esta actitud de *no querer ver*, se traduce en una incomunicación con la realidad que las personas adoptamos por el simple hecho de que así nos sentimos más seguras. Al ser incapaces de asimilar la realidad tal como es, nuestras vidas se tornan monótonas, rutinarias, nunca pasa nada diferente y, por tanto, los objetos y sujetos que habitan en ella tampoco podrán ofrecernos ninguna novedad. En la cotidianidad los objetos permanecen inalterables, petrificados. A pesar de que éstos sufrirán cambios, no los queremos ver por lo que, para nosotros, seguirán siendo siempre los mismos y tendrán siempre el mismo valor.

En ambos casos y por el mismo motivo, uno de los resultados es la total o parcial incomunicación puesto que nuestro *no querer ver* hace que nos relacionamos con los objetos y sujetos de nuestro entorno de una manera superficial.

### 2.2.1 La incomunicación con los objetos

[...] ¿Qué conduce a las cosas?  
No exactamente  
¿Qué responde a las cosas?  
o ¿Qué precede a las cosas?  
o ¿Qué infiere a las cosas?  
Una frase hallada al azar en la acera  
como las puertas tienen en el quicio su eco  
No exactamente

---

<sup>37</sup> El psiquiatra Castilla del Pino menciona:

*En la relación sujeto/objeto importan más los atributos que le conferimos al objeto que a sus predicados. En otras palabras, nos importa más lo que nos parece el objeto que lo que realmente es; más la posible satisfacción del deseo en él que la realidad. Estos atributos son “nuestros” valores del objeto. Manejamos un repertorio de atributos a partir de los sentimientos que los objetos de la realidad nos suscitaron a lo largo de nuestra existencia. Los atributos son positivos o negativos, nunca neutros. En el discurso verbal se expresan mediante la adjetivación. (Castilla del Pino, 2000: 85)*

<sup>38</sup> “Un acontecimiento es cualquier variación de un entorno si ésta es imprevista o extraordinaria para quien, al desarrollar su actividad dentro de ese entorno, trata de mantener su constancia dentro de los límites definidos para la consecución de sus propios objetivos” (Piñuel & Lozano, 2006: 109).

<sup>39</sup> Según Castilla del Pino:

*Es un hecho que hay personas para quienes la realidad [...] no es en modo alguno igual, de manera que en todo momento están ante la realidad atentos, y la realidad – repito: en apariencia siempre igual – es permanentemente objeto de su atención por cuanto saben extraer de ella lo que tiene de distinto. En el fondo, estos son los que están de verdad en la realidad con consciencia de la realidad. (Castilla del Pino, 1990: 80)*

¿Qué nos dirige a las cosas?  
¿Qué conlleva a las cosas?  
Un objeto interpuesto  
entre el aire y su vacío  
entre la navaja y su filo  
entre las vocales y las consonantes  
entre las cosas y su procedencia.<sup>40</sup>  
(Muñoz, 2009: 79-85)

El fetichismo es un claro ejemplo de la incomunicación del hombre con los objetos de su entorno puesto que el sujeto fetichista no se relaciona con la realidad sino con aquello que la representa, el objeto fetiche (Castilla del Pino, 1990: 87-90). Ante la incapacidad que tiene el sujeto de aprehender la realidad (la persona o cosa que está detrás del fetiche), éste atribuye una serie de valores ilusorios a un objeto con la intención de disfrutar de aquello que no puede, de aquello que en su realidad es inalcanzable:

*En cuanto presencia, el objeto-fetiche, es en efecto algo concreto y hasta tangible, pero en cuanto presencia de una ausencia es, al mismo tiempo, inmaterial e intangible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no puede nunca poseerse realmente.* (Castro Flórez, 2004: 34)

Podríamos decir que cuando la realidad es inasequible, inabordable para el sujeto, éste busca un sucedáneo donde evadirse, el fetiche. Mediante un proceso de fetichización<sup>41</sup> la persona acaba por adorar al fetiche perdiendo totalmente la comunicación con el objeto de la realidad.

Cuando oímos la palabra fetichismo, solemos relacionarla con un contenido sexual, seguramente por la definición que estableció Sigmund Freud (Príbor, 1856, Londres, 1939) en su *Ensayo sobre las aberraciones sexuales* (1905). Pero el fetiche surge en diferentes esferas de nuestra cotidianidad. En el ámbito económico, el dinero, por ejemplo, es un fetiche que surge ante la imposibilidad de comprender o asimilar el poder que el dinero representa. En lo religioso, un rosario sustituye a ese Dios inalcanzable en la realidad. Así,

*Hay muchas situaciones sociales en las que el fetiche no está específicamente relacionado con la práctica genital. Puede funcionar como un amuleto u objeto mágico, como un objeto simbólico en los ritos religiosos, como una prenda en el amor romántico y como una propiedad especial en el juego infantil.* (Greenacre, 1969; citado en Kuspit, 2003: 191)

En el ámbito artístico hay una gran variedad de artistas que han utilizado el fetiche como un componente fundamental de sus obras: Las esculturas de Louise Bourgeois; los objetos fotografiados por Man Ray, como por ejemplo en su obra *Regalo* (1921); el *Objeto desagradable* (1931) de Giacometti; la *Taza de té, platillo y cuchara cubiertos de piel* (1936) o *Mi enfermera* (1936) de Meret Oppenheim; *La fuente* (1917) de Marcel Duchamp o *La Venus de los Globos* (2008) de Jeff Koons.

---

<sup>40</sup> Para leer el poema completo consultar: Anexo II.

<sup>41</sup> Para más información consultar: Castilla del Pino, C. (1990: 87-90).

Para nuestro trabajo es de especial interés el análisis del *amuleto*, un objeto al que se le adjudican una serie de valores y virtudes, normalmente sobrenaturales, que protegen al que lo transporta de males y enfermedades, es decir, un objeto que actúa como escudo. Los amuletos son unos de los objetos más antiguos que se conocen en la historia de la humanidad. Las Venus Paleolíticas, datadas hacia el 10.000 a.C, son unas estatuillas de mujeres talladas sobre diferentes materiales que, aunque no se conoce su función específica dentro de aquellas comunidades, en ocasiones se ha considerado que eran utilizadas tanto como símbolos de fertilidad como amuletos. Avanzando en el tiempo, existen una infinidad de objetos considerados protectores dentro de cada una de las culturas que habitan el planeta. Los egipcios por ejemplo, utilizaban un amuleto llamado *Udjat*, más conocido como el *Ojo de Horus*, para prevenir el mal de ojo y de las enfermedades oculares, así como la *Cruz Ansada* (*Ānkh*), que favorecía la longevidad y la sabiduría o el *Escarabeo*, al que también se le asignaban virtudes protectoras (Brodrick & Morton, 1999: 20-22). El caballito de mar fue utilizado por los pescadores de la vertiente mediterránea contra la fiebre, los maoríes cuelgan de sus cuellos el llamado *Hei –Tiki*<sup>42</sup>, así como los cristianos llevan la Cruz Cristiana, la Cruz de Caravaca o la Cruz de Etiopía. En el campo de la pintura, no han sido escasas las representaciones de estos objetos. Los egipcios incorporaban en sus pinturas murales imágenes de cebollas ya que se utilizaban como amuletos para mantener alejados a los reptiles. También añadían formas de corazones, que eran considerados como recipientes del alma y la muerte y protectores en el viaje al más allá. Pantoja de la Cruz (Valladolid, 1553 – Madrid, 1608) personificó a la Infanta *Doña Juana de Austria* (1602) portando un cuerno, una campanilla y una higa de coral rojo<sup>43</sup> en su mano derecha, caso que se asemeja al *Retrato del Príncipe Felipe Próspero* (1659) de Velázquez (Sevilla, 1599 – Madrid, 1660). Francisco de Goya (Fuendetodos, 1746 – Burdeos, 1828), por su parte, retrató en su obra *La Duquesa de Alba y su Beata* (1795), a la Duquesa portando un amuleto de coral rojo con el que pretendía asustar a su camarista, que a su vez reacciona enseñándole una cruz de madera. También es sabido que Pablo Picasso (Málaga, 1881- Francia, 1973) se sirvió de los amuletos y figurillas de origen africano para sus obras:



Figura 3.0.1 *La Duquesa de Alba y su Beata*. 33 x 27,7 cm. Óleo sobre lienzo. Francisco de Goya, 1795. Detalle.

*Durante el otoño de 1907, el artista pasó muchas horas tallando estatuillas extrañas parecidas a amuletos y muñecas primitivas [...] exudaban algo solemne, amenazador y dramático, y se convirtieron en las protagonistas de sus pinturas hacia comienzos de 1908.* (Podoksik, 2005: 74)

<sup>42</sup> Estatuilla con forma de feto humanoide que suele colgarse en el cuello, sobretodo en el caso de las mujeres embarazadas, que se usa para ahuyentar a los malos espíritus.

<sup>43</sup> La *higa* es un amuleto que se utilizaba frecuentemente en España. Tenía forma de puño cerrado mostrando tan sólo el dedo pulgar entre el índice y el corazón. Se solía utilizar para proteger a los recién nacidos del mal de ojo y neutralizar los maleficios de las brujas. El *coral rojo* era considerado como un símbolo contra el ahogamiento y prevenía a los niños contra los vómitos y otras enfermedades (normalmente relacionadas con la sangre) (Abad González y Moraleja Izquierdo, 2005).

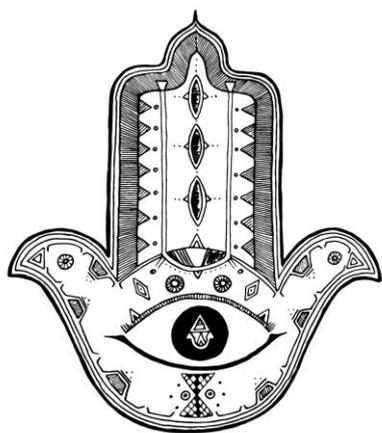


Figura 3.2 *Jamsa*, 27,9 x 21 cm. Ilustración digital. Laura Pintado. 2014.

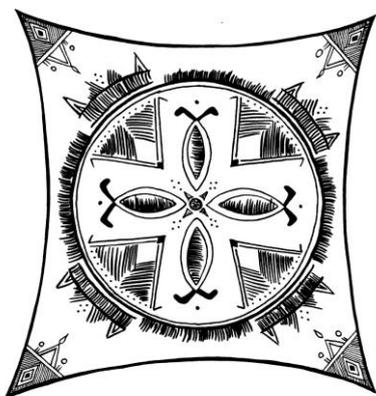


Figura 3.3 *Shirawt*, 29,7 x 21 cm. Ilustración digital. Laura Pintado. 2014

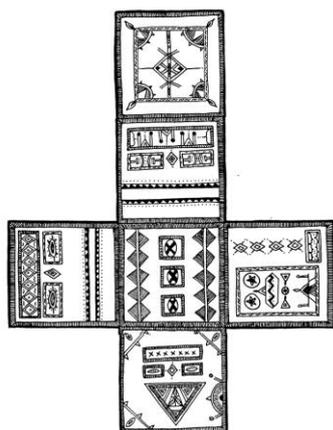


Figura 3.4 *Kaaba*, 29,7 x 21 cm. Ilustración digital. Laura Pintado, 2014

En nuestro trabajo, tanto audiovisual como pictórico, la incorporación de símbolos que representan este tipo de objetos es muy frecuente tal y como puede verse en algunas de las obras presentadas en esta investigación. Normalmente nos basamos en iconografías de origen musulmán<sup>44</sup> y tuareg<sup>45</sup> que adaptamos y reinterpretamos. En el caso de la aportación cuatro, *Sin título IV* (2014), el símbolo empleado es la *Mano de Fátima*, utilizado por las culturas judía y musulmana como un amuleto que protege contra las desgracias. En el Islam cada dedo de la mano representa uno de los pilares sagrados de su religión. Debe su nombre a Fátima, la hija del profeta Mahoma. Según cuenta la leyenda, cuando ella se encontraba en casa preparando la cena llegó su marido con una de sus concubinas. El dolor que sintió Fátima fue tan grande que continuó preparando la cena sin darse cuenta de que había metido su mano en el agua hirviendo. Era tan fuerte su sufrimiento que ni siquiera se dio cuenta de que se había quemado. Desde entonces se ha utilizado como un símbolo de la fidelidad y el amor incondicional. En nuestro trabajo este símbolo es considerado un amuleto contra el dolor.

Otro de los símbolos que empleamos en nuestras representaciones es la *huella*, que puede verse en el centro del rostro de la aportación tres: *Sin título I* (2014). Para los tuaregs la existencia del hombre se manifiesta por medio de las *`ighatimen`*, las huellas de la sandalia, que se incorporan a modo de ideogramas en diversos objetos (Borel, 2001: 103). En nuestro trabajo este símbolo representa el nomadismo que encontramos tanto en nuestro interior, con ese flujo continuo de pensamientos y sentimientos que nos bombardean inagotablemente, como en el exterior, en ese cambio constante de apariencias y máscaras sociales en el que estamos acostumbrados a vivir. Uno de los objetos donde los tuareg inscriben este símbolo es el colgante llamado *`terawt`* y *`shirawt`* (Borel, 2001: 114-115). Se trata de una cajita cuadrada, realizada normalmente en plata, donde tradicionalmente se guardaban mensajes con versículos del Corán que, además, solían ser una especie de secreto puesto que una vez depositados dentro, la caja no podía volver a abrirse. Eran utilizados por los tuareg como amuletos de la buena suerte. Estos collares se representan esquemáticamente en nuestras obras como símbolo de la incomunicación: el objeto se equipara a la

<sup>44</sup> En realidad los musulmanes tienen prohibido el uso de amuletos puesto que su único Dios es Alá y sólo pueden venerarle a él, pero siempre se han utilizado objetos a los que atribuían virtudes protectoras como la Mano de Fátima, que se coloca incluso en las aldabas de las puertas.

<sup>45</sup> Pueblo bereber tradicionalmente nómada que habita en algunas zonas del desierto del Sáhara. Aunque musulmanes, su práctica religiosa no es tan estricta como en otros países del Islam.

identidad de una persona que guarda en su interior, pensamientos, sentimientos, impresiones... infinidad de ideas que sabemos que están ahí, pero que se nos ocultan, se mantienen en secreto.

Por último, otro de los signos que solemos utilizar en nuestros trabajos es *La Kaaba*<sup>46</sup>, una de las edificaciones más sagradas para el Islam, considerada la casa de Dios. En nuestro caso, transformamos esta construcción en la imagen desplegable de un cubo que acaba teniendo el aspecto de una cruz invertida y simboliza ese espacio propio y particular de la identidad de cada persona que se nos muestra codificado, encriptado, incomunicado.



Figura 3.5 *Loss of our identity#2 (La pérdida de nuestra identidad#2)*. 92 x 74 cm. Collage digital. Sadegh Tirafkan, 2007. Detalle.

Una obra que nos interesa particularmente en este sentido es *La pérdida de nuestra identidad* (2007), del artista **Sadegh Tirafkan** (Karbala, 1965 – Toronto, 2013), donde se nos muestra a una joven que lleva la cabeza cubierta con un velo. Mientras los ojos de la chica miran penetrantes al espectador, su boca aparece tapada por un motivo decorativo de la cultura islámica. Aunque en este caso no se trabaje el tema del amuleto específicamente, a nivel formal contiene una serie de componentes equiparables a los nuestros: la mirada, el velo, la mujer, los símbolos o la disposición de los elementos.

### 2.2.2 *La incomunicación con los sujetos*

*¿Crees que no lo entiendo? El sueño imposible de ser. No de parecer, sino de ser. Consciente en cada momento. Vigilante. Al mismo tiempo, el abismo entre lo que eres para los otros y para ti misma, el sentimiento de vértigo y el deseo constante de, al menos, estar expuesta, de ser analizada, diseccionada, quizás incluso aniquilada. Cada palabra una mentira, cada gesto una falsedad, cada sonrisa una mueca. ¿Suicidarse? ¡Oh, no! Eso es horrible. Tú no harías eso. Pero puedes quedarte inmóvil y en silencio. Por lo menos así no mientes. Puedes encerrarte en ti misma, aislarte. Así no tendrás que desempeñar roles, ni poner caras ni falsos gestos. Piensas. Pero ¿Ves? La realidad es atravesada, tu escondite no es hermético. La vida se cuela por todas partes. Estás obligada a reaccionar. Nadie pregunta si es real o irreal, si tú eres verdadera o falsa. La pregunta sólo importa en el teatro. Y casi ni siquiera allí. Te entiendo, Elizabeth. Entiendo que estés en silencio, que estés inmóvil, que hayas situado esta falta de voluntad en un sistema fantástico. Te entiendo y te admiro. Creo que debes*

<sup>46</sup> Construcción en forma de cubo situada en el centro de la mezquita Mesjid Al-Haram, en La Meca. Edificada con capas de piedra gris azulada y cubierta con un manto llamado 'Kiswa' que se renueva cada año. Contiene además, en una de sus esquinas, 'La Piedra Negra', uno de los elementos más sagrados del Islam.

*mantener este papel hasta que se agote, hasta que deje de ser interesante. Entonces podrás dejarlo. Igual que poco a poco fuiste dejando los demás papeles. (Persona, 1966)*

Como advertíamos, las personas caemos en la ilusoria consideración de que los objetos que poseemos nos transfieren una serie de cualidades que pasan a ser valores nuestros. De este modo, la persona acaba por reconocerse tan sólo en lo que tiene de extraño de sí misma, es decir, en todos esos valores que irrealmente han pasado a formar parte de su yo. La persona puede decir de sí que es una cosa u otra en tanto que posee un objeto u otro y, en última instancia, sólo se reconoce en lo que su posesión le hace ser<sup>47</sup>. Por ejemplo, la posesión de una propiedad nos hace ser propietarios, la posesión de una licenciatura nos hace ser licenciados, la posesión de un vestido elegante nos hace serlo a nosotros también, etc. La alienación llega a niveles tan hondos que en muchas ocasiones las personas no sabemos ser otra cosa que el personaje que socialmente representamos (Castilla del Pino, 1990: 46-51). Erving Goffman (Canadá, 1922 – EE.UU, 1982), en su obra *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959) ya comparaba nuestras relaciones interpersonales con una representación teatral donde cada individuo desempeña su papel ante un público que, además, modifica dependiendo del escenario en el que trascorra la acción. En este sentido, la etimología de la palabra `persona`, que es *máscara*, recobra de nuevo su significado original<sup>48</sup>:

*Probablemente no sea un mero accidente histórico que el significado original de la palabra persona sea máscara. Es más bien un reconocimiento del hecho de que, más o menos conscientemente, siempre y por doquier, cada uno de nosotros desempeña un rol... Es en estos roles donde nos conocemos mutuamente; es en estos roles donde nos conocemos a nosotros mismos.*

*En cierto sentido, y en la medida en que esta máscara representa el concepto que nos hemos formado de nosotros mismos – el rol de acuerdo con el cual nos esforzamos por vivir - esta máscara es nuestro sí mismo más verdadero, el yo que quisiéramos ser.*

*Al fin, nuestra concepción del rol llega a ser una segunda naturaleza y parte integrante de nuestra personalidad. Venimos al mundo como individuos, logramos un carácter y llegamos a ser personas. (Goffman, 1997: 31)*

---

<sup>47</sup> El concepto de `reificación` fue desarrollado por Karl Marx seguido de George Lukács, y varios integrantes de la Escuela de Frankfurt (Raymond Williams, Axel Honneth, John Holloway...). Para más información consultar: Honneth, Axel (2007).

<sup>48</sup> El término `persona` proviene del latín `persona` que lo tomó del etrusco, `phersu`, y éste, a su vez, del griego `prósopon`. Se utilizaba para designar a las máscaras que utilizaban los personajes en las representaciones teatrales.

Las personas llevamos constantemente una máscara que *oculta* nuestra forma de ser real y *muestra* el rol que desempeñamos en un determinado momento y ante una situación concreta. Nuestro comportamiento es diferente con nuestros compañeros de trabajo, con nuestra pareja, con nuestros amigos, con nuestros familiares... en cada una de estas circunstancias actuamos conforme a las expectativas que se tienen de nosotros dependiendo de nuestra posición social, nuestro nivel cultural, nuestra religión...etc. Sabemos que somos valorados por lo que nuestro personaje nos hace ser por lo que, en último término, nos defendemos ante cualquier otra visión que de nosotros se pudiera tener, es decir, protegemos nuestro yo real ocultándolo bajo nuestro yo social y en el momento en el que creemos que alguien ha descubierto un ápice de nuestra realidad como persona, nos sentimos desprotegidos, desnudos, inseguros (Castilla del Pino, 1990: 94-95). En este sentido, podríamos decir que la máscara se encuentra justamente en el límite entre lo interior y lo exterior. Actúa como un velo que cubre nuestra parte más interna, nuestra intimidad<sup>49</sup> y la protege. Y es precisamente esto lo que le ocurre a las mujeres de nuestros retratos. Ante la inseguridad que les provocan las miradas atestantes de los individuos que conviven con ellas, sus prejuicios, incluso sus máscaras, activan un mecanismo de defensa<sup>50</sup> y se refugian bajo un manto donde aislarse, comunicarse.



**Figura 3.6 *Ballerina (Bailarina)*, 190 x 45x 52 cm. Kevin Francis Gray, 2011. Detalle.**

La mujer velada ha sido representada en un gran número de obras a lo largo de la Historia del Arte. En el ámbito de la escultura podemos citar algunos ejemplos como el de Antonio Corradini (Padua, 1668 – Nápoles, 1752), y su obra *La verdad velada* (1752); Luis Salvador Carmona (Nava del Rey, 1708- Madrid, 1767), *La Fe* (1753); Camilo Torreggiani (Ferrara, 1820 – 1896) *Isabel II Velada* (1855) o Kevin Francis Gray (Irlanda, 1972) y su *Busto de bailarina* (2012). En el campo de la pintura, también ha sido representada por artistas como Roger Van der Weyden (Tournai, 1400 – Bruselas, 1464) con su obra *Retrato de una dama* (1460); Rafael Sanzio (Urbino, 1483 – Roma, 1520) en *La velada* (1515); Francisco de Goya (Fuendetodos, 1746 – Burdeos, 1828) en su obra *Una manola: Doña Leocadia Zorrilla* (1820-23); u Odilon Redon (Burdeos, 1840 – París, 1916) en *Mujer con velo* (1895).

Actualmente, la artista de origen iraní **Shadi Ghadirian** (Teherán, 1974) trabaja con el velo como un elemento fundamental en su trabajo. En su serie fotográfica *Como todos los días* (2001), nos muestra los retratos de unas figuras totalmente cubiertas por telas estampadas sobre las que, en lugar de exponer el rostro de la mujer, nos presenta un objeto cotidiano típico del mantenimiento del hogar: una plancha, un guante de plástico, una escoba... De este modo, los objetos (que pertenecen a la mujer por un a valoración preestablecida) se personifican, es decir, reemplazan a la persona y se convierten en sujetos. Ghadirian cuestiona así el rol que ha de desempeñar la

<sup>49</sup> José Luis Pardo desarrolló en 1996 su *Teoría frutal de la intimidad*. “Según ésta, [...] la intimidad sería la semilla, opaca, maciza, germinal, impenetrable, lo que se preserva de la mirada de los otros”. (Fernández López, 2005: 135).

<sup>50</sup> Pina Bausch decía:

*Un día me di cuenta de que yo, de algún modo, adoptaba siempre una posición de defensa en mi obra. Allí donde la gente, en general, se siente agredida o afirma en seguida que eso no es así, yo, en cambio, intento entender de algún modo porqué ocurre de esa manera. Es decir, intento entender porqué es así. Y naturalmente, a partir del momento en que intento entender cómo es posible que la gente llegue a comportarse de una manera determinada, estoy adoptando el papel de defensora. (Bausch, citado en Hoghe, 1989:35)*



**Figura 3.7** *Like every day* (*Como todos los días*), 50 x 50 cm. Impresión en color. Shadi Ghadirian, 2000. Nº 10 de la serie.

mujer en la cultura árabe donde es vinculada con los objetos que posee llegando a definirla totalmente y, por tanto, a la pérdida de su identidad. Es importante para nosotros resaltar el hecho de que las figuras retratadas no van cubiertas con el característico *chador* negro de las mujeres iraníes, sino que llevan unas vestimentas estampadas que las mujeres sólo utilizan dentro de los hogares, esto es, en la intimidad. Parece que de esta forma la artista nos sugiere que es realmente en el espacio privado donde la mujer árabe puede ser quien es, es decir, es donde puede reafirmar su personalidad e individualismo y no limitarse a seguir las pautas que la sociedad le impone. Bajo ese manto se esconde una persona única, con sentimientos, pensamientos e ideas propias y eso es lo que ocultan, por temor, nuestras retratadas.

En cambio, la artista marroquí **Lalla Essaydi** (Marrakech, 1956) en su obra *Las mujeres de Marruecos* (2005-2006), nos muestra una serie de fotografías donde retrata a sus figuras femeninas envueltas en velos sobre los que inscribe textos escritos por ella misma con henna. Las paredes de las habitaciones donde son representadas están totalmente cubiertas por los mismos textos, de este modo, las mujeres aparecen completamente camufladas en el entorno, mimetizadas. Estos espacios simbolizan el *harén*, el espacio íntimo de las casas musulmanas. Nos sorprende el hecho de que aún en la privacidad del hogar, las mujeres se nos muestren cubiertas de arriba abajo, alienadas e indiferenciadas. Quizá así quiera Essaydi, al contrario que Ghadirian, indicarnos que ni siquiera en los espacios privados estas mujeres puedan escapar de protegerse, de asegurar su parte más íntima:

*Así pues, se impone la necesidad de ejercitar también en el mundo privado el autocontrol, de adecuar las propias emociones a la estructura de las relaciones que en él se tejen, de adaptar las necesidades al juego de los papeles que en el reparto han correspondido a cada miembro de esa pequeña sociedad. Con mayor motivo aún que en el "mundo exterior", ya que, por su reducido tamaño, por su carácter cerrado y por su continuidad, las relaciones en el interior de la pareja y la familia se hacen extraordinariamente densas.* (Castilla del Pino, 1989; citado en Rubio Domingo, 2014: 71)



**Figura 3.8** *Les Femmes du Maroc#23* (*Las Mujeres de Marruecos#23*) Tríptico, 303 x 71 cm. Fotografía. Lalla Essaydi, 2005.



Figura 3.9 1773-2013, 42 x 29,7 cm. Lápiz de color, grafito, aceite y laca sobre papel. Elly Strik, 2013.

Por su parte, el trabajo de **Elly Strik** (La Haya, 1961) también se caracteriza por utilizar la máscara y el velo. Muy influenciada por la teoría de la evolución de Darwin y la teoría de los sueños de Freud, reflexiona sobre la condición humana y la identidad de las personas. Para Strik la naturaleza del ser humano es híbrida y se debate entre los opuestos masculino/femenino, humano/animal, exterior/interior. Las líneas que traza en sus obras se entremezclan e insinúan cabellos que cubren totalmente las cabezas de los personajes que retrata. En otras ocasiones son telas de encaje las que cubren los rostros de las figuras, unos rostros generalmente inacabados, deformes, metamórficos que simbolizan lo inhumano, la deshumanización. Strik nos muestra lo más íntimo del ser humano de una manera ambigua, cubierta, velada:

*[...] Si asumimos que vivimos en una sociedad en la que el individualismo es cada vez más fuerte porque el único futuro previsible es el que he descrito antes, el de la tecnología, la biomedicina, la bioquímica, entonces necesitamos pensar en lo opuesto, un estado de intimidad radical. (Ammann, 2014: 188)*

Por otro lado, consideramos que nuestro trabajo personal se relaciona de forma directa con el carácter simbólico que **David Delfín** (Ronda, 1970) otorga al velo. Generalmente conocido por su trabajo como diseñador de moda, nos interesa, principalmente, el desfile para su colección de ropa *La Corte de los Milagros* (2002)<sup>51</sup>, basada en el surrealismo, los sueños y las obsesiones, donde las modelos desfilaban con sus cabezas cubiertas por velos mientras se escuchaba una banda sonora compuesta por susurros, rezos y orgasmos. Atraído por el velo como símbolo de la incomunicación, se inspiró en la obra *Los amantes* (1928) de René Magritte (Lessines, 1898 – Bruselas, 1967) en la que aparecen dos figuras besándose con sus cabezas completamente tapadas por unas telas blancas. Algunos de los trajes estaban hechos con vendas, metáforas del dolor, y con velos



Figura 3.10 *Bimba 1*, 100 x 100 cm. Fotografía. Davidelfin, 2003.

<sup>51</sup> Este desfile fue muy criticado por considerarlo una provocación y una apología al maltrato de género. Para verlo completo consultar: (Davidelfin, 2011).

semitransparentes que anulaban la identidad de sus portadoras. La intimidad en el caso de Delfín queda relegada por la *extimidad*<sup>52</sup>, término que le sirvió como título para su exposición fotográfica en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid en 2004, donde el artista volvió a recurrir a lo velado para mostrarnos una camisa sin cabeza o un vestido unido a la máscara por una soga.

Ya advertíamos anteriormente que la máscara se sitúa en el límite entre lo interior y lo exterior y que, por tanto, *vela*. Sin embargo, es en ese límite donde se manifiesta lo reprimido, donde la máscara muestra y *revela*:

*Más allá de la máscara está la imagen, es decir, lo real, lo existente. Es más, la máscara es un acceso a la realidad, a la imagen real que está detrás de la máscara, acceso tanto más eficaz cuanto más logra convertirse en símbolo, traducir lo real condensándolo, haciendo que la imagen simbolizada por la máscara muestre su falta de claridad. La máscara es una aclaración, no una manera de ocultar. Potencia, no debilita. Es cierto que uno se enmascara para esconderse, pero no para esconder la imagen que la máscara representa.* (Castelli, 2007: 74)

En nuestro caso, tanto el velo como el texto manifiestan un estado de aislamiento. Lo que en un primer momento nos ha ocultado información, se nos presenta ahora como una declaración. Parece que las mujeres que representamos exhiben la incomunicación en la que se encuentran; es más, muchas de ellas nos miran desafiantes en su silencio. Nuestro texto, pese a ser ilegible, expresa una incapacidad de comunicación, lucha por manifestarse, es la presencia de una ausencia la que nos evoca ese universo de encierro y reclusión.

Este comportamiento paradójico del enmascaramiento puede verse reflejado también en la obra *Mujeres de Alá* (1993 – 1998) de Shirin Neshat, una serie de retratos realizados en blanco y negro donde las mujeres iraníes (incluso la propia artista) aparecen vestidas con el particular *chador* negro. Sobre las partes del cuerpo que no cubre el velo (manos, pies y rostro), Neshat inscribe en caligrafía persa una serie de textos que representan metáforas del deseo carnal, la vergüenza, la sensualidad o la sexualidad y que pertenecen a poetas como Forugh Farrojjad o Tahere Saffarzadeh



**Figura 3.11 *Rebellious Silence* (Silencio rebelde), de la serie *Women of Allah* (*Mujeres de Alá*), 111,8 x 74,6 cm. Impresión recubierta de resina. Shirin Neshat, 1994**

<sup>52</sup> El concepto 'extimidad' fue utilizado por primera vez por Jacques Lacan en su seminario *La ética del psicoanálisis* (1959). La extimidad puede definirse como un cuerpo extraño que existe dentro de nuestra propia intimidad. Este cuerpo extraño constituye lo más íntimo de nuestra intimidad, es decir, nuestro inconsciente, que es irreconocible para nosotros porque se sitúa en un espacio ajeno a nuestra consciencia. Se trata de una intimidad que forma parte de nuestro ser pero que no reconocemos porque actúa desde el inconsciente, sin darnos cuenta, nos resulta extraña, ajena. (No me reconozco en este acto, no me reconozco en esto que he dicho). Para más información consultar: (Miller, 2010). ¿Quizá sea la extimidad una máscara que nuestro inconsciente expone para protegernos? ¿No es ese cuerpo extraño otro yo que está dentro de mí y no reconozco? "El yo constituido especularmente, cree que en torno a él únicamente hay un terreno lleno de escombros y, precisamente por ello, se fortifica" (Castro Flórez, 2004: 8).

entre otras. Para los occidentales, donde sus obras pueden ser expuestas, el texto se nos ofrece como una escritura ornamental indescifrable que actúa como una máscara superpuesta sobre los rostros de las figuras, sin embargo, son esas mismas palabras las que les otorgan voz, las que les conceden la capacidad de resistencia y fuerza ante la *Sharia*<sup>53</sup>, particularmente en lo que se refiere a la *Hijab*<sup>54</sup>. Como puede verse en la obra *Rebellious Silence* (1994), todos los elementos utilizados adquieren una fuerte carga simbólica: El velo representa la forma en el que el régimen ayatolá<sup>55</sup> reprime a la mujer iraní; el texto la posibilidad de expresarse a pesar del silencio impuesto y el arma que sustenta Neshat la determinación de la mujer iraní de ser partícipe en una sociedad fundamentalmente masculina.

En el caso de la obra de Lalla Essaydi *Mujeres de Marruecos* (2005- 2006) los escritos realizados por la artista tanto en las telas que cubren a las mujeres como en los espacios donde aparecen confinadas también suponen un modo de insubordinación. El mismo texto que las camufla nos muestra ahora el rechazo a la sumisión impuesta: En primer lugar porque dentro del mundo árabe la caligrafía es un privilegio masculino en muchas ocasiones vetado a la mujer y, en segundo lugar, porque la henna es un material asociado tradicionalmente a los ritos y costumbres femeninas.

En orden a la comunicación, el resultado de este proceso de *sobrecosificación* es que nuestras relaciones interpersonales se establecen entre nuestros personajes sociales, es decir, entre los papeles que cada uno desempeñamos socialmente y no entre nuestras formas de ser reales:

*[...] la comunicación es posible entre los pseudoobjetos (seuopersonas, seudocosas), mientras que es imposible ya para aquella comunicación con los objetos reales. [...] Hay incomunicación ante el hacer real de los objetos; más, contrariamente, comunicación entre el hacer falso de los mismos.* (Castilla del Pino, 1990: 93)

Un claro ejemplo puede verse en el film de Alain Resnais *El año pasado en Mariemba* (1961), donde se nos muestra la incapacidad de comunicación entre unos personajes que han sufrido un proceso previo de reificación en un determinado lugar. Cabría preguntarse ahora ¿Quién es el culpable? ¿Quién es el que nos impone estas máscaras?

Como hemos visto, somos los propios sujetos los que erróneamente adjetivamos a las personas y a las cosas de nuestro entorno a través del lenguaje lo que podría llevarnos a deducir que nosotros mismos somos los responsables. Pero si profundizamos un poco más en la cuestión, puede que el resultado sea otro.

Retomemos de nuevo a Bergman y su obra *Persona*<sup>56</sup> (1966) centrándonos ahora en la introducción que el director realiza al inicio del film a través de una metáfora visual compuesta por una secuencia de imágenes que, aparentemente, no tienen nada que ver entre sí.

---

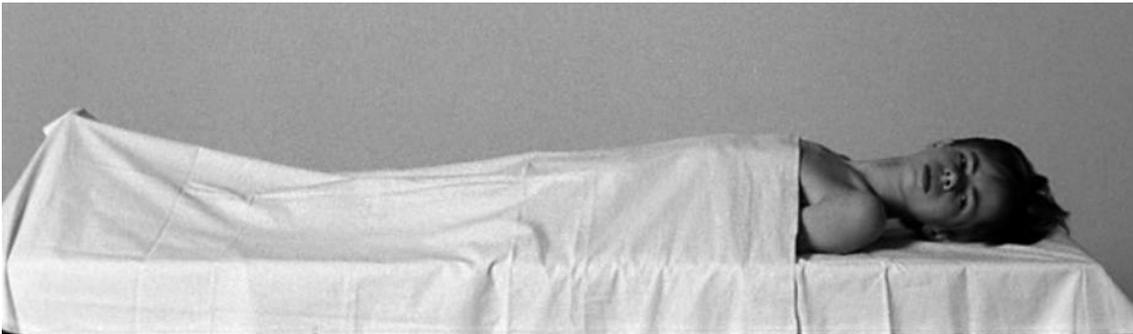
<sup>53</sup> Código de conducta dentro del Derecho Islámico.

<sup>54</sup> Código islámico de vestimenta femenina.

<sup>55</sup> El `ayatolá´ es el segundo puesto más importante dentro del clero chií. En la Revolución Islámica de 1979 el Estado de Irán pasó de ser una Monarquía a convertirse en una República dirigida por Ruhollah Komeini (ayatolá), lo que supuso una vuelta al tradicionalismo islamista y un cambio del papel de la mujer en la sociedad.

<sup>56</sup> Como advertimos anteriormente el término `persona´ proviene etimológicamente de la palabra `máscara´, algo fundamental en el argumento de este film.

En primer lugar aparece un proyector que se enciende haciendo que el negativo de la película comience a avanzar. Bergman sugiere de este modo que al igual que el film existe en la medida en que es proyectado, el hombre existe en la medida en que utiliza el lenguaje. Tras esto, a través de la idea del falo representada por la imagen de un pene erecto, el director nos sugiere que el lenguaje hace que nos constituyamos como seres castrados, perpetuamente alienados. En otra de las secuencias siguientes se nos muestra a un niño tumbado y tapado con una sábana que no logra cubrirle totalmente. De repente un teléfono comienza a sonar. Se nos expone así otro elemento fundamental del ser humano: el deseo (Tricárico, 2010: 2-13).



**Figura 3.12** *Persona*, 81'. Largometraje. Ingmar Bergman, 1966. Detalle de fotograma.

En resumen, la reflexión que se nos plantea es que el lenguaje es la primera máscara que el hombre ha de utilizar para ser una persona y constituirse como tal, los seres humanos somos *sujetos de lenguaje* y eso hace que estemos obligados a vivir alienados en un mundo simbólico donde la mirada de los otros nos cosifica. Además, como sujetos racionales y reflexivos, somos conscientes de nuestra mortalidad, lo que hace que deseemos y, aún más, que nunca estemos complacidos (por eso el niño no puede taparse completamente con la manta):

*El deseo jamás será satisfecho por la sencilla razón de que hablamos. Y mientras hablemos, mientras estemos inmersos en el mundo simbólico, mientras pertenezcamos a este universo donde todo adquiere mil y un sentidos, jamás lograremos la plena satisfacción del deseo, ya que de aquí a la satisfacción plena se extiende un campo infinito, constituido por mil y un laberintos. [...] Una vez dicha la palabra o realizado el acto, el camino hacia esa satisfacción se vuelve a abrir.* (Nasio, 1995; citado en Tricárico, 2010: 12)

Es ese deseo de comunicarnos el que nos conduce, irremediabilmente, al uso del lenguaje, a servirnos de él a pesar de sus limitaciones y, por tanto, a la incapacidad de escapar de la máscara, lo que se traduce, por un lado y a nivel individual, en un eterno conflicto entre el deseo de ser y la incapacidad de ser y, por otro lado y a nivel social, en una imposibilidad de comunicación real entre nosotros.

## 2.3 Consecuencias de la incomunicación

*Tengo angustia, soy dolor. La angustia puede todavía ser dicha, negociarse en formaciones sintomáticas, modularse en representaciones o fantasías, o bien descargarse en actos. Puede incluso ser contagiosa; el dolor, en cambio, sólo pertenece a sí mismo. [...] el dolor sólo puede gritarse – aunque ese grito no lo calme de ningún modo- para recaer luego en el silencio en el cual se confunde con el ser. El sujeto mismo no comunica con su dolor: alternancia de silencio y grito. (Pontalis, 1977; citado en Sánchez Medina, 2003: 314-315)*

El resultado de este *baile de máscaras* es que para los otros somos lo que en realidad no somos y viceversa. Es decir, nuestras relaciones no se establecen entre un yo y un tú, sino entre un yo que no soy yo y un tú que no eres tú (Castilla del Pino, 1990: 98-107). De esta forma, las personas vivimos en la *ambigüedad* precisamente porque es necesario que no seamos totalmente claros en nuestra expresión para que los demás no sepan cómo somos realmente. Podría decirse que es un modo de protección, un modo de mantener el *statu quo* que se perpetúa en el tiempo y acaba convirtiéndose en nuestra forma de ser. Otro de los aspectos fundamentales de la ambigüedad es que, en muchas ocasiones, las personas tenemos miedo o vergüenza, por un lado, a ser como somos, y por otro, a los efectos que tendría dentro de nuestra comunidad o grupo mostrarnos tal y como somos. Tanteamos a nuestros compañeros de conversación y si, por cualquier motivo, no los consideramos adecuados para expresarles nuestros pensamientos, reprimimos y escondemos nuestras opiniones. La ambigüedad nos conduce, inevitablemente, a la duda sobre la expresión de nuestro interlocutor, a la *desconfianza*, algo que, desde luego, es lógico, porque si sabemos de nuestra situación ante el otro no tenemos razón alguna para pensar que ese otro no actúa del mismo modo ambiguo en que lo hacemos nosotros. La persona que desconfía no permite una comunicación real y efectiva puesto que siempre estará dispuesta a buscar algo que le posibilite fortalecer su sospecha y el resultado, probablemente, será la incomunicación. De hecho, “la desconfianza no sólo gesta incomunicación, sino que la contiene” (Romeu Aldaya, 2013: 20).

La desconfianza acarrea, a su vez, el *aislamiento*, principalmente porque la constante vigilancia hacia nuestro interlocutor y la posibilidad de fraude o experiencias negativas nos provocan temor al acto comunicativo y a las relaciones con los sujetos y objetos que conviven con nosotros. Por lo general, la persona que se encuentra en este estado no es consciente de su aislamiento porque ni siquiera sabe de la incomunicación en que se encuentra<sup>57</sup>. El aislamiento, en la actualidad, hace que cada vez seamos seres más individuales (eso que enorgullecidamente llamamos individuos) y que nuestra comunidad cada vez se parezca más a un conjunto en lugar de a una sociedad.

En el caso de Gregorio Samsa, protagonista de *La Metamorfosis* (1915) de Kafka (Praga, 1883 – Kierling, 1924), es la vergüenza y la desconfianza lo que le obliga a aislarse, a ocultarse bajo el sofá e incluso taparse allí con una sábana. Algo parecido le ocurre a Zarín, una de las mujeres que aparecen en la película *Women without men* (2009) de Shirin Neshat. El pudor, la culpa y la vergüenza que siente hacia su propio cuerpo y su trabajo (es prostituta) le conducen a lavar su cuerpo hasta sangrar, a sumergirse en la locura y a aislarse cada vez más y más en su soledad.

---

<sup>57</sup> Para más información sobre el aislamiento virtual consultar: (Castilla del Pino, 1990: 98-107)

Y es que, en efecto, la consecuencia directa del aislamiento es la *soledad*<sup>58</sup>. “Sentí que una caverna negra se iba agrandando dentro de mi cuerpo” (Sábato, 1982: 136) decía Castel en *El tunel* (1948). Este profundo sentimiento nos trastoca, nos recluye en el vacío, en un cuarto frío y oscuro. Beckett nos transporta a ese sombrío habitáculo en *Compañía* (1979) al igual que **Juan Muñoz** (Madrid, 1953 – Ibiza, 2001) lo hace en sus espacios:

*‘Mi trabajo – ha dicho Juan Muñoz - versa sobre un hombre en una habitación oscura, esperando la nada’. Es algo semejante [...] al prolongado eco de la voz de Compañía de Beckett: el cuento de alguien contando un cuento contigo en la oscuridad. En la espera, ‘las palabras tocan a su fin’. (Castro Flórez, 2005: 33-34)*



**Figura 4.1** *he Wasteland (Tierra Baldía)*. Dimensiones variables. Instalación. Juan Muñoz, 1986.

La soledad es una de las principales obsesiones de este artista junto a la incomunicación, el silencio, la individualidad o la locura, temas derivados de la crisis en que se encuentra el hombre de las sociedades contemporáneas. Los espacios de Juan Muñoz tienen mucho de teatral y se relacionan fácilmente con las obras de Beckett, donde la acción se produce por medio de pausas. Sus figuras parecen estar a la espera de algo que está a punto de suceder pero nunca llega, lo que nos recuerda a los personajes de *Esperando a Godot* (1952). El muñeco del ventrilocuo ha sido un elemento fundamental para este artista puesto que representa la dificultad de comunicación<sup>59</sup>. Un ejemplo claro lo encontramos en su instalación *Tierra baldía* (1986), donde *Tommy* espera sentado a que llegue la persona que le arranque las palabras, que le de voz, pero una amplia superficie de baldosas que producen un efecto óptico nos niega el paso. Su soledad le impide expresarse. En *El apuntador* (1988) también descubrimos una metáfora de la incomunicación y la soledad

del individuo en nuestra sociedad. Nos encontramos ante una tarima representada de nuevo con dibujos de efecto óptico donde sólo hay un tambor al fondo. Justo enfrente, la figura de un enano (George) espera que se presente el actor al que le debe recordar su texto. Pero no aparece nadie, no hay quien le escuche.

<sup>58</sup> “De la soledad, del estar solo sólo surge un estar solo, un estar aislado de todo todavía más intenso” (Bernhard, 1963; citado en Castro Flórez, 2011: 53).

<sup>59</sup> En uno de sus textos escribía:

*[...] Es posible que antes de la actuación en el camerino, horas antes, día tras día, un martes cualquiera al atardecer, el ventrilocuo y su muñeco se junten a practicar, ambos sentados. Imagino que se deben saludar. Es ahí donde surge la extrañeza.*

*Uno posee la lengua, el otro el lenguaje.* (Muñoz, 2009: 97)



**Figura 4.2** *Shadow and Mouth (Sombra y boca)*. Dimensiones variables. Instalación. Juan Muñoz, 1996. Detalle.

Una de las obras de este artista que más nos interesan es *Sombra y boca* (1996), una instalación en la que un hombre sentado y apoyado en una mesa parece replicar algo a otro que se encuentra reposado en un banco dándole la espalda. Este último dirige su cabeza hacia la pared moviendo su boca, como si intentara mantener una conversación imposible con su propia sombra. La figura está absorta, ensimismada, nos recuerda a ese otro yo que en *Alter Eco* (2013) rehúye la conversación. Quizá, en esta ocasión, la pared haga las veces de ese espejo que nos devuelve nuestra imagen, una imagen con la que no hay comunicación posible. El movimiento de la boca, similar al de la protagonistas de *Ánima* (2013) o *Afasia* (2014), busca el diálogo, pero en ninguno de los casos las palabras brotan, no hay posibilidad de expresión.

Por último, haremos mención a una de las obras más relevantes de Muñoz que también ha sido un notable referente para nosotros. En su instalación *Muchas veces* (1999) una multitud de hombres monocromáticos de un tamaño ligeramente inferior al natural, con rasgos asiáticos, carentes de pies e idéntica vestimenta, aparecen dispuestos por todo el espacio de la sala. Las figuras sonríen y parecen establecer conversaciones en pequeños grupos pero, misteriosamente, permanecen no sólo mudas sino también ciegas<sup>60</sup>. El artista cuestiona así la continuidad del lenguaje y el diálogo dentro de una sociedad masificada y nos muestra la soledad de un sujeto aislado en su individualidad que se agrupa por caracteres sociales vacíos de



**Figura 4.3** *Many times (Muchas veces)*. Dimensiones variables. Instalación. Juan Muñoz, 1999.

<sup>60</sup> Juan Muñoz aseguraba:

*Para las estatuas es importante que se acepte su condición de ciegas. Miran hacia su interior y esto, excluye automáticamente a quien está en frente. Las estatuas más logradas parece que están murmurando algo por dentro, aunque no las puedas oír* (Muñoz citado en Castro Flórez, 2005: 42).

contenido. En nuestra pieza *Sin título V* (2013) también hacemos referencia a esa sociedad donde cada individuo permanece incomunicado. Se trata de un políptico compuesto por treinta retratos realizados sobre papel escrito en braille. A cada personaje le corresponde un texto encriptado que representa su intimidad y que sólo podría ser descifrado por una persona ciega. La obra se presenta así como un conjunto formado por sujetos aislados y solitarios.

Continuando con los efectos que produce la incomunicación, la soledad acaba por transformarse en *angustia*: “[...] Por temor a la comunicación o, su resultante, por el hábito a la incomunicación, el sujeto se halla ahora ante la angustia que la necesidad de comunicación le depara” (Castilla del Pino, 1990: 116). Como hemos visto, somos seres de lenguaje, necesitamos expresar todo aquello que llevamos dentro. En nuestra única compañía, la soledad nos oprime, nos angustia, nos duele. Y es que, efectivamente, la angustia evoluciona al dolor, un dolor que se traduce en más y más aislamiento y que acaba por sumergirnos en un bucle de desazón.



**Figura 4.4** *Sin Título V*, 172 x 153 cm. Políptico, piezas de 31 x 23 cm. Pintura acrílica y tinta china sobre papel escrito en braille.

*El dolor agudiza el sentimiento de soledad, fuerza al individuo a establecer una relación privilegiada con su pena. El hombre que sufre se retira en sí mismo y se aleja de los otros. [...] El dolor es una experiencia forzosa y violenta de los límites de la condición humana, inaugura un modo de vida, un encarcelamiento dentro de sí que apenas da tregua.* (Le Breton, 1999: 33)

Uno de los artistas que más ha trabajado la angustia y el dolor es **Francis Bacon** (Dublín, 1909 – Madrid, 1992). Sus obras se caracterizan por la figuración y la constante búsqueda de representar la realidad humana, la esencia del ser traducida en rostros deformados, cuerpos desgarrados y personajes que “evocan el abandono a una angustia que

sobrepasa toda expresión, sumidos en la pérdida de su propia sustancia, angustia del vacío fundamental” (Anzieu, 1981; citado en Rojas, 2001: 207). Bacon nos muestra lo incomunicable del hombre, aquello para lo que no encontramos palabras, el sufrimiento interior, el dolor, justo aquello que no puede ser dicho y que, por tanto, sólo puede hacerse silencio o grito: “[...] El dolor es un fracaso del lenguaje. [...] Suscita el grito, la queja, el gemido, los lloros, o el silencio, es decir, fallos en la palabra y el pensamiento; quiebra la voz y la vuelve desconocida. Lleva al rostro una tonalidad amarga, crispada. (Le Breton, 1999: 43)

Decía Bacon que él no pretendía mostrar el horror, ni el miedo sino el grito<sup>61</sup>, pero es que, desde nuestro punto de vista, tras él se esconde el dolor, la búsqueda desesperada de sus personajes de ser vistos, escuchados, huir de los claustrofóbicos espacios donde, solos, parecen ahogarse. En definitiva, salir del aislamiento en el que su creador los ha encerrado. Las deformaciones del rostro, los gritos, la angustia y el dolor, son también elementos fundamentales en nuestra obra tanto audiovisual como pictórica. El grito, representado o no, se refleja, en nuestro caso, en las miradas dramáticas, las bocas espantadas, las manchas de pintura, el gesto desgarrado e incluso en la ausencia de color.

Como vemos, la incomunicación nos ha conducido de nuevo a esos pensamientos y sentimientos de los que partíamos, a esa incapacidad de expresarnos mediante el lenguaje, al silencio o el grito y a la constante búsqueda de nuevos lenguajes:

*Era mi dolor tan alto  
que la puerta de la casa  
de donde salí llorando  
me llegaba a la cintura.*

*¡Qué pequeños resultaban  
los hombres que iban conmigo!  
Crecí como una alta llama  
de tela blanca y cabellos.*

*Si derribaran mi frente  
Los toros bravos saldrían,  
luto en desorden, dementes,  
contra los cuerpos humanos.*

*Era mi dolor tan alto,  
que miraba al otro mundo  
por encima del ocaso.  
(Altolaquirre, 1995: 201)*



**Figura 4.5 Estudio para retrato, 147,3 x 130,8 cm. óleo sobre lienzo. Francis Bacon, 1949.**

<sup>61</sup> El artista afirmaba:

*[...] Usted podría decir que un grito es una imagen del horror; en verdad, yo he querido pintar el grito más que el horror. Pienso que, si hubiera realmente imaginado aquello que hace que alguien grite, el grito que he intentado pintar habría sido más logrado. Porque, en cierto sentido, habría sido yo consciente del horror que originaba el grito. (Bacon citado en Rojas, 2001: 204)*

## CONCLUSIONES

Señalábamos al inicio de este Trabajo Fin de Máster que cada individuo es un sujeto aislado en permanente incomunicación, un perpetuo desconocido que, en realidad, no es descubierto. Confirmamos ahora, tras todo el proceso de aportaciones artísticas y teóricas llevadas a cabo, la afirmación de Winnicott en cuanto que “en el centro de cada persona hay un elemento incomunicado [...]” (Winnicott, 1965; citado en Bareiro, 2011: 47).

En primer lugar, destacando la importancia que tienen en la incomunicación los límites del lenguaje verbal, hemos visto que como seres sociales que somos, deseamos por encima de todo comunicarnos, expresar todo aquello que acaece en nuestro interior. El problema es que el lenguaje que nosotros mismos hemos creado para ello no es suficiente, precisamente porque es una traducción de la realidad, no es la realidad misma, sino una reinterpretación. Nuestras vivencias jamás podrán ser expresadas tal y como las vivimos o sentimos puesto que siempre tendremos que transformarlas en palabras que, además, formen parte de un código común que la sociedad en la que habitemos comprenda. De este modo, existe en nuestro interior todo un cúmulo de experiencias que no pueden ser expresadas porque el lenguaje verbal no nos lo permite. Así, dentro de nosotros siempre habrá un *elemento incomunicado*, aquello que definimos como inefable. En el caso de nuestra aportación número uno queda patente este hecho a través del desdoblamiento. Las imágenes espectrales superpuestas sobre los rostros de las protagonistas representan esa multitud de sentimientos que somos incapaces de expresar por medio del lenguaje verbal y que luchan por buscar una vía de escape que los libere de su encierro.

Abordando ahora las relaciones interpersonales que establecemos con los objetos y sujetos que conviven con nosotros, hemos podido comprobar que el uso que habitualmente hacemos del lenguaje también genera incomunicación. El ser humano es un ser simbólico, es decir, es un ser que existe en tanto en cuanto hace uso del lenguaje, pero el mundo en el que inevitablemente tiene que habitar no es simbólico sino real. El lenguaje hace que establezcamos relaciones con los objetos y sujetos de nuestra realidad no en su forma de ser real sino en su representación simbólica. El lenguaje es nuestra primera máscara. Además, el sistema de valores (que también es uso de lenguaje) característico de nuestra sociedad capitalista y burguesa, que es el objetivista, hace que nos relacionemos con los habitantes de nuestro entorno de una forma superficial. Es decir, no en nuestro modo de ser real sino en nuestro modo de ser artificial: una relación entre personajes y no entre *personas* que nos conduce a la *permanente incomunicación*. Este hecho puede constatarse, por ejemplo, en el caso de la aportación número tres en la que el símbolo que representa al amuleto-fetiché nos remite a esa comunicación irreal con los objetos cotidianos de nuestro entorno.

Winnicott (Bareiro, 2011: 45-51) también hacía mención al desconocimiento, a lo no descubierto. En efecto, vivimos en la incomunicación sin darnos cuenta de ella, no estamos concienciados de su existencia. Habitualmente, las personas no consideramos nuestra comunicación como parcial por el simple hecho de que el sistema, nuestra sociedad, nos permite decir, y nuestra adaptación a dicho sistema hace que el decir permitido sea el decir deseado. Con otras palabras, no decimos más no porque no se pueda sino porque consideramos que no tenemos más que decir, que lo que decimos nos basta para nuestro *estar* con los otros. La no conciencia de esta comunicación parcial hace que la rueda comunicativa prosiga y que continuemos en una *permanente incomunicación*.

Si nos centramos ahora en las consecuencias que se derivan de la incomunicación, hemos visto cómo la insatisfacción de nuestro deseo de comunicar, la incapacidad del lenguaje de ofrecernos un camino para expresar lo inefable, nos conduce a la angustia, la soledad y el aislamiento. De esta forma, podemos confirmar que:

- Dentro de nosotros siempre habrá algo que no podremos comunicar.
- Vivimos en una constante incomunicación con las personas y las cosas de nuestro entorno.
- No somos conscientes de la incomunicación a la que estamos sometidos.
- La incomunicación nos hace ser *individuos* aislados.
- El principal responsable de este fenómeno es el lenguaje, nuestra inmersión en el mundo simbólico nos conduce, irremediabilmente, a la incomunicación.

Como consecuencia de toda esta problemática, el hombre se ha visto envuelto en una constante búsqueda de nuevos lenguajes para intentar exteriorizar, por todos los medios, aquello que siente, algo que, como hemos visto, se ha manifestado a lo largo de la historia en diversos ámbitos como la escritura, la música, la escultura o la pintura. En el desarrollo de esta investigación hemos realizado un recorrido por los componentes y las consecuencias de la incomunicación que nos ha llevado a analizar diferentes representaciones artísticas, muy relacionadas con nuestro trabajo no sólo a nivel conceptual, sino también a nivel procesual, que corroboran que la incomunicación y la inefabilidad son fenómenos que utilizamos habitualmente no sólo como base o medio para la creación artística sino, también, como discurso e inspiración.

El automatismo psíquico, la danza expresionista, el gesto pictórico, el sonido, el silencio, el dolor, la angustia o el grito, son instrumentos que empleamos con la intención de expresar lo insoportable del ser, aquello inexpresable que nos retuerce por dentro y que necesitamos expulsar de nuestro interior. En definitiva, asentimos con la tesis de Castro Flórez cuando afirma que “[...] Hablamos constantemente de *lo que no se puede*. Aunque la forma expresiva sea, como en Francis Bacon, un aullido” (Castro Flórez, 2011: 41).

Este proyecto ha supuesto un profundo trabajo de introspección. Hemos realizado un análisis de la incomunicación atendiendo a diversos factores como la emotividad, la Psicología o la Sociología, pero siempre partiendo de una visión muy íntima y particular que nos ha conducido a relacionar varios de sus componentes, como el fetiche o las máscaras sociales, con elementos que, para nosotros, tienen un carácter especial, como son el amuleto o el velo, creando así una simbología propia que nos remite continuamente a la incomunicación y que, directa e indirectamente, habla de nosotros. Cada obra aportada se ha convertido en una pregunta o en una respuesta que intentamos elaborar constantemente y que acaba manifestándose como una constatación de nuestra personalidad. Indagar en el proceso creativo de otros artistas ha favorecido el encuentro y el diálogo con nuestro trabajo y ha supuesto un enriquecimiento en nuestro modo de crear.

Haciendo alusión a los objetivos planteados en la introducción, tenemos la certeza de haber empezado un camino dentro del campo de la investigación artística que nos llevará a futuras ampliaciones e indagaciones en los entresijos de los conceptos propuestos. El recorrido seguido en este proyecto nos ha permitido ahondar en nuestras preocupaciones artísticas y ampliar nuestros conocimientos sobre la incomunicación e inefabilidad para así generar un lenguaje propio sobre el que fundamentar nuestra obra.

Nuestra incapacidad para hablar siempre estará presente como un oscuro abismo donde las palabras yacen indelebles, forma parte de nosotros y será la grieta que abramos para curar nuestras heridas. Las palabras que no se pueden decir tienen incluso más fuerza que aquellas que lanzamos al viento, son huecos en el aire que nos impiden respirar, y es precisamente esa asfixia la que nos permitirá gritar. Al fin y al cabo: Tengo palabras colgadas del vértice de mi alma, palabras que te diría.

Te diría.





## FUENTES DOCUMENTALES

### Fuentes principales

Castilla del Pino, C., (1990). *La incomunicación*. Barcelona: Edicions 62,S.A.

García Nieto, R., (2011). "Samuel Beckett o el agonizar de las palabras" en *Frenia: Revista de Historia de la Psiquiatría*, [Revista electrónica] Vol. XI, Fascículo 1, 2011, pp. 149-170. España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC [Consulta: 8-10-2014]. Disponible en: <http://www.revistaaen.es/index.php/frenia/article/view/16526>

Le Breton, D., (2006). *El Silencio*. Madrid: Ediciones Equitur.

*Persona*. (1966). [Película] Dirigido por Ingmar Bergman. Suecia: Svensk Filmindustri (SF). [DVD]

Piñuel, J. L. y C. Lozano, (2006). *Ensayo general sobre la comunicación*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Rizo García, Marta (2010). "La vigencia de *La Incomunicación* de Carlos Castilla del Pino, 40 años después. Lecturas y reflexiones sobre la intersubjetividad y la (in)comunicación" en *Medios Sociales: Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, [Revista electrónica] Nº7, segundo semestre de 2010, pp. 3-20. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Sociología IV – Sección de Comunicación, Universidad Complutense de Madrid / Grupo de investigación *Identidades Sociales y Comunicación*. [Consulta: 14-10-2014]. Disponible en: <https://dl.dropboxusercontent.com/u/110292673/Coleccion/MediacionesSociales7.pdf>

Romeu Aldaya, V., (2013). "Comunicación interpersonal e "incomunicación". Una aproximación a las gramáticas de la desconfianza". En: *Comunicación, cultura y violencia*. (Cerdanyola del Vallés), Barcelona: Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 11-22. [Documento en línea]. [Consulta: 6-10-2014]. Disponible en: [http://incom.uab.cat/download/eBook\\_3\\_InComUAB\\_Violencia.pdf](http://incom.uab.cat/download/eBook_3_InComUAB_Violencia.pdf)

Saura, A., (1999). *Fijeza*. Pellicer, Susana ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.A.

Sontag, S., (1985b). "Persona de Bergman". En: *Estilos Radicales.Ensayos*. Barcelona: Muchnik Editores, S.A, pp. 134-157.

Tricárico, M., (2010). *Persona de Ingmar Bergman* [Recurso electrónico] Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y urbanismo, Universidad de Buenos Aires [Consulta: 25-10-2014]. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/33609297/Persona-de-Ingmar-Bergman-Monografia-Analitica>

### Fuentes secundarias

Abad González, L. y F. J. Moraleja Izquierdo, (2005). *La colección de amuletos del Museo Diocesano de Cuenca*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La-Mancha.

Agustini, D., (1999). "Delmira Agustini". En: I. Schulman & E. Picon Garfield, edits. *Poesía modernista hispanoamericana y española: antología*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, pp. 186-189.

Ali-Karamali, S., (2010). "¿Están oprimidas las mujeres musulmanas? Malentendidos, realidad y medios de comunicación" en *Culturas. Revista digital de análisis y debate sobre Oriente Próximo y el Mediterráneo*, [Revista electrónica] Nº 7. Mayo 2010, pp. 31-45. Sevilla: Fundación Tres Culturas. [Consulta 15-11-2014]. Disponible en: <http://revistaculturas.org/estan-oprimidas-las-mujeres-musulmanas/>

*A los que aman.* (1998). [Película] Dirigido por Isabel Coixet. España: Coproducción España-Francia; Sociedad General de Cine / Sogepaq / Le Studio Canal + [DVD].

*Amour* (2012). [Película] Dirigido por Michael Haneke. Austria: Coproducción Francia-Alemania-Austria; Les Films du Losange / X-Filme Creative Pool / Wega Film / France 3 cinéma / ARD degeto / Bayerischer Rundfunk / Westdeutscher Rundfunk / Canal + / France télévisions.[DVD]

Altolaguirre, M., (1995). "Manuel Altolaguirre". En: A. A. Gómez Yebra, ed. *Antología de la Generación del 27*. 3ª ed. Madrid: Editorial Bruño, S.A, pp. 199-210.

Altolaguirre, M., (1998). "La llanura azul". En: *Antología comentada de la Generación del 27*. Madrid: Espasa Calpe, S.A, p. 513.

Ammann, J.C., (2014). "No somos. Nosotros éramos esto o aquello. Una conversación entre Elly Strik y Jean-Christophe Ammann". En: *Elly Strik. Fantasmas, novias y otros compañeros*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 159-245.

Bachelard, G., (2001). *La Filosofía del 'no'. Ensayo de una Filosofía del nuevo espíritu científico*. Buenos Aires: Amorrortu.

Balsalobre, D. R., (2008). "Pina Bausch. Una caricia ya es danza" en *SusyQ: Revista de danza*, [Revista electrónica] Nº 16, Septiembre/Octubre 2008, pp. 34-35. Madrid: SusyQ - Revista de Danza. [Consulta: 9-11-2014]. Disponible en: [http://www.estudiolibelula.com/ladret/presse/susyq/Reportaje%20Pina%20Baush\\_16%20ORIGINAL%20OK.pdf](http://www.estudiolibelula.com/ladret/presse/susyq/Reportaje%20Pina%20Baush_16%20ORIGINAL%20OK.pdf)

Bareiro, J., (2011). "La problemática de la subjetividad y la clínica en Winnicott: verdadero y falso self" en *Perspectivas en Psicología*, [Revista electrónica] Vol. 8, Nº2, 2011 pp. 45-51. Secretaría de Investigación y Postgrado, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Mar del Plata. [consulta: 9-10-2014] Disponible en: <http://www.seadpsi.com.ar/revistas/index.php/pep/article/view/41>

Baril, J., (1987). *La Danza Moderna*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Beckett, S., (2007). *El Innombrable*. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A.

Bécquer, G. A., (1989). "Introducción Sinfónica". En: *Bécquer. Rimas y Leyendas*. Barcelona: Ediciones 29, S.A, pp. 9-11.

Blanch, T. et al., (2006) *D Zush a Evru*. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. SEACEX, edits. Madrid: T.F. Editores

Block de Behar, L., (1994). "La protesta silenciosa". En: *Una retórica del silencio: funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Coyoacán: Siglo veintiuno editores, S.A de c.v, pp. 16-21.

Blok, C., (1982). "Tachismo". En: *Historia del Arte Abstracto (1900 - 1960)*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A, p. 237.

Bonte, P., (1996). "Valor". En: *Diccionario de Etnología y Antropología*. Madrid: Ediciones Akal, S.A, pp. 729-731.

Borel, F., (2001). "La Artesanía". En: *Tuareg. Nómadas del desierto*. Barcelona: Fundación La Caixa, pp. 88-144.

Breton, A., (2001). "Primer Manifiesto". En: *Manifiestos del surrealismo*. Buenos aires: Editorial Argonauta, pp. 13-69.

Brodrick, M. y A. Morton, (1999). "Amuleto". En: *Diccionario de Arqueología Egipcia*. Madrid: Edimat Libros, S.A, pp. 20-22.

Cabral, N., (2006). "Samuel Beckett: La expresión mendiga" en M. Riera Montesinos, ed. *Quimera: Revista de Literatura*, [Revista electrónica] N° 276, 2006, pp. 12-15. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, S.L. [Consulta: 23-10-2014]. Disponible en: [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/87\\_abr\\_2006/casa\\_del\\_tiempo\\_num87\\_99\\_101.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/87_abr_2006/casa_del_tiempo_num87_99_101.pdf)

Cárdenas, I. L., (2007). "Samuel Beckett y el Teatro del absurdo". En: Bauzá, H. (coord.) *Samuel Beckett en el centenario de su natalicio*. Jornada organizada por el Centro de Estudios del Imaginario de la Academia Nacional de Buenos Aires, el 13 de septiembre de 2006, Buenos Aires, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2007, pp. 7-12.

Castelli, E., (2007). "Lo fantástico". En: *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A, pp. 73-75.

Castilla del Pino, C., (2000). "Función de los sentimientos III. Organización axiológica y subjetividad de la realidad". En: *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets Editores, pp. 75-97.

Castro Flórez, F., (2004). *Extimidad. [Catálogo de exposición]*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo.

Castro Flórez, F., (2005). *El espacio inquietante del hombre: El lugar del ventrílocuo. Reflexiones sobre la obra de Juan Muñoz*. Murcia: Cendeac.

Castro Flórez, F., (2011). "La strada del nostro cuore è coperta d'ombra. [Apropiación y puntualizaciones fílmicas en el imaginario de Bernardí Roig]". En: F. L. Seoane, ed. *Bernardí Roig. Teorema (interrumpido)*. [Catálogo de exposición]. A Coruña: Maia Ediciones, pp. 15-54.

Corominas, J., (1973). "Eco". En: *Breve Diccionario etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Editorial Gredos, S.A, p. 223.

*Cour des miracles*. (2011). [Video en línea] Dirigido por Davidelfin. Madrid, España: Producido por Davidelfin. [Consulta: 12-10-2014]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7gIK0s1gfJM>

Cuneo, B., (2010). "What is the word" en *Samuel Beckett - dos poemas* [Documento en línea]. Santiago de Chile: Departamento de Literatura, Universidad Alberto Hurtado [Consulta: 27-10-2014]. Disponible en: <http://www.letrasenlinea.cl/?p=203>

De Madariaga, L., (1980). *Diccionario temático. Términos literarios*. León: Editorial Everest, S.A.

DRAE, R. A. E., (1999). "Otro". En: *Diccionario de la Lengua Española*. Vol.II, 21ª ed. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A, p. 1494.

*El ángel exterminador* (1962). [Película] Dirigido por Luis Buñuel. México: Uninci y Films 59 / Producciones Alatraste.

Farré Martí, J. M. y M. G. Lasheras Pérez, (1999). "Agrafia". En: C. Gisbert, ed. *Enciclopedia de la Psicología*. Barcelona: Editorial Oceano, p. 9.

Fernández López, O., (2005). "(Im)posible intimidad. Reductos en el arte actual". En: *Contrapuntos estéticos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 135-146.

Foucault, M., (1999). *La Arqueología del Saber*. México: Siglo XXI.

Franks, A., (1955). *El Ballet en el Siglo XX*. Barcelona: AHR Editorial.

G. Lavagne, J., (2009). "Criptogramas. Las pinturas de Mon Montoya". En: *El árbol del rescate. Mon Montoya*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, pp. 13-20.

- García Arteaga, R., (2007). "Principales temas de Samuel Beckett" en *Revista de la Universidad de México* [Revista electrónica] N° 35, 2007, pp. 97-103. México: Anturios Ediciones, S.A. de C.V. [Consulta: 8-10-2014]. Disponible en: [http://132.247.1.5/revista/revistaum/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/1147](http://132.247.1.5/revista/revistaum/ojs_rum/index.php/rum/article/view/1147)
- García Yelo, M., (2009). "La carta ininterrumpida". En: *El árbol del rescate. Mon Montoya*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, pp. 33-40.
- García, B., (2006). *Grandes genios del Arte Contemporáneo Español. El Siglo XX: Saura*. Calderón, Paulina ed. Barcelona: Ciro Ediciones, S.A.
- Garrido Domínguez, A., (2013). "Lo inefable o la experiencia del límite" en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, [Revista electrónica] Vol. 22, 2013, pp. 317-331. Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED [Consulta: 5-11-2014]. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6355>
- Ghadirian, S., (2005). *Shadi Ghadirian. Qajar. Like every day*. [Recurso electrónico] México, D.F.: Fundación Pedro Meyer [Consulta: 6-12-2014]. Disponible en: <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/ghadirian/acota.htm>
- Goffman, E., (1997). "Actuaciones". En: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 29-87.
- Gómez, L., (2004). "Subjetivación y Feminismo. Análisis de un manifiesto político" en *Athenea Digital: Revista de pensamiento e investigación social*, [Revista electrónica] N° 5, Abril 2004, p. 97-123. Barcelona: Departamento de Psicología de la Salud y Psicología Social, Universidad Autónoma de Barcelona [Consulta: 16-10-2014]. Disponible en: <http://atheneadigital.net/article/view/119>
- Grijelmo, Á., (2012). *La información del silencio. Cómo se miente contando hechos verdaderos*. Barcelona: Taurus Editorial S.A.
- Haba, E., (2004). *Elementos básicos de axiología general. Epistemología del discurso valorativo práctico*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Hable con ella* (2002). [Película] Dirigido por Pedro Almodóvar. España: El Deseo, S.A.[DVD]
- Hernández Hernández, F., (2006). "Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes". En: S. G. d. I. y. P. Secretaría General Técnica, ed. *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 9-49.
- Hoghe, R., (1989). *Pina Bausch: Historias de Teatro-Danza*. Barcelona: Ultramar Editores, S.A.
- Honneth, A., (2007). *Reificación. Un estudio en la Teoría del Reconocimiento*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Imprescindibles, Juan Muñoz, Poeta del espacio* (2011). [Documental] Dirigido por Manel Arranz y Anna Solana. Madrid: RTVE [Video en línea] [Consulta: 15-11-2014]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-juan-munoz-poeta-del-espacio/2398188/>
- Jiménez, J. R., (1967). "Eternidades (1916 - 1917)". En: *Antología poética*. Madrid: Círculo de lectores, p. 78-80.
- Kafka, F., (2004). *La metamorfosis*. Madrid: Alianza Editorial
- Kuspit, D., (2003). "El fetiche moderno". En: *Signos de Psique en el Arte Moderno*. Madrid: Ediciones Akal, S.A, pp. 189-205.
- Lada Ferreras, U., (2003). "La comunicación no verbal". En: *La narrativa oral literaria. Estudio pragmático*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 134-140.

Lafuente, P., (2006). "David Zink-Yi, Ahumm, 1999". En: *Scrabble. Video, lenguaje y abstracción*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 92-99.

*L'avventura* (1960). [Película] Dirigido por Michelangelo Antonioni. Italia: Coproducción Italia-Francia; Cino del Duca P.C. / P.C. Europea / Société Cinematographique Lyre.[DVD]

*La notte* (1961). [Película] Dirigido por Michelangelo Antonioni. Italia: Coproducción Italia-Francia; Nep Films / Silver Films / Sofitedip.[DVD]

*La vida secreta de las palabras* (2005). [Película] Dirigido por Isabel Coixet. España: El Deseo, S.A. / Mediapro. [DVD]

Le Breton, D., (1999). *Antropología del dolor*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.

Lebrero, J., (2010). Entrevista en *Creadores - Evru Zush, La estrategia del nómada* [Video en línea], España, RTVE, 27 Noviembre 2010. [Consulta: 12-10-2014]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/creadores/creadores-20100927-1840/888117/>

*L'eclisse* (1962). [Película] Dirigido por Michelangelo Antonioni. Italia: Coproducción Italia-Francia; Cineriz / Interopa Film / Paris Film. [DVD]

Lledó, E., (1998). "Philia y Logos". En: *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa Calpe, S.A, pp. 20-25.

López Mondéjar, L., (2009). "¿Qué sucede con la música?". En: *El factor Munchausen. Psicoanálisis y creatividad*. Murcia: Cendeac, pp. 260-264.

Loriga, R., (2011). "Letras para el Arte: Ray Loriga" conferencia dictada durante el ciclo *Letras para el Arte*, Museo Atrium de Vitoria-Gasteiz, 9 noviembre de 2011. [Video en línea] [Consulta: 6-11-2014]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jDQjXPbuOnc>

Martin, A., (2005). "El cine es la forma de arte más compleja" en *El País*, [Recurso electrónico] 10 Septiembre de 2005. España: Ediciones El País, S.L. [Consulta: 16-11-2014]. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2005/09/10/babelia/1126307170\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/09/10/babelia/1126307170_850215.html)

Martínez Barca, M. P., (2006). "Manuel Altolaguirre o el verbo inefable" en *Ágora. Revista de cultura, ensayo y creación literaria*, [Revista electrónica], N°4, Abril 2006, pp. 19-24, Zaragoza: Centro de Profesores y Recursos de Ejea [Consulta: 3-10-2014]. Disponible en: [http://issuu.com/agora\\_ejea/docs/agora-4](http://issuu.com/agora_ejea/docs/agora-4)

Masbedo, (2014). "Teorema di incompletezza" [Recurso electrónico] Turín: The Goodness Factory [Consulta: 17-10-2014]. Disponible en: <http://www.masbedo.org/teorema-dincompletezza/>

Mateu Serra, R., (2001). *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*. Tesis doctoral ed. [Inédito]. Lleida: Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánica, Universidad de Lleida.

Mena, M., (2008). "Juan Muñoz: influjos y obsesiones". En: S. Wagstaff, ed. *Juan Muñoz. Retrospectiva. [Catálogo de exposición]*. Bilbao: Guggenheim Bilbao, pp. 135-140.

Méndez Baiges, M., (2009). "Lalla Essaydi". En: *Camuflajes*. Madrid: La Casa Encendida, pp. 193-197.

*Metrópolis - Bill Viola* (2010). [Documental] Dirigido por María Pallier. Madrid: RTVE [Video en línea] [Consulta: 26-11-2014]. Disponible en: <http://www.rtve.es/television/20100728/bill-biola-1993/342386.shtml>

Millán, J. A., (2000). "Díptico". En: *Zush. La campanada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 89-103.

Miller, J. A., (2010). *Extimidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Ministerio Educación, C. y. D., (2000). *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid: Editorial Aldeasa.

Molina, Á., (2006). *Los Grandes Genios del Arte Contemporáneo. El Siglo XX: Francis Bacon*. Villaécija, Elena, ed. Madrid: Unidad Editorial, S.A.

Muñoz, J., (2009). *Juan Muñoz. Writings/Escritos*. 1ª ed. Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Ediciones de La Central.

Narbona, R., (2011). "Sueño con mujeres que ni fu ni fa. Samuel Beckett" en *El Cultural. Revista de actualidad cultural*, [Revista electrónica], 25 Noviembre de 2011. España: Prensa Europea del Siglo XXI, S.L. [Consulta: 16-10-2014]. Disponible en: <http://www.elcultural.es/revista/letras/Sueno-con-mujeres-que-ni-fu-ni-fa/30116>

Neruda, P., (1998). "Los veinte poemas". En: *Pablo Neruda, Veinte poemas de amor y una canción desesperada. Cien sonetos de amor*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A, pp. 8-37.

Neshat, S., (2005). Entrevista en *Metrópolis - Shirin Neshat*, [Video en línea], España, RTVE, 16 de noviembre de 2005. [Consulta: 13-10-2014]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-shirin-neshat/742216/>

Oubiña, D., (2009). "El reino de las sombras". En: *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL, pp. 9-16.

Pardo, J. L., (1996). *La intimidad*. Valencia: Editorial Pre-Textos, S.A.

Pérez Rubio, A. y J. Panera, (2006). *Shoja Azari. Windows. [Catálogo de exposición]*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.

*Pina* (2011). [Película] Dirigido por Wim Wenders. Alemania: Coproducción Alemania-Francia-GB; Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) / Neue Road Movies. [DVD]

Pintado, L., (2013a). *En el azul más azul de este espacio*. Granada: Inédito.

Pintado, L., (2013b). *Silenciosas mis palabras esperan*. Granada: Inédito.

Pintado, L., (2014a). *Sin Título I*. Sevilla: Inédito.

Pintado, L., (2014b). *Sin Título II*. Sevilla: Inédito.

Plath, S., (2013). "El aspirante". En: *Ariel*. 3ª ed. Madrid: Hiperión, pp. 29-30.

Plensa, J., (2010). Entrevista en *Imprescindibles - Jaume Plensa* [Video en línea], España, RTVE, 11 Noviembre 2010. [Consulta: 12-10-2014]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-jaume-plensa/2449147/>

Podoksik, A., (2005). "Vida y Obra". En: *Pablo Picasso*. París: Panamericana, pp. 7-142.

Rius, J. (2008). *Grandes Maestros de la Pintura: Munch*. Ricart, Joan (coord.) Barcelona: Editorial Sol 90, S.L.

Roig, B., (2013a). Entrevista en *Oral Memories. Entrevistas a Artistas emergentes y media carrera - Bernardí Roig*, [Video en línea], España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013. [Consulta: 13-11-2014]. Disponible en: <http://oralmemories.com/bernardi-roig/>

Roig, B., (2013b). Entrevista en *Canal Cultura: Bernardí Roig. El coleccionista de obsesiones* [Video en línea], España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 5 de

febrero de 2013. [Consulta: 14-10-2014]. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=Gofm\\_MHzDNQ](https://www.youtube.com/watch?v=Gofm_MHzDNQ)

Rojas, A., (2001). "Variaciones sobre la piel, el espejo y el dolor en la obra de Francis Bacon". En: P. Montañés, ed. *Cerebro, Arte y Creatividad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 195-212.

Rubio Domingo, E., (2014). *Amenazas para la intimidad derivadas de las nuevas tecnologías*. ed. [TFG Inédito], Campus Público María Zambrano (Segovia):Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación, Universidad de Valladolid. [Documento en línea]. [Consulta: 8-11-2014]. Disponible en: <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/6003/1/TFG-N.103.pdf>

Sábato, E., (1982). *El túnel*. Barcelona: Seix Barral, S.A.

Sánchez Medina, G., (2003). "Psicoanálisis aplicado al arte". En: *Creación, Arte y Psiquis*. Bogotá: Academia Nacional de Medicina de Colombia, pp. 173-433.

Sánchez, J., (1994). "Ejercicios de silencio". En: *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, pp. 69-83.

Sánchez, J. A., (1992). "El grito". En: *Brecht y el Expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Cuenca: Universidad Castilla - La Mancha, pp. 27-40.

Santibáñez Yáñez, C., (2007). "Los juegos de lenguaje de Fritz Mauthner y Ludwig Wittgenstein" en *Teorema: Revista internacional de filosofía*, [Revista electrónica], Vol.26, Nº1. 2007, pp. 83-105, España: KRK Ediciones [Consulta: 16-10-2014]. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2312760>

Saura, A., (2004). "El paisaje del subconsciente". En: S. Pellicer, ed. *Escritura como pintura. Sobre la experiencia pictórica*. 1ª ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.A, pp. 7-21.

Saura, A., (2005). "Selección de textos Antonio Saura". En: *Saura. Damas*. Madrid: Editorial de Arte y Ciencia, S.A, pp. 19-31.

Smerdou Altolaguirre, M., (1998). "Manuel Altolaguirre". En: *Antología comentada de la Generación del 27*. Madrid: Espasa Calpe, S.A, pp. 503-522.

Sontag, S., (1985a). "La estética del silencio". En: *Estilos Radicales. Ensayos*. Barcelona: Muchnik Editores, S.A, pp. 11-43.

Stein, M., (2004). *El mapa del Alma según C.G.Jung*. Barcelona: Ediciones Luciérnaga.

Sustaita Aranda, J. A., (2011). *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*. ed. Tesis doctoral [Inédito]. Madrid: Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del Arte III, Universidad Complutense de Madrid.

*Tám e guilass* (1997). [Película] Dirigido por Abbas Kiarostami. Irán: Abbas Kiarostami Productions. [DVD]

Taylor, S. y R. Bogdan, (2000). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Torres Cantón, S., (2012). *El silencio como material en las prácticas artísticas contemporáneas*. ed. [TFM Inédito]. Granada: Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Universidad de Granada. [Documento en línea]. [Consulta: 3-10-2014]. Disponible en: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/29358>

*Tystnaden* (1963). [Película] Dirigido por Ingmar Bergman. Suecia: Svensk Filmindustri. [DVD]

Uzquiano, D., (2014) *La asemización de la letra* [Recurso electrónico] Tarragona [Consulta: 6-11-2014]. Disponible en: <http://danieluzquiano.com/491/entre-el-garabato-y-la-letra>

Vera, M.; (2013). "Jaume Plensa, el escultor de las palabras" en *Telemadrid*. 26 noviembre de 2013 [Artículo en línea] Madrid: Telemadrid, S.L [Consulta: 26-11-2014]. Disponible en: <http://www.telemadrid.es/blogs/post/jaume-plensa-el-escultor-de-las-palabras>

Wittgenstein, L., (2005). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

*Zanan-e bedun-e mardan* (2009). [Película] Dirigido por Shirin Neshat. Alemania: Coop99 Filmproduktion / Essential Filmproduktion GmbH / Société Parisienne de Production. [DVD]

Zaya, O., (2013). "Escrito sobre el cuerpo". En: *Escrito sobre el cuerpo*. Shirin Neshat. [Catálogo de exposición]. Madrid: Fundación Telefónica y La Fábrica, pp. 11-15.

##  ndice de figuras

Figura 0.1 *New York Movie (Cine en Nueva York)*, 82x102 cm, óleo sobre lienzo, Edward Hopper, 1939. Nueva York, The Museum of Modern Art. [Consulta: 8-12-2014]. Disponible en: <http://www.edwardhopper.net/newyork-movie.jsp>

Figura 0.2 *Primarily Speaking (Hablar ante todo)*, Dos videos (Láser Disc; color, sonido) reproducidos en ocho monitores LCD y Software. Videoinstalación, Gary Hill, 1981-1983. Museo Reina Sofía, España. [Consulta: 8-12-2014]. Disponible en: <http://www.medienkunstnetz.de/works/primarily-speaking/>

Figura 0.3 *Teorema di incompletezza (Teorema de incompletitud)*. 16:9, 5'38'' Video PAL monocanal, Masbedo, 2008. Música: Lagash, Bogar Magnason. Fotograma. [Consulta: 8-12-2014]. Disponible en: <http://www.masbedo.org/teorema-dincompletezza/>

Figura 0.4 *La Notte (La Noche)*. 122 min. Película dirigida por Michelangelo Antonioni, 1961. Fotografía: Gianni di Venanzo, Música: Giovanni Fusco, Productora: Nep Films /Silver Films / Sofitedip. Fotograma. [Consulta: 8-12-2014]. Disponible en: <http://ojoespejo.blogspot.com.es/2013/05/la-noche-michelangelo-antonioni-1961.html>

Figura 1.1.1 * nima*, 720 x 576, 3'18'' DV PAL 25 fps, Video instalación tricanal, Laura Pintado, 2013. Detalle de fotograma.

Figura 1.1.2 * nima*, 720 x 576, 3'18'' DV PAL 25 fps, Video instalación tricanal, Laura Pintado, 2013. Detalle de fotograma.

Figura 1.1.3 * nima*, 720 x 576, 3'18'' DV PAL 25 fps, Video instalación tricanal, Laura Pintado, 2013. Detalle de fotograma.

Figura 1.1.4 * nima*, 720 x 576, 3'18'' DV PAL 25 fps, Video instalación tricanal, Laura Pintado, 2013. Detalle de fotograma.

Figura 1.1.5 * nima*, 720 x 576, 3'18'' DV PAL 25 fps, Video instalación tricanal, Laura Pintado, 2013. Detalle de fotograma.

Figura 1.1.6 * nima*, 720 x 576, 3'18'' DV PAL 25 fps, Video instalación tricanal, Laura Pintado, 2013. Detalle de fotograma.

Figura 1.1.7 *The Storehouse (El Cobertizo)*, 211,2 x 378,8 x 21,6 cm. Instalación: Siete fotografías con siete lámparas y ciento noventa y dos cajas de galleta que contienen trozos de tela. Christian Boltanski, 1988. [Consulta: 8-12-2014]. Disponible en: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=80857](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80857)

Figura 1.1.8 *Hall of Whispers (Sala de los susurros)*. Dimensiones variables. Videoinstalación multicanal. Bill Viola, 1995. Colección ARTIUM. [Consulta: 8-12-2014]. Disponible en: <http://www.kunstgunst.net/wordpress/kunstutstillinger-bildeblogg/>

Figura 1.1.9 *Rapture (Éxtasis)*. Dimensiones variables. Videoinstalación duocanal, Shirin Neshat, 1999. [Consulta: 8-12-2014]. Disponible en: <http://pixgood.com/shirin-neshat-rapture.html>

Figura 1.2.1 *Alter Eco*, DV PAL 25fps, 16:9, 1280 x 720, 1'42'', Videoproyección, Laura Pintado, 2013. Fotograma.

Figura 1.2.2 *Alter Eco*, DV PAL 25fps, 16:9, 1280 x 720, 1'42'', Videoproyección, Laura Pintado, 2013. Fotograma.

Figura 1.2.3 *Alter Eco*, DV PAL 25fps, 16:9, 1280 x 720, 1'42'', Videoproyección, Laura Pintado, 2013. Fotograma.

Figura 1.2.4 *Alter Eco*, DV PAL 25fps, 16:9, 1280 x 720, 1'42'', Videoproyección, Laura Pintado, 2013. Fotograma.

Figura 1.2.5 Fotomontaje de la propuesta de instalación de la videoproyección *Alter Eco*.

Figura 1.3.1 *Sin Título I*, 200 x 300 cm. Pintura acrílica y aerosol sobre madera. Laura Pintado, 2014

Figura 1.3.2 *Sin Título I*, 200 x 300 cm. Pintura acrílica y aerosol sobre madera. Laura Pintado, 2014

Figura 1.3.3 *America (América)*, 88 x 150 cm. Lápiz, cinta de reparación y gesso sobre papel. Annabel Daou, 2006. Detalle. [Consulta: 8-12-2014]. Disponible en: [http://blogs.dallasobserver.com/mixmaster/2011/06/annabel\\_daous\\_america.php](http://blogs.dallasobserver.com/mixmaster/2011/06/annabel_daous_america.php)

Figura 1.4.1 *Sin Título II*, 72 x 51 cm. Pintura acrílica y tinta china sobre papel Fabriano 300g. Laura Pintado. 2014.

Figura 1.4.2 *Sin Título III*, 50 x 35 cm. Técnica mixta sobre papel Fabriano 300g. Laura Pintado. 2014.

Figura 1.4.3 *Sin Título IV*, 59,4 x 42 cm. Pintura acrílica y tinta china sobre papel Fabriano 300g. Laura Pintado. 2014.

Figura 1.4.4 *Sin Título II*, 72 x 51 cm. Pintura acrílica y tinta china sobre papel Fabriano 300g. Laura Pintado. 2014. Detalle.

Figura 1.4.5 *Sin Título III*, 50 x 35 cm. Técnica mixta sobre papel Fabriano 300g. Laura Pintado. 2014. Detalle.

Figura 1.4.6 *Sin Título IV*, 59,4 x 42 cm. Pintura acrílica y tinta china sobre papel Fabriano 300g. Laura Pintado. 2014. Detalle.

Figura 1.4.7 *Composición I*, 29,7 x 21 cm. Ilustración Digital. Laura Pintado. 2014.

Figura 2.1 *Alter Eco*, DV PAL 25fps, 16:9, 1280 x 720, 1'42'', Videoproyección, Laura Pintado, 2013. Fotograma.

Figura 2.2 *Alter Eco*, DV PAL 25fps, 16:9, 1280 x 720, 1'42'', Videoproyección, Laura Pintado, 2013. Fotograma.

Figura 2.3 *Persona*, 81'. Largometraje. Ingmar Bergman, 1966. Fotograma. [Consulta: 8-12-2014]. Disponible en: <http://elinewonders.nl/2014/10/19/online-filmtip-persona-ingmar-bergman-1966/>

Figura 2.4 *Alter Eco*, DV PAL 25fps, 16:9, 1280 x 720, 1'42'', Videoproyección, Laura Pintado, 2013. Detalle de fotograma.

Figura 2.5 *Not I (No yo)*, 11'52'' Videoproyección monocanal. Samuel Beckett, 1972. Fotograma. [Consulta: 8-12-2014]. Disponible en: <http://pixgood.com/not-i-beckett.html>

Figura 2.6 *Afasia*, DV PAL 25fps, 720 x 576, 59'', videoproyección monocanal. Laura Pintado, 2014. Fotograma.

Figura 2.7 *Last Dream (Último sueño)* 508 x 152,4 x 101,6 cm. Instalación: Resina de poliéster y luces de neón. Bernardí Roig, 2008. Imagen de la exposición *El coleccionista de obsesiones (2013)* en el Museo Lázaro Galdiano (Madrid). [Consulta: 8-12-2014]. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=Gofm\\_MHzDNQ](https://www.youtube.com/watch?v=Gofm_MHzDNQ)

Figura 2.8 *Symphonie Monoton Silence (Sinfonía monótona Silencio)*. Performance. Yves Klein, 1947. [Consulta: 8-12-2014]. Disponible en: <http://www.artslife.com/2014/11/13/symphonie-monoton-silence-di-yves-klein-per-la-prima-volta-in-italia/>

Figura 2.9 *Women without men*, 95', Largometraje. Shirin Neshat, 2009. Fotograma. [Consulta: 8-12-2014]. Disponible en: <http://okok111111111111.blogspot.com.es/2013/02/women-without-men.html>

Figura 2.10 *Otras manchas en el silencio*, 6', Videoproyección, Bernardí Roig, 2011. Fotograma. [Consulta: 8-12-2014]. Disponible en: [http://www.maxestrella.com/exposicion/der\\_italiener/obra\\_910.html](http://www.maxestrella.com/exposicion/der_italiener/obra_910.html)

Figura 2.11 *Sin Título*, 69 x 55 cm. Litografía. Zush, 1974. Detalle. [Consulta: 8-12-2014]. Disponible en: <http://www.alcalasubastas.es/es/subastas/7/23>

Figura 2.12 *Turbulent (Turbulento)* Film de mm. 9'08''. Videoinstalación duocanal. Shirin Neshat, 1998. Fotogramas. [consulta: 8-12-2014]. Disponible en: <http://www.mutualart.com/Artwork/UNTITLED--TURBULENT-SERIES--DIPTYCH/4D38C5C87533C03D>

Figura 2.13 Pina Bausch interpretando *Café Müller* (1978). Música: Henry Purcell. [Consulta: 8-12-2014]. Disponible en: <http://www.opalstreet.org/2012/11/emotive-language-and-dance-language-of.html>

Figura 2.14 *Retrato 4-96*, 73 x 60 cm, Óleo sobre lienzo. Antonio Saura, 1996. [consulta: 8-12-2014]. Disponible en: <http://www.artnet.com/artists/antonio-saura/>

Figura 2.15 *Tulkarem*, 44,1 x 34,9 cm. Tinta aguada sobre papel. Marlene Dumas, 2002. [Consulta: 8-12-2014]. Disponible en: <http://www.christies.com/lotfinder/drawings-watercolors/marlene-dumas-tulkarem-5623264-details.aspx>

Figura 2.16 *Letter to a general (Carta a un general)*, 60 x 45 cm. Tinta china sobre papel. León Ferrari, 1963. Detalle. [Consulta: 9-12-2014]. Disponible en: <http://newabstraction.net/2012/04/22/drawing-and-writing/>

Figura 2.17 *Fragmento de historia*. 29 x 20 cm. Impresión en Offset sobre papel. Mirtha Dermisache, 1974. [Consulta: 9-12-2014]. Disponible en: <http://florentfajoleediteur-mirthadermisache.com/fragmento-de-historia-1974-offset-edition/>

Figura 2.18 *El jardín rojo*. 180 x 200 cm. Técnica mixta sobre tela. Mon Montoya, 2004. [Consulta: 9-12-2014]. Disponible en: <http://www.lanzadigital.com/news/show/miguel-Angel-mila/suenyo-y-despertar-del-arte/48838>

Figura 3.1 *La Duquesa de Alba y su Beata*. 33 x 27,7 cm. Óleo sobre lienzo. Francisco de Goya, 1975. Detalle. [Consulta: 9-12-2014]. Disponible en: [http://eltempserdut.blogspot.com.es/2012/06/goya\\_23.html](http://eltempserdut.blogspot.com.es/2012/06/goya_23.html)

Figura 3.2 *Jamsa*, 27,9 x 21 cm. ilustración digital. Laura Pintado, 2014.

Figura 3.3 *Shirawt*, 27,9 x 21 cm. Ilustración digital. Laura Pintado, 2014.

Figura 3.4 *Kaaba*, 29,7 x 21 cm. Ilustración digital. Laura Pintado, 2014.

Figura 3.5 *Loss of our identity#2 (La pérdida de nuestra identidad#2)*. 92 x 74 cm. Collage digital. Sadegh Tirafkan, 2007. Detalle. [Consulta: 9-12-2014]. Disponible en: [http://www.huffingtonpost.com/john-seed/in-memorial-sadegh-tirafk\\_b\\_3334525.html](http://www.huffingtonpost.com/john-seed/in-memorial-sadegh-tirafk_b_3334525.html)

Figura 3.6 *Ballerina (Bailarina)*, 190 x 45x 52 cm. Kevin Francis Gray, 2011. Detalle. [Consulta: 9-12-2014]. Disponible en: <http://kevinfrancisgray.com/work/ballerinag.html>

Figura 3.7 *Like every day (Como todos los días)*, 50 x 50 cm. Impresión en color. Shadi Ghadirian, 2000. Nº 10 de la serie. [Consulta: 9-12-2014]. Disponible en: [http://www.kashyahildebrand.org/new\\_site/artists/ghadirian/ghadirian016.html](http://www.kashyahildebrand.org/new_site/artists/ghadirian/ghadirian016.html)

Figura 3.8 *Les Femmes du Maroc#23 (Las Mujeres de Marruecos#23)* Tríptico, 303 x 71 cm. Fotografía. Lalla Essaydi, 2005. [Consulta: 9-12-2014]. Disponible en: <http://lallaessaydi.com/3.html>

Figura 3.9 *1773-2013*, 42 x 29,7 cm. Lápiz de color, grafito, aceite y laca sobre papel. Elly Strik, 2013. [Consulta: 9-12-2014]. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/elly-strik-fantasmas-novias-otros-companeros>

Figura 3.10 *Bimba 1*, 100 x 100 cm. Fotografía. Davidelfin, 2003. [Consulta: 9-12-2014]. Disponible en: <http://mujer.terra.es/muj/articulo/html/mu25589.htm>

Figura 3.11 *Rebellious Silence (Silencio rebelde)*, de la serie *Women of Allah (Mujeres de Alá)*, 111,8 x 74,6 cm. Impresión recubierta de resina. Shirin Neshat, 1994. [Consulta: 9-12-2014]. Disponible en: <http://ragazine.cc/2012/10/feminist-art-of-the-middle-east/>

Figura 3.12 *Persona*, 81'. Largometraje. Ingmar Bergman, 1966. Detalle de fotograma. [Consulta: 8-12-2014]. Disponible en: <http://patriciadamiano.blogspot.com.es/2013/03/ingmar-bergman-persona-1966.html>

Figura 4.0.1 *The Wasteland (Tierra Baldía)*. Dimensiones variables. Instalación. Juan Muñoz, 1986. [Consulta: 9-12-2014]. Disponible en: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/reviews/optical-illusion-juan-mu241ozs-sculptures-774752.html>

Figura 4.2 *Shadow and Mouth (Sombra y boca)*. Dimensiones variables. Instalación. Juan Muñoz, 1996. [Consulta: 9-12-2014]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-juan-munoz-poeta-del-espacio/2398188/>

Figura 4.3 *Many times (Muchas veces)*. Dimensiones variables. Instalación. Juan Muñoz, 1999. [Consulta: 9-12-2014]. Disponible en: <https://delianegro.wordpress.com/category/artistas/>

Figura 4.4. *Sin Título V*, 172 x 153 cm. Políptico, piezas de 31 x 23 cm. Pintura acrílica y tinta china sobre papel escrito en braille. Laura Pintado, 2013.

Figura 4.5 *Estudio para retrato*, 147,3 x 130,8 cm. óleo sobre lienzo. Francis Bacon, 1949. [Consulta: 9-12-2014]. Disponible en: <http://ensondeluz.com/page/10/>





## **ANEXO I**





I

En el azul más azul de este espacio  
voy a dejar caer mis lágrimas  
esparcidas en palabras,  
que se fundan con la lluvia, con el viento.

Jamás volveré a decir lo que siento,  
aunque lo sienta.

Son míos, crecen en mí, mueren en mí, son para mí.

Y ese azul será mío.  
Y su espacio.  
Y las lágrimas,  
y el viento,  
y la lluvia,  
y lo que siento.

II

Espero desesperadamente en mi espera,  
en el silencio silencioso de mi silencio.

Y espero.  
Y espero.

Silenciosas mis palabras esperan.  
Esperan mis palabras el silencio.  
El silencio de mis palabras espera.  
En silencio.  
En silencio.

III

El silencio ensordece mis labios.  
El ruido de mis costillas  
silencia los versos que nunca te dije.

Labios.

Ruido.

Versos como piel muerta  
que yace en un infinito sin fin.

IV

Silencio.

Ruido en el silencio.

Palabras emergentes que no emergen,  
que se quedan en mí.

Y esperan.

Impacientes pero esperan.

Yacientes.

Impacientes.

Esperan.

Silencio.

Ruido.

Todo me recuerda a ti.

V

Océanos de sangre  
en vena.

Dolor de pérdida,  
de ausencia.

Dolor de vida,  
de tiempo.

VI

Donde el amor se piensa  
pero no se vive.  
Allí soy un alma  
deprimida  
y deprimente.



## **ANEXO II**



*Yo muero extrañamente... No me mata la Vida,  
no me mata la Muerte, no me mata el Amor;  
muero de un pensamiento mudo como una herida...  
¿No habéis sentido nunca el extraño dolor*

*de un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida  
devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?  
¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida  
que os abrasaba enteros y no daba un fulgor?...*

*¡Cumbre de los martirios!... ¡Llevar eternamente,  
desgarradora y árida, la trágica simiente  
clavada en las entrañas como un diente feroz!*

*Pero arrancarla un día en una flor que abriera  
milagrosa, inviolable... ¡Ah, más grande no fuera  
tener entre las manos la cabeza de Dios!*

(Delmira Agustini en *Lo Inefable*, 1910; citado en Agustini, 1999: 186)

*Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los  
extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la  
palabra para poderse presentar decentes en la escena del mundo.*

*Fecunda, como el lecho de amor de la miseria, y parecida a esos padres que  
engendran más hijos de los que pueden alimentar, mi musa concibe y pare en el  
misterioso santuario de la cabeza, poblándola de creaciones sin número, a las cuales  
ni mi actividad ni todos los años que me restan de vida serían suficientes a dar forma.*

*Y aquí dentro, desnudos y deformes, revueltos y barajados en indescriptible  
confusión, los siento a veces agitarse y vivir con una vida oscura y extraña, semejante  
a la de esas miradas de gérmenes que hierven y se estremecen en una eterna  
incubación dentro de las entrañas de la tierra, sin encontrar fuerzas bastantes para  
salir a la superficie y convertirse, al beso del sol, en flores y frutos.*

*Conmigo van, destinados a morir conmigo, sin que de ellos quede otro rastro que el  
que deja un sueño de la media noche, que a la mañana no puede recordarse. En  
algunas ocasiones, y ante esta idea terrible, se subleva en ellos el instinto de la vida, y  
agitándose en formidable aunque silencioso tumulto, buscan en tropel por dónde salir  
a la luz, de entre las tinieblas en que viven. Pero, ¡ay!, que entre el mundo de la idea y  
el de la forma existe un abismo que sólo puede salvar la palabra, y la palabra, tímida y  
perezosa, se niega a secundar sus esfuerzos. Mudos, sombríos e impotentes,  
después de la inútil lucha vuelven a caer en su antiguo marasmo. ¡Tal caen inertes en  
los surcos de las sendas, si cesa el viento, las hojas amarillas que levantó el remolino!*

*Estas sediciones de los rebeldes hijos de la imaginación explican algunas de mis  
fiebres: ellas son la causa, desconocida para la ciencia, de mis exaltaciones y mis  
abatimientos. Y así, aunque mal, vengo viviendo hasta aquí paseando entre la*

*indiferente multitud esta silenciosa tempestad de mi cabeza. Así vengo viviendo; pero todas las cosas tienen un término, y a éstas hay que ponerles punto.*

*El insomnio y la fantasía siguen y siguen procesando en monstruoso maridaje. Sus creaciones, apretadas ya como las raquílicas plantas de un vivero, pugnan por dilatar su fantástica existencia disputándose los átomos de la memoria, como el escaso jugo de una tierra estéril. Necesario es abrir paso a las aguas profundas, que acabarán por romper el dique, diariamente aumentadas por un manantial vivo.*

*¡Andad, pues! Andad y vivid con la única vida que puedo daros. Mi inteligencia os nutrirá lo suficiente para que seáis palpables; os vestirá, aunque sea de harapos, lo bastante para que no avergüence vuestra desnudez. Yo quisiera forjar para cada uno de vosotros una maravillosa estrofa tejida con frases exquisitas, en las que os pudierais envolver con orgullo como en un manto de púrpura. Yo quisiera poder cincelar la forma que ha de conteneros, como se cincela el vaso de oro que ha de guardar un preciado perfume. Mas es imposible.*

*No obstante, necesito descansar; necesito, del mismo modo que se sangra el cuerpo por cuyas hinchidas venas se precipita la sangre con pletórico empuje, desahogar el cerebro, insuficiente a contener tantos absurdos.*

*Quedad, pues, consignados aquí como la estela nebulosa que señala el paso de un desconocido cometa, como los átomos dispersos de un mundo embrión que avienta por el aire la muerte antes que su creador haya podido pronunciar el fiat lux que separa la claridad de las sombras.*

*No quiero que en mis noches sin sueño volváis a pasar por delante de mis ojos en extravagante procesión pidiéndome, con gestos y contorsiones, que os saque a la vida de la realidad, del limbo en que vivís, semejantes a fantasmas sin consistencia. No quiero que al romperse este arpa, vieja y cascada ya, se pierdan, a la vez que el instrumento, las ignoradas notas que contenía. Deseo ocuparme un poco del mundo que me rodea, pudiendo, una vez vacío, apartar los ojos de este otro mundo que llevo dentro de la cabeza. El sentido común, que es la barrera de los sueños, comienza a flaquear, y las gentes de diversos campos se mezclan y confunden. Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido. Mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales. Mi memoria clasifica, revueltos, nombres y fechas de mujeres y días que han muerto o han pasado, con los días y mujeres que no han existido sino en mi mente. Preciso es acabar arrojándoos de la cabeza de una vez para siempre.*

*Si morir es dormir, quiero dormir en paz en la noche de la muerte, sin que vengáis a ser mi pesadilla, maldiciéndome por haberos condenado a la nada antes de haber nacido. Id, pues, al mundo a cuyo contacto fuisteis engendrados, y quedad en él como el eco que encontraron en un alma que pasó por la tierra sus alegrías y sus dolores; sus esperanzas y sus luchas.*

*Tal vez muy pronto tendré que hacer la maleta para el gran viaje. De una hora a otra puede desligarse el espíritu de la materia para remontarse a regiones más puras. No quiero, cuando esto suceda, llevar conmigo, como el abigarrado equipaje de un saltimbanqui, el tesoro de oropeles y guiñapos que ha ido acumulando la fantasía en los desvanes de mi cerebro. (Gustavo Adolfo Bécquer en *Introducción Sinfónica*, 1868; citado en Bécquer, 1989: 9-11)*

*¡Inteligencia, dame  
el nombre exacto de las cosas!  
... Que mi palabra sea*

*la cosa misma,  
creada por mi alma nuevamente.  
Que por mí vayan todos  
los que no las conocen, a las cosas;  
que por mí vayan todos  
los mismos que las aman, a las cosas...  
¡Inteligencia, dame  
el nombre exacto; y tuyo,  
y suyo y mío, de las cosas!*

(Juan Ramón Jiménez en *Eternidades*, 1916-1917; citado en Jiménez, 1967: 78)

*Pudo ser voz pero es silencio hundido,  
ansia apagada, oscurecido anhelo,  
fuego y canto interior lejos del cielo,  
flor mineral, tesoro defendido.*

*¿Qué pánico a la luz tiene escondido  
este cristal de refrenado vuelo  
que incandescente niega bajo el suelo  
destellos a su cuerpo nunca herido?*

*Calla , sepulta en ti tu pensamiento,  
que, mejor un jardín, patria es la mina,  
y mejor la quietud que el movimiento.*

*Dentro de ti conserva la divina  
forma inmutable sin ceder al viento,  
flor que ante el viento su altivez declina.*

(Manuel Altolaguirre en *Lo Indecible*, 1949; citado en Altolaguirre, 1995: 208)

*No bajo montes de tierra  
sino que escalo simas de aire.  
Lo más hondo del barranco  
es cumbre de estos cristales.*

*¡Cuánto me pesa la oscura  
firme tierra impenetrable!  
Rozando duras tinieblas  
voy pisando claridades.*

*No veo las ramas hundidas,  
enterradas, de los árboles,  
sino las verdes raíces  
airosas, primaverales.*

*Ángeles y nubes juegan  
en la azul llanura grande.  
Desde estas hondas alturas  
miro los azules valles.*

*No bajo estos montes de tierra  
sino que escalo simas de aire.*

(Manuel Altolaguirre en *La llanura azul*, 1930-1931; citado en Altolaguirre, 1998: 513)

*Para Joe Chaikin una locura -  
una locura para -  
para -  
cómo decirlo -  
locura de esto -  
todo esto -  
una locura de todo esto -  
dado -  
una locura dado todo esto -  
viendo -  
una locura viendo todo esto -  
esto -  
cómo decirlo -  
esto esto -  
esto esto aquí -  
todo esto aquí -  
una locura dado todo esto -  
viendo -  
una locura viendo todo esto esto  
aquí -  
para -  
cómo decirlo -  
ver -  
entrever -  
parecer entrever -  
necesidad de parecer entrever -  
una locura para necesitar parecer  
entrever -  
cómo -  
cómo decirlo -  
y dónde -  
una locura para necesitar parecer  
entrever -  
cómo dónde -  
dónde -*

cómo decirlo -  
allí -  
allá -  
allá lejos -  
a lo lejos -  
a lo lejos lejos lejos de allá -  
desvaído -  
desvaído a lo lejos allá lejos allá  
cómo -  
cómo cómo decir -  
viendo todo esto -  
todo esto esto -  
todo esto esto aquí -  
locura para ver cómo -  
entrever -  
parecer entrever -  
necesidad de parecer entrever -  
desvaído a lo lejos lejos allá cómo -  
una locura para necesitar parecer  
entrever -  
desvaído allá lejos lejos allá cómo -  
cómo -  
cómo decirlo –

(Samuel Beckett en *What is the word*, 1988; citado en Cuneo, 2010)

*Los gritos terribles de las mujeres azules en el balcón que nos mata  
no recogen los ecos palpables de los barrotes invisibles  
que impiden la libertad del lago de los centauros pardos  
Y una llamada de las grúas como un cono del cielo  
indica el camino que las nubes coaguladas deben seguir  
desobedeciendo al pito del guardia de la circulación  
No hagáis caso faldas de techos que ya no son paredes  
No hagáis caso bocas que entre pelos ocultáis la verdad  
si sabéis tiemblan las gotas enterradas profundamente en los guijarros  
Dejad en libertad vuestros cuerpos que nada marchan  
y andad por el campo de las baldosas negras con pisadas fuertes  
Entonces veréis cómo un signo nuevo inventado y escrito  
en un corazón que aún palpita aparecerá ante vuestros ojos  
indicando el vuelo que el pájaro de vuestros hombros debe seguir  
Y los senos de las sádicas gaviotas verdes  
Ocultarán las nubes de las olas que antaño robaron  
Los vendedores ambulantes no ofrecerán ya trozos de mujer  
porque su venta estará prohibida  
Miles de puertas misteriosas se abrirán al contacto de vuestros ojos  
lanzando los ecos calientes repletos de campanas lúgubres  
y manos ardientes llamando en las cuevas de las bocas pétreas  
La estrella que tiembla enviándonos mensajes de mundos remotos*

sólo dirá sí y ofrecerá su blancura apagada  
al agua en espiral que se pierde en los sonidos del arpa de las penumbras  
Las ideas escapan como cohetes hasta los pinceles llenos de pintura  
El amor que lanza llamadas en las escaleras de las casas  
sostendrá cuatro habitaciones en forma de ojos blandos  
puestos en medio de la jungla del África ecuatorial  
El calor que traga el humo de la pipa hará caer nieve azul  
de un vaho cristalino que convertirá el amanecer en crepúsculo  
La marca de fábrica no pondrá su sello en los niños que nazcan  
Grabará los astros y las mujeres llevarán distinta letra que los hombres  
Ah entonces cuando descienda el Gran Dios del Sol  
todos los poetas sabremos que nuestras manos son líquidas  
y los trágicos hermafroditas llenos de habitaciones cuadradas  
gritarán con los ojos puestos en un cielo que les roba la sangre  
Y las vírgenes entregarán a los muchachos la alegría escondida de sus bosques  
Y todos los deformes todos los monstruos caminantes  
alzando sus brazos partidos en mil pedazos  
hablarán pronunciando palabras que tienen lejanos números intercalados  
Y dirán No podemos vivir si nada tenemos en nuestros ojos  
Y todos los hombres y todas las mujeres  
y las bellas prostitutas y los tristes niños  
recordarán las palabras finales de su vida anterior  
No queremos la sopa de números que los campos nos proporcionan  
Queremos las hierbas celestes que los centauros pardos se comen  
Queremos tan sólo lamer una sola de las palabras  
que los poetas han grabado con espátula en las nubes de las blancas ideas.  
(Antonio Saura en *Gritos luminosos*, 1953; citado en Saura, 2004: 13-15)

*Me gustas cuando callas porque estás como ausente,  
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.  
Parece que los ojos se te hubieran volado  
y parece que un beso te cerrara la boca.*

*Como todas las cosas están llenas de mi alma  
emerges de las cosas, llena del alma mía.  
Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,  
y te pareces a la palabra melancolía.*

*Me gustas cuando callas porque estás como distante.  
Y estás como quejándote, mariposa en arrullo.*

*Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza;  
déjame que me calle con el silencio tuyo.*

*Déjame que te hable también con tu silencio  
claro como una lámpara, simple como un anillo.  
Eres como la noche, callada y constelada.  
Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo.*

*Me gustas cuando callas porque estás como ausente.  
Distante y dolorosa como si hubieras muerto.  
Una palabra entonces, una sonrisa bastan.  
Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto.*

(Pablo Neruda en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, 1924; citado en Neruda, 1998: 28-29)

*Para empezar: ¿eres de los nuestros?  
¿Llevas  
ojo de cristal, dentadura postiza, muleta,  
braguero o garfio,  
pechos de goma, entrepierna de goma,  
costurones que muestren que algo falta? ¿No? Entonces,  
¿cómo podemos darte nada?*

*Deja de llorar.  
Abre la mano.  
¿Vacía? Vacía: ahí va una mano  
-para llenarla; dispuesta  
a preparar el té y a dar masajes que ahuyenten la jaqueca,  
y a hacer lo que le digas.  
¿Te casarás con ella?  
Viene con garantía  
de cerrarte los ojos al final  
y disolverse de dolor.  
Sacamos caldo nuevo de la sal.*

*Observo que estás desnudo:  
¿Qué tal este traje?  
Negro y tieso, pero no sienta mal.  
¿Te casarás con él?  
Es impermeable, irrompible, a prueba  
de fuego y de bombas que hundan los tejados.*

*Créeme: te enterrarán con él.  
Ahora bien: la cabeza la tienes vacía, con perdón.  
Dispongo de remedio para eso.*

*Ven aquí, corazón, sal del armario.  
Bueno, ¿qué te va pareciendo la cosa?  
Está, para empezar, como un papel desnuda;  
pero dentro de veinticinco años será de plata,  
de oro dentro de cincuenta:  
una muñeca viva, mires por donde mires.  
Sabe coser, y sabe cocinar,  
y sabe hablar, hablar y hablar.  
Funciona sin averías.  
Si tienes agujeros, será parche poroso.  
Si tienes ojos, será una imagen.  
Es tu último clavo ardiendo, muchacho.  
¿Te casarás, te casarás, te casarás con ella?  
(Sylvia Plath en *El aspirante*, 1965; citado en *Plath*, 2013: 29-30)*

*Un objeto metálico  
cuya forma desconoce la palabra  
que lo nombra  
que habita en el centro como una cicatriz  
y romperá esta tregua melancólica.*

*Un objeto de crueles aristas  
para mostrarlo (como una navaja  
que se abre con las dos manos)  
al que va a entregarnos,  
para que –de pronto- reconozca su muerte.*

*Pero si todas las cosas poseen bordes  
cómo distinguirlo cuando  
incluso en el vacío tiene contornos,  
cuando también a ratos  
parece que somos nosotros  
los que vamos a vendernos, a entregarnos.  
Los que presenciamos  
metódica, sin apenas luz  
táctil nuestra muerte.*

*Un objeto duro*

como un percutor, atento  
a la señal del gatillo  
para reconocer este cuarto  
cuando se enciendan los visillos  
y ardan corriendo como un río.

Ese objeto no conoce su forma  
pero yo sé que tiene noches aún más terribles  
y posee tentáculos como calles  
sin suelo  
una tras otra  
donde tras la última aparece  
una esquina sin término.

Un objeto depositado en el centro  
con el canto del muecín  
con el cuidado del que pasea por un Jardín Botánico.  
Abandonado a la generosidad de las palabras.

Cuando entre paseos de eucaliptos  
imperceptible  
el mediodía merma frente a las cartulinas  
y mal leemos la palabra  
exilio  
y debajo su procedencia.

Un objeto todo centro  
de patas aceradas hundidas en la tierra  
con la certeza del que no cae  
de espaldas.

Un objeto en el más hondo centro  
para salir de este vientre bajo  
como el temblor después de un golpe.

Un objeto vertiginoso  
al final de una calle interminable  
como una frase que de repente surge  
como una moneda en la acera:  
¿Qué conduce a las cosas?  
no exactamente  
¿Qué responde a las cosas?  
o                   ¿Qué precede a las cosas?

o                   ¿Qué infiere en las cosas?  
Una frase hallada al azar en la acera  
como las puertas tienen en el quicio su eco  
No exactamente  
¿Qué nos dirige a las cosas?  
¿Qué conlleva a las cosas?  
Un objeto interpuesto  
entre el aire y su vacío  
entre la navaja y su filo  
entre las vocales y las consonantes  
entre las cosas y su procedencia.

Un primer objeto metálico  
contra estos muros sin principio  
para poder poseer esta tierra.

Pero si al final no hay tiempo  
para crear ese objeto entero  
en cuyo centro habita invulnerable  
el odio,  
en verdad habremos sido injustos  
con nuestro oficio.

Pero si una mañana invertebrada  
paseando la ira desde la cama  
hasta el lavabo,  
desde el cuerpo desnudo  
hasta el frío reconocimiento,  
desde el rostro hasta su nombre,  
si entre, si desde a hasta  
reconocemos su voz a lo lejos,  
al correr  
será esta nuestra tierra.

Si no encontramos  
como otros han encontrado  
como Herberto Helder encontró una piedra  
de lado  
como si estuviera muerta.

Al final de la calle, una plaza.  
Encontrar en esta ciudad cuando se apaga  
y es asaltada por estatuas  
que bajan de sus peanas.

*En una plaza solemne por virtud de un juego infantil  
donde los muchachos llevan la boca partida.  
Una ciudad atravesada por pasillos interiores  
y piedras escondidas en la palma de la mano.  
Un objeto metálico o al menos  
una piedra en una plaza taciturna  
de balcones con cortinas ardiendo  
en espera de lluvias rápidas como aspas.*

*Un objeto incruento como esa piedra  
en esta plaza  
con rostros de mujeres como goznes  
sobre los que girar  
y por dentro y entre todo, las estatuas  
a caballo, las estatuas mirando  
de frente, a la luz  
atentas  
a la demora de una ilusión.  
Si no creamos a ese objeto metálico  
cuándo podremos poseer la tierra.*

(Juan Muñoz en *Un objeto metálico*, 2009; citado en Muñoz, 2009: 79-85)



