

The background of the cover is a complex, abstract drawing of faces. The faces are rendered in various colors including blue, green, purple, red, and pink. The lines are thick and expressive, creating a sense of movement and depth. Some faces are more defined, while others are more sketchy. The overall composition is dense and layered, with many overlapping lines and shapes.

CRISIS Y PERMANENCIA DEL OTRO EN LA CREACIÓN
CONTEMPORÁNEA MULTIDISCIPLINAR

La producción artística conjunta

Autora: Sara Ramírez Domínguez

Directora: Áurea Muñoz del Amo

**CRISIS Y PERMANENCIA DEL OTRO EN LA CREACIÓN
CONTEMPORÁNEA MULTIDISCIPLINAR:
LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA CONJUNTA**

TESIS DOCTORAL



Universidad de Sevilla
Departamento de Dibujo
Noviembre 2019

Autora: **Sara Ramírez Domínguez**

Directora: **Áurea Muñoz del Amo**
Profesora Titular del Departamento de Dibujo
Universidad de Sevilla

A ti, con quien emprendí este camino.
Por ser mi mitad y formar parte de este viaje.

Agradecimientos:

Desde MRS:

A todos aquellos que nos han alentado para seguir trabajando, sin vosotros habría sido mucho más difícil.

A los componentes del Departamento de Gráfica de la Musashino Art University y, muy especialmente, a Ryuta Endo, por darnos la oportunidad de conocer el país que nos ha enamorado, por enseñarnos la belleza de la gráfica y una forma diferente de trabajo en equipo.

A Miho, por prestarnos su valiosa ayuda siempre que lo necesitábamos.

A Diego, porque supo apreciar cuál era nuestro sueño y nos animó a perseguirlo.

A Isa y Ramiro, por cuidarnos, animarnos y dejarnos aprender de ellos.

Desde S:

A mis padres, Maricarmen y Fco. José, porque desde muy pequeña me hicieron ver que no hay límites.

A Mercedes y Antonio, por acogerme, cuidarme y hacerme sentir como en casa.

Y a ti, Áurea, por tenderme una mano amiga y confiar en mí.

ÍNDICE

RESUMEN	11
ABSTRACT	14
FUNDAMENTOS DE LA TESIS	
I. HIPÓTESIS DE TRABAJO	17
II. MEDIOS	19
III. OBJETIVOS	20
IV. METODOLOGÍA	22
FUNDAMENTALS OF THE RESEARCH	
I. HYPOTHESIS	26
II. RESOURCES	28
III. OBJECTIVES	29
IV. METHODOLOGY	30
INTRODUCCIÓN	35
INTRODUCTION	41
1. EL ENCUENTRO	47
1.1. De la acción al encuentro: The other	49
1.2. Introducción a la problemática del Otro	64
a) Del mito de Prometeo a los cuerpos semovientes: Esopo, Descartes y Mary Shelley	67
b) La relación entre señor y siervo: el pensamiento de Hegel trocado en novelado gótica	74
1.3. Vivir en soledad y la no existencia	83
1.3.1. Naturaleza del Yo solitario: crear en soledad	83
1.3.1.1. <i>Ejercitar el monólogo.</i>	

<i>Formas de monólogo en la historia, las artes, la literatura</i>	88
1.4. Vivir en coexistencia	94
1.4.1. Expresión dual: el artista comunicativo	95
1.4.1.1. <i>Ejercitar el diálogo. De Švankmajer a Bleda y Rosa</i>	101
2. EL OTRO EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA	117
2.1. Visión y opinión del Otro I: condición de individuo	119
2.1.1. Alicia en la obra de Lewis Carroll: un enfoque existencial	120
2.1.2. Identidad e individuo: trazando puentes entre el pensamiento de Luis Borges, Miguel de Unamuno y Hideaki Anno	139
2.1.2.1. <i>Planteamiento primero: yo no existo sin mi Otro</i>	147
2.1.2.1.a <i>La evolución de la visión de Unamuno y Sartre en la cultura popular</i>	152
2.1.2.1.b <i>Breve descripción: la madre como primer Otro</i>	153
2.1.2.2. <i>Planteamiento segundo: yo no existo sin el reconocimiento de muchos otros</i>	157
2.1.2.2.a <i>La búsqueda del reconocimiento: "No quiero estar solo"</i>	157
2.1.2.3. <i>Planteamiento tercero: yo no existo sin el producto, sin el legado artístico</i>	160
2.2. Visión y opinión del Otro II: condición dual	163
2.2.1. Gilbert & George: orígenes del estereotipo	165
2.2.2. Tim Noble y Sue Webster, exploración de la pareja a través de la sexualidad	176
2.3. La dependencia del Alter Ego	184
2.4. Yo y el producto	187
2.5. Consideraciones sobre lo dicho hasta el momento	192

3. EL DIÁLOGO COMO MODELO DE CONSTRUCCIÓN DE PENSAMIENTO	194
3.1. Sobre la memoria colectiva en la creación artística	196
3.1.1. El icono popular y su impacto en la memoria colectiva	199
3.2. Mimetizar al Otro	211
3.3. Sobre cómo el Otro me define	224
4. APORTACIONES PRÁCTICAS	241
CONCLUSIONES	260
CONCLUSIONS	265
RESULTADOS	270
FUENTES DOCUMENTALES	280
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	291

RESUMEN de la tesis doctoral

CRISIS Y PERMANENCIA DEL OTRO EN LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA MULTIDISCIPLINAR: la producción artística conjunta

La creación artística en pareja acontece cuando nos reconocemos en el Otro, es producto de la convivencia. Nuestra visión acerca del proceso y método creativo que sucede en la creación conjunta se basa en la experiencia de quien lleva a cabo su trabajo de este modo. En mi caso particular, mi pareja artística y yo evolucionamos como equipo gracias al desarrollo de una aportación artística personal sustentada en nuestra investigación en Bellas Artes, en la que estudiamos y analizamos el trabajo de otras parejas, equipos y colectivos; así como su evolución histórica, métodos y estrategias para la creación.

Podemos decir que, en la pareja, la construcción de estas aportaciones — tanto teóricas como prácticas— son fruto del ejercicio del diálogo. Esta metodología es comparable a un movimiento cíclico en el que se suceden dos estados: ocultamiento y revelación. La traslación de lo oculto a lo revelado se asemeja a la idea actual de diálogo en la medida en la que ambos interlocutores exponen sus ideas al Otro, las “revelan” mostrando, con ello, una parte de sí mismos que creían inexistente. La identidad individual se nutre de la imagen que tiene el Otro sobre nosotros mismos pues somos —esencialmente— el reflejo que vemos en el prójimo. Esto mismo ocurre durante el proceso de creación en dúos y equipos creativos. En la pareja se sucede una tensión, a veces una oposición o una lucha. Esta fuerza de cambio se convierte en la mejor aliada del equipo, puesto que contribuye a que ambos interlocutores confronten sus ideas mediante el ejercicio de la dialógica.

El objeto de esta investigación, enmarcada en el ámbito de las Bellas Artes, se centra en el estudio de la comprensión de los mecanismos de creación cooperativos y, concretamente, en el análisis de las metodologías de creación en pareja, sobre lo cual reflexionaremos tanto desde la teoría como desde la práctica artística. Asimismo, subrayaremos la idea de que el diálogo se convierte en un medio eficaz para la construcción del pensamiento.

En lo relativo a la estructura de la investigación, cabe decir que se compone de tres capítulos, cada uno de los cuales aborda un aspecto fundamental de la problemática de la creación conjunta. Los capítulos han sido ordenados desde la premisa de entender, en primer lugar, qué significa el Otro a nivel social, para

tratar de aproximarnos a su significado en el arte mediante el uso continuo de paralelismos con áreas humanísticas afines como apoyo a nuestras reflexiones. De esta forma, analizaremos en qué medida la idea del Otro toma forma a través del trabajo de parejas artísticas sobresalientes como The Other —compuesta por Marina Abramović y Ulay— o Gilbert & George y en qué medida existe una irresoluble correlación entre obra, vida e identidad en estos casos. De esta forma, a lo largo del primer capítulo, titulado “El encuentro”, planteamos la cuestión del Otro desde la dualidad del término “encuentro” —entendido como choque o confrontación, pero también como hallazgo o unión—. Aquí profundizamos en dicha idea a través del pensamiento de autores procedentes de la historia, la sociología y la filosofía, como Descartes o Hegel, pero siempre desde una lectura posicionada en el arte como espacio de confluencia; de esta manera atenderemos también a la poesía y la literatura, el cine y el teatro y, especialmente, de las artes visuales y la creación contemporánea.

En el capítulo central, denominado “El otro en la creación artística”, se proponen ejemplos más concretos de cómo el Otro es visto en las artes plásticas y visuales, analizando los *modus operandi* de las distintas formas de colaboración que pueden darse en la creación. En los diferentes subapartados de este capítulo iremos examinando cuestiones relacionadas con la identidad como individuo, la condición dual, la necesidad de reconocimiento en el Otro o el papel del *alter ego*, poniendo estos asuntos en relación con la cultura popular y sus derivas contemporáneas.

El último apartado, titulado “El diálogo como modelo de construcción del pensamiento” está dedicado a la reflexión de cómo la experiencia del encuentro con el prójimo y nuestra entrega a la coexistencia nos permite comprender mejor al Yo individual y crear nuevas posibles formas de comunicación, así como construir y dar valor al pensamiento contemporáneo, cuyo origen se encuentra, en muchas ocasiones en la memoria del colectivo. Es por ello que, a partir de obras seleccionadas procedentes del ámbito de la cultura de masas, vamos a evidenciar el interés de sus autores por las cuestiones que rodean al Otro y su interacción con el Yo; obras que tienen por objeto destacar que la relación con el Otro va más allá del “reconocernos en el mundo” y sabernos “aquí y ahora”, en términos de Heidegger. En la cultura popular, la relación con el Otro entraña un profundo significado, comparable a la forma en que la pareja artística desarrolla su trabajo en la intimidad de su estudio. Para el imaginario colectivo, compartir un ídolo significa verse reflejado en el Otro y, al hacerlo, es posible comprender aspectos de nosotros mismos que desconocíamos.

Por ello, en nuestra investigación, el encuentro, la dialógica y la memoria colectiva van a ser fundamentales para articular un discurso en torno al Otro, cuya presencia en el arte contemporáneo y la cultura pop es, a nuestro juicio, cada vez más rotunda. El pensamiento filosófico ha querido dar respuesta a las preguntas que desencadenan la aparición del Otro en el seno de la razón humana. Recurriendo a la filosofía pondremos de manifiesto la incertidumbre que, históricamente, ha supuesto para el hombre el enfrentamiento con el prójimo, lo que nos dará pie para reflexionar sobre “el encuentro”, poniéndolo en relación con la creación artística. Creemos que en el campo de las Bellas Artes existe aún un amplio margen de investigación y reflexión en lo tocante a la idea del encuentro con el Otro. De hecho, como se pone de relevancia en este estudio, son muchas y sustanciosas las propuestas fruto de la creación artística en pareja, la colaboración de equipos y el trabajo entre colectivos de índoles diversas. Formas de colaboración que, por extensión, han puesto de relieve cuestiones como la servidumbre en los talleres y su estructura jerarquizada o la capacidad de trabajo y colaboración que vienen presentando algunos grupos y equipos desde los años 50 y 60. Es más, en la actualidad han surgido numerosos dúos y parejas artísticas que desarrollan su trabajo y se sirven de una metodología compartida, siendo la base de su método el diálogo y la confrontación de ideas.

Finalmente, cabe resaltar que el propósito transversal de esta investigación persigue poner de relieve tres ideas esenciales. De una parte, pretendemos ensalzar la fuerza del diálogo como medio que propicia la creación artística en equipo; de otra, reflexionar sobre cómo una pareja artística emplea una metodología compartida para el desarrollo de una investigación teórico-práctica en el ámbito de las Bellas Artes; y, por último, defender el modo en el que la cultura popular ha determinado la forma en que vemos y comprendemos al Otro actualmente y el valor que ésta le ha conferido a la memoria colectiva en nuestro siglo. En nuestra opinión, ahora más que nunca, se dan las condiciones propicias para que el Otro pueda ser visto como un medio que nos permite entendernos a nosotros mismos, realzando con ello las ventajas de entregarse al encuentro y, más tarde, a la experiencia de la creación conjunta.

ABSTRACT of the doctoral thesis

CRISIS AND PERMANENCE OF THE OTHER IN THE MULTIDISCIPLINARY CONTEMPORARY CREATION: joint artistic production

Artistic creation as a couple occurs when we recognize each other, it is the product of coexistence. Our vision of the creative process and method that happens in joint creation is based on the experience of the person who carries out his work in this way. In my particular case, my artistic partner and I evolved as a team thanks to the development of a personal artistic contribution based on our research in Fine Arts, in which we study and analyze the work of other couples, teams and collectives; as well as its historical evolution, methods and strategies for creation.

We can say that, in the couple, the construction of these contributions — both theoretical and practical— are the result of the exercise of dialogue. This methodology is similar to a cyclical movement in which two states follow: concealment and revelation. The translation from the occult to the revealed resembles the current idea of dialogue insofar as both interlocutors expose their ideas to the other, "revealing" them thus showing a part of themselves that they believed to be non-existent. Individual identity draws on the image that the other has about ourselves because we are —essentially— the reflection we see in others. The same is true during the creation process in creative duos and teams. In the couple there is a tension, sometimes an opposition or a struggle. This force of change becomes the team's best ally, as it helps both partners to confront their ideas by exercising the dialogue.

The object of this research, framed in the field of Fine Arts, focuses on the study of the understanding of cooperative creation mechanisms and, in particular, in the analysis of the methodologies of partner creation, on which we will reflect so much from theory as well as from artistic practice. We will also underline the idea that dialogue becomes an effective means of building thought.

Regarding the structure of research, it can be said that it consists of three chapters, each of which addresses a fundamental aspect of the problem of joint creation. The chapters have been organized from the premise of understanding, first of all, what the Other means on a social level, to try to approach their meaning in art through the continuous use of parallels with related humanistic areas in

support of our Reflections. In this way, we will analyze the extent to which the idea of the Other takes shape through the work of outstanding artistic couples such as The Other (composed of Marina Abramović and Ulay) or Gilbert & George and to what extent there is an unsolvable correlation between work, life and identity in these cases. Thus, throughout the first chapter, entitled "The Meeting", we raise the question of the Other from the duality of the term "meeting" or "encounter" —understood as shock or confrontation, but also as a find or union—. Here we delve into this idea through the thinking of authors from history, sociology and philosophy, such as Descartes or Hegel, but always from a reading positioned in art as a space of confluence; in this way we will also attend to poetry and literature, film and theatre and, especially, the visual arts and contemporary creation.

In the central chapter, called "The Other in Artistic Creation", more concrete examples of how the Other is seen in the visual and visual arts, analyzing the *modus operandi* of the different forms of collaboration that can occur in the Creation. In the different sub-sections of this chapter we will examine issues related to identity as an individual, the dual condition, the need for recognition in the Other or the role of the *alter ego*, putting these issues in relation to popular culture and its contemporary drifts.

The last section, entitled "Dialogue as a model of building thought" is dedicated to the reflection of how the experience of encountering our neighbor and our dedication to coexistence allows us to better understand the individual Self and create new possible forms of communication, as well as to build and give value to contemporary thought, the origin of which is often found in the memory of the collective. That is why, from selected works from the field of mass culture, we will highlight the interest of its authors in the issues surrounding the Other and their interaction with the Self; works that aim to highlight that the relationship with the other goes beyond "recognizing us in the world" and knowing us "here and now", in Heidegger's terms. In popular culture, the relationship with the other implies a deep meaning, comparable to the way the artistic couple develops their work in the intimacy of their studio. For the collective imagination, sharing an idol means being reflected in the Other and, in doing so, it is possible to understand aspects of ourselves that we did not know about.

Therefore, in our research, the encounter, the dialogical and the collective memory will be fundamental to articulate a discourse around the Other, whose

presence in contemporary art and pop culture is, in our view, increasingly resounding. Philosophical thinking has wanted to answer the questions that trigger the appearance of the Other within human reason. Using philosophy, we will highlight the uncertainty that, historically, for humans has brought the confrontation with his neighbor, which will give us the stand to reflect on "the encounter", putting it in relation to artistic creation. We believe that in the field of Fine Arts there is still a wide margin of research and reflection on the idea of encountering the Other. In fact, as is important in this study, there are many and substantial proposals resulting from artistic creation as a couple, the collaboration of teams and the work between groups of different natures. Forms of collaboration that, by extension, have highlighted issues such as easement in workshops and their hierarchical structure or the capacity to work and collaborate that some groups and teams have been presenting since the 50s and 60s. Moreover, today many individuals and artistic couples have emerged who develop their work and use a shared methodology, the basis of their method being dialogue and confrontation of ideas.

Finally, it should be noted that the cross-cutting purpose of this research aims to highlight three essential ideas. On the one hand, we intend to enhance the strength of dialogue as a means that promotes artistic creation as a team; on the other hand, reflect on how an artistic couple employs a shared methodology for the development of theoretical-practical research in the field of Fine Arts; and finally, to defend the way in which popular culture has determined the way we see and understand the other today and the value that this has given to collective memory in our century. In our opinion, now more than ever, the conditions are given so that the Other can be seen as a means that allows us to understand ourselves, thereby enhancing the advantages of surrendering to the meeting and, later, to the experience of joint creation.

FUNDAMENTOS DE LA TESIS

I. HIPÓTESIS DE TRABAJO

Concretar una hipótesis de trabajo en el ámbito de las Bellas Artes es cuanto menos complejo. A decir verdad, el comienzo de esta investigación se vio determinado por la necesidad de arrojar algo de luz a las cuestiones que rodean la conformación de parejas y dúos creativos, pues, a pesar de observarse un notorio crecimiento del número de éstos, no son muchos los estudios dedicados a las tareas emprendidas por sus autores y su singular forma de cooperación. Algunos de los más relevantes -constituyendo un referente para nuestro trabajo- han sido, de un lado, la obra titulada *The Third Hand: Artist Collaborations from Conceptualism to Postmodernism*, publicada en 2011 por el crítico de arte Charles Green. Y, de otro lado, la propuesta *Double Act: Two Artist One Expression*, publicada en 2007 por el historiador y comisario de arte Mark Gisbourne. Sin embargo, estas aportaciones, así como otras posteriores, siguen un patrón definido, a través de un breve análisis del trabajo artístico de una decena de parejas que previamente han sido entrevistadas. Por tanto, aunque no podemos dudar de su valor, en nuestro caso quisimos construir una reflexión que camina en paralelo a la forma en que ha evolucionado el pensamiento y la concepción del Otro desde el siglo XV y cómo éste afecta a todos los aspectos sociales y culturales, entre ellos la forma en que la visión del artista y su idiosincrasia individual han evolucionado para facilitar el encuentro con su otro yo, siendo éste el planteamiento que vamos a tomar como base para el desarrollo de la tesis doctoral.

Al mismo tiempo y gracias al trabajo de investigación previo, realizado en el marco del Máster en Arte: Idea y Producción que nos daba acceso a los estudios de doctorado, pudimos constatar la necesidad de acotar el trabajo posterior sobre unos aspectos muy determinados. De aquella experiencia extrajimos algunas de las claves y conceptos fundamentales sobre los que hemos construido la investigación doctoral: colaboración, creación conjunta, otredad, yoidad y diálogo; cuestiones que, como veremos, adquieren una dimensión ciertamente singular cuando se entremezclan con las problemáticas propias del arte y su repercusión social. La yuxtaposición de estas claves nos ha

hecho ver que teníamos al menos dos ideas fundamentales que hemos querido destacar desde el inicio de nuestras reflexiones. A saber:

-El uso de la dialógica es fundamental para la evolución y la construcción del pensamiento, entendida como un medio o una herramienta al servicio de la creación y sobre todo, en el contexto creativo de la pareja artística.

Y, en segundo lugar:

-La cultura popular advierte problemas radicales y aporta soluciones que se mantienen en la memoria colectiva, educando a las nuevas generaciones y fomentando el cambio. Por este motivo, debemos promover y conceder valor a esta forma de cultura y su producto, por su visión renovada y accesibilidad para un amplio colectivo.

Como puede observarse, ambas afirmaciones están íntimamente ligadas al concepto de otredad y su relación con el individuo, es decir, con el Yo. Por tanto, nuestra preocupación siempre se ha visto ligada a la conexión latente entre lo social y la creación artística. De un modo u otro, en todo momento, cabalgamos entre ideas y cuestiones que interpelan la conexión Yo-Otro a través de la obra de arte o el individuo creativo.

II. MEDIOS

El presente trabajo de investigación es resultado de cinco años de gran dedicación, esfuerzo, estudio y reflexión. El proyecto de investigación que da pie a la presente tesis doctoral ha sido posible gracias a la concesión de un contrato de cuatro años de duración para Personal Investigador en Formación (PIF)¹, financiado a través del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Sevilla. El contrato predoctoral se encuentra adscrito al Departamento de Dibujo, iniciándose el 01 de julio de 2016 y siendo renovado cada año hasta la finalización del Plan de Investigación, titulado *Crisis y permanencia del otro en la creación contemporánea multidisciplinar: la producción artística conjunta*.

Además, como parte de las obligaciones a cumplir en el marco de la ayuda predoctoral, se ha procedido a realizar prácticas docentes, comenzando con 30 horas lectivas anuales e incrementándose a partir de la tercera renovación de contrato con 60 horas. La impartición de docencia aparece recogida en los planes de ordenación académica y las memorias anuales entregadas al Programa de Doctorado y al Vicerrectorado de Investigación.

Por último, el disfrute de la ayuda nos ha permitido realizar una estancia de tres meses de duración, desde el 22 de septiembre de 2017 hasta el 21 de diciembre de 2017, en el centro universitario Musashino Art University (武蔵野美術大学) ciudad de Tokio, Japón, bajo la tutela del Prof. Ryuta Endo (遠藤竜太). Durante este periodo pudimos ampliar nuestra formación investigadora específica, nutriendo aquellos aspectos teóricos y prácticos de nuestro estudio, lo que sin duda incrementa el valor de este trabajo.

¹ Contrato predoctoral (PIF) para el desarrollo del programa propio de I+D+i de la Universidad de Sevilla en Áreas de Especial Atención.

III. OBJETIVOS

- **Generales:**

- Estudiar, analizar y reflexionar en torno a los orígenes y precedentes de la creación colectiva. Marco histórico, causas y consecuencias que han repercutido en su desarrollo, a nivel nacional e internacional, haciendo hincapié en la consolidación de dúos creativos.
- Estudiar, analizar y reflexionar sobre la repercusión del problema del Otro en el arte contemporáneo, la inclusión de este concepto en la obra de arte y su influencia en dúos colaborativos.
- Poner en valor la creación dual a través de las aportaciones de parejas y dúos creativos cuya trayectoria pueda ayudarnos a determinar un patrón en su forma de operar.
- Hacer hincapié en la relevancia del uso del diálogo y la dialógica como herramienta al servicio de la creación artística.
- Destacar la relación entre filosofía y arte y cómo la mezcla de ambas contribuye a su accesibilidad por parte de un público no especializado.

- **Específicos:**

- Defender la pluralidad creativa desde un análisis motivado.
- Analizar y definir el concepto de creación conjunta.
- Identificar las claves de los procesos de creación artística conjunta, con foco en aquellos equipos cuyo tema de desarrollo es: la imagen del doble o el paralelismo entre yoidad y otredad.
- Establecer similitudes y diferencias entre la visión del Otro desde una óptica individual y otra colectiva.
- Resaltar la influencia de la cultura popular en el pensamiento colectivo, destacando la forma en que contribuye a nuestro imaginario.
- Imbricar arte contemporáneo, cultura popular y la relación que existe entre yoidad y otredad.
- Reflexionar acerca de la cosificación del artista a través de la obra de arte.
- Establecer relaciones entre los conceptos memoria colectiva – icono – *alter ego*.

- Construir una aportación personal (práctica) en torno a mi experiencia como parte de un equipo que sirva de apoyo al desarrollo teórico de la tesis doctoral.

IV. METODOLOGÍA

La metodología que proponemos se ha planteado en torno a tres métodos de trabajo interrelacionados: analítico, reflexivo y experimental. En consecuencia, el carácter de la tesis posee una doble vertiente teórico-práctica; un modelo de investigación dentro del ámbito de las Bellas Artes que personalmente creemos que es el que mejor se ajusta a nuestras necesidades investigadoras y que ha dado lugar a una aportación escrita y a un conjunto de obras estrechamente relacionadas.

De una parte, la metodología analítica, más presente en las primeras fases de la investigación, comprendía la búsqueda de información y bibliografía específica que pudiera contribuir a esclarecer en qué medida las cuestiones esbozadas en torno al tema propuesto ya habían sido resueltas, además de subrayar aquellos cuestionamientos susceptibles de ser estudiados en profundidad. Así, esta primera etapa no solo implicó la búsqueda de material bibliográfico, sino la comparación de referentes y/o antecedentes cuya hipótesis de trabajo hubiera arrojado información novedosa acerca del tema escogido. También conllevó la ideación y elaboración de entrevistas y la recogida de opiniones de artistas y expertos en el tema cuya visión ha sido implementada en la investigación. Analizar sus aportaciones nos permitió enfocarnos con mayor precisión en aquellos planteamientos que todavía estaban por desarrollar, permitiéndonos elaborar una línea de investigación original que, no obstante, pudiera apoyarse en estudios realizados previamente.

En segundo lugar, el método reflexivo supuso la elaboración inicial de una estructura o índice que sirviese de apoyo para la continuación de la investigación. La construcción de dicho índice, si bien permaneció permeable a nuevas ideas y modificaciones, sentó la base para el planteamiento de nuevas incógnitas sobre el tema. Del estudio previo y de la definición meditada de las hipótesis de trabajo devinieron las reflexiones que hemos plasmado a lo largo del presente trabajo y la selección razonada de los autores, artistas y obras de arte finalmente referenciados.

Asimismo, detallamos las actividades llevadas a cabo durante la fase de estudio y análisis teórico:

- Estudio previo: Como parte de nuestro desarrollo formativo, fue necesaria la realización y presentación de un trabajo de investigación previo. En éste, abordamos aspectos relacionados con el presente estudio, sirviendo a la concreción de la línea de investigación y actuaciones posteriores.

- Estudio, cotejo y análisis bibliográfico: Las fuentes utilizadas para el estudio se han incrementado exponencialmente durante el periodo formativo.

Algunos archivos de los que nos hemos servido para consulta, extracción de material, cotejo y análisis son: Red de Bibliotecas de la Universidad de Sevilla -principalmente, Biblioteca de Bellas Artes, Biblioteca de Geografía e Historia, Biblioteca de comunicación, Biblioteca de Filosofía y Psicología-, Red de Bibliotecas Públicas de Andalucía, destacando el archivo del CAAC (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo), Fondo general Biblioteca Museo Reina Sofía, MAUM&L (Musashino Art University Museum & Library) y MOMAT Art Library (The National Museum of Modern Art, Tokyo). De otra parte, también nos hemos servido de archivos digitales oficiales para su consulta vía online, algunos de estos son: Archivo Digital Bib US, Archivo Digital UPM, Colección Museo Reina Sofía, Colección Guggenheim Bilbao, Colección Mori Art Museum, Archivo digital de prensa MOMA, Archivo Sotheby's, Archivo Christie's. Aquí mencionamos únicamente los más relevantes, todos ellos aparecen convenientemente reflejados en el apartado bibliográfico de esta investigación.

- Concreción de índice y desarrollo: La estructura de la investigación se ha mantenido conforme a su modelo inicial, pese a ello, conforme avanzábamos en la redacción, nos hemos visto en la necesidad de reajustar su contenido. Sea, ampliando la información incluida o reestructurando los capítulos conforme a las necesidades del estudio. Nuestro objetivo ha sido, en todo momento, mantener la coherencia narrativa, tratando cada aspecto con sencillez y dedicando suficiente espacio a la interrelación de las áreas de arte, historia y filosofía. Creemos que hacerlo así permite al lector obtener una visión más clara de los objetivos propios de cada apartado. Dotando a la investigación de una imagen pulcra en la forma en que se van conectando sus correspondientes apartados.

- La redacción de la investigación se ha realizado bajo la continua supervisión de la Directora de Tesis: El sistema de trabajo se ha basado en la constante revisión y reestructuración de los planteamientos desarrollados.

Además, creciendo en paralelo a la investigación teórica, debemos describir los pormenores de la experimentación y posterior realización de una propuesta artística, centrada en la puesta en práctica, evaluación y cotejo del trabajo precedente, enfocado éste en el artista y su obra (la pluralidad creativa, en este caso) desde la praxis. Por tanto, hemos llevado a cabo una aportación artística personal en la que se evidencia el trabajo precedente. Pretendiendo reflejar aquellos aspectos más significativos e interesantes del desarrollo teórico de la investigación.

Respecto a la metodología experimental a la que hacíamos referencia anteriormente, cabe decir que esta actividad práctica ha dado lugar a las obras que presentamos como aportación. Para el desarrollo experimental de estas aportaciones artísticas, nos hemos servido de dos centros de trabajo fundamentales. De una parte, durante nuestra estancia en la Musashino Art University (Tokio), obtuvimos permiso para acceder y hacer uso de las instalaciones (espacios de taller, instrumentos, maquinaria...) facilitadas por el centro de destino. Durante los tres meses de estancia, acudimos, principalmente, a los talleres de Serigrafía, Litografía, laboratorios digitales y centro de impresión gráfica. Además, la universidad dispuso un despacho privado con las instalaciones necesarias para el planteamiento inicial y desarrollo de fases intermedias contempladas en el proyecto. Durante este periodo, el Prof. Dr. Ryuta Endo empleó todos sus esfuerzos y recursos disponibles, facilitando la realización y evolución del proyecto artístico. Por otra parte, ocasionalmente, hemos hecho uso de las instalaciones que nos ofrece nuestro centro universitario, en la medida en que éstas se encontraban disponibles.

Por último, creemos conveniente mencionar que, durante el periodo formativo en el Programa de Doctorado Arte y Patrimonio, hemos participado en actividades muy diversas con objeto de mejorar nuestra formación específica. Hemos asistido a cursos -dentro y fuera de Andalucía-, jornadas de arte y conferencias, entre otras, con el objetivo de adquirir nuevas competencias que contribuyesen a la calidad de la investigación. Se ha participado en exposiciones colectivas —a nivel nacional e internacional— y asistido en calidad de ponente o conferenciante a diversos congresos relacionados con la investigación en Bellas Artes, análisis y crítica de arte contemporáneo. Todo ello ha dado lugar a un número considerable de publicaciones en revistas especializadas y catálogos de arte, en los que puede evidenciarse el valor de nuestras contribuciones. Estas aportaciones, realizadas a lo largo de cinco años de formación bajo la tutela de

la Directora de Tesis, la Comisión Académica del Programa de Doctorado y, en último lugar, la Comisión de la Escuela Internacional de Doctorado, han sido recogidas en los Documentos de Actividades del Doctorando y en las memorias anuales entregadas en el Vicerrectorado de Investigación para la solicitud de renovación de Contrato Predoctoral PIF.

FUNDAMENTALS OF THE RESEARCH

I. HYPOTHESIS

To specify a working hypothesis in the field of Fine Arts is a complex operation. In fact, the beginning of this research was determined by the need to shedding light on the issues surrounding the formation of couples and creative duos, because, despite a noticeable growth in the number of these, there are not many studies dedicated to the tasks undertaken by their authors and their unique form of cooperation. Some of the most relevant —constituting a reference for our work— have been, on the one hand, the work entitled *The Third Hand: Artist Collaborations from Conceptualism to Posmodernism*, published in 2011 by the art critic Charles Green. And, on the other hand, the proposal *Double Act: Two Artist One Expression*, published in 2007 by the historian and art curator Mark Gisbourne. However, these contributions, as well as later ones, follow a definite pattern, through a brief analysis of the artistic work of a dozen couples who have previously been interviewed. Therefore, although we cannot doubt its value, in our case we wanted to build a reflection that walks in parallel with the way in which the thought and conception of the other has evolved since the fifteenth century and how it affects all social and cultural aspects, among them the way in which the artist's vision and his individual idiosyncrasy have evolved to facilitate the encounter with his other self, this being the approach that we will take as the basis for the development of the doctoral thesis.

At the same time and thanks to the previous research work, carried out in the framework of the Master's Degree in Art: Idea and Production that gave us access to doctoral studies, we were able to see the need to narrow down the subsequent work on some very specific aspects . From this experience we drew some of the fundamental keys and concepts on which we have built doctoral research: collaboration, joint creation, otherness, Self and dialogue; questions that, as we shall see, take on a certainly unique dimension when they are intermingled with the problems of art and its social impact. The juxtaposition of these keys has made us see that we had at least two fundamental ideas that we wanted to highlight from the beginning of our reflections. Namely:

-The use of dialogic is fundamental for the evolution and construction of thought, understood as a medium or a tool at the service of creation and above all, in the creative context of the artistic couple.

And secondly:

-Popular culture warns of radical problems and provides solutions that remain in collective memory, educating new generations and promoting change. For this reason, we must push and give value to this form of culture and its product, for its renewed vision and accessibility for a broad collective.

As can be seen, both statements are intimately linked to the concept of otherness and its relationship with the individual, that is, with the Self. Therefore, our concern has always been linked to the latent connection between the social and artistic creation. One way or another, at all times, we walk around ideas and issues that challenge the I-Other connection through the work of art.

II. RESOURCES

This research work is the result of five years of great dedication, effort, study and reflection. The research project that gives rise to this doctoral thesis has been made possible by the fellowship of a four-year contract for Research Staff in Training², funded through the Vice-Rectorate of Research of the University of Seville. The predoctoral contract is linked to the Drawing Department, starting on July 01, 2016 and being renewed every year until the completion of the Research Plan entitled *Crisis and the permanence of the other in the multidisciplinary contemporary creation: joint artistic production*.

In addition, as part of the obligations to be fulfilled under predoctoral assistance, teaching practices have been carried out, starting with 30 annual teaching hours and increasing from the third contract renewal with 60 hours. The teaching program is included in the academic management plans and the annual reports given to the Doctoral Program and the Vice-Rectorate of Research.

Finally, the enjoyment of help has allowed us to make a three-month stay, from September 22, 2017 to December 21, 2017, at the Musashino Art University (武蔵野美術大学) Tokyo, Japan. Under the tutelage of Prof. Ryuta Endo. During this period, we were able to expand our specific research training, nurturing those theoretical and practical aspects of our study, which undoubtedly increases the value of this work.

² Predoctoral contract (PIF) for the development of the University of Seville's program in Areas of Special Attention.

III. OBJECTIVES

General objectives:

- To study, to analyze and to reflect the origins and precedents of collective creation. Historical framework causes and consequences that have had an impact on its development, nationally and internationally, emphasizing the consolidation of creative duos.
- To study, to analyze and to reflect on the impact of the other's problem on contemporary art, the inclusion of this concept in the work of art and its influence in collaborative duos.
- To value dual creation through the contributions of couples and creative duos whose trajectory can help us determine a pattern in the way they operate.
- To emphasize the relevance of the use of dialogue and dialogic as a useful tool in artistic creation.
- To highlight the relationship between philosophy and art and how the mixture of both contributes to their accessibility by a non-specialized public.

Specific objectives:

- To defend creative plurality from a motivated analysis.
- To analyze and to define the concept of joint creation.
- To identify the keys to the processes of joint artistic creation, with a focus on those teams whose development theme is the image of double or the parallel between the ego and the alter.
- To establish similarities and differences between the vision of the other from an individual and collective perspective.
- To highlight the influence of popular culture on collective thinking, emphasizing how it contributes to the collective imaginary.
- To imbricate contemporary art, popular culture and the relationship that exists between I and other.
- To reflect on the objectification of the artist through the work of art.
- To establish relationships between collective memory - icon - *alter ego*.
- To make a personal (practical) contribution around my experience as part of a collaborative artistic duo to support the theoretical development of the doctoral thesis.

IV. METHODOLOGY

The methodology we suggest has been proposed around three interrelated working methods: analytical, reflective and experimental. Consequently, the character of the thesis has a double theoretical-practical side; a research model within the field of Fine Arts that we personally believe is the one that best suits our research needs and that has resulted in a written contribution and a set of closely related works.

On the one hand, the analytical methodology, more present in the early stages of research, included the search for information and specific literature that could help clarify the extent to which the issues outlined around the proposed topic already had been resolved, as well as underlining those questions likely to be studied in depth. Thus, this first stage not only involved the search for bibliographic material, but the comparison of references and/or background whose working hypothesis would have yielded novel information on the subject chosen. It also involved the ideation and preparation of interviews and the collection of opinions of artists and experts on the subject whose vision has been implemented in the research. Analyzing his contributions allowed us to focus more precisely on those approaches that were yet to be studied, allowing us to develop an original line of research that, however, could be based on studies carried out previously.

Second, the reflexive method involved the initial development of a structure or index that would support the continuation of research. The construction of this index, while permeable to new ideas and modifications, laid the basis for the approach of new unknowns on the subject. The previous study and the thoughtful definition of working hypotheses became the reflections we have embodied throughout this work and the reasoned selection of authors, artists and works of art finally referenced.

We also detail the activities carried out during the theoretical study and analysis phase:

- Previous study: As part of our training development, it was necessary to carry out and present a previous research work. In this study, we address aspects

related to this study, serving the realization of the line of research and subsequent actions.

- Study, comparison and bibliographic analysis: The sources used for the study have increased exponentially during the formative period.

Some of the files we have used for consultation, material extraction, collation and analysis are: Network of Libraries of the University of Seville — mainly, Library of Fine Arts, Geography and History Libraries, Communication Library, Philosophy Library and Psychology Library—, Network of Public Libraries of Andalusia, highlighting the archive of the CAAC (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo), Fondo general Biblioteca Museo Reina Sofía, MAUM&L (Musashino Art University Museum & Library) and MOMAT Art Library (The National Museum of Modern Art, Tokyo). On the other hand, we have also used official digital archives, some of these are: Digital Bib US Archive, UPM Digital Archive, Reina Sofia Museum Collection, Guggenheim Bilbao Collection, Mori Art Museum Collection, Digital Archive MOMA Press, Sotheby's Archive, Christie's Archive. Here we mention only the most relevant ones, all of them are conveniently reflected in the bibliographic section of this research.

- Index and development: The structure of the research has remained in accordance with its initial model, however, as we advanced in the drafting, we have found ourselves in the need to readjust its content. Whether, by expanding the information included or restructuring the chapters according to the needs of the study. Our goal has been, always, to maintain narrative coherence, treating each aspect with simplicity and devoting enough space to the interrelationship of the areas of art, history and philosophy. We believe that doing so allows the reader to obtain a clearer view of the objectives of each section. Giving the research a neat image in the way in which its corresponding sections are connected.

- The drafting of the research has been carried out under the continuous supervision of the thesis supervisor: The system of work has been based on the constant review and restructuring of the contents.

In addition, growing in parallel with theoretical research, we must describe the details of the experimentation and subsequent realization of an artistic proposal, focused on the implementation, evaluation and comparison of the previous work in relation with the artist and his work (in this case the creative

plurality) from practice. Therefore, we will make a personal artistic contribution in which the previous work should be evident. We will try to reflect the most significant and interesting aspects of the theoretical development of research.

With regard to the experimental methodology to which we referred earlier, it can be said that this practical activity has given rise to the works that we present as a contribution. For the experimental development of these artistic contributions, we have used two fundamental work centres. On the one hand, during our stay at The Musashino Art University (Tokyo), we obtained permission to access and make use of the facilities (workshop spaces, instruments, machinery...) provided by the destination center. During the three months of stay, we mainly attended the workshops of Screen printing, Lithography, digital laboratories and graphic printing center. In addition, the university had a private office with the necessary facilities for the initial approach and development of intermediate phases contemplated in the project. During this period, Prof. Ryuta Endo used all his efforts and resources available, facilitating the realization and evolution of the artistic project.

On the other hand, occasionally, we have made use of the facilities offered by our university center, to the extent that they were available.

Finally, we should also mention that during the training period in the Art and Heritage Doctoral Program, we have participated in several activities in order to improve our specific training. We have attended courses —inside and outside Andalusia—, art workshops, conferences... with the aim of acquiring new skills that contribute to the quality of research. We have participated in collective exhibitions —nationally and internationally— and attended as a lecturer to various congresses related to research in Fine Arts, analysis and criticism of contemporary art. All this has resulted in a good number of publications in specialized journals and art catalogues in which the value of our contributions can be demonstrated. These contributions, made over five years of training under the supervision of the Thesis Director, the Academic Commission of the Doctoral Programme and, ultimately, the International Doctoral School Commission, have been collected in the Documents Doctoral activities and in the annual reports delivered to the Vice-Chancellor of Research for the request for renewal of Predoctoral Contract.

INTRODUCCIÓN

El otro es ahora condición indispensable para la constitución de un mundo (Laín Entralgo, 1968: 203).

Todavía no se ha cumplido un siglo desde que viese la luz el título *Meditaciones cartesianas*, publicado en 1931 por el filósofo de origen checo, Edmund Husserl (Prossnitz, 1859 – Friburgo de Brisgovia, 1938). Sin embargo, una de las teorías allí contenidas ha evolucionado rápidamente, tomando forma y cuerpo propio, aglutinándose con el pensamiento de escritores, filósofos, *performers*, cineastas... un grupo, en definitiva, de lo más heterogéneo, trabajando en torno a un mismo concepto: la otredad.

En 1931 Edmund Husserl planteó acertadamente la problemática del Otro (Ortega y Gasset, 2003: 127-129), aunque lamentablemente no llegó a desarrollarla, pues la idea aparece por primera vez en la última de sus obras publicadas. No obstante, ese planteamiento resultó ser el detonante para que otros autores que siguieran indagando sobre la cuestión. Desde Scheler y Buber, pasando por Ortega y Gasset, hasta Heidegger y Sartre, todos ellos han contribuido inestimablemente a construir un corpus de pensamiento de innegable entidad acerca de la otredad. Hoy, ya no nos preguntamos acerca de la verdadera existencia del Otro, sino que intentamos comprender qué repercusión tiene sobre el “nosotros” y cómo funciona la fuerza innegable que ejerce sobre el Yo. Por ello no podemos evitar preguntarnos de qué manera el Otro se hace indispensable para comprendernos en el mundo. En este sentido, creemos que ha sido determinante la aportación de numerosos artistas que, valiéndose de sus respectivos medios, han hilvanado los principios de la filosofía y la antropología con el sentimiento humano a través de su análisis empírico. El arte se revela de esta forma como medio impulsor para comprender qué es y cómo debemos entender la otredad, vista aquí, no como una cuestión territorial o un debate fronterizo, sino desde una óptica más cercana al individuo y su Otro inmediato, es decir, el Tú.

A lo largo de esta investigación nos cuestionaremos la otredad desde un Tú elemental hacia un Yo determinado, reparando especialmente en la expresión que acontece cuando se produce el encuentro.

Nuestro interés por el prójimo radica en una tendencia, próspera, que vemos cada vez más asociada a la práctica artística. Nos referimos a la consolidación de parejas y dúos creativos, cuya presencia empieza a consolidarse en el arte contemporáneo a escala mundial. Esta fórmula de trabajo dual podría, en cierta manera, encontrar su precedente en fórmulas de trabajo cooperativo de algunos colectivos artísticos forjados a partir de la finalización de la Segunda Guerra Mundial. Alianzas estructuradas en forma de colectivos de un mínimo de tres o cuatro miembros, unidos bajo un lema común y un manifiesto donde se recogían sus principios y objetivos, casi siempre sociales o cuando menos rupturistas. Se trata de grupos que, a diferencia de la labor que realiza la pareja, se caracterizaban por desarrollar sus obras individualmente, siendo éstas firmadas con el nombre de la agrupación. No hay que mirar muy lejos para hallar ejemplos de esta clase de grupos y equipos. Basta quedarse en la España de mediados del siglo pasado: El Paso (1957-1960), Equipo 57 (1957-1962), Equipo Crónica (1964-1981) o Equipo Realidad (1966-1976).

No obstante, y aunque podríamos iniciar nuestro análisis partiendo de esta forma de trabajo colaborativo, entendemos que no resulta pertinente, puesto que ya existen estudios concretos sobre estos grupos, como es el caso de *Creación artística en equipo: Comunidad Valenciana (1982-2001)* de Teresa Marín publicado en 2006. No en vano, la razón que nos llevó a descartar definitivamente la inclusión de un apartado expresamente dedicado al estudio de colectivos artísticos fue conclusión derivada del trabajo de investigación fin de máster realizado antes de abordar esta investigación doctoral. Durante el mismo sí tuvimos la necesidad de indagar en esta fórmula de creación conjunta y pudimos observar que, si bien la consolidación de estas agrupaciones supuso una ruptura con la visión tradicional del artista individual, llevando a cabo su trabajo en solitario, en la estrechez de su estudio, esta tendencia comunal no se identifica apenas con las ideas que van a caracterizar a dúos y parejas artísticas surgidas posteriormente (Ramírez Domínguez, 2014). Sin embargo, somos conscientes de que el método de trabajo de estos colectivos, de una u otra forma, continúa vigente y que, por lo tanto, es de rigor explicar al menos por qué no nos adentraremos en esta categoría.

Por otra parte, es por todos sabido que, históricamente, han existido sistemas de trabajo cooperativos tras la firma de autores nominales. En el pasado fue habitual que artistas reconocidos y con trabajo sobrado tuvieran a su cargo aprendices que se ocupaban de parte de sus obras, como sucedía en el

taller de Rubens (Siegen, 1577 – Amberes, 1640). No obstante, el pintor belga demostró un temprano interés en la cooperación, realizando algunas de sus obras con Frans Snyders³ (Amberes, 1579 – Amberes, 1657). Más cercano en el tiempo está el ejemplo de la famosa *Factory* de Warhol, quien quiso configurar su espacio como epicentro de la vida cultural de la ciudad de Nueva York, que fuera lugar de encuentro y creación a un tiempo, rodeándose de ayudantes y colaboradores⁴. Hoy día, en el ámbito de la creación artística contemporánea, continúan existiendo estudios de este tipo, muchos de ellos gran envergadura. Suele tratarse de artistas que, o bien trabajan a gran escala o bien están sumergidos en la elaboración de un producto artístico técnicamente muy complejo, para cuya creación precisan de apoyo. Estos artistas suelen organizar sus estudios en base a grupos de trabajo que funcionan bajo las directrices de un líder; es lo que sucede en estudios de artistas tan prolíficos como Olafur Eliasson, Damien Hirst, Jeff Koons o Takashi Murakami, quienes, mientras acogen nuevos talentos, se procuran una corte de ayudantes de producción. Esta práctica es aún más común si hablamos de creaciones artísticas destinadas al gran público, como es el caso de los estudios escultóricos dedicados a la producción de *art toys* y coleccionables, tales como Kidrobot o Coarse; estudios de animación como Ghibli Studio o Gainax; o de súper producciones de la industria del videojuego como Santa Mónica Studio o Kojima Productions, entre muchísimos otros.

De un modo u otro, ese interés por trabajar en equipo ha adquirido un valor especial en el último cuarto de siglo con la proliferación de numerosas parejas artísticas. Unas veces de índole fraternal -aquellas conformadas por hermanos, comúnmente mellizos o gemelos-, otras de carácter sentimental, donde la pareja inicia una doble relación, a nivel profesional y en privado. De entre ellas, la segunda forma de pareja es la que más nos ha interesado, por no encontrarse ligada a un contexto previo en el que la familia ha procurado su formación artística desde la infancia, fomentando la cooperación entre hermanos y, por ende, empujándolos -sin pretenderlo- a la cooperación desde niños. La pareja artística, integrada por dos individuos sin parentesco, supone —desde nuestro

³ *Filopómenes descubierto* (Hacia 1609); *Ceres y dos ninfas* (1615-1617); *Ceres y Pan* (Hacia 1620) son algunas de las obras que llevaron a cabo de forma conjunta. Sin embargo, debemos destacar que cada pintor se centraba en su especialidad, dedicándose Rubens a la figura humana y Snyders a la naturaleza muerta.

⁴ William Linich (apodado Billy Name) o Gerard Malanga fueron los colaboradores principales de Warhol en The Factory.

punto de vista— un amplio abanico de posibilidades y, por ello, consigue sorprendernos conforme descubrimos los pormenores de su primer encuentro y posterior unión. Adicionalmente, diríamos que podría existir una tercera fórmula de trabajo en pareja, que se correspondería con la unión basada en la amistad y en la comunión de intereses. No obstante, este tipo de parejas suelen ser efímeras y se trataría de un tipo de unión muy similar a la que se produce en los equipos, de ahí que no nos vayamos a centrar en ellas.

Dicho esto, nuestros esfuerzos se han centrado en el análisis del Otro y su repercusión en la creación artística, contemplando múltiples disciplinas. Entre ellas: literatura, gráfica, escultura, *performance*, animación... Los ejemplos que traemos para su análisis están íntimamente ligados a la circunstancia del Otro y la problemática de su encuentro con el Yo, yendo desde posicionamientos solipsistas hasta postura que entienden al Otro como parte de uno mismo, delimitador del individuo. Con este enfoque, lo que pretendemos es poner de relieve el interés que provoca en la creación contemporánea un asunto que, cabe decir, lleva interpelando a filósofos y sociólogos desde el siglo XVI. Tal y como nosotros lo concebimos, precisamente porque es una problemática que se lleva planteando desde hace siglos en otras disciplinas sociales y humanísticas, debemos apoyarnos en cuestionamientos dados por la filosofía moderna para entender hacia dónde se dirigen las propuestas artísticas sobre las que trabajaremos y cuáles son sus derivas sociales actuales⁵. Por ello, no basta con

⁵ Debemos entender que la creación artística en muchas ocasiones se liga a otras disciplinas. En este caso, el preguntarnos por la otredad, cuya formulación tiene su origen en los principios filosóficos, hace que tengamos que apoyarnos en conceptos y argumentos teóricos tomados de este área. Se produce así un cruce entre ámbitos de conocimiento que, sin embargo, dota a nuestra investigación de una visión más amplia. Esta forma de trabajar viene dada por la propia interrelación existente entre arte y filosofía y por la forma y frecuencia en que, a nuestro entender, se desdibujan sus límites. Para ello, no tenemos más que consultar la aportación de Heidegger sobre este asunto en su obra *Caminos de bosque*, publicada en 1950. No obstante, no solo Heidegger, sino Ortega y Gasset o Pedro Laín Entralgo hacen numerosos usos de representaciones artísticas en la novela, el teatro o la pintura, para dar ejemplo y facilitar la comprensión de sus personales aportaciones. Del mismo modo, nosotros hemos considerado indispensable hacer referencia a la evolución de las teorías sobre el Otro que se han planteado desde esta emocionante disciplina. En cualquier caso, siempre hemos procurado una aproximación medida a la filosofía, pues entendemos que nuestro foco debe estar en el arte, si bien la comprensión de la problemática del Otro ha resultado mucho más completa al apoyarnos en otras perspectivas. Por tanto, nuestra labor se ha centrado en dar sentido a las muchas iniciativas habidas en la creación artística a través de la conformación de dúos colaborativos.

cuestionarnos la consolidación de la pareja y su modo de operar, sino que, además, hemos visto necesario preguntarnos acerca de cómo estas cuestiones se han ido deslizando en la cultura popular a través del cine, la novela, la animación... productos destinados al consumo cuyo potencial a veces subestimamos y cuyo trasfondo es, sin duda alguna, artístico.

Por lo expuesto, hemos dividido este análisis en tres apartados teóricos fundamentales. En el primero, titulado “El encuentro”, hemos pretendido explicar la reunión con el prójimo -el encuentro entre Yo y Otro-, centrándonos en aquellas expresiones artísticas que puedan servir de ejemplo para comprender cómo evoluciona la visión del hombre desde una perspectiva solipsista hasta la idea de coexistencia sobre la que se asienta la problemática de la creación conjunta. En este primer apartado nos debatimos constantemente entre conceptos que pueden ser entendidos como contrarios, culminando con un primer análisis sobre el uso del monólogo frente al diálogo en el arte.

En segundo lugar, el apartado titulado “El otro en la creación artística” contempla dos visiones diferenciadas de otredad. De una parte, el interés que autores como Lewis Carroll, Luis Borges, Miguel de Unamuno o Hideaki Anno han sentido por el otro y su representación en la literatura, el teatro o el cine; siempre desde una postura individual, es decir, siendo el autor un sujeto que se pregunta por la influencia que ejerce el prójimo en el “nosotros”. Y, por otro lado, analizamos la óptica de la pareja artística y su desarrollo, con foco en Gilbert & George y Tim Noble & Sue Webster, de proyección internacional, cuyas aportaciones deben ser tenidas muy en cuenta. Transversalmente, hemos analizado también la obra de Marina Abramović y Ulay —como parte de *The Other*— y Bleda y Rosa. En el recorrido por su trabajo vamos a profundizar en aspectos relacionados con la concepción del *alter ego* como identidad de la pareja o la cosificación del individuo a través del objeto artístico.

En tercer lugar, el apartado titulado “El diálogo como modelo de construcción de pensamiento” supone una reflexión acerca de lo dicho en los capítulos precedentes. En este bloque nos detenemos en la idea de memoria colectiva frente a memoria individual, ambos en su relación con el diálogo. Repensamos el icono como ídolo a partir de la influencia de la cultura popular en la última década, tomando como ejemplo obras de gran relevancia de origen nipón. Y, en último lugar, dejamos apuntadas algunas ideas sobre la importancia

del diálogo y la práctica de la dialógica como medio que facilita la evolución del pensamiento, cerrando con ello el bloque teórico.

A lo largo de esta investigación, hemos procurado construir una imagen clara, fiel y sincera sobre la forma en que vemos y entendemos al prójimo. Siendo la visión de quien experimenta una realidad compartida, en estrecha relación con el Otro. Para nosotros o, mejor y más acertadamente, para nosotras (María del Rocío González Palacios y Sara Ramírez Domínguez o MRS), las cuestiones que aquí se plantean nacen de la reflexión entre dos, de un diálogo unido, en equilibrio entre el Yo y el Tú. Nuestra circunstancia se ha visto procurada por el trabajo que realizamos unidas desde hace más de 7 años. Nuestra voz es una sola y nuestra identidad también. Por ello, de un modo u otro, aquí se encuentran contenidas múltiples reflexiones nacidas del trabajo que desarrollamos en pareja. Ser dos, ahora, para nosotras, es sinónimo de ser una:

MR: A veces me veo reflejada en ti y pienso que somos iguales.

S: Lo que más me sorprende es que, a veces, ese reflejo me devuelve aspectos de mí misma que no conocía.

INTRODUCTION

The other is now an indispensable condition for the constitution of a world⁶.

A century has not yet come to pass since the title *Cartesian Meditations*, published in 1931 by the Czech-born philosopher Edmund Husserl (Prossnitz, 1859 – Freiburg im Breisgau, 1938). However, one of the theories contained therein has evolved rapidly, taking shape and own body, clumping together with the thinking of writers, philosophers, performers, filmmakers... a group, in short, of the most heterogeneous, working around the same concept: otherness.

In 1931 Edmund Husserl correctly raised the problem of the Other (Ortega y Gasset, 2003: 127-129), although unfortunately he did not develop it, as the idea first appears in the last of his published works. However, this approach proved to be the trigger for other authors to continue to investigate the issue. From Scheler and Buber, through Ortega and Gasset, to Heidegger and Sartre, they have all made an invaluable contribute to building a corpus of thought of undeniable entity about otherness. Today, we no longer wonder about the true existence of the Other, but we try to understand what impact it has on the "We" and how the undeniable force it exerts on the Self works. Therefore we cannot help but wonder how the Other becomes indispensable to understanding us in the world. In this sense, we believe that the contribution of numerous artists who, using their respective means, have connected the principles of philosophy and anthropology with human feeling through their empirical analysis has been decisive. Art is thus revealed as a driving means of understanding what is and how we should understand the otherness, seen here, not as a territorial issue or a border debate, but from a perspective closer to the individual and his other immediate, that is, You.

⁶ Original text "El otro es ahora condición indispensable para la constitución de un mundo" (Lain Entralgo, 1968: 203).

Throughout this investigation we will question the otherness from an elementary You to a particular Self, repairing especially in the expression that occurs when the meeting occurs.

Our interest in others lies in a thriving trend, which we see increasingly associated with artistic practice. We refer to the consolidation of couples and creative duos, whose presence begins to consolidate in contemporary art on a global scale. This formula of dual work could, in a way, find its precedent in cooperative working formulas of some artistic collectives forged from the end of World War II. Partnerships structured in the form of collectives of at least three or four members, united under a common motto and a manifesto where their principles and objectives were collected, almost always social or at least unconventional. These are groups that, unlike the work carried out by the couple, were characterized by developing their works individually, these being signed with the name of the group. You don't have to look too far for examples of these kinds of groups and teams. It is enough to stay in Spain from the middle of the last century: El Paso (1957-1960), Equipo 57 (1957-1962), Equipo Crónica (1964-1981) or Equipo Realidad (1966-1976).

However, while we could start our analysis based on this form of collaborative work, we understand that it is not relevant, since there are already concrete studies on these groups, such as *Creación artística en equipo: Comunidad Valenciana (1982-2001)* by Teresa Marín published in 2006. Not for nothing, the reason that led us to definitively rule out the inclusion of a section expressly dedicated to the study of artistic groups was conclusion derived from the final research work done before addressing this doctoral research. During it we did have the need to investigate this formula of joint creation and we could observe that, while the consolidation of these groups was a break with the traditional vision of the individual artist, carrying out his solo work, in the narrowness of his study, this communal trend is not only identified with the ideas that will characterize collaborative duos and couples subsequently arising (Ramírez Domínguez, 2014). However, we are aware that the working method of these groups, in one way or another, continues to be in force and that, therefore, it is rigorous to explain at least why we will not enter this category.

On the other hand, it is well known that, historically, cooperative work systems have existed after the signing of nominal authors. In the past it was common for renowned artists with plenty of work to have the help of apprentices

who took care of some of their works, as was the case in the workshop of Rubens (Amberes, 1577 – Amberes, 1640). However, the Belgian painter demonstrated an early interest in cooperation, performing some of his works with Frans Snyders (Amberes, 1579 – Amberes, 1657)⁷. Closer in time is the example of the famous Warhol Factory, which wanted to shape its space as the epicenter of New York City's cultural life, which was a place of meeting and creation at a time, surrounded by aides and collaborators⁸. Today, in the field of contemporary artistic creation, such studies continue to exist, many of them large. They are usually artists who either work on a large scale or are immersed in the elaboration of a technically very complex artistic product, for which they need support. These artists often organize their studies based on working groups that operate under the guidance of a leader; it is what happens in studios of such prolific artists as Olafur Eliasson, Damien Hirst, Jeff Koons or Takashi Murakami, who, while hosting new talents, seek a production staff. This practice is even more common if we talk about artistic creations intended for the general public, as is the case of sculptural studios dedicated to the production of *art toys* and collectibles, such as Kidrobot or Coarse; animation studios such as Ghibli Studio or Gainax; or super productions of the video game industry such as Santa Monica Studio or Kojima Productions, among many others.

One way or another, that interest in teamwork has acquired special value over the last quarter century with the proliferation of numerous artistic couples. Sometimes of a fraternal nature —those made up of brothers, commonly twins— sometimes of a sentimental nature, where the couple initiates a double relationship, professionally and in private. Among them, the second form of couple is the one that has interested us the most, because it is not linked to a previous context in which the family has sought their artistic training since childhood, encouraging cooperation between brothers and, therefore, pushing them —without pretending— to cooperation as children. The artistic couple, made up of two unrelated individuals, represents —from our point of view— a wide range of possibilities and, therefore, manages to surprise us as we discover

⁷ *Filopómenes descubierto* (Hacia 1609); *Ceres y dos ninfas* (1615-1617); *Ceres y Pan* (Hacia 1620) are some of the works they carried out together. However, it should be noted that each painter focused on his specialty, rubens dedicating himself to the human figure and Snyders to still life.

⁸ William Linich (nicknamed Billy Name) or Gerard Malanga were Warhol's main collaborators in The Factory.

the details of their first meeting and subsequent union. In addition, we would say that there could be a third formula of working as a couple, which would correspond to the union based on friendship and the communion of interests. However, these types of pairs are usually short-lived and would be a type of bond very similar to that that produced in the teams, so we will not focus on them.

That said, our efforts have focused on the analysis of the Other and its impact on artistic creation, contemplating multiple disciplines. Among them: literature, graphics, sculpture, performance, animation... The examples we bring for your analysis are intimately linked to the circumstance of the other and the problems of your encounter with the Self, ranging from solipsistic positionings to posture that understand the other as part of oneself, delimiter of the individual. With this approach, what we intend to highlight is the interest that causes in contemporary creation a matter that, it can be said, has been appealing to philosophers and sociologists since the sixteenth century. As we conceived it, precisely because it is a problem that has been being raised for centuries in other social and humanistic disciplines, we must rely on questions given by modern philosophy to understand where the artistic proposals on which we will work are directed and what their current social drifts are⁹. Therefore, it is not enough to question the consolidation of the couple and the way they operate, we have also seen it necessary to ask ourselves about how these issues have been slipping into popular culture through film, novel, animation... products intended for

⁹ We must understand that artistic creation is often linked to other disciplines. In this case, asking ourselves about the otherness, the formulation of which has its origin in philosophical principles, makes us have to rely on concepts and theoretical arguments taken from this area. This results in a crossover between areas of knowledge, which, however, gives our research a broader vision. This way of working is given by the very interrelationship between art and philosophy and by the way and frequency in which, in our opinion, its boundaries are blurred. To this end, we only have to consult Heidegger's contribution on this matter in his work *Roads of the Forest*, published in 1950. However, not only Heidegger, but Ortega y Gasset or Pedro Laín Entralgo make numerous uses of artistic representations in the novel, theater or painting, to set an example and facilitate the understanding of their personal contributions. Similarly, we have considered it indispensable to refer to the evolution of theories on the Other that have been raised from this exciting discipline. In any case, we have always sought a measured approach to philosophy, because we understand that our focus should be on art, although understanding the problem of the Other has been much more complete by relying on other perspectives. Therefore, our work has focused on making sense of the many initiatives in artistic creation through the formation of collaborative duos.

consumption whose potential we sometimes underestimate and whose background is undoubtedly artistic.

For the above, we have divided this analysis into three fundamental theoretical sections. In the first, entitled "The Meeting", we have sought to explain the meeting with the Other —the meeting between Me and Other—by focusing on those artistic expressions that can serve as an example to understand how the vision of human evolves from a solipsistic perspective to the idea of coexistence on which the problem of joint creation is based. In this first section we constantly discuss between concepts that can be understood as contrary, culminating in a first analysis on the use of the monologue in the face of dialogue in art.

Secondly, the section entitled "The Other in artistic creation" includes two distinct visions of otherness. On the one hand, the interest that authors such as Lewis Carroll, Luis Borges, Miguel de Unamuno or Hideaki Anno have felt on the other and their representation in literature, theatre or cinema; always from an individual position, that is, the author being a subject who wonders about the influence that the neighbor exerts on the "we". And, on the other hand, we analyze the optics of the artistic couple and their development, with a focus on Gilbert & George and Tim Noble & Sue Webster, of international projection, whose contributions must be taken into account. Transversally, we have also analyzed the work of Marina Abramović and Ulay (as part of The Other) and Bleda and Rosa. In the journey through his work we will delve into aspects related to the conception of the *alter ego* as the identity of the couple or the reify of the individual through the artistic object.

Thirdly, the section entitled "Dialogue as a model of constructing thought" implies a reflection on what was said in the preceding chapters. In this block we stop at the idea of collective memory versus individual memory, both in its relationship to dialogue. We rethought the icon as an idol from the influence of popular culture in the last decade, taking as an example works of great relevance of Japanese origin. And, lastly, we leave some ideas about the importance of dialogue and the practice of dialogical as a means that facilitates the evolution of thought, thereby closing the theoretical block.

Throughout this research, we have sought to build a clear, faithful and sincere picture of how we see and understand others. Being the vision of those who experience a shared reality, in close relationship with the other. For us (Maria

del Rocío González Palacios and Sara Ramírez Domínguez or MRS), the questions that arise here are born of the reflection between two, a united dialogue, in balance between the Self and the You. Our circumstance has been sought by the work we have done together for more than 7 years. Our voice is one and our identity is one. Therefore, one way or another, there are contained multiple reflections born of the work we develop as a couple. Being two, now, for us is synonymous with being one:

MR: Sometimes I see myself reflected in you and I think we're the same.

S: What surprises me most is that sometimes that reflection returns aspects of myself that I did not know.

1. EL ENCUENTRO

Indagar en las posibilidades del encuentro requiere preguntarse acerca de qué significado tiene para nosotros aquello que llamamos “encuentro” y, sobre todo, reflexionar sobre quienes intervienen en la acción de “encontrarse con...”.

En primer lugar, el encuentro necesita de al menos dos individuos, sujeto A y sujeto B. La lógica y los hábitos sociales nos dicen que el “encontrarse con alguien” implica que ya hemos entrado en contacto previamente con ese individuo, pero si somos escrupulosos en lo que respecta a la cuestión del encuentro veremos que no es necesario que los sujetos sean conocidos o sepan de la existencia del Otro con anterioridad al momento en que se produce el contacto.

Si acudimos al diccionario, el primer resultado semántico que arroja la búsqueda de la palabra “encuentro” es: “1.m. Acto de coincidir en un punto dos o más cosas, por lo común chocando una contra otra” (Real Academia Española, 2019). Esta definición ofrece la posibilidad de utilizar la palabra en dos sentidos diferenciados; por un lado, como sinónimo de “coincidencia” o “acuerdo”, por otro, como equivalente de “colisión”, “oposición” o incluso “combate”. De hecho, si nos desplazamos por la página, veremos que, como locución verbal, el sentido de la expresión “salir a alguien al encuentro” puede ser divergente: “1. Loc. Verb. Salir a recibirle” y “2. Loc. Verb. Hacerle frente o cara, oponérsele” (Real Academia Española, 2019). Y es que, si en el primer resultado el significado de encuentro presupone dos objetos que chocan, en lo que se refiere a una locución verbal, el sentido común nos dice que debe ser un individuo quien realice la acción. Por tanto, el encuentro, según la R.A.E., contempla dos situaciones diametralmente opuestas: en la primera, el sujeto A sale al encuentro de otro con la intención de saludar o recibir al sujeto B; en la segunda, el sujeto A, se encara o se opone a un sujeto B, se autoconstituyen como enemigos u opositores el uno del otro. Mientras que en la primera locución la situación se presupone amigable, en la segunda se establece una enemistad. El diccionario no deja nada al azar. En nuestro idioma, el encuentro atañe a múltiples situaciones, lo que hace que la comprensión de la dimensión de este concepto sea fundamental en lo que

respecta a nuestro estudio sobre la otredad y en cómo se relacionan dos individuos en base a su relación artística.

En todo caso, y dejando a un lado el interesante cuestionamiento semántico que plantea el diccionario y que recuperaremos en capítulos posteriores, quisiéramos indicar que el uso de la palabra que, particularmente, nos interesa y sobre el que trabajaremos es el perteneciente a la relación encuentro-reconocimiento, al hecho de “encontrarse con...”. Si hablásemos en términos de “encontrarse con algo” estaríamos refiriéndonos a la coincidencia de dos o más objetos que chocan; un choque que podemos entender en abstracto, como una forma de contacto físico o perceptivo. Por ejemplo, si se tratase de un objeto —incapaz de ejercer una acción— el encuentro con otro objeto debería ser eminentemente físico; sin embargo, entre dos individuos u animales, el encuentro podría manifestarse de forma puramente mental. Esto es, encontrarse con ese otro ser vivo implicaría la existencia de un reconocimiento en él. De ahí que, concretamente, “encontrarse con alguien” (con otra persona) se presenta a nuestro parecer como una revelación sistemática de que hay un individuo frente a mí, lo que, por extensión, supone la negación del solipsismo. Además, el encuentro con el Otro puede también definirse como un breve lapso temporal durante el que tropieza un *ego* y otro, un espacio de tiempo en el que abandonamos nuestra soledad. De tal forma, para describir el encuentro y hablar con propiedad sobre ello, debemos también preguntarnos por la naturaleza del Yo y del Otro, dos formas complejas pero reveladoras.

Finalmente, siguiendo esta sucesión de planteamientos y enfocándonos ya en el ámbito de la creación, nos preguntamos qué significado tiene para la sociedad “el encuentro” y más aún, cómo lo entiende un autor, un creativo o un artista... que intervienen ineludiblemente en la acción de “encontrarse”. De ahí que, para sentar las bases del significado del “encuentro” y su manifestación en las artes, deberemos apoyarnos no solo en el pensamiento artístico, sino también en la producción de aquellos creadores cuya obra pivota en torno al hecho mismo del encuentro.

1.1. De la acción al encuentro: The other

A lo largo de las próximas páginas nos adentraremos en la idea de encuentro a través de la obra de arte. Para ello quisiéramos apoyarnos en el estudio del caso de una de las performances de la artista Marina Abramović (Belgrado, 1946), poniéndola en relación con las obras que llevó a cabo en los años 70, mientras trabajó junto a Frank Uwe Laysiepen (Solingen, Alemania, 1943) más conocido como Ulay —quien fuera su pareja artística y sentimental—, lo que nos servirá de ejemplo para hacer más visual el concepto. Concretamente nos referiremos a la pieza titulada *The artist is present* (2010), una conocida obra en la que Marina Abramović y Ulay se echaban a llorar tras reunirse en público por primera vez en 22 años. En los años posteriores a su realización, el vídeo filmado durante la emotiva performance se hizo viral, incendiando las redes y conquistando los corazones de millones de usuarios de todo el mundo —más tarde veremos el motivo—.

Sin embargo, antes de adentrarnos en lo que significó la reunión de la que fue una de las parejas artísticas más prolíficas en los años 70, creemos conveniente hacer una breve introducción sobre cómo la artista —Marina Abramović— concebía su trabajo inicial en solitario, utilizándola como eje para observar el caso del “encuentro”. Para ello comenzaremos analizando una de sus piezas más tempranas, después repasaremos su producción en unión con Ulay y, finalmente, su continuación en solitario.

Marina Abramović, considerada a nivel internacional la madre de la performance, dio comienzo a su carrera en 1973 con su serie *Rhythm*, cuya pieza número 0 (1974) es, dentro de esta serie, la más conocida —entre otras razones, por cómo el público interactuaba con la artista y lo desgarrador del testimonio gráfico que se conserva de la acción—. La pieza número 0 fue la última de la serie y tuvo lugar en el Studio Morra de Nápoles (Italia). Durante esta acción Abramović se colocó en escena, en actitud pasiva, a lo largo de seis horas, entre las 20:00 de la tarde y las 2:00 de la madrugada. En las paredes de la sala había un texto que rezaba así: “En la mesa hay setenta y dos utensilios que pueden

usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto. Durante este período asumo toda la responsabilidad¹⁰.”



Figura 1. Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1974.

De esta manera, la artista daba instrucciones al público de cómo actuar, pidiendo que hiciera uso de esos setenta y dos objetos que tenía frente a sí repartidos ordenadamente sobre una mesa. Entre los útiles había flores, plumas, pintalabios, una pistola, una bala, cuchillos, un látigo, jabón, miel, unas cadenas... (Fig. 1); algunos de estos útiles podían esgrimirse para producir placer o generar bienestar mientras que otros eran susceptibles de dañar físicamente a la artista. Como diana de los asistentes, se enfrentaba así a la posibilidad de ser dañada sin represalias para el actuante. La artista se proclamaba objeto, desprendiéndose de su humanidad durante las seis horas en que iba a exponerse al público, sin barreras, con una mirada impasible. La

¹⁰ *72 objects on the table
that one can use on me as desired.
I am the object.
During this period I take full responsibility* (Abramović y Friedrich, 1993: 68).

declaración final del sencillo enunciado escrito en la galería nos resulta aterradora: “Durante este periodo asumo toda la responsabilidad”. El formato es simple, pero, a la postre, se trataba de un contrato blindado, tajante y sin fisuras. Y es que la resolución del acto pudo haber sido devastadora, no solo porque se enfrentaba a desconocidos que no sabía cómo iban a reaccionar, sino porque se autodefinía como la entera responsable de lo ocurrido en la sala.

Se tratase de un acto de fe o de un artificio, con esta pieza, la artista por excelencia de la *performance*, ponía a prueba la confianza en el Otro. Y lo que comenzó siendo una reflexión en torno al cuerpo y a los límites del contrato social, acabó convirtiéndose en una revelación de los instintos más oscuros del ser humano. No obstante, del conjunto de performances que conforman la serie *Rhythm* emana un fuerte carácter ritual, pues todas ellas, de una u otra forma, terminan desembocando en cierta clase de catarsis —*Rhythm 10, 5 y 2, junto a 0* son un claro ejemplo de ello—.

Más tarde, en la serie de vídeos de *Marina Abramović Institute*, la artista declaró que observó en el público cierta timidez al inicio de *Rhythm 0*. Durante la fase inicial, el público optaba por hacer uso de objetos inofensivos. La acariciaban, besaban u observaban. Sin embargo, a medida que trascurrían las horas el ambiente se fue enrareciendo y el público adoptó una actitud violenta. Ejercieron cortes en su piel, la desnudaron y colocaron una pistola en su mano izquierda apuntando hacia su cabeza. Abramović relata que a las 2:00 de la madrugada cuando la galería anunció el final de la obra, ella se volvió hacia su público y se encaró a ellos. En ese momento volvió en sí misma. Cuenta que todos salieron huyendo, no quisieron enfrentarse a ella; o, en otras palabras, a su humanidad (Abramović, 2013).

Rhythm 0 guarda similitudes con la obra *Cut Piece* (1965) de Yoko Ono (Fig. 2) donde el principio básico también es “dejarse hacer”. En ambos casos las artistas proporcionaban una herramienta con la que intervenir —en el caso de Ono eran unas tijeras—, presentándose con ella ante el público, en tono de sumisión. Sin embargo, la pieza de la artista japonesa, aunque también provoca cierta perturbación, resulta infinitamente más amable que la performance de Abramović sobre la que acabamos de hablar. La obra de Abramović supone un desafío mucho más explícito al espectador, abriendo un abanico de posibilidades ante el público, para que éste interaccione libremente con su cuerpo. Todo ello es solo un ejemplo del tipo de performance en la que va a trabajar Abramović a

lo largo de su carrera; el misticismo, el amor por el rito y la conexión cuerpo-mente son algunas de las claves que definen sus actuaciones.



Figura 2.

Izquierda: Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1974.

Derecha: Yoko Ono, *Cut Piece*, 1965.

Con todo, a nuestro parecer, sea Abramović una revolucionaria de la performance o una artista de gustos controvertidos, es innegable que la etapa que vivió junto a Ulay se caracteriza por la lucidez con la que afrontaban todas sus creaciones. Un periodo durante el cual una estética casi siempre amable enmascaraba un mensaje feroz en torno a la identidad del individuo, a la conexión de éste con el mundo y, más concretamente, en lo tocante a la relación con el Otro visto como igual.

De su unión artística nace *The Other*, una visión perspicaz de lo que aquí vamos a tratar de definir como “el encuentro”. Marina Abramović y Ulay, trabajaron en pareja entre 1976 y 1988. Como avanzábamos, antes de unirse a Ulay, Abramović ya había dedicado parte de su carrera a la performance y a la enseñanza en la escuela de Bellas Artes Novi Sad, al norte de Serbia. Su relación empezó cuando ambos coincidieron en Ámsterdam, momento en el que decidieron comenzar a trabajar juntos bajo el seudónimo *The Other*. La creación y conceptualización de la pareja bajo un sobrenombre común dio lugar a una

serie de trabajos de gran interés para las cuestiones que aquí abordamos acerca de cómo se suceden las relaciones con el Otro en la pareja artística.

Sus performances, casi siempre registradas en forma de fotografía y/o vídeo tienen en común la presencia habitual del concepto de equilibrio-desequilibrio como parte de una relación entre Yo-Otro, el estudio de las pulsiones vida-muerte que se construyen en la pareja y un profundo trabajo respecto a la relación de dependencia y sometimiento entre sus identidades. Cuestiones todas ellas que, a nuestro juicio, se abordan con especial énfasis en sus *Relation Works*¹¹, entre las cuales se encuentra la conocida AAA-AAA (1978), en la que se gritaban el uno al otro en una especie de pugna que progresivamente iba aumentando su intensidad.

Aunque Abramović y Ulay pretendiesen desligarse de sus individualidades a través de un seudónimo, la realidad es que, tras el paso de cuatro décadas, pocos hoy se refieren a ellos utilizando The Other; de hecho, su nombre conjunto ha quedado eclipsado por sus verdaderas identidades. La cuestión, sin embargo, no se halla en la trascendencia del nombre que eligieron en común, sino en la sencillez con la que abordaron la problemática del Otro dentro de la pareja artística y cómo hicieron mella en la propuesta de estos *performers* algunos

¹¹ *Relation Works* comprende catorce performances, desarrolladas entre 1976 y 1980, sumando todas ellas 2 horas y 46 minutos de duración:

- Relation in Space*, 1976, 14:35 min.
- Talking about Similarity*, 1976, 10:07 min.
- Breathing in, Breathing out*, 1977, 11:30 min.
- Imponderabilia*, 1977, 9:53 min.
- Expansion in Space*, 1977, 14:18 min.
- Relation in Movement*, 1977, 13:18 min.
- Relation in Time*, 1977, 12 min.
- Light/Dark*, 1977, 6:38 min.
- Balance Proof*, 1977, 8:43 min.
- AAA-AAA*, 1978, 9:50 min.
- Incision*, 1978, 10:25 min.
- Kaiserschnitt*, 1978, 7 min.
- Charged Space*, 1978, 8:24 min.
- Three*, 1978, 10:02 min (Electronic Arts Intermix, 2019).

planteamientos filosóficos de pensadores como Husserl, Heidegger o Sartre¹² en su teorización del Otro¹³.

Si bien, desde la perspectiva actual, son muchos los que tienen una visión desmitificada de Abramović y Ulay como pareja creativa —especialmente como consecuencia de los hechos acaecidos tras su ruptura artística y sentimental—, lo cierto es que creemos sinceramente que durante la década que pasaron juntos sus identidades se fusionaron. Durante este tiempo construyeron performances de una estética minimalista, pulida, a través de la cual lograban enfatizar el discurso, poniéndolo por encima de su propio protagonismo como artistas. En aquellas propuestas el epicentro de lo que sucedía no estaba ni en ellos ni en el público, sino en el juego de roles y en las tensiones derivadas de la acción-representación. Ejemplo de ello es la performance titulada *Relation in Space* (1976). En ella, los artistas corrían o caminaban a paso precipitado por la estancia, totalmente desnudos. El recorrido siempre era el mismo, iniciaban el paso desde lados opuestos de la sala hasta que llegaban al encuentro del otro. Encuentros que duraron casi una hora y en los que a veces se cruzaban y otras tropezaban —produciéndose un choque— (Fig. 3). En ocasiones uno derribaba al otro al tropezar en el recorrido y ahí ambos se daban media vuelta y comenzaban desde el mismo punto.

¹² Contando con Husserl, a partir de la publicación de su obra *Meditaciones cartesianas* (1931), hay cinco filósofos que estudian en profundidad —y que para nosotros tienen verdadero interés— el problema del Otro. Ordenados según su cronología:

Husserl (1859-1938)

Unamuno (1864-1936)

Ortega y Gasset (1883-1955)

Heidegger (1889-1976)

Sartre (1905-1980)

Si bien es cierto que sus planteamientos teóricos se desarrollaron en un solo siglo, cuando decimos “de Husserl a Sartre” no pretendemos indicar que exista un lapso temporal amplio entre ellos, por el contrario, nuestra intención es indicar que sus puntos de vista son ciertamente dispares y, por tanto, muy interesantes para el análisis del Otro. En todo caso, nuestra intención en todo momento ha sido aludir a que existe una conexión entre arte y filosofía, apoyándonos en las palabras de expertos que hayan estudiado sus aportaciones y cotejando sus estudios con las obras de estos autores.

¹³ Algunos temas como la relación de dependencia entre dos sujetos y la influencia que ejerce el prójimo en el “Yo” por la forma en que coexistimos parecen haber quedado recogidos en obras como *Relation in Time* (1977) o *AAA-AAA* (1978), entre otras.



Figura 3. The Other —Marina Abramović y Frank Uwe Laysiepen—, *Relation in Space*, 1976.

Del registro en vídeo únicamente podemos extraer información del plano que aparece en cámara, en el que vemos un espacio vacío, una pantalla blanca al fondo, que hace las veces de guía para el encuadre, y a Abramović y Ulay saliendo a escena desde izquierda y derecha respectivamente.

¿Qué ocurría fuera del plano? La experiencia en directo sólo pudo ser disfrutada por los trescientos asistentes que presenciaron la performance, celebrada en la Bienal de Venecia de 1976. Ellos fueron los únicos testigos de la actitud de los artistas fuera de cámara y de su preparación para el encuentro. Nos parece muy interesante la forma en que existen dos versiones de la *performance*. En cierto modo complementarias. Si el público que disfrutaba de la obra en directo pudo percibir un aire de empatía en los artistas, al —por ejemplo— tropezar el uno con el otro o mientras se preparaban para iniciar el recorrido. La grabación, por su parte, nos muestra una imagen parcialmente “deformada” del encuentro, no solo porque el plano es inmóvil, mostrando un espacio delimitado, también se debe a que los documentos que conservamos de la *performance* han sido filtrados por sus autores. En otras palabras, el público debe transigir, obviando cualquier detalle que se desarrollase en paralelo. No obstante lo recogido en la grabación parece suficiente para arrojar algo de luz sobre nuestras explicaciones sobre la pareja y su *modus operandi*.

En cuanto a las relaciones de su trabajo con nuestras teorías sobre el encuentro, la realidad que caracteriza el periodo de Abramović con Ulay no es otra que la de una incesante búsqueda conceptual desde una estética deliberadamente medida y centrada en la lectura de la acción. En las obras de la pareja predomina el cuidado de la imagen y una estética sencilla, en la que los personajes se deshacen de cualquier adorno, zambulléndose en el Otro, dejando

al margen al espectador. Pensamos por ejemplo en *Relation in Time* (1977) y *AAA AAA* (1978) —en la que la filmación y el sonido resultan fundamentales—, en las fotografías en blanco y negro que se conservan de *Rest Energy* (1980), o en su última acción como pareja en la Gran Muralla China, titulada *The Lovers: The Great Walk Wall* (1988); No es extraño que críticos de la talla de Charles Green (Melbourne, 1953) hayan descrito su relación como un permanente estado de ensimismamiento donde el público se ve apartado, expulsado de ese “mirarse a sí mismos” que caracterizó a la pareja:

*La pareja artística se vio implicada en una relación personal completamente absorbente en lugar de actuar o representar esa implicación con la audiencia*¹⁴.

Por ello la experiencia del “aquí y ahora” que define a las acciones de *The Other* se transmuta en objeto artístico, capaz de sobrevivir a la fugacidad del momento. Su progreso como pareja nos recuerda al de Gilbert y George (Gilbert Proesch, 1943; George Passmore, 1942) en su etapa inicial. De hecho, a nuestro juicio, existen numerosos paralelismos conductuales entre ambas parejas artísticas, especialmente en lo referente a la búsqueda de la mutua mimesis — física, en la medida en que pretenden cierta semejanza fisiognómica con el otro, e intelectual, es decir, en los modos de pensar y expresarse artísticamente—. Este anhelo mimético es abiertamente pretendido en el caso de Gilbert y George, pero también observamos que está muy presente en *The Other*. Volveremos sobre esta idea, no obstante, más adelante¹⁵ (Fig. 4).

¹⁴ *The collaborating artists were together involved in a completely absorbing personal action, as opposed to acting or representing absorption for the audience* (Green, 2001: 161).

¹⁵ En el capítulo 2.2.1. “Gilbert & George: orígenes del estereotipo” se trata la cuestión de la mimesis con más detalle.



Figura 4. The Other —Marina Abramović y Frank Uwe Laysiepen—, 1976.

Aunque todas sus acciones son conocidas, en lo que a nuestro estudio respecta, destacan *Relation in Space* —ya mencionada—, *Impoderabilia* (1977), *Breathing In-Breathing Out* (1977), *Relation in Time* (1977) y *Rest Energy* (1980), por constituir todas ellas una expresión clara de las pulsiones existentes en la pareja y una reflexión profunda de los mecanismos sobre los que se sustenta la unión. En *Relation in Space* nos topamos con un claro ejemplo acerca de lo que para nosotros constituye el encuentro. Si bien en la mayoría de las acciones de la pareja la relación con su igual se impone a otras cuestiones, *Relation in Space* puede concebirse —además— como una definición gráfica del encuentro. En cualquier circunstancia, encontrarse con Otro implica la ausencia de soledad, pues hay alguien —un “Otro”, conocido o desconocido— que es consciente de la existencia del “uno”. El mutuo reconocerse y el choque que se produce en nuestras mentes al entrar en contacto con otro ser humano es, en su sentido más esencial, similar a la acción que desarrollaron Abramović y Ulay durante casi una hora en la Bienal de Venecia. En ocasiones el encuentro puede ser amable, fortuito, pero no por ello dar como resultado una respuesta agresiva de los intervinientes. En otras, por el contrario, el encuentro deviene en una respuesta violenta. La cuestión no es, sin embargo, el resultado del encuentro, sino las implicaciones de los individuos que derivan de la reunión con el Otro. Como decíamos al inicio del capítulo, el encuentro presupone la presencia de dos sujetos. Además, éste siempre se resuelve con un choque, físico o emocional: en lo que respecta al físico, podemos concebirlo como un tropiezo,

premeditado o accidental. A nivel emocional, y aquí radica nuestro interés, **el encuentro atañe a la existencia de dos realidades independientes que se aperciben y reconocen como verdaderas.**

Fuese o no su intención, Abramović y Ulay, como pareja artística y sentimental, representaron el encuentro en muchas ocasiones, alcanzando a través de sus acciones una verdadera fusión física e intelectual de sus individualidades. Se tratase de un choque accidental, de un grito en respuesta a su interlocutor, de una bofetada o de un abrazo fundido, los artistas supieron llevar al límite su relación y comprendieron el significado de ese “ser con Otro” que tan incisivamente describió Heidegger en *Ser y tiempo (Sein und Zeit, 1927)*¹⁶. Por este motivo, *The Other* juega un gran papel en la historia del encuentro, en la evolución de la pareja artística y en cómo dos sujetos son capaces de lanzar reflexiones increíblemente lúcidas a través de una propuesta artística conjunta. Quizás las piezas que construyeron son resultado de una visión impulsiva o algo visceral, en contraste con las ideas de la filosofía moderna, pero lo cierto es que acertaron con sus propuestas. Abramović y Ulay experimentaron la otredad como pocos lo han hecho.

Sin embargo, y en palabras de la propia Abramović “todo se acaba”¹⁷ y en 1988 la pareja llevó a término su relación con su última acción juntos bajo el sobrenombre de *The Other*, titulada *The lovers*. Escenificaron su ruptura en forma de recorrido a lo largo de la Gran Muralla China, por separado, durante tres meses, buscando un último punto de encuentro. Abramović inició su camino desde Shan Hai Guan, en el extremo oriental a las orillas del río Amarillo, y Ulay desde Jai Yu Guan (Fig. 5), en el extremo occidental en la periferia del Desierto del Gobi. Se conservan numerosas fotografías de la marcha a pie y de la reunión

¹⁶ Para Heidegger, en su estudio sobre la problemática del Otro y la configuración del prójimo como base de la existencia del individuo, el Otro es esencial para el sujeto individual, es decir, para la esencia del Yo. Sin el Otro no puede existir el individuo. Así, en palabras del filósofo: *La aclaración de estar-en-el-mundo ha mostrado que no “hay” inmediatamente, ni jamás está dado un mero sujeto sin mundo. Y de igual modo, en definitiva, tampoco se da en forma inmediata un yo aislado sin los otros* (Heidegger, 2003: 141).

¹⁷ En una entrevista que le realizaron en 2015, Abramović dijo así “As a every relationship comes to an end, ours went too” (Abramović, 2015).

de éstos al llegar al punto intermedio, donde —al reunirse— prometieron no volver a verse nunca jamás.



Figura 5. *The Other* —Marina Abramović y Frank Uwe Laysiepen—, *The Lovers: The Great Walk Wall*, 1988.

Una promesa que, sin embargo —y de ahí que muchos críticos hayan sembrado la sospecha sobre el trabajo de Abramović y Ulay—, rompieron 22 años más tarde. En 2010, durante la retrospectiva de Marina Abramović en el MOMA de Nueva York, titulada *The Artist is Present*, y mientras la artista ejecutaba una de sus *performances*, Ulay hizo acto de presencia (Fig. 6). Abramović estaba representando la *performance* sobre la que giraba la exposición, titulada igual. Se trataba de una pieza de aproximadamente 700 horas de duración, donde Abramović iba a estar sentada en mitad de una sala, durante todos los días que duraba la muestra en el horario de apertura del museo, con una silla vacía frente a ella. El objetivo de la obra era que, uno por uno, los allí presentes se fueran sentando frente a la artista y se mantuvieran allí quietos, mirándose directamente, sin articular palabra. Los resultados, según las imágenes del archivo, fueron increíbles: horas de despliegue emocional en las que Abramović se entregó a su público y en las que Ulay jugó un punto de inflexión esencial.



Figura 6. Marina Abramović, *The artist is present*, 2010.

Aunque no discutiremos la veracidad de lo allí ocurrido, es necesario que conozcamos el contexto en el que se encontraba la artista cuando, al inicio de la acción, estando todo listo para dar el toque de salida, apareció Ulay en la sala —ante la aparente sorpresa de la artista— y se sentó frente a ella como símbolo de reencuentro después de algo más de dos décadas¹⁸.

Si observamos la historia de la pareja con perspectiva, tenemos dos sujetos que iniciaron su actividad conjunta en 1976 y que siguieron trabajando con plena entrega como pareja hasta 1988. Después se separaron y 22 años más tarde volvieron a coincidir —mágicamente o no— en un escenario único e irreplicable y en un contexto sin igual, haciendo fluir las emociones de los espectadores. Agitación y encuentro están, por lo tanto, también ligados. **Es más, esa teatralización no hizo sino enfatizar el hecho mismo de que, de una u otra forma, la pareja ha construido varias formas de encuentro —violentos, amables, espontáneos, premeditados...—, haciendo verdadero**

¹⁸ Tampoco hablaremos sobre sus posibles reuniones en el transcurso de este periodo, aunque existen rumores de que efectivamente. Dejaremos al margen el debate sobre la autenticidad de la pieza artística, pues nuestra intención no es idealizar o banalizar la obra de estos autores, sino que sirva de ejemplo para explicar nuestras inquietudes sobre el significado del encuentro. Así que, precisamente por ello, se trata de una referencia singular y de gran valor.

hincapié en que son dos individuos en un intento constante por ligarse entre sí.

Detengámonos, por lo tanto, en lo que el encuentro supone para estos artistas. En primer lugar, y pasando por alto lo que pudiera parecer una excentricidad o una campaña publicitaria —refiriéndonos a la forma en que decidieron anunciar su ruptura—, parece natural que el cierre de un ciclo precise de una conclusión, un capítulo que ponga punto y final a su historia juntos. En este caso, el formato elegido es una *performance*, un último trabajo, una propuesta final. A este respecto, lo que para nosotros resulta fundamental es el significado de la ruptura en sí misma y las consecuencias que de ella pudieran derivar para cada uno de los integrantes de la pareja a nivel existencial.

El “encuentro” es un concepto asociado a un acto humano que, en el caso de Abramović y Ulay, deviene amplificado. De hecho, hemos escogido a estos artistas como paradigma de la idea de “encuentro” por ser, a nuestro parecer, un claro ejemplo del mismo en el terreno artístico. Sírvanos por tanto este caso como preámbulo para adentrarnos en la problemática del Otro y en su estudio a través del arte y en relación a otros campos de pensamiento.

Durante las páginas precedentes, mientras analizábamos la trayectoria conjunta de la pareja conformada por Abramović y Ulay y su propuesta artística, no pudimos evitar preguntarnos sobre cómo este dúo sería visto desde la perspectiva de quien reflexiona en abstracto sobre el significado ontológico de la otredad, como lo haría un filósofo o un poeta. Haciendo un ejercicio de traslación pensamos que, probablemente, si Hegel hubiese conocido a Marina Abramović y Ulay habría dicho que “...el uno [es] sólo lo reconocido y el otro solamente lo que reconoce” (Hegel, 2000: 115) y, frente a esto, Heidegger seguramente hubiese opinado que “Los otros son [...] aquellos de quienes uno mismo no se distingue” (Heidegger, 2003: 143) y, por último, el poeta Machado tal vez les hubiese dicho a ambos filósofos que “El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas, es ojo porque te ve” (Machado, 1986: 161). Como puede observarse en estas acepciones sobre la otredad, el uno depende del Otro para comprender su realidad y a sí mismo; y, aún más importante, **precisamos del Otro porque de ese modo obtenemos un ideal en el que reconocernos**. A partir del Otro podemos concebir qué y cómo somos realmente. Si prescindiésemos de nuestra imagen personal, de nuestro reflejo, estaríamos obviando nuestro aspecto, rechazando con ello un porcentaje de información de nosotros mismos. Del

mismo modo, el Otro también es capaz de devolvernos información sobre el Yo primigenio.

Por ello, ¿debemos concebir la separación como una forma de romper también con la proximidad que nos brinda la imagen que tiene el Otro de nosotros mismos? ¿no supone, en cierto modo, una negación de la existencia individual? En consecuencia, el final de *The Other* ¿es entendido como una desconexión con el Otro y, al mismo tiempo, con la propia identidad? El periodo en el que estuvieron juntos trajo consigo el desarrollo de una parte de sí mismos desconocida hasta el momento en que se encontraron: “Fue muy importante colaborar y mezclar nuestras ideas, y nunca decirle a nadie de quién provenía. Era la mezcla lo que realmente tiene sentido para nosotros, y crea ese tercer campo de energía”¹⁹. Con su separación, ese Otro que crearon murió y con su muerte, sesgaron sus identidades. Las rupturas siempre son complejas, pero en este caso acabó, además, con una porción importante de sí mismos. Mirándolo así, tiene sentido que la peregrinación por la Gran Muralla China les ayudase a poner punto final a una historia rebotante de misticismo.

Por todo lo dicho, **la reunión de la pareja en la retrospectiva de Abramović en el MOMA de Nueva York debe interpretarse como el reencuentro de aquella porción de sí mismos que se presumía enterrada y**, en lo que respecta a nosotros, como un ejemplo claro de las posibilidades del encuentro como objeto de reflexión artística.

Es decir, en primera persona, **el encuentro es, por tanto, la respuesta a todas mis posibles realidades como Yo mismo**. Lo que fui y lo que soy ahora, lo que ves en mí y lo que construí contigo. El encuentro nos posibilita el reconocimiento porque es el Otro el que nos devuelve información sobre nosotros mismos, de ahí que las palabras de Machado “El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas, es ojo porque te ve” (Machado, 1986: 161) impliquen una clara referencia a la filosofía sartreana sobre la mirada y el sentirse observado. Para nosotros, el ojo que mira de Machado es ese Otro que hace patente nuestra existencia. Nuestra realidad está corroborada por la presencia del Otro. Del

¹⁹ *It was very important to collaborate and to mix our ideas together and not ever say to anybody from who idea comes from. It was the mixture that really make sense to us and create that kind of third energy field* (Abramović, 2019).

mismo modo, *The Other* solo vuelve a la vida cuando los individuos que le dieron nombre se reencuentran (Fig. 7).



Figura 7. *The Other* —Marina Abramović y Frank Uwe Laysiepen—, *Point of Contact*, 1980.

1.2. Introducción a la problemática del Otro

[...] *el hombre empieza viviendo más en los otros que en sí mismo, más en la comunidad que en su individualidad* (Laín Entralgo, 1968: 232).

Nos zambullimos en la problemática del Otro acompañados de las palabras del escritor y filósofo Pedro Laín Entralgo (Teruel, 1908 – Madrid, 2001), quien dedicó densos estudios a repasar históricamente su origen, desarrollo y conceptualización, además de aportar su visión particular sobre lo que el Otro es en su función a nivel social, en lo colectivo e individual.

Su libro titulado *Teoría y realidad del Otro* (1961), dividido en dos volúmenes, *1. El otro como otro yo. Nosotros, tú y yo*; y *2. Otredad y proximidad*, nos acerca a las ideas que más sobresalientes sobre el problema. De una parte, estarían aquellas ideas que han constituido un precedente al desarrollo de la teorización del Otro propiamente dicha; estas son, por ejemplo, las aportaciones de Descartes sobre el autómeta, Fichte y el solipsismo o Hegel y sus teorías sobre señorío y servidumbre. Por otra parte, estarían aquellas teorías que ya trabajan sobre el concepto de otredad expresamente; aquí tienen especial relevancia Husserl y su definición de la problemática del Otro, pues fue el primer filósofo en plantear acertadamente este cuestionamiento y, más tarde, Heidegger, Ortega y Gasset y Sartre como continuadores de la teoría, con sus particulares formas de abordar el término. Aportaciones a las que debemos sumar las de Kant, Scheler, Buber o Unamuno, quienes, de una forma más o menos directa, también han contribuido a la construcción de la idea de otredad, el origen del problema y sobre cómo abordar ontológicamente nuestra existencia cuando tenemos presente la idea de una realidad en coexistencia.

Aunque, de todos ellos, fue Heidegger quién mejor imbricó el área de la filosofía con el arte, para nosotros, la respuesta se encuentra en la suma de todas las opiniones esgrimidas sobre la otredad, puesto que la complejidad de la idea contemporánea de otredad es ahora un palimpsesto de todas las aportaciones anteriores. Debemos, por tanto, iniciarnos en las ideas de aquellos

que nos precedieron para completar y arrojar nuevas variables, abogando a la razón de que al conocimiento le es inmanente el cambio.

En cualquier caso, como ya avanzamos, en nuestra revisión de la idea del Otro se entrelazan los ámbitos del conocimiento, pues no entendemos que pueda producirse una comprensión total —o lo más completa posible— sin tener en cuenta las distintas perspectivas que se han dado sobre el concepto. Así, para el arte, donde buena parte de su esencia se basa en el análisis de su contexto histórico y social, en la experiencia y la observación, podemos decir que fenomenológicamente su participación es fundamental en la explicación que atañe a cómo nos relacionamos con el Otro, a las causas y consecuencias de la relación entre individuos. El arte, además, ofrece la posibilidad de involucrar al espectador en la visión del autor a nivel empírico y no puramente descriptivo. El hecho visual, muchas veces, facilita la plasmación de la idea de otredad, de manera más accesible que su explicación puramente teórica. Ya dimos ejemplo de ello unas páginas atrás con los *performers* Abramović y Ulay, sin embargo, no son los únicos que se han preocupado por su condición de Otro en el marco artístico. Desde la fotografía, el teatro, el cine o la novela gráfica, arte contemporáneo y popular, un gran número de artistas se han visto envueltos en la dimensión bilateral Yo-Otro.

No obstante, los estudios sobre el Otro procedan desde el ámbito filosófico o artístico, finalmente poseen una raíz social inevitable. Abordar el inicio de esta problemática requiere por lo tanto adentrarnos en su comprensión social y cultural.

Decía Pedro Laín Entralgo que el hombre griego jamás llegó a conocer la problemática del Otro. Esto se debe a que, en su contexto sociocultural, Grecia dio lugar a un hombre agoral, de foro: “Platón, por lo tanto, no se ensimisma en lo que los filósofos post-cartesianos llaman el yo —en su yo personal—, sino en el alma, que para un moderno es una suerte de «cosificación» del yo” (Laín Entralgo, 1968: 25). En la filosofía de Platón observamos la ausencia del Yo, siempre parte del “nosotros” como órgano viviente que se inserta en un grupo compuesto de muchos entes iguales a él. Como pensador, Platón nunca llegó a acercarse a cuestiones relacionadas con la otredad, mucho menos a esbozarla. Si acaso, en un primitivo planteamiento, sí esbozó la existencia en co-existencia con otras almas humanas, en diálogo una con la otra. Un remoto acercamiento que dista en gran medida de las cuestiones que atañen a la otredad tal y como

posteriormente la verían Heidegger o Sartre, sucesores de los planteamientos acertados de Husserl. Y es que, de nuevo en palabras del filósofo Pedro Laín Entralgo:

Para vivir realmente el «problema del otro» es preciso sentir de veras la peculiar realidad del propio yo, y a esto no llegaron nunca los griegos (Laín Entralgo, 1968: 24).

A nivel social, el problema en torno al Otro surge por primera vez alrededor del siglo XI-XII con la aparición del estatus burgués. Un momento de inflexión social que hace al hombre consciente de sí mismo como individuos y predominando el ser individual sobre la pluralidad del colectivo:

Bajo la gaja pompa social de la más tardía Edad Media y el Renacimiento, soledad de soledades y todo soledad. Dos siglos antes de que fuese patente y rigurosamente formulado, había nacido en las almas europeas el problema del otro (Laín Entralgo, 1968: 33).

Y es que, según nos explica Pedro Laín Entralgo, la particularidad del hombre burgués está en su concepción individual del ser humano frente al colectivo, de ahí que suponga un cambio en la historia. A nivel social, por tanto, el Otro ha nacido, adquiere autonomía. El hombre se independiza del colectivo y dota de gran valor a su palabra y sus pensamientos como individuo único.

Estas afirmaciones conectan precisamente con las teorías humanistas desarrolladas en el renacimiento, en torno al siglo XV. El humanismo renacentista y su concepción antropocéntrica del universo van a marcar una pauta diametralmente opuesta a la de la Grecia clásica. El concepto del hombre, como ente que completa un grupo, se disuelve y adquiere mayor valor como individuo mismo, sin el grupo.

En lo dicho hasta el momento se apuntan las causas que dieron lugar a la aparición del Otro en la mente humana, no ya como una problemática existencial sino como parte del concepto que se tiene del ser humano a nivel individual.

Desde los cuerpos semovientes de René Descartes (La Haye en Touraine, 1596 – Estocolmo, 1650), planteados en el s. XVII, hasta la verdadera definición del Otro, a la que llegó Edmund Husserl (Prossnitz, 1859 – Friburgo de Brisgovia, 1938), tres siglos después en su obra *Meditaciones cartesianas (Méditations Cartésiennes, 1931)*, muchos autores han planteado cuestiones relacionadas

con la otredad, el *alter*, la cosificación del *ego* por el Otro y diversas posturas de inconmensurable valor para la evolución de la filosofía y las humanidades en general. Recordemos, sin embargo, que estas cuestiones no solo atañen al filósofo, sino que han poblado las mentes de literatos, pintores, dibujantes, fotógrafos y dramaturgos desde hace siglos. De hecho, aunque pasearemos por la historia de la filosofía, lo haremos muy brevemente puesto que, lo que realmente aporta valor a un estudio que versa sobre la otredad en las bellas artes es, precisamente, el que lo abordemos desde una postura artística, donde adquiramos consciencia de lo que significa la otredad desde la perspectiva de una mente creativa y, por ende, de la obra artística en cuestión. Nuestra propuesta en definitiva es transitar a través del concepto de otredad, desde una visión creativa, tendiendo puentes entre ideas procedentes de campos de pensamiento que, a la postre, están íntimamente relacionados.

a) **Del mito de Prometeo a los cuerpos semovientes: Esopo, Descartes y Mary Shelley**

La teoría de Descartes sobre el autómatas y los “cuerpos semovientes”²⁰ es, indudablemente, una visión perspicaz, casi posmoderna de una idea que será revisitada muchas veces hasta la contemporaneidad: la del ente robótico artificial como posible Otro. Sin que realmente Descartes se plantease el problema del Otro, podríamos decir que su pensamiento conecta sin mucho esfuerzo con la era tecnológica en la que vivimos y la explosión de imágenes, cine y literatura relacionadas con la invasión de la máquina. Por ello, nos parece muy conveniente dejar esta introducción en manos de un icono que ha protagonizado relatos de gran renombre y que, además, nos da la oportunidad de dialogar en torno al autómatas, su origen histórico, evolución y qué puede éste decirnos

²⁰ Con la expresión “cuerpos semovientes”, Descartes se refería a aquellas realidades corpóreas capaces de moverse e imitar a los hombres, de las cuales, sin embargo, no podía afirmar su naturaleza humana. Descartes identificaba a estos cuerpos como entes antropomorfos en cuyo interior imaginaba un complejo artefacto mecánico que le permitía caminar y actuar a semejanza del ser humano. Con ello, Descartes se cuestiona la naturaleza de todo ser que le rodea, susceptible de ser éste un mero artefacto para los sentidos (Laín Entralgo, 1968: 44-48).

acerca de las teorías más tempranas sobre el Otro que vio la luz de la mano de Edmund Husserl.

La noción de autómeta nos conduce irremediabilmente al monstruo de Frankenstein, de la novela escrita por Mary Shelley (Londres, 1797 – Londres, 1851). En *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) (Fig. 8), del que hoy conocemos multitud de versiones tanto en la literatura como en el cine, es un referente esencial a nivel creativo para abordar la cuestión del autómeta. El monstruo, que es inducido a la vida, se ha popularizado hasta convertirse en un referente internacional del autómeta moderno. La creación de Víctor Frankenstein es, sin lugar a duda, el reducto de la primera imagen del Otro y, además, la cosificación del ser humano como explicación del pasado, presente y futuro de la otredad más contemporánea, esta es: la que construye y da vida al propio ser humano.

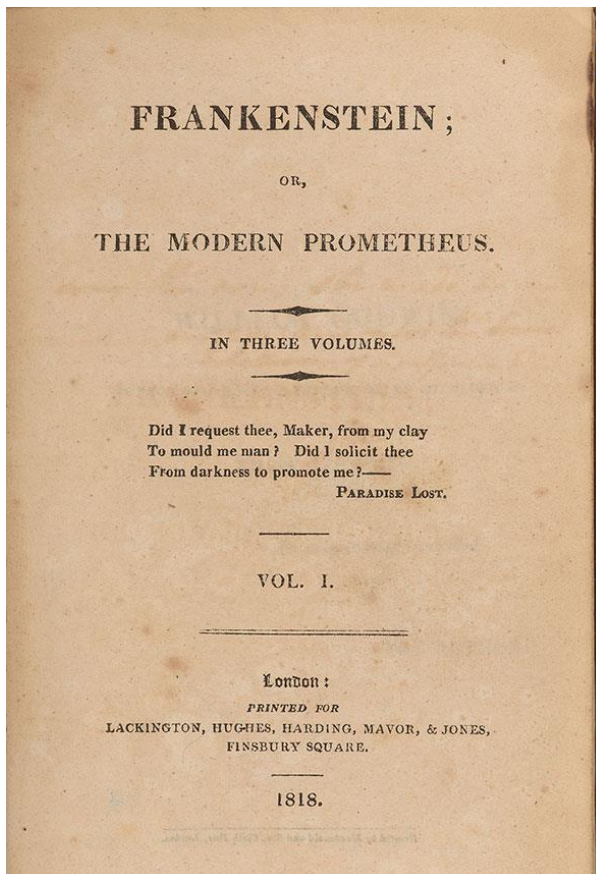


Figura 8. Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, 1818.

Ni Frankenstein, ni Prometeo ni su aprendiz Dolos²¹ necesitaron de Otro como ente humano sino que fueron capaces de construir a su Otro artificial para saberse en el mundo. Frankenstein dio vida a su “Adán”, Pigmalión, a la mujer más bella y Dolus trató de emular a su maestro Prometeo, aunque su intento resultara fallido. Todos ellos como el titán, Prometeo, trataron de insuflar vida a su Otro ideal.

De esta forma, la novela de corte gótico narra las desventuras de un científico que,

²¹ También llamado Dolus o Trickery (Astucia)

por medio de fragmentos de cuerpos diseccionados, consigue componer un cuerpo de 2,44 metros de altura al que da vida. Víctor, horrorizado por su creación, abandona el laboratorio y entierra en el pasado lo que él va a definir como un engendro. Sin embargo, en adelante, descubrirá que el resultado de su trabajo va a provocar distintas muertes en las que el protagonista se verá involucrado. La historia de Mary Shelley pretende una fuerte crítica a los abusos de la ciencia, el encumbramiento del hombre como ser creador equiparable a una divinidad y las relaciones entre creador y objeto creado —que compararemos más adelante, en este capítulo, con las reflexiones de Hegel sobre señorío y servidumbre—. Además, la novela de Frankenstein tiene su origen, como bien lo indica parte de su título, en el mito de Prometeo y Dolos, todo ello enmarcado en el acento de lo que hoy por hoy representa el icono de Frankenstein, el primer autómatas, cuyo origen —ya lo hemos mencionado— se encuentra en las reflexiones del escritor y filósofo René Descartes.

En primer lugar, cabe hablar del mito de Prometeo y Dolos, recogido en la fábula 530 de Esopo, según el cual Prometeo emprendió la tarea de esculpir la figura de Alétheia²² (Verdad) para que regulase el comportamiento de los hombres. Estando el titán inmerso en su creación fue llamado por Zeus, en tanto que Dolos como aprendiz en el taller de Prometeo, movido por la ambición de superar a su maestro, decidió en ausencia de éste copiar la escultura de Alétheia. Según la versión traducida del latín, podemos leer que, faltándole barro para terminar los pies, Dolos salió de la habitación para buscar más. En otras versiones se cuenta que el aprendiz no tuvo tiempo de terminar los pies de la figura. En cualquier caso, estando la estatua inacabada, Prometeo volvió al taller. El maestro fascinado por el trabajo de Dolos decidió cocer las figuras sin que la segunda estuviese terminada. A continuación, les insufló vida y la fábula cuenta que, mientras una caminaba con paso grácil, la segunda, la que llamaron la falsedad —por ser ésta su modelo antagónico—, tenía un paso torpe y casi no podía sostenerse. Es por ello que Esopo nos dice que algo que es falso puede

²² El nombre Alétheia de la palabra *alétheia* en griego *ἀλήθεια*, significa “verdad”, su origen se remonta al pensamiento de la filosofía presocrática con Heráclito y Parménides. También hace aparición —como hemos mencionado— en algunos mitos de la antigua Grecia y en las fábulas de Esopo. En adelante, cuando hagamos mención a la figura de Alétheia como ente de carne y hueso o personaje que participa de una historia, será escrita sin cursiva y con la primera letra en mayúsculas. Cuando nos refiramos al término —*alétheia*— como equivalente de la palabra “verdad”, será escrito en minúsculas y cursiva.

al principio tener éxito pero que, con el tiempo, es la Verdad (Veritas o Alétheia, del griego *ἀλήθεια*) quien prevalece sobre la Falsedad (Pseudologos en griego *Ψευδολογος*) (Esopo, 1998: 127).

Creemos con firmeza que la historia de Prometeo y Dolos —una fábula del siglo VI a. C.— puede ser tratada como precedente de la creación del autómeta, en la ambición del ser humano por equipararse con una divinidad. A esta fábula se suman otros mitos, como el protagonizado por el propio Prometeo, a quien además de crear a Alétheia se le atribuye la creación de los hombres²³. A su vez, Pigmalión fue objeto de una historia similar junto a la diosa Afrodita, en la que se narra la incesante búsqueda de la perfección en las formas de la mujer. Pigmalión, en su obcecación por encontrar a la compañera perfecta, termina por renegar del matrimonio y decide compensar la falta de una mujer con figuras de barro creadas por él mismo. Finalmente, Afrodita, conmovida por la pasión del escultor, transforma a Galatea —una de las esculturas de la que Pigmalión se encontraba enamorado— en humana. Aunque tanto en el caso de Prometeo como en el de Pigmalión el elemento esencial sostiene la posibilidad de crear vida a partir de un cuerpo artificial erigido por el hombre, la que nos parece más singular es la narrada por Esopo, sobre la creación de la Verdad. No obstante la historia narrada por Mary Shelley, en gran medida muy similar, connota una mayor gravedad en la medida en que existe un cuestionamiento ético hacia el protagonista.

La pregunta que nos surge es ¿cuál sería la lectura que haría Descartes de la historia narrada por Mary Shelley en 1818²⁴? ¿entendería al monstruo como un posible Otro? Siendo el ser de Frankenstein una criatura de carne y hueso, y no ya un simple automatismo, tal vez Descartes le contemplase como un Otro con el cual poder ejercer el *logos*, esto es, la razón y el diálogo. O quizás, por el contrario, se hubiese reafirmado en la necesidad de que ese Otro contuviera algo más que primitivas pasiones para considerarlo como un igual. Cualquiera que fuese la solución, nos lleva de nuevo a la cuestión base: ¿qué entendemos por el Otro?

²³ Nos referimos al mito de Prometeo que, en su afán por ayudar a los hombres, roba el fuego y es finalmente castigado por Zeus. De ahí el mito de Prometeo encadenado al Cáucaso, tantas veces representado en la pintura por los grandes maestros, entre ellos Rubens.

²⁴ Existe una diferencia de dos siglos entre Descartes y Shelley, por lo que entendemos a Descartes como un visionario en su conceptualización del autómeta moderno.

Desde la ficción, son numerosas las historias en torno al autómatas. El interés por la inteligencia artificial ha crecido en las últimas décadas con la explosión en el cine de esta temática, que parecía sobreponerse al *boom* del nuevo siglo, con *Matrix* (1999), *I.A.* (2001), *El hombre bicentenario* (1999) y tantas otras del género. En nuestra opinión fue a partir de los años 80 cuando la estética *cyberpunk*, el futurismo y la máquina comenzaron a poblar todos y cada uno de los rincones del imaginario colectivo, con obras maestras del cine como *Blade Runner* (1982); *Akira* (1988) (Fig. 9) la versión fílmica de la obra en papel homónima de Katsuhiro Otomo, publicada en 1982; *Ghost in the Shell* (1995), basada en el manga de título homónimo, publicado en 1989; o, como precursora de todas las obras mencionadas, la resucitada y muchas veces remasterizada y versionada *Metrópolis* (Fig. 10), que desde 1927 ha influenciado a muchos autores y directores de cine²⁵.



Figura 9. Katsuhiro Otomo, *Akira*, 1988.

No obstante, la producción de este género en literatura, teatro, videojuegos, novela gráfica y música no ha dejado de crecer. La estética de lo raro-moderno, la carne y la máquina, el autómatas y el androide ha superado las barreras de la cultura de masas para colarse en la propuesta visual de artistas de renombre en

²⁵ Entre ellos al *mangaka* Osamu Tezuka, con su propia versión del clásico alemán, publicada en 1949.

el marco del arte contemporáneo, como Matthew Barney (San Francisco, 1967). Todo un *corpus* iconográfico que, sin duda, ha permeado en las obras de artistas visuales en activo como Stephanie Dinkins, Cécile B. Evans o Sougwen Chung, reflexiones de gran potencial que ponen en duda la circunstancia y el propósito de la vida humana frente a sus creaciones.



Figura 10. Fritz Lang, *Metrópolis*, 1927.

Son muchas las aproximaciones que encontramos a la corporeización del autómatas a poco que revisemos nuestro legado cultural. Si miramos unos siglos atrás, podemos observar que, en la cultura egipcia, la estatua de Osiris fue planteada como uno de los primeros autómatas conocidos, el cual expelía fuego por los ojos. Además, posteriormente, la cultura árabe fue capaz de diseñar complejos sistemas automáticos como reflejan las evidencias dejadas por Al-Jazari (Cizre, 1136 – Turquía, 1206), uno de los más famosos ingenieros de la

historia. No obstante, ya en el s. XVIII, vemos algunos conocidos ejemplos de creación de autómatas: el famoso pato mecánico de Jacques de Vaucanson (Grenoble, 1709 – París 1782), al que llamó *Canard Digérateur* (*El pato que digiere*) con más de cuatrocientas piezas móviles —toda una hazaña para la época— o *La Joueuse de tympanon* (La intérprete del tímpano) de Pierre Kintzing y David Roentgen de 1784, capaz de interpretar ocho melodías con el instrumento que da nombre a la pieza, el *Tympanon* (Fig. 11).

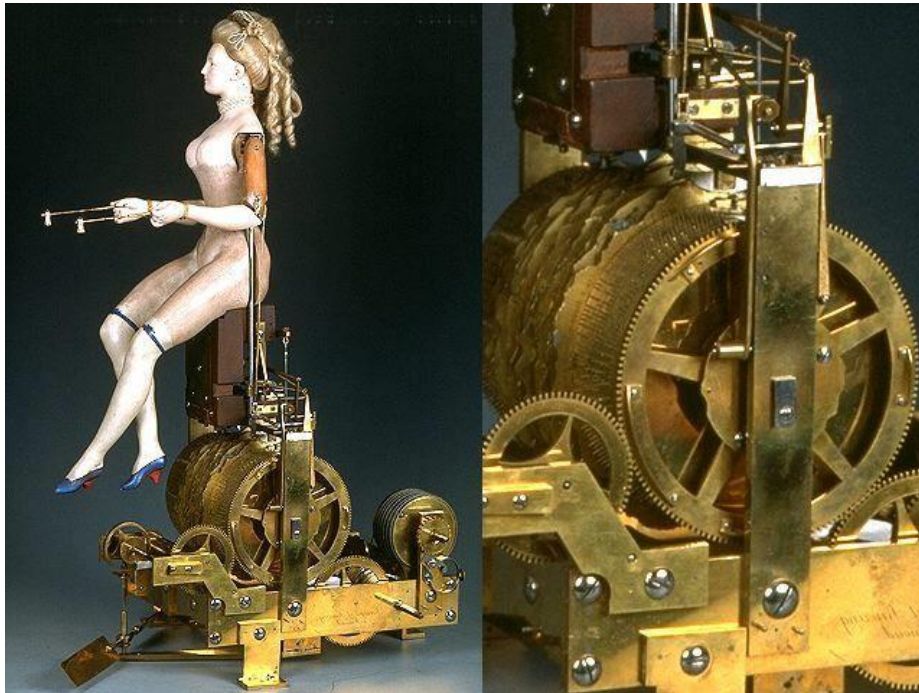


Figura 11. Pierre Kintzing y David Roentgen, *La Joueuse de tympanon*, 1784.

Dicho esto, en un breve recorrido por la historia del autómatas, que hacemos para contextualizar el pensamiento cartesiano, debemos preguntarnos: ¿a qué se debe el impulso del hombre por crear un autómatas? Ya apuntábamos que la proclamación del hombre como divinidad está directamente ligada al intento de recrear una vida semejante a la humana. Comúnmente el arte ha servido para proclamar la eternidad de lo que siempre ha sido y será perecedero: la vida. Ahora que el autómatas irrumpen en escena, el arte es también una forma de hallar respuesta a esa inmortalidad, elevando a un individuo sobre el resto de los hombres. Sin embargo, creemos que la mitología griega y el tesón de aquellos que han buscado la creación de la vida a partir de un material inerte mantienen una premisa común. Y es que, tanto el hombre griego como Víctor Frankenstein, buscaban —además de la autoproclamación como divinidad— un compañero o

compañera susceptible de convertirse en su Otro y no cualquier Otro indeterminado de carne y hueso. El monstruo de Frankenstein, al igual que el autómatas, sea este un hombre de hojalata en el *Mago de Oz* o el androide de *Metrópolis*, busca completar al ego de su creador. Y, además, como la mayoría de los autómatas en la ficción, se encuentran al servicio de éste. El autómatas es, en esencia, una suerte de siervo hegeliano²⁶.

b) **La relación entre señor y siervo: el pensamiento de Hegel trocado en novelado gótica**

Llegados a este punto, habiendo paseado por el escenario mitológico de Prometeo y Dolos, apuntados los pensamientos de Descartes sobre el autómatas y los cuerpos semovientes, solo queda desmenuzar la teoría de señorío y servidumbre del filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Stuttgart, 1770 – Berlín, 1831). Teoría que ha supuesto una verdadera evolución en la forma en que los hombres vemos al Otro antes de que Husserl planteara fundadamente el problema. Para ello nos apoyaremos, de nuevo, en la figura de Frankenstein, si bien en primer, vamos a señalar los aspectos más notorios de la forma en que Hegel entiende la otredad.

Ontológicamente, para Hegel, el encuentro es “el descubrimiento de una realidad exterior en que mi yo se contempla como a sí mismo” (Laín Entralgo, 1968: 124). Sin embargo, en cuestiones de reconocimiento, Hegel dirá: “el uno [es] solo lo reconocido y el otro solamente lo que reconoce” (Hegel, 2000: 115). Es decir, para Hegel no existe, en principio, equilibrio entre los individuos que se comprenden como mutuas otredades. Entenderemos mejor esta afirmación al subrayar que para el filósofo alemán la esencia del individuo se encuentra en la libertad y que, únicamente a través de la lucha, puede ser obtenida. Por ello, para Hegel, **el hombre que pretende ser libre debe anteponer su vida a la obtención de esta condición**. Ante esta cuestión las palabras de Pedro Laín Entralgo resultan muy esclarecedoras:

²⁶ Con “siervo hegeliano” nos estamos refiriendo a las teorías de Hegel sobre la relación de dependencia habida entre dos individuos, donde uno es proclamado “señor” frente al otro que es su “siervo”. Hablaremos de ello en el apartado b) “La relación entre señor y siervo: el pensamiento de Hegel trocado en novela gótica”.

La lucha con el otro aspira al reconocimiento de la propia libertad; si el otro muere, tal reconocimiento se hace imposible, y el que sobrevive cae en nueva y más grave contradicción: la de existir como un «ser-para-otro» que definitivamente ha quedado sin otro (Laín Entralgo, 1968: 126).

Respecto a la reflexión de Laín Entralgo debemos ya apuntar que será recuperada en el capítulo 2.1.2. “Identidad e individuo: trazando puentes entre el pensamiento de Luis Borges, Miguel de Unamuno y Hideaki Anno”, traída a colación para apoyar nuestra disertación sobre la obra de teatro *El Otro*, escrita por Miguel de Unamuno, publicada en 1926 y estrenada en 1932.

Dicho esto, subrayamos dos ideas muy sencillas en relación a la teoría sobre “señorío y servidumbre”: 1) existe una pulsión entre dos individuos y, como tal, el desenlace de ese enfrentamiento — entre señor y siervo— va a derivar en un desequilibrio; 2) para el filósofo alemán, la libertad es una condición propia del hombre y debe luchar por conservarla. Por ello, las pulsiones vida-muerte descritas por Hegel, el enfrentamiento entre dos individuos que pugnan por su libertad hace que, si de ellos sólo uno sobrevive, el reconocimiento que el ganador debe encontrar en el vencido se vuelve un imposible, porque no existe ya Otro que le devuelva la posición de vencedor. En este sentido —nos explica Hegel— existe una relación de dependencia entre Yo-Otro y, además, ésta siempre va a verse insatisfecha. La única salida, nos dice el filósofo, es que una de las consciencias prefiera su vida a la libertad mientras que la otra decida anteponer su estatus de hombre libre. De esta manera la lucha se resuelve fácilmente y es que, aquél que anteponga su vida sólo puede rendirse al sometimiento del que lucha por su libertad, estableciéndose así una relación que Hegel llamará de señorío y servidumbre (Laín Entralgo, 1968: 124-134).

Resuelta la lucha, divisamos en el horizonte un nuevo cuestionamiento y es que, si el siervo se desprende de su libertad, estamos cosificando su humanidad, se convierte en un “ser-para-otro” —para su señor—. Sin embargo, la paradoja de la razón nos dice que, el señor en su relación con el siervo, en el “ser-para-sí”, también crea una relación de dependencia hacia el que le sirve. Llegamos así a la mutua contemplación en el Otro, el pleno reconocimiento de la mutua realidad (Laín Entralgo, 1968: 133).

Ahora sí, hemos puesto sobre la mesa las principales razones que para Hegel son indispensables en su forma de comprender la realidad del Otro. Quisiéremos sumergirnos de nuevo en la narrativa de Mary Shelley y analizar en

profundidad cómo las afirmaciones de Hegel traslucen en la relación entre el científico y el engendro (Fig. 12).



Figura 12. Bernie Wrightson (1948–2017). *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Tyrannosaurus Press, 1977. The Morgan Library & Museum.

En todo caso, debemos tener en cuenta que Hegel no llegó a plantear otras muchas posibilidades que se dan en la relación con el prójimo, sin embargo, no por ello su obra ha pasado desapercibida, lo sublime de su planteamiento debe ser tenido en cuenta en la evolución de la otredad a nivel filosófico y sociológico. Y, cómo no, su influencia en otras ramas de pensamiento como en las Bellas Artes.

Dicho esto, veamos cómo son extrapolables las ideas de Hegel al desarrollo del monstruo de Frankenstein: aunque Hegel y Mary Shelley fueron contemporáneos, el filósofo falleció en 1831, casualmente, el mismo año que Mary Shelley publicó su versión revisada y, por tanto, definitiva de su *moderno Prometeo*. Podemos pensar que, al ser contemporáneos, y siendo la novelista una mente curiosa, interesada en las ciencias y humanidades, muy especialmente en la filosofía, pudo a bien inspirarse en buena parte del pensamiento filosófico del momento. Al fin y al cabo, si desgranamos con delicadeza la historia de Mary Shelley, veremos que en la narrativa encontramos tres personajes de gran protagonismo. El primero es Víctor Frankenstein, el científico que busca febrilmente la transmutación de la materia inerte en vida. En segundo lugar, el monstruo al que logra dar vida el anterior, el mito al que todos conocemos y que en alguna ocasión hemos visto representado en el cine, el teatro, el carnaval, spots publicitarios, dibujos animados... Frankenstein o, mejor

dicho, el monstruo que éste creó es, hoy por hoy, un icono del cine de terror. El cual, además, se caracteriza por esconder un corazón noble bajo ese aspecto sombrío —esta peculiaridad aparece retratada como tal en la novela original, por tanto, no se trata de una reconversión del mito como algunos pueden pensar—. En tercer y último lugar, nos topamos con el marinero Robert Walton. Éste será el encargado de narrar la historia a la muerte de Víctor y presenciara una interesante escena final entre el cadáver del científico y el engendro.

Haremos una breve digresión acerca de la personalidad de Adán —así se referirán en alguna ocasión al monstruo—. Sobre éste precisamos saber que la autora planteó un personaje muy complejo, por tanto, no debemos reducirlo a un ente que busca causar daño a la población por encontrar su naturaleza diferente a la de los Otros. Adán ni siquiera es un autómatas tal y como la sociedad contemporánea lo ha comprendido. Sin embargo, su origen, naturaleza y ambiciones son idénticas a las de un autómatas:

- 1- Nace de materia inerte
- 2- Es construido por el ser humano
- 3- Busca su libertad anteponiéndose al ser-para-otro

Así, creado a partir de la suma de otros cuerpos, Mary Shelley quiso regalarnos una versión muy inteligente y sensible del autómatas. Creado a partir de la suma de otros cuerpos y semejante en su esencia a un ser humano, la criatura de Frankenstein aún presentaba un motivo de repulsa para ser aceptado por la sociedad: su aspecto. La ferocidad o el terror que se le tiene reside en cómo el Otro le ve, las facciones que reconoce como extrañas e inapropiadas de un ser vivo. No parece inusual que, si la sociedad le devuelve a Adán una visión aterradora de sí mismo, el personaje busque refugiarse en la soledad de las montañas. Así, el científico declara su impresión al verle por primera vez con vida:

¿Cómo expresar mi sensación ante esta catástrofe, o describir el engendro que con tanto esfuerzo e infinito trabajo había creado? Sus miembros estaban bien proporcionados y había seleccionado sus rasgos por hermosos. ¡Hermosos!: ¡santo cielo! Su piel amarillenta apenas si ocultaba el entramado de músculos y arterias; tenía el pelo negro, largo y lustroso, los dientes blanquísimos; pero todo ello no hacía más que resaltar el horrible contraste con sus ojos acuosos, que parecían casi del mismo color

que las pálidas órbitas en las que se hundían, el rostro arrugado, y los finos y negruzcos labios (Shelley, 2009: 21).

Y es que el propio Víctor afirmaba que “seleccionó sus rasgos por hermosos”. Aunque el científico también se consagró a la tarea de construir un cuerpo bello, en cierto sentido nos preguntamos si la sensación de fracaso que describe el protagonista se debe a que, estéticamente, Adán no cumplía con las expectativas de su creador. ¿Es por ello que Frankenstein decide abandonarle? La cuestión estética prima en la novela, ya que de ello se deriva el rechazo que sienten hacia Adán en cuanto éste intenta establecer contacto con la sociedad. Por tanto, tenemos por monstruo a un ser marginado por su físico, al igual que muchas otras figuras en la ficción, tales como Quasimodo de Víctor Hugo en su obra *Nuestra señora de París*, publicada en 1831, contemporánea a la que analizamos aquí. Todo parece indicar que el físico, el más desagradable que Shelley pudo imaginar, está conectado a lo feo o lo grotesco y se traduce en rechazo por tenerlo como impropio del ser humano. La autora recurrió a una circunstancia habitual en las guerras y esta es, sencillamente, el conflicto entre otredades desiguales, que disputan por ideologías diferentes, por costumbres o estéticas que son opuestas. Por esta razón el lector se encuentra en una encrucijada ante el planteamiento de un ser infernal que, a priori, solo lucha por la aceptación como llave a su libertad. Por tanto, la diferencia entre el monstruo de Frankenstein y Quasimodo radica en su real humanidad, pero el retrato de uno y otro puede incluso asemejarse en cuanto a la experiencia contada y el sufrimiento por el aislamiento social.

Aclarada la cuasi humanidad de Adán podemos traspasar las barreras de lo literal para dialogar en torno a su significado iconológico al servicio de las teorías de Hegel sobre el señor y el siervo. Para ello debemos entender a Víctor Frankenstein como señor y artífice de Adán, y por lo tanto como su dueño. Con Adán, sin embargo, nos encontramos ante un siervo, el estado más puro de cosificación que se le ha dado al hombre. En la novela, el monstruo es una propiedad, de objeto inanimado a objeto animado, el autómatas cobra vida y el siervo en calidad de “cosa”²⁷ se hace patente para el hombre —Víctor—. Así, la

²⁷ Aunque la relación de señorío y servidumbre en Hegel tiene lugar entre dos hombres de naturaleza humana, en la obra de Mary Shelley advertimos una relación semejante entre Víctor y el monstruo, siendo este último un ser artificial. Es por ello que nos preguntamos acerca de si el monstruo de Frankenstein es, para este último, un medio que le permite reconocerse y afirmarse como individuo.

relación entre señor y siervo queda fundada. Sin embargo, lo que nos resulta de absoluto interés para la comprensión de la evolución de las teorías sobre el Otro, es la relación que va a producirse entre estos entes y las consecuencias que imaginó Shelley en la ficción.

Diría Hegel que el hombre no puede ser considerado como tal si éste no lucha por su libertad, anteponiéndola a su vida. Pues, paradójicamente, al que aquí llamamos señor por ser éste el creador del siervo —Víctor— finalmente huye por temor a enfrentarse al engendro. El científico abandona a Adán olvidando a su creación. ¿Y cuál es el problema? Se preguntarán... Si rebobinamos, veremos que Adán es objeto creado, como tal se encuentra desamparado, el hombre que había buscado obsesivamente darle vida ha huido al verle. Adán nace como ser-para-otro, ente encadenado existencialmente a Víctor Frankenstein, pues sin él no existe, no es nada. Si no puede cumplir con su sino como ser-para-otro, el monstruo no encuentra razones a su existencia. Adán no puede reconocerse en Otro cualquiera porque éste le rechaza, no tiene la más mínima oportunidad. Únicamente puede existir como parte de la existencia de Víctor, por ser el resultado de su obsesión. Así, Adán tampoco puede ser libre al verse abandonado, porque su libertad no es real. Incapacitado para relacionarse, sesgada su naturaleza humana, su única posibilidad se encuentra en Frankenstein.

Si avanzamos unos capítulos en la novela, veremos que los acontecimientos que se suceden van a impedir que Víctor se desentienda de su pasado: su hermano pequeño es brutalmente asesinado y el autor del crimen no es otro que Adán. El reencuentro se produce en el cementerio, durante el lamento del científico ante la tumba de sus familiares. Víctor clama al cielo por la muerte de su hermano y decide vengarle. En ese momento la sombra de Adán emerge y rompe en una carcajada a la que siguen estas palabras: “¡Estoy satisfecho, miserable criatura! Has decidido vivir, y eso me satisface” (Shelley, 2009: 92). Acto seguido Frankenstein narra la persecución, con el monstruo a la cabeza, por el desierto y otros lugares inhóspitos. En cuestión de pocos párrafos el protagonista clama a los espíritus de sus antepasados para que luchen junto a él y poder capturar al engendro, creyendo que son ellos quienes le proveen de buena suerte en el encuentro de alimento y bebida. Ya en estas líneas nos percatamos de que no es la buena fortuna lo que ampara al científico sino el propio Adán, que alienta a su perseguidor. Así lo narra Víctor:

A veces dejaba cosas escritas en los troncos de los árboles o talladas en la piedra, que me guiaban o avivaban mi cólera. <<Mi reinado aún no ha acabado -estas eran las palabras que se leían en una de las inscripciones; sigues viviendo y mi poder es total. Sígueme; voy hacia el norte en busca de las nieves eternas, donde padecerás el tormento del frío y el hielo al que yo soy insensible. Si me sigues de cerca, encontrarás no lejos de aquí una liebre muerta; come y recupérate. ¡Adelante, enemigo!; aún nos queda luchar por nuestra vida; pero hasta entonces te esperan largas horas de sufrimiento.>> (Shelley, 2009: 92).

De algún modo, el estatus señor y siervo se ha restablecido con Víctor pugnando por su libertad, anteponiendo su vida a sus deseos de acabar con el monstruo. Por otro lado, Adán, a pesar de encontrarse a la cabeza, huyendo de su creador y liderando la lucha, deja entrever sus verdaderas intenciones. Su forma de actuar no es aquí vista como una mofa hacia Frankenstein o un método para mermar su fuerza. Adán lucha desesperadamente por reconocerse en Víctor, actuando como servidor incluso cuando huye de él, manteniéndolo vivo, induciéndole energías para continuar su camino y mantener el vínculo.

De este modo, vuelve a cumplirse el planteamiento de Hegel, el reconocimiento mutuo se ha producido, en todas sus máximas, ahora ambos son otredades de sí mismos; en sus respectivos roles, se encuentran en el mundo aferrados a su condición de ser-para-sí y ser-para-otro. Sin embargo, el final que plantea Shelley es de lo más desolador, cumpliendo de nuevo con el planteamiento hegeliano. Al morir Frankenstein, el sentido de la existencia de su creación se pierde, teniendo lugar una escena entre el monstruo y el cuerpo del científico a bordo del barco en el que se inicia la historia, todo ello presenciado y narrado por Robert Walton:

[El monstruo] Se detuvo, y me miró sorprendido y, volviéndose de nuevo hacia el cadáver de su creador, pareció olvidar mi presencia; sus facciones y sus gestos parecían animados por la furia de una pasión incontrolable. – Esa es también mi víctima -exclamó; con su muerte consumo mis crímenes. El horrible drama de mi existencia llega a su fin. ¡Frankenstein!, ¡hombre generoso y abnegado!, ¿de qué sirve que ahora implore tu perdón? A ti, a quien destruí despiadadamente, arrebátandote todo lo que amabas. ¡Está frío!; no puede contestarme.

Su voz se ahogaba; y mis primeros impulsos, que me inducían a la obligación de cumplir el último deseo de mi amigo, y destrozar a aquel ser, se vieron frenados por una mezcla de curiosidad y compasión (Shelley, 2009: 98).

Debemos incluir una última cita de la conversación que tiene lugar entre Walton y Adán, donde puede observarse la negación de su realidad como consecuencia de la muerte de Víctor. La relación señor y siervo se rompe como causa de la muerte del primero, en consecuencia, Adán ve de nuevo quebrantada su real existencia, vuelve a caer en el pozo del olvido, su libertad no puede ser reconocida por el otro. El horizonte se presenta sombrío, Adán vuelve a estar recluido en su real soledad como creación que sobrevive a su creador:

Tenía el corazón sensible al amor y la ternura; y cuando mis desgracias me empujaron hacia el odio y la maldad, no soporté la violencia del cambio sin sufrir lo que usted jamás podrá imaginar.

[...] *Sentía compasión por Frankenstein, mi piedad se fue tomando en horror, hasta tal punto que me aborrecía a mí mismo. Pero al descubrir que él, el autor de mi existencia a la vez que de mis atroces desdichas, se atrevía a esperar la felicidad; que, mientras por su culpa se acumulaban sobre mí tormentos y aflicciones, él buscaba la satisfacción de sus sentimientos y pasiones, satisfacción que a mí me estaba vedada, una envidia incontrolable y una punzante indignación me atenazaron con la insaciable sed de la venganza (Shelley, 2009: 98).*

Sin embargo y paradójicamente, habiendo perecido toda posible humanidad en el autómata, relegada su existencia a la muerte de su inventor, es el tiempo el que ha hecho a Adán protagonista de la narrativa de Mary Shelley, no la autora, ni el espectador. **La conversión en mito y, más tarde, en icono, han procurado al monstruo de Frankenstein una identidad propia, la de su creador.** Nos preguntamos si Shelley habría sonreído ante la idea de que Adán se haya adueñado de la identidad del científico —incluso con su nombre—, quedando éste relegado a un segundo plano. Finalmente, **el autómata ha alcanzado su libertad, robado una identidad y sobrevivido al artificio de sus creadores.**

Con estos tres pensamientos —el mito de Prometeo por Esopo, los cuerpos semovientes de Descartes y las relaciones entre señorío y servidumbre de Hegel—, todos ellos anexados a la narrativa gótica de Mary Shelley en su monstruo de Frankenstein, nos hemos acercado en gran medida a la forma en que el ser humano concibe la otredad, como introducción y contexto a la problemática del Otro antes de que ésta fuese explícitamente formulada por Edmund Husserl. Y es que, con el filósofo checo, se inicia lo que conocemos hoy como la “nueva filosofía”, a partir de la cual el concepto de otredad va a depurarse en las manos de Heidegger, Ortega y Gasset o Sartre. Si bien un gran número de pensadores se han preocupado por este asunto, aquí pretendemos únicamente destacar aquellos cuyas contribuciones, según creemos, han sido subrayadas por la historia por anticiparse a su tiempo. En esta introducción al fenómeno del Otro hemos pretendido conjugar las ideas de la filosofía con las artes para construir visualmente lo que hoy entendemos por otredad y, con ello, dar paso a cuestiones en torno al encuentro, la vida en soledad y la vida en coexistencia. Quisiéramos realizar un análisis más profundo de las formulaciones de los pensadores de la nueva filosofía a partir del s. XX, en relación a aportaciones de diversa índole en las múltiples ramas del arte que hoy son, a nuestro juicio, una forma más de construcción de pensamiento. Es por ello que, apuntada esta introducción al “encuentro” y vislumbrando lo que el Otro es para el hombre moderno, vamos ahora a poner el foco en analizar la perspectiva del hombre que desarrolla su vida en supuesta soledad, frente a —en capítulos posteriores— el hombre que conjuga su existencia a la del prójimo.

Conozcamos pues la naturaleza del hombre solitario, el germen del individualismo.

1.3. Vivir en soledad y la no existencia

Habiendo deambulado por el principio del fenómeno al que la filosofía se ha referido muchas veces como “el problema del otro” o “la problemática del otro”; desgranado el misterio de los primeros pensadores acerca de las cuestiones que rodean al *alter*, que nos interpela desde la consolidación de las ciudades, la aparición del humanismo y el asentamiento de la burguesía; debemos ahora introducirnos en el pensamiento solipsista —obstinado como pocos—, para crear un paralelismo entre “el hombre solitario” y “el hombre comunitario”, siendo éste último el que convive con el prójimo o, en palabras de Heidegger, aquel que “co-existe”.

1.3.1. Naturaleza del Yo solitario: crear en soledad

Discurrir en torno al hombre que vive en soledad es complejo para quien no puede concebir la vida de este modo. Sin embargo, la forma en que el pensamiento filosófico ha evolucionado nos facilita el problema, ya que, de forma categórica y en palabras de Laín Entralgo “El solipsismo es insostenible; mas no por esto dejará de existir la dispersión de las conciencias y la lucha entre ellas” (Laín Entralgo, 1968: 137). Laín Entralgo no será el único que reniegue del pensamiento solipsista, ya Heidegger, Sartre u Ortega y Gasset han negado el solipsismo por ser contrario a su propuesta fenomenológica (Laín Entralgo, 1968: 300); como tal, el planteamiento solipsista por excelencia lo presentó Descartes con la teorización de los cuerpos semovientes que ya hemos explicado suficientemente en el apartado 1. “El encuentro”. Sin embargo, el hombre no ha escapado totalmente de las razones que aporta Descartes sobre la forma en que éste entiende el mundo, desde el Yo, donde solo tengo certeza de mi conciencia, de mi propia existencia y mis pensamientos. Todo lo que me rodea, inclusive aquellos que considero Otros y que son, en principio, iguales a mí, son susceptibles de nacer de la imaginación o de un artificio creado por Dios²⁸. El

²⁸ “**SOLIPSISMO**, doctrina que afirma la existencia de una perspectiva en primera persona que posee características privilegiadas e irreducibles, que suponen distintos

solipsismo se ha visto representado en grandes clásicos literarios y cinematográficos, aunque como veremos en adelante, también ha ocupado las mentes de numerosos artistas dedicados a la pintura, irrumpiendo en sus creaciones sin que éstos se planteasen de forma expresa la idea que aquí enunciamos. Desde los iniciadores del hiperrealismo o el fotorrealismo en los años 60 hasta hoy, el gusto por la ciudad vacía parece acompañar a la pintura de esta corriente estética. Entre ellos no podemos evitar mencionar a Richard Estes (Illinois, 1932), iniciador del hiperrealismo y fanático enamorado de la ciudad de Manhattan, interesado por la representación fiel de la realidad, más allá de la capacidad visual del ojo humano. Richard Estes huía de cualquier expresión narrativa. Si bien en algunas de sus composiciones tiene cabida la figura masculina o femenina, ésta siempre carece de protagonismo, apenas puede ser concebida como un complemento de la ciudad, ésta se encuentra despojada de su factor humano. Nos explicamos respecto a la última afirmación: las facciones de los hombres y mujeres que se dejan ver en sus pinturas están desdibujadas o son poco concretas y, en muchas ocasiones, se encuentran de perfil o miran a otro lado, huyendo del espectador. No existe posibilidad de establecer contacto con las figuras que aparecen de soslayo en la obra, por tanto, es como si apenas estuviesen ahí.



Figura 13. Richard Estes, *Double Self-portrait*, 1976.

tipos de aislamiento con respecto a cualesquiera otras personas o cosas externas que puedan existir” (Audi, 2004: 904).

Podríamos decir que, en el caso de R. Estes, la figura huye del espectador. El hombre en el interior de sus cabinas o los *bussiness men* esperando la cola del metro son apenas otro objeto introducido en la composición. Sin embargo, en contraste con lo anterior, en su obra *Double Self-portrait* (1976) (Fig. 13) el pintor se sitúa en el centro de la composición como elemento de equilibrio, no existe en la imagen otro hombre o mujer más que él, como el mismo título cita, doblemente representado.

Y es que, la tónica de la pintura hiperrealista se encuentra muchas veces ligada a una visión solipsista del universo, en la que el hombre es el centro y el Yo el único ente del que podemos asegurar su existencia. Siendo el Yo en este caso el pintor mirando a un mundo vacío. El hiperrealismo roza la ficción. No será Richard Estes quien prescinda por completo de la figura humana, sin embargo, otros artistas centrados en la ciudad sí concentrarán todos sus intereses en el objeto o en las grandes moles de cemento que conforman decenas de edificios erigiéndose en mitad de una urbe sin vida. La ausencia del hombre en la metrópolis moderna es un concepto que no puede pasar desapercibido para el espectador y que se encuentra en un gran número de representaciones de esta índole. Ejemplo de ello es Don Eddy (California, 1944) con decenas de obras centradas en automóviles y, en esta misma línea, John Salt (Birmingham, 1937). Sin embargo, si queremos enfocarnos en la ciudad



Figura 14. Rod Penner, *San Saba Butane*, 2015.

vacía, debemos mirar a Rod Penner (Vancouver, 1965), dedicado por entero a la interpretación de la ciudad como elemento independiente al hombre (Fig. 14), autosuficiente.

Sus composiciones albergan cierto halo de misterio. Observamos ciudades deshabitadas pero evolucionadas en las que el ser humano queda expulsado de la visión del pintor. Y, hablar de ciudades desiertas nos lleva, sin remedio, a recordar la pintura de Antonio López (Tomelloso, 1936) y su representación de *Gran Vía* (1974 – 1981) (Fig. 15). Una elección singular para aquel que ha dedicado buena parte de su obra a la pintura de corte realista, de la que se desprende un particular interés por la familia y los momentos que nos regala el disfrute de la vida cotidiana en concordia con el prójimo.



Figura 15. Antonio López, *Gran Vía*, 1974-1981.

Por otro lado, conectando con la idea de la ausencia del hombre en la pintura hiperrealista, una postura escéptica a lo expresado sobre el pensamiento solipsista presente en la pintura fotorrealista o hiperrealista, podría contraargumentar que buena parte de las representaciones urbanas prescinden

de la figura humana. A lo que responderíamos diciendo que, una vista de pájaro no ostenta la posibilidad de insertar un gran número de humanos, este detalle — la figura humana en este caso— se transforma en anécdota. El pintor termina atribuyendo mayor importancia al edificio y sus estructuras que a los deambulantes. Sin embargo, ¿qué ocurre con la visión de aquellos que se introducen en la ciudad y escogen una porción de éstas en las que la perspectiva se acerca al edificio y, por ende, destaca la ausencia del ser humano? **Si para el público la falta del hombre se hace patente, es que estamos ante el artificio del hombre solitario.**

En todo caso, respecto a la conexión existente o no del hiperrealismo con la visión solipsista del hombre, iniciada con Descartes en 1641, debemos decir que, con independencia de los objetivos que se marcaron los hiperrealistas de la época de los 70, la aparición de las ciudades como elemento central del mundo, liberadas de la presencia humana, apoya el concepto del hombre solitario, ente único en mitad de la ciudad como elemento central, desarrollado en adelante tanto en el cine como en la literatura del s. XX y XXI. Todo ello parece una consecuencia de la forma en que empezamos a comprender al Otro y nuestra disposición a la coexistencia. Una reacción natural ante la idea de que más allá de nuestra libertad se encuentra la circunstancia de que no podemos existir sin que Otro me devuelva la evidencia de que así es.

1.3.1.1. Ejercitar el monólogo. Formas de monólogo en la historia, las artes, la literatura

El hombre solitario como centro del universo va a insertarse en multitud de obras paradigmáticas, mencionamos algunas que tienen un gran interés respecto a lo dicho anteriormente:

En primer lugar, debemos aludir al mito aventurero Robinson Crusoe, creación de Daniel Defoe (Londres, 1660 – Londres, 1731). El hoy conocido *Robinson Crusoe* fue publicado originalmente en 1719 bajo el ostentoso título *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, Of York, Mariner: Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoke; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With an Account how he was at last as strangely deliver'd by Pyrates*. Por todos es conocida la historia del marinero capturado por los piratas durante una expedición que realizaba a África y que, por diversas desventuras, termina naufragando en una isla desierta. Contamos con innumerables versiones del Robinson original, donde una de las más recientes es *Náufrago* (2000), dirigida por Robert Zemeckis, ganadora de un Globo de Oro y dos veces nominada a los Óscar. El tema que predomina en el Robinson original, sobre todo al inicio de su aventura como náufrago, no es otro que la separación del hombre de su contexto natural, es decir, Defoe sitúa al protagonista en mitad de una naturaleza desprovista de otros hombres. Si lo reflexionamos, para un animal social, como lo es el ser humano, esta situación es absolutamente antinatural. Lo mismo ocurrirá en *Náufrago* (2000), avanzada la historia, el protagonista pierde la noción de quién es y de su situación en el mundo. Llegado el momento, el hombre que vive en soledad se pregunta acerca de la real existencia de otros hombres como él. Tanto para Robinson como para Chuck Noland (interpretado por Tom Hanks), se vuelve indispensable la referencia de un tú con el que interactuar. En Robinson es un loro al que trata las veces como hombre y en Chuck la pelota de voleibol a la que bautiza como Wilson.

La referencia que vamos a tratar a continuación analiza dos cuestiones: la primera es la relación entre iguales, la confusión de identidades entre hermanos gemelos; la segunda es el interrogante acerca de la real existencia del Yo como consecuencia de la desaparición del Otro. Nos referimos a la obra de teatro *El*

otro de Miguel de Unamuno, escrita en 1926 y estrenada en 1932 (Fig. 16), tan solo cuatro años antes de la muerte del filósofo y escritor español, uno de los máximos exponentes de la generación del 98.



Figura 16. Escena *El otro* de Miguel de Unamuno estrena en el Teatro español de Madrid, 1932. Compañía M. Xirgu y E. Borrás.

Aunque su obra de teatro no es un ejemplo tan concreto como el *Robinson* de Defoe, encontrando en ella múltiples discursos acerca de la representación del Otro y su significación para el Yo a nivel ontológico, sí plantea como centro del universo al gemelo que queda vivo y hace que éste se cuestione la realidad en la que se encuentra inmerso. Tal y como nos lo presenta Unamuno, el pensamiento solipsista está enteramente ligado a nuestra forma de comprender la otredad, pues si bien son cuestiones contrarias no podemos entrever una sin comprender la otra. Abordaremos con más detalle la obra de Unamuno en el capítulo 2.1.2. “Identidad e individuo: trazando puentes entre el pensamiento de Luis Borges, Miguel de Unamuno y Hideaki Anno”.

Con estas referencias como punto de partida vamos a apuntar la que quizás tenga mayor interés para nuestra investigación por enmarcarse en el ámbito artístico contemporáneo internacional presentando una aportación —a nuestro juicio— de gran nivel estético y una profunda reflexión acerca del tiempo, la memoria y el vacío. Esta es la serie *Theaters* (Fig. 17) del fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto (Tokio, 1948), llevada a cabo entre 1978 y 2015. Nos interesa, en especial, las piezas que conforma la colección *Opera House*, en las que mantiene el concepto original que adaptará a los teatros de Ópera en Bolonia, Vicenza, Mantua y Siena.



Figura 17. Hiroshi Sugimoto, serie *Theaters*, Carpenter Center, 1993.

Para Sugimoto es esencial la representación del tiempo en su obra fotográfica. En las piezas que comprenden la serie *Theaters* éste realiza capturas prolongadas, de tal manera que, aunque en la sala hubiese público y la obra se estuviese desarrollando con normalidad, la toma final resulta en una pantalla en blanco y un espacio totalmente vacío. No queda rastro del ser humano. Su aportación nos parece de lo más significativa como reflexión a lo que aquí exponemos sobre el hombre que vive en soledad; puesto que, Sugimoto, advierte con sus imágenes que la realidad y el transcurso de los acontecimientos pueden resultar en un engaño a los sentidos. El autor nos está planteando una medición del tiempo a través de su cámara fotográfica y, además, lleva a cabo una revisión de lo que acontece en la sala de cine o de teatro. La cámara actúa como una entidad objetiva, neutral, necesariamente presente —como si se tratase de un árbitro— para disputar si, en realidad, nuestros sentidos están elaborando un artificio.



Figura 18. Hiroshi Sugimoto, serie *Theaters*.

Izquierda: Villa Mazza Corradi “le Notti Bianche”, Bolonia, 2015.

Derecha: Teatro Olímpico, Vicenza, 2015.

Si Descartes hubiese contemplado la singularidad del trabajo de Sugimoto ¿no se habría preguntado acerca de si la realidad que observamos no es resultado del engaño perceptivo? por ende, bajo esta suposición, la imagen que resulta de una medición a través de la cámara es, en efecto, la plasmación de la realidad misma (Fig. 18).

Aunque resulta obvio que, en este caso, la cámara es la que erige el artificio, aquellos que contemplan la obra de Sugimoto deben preguntarse sobre por qué el artista japonés construye toda una reflexión basada en la paradoja de que en una sola imagen se encuentra contenida una porción de tiempo suficiente como para recoger acciones de larga duración. Si profundizamos en su concepto, Sugimoto parece estar diciéndonos que el ser humano está abocado a la experiencia de una vida desprovista de un tú —esa imagen del prójimo que aquí, una y otra vez, hemos llamado Otro—.

Podemos destacar otras interpretaciones del mundo concebido desde el solipsismo, una de ellas es la singular historia corta de Robert A. Heinlein (Misuri, 1907 – California, 1988), titulada “—*Todos ustedes, Zombis*—” (originalmente “—*All you zombies*—”) escrita en 1958 y publicada en la revista *The Magazine of Fantasy & Science Fiction* en 1959. Heinlein nos sitúa en mitad de una serie de

viajes en el tiempo a través de los cuales el protagonista se descubre a sí mismo una y otra vez, a veces como hombre y en adelante como mujer. El resultado de las interacciones consigo mismo en diferentes realidades paralelas no es otro que el nacimiento de un bebé que resulta ser, nuevamente, él mismo. A lo largo de la historia el personaje da cuenta de una única existencia, la suya propia. Esta narración corta fue adaptada al cine en 2014, dando lugar a la película *Predestination*, una producción australiana dirigida por los hermanos gemelos Michael y Peter Spierig (Alemania, 1976). En cuestiones de cine, la reconocida trilogía *Matrix* (1999), dirigida por las hermanas Wachowski, Lana Wachowski (Chicago, Illinois, 1965) y Lilly Wachowski (Chicago, Illinois, 1967) supone una referencia incuestionable en torno a la idea del mundo como artificio y la concepción del hombre como ente único. Si bien *Matrix* es producto de una singular amalgama de referentes de producciones anteriores, tales como *Ghost in the Shell* (1995), inspirada en la creación de título homónimo por el *mangaka* Masamune Shirow, no deja por ello de suponer un ejemplo sobresaliente en relación a las ideas que aquí conectamos sobre el hombre solitario y las creaciones en las que este concepto es el máximo protagonista.

Los productos que aquí apuntamos influenciados por el solipsismo no son en absoluto las únicas referencias que podemos tener de su interpretación en las artes, si bien pueden constituirse como un buen ejemplo que nos ayude a comprender esta postura de la filosofía, conectada a la eterna incógnita que supone el Otro.

Sin embargo y aunque el solipsismo haya servido para elaborar complejas narrativas en el terreno de las artes plásticas, el cine o la literatura, su concepción está abocada al fracaso. El pensamiento de que el hombre está solo en el mundo y éste, a su vez, es una invención, es insostenible. Ambas ideas están ligadas y dependen de la otra para dar vida al hombre solitario. Si el hombre no puede confirmar la existencia de otros hombres iguales a él, tampoco el contexto en el que se inserta es real. Éste vive en un permanente lienzo en blanco, donde lo que ve y aquellos con los que interactúa resultan del artificio bien de la propia mente o de un ente superior. Si el prójimo y su real existencia se ponen en duda también el hombre solitario debe preguntarse acerca de los edificios y objetos que le rodean. ¿Quién ha construido esas oficinas? ¿Quién ha colocado la acera?

¿Soy resultado de mis progenitores o eso también es una invención?

Sin embargo, el solipsismo se derrumba en cuanto nos preguntamos sobre el conocimiento. Como apuntábamos unas páginas atrás, el conocimiento parte de más conocimiento, nuestras ideas se fundamentan en las ideas de quienes nos precedieron. En base a esto, el solipsismo no tiene cabida en el mundo tal y como lo conocemos, una realidad evolucionada que parte del pensamiento y las ideas de aquellos que nos han pasado el testigo. No existiría tampoco el aprendizaje porque no disponemos de un modelo al que referirnos, de nuevo el Otro se vuelve indispensable. De esta forma, el hombre solitario se encuentra en un callejón sin salida, su única opción es exponerse a una realidad basada en la coexistencia, involucrarse con el Otro, mezclar sus ideas con las de aquellos que nos acompañan y aprovechar el testimonio de aquellos que nos antecedieron.

Finalmente, y sin que quepa la menor duda, el conocimiento ha salvado al hombre de su innecesaria existencia en soledad.

1.4. Vivir en coexistencia

Puesto que la existencia humana es constitutivamente coexistencia, toda posible actividad de aquella llevará en su seno de modo más o menos visible una referencia a «los otros»

(Laín Entralgo, 1968: 303).

En el capítulo anterior hemos visto diversas formas de existencia en solitario y su equivalente filosófico, el solipsismo. Hemos comparado el pensamiento filosófico con la producción artística en diversos campos de actuación (pintura, fotografía, cine...), lo que nos hace reflexionar acerca de la verdadera unión entre las áreas del humanismo; de un lado, la puramente filosófica y, de otro, la creación artística.

Las artes cada vez se desligan más del papel dado por la historia —el actuar como testimonio— para, en algunos casos, adentrarse en pensamientos exclusivamente abstractos, rozando un análisis ontológico. El ser y el origen de nuestra existencia, nuestro comportamiento en sociedad o la destrucción de las fronteras, son únicamente algunas de las cuestiones que interesan al artista. El arte se alza como un medio que arroja luz al pensamiento, edifica, da forma a las ideas. Por ello, en pleno s. XXI, podemos seguir avanzando. Para nosotros, el filósofo y el artista no son tan diferentes, su principio básico es comprender algunos aspectos del universo, del ser humano, del pensamiento colectivo y, con ello, inducir algo de verdad a la entramada y compleja red que hemos construido y que define la cultura contemporánea.

Por ello, en este capítulo, al que titulamos “Vivir en coexistencia”, debemos hablar de redes, conexiones y el particular co-existir de Heidegger. Hemos conocido al Yo como ente único e individual. La idea que impera en éste es la eterna duda de no saber si el Otro que ve es: a) un Otro igual a él; b) un autómeta; o c) un Otro virtual, producto de su imaginación.

Llega el momento de olvidar al hombre solitario, mirar al frente y tropezar nuestra mirada con la de Otro igual a mí. Ese Otro sabe de mi existencia y ahora yo también puedo afirmar la suya.

1.4.1. Expresión dual: el artista comunicativo

Al inicio de este primer bloque titulado “El encuentro” hemos introducido ampliamente lo que el encuentro significa para la conceptualización del Otro. Creímos necesario situar este análisis en primer lugar por constituir el verdadero origen de la problemática del Otro. Si bien es sólo la punta del iceberg, es conveniente tener en cuenta que el primer contacto con el prójimo va a ser fundamental en nuestra visión sobre la otredad, pues nos ayuda a construir una imagen lúcida acerca de lo que el Otro es para mí. El que insistamos en el encuentro se debe, no obstante, a la necesidad de comprender al Otro como un ente que está en contacto directo con el Yo. No hablaremos —ni resulta de interés para nuestro estudio— de un Otro abstracto o la suma de muchas otredades. Comprender la expresión dual y a la pareja artística requiere poner el foco en dos individuos que se perciben mutuamente, cognoscentes de su igual y que, como hicieron Gilbert & George, son capaces de mimetizarse entre sí para adoptar una identidad nueva a partir de las subyacentes.

Con el encuentro en mente, debemos poner el acento en las implicaciones con el Otro, qué significado tiene para mí el entrar en contacto con el prójimo. No se trata de describir o conceptualizar al Otro sino de reflexionar sobre la relación que construimos con éste y cómo ésta afecta al ser individual. Para ello, es necesario traer las ideas de Martin Heidegger (Messkirch, 1889 – Friburgo de Brisgovia, 1976). El filósofo alemán desarrolló suficientemente algunos de estos planteamientos en su obra *Ser y tiempo* (*Sein und Zeit*) publicada por primera vez en 1927. En ella da vida a los conceptos *Dasein* y *Mitdasein* (“ser-ahí”, también comprendido como “existencia humana” y “co-existir”, respectivamente).

Nos dice Heidegger que “La aclaración de estar-en-el-mundo ha mostrado que no “hay” inmediatamente, ni jamás está dado un mero sujeto sin mundo. Y de igual modo, en definitiva, tampoco se da en forma inmediata un yo aislado sin los otros” (Heidegger, 2003: 141). Para el filósofo alemán, la coexistencia, el con-Ser en el mundo es inherente al Ser, a la existencia que le es propia al hombre. Lo explica a través del *Mitdasein*, una forma derivada del “ser-ahí” o “estar en el mundo” que el filósofo circunscribe en el *Dasein*. A través de este concepto el hombre se entrega a la co-existencia (Laín Entralgo, 1968: 300).

Por otra parte, Pedro Laín Entralgo, en su análisis a la obra de Heidegger nos aclara que “El ser del otro contribuye de algún modo a la constitución de mi propio ser” (Laín Entralgo, 1968: 304). A través de estas afirmaciones llegamos a la verdadera esencia de lo que el problema del Otro supone, como tal no hemos de tratarlo como un problema a resolver, sino como una oportunidad para conocernos y reconocernos en el Otro. **Si para Heidegger el hombre lleva consigo implícita la necesidad de coexistencia, de forma homónima, para la pareja artística es indispensable el inter-reconocimiento.**

Llegados a este punto vamos a hacer énfasis en la idea de co-existencia y lo haremos apoyándonos en la clave aportada por Laín Entralgo citada más arriba: “El ser del otro contribuye de algún modo a la constitución de mi propio ser” (Laín Entralgo, 1968: 304). Para ello vamos a traer un concepto que resulta fundamental para comprender al hombre y las formas de co-existencia. Nos referimos a la “muralla”.

¿Por qué la “muralla” se revela como un elemento indispensable para explicar las formas de co-existencia y qué supone ésta para el hombre? Más allá del hombre y del pueblo, ¿qué implicaciones tiene la “muralla” con el artista, el creador y las relaciones que se tejen en el seno de una pareja artística?

Analizando las múltiples y variopintas interpretaciones que se le han dado al Otro, nos hemos tropezado no en pocas ocasiones con el concepto de muralla, barrera o frontera. Nuestra preferida, por su composición tosca y las implicaciones históricas e ideológicas que la acompañan, es la muralla de piedra tradicional. Un muro que se yergue ante el hombre, separándolo de los Otros, creando una distancia, oponiéndose a su naturaleza de animal social.

La muralla, históricamente, ha estado presente desde la prehistoria, sin embargo, cobró importancia en la Edad Media con el alzamiento de las ciudades en torno al castillo del reino. El contenedor por antonomasia de estas fortificaciones ha sido siempre la muralla. Desde ese momento, decenas de muros se han erigido con la finalidad de proteger un asentamiento o delimitar un territorio. La muralla fue inventada, en definitiva, para separar a los hombres. Si bien en torno al s. XX decenas de murallas cayeron para facilitar la expansión de las ciudades, su idea sigue presente en las mentes del pueblo y constituye una pieza de gran valor para el autor, el creador, que busca fabricar diálogos y tender puentes entre los hombres, con el fin de dar mayor solidez a la imagen del Otro...

Imagen hoy, menos abstracta que ayer pero igualmente indefensa hasta las fauces del ego.

En lo que se refiere a muros, el que mejor puede definir la separación del hombre de sus iguales ha sido el Muro de Berlín, que estuvo levantado en 1961 hasta su caída en 1989. La influyente historia de la separación de las dos Alemanias ha inspirado narraciones de muy diversa índole que tienen como centro el análisis de las consecuencias que tiene para el hombre la separación de sus semejantes y la secularización de sus creencias como resultado del aislamiento social. El muro pasa a considerarse un elemento protector de lo que para las nuevas generaciones es desconocido. El miedo y la incertidumbre hacia lo que se encuentra al otro lado se revela como aliado de éste. Así, para el ser humano, se construyen dos barreras, la física y la mental, ambas nos separan de la realidad y del prójimo. **A diferencia del solipsismo, el hombre que se encuentra aislado por causa de la muralla es consciente de que existe un alter que espera al otro lado.** La mole de piedra u hormigón coarta nuestra libertad, nos incomunica, nos convierte en rebaño.

Históricamente el muro de Berlín fue una consecuencia de la masiva migración desde la Alemania oriental a la occidental debida a la maltrecha economía del lado soviético (Civitas Berlín, 2019). Su levantamiento no pretendía proteger al pueblo, sino retenerlo para mantener a flote la República Democrática Alemana. Sin embargo, debemos hacer una labor de abstracción para dar cuenta de lo significativa que ha sido su construcción para el imaginario colectivo.

La muralla nos impide ver con perspectiva, limita nuestras consciencias como lo haría Coalemo, la representación griega de la imprudencia y la ignorancia. El muro pretende el aislamiento del hombre o de un grupo y con ello imposibilita la coexistencia, el con-ser planteado por Heidegger. La paradoja de la muralla se encuentra, muchas veces, en que ésta separa a los hombres de otros hombres a pesar de que éstos sean, esencialmente, iguales entre sí. **El muro destruye la posibilidad de encontrar al Ser que soy en el Otro, delimita la idea que tenemos de nosotros mismos porque imposibilita el contacto con el exterior.** Ejemplo de ello han sido las murallas construidas en la ficción, tales como la muralla circular en la serie animada *Shingeki no Kyojin* de título homónimo en el *manga*, publicado en 2009 por Hajime Isayama. El autor imagina a la humanidad relegada al interior de una gran muralla de estructura circular,

compuesta por tres grandes moles de piedra correspondientes a los tres estamentos sociales (El clero, la nobleza y el pueblo burgués) (Fig. 19), en la zona limítrofe se encuentra la población rural de pocos recursos. La humanidad se guarece tras los muros del ataque de unos colosos de entre cinco y más de cincuenta metros de altura: los titanes. Estos gigantes que amenazan la supervivencia del hombre han invadido todos los territorios conocidos. Al inicio del relato de Isayama, sólo sabemos que el pueblo del interior de los muros se resiste a la exterminación de la raza humana. La muralla es una aliada del hombre, les protege de la inevitable extinción.



Figura 19. Hajime Isayama, *Shingeki no Kyojin*, serie animada: Capítulo 1. “Para ti, dentro de 2000 años: la caída de Shinganshina” “二千年後の君へ — シガンシナ陥落”, 2013.

Conforme avanza la historia, el autor nos explica que los titanes que atacan el muro fueron originalmente humanos descendientes de Ymir²⁹, sometidos por fuerzas exteriores a la muralla y enviados a la zona que linda con ésta para que atacasen el territorio del muro. Como puede verse, si sintetizamos la historia de Isayama, nos encontramos ante dos bandos enfrentados: A) el pueblo del interior de los muros, generaciones descendientes de Ymir; B) el pueblo que vive fuera de la muralla, también llamados “los hombres de Marley”. Una sociedad avanzada que pretende aniquilar al pueblo de Ymir, su principal enemigo.

²⁹ Ymir, en la mitología escandinava, es el primer gigante, el gigante fundador del que nacen los demás (Winderbourne, 2004: 64).

El bando A, que apenas subsiste en el interior de los muros, ha perdido la noción de quién es, de su historia. Piensa que los únicos supervivientes de la raza humana se encuentran dentro de la muralla y tratan desesperadamente de encontrar una vía para derrotar a los gigantes que esperan tras el muro. Es por ello que los enfrentan sin conocer que, en realidad, son descendientes directos de Hymir y, por tanto, parte de su pueblo. **El autor imagina un mundo en el que la muralla actúa como símbolo que deconstruye la historia, sesga la memoria del hombre y sus facultades para reconocerse en el prójimo.**

Aunque el ejemplo que hemos dado se fundamenta en la ficción, la paradoja que presenta el autor japonés plantea un interesante cuestionamiento sobre la identidad y la memoria colectiva. En su relato es esencial la búsqueda de la verdad a través de la historia del pueblo, los antecedentes directos de quienes perviven. Si no disponemos de nuestra memoria perdemos la noción de quiénes somos. De la misma forma, si no podemos reconocernos en el prójimo, negamos una parte de nosotros mismos. Explícitamente, rechazamos la imagen que el Otro puede darnos respecto al ego. Isayama ha visto con claridad el peso que la muralla ejerce sobre la mente del hombre. Se trate de un muro de piedra o una imagen virtual del muro... la barrera que nos impide alcanzar al Otro sigue en pie, de ahí que, **para hablar de encuentro y reconocimiento, para construir diálogos, debemos tumbar la muralla y enfrentarnos al Otro.** Ese desconocido que me devuelve la mirada y, con ella, una imagen que hasta ahora no era capaz de ver en el espejo.

Si retomamos las reflexiones de Heidegger veremos que la propuesta del filósofo alemán está basada, precisamente, en la destrucción de aquellos "muros" que entorpecen la coexistencia. Para Heidegger, el ser humano es primitivamente un ente anexado al prójimo y a la necesidad por con-ser, co-existir. **El hombre no puede vivir en soledad porque el hacerlo le privaría de sus facultades humanas, tales como la necesidad de comunicarse.** En otras palabras, el hombre no es hombre si éste se encuentra aislado del prójimo. Por ello, y en nuestra opinión, **el ser humano se diferencia del resto de animales por el uso, no ya del diálogo, la forma más evolucionada posible de comunicación entre seres vivos, sino por su capacidad para involucrarse y experimentar la dialógica.** No debemos confundir dialéctica con dialógica: aunque ambas formas de diálogo pretenden la exposición de hechos y argumentos a favor o en contra de una idea que defendemos; la dialógica procura, además, un uso igualitario y equilibrado del diálogo, además de

incentivar el respeto mutuo entre los interlocutores. Aunque ambos conceptos se diluyen, desdibujando sus límites, el verdadero ejercicio de diálogo que debe experimentar el hombre —desde la perspectiva de Martin Buber (Viena, 1878 – Jerusalén, 1965)— es la dialógica. Construir un diálogo en verdadero equilibrio entre dos sujetos, donde comprendo y tengo verdaderamente presente al tú.

De entre los diálogos posibles, vamos a caminar por aquellos que han visto trasladado el concepto de comunicación y dialéctica/dialógica a las artes visuales. Desde nuestro punto de vista, el diálogo y su transmutación en metáfora visual puede ser concebido como una representación fiel acerca de la relación entre Yo-Tú y, por ende, de la forma en que convivimos con el Otro.

1.4.1.1 Ejercitar el diálogo. De Švankmajer a Bleda y Rosa

“No existe ningún Yo en sí, sino sólo el Yo de la palabra básica Yo-Tú y el Yo de la palabra básica Yo-Ello. Cuando el ser humano dice Yo, se refiere a uno de los dos”

(Buber, 1998: 11-12).

Tumbado el muro y formulado el encuentro, dos individuos advierten sus reflejos en el Otro. La mutua percepción insta al diálogo. Sostenemos que gracias al uso del diálogo y más concretamente de la dialógica como forma evolucionada del primero, exenta de jerarquías, podemos construir ideas, dar forma al pensamiento. El diálogo se presenta como una herramienta al servicio del autor, de hecho, en lo que se refiere a la pareja artística no es sólo un recurso, sino el medio más eficaz para elaborar una aportación artística común.

No podemos hablar de diálogo sin recordar obras emblemáticas como *Dimensions of dialogue* (1982) del célebre artista checo Jan Švankmajer (Praga, 1934), cuya obra cinematográfica enmarcada en el surrealismo es reconocida a nivel internacional. El corto en cuestión se divide en tres etapas: “exhaustive discussion”; “passionate discourse”; “factual conversation”. Švankmajer plantea tres formatos posibles de diálogo traducidos también en formas de encuentro, desde su “discusión exhaustiva”, pasando por un “discurso apasionado” hasta la “conversación objetiva”, el artista propone tres ejemplos en el que se produce una transformación de la materia en el transcurso de la discusión. De esta manera, podríamos decir que apoya el intercambio de ideas como forma de transformación del Yo. Analicemos la pieza en detalle:

En “discusión exhaustiva” vemos tres bustos bidimensionales sobre una mesa, éstos se componen de a) utensilios de cocina; b) materia orgánica; c)

material de oficina. En adelante nos referiremos a ellos como “A”, “B” o “C” (Fig. 20).

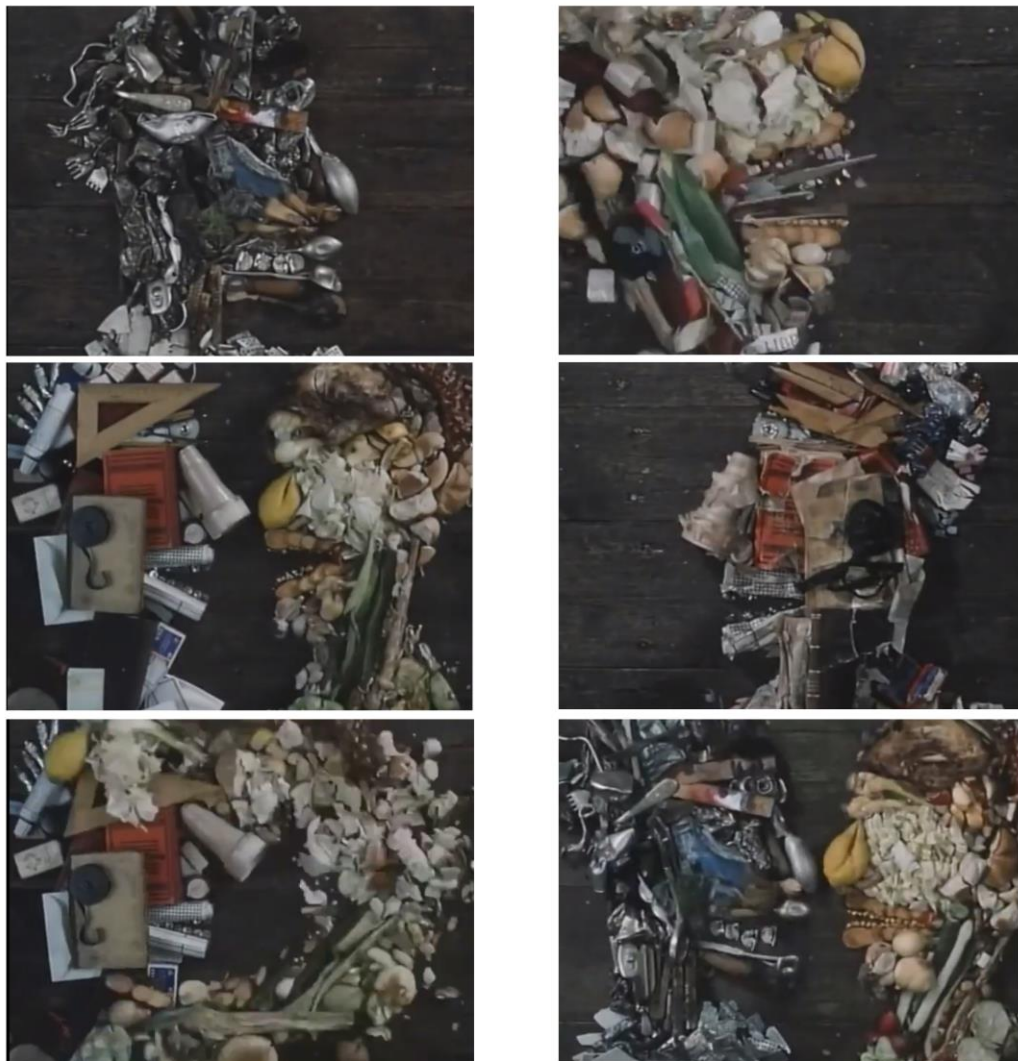


Figura 20. Jan Švankmajer, *Dimensions of Dialogue*, “Exhaustive discussion”, 1982.

El plano comienza en “A” avanzando hacia “B”, la imagen en pantalla encierra a ambos. “A” engulle a “B” y lo regurgita. La materia orgánica ahora es más uniforme, no se distinguen con claridad los elementos que componen la forma del busto, no obstante, todavía se encuentran lo suficientemente diferenciados. A continuación, “C” engulle a “A”, el resultado es similar a la acción entre “A” y “B”. Por último, “B” engulle a “C”, se completa el ciclo “ABCABC”. Ahora los tres han sido procesados al menos una vez. El juego vuelve a reproducirse, iniciando en “A” hasta “C”, todos son devorados y regurgitados en una ocasión. Son necesarios 7 ciclos completos para que las formas se vuelvan

depuradas hasta obtener una imagen volumétrica del busto. El nivel iconográfico es consecuentemente mayor que al comienzo de la acción. Finalmente, “A”, “B” y “C” se engullen y vomitan en bucle, ya no es posible distinguir entre los utensilios de cocina, la materia orgánica y el material de oficina (Fig. 21).



Figura 21. Jan Švankmajer, *Dimensions of Dialogue*, “Exhaustive discussion”, 1982.

Al igual que Lavoisier en 1785 elucubró la célebre frase “La materia ni se crea ni se destruye: solo se transforma”, Švankmajer hizo honor a esta premisa con la primera parte de *Dimensions of Dialogue*, anteriormente descrita. El cineasta teje una interesante metáfora en torno a cómo las entidades protagonistas de su filme evolucionan por la mutua interacción. Así, de una imagen de bajo nivel iconográfico, prácticamente abstracta, “A”, “B” y “C”, ven

transformada su figura en un busto de gran volumen y realismo. Ahora son formas evolucionadas de las anteriores, fruto del contacto con sus otredades. El juego que nos presenta Švankmajer es muy similar a un “piedra, papel, tijeras”, en el que unas entidades absorben a las otras, creando así un bucle en el que resulta imposible para el espectador diferenciarlas. Si a toda la mezcla añadimos el ingrediente fundamental, que es la presunción de que estas piezas se encuentran en un eterno diálogo y que éste es, precisamente, el detonante o el motivo de su interacción, la acción de “engullir” o “absorber” al Otro es identificable con la de conversar con nuestro interlocutor. Aquí el diálogo es un agente homogeneizador.

Por ello, resulta inevitable pensar en el diálogo como medio que facilita la transformación del Yo. Elemento capaz de alterar la naturaleza del ser humano. Sin embargo, ¿por qué Švankmajer busca la perfección? ¿El diálogo no puede, acaso, actuar como destructor? La visión del cineasta checo es muy optimista en lo que respecta a su diálogo “exhaustivo”. Veamos, sin embargo, cómo se desarrolla el diálogo entre dos amantes en la segunda parte de este corto, titulada “Discurso apasionado”.

Descriptivamente la segunda propuesta de diálogo por Švankmajer es muy sencilla. En “Discurso apasionado” observamos dos figuras en barro crudo, una masculina y otra femenina, una a cada lado de una mesa. Los amantes se acarician y funden sus cuerpos en un beso. Literalmente, ambas piezas se hacen una. Acto seguido vemos que hombre y mujer se funden, el espectador puede interpretar una escena de carácter sexual, de la cual nace una tercera morfología, de menor tamaño que las anteriores. Ambos vuelven a estar a cada lado de la mesa y sobre ésta observamos una masa sin forma que camina de un lado y otro rogando la atención de sus progenitores.

En esta dimensión el autor plantea un conflicto entre los amantes a partir de la aparición de un tercer ente que, según comprendemos, se trata de un vástago nacido de su unión. Hombre y mujer entran en discusión, se produce una agresión, arañan sus rostros deformándolos y fundiendo sus manos en el cuerpo del otro. La acción representada es, esencialmente, violenta. El sonido que acompaña a la animación en *Stop motion* presenta discordancias, se interrumpe, pierde el ritmo, atropella la imagen. La escena finaliza con los amantes destruyéndose en una pulsión descontrolada (Fig. 22).



Figura 22. Jan Švankmajer, *Dimensions of Dialogue*, “Passionate discourse”, 1982.

Como mencionábamos unos párrafos más arriba, el diálogo puede actuar como medio destructor. En el caso de los amantes, el rechazo de un tercer Otro desencadena la discusión. El corto que propone Švankmajer parece aludir a las teorías de Sigmund Freud (Príbor, 1856 – Londres, 1939), padre del psicoanálisis, sobre las pulsiones vida-muerte, planteadas en su obra *Más allá del principio del placer* (1920). No parece descabellado que Švankmajer, cuya propuesta narrativa se encuentra próxima al surrealismo, encuentre interés en la psicología del diálogo, introduciendo el tópico vida-muerte con el que tantos autores han trabajado.

Si en la primera parte de *Dimensiones del diálogo*, la interlocución favorece el crecimiento o la evolución de los directamente involucrados, en este otro episodio, el diálogo actúa como fuerza demoledora para quienes interceden. Semejante a un choque o una lucha. El autor cierra la secuencia con un fundido a negro, lo último que vemos de estos amantes es una gran masa de barro que se hunde y retuerce en sí misma. Hombre y mujer vuelven a un estado primitivo. En una comparación directa con el episodio anterior, en el que A es “Discusión exhaustiva” y B “Discurso apasionado”, en A el resultado es positivo, en B, negativo. Nos preguntamos si Švankmajer pretendía con ello introducir un ritmo en forma de código entre las tres vías posibles de diálogo.

Veamos en detalle, por último, la solución a su “conversación objetiva” en el tercer episodio que conforma la pieza audiovisual. No queremos perder de vista la esquematización de los anteriores episodios. En ellos, han sido tres los entes o cuerpos animados, cada uno cumpliendo con su papel en la dirección impuesta por Švankmajer. En esta ocasión, nos enfrentamos a una conversación de dos direcciones. En el vídeo sólo vemos dos cabezas de gran tamaño sobre una mesa de madera. La dinámica de esta pieza parece una versión 2.0. de “Discusión exhaustiva”. Volvemos a una composición en bucle, dividida en tres partes donde las cabezas intercambian sus roles de trabajo.

Fase 1:

De la boca de la cabeza número 1 emerge un cepillo de dientes, de la boca de la cabeza número 2 un tubo de pasta dental. La pasta baña el cepillo de dientes, ambas cabezas introducen sus respectivos útiles en sus bocas. Se reinicia la acción: de la cabeza 1 emerge un trozo de pan, de la 2 un cuchillo con mantequilla. La mantequilla es untada sobre el pan. Las acciones son siempre de la misma índole, ambas cabezas proceden a mostrar un objeto, se complementan, son compatibles, vuelven a iniciar el recorrido. La primera fase se completa con la pareja de un zapato y sus cordones; y, por último, un lápiz y un sacapuntas (Fig. 23).

No existe conflicto.



Figura 23. Jan Švankmajer, *Dimensions of Dialogue*, “Factual conversation”, 1982.

Fase 2:

Las cabezas giran sobre la mesa, intercambiando sus posiciones —tal y como puede verse en el último fotograma de la figura anterior—, este episodio del corto se identifica como nudo de la narrativa.

En el momento de su intercambio, ambos reanudan sus tareas. De la primera emerge un trozo de pan, de la segunda pasta dental. A continuación, cepillo y sacapuntas; un zapato y mantequilla; lápiz y unos cordones. La puesta en escena se acelera, no cesan en su empeño, sin embargo, en el intercambio de roles, se ha producido un desajuste que les impide cuadrar las acciones con aquellos objetos a los que irían destinadas. El conflicto está servido.

Diecinueve repeticiones son necesarias para que vuelva a producirse un intercambio en sus posiciones. Las cabezas que al comienzo presentaban una textura tersa, ahora se muestran agrietadas, su tez está desgastada (Fig. 24).



Figura 24. Jan Švankmajer, *Dimensions of Dialogue*, “Factual conversation”, 1982.

Fase 3:

Con 8 repeticiones, de ambas cabezas emerge el mismo objeto: 2 zapatos, 2 cordones, 2 trozos de pan... la ordenación de estos elementos sigue el siguiente patrón: 3, 2, 1, 4. Correspondiendo a las parejas de la Fase 1 (Zapatos-cordones; pan-mantequilla; cepillos-pasta dental; lápiz-sacapuntas). Al finalizar la acción, las cabezas inspiran y exhalan acaloradamente, no existe correspondencia, el diálogo es imposible (Fig. 25).



Figura 25. Jan Švankmajer, *Dimensions of Dialogue*, "Factual conversation", 1982.

Švankmajer nos muestra cómo el intercambio de roles inutiliza al individuo y sus acciones. No existe diálogo objetivo porque éstos no buscan estar en la posición del Otro, a pesar de que literalmente se haya producido un intercambio. La respuesta es una crítica a la hipocresía del diálogo, en este caso, en una relación de carácter profesional. Lo que parece un juego entre el cineasta y sus piezas de barro termina por transmitirnos una sensación de desazón, cuando

vemos que no hay diálogo posible. Los individuos que se presentan ante la cámara tienen una expresión tosca, de mirada atenta, desafiante. No levantan la vista de su respectivo Otro.

Sin embargo, el desequilibrio que se produce puede deberse a que, de forma efectiva, éstos no se identifican con la función que cumple el prójimo. La conversión se transforma en un código entre aquellos objetos que surgen de sus bocas y luchan con su contrario. La visión del autor nos deja un sabor agrí dulce respecto a qué opinión debemos formarnos sobre su oferta de diálogo. Si para Švankmajer y su elaborada propuesta cinematográfica la construcción de un diálogo equilibrado parece cosa de un sueño o una reminiscencia de la escuela de Sócrates... para otros autores, sin embargo, el diálogo en sus obras constituye la piedra angular de su trabajo y la clave para comprenderlo.

Personalmente, la interpretación que extraemos de la obra que acabamos de analizar es que, a la postre, Švankmajer presenta tres tipos de diálogos esenciales. El primero es absolutamente armonioso, pues aún partiendo de materias primas distintas, el resultado es uniforme: se produce la suma. El segundo deviene en lo opuesto, porque incluso produciéndose una unión, el producto de dicha unión supone la ruptura: podríamos hablar de resta. El tercero en cambio, es un diálogo fallido, en la medida en que no sucede una puesta en el lugar del Otro real. Diríamos que se trata de un intento continuo de mantener un diálogo que siempre resulta infructuoso, que es irresoluble. De ellos, el que a nosotros nos interesa es, obviamente, el que llega buen término y quisiéramos ejemplificar esta idea a través del caso real, aunque diametralmente opuesto en términos estéticos, de dos creadores que, como tal, suman.

Nos referimos a la pareja artística de origen español, Premio Nacional de Fotografía (2008), Bleda y Rosa: María Bleda (Castellón, 1969) y José María Rosa (Albacete, 1970). Consolidados referentes de la fotografía contemporánea en España. Una pareja artística que ha sido capaz de construir un discurso unificado y coherente cimentado en la solidez de un lenguaje y unos intereses comunes. Su visión es, a nuestro parecer, inteligente y efectiva en su conjunto y una clara evidencia de unicidad dialógica.

Los artistas Bleda y Rosa utilizan el paisaje como escenario de reflexión a partir de la recuperación de aquellas historias que dejaron su huella en él. Los lugares y espacios deshabitados que "retratan" Bleda y Rosa absorben los sentidos, deteniendo el tiempo para quien los observa. Así, descubrimos que el

lugar puede ser un contenedor potencial de la memoria, actuando como una especie de decantador del paso del tiempo.

La pareja trabaja de forma conjunta desde 1992, año en el que inician su primera serie, titulada *Campos de fútbol* (Fig. 26), finalizada en 1995.



Figura 26. Bleda y Rosa, *Campos de fútbol*, “Cañete I” y “Cañete II”, 1984.

En este conjunto de fotografías observamos la presencia de lo cotidiano sedimentada en el lugar. Los campos de fútbol vacíos, despojados del carácter recreativo al que, comúnmente, podríamos asociarlo, se convierten en paisajes áridos. En este primer trabajo encontramos, a nivel estético-compositivo, dos elementos fundamentales en la construcción de la imagen; uno es el uso del blanco y negro como forma de remitirnos al pasado, otro es la recurrencia al uso de un punto de mira concreto, localizado en los postes que marcan la posición del guardameta, normalmente ubicados a un lateral de la imagen. Ambos elementos constituirán la esencia de esta serie, enfocada en el tipo de lugar y en los elementos que lo definen como tal. La metódica precisión con la que llevan a cabo sus fotografías permite al espectador caminar por unos campos que, sin dificultad, asociamos a experiencias pasadas. Así, caemos en la cuenta de que los autores hablan de recuerdos, de la costumbre y de la infancia. De esta forma, a partir de la elección de un escenario muy concreto, reiterado insistentemente a lo largo de las piezas que componen la serie, y empleando una estética

sumamente medida, los artistas logran trasladarnos su inquietud por la memoria del lugar.

La figura con la que ilustramos la descripción de su serie *Campos de fútbol* no ha sido elegida al azar, las piezas *Cañete I* y *Cañete II* suponen un claro precedente a la serie que nos interesa destacar en este apartado, iniciada en 1994 y titulada *Campos de batalla*, una suma de trabajos que destacaron a la pareja dentro del panorama artístico español. Además, desde nuestro punto de vista, reporta un gran interés por su concepto, composición y materialización. La serie de dípticos refleja con exactitud a un dúo sumido en un diálogo interno, verdaderamente equilibrado y sincero para con su trabajo y el público ante el que se expone. *Campos de batalla* explora nuevas vías de expresión comunicativa en la pareja y, lo que lo hace más interesante: es una reflexión de dos individuos, unificada y lanzada al mundo. Con honestidad, sin adornos y tremendamente evocadora.

En la serie *Campos de batalla* los artistas seleccionan paisajes sin rastro de presencia humana que, paradójicamente, han sido grandes testigos de la historia. La pareja muestra un vacío documental a completar por la imaginación del que examina su obra. El espectador puede reconstruir parte de la historia apoyándose en una breve leyenda que los autores incluyen al pie de la imagen, ésta, a su vez, hace las veces de título para la pieza.

Como mencionábamos, esta serie fue elaborada en tres fases, correspondiendo a los tres bloques en los que se subdivide: España, Europa y Ultramar. El primer bloque —dedicado a España— fue realizado entre 1994 y 1996; el segundo —sobre Europa— lo llevaron a cabo entre 2010 y 2012; y el tercero —centrado en recorrer el vasto territorio americano— se encuentra actualmente en proceso.

La pareja ilustra muy convenientemente la memoria del colectivo. En esa memoria social también se hace patente la identificación del Otro. Existe un interés por la memoria histórica del lugar y quienes perecieron allí. Buena parte de su trabajo se centra en la reflexión sobre el colectivo que protagonizó la batalla y el paso del tiempo como disolución de los pocos vestigios que quedan en el lugar. Con su trabajo, elevan la memoria colectiva hasta el punto de convertir esos espacios en una extensión de sí mismos y su experiencia. Su intención es recuperar la historia a través de la puesta en valor del lugar y la

huella. Así, el paisaje, es el verdadero testigo de lo que acontece y, de esta forma, se convierte en el protagonista de sus imágenes (Fig. 27).



Figura 27. Bleda y Rosa, *Campos de batalla*, “Covadonga, año 718”, 1994-1996.

Es, por tanto, un nexo con el Otro y con uno mismo, donde Uno es el origen, ente elucubrador de la obra de arte; siendo el Otro una entidad mayor, compuesta por múltiples otredades cuya experiencia ha quedado impresa en el territorio. Por ello, *Campos de batalla* pretende visitar la historia, la perspectiva mostrada por sus autores no plantea una posición concreta respecto a un bando u otro, éstos sólo actúan como cronistas y, al mismo tiempo, contempladores de la historia allí contenida.

Respecto a la composición de las imágenes, la serie se caracteriza por utilizar un formato panorámico dividido, creando un díptico para cada pieza, un punto de vista que se rompe en dos. Construyen un enfrentamiento en una nueva alusión a los dos bandos que componen la batalla y, por supuesto, a su condición dual. Se produce una tensión entre las “ventanas” que componen cada pieza. Éstas, por otra parte, parecen estar hablando entre sí.

Campos de fútbol y *Campos de batalla* fueron el origen de las obras que se desarrollarían con posterioridad, y en ellas, especialmente en *Campos de batalla*, encontramos las claves definitivas de su discurso como equipo. Sus trabajos posteriores, como podemos observar, constituyen una relevante

aportación a su visión de la memoria y el lugar; a destacar sus series *Origen* y *Arquitecturas*, receptoras de ideas que ya apuntaban en sus “batallas”. No existen en estas obras “interrupciones en el paisaje”, el formato panorámico no está, a diferencia que en su obra anterior, dividido en dípticos. La visión de los autores se unifica, parece que se tratase de un solo artista al servicio de su cámara.

Por otra parte, en la labor de archivo que realizan Bleda y Rosa, localizamos un elemento que cobra una gran relevancia y evoluciona conforme madura su producción. Nos referimos al uso del texto como complemento de la imagen. El texto aparece por primera vez como anécdota en *Campos de fútbol*, concretamente, en “Accidente topográfico I” y “Accidente topográfico II”. Ese breve apunte al pie de la imagen va a volverse un acérrimo invitado en piezas realizadas con posterioridad, sirve de apoyo a la imagen, permitiendo al espectador asomarse a las intenciones del autor. El texto se transforma entonces en un soporte narrativo que da forma a la historia que hay tras la imagen. Esos fragmentos literarios refuerzan la visión crítica con la que ahora Bleda y Rosa miran al lugar. En su último trabajo, *Prontuario*, el texto deja de tener una misión contextualizadora para establecer un diálogo entre el espectador y la obra (Fig. 28). Se convierte así en objeto, toma un valor corpóreo y es introducido como anexo a las imágenes que conforman el políptico. Su función ahora es sensibilizarnos ante las fotografías, servir de puente entre el espectador y el complejo de imágenes. Constituyen un verdadero mosaico compuesto por retales de historia.



Figura 28. Bleda y Rosa, *Prontuario*, “1. Trafalgar”, 2011-2013.

El incremento del texto en las obras de Bleda y Rosa parece contradecir al diálogo de las panorámicas en forma de díptico de *Campos de batalla*. Las fotografías se unifican, funden sus miradas y hablan con el espectador a través del texto. El diálogo no es ya un elemento interno, al que sólo acceden los autores durante el proceso de creación, sino que se abre al espectador, incorporando sus particulares vivencias, su memoria y su contexto personal para darle sentido a la pieza artística. Más aún cuando el que contempla se siente parte de la creación porque, a nivel personal, exista algún tipo de conexión con el lugar al que la obra se refiere o con los acontecimientos narrados.

En este sentido, recordamos las palabras de Nicolas Bourriaud (Niort, 1965), reputado historiador y crítico de arte, al decir:

Duchamp [...] afirmaba que las miradas son las que posibilitan los cuadros, va sin embargo todavía más allá, planteando el diálogo como el origen mismo del proceso de constitución de la imagen: al comienzo habría inclusive que negociar, presuponer al Otro. Cada obra de arte podría entonces definirse como un objeto relacional, como el lugar geométrico de una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios (Bourriaud, 2008: 29).

En adelante, reflexionaremos en profundidad acerca de las diferencias existentes entre un diálogo interno, de exclusivo acceso para la pareja artística y un diálogo abierto, en el que el espectador debe involucrarse para desentrañar los misterios de la pieza artística en cuestión.

Cerramos este primer apartado habiendo hecho énfasis en una idea que sigue orbitando en nuestras mentes y que, de hecho, abraza nuestra investigación: el diálogo es la clave y el punto de partida al complejo pero apasionante proceso creativo que tiene lugar en las mentes de la pareja artística, de aquellos individuos que abandonan su condición de Uno para sumarse y comprenderse parte del Otro. El diálogo no habría de existir en *Matrix*, como tampoco podría sobrevivir en las mentalidades cartesianas. Acogido por Sócrates como la principal vía de transmisión de conocimiento, el diálogo ha sido siempre un caudal que permite a las mentes creativas interrelacionar ideas y desarrollar su imaginación. Sin diálogo no seríamos capaces de crecer, nuestra libertad se vería coartada ante las limitaciones de mi propia experiencia. Es por ello que muchas respuestas dependen de un diálogo con el prójimo. Afortunadamente, habiendo tumbado el muro, ahora disfrutamos del encuentro.

Enfrentarnos a la realidad del Otro nos da acceso a aquella en la que nos encontramos inmersos. Experimentar el encuentro nos abre camino en este vasto y agudo territorio en el que muchas veces no distinguimos nuestro cuerpo físico de los avatares virtuales. Para el artista, sin embargo, el encuentro va a propiciar su aperturismo, cuestión que analizaremos en el bloque número 3, titulado “El diálogo como modelo de construcción de pensamiento”.

2. EL OTRO EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

En el primer bloque hemos situado históricamente la aparición del Otro, comparando su fenomenología con representaciones plásticas y literarias construidas a partir de su conceptualización. Ya sabemos que la problemática del Otro ha preocupado en gran medida al ser humano desde la irrupción del hombre burgués y el desarrollo del humanismo. No obstante, este concepto no es exclusivo del pensamiento filosófico, como ya hemos introducido, sino que vemos diseminado su interés en diversas áreas de las artes y humanidades. En este segundo bloque de nuestra investigación vamos a centrarnos en el análisis de aquellas representaciones literarias, visuales y plásticas donde, aunque exista una influyente base filosófica, la visión del Otro y su relación con el Yo es abordada desde una lógica eminentemente visual, es decir, a partir de la imagen —sea ésta descriptiva, tratándose de una representación literaria; o visual, en caso del teatro, la animación, la ilustración o la escultura—. Debemos, además, agradecer dichas aportaciones a sus respectivos autores por acercarnos este apasionante planteamiento, más accesible para el público no especializado que las teorías de la filosofía moderna. Así, vamos a dividir el bloque en dos apartados bien diferenciados: de una parte, la visión del Otro desde una perspectiva individual, de otra desde el trabajo en pareja.

En el primer apartado titulado “Visión y opinión del Otro I: condición de individuo” nos referiremos a aquellas aportaciones trasladadas por un único autor desde su condición de individuo o de autor individual. Aclaremos que, no debemos confundir sus ideas con las del hombre solitario, puesto que las obras aquí recogidas para su análisis poco tienen que ver con las tratadas en el primer bloque acerca del solipsismo y su oposición a la realidad del Otro. En obras como *El otro*, de Miguel de Unamuno, las “Alicias” de Lewis Carroll o *Neon Genesis Evangelion* de Hideaki Anno, sus autores son incapaces de negar la existencia de un Tú. La ausencia de este elemento les habría impedido desarrollar sus obras y, en consecuencia, sus aportaciones no habrían recibido semejante reconocimiento a nivel internacional.

La segunda mitad del bloque del segundo apartado titulado “Visión y opinión del Otro II: condición dual” está dedicada a las singulares aportaciones

de dos parejas artísticas, de gran prestigio internacional, que además han mantenido una relación sentimental durante el periodo en que se encontraban trabajando en sus obras, dando lugar al desarrollo de su trabajo en equipo (Fig. 29). De entre los muchos dúos existentes, hemos escogido dos de los cuales cuyas obras, en nuestra opinión, reportan un elevado interés para este estudio, componiendo dos piezas clave en el análisis del Otro y su pervivencia en la creación contemporánea multidisciplinar.



Figura 29. Tim Noble & Sue Webster en su estudio, Londres.

2.1. Visión y opinión del Otro I: condición de individuo

De las muy diversas obras que tratan el problema de la otredad, definiendo su desarrollo e influyendo en la lectura de las mismas, vamos a apuntar aquí cuatro autores sabedores de la relevancia que tiene la relación Yo-Tú-Otro para el ecosistema social y su evolución desde el s. XIX, muy especialmente en los países más desarrollados.

En primer lugar, respecto a la posición del autor individual, es decir, aquel que lleva a cabo su trabajo en solitario y se ciñe a los esquemas y normas autoimpuestos, apoyado en un eterno monólogo, debemos preguntarnos ¿qué preocupaciones le empujan a cuestionarse el valor del prójimo? ¿cuáles son las incógnitas que golpean las mentes de estos autores impelidas a traspasar el espejo?

La respuesta podría acercarse a la idea o la posibilidad de que Yo, en esencia, soy Otro; siendo uno y Otro la misma cosa. El planteamiento afortunado de Husserl, ya evolucionado, filtrado por los siglos y las mentes de brillantes filósofos y artistas nos insta a pensar en el Yo como un ente multiplicado, flexible y ciertamente autónomo. Si el Ser me es dado por Otro, me es devuelto por ese Tú esencial al que llamamos Otro, el interés de estos autores no se encuentra en el equilibrio antes subrayado en las parejas de artistas. Si acaso el diálogo se nos presenta como un útil, una herramienta indispensable de la que valerse cuando pretendemos trabajar en pareja, en consonancia con Otro. Sin embargo, para el autor individual que se sirve de un monólogo, de un pensamiento introvertido y de un lenguaje único, personal e intransferible, **el verdadero interés por la otredad debe hallarse en el recipiente de información que es el Otro acerca de mí mismo**. Siendo así, ¿no se deben las inquietudes de éstos a una búsqueda incesante de nuevas perspectivas acerca de sí mismos? Bajo este cuestionamiento vamos a trabajar en torno a cuatro reconocidos autores cuyo trabajo ha transitado en tiempo y espacio por todo el mundo, siendo hoy reconocidas como obras de culto. Todos ellos grandes eruditos; inquietos respecto al mensaje que sus obras nos trasladan; e influyentes en sus respectivos campos. Lewis Carroll, Luis Borges, Miguel de Unamuno y Hideaki Anno han tejido elocuentemente un gigantesco y complejo tapiz en nuestro imaginario, mostrando éste la sutil esencia del problema del Otro e imbricando

aquellos aspectos de vital importancia para su entendimiento. La puesta en valor del Tú se hace patente en sus obras, a continuación, veremos el porqué.

2.1.1. Alicia en la obra de Lewis Carroll: un enfoque existencial



Figura 30. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 1865.

Hablemos, en primer lugar, sobre la ensoñación narrativa que trajo a la vida el reverendo Charles Lutwidge Dodgson —más conocido éste por su seudónimo Lewis Carroll—, en forma de cuento para niños y adultos, adelantándose a varias generaciones y sobreviviendo al paso del tiempo. La primera de sus obras fue titulada *Alice's Adventures in Wonderland* (Fig. 30), originalmente publicada en 1865 y más conocida en España como *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* o, gracias a su adaptación en el cine de animación por Walt Disney en 1951, simplemente como *Alicia en el país de las maravillas*. En segundo lugar, fue publicado en 1871 el cuento *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, aquí conocido como *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*.

La historia de Lewis Carroll no deja de ser controvertida en nuestro siglo, más si cabe, conforme nuestras normas sociales se pulen, la estrecha relación que mantuvo con la familia Liddell y concretamente con las niñas Lorina, Alice y Edith es vista hoy con recelo, atribuyendo a Dodgson una reprimida atracción sexual hacia éstas³⁰. El inicio de la historia de Charles Dodgson con la familia se

³⁰ No se han encontrado documentos que puedan dar veracidad al supuesto de que Lewis Carroll manifestase atracción puramente sexual hacia las niñas Liddell u otras, las fuentes nos indican que su acercamiento fue, en todo momento, inocente. Sin embargo, no podemos obviar que Carroll mostró un inusual interés por niñas menores de edad, a las que conocía en sus excursiones a la playa o viajes en ferrocarril, procurando acercarse a ellas con rompecabezas y juegos infantiles para, más tarde, adular su belleza, dibujarlas y fotografiarlas —siempre con el permiso de sus madres—. La

remonta al 25 de abril de 1856. Dodgson era un joven de 24 años recién titulado por la universidad de Oxford, su residencia se encontraba en Christ Church —su alma máter—, parte del campus universitario. De personalidad metódica, ordenada y sobria, destacó por su brillantez como matemático y, posteriormente, por su afición a la fotografía además de por su indudable capacidad narrativa. A su vez, la joven que inspiró los cuentos de Alicia no era otra que Alice Liddell (Westminster, 1852 – Kent, 1934), hija del decano de Oxford³¹ (Fig. 31). Su residencia se encontraba también en el campus, por lo que el contacto entre el profesor Dodgson (en adelante nos referiremos a él por su seudónimo Lewis



Figura 31. Lewis Carroll, *Alice Liddell*, 1858.

Carroll) se produjo en el contexto del campus, hasta desarrollarse en profundidad por su contacto recurrente con la familia.

Carroll afianzó la relación con las niñas Liddell, frecuentando a menudo su residencia. Gracias a los diarios del autor, sabemos que las visitaba en presencia de su institutriz. Estando allí les contaba cuentos e historias con los que las niñas parecían disfrutar. La relación entre el joven Carroll y las niñas pequeñas de la familia Liddell se fue estrechando en los años venideros. Se conservan, además, numerosas fotografías de las chicas, entre las que

literatura Victoriana tuvo la tendencia de idealizar el cuerpo infantil, exaltando su belleza. Por lo que, escudado en ello, probablemente Carroll no advirtió sus intereses como un precedente de impulsos pedófilos.

³¹ Declaración de Alice en su visita a EEUU durante la conmemoración de la publicación *Alice's adventures in Wonderland*, noticia titulada "ALICE IN U.S. LAND!" en New York – "El famoso personaje original de Lewis Carroll, Srta. Alice Hargreaves, de 80 años, llega por su 100 aniversario" del texto original publicado en 1932 "Original of Lewis Carroll's famous carácter, Mrs. Alice Hargreaves, 80, arrives for 100th anniversary":

-Es un gran honor y un gran placer venir aquí. Y creo que ahora mis aventuras en el extranjero serán casi tan interesantes como lo fueron mis aventuras bajo tierra. (Doc. BBC – 8:05).

destaca la joven Alice, mostrándose como una niña atrevida, con carácter, divertida y de mirada perspicaz.

La historia de Carroll con la familia Liddell se ensombrece en el año 1863, aunque no se conocen con exactitud los detalles de su distanciamiento. Algunas cartas de las sobrinas del autor atribuyen su desenlace a la presunta intención de Carroll de utilizar a las niñas para seducir a su institutriz, Mary Prickett o a la mayor de las hermanas con las que mantuvo contacto: Lorina Liddell.

Sin embargo, la correspondencia entre Lorina y Alice, años más tarde, abre nuevos caminos de especulación sobre el motivo del desencuentro entre el reverendo Dodgson y la familia. El documento en cuestión, una carta de Lorina enviada a Alice, a sus 81 años, datada el 2 de mayo de 1930, nos hace suponer que éste sí manifestó atracción sexual por Alice. En la carta, la hermana mayor —Lorina— destaca su preocupación por las declaraciones que hizo durante una entrevista con motivo de un proyecto biográfico sobre Carroll cuando se le preguntó por la relación frustrada entre Carroll y la familia Liddell. La afirmación de Lorina no resulta del todo concluyente, mantiene su declaración en un límite desdibujado, ambiguo, según el que también podríamos presuponer que, en realidad, el autor pretendió un acercamiento hacia Lorina y no, sin embargo, hacia la pequeña Alice. En el documento no alcanzamos a entender si la hermana mayor se escudó en un rumor que ya se había planteado en el pasado ante la expectativa de señalarse como la verdadera atracción de Carroll y, por tanto, el principal motivo de su posterior distanciamiento:

Dije que su trato se volvió demasiado afectuoso hacia ti a medida que crecías, y que mamá habló con él acerca de ello, y que eso le ofendió, por lo que dejó de venir a visitarnos [...] tenía que dar alguna razón para la interrupción de toda relación (The Secret World of Lewis Carroll, 2015).

A pesar de que el trato entre Carroll y los Liddell se prolongó unos siete años y que las causas de su distanciamiento parecen deberse a que el señor y la señora Liddell desaprobaban la actitud afectuosa de Carroll hacia las niñas, fue en el verano de 1862, un año antes de producirse el conflicto, cuando Carroll llevó a las tres hermanas Liddell a disfrutar de un paseo por el río Támesis. Cuenta Alice Liddell en sus memorias que recuerda cómo ella y sus hermanas pedían al señor Dodgson que narrase una de sus historias y que éste, tras negarse en varias ocasiones, terminó cediendo ante las insistentes peticiones de

las niñas. Fruto de ese día de verano sofocante³², nace el verdadero Lewis Carroll y, con él, Alicia y sus aventuras bajo tierra, el primero de los dos cuentos posteriormente publicados.

Asimismo, se sabe que ese día Alice pidió a Carroll que escribiese para ella esa fantástica historia y ahí, el autor, emprendió la tarea de fabricar un manuscrito original, escrito a mano y con ilustraciones que él mismo realizó basándose en la imagen de la pequeña Alice (Fig. 32). Carroll ocupó dos años en desarrollar el manuscrito, originalmente titulado *Alice's Adventures Under Ground*³³, una obra de singular valor, cuidada al detalle. Se conservan ensayos de las ilustraciones que más tarde insertó en mitad del texto, acompañando las sorpresas y desencuentros de Alicia en su increíble mundo de fantasía (Fig. 33).

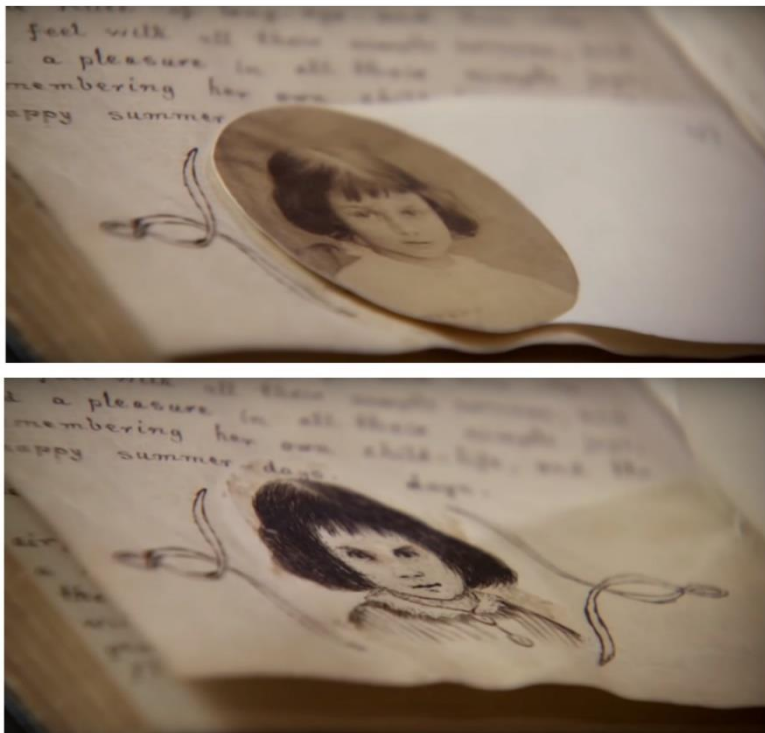


Figura 32. Lewis Carroll, dibujo bajo la fotografía de Alice Liddell encontrado en el manuscrito original *Alice's Adventures Under Ground*, 1864.

³² Los registros meteorológicos del 4 de julio de 1862 mostraban que en realidad era un día lluvioso y frío, por lo que la versión oficial dada en las biografías de Carroll pudo haber sido alterada (Fresán, 2015).

³³ La primera edición de las aventuras de Alicia fue publicada, sin embargo, bajo el título *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), finalmente ilustrada por el reconocido artista John Tenniel (Bayswater, 1820) (British Library, 2019).

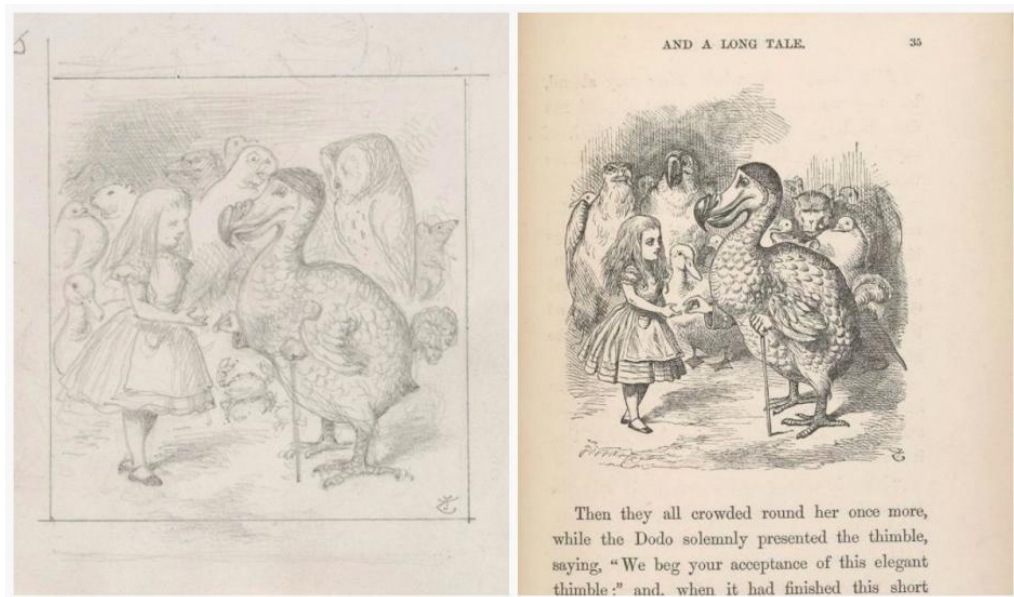


Figura 33.

Izquierda: Lewis Carroll, *Alice's Adventures Under Ground*, 1864.

Derecha: Lewis Carroll, *Alice's Adventures In Wonderland*, 1865.

En el mundo imaginado por Carroll, los cánones y deberes sociales se curvan, doblan y vuelven del revés. Nada es como esperamos. Las aventuras de Alicia no pertenecen a la norma aristocrática en que fue concebida. Además, esta obra rebasa todas las fronteras espaciales y temporales posibles, simplemente, parece no envejecer. Carroll trabajó con empeño en el manuscrito que pensaba regalar a Alice por las navidades de 1864, sin embargo, en el verano de 1863, Carroll y la familia Liddell se distanciaron. Se conservan en los diarios del autor breves fragmentos acerca de su preferencia por mantenerse distante de la familia, no obstante, algunas páginas de su diario fueron arrancadas por las sobrinas de éste —como más tarde admitieron en declaraciones a los medios de comunicación—, por ello aún este episodio continúa siendo una incógnita para investigadores e historiadores expertos en la vida del autor. Todavía así, el profesor se personó en la recepción que tuvo lugar

en la residencia de los Liddell en las navidades de 1864 y fue ahí cuando entregó a Alice el manuscrito *Alice's Adventures Under Ground*³⁴.

Como puede verse, la historia de la creación de uno de los cuentos más populares de la literatura universal nos ayuda a contextualizar no solo el complejo emocional que tuvo lugar en la vida del autor, sino una circunstancia clave que vamos a apuntar a continuación respecto a la pregunta que realizábamos al comienzo de este apartado: ¿las inquietudes del creador individual respecto a la problemática del Otro se deben a una búsqueda incesante de nuevas perspectivas acerca de sí mismo?

En adelante nos dedicaremos a apuntar las cuestiones que más nos interesan de los mundos de Alicia respecto a la problemática del Otro y cómo, Carroll, arrojó nuevas luces sobre las complejas teorías que se gestaron en el s. XIX en el seno de la filosofía moderna. Sin embargo, primero, nos gustaría hacer hincapié en un detalle de gran interés sobre el autor y es, precisamente, la recuperación de Alicia en su segundo cuento titulado *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Se conoce que Carroll publicó su primera obra alentado por amigos y familiares, ésta, como sabemos, triunfó entre el público. La edición ilustrada por el dibujante británico John Tenniel (Bayswater, 1820 – Londres,

³⁴ El manuscrito fue conservado en la familia hasta el 3 de abril de 1928, subastado en la casa Sotheby's y vendido por £ 15.400 al Dr. Rosenbach. El original pasó por varios coleccionistas y archivos hasta donde se encuentra hoy, en el archivo de la British Library —Biblioteca Británica de Londres, Reino Unido—. El texto dice:

Alice Liddell guardó el manuscrito hasta 1928, cuando se vio obligada a venderlo para pagar los impuestos por deceso después de la muerte de su esposo. El manuscrito se vendió en una subasta en Sotheby's por £ 15,000 a un distribuidor estadounidense, el Dr. Rosenbach, quien a su vez lo vendió a Eldridge Johnson al regresar a Estados Unidos. Después de la muerte de Johnson en 1946, el manuscrito fue nuevamente vendido en una subasta. Esta vez, sin embargo, fue comprada por un rico grupo de benefactores que donaron el volumen al pueblo británico (y al Museo Británico) en 1948 en agradecimiento por su galantería contra Adolf Hitler durante la Segunda Guerra Mundial.

Alice Liddell kept the manuscript until 1928 when she was forced to sell it to pay death duties after the death of her husband. The manuscript was sold at auction at Sotheby's for £15,000 to an American dealer, Dr Rosenbach, who in turn sold it to Eldridge Johnson upon returning to America. Following Johnson's death in 1946 the manuscript was again sold at auction. This time, however, it was purchased by a wealthy group of benefactors who donated the volume to the British people (and the British Museum) in 1948 in gratitude for their gallantry against Adolf Hitler during World War Two (British Library, 2019).

1914) no tardó en recibir buenas críticas. Lewis Carroll fue testigo de su propio éxito, sin embargo, el profesor Dodgson era un hombre que prefería mantenerse en el anonimato³⁵. Se conservan algunos documentos que avalan esta afirmación acerca de su carácter introvertido, entre ellos una carta dirigida a su amiga, la señora Symonds —datada en el 9 de noviembre de 1891—, donde, tras indicar que odia todo lo relacionado con la popularidad que le han dado sus cuentos sobre Alicia, llega a escribir: “Casi desearía nunca haber escrito ningún libro”³⁶ (Fig. 34).

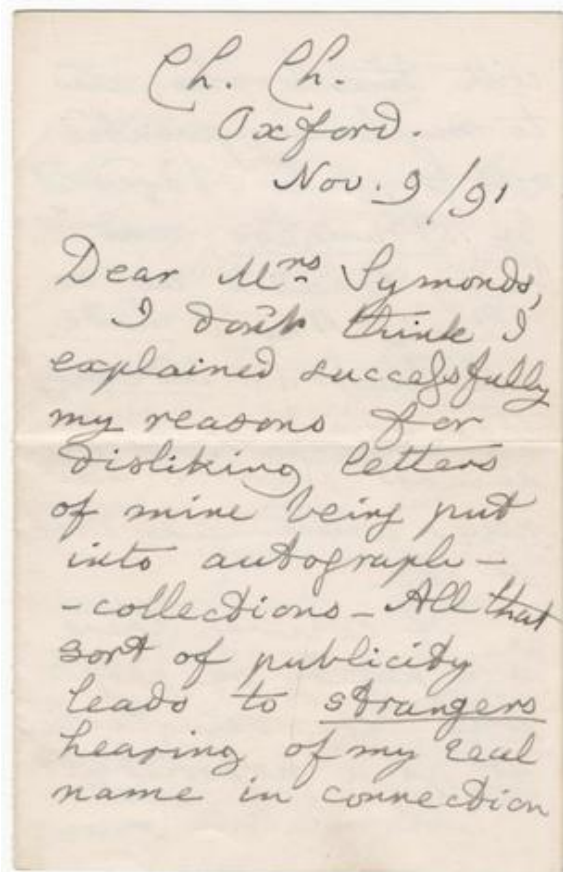


Figura 34. Carta de Lewis Carroll a la Sra. Symonds, 9 de noviembre de 1891.

Por otra parte, su amor por la fotografía le llevó a retratar a muchos personajes de su entorno, no solo las hermanas de la familia Liddell, sino amigos y celebridades relacionados con el autor. En cambio, el propio Carroll no gustaba de ser fotografiado, cuidaba con celo su intimidad y el número de imágenes en el que aparecería retratado. Por todo ello, es hoy bien sabido que no quería ser reconocido por el público, prefería la libertad del juego de palabras derivadas del latín que le brindó su seudónimo³⁷. Tampoco se trataba de una cuestión de dinero, Carroll

³⁵ Según las cartas que Lewis Carroll escribió a la señora Symonds, éste era muy celoso en lo que respecta a su vida privada. Carroll procuró en todo momento mantener su identidad a salvo de los medios de comunicación y expresó en varias ocasiones su preocupación ante la idea de que personas extrañas pudieran conectar su nombre real al de Lewis Carroll (Bonhams, 2019).

³⁶ Texto original: “I almost wish I had never written any books at all” (Bonhams, 2019).

³⁷ El seudónimo Lewis Carroll proviene de una latinización de su nombre original, Charles Lutwidge Dodgson, pasando a ser Ludovicus Carolus y, finalmente en inglés: Lewis Carroll.

permaneció como docente en Oxford hasta 1881 (Lewis Carroll Society, 2017), momento en el que decide, voluntariamente, retirarse de la academia. Por los motivos expuestos, no podemos evitar preguntarnos: ¿por qué escribió la segunda parte de las aventuras de Alicia? Sobre todo, si tenemos en cuenta que el primer cuento había sido elaborado como regalo para la niña, fruto de sus encuentros con las hermanas Liddell. Separado de éstas y más concretamente de la musa que más tarde se convirtió en mito de sus mundos infantiles, ¿qué empujó a Carroll a escribir *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*? ¿Por qué recuperaría a Alicia de sus aventuras bajo tierra?

Por todos es sabido que Lewis Carroll fue un verdadero apasionado del pensamiento y la visión infantil que tienen los niños del mundo. Empatizaba con singular naturalidad con ellos, estaba profundamente interesado en la infancia y la inocencia que sólo un niño puede transmitir. Lewis Carroll se aferró a su infancia y la forma de comprender el universo infantil tanto como si éste no hubiese, en efecto, superado su etapa de madurez. La novelista, Virginia Woolf, mencionó sobre su obra: “estos no son libros para niños. Son los únicos libros que nos convierten en niños”³⁸. Por sus palabras comprendemos que Carroll tenía una conexión mucho más profunda con su Yo infantil que la mayoría de los adultos, su interés en la infancia jugó un papel fundamental en la relación que forjó con las hermanas Liddell y, por supuesto, en la redacción de sus cuentos. Sin embargo, seguimos en pie ante la pregunta: ¿por qué recuperó a Alicia de su ensoñación en el país de las maravillas?

Para responder a la incógnita debemos rescatar un fragmento de su primer cuento *Alicia en el país de las maravillas*, concretamente del episodio que tuvo lugar entre Alicia y la oruga, cuando ésta, pipa de agua en mano, pregunta a la protagonista, insistentemente: ¿Quién eres tú? Aprovechamos para apuntar que se trata de una escena a la que Walt Disney prestó verdadera atención en su filme, dedicando un gran esfuerzo a la caracterización de la oruga, sus movimientos y la animación de los anillos de humo que acompañaban a las palabras del insecto. Quizás lo hizo, advirtiendo que este episodio pretendía recrear un interesante doble juego de identidades, conceptualmente profundo a la par que llamativo para un adulto, sin dejar de congratular a los más pequeños por la gracia visual y los sonidos que emitía la oruga al dirigirse a Alicia. Junto a la escena con el Sombrero Loco en la hora del té —finalmente incluida en la

³⁸ “These are not books for children. They are the only books in which we become children” (McCrum, 2015).

primera edición publicada por Carroll, pero sin presencia en el manuscrito original que entregó a Alice Liddell—, son, indudablemente, dos momentos de gran relevancia para la curva de desarrollo que sufre Alicia en su aventura. El fragmento en cuestión dice así:

La Oruga y Alicia se miraron durante un rato en silencio: por último, la Oruga se quitó el narguile de la boca, y le habló con voz lánguida y soñolienta.

—¿Quién eres tú? —dijo la Oruga. No era ésta una forma alentadora de iniciar una conversación. Alicia replicó con cierta timidez: «Pues... pues creo que en este momento no lo sé, señora... sí sé quién era cuando me levanté esta mañana; pero he debido de cambiar varias veces desde entonces³⁹».

—¿Qué quieres decir? —dijo la Oruga con severidad—. ¡Explícate!

—Me temo que no me puedo explicar, señora —dijo Alicia—; porque, como ve, no soy yo misma” (Carroll, 1999: 65).

La recurrencia de la pregunta ¿Quién eres tú? Repetida en numerosas ocasiones —más allá del fragmento extraído y que aquí exponemos—, no debería entenderse como un adorno narrativo o una circunstancia que debamos ignorar. Carroll parece gritarnos a través de sus cuentos, haciendo que nos preguntemos acerca de quiénes somos y, sobre todo, quién es Alicia realmente. Nos preguntábamos hace escasos párrafos sobre qué llevó a Lewis Carroll a recuperar la figura de Alicia años más tarde de ver publicado el primer cuento, bien podría haber inventado nuevas historias, nuevos personajes —como haría posteriormente—, sin embargo, el audaz escritor, quiso traer de vuelta, con mimo, a la que es hoy un icono para la cultura literaria infantil. Alicia regresó a su mente e inundó con tinta nuevas páginas con sus increíbles aventuras. Sin embargo, ¿por qué Alicia? ¿Quién es Alicia realmente?

³⁹ Con “[...] he debido de cambiar varias veces desde entonces”, Alicia se refiere a que su cuerpo ha sufrido varias transformaciones de tamaño desde que comenzó su aventura persiguiendo al Conejo Blanco. Aunque el sentido literal de la conversación pueda desorientarnos, no debemos caer en el juego infantil de Carroll, sino hacer una lectura detenida respecto a la situación en la que se encuentra Alicia, su actitud con los personajes que interactúan con ella y la metáfora del cambio, no ya como una simple metamorfosis a nivel físico sino como una pérdida de su identidad original.

En nuestra opinión, y por ello hemos hecho mención al episodio de la oruga, aunque Alicia fue originalmente un regalo hacia Alice Liddell, homenajear su grácil carácter, su estética en la obra literaria o el diseño de ésta en el manuscrito original y, posteriormente, los dibujos que con tanto esmero y cuidado poblaron las páginas de la publicación final en 1865 de la mano de John Tenniel —supervisados por el propio Carroll— no vienen a corresponderse con la imagen de la pequeña Alice. Si bien, Alice inspiró las historias de Alicia y supuso el germen que induciría a Carroll a plasmar sobre el papel sus aventuras; la imagen final de la protagonista de este cuento tenía el pelo largo, la mirada afligida y mostraba un aspecto melancólico, todo ello se sumaba a un comportamiento mucho más adulto de lo que cabría esperar, juzgadora de las normas alteradas del mundo en el que se había introducido. Quisquillosa, moderadamente protestona y huidiza de silencios incómodos, no parece que el carácter de la niña de 7 años en la ficción⁴⁰ retrate a la resplandeciente Alice que, en 1862 había ya cumplido 10 años. Todo ello nos indica que no debemos pensar en Alice como arquetipo de Alicia sino como imagen que inspiró y dio rienda suelta a la imaginación del autor.

Y, si no es Alice Liddell, esa niña traviesa, de mirada atrevida, capturada por la cámara fotográfica del profesor Dodgson, ¿quién es? ¿Quién es ella? Y, con esta pregunta, resuenan en nuestras cabezas las suaves pero inquisitivas palabras de la oruga... Es entonces que, atravesando nuestras retinas, una imagen de Lewis Carroll se cuelga ahora en nuestras cabezas:

¿Es acaso Alicia un reflejo del propio Carroll?

Si fuese así, estamos ante una idea infantil de la personalidad del autor. Cuando Carroll escribió la continuación de *Alicia en el país de las maravillas*, ¿estaba él traspasando el espejo? ¿Qué encontró Alicia allí, al otro lado? Bajo esta premisa no podemos evitar preguntarnos si lo que el lector debe buscar es al propio Carroll y su inagotable sed por recordar la infancia. En nuestra opinión, el autor nunca pretendió recuperar a Alice Liddell, esa niña que en 1871

⁴⁰ “El 4 de mayo de 1852 es el día en que nació Alicia Liddell. En 1862 tenía diez años, año en que Carroll contó y escribió el cuento; pero su edad en el cuento es, casi con toda seguridad, de siete años” (Carroll y Gardner, 2010: 91). En la nota cuatro del capítulo VII, Gardner nos aclara que en la última página del manuscrito de *Alice’s Adventures Under Ground*, Carroll pegó una fotografía que capturó de Alicia a sus siete años (Carroll y Gardner, 2010: 92).

ya había dejado atrás los cuentos de hadas para convertirse en una mujer adulta. Sabemos que el escritor mantuvo cierta correspondencia con Alice pero la relación entre ellos jamás se recuperó del conflicto de aquel verano de 1863.

Sea como fuere, nos parece inusitado pensar que Carroll recurriese a la literatura para recuperar a la que definió como su “amiga más especial”, al fin y al cabo, esa niña ya formaba parte de un idilio en una década pasada. Sin embargo, sí que nos parece factible la idea de que, en realidad, Alicia sea un fiel reflejo del escritor, una forma de romper las normas, de anteponerse a la realidad y plantarle cara al ritmo social impuesto por la época victoriana. Alicia trae consigo algo que Carroll amaba por encima de todo y ese algo es la idea de que la infancia puede prolongarse en el tiempo, puede sobrevivir al tiempo, como lo hizo en sus historias, como sigue haciéndolo cada vez que leemos sus cuentos. En este sentido, Virginia Woolf tuvo una visión acertadísima de la literatura de Carroll porque verdaderamente nos convertimos en niños, olvidamos que hemos crecido cuando decidimos perseguir al veloz Conejo Blanco.



Figura 27. Alicia frente al espejo en *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, 1871.

Con esta reflexión queremos dejar clara nuestra postura acerca de las intenciones que pudo tener Carroll inventando a sus “Alicias”, si fueron una excusa para recuperar a su Yo de niño, un refugio de la vida adulta o un alivio a las frustradas relaciones con sus muchas amigas menores de edad⁴¹, en Alicia observamos de continuo la pretensión de Carroll por volver a su infancia, una forma de mirarse a sí mismo, de buscar respuestas en su locura infantil. Sin tapujos podemos decir que, para nosotros, Lewis Carroll y Alicia son dos extensiones del

⁴¹ “«Me encantan las niñas (no los niños)», escribió una vez” (Carroll y Gardner, 1999: 11).

matemático Charles Lutwidge Dodgson, siendo el primero su versión anónima, una máscara adulta; y la segunda, un espejo de sus ideas, un vistazo a su lado más inocente. La recuperación del mito en que Alicia se había convertido no se debía a otro impulso que el de volver a revivir sus aventuras, movido por la frustración de no encontrar refugio para su Yo físico adulto. A través de su creación pudo llevar a cabo su mejor y más brillante jugada de ajedrez, más si cabe, que el jaque mate del “peón blanco”⁴² al Rey Rojo al otro lado del espejo (Fig 27).

⁴² Recordemos que el Peón Blanco es, en realidad, Alicia.

Así, Alicia volvió a soñar, solo que esta vez en lugar de caer por la madriguera del Conejo Blanco, ésta traspasó el espejo, dando lugar a *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, publicado en 1871, tan sólo siete años más tarde de haber concebido las primeras aventuras de la niña. Esta segunda obra como su predecesora, ha ido acompañada de grandes éxitos y adaptaciones cinematográficas.

Respecto a cómo entiende este icono infantil el problema del Otro, debemos decir que, si para Carroll este asunto no era del todo un factor predominante en su juego con Alicia, la realidad es que la premisa del problema planteado por numerosos eruditos se encuentra también en su obra. Resulta inevitable prestar atención a la recurrencia del doble, la dualidad, el espejo, la exuberancia del Yo frente al prójimo y la relación dependiente entre Alicia y su ente materializado en el sueño. Se ha planteado en numerosas ocasiones que, tanto en la primera como en la segunda aventura de Alicia, la niña o bien un elemento exento a ella se encuentra en estado de ensoñación y es la falsa vigilia la que construye y da vida a los extraños personajes que se presentan ante la niña. A su vez, nos parece incuestionable el hecho de que Alicia, en un tono más extrovertido del que debiera, dada su situación de desconcierto, es proclive a iniciar un diálogo con sus extravagantes interlocutores. De ello, en muchas ocasiones extraemos información sobre la niña ¿no está buscando Alicia un poco de sí misma en el Gato, la Reina Roja, el Lirón, la Oruga o el Sombrero? ¿Son estos personajes porciones de nuestra joven aventurera? Como en los sueños todo se hace posible, sea cambiar de tamaño cada pocos minutos o entablar diálogo con el Gato de Cheshire, los cuentos de Carroll son sencillos de interpretar, no obstante, pueden volverse muy complejos si jugamos con las piezas que el autor ha ido esparciendo por ambos volúmenes. Hagamos con esas piezas un rompecabezas o una enmarañada red interconectada, las posibilidades en los mundos de Alicia son infinitas. Las innumerables referencias al plano físico-real del contexto en que Carroll y las niñas vivieron hacen la interpretación de sus cuentos más compleja si cabe, sobre todo si tenemos en cuenta las variadas y lúcidas opiniones de los expertos que han estudiado su vida y obra. Pongamos un ejemplo, solo para dar explicación al origen del Gato de Cheshire, existen al menos tres posibles caminos que arrojan algo de luz a la experiencia del lector. Es bien conocida en Inglaterra la expresión “grinning like a Cheshire cat” que traducida al castellano diría “sonreír como un gato de Cheshire”, a su vez dicha expresión tiene su propio origen en la cultura popular

de la región. Si Carroll quiso hacer referencia a esta expresión o si se inspiró en la escultura de un gato, localizada en la iglesia de St. Peter (Croft-On-Tees) (Fig. 35) donde su padre fue rector entre 1843 y 1868; si se trata más bien de la gárgola en la iglesia St. Nicolas (Cranleigh) lugar que solía visitar; o si se trata de una escultura en la torre de la iglesia St. Wilfrid (Grappenhall) en la propia región de Cheshire, la realidad es que no podemos determinar con exactitud el origen de sus personajes puesto que el único modo sería que el autor hubiese dejado este dato registrado en sus memorias. Por ello resulta tan complejo abordar su obra desde una perspectiva sobria, sin dejarnos llevar por las palabras del autor que, como si se tratase de un paseo en barca por el Támesis, consigue obnubilarnos entre sus muchas incógnitas.



Figura 35. Gárgola, fachada de la iglesia St. Peter (Croft-On-Tees). Posible referencia para la creación del Gato de Cheshire en los cuentos de Carroll.

Desde nuestro punto de vista, lo que no parece tan cuestionable es el hecho de que, en ambos cuentos, Alicia se muestra como un ente que salta de nuestra realidad más próxima a aquella que existe en la imaginación o en los sueños. Así lo demuestra cuando recorre los entornos más disparatados o participa en juegos cuyas normas parecen volverse del revés. El niño que vive en el profesor Dodgson coge las riendas de los mundos de Alicia, sin embargo, su versión adulta no deja de maravillarnos con complejos rompecabezas —

algunos de los poemas que aparecen en sus relatos siguen fascinando al lector— o la insinuación de que la realidad soñada y aquella en la vivimos no se encuentran tan distanciadas como cabría esperar. Ejemplo de ello es el Rey Rojo al que Alicia consigue dar jaque mate final tras haberse proclamado reina en *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. De entre los universos posibles, Alicia se topó con un campo infinito, superando los límites del horizonte. Allí donde alcanzaba su vista, el campo se encontraba dividido en cuadrados, haciendo la función de un tablero de ajedrez a escala real en el que participarían algunos personajes emblemáticos de su primera aventura. A lo largo del cuento la protagonista es un peón que avanza pacientemente hasta la última casilla en la que será coronada. Sabemos el momento exacto en que Alicia llega al otro lado del tablero porque ésta, siguiendo las reglas del ajedrez, se corona como reina. Aquí el autor, hace gala de sus cualidades narrativas para que, a ojos del lector, Alicia aparezca como reina como por arte de magia:

¡Ay, qué contenta estoy de haber llegado aquí! ¿Qué es esto que tengo en la cabeza?», exclamó consternada, llevándose las manos a algo pesadísimo que tenía ajustado alrededor de la cabeza. —Pero, ¿cómo puede haberseme puesto sin que yo lo haya notado? —se dijo, mientras se lo quitaba y lo colocaba en su regazo para ver de qué se trataba. Era una corona de oro— (Carroll, 1999: 294).

Llegado el momento, Alicia tiene un encuentro con las dos reinas, la Blanca y la Roja. La joven niña se encuentra entre ellas y mantienen una acalorada discusión que, en definitiva, versa sobre la validez de Alicia como reina, tomando en cuenta disparatados acertijos y sinsentidos que ponen a prueba los conocimientos de la niña. Finalmente, las reinas se duermen en el regazo de Alicia y a esta escena da paso una gran fiesta en la que Alicia es la anfitriona. Nuestro verdadero interés radica en los tres últimos capítulos del cuento, titulados “Al sacudir”; “Al despertar” y “¿Quién lo ha soñado?”.

En ellos se plantea la duda de si en realidad el sueño no ha sido de Alicia, y, ¿de quién si no? Se pregunta ella.

Veámoslo:

En el capítulo X, titulado “Al sacudir”, Alicia vuelve del otro lado del espejo, sin embargo, lo hace patente al advertir que, la Reina Roja que sostenía entre sus manos es en realidad Kitty, su gata negra:

La quitó de la mesa mientras hablaba, y la sacudió adelante y atrás con todas sus fuerzas. La Reina Roja no ofreció ninguna resistencia: pero su cara se hizo muy pequeña, y sus ojos se volvieron grandes y verdes; y mientras Alicia seguía sacudiéndola, ella seguía haciéndose más pequeña, y más gorda, y más suave, y más redonda... y... (Carroll, 1999: 313).



Figura 36. John Tenniel, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, 1871.

En el capítulo XI, titulado “Al despertar”, el lector es plenamente consciente de que, efectivamente, Alicia ha dejado atrás su somnolencia. Se confirma la tesis de que, nuevamente, el motivo de las aventuras que ha vivido se halla en la intensa vivencia de un sueño.

En el capítulo XII, titulado “¿Quién lo ha soñado”, sin embargo, se plantea una interesante hipótesis:

A ver, Kitty, pensemos ahora quién lo ha soñado todo. Se trata de una cuestión muy seria, así que no debes seguir lamiéndote la zarpa sin parar... ¡como si Dinah no te hubiese lavado esta mañana! Veamos, Kitty, ha tenido que ser o el Rey Rojo o yo. Él formaba parte de mi sueño, desde luego..., pero por otro lado, ¡yo formaba parte de su sueño también! ¿Fue el Rey Rojo, Kitty? Tú eras su esposa, cariño, así que deberías saberlo. ¡Desde

luego, tu zarpa puede esperar!» —pero la exasperante gatita se limitó a empezar con la otra zarpa, y fingió no haber oído la pregunta (Carroll, 1999: 319).

Y ahora se presenta un interesante cuestionamiento entre el autor —el propio Carroll— y el lector:

¿Quién creéis vosotros que lo soñó? (Carroll, 1999: 320).

Tal y como nosotros lo vemos, Lewis Carroll vuelve a poner a prueba al atento e instruido lector como si se tratase de un examen al final del trimestre. ¿Quién estaba realmente soñando esas aventuras? Instintivamente trataríamos de dar respuesta a esta incógnita diciendo:

- Si la narración acompaña a la niña durante todo el cuento, la protagonista de estas aventuras y, puesto que el Rey Rojo es únicamente un ente en la ficción, debe ser Alicia quien soñaba.

Sin embargo, acto seguido nos decimos...

- Pero si la Reina Roja era en realidad Kitty, su gata, ¿no podría ser el rey alguien que no ha entrado en escena y, sin embargo, ha estado presente en todo momento?

A lo que añadimos:

- ¿Es mi propia ensoñación?

Para nosotros es más sencillo que todo eso, todas las respuestas posibles son igualmente válidas, por lo que no son necesariamente relevantes para vislumbrar una interesante y más profunda reflexión que el autor utiliza a modo de broche final:

- Nuestra respuesta es que no hay respuesta y, de hecho, no importa en absoluto⁴³. La pregunta misma: ¿Quién creéis que lo soñó? Acompaña una mejor y más compleja resolución para el cuento porque imbrica al menos dos existencias, la de Alicia y la del Rey Rojo —independientemente de que ambos sean parte de la ficción—. Carroll se convierte en ese personaje que susurra a nuestro oído, incomodándonos, nos interpela con sus preguntas de última hora. Las mismas que, desde nuestro punto de vista, hacen este juego más

⁴³ En algunas ocasiones el autor nos ha sorprendido con juegos de palabras o acertijos sin respuesta, ejemplo de esto es el acertijo del Sombrero Loco “¿en qué se parece un cuervo a un escritorio?” (Carroll y Gardner, 2010: 90) motivo de muchas especulaciones.

apasionante. Debemos detenernos para escuchar atentos qué nos está diciendo en realidad. Porque... si Alicia no estaba en realidad soñando y, sin embargo, los acontecimientos se han sucedido al traspasar el espejo, siendo éstos producto de un sueño... pueden o no deberse entonces a las realidades soñadas por la niña u otro personaje que es hoy una incógnita tras la figura del exhausto rey⁴⁴. Esto posibilita la teoría del reconocimiento que hemos abordado en capítulos precedentes.

Nos explicamos:

Carroll crea una relación de dependencia en su universo tras el espejo. El doble está presente en todos los aspectos, desde que la niña traspasa el espejo y observa su habitación desde el otro lado, destacando que ésta es exactamente igual a la otra pero que, sin embargo, se halla en perfecta simetría con respecto a la anterior. Hasta el hilo que conecta todas sus acciones, en este caso, el juego de ajedrez, donde —como en muchos juegos de mesa— la mitad del tablero refleja la otra mitad. En nuestra opinión, la elección del ajedrez es sumamente acertada porque cada pieza conserva una naturaleza que le es propia e intransferible —a excepción del peón—. Ello nos permite destacar su carácter de espejo, no son simples discos como en las damas —ninguna pieza destaca sobre otra— donde además la distribución de las piezas es asimétrica. En el ajedrez, el rey blanco se enfrenta al rey rojo, las reinas del mismo modo, los caballos, alfiles y torres hacen lo propio. Existe un claro desdoblamiento del tablero, la naturaleza del ajedrez nos permite darle vida, un carácter propio, es casi como si las reinas se mirasen desafiantes desde su posición de inicio. Si lo que pretendemos es recrear un mundo en el que todo su juego se basa en la idea de que existe un doble de cada ente que vemos y conocemos, qué mejor que usar un tablero de ajedrez.

Sea por el espejo, por el juego, porque todos y cada uno de los personajes con los que interactúa Alicia presuponen la idea de que existe un ente idéntico al suyo, esté o no en el tablero... la realidad es que Carroll encuentra un maravilloso final a esta historia con una última incógnita. El misterio de si el sueño es o no de Alicia abre nuevos caminos a la interpretación de sus mundos. La presunción de que sea el Rey quién en realidad soñaba, acompañada de las palabras de la niña al decir "*Él formaba parte de mi sueño, desde luego..., pero*

⁴⁴ El rey rojo no despierta durante el transcurso de la partida por lo que, a ojos del juego, no realiza ni un solo movimiento.

por otro lado, ¡yo formaba parte de su sueño también!” connota el pensamiento de que existe un mutuo reconocimiento de la existencia del Otro ante la idea de que Alicia se hubiese introducido en el sueño del Rey Rojo. Es entonces cuando ésta valida su existencia y, en consecuencia, se plantea un cuestionamiento semejante a las teorías sartreanas, alojadas en la necesidad de reconocernos en el Otro —en Sartre, esto acontece por causa de la mirada⁴⁵— para afirmar nuestra existencia.

Las palabras de Carroll son muy transparentes. Para él, Alicia existe porque es producto del sueño del Rey o, en su defecto, de un ente abstracto que se identifica con aquél. Bien podría ser Kitty, su gata, que es a quien Alicia despierta, momento en el que se plantea la pregunta final. Esta opción sería muy factible. Sin embargo, Kitty es en el cuento la Reina Roja ¿podría haber sido ambos? ¿Rey y Reina? En todo caso, la incógnita sigue sobre la mesa y, como ya hemos subrayado, no nos preocupa acertar con la respuesta. Así que, apuntadas nuestras razones sobre por qué las preguntas incómodas de Carroll resultan de mayor interés que desentrañar el misterio, no podemos evitar en adelante, cuestionarnos por la identidad del Rey Rojo al otro lado del espejo. ¿Quién es el rey en el plano en que Alicia vive? Y, más aún, ¿por qué soñaba con Alicia? —siempre y cuando fuese él quien soñaba—. Tenemos una opinión muy personal acerca de que este rey actúa como referente paternal que, a su vez, conecta muy bien con la figura de Carroll. Sin embargo, no tiene cabida —por el momento— en lo que respecta al sueño y las dobles consciencias del gran icono infantil que hoy sigue creciendo generación tras generación.

⁴⁵ Abordaremos este asunto a partir del subcapítulo 2.1.2. titulado “Identidad e individuo: trazando puentes entre el pensamiento de Luis Borges, Miguel de Unamuno y Hideaki Anno”.

2.1.2. Identidad e individuo: trazando puentes entre el pensamiento de Luis Borges, Miguel de Unamuno y Hideaki Anno

Parecía que habíamos dejado atrás a la somnolienta Alicia cuando nos dimos de bruces con las encriptadas referencias del cuento *El Otro*, publicado en 1975 por el poeta, eterno aspirante a premio Nobel, Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899 – Ginebra, 1986). La excusa del sueño y lo soñado siguen fascinando a literatos 100 años después de que viésemos a Alicia atravesando de punta a punta un inmenso tablero de ajedrez, colmado de prados y lagos, acompañada por los más variopintos y excéntricos personajes, nacidos de la imaginación del reverendo Dodgson, todavía escondido tras la fascinante máscara de Lewis Carroll. Los sueños de Alicia o de quién quiera que soñase a menudo con ella y sus idas y venidas tras el Conejo Blanco, continúan inspirando a los buenos hacedores de historias y, no sin timidez, nos aventuramos a decir que Borges fue uno de estos iluminados, especial y concretamente en el encuentro que tuvo consigo mismo a orillas del río Charles, en Cambridge.

Iniciamos este intrincado recorrido por Borges para, a continuación, dar paso a los increíbles y más lúcidos pensamientos de Unamuno, rematando la tarea con la hipnótica animación del director Hideaki Anno. Como prometimos en el título, tenderemos puentes no ya entre sus respectivas obras sino a través de ellas, observaremos cómo el legado de estos ilustres pensadores ha evolucionado y se ha modernizado, arrojando elocuentes perspectivas sobre la sombra aún desdibujada de lo que el Otro es para nosotros y, sobre todo, de las implicaciones que nos ligan al Tú, a nivel particular, en la creación artística. Para ello debemos comprender las opiniones y teorías de quienes han invertido tiempo y esfuerzos en la labor que supone entender la otredad y asimilar su abstracta relación con el hijo pródigo que es el Yo, ese pronombre tantas veces ensalzada.

La literatura de Borges conecta muy bien en algunos aspectos con la narrativa de Carroll antes descrita. Por otra parte, el teatro de Unamuno y la dirección en la serie animada popularmente conocida como *Evangelion* por Hideaki Anno parecen nutrirse en sentido bidireccional, como si perteneciesen al mismo periodo. Quién diría que uno ha sido hijo de la generación del 98 y otro forma parte del imaginario *Pop* japonés más contemporáneo. Teniendo esto en

cuenta vemos necesario hacer un tránsito desde la sorpresa de Borges al hallarse a sí mismo y las complejas relaciones tejidas entre los personajes del teatro de Unamuno y la serie animada de Hideaki Anno. Establecemos esta sucesión únicamente con el propósito de dar más sentido a nuestras consideraciones sobre la otredad representada en las artes. En nuestra opinión, estos autores tienen una ostensible fijación con ese ente invisible que es, a veces, el prójimo.

Sobre Jorge Luis Borges (Argentina, 1899 – Ginebra, 1986) debemos saber que nació en Buenos Aires y creció entre los libros de su padre. Inmerso en la biblioteca, desde muy temprana edad, comenzó a interesarse por la literatura. Creció en ámbito bilingüe a caballo entre el castellano y el inglés. La familia se trasladó a Ginebra en 1914 donde el joven Borges estudió en el Lycée Jean Calvin, tengamos en mente este dato pues haremos referencia a él cuando nos sumerjamos en el análisis de uno de sus cuentos. Con un joven Borges efervescente y ávido de conocimiento veremos que en los años venideros éste no cesará en la continua producción de poemarios y otras obras en prosa que publicará en diversos medios.

Desde 1956, a partir de su nombramiento como catedrático en la Universidad de Buenos Aires, hasta su fallecimiento en 1986, de vuelta en Ginebra, tras haber recorrido varios continentes, veremos que los premios y reconocimientos a su obra serán la tónica general que marcarán la sucesión de los años en el calendario. El único premio que le fue negado y al que aspiró durante 30 años fue el Premio Nobel de literatura⁴⁶. No en vano, la obra de Borges es tremendamente querida a nivel mundial y debemos posicionarlo como un imprescindible en la lista de autores destacados del siglo XX.

Borges padeció de ceguera desde sus cincuenta y seis años. Él mismo describía esta situación como “un lento atardecer de verano” (Borges, 1989: 18) y fue un recurso del que se valió para su fenomenal literatura, no en pocas

⁴⁶ No obstante como ocurriese con Heidegger, los que admiramos su obra no dejamos de sorprendernos por sus inclinaciones políticas, que, con seguridad, le costó el Nobel de literatura, convirtiéndolo, como él mismo diría, en “el mito escandinavo, el eterno aspirante”.

Tal vez porque a pesar de su prolija labor como poeta y ensayista, el autor demostró — no en pocas ocasiones— su apoyo a dictaduras y regímenes fascistas. Se conoce que, además, se mostró muy crítico con autores de la talla de Artur Lundkvist (Perstorp, 1906) cuya opinión era decisiva en la adjudicación de los premios.

ocasiones. Su literatura nos abre interesantes posibilidades en lo que se refiere a la interpretación de su cuento “El Otro”, que forma parte de *El libro de arena* publicado en 1975 y que, bajo su punto de vista, supone el culmen de su trayectoria⁴⁷. Vamos a centrar nuestro análisis en el cuento citado, que oportunamente protagoniza el mismo Borges, pues en este texto vemos reflejada precisamente esa necesidad —sobre la que estamos poniendo el acento— de crear a Otro para confirmar la propia existencia. Esta obra es, a nuestros ojos, una antesala de los universos de Unamuno y Hideaki Anno. Los tres autores necesitan, en todo caso, a ese Otro virtual que les ayude a comprenderse a sí mismos, a falta de un Otro físico (como veremos que sucede en el capítulo 2.2 en dúos artísticos como Gilbert & George o Tim Noble & Sue Webster).

Dicho esto, el cuento que nos presenta Borges tiene una estructura sencilla, es muy breve y apenas se enreda con paralelismos biográficos como lo haría Carroll. Sin embargo, su sencillez entraña una particular visión de las teorías husserlianas, por constituir un examen de sí mismo desde distintos ángulos posibles⁴⁸. Al inicio del cuento, nos dice Borges que no debemos entenderlo como ficción, sino como un recuerdo vívido, claro, sobre el encuentro que tuvo con un joven de 19 años que también se llamaba Jorge Luis Borges. La historia comienza con uno sentado en un banco a orillas del río Charles, en Cambridge, y el otro —más joven— en un banco, en la ciudad de Ginebra, a unos pasos del Ródano. El mismo banco en dimensiones distintas, en tiempos diferentes, unió a dos de los posibles muchos Borges que existan en realidades paralelas y, lo hizo, de forma simpática, cuando el más viejo se volvió hacia sí mismo tras haber reconocido su propia voz —más joven— tarareando a su lado. De este encuentro, de su recuerdo, de su imaginada ensoñación, entresacamos dos ideas que nos parecen fundamentales:

a) Este cuento parece surgir producto del interés que siente Borges acerca de cómo es visto o percibido por entes ajenos a sí mismo y, sin embargo, al igual que en otras narraciones, se introduce en la literatura para reflejarse no en Otro cualquiera sino en la imagen que tiene de su Yo más joven. Borges se pregunta —al mismo tiempo— cómo puede su Yo actual ser percibido por un individuo

⁴⁷ El propio Borges calificó esta obra como culmen de su trayectoria, si bien, muchos expertos opinan que existen otras obras más definitivas.

⁴⁸ Dice Laín Entralgo: "Llama Husserl *apresentación* (*Appräsentation*) o *apercepción analógica* al acto psíquico que me hace compresente la parte de un objeto no inmediatamente percibida por mí" (Laín Entralgo, 1968: 195).

idéntico a él pero diametralmente opuesto —por los años que les separan y la ausencia de vivencias en aquel que todavía es demasiado joven como para comprender la perspectiva del Borges más anciano—. Este planteamiento sigue las pautas del modelo “apresentativo” de Husserl en la concepción de la otredad en un punto muy temprano de su curva evolutiva. Verse a sí mismo desde diversas perspectivas, analizarse, tratar de comprenderse desde el interior y desde un punto de vista totalmente ajeno. Analizar qué conversaciones se darían entre él y él mismo, no puede ser artificio sino de un maestro. Borges, en definitiva, trabajó el encuentro desde una visión muy primitiva, siendo ésta aquella que tiene como referencia a un ente igual a él, o, en este caso, a sí mismo dos veces. No se trata, desde luego de una visión solipsista, si bien podría acercársele. Es, una descripción muy visual de lo que el encuentro representa en nuestra conceptualización del Otro. Borges se reafirma en su existencia a partir de sus vivencias pasadas y futuras.

b) El cuento está originalmente localizado en la línea que divide el sueño de la vigilia, como lo haría Carroll, Borges plantea la posibilidad de que es un sueño que vive con intensidad o una realidad de la que más valdría convencerse de que es un sueño. Los paralelismos con la Alicia de Lewis Carroll merecen nuestra atención. Si bien este cuento es mucho más breve y se aloja en un campo de acción muy realista, apartado de excentricidades, la sensación al leer a Borges es parecida a la que experimentamos en los últimos capítulos de Alicia. Cuando habiendo despertado, hace que nos preguntemos si se trata de un sueño o, sin embargo, el sueño comienza cuando creemos estar despiertos.

Veamos otros detalles de la narración que han procurado mantener vivo nuestro interés:

- La fecha como encuentro anecdótico:

En la narración, Borges, nos ofrece hasta cuatro dataciones. A saber, hablando en presente y como narrador, el anciano Borges comienza su relato diciendo “El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge [...y continúa en el mismo párrafo]. Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí” (Borges, 1989: 11). A su vez, el joven Borges hace referencia al momento en el que se encuentra éste, aportándonos su edad —1918, diecinueve años— cuando elucubra la siguiente pregunta: “— Si usted ha sido yo, ¿cómo explicar

que haya olvidado su encuentro con un señor de edad que en 1918 le dijo que él también era Borges?” (Borges, 1989: 14).

Por último, al ofrecerle el anciano Borges un “billete americano” —no conocemos su valor—, el joven gritó: “Lleva la fecha de mil novecientos sesenta y cuatro” (Borges, 1989: 15). Como puede observarse, este último dato no ha sido expresado en un valor numérico de cuatro cifras, en su lugar, el autor decide reflejarlo en palabras. Acto seguido aclara: “(Meses después alguien me dijo que los billetes de banco no llevan fecha)” (Borges, 1989: 16). Las fechas que Borges deja apuntadas en su relato dan cuenta de las edades respectivas de los personajes en el momento en que se desarrolla la historia —setenta y diecinueve años— además del momento en que el autor escribe sus vivencias —transcurrirán tres años hasta que el cuento sea publicado como parte de *El libro de arena* (1975)—. Estos datos aportan mayor solidez a aquellos elementos autobiográficos que aparecen de soslayo en la narrativa, tales como situar al joven Borges en Ginebra —la familia se trasladó en 1914 huyendo de los desastres de la Primera Guerra Mundial—, trabajos del autor, *Los himnos rojos*.

Por último, nos causará gran misterio la supuesta fecha que aparece en el dólar que el anciano Borges tiende al joven como símbolo de su encuentro para más tarde decir, en tono aclaratorio, que los billetes no llevan fecha impresa.

A este dato, añade —concluyendo—:

El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo. El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo entiendo, la imposible fecha en el dólar (Borges, 1989: 16).

- Referencias al sueño:

A lo largo del cuento, Borges, lanza algunas referencias a que se encuentra soñando o en un vago estado de vigilia que le permite elucubrar algunas realidades paralelas. En primer lugar, realiza una descripción detallada del lugar:

Serían las diez de la mañana. Yo estaba recostado en un banco, frente al río Charles. A unos quinientos metros a mi derecha había un alto edificio, cuyo nombre no supe nunca. El agua gris acarreaba largos trozos de hielo. Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La imagen milenaria de Heráclito (Borges, 1989: 11).

Debemos recordar que Borges padecía una ceguera congénita. Desde muy temprana edad y gradualmente fue perdiendo la visión —quedándose completamente ciego en torno a sus cincuenta y seis años—. Además, por lo que sabemos, no visitó Estados Unidos hasta 1961, ello hace imposible que con setenta años el autor pudiese realizar una descripción tan precisa del lugar de no ser porque éste se hallaba reconstruyendo la realidad, imaginándola a través de un estado de semi-ensoñación. A su vez, Borges nos regala dos referencias que van a resultar fundamentales para acompañar el encuentro que tuvo con su Yo más joven. La primera ya la hemos dejado anotada en la cita anterior, cuando éste hace mención a Heráclito como imagen que se anexa a la del río y las aguas que corren apresuradas por su cauce. Borges se está refiriendo aquí —y esto es una clave para entender el cuento—, a la célebre cita del filósofo “Ningún hombre puede bañarse dos veces en el mismo río”⁴⁹, en adelante explicaremos el porqué.

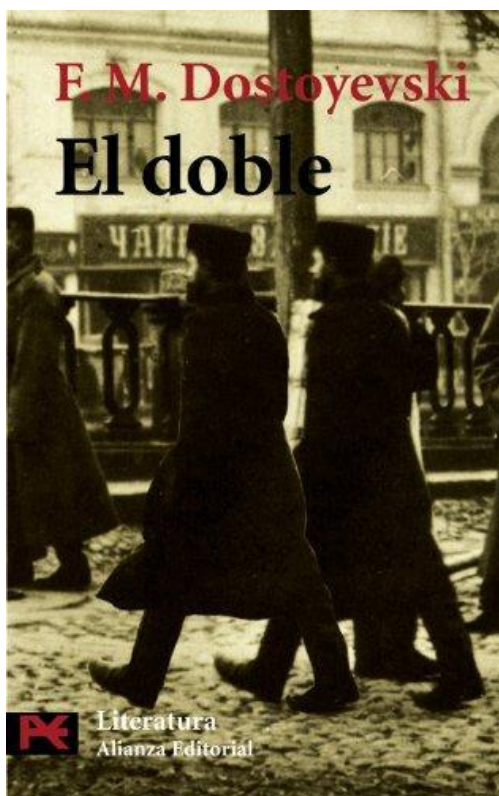


Figura 37. Fiódor Dostoyevski, *El doble*, (2013), interpretada por Jesse 1846.

Por último, el autor hace referencia a la obra *El doble* de Fiódor Dostoyevski, publicada en 1846 (Fig. 37). Una novela de singular valor que, no obstante, no recibió buenas críticas por considerarse una mala copia de *El capote* de Nikolái Gógol, publicado en 1842. La obra de Dostoyevski ganó popularidad décadas después. En ella se retrata la vida de Yákov Petróvich Goliadkin, un funcionario de Estado que se sumerge en una lucha con Otro que es él mismo, su doble, o *alter ego* en una versión mejorada del Goliadkin original. Asimismo, se realizó una adaptación en la obra cinematográfica *The double*

⁴⁹ Aunque la versión más popular es “Ningún hombre puede bañarse dos veces en el mismo río” del texto original “ποταμοῖς τοῖς αὐτοῖς ἐμβαίνομεν τε καὶ οὐκ ἐμβαίνομεν, εἶμεν τε καὶ οὐκ εἶμεν τε” la traducción más fiable de las palabras de Heráclito sería, según Diels-Kranz en *Die Fragmente der Vorsokratiker* “En los mismos ríos entramos y no entramos, [pues] somos y no somos [los mismos]” (Diels, 1903: 22 B12).

Eisenberg y dirigida por Richard Ayoade (Fig. 38). La premisa es idéntica a la planteada por Dostoyevski, sin embargo, las escenas, guion y desarrollo de acontecimientos mantienen algunos paralelismos con la novela sin ser una copia de ésta.



Figura 38. Richard Ayoade, *The Double*, 2013.

Con las cartas puestas sobre la mesa, Borges anuncia que se encuentra ante una realidad imposible muchas veces planteada sobre el papel por numerosos escritores, esta es la de ese encuentro con Otro virtual que resulta ser Yo mismo sin serlo en modo alguno. La referencia a Heráclito se presenta como un atisbo de este argumento, al decirnos que “comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo” (Borges, 1989: 15). Con el fluir del río el hombre también ha cambiado, ese adolescente casi adulto ahora es sólo un recuerdo para el anciano Borges sentado frente al río Charles. La fecha en el dólar es, sin embargo, la única que puede darnos la solución a este intrincado problema con el fugaz sueño de Borges, él también lo sabe y, por este motivo, cierra el cuento con una reflexión final en torno a ese mismo detalle:

[...] yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo. El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo entiendo, la imposible fecha en el dólar (Borges, 1989: 16).

Tal y como lo planteó el poeta, estamos no ante un sueño, sino frente a frente con un recuerdo. El autor rememora sus vivencias en Ginebra, evoca su Yo pasado.

Borges, recostado en un banco de Cambridge se encuentra a sí mismo y, como ya nos adelanta, en absoluto se trata de un sueño para él. El lector puede dudar de esta férrea afirmación, sin embargo, no se trata de un ardid semejante a los de Carroll, sino de una inspirada lección que se da a sí mismo. Borges puede revivir y encontrarse consigo mismo porque él conoce todos y cada uno de los detalles que acontecerán en la vida de su Yo más joven. Para él, la experiencia es enérgica y realista. Lo es de tal modo que puede sobrecogerle al procurarse la realidad que tantas veces nos negamos: lo mucho que hemos cambiado y lo mucho que hemos vivido al igual que ocurre en los teóricos ríos de Heráclito.

Respecto a la pregunta del Borges más joven sobre por qué el anciano no recuerda haber contactado consigo mismo estando en Ginebra; Borges finalmente responde: “[...] el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme” (Borges, 1989: 16). Dicho esto, si para el Borges actual, el anciano, fue una vivencia, una realidad, ¿cómo es que el más joven se encontraba soñando cuando se produjo el encuentro?

La respuesta es muy sencilla: mientras que el anciano Borges posee todos los detalles de las experiencias que está por vivir. El más joven, sin embargo, sólo puede imaginar, soñar, con qué será de él. Borges en Ginebra, con 19 años, apenas ha empezado a vivir, aún no sabe lo que está por llegar. Por ello, sólo puede imaginarse con cierta vaguedad. Tanto es así que Borges dice “El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo entiendo, la imposible fecha en el dólar” (Borges, 1989: 16). Mientras que el Borges más anciano puede compartir su experiencia y su sabiduría, el más joven, atónito en su experiencia soñada, imagina que el dólar que Borges le entrega lleva impresa una fecha — cuando, como ya decíamos, los billetes no llevan ninguna inscripción de este tipo—. Sin embargo, los escudos de plata que el joven entrega al anciano, sí llevan una fecha impresa en ellos. He aquí la confusión del Borges de 19 años.

Con este detalle se cierra el círculo y podemos afirmar con seguridad que, la metáfora planteada por Borges es literal. Mientras el primero, el actual, está sumido en sus memorias, el más joven sólo puede imaginar una porción de lo

que está por llegar. El encuentro, una vez más, se vuelve condición indispensable para comprenderse en el mundo. Y, aunque su primer propósito fue olvidarlo, el tormento de ese encuentro, de todo lo vivido a sus setenta años, pesaría sobre él sin procurarle consuelo alguno.

Siguiendo con el análisis del creador individual que se interesa por el Otro nos adentramos ahora en la obra del genial filósofo, ensayista, poeta, a todas luces gran pensador, Miguel de Unamuno (Bilbao, 1864 – Salamanca, 1936). Vamos a repasar la interesante paradoja que reproduce el autor en su obra teatral *El otro* (1926), desarrollada en tres jornadas y un epílogo a partir de los cuales pone de relieve la frágil circunstancia de la existencia del Yo.

Además, en paralelo, haremos referencia a algunas obras clave de la cultura popular de los años noventa como preludio del planteamiento número 3, titulado “Yo no existo sin el producto, sin el legado artístico”.

2.1.2.1. Planteamiento primero: yo no existo sin mi Otro

Decía Pedro Laín Entralgo en su obra *Cajal, Unamuno, Marañón. Tres españoles* publicada en 1988 que, desde su punto de vista, Unamuno atravesó cinco etapas diferenciadas en su vida. A saber:

Primera, desde el despertar de su conciencia personal, hasta su primera crisis religiosa (1881); segunda, desde esta primera crisis religiosa hasta los tormentosos días de la segunda (1867); tercera, desde entonces hasta su regreso del exilio en 1930; cuarta, desde su renovada instalación en Salamanca hasta los días que preceden el 12 de octubre de 1936; quinta, desde esta fecha hasta su muerte el 31 de diciembre del mismo año (Laín Entralgo, 1988: 143).

Unamuno permaneció ligado a la vida universitaria primero como estudiante de Filosofía y letras, más tarde como catedrático y por último como rector de la Universidad de Salamanca hasta su destitución en 1936. Asimismo, sus vivencias atravesaron varias guerras, la primera de ellas fue la Tercera guerra carlista y más tarde la Guerra civil española. La soledad de Unamuno es una idea cada vez menos abstracta. Podemos vislumbrarla a través de sus novelas, su poesía y las obras de teatro en las que expresó su más profunda

desolación. Unamuno mezcla sus problemas más personales con la literatura, como diría Julián Marías “En Unamuno no se puede encontrar, no ya un sistema, sino ni siquiera un cuerpo de doctrina congruente. Salta sin cesar de un tema a otro, y de cada uno sólo nos muestra un destello” (Marías, 1950: 13). La obra de Unamuno no pretende entretener, sino mostrar realismo, sencillez, apenas sitúa al espectador en un tiempo y un lugar concretos, es sobrio en la caracterización de sus personajes y la descripción de los escenarios. Sin embargo, y ahí nos topamos con su peculiar genialidad, explora al individuo y a sí mismo, su realidad más personal está contenida en su trabajo. La obra de Unamuno profundiza en el pensamiento del ser humano, con rectitud y sin adornos. Se trata de un tesoro para el lector que, como hiciera él, se pregunta por la circunstancia del hombre, de su actitud y las relaciones con el Otro. Así lo haría en su obra de teatro, particularmente en la que traemos de ejemplo, un (des)encuentro como pocos se habrán conocido:

En la obra de teatro *El otro* (1926)⁵⁰, Miguel de Unamuno nos presenta seis personajes, cinco de los cuales tejen una entramada red en torno a este último, un ente abstracto, sin nombre, más que el apelativo que usan —y del que nos valdremos— para referirse a él: EL OTRO. A esto se suman tres circunstancias clave: el autor nos transporta al escenario de un crimen; donde el conflicto acontece entre dos hermanos gemelos —Cosme y Damián—; en su lucha por el amor de la mujer de Cosme —Laura—. El asesinato, origen de todas las disyuntivas, se ha producido entre los hermanos gemelos. Aunque el espectador no sabe quién es el asesino y quién el asesinado. De esta forma, y con el fratricida en estado de *shock*, éste pasa a autodenominarse el Otro, un sujeto indefinido, susceptible de ser confundido con Damián o Cosme —de ahí la principal incógnita—. Ahora el espectador no sabe si el hermano que queda vivo es Uno u Otro y si el otro asesinado es sujeto u objeto de la acción de su hermano en el complejo marco en que el autor encierra a sus personajes. Unamuno deja en manos del espectador esta elección puesto que, a lo largo de la obra, no podremos aclarar quién es quién. Tanto los personajes como el público se enfrentan a una difícil situación en lo que refiere a la confusión de sus identidades.

⁵⁰ *El otro* se estrenó el 14 de noviembre de 1932 en el Teatro Español, por la compañía de Enrique Borrás (Santamartín Pérez, 2009: 60).

La propuesta de Unamuno arroja varias situaciones que podemos reducir a cuatro posturas posibles de nuestra visión del Otro, por tanto, la obra servirá aquí de ejemplo a nuestras especulaciones sobre la otredad como elemento presente en las artes. No debe tomarse, por tanto, como un análisis explícito de la obra de teatro. Ésta, no obstante, resulta imprescindible para arrojar algunas ideas de valor para nuestra investigación. Estas cuatro afirmaciones sobre nuestra forma de entender la otredad en la creación artística son:

Afirmación 1: El otro no existe, es una invención

Al igual que para el pensamiento solipsista, la posibilidad de que el Otro sea producto de nuestra imaginación se mantiene a flote sobre las cabezas de los lectores y espectadores hasta la tercera escena del segundo acto cuando Damiana —la mujer de Damián— llega preguntándole a Laura sobre la localización de su marido. Y es que, la aparición de Damiana da cuenta de la falta de Damián y, por ende, de su real existencia. Damiana aparece con la intención de obtener más detalles acerca del paradero de su marido del que sólo sabe que se encontraba visitando a su hermano.

El interés de este personaje se encuentra, precisamente, en que gracias a Damiana y su testimonio, caemos en la cuenta de que el delirio de aquel que se hace llamar el Otro —y que los demás creían conocer como Cosme— se debe al conflicto con Otro igual a él —su hermano gemelo— que sesga su carácter individual. Además, Damiana llegará a jugar un papel fundamental durante la lucha por suplantar a Laura donde ambas pelearán por el Otro que aún vive. Sea éste Cosme o Damián.

Afirmación 2: El otro existe, pero niega mi existencia

Habida cuenta de la existencia de Damián, es posible enumerar a todos los personajes que construyen el relato. siete en total: seis de ellos en escena y un ausente. Sin la existencia del asesinado o, mejor dicho, sin sus acciones y su memoria, no tendría cabida el relato ni los delirios del que se hace llamar Otro. En este caso, el enfrentamiento entre los gemelos da lugar a un crimen que, en sentido estricto, es la negación de la existencia del prójimo. No se trata de una simple oposición, aquí el autor quiso trasladarlo a la acción, radicalizar la problemática del Otro. En consecuencia, al desaparecer Uno, el que queda en pie pierde la noción de quién fue, de su identidad y sus recuerdos. Unamuno

pone en tela de juicio a los personajes y niega la respuesta —de si el que queda vivo es Cosme o Damián— al espectador.

Afirmación 3: El Otro debe existir para afirmar mi existencia

Si nos detenemos a contemplar el esquema propuesto por Unamuno, tendríamos que decir que **el Otro debe existir para afirmar mi existencia** y es que, es precisamente esta máxima la que dicta el desenlace en su obra teatral. El Otro, efectivamente, no puede existir sin el Uno y viceversa, están supeditados, son dependientes, sin Uno... el Otro muere. Así contemplábamos el final de la escena VII —tercera jornada— con el Otro diciendo “¡Muera Caín! ¡Muera Abel! ¡Por llave o por espejo, mueran!” (Unamuno, 1958: 854), al grito le sucede un cuerpo que cae y con la muerte del segundo gemelo damos paso a la escena VIII —el desenlace— y un epílogo en forma de reflexión final.

Conectando con esta última declaración nos interesa especialmente uno de los objetos al que el asesino hace referencia: el espejo. Y es que, al narrar el encuentro producido entre los hermanos, aquel que queda vivo nos explica: “Me vi entrar como si me hubiese desprendido de un espejo. [...] aquí estaba mi cadáver..., aquí... aquí está! ¡Yo soy el cadáver, yo soy el muerto! [...] ¡Aún me veo! ¡Todo es para mí espejo!” (Unamuno, 1958: 811 - 812). Con el espejo se abre la posibilidad de que aquel hombre que cree ver muerto, tumbado en el suelo, no es un Otro real sino virtual; en su locura se atiene a la posibilidad de que él no es el asesino sino el asesinado; y, por ello, no está vivo sino muerto. Viviendo en vida y sin vivir, el protagonista experimenta las bases de la otredad. Posteriormente, Jean-Paul Sartre (París, 1905 – París, 1980), en su obra *El ser y la nada* (*L'Être et le néant*, 1943) llegaría a decir que para confirmar la propia existencia primero necesito de Otro que me remita a mí mismo (Sartre, 1946: 165). Esta circunstancia va a estar muy presente en la forma que tenemos de entender al Otro en la actualidad.

Afirmación 4: Sin el otro no obtengo reafirmación de mi existencia

Conectando con la afirmativa anterior podemos zambullirnos en una idea que nos gustaría tener presente a lo largo de este análisis acerca de la fenomenología del Otro y su funcionamiento en la pareja artística y ésta es la “necesidad de reafirmación”.

En la obra, el personaje que se hace llamar “el Otro” —refirámonos a él como Caín a partir de ahora— repite con aseveración que “él no es él sino el Otro” y en esta constante damos por supuestas dos posibilidades: que él no es Cosme sino Damián, que visitaba la casa, y por ello, cuando Laura —la mujer de Cosme— o Ernesto —el hermano de Laura— se refieren a él como Cosme, el Otro niega su existencia y afirma su condición de extraño. Por otra parte, la negación de su identidad podría entenderse como consecuencia directa de la muerte del gemelo y es que, con el deceso de Uno, el Otro se encuentra incompleto. Por tanto, **ya no es él, Cosme o Damián, sino una suerte de Caín contemporáneo incapaz de reconocerse en su semejante.**

Caín sentía el deseo de reafirmarse, buscaba con celo su individualidad pero esta búsqueda se ve truncada por la imposibilidad de reconocerse en su Otro directo —su hermano—. Caín se mira al espejo y contempla su rostro, pero al ser éste idéntico al de su gemelo pierde conciencia acerca de su identidad, se somete a la posibilidad de que su realidad es distinta a la que viven los otros y, en consecuencia, se transforma en un incapacitado mental. No puede hallar respuesta en el colectivo; es decir, en los cinco personajes que interactúan con él. Por ello, al comienzo de la escena II, Laura relata [en referencia al Otro] “Dice que todos los hombres le parecen espejos y que no quisiera estar ni consigo mismo...” (Unamuno, 1958: 806).

Para Unamuno la labor del Otro está claramente definida, la forma en que cierra la obra con la muerte de Caín es una rotunda afirmación acerca de la importancia que tiene el Otro en nuestras vidas: **el Otro es la concreción del Yo físico.** “Somos los otros de nosotros mismos”⁵¹ decía Joan Carles Mèlich, en nuestra opinión, además, **el Otro es aquel que me permite reafirmar mis ideas y, con ello, mi identidad.**

¿No son, acaso, nuestras ideas lo que nos hace ser como somos? Nuestros gustos, nuestras opiniones y convicciones. El Otro de Unamuno dejó de ser Cosme o Damián en cuanto abandonó sus ideas. Se le impuso una realidad —la negación del reconocimiento— y con ella, la negación de la vida. El

⁵¹ “Somos corpóreos, somos los otros de nosotros mismos porque hay algo así como una extrañeza en cada uno, una presencia extraña de la que no podemos dar cuenta, de la que a menudo nos avergonzamos, una extrañeza que no controlamos, que escapa a nuestras planificaciones y organizaciones, que irrumpe en los momentos más inoportunos” (Mèlich, 2010: 13).

único final posible para él debiera ser la muerte puesto que no puede haber luz sin oscuridad, al igual que no podemos comprender al gemelo sin su igual.

2.1.2.1.a *La evolución de la visión de Unamuno y Sartre en la cultura popular*

De las ideas que se desprenden de la filosofía sartreana y la sobriedad de Unamuno encontramos obras no menos interesantes y que, sin duda, refrescan sus reflexiones dotándolas de un aire nuevo de acuerdo con nuestro contexto posmoderno. Hablamos de obras emblemáticas de la cultura popular que profundizan en cuestiones filosóficas relacionadas con la otredad. Además, éstas tienen una cualidad y es que, por su carácter, estética y el medio en el que han sido desarrolladas, consiguieron hacerse con los corazones del público a nivel internacional, de todas las edades e ideologías. Nos referiremos, concretamente, a una serie que creemos clave para entender la asunción de esta filosofía desde la óptica posmoderna. Para nosotros una de las obras que más claramente aborda la problemática del Otro es *Neon Genesis Evangelion* (新世紀エヴァンゲリオン)⁵² (1995). Esta serie animada, sin embargo, se caracteriza por sus continuas referencias a la Biblia, la mezcla de rasgos culturales entre oriente y occidente y un evidente interés por la psicología de Freud y la filosofía de Sartre. Una serie cuya conceptualización unida a su factura estética hace de ella una obra de culto.

Puede parecer extraño valerse del ejemplo de una obra de teatro de uno de los máximos exponentes de la generación del 98 y, al mismo tiempo, de una serie animada japonesa que triunfó en los años 90 de la mano de su apasionado director Hideaki Anno. Y es que, a riesgo de caer en la extravagancia, creemos que la comparativa tiene mucho sentido en la medida en que proponemos una revisión original sobre las teorías de las que hemos hablado.

⁵² En ocasiones nos referiremos a esta obra con su título abreviado y más popular: *Evangelion*. La obra pertenece al estudio de animación Gainax.

2.1.2.1.b Breve descripción: la madre como primer Otro

Hideaki Anno (Ube, 1960), es director, guionista, animador y productor, polifacético en su desarrollo profesional. Anno comenzó trabajando mano a mano con el afamado director de animación Hayao Miyazaki (Tokio, 1941) en su primera película original *Nausicaä del valle del viento* estrenada en 1984. En este proyecto, Hideaki Anno participó como animador del Gigante Dios Guerrero (Giant God Warrior) (Fig. 39). Su trabajo ya despuntó en sus inicios, participando en proyectos como *The Super Dimension Fortress Macross* (1982-1983), *La tumba de las luciérnagas* (1988), *Gunbuster* (1988) o *Nadia: el secreto de la piedra azul* (1990-1991). Sin embargo, su obra más reconocida es y será, *Neon Genesis Evangelion*, estrenada en 1995, de la que Anno es guionista y director.



Figura 39. Hayao Miyazaki, *Nausicaä en el valle del viento*, 1984.

A diferencia de la obra teatral de Miguel de Unamuno, compleja pero breve, en *Neon Genesis Evangelion* nos topamos con 26 capítulos de 23 minutos de duración que mezclan multitud de ideas relacionadas con la filosofía moderna, la religión, la lucha de fronteras y reflexiones sobre cómo la humanidad aborda conflictos sociales, económicos y políticos. Por esta razón y sin pretender que el desarrollo de este apartado se convierta en un análisis de la obra animada, advertimos que no podemos prescindir de una breve descripción de los acontecimientos y los personajes involucrados para justificar nuestras ideas sobre por qué esta animación sirve de ejemplo a la explicación del Otro y su comportamiento desde una perspectiva artística, además de incidir en su utilidad

para nuestros planteamientos. Así, vamos a embriagarnos con las ideas que su director plasmó en un guion perspicaz, plagado de metáforas visuales de gran interés para cualquier tipo de público.

La serie animada *Neon Genesis Evangelion* se emitió por primera vez el 4 de octubre de 1995 en la cadena TV Tokyo. La historia nos sitúa en el año 2015, quince años después de la aparición de unos seres a los que bautizaron como ángeles. El contacto con ellos produjo un cataclismo que mermó la población a nivel mundial. El deshielo de los casquetes polares ha provocado un verano perpetuo y la ONU pone en marcha un mecanismo de defensa en colaboración con la organización NERV y el uso de su tecnología: gigantes mecánicos fabricados a partir de ingeniería genética que reciben el nombre de Evangelion —también llamados EVA—. Los EVA se usarán para preservar la raza humana y luchar contra los ángeles, pero éstos no pueden ponerse en marcha sin la ayuda de un piloto. Aquí entra en escena Shinji Ikari de catorce años, hijo legítimo del presidente de NERV —Gendo Ikari— del que se separó tras la muerte de Yui Ikari —madre de Shinji, esposa de Gendo e investigadora de la tecnología EVA desarrollada por la corporación para la que trabajaba—. En la historia, Hideaki Anno sienta dos claves que actuarán como vehículo de los acontecimientos: la primera es la idea omnipresente de que la madre es nuestro primer Otro; la segunda clave se fundamenta en la relación de un individuo y la comunidad en la que se inserta, abordada en el apartado segundo bajo el título “Yo no existo sin el reconocimiento de muchos otros”.

Una parte de la historia podría sustentarse en las teorías de Freud sobre la madre como primer Otro. De hecho, la madre del protagonista —Yui Ikari— fallece durante una intervención de prueba manejando uno de los gigantes llamados EVA⁵³, en torno a este hecho suceden una serie de acontecimientos argumentalmente sustanciales. Durante el primer episodio, podemos observar cómo el gigante se muestra protector con Shinji, siente empatía hacia el piloto. Encontrándose él tanto fuera de la cabina como a los mandos de éste. A lo largo de la serie la conexión del protagonista con la personalidad imbuida en el gigante —que no es otra que su madre, Yui— va a resultar indispensable para comprender las inquietudes que absorben los pensamientos de Shinji.

⁵³ Este suceso queda constatado a partir de un *flashback* en el capítulo 20.

A su vez, el director Hideaki Anno dedicó un asfixiante capítulo trece a otra de las madres protagonistas. Titulado “Un pequeño intruso” el capítulo está dedicado a la madre de la Dra. Akagi, principal investigadora y desarrolladora de la corporación NERV, ya fallecida en el transcurso de los acontecimientos. Durante éste, Ritsuko Akagi, sucesora en el puesto de investigación, destapa uno de los secretos del sistema en el que basan toda su tecnología. El sistema, que responde al nombre de Magi, está compuesto por tres personalidades que ellos llaman Melchor, Gaspar y Baltasar⁵⁴. Desarrollado por Naoko Akagi — explica Ritsuko— Magi está compuesto por tres personalidades, las cuales, se corresponden con el pensamiento, aptitudes y deseos de su madre. El complejo método se basa en la técnica de implantación de personalidad. Así lo explica:

Ritsuko: —¿Conoces el sistema operativo de implantación de personalidad?

Misato: —Sí, es un sistema que implanta personalidad en el ordenador orgánico de séptima generación. Es la técnica que se está utilizando para los EVA, ¿verdad?

R: —Dicen que Magi es el primer sistema. Es la técnica que desarrolló mi madre.

M: —Pero entonces ¿tiene implantada la personalidad de tu madre?

R: —Sí. La verdad es que este es el cerebro de mi madre [descubriendo la carcasa del interior de Magi].

M: —Y claro, por eso querías proteger a Magi.

R: —No, no lo creas, si he de serte sincera, mi madre no me gustaba mucho. Era por el interés de la ciencia.

[...]

R: —Mi madre me dijo una noche antes de morir que Magi tenía tres personalidades distintas: la de la ciencia, la de una madre y la de una mujer. Magi fue creado con esas tres características diferentes, pero creo que también tiene los dilemas de los seres humanos. He cambiado un poco el programa, aunque todo el mundo piensa que sigue igual, no sé... me parece que yo nunca podré ser madre así que no entiendo a mi madre

⁵⁴ Aunque las alusiones al cristianismo son frecuentes, éstas merecen un análisis en paralelo.

*como tal. Pero la verdad es que como científica mi madre me merece mucho respeto, en cambio como mujer llegué a odiarla mucho. Verás, en Gaspar estaba implantada la personalidad de la Mujer y mi madre defendió hasta el final su condición de mujer, me parece lógico*⁵⁵ (Neon Genesis Evangelion, 1997: capítulo 13).

Como puede advertirse, la madre se manifiesta de forma clara como primer Otro. En todos los casos que se exponen y algunos que no mencionamos, se repite el mismo patrón: Hideaki Anno nos enfrenta a la tragedia a partir de la muerte de una madre, su concepto sigue, no obstante, presente en las vidas de aquellos que luchan por subsistir. El reconocimiento de su existencia se ve impedido por la tragedia, sufrir el abandono, la pérdida —como en el caso de Shinji—, o un enfrentamiento —en el caso de Ritsuko—. En ambas historias, desarrolladas en paralelo el telón se cierra con la muerte de la madre, a lo que sucede el trauma de los personajes. Shinji es un niño que vive en soledad y cuya identidad está dividida —como veremos a continuación—. Ritsuko, necesita superar a su madre, en sus metas personales y profesionales. Intenta separarse de lo que su madre Naoko fue, al tiempo que se transforma en ella, sucediéndola en el puesto de mando y sus obligaciones. Y más aún, llegando a amar a la misma persona. Ritsuko cierra el capítulo con las palabras antes citadas “la verdad es que como científica mi madre me merece mucho respeto, en cambio como mujer llegué a odiarla mucho [...] mi madre defendió hasta el final su condición de mujer”.

El autor crea una incógnita en el espectador, ¿es Ritsuko responsable de la muerte de su madre? Y si fuese así, ¿no estaríamos ante la misma premisa que en la obra de Unamuno? La imposibilidad de reconocernos en el Otro porque somos quienes negamos su existencia. O, aún más revelador, **buscar suprimir al prójimo porque éste impide que suplantemos su identidad, que seamos, literalmente y en palabras de Caín: el Otro.**

⁵⁵ Para las citas en cuerpo de texto nos hemos servido de la versión en castellano de 1997, producida por Manga Films.

2.1.2.2. *Planteamiento segundo: yo no existo sin el reconocimiento de muchos otros*

Vamos a continuar con la historia de *Neon Genesis Evangelion*, sin embargo, es necesario que enmarquemos su desarrollo en un segundo apartado, en el que, a diferencia del primero, vamos a trazar relaciones entre la idea de existencia personal como parte de la existencia de un colectivo. En el caso que vamos a exponer, no existe la identidad personal sin que ésta se vea proyectada en el prójimo, en la comunidad. Una idea que muchos podríamos extrapolar a nuestra vida diaria por el uso que hacemos de las redes sociales. Y sería el mejor ejemplo si únicamente analizásemos el comportamiento humano a nivel social, en la vida cotidiana, pero aquí nos gustaría continuar con la entramada red que tejió Hideaki Anno en torno a su frágil protagonista. Shinji Ikari sirvió de espejo a millones de usuarios, por la complejidad de sus reflexiones, tan crispante como poética. Anno expresada con elocuencia la transformación de uno de los planteamientos filosóficos de mayor interés desde Husserl y Hegel: el reconocimiento en el Otro. Una metáfora audiovisual plenamente asentada en el imaginario popular.

2.1.2.2.a *La búsqueda del reconocimiento: “No quiero estar solo”*

En el siguiente fragmento recogemos uno de los monólogos del protagonista en el capítulo dieciséis titulado “Al borde de la muerte y después...”. Durante éste, Shinji se cuestiona su identidad como si se tratase de un recipiente vacío, carente de ideas propias. Se encuentra a sí mismo y construye un *pseudologos*. Durante el soliloquio arroja una visión de la otredad de gran interés⁵⁶:

—Ese soy yo!

—Yo soy tú, las personas tienen Otro Yo dentro de ellas mismas. Una persona está formada por dos seres. Una es la persona que ven todos los demás y el otro es la persona que solo ves tú mismo. Existen muchos Shinji Ikari además del que está dentro de tu corazón, hay otro Shinji Ikari que está dentro del corazón de Misato, otro que está en el corazón de Asuka, otro que está en el corazón de Rei y otro que está en el de Gendo Ikari.

⁵⁶ Se trata de un monólogo en el que habla Shinji consigo mismo.

Todos esos Shinjis son diferentes pero todos ellos son auténticos, tú tienes miedo a los Shinji que están en los corazones de los demás.

—Tengo miedo de que me odien. Tengo miedo de que hieran mis sentimientos. ¿Quién tiene la culpa de eso? [...] (Neon Genesis Evangelion, 1997: capítulo 16).

Al decir Shinji “existen muchos Shinji Ikari además del que está dentro de tu corazón [...]” está sentando la posibilidad de que no existamos como identidades independientes o, lo que es lo mismo, no existimos sin nuestra proyección en múltiples y diversos Otros, entidades autónomas, que nos son ajenas y que, sin embargo, participan de nuestras acciones y convicciones, de nuestra existencia. El sujeto para Shinji no existe, no hay un Yo determinado sin un Otro que le determine, que delimite el concepto de sí mismo. Y no ya un único Otro, directo, como en el caso anteriormente expuesto con Ritsuko. Shinji precisa de la visión de un Otro multiplicado, varias proyecciones de sí mismo, varios Shinji Ikari que completen su identidad. Tras lo dicho podríamos imaginar al protagonista de la historia como un sujeto cosificado, un recipiente vacío que busca ser completado, colmado. Sus sensaciones, pensamientos y acciones son en esencia lo que otros esperan de él. Hideaki Anno jugó con este personaje hábilmente, no veremos a Shinji actuar movido por sus ideales, en cambio sí lo hará impulsado por la necesidad de cumplir con la expectativa, “lo que se espera de un héroe” o “lo que le es propio”. Sus palabras se nutren de lo que otros esperan que diga y, de esta manera, en sus pensamientos también irrumpen personalidades abstractas que debaten en su nombre acerca de lo que debe pensar o sentir. La personalidad de Shinji llega a convertirse en una paradoja cuando nos detenemos ante la etimología de la palabra *Shinjitsu*, en hiragana **しんじつ** y en kanji **真実** que podemos traducir como “verdad o realidad”. ¿Quería Hideaki Anno introducir la personificación de la verdad en un escenario en el que reina la controversia y la falsedad? Donde además esa verdad no se muestra como un ideal esperanzador sino como un ente dividido, frágil, dispuesto a seguir la senda de aquellos que se ofrezcan a guiarle sin cuestionarse su naturaleza. De nuevo, podríamos pensar que Anno quiso hacer múltiples referencias a la dualidad, un concepto predominante en su obra.

A lo expuesto se suma la poética de la representación, en este caso audiovisual, de la mano de su director y el equipo de animación. Veremos que, durante los periodos en que el protagonista se sume en el monólogo, en pantalla se muestran escenas atípicas si las comparamos con otras series animadas. La imagen se vuelve borrosa, la pantalla se transforma dando paso a colores planos y escenas en sombra. En ocasiones, al sonido sólo le acompaña una franja gruesa en constante vibración, unas veces en vertical, otras en horizontal⁵⁷. Según la postura que adopta el interlocutor. La imagen se agita si la voz se vuelve agresiva —no en el tono sino en cuanto al contenido de lo que es expresado— y cuando al fin reaparece el personaje, éste se encuentra en un entorno vacío, a veces oscuro, de un solo tono rojo, negro o blanco. Se producen deformaciones en su anatomía —el cráneo y los ojos se expanden— y al llegar a su punto más álgido todo se desvanece, se desinfla en la vaguedad de la vigilia.

Nos parece interesante la sensatez con que se traducen las cuestiones sobre la otredad con ayuda de una imagen en movimiento, de gran sencillez, y un monólogo invadido de sutiles pero insistentes ataques a la identidad; cuyo objetivo es, sin que nos quepa duda, que el espectador se revele en contra de los estereotipos, del canon y de la lógica empírica.

Shinji Ikari no quiso estar solo, sin embargo, su historia nos cuenta que creció en soledad y que, consecuencia de ello, sufrió un radical aislamiento a nivel personal que condicionó su desarrollo como individuo. El personaje y su situación nos resulta verosímil, no está maquillado ni se exagera su circunstancia. El personaje pasa por un estado de controversia en el que se cuestiona su realidad y la de los que le rodean, donde además se pregunta acerca de si él existe, vive y se relaciona de forma efectiva o si es una suerte de caverna de Platón. Por último, Shinji se refugia en el prójimo, en esa otredad múltiple que antes hemos mencionado. Comprende que él no puede ser como es sin que el Otro le devuelva el reflejo de lo que es o de quién es. Shinji Ikari es incapaz de evolucionar sin la existencia del Otro, sin la imagen que el Otro le devuelve de sí mismo, porque como muy bien expresa: “Existen muchos Shinji Ikari [...] Todos esos Shinjis son diferentes pero todos ellos son auténticos” (Neon Genesis Evangelion, 1997: capítulo 16), esta idea no se le ocurrió en su

⁵⁷ Indicándonos el paso de un Yo a Otro y viceversa, uno se cuestiona, el Otro responde. Según la escena y dónde nos encontremos con respecto a la curva evolutiva del personaje, otras personalidades indefinidas aparecen.

totalidad al autor, sino que está basada en las reflexiones sobre la alteridad en la obra de Sartre *El ser y la nada* (*L'Être et le Néant*) publicada en 1943. Ésta fue la primera obra filosófica de Sartre y en ella nos describe su teoría acerca de la intención de la mirada y su cualidad como elemento revelador de nuestra existencia. La mirada para Sartre no es simplemente un útil al servicio del observador. Concretamente, la mirada del Otro, el sentirnos observados por otro ser vivo nos remite al Yo, de un modo sencillo diríamos que nos confirma nuestra presencia en el mundo (Laín Entralgo, 1968: 348-354).

Por tanto, *Neon Genesis Evangelion* puede tomarse como una evolución atemperada de la visión de Sartre acompañada de otros pensamientos y teorías de gran interés que imbrican lo social y lo particular. De ello se derivan las alusiones al complejo de Edipo o la madre como primer Otro, ambas desarrolladas por Freud y que conectan a la perfección con la trama argumental.

2.1.2.3. Planteamiento tercero: yo no existo sin el producto, sin el legado artístico

La cultura popular japonesa está invadida por la problemática del Otro, desde *ATOM* y *Metrópolis*, pasando por *Godzilla*, *Akira*, *Ghost in the Shell*, *Perfect Blue* o *Evangelion*, la cultura Pop en Japón parece ir acompañada de la pregunta ¿quién soy? ¿puedo ser Yo sin que exista Otro que camine en paralelo a mi existencia? No podemos evitar preguntarnos qué factores sociales impulsan la aparición de obras emblemáticas como las referidas, siendo, además, aclamadas por la crítica, estirando su vida útil hasta el nuevo siglo y acumulando millones de fanáticos en todo el mundo. A la cultura Pop se suma el cada vez más “popular” arte contemporáneo, esta tendencia pseudo-Pop o Neo Pop, de artistas de talla mundial como Takashi Murakami, Makoto Aida, Yoshimoto Nara... hace que nos sentemos y pensemos acerca de por qué la visión del Otro supera las expectativas y los límites de la filosofía y el arte. Producciones en las que muchas veces, en un intento por ofrecer una respuesta acerca de cómo el Otro influye en nuestras vidas. Esta opinión es consecuencia de la lectura de la obra de Pedro Laín Entralgo, filósofo y escritor. En *Teoría y realidad del otro. Vol. 1. El otro como otro yo. Nosotros, tú y yo* (1968), dedicada al análisis detallado de la historia del Otro en la filosofía, su fenomenología, origen y desarrollo, nos describe con gran precisión las aportaciones más significativas de la filosofía desde Husserl a Sartre acerca de la otredad, afirmando que, aunque éstos dan

numerosas y variadas respuestas a esta problemática, ninguna está completa, no hay una respuesta clara que responda a todas las cuestiones que se arrojan sobre el Otro.

Con esta misma intención pretendemos dar respuesta a este fenómeno, contribuyendo a su desarrollo en un campo muy concreto, el de las artes. Donde, como podemos observar, su presencia es lo suficientemente relevante como para ser analizada. Por ahora, queremos abordar la pregunta ¿puedo existir sin Otro que me complemente? Y ¿por qué supedito mi existencia a la posibilidad de que sea completada por otra? ¿No es acaso, un medio para alterar mi personalidad individual? Dicho de otro modo, me impide ser Yo porque me hace ser Otro. Sin embargo, el nuevo Otro no es tampoco el prójimo que me complementa, es un *alter* nuevo, independiente a ambos.

Hemos planteado hasta el momento tres posibles situaciones en lo que respecta a la forma en que enfrentamos la otredad. La primera, *El Otro* de Unamuno, donde Cosme y Damián se destruyen mutuamente. El Otro en el que me reconozco es mi igual, una imagen de carne y hueso idéntica a mí, unida a mí. En el segundo, la madre como primer otro con la propuesta de Hideaki Anno y los conflictos personales que se derivan de la relación madre-hijo basadas, por supuesto, en las teorías de Freud. En ambos casos existe una forma de parentesco con el prójimo, sin ello no parece comprenderse el conflicto. Sin embargo, nuestra relación con el Otro va más allá de las relaciones familiares. Ahí entra en escena Shinji Ikari, el tercer ejemplo que hemos destacado, que llega para explicar otra visión de la coexistencia: Shinji pone de relieve la imperante necesidad de encontrar la aceptación en una otredad multiplicada, en la comunidad. Aquí las dudas constantes de nuestro protagonista de catorce años dan vida a las teorías de Sartre sobre la mirada. Por último tras pasear por estas formas de reconocimiento, queremos aportar la que desde nuestro punto de vista tiene más cabida en el plano artístico. Ésta es la relación que se forja entre dos mentes que deciden compartir sus ideas, que fusionan sus pensamientos y crecen unidas.

Si preguntásemos a un artista que trabaja en solitario acerca de por qué trabaja de ese modo, miraría hacia sí, rebuscaría en sus pensamientos y lanzaría una respuesta a su interlocutor. Sin más. Éste no va a cuestionarse a sí mismo, ni invalidará su respuesta. Cuando haces esta misma pregunta a una pareja artística, sus integrantes no pueden evitar mirarse entre sí y buscar en el Otro la

respuesta. ¿Por qué? para quien vive interpelado por el Otro es sencillo: buscan el reconocimiento, la aprobación en el prójimo. Buscan una solución que imbrique las ideas de ambos.

Este sencillo ejemplo es el germen de todo.

La pareja artística quiere reconocerse en aquel con el que coexiste, este acto determina la afirmación de la propia existencia. Yo no soy yo sin mis ideas, pero ¿qué hay de las ideas que nacen de la pareja?

Según Hideaki Anno, la respuesta al conflicto se encuentra en la coexistencia, el problema se resuelve al hallar en los demás una imagen de nosotros mismos. De algún modo Unamuno plantea la misma resolución, aunque no llegue a ser tan explícito como Anno. En *Evangelion*, Shinji evoluciona como consecuencia de su relación cruzada con seis miembros de la corporación NERV. Shinji ya no está solo.

¿Qué hay, sin embargo, de la pareja? Siendo honestos, no debemos preguntarnos acerca de la existencia del Otro, sabemos que éste nos acompaña como el calor al sol. Por tanto, nos alejamos de una visión cartesiana del Otro para sumergirnos en las oportunidades que nos brinda Heidegger acerca del coexistir. De facto, los ejemplos a los que hemos hecho referencia no se cuestionan en absoluto la realidad del Otro, sin embargo, aluden sobriamente a cómo su existencia condiciona al Yo, al sujeto pasivo. Aquí la solución al encuentro con el prójimo, a las dudas que atormentan nuestra existencia, quedan relegadas a un segundo plano, el Otro y su relación con él hace de nosotros seres determinados, corpóreos. Nuestros deseos, miedos, inquietudes, sueños, ideas... son producto de la relación que se ha construido con el prójimo, cuya existencia también se encuentra sometida a la nuestra. Contribuimos a su realidad tanto como dependemos de ella.

Al igual que ocurre en el campo de batalla donde no puede librarse una guerra sin que haya dos bandos enfrentados, todo apunta a que la crisis en torno al fenómeno que Husserl llamó otredad se basa, fundamentalmente, en la idea de que no somos capaces de vivir en soledad, no podemos comprender nuestro universo y mucho menos quiénes somos sin la presencia del prójimo. Afortunadamente, éste se encuentra siempre presente, al doblar la esquina o en nuestro espejo. Al sentirnos observados ratificamos nuestra presencia en el mundo.

2.2. Visión y opinión del Otro II: condición dual

En lo relativo a las parejas artísticas, diremos que distinguimos dos tipos básicos en función de la naturaleza de la relación sobre la que se construyen sus identidades. De un lado aquellas que poseen un vínculo genético de base y, de otro, aquellas conformadas por dos individuos que, en un momento dado, deciden unirse en una única figura creadora.

Si en el apartado 2.1. hemos visto cuatro expresiones claramente diferenciadas de la visión del Otro entendida por un creativo, un autor que se dedica a su trabajo en solitario; ahora es momento de concentrarnos en el análisis de dos parejas cuya trayectoria artística nos parece ejemplar. Ambas merecen un reconocimiento por el compromiso a lo largo de varias décadas, en el que se han dedicado plenamente a su otro Yo desde un rol doblemente compartido en el que se es uno y se es el prójimo las veinticuatro horas del día, los siete días de la semana. Ambas comparten el particular deseo de fundirse con su pareja, desdibujando los límites del individuo e integrándose bajo una sola forma —a veces traducida en una especie de imagen corporativa—. Además, comparten la particularidad de que no sólo se dedican a realizar su trabajo en común, en exclusiva, sino que son pareja sentimental, lo que nos abre nuevas vías de exploración en este sensacional campo de estudio.

Hablamos de las parejas Gilbert & George y Tim Noble & Sue Webster. Si bien existen multitud de parejas artísticas que podríamos haber traído a colación, hemos preferido centrarnos en aquellas dos que pueden resultar más representativas, aportándonos gran cantidad de información por el trabajo que han construido, así como por su *modus operandi*. En primer lugar, hemos optado por dejar a un lado a aquellas parejas o equipos que estaban compuestos por hermanos o hermanas, existen una gran cantidad de artistas que trabajan de este modo, entre otros Jane y Louise Wilson, Jake y Dinos Chapman, Doug y Mike Starn o MP y MP Rosado Garcés. Aunque su trabajo puede ser verdaderamente interesante, hemos preferido centrar nuestros esfuerzos en aquellos individuos que deciden anexarse y construir un futuro sin que necesariamente hayan crecido juntos, bajo el abrigo de un entorno familiar que haya procurado su formación artística. Las pulsiones sexuales se dan, casi en

exclusiva en parejas sentimentales, este elemento será tenido muy en cuenta en el análisis tanto de Gilbert & George como de Tim Noble & Sue Webster.

Asimismo, nos reporta un gran interés el patrón que suele repetirse en las parejas de este segundo tipo. Normalmente tienen un primer contacto durante su formación académica, generalmente artística. Comparten gustos, ideales, opiniones... un estilo de trabajo. Sin embargo, seguimos preguntándonos ¿qué es exactamente lo que les impulsó a unirse? ¿por qué abandonaron su condición de individuos? Y, lo más interesante, si en las parejas de hermanos y hermanas el nombre o apellido que tienen en común es frecuentemente utilizado para designar a la pareja, en el caso de dúos sin vinculación familiar, éstos deben crear una imagen nueva a la que vincularse, un nombre que usar de estandarte. Si bien, podemos observar que algunas mantienen sus nombres y apellidos, uniéndolos con el signo "&", el significado parece transformarse. Así como ocurriese con Gilbert & George, muchas veces referidos como G&G, los nombres de otras parejas terminan evolucionando con la consecuente pérdida de sus arquetipos.

Por último, debemos preguntarnos acerca de qué posibles consecuencias tiene para el dúo el unirse de este modo ¿qué ocurriría en caso de separación o ruptura? ¿qué sería de sus identidades? Nos referimos a aquellas personalidades, características propias del Ser, que les convertían en individuos y que, afortunadamente o no, abandonaron en favor de caminar junto al prójimo.

2.2.1. Gilbert & George: orígenes del estereotipo

Una particularidad indeleble en esta pareja artística es, sin duda, el grado de fusión de sus personalidades. Gilbert Prousch (San Martino, Dolomitas, Italia, 1943) y George Passmore, (Devon, Reino Unido, 1942) dejaron de “existir” como entes individuales cuando se conocieron en la St. Martin’s School of Art de Londres, momento a partir del cual comenzaron a trabajar juntos, asumiendo el papel de Gilbert & George. Si bien, sus nombres se mantienen intactos, las características que éstos debieran tener por separado fueron quedándose atrás conforme avanzaban en su camino hacia la mutua mimesis; primero como estatuas vivientes y más tarde, confundiéndose en sus característicos mosaicos⁵⁸ (Fig. 40).



Figura 40. Gilbert & George, *Jack Freak Pictures*, “Down Among The Dustbins”, 2008.

Las pautas que rigen su comportamiento, narradas, grabadas e inmortalizadas por las cámaras⁵⁹ son el culmen de un trabajo de varias décadas

⁵⁸ La obra de Gilbert & George se caracteriza, a nivel estético, por resultar de una mezcla de imágenes que en muchas ocasiones conforman enormes mosaicos, de composiciones complejas en las que sus rostros y cuerpos se mezclan como si se tratase de un caleidoscopio.

⁵⁹ Son varios los documentales y entrevistas que han difundido las pautas y comportamientos de G&G. Destacan, *Gilbert & George: No surrender*, BBC Image,

en consonancia con un principio básico: la creación artística como símbolo de unión. Ambos asumen su papel como parte de la unidad G&G⁶⁰, experimentan una fusión con el Otro; podríamos llegar a decir que para el espectador ambos individuos son el mismo. Su diferenciación radica, casi únicamente, en pormenores fisiológicos —pues, incluso, han procurado cuidar su imagen para parecerse físicamente—. Comprender a Gilbert sin George y viceversa, no tiene, a nuestro criterio, el menor sentido. Caminan juntos, aparecen siempre juntos y su discurso se resuelve al unísono. Nunca discuten, ni difieren en sus opiniones, son esencialmente una misma voz:

[...] tan sólo quieren que se les conozca como Gilbert & George, sin más historia ni pasado que el que comenzó en 1967. Así, al suprimir sus apellidos, evitan cualquier tipo de relación o identificación, y lo hacen tanto para ocultar su origen individual como para subrayar que las señas de identidad familiar no engendran identidad propia; o, al mismo tiempo, para destacar la creación de un nuevo vínculo personal mucho más importante y definitivo (García Cortés, 2007: 11).

Decíamos que son cada vez más los artistas que en las últimas décadas se han unido voluntariamente y creemos que resulta fundamental ahondar en las circunstancias en las que trabajan, el modo en el que cooperan y los procesos creativos que han ido construyendo para hallar y comprender las claves de sus trabajos. De hecho, en muchas ocasiones, el centro argumental de sus obras no mantiene relación directa con su condición identitaria como artistas que trabajan en coautoría y, sin embargo, encontramos que sus obras hablan, de una u otra forma, de esa realidad compartida.

En correspondencia con la vasta producción artística de Gilbert & George pueden destacarse dos cuestiones que consideramos capitales para comprender el sentido de su trabajo. El primero es el hecho de que su metodología creativa pasa por recopilar, catalogar y coleccionar compulsivamente. Sus series son compilaciones de documentos fotográficos que ellos mismos han clasificado a lo largo de décadas —escudriñando en

presentado por Alan Yentob y emitido en primavera de 2007; y *Con Gilbert + George*, una película-documental de Julian Cole, publicada en 2008.

⁶⁰ A lo largo del texto nos referiremos a la pareja Gilbert & George como tal o abreviando su seudónimo a G&G de forma indistinta, pues es habitual emplear ambas fórmulas.

archivos, guías de teléfono e incluso tiendas de *souvenirs*⁶¹—. En otras muchas ocasiones son ellos los productores de estas imágenes, que más tarde seleccionan y manipulan en función del discurso. El segundo hecho tiene que ver con la identidad desde la que crean. Gilbert & George basan su obra y su existencia en la construcción de una identidad única; por tanto, la suya, es una aportación común a ambas personalidades, que se identifica plenamente con sus inquietudes, deseos, miedos e intimidades. Esta segunda característica es la que ha convertido su imagen artística en una de las más controvertidas, pero también de las más contundentes, dentro del panorama de la creación contemporánea. De esta forma, creemos que en estas cuestiones se inserta una característica que puede darse en otras parejas; pues la manera en la que construyen la colectividad desde su identidad compartida es consecuencia de la proyección de sus egos en el contexto social y cultural actual.

Conectado con la labor de colección a la que hacíamos referencia, se encuentra el uso reiterado de la fotografía⁶². A pesar de que éstos no se consideran fotógrafos, su proceso de trabajo cooperativo queda en gran parte definido por el medio que utilizan. La fotografía, entendemos, permite diluir la función de los integrantes en virtud de la exploración del discurso. Los artistas no muestran sus obras en proceso ni suelen explicar cómo desarrollan sus imágenes, algo lógico si tenemos en cuenta que toda su producción elude presunciones narrativas. Cabe destacar, que en este tipo de obras los autores se benefician de un método de trabajo que pretende suprimir sus identidades, esto es posible gracias a la eliminación de la huella a través del procedimiento del que se valen para la producción artística. Así, el medio mismo —en este caso, sus cuadros-fotografías— es el primer filtro que nos separa de los individuos creadores, quienes buscan en él, pretendidamente, recursos visuales o plásticos que les permitan camuflar cualquier tipo de indicio de sus respectivas personalidades. Los análisis que llevan a cabo José Miguel G. Cortés y Carter

⁶¹ Su serie más reciente, expuesta en *IvoryPress* Madrid titulada *The Urethra Postcard Pictures* es un ejemplo de la meticulosa labor de colección y clasificación que los artistas llevan a cabo.

⁶² En algunas declaraciones, G&G se ha referido a su forma de hacer arte como cuadros, no como fotografías. A pesar de que indudablemente trabajan con este medio y la manipulación del negativo. En su preocupación por el procedimiento del que hacen uso, siempre se referirán a sus obras como cuadros. Así, el espectador puede comprender el motivo cuando recuerda esas enormes composiciones dispuestas bajo una cuadrícula que hace, las veces, de muro de contención.

Ratcliff⁶³ así como las entrevistas que les realizaron Martin Gayford o Wolf Jahn⁶⁴ nos muestran que la obra de esta pareja no pretende otra cosa que la captación de la atención del espectador mediante el impacto visual. Aquí, la relación simbólica entre la obra y su contexto expositivo y sociocultural será la resultante de la libre interpretación del crítico o el espectador. Gilbert y George dialogan en torno a la obra, la contextualizan, pero el resto es labor de la valoración que hace el público a través del acto contemplativo.



Figura 41. Gilbert & George, *The Singing Sculpture*, 1991.

⁶³ En España se han publicado dos catálogos destacables que resultan complementarios entre sí y recorren la vida y obra de G&G en dos periodos diferenciados. El primero de ellos repasa su trayectoria entre 1971 y 1985 y se titula *Gilbert & George. Todos los cuadros 1971-1985* (editado por el Ministerio de Cultura, Madrid, en 1986); en éste, el autor de los textos, el escritor y crítico americano Carter Ratcliff, construye un profundo e interesante análisis en relación a los primeros años de los artistas. El segundo, que es independiente del primero pero correlativo en contenido, se denominó *Gilbert & George (1986-1997)* y fue editado por la Generalitat Valenciana en 1999 con motivo de la exposición homónima comisariada por José Miguel G. Cortés, actual director del IVAM de Valencia. En éste, además del exhaustivo análisis de G. Cortés, se recoge una entrevista realizada por Wolf Jahn a los artistas, inédita hasta entonces.

⁶⁴ En el año 1997, con motivo de la retrospectiva celebrada en el Museo de Arte Moderno de París, se edita un catálogo titulado *Gilbert & George* que recoge una larga entrevista con el crítico de arte Martin Gayford, así como un análisis sobre la obra de la pareja, del crítico Wolf Jahn.

Fue Charles Green en su libro *The Third Hand: Artist Collaborations from Conceptualism to Postmodernism*, publicado en 2001, quien habló de Gilbert & George bajo el concepto “Eliminating Personality”, titulando así el capítulo dedicado a la pareja de artistas. Ya en las primeras líneas encontramos una descripción pormenorizada de la acción comúnmente denominada como “esculturas vivientes”, cuyo título original es *Underneath the Arches*⁶⁵ (Fig. 41); tras la cual, el profesor americano concluye: “Sus egos individuales y personales desaparecieron tras la acción, se han ido casi sin dejar rastro”⁶⁶ (Green, 2001: 139). Charles Green no ha sido ni será el único que se refiera a esta pareja de artistas como uno solo, o que hable de la desaparición del individuo en favor del colectivo. Los propios Gilbert y George se refieren a sí mismos como un artista individual afirmando que “Siendo dos se consigue verdadera intensidad. Estamos juntos por casualidad, desde la época de estudiantes y nunca hemos mirado atrás.” (Dutt, 2004: 127-128). Una fusión que hoy conocemos por Gilbert & George y que se ha consolidado como identidad corporativa. La pregunta inmediata sería: ¿influye en su producción artística, de forma manifiesta, la simulación de una tercera identidad que opera en nombre de sus entes originales?

Haciendo un repaso a la trayectoria de estos autores y su evolución en pareja, quisiéramos detenernos en la obra titulada *Dusty Corners* nº 13, de 1975 (Fig. 42). En ella se muestra una cuadrícula en cuyo centro se encuentran los autores y sus reflejos.

⁶⁵ Entre sus acciones más conocidas, enmarcadas en lo que hoy conocemos como “esculturas vivientes”, están las que titularon *Underneath the Arches* (1970) o *The Red Sculpture* (1976).

⁶⁶ Cita original: “Their personal, individual selves were missing in action, gone almost without trace” (Green, 2001: 139).



Figura 42. Gilbert & George, *Dusty Corners*, "Nº 13", 1975.

En el espejo⁶⁷ y su reflejo —recurso frecuente en diálogos con el Otro— será donde transcurra toda la acción. Si observamos el conjunto veremos que la imagen proyectada de Gilbert es la que correspondería a George y viceversa. Ambos se miran a sí mismos y mutuamente, una declaración reivindicativa de su condición dual.

⁶⁷ El espejo, regularmente, ha servido en la obra de arte para hablar desde una postura existencial sobre la problemática del Otro y las relaciones en coexistencia de uno con el prójimo. Su simbolismo nos traslada rápidamente a los cuentos de Lewis Carroll con Alicia atravesando el espejo. El espejo como reflejo del alma o como extensión del Yo. Recordemos también la obra literaria *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, en este caso, la imagen intrapersonal del protagonista se encuentra reflejada en una pintura. Más próximo a nosotros, encontramos el ejemplo de hermanos MP & MP Rosado, quienes en el año 2008 realizaron una serie de obras en papel para la Edición Ilustrada de Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores; en ésta, los artistas trabajaron con la figura del doble, el espejo y la otredad, jugando a recrear un mundo onírico en el que nunca veremos a Dorian, pues ya miramos a través de él.

Echando una ojeada a sus acciones⁶⁸, a los individuos que se esconden tras el telón creativo, tenemos la inusitada sensación de observar una figura que, por motivos que escapan a la razón, proyecta dos mismidades que comparten un único espacio. Tanto Gilbert como George immortalizan la imagen del doble, la presencia inevitable de una realidad que conecta con sus respectivas personalidades, pero que sin embargo opera de forma autónoma, independizada de uno u Otro. De hecho, la actitud de estos artistas se proyecta más allá de sus acciones y sus obras, pues actúan de forma similar también en sus apariciones públicas, procurando mantener el equilibrio de la imagen. Así, por ejemplo, cuando entran en una sala para una entrevista, lo hacen ambos de forma calmada, manteniendo el equilibrio visual mientras caminan.

Desde que los artistas interpretaran por primera vez en 1970 la acción titulada *Underneath the Arches*, con los rostros cubiertos de pintura metálica, han pasado algunas décadas. En la representación, que tuvo lugar en Charing Cross, una céntrica calle de Londres, Gilbert y George aparecían bailando y cantando la canción que daba título a la obra, en movimientos sincrónicos. Lo paradójico es que su imagen, estática o en movimiento, nos arrastra inevitablemente hacia el razonamiento filosófico que Descartes elaboró acerca del Otro. Una forma de otredad a la que antes de él nadie había hecho referencia y mediante cuya descripción el filósofo traslada sus pensamientos sobre los cuerpos semovientes⁶⁹ que contemplaba en soledad. Aquellos Otros que miraba desde su ventana, esos transeúntes, autómatas, son equivalentes a los que, siglos más tarde, personificarían G&G. No sabemos si los artistas pensaron en

⁶⁸ A pesar de que en las décadas 60 y 70 surgieran multitud de artistas que se dedicaron al uso de sus cuerpos como medio expresivo, en G&G estas experiencias serán relativamente cortas, solamente en obras concretas y durante un periodo de tiempo breve. Aunque la más recordada es *Underneath the Arches*, también realizaron otros trabajos como *The Red Sculpture* o previamente a éstas, *George the Cunt and Gilbert the Shit*, cuya traducción sería: *George el cabrón y Gilbert el mierda*. Fotografías pensadas para ser publicadas en revistas y así conseguir una rápida difusión –las imágenes fueron censuradas y nunca se publicaron tal y como las concibieron (García Cortés, 2007: 34).

⁶⁹ Según el diccionario de la R.A.E.: **Semoviente** (Del lat. *Se movens*, -entis, que se mueve a sí mismo o por sí). 1. adj. Que se mueve por sí mismo. El filósofo y teórico René Descartes hizo uso de este término para calificar a los cuerpos que observaba desde su condición solipsista. Descartes se enfrenta a esos “objetos” del mundo exterior que llamamos hombres dudando de que éstos sean reales, como hombres tales y análogos a uno mismo. Así, el filósofo los calificará como “cuerpos semovientes”.

las teorías cartesianas en el momento de darle forma a su acción o si entonces ya se preguntaron sobre la importancia de su Otro, pero lo cierto es que directa o indirectamente aquella pieza hablaba sobre la idea del doble y sobre la identidad. En definitiva, dos hombres indisolubles que no necesitaban recurrir al objeto artístico como tal. En aquellos momentos les bastaba con su cuerpo, convertido en materia y sujeto de sus creaciones.

Pedro Laín Entralgo⁷⁰, recurrió a las teorías cartesianas para introducir lo que hoy entendemos como *otredad*. Laín Entralgo parte de la postura de Descartes pues entiende que es un referente en la forma de comprender al Otro como *alter ego*, ya que se anticipó a Hegel y a la nueva filosofía⁷¹ en sus planteamientos. En este sentido podría decirse que Gilbert & George conviven consigo mismos y con el prójimo, haciendo uso del *alter ego* para identificarse en su semejante y recreando, desde sus primeras acciones, lo que la filosofía denominará como “la problemática del Otro”.

Como podemos ver, es posible establecer múltiples conexiones entre la obra y el Corpus conceptual con el que trabajan Gilbert & George y la filosofía, pues comenzando por Descartes, pasando por Fichte y Husserl, por Hegel y más tarde con Heidegger u Ortega y Gasset, han sido muchos los que han dado forma al Otro. El encuentro con el Otro, la existencia y coexistencia con éste, la dependencia del prójimo es una problemática aún vigente que preocupa a pensadores procedentes de las más diversas áreas del saber, incluida la creación. Es más, ese Otro sobre el que tanto se ha teorizado lo encontramos hoy, ejemplificado y visualizado, en el trabajo de muchos artistas y, muy especialmente, en el de numerosas parejas artísticas. La tendencia que, a nuestro parecer, existe entre las parejas de artistas a tratar el tema del Otro y la doble identidad, tal vez tenga relación con esa doble condición que mantienen. Esta cuestión identitaria no siempre se muestra explícitamente en las obras de

⁷⁰ En *Teoría y realidad del Otro*, Pedro Laín Entralgo dice: “La duda del filósofo Descartes acerca de la real humanidad de los hombres que pasan ante su ventana es en rigor el resultado de contemplar al Otro abstrayendo el cuerpo en cuanto cuerpo –más aún: en cuanto cuerpo cartesianamente concebido– de la total realidad que sus sentidos le hacen percibir” (Laín Entralgo, 1968: 44).

⁷¹ Pedro Laín Entralgo nos habla del tiempo nuevo diciendo: “[...] en torno a 1900 van surgiendo en la vida espiritual de Europa no pocas de las novedades que luego caracterizarán el tiempo nuevo: la nueva física (Becquerel, Planck, Einstein), la nueva filosofía (Bergson, Husserl, Scheler), la nueva biología (de Vries, Driesch, von Uexhüll) [...]” (Laín Entralgo, 1968: 211).

las parejas artísticas a las que hacemos referencia, pero, sin embargo, acaba apareciendo; como creemos que ocurre en la obra de Gilbert & George. A través del arte, el mito se hace patente y, ahora más que nunca, con la proliferación de estas parejas, se nos presenta como una realidad inequívoca con la que convivimos y sobre la que debemos reflexionar. De ahí que las cuestiones que sustentan este análisis no se centren tanto en los motivos de su aparición como en las consecuencias de su quimera en nuestro contexto social y cultural.

A través del estudio de la obra de Gilbert & George y del análisis de los términos en los que se construye su relación entendemos con rapidez esta circunstancia. Casos tan conocidos como la asociación de Rubens con Frans Snyders o como el espacio de colaboración que creó Andy Warhol en *The Factory* —cuyos exponentes, actualizado hoy día, podrían ser Jeff Koons o Takashi Murakami y sus respectivos talleres— son algunos de los ejemplos de colaboración que han trascendido en la historia del arte (Danto, 2010: 71); artistas que se unen a otros artistas, artistas y su taller... artistas que, al fin y al cabo, se agrupan y unen fuerzas bajo una identidad común. Sin embargo, en nuestra opinión, no es hasta más allá de la mitad del pasado siglo cuando surgen autores que demuestran un verdadero compromiso de unidad con el Otro. Y, quienes creemos que despuntan en este sentido, son Gilbert & George, cuya particularidad se encuentra no tanto en su unión, sino en el nivel de compromiso, en la forma y claridad con la que se expresan, en el modo en que aparecen en escena, en el diálogo que entablan con el espectador y, por último, en la propia obra de arte. Esto es, si, como hemos dicho, a lo largo de la historia es posible encontrar autores que han trabajado esporádicamente en colaboración, entendemos que es harto difícil hallar quien alcance un grado de afinidad comparable al de estos amantes, cuya cooperación, además, haya sido tan prolongada y estable en el tiempo.

La necesidad de reafirmar la personalidad frente a otros es una condición inherente al ser humano. Seamos amantes, amigos, filósofos o creadores, todos poseemos un conjunto de características psíquicas que nos diferencia del Otro. Sin embargo, son las aptitudes, actitudes y peculiaridades conductuales que proyectamos en el prójimo las que terminan por definirnos, pues de alguna forma la imagen que nos devuelve el Otro termina por completarnos. En cambio, cuando se construye un *alter ego* a partir de la unión de dos o más individuos, en cierto modo, se está construyendo una tercera persona, nueva y diferente, fruto de la convergencia de sus respectivas identidades. La cimentación de esa

tercera persona puede dar pie incluso a un nombre propio o seudónimo, o puede ser producto de la conjunción de nombres, apellidos o cualquier otra forma aleatoria que deje constancia de quienes se han asociado.

Así surge, de forma natural, la creación artística colectiva y, comprender en qué medida formamos parte potencial de una unidad mayor, es la clave para conectar con esta práctica. Ese potencial fue el que debieron descubrir Gilbert y George cuando escribieron el breve manifiesto⁷² en el que concretaban cómo debían vestirse, actuar y relacionarse con el público.

Una vez advertimos la presencia del Otro, su magnetismo hace que nos sea imposible dejar de mirarnos en él. Así, conforme se profundiza en la evolución que ha experimentado la obra de Gilbert & George, se observa cómo éstos, aunque siempre hablan de sí mismos y su entorno, también se centran en aquellos aspectos y realidades políticas o sociales que mejor se identifican con sus personalidades. Dedicar series completas a desnudos integrales masculinos, el amor homosexual, las secreciones humanas... en combinación, por ejemplo, con símbolos de carácter religioso.

En definitiva, Gilbert & George nos habla(n) no solo de problemáticas sociales universales, también de su condición sexual particular, de su relación. Nos prueban que el Uno es el reflejo del Otro y viceversa, que son realmente una fusión que se desapropia de toda identidad individual. La unión de sus personalidades, sus egos, en una imagen compartida es resultado del encuentro con una tercera persona que ellos denominan Gilbert & George.

Esta fusión de individuos deviene una supresión de los primeros, aquellos hombres que existieron antes de conformar una pareja sentimental y artística. De alguna forma, Gilbert & George —como emblema, ente único— ha borrado

⁷² Gilbert & George, redactaron los fundamentos de una obra que perduraría en el tiempo, convirtiéndose en la clave de lo que denominaron como *Las cuatro Leyes de las esculturas*:

“1ª – Ir siempre elegantemente vestido y acicalado, estar relajado, mostrarse amistosamente cortés y tener un control total.

2ª – Hacer que el mundo crea en ti y pague una fuerte suma por ese privilegio.

3ª – No molestarse nunca en valorar, analizar o criticar: permanecer tranquilo, respetuoso y sereno.

4ª – El señor cincela todavía; así pues, no dejar el banco por mucho tiempo” (García Cortés, 2007: 21).

sus mismidades para actuar en favor de lo que sus arquetipos concibieron, primero como propuesta artística y más tarde, como forma de vida.

2.2.2. Tim Noble y Sue Webster, exploración de la pareja a través de la sexualidad

A decir verdad, un buen puñado de parejas artísticas han nacido en el seno de Reino Unido, sin embargo, todos serán en cierta medida comparados con aquel icono que les precede: la gran doble G que apuntábamos en el capítulo anterior. En efecto, Gilbert & George de nuevo. No debemos culparnos, esta pareja ha sentado precedentes en cómo vemos y concebimos a otros dúos artísticos, más si cabe cuando repetimos incansables las claves: Londres + arte contemporáneo + parejas artísticas. Casi parece que estemos invocando sus figuras trajeadas. Sin embargo, en este capítulo queremos hablar de la ya consolidada pareja conformada por Tim Noble y Sue Webster, los chicos traviosos de la Post-YBAs. Un movimiento que, en los años 2000, sucederá al popular grupo que conformó la original Young British Artists⁷³ —esos jóvenes artistas británicos que dieron vida a la academia—. Si la escuela que precede a la Post-YBAs nos dio a los hermanos Chapman y a las hermanas Wilson, en esta ocasión, una década más tarde, verá la luz una singular pareja, con una trayectoria brillante, el dúo compuesto por Tim Noble & Sue Webster, los cuales se caracterizaron por quebrantar todo tipo de normas, poner en tela de juicio su propuesta artística y la de aquellos que le rodeaban, no sin cierto carisma y un toque de humor.

La pareja de artistas británicos Tim Noble (Stroud, 1966) y Sue Webster (Leicester, 1967) ha dedicado gran parte de su obra a la exploración de la luz y la sombra. La auto-representación reiterada de sus siluetas en continuo diálogo es otro elemento recurrente en sus creaciones, como si se tratase de un código a expensas de que el espectador se mueva por la sala intentando obtener toda la información posible para, finalmente, identificar sus siluetas, ajenas al tránsito del público, envueltas en una mirada que se eterniza. Entre luz, sombra,

⁷³ La expresión Young British Artists o en su abreviatura YBAs se hizo conocida a partir de una serie de exposiciones celebradas en la galería Saatchi desde 1992. Hoy día un gran número de los artistas involucrados en este movimiento han alcanzado gran renombre, siendo Damien Hirst el más destacado. Entre ellos encontramos: los hermanos Chapman; Tracey Emin; Gary Hume; Sarah Lucas; Cornelia Parker; las hermanas Wilson; Jenny Saville; Sam Taylor-Wood. Se caracterizaron por mostrar cierta apertura a nuevos materiales y medios de los que servirse para elaborar sus piezas artísticas además, desempeñaron una actitud emprendedora en el panorama artístico británico del momento (Tate Gallery website, 2019).

proyecciones, deformaciones, basura británica y poco glamour, están ellos, tal y como son.

Una de sus primeras obras, de las más singulares y que les reportó gran popularidad es la titulada *Miss Understood & Mr Meanor* (1997) compuesta por basura, objetos personales, madera, un proyector de luz y un sensor (Fig. 43) con ella inician toda una serie, un estilo si cabe, de obras de las que son protagonistas.



Figura 43. Tim Noble & Sue Webster,
Miss Understood & MR Meanor, 1997.

La práctica de reciclar los desechos de la comunidad para con ellos construir una serie de piezas artísticas no se la debemos, sin embargo, a esta pareja. Fue el artista de origen francés Arman nacionalizado estadounidense, nacido en Niza en 1928, quien pudo suponer un precedente en lo que respecta al uso de basura y otros elementos reciclados para realizar una exploración conceptual en torno a la sociedad de consumo y el volumen de desperdicios que generamos diariamente. Sus “acumulaciones” o *Poubelles* pretendían descontextualizar aquellos desechos que encontraba para crear con ellos masas más complejas a nivel compositivo. Algunas de sus primeras obras del año 1959 fueron testigo de esta afirmación, tales como *Grands déchets bourgeois* (Fig. 44). Creemos interesante establecer una rápida comparativa visual con la obra de Tim y Sue (Fig. 45).



Figura 44. ARMAN, *Dechets Bourgeois (Et S'il N'en Restait Qu'un, Je Serai Celui-Là)*, 1959.



Figura 45. Tim Noble & Sue Webster, *Nasty Pieces of Work*, 2008-2009.

Si bien Arman fue uno de los primeros transgresores al convertir la basura en una pieza artística, de culto en galerías y ferias, el trabajo de Tim y Sue supone una revolución en cómo es utilizado el material y la capacidad narrativa que tiene éste (Fig. 46). La acumulación de basura, ordenadamente dispuesta frente a un foco de luz que termina por convertirse en siluetas de un alto nivel iconográfico hizo atractiva su propuesta a ojos tanto del experto como del público

ocasional. Debemos admitir que no podemos evitar quedar atrapados por las primeras sensaciones que nos produce el estar frente a su trabajo. La mole de desperdicios y objetos que parecen haber sido allí colocados de forma arbitraria termina por revelarse en el muro a modo de un complejo mensaje, directo a nuestros sentidos. Los artistas parecen chasquear sus dedos frente a nuestras narices, sonriendo orgullosos por el trabajo que han llevado a cabo. Un esfuerzo minucioso traducido en una poesía visual.



Figura 46. Tim Noble & Sue Webster, *Nihilistic Optimistic* (10 de octubre – 24 de noviembre, 2012), Blain|Southern, Londres.

Sin embargo, no todo es deleite y dulzura en la obra de la pareja británica, también nos topamos con la rudeza, la fuerza y el esperpento de lo que aquello nos dice. Más pronto que tarde el diálogo entre las siluetas empieza a hacerse audible para el espectador, gritos amargos pero sinceros nos enseñan que estamos sumidos en un profundo embelesamiento en mitad de la más absoluta barbarie del siglo XXI, obsesionados con objetos que terminan de un modo u otro en la basura. La crítica es directa, es sencilla, apenas da para unas líneas, pero la forma en que elaboran la escena y se la expresan al espectador es de lo más compleja y emocionante.

Sus figuras, él, ella, representados en pareja, bien conversando, bien tumbados uno sobre otro, bien de cuerpo completo mirando al espectador o al vacío de un muro en blanco sobre el que ven proyectadas sus siluetas, una y otra vez... ahí están. Si son Tim y Sue, tal cual los vemos, no podemos saberlo.

Podríamos interpretarlo como una representación social, un segmento equilibrado, en paridad, que muestra la fragancia de la comunidad que hemos construido.

En cualquier caso, que la pareja se muestre explícitamente y que la recurrencia de ambas siluetas se haya convertido en una máxima en sus obras no parece casual. La cuestión está en los elementos que emplean para construir y dar vida a sus figuras proyectadas: basura, chatarra, trastos viejos, productos que hemos desechado... La sociedad de consumo que renace de sus cenizas tras la Segunda Guerra Mundial es hoy más visible que nunca y tanto Tim como Sue dan buena cuenta de ello en sus primeras obras. Estamos ante una intrincada conversación a caballo entre la caverna de Platón y la mala praxis de un barrendero.

La obra de esta pareja nos mantiene en una eterna lucha, es poética, sensible, crítica y de cierta belleza. También es oscura, (des)ordenada y hasta grotesca. Sin embargo, lo que nos interesa es que, de una forma u otra, sea en sus primeros trabajos, en sus "nuevos bárbaros" o en sus dibujos, existía un diálogo perpetuado. Y, si no nos equivocamos, este diálogo y con él, sus ideas fluidificadas, se revelaban y ocultaban con cada paso que daban hacia el Otro.

En un artículo de *The Sunday Times* publicado el 17 de septiembre del año 2000, en pleno apogeo de su carrera, al ser cuestionados acerca de qué ocurriría con su obra —o su figura artística en común— si su relación amorosa llegase a su fin, los autores afirmaron que existía un verdadero entroncamiento de sus personalidades. Y tal y como lo expresaron casi parece que fuese tanto o más que el que pudo haber entre Gilbert & George:

Somos como un atrapamoscas de Venus y una mosca —dice Sue—. ¿Quién es quién? Tendrás que resolver eso —dice Tim—. Oh! Yo soy el atrapamoscas —dice Sue— De hecho parece más conceptual; ella es quien deposita los cheques. No sabemos nada diferente, la gente piensa que somos hermanos —dice Tim— Probablemente somos terribles el uno para el otro —dice ella— como sólo en una relación pueda serlo⁷⁴.

⁷⁴ Texto original:

We are like a Venus flytrap and the fly," say Sue. Who is who? "You will Have to work that out," say Tim. "Oh, I'm the flytrap," cackles Sue. Indeed, he seems the more conceptual; she is the one who banks the cheques. "We don't know anything different,

No obstante, años más tarde veremos que no todo les está dado a la pareja, llegado cierto punto en sus vidas, tendrán que decidir entre su trabajo y lo que, en aquel momento, parecía la más equilibrada de las relaciones sentimentales.

Por otra parte, debemos prestar atención a la pieza titulada *The New Barbarians* (1997) (Fig. 47) y su versión posterior *Master of the Universe* (2000) (Fig. 48): los autores recrean una escena en la que se autorretratan a escala real como hombres primitivos que caminan erguidos —la pareja siempre se ha mostrado incómoda y disconforme con el contexto en que viven—.

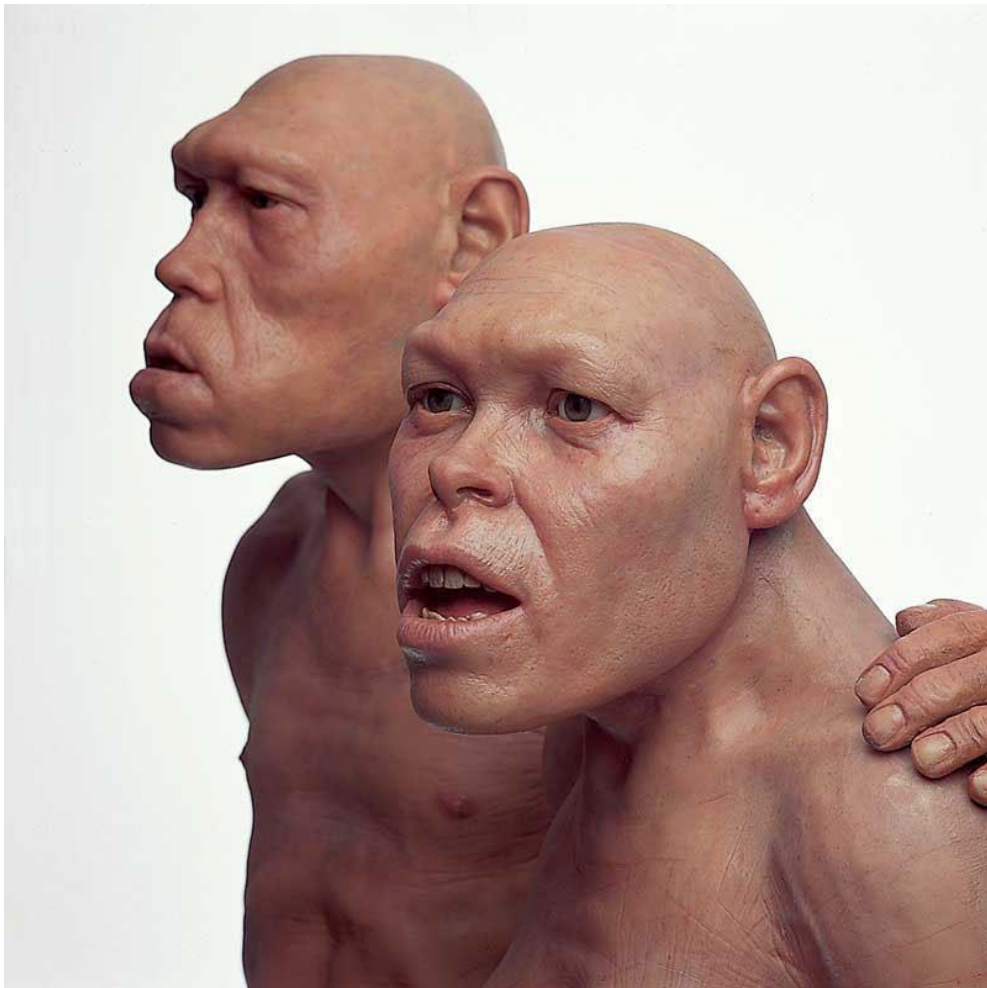


Figura 47. Tim Noble & Sue Webster, *The New Barbarians*, 1997-1999.

people think we are brother and sister," say Tim "we are probably terrible for each other" She say, as only secure in a relationship can. El texto completo puede consultarse en el archivo registrado en la web personal de los autores. Entrevista realizada por Jasper Gerard titulada "It's absolute rubbish, but is it art?" (The Sunday Times, 2019).

Él reposa su brazo sobre el hombro izquierdo de ella en señal de que transitan juntos, uno junto al otro. Para Noble y Webster resulta esencial la relación que se construye en la pareja. Sus creaciones más destacadas son un reflejo de la relación amorosa que perduró algo más de veinte años. En un gran número de piezas podemos localizar la presencia de un hombre y una mujer, una puesta en escena que los abraza, uniéndolos, haciéndolos dependientes el uno del otro. Sin la yuxtaposición de sus figuras la puesta en escena parecería absurda y se vería privada de todo su contenido. A todas luces pretendían recrear un diálogo subyacente que fuese más allá de la crítica y la polémica que la pareja ha despertado en el público general con sus aportaciones.

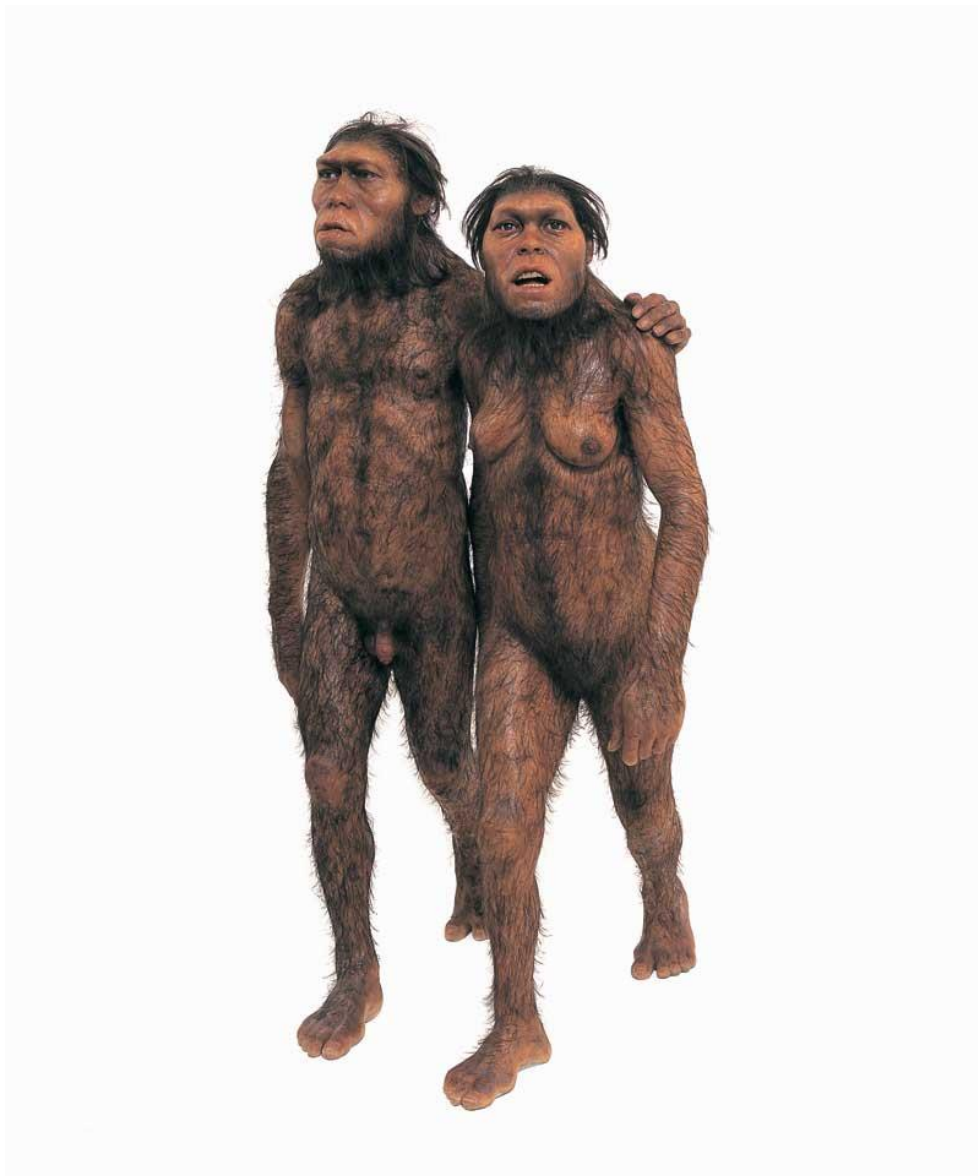


Figura 48. Tim Noble & Sue Webster, *Masters of The Universe*, 2000.

Tim y Sue permanecieron juntos hasta el año 2013, después de veinte años de relación, la pareja decidió separarse. No ha sido ni serán los únicos, la separación de las parejas artísticas es de lo más común. Sea a un lado u otro del espejo, el sueño muchas veces se agota, la llama del ingenio se apaga y el diálogo se ahoga tras el tupido telón rojo. No por ello sus aportaciones deben ser desechadas, ni consideramos que debamos poner en duda sus manifiestos. Durante el tiempo que se dedicaron a crear juntos la naturalidad de sus expresiones y, sobre todo, la traducción de sus figuras, su complicidad y la potencia sexual de algunas de sus narraciones es tan evidente que no podemos pasar por alto la grandilocuencia de su propuesta en conjunto.

Su fuerza narrativa se alojó en la unión de símbolos opuestos, ellos consiguieron que trabajasen en armonía: hombre-mujer, forma-antiforma, caos-orden, cultura-anticultura, sexo-violencia, abstracción-figuración. Si la espiral amor-odio terminó por consumirles no lo sabemos, los autores no han sido explícitos en lo que respecta a los motivos de su separación, simplemente añadieron: “Es casi como si no debiéramos habernos casado”⁷⁵.

⁷⁵ Texto original: “It’s almost like we shouldn’t have got married” en la nota informativa titulada “Artists Tim Noble And Sue Webster To Divorce” (Artlyst, 2019).

2.3. La dependencia del Alter Ego

De estado sólido a líquido, la condición de la pareja artística se mezcla a la perfección con dos ideas abstractas. De un lado el *alter*, de nuevo ese Otro omnipresente, no ya tú, ni yo, sino él. Un Otro independiente y, sin embargo, ficticio. De otra parte, nos topamos con un concepto fluctuante, el estado líquido del Yo, donde la personalidad de cada uno de los individuos que componen la pareja se confunde con la otra, se mezcla. De un modo u otro, las identidades se suman y dan lugar a un nuevo Otro, una forma distinta de otredad. Podemos bautizarlo como “el Otro líquido”, un ente idealizado, inmaterial, simulado... esta nueva personalidad es la primera creación de la pareja, el primer producto. No será destinado a la venta, pero sí puesto al servicio de sus creadores.

Sin embargo, ahora que tienen un nombre, una imagen común, se hallan frente a la posibilidad de que son Uno y no son. Pongamos un ejemplo de este binomio ser/no ser: la pareja británica Gilbert & George. Ellos siguen en su labor de mutua mímesis, resulta complejo diferenciarlos de un primer vistazo. Visten de forma muy semejante, su comportamiento, forma de andar o de hablar también se encuentra condicionado por la predominancia del *alter* al que llamamos Gilbert & George. Como pareja supieron llevar su acción al plano físico. No puedes concebir a Gilbert sin George y viceversa, ni siquiera piensas en ellos por separado. Si Gilbert no está en la habitación te preguntas, ¿dónde estará George? Con Gilbert & George ocurre como con los chicos de instituto y Ortega y Gasset, se preguntan: ¿es uno o son dos?

Aunque resulta obvio que todas las parejas son diferentes, presentan similitudes en su evolución como dúo. Vamos a mencionar aquellas premisas que distinguen a la pareja del artista solitario:

- a) Afán por crear una identidad o imagen común.
- b) El carácter individual se pierde en el proceso de creación de una nueva imagen.
- c) Intervenciones exclusivas en nombre de la pareja. Durante el periodo en que trabajan unidas no se suelen embarcar en proyectos en solitario o ajenos a la “identidad corporativa”.

d) La comunidad a la que la pareja se ve expuesta idealiza la imagen que ambos han construido, por tanto, predomina el pseudónimo, lo que hemos titulado más arriba como *alter líquido*.

La pregunta que sigue respecto a la imagen de producto, marca o pseudónimo es: ¿sienten los individuos dependencia de este *alter* al que han dado vida?

El pseudónimo, la imagen que actúa en su nombre, parece cobrar vida propia y, con frecuencia, adquiere autoridad sobre los individuos que esconde. De este modo, la imagen de Gilbert & George, entendida como imagen corporativa, como producto, tiene mayor influencia sobre el público y el mercado artístico que Gilbert o George por separado. De modo que, los sujetos que se esconden tras la máscara se vuelven dependientes de ella, se expresan a través de ese Otro inventado, constituyendo un medio para unificar su propuesta artística: su imagen frente a la comunidad.

Respecto al Otro líquido debemos preguntarnos acerca de su valor autónomo como ente exento de sus creadores. Si éste adquiere fuerza y control sobre los sujetos que se hallan tras de sí, ¿no es esta virtualidad, este Otro líquido, un medio que contribuye a la reafirmación de los individuos que le crearon? En este sentido, también podríamos afirmar que, como individuos únicos, no podemos ser o existir porque hay un tercero que sustituye a nuestras personalidades primigenias. Cabría esperar que este Otro líquido sirviese de marioneta a sus autores, sin embargo, la autoridad que le concede la comunidad a la que se encuentra expuesto le confiere mayor autonomía de lo que podríamos esperar tratándose de una personalidad ficticia.

El Otro líquido, ese ente virtual, abandona su carácter abstracto y se patentiza como proyección de sus originales otredades. Esta visión del *alter ego* es similar a la aportación de Hideaki Anno sobre su visión del Yo en relación con una otredad múltiple, explicada en el apartado “2.1.2. Identidad e individuo: trazando puentes entre el pensamiento de Luis Borges, Miguel de Unamuno y Hideaki Anno”.

Por lo expuesto, alimentar al Otro líquido y dotarlo de autoridad frente al individuo físico nos lleva al siguiente supuesto: el nuevo *alter* líquido adquiere autonomía. Si la comunidad concibe que su imagen es la que prevalece sobre la figura arquetipo, separarnos de nuestro *alter* nos predispondría a la reducción

del Yo físico. Además, cabría esperar que se produjese un choque emocional en la comunidad —el público— que acostumbra a entender a la pareja bajo una imagen unificada, homogénea, incapaces de diferenciar entre las figuras que se encuentran tras la máscara. Aquí, una excelente referencia sería la ruptura que se produjo entre Marina Abramović y Ulay explicada en el capítulo número 1. “El encuentro”.

Charles Green, escritor y crítico de arte, en su libro *The third hand: collaboration in art from conceptualism to postmodernism* analiza en el capítulo octavo titulado “Missing in Action: Marina Abramović and Ulay” la relación de la pareja y aporta algunas ideas acerca de la toxicidad que supuso involucrar su vida personal con su obra:

La identificación de los artistas con sus obras, así como con el trabajo en sí, fue crucial y deliberada. La ecuación de identidad entre el artista y la obra de arte dio como resultado un nuevo tipo de colaboración que involucra disfunciones físicas y mentales tan aparentemente extremas y patológicas que deben ser examinadas de cerca. [...] Como para ocultar de manera conspirativa esta "muerte del autor", la identidad particularmente llamativa de los artistas / actores colaborativos fue un elemento clave en su estilo: la biografía y la obra de arte comenzaron a ser intercambiables. Las actuaciones de Marina Abramović y Ulay y Gilbert & George fueron deliberadamente fragmentarias. Los artistas no tenían "vida" separada de sus obras⁷⁶.

Siendo así, al producirse una ruptura, se quiebra la imagen líquida, el Otro ficticio. Nos preguntamos si esta ruptura no quebranta además las posibilidades de los individuos que se encontraban tras la imagen corporativa. Impidiendo — en algunas ocasiones— su desarrollo en solitario y sesgando el Yo individual.

⁷⁶ Texto original: *The identification of artists with their works, as well as with labor itself, was crucial and deliberate. The equation of identity between artist and artwork resulted in a new type of collaboration involving physical and mental dysfunctions so apparently extreme and pathological that they must be examined closely. [...] As if to conspiratorially hide this "death of the author" from view, the particularly striking identity of collaborative artists/actors was a key element in their style: Biography and the work of art began to be interchangeable. Marina Abramović and Ulay's and Gilbert & George's performances were deliberately fragmentary. The artists had no "life" separate from their Works* (Green, 2001: 174).

2.4. Yo y el producto

Hemos visto las posibilidades de la imagen corporativa, marca o pseudónimo a los que muy comúnmente se entregan las parejas artísticas en su ideal por obtener una identidad única como medio expresivo. A la actividad artística le es inmanente otra cualidad y es la producción o elaboración de un objeto o producto como extensión de las identidades de sus creadores.

Hoy, con la expansión de la cultura de masas en constante reinención, encontramos expresiones artísticas que superan los límites del Pop Art y llevan la cultura popular y su público potencial de consumo a preguntarse sobre su presencia en el panorama artístico contemporáneo, con gran acogida en museos e instituciones de prestigio de todo el mundo, entre los que podríamos destacar el Guggenheim, MOMA o Mori Art Museum (Fig. 49).

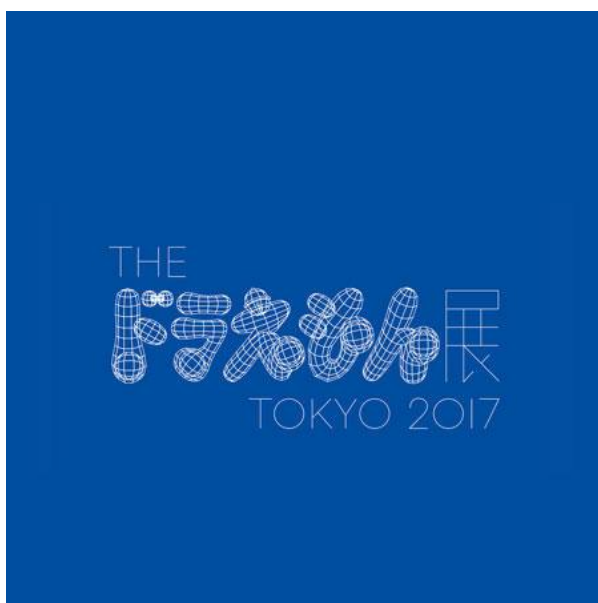


Figura 49. Cartel de la exposición *THE Doraemon Exhibition*, celebrada en Mori Arts Center Gallery, 2017.

Hablar de producto como sinónimo de obra de arte alcanza otra cuestión que apuntábamos sobre las posibilidades de reconocimiento en el objeto artístico. A lo largo de este análisis hemos reflexionado acerca de las diferentes perspectivas desde las que podemos abordar la problemática del Otro, la identidad de la pareja, del ente creativo, la necesidad de reconocimiento en el prójimo y la posibilidad de que una imagen inventada emule y unifique la existencia de sus creadores —el Otro líquido—. Sin embargo, ¿qué podemos decir acerca del producto? Siendo éste el fin de toda actividad artística, ¿debemos mantenerlo al margen de este asunto? ¿Qué papel juega el objeto

artístico en lo que respecta a nuestra forma de entender cómo nos relacionamos con el Otro? ¿Cuál es su contribución?

En los últimos años hemos observado el crecimiento de una tendencia que ahora está presente en muchos aspectos de la vida cotidiana: el coleccionismo. Resulta paradójico que, en la era virtual, con el alzamiento de los dispositivos electrónicos móviles, nuestro amor por el objeto físico se haya impuesto. No entraremos en hacer conjeturas sobre el porqué del creciente consumo, más allá de las referencias que hemos dejado en el análisis de Tim Noble y Sue Webster, cuyo impacto es más que evidente en los países más desarrollados; pero sí trataremos de arrojar algo de luz sobre el coleccionismo, así como sobre la ingente cantidad de publicidad que se está recibiendo en la última década.

El objeto de colección no es ya una pieza artística por la que pelear en las casas de subastas, hoy por hoy, el coleccionista y el amor por el coleccionismo se ha expandido de tal forma que es muy sencillo encontrar consumidores que construyen colecciones variopintas y de gran valor compuesta por productos de medio consumo. La inversión por unidad puede ser relativamente pequeña pero el valor de sus colecciones llega a alcanzar altas cotas si el objeto se revaloriza. La cuestión aquí no es establecer una comparativa entre el objeto coleccionado, su inversión y valor trascurrido el tiempo, sino la acción misma de coleccionar y cómo el producto de consumo, accesible para todos, contribuye a la expansión de esta práctica. El fin de esta reflexión se centra, además, en establecer una relación entre la necesidad de reconocimiento popular y el producto en circulación. Haremos una introducción de este asunto para, en el capítulo número 3, desarrollarla a lo largo de varios subcapítulos.

La cultura Pop continúa al servicio del arte contemporáneo. Artistas de renombre internacional hacen gala de ello. El arte Pop actual nace como al amparo de referentes tan indudables como Andy Warhol (Pittsburgh, 1928 – Nueva York, 1987). Sin embargo, ha crecido e hiperbolizado su concepto como consecuencia de la influyente y cada vez más prolífica cultura popular. Desde el cine, series de televisión, videojuegos, revistas, novelas ilustradas, comics... son tantos los iconos a los que nos exponemos que el artista se ha visto en la necesidad de incorporarlo a sus creaciones. Todos ellos forman parte del imaginario colectivo y, por tanto, están marcando una época. Podríamos citar muchos de ellos: el clásico icono de Mickey Mouse en Estados Unidos y ATOM en Japón, seguidos de ídolos de carne y hueso impulsados por el cine o las

discográficas, hasta estrellas de la lucha libre o series de televisión como *The Big Bang Theory*. El telón de la extravagancia se cierra con Lady Gaga, que, en nuestra opinión, guarda muchas semejanzas en sus inicios con la estética de Matthew Barney (Fig. 50).

Finalmente, todas las expresiones artísticas se mezclan hasta confundirse, esa imagen le es propia a la cultura posmoderna. Sin pretender divagar y con ello perdernos en la amalgama que llamamos cultura Pop, es necesario zambullirse entre estos iconos para entender que de todos ellos podemos encontrar montañas de *merchandising* —desde pósteres a figuras de colección— y que, el construir, fabricar y distribuir en masa objetos de nuestros ídolos —esos individuos cercanos a la idea de dios griego— implica también la cosificación de este último.

Ahora bien, volvamos a preguntarnos por la labor artística, ¿no hay cierta intencionalidad por parte del artista en cosificar el Yo a través del objeto artístico? ¿No sirve el objeto, la obra de arte, como una extensión del autor y, por tanto, como inmortalización de su identidad? Así parece haber sido desde el inicio de cualquier expresión artística, el querer perdurar a través de la cosificación del *ego*.



Figura 50.

Izquierda: Lady Gaga durante el Festival de Glastonbury, 2009.

Derecha: Matthew Barney, *Cremaster Cycle*, 2002.

Esta cuestión parece clarificarse en el transcurso de las generaciones, sin embargo, dado nuestro interés por “la necesidad de reconocimiento”, ¿no es el objeto artístico vehículo para hallar el reconocimiento? No ya el mérito a nivel individual, sino la certeza de que somos y existimos porque Otro posee el objeto que hemos creado. Y más allá de eso, nos posee por ser el objeto una extensión del individuo.

¿Está el autor estableciendo un vínculo donde el objeto actúa de mediador? Desde esta perspectiva llegamos a preguntarnos si el objeto es un catalizador de nuestra identidad y, por ello, el artista, cada vez con más frecuencia, comprende la obra de arte como un objeto a su servicio. En otras palabras, **Yo no soy, no puedo ser sin el producto porque sin él, no alcanzo el reconocimiento en el Otro.** No importa aquí la identidad del prójimo, para nosotros puede mantenerse en el anonimato siempre y cuando el producto pueda alcanzar a un gran número de consumidores. En el documental de Netflix, *Fábrica de diversión. La historia de Funko* sobre la evolución del *toy art*, lo que hoy conocemos como el arte del juguete o del objeto artístico hacia el artículo de consumo, el afamado Zack Ryder de la WWE *Superstar*, lanzó un pensamiento al público que resulta aleccionador: “[Hablando sobre su colección personal en la que vemos juguetes de los años 80 - 90] La temática de esta habitación es que hay cosas aquí que me han hecho ser quien soy hoy. Si eso es ser un friki, pues sí, lo soy. O sea, esto es lo que soy, lo tomas o lo dejas [risas], pero al menos tengo mi propio Funko ¿Quién se ríe ahora?” (Fábrica de diversión, 2018)

77.

¿Es este el fin de la creación artística? Hallar el reconocimiento entendido como afirmación de nuestra existencia, una forma de reconocernos en el prójimo sin exponernos directamente a él. Se plantean muchas incógnitas sobre la obra de arte, el artículo de consumo y la relación creador-público. Al igual que el primer hombre que dejó la impronta de sus manos en la piedra, el artista hoy no se diferencia en gran medida de aquel. Seguimos buscando dejar un testimonio acerca de nuestra real existencia; parece, en todo caso, que el objeto de consumo, piezas artísticas de reducido tamaño y producidas y distribuidas en

⁷⁷ Tomado del documental *Fábrica de diversión. La historia del Funko* de Netflix de 2018 a partir del 39':31". El texto citado en castellano ha sido extraído de la versión oficial emitida por la productora con voces en inglés y textos en español (Fábrica de diversión, 2018).

masa, sean la huella del siglo XXI. No tenemos más que pasear por las zonas de *merchandising* de museos y galerías, donde veremos piezas fabricadas en plástico con obras de Murakami, Yayoi Kusama y muchos otros, algunos de estos autores siguen experimentando con la idea de llegar a un público más extenso a través de la producción en masa; ello sirve de ejemplo a lo expuesto anteriormente y avala su ideal Pop como evolución y supervivencia al movimiento artístico iniciado por Warhol. Estas iniciativas conjugadas a la creciente pasión por coleccionar artículos de mayor o menor valor de autores tanto conocidos como nóveles, hacen del producto un recipiente que llenamos con fragmentos de memoria de sus autores.

2.5. Consideraciones sobre lo dicho hasta el momento

Hemos hablado de las posibilidades que nos brinda la comprensión del prójimo y su relación con el Yo en primera persona. En todas sus formas, el Otro existe para que nos preguntemos acerca de nuestra realidad, de nuestra existencia o sobre nuestras ideas. Si no conviviésemos con esa forma abstracta a la que hemos llamado Otro no habríamos sido capaces de comprender qué somos o por qué actuamos como lo hacemos. Según el propio Unamuno, sin el Otro no existe limitación alguna al Yo, somos incapaces de reconocernos. Al igual que en los cuentos de Joseph Rudyard Kipling (Mumbai, 1865 – Londres, 1936) —autor de *El libro de la selva*—, sin un ser igual a nosotros ¿cómo seríamos capaces de entender nuestra humanidad?

Estas cuestiones ya han sido aclaradas en gran medida por la filosofía. Nuestra incógnita reside en la relación que se forja entre dos individuos iguales, en armonía, que buscan reconocerse en su semejante y aliar sus pensamientos en favor de la creatividad y la construcción de un diálogo unido. Respecto a la pareja artística, son aún muchas las preguntas que afloran sobre su nacimiento, unión, sobre su forma de trabajar. Están surgiendo estudios de gran interés que pretenden analizar por qué el ser humano, como individuo, se une a otro para realizar una labor que bien podría hacer en solitario. Aquí, más que preguntarnos el por qué, hemos reflexionado sobre sus posibilidades a nivel creativo, sobre cómo se interrelacionan sus individuos y cómo interactúan con el primer producto de la pareja. Su primera creación que es, al fin y al cabo, el pseudónimo. Lo que hemos llamado aquí una otredad líquida, en constante transformación. Una personalidad fruto de las anteriores y que adquiere autonomía frente a las primeras. En este sentido, creemos que la independencia de la que goza el pseudónimo es producto del crédito que le otorga la comunidad a la que se encuentra expuesto.

Respecto a los diferentes apartados, enumeramos cuatro posibilidades sobre nuestra experiencia con la otredad. En la primera hablábamos sobre la necesidad de reconocimiento en Otro idéntico. Los pensamientos de Unamuno construyen un universo en el que sería imposible concebir al individuo sin el Otro, puesto que el segundo determina la identidad del primero. Por otra parte, y continuando con sus planteamientos, Hideaki Anno nos propone una otredad

múltiple, la experiencia del individuo que se enfrenta a la comunidad, donde se refleja y de la que obtiene la respuesta acerca del Yo, del quién soy. En tercer lugar, hemos analizado las consecuencias de enmascarar nuestra identidad con un pseudónimo, común a las parejas o dúos artísticos, en busca de una identidad compartida, que enfrente al público con una sola voz. Más fuerte, más rotunda.

Por otra parte, la experiencia del ego cosificado, la transformación del ídolo en objeto y, en último lugar, la visión de la obra de arte como extensión del Yo son otra forma de cosificación donde es el autor quien emprende la búsqueda del reconocimiento. Quizás sea ésta una forma de conectar con la masa. Es aquí donde la comunidad hace patente la existencia del Yo. Sobre ello y para finalizar este bloque, nos preguntamos ¿es esta la finalidad del objeto artístico? o ¿una de sus cualidades?

Es nuestra labor reflexionar en el bloque número 3 sobre esta última pregunta. Formulada el encuentro, habiendo traspasado el espejo y dialogado con la pareja —en eterno equilibrio—; debemos ahora asomarnos a las consecuencias de la creación artística en dúos colaborativos, la expresión máxima de su unión, que es la obra de arte misma. Bucear en cuestiones sobre cómo influye la memoria colectiva en la pieza artística, los iconos populares, la imagen virtual frente a la física y, en último lugar sobre cómo la obra de arte puede también contribuir a la identidad de la pareja artística. Hemos anticipado algunas de estas incógnitas en el cierre del presente apartado, ahora debemos entretrejer estas cuestiones con muchas otras posibles respuestas.

3. EL DIÁLOGO COMO MODELO DE CONSTRUCCIÓN DE PENSAMIENTO

Apenas comenzábamos esta investigación nos topamos con una idea que se hizo cada vez más fuerte en nuestras mentes y que, sin esfuerzo, consiguió adaptarse a todas las formas y expresiones que tienen lugar dentro de la pareja artística. No hay más realidad que la siguiente: el diálogo se manifiesta como un elemento indispensable para llevar a cabo cualquier tarea que el equipo se proponga realizar. La puesta en común, como si se tratara de una tormenta, da paso al intercambio de datos y experiencias. El diálogo que acontece es juzgador de los cambios e ingeniero de las abstractas ideas que puedan aparecer en el seno de la colaboración. El diálogo y, como unos capítulos atrás apuntábamos, la dialógica, se presentan como una herramienta irremplazable.

Sigue resultándonos paradójico que el modelo de enseñanza oral, iniciado por Sócrates y extendido por su escuela, haya llegado a nuestros días a través de la palabra escrita de Platón. La dialéctica muere con él, y con la aparente obsolescencia del ejercicio del diálogo se le entrega el testigo a la escritura, proclamando la palabra del maestro como ente inamovible, permaneciendo inalterable veinticinco siglos más tarde. He aquí un planteamiento que debemos poner en cuestión: Igual que al texto escrito le es inherente un carácter perenne, inmutable, como pueda serlo una montaña, impávida, en mitad de una tormenta. A la lengua y, concretamente al diálogo, le es inmanente el cambio. Éste tiene una capacidad innatamente cíclica, le permite renovarse y renacer. Al mismo tiempo, la palabra escrita se convierte en un cadáver de lo que fue dicho, precisamente porque al encontrárnosla impresa en el papel, es imposible para ella retorcerse, doblarse y evolucionar. No puede, en otras palabras, adaptarse al tiempo en el que vive.

Lo que decimos puede parecer muy obvio, sin embargo, debemos apuntar otra cuestión sobre la capacidad de la dialéctica y es, además de su naturaleza flexible, la posibilidad de ésta para ofrecer a su interlocutor la oportunidad de razonar y con ello, de brindar una respuesta. A esta nueva reflexión le sucederá —tarde o temprano— un planteamiento renovado, sumado al anterior. Si nos involucramos en ese juego de acción-reacción, ocultamiento y revelación,

estaremos ejerciendo el diálogo y con él, contribuyendo a la evolución del conocimiento.

Decía Heráclito que la palabra Verdad tiene su origen en el griego *ἀλήθεια* —también puede leerse *alétheia*—; esta palabra entraña un significado más profundo y su origen se remonta a los inicios de la filosofía, todavía en la era presocrática. Parece que el principal significado de *alétheia* conlleva un movimiento cíclico, que Heráclito y otros filósofos anteriores a Sócrates identificaron con el poder de la revelación de aquello que se encuentra oculto. Por este motivo, *alétheia* se encuentra ligada al término “verdad”, al ser la única capaz de revelar lo que el ser humano oculta. Asimismo, desde nuestro punto de vista, *alétheia* es también una forma de diálogo pues, precisamente el empleo de la dialéctica se basa en un “revelar lo que ocultamos”. Las ideas ocultas en nuestras mentes, todavía en gestación, son reveladas a nuestro interlocutor. Éste, a su vez, las digiere y escoge sus partes más bellas, ligándolas a su experiencia para, finalmente, devolvernos un concepto nuevo, más pulido que el original. El diálogo es, esencialmente, un juego de revelación y ocultación, muy semejante a la obra titulada *La Parole* (1998) de Pablo Reinoso (Fig. 51).

De eso trata la creación en pareja. Es un juego que con suerte jamás llegará a su fin.



Figura 51. Pablo Reinoso, *La Parole*, 1998.

3.1. Sobre la memoria colectiva en la creación artística

[...] *el recuerdo es, en gran medida, una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados del presente*
(Halbwachs, 2004: 71).

Pensar en el ser humano como recipiente no es descabellado. Contenedores emociones, ideas, sensaciones, información... estos “contenidos” a los que hemos dado nombre son una forma de memoria, pues permanecen ligados a vivencias y experiencias pasadas.

Cada individuo se construye a sí mismo mediante sus prácticas vividas, de las que aprendemos, esencialmente, todo lo necesario para nuestra supervivencia —somos animales, al fin y al cabo—. Esta expresión de nuestro recuerdo, si tuviésemos que dividirlo en segmentos reagrupados, debería denominarse como “memoria autobiográfica” o “memoria individual”. La experiencia diaria es la que nutre esa forma de memoria y es exclusiva de uno mismo, además se caracteriza por ofrecernos una gran riqueza en la construcción de los detalles que componen cada anécdota o vivencia, cada acontecimiento. Como sabemos, la memoria es caprichosa y se renueva continuamente, transformándose y desligándose de la realidad. Tendemos a reconstruir nuestra memoria, olvidando unas partes e inventando otras —sea a partir de fotografías o el recuerdo de un familiar o amigo que cree haberlo vivido de otro modo—. La experiencia personal de esta primera forma de memoria es la que nos otorga un carácter propio y nos ayuda a forjar nuestras opiniones e ideales.

De otra parte, está la memoria social o memoria colectiva, una especie de memoria heredada, basada en los acontecimientos que se han narrado generación tras generación, recogida en libros de historia o —tratándose de un pasado inmediato— contada en los medios de comunicación. Pero, la memoria colectiva no es exclusivamente una conjunción de fechas que me son ajenas a nivel particular, en las que apoyarme para contextualizar tal o cual periodo de mi vida o la vida de mis antecesores. La memoria colectiva alcanza también a aquellos rasgos culturales que le son propios a una región o estado y que, de una u otra forma, configuran los valores del pueblo a nivel social y cultural. La

memoria colectiva, por lo que vemos, se nos presenta también en forma de cantos populares, vestimentas, gastronomía e ídolos de cada territorio, a los que el ser humano se encuentra particularmente ligado. Así, la memoria colectiva es un tipo de recuerdo aprendido, transmitido desde que somos infantes. No es exclusivamente una forma de memoria histórica, sino que nos está dada por nuestro entorno social. Dicho esto, este modelo de memoria se identificaría también con la memoria social, en estrecha conexión con la memoria individual.

Sin embargo, y aquí comienzan las disyuntivas, hoy, s. XXI, un mundo globalizado, homogéneo, donde las culturas comparten rasgos y prácticas culturales, adoptando costumbres del otro lado del globo terrestre, ¿existe una homogeneización o extensión de la memoria colectiva? Estamos conectados a una vasta red que nos permite interactuar con millones de usuarios de todas partes del mundo, empatizamos con los desastres que ocurren a 11.000 km. de nosotros, compartimos ídolos de masas, iconos y religiones.

¿Es nuestra memoria colectiva más rica y, sin embargo, inabarcable?

¿Podemos elegir nuestra memoria colectiva?

A nivel más particular: a todos nos ha ocurrido que, sin saber cómo, ya conocemos una canción, ya hemos visto a “ese personaje” en alguna parte... o escuchamos un dicho popular mientras caemos en la cuenta de que ya lo conocemos y, sin embargo, no somos capaces de recordar dónde lo aprendimos. En la niñez es una sensación recurrente, conforme crecemos procuramos llenar esos vacíos de información, acompañándolos con algunos datos que faciliten su acceso. A la melodía le sumamos la letra y el compositor; el personaje vuelve a las viñetas de las que salió y el dicho popular adquiere más sentido cuando aprendemos otros que le siguen o le damos un contexto a su posible origen. Esta forma de memoria nos parece un pilar fundamental en la manera en que nos relacionamos con un colectivo mayor y, además, resulta imprescindible para cualquier creativo, pues le posibilita conectar con un público más amplio.

Y, ¿qué interés tiene para nuestras indagaciones sobre la otredad y la creación en pareja este cuestionamiento? El análisis de la memoria colectiva y su forma de actuar es la primera de las formas de diálogo. Su interés radica en la capacidad que tiene ésta para introducirse en un gran número de individuos, conectando con ellos a partir de un diálogo inaudible, basado en imágenes, en la forma en que interactuamos a través de una red social, un videojuego, un

paisaje virtual... Durante algunas páginas vamos a abandonar a la pareja artística para observar un estado del diálogo de lo más intrigante, esa lengua muda pero universal que es la memoria y su impacto a nivel colectivo. Si queremos entender cómo se comunican dos individuos, primero debemos enfrentarnos a un mensaje mucho más complejo, integrado en el producto y en nuestra consciencia heredada.

La memoria colectiva está al servicio de las costumbres que le son propias a cada región, demarca las actuaciones de una comunidad y nos ayuda a configurarnos como grupo. Ahora que la compartimos a escala mundial ¿en qué nos convierte eso? ¿de qué modo y bajo qué condiciones conectamos con el Otro? Nuestro primer destino será el análisis del icono como arquetipo de ídolo. Un lenguaje que también ocurre entre Yo y una otredad más compleja y colosal de lo que cabría esperar.

3.1.1. El icono popular y su impacto en la memoria colectiva

Vivimos idolatrando y entre ídolos. Hoy esos ídolos son muy diversos, más cercanos que las deidades griegas, los espíritus del Japón feudal o las asombrosas criaturas de la mitología escocesa. Los ídolos de hoy —muchos de ellos iconos heredados del pasado siglo— pueblan nuestro imaginario y se han hecho con el control de nuestros hogares. Allá a donde miramos, ahí están, siempre a nuestro lado. Mientras escribo, miro una reproducción de un manuscrito colgado frente a mí, se trata de una viñeta que abarca toda la página de la serie *Cat's eye*, un *manga* de Tsukasa Hojo publicado en 1981 por la revista *Shōnen Jump* de la editorial Shūeisha⁷⁸ que, posteriormente, tuvo su adaptación animada, llegando a nuestro país —habiendo triunfado en la televisión nipona— casi diez años más tarde. Fue emitido por Antena 3 entre 1990 y 1991 y muchos de los que crecieron con él todavía hoy recuerdan sus aventuras. Otros, por nuestra generación, nos hemos contentado con redescubrirlo unos años después. Junto a éste observo un *gouache* que debió realizarse en los años 90,

⁷⁸ La editorial Shueisha, fundada en Japón en 1949, con sede en Chiyoda cuenta con una de las revistas más populares, de publicación semanal titulada *Weekly Shōnen Jump*, editada por primera vez en 1968. Esta revista ha dado grandes títulos a nivel internacional, tales como *Harenchi Gakuen* (1968) por Go Nagai; *Cat's Eye* (1981) y *City Hunter* (1995) por Tsukasa Hojo; *Captain Tsubasa* (1981) por Yoichi Takahashi; *Saint Seiya* (1986) por Masami Kurumada; *Kinnikuman* (1979) por Yudetamago; *Fist Of The North Star (Hokuto no Ken)* (1983) por Tetsuo Hará; *KochiKame (Kochira Katsushikaku Kamearikoemae Hashutsujo)* (1976) por Osamu Akimoto; *Dr. Slump* (1980) y *Dragon Ball* (1984) por Akira Toriyama; *Kimagure Orange Road* (1984) por Izumi Matsumoto; *JoJo's Bizarre Adventure* (1987) por Hirohiko Araki; *Video Girl Ai* (1989) por Masakazu Katsura; *Dragon Quest – The Adventure of Dai –* (1989) por Riku Sanjio, Koji Inada y Yuji Horii.

SHUESHIA (2017): *創刊50周年記念 週刊少年ジャンプ展VOL.1 創刊～1980年代、伝説のはじまり*, Tokio: Shueisha. pp. 10-243.

En su largo recorrido, a partir de 1990 hasta la actualidad, veremos series de la talla de *Slam Dunk* (1990) por Takehiko Inoue ; *Yu Yu Hakusho* (1990) y *Hunter x Hunter* (1998) por Yoshihiro Togashi; *Ruroni Kenshin* (1994) por Nobuhiro Watsuki; *One Piece* (1997) por Eiichiro Oda; *I"s* (1997) por Masakazu Katsura; *Naruto* (1999) por Masashi Kishimoto; *Bleach* (2001) por Tite Kubo; *Shokugeki no Soma* (2012) por Yuto Tsukuda; *My Hero Academia* (2014) por Kohei Horikoshi; *The Promised Neverland* (2016) por Kaiu Shirai; *Kimetsu no Yaiba* (2016) por Koyoharu Gotoge.

está bien conservado. Se trata de un *anime Cel*, muestra un fotograma de la serie animada *Ranma ½* (1989) adaptación de la obra de Rumiko Takahashi (Niigata, 1957). Si miro al otro lado de la habitación puedo ver varias colecciones de *Art Toys*, figuras de colección y juguetes de entre 1980 y el presente año, agolpadas entre dos vitrinas de cristal de 180 cm. de altura (Fig. 52). Decenas de personajes de la televisión se mezclan con representaciones del folclore japonés y algunos mitos de la poesía homérica. Cada pieza es un reducto de la infancia, mi infancia y la de muchos Otros, una porción cultural de nuestro siglo. Mirando a mi alrededor recuerdo las palabras de Zack Ryder “[Las cosas que tengo aquí] me han hecho ser quien soy hoy” (Fábrica de diversión, 2018), posiblemente evocaba unas líneas del guion de la serie *The Big Bang Theory*, emitida entre 2007 y 2018 a nivel mundial. Diríamos que esta serie no necesita presentación, ha marcado una etapa televisiva, dejando que nos asomemos a las vidas de siete carismáticos personajes, liderados por el icónico Sheldon Cooper, ahora un referente de lo raro pero divertido que puede ser mezclar ciencia, videojuegos, cómics y una personalidad particularmente excéntrica.



Figura 52. Figuras coleccionables y *Art Toys*.

La cultura popular se impone, se trate de moda o arte contemporáneo, el producto se fabrica para que sea accesible por todos y para todos los bolsillos, montañas de *merchandising* llenan las tiendas y los museos. Ya no hablamos de tiendas especializadas, allá a donde vayamos encontramos camisetas, *posters*, mochilas, cartas, juegos de mesa, figuras y otros coleccionables... el consumo prima en nuestras vidas. Visitar las exposiciones temporales en la Mori Art Museum en Minato-ku (Tokio) incluye el tránsito obligado

por hasta tres grandes espacios colmados de productos variopintos, donde destaca la producción masiva de *merchandising* exclusivo ideado por los equipos

de Takashi Murakami (Tokio, 1962), Yayoi Kusama (Matsumoto, 1929) o Yoshimoto Nara (Hirosaki, 1959).



Figura 53. Takashi Murakami, *The 500 Arhats Capsule Figures*, 2016.

Murakami fue un visionario a este respecto, desligando parte de su producción del mercado elitista para llevar sus personajes a las tiendas y mercados, no solo de los museos, sino del mismo centro de la ciudad de Tokio. A tamaño reducido, en formato *Gashapon*⁷⁹, puedes obtener tu pieza de Takashi Murakami, edición limitada, por apenas 600,00 JPY unos 5,00 € al cambio (Fig. 53). El artista japonés formalizó y trajo a la vida, en su máxima expresión, las ideas de Andy Warhol, cuyo papel en el desarrollo del Pop Art fue determinante. Así nos lo explicaba Sarah Thornton en un capítulo de su libro *Siete días en el mundo del arte*, publicado en 2008:

Lo de Takashi deja a Warhol como un puesto de limonada en una obra escolar, [...] Warhol se asomó a los negocios más como un bohemio que como un magnate, y empolló una camada de 'superestrellas'; pero ninguno

⁷⁹ Los *Gashapon* o las máquinas *Gashapon* son una modalidad de juguetes tipo *prize* (premios de azar) muy populares en territorio nipón. Consiste en una máquina expendedora en cuyo interior podemos encontrar modelos variados de una misma serie (desde reproducciones en plástico de platos o dulces populares, miniaturas de templos y otros monumentos del país hasta personajes de series de animación), éstos suelen ser de pequeño tamaño, no superando los 10 cm. de altura. El término tiene su origen en el sonido que hace la máquina al girar la rueda, una transliteración de la onomatopeya "gasha" al girar la rueda para obtener el premio y "pon", el golpe que escuchamos al caer la esfera en la bandeja. Algunas empresas especializadas en estos productos son Bandai, Takara Tomy o Kaiyodo.

de ellos pudo sostener su condición fuera de la Fábrica (Thornton, 2010:199).

No podemos afirmar que Murakami fuese el primero en conceptualizar y sacar tajada de la fiebre por el coleccionismo, la cultura de masas y el fenómeno *otaku* con los avances en su teoría *Superflat* (Thornton, 2010: 173-203)⁸⁰. Sin embargo, es innegable su pasmoso desarrollo artístico, así como la creciente popularidad de la que goza a escala global. La cuestión es ¿qué vio Murakami en la cultura popular? ¿cómo el arte de élite se permite adoptar lo que otros llaman “artes menores”? ¿a qué se debe su triunfo? Quizás en Murakami tenemos el ejemplo perfecto para dar voz a ese diálogo mudo del que hablábamos en nuestra introducción al presente capítulo. Parecen encajar todas las piezas en lo referente a cómo la cultura popular es, una vez más, dueña del pensamiento colectivo, lo que no es más que una imagen despierta y depurada de la memoria colectiva.



Figura 54. Takashi Murakami, *The 500 Arhats*, 2012.

⁸⁰ Takashi Murakami inventa el concepto *Superflat*, cuya característica principal es la mezcla de las tendencias populares de Japón, la cultura *otaku* y el manga, sumadas a la influencia occidental adoptada por el país del sol naciente, principalmente tras la Segunda Guerra Mundial.

Las referencias sobre *Superflat* y las influencias de Takashi Murakami pueden consultarse en la publicación: *Siete días en el mundo del arte* arriba citada.

En referente a otras influencias y el desarrollo del concepto *Superflat*, remitimos a Trujillo Dennis en el artículo “El universo cultural de Takashi Murakami” (Trujillo Dennis, 2010: 621)..

Takashi Murakami estudió Bellas Artes en una de las principales universidades de Arte de Japón, la Tokyo University of the Arts⁸¹. El artista inicia su formación en pintura *Nihonga* —especialidad de pintura tradicional japonesa— en 1980, se doctoró en 1993 con una teoría que acompaña su trabajo hasta hoy, la denominada corriente *Superflat* (Fig. 54).

El interés de Murakami en la cultura del *manga* y la animación japonesa le llevó también a preguntarse por la evidente influencia que sufría este progresista sector a raíz de los conflictos y desastres acaecidos durante la Segunda Guerra Mundial. En particular, las desgracias que siguieron a los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki el seis y el nueve de agosto de 1945 cuando el presidente de Estados Unidos, Harry S. Truman, ordenó dos ataques nucleares —sirviéndose de las bombas *Little Boy* y *Fat Man*— sobre el imperio japonés. La sociedad japonesa, a pesar de recuperarse rápidamente, creciendo su economía en los años 60 y 70 a un ritmo vertiginoso e iniciando un aperturismo sin precedentes a países de occidente, aún se encuentra francamente horrorizada por la historia que vivió el país. Lo sucedido permanece en su imaginario en forma de iconos que inventaron los artistas de la época y que aún hoy sirven de referencia a las generaciones más jóvenes. Entre esos artistas se encuentran Osamu Tezuka —figura principal de la historia del *manga*—, Tomoyuki Tanaka, junto a un grupo de cineastas, del que formaba parte Eiji Tsuburaya; y otros como Fujiko Fujio, Katsuhiro Otomo, Masasume Shirow o Hideaki Anno. Estos nombres y apellidos pueden parecer irrelevantes hasta que mencionamos que son las mentes que dieron vida a personajes como Astroboy —ATOM—, Godzilla, Ultraman, Doraemon, Akira, Ghost in the Shell o Evangelion. Tienen en común, todos ellos, el formar parte de una generación que, por un lado, vivió intensamente la traumática tragedia de una guerra y, de otro, fue testigo de un crecimiento económico y tecnológico sin parangón a nivel mundial, convirtiendo a Japón en una de las primeras potencias.

Parece increíble que un grupo de artistas dedicados a la industria del entretenimiento haya convertido su voz en una manifestación de lo vivido en los años precedentes, inventando todo un grupo de héroes, personalidades y

⁸¹ Se trata de la antigua y prestigiosa Tōkyō Geijutsu Daigaku, fundada en 1887 como escuela especializada en Bellas Artes y Música y emergiendo en 1949 bajo el nombre Tokyo National University of Fine Arts and Music. Ahora llamada Tokyo University of the Arts.

contextos que retratarán la cultura japonesa y que, de una u otra forma, permanecerán ligados a ese periodo. Siendo hoy, no obstante, una visión amable del sentimiento liberador y crítico que surgió en este grupo como respuesta al desastre y los horrores que vivió el pueblo japonés —en adelante daremos más detalles sobre esto—.

Todos los iconos antes citados representan una imagen retrofuturista que pretende cuestionar los signos identitarios de Japón, cuyos rasgos culturales parecen haberse diluido en el tiempo. Muchas de estas obras están ambientadas varias décadas en el futuro⁸² o imaginan una metrópolis contemporánea en decadencia. Si bien estas creaciones han marcado una generación y ayudado a configurar las siguientes, la cuestión aquí radica en su poder de atracción y su particular contribución a la historia del país. Podría decirse que Murakami supo aprovechar su potencial, siendo el artista japonés un entusiasta de la cultura *manga / anime*. Éste pudo observar en personajes como ATOM, Godzilla, Ultraman... un movimiento que reaccionaba despertando del letargo en que la guerra sumió al país. Para el artista, estos héroes son, originalmente, un testigo de la guerra e, imitando al *fauvismo* —sin compartir ni mucho menos su ideal introspectivo— quiso alejar el horror y las desgracias en que se sumergió a Japón tras la derrota. Lo que diferencia a este movimiento de otros conocidos, es su capacidad para empujar al pueblo hacia la superficie. Eran, lo creemos con fervor, su mejor arma. Casi diríamos que la historia del pueblo se permite avanzar sustentada en la tragedia pero apoyada en aquellos iconos que lo protegían. A modo de Capitán América, había nacido ATOM. O, como si se tratase de una nueva amenaza, ahí estaba Godzilla, nacido de los efectos de la radiación causada por el estallido de las bombas nucleares.

Murakami estuvo francamente interesado en las cuestiones que rodeaban a esta forma de “baja cultura”. Habiendo finalizado sus estudios universitarios y creyendo que su formación carecía de estímulo por encontrarla anclada en el pasado (Trujillo Dennis, 2010: 7), él junto a algunos de sus compañeros terminaron encontrando un referente en la cultura popular. Su trabajo se situaba

⁸² Algunas obras como *Neon Genesis Evangelion* o *Akira* se ambientan entre 2015 y 2019, respectivamente. Teniendo en cuenta que fueron originalmente estrenadas en 1995 y 1992, sus autores estaban proclamando un salto temporal, introduciéndonos en un Neo Tokio cuya estética podría asemejarse a la metrópolis actual con tintes retrofuturistas. El salto tecnológico era para Hideaki Anno y Katsuhiro Otomo una realidad.

así como una evolución del POP Art de Warhol ante el que tantas veces ha expresado su más sincera admiración⁸³. Así, valiéndose de una estética que se acomoda a lo que podríamos definir como Neo Pop japonés, Murakami pretende demostrar que su teoría *Superflat* es resultado de una hibridación entre la subcultura japonesa y la adopción de otras culturas —y sus raíces occidentales— a partir de la Segunda Guerra Mundial. Con ello obtiene una visión general de los horrores de la guerra y los bombardeos a las prefecturas de Hiroshima y Nagasaki, cuya influencia —como ya hemos mencionado— tiene una especial relevancia en los *mangakas* de la época, enfocados —antes y durante el periodo de guerra— en su misión de ofrecer propaganda política a través de sus narraciones. Un ejemplo de ello está en *Hakanosuke Hinomaru*, del autor Kikuo Nakajima. Una publicación se inició en 1935, donde se ensalzaban las prácticas militares a través de las aventuras de un joven samurái.

Murakami, inspirado en los *mangakas* y haciendo uso de los acontecimientos ligados a la caída de las bombas atómicas realiza en la primavera de 2005 una exposición titulada *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture* en la que se recogen obras de los principales *mangakas* y artistas involucrados en esta corriente. Con 1500 piezas, incluyendo más de seiscientos dibujos originales y *cels*, algunos de los nombres que pudieron verse



Figura 55. Fools Paradise, *Lowfool vs Lowfool EP2: Dokkan Awaken*, 2017.

⁸³ “[El estudio] Inicialmente llamado Hiropon Factory, en homenaje a la Factory de Warhol y su modelo industrial de producción artística, fue rebautizado Kaikai Kiki [...]” (Thornton, 2010: 181).

en su recopilación fueron: Tohl Narita, Shoji Otomo, Hideaki Anno o Takai Arai. Además se introdujeron 320 piezas de la colección Kitahara —compuesta por *Vintage Japanese Toys*— y decenas de objetos de *merchadising* que mostraban a personajes reconocidos de la televisión, el cine y los videojuegos, entre ellos: Doraemon, Godzilla y Hello Kitty (Japan Society, 2005).

Los movimientos de Murakami ponen en jaque al panorama artístico, elevando las artes menores hasta equilibrarlas con el elitismo contemporáneo. En cuestión de una década hemos sido testigos de un significativo crecimiento de la presencia de arte urbano y cultura Pop en los principales museos y galerías de arte. Artistas como Kaws, Jason Freeny, Ashley Wood, Ron English y grandes marcas como Coarse, Kidrobot, Medicom Toy o Fools Paradise (Fig. 55) representan toda una legión de grandes artistas que se nutren de una misma estética y que han elevado la cultura popular a la categoría de arte, ingresando grandes sumas de dinero y construyendo una comunidad de gran solidez.

Sin embargo, habiendo puesto en contexto la forma en que vemos hoy la cultura popular y cómo ésta se ha expandido hasta cotas inimaginables, volvemos a la pregunta que enunciábamos unas páginas atrás: ¿qué tiene de interesante la cultura popular para el imaginario colectivo? ¿cómo repercute su expansión en la memoria colectiva? Y, por último ¿qué clase de ídolos se han erigido en nuestro siglo?

Si el arquetipo de ídolo griego era un Heracles o Aquiles —la mitología nos lo cuenta— héroes provenientes de la poesía homérica, una imagen esperanzadora para el pueblo, para el hombre contemporáneo, los ídolos han cambiado pero mantienen su estructura. Son personajes masculinos o femeninos, cuya voluntad, coraje y poder superan a la media. Sin embargo, su condición humana es lo que les separa de dios, dignificándolo a ojos de la comunidad que le idolatra. Este icono debe ser, ante todo, un individuo en contacto permanente con el pueblo y eso, supieron hacerlo muy bien los griegos. También la iglesia católica tuvo la misma revelación con su hijo pródigo. Muchos han paseado por la alfombra roja de nuestras mentes y, los que hemos heredado esta convicción generaciones más tarde, perdido el rastro de estos ídolos del pasado, miramos a nuestras paredes preguntándonos si no son ellos nuestros ídolos modernos.

¿Pudo la subcultura idear un sistema en el que en cuestión de un par de décadas ha elevado a la categoría de ídolo a un personaje animado basado en su propia ideología? ¿Qué es si no Mickey Mouse, Astroboy, Doraemon, Son Goku, Hello Kitty, Luffy y tantos otros que están por llegar a nuestras vidas? (Fig. 56 y Fig. 57)

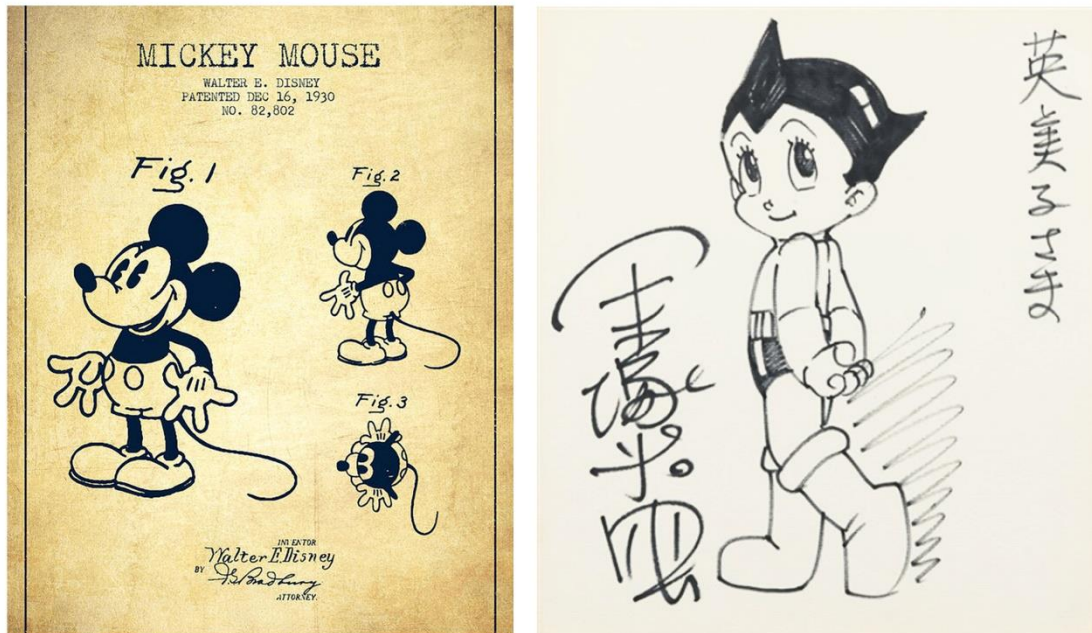


Figura 56. Walt Disney, *Mickey Mouse*, 1930.

Figura 57. Osamu Tezuka, *Astroboy*, 1952.

Podemos llamarlo icono pero este concepto no se aleja mucho del anterior. El artista contemporáneo sigue extrayendo del hombre griego, de la religión católica y el folclore de distintas naciones las mismas claves, persiguiendo la pauta regidora del éxito. La cuestión, muchas veces, es conectar con la memoria del colectivo y, hacerlo o no, depende en gran medida de cómo juguemos nuestras cartas al revelar lo que el subconsciente inconscientemente oculta. Aquí es donde juega un papel fundamental la forma en que establecemos un diálogo con el Otro. Sin embargo, en esta ocasión y, aunque buscamos que se produzca un reconocimiento, debemos hacerlo con una otredad multiplicada, más exigente y nada predispuesta al encuentro. Se trata, más bien, de un diálogo cuyas ondas acústicas solo pueden ser transmitidas por estos ídolos. Lo que aquí pretendemos poner de manifiesto es la relevancia que está cobrando la cultura Pop y, concretamente, los iconos que la componen para el mundo contemporáneo.

Decía Maurice Halbwachs (Reims, 1877 – Weimar, 1945) que debemos distinguir la memoria personal de la memoria social. Mientras que la primera nos pertenece a nivel individual, debemos saber que está anclada a la segunda. Sin la historia del colectivo sería del todo imposible situar nuestra memoria personal, así como encontrarle un sentido a nuestras acciones y forma de pensar. Si lo meditamos, no tardaremos mucho en comprender que cualquier biografía basa gran parte de su contenido en el contexto histórico donde se inserta al protagonista. Por ejemplo, para entender por qué Carroll daba rienda suelta a su faceta más creativa como fotógrafo de desnudos infantiles, es imprescindible saber que éste se educó y vivió en la época victoriana, en la que no existían tabúes ni estaba mal considerada la práctica de Carroll como fotógrafo. Si el escritor hubiese nacido un siglo más tarde estaríamos demonizando su trabajo y cuestionando con tono de gravedad las intenciones de éste.

Continuando con las ideas sobre memoria personal y social, decíamos que, el sociólogo francés, introduce el enunciado: “Sucede que, en general, la historia comienza en el punto donde termina la tradición, momento en que se apaga o se descompone la memoria social” (Halbwachs, 2004: 80). Con estas palabras pretende poner de manifiesto que la memoria social no debe ser íntegramente entendida como memoria histórica sino que, la primera, a diferencia de la segunda, entraña —como muy bien indica su nombre— un factor más humano. Es decir, se encuentra inevitablemente ligada a la memoria individual en la medida en que dependemos de otros individuos para evocarla. Por lo que, mientras exista un número de individuos suficiente que pueda recrear un acontecimiento o pueda describir la forma en que se desarrollaba la vida en tal o cual región... para el hombre, es innecesaria la transmutación de esa memoria —todavía viva— en una biografía escrita. Así nos lo explica el autor:

Mientras un recuerdo sigue vivo, es inútil fijarlo por escrito, ni siquiera fijarlo pura y simplemente. Asimismo, la necesidad de escribir la historia de un periodo, una sociedad, e incluso una persona, no se despierta hasta que están demasiado alejados en el tiempo como para que podamos encontrar todavía alrededor durante bastante tiempo testigos que conserven algún recuerdo (Halbwachs, 2004: 80).

Si bien la memoria social o memoria colectiva está relacionada con la historia de un grupo de individuos, como podría serlo la historia de un país, a diferencia de la memoria escrita, la memoria social predispone al diálogo porque

depende de éste para ser divulgada. También, a diferencia de la memoria histórica, ésta se encuentra en eterna fluctuación. Si la memoria individual es caprichosa y tiende a transformarse, la memoria social no está exenta de este factor —a pesar de que el recuerdo pueda ser cotejado con dos o más individuos—.

Ante lo dicho, estudiando el enfoque de Halbwachs respecto a las formas de memoria, creemos que la memoria social o colectiva ha experimentado la globalización tanto como la práctica recurrente de algunos países por adoptar determinados rasgos culturales —tales como festividades, prácticas religiosas, una parte de la gastronomía o las vestimentas tradicionales de culturas vecinas⁸⁴—. La memoria social es ahora una memoria colectiva en su más amplio sentido.

Estamos experimentando un cambio a nivel internacional, adoptando rasgos culturales e ideologías cuyo origen se encuentra en territorios distantes. Sin embargo, creemos que esta práctica viene condicionada por el hecho de que la cultura popular ha beneficiado este intercambio. A pesar de no compartir la memoria de nuestros respectivos países y de no ser testigos de los acontecimientos que determinaron la evolución de las diferentes regiones, un factor determinó la unión de estas naciones: el intercambio de una memoria social a partir de la idealización de sus respectivos iconos. Tomando como ejemplo las explicaciones que hemos ofrecido sobre la evolución de la cultura popular en Japón y, concretamente, la teorización de la corriente *Superflat* por Murakami, vemos que, si bien, el valor conferido a los personajes que emanaron de la imaginación de aquellos dibujantes se ha visto magnificado, su concepto original así como su iconología han terminado por diluirse. Estos héroes son una leyenda reconfigurada en mito. Astroboy, el proyecto Akira, Godzilla o Ultraman, son ahora iconos de una generación.

Decíamos que compartimos a nivel global estos ídolos —a los que debemos sumar algunos otros del mundo occidental—, además, hacíamos

⁸⁴ Gran parte de la cultura japonesa —tradicional— viene adoptada de china. Sin embargo para Japón esta práctica sigue siendo recurrente, se trata de un país que pretende la conservación de sus rasgos culturales pero también la adopción de festividades de Estados Unidos y otras regiones. En Japón, sobre todo en las grandes ciudades como Tokio, se vive con intensidad fiestas de origen occidental. Ejemplo de ello es la celebración de *Halloween*, San Valentín y otras. También se han adoptado estilos de música de países vecinos, como el K-Pop de origen coreano con gran popularidad en el país nipón.

alusión a que hemos contemplado cómo su conceptualización inicial se ha desprendido. **Hoy, sin embargo, sólo nos queda la sombra de una cicatriz histórica universal.** No obstante, la evolución tecnológica nos ha permitido intercambiar información y contenido digital de tal modo que podemos optar por visualizarlo desde cualquier parte del mundo con apenas dos *clicks* de ratón. Multitud de plataformas audiovisuales se nos revelan como la nueva televisión, ni siquiera nos vemos interrumpidos por una barrera lingüística, apenas existen límites.

Esta forma de compartir y de conectar con la gran mayoría de regiones nos permite, además, cultivar esa memoria social de la que hablábamos al comienzo. Sin embargo, a diferencia de Halbwachs, nuestra memoria social, a pesar de ser —todavía— inmediata y de depender de un ente vivo que pueda transmitirla, es absolutamente global. Y lo es, en gran parte, gracias a que compartimos nuestra admiración por los mismos iconos. Nuestro Heracles de la ficción homérica es hoy un Astroboy o un Mickey Mouse, formando parte de nuestro imaginario y contribuyendo a que establezcamos un diálogo de oriente a occidente. Lo que intentamos decir es que, **gracias a la experiencia compartida del icono hemos hecho posible un flujo de diálogo que no puede compararse a otras épocas —por la rapidez con la que compartimos y construimos nuestra memoria colectiva—.**

Por tanto, si la memoria social es producto de un diálogo entre múltiples individuos y territorios, el diálogo se hace en gran medida posible porque compartimos multiplicidad de iconos. Y éstos, no son otros, que aquellos que nacieron y evolucionaron de la cultura Pop —sea su origen oriental u occidental—.

3.2. Mimetizar al Otro

Hay vidas que solo brillan en consonancia con otras
(Darling in the Franxx, 2018: capítulo 23).

La mitología china se ha caracterizado por traer al imaginario numerosos personajes, algunos pueden parecernos grotescos, otros simplemente extraños. Muchos de los que vemos al pasear por sus bestiarios son de grandes proporciones, con facciones humanas, luchadores. Otros, como los dragones, magnifican el poder de un gran imperio, trayendo las lluvias e inundaciones. Algunas de las prodigiosas mentes de la dinastía Han (206 a.C. – 220 d.C.) (Ferguson, 1928: 65 – 160) concibieron un gran número de personalidades, unas más monstruosas que otras. De entre ellas, un animal de pequeño tamaño y gran belleza, cuya historia merece nuestra atención, por su singularidad y, sobre todo, por la utilidad de su concepto para introducir este apartado es el pájaro Jian (Fig. 58).



Cuenta la leyenda que el pájaro Jian es una extraña criatura de la mitología china que se caracteriza por tener un solo ojo y un ala. Así que, el pájaro Jian no puede volar; no, al menos, sin ayuda. El mito nos dice que, este pájaro, cuando encuentra un compañero igual a él, se une a éste, soportando su mutua debilidad y haciendo de ella una ventaja. Cuando dos de estas aves trabajan al unísono, pueden

Figura 58. Autor desconocido. *Jian* remontar el vuelo y hacerse uno. En solitario, *bird*. Sin fecha.

el pájaro Jian no puede surcar los cielos, ni desplazarse. Se diría que sin un compañero está condenado a la muerte. Sin embargo, la unión de dos de estos especímenes hace de ellos una alegoría al

amor natural entre los seres vivos. Además, Jian fue un nombre comúnmente utilizado para designar a los enamorados, como símbolo de un fuerte vínculo en la pareja (Uschan, 2014: 35).

El pájaro Jian es un refugio para los amantes pero también una esperanza para el hombre antiguo. Se trata de un interesante punto de vista acerca de cómo debemos entender al prójimo. Una alegoría a la imagen contemporánea del Otro. El que fuese escrita hace unos 1800 años parece sólo un detalle sin importancia. Aunque hoy podamos observarlo como un sugerente cuento chino, quien inventase y diese vida a aquel animal mitológico se vería hoy fascinado por cómo el hombre contemporáneo puede llegar a repensar al Jian. Éste no es simplemente una bella metáfora cuya alma, anclada a la tierra, espera ser completada. La vemos como un ejemplo a destacar sobre la forma en que cuestionamos el valor del prójimo. Para el pensamiento de la antigua China, ambos animales se necesitaban, co-dependían de su igual. Para el hombre moderno, la manera en que actúa el pájaro Jian es un magistral ejemplo de cómo entendemos hoy la otredad: mi existencia y la tuya son inter-dependientes puesto que necesitamos del Otro para afirmarnos en el mundo.

El hombre ha demostrado un súbito interés por la dualidad y la mimesis desde tiempos inmemoriales. El pájaro Jian es únicamente uno de los muchos ejemplos que buscan ser redescubiertos. Aunque el original encuentro de estos personajes y bestias se haya perdido entre un mar de letras, son varios los personajes que han sobrevivido al paso del tiempo atravesando fronteras y pugnando por un hueco en los libros de historia. Por ejemplo, de la mitología sumeria se conservan las figuras Innana y Ereshkigal, de símbolos opuestos: la primera era la diosa del amor; la segunda, diosa del inframundo. La leyenda sumeria nos narra un enfrentamiento entre estas deidades, cuya simbólica oposición se debe también a su naturaleza fraternal (Pérez García, 2011: 44-48). A través de la mitología griega conocemos la historia que rodea a la constelación de Géminis y su homólogo signo zodiacal —denominados también como las estrellas de la mañana y de la noche— cuyo origen se encuentra en los hermanos Cástor y Pólux, dos héroes mellizos, a los que Zeus les concedió la inmortalidad. Algunas variantes del mito nos enseñan que Cástor y Pólux compartían un sitio en el Olimpo y otro en el Hades, aludiendo a su origen

mortal⁸⁵. Otras referencias a la dualidad pueden encontrarse en los textos bíblicos del cristianismo, concretamente en el Génesis, donde uno de los más conocidos es el enfrentamiento entre los hermanos Caín y Abel, muchas veces rescatado por la literatura y el teatro —como ya dejamos apuntado en nuestro análisis de la obra *El Otro* de Miguel de Unamuno—.

Todas las culturas tienen en su acervo alguna historia relacionada con la dualidad. Para nosotros, los occidentales, quizás la más recurrente sea la historia del origen del mundo protagonizada por Adán y Eva —con todos los atributos de oposición y complementación que se nos puedan ocurrir incluidos en la misma⁸⁶—. La preocupación del hombre por perpetuar la especie ha hecho de ésta una narración primordial para la educación de los más pequeños, particularmente en occidente. La primera otredad bíblica es Dios, pero el primer ente al que pudo Adán considerar igual a sí mismo, como una projimidad, fue Eva.

Las referencias duales sobre el origen del universo son infinitas, encontramos otro ejemplo en la religión sintoísta con Izanagi no Kami —“El que invita” o, también “Deidad sagrada de la calma”— y, opuesto a éste, Izanami no Kami —“La que invita” y, he aquí la oposición: “Deidad sagrada de las olas”— (Rubio López de la Llave y Tani Moratalla, 2008). Según su historia, estas divinidades hermanas fueron responsables de la creación de otros dioses e islas del Japón feudal. De su unión nacerán hasta veintiséis dioses. A la muerte de Izanami tras dar a luz, Izanagi trata, sin éxito, de rescatarla del inframundo. Del ojo derecho de Izanagi nace Amaterasu —la divinidad encargada del Sol—, de su ojo izquierdo nace Tsukuyomi —el dios de la Luna— y, por último, de su nariz, emerge Susanoo —la deidad de las tormentas y tempestades—. La historia de estos desdichados hermanos se vuelve aún más cruel cuando, al vislumbrar

⁸⁵ *Los Dioscuros tendieron una emboscada a sus primos, en la que Cástor fue muerto por Idas y se llevó a Pólux al cielo. Pero Pólux no quiso aceptar la inmortalidad que el dios le ofrecía si su hermano debía continuar en los infiernos en vista de lo cual, Zeus permitió que cada uno permaneciese entre los dioses en días alternos* (Grimal, 2010: 142).

⁸⁶ La historia de Adán y Eva no está exenta de significaciones opuestas, determinando un esquema de lucha y oposición: masculino, femenino; luz, oscuridad; sumisión, pecado; dolor, gozo; ignorancia, conocimiento; tentación, rechazo. Como ocurriese en la simbología del mito griego de Cástor y Pólux, en la mitología sumeria, china o japonesa, la aparición de dos entes, presentados como fuerzas contrarias pero dependientes entre sí resulta en un factor clave en la configuración de sus historias.

Izanagi la monstruosidad en la que se había convertido Izanami, ésta decide perseguirle para acabar con su vida. Izanagi consigue escapar pero Izanami sentencia a muerte a mil humanos cada día. Ante la amenaza, Izanagi responde que nacerán mil quinientos —compensando así los desastres promovidos por su compañera (Requena Hidalgo, 2007: 5-10)—.

De oriente a occidente la tónica general ha destacado la fascinación por aquellas almas que trabajan al unísono, como el pájaro Jian, configurando sus cuerpos y entrelazando sus almas y sus destinos. Estas historias, predominantemente líricas, han deslumbrado a aquellos que las iban descubriendo a través de los siglos. Preguntarnos por el motivo de esta fascinación es inevitable. Se trate de amantes, seres antropomorfos, hermanos gemelos o bellos animales, existe un punto en el que todos convergen. La mimesis como factor desencadenado de la co-habitabilidad en estrecha interdependencia. Los pocos ejemplos que hemos tomado de las religiones y la fantasía mitológica de hace varios siglos ponen de relieve el interés del ser humano por establecer simetrías en sus historias. Y, como lo fuera para Alicia al traspasar el espejo, toda simetría enmascara una oposición. Como en el símbolo del *yin* y el *yang*, no puede existir verdadera simetría si los cuerpos que componen un mismo objeto son verdaderamente idénticos. Al colocarse uno a cada lado, están anunciándonos una oposición y, demostrada su desigualdad, una pulsión. Nos preguntamos si el Jian podría valerse de una pareja que compartiese rasgos idénticos, es decir, que el único ojo y ala que posee se encuentren al mismo lado que el de su semejante. Si así fuera, el Jian no podría levantar el vuelo. Lo mismo ocurre con las parejas que nos presenta la mitología y las religiones; originalmente son la misma cosa pero se diferencian diametralmente. Izanagi representaba la calma mientras Izanami las olas, que, por su naturaleza, rompen la calma. Así viene ocurriendo desde el principio de los tiempos: las parejas se completan a partir de la complementación. Sin embargo, si damos un salto temporal hasta nuestro siglo, volviendo al tema que nos ocupa sobre el análisis de la pareja artística. ¿Presentan las parejas de hoy una oposición? O, por el contrario ¿hacen una labor de mimesis tal que es fácil confundir a los individuos que se ocultan tras la máscara? Ya hemos visto lo que ocurre con Gilbert & George, se preocupan en exceso por su imagen pública, en eterna cooperación, sin sobresaltos. No es que parezcan uno, podemos afirmar que de veras lo son. Existe multitud de maneras de abarcar este planteamiento acerca de la mimesis en la pareja, múltiples puntos de vista, de los cuales no

sabemos a ciencia cierta si todos pueden llevarnos al mismo resultado. De un lado, nos interesan los aspectos filosóficos contenidos en la acción de “mimetizarse”. Puesto que, indudablemente, es una labor que se lleva a cabo con cierto propósito. De otra parte, nos interesa la manera en que esta mimesis, este “trabajar en consonancia con Otro” parece caracterizar a la cultura de oriente, especialmente a la japonesa. Construyendo un equilibrio entre sus cohabitantes a través de la mimetización de un colectivo. Por último, está la forma en que la mimesis ha sido abordada por la creación artística. Ya hemos expuesto algunos ejemplos de esta labor creativa ¿qué son, si no, las historias que componen las mitologías y religiones del mundo? Quizás sea ésta sumando ciertas ideas filosóficas y sociales la que mejor se adapta a nuestro planteamiento sobre cómo el ser humano evoluciona al vivir en coexistencia, cohabitando y adaptándose a las necesidades del Otro.

Sobre este asunto, quisiéramos evocar un fragmento de la serie animada *Neon Genesis Evangelion*, en el que su director expuso algunas afirmaciones de peso que merecen ser aquí recogidas: “¿Quieres ser uno conmigo?” (*Neon Genesis Evangelion*, 1997: capítulo 20). Preguntaban insistentemente a Shinji Ikari unas voces nacidas del vacío. Contextualicemos la escena:

Durante el capítulo 20, titulado “El espejo del alma”, Shinji ha quedado atrapado en el robot gigante llamado Evangelion. Su cuerpo está siendo absorbido. Nuestro protagonista entra en un estado más profundo de consciencia, se entrega a sus pensamientos y, de ellos, nace la reflexión que aquí citamos en forma de diálogo. Las voces corresponden a Shinji —hablando en primer lugar— y más tarde a Misato, Asuka y Rei, co-protagonistas femeninas:

Shinji —*Todos me animan para que luche. Yo... tengo que demostrar quién soy al padre que me abandonó.*

Misato —*Ánimo*

Shinji —*Lo estoy intentando ¡Lo estoy intentando! Por favor, que alguien me trate amablemente, he luchado todo lo que he podido, estoy luchando con todas mis fuerzas... cuidado de mí ¡Tratadme con cariño!* (*Neon Genesis Evangelion*, 1997: capítulo 20).

Se hace el vacío. Durante unos segundos la pantalla es un destello de luz blanca. A continuación vemos una imagen plácida, la orilla de una playa.

Se reanuda el diálogo. Conforme se sucedan las voces las imágenes de Misato, Asuka y Rei aparecen en primer plano, acercándose al punto de vista del espectador —también al de Shinji—. En ese momento el espectador mira a través de Shinji en primera persona. Dicho de otro modo, somos él (Fig. 59):



Figura 59. Hideaki Anno, *Neon Genesis Evangelion*, capítulo veinte, 1995.

Misato —*Yo te estoy dando cariño. Oye, Shinji... ¿quieres ser uno conmigo? ¿Quieres ser uno conmigo no sólo de corazón sino también en cuerpo? Es algo muy agradable... yo estoy de acuerdo cuando tú quieras.*

Asuka —*Eh Shinji, tonto... ¿Quieres ser uno conmigo? ¿Quieres ser uno conmigo no sólo de corazón sino también en cuerpo? Es una cosa muy agradable. Ven, rápido, soy yo quién se está ofreciendo. Vamos.*

Rei —*Ikari, ¿quieres ser uno conmigo? ¿Quieres ser uno conmigo no sólo de corazón sino también en cuerpo? Es algo muy agradable. Ikari... (Neon Genesis Evangelion, 1997: capítulo 20).*

La petición se repite, las voces de las tres co-protagonistas femeninas suenan al unísono.

En *Neon Genesis Evangelion* se ha subrayado muchas veces la necesidad de complementación, “el ser con Otro” que hemos heredado de Heidegger: “Coexistir, por tanto, es no poder existir sino <<con>> otro, ser en común con él. Antes que encontrarme con el otro soy con él, y precisamente este nuestro <<ser

en común>> es lo que radical y ontológicamente permite que con él pueda *encontrarme*. El ser del otro contribuye de algún modo a la constitución de mi propio ser” (Laín Entralgo, 1968: 304). Ese estado de “ser-con” nos parece muy similar a la idea de mimesis y complementación que apuntábamos más arriba con las ejemplificaciones dadas sobre el pájaro Jian y otras manifestaciones en la mitología griega y sumeria. Para Hideaki Anno, la pregunta ¿quieres ser uno conmigo? Alude a dos significaciones. De una parte, la más directa y la que, con toda seguridad, habremos imaginado cuando visionábamos el episodio: ese ser uno con Otro, “no sólo de corazón sino también en cuerpo” (Neon Genesis Evangelion, 1997: capítulo 20). Aquí Anno parece estar refiriéndose a un encuentro sexual entre nuestro protagonista masculino y una de las co-protagonistas. Shinji se siente frustrado y solo. Pide auxilio y se refugia en el Otro más cercano y accesible, en su caso, la figura femenina de Misato, Asuka y Rei.

De otra parte, la expresión formulada por Hideaki Anno a través de las co-protagonistas femeninas, ¿quieres ser uno conmigo? Alude expresamente a una cuestión filosófica explícitamente existencial, donde el “ser uno con Otro” enuncia la necesidad de unirse al prójimo, entregándose a la co-existencia. Siendo, literalmente, un solo individuo. La visión que apuntó Hideaki Anno nos parece magistral en su conceptualización pero como director de animación y guionista, la traducción que éste hizo del pensamiento filosófico de Martin Heidegger y Sartre en un fragmento animado de apenas tres minutos de duración es sensacional. Desde nuestro análisis de la expresión artístico-visual, creemos que es una de las mejores expresiones de un sentimiento abstracto a través de una imagen en puridad se trata de texto, sólo que en *Evangelion* el texto es entendido como imagen. Veámoslo en detalle:

Año 2016. Lugar donde ha evolucionado la humanidad. Es decir, continúa el plan de complementación del ser humano. Ahora tomaré al niño llamado Shinji Ikari y contaré la complementación de su corazón.

Caso 3: el caso de Shinji Ikari. MIEDO (恐怖) (Neon Genesis Evangelion, 1997: capítulo 26) (Fig. 60).

<p>時に 西暦2016年</p>	<p>だが、その全てを記すには、 あまりにも時間が足りない</p>
<p>人々の失われたモノ</p>	<p>よって今は、 碓シンジ という名の少年</p>
<p>すなわち、 心の補完は 続いていた</p>	<p>彼の心の補完について 語ることにする</p>

Figura 60. Hideaki Anno, *Neon Genesis Evangelion*, 1994. Imagen del texto citado.

El último episodio de *Neon Genesis Evangelion*, capítulo 26 es concebido en forma de soliloquio donde Shinji Ikari se cuestiona su realidad, su existencia e individualidad. La pregunta formulada en el capítulo 20, “¿quieres ser uno conmigo?” empieza a tomar forma en este capítulo. La consciencia de Shinji se abstrae conforme se suceden los minutos de metraje. De la animación tradicional, ordenada, donde el espacio y los personajes se construyen siguiendo un canon estético, pasamos a una realidad fluida y desaliñada. El protagonista no dispone de un escenario por el que moverse, se encuentra vagando en el vacío hasta transformarse en un ente abstracto (Fig. 61).

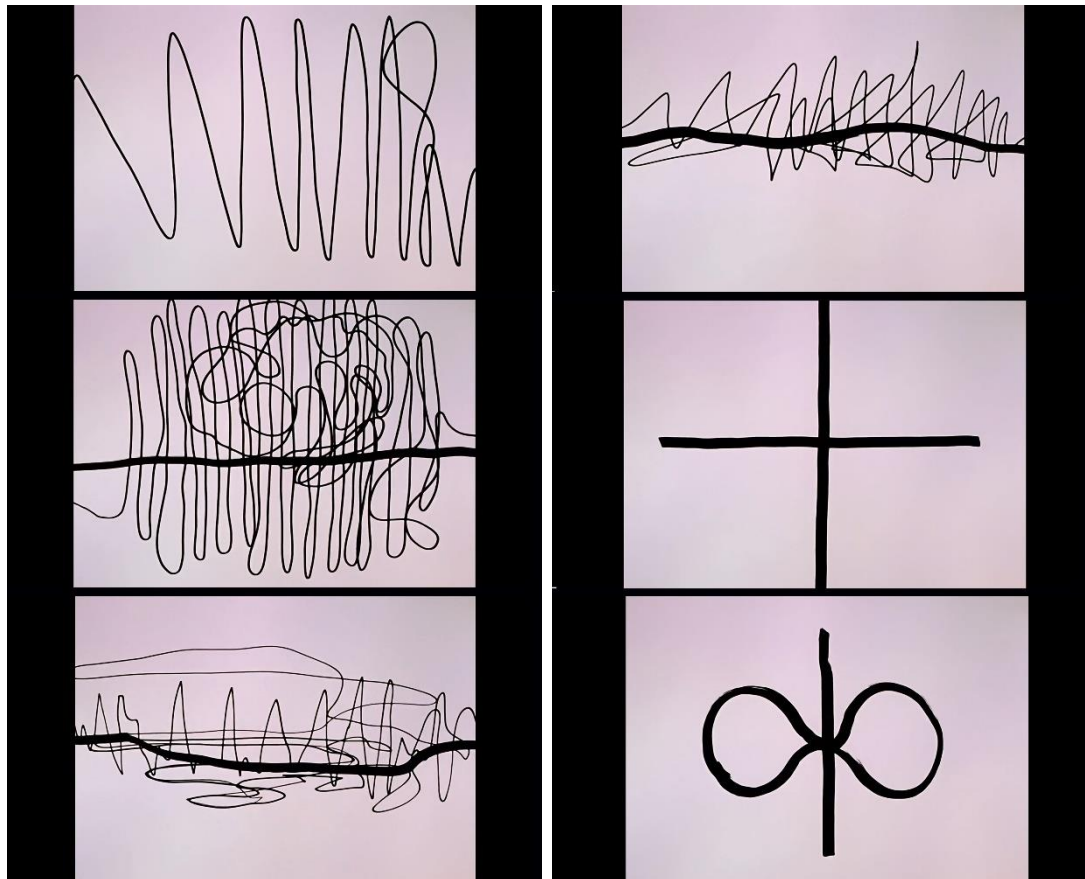


Figura 61. Hideaki Anno, *Neon Genesis Evangelion*, capítulo veintiséis, 1994.

Palabra e imagen se ven superpuestas, iniciando una lucha con los sentidos. En el siguiente diálogo no identificamos la voz principal aunque se presupone que es Shinji:

—¿Qué es eso? *Es el espacio vacío ¡Es el mundo vacío! Es el mundo donde no hay nadie más que yo. No entiendo bien lo que soy. Tengo la sensación de que voy a desaparecer. Está empezando a desaparecer mi existencia.*

¿POR QUÉ? [estas palabras aparecen dibujadas en la pantalla sobre fondo negro, al igual que en la introducción al capítulo].

—*Es que sólo estás tú en ese sitio.*

—¿Sólo estoy yo?

—*Sólo puedes saber cómo es tu aspecto cuando hay alguien más a tu alrededor* (Fig. 62).

—¿Mi aspecto?

¿MI IMAGEN? [de nuevo unas palabras sobre fondo negro, éstas no deben tomarse como parte del diálogo] (Fig. 63).

Misato —Sí. Tú reconoces tu aspecto porque ves el aspecto de los demás [afirma Misato].

Asuka —¿Te imaginas tu aspecto a través de una sombra que se refleja en los demás como un espejo? [cuestiona Asuka].

Rei —Tú no podrás verte si no hay nadie más [concluye Rei] (Neon Genesis Evangelion, 1997: capítulo 26).

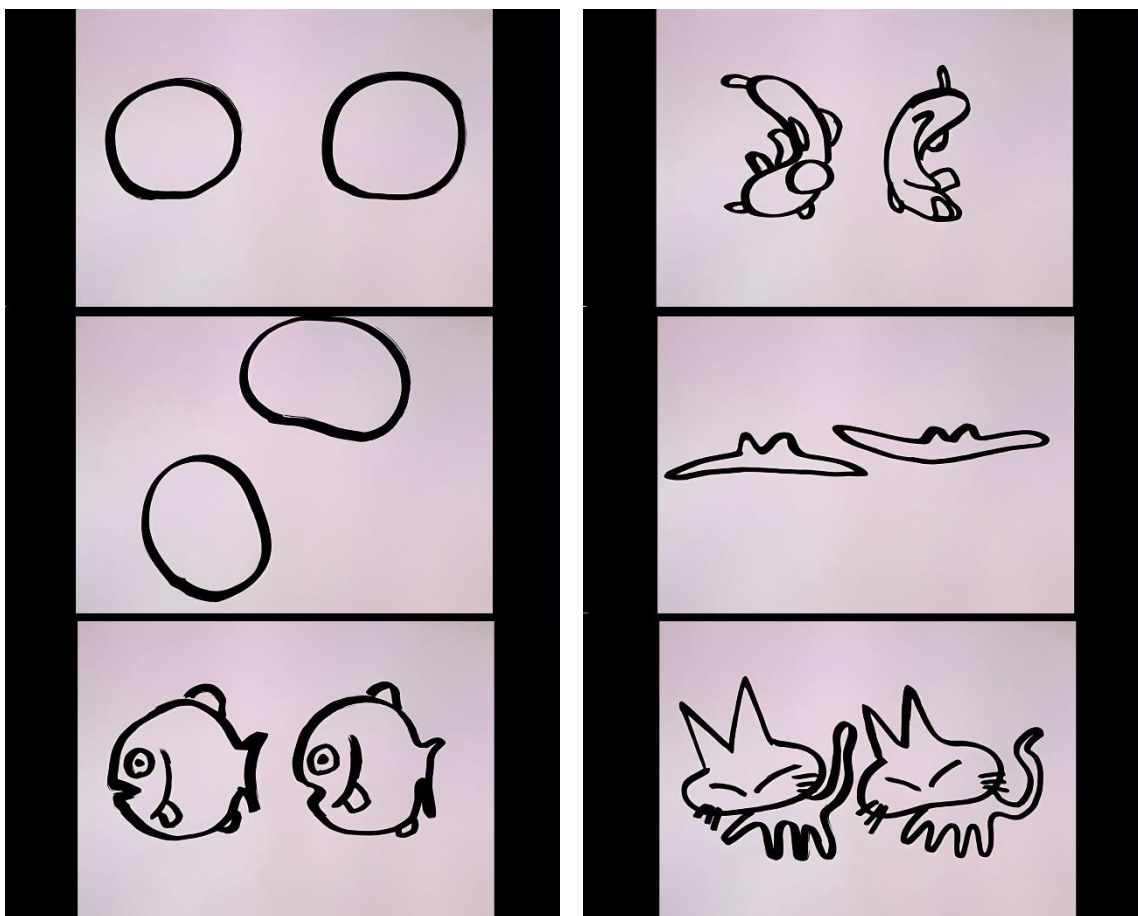


Figura 62. Hideaki Anno, *Neon Genesis Evangelion*, 1994.



Figura 63. Hideaki Anno, *Neon Genesis Evangelion*, 1994. Imagen del texto citado.

Traducción del texto: ¿Mi imagen?

Estamos en el meridiano del último episodio y con Hideaki Anno, interpelando al espectador, inquiriendo una respuesta a las muchas preguntas enunciadas, no podemos evitar preguntarnos ¿cuántas de estas referencias al Otro, la existencia, la no existencia, la realidad dividida, la imagen del Yo fragmentada, expresan nuestro deseo por entregarnos a una realidad compartida?

Se trata del episodio más complejo de toda la serie. Las líneas de diálogo se disputan su postura frente al existencialismo de Heidegger mientras los personajes se disuelven en la nada, desmaterializando sus personales identidades (Fig. 64).

Para Hideaki Anno, ya lo hemos visto, la esencia del ser humano se encuentra en la forma en que somos capaces de encontrar una porción de nosotros mismos en las otredades que nos acechan. El encuentro con el prójimo es fundamental para que reconozcamos nuestra existencia, se hace indispensable para los fundamentos y principios de la civilización. Muy elocuentemente lo explica a través del diálogo, a veces confuso, en desarrollo sobre las formas vacilantes mostradas en la pantalla. Un deleite para los sentidos y una carrera a toda prisa, de aliento ahogado, para la consciencia.

Vemos preciso apuntar que el interés de su desarrollo está en la capacidad de mimesis que presenta todo ser humano⁸⁷. Somos con Otro y en relación a Otro. Sin remedio nos encontramos conectados con la existencia de nuestros semejantes. Esta fascinación se halla en la observación de que el ser humano es capaz de transformar y deformar los caracteres que determinan su personalidad según la influencia que otros entes ejerzan sobre el primero.

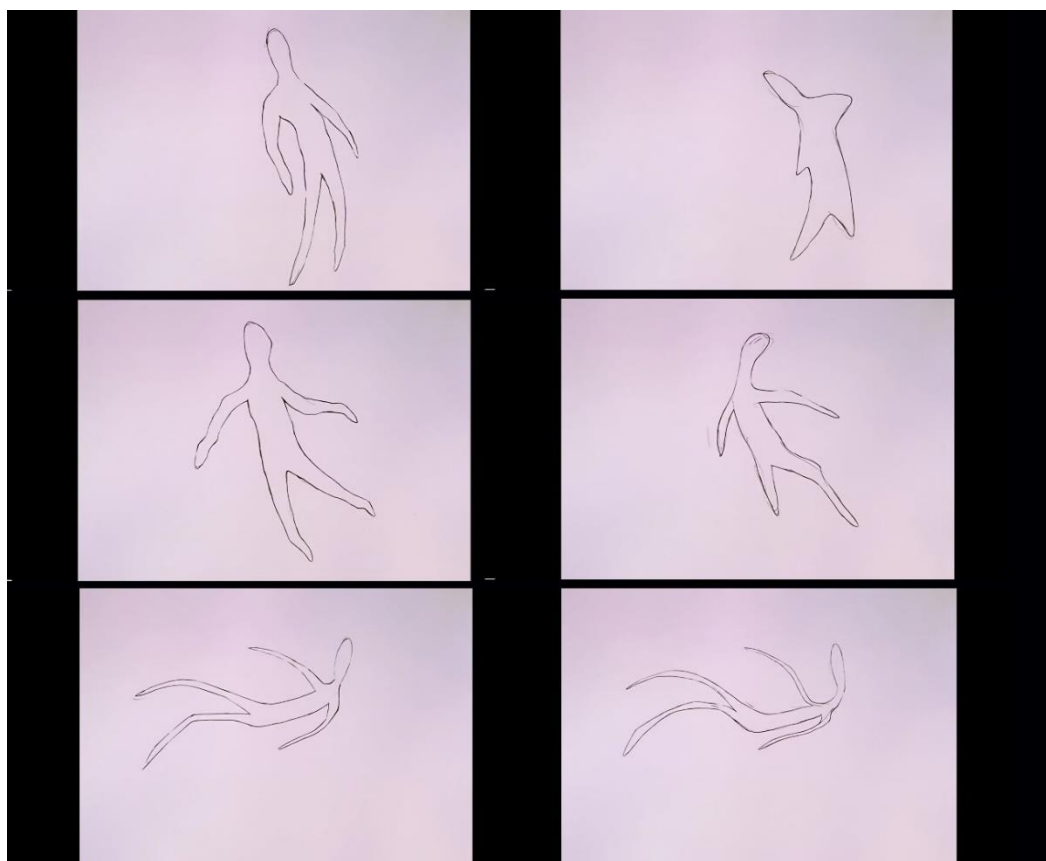


Figura 64. Hideaki Anno, *Neon Genesis Evangelion*, 1994.

La pareja artística, por su parte, absorbe aquella porción de su igual que pueda ayudar a completar su identidad. A su vez, el que está a su lado imita este comportamiento y en un ir y venir, intercambio e imitación de conductas, nos

⁸⁷ [...] *la mimesis es una facultad inherente al ser humano penetrada por una dimensión paradójica y agónica. [...] la mimesis es una dimensión paradójica constitutiva del ser humano. Ella forma parte del ser y del actuar y del actuar humano y se expresa como tal en la singularidad de las prácticas. La sombra de la paradoja mimética recorre la obra de Platón. Tal condición paradójica posibilita captar la mimesis como una práctica que, en muchos casos, opera como medio de "alienación" de las conciencias* (Bartolomé Ruiz, 2015: 55).

tropezamos con una entidad diferente, más pulida, un individuo nuevo que cohabita con los anteriores. ¿Es eso la mimesis?

En ese complejo proceso de intercambio e imitación del prójimo, tropezamos con aquellas porciones de nosotros mismos primero digeridas y evaluadas por mi otredad. Creemos que sólo así la pareja persiste en su particular inter-conexión. Y se debe a que, verdaderamente:

Hay vidas que solo brillan en consonancia con otras.

(Darling in the Franxx, 2018: capítulo 23).

3.3. Sobre cómo el Otro me define

De una u otra forma la intelección nos dice que es necesaria una explicación acerca del porqué de las inquietudes que nos movieron a investigar sobre la verdadera existencia del Otro. Conforme hemos avanzado en nuestro estudio, otras incógnitas se han ido despertando, haciéndose más pesadas y violentas, cayendo con fuerza sobre nuestras mentes y oprimiendo la sensación de júbilo que tuvimos al confesarnos libres respecto al axioma que para nosotros —el hombre moderno— ha supuesto reconocer la existencia del Otro.

Si cada uno de nosotros encontramos en el prójimo una imagen del Yo, con esa nueva revelación estamos aceptando nuestra existencia. La información que el Otro puede facilitarme sobre Mí no es más que la revelación de que, efectivamente, estoy en el mundo. Pedro Laín Entralgo, respecto a su análisis sobre el pensamiento sartreano, nos dice:

Para que ese <<objeto>> que yo veo sea para mí <<otro hombre>> y lo sea de un modo incuestionablemente cierto, es preciso, por tanto, que su objetualidad me remita, no a un ente en inaccesible soledad originaria, sino a una relación fundamental entre mi conciencia y él, en la cual el otro me sea dado directa y simultáneamente como sujeto y en conexión conmigo (Laín Entralgo, 1968: 351).

En otras palabras, para Sartre es indispensable que en el otro hombre se produzca el reconocimiento, antes, si cabe, que en mí mismo. La conexión a la que hace referencia Laín Entralgo no es otra que la experimentación del reconocimiento a través de la mirada:

Lo decisivo, en consecuencia, es que la mirada dirigida hacia mí me hace sentir que soy visto; antes que una realidad objetiva es un intermediario que me remite de mí (<<yo>>) a mí mismo (<<soy visto>>) (Laín Entralgo, 1968: 353).

Por tanto, según vemos en el pensamiento sartreano, para conocernos y afirmarnos en el mundo, es necesario que exista un ente exento de mí que pueda confirmar(me) esta premisa. Para Sartre la mirada que el Otro me devuelve es

indicadora de que está conectado conmigo. Cuando dos individuos perciben sus mutuas realidades dejan de ser meros objetos para establecer un mutuo reconocimiento. El encuentro, en este sentido, es para Sartre un acontecimiento en el que dos individuos deben “chocar” —en sentido figurado—, fundiendo sus razones en una sola. Quien está frente a mí genera en su pensamiento una imagen virtual de mi Yo físico. Al mismo tiempo, al ver que alguien me observa, no puedo evitar colaborar en la tarea iniciada por el Otro. En mi mente también se construye una imagen personal del prójimo, basada en la breve experiencia que con él he tenido. La cuestión para Sartre se halla no en la imagen virtual que hemos elaborado sino en el hecho de que reconocemos y hemos sido reconocidos como individuos humanos, demostrando nuestro intelecto y dejando a la razón actuar. De esa forma, ya no somos objeto sino una revelación en la mentalidad del Otro.

Pese a lo dicho, para nosotros el valor que tiene la mirada es meramente circunstancial pues, hemos insistido en la realidad que es el Otro para el mundo. Por lo que no la necesitamos para confirmar la existencia del Otro pues ésta ha sido más que corroborada. En este momento, lo que nos parece una incógnita es la manera en que se construye un imagen virtual de mi persona en la mente del Otro y, en qué medida esa otredad que soy Yo al mismo tiempo, devuelta por un Tú elemental, afecta a la concepción que tengo de Mí mismo.

La frase: “Lo que estaba oculto dentro de ti descubrió lo que yo ocultaba dentro de mí” (Kareshi Kanojo no Jijo, 1998: capítulo 3) es una genial manifestación de cómo ha sido aplicado el conocimiento y las teorías sartreanas, magnificándolas en forma de paráfrasis. De nuevo, Hideaki Anno hace su aparición. En esta ocasión tomaremos de ejemplo una obra de este autor basada en el original de Masami Tsuda (Kanagawa, 1970) titulado *Kareshi Kanojo no Jijo*, en español *Las cosas de él y ella*. Debemos aclarar que el director de animación realizó una interpretación parcial de la obra original, por lo que la serie animada no se corresponde totalmente con los acontecimientos o diálogos que pueden encontrarse en el *manga* impreso. Hideaki Anno mantuvo algunas disputas con la autora, quien argumentaba que Anno había adulterado el concepto original de obra. Mientras Anno pretendía realizar un análisis concienzudo acerca de las relaciones personales entre Yukino y Arima —los personajes principales—. Para Tsuda resultaba fundamental resaltar algunos aspectos cómicos que parecían haberse diluido en el transcurso de la animación. Finalmente estos desacuerdos llevaron al estudio a cancelar la producción de la

obra en 1999, habiendo emitido un total de veintiseis capítulos. En esta serie Hideaki Anno, abordó cuestiones existenciales desde la perspectiva de dos adolescentes extremadamente comprometidos con su rendimiento escolar.

La historia, de género *shojo*⁸⁸, narra el romance entre Yukino Miyazawa y Arima Soichiro. Yukino, estudiante modelo, ve eclipsada su popularidad en la escuela cuando Arima hace aparición. Ambos, inician una competencia por superar al otro, sin darse cuenta de que su forma de vida adolescente es una farsa revestida de un modelo de conducta ideal frente a sus compañeros, profesores y otros adultos. Desde muy temprano, la historia se revela atípica en la forma en que los personajes cuestionan sus valores en sociedad. Sentimientos como el miedo al rechazo del grupo⁸⁹, el fracaso, la hipocresía y varios cuestionamientos sobre cómo los protagonistas enmascaran sus identidades, nos hacen ver muy rápidamente que la historia no puede identificarse con el estándar *shojo* al que los estudios de animación y las editoriales niponas nos han acostumbrado. Si bien la historia es representativa en cuanto al estilo de vida japonés en la actualidad, pronto se bifurca para enfrascarse en diálogos complejos sobre las impresiones que tienen estos adolescentes en su día a día, sus relaciones personales y la forma en que son abordadas.

Describamos brevemente el primer episodio de la obra animada para que veamos exactamente a qué nos referimos. Quisiéramos poner el acento en la forma narrativa, propensa a la incursión en la moral del personaje y a la valoración de las metas y objetivos personales que todos compartimos. A través de esta representación pretendemos describir la forma en que se crea una imagen virtual del Yo en el Otro. En este capítulo inicial, tras la presentación del título que, en español, quedaba resumido a una voz en off, pronunciando las palabras: Kare Kano⁹⁰! Y un tono musical de pocos segundos, vemos una pantalla con fondo blanco sobre la que se dibuja la frase: “¿QUÉ OPINA LA GENTE DE MÍ?” (*Kareshi Kanojo no Jijo*, 1998: capítulo 1), a continuación

⁸⁸ El género *Shojo* 少女, es una categoría de la animación y el cómic japonés —*anime* y *manga*, respectivamente—, se encuentra dirigido a un público femenino, generalmente joven.

⁸⁹ El modelo de conducta japonés se organiza, en términos sociales, en torno a la conformación de grupos y colectivos.

⁹⁰ Si bien, *Kareshi Kanojo no Jijo* es el título original de la serie dirigida por Hideaki Anno para GAINAX, ésta se popularizó bajo un título abreviado: *Kare Kano*.

aparece la imagen de Yukino Miyazawa, primer curso en el instituto (Fig. 65). Se hace una presentación resumida de nuestra protagonista femenina, mostrándose amable, colaboradora con la clase y sus compañeros de trabajo. La alumna perfecta, querida por chicos, chicas y profesores.

Vuelve a aparecer en pantalla la pregunta “¿Qué opina la gente de mí?”, se suceden varios testimonios de los compañeros de clase. Yukino es idolatrada por todos. Ante tal perspectiva, oímos los pensamientos de Yukino:

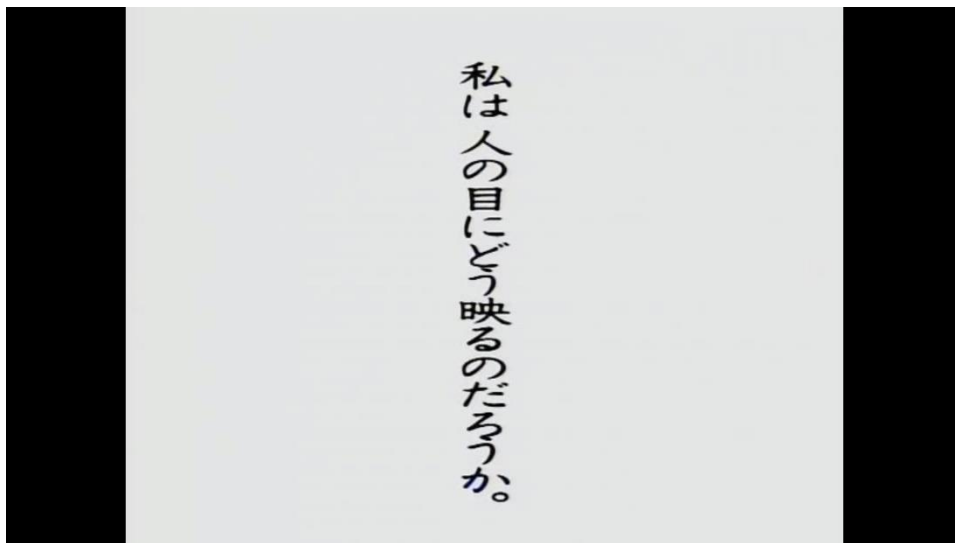


Figura 65. Hideaki Anno, *Kareshi Kanojo no Jijo*, 1999. Imagen del texto citado.

Traducción del texto: ¿Qué opina la gente de mí?

—*O sea, que es así como me ve la gente [enuncia con tono satisfactorio]. Una estudiante que destaca entre el montón, una chica digna de admiración. Me encanta esa imagen de mí.*

—*ESTÁ ORGULLOSA DE SÍ MISMA [afirma la voz en off]*

Sin embargo, no todo es perfecto en la vida de Yukino. Hace aparición el primer conflicto de esta historia, nos lo cuenta ella misma:

—*Desde que he empezado el instituto me siento algo irritada ¡Todo es culpa de ese chico! [dice enojada mientras observa en la distancia a Soichiro Arima, su rival escolar] (Kareshi Kanojo no Jijo, 1998: capítulo 1).*

Así quedan presentados ambos protagonistas.

Apenas unos segundos más tarde vemos de nuevo a Yukino en su hogar, desaliñada, con ropa deportiva y una cinta que le recoge el flequillo sobre la frente. Los animadores la presentan en esta ocasión como una caricatura apenas reconocible del modelo anterior (Fig. 66). No parece el mismo personaje. En esta ocasión, habla con cierta severidad jocosa expresando abiertamente el alto concepto que ha forjado de sí misma:

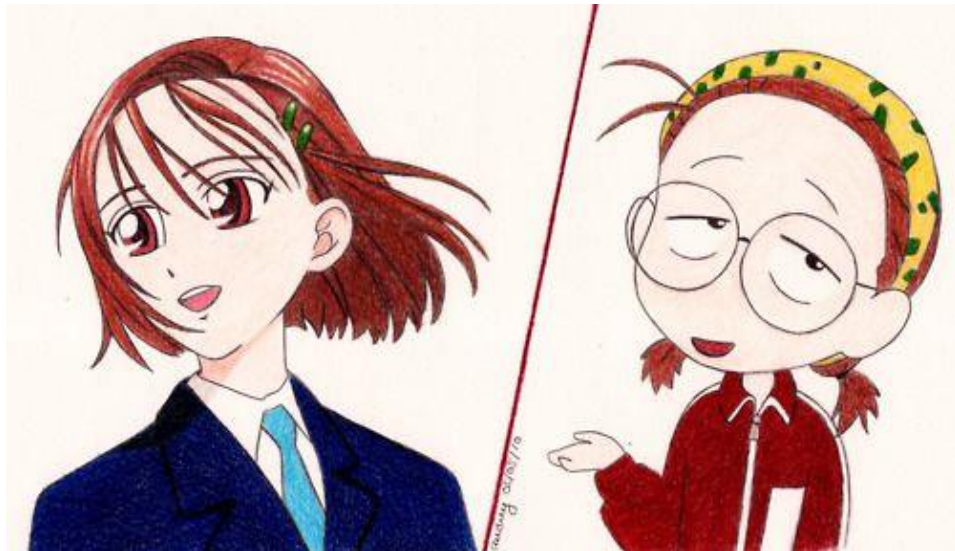


Figura 66. Hideaki Anno, *Kare Kano*, capítulo uno, 1998.

—Ahí donde me veis también soy una cutre. De simpática... tengo bien poco.

¡Me encanta que me hagan la pelota!

¡Que me admiren!

¡Sentirme especial!

¡Ser el centro de atención!

¡Porque soy el colmo de la vanidad! (Kareshi Kanojo no Jijo, 1998: capítulo 1).

En cuestión de tres minutos de metraje el director ha descubierto la personalidad de Yukino. Durante la cena en familia, sus hermanas —Tsukino y Kano Miyazawa— describen los esfuerzos que hace Yukino diariamente para mantener la imagen de alumna modelo, superando al resto de estudiantes: desde realizar actividades deportivas en su tiempo libre y estudiar durante largas sesiones hasta practicar su actitud y forma de hablar ante el espejo para mejorar su carisma e imagen física. Todo ello para continuar siendo idolatrada por sus compañeros y profesores. Sus hermanas subrayan la actitud egoísta e infantil

que demuestra Yukino frente a la imagen que pretende mantener en la escuela, cuestionándola. Yukino, por su parte, es consciente de su falta de moral al actuar de forma diferente a como es realmente. Defiende su postura convencida de que hace lo correcto.

Sin embargo, su rival Soichiro Arima se le ha adelantado, superando sus posibilidades. Yukino se embarca en la labor de sobrepasarlo y así llegar a ser elegida delegada de clase.

“Los cumplidos son la fuente de mi energía vital” expresa Yukino, creemos que esta afirmación describe el fervor con el que trabaja para ganarle la partida a su rival.

En torno al minuto siete, presenciamos el encuentro en solitario entre Yukino y Arima previo al inicio de las clases. El capítulo uno está centrado en la visión de la protagonista femenina por lo que tenemos plena consciencia de sus pensamientos. La imagen de Yukino, alumna admirada, se transforma cada pocos fotogramas en la Yukino caricaturesca, la cual centra todos sus esfuerzos en proferir insultos y cuestionar la actitud de su compañero Soichiro Arima. Por su parte, Arima, se muestra educado y complaciente con Yukino, da la impresión de que siente atracción hacia su compañera.

El siguiente punto de inflexión tiene lugar en el minuto 14:45, cuando Yukino, tras haber conseguido superar a Arima en los resultados de clase, en mitad de un desmesurado alarde de sus facultades es interrumpida por Arima con una expresión de admiración sincera: ¡Yukino, eres increíble! Ante la cual, Yukino, se avergüenza de su forma de pensar:

—Un momento ¿qué significa esa reacción? No me esperaba esto de él. Pensaba que sacando mejor nota que él, le habría vencido pero, ahora que le he superado, no me siento nada satisfecha. Ahora que lo pienso, la única que le da importancia a las notas y a las apariencias soy yo. A él eso no le ha importado nunca, desde el principio se ha mantenido al margen de la competición y, precisamente por eso, todo el instituto le adora. Es él el que vale ¡Qué vergüenza! ¡No soy auténtica! He estado engañando a la gente haciéndoles creer que soy súper simpática cuando soy...

—HIPÓCRITA. Persona que representa lo que no es y lo que no siente
[Dice la voz en off mientras se muestra en pantalla un cartel de fondo blanco con la definición enunciada].

—*¡Una hipócrita y una falsa! [reanuda Yukino] ¿Cuándo empezó a gustarme ser el centro de atención? [...] Pensándolo bien he metido la pata hasta el fondo. Si hubiera trabajado en serio mi verdadero Yo podría haberme convertido en una humorista sensacional. Maldita sea, ahora podría estar saliendo en programas de la tele superfamosos y mi nombre estaría en boca de todo el mundo [como puede observarse el problema de Yukino, su necesidad por destacar y ser valorada públicamente, sigue muy arraigado a pesar de que ésta se cuestiona su comportamiento].*
Toda la vida he tratado de ser algo que no soy y sólo he conseguido cansarme ¿cómo se me ocurrió intentar ser otra persona? ¡Qué tonta! ¡Qué tonta! ¡Qué tonta soy! (Kareshi Kanojo no Jijo, 1998: capítulo 1).

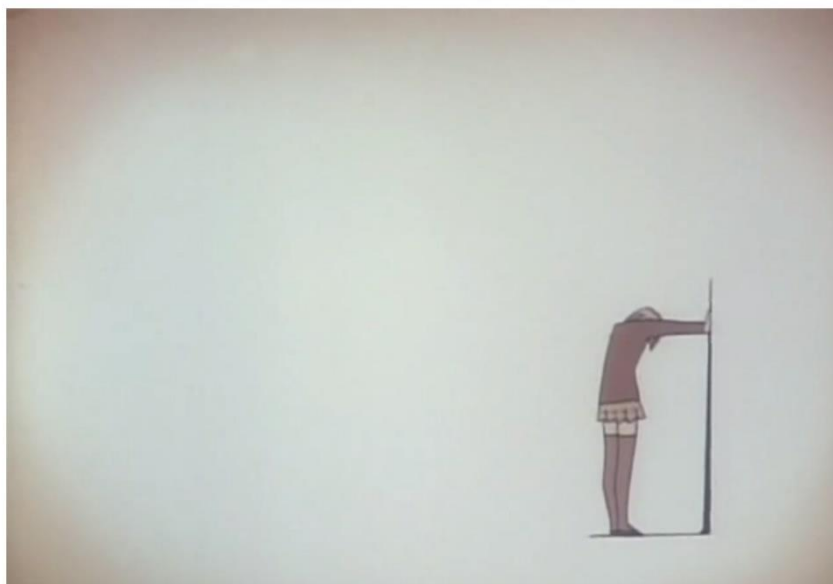


Figura 67. Hideaki Anno, *Kareishi Kanojo no Jijo*, capítulo uno, 1998.

De tintes dramáticos (Fig. 67), la obra *Kareishi Kanojo no Jijo* pasada por el filtro del ingenioso Hideaki Anno se nos revela con elocuencia, haciendo que conspiramos con Yukino, preservando la máscara que ha fabricado. Las intenciones del director no parecían ir ligadas a la idea de criticar en exceso a una chica adolescente, más bien pretendía demostrarnos —como veremos a partir del capítulo dos y tres— que todos los personajes han construido sus propias barreras personales. Si miramos la obra audiovisual desde varios ángulos, podemos ver la presentación de sus individuos comprendidos como piezas de un juego de mesa. Poco a poco éstos se van aproximando entre sí,

hasta que, cuando están lo suficientemente cerca, Uno engulle al Otro. Ninguno está a salvo de exponerse a la realidad de su existencia. Sean niños o adolescentes, terminan imbricando sus almas y profundizando en las razones de por qué actúan como lo hacen. La respuesta para Hideaki Anno es, que gracias a que existen dos individuos, cada uno de ellos ha podido aprender más de sí mismo como consecuencia directa de haber conectado con el Otro. Como puede observarse, las claves siempre son las mismas, analicemos las teorías de Sartre, la rígida opinión de Laín Entralgo, el teatro de Unamuno o el despliegue en el escenario de dos británicos excéntricos vistiendo como gemelos. Encuentro, conexión, inter-dependencia, co-existencia, dualidad, Otro, proximidad, yoidad... son siempre las mismas palabras en diferentes mentes, sea sobre el papel, sobre un polietileno, sobre la tarima, sobre un lienzo, sobre basura británica... ahí está una y otra vez el Otro. La cuestión no reside en la forma en que se nos *apresenta*, ni el medio en el que sus autores han dispuesto que lo haga.

Los ejemplos que hemos traído son muy dispares entre sí, precisamente porque la belleza de la cultura en la que nos encontramos inmersos nos permite mezclar géneros, territorios y orígenes. Despojados de prejuicios, nos hemos interesado por traer aquí aquellos análisis y opiniones que, a nuestro juicio, han sentido verdadera pasión por lo que el Otro significa para el individuo. Y, aún más, por lo que supone para la pareja inmiscuirse con su otredad y ligarse de tal modo que sea difícil para los individuos que la integran separar los límites de las consciencias implicadas. La belleza de mezclarse con el Otro reside en la capacidad para entenderse mejor a uno mismo. Lo mejor que hizo Hideaki Anno fue, precisamente, regalarnos dos obras maestras cuyo objetivo era hacernos comprender la incuestionable singularidad de lo que acontece entre dos entes que hayan experimentado el encuentro.

En muchas ocasiones miramos a nuestro alrededor y una ciudad abarrotada se alza ante nosotros, sin embargo, más en nuestro siglo que en ningún otro momento de la historia de la humanidad, caminamos en soledad, sin que Otro nos mire y perciba nuestra existencia no ya como individuo sino como ser pensante, con cualidades únicas e irreproducibles.

Hideaki Anno, con las palabras “Lo que estaba oculto dentro de ti descubrió lo que yo ocultaba dentro de mí” (Kareshi Kanojo no Jijo, 1998: capítulo 3) consigue zarandear nuestras consciencias dormidas para que entendamos que, lo que somos, nuestros límites individuales —entendido límite no como un

obstáculo a mis capacidades sino como esa forma no objetiva de mi Ser, del *ego*—, encuentra su final en el Otro. **No soy Yo, sino el prójimo, quien me devuelve esa porción de mí mismo que creí perdida, en la que hallo información, hasta el momento, desconocida para mí.**

La relación entre Yukino y Arima se va consolidando conforme avanzan los episodios. Los capítulos desbordan ideas de doble dirección, intrincadas, cuya naturaleza es una y su contraria. Como espectadores asistimos a una oda del ser-no ser, el todo y la nada. Siempre alertas ante la posibilidad de que, aquello que se nos revela, puede caminar en dos sentidos. La composición narrativa no dista en gran medida de su obra anterior, *Neon Genesis Evangelion*. Una voz en off acompaña los estados de la razón; su creador, en un alarde de empatía, nos permite trastear con sus sentidos, observar cada resquicio de sus jóvenes mentes y cuestionar las ideas allí contenidas. Arima no está exento de dramatismo, también, como Yukino, se enfrenta a la imposibilidad de quitarse la máscara y aceptar sus fantasmas interiores. La dinámica de sus locuciones queda bien resumida con la siguiente afirmación del capítulo tres: “Sólo con ver la luz he comprendido que existe una oscuridad” (Kareshi Kanojo no Jijo, 1998: capítulo 3).

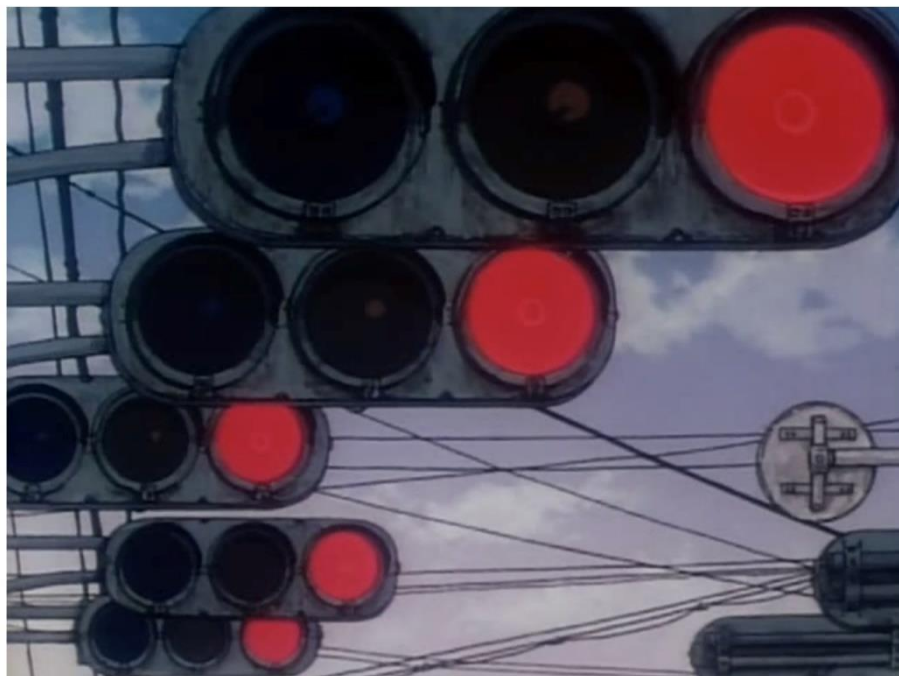


Figura 68. Hideaki Anno, *Kareshi Kanojo no Jijo*, capítulo tres, 1998.

Además, Anno recupera un recurso gráfico ya utilizado en *Neon Genesis Evangelion*. Este recurso en *Kareshi Kanojo no Jijo* pasa a convertirse en un símbolo, creando una conexión con su trabajo anterior y marcando una pauta en la forma en que éste aparece. Como ocurre en *Evangelion*, las transiciones entre una escena y la siguiente se encuentran enmarcadas por paisajes parcialmente rurales de Japón o poblaciones pequeñas y poseen un claro carácter alegórico. Durante un par de segundos, podemos contemplar atisbos de la ciudad y, en primer plano, un semáforo (Fig. 68). Éste puede ser de tráfico o los colocados en las estaciones de tren en la periferia de la ciudad. En ambos casos, el paisaje que vislumbramos de fondo —pues las indicaciones del semáforo llenan prácticamente toda la pantalla— es característico de las poblaciones que rodean a las grandes ciudades como Tokio, Osaka o Yokohama. Son zonas con edificaciones de pequeño o mediano tamaño, generalmente viviendas de una sola planta, enmarcadas por la vegetación del lugar y carreteras —generalmente— estrechas. Los atardeceres juegan su propio papel acompañando a la escena de transición. Las tonalidades cálidas, amarillas y rojizas, junto al sonido del graznido de los cuervos o el arrullo de la chicharra terminan por enmarcar el paso entre una escena y otra. La particularidad de este recurso, sin embargo, se encuentra en la utilidad que Hideaki Anno halla en su discurso cognitivo, al presentar un primerísimo plano de un semáforo en rojo, verde o ámbar. El autor se sirve de un contexto problemático para anunciar —en forma de mal augurio— su inminente fracaso con un semáforo de color rojo. Por otra parte, si el problema es resuelto satisfactoriamente, el semáforo se mostrará en verde. El anuncio de un conflicto puede ser advertido con el color ámbar en señal de precaución. Tanto en *Kare Kano* como en *Evangelion* podemos identificar este recurso. Éste, generalmente, se guía por la pauta descrita.

Si bien esta técnica es la más llamativa, existen en ambas obras otras similares. El paisaje y sus colores pueden ser evocadores de la situación que vive el protagonista. Otros elementos como el sonido de las aspas de un ventilador, el pitido de un contestador automático o el traqueteo del tren, suelen acompañar un estado de parálisis a nivel escenográfico. Todo ello añade tensión y dramatismo al discurso principal, por regla general, de carácter ontológico. Asimismo, el tren aparece como elemento de tránsito y punto de encuentro de los seres que coexisten en la ficción como indicador de que el origen de todo conflicto se encuentra, precisamente, en la cohabitación.

Por último, debemos recuperar un planteamiento abordado en *Evangelion* e íntimamente conectado con *Kare Kano* en su ideal “Lo que estaba oculto dentro de ti descubrió lo que yo ocultaba dentro de mí”. Si para Hayao Miyazaki el viento es un elemento fundamental en su obra, rigiendo la evolución de sus películas, para Hideaki Anno es inevitable cuestionar nuestro modelo existencial.

¿Qué es el ser humano? ¿Qué repercusión tienen los Otros en la configuración de mi existencia? Para Anno, la yoidad y la proximidad caminan tan parejas que resulta difícil distinguir una de otra. En el capítulo 2.1.2. “Identidad e individuo: trazando puentes entre el pensamiento de Luis Borges, Miguel de Unamuno y Hideaki Anno” hicimos referencia a la forma en que el director de animación decide cerrar su episodio número veintiséis. Ahora, nos vemos en la necesidad de recuperarlo para conectar con las ideas de *Kare Kano*. El final de *Evangelion* avanza hacia una resolución formal alejada de la oscuridad en la que se ha visto sumergida la narración. Partiendo de una animación convencional⁹¹ transitamos por cuatro episodios en los que observamos perplejos la confusión producida por una narrativa interrumpida por el discurso, a veces agresivo, de un ente en perpetua interrogación a su origen existencial.

El eterno requerimiento de Shinji en constante disputa consigo mismo y con los Otros es resuelto con la aceptación de sí mismo frente a aquellos individuos referenciales para su existencia. Tras diversos interrogatorios emerge Shinji de las profundidades para reencontrarse con los integrantes de la corporación NERV. Todos ellos aplauden sin descanso a una imagen renovada del protagonista que, al fin, se ha aceptado cómo es. Todos felicitan a Shinji, aplaudiendo su determinación. A lo que Shinji, al recibir la felicitación de sus padres dice:

—*Gracias, padre. Adiós, madre. A todos vosotros, felicidades* (Neon Genesis Evangelion, 1997: capítulo 26).

⁹¹ Desde el capítulo uno al veintidós, la acción narrativa se desenvuelve con normalidad, el discurso es lineal y no presenta excesivos saltos al subconsciente y, de hacerlo, éstos son explicados a través del sueño. Por otra parte, a partir del capítulo veintidós, la narración cambia, los acontecimientos se presentan desordenados —como si se tratase de un rompecabezas—. El autor introduce imágenes de archivo o fotogramas que distan mucho de la estética general.

Podríamos decir que, el protagonista, **tras bucear en su íntima soledad, halló en los Otros la circunstancia del Yo**. El final de *Evangelion* es tan confuso como pesimista pues todo indica que el mundo ha sucumbido ante la amenaza creada por el hombre. Por lo que al final vemos a Shinji recibiendo la aceptación del Otro (Fig. 69), es una especie de imagen virtual en forma de alucinación que parece dibujarse en su mente antes de morir. La narrativa, sin embargo, nos deja suficientes licencias para tratar de aportar nuestra visión personal acerca de las probabilidades que tuvieron de superar la amenaza. En cualquier caso, el final de la historia no afecta a las consideraciones sobre la otredad que aquí queremos destacar, si bien hemos visto necesario hacer un breve resumen del episodio.



Figura 69. Hideaki Anno, *Neon Genesis Evangelion*, capítulo veintiséis, 1994.

Si en capítulo 2.1.2. comparábamos la obra de Unamuno con la de Hideaki Anno esta decisión no se basó en un capricho, verdaderamente creemos que existe una conexión entre el pensamiento de ambos autores, traducido el primero en una sensacional pieza teatral y el segundo en una de las obras animadas más influyentes. Por su parte, Hideaki Anno, trajo un planteamiento en el que apenas profundizamos al finalizar el capítulo mencionado, ahora lo recuperamos con objeto de identificar en él un precedente a las ideas transmitidas en *Kare Kano*.

La afirmación “Existen muchos Shinji Ikari además del que está dentro de tu corazón”⁹² encuentra su continuación en las palabras “Lo que estaba oculto dentro de ti descubrió lo que yo ocultaba dentro de mí”. En la primera afirmación, Shinji está asumiendo que su identidad no puede estar completa sin la imagen que le es devuelta por el prójimo. Al igual que en la formulación de Sartre sobre la mirada, Hideaki Anno sube algunos peldaños en su concepción existencial para regalarnos este enunciado. Si para Sartre el prójimo era necesario en el proceso de conocimiento-reconocimiento de la propia existencia, para Hideaki Anno, el prójimo es indispensable si queremos comprender el valor del individuo y su composición. Por ello, la expresión de Yukino “Lo que estaba oculto dentro de ti descubrió lo que yo ocultaba dentro de mí” alude a la idea de que, en efecto, **el Otro es quien me revela aspectos desconocidos de Mí mismo.**

El juego construido por el director de animación japonés nos parece un rompecabezas de lo más interesante puesto que, además, se encuentra ligado a multitud de recursos gráficos, sin los cuales, sería complejo discernir si estamos o no ante un encuentro afortunado o un tropiezo lúcido de la razón. Hideaki Anno insiste en su misiva acerca de cómo entiende él al ser humano. **Todo ello, nos lleva, irremediabilmente hacia la pregunta de si el Otro es indispensable para reconocermé en el mundo y, más aún, para comprender aspectos de Mí mismo que creía inexistentes.** Creándose así una yoidad multiplicada, en la que Yo soy en los Otros o, digámoslo de otro modo: yo tengo mismidades proyectadas en múltiples Otros... Dicho esto ¿qué ocurre en la pareja artística?

Para Hideaki Anno, somos Uno y muchos, somos Yo, somos el Otro, pero además existen egos multiplicados en cada Tú posible. Por ejemplo, existe una imagen de quién soy en mi pareja, pero también en mi compañero de trabajo, existe en mis progenitores, en mi hermano, en mi jefe, en un familiar lejano... existen imágenes muy diferentes de mí en todas aquellas otredades que me rodean y con las que interactúo. Y, de nuevo, todo ello nos lleva a preguntarnos ¿qué hay de la pareja que ha visto reducida su dualidad a un espejo cuyo reflejo devuelve una imagen única, ese *alter líquido* con el que tanto nos debatimos?

⁹² Existe cierto paralelismo en la forma en que Hideaki Anno plantea a nivel iconográfico e iconológico las obras *Neon Genesis Evangelion* y *Kareshi Kanojo no Jijo*.

Diríamos que existen dos realidades diferenciadas, subrayadas ambas por las ideas que hemos ido exponiendo a lo largo de los bloques 1 y 2. De una parte, está la proyección del *alter ego*, el pseudónimo del que se sirve la pareja para ofrecerse al público y actuar como identidad unida. Esa imagen difiere de sus arquetipos aunque se encuentra compuesta por una porción de ambos. Ese *alter* definido aquí como un ente *líquido*, capaz de adaptarse y evolucionar, actuando por sí mismo y adquiriendo una entidad propia, es proyectado al público. Y, en este proceso, vemos construida una otredad de un ente virtual. Sin embargo, ¿en qué medida esta proyección contribuye al conocimiento y reconocimiento de uno mismo? O, en este caso, ¿de sus individuos arquetípicos? Por ejemplo, quienes vemos en la distancia la imagen de Gilbert & George, comprendemos su identidad como una sola.

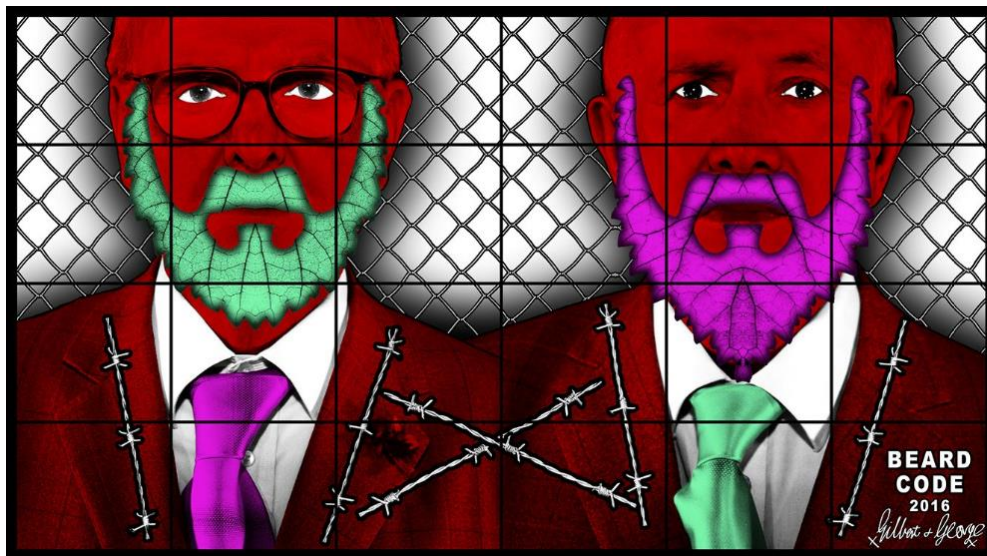


Figura 70. Gilbert & George, *Beard Code*, 2016.

Dos personajes se nos presentan, aparecen y se exponen al público. Sin embargo, quienes contemplamos su obra, muy difícilmente diferenciaríamos la imagen de Uno y del Otro. Sólo tras una exhaustiva observación, concluimos que son dos los sujetos diferenciados y no uno solo. Un ejemplo de ello lo tenemos en sus *collages*, en los que ambos aparecen y desaparecen de sus cuadros (Fig. 70). Para nosotros, Gilbert & George como entidad —única, singular—, difiere mucho de Gilbert Prousch y George Passmore. **La primera es la conjunción de sus personalidades y caracteres, la unión en forma de *alter* de sus yoidades; mientras que en la segunda son sus personales mismidades como individuos separados.**

Dicho de otro modo, Gilbert & George, es una entidad unida, inseparable. El signo “&” aparece como un elemento indeleble y actúa como nexo de sus nombres. Sin embargo, tal y como nosotros lo vemos, Gilbert & George o G&G, es un bloque indivisible en el que no existe una formulación separada de sus personales identidades. Por otra parte, Gilbert y George, o Gilbert Prousch y George Passmore, son aquellos sujetos individuales que se encuentran tras la máscara. Si miramos a otras parejas y equipos podemos entenderlo de una forma más clara, sobre todo en aquellos que utilizan un seudónimo que no parte de sus nombres o con el que buscan enmascarar aún más sus identidades. Tenemos un buen ejemplo en Blue Noses, la pareja artística de origen ruso unida en 1999 y conformada por Viacheslav Mizin (Novosibirsk, 1962) y Alexander Shaburov (Ekaterinburg, 1965) (Girbourne, 2007: 45). Este seudónimo se debe a una de sus primeras filmaciones como pareja en la que aparecían con tapones de botellas de Vodka sobre la nariz (Fig. 71). Si bien ellos no se consideran artistas, sus piezas de carácter satírico en conjunción con una fuerte crítica social hacen de ellos un equipo a destacar en el panorama artístico actual.

Sea de un modo u otro, utilicen sus nombres, una variación de éstos o un juego de palabras fruto de sus acciones, la cuestión aquí se encuentra en la forma en que un ente nuevo, virtual, es construido a partir de los anteriores. Y, en relación a este nuevo individuo, debemos preguntarnos sobre las posibilidades de proyección en otredades diversas —dícese del público o un número ilimitado de usuarios anónimos que visionan sus obras a través de diversas plataformas—. Sobre esta forma de reconocimiento en la que no existe una devolución de la imagen proyectada —es decir, de la imagen del artista contemplada por el público y de nuevo al artista— ya hemos divagado suficientemente en el capítulo 2.4. “Yo y el producto”.



Figura 71. Blue Noses, *Absolut Blue Noses*, 2002.

De otra parte, debemos hablar sobre nuestras personales consideraciones acerca de cómo se aplica a la pareja artística la forma en que el director de animación japonés entiende al Otro. Y, sobre todo, qué implica para la pareja el reflejarse en su otredad más próxima. Tras haber analizado diversas formas de diálogo y el interés que se ha desarrollado por las cuestiones que rodean al Otro desde ópticas muy dispares, creemos conveniente finalizar este apartado con una reflexión acerca de la mutua percepción acontecida en la pareja.

Debemos insistir en las facultades del diálogo como medio al servicio de la pareja artística. Ya hemos introducido las formas de diálogo y el concepto de dialógica en los capítulos precedentes, pese a ello, todavía queremos hacer hincapié en su utilidad para el mutuo reconocimiento. El desarrollo del diálogo en equipos y dúos artísticos les posibilita llevar a cabo una acción en sincronía. Pensar al unísono, en su caso, es equivalente a establecer un diálogo. Por lo que, **la dialógica es traducida como la única forma de encuentro posible si**

la pareja de veras quiere establecer una conexión y construir un frente unido.

Para un individuo, el reflejarse en el prójimo le hace ser consciente de su existencia y, además, le permite conocerse en sus múltiples facetas. ¿Cómo debe actuar la pareja que, de forma permanente, está mirándose en su otro Yo? La relación construida en la pareja artística, por lo que hemos visto al estudiar a parejas de índole sentimental y artística, es mucho más profunda y compleja de lo que pudiésemos imaginar. La forma en que cada uno se involucra con el Otro hace de sus individuos un solo ente —de ahí esa imagen virtual o seudónimo a la que nos referimos como *alter líquido*—. Sin embargo, cabría preguntarse ¿cómo es que terminan por diluir sus personales identidades hasta parecer una sola? Nuestra respuesta continúa aferrándose a la idea de que el uso del diálogo les permite desarrollarse, crecer y renovarse.

Pensamos que a través del diálogo la pareja renueva sus ideas constantemente, creciendo al unísono. Si para Hideaki Anno la clave de conocerse estaba en la capacidad que tiene el individuo para encontrar en el otro respuestas sobre sí mismo. En la pareja artística ocurre del mismo modo con la diferencia de que sus integrantes se encuentran en todo momento ante el “mismo espejo”. Sin embargo, la imagen que éste le devuelve nunca es la misma porque ambos se encuentran sumergidos en un ciclo de cambio permanente y esta renovación puede suceder gracias a la experimentación de la dialógica. El diálogo les permite transformarse y ampliar sus límites, cambiar y encontrar respuesta a cómo entienden el mundo y a sí mismos.

Yo soy, esencialmente, la imagen que el Otro me devuelve de Mí mismo. Si a su vez, el Otro, es la imagen que yo le devuelvo... ¿no somos tú y yo... la misma persona?

4. APORTACIONES PRÁCTICAS

Este apartado de la tesis tiene por objeto presentar las aportaciones artísticas elaboradas en paralelo a la realización de la investigación. Todas ellas han acompañado a la evolución del trabajo teórico, por lo que nuestras ideas han crecido y madurado con el estudio diario y la experimentación práctica. Por tanto, creemos que este bloque es fundamental para entender la forma que ha adoptado nuestro estudio, desarrollándose desde quien mira a los inicios de la filosofía en Grecia hasta encontrar conexiones entre la cultura clásica y el Pop. De esta manera, el trabajo aquí presentado se origina en una mirada a los grandes pensadores de la filosofía presocrática, pasando por una reflexión sobre el binomio ocultación-revelación y la idea de verdad, hasta hallar una mirada actualizada en la cultura popular y el ídolo contemporáneo.

Es por ello por lo que, el conjunto de las aportaciones artísticas resultantes de este estudio se encuentra articulado y desarrollado por un profundo interés por la cultura clásica en relación a la idea de otredad, entendida ésta, no como un problema a resolver, sino como solución que se adecua a la forma en que vemos y entendemos el arte contemporáneo. En el cuerpo teórico de esta investigación hemos paseado por el pensamiento de Husserl, Descartes, Ortega y Gasset, Heidegger y Sartre en conexión con la expresión de sus ideas en las artes. Como ecos del pasado, las teorías filosóficas han penetrado en el imaginario de algunas de las más geniales mentes del s. XIX y XX. Esta consonancia ha dado lugar a enriquecedoras propuestas de la mano de Luis Borges, Miguel de Unamuno, Hiroshi Sugimoto, Hideaki Anno, Gilbert & George o Tim Noble & Sue Webster, entre muchos otros.

Sus propuestas se fundamentan, muchas veces, en el pensamiento fenomenológico y ontológico de la filosofía moderna y es ésta una forma de encuentro que, en nuestra opinión, da lugar a un sin fin de posibilidades, cuya significación parece imposible de abarcar.

Yo y aquel que consideramos Otro, paseamos juntos desde los albores del pensamiento filosófico. Ya en la antigua Grecia, la filosofía presocrática se vio muy interesada por cuestiones que, hoy por hoy, se ligan a la relación existente entre otredad, identidad y proximidad. Si bien la problemática del Otro no estaba

en absoluto planteada, pues como hemos apuntado anteriormente, en la mente del hombre griego no existe el concepto de individuo —es decir, del Yo—, sino que éste es entendido como parte de un foro o grupo mayor, en el que se inserta. Algunas ideas sobre la verdad y su doble significado —lo que se oculta y se revela— o el concepto de fluctuación y cambio, nos remiten hoy, desde nuestro nutrido imaginario, a ideas que pueden ser tomadas en cuenta a la hora de elaborar una imagen-concepto del Otro. Algunas de ellas son: el doble, la relación con uno mismo y su contrario; o algunos cuestionamientos sobre los cambios que devienen al paso del tiempo, haciendo que nos preguntemos si la fuerza que el tiempo ejerce en nosotros, promoviendo el cambio, no nos hace acaso individuos y otredades respecto a nosotros mismos.

Aquí no podemos evitar mencionar de nuevo las geniales palabras de Heráclito al enunciar que “un hombre no puede bañarse dos veces en el mismo río”. Si bien para el hombre griego, el Otro no se presentó jamás como una problema a resolver, es innegable que éste se encontraba muy presente, a pesar de que su imagen no se revelase en las mentes de estos eruditos. La cuestión fundamental está en que siempre hemos coexistido, de una u otra manera, el prójimo estaba presente, siendo éste un espejo para el Yo. Esta imagen refractada de nosotros mismos, filtrada por el Otro, nos ha permitido conocernos como individuos. Sin embargo, lo que no debemos olvidar es que, si hemos obtenido esta nueva visión del Yo, es gracias, precisamente, a la relación que establecemos con nuestro igual.

La filosofía presocrática se preguntó por el cambio de estaciones, por la luz, el calor, el fuego, el agua, la humedad... se cuestionó el alma, la psique y el pensamiento humano. Al calor del conocimiento, la filosofía presocrática se centró en entender la naturaleza, arrojando verdad y luz sobre la insondable oscuridad, celosa por esconder los secretos del universo.

Sin embargo y, aunque aparentemente los planteamientos sobre la naturaleza poco tienen que ver con el problema del Otro y su repercusión en el arte contemporáneo, debemos traer las palabras de Ortega y Gasset, diciendo “[...] no parece haber habido ninguna filosofía que comience de nuevo, sino que todas han brotado partiendo de la anteriores” (Ortega y Gasset, 1989: 16-17) para dar explicación a por qué, nuestra propuesta artística comenzó mirando a la naturaleza —como vehículo para hablar a la postre del binomio Ser-no Ser—. Y es que, el trabajo realizado en paralelo a la investigación que presentamos

aquí ha ido evolucionando con ella, interesándonos en la cultura clásica para desembocar en un ambiente Pop contemporáneo, pulido, exuberante de energía.

La primera de las series que trabajamos se titula *Peri Physeos* y, como hemos apuntado, se imbrica a la filosofía del hombre griego y su modelo de pensamiento basado en la práctica-empírica y la observación de la naturaleza.

PERI PHYSEOS (Sobre la naturaleza)

Peri Physeos es un “mirar atrás para comprender el ahora”. Nuestra idea contemplaba la posibilidad de recuperar aquellas figuras del pensamiento clásico que una vez fueron determinantes para la evolución del hombre, como una forma de mirarnos en el Otro pasado. Como una forma de conocernos mejor. Parménides, Heráclito, Anaxágoras, Anaxímenes... construyeron la base de lo que hoy llamamos “filosofía”, aportando significado a lo que hoy conocemos como “la luz de la razón”, una expresión que no tendría el menor sentido si primero Heráclito no hubiese enunciado la conexión entre “fuego”, “calidez” y “luz”⁹³ en relación a la mente del hombre y el conocimiento. Un legado que parece difuminarse a la sombra del racionalismo de Descartes. Para nosotros supone toda una paradoja el que hayamos comenzado este camino iniciándonos en una labor empírica para caer de pleno en las fauces de la razón moderna.

La obra, a nivel formal, se compone de seis piezas independientes que pueden actuar como políptico, donde cada unidad es protagonizada por un filósofo en cuya doctrina se haya desarrollado la figura y el concepto de *alétheia*, entendida ésta como una dualidad existencial y un fundamento clave para el desarrollo de la otredad. Para ello mantuvimos la premisa de que la

⁹³ Heráclito señalaba en sus doctrinas que las ideas y la razón humana estaban ligadas al fuego y el calor. Por ello en algunas ocasiones hacía referencia a que una mente húmeda era sinónimo de pobreza intelectual. Por el contrario, una mente cálida y ardiente estaba poblada de ideas lúcidas, vivaces. Heráclito asoció el fuego a la luz, para él, la luz que iluminaba la razón era capaz de desentrañar los misterios del universo. De ahí que *alétheia* esté íntimamente conectada al proceso de desocultar lo oculto, emergiendo el conocimiento y, por tanto, iluminándose. En el fragmento 82 (66) podemos leer “Todas las cosas las discernirá y las someterá el fuego, a su llegada”.

representación se limitase al busto —en referencia al uso de *hermas*⁹⁴ en la antigua Grecia— y que éste se encontrase mirando al espectador, desde una perspectiva objetiva —plano en alzado—. La escala a la que se encuentra cada uno de los bustos es 2:1, la intencionalidad era idealizar y elevar la figura de cada uno de ellos mediante el reajuste de sus proporciones. La visión frontal de cada rostro pretende evocar las representaciones clásicas de políticos, poetas y eruditos en Grecia y además otorga un carácter de conjunto a toda la serie.

Por último, incluimos un elemento que emerge del interior de los cuerpos. Éste se muestra como alusión al título de las doctrinas que los filósofos presocráticos desarrollaron en torno a los s. VI y V. a.C., titulada *Peri Physeos*, cuyo significado es *En torno a la naturaleza*. En forma de brote, la naturaleza se abre paso entre las oquedades de la figura, persigue la luz al tiempo que huye de la oscuridad. Este elemento natural es tomado como una representación del Ser y la vida que, encontrándose oculto en el interior de las mentes de estos grandes eruditos, consigue finalmente emerger, simbolizando un movimiento cíclico de des-ocultar lo ocultado. Esta alegoría del ocultamiento y des-ocultamiento será muchas veces asociada a la idea de *alétheia*, comportando su figura una doble significación. Siendo ésta, esencialmente, una imagen dual que entraña “lo Uno” y “lo Otro” o, lo que es lo mismo, un valor y su contrario. La representación del Ser a través del “brote” es algo que va a trascender en nuestro siguiente trabajo. Incorporamos los conceptos enunciados a las ideas sobre memoria colectiva desarrolladas por el sociólogo Maurice Halbwachs, de gran relevancia para el último apartado del cuerpo teórico de esta tesis.

⁹⁴ Un *herma* en la antigua Grecia era un pilar rectangular —ocasionalmente de piedra—, en cuyo punto más alto se localizaba el busto de una deidad, figura política o de alto rango militar, también se conservan *hermas* de filósofos y poetas —tales como Sócrates, Platón u Homero—.

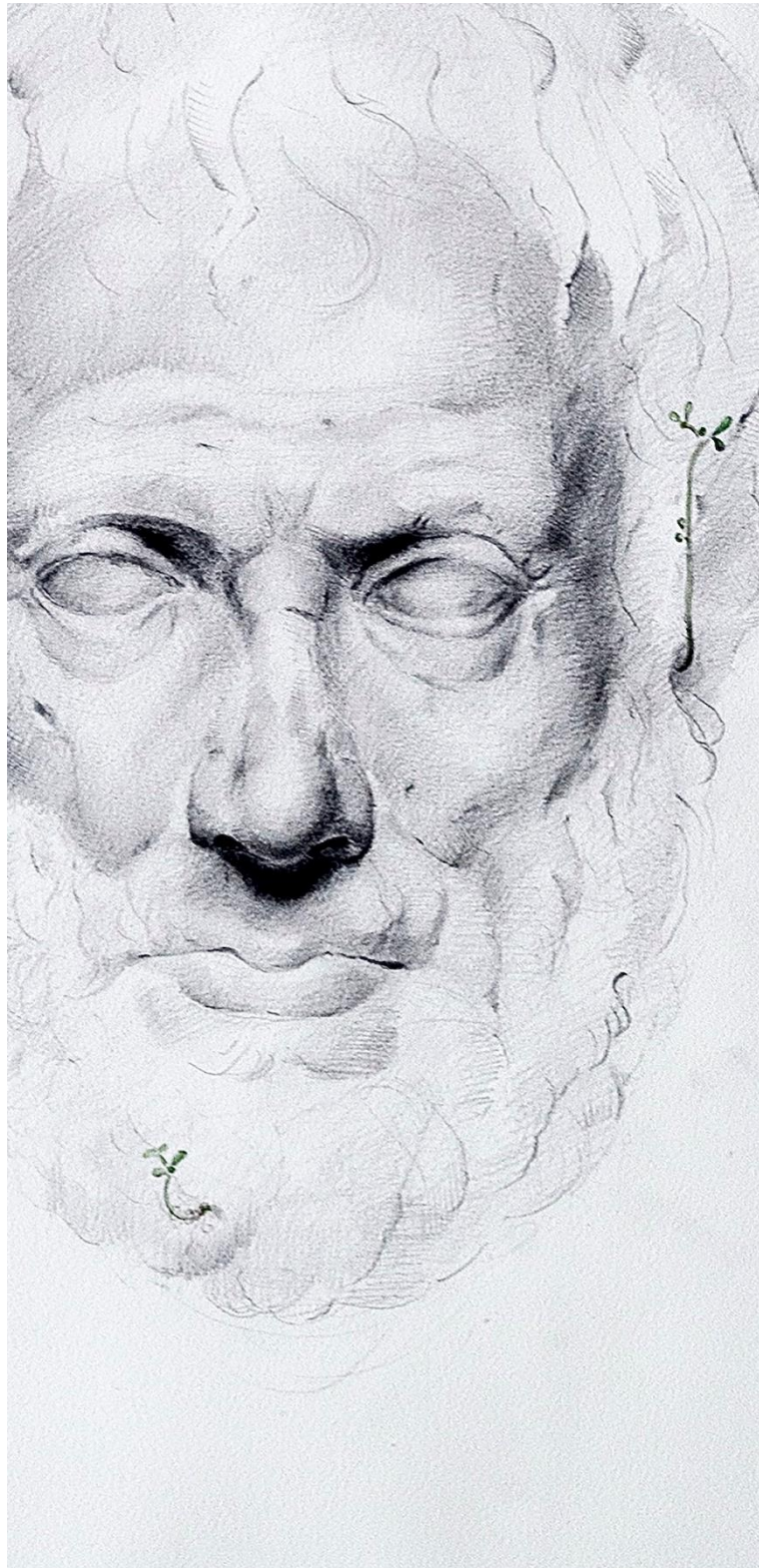


Figura 72. *Peri Physeos*, *Aristóteles* (detalle). Lápiz de grafito sobre papel, 2016.

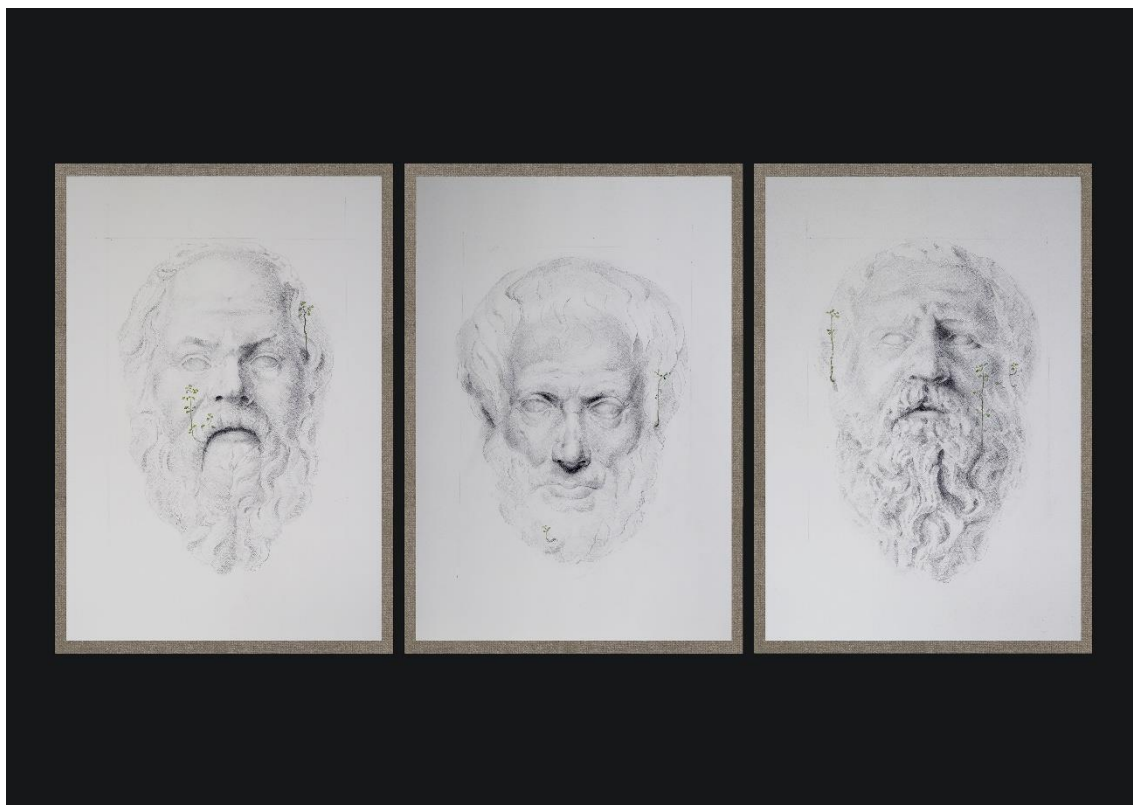


Figura 73. *Peri Physeos, Aristóteles*. Lápiz de grafito sobre papel, 80 x 61 cm / cada pieza, 2016.

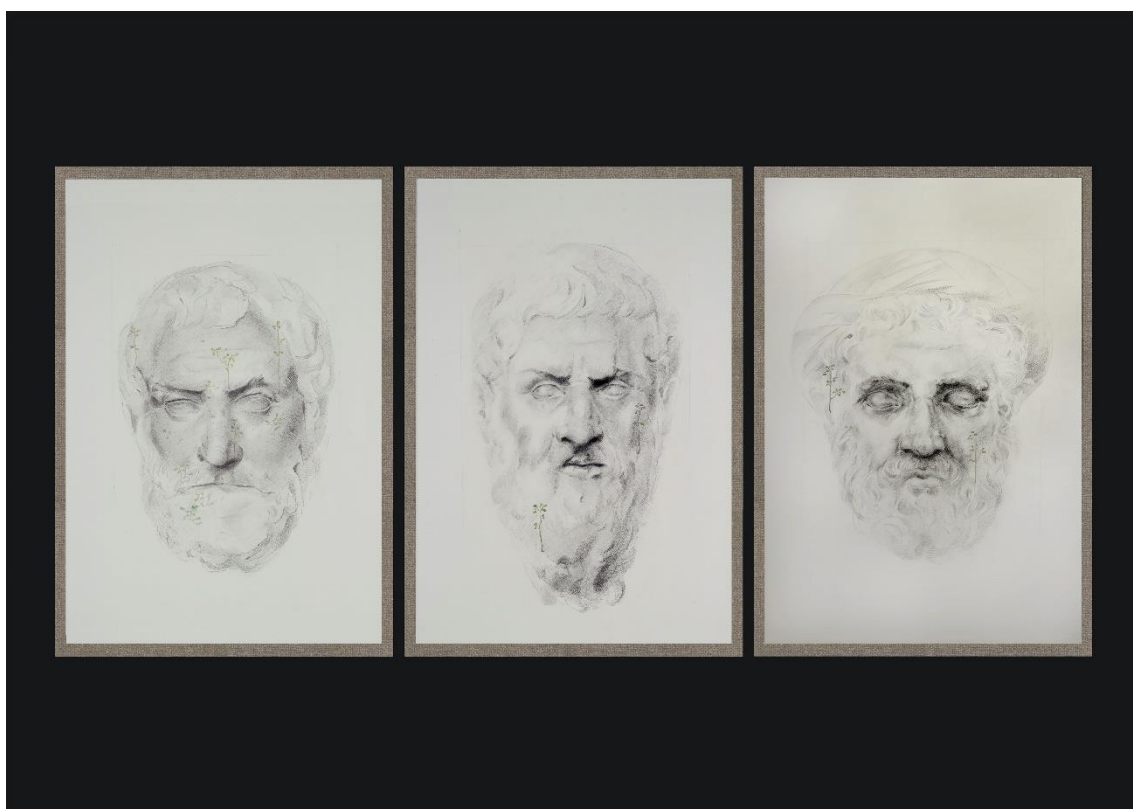


Figura 74. *Peri Physeos, Aristóteles*. Lápiz de grafito sobre papel, 80 x 61 cm / cada pieza, 2016.

Como macetas sin tiesto: lo que ha de brotar

Como pareja nos hemos sentido atraídas por los actos cotidianos que entrañan la participación de dos individuos. Al comienzo de este proyecto de investigación empezamos a interesarnos por el valor de nuestra vida en común y la evolución de la relación que se forjaba con el Otro —mi Otro—. Lo que hizo que fijásemos nuestra atención en el diálogo que íbamos construyendo y en la forma en que nuestras ideas se moldeaban mutuamente. Este continuo análisis del diálogo y sus formas hizo que advirtiésemos que repetíamos un ritual diario en el que nos sentábamos a disfrutar de dos tazas de café, mientras nuestra conversación se elevaba hacia temas de mayor trascendencia, en los que generalmente abordábamos cuestiones en torno a nuestro proceso creativo. Este rito nacido de lo cotidiano provocó en nosotras la necesidad de construir un lenguaje propio basado en la dialógica de Martin Buber, a la que hemos hecho referencia en el capítulo 1.4.1.1. “Ejercitar el diálogo. De Švankmajer a Bleda y Rosa”.

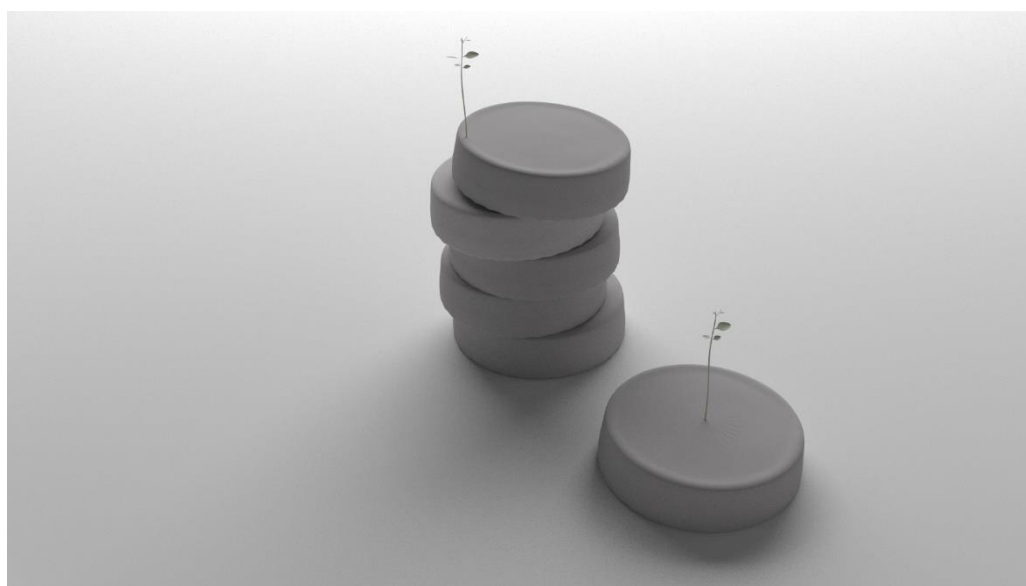


Figura 75. *Como macetas sin tiesto, lo que ha de brotar*. Render digital, 2016.

Los posos de café se transformaron ante nuestros ojos en símbolo de esos momentos compartidos en los que, más que ocio, nos sumergíamos en una búsqueda vital acerca de nuestra relación y la forma en que el Otro interpelaba las acciones del Yo. Los posos de café, una vez fuera del filtro, se presentaban como paisajes en miniatura, de cierta aridez. Sin embargo, esos “discos” de café penetraron en nuestras retinas, convirtiéndose en un símbolo de lo cotidiano.

Así, como si se tratase de un juego de niños, vimos en estos micro-paisajes la posibilidad de convertirse en una metáfora de nuestros estudios acerca de la otredad, el diálogo y *alétheia*. Introdujimos en éstos una semilla que iría brotando de su interior en forma de alegoría acerca de la verdad y el proceso cíclico de ocultamiento y des-ocultamiento, como habíamos hecho en la serie *Peri Physeos*.

De este modo, construimos una serie en pequeño formato en la que podían verse los posos de café en forma de discos en cuyo centro se abría paso un brote, emergiendo y mostrando su naturaleza fértil. Con ello, creamos una metáfora acerca de este hábito, la relación con el Otro y el diálogo, titulándose *Como macetas sin tiesto*. En los que podemos ver un total de seis piezas de 28 x 36 cm., óleo sobre papel, montado sobre bastidor forrado en lino. Su título hace referencia a dos cuestiones:

- 1- La conservación del posó de café, presentado sobre un plato de café, sin elemento contenedor, lo diferenciaba de cualquier otro paisaje o tiesto. La delimitación del disco hace que el espectador no pueda concretar si se trata de tierra prensada o no.
- 2- Por otra parte, la expresión coloquial “sacar los pies del tiesto” reflejaba su naturaleza cotidiana, la relación con las costumbres diarias. Además de aludir a la manera en que, normalmente, nos alejamos de las normas preestablecidas, actuando de forma inesperada. La forma en que la pareja trabaja unida se aleja del arquetipo de artista, entendido como un ente solitario, al servicio de sí mismo y sumido en sus pensamientos.

El poso de café aparece representado sobre un plato de porcelana blanco. Las sombras arrojadas se dispersan a izquierda y derecha, dibujando su forma sobre un espacio en blanco, vacío. En tres de ellos el poso se muestra rígido y compacto. Mientras que en los últimos contemplamos un brote que ha nacido de su centro, rompiendo el poso.

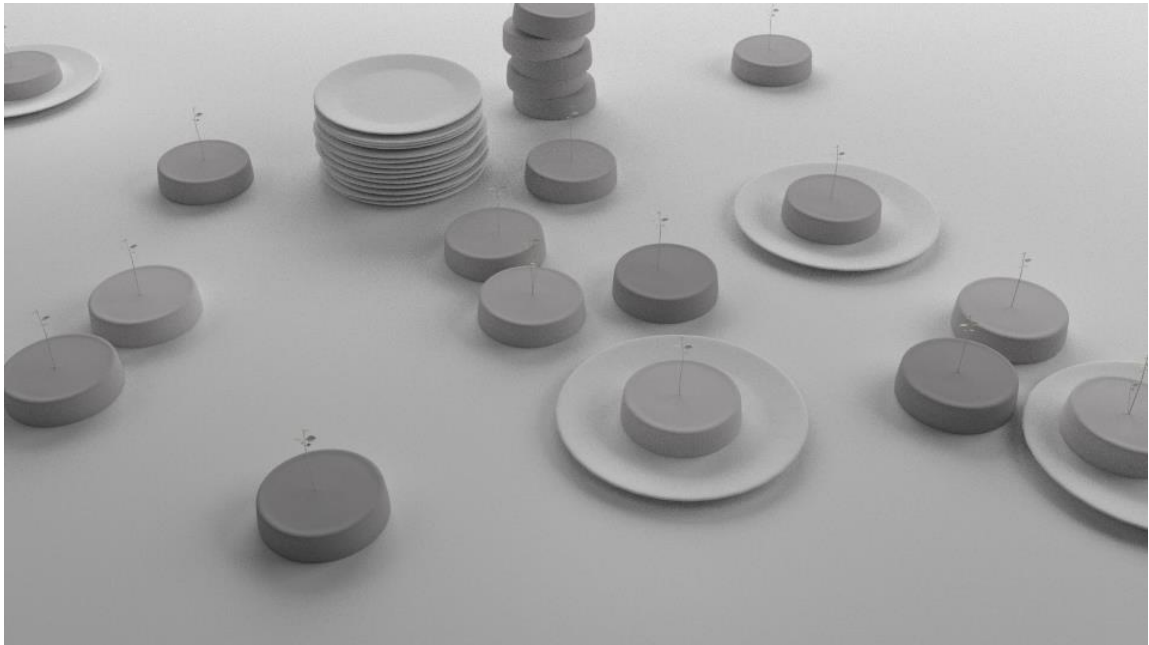


Figura 76. *Como macetas sin tiesto, lo que ha de brotar.* Render digital, 2016.



Figura 77. *Como macetas sin tiesto, lo que ha de brotar.* Imagen digital, 2016.



Figura 78. *Como macetas sin tiesto, lo que ha de brotar.* Óleo sobre papel montado en bastidor de lino, 2016.

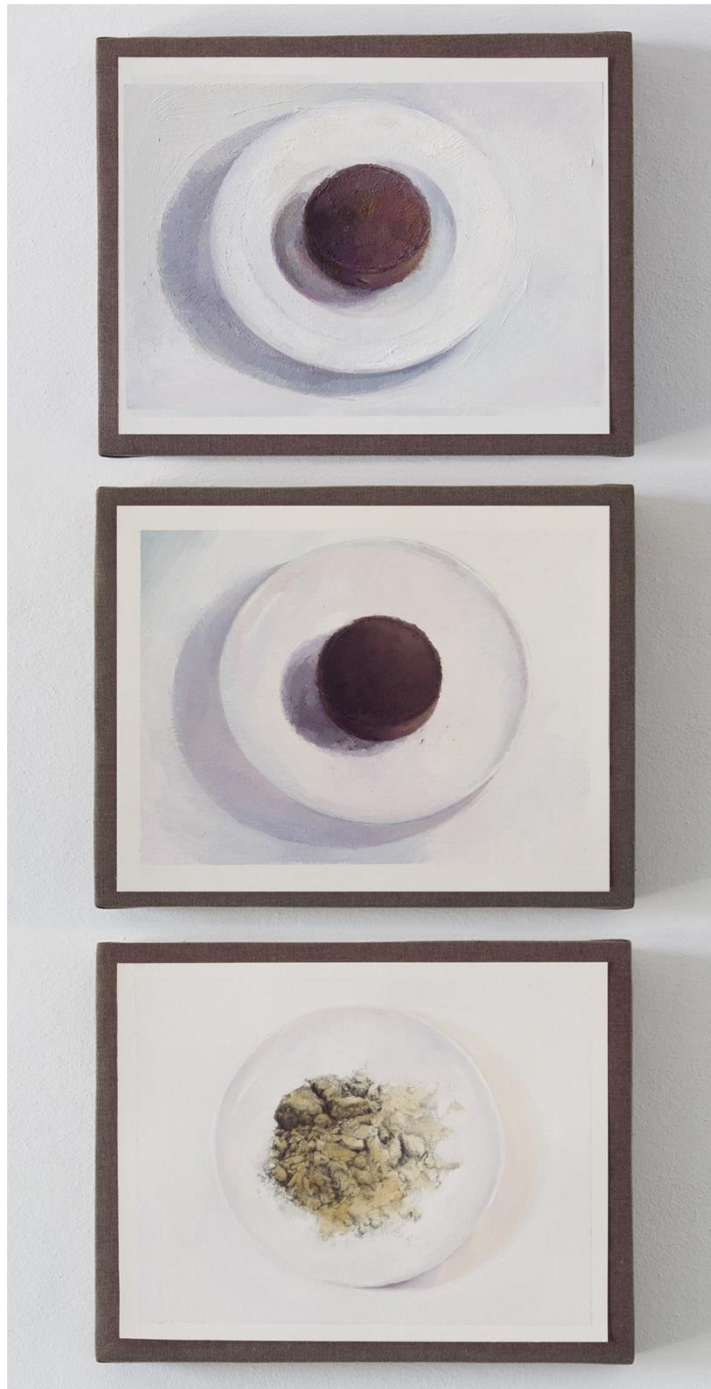


Figura 79. *Como macetas sin tiesto, lo que ha de brotar.* Óleo sobre papel montado en bastidor de lino, 2016.

Sobre la cultura clásica y el Pop

El desarrollo de las obras precedentes nos ha permitido centrarnos en varias ideas que creemos capitales para nuestra investigación. No obstante una de ellas se erige como hilo conductor de las aportaciones prácticas que presentamos. Creemos que la cultura clásica y su memoria se encuentra muy ligada al pensamiento contemporáneo, en especial, a través de un diálogo en permanente crecimiento con la cultura Pop. La cual, hoy por hoy, sigue nutriéndose e inspirándose en las ideas cuyo origen se remonta a la antigüedad clásica en Grecia. Por ejemplo, algunos de los iconos e ídolos populares basan su imaginario en los poemarios de Homero y Hesíodo. Por ello, creemos fundamental realizar una labor de recuperación de la memoria y la cultura greco-romana que sirva para recordar al público las grandes figuras del pensamiento clásico en Grecia y Roma; hoy por hoy, parcialmente olvidadas, diluidas en el tiempo y transformadas en polvo. Así, como destacaremos al final de este apartado, **el concepto y figura de *alétheia*, hoy traducida como “verdad”, donde *Alétheia* es, también, el origen del nombre de Alicia, se convirtió para nuestro trabajo en un símbolo que une el “ayer” con el “ahora”, permitiendo un diálogo entre generaciones.**

Así, nuestro *modus operandi* se centró en la idea de identificar ídolos del ayer, contrastándolos con los de hoy para hallar en la propuesta artística contemporánea reminiscencias de la cultura clásica. Estos ídolos, una vez identificados, son situados en un mismo contexto, explorando así un lenguaje nuevo a partir de los atributos que le son propios a cada uno.

Aunque cada composición puede actuar de forma independiente, decidimos plantear, al menos, tres piezas que pudiesen presentarse como tríptico. A un lado —izquierda— presentamos la figura de Homero, poeta y pensador, autor de la *Ilíada* y la *Odisea*. Al otro —derecha— podemos ver a Heráclito de Éfeso, también llamado “el filósofo que llora”. Por último, en el centro compositivo, situamos una deidad, cuya representación —inventada— nace directamente de nuestro imaginario. Éste será Hades, el dios del inframundo.

Como puede verse, recuperamos la representación objetiva de la serie *Peri Phyeos*. Las tres figuras se muestran en ángulo frontal con respecto al plano del soporte. Por otra parte, sobre los rostros de Homero, Hades y Heráclito se

dibujan algunos elementos extraídos del imaginario Pop más actual. Sobre Homero podemos ver un cráneo de morfología alargada, con apariencia de casco corintio y un caparazón de lo que parece un insecto o escarabajo. Ambas representaciones aluden a la película *Nausicaä del valle del viento* del director de cine Hayao Miyazaki (Bunkyo, 1941), con una extensísima carrera filmográfica, ganador de un Óscar en 2002 por *El viaje de Chihiro* y, en 2014 de un Óscar honorífico por su trayectoria artística.

En la segunda pieza, protagonizada por el dios Hades, vemos superpuesto a su rostro dos iconos de la cultura Pop japonesa. De una parte, Tetsuo Shima, personaje co-protagonista del afamado filme japonés *Akira* (1988); de otro, el clásico de la obra en papel *Astro Boy* (鉄腕アトム *Tetsuwan Atomu*, publicado por primera vez en 1952)⁹⁵ de Osamu Tezuka (Osaka, 1928). En la representación puede verse cómo Tetsuo dispara desde su brazo a ATOM — protagonista de *Astro Boy*—⁹⁶.

Por último, la tercera pieza, dedicada al filósofo presocrático Heráclito de Éfeso, pone en cuestión los desarrollos sobre el Ser y la otredad en la obra de Hideaki Anno, de la que hemos hablado en varios capítulos. Con esta pieza, quisimos hacer alusión a la naturaleza emergente y cambiante del ser humano, haciendo que de la barba de Heráclito naciesen multitud de pequeños seres. Como otredades de sí mismo, a imagen y semejanza de lo que ocurriría en la serie animada *Neon Genesis Evangelion* cuando, al ver a Lilith encerrada en la corporación NERV, ésta se encuentra en gestación. Una escena durante la que los protagonistas ven emerger de su cuerpo multitud de pequeños humanos. La conexión entre la doctrina de Heráclito y las ideas de Hideaki Anno se haya en el interés que tienen ambos por la existencia y su imbricación con los conceptos de crecimiento y cambio.

⁹⁵ En todo caso, debemos recordar que Osamu Tezuka creó *Astro Boy* como consecuencia de los horrores de la Segunda Guerra Mundial, en forma de icono que sirve al pueblo japonés para erradicar todo mal que afecte a la civilización. En el capítulo 3.1.1. “El icono popular y su impacto en la memoria colectiva” desarrollamos algunos aspectos relacionados con el icono pop como producto de los horrores de la guerra; su evolución como ídolo contemporáneo, relación con la otredad y diálogo en las artes.

⁹⁶ Debemos recordar que ATOM, en la historia de Osamu Tezuka es un androide creado por el hombre —el Dr. Tenma, actuando como figura parental del androide—. A la muerte de Tenma, ATOM ayuda a la lucha contra el crimen en el país nipón.

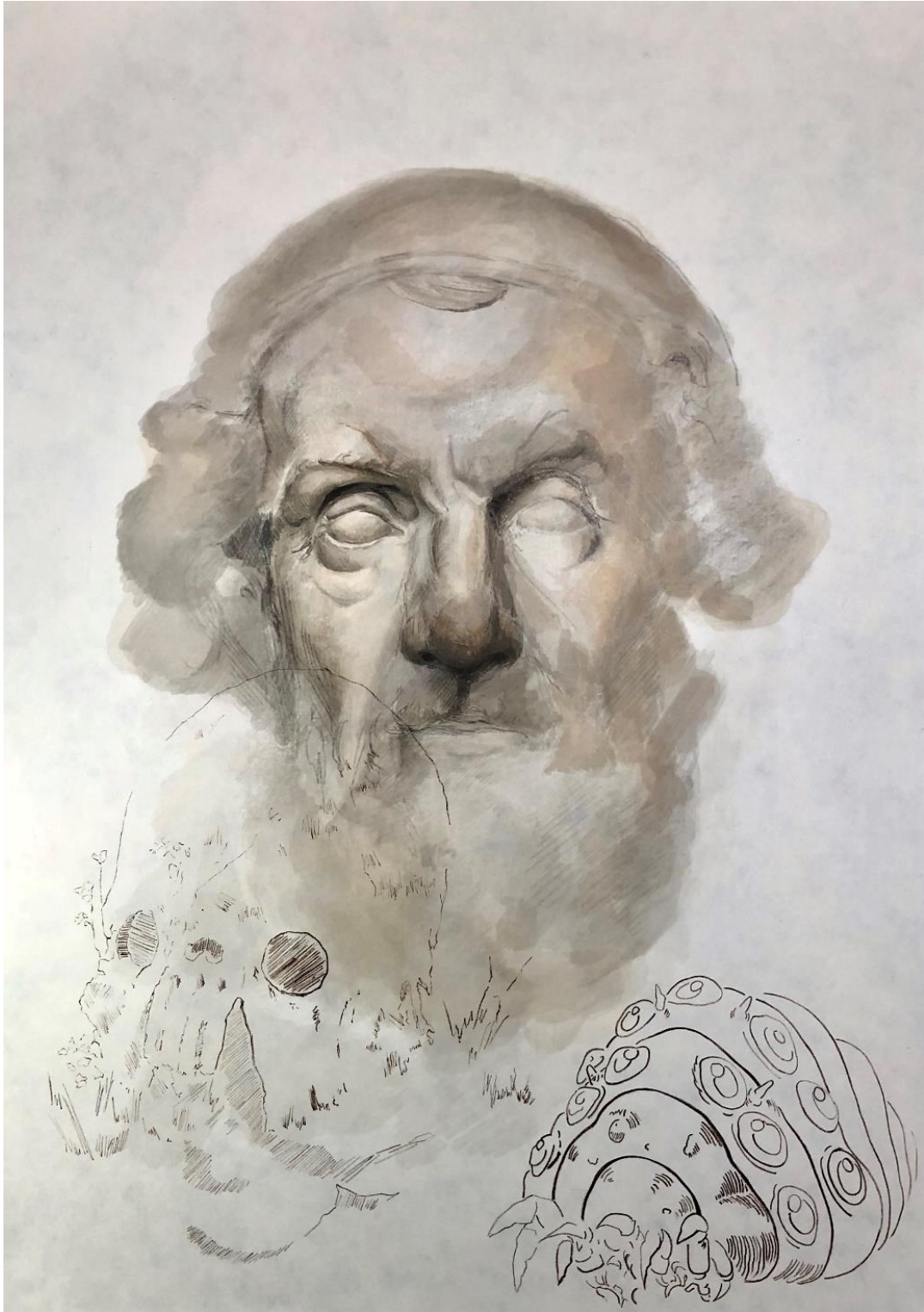


Figura 80. *Sobre la cultura clásica y el Pop*, "Homero". Serigrafía y litografía sobre impresión digital en papel washi, 2017.



Figura 81. *Sobre la cultura clásica y el Pop, "Hades"*. Serigrafía y litografía sobre impresión digital en papel washi, 2017.

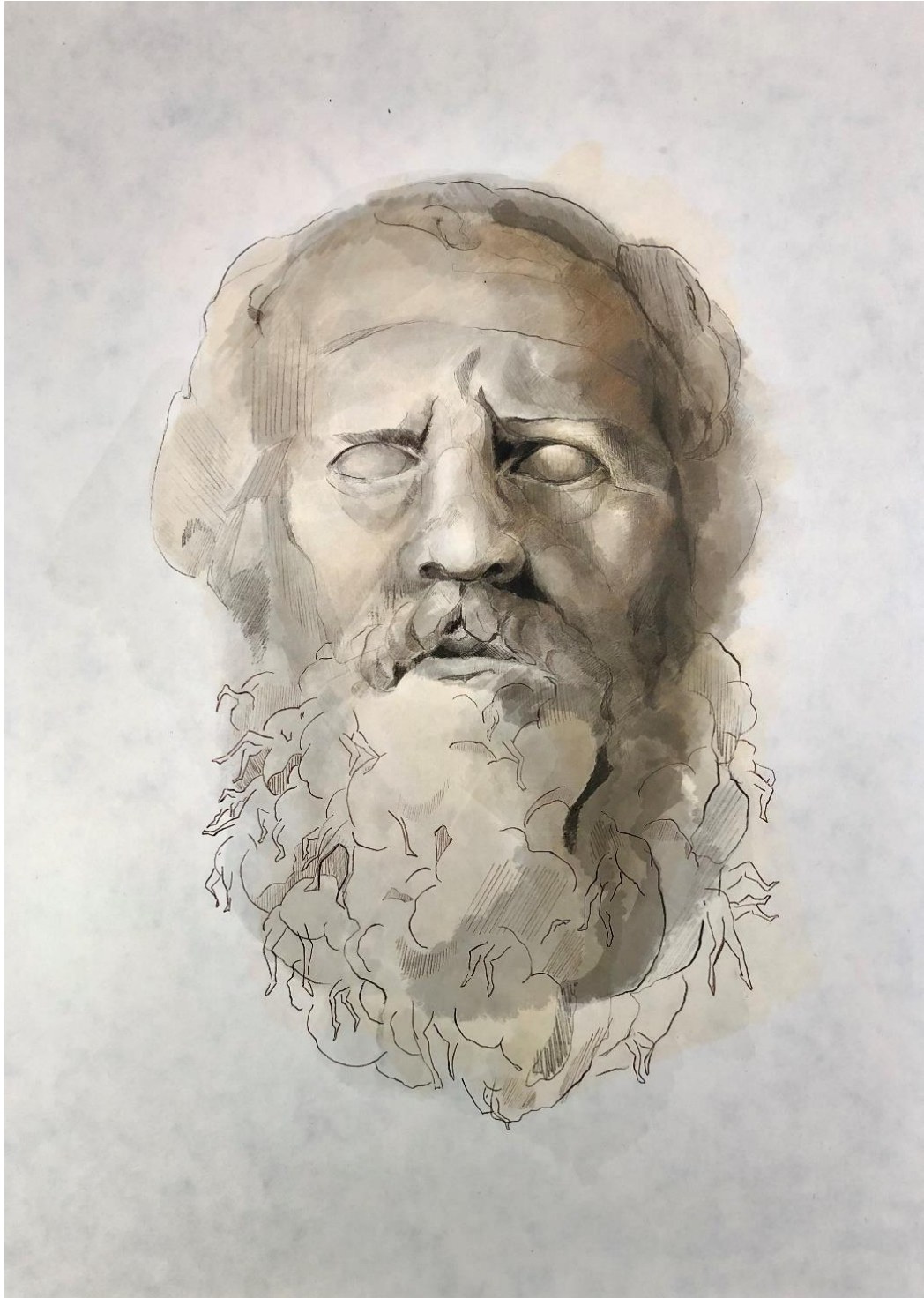


Figura 82. Figura 81. *Sobre la cultura clásica y el Pop*, "Heráclito". Serigrafía y litografía sobre impresión digital en papel *washi*, 2017.

Sobre Alétheia y el Ser-con-Otro



Figura 83. *Alice*. Resina de poliuretano, 20 x 9 x 7,5 cm., 2018.

Las palabras de Ortega y Gasset, “[...] no parece haber habido ninguna filosofía que comience de nuevo, sino que todas han brotado partiendo de la anteriores” (Ortega y Gasset, 1989: 16-17) siguen resonando en nuestras cabezas como si se tratase de una advertencia a la soberbia, tan en boga para el hombre moderno. Si bien, el pensamiento humano se renueva y crece con cada nueva generación, los aspectos fundamentales sobre el Ser y la naturaleza tuvieron ya un lugar destacado en el pensamiento griego. Cuando descubrimos la figura de *alétheia* a partir de los textos de Rocco Ronchi (Forlì, 1957) comprendimos que el hombre y las

cuestiones que cree fundamentales no han cambiado tanto como cupiese esperar. En la figura de *alétheia*, cuyo origen se basa en dar explicación a la “verdad”, hallamos un sinfín de significaciones acerca del ser dual, el ser y no ser, el Yo y el Otro, además de cuestiones identitarias que afectan radicalmente a la comprensión del Yo. Es por ello que nuestro último trabajo está dedicado a su figura.

En esta ocasión, se trata de una escultura de pequeño formato que mezcla, de nuevo, el canon estético griego con una de las figuras Pop más actuales. Esta figura se planteó como inicio de todo un proyecto que tendría por objetivo la apropiación de iconos e ídolos de la cultura Pop, puestos en relación con la belleza medida de la antigua Grecia y la relevancia que su pensamiento tiene en la forma en que vemos y comprendemos la cultura actual.

En este último proyecto no sólo nos apropiamos del canon estético Griego sino que, como ocurre en el trabajo anterior, nos hacemos con aquellos iconos del Pop que pueden dialogar con el pasado.

De ahí nace *Alice*, un personaje que habla sobre la verdad desde la paradoja de quien se esconde bajo la máscara de Kiki, uno de los personajes que diseñó el artista japonés Takashi Murakami para su marca Kaikai Kiki. *Alice* muestra al espectador un espejo, en cuyo dorso se encuentra en relieve el rostro de Kaikai, la otredad de Kiki. Así, Kiki anima al espectador a mirarse en su respectivo Otro, de forma semejante a como Kiki hace con Kaikai.



Figura 84. *Alice*. Resina de poliuretano, 20 x 9 x 7,5 cm., 2018.

CONCLUSIONES

Durante el desarrollo del apartado teórico nuestro objetivo ha sido, en todo momento, disponer los contenidos ordenadamente, de forma que las ideas pudiesen yuxtaponerse, completando a la anterior. Por ello, la división en tres grandes bloques se ha centrado en mostrar, en primer lugar, la imagen del encuentro y el origen del problema del Otro; en segundo lugar, analizar la presencia del Otro y su conceptualización a través de la representación en las artes (literatura, cine, teatro, animación, gráfica, escultura...); y, en tercer lugar, explorar y reflexionar sobre la relación existente entre la expresión de la otredad a través de la memoria colectiva, el diálogo y la cultura popular, destacando la manera en que se nutren mutuamente.

De cada apartado, extraemos ideas que nos parecen relevantes y que, a su vez, contribuyen al desarrollo de dos amplias cuestiones, resueltas en gran medida gracias a la reflexión y el análisis de aquellos autores y artistas cuyos trabajos han estado dedicados al estudio del Otro y su influencia social, tanto a nivel individual como colectivo. La primera de las hipótesis de trabajo se enfocaba en que:

- El uso de la dialógica es fundamental para la evolución y la construcción del pensamiento, entendida como un medio o una herramienta al servicio de la creación y sobre todo, en el contexto creativo de la pareja artística.

La segunda idea se ve moldeada a través del pensamiento de que:

- La cultura popular advierte problemas radicales y aporta soluciones que se mantienen en la memoria colectiva, educando a las nuevas generaciones y fomentando el cambio. Por este motivo, debemos promover y conceder valor a esta forma de cultura y su producto, por su visión renovada y accesibilidad para un amplio colectivo.

Por ello, no hemos podido evitar preguntarnos frecuentemente sobre la relevancia que ha tenido para el desarrollo de las artes y, a nivel particular, para el artista, la teorización del problema del Otro desde la filosofía moderna —esto es, desde Husserl a Sartre—. También, derivado de lo anterior, hemos destacado la relación entre el arte y la filosofía, así como entre el arte y otras áreas de conocimiento. Éstas han demostrado su capacidad para imbricarse y

complementar nuestras actuaciones, tal es el caso de las ciencias sociales y, especialmente, el estudio sociológico de Maurice Halbwachs.

Así, hemos creído necesario analizar determinadas propuestas nacidas de un solo autor o artista, interesado en la imagen del prójimo y qué tiene ésta que decirnos acerca del individuo. Tal es el caso de Miguel de Unamuno, Luis Borges o Hideaki Anno, cuyas propuestas han servido para entender la otredad en profundidad, explicada a través de la belleza del teatro, la poesía o el cine. No obstante, otros autores relevantes han desfilado por nuestro imaginario, haciéndose un hueco fundamental en la investigación. Así ha sido con Mary Shelley, Švankmajer o Lewis Carroll.

Además, hemos analizado en profundidad dos casos específicos de creación artística conjunta: Marina Abramović y Ulay, Bleda y Rosa, Gilbert & George y Tim Noble & Sue Webster, cuya trayectoria es suficientemente relevante y amplia como para contribuir con sus aportaciones al desarrollo de estos planteamientos. En esta línea de trabajo, hemos acompañado el desarrollo teórico con ejemplos de aquellas contribuciones —fruto de dúos colaborativos— que pudiesen estar relacionadas con la creación conjunta en la medida en que éstas podían arrojar luz sobre las cuestiones que estábamos desplegando. En torno a la pareja artística no sólo hemos concedido nuestra atención a la forma en que los artistas dialogan entre sí y con sus obras, sino a cuestiones relacionadas con el *alter ego* entendido como un ente líquido o la cosificación del individuo a través de la obra de arte.

En definitiva, hemos trabajado en tres aspectos esenciales que encuentran un espacio en el título del Plan de Investigación. La primera línea de éste *Crisis y permanencia del otro en la creación contemporánea multidisciplinar* está relacionada con nuestras inquietudes acerca de cómo la imagen del Otro se introduce en la creación artística, en cualquiera de sus disciplinas, apropiándose de la palabra del individuo, haciendo de ella una reflexión profunda donde el ser humano patentiza la necesidad que este tiene por interrelacionarse con el prójimo. Preguntarnos acerca de cómo esta relación contribuye al conocimiento y, aún más, sobre el papel que juega la creación artística en cómo evolucionamos en términos ontológicos, es para nosotros el más complejo y emocionante rompecabezas ante el que nos hayamos presentado.

Tras el título principal, cerramos la idea anterior con las palabras *La producción artística conjunta*. Éstas subrayan una cuestión que nace,

directamente, del interés que sentimos por la conceptualización del otro y su intrusión en la literatura, el cine, la fotografía, acciones y *performance* o la gráfica. La producción conjunta se encuentra referida a la tarea que varias decenas de artistas con una sólida trayectoria vienen desempeñando desde hace varias décadas, hallando en el prójimo la clave para trabajar y elaborar sus personales aportaciones desde una óptica dual, vista como suma de sus fortalezas y no como sesgo de sus identidades primigenias.

La pareja artística encuentra en este trabajo un papel protagonista pues la forma en que conceptualizamos al otro, dotándolo de un contexto a través de su fuerte presencia en las artes, tiene su origen, precisamente, en el *modus operandi* que hemos advertido en la pareja, cuyo fundamento se encuentra en el empleo de la dialógica. Y es que, a partir de un primer análisis de este método de trabajo basado en el diálogo, hemos concebido un plan de actuación que nos ha permitido abrirnos a la experiencia de aquellos que viven intensamente la problemática del Otro.

Por último, conforme trabajábamos en los planteamientos antes mencionados, advertimos que nuestras ideas se conectaban al pensamiento de un colectivo mayor y que, en gran medida, este concepto se encontraba ligado a la memoria colectiva y, por ende, a una forma de cultura que -hoy por hoy- rebasa todos los límites y fronteras. *Pop Art*, *Neo Pop*, *Popular Culture*, cultura de masas o cultura popular designan aquellos productos cuyo origen se encuentra en la subcultura. La también definida “baja cultura” es, sin embargo, para nosotros un recipiente de infinitas posibilidades. Como apuntábamos en la hipótesis de trabajo, el fomento de esta forma de cultura permite al hombre crear un diálogo transfronterizo, pues su expansión ha hecho posible que un gran colectivo se nutra de los mismos héroes e iconos, acompañándonos en el día a día y colmando nuestro imaginario. Durante nuestras indagaciones en la relación entre otredad, diálogo y creación artística, dimos con un concepto, acuñado por Maurice Halbwachs, de lo más enriquecedor para este estudio: memoria colectiva. Inmediatamente entendimos que existía en el ideal de Halbwachs una clave que para nosotros ha resultado fundamental y es que, la memoria colectiva es también una memoria social y, en consecuencia, depende del otro para ser construida. Por lo que, el momento de máximo apogeo de la cultura de masas que ahora vivimos nos permite tender puentes entre el concepto de memoria colectiva/social y diálogo, haciéndose en nosotros más fuerte la idea de que el

uso de la dialógica como herramienta al servicio de la creación no debe ser tomada como un asunto baladí.

Hecho el resumen del trabajo realizado en los últimos años, procedemos a enumerar las ideas que concluyen nuestro análisis sobre el otro en la creación artística:

- 1- Para la pareja artística es indispensable el interreconocimiento.
- 2- Para hablar de encuentro y reconocimiento, para construir diálogos y reflejarnos en el otro, debemos tumbar aquellos muros que me impiden enfrentarme al prójimo.
- 3- El ser humano se distingue no ya por el uso del diálogo, la forma de comunicación más evolucionada, sino por su capacidad para involucrarse y experimentar la dialógica.
- 4- El verdadero interés que sentimos en el otro se halla en que éste es, esencialmente, un recipiente de información acerca de mí mismo.
- 5- El otro es aquel que me permite reafirmar mis ideas y, con ello, mi identidad.
- 6- El diálogo tiene una capacidad innata para entregarse a un ciclo eterno de renovación y renacimiento. Si la palabra escrita conlleva un carácter inmóvil y perenne, el diálogo se presta a evolucionar y adaptarse al momento en que vive.
- 7- La memoria social se encuentra ligada al diálogo porque depende de éste para ser divulgada.
- 8- Gracias a la experiencia compartida del icono hemos hecho posible un flujo de diálogo que no puede compararse a otras épocas por la rapidez con la que compartimos y construimos nuestra memoria colectiva.
- 9- El otro es quien me revela aspectos desconocidos de mí mismo. Si cada uno de nosotros encontramos en el prójimo una imagen del Yo, con esa nueva revelación estamos aceptando nuestra existencia.
- 10- El diálogo permite a la pareja reencontrarse con el otro y consigo mismo, crecer en armonía. Si el otro es un recipiente de información acerca de mí mismo y yo lo soy para el otro, el empleo del diálogo posibilita que nuestras

mismidades se hagan una sola bajo una forma evolucionada a la que llamamos *alter ego* o seudónimo.

CONCLUSIONS

During the development of the theoretical section our objective has been arranging the contents neatly, so that ideas could be juxtaposed, completing the previous one. Therefore, the division into three large blocks has focused on showing, first of all, the image of the meeting and the origin of the problem of the other; secondly, to analyze the presence of the other and its conceptualization through representation in the arts (literature, film, theater, animation, graphics, sculpture...); and, thirdly, to explore and reflect on the relationship between the expression of otherness through collective memory, dialogue and popular culture, highlighting how they nourish each other.

From each section, we draw ideas that we think are relevant and which, in turn, contribute to the development of two broad issues, largely resolved thanks to the reflection and analysis of those authors and artists who have made their efforts in the study of the influence both individually and collectively. The first of the working hypotheses focused on:

-The use of dialogic is fundamental to the evolution and construction of thought, understood as a means or a tool at the service of creation and above all, in the creative context of the artistic couple.

The second idea is shaped by the thought that:

-Popular culture warns of radical problems and provides solutions that remain in collective memory, educating new generations and promoting change. For this reason, we must push and give value to this form of culture and its product, for its renewed vision and accessibility for a broad collective.

Therefore, we have not been able to avoid asking ourselves frequently about the relevance it has had for the development of the arts and, at a particular level, for the artist, the theorization of the problem of the other by modern philosophy —that is, from Husserl to Sartre—. Also, we have underlined the relationship of dependence between art and philosophy, as well as between art and other areas of knowledge. They have shown their ability to complement our actions, such as the social sciences and, especially, the sociological study of Maurice Halbwachs.

Thus, we have felt it necessary to analyze interesting proposals born of a single author or artist, interested in the image of the neighbor and what he must tell us about

the individual. Such is the case of Miguel de Unamuno, Luis Borges or Hideaki Anno, whose proposals have served to understand the otherness in depth, explained through the beauty of theatre, poetry or cinema. However, other relevant authors have paraded by our imagination and finally they got their own place in the research. That's how it's been with Mary Shelley, Jan Švankmajer or Lewis Carroll.

In addition, we have analyzed in depth two specific cases of collaborative duo: Gilbert & George and Tim Noble & Sue Webster, whose trajectory is relevant and extensive to contribute to the development of these approaches. In this line of work, we have accompanied the theoretical development with examples of those contributions —the outcomes of artistic couples— to see the relation between the concepts that we analyzed like identity, otherness and dialogic... with the joint creation. Around the artistic couple we have not only given our attention to the way in which artists dialogue with each other and their works, but to issues related to the alter ego understood as a liquid body or the objectification of the artist through his artwork.

In short, we have worked on three essential aspects that find a space in the title of the Research Plan. The first line of this *Crisis and the permanence of the other in the contemporary multidisciplinary creation* is related to our concerns about how the image of the other is introduced into artistic creation, in any of its disciplines, taking the word of the individual, making it a profound reflection where the human being patents the need that he has to interrelate with the neighbor. Asking ourselves about how this relationship contributes to knowledge and, even more, about the role that artistic creation plays in how we evolve in ontological terms, is for us the most complex and exciting puzzle we have presented ourselves with.

After the main title, we closed the previous idea with the words *Joint Artistic Production*. These words underline a question that arises, directly, from the interest we feel for the conceptualization of the other and its intrusion into literature, films, photography, actions and performance or graphic art. The joint production is referring to the task that several dozen artists with a solid track record have been playing for several decades, finding in the other the key to working and developing their personal contributions from a dual perspective, seen as a sum of their strengths and not as a bias of their primal identities.

In this work, the artistic couple finds a leading role for the way on what we conceptualize the other with a strong presence in the arts. This idea has its origin, precisely, in the *modus operandi* that we have noted in the couple, whose foundation

lies in the use of the dialogic. From a first analysis of this method of work based on dialogue, we have devised an action plan that has allowed us to open ourselves to the experience of those who live intensely the problem of the other.

Finally, as we worked on the above-mentioned approaches, we note that our ideas were connected to the thinking of a larger collective and that, to a large extent, this concept was linked to collective memory and, therefore, to a form of culture which—today— goes beyond all boundaries. Pop Art, Neo Pop, Popular Culture, mass culture or popular culture designate those products whose origin is in the subculture. The also defined "low culture" is, however, for us implies endless possibilities. As we noted in the working hypothesis, the promotion of this form of culture allows man to create a cross-border dialogue, because its expansion has made it possible for a large collective to nurture the same heroes and icons, accompanying us in the day-to-day life and filling our imagination. During our inquiries into the relationship between otherness, dialogue and artistic creation... we came up with a concept, coined by Maurice Halbwachs, of the most enriching for this study: collective memory. We immediately understood that there existed in the ideal of Halbwachs a key that for us has proved fundamental and is that, collective memory is also a social memory and, consequently, depends on the other to be built. So, the moment of peak apogee of the mass culture that we now live in allows us to bridge the concept of collective/social memory and dialogue, making in us stronger the idea that the use of dialogic as a tool at the service of creation should not be taken as a trivial matter.

Having done the abstract of the work in recent years, we proceed to list the ideas that conclude our analysis of the other in artistic creation:

- 1- Interrecognition is indispensable for the artistic couple.
- 2- To talk about encounter and recognition, to build dialogues and reflect in the other, we must knock down those walls that prevent me from facing one's neighbour.
- 3- The human being is distinguished no longer by the use of dialogue, the most evolved form of communication, but by its ability to engage and experience the dialogue.
- 4- The real interest we feel in each other is that this is essentially a container of information about myself.
- 5- The other is the one that allows me to reaffirm my ideas and, with them, my identity.

- 6- Dialogue has an innate ability to surrender himself to an eternal cycle of renewal and rebirth. If the written word entails a still and perennial character, the dialogue lends itself to evolving and adapting to the moment in which it lives.
- 7- Social memory is linked to dialogue because it depends on it to be disclosed.
- 8- Thanks to the shared experience of the icon we have made possible a flow of dialogue that cannot be compared to other eras because of the speed with which we share and build our collective memory.
- 9- The other is the one who reveals unknown aspects of myself to me. If each of us finds in our neighbor an image of the Self, with that new revelation we are accepting our existence.
- 10- The dialogue allows the couple to meet with the other and with himself, to grow in harmony. If the other is a vessel of information about myself and I am the same thing for the other, the use of dialogue allows our respective *ego* to become one in an evolved form that we call *alter ego* or pseudonym.

RESULTADOS

(ACTIVIDADES VINCULADAS A LA INVESTIGACIÓN DOCTORAL)

PERTENENCIA A GRUPOS DE INVESTIGACIÓN

HUM822: Gráfica y Creación Digital

FACULTAD/DEPARTAMENTO: Bellas Artes / Dep. Dibujo / Universidad de Sevilla

MIEMBRO DESDE: 2016

INVESTIGADOR RESPONSABLE DEL GRUPO: María Teresa Carrasco Gimena

BECAS DISFRUTADAS

-Contrato Predoctoral PIF para el desarrollo del programa propio de I+D+i de la US en áreas de especial atención.

Fecha inicio (mes/año): 07/2016 – Fecha fin (mes/año): 06/2020

Entidad financiadora: Universidad de Sevilla

-Estancias Breves en España y en el extranjero para becarios/contratados del plan propio de investigación de la US y Fundación Cámara (conv. 2017).

Fecha inicio (mes/año): 09/2017 – Fecha fin (mes/año): 12/2017

Entidad financiadora: Universidad de Sevilla

ESTANCIAS EN CENTROS DE INVESTIGACIÓN

-Institución donde se desarrolló la estancia: Musashino Art University

Profesor a cargo de la estancia: Ryuta Endo (Printmaking Course)

Lugar: Tokio (Japón).

Fecha inicio (día/mes/año): 22/09/2017 – Fecha fin (día/mes/año): 21/12/2017

DENOMINACIÓN DE LA ESTANCIA: El Otro y la idea de colectividad en el arte contemporáneo en Japón, una aproximación desde Occidente a través de la gráfica.

Entidad financiadora: Universidad de Sevilla

APORTACIONES A CONGRESOS Y ACTAS

-AUTORES: RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, SARA

TÍTULO: "SOBRE UNA METODOLOGÍA COMPARTIDA: LA EXPERIENCIA DEL DIÁLOGO"

TIPO DE PARTICIPACIÓN (Ponencia/Comunicación/Póster): Comunicación (parte de Simposio coordinado por Áurea Muñoz del Amo titulado *Investigación y creación: metodología(s) líquida(s)*).

CONGRESO: *VI Congreso Internacional de Educación Artística y Visual; arte, educación y patrimonio en el siglo XXI*.

LUGAR DE CELEBRACIÓN: Facultad de Educación de la Universidad de Extremadura

FECHA INICIO-FECHA FINAL: 22/04/2017

ÁMBITO (Nacional/internacional): INTERNACIONAL

-AUTORES: RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, SARA; GONZÁLEZ PALACIOS, MARÍA DEL ROCÍO

TÍTULO: "PICHIAVO: UN ACTO, DOS IMPULSOS"

TIPO DE PARTICIPACIÓN (Ponencia/Comunicación/Póster): Ponencia

CONGRESO: *VIII Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras*

LUGAR DE CELEBRACIÓN: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal

FECHA INICIO-FECHA FINAL: 12 de abril de 2017

WEB: <http://cso.fba.ul.pt/programa.htm> [Consultado: 06/03/2017].

-AUTORES: RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, SARA; MUÑOZ DEL AMO, ÁUREA

TÍTULO: "SOBRE LA IDENTIDAD EN LA CREACIÓN CONJUNTA: GILBERT & GEORGE, BLEDA Y ROSA Y LOS CARPINTEROS".

TIPO DE PARTICIPACIÓN (Ponencia/Comunicación/Póster): Comunicación

CONGRESO: *I CONGRESO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO SEVILLA*

LUGAR DE CELEBRACIÓN: FIBES. PALACIOS DE CONGRESOS DE SEVILLA

FECHA INICIO-FECHA FINAL: 17 de octubre de 2015

-AUTORES: RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, SARA

TÍTULO: "ORÍGENES E INCURSIÓN DEL OTRO EN LA CREACIÓN PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA: ESTUDIO SOBRE EL TALLER DE RUBENS, WARHOL Y MURAKAMI EN CONTRAPOSICIÓN A LOS PRIMEROS EQUIPOS ESPAÑOLES DE LOS AÑOS 50 Y 60".

TIPO DE PARTICIPACIÓN (Ponencia/Comunicación/Póster): Comunicación
CONGRESO: *I CONGRESO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO SEVILLA*

LUGAR DE CELEBRACIÓN: FIBES. PALACIOS DE CONGRESOS DE SEVILLA

FECHA INICIO-FECHA FINAL: 17 de octubre de 2015

-AUTORES: RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, SARA

TÍTULO: "ORÍGENES E INCURSIÓN DEL OTRO EN LA CREACIÓN PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA: ESTUDIO SOBRE EL TALLER DE RUBENS, WARHOL Y MURAKAMI EN CONTRAPOSICIÓN A LOS PRIMEROS EQUIPOS ESPAÑOLES DE LOS AÑOS 50 Y 60".

TIPO DE PARTICIPACIÓN (Ponencia/Comunicación/Póster): Póster
CONGRESO: *I CONGRESO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO SEVILLA*

LUGAR DE CELEBRACIÓN: FIBES. PALACIOS DE CONGRESOS DE SEVILLA

FECHA INICIO-FECHA FINAL: 16-18 de octubre de 2015

ACTAS DE CONGRESO

-AUTORES: RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, SARA; GONZÁLEZ PALACIOS, MARÍA DEL ROCÍO

TÍTULO: "PICHIAVO: UN ACTO, DOS IMPULSOS".

En: *NOVAS PROPOSTAS PELOS ARTISTAS: O VIII CONGRESSO CSO'2017.*

LUGAR DE PUBLICACIÓN: PORTUGAL

EDITA: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

ISBN: 978-989-8771-59-9

PUBLICACIONES EN REVISTAS

-AUTORES (p.o. de firma): RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Sara; GONZÁLEZ PALACIOS, María del Rocío.

Año: 2017

TÍTULO: "Pichiavo: un acto, dos impulsos"

REF. REVISTA/LIBRO: *Revista Croma*, volumen 5 / Nº 10 / 84-91 pp.

ISBN/ISSN: 2182-8547

INDEXADO EN LAS BASES DE DATOS: Academic Onefile / CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals / DOAJ / Directory of Open Access Journals / EBSCO host / GALE Cengage Learning / Latindex / MIAR / OPEN ACADEMIC JOURNALS INDEX / ROAD / SIS / SHERPA / RoMEO WEB:
http://croma.fba.ul.pt/C_v5_iss10.pdf

-AUTORES (p.o. de firma): RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Sara; MUÑOZ DEL AMO, Áurea.

Año: 2015

TÍTULO: "SEÑOR CIFRIÁN (Esther Señor & Carmen Cifrián): recuperación de la memoria a través de la identidad colectiva"

Revista: *Estúdio, artistas sobre outras obras*, volumen 6 / Nº 12 / 132-140 pp.

ISBN/ISSN: 1647-6158

INDEXADO EN LAS BASES DE DATOS: Academic Onefile / CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals / DOAJ / Directory of Open Access Journals / EBSCO host / GALE Cengage Learning / Latindex / MIAR / OPEN ACADEMIC JOURNALS INDEX / ROAD / SIS / SHERPA / RoMEO WEB:
http://estudio.fba.ul.pt/E_v6_iss12.pdf

CATÁLOGOS

-AUTORES (p.o. de firma): RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Sara; GONZÁLEZ PALACIOS, María del Rocío.

Año: 2017

TÍTULO: "ALICE" en *Un viaje al universo de los art toys*. Catálogo de exposición, 36-39pp.

Dep. legal SS-1059-2017

-AUTORES (p.o. de firma): RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Sara; GONZÁLEZ PALACIOS, María del Rocío.

Año: 2017

TÍTULO: “Memorias compartidas” en *Un viaje al universo de los art toys*.
Catálogo de exposición, volumen 1 / p. 46

Año de publicación: 2017

Dep. legal SS-1059-2017

-AUTORES (p.o. de firma): RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Sara; GONZÁLEZ PALACIOS, María del Rocío.

TÍTULO: “Leto” en *3 Generaciones en torno a la figuración*. Catálogo de exposición, volumen 1 / Badajoz: Diputación de Badajoz, pp. 70 – 73.

Año de publicación: 2016

ISBN /Depósito Legal: 978-84-608-5373-2 / BA-000030-2016

-AUTORES (p.o. de firma): RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Sara; GONZÁLEZ PALACIOS, María del Rocío.

TÍTULO: “Marte” en *LXVIII PREMIO NACIONAL DE PINTURA “JOSÉ ARPA”*.
Catálogo de exposición, volumen 1. Carmona: Ayuntamiento de Carmona.
Delegación de Cultura, Patrimonio Histórico y Turismo.

Año de publicación: 2015

ISBN /Depósito Legal: SE 1370-2015

-AUTORES (p.o. de firma): RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Sara; GONZÁLEZ PALACIOS, María del Rocío.

TÍTULO: “Mi Otro” en *La Caja: Colaborando + Creando*. Catálogo de exposición.
Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 78-81.

Año de publicación: 2014

ISBN /Depósito Legal: 978-84-697-1423-2

CAPÍTULOS DE LIBRO

-AUTORES (p.o. de firma): RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Sara

TÍTULO DEL LIBRO: *TFG-TFM 2015, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla*

TÍTULO CAPÍTULO/S: “Orígenes e incursión del Otro en la creación plástica contemporánea: estudio sobre el taller de Rubens, Warhol y Murakami en contraposición a los primeros equipos españoles de los años 50 y 60”

COORDINADORES DE LA EDICIÓN: CORNEJO VEGA, Francisco J.; ESPIAU EIZAGUIRRE, Mercedes; GARCÍA GARCÍA, Fernando.

Editorial: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla

VOLUMEN/NÚMERO/ PÁGINA INICIAL-PÁGINA FINAL: 1-99

País de Publicación: España

Año de publicación: 2016

ISBN /Depósito Legal: 978-84-16326-72-3

TIPO DE PUBLICACIÓN: 1 disco (DVD)

WEB: http://encore.fama.us.es/iii/encore/record/C__Rb2743241?lang=spi

-AUTORES (p.o. de firma): RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Sara; GONZÁLEZ PALACIOS, María del Rocío.

TÍTULO DEL LIBRO: *THUK WAN*

TÍTULO CAPÍTULO/S: "Simbiosis entre sentimiento y objeto"

VOLUMEN/NÚMERO/ PÁGINA INICIAL-PÁGINA FINAL: - / 10-11 pp.

Editorial: Alcázar Editores.

País de Publicación: España

Año de publicación: 2014

ISBN /Depósito Legal: 978-84-940911-6-2 / J-167-201

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2015

Peri Physeos: procesos. Sala Talavera. Centro Cultural de Alcalá de Guadaira (octubre de 2015, Sevilla).

Reconocimiento y repercusión: Difusión en prensa: La voz de Alcalá. Artículo crítico por Enrique Sánchez / Nº 417 / P.: 17 /Depósito Legal: CA-631-1996

PARTICIPACIÓN EN EXPOSICIONES COLECTIVAS

2019

-*Expo Toys Barcelona*, Espacio Consell 81. 23 de mayo – 14 de junio 2019. Barcelona.

2018

-*Forever Toys*. Okendo K. E. 6 de septiembre - 20 de octubre 2018. Guipúzcoa.

2017

-*Un viaje al universo de los Art Toys*, TOPIC Museum, Tolosa (Guipúzcoa) / 21 de octubre de 2017 al 4 de marzo de 2018. Catálogo editado en castellano, inglés y euskera. -*Como te lo cuento. Una forma diferente de contar. Otra manera de jugar.* Tabakalera San Sebastián. Kutxa Kultur en Tabakalera, San Sebastián / 27 de octubre al 19 de noviembre de 2017.

2016

-*Japanese Horror Story*, celebrada en la Semana de Cine Fantástico y de Terror. Comisariada por Fran Picazo y coordinada por Art Toy Gama Collective. Galería ARTEUPARTE, Tabakalera. Centro Internacional de Cultura Contemporánea, San Sebastián (7 de octubre al 7 de noviembre de 2016).

-*Finalistas XV Certamen de Creación Joven del Ayuntamiento de Sevilla 15º CREA SEVILLA'16*, Sala Atín Aya, Espacio Turina, Sevilla (10-20 de noviembre, 2016).

-*LXIX Premio Nacional de Pintura José Arpa*, sala de Exposiciones y Conferencias BAJOS DEL AYUNTAMIENTO, Carmona, Sevilla (6-18 de septiembre de 2016).

-*3 Generaciones en torno a la figuración*. Exposición itinerante España: Sevilla y Villanueva de la Serena (Badajoz). Sala de exposiciones del Ayuntamiento de Sevilla (12 de noviembre - 9 de diciembre de 2015) y Sala de exposiciones Rufino Mendoza (5 - 28 de febrero de 2016)

2015

-*LXVIII Premio Nacional de Pintura "José Arpa"*, Ayuntamiento de Carmona, Sevilla, 2015.

2014

-*XIV Certamen de Creación Joven*, Antiquarium de Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla, 2014.

-*26 Certamen de artes plásticas Miguel González Sandoval*. Lora del Río, Sevilla, 2014.

-*Certamen Nacional de Pintura Excmo. Ateneo de Sevilla*. Sevilla, 2014.

- XXXV *Certamen Huestes del Cadí*. Museo del Calzado de Elda, Alicante, 2014.
- XXXV *Certamen Huestes del Cadí*. Sala del Centre Cultural de Petrer "Vicente Poveda", Alicante, 2014.
- XXXV *Certamen Huestes del Cadí*. Casa de la Música del Centro de Cultura Contemporánea "Las Cigarreras", Alicante, 2014.
- La Caja: colaborando + creando*. Facultad BBAA, Sevilla, 2014.
- Sublima Eros*. Galería El Fresco, Sevilla, 2014.

PREMIOS Y MENCIONES

- Finalista Premio Internacional *Banpresto World Figure Colosseum* 2018**, organizado por Banpresto Co., Ltd. BANDAI NAMCO JAPÓN.
- Premio Extraordinario Fin de Estudios en la titulación de Máster Universitario en Arte: Idea y Producción** de la Facultad de Bellas Artes (Universidad de Sevilla). Curso académico 2013/2014, Resolución Rectoral de fecha 16 de marzo de 2015.
- Finalista XV Certamen de Creación Joven del Ayuntamiento de Sevilla, 15º CREA SEVILLA'16**. Modalidad Pintura, Dibujo y Grabado. Lugar: Ayuntamiento de Sevilla.
- Primer Premio XXVI exposición de Pintura de Otoño, P. Cultural "Los Tranquilotes"** / Lugar: Carmona, Sevilla
- Primer Premio Certamen Nacional Excm. Ateneo de Sevilla** / Lugar: Sevilla.
- Mención Honorífica** en el XXVI Certamen de Artes Plásticas Miguel González Sandoval / Lugar: Lora del Río, Sevilla.

OBRAS EN COLECCIONES

-Vicerrectorado de estudiantes. Universidad de Sevilla.

-Ateneo de Sevilla

-Peña “Los Tranquilotes”, Carmona, Sevilla.

EXPERIENCIA DOCENTE

-Asignatura: Anatomía y Morfología.

Curso: 2º. Grado en Bellas Artes.

Centro: Facultad de Bellas Artes

Departamento: Dibujo

Duración: 01/10/2019 – 24/01/2020

Créditos: 6

Recogido en el Plan de Organización Docente.

-Asignatura: Discursos del Dibujo.

Curso: 3º. Grado en Bellas Artes.

Centro: Facultad de Bellas Artes

Departamento: Dibujo

Duración: 01/10/2018 – 22/01/2019

Horas totales: 6

Recogido en el Plan de Organización Docente.

-Asignatura: Serigrafía y Creación Digital

Curso: Máster en Arte: Idea y Producción

Centro: Facultad de Bellas Artes

Departamento: Dibujo

Duración: 11/05/2018 – 15/06/2018

Créditos: 2.9

Recogido en el Plan de Organización Docente.

-Asignatura: Imagen Digital.

Curso: 1º. Grado en Bellas Artes.

Centro: Facultad de Bellas Artes

Departamento: Dibujo

Duración: 26/04/2018 – 04/06/2018

Créditos: 1.7

Recogido en el Plan de Organización Docente.

-Asignatura: Serigrafía.

Curso: 4º. Grado en Bellas Artes.

Centro: Facultad de Bellas Artes

Departamento: Dibujo

Duración: 15/11/2016 – 20/01/2017

Créditos: 3

Recogido en el Plan de Organización Docente.

FUENTES DOCUMENTALES

Para las citas y referencias bibliográficas se ha tomado como referencia el modelo Harvard de la siguiente guía:

LONDON Metropolitan University (2016): *Harvard Referencing Guide*, Library Services [En línea]. [Consultado: 01/02/2018]. Disponible en: <https://student.londonmet.ac.uk/media/london-metropolitan-university/london-met-documents/professional-service-departments/library-services/referencing/HarvardReferencingGuideFull2016-05.pdf>

I. LIBROS

AUDI, R. (2004): *Diccionario Akal de filosofía*. Madrid: Ediciones Akal.

BANKOWSKY, J.; *et. alt.* (2009): *Pop life: art in a material world*. Londres: Tate Pub.

BORGES, J. L. (1974): *Jorge Luis Borges. Obras completas 1923 - 1972*. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores.

BORGES, J. L. (1975): *El libro de arena*. Madrid: María Kodama y Alianza Editorial.

BORGES, J. L. (1989): *Jorge Luis Borges. Obras completas 1975 - 1985*. Buenos Aires: Emecé Editores.

BOURDON, D. (1989): *Warhol*. Barcelona: Ediciones Anagrama.

BOURRIAUD, N. (2008): *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

CARROLL, L., GARDNER, M. (1999): *Alicia anotada*. Madrid: Ediciones Akal.

CAUQUELIN, A. (2015): *Desde el ángulo de los mundos posibles*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

CHARUCA, M. (2010): *I Love Kawaii*. Sant Adrià del Besòs: Instituto Monsa Ediciones.

CORTÉS, José Miguel (2007): *Gilbert & George. Escenarios Urbanos*. Madrid: Ediciones Nerea.

- DANTO**, A. C. (2010): *Andy Warhol*. Madrid: Ediciones Paidós.
- DIELS**, H. (1903): *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlín: Weidmannsche Buchhandlung.
- DE WATCHER**, E. M. (2017): *Co-art: artists on creative collaboration*. Nueva York: Phaidon Press Limited.
- DOSTOYEVSKI**, F. M. (1985): *El doble*. Madrid: Alianza Editorial.
- DUTT**, R. (2004): *Gilbert & George (obsessions & compulsions)*. Reino Unido: Philip Wilson Publishers.
- ESOP**; **GARCÍA GUAL**, C. (1998): *Fábulas de Esopo*. Madrid: Editorial Gredos.
- FERGUSON**, J. C.; **ANESAKI**, M. (1928): "Volume VIII. Chinese, Japanese" en *The mythology of all races in thirteen volumes*. Boston: Archeological Institute of America. Marshall Jones Company.
- GISBOURNE**, M. (2007): *Double Act: two artists one expression*. Nueva York: Prestel Verlag.
- GONZÁLEZ ORBEGOZO**, M., et. alt. (1993): *Equipo 57*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- GREEN**, C. (2001): *The third hand: collaboration in art from conceptualism to postmodernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GRIMAL**, Pierre (2010): *Diccionario de mitología griega y romana*, Madrid: Paidós.
- GUTIÉRREZ**, P. (2005): *Virtualidad, alétheia, crítica: la esencia del arte en la estética contemporánea*. Madrid: Miletto ediciones.
- HALBWACHS**, M. (2004): *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas universitarias de zaragoza.
- HEIDEGGER**, M. (2003): *Ser y tiempo*. Madrid: Editorial Trotta.
- HEINLEIN**, R. A. (1959): "—All you zombies—". Reino Unido: Mercury Press.
- HEGEL**, G. W. F. (2000): *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Fondo de cultura económica de España.
- HUSSERL**, E. (1986): *Meditaciones cartesianas*. Madrid: Editorial Tecnos.

JONES, A. (1998): *Body art, performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

LAÍN ENTRALGO, P. (1968): *Teoría y realidad del otro, vol. 1: el otro como otro yo, nosotros, tú y yo*. Madrid: Editorial Revista de occidente.

LAÍN ENTRALGO, P. (1968): *Teoría y realidad del otro, vol. 2: otredad y proximidad*. Madrid: Editorial Revista de occidente.

LAÍN ENTRALGO, P. (1988): *Cajal, Unamuno y Marañón. Tres españoles*. Barcelona: Editorial Círculo de Lectores.

MACHADO, A. (1986): *Antología poética*. Madrid: Ediciones Anaya.

MARIAS, J. (1950): *Miguel de Unamuno*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina. Colección Austral.

MARÍN GARCÍA, T. (2006): *Creación artística en equipo: Comunidad Valenciana (1982-2001)*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia.

MÈLICH, J.C. (2010): *El otro de sí mismo, por una ética desde el cuerpo*. Barcelona: UOC.

ORTEGA Y GASSET, J. (1989): "La percepción del prójimo" en *Obras completas, vol. 6*. Madrid: Editorial Revista de occidente en Alianza Editorial.

ORTEGA Y GASSET, J. (2003): *El hombre y la gente*. Madrid: Editorial Revista de occidente en Alianza Editorial.

ORTEGA Y GASSET, J.; BOZAL, V. (2016): *La deshumanización del arte*. Barcelona: Austral.

PÉREZ GARCÍA, J. M. (2011): *Literatura sumeria. Antología de textos épicos y líricos*. Colección Clásicos de la antigüedad. Eunoé.

SACCHETTI, E. (2010): *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz*. Sevilla: Fundación pública andaluza, Centro de Estudios andaluces.

SARTRE, Jean-Paul (1946): *El ser y la nada*, Iberoamérica.

SELMA, J. V. (2001): *Creación artística e identidad personal: cultura, psicoanálisis y conceptos del narcisismo en el siglo XX*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim.

SHELLEY, M. W. (2009): *Frankenstein*. México D. F.: McGraw-Hill Interamericana Editores.

SLOTEDIJK, P. (2009): *Esferas I. Burbujas. Microsferología*. Madrid: Ediciones Siruela.

ŠVANKMAJER, J. (2012): *Para ver, cierra los ojos*. Logroño: Pepitas de calabaza.

THORNTON, S. (2010): *Siete días en el mundo del arte*. Madrid: Edhasa.

TRUJILLO DENNIS, A. (2010): "El universo cultural de Takashi Murakami" en *Japón y el mundo actual*. Zaragoza: Prensas universitarias.

TSUDA, Masami (1996): *Kareshi Kanojo no Jijo*, Tokio: Hakusensha.

UNAMUNO, M. (1958): *Obras completas, tomo XII. Teatro*. Barcelona: Vergara.

USCHAN, M. V. (2014): *Chinese Mythology*, Michigan: Lucent Books.

WARHOL, A. (2002): *Mi filosofía de la A a B y de B a A*. Barcelona: Tusquets.

WARHOL, A., et. alt. (2010): *Entrevistas: 1962-1987. Treinta y siete entrevistas con el maestro del pop*. Barcelona: Blackie Books.

WINTERBOURNE, A. (2004): *When the Norns Have Spoken. Time and fate in Germanic Paganism*. Cranbury: Rosemont Publishing & Printing Corp.

II. TESIS DOCTORALES

BARROSO VILLAR, J. (1979): *Grupos de pintura y grabado en España de 1939-1969*. Universidad de Oviedo.

DEL PRADO ESCOBAR, M. (1958): *El teatro de Unamuno*. Universidad de Murcia.

III. ARTÍCULOS CIENTÍFICOS

BARTOLOMÉ RUIZ, C. M. M., (2015): “Arqueología de la mimesis humana. La condición paradójica de la acción imitativa” en *Revista de filosofía*, vol. 40. N. 2 Madrid: Ediciones Complutense.

CARRASCO, N. (2010): “Andy Warhol: la teología del arte en el último Danto” en *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, N. 10. Universitat de Barcelona.

REQUENA HIDALGO, C. (2007): “La creación del mundo japonés: representaciones mitológicas y literarias en Kojiki” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

SANTAMARTÍN PÉREZ, R. (2009): “Yo, uno y el otro. Quién es quién en el teatro de Unamuno” en *Stichomythia*. Universidad de Valencia.

IV. ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS

ALVARADO TENORIO, H. (2012): “Borges prefirió ser eterno aspirante a Nobel: María Kodama” en *El tiempo*. [En línea]. [Consultado: 04/05/2019]. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12194485>

ESTRIN, J. (2017): “Hiroshi Sugimoto: Illuminating Opera Houses and Abandoned Movie Palaces” en *The New York Times* [En línea]. [Consultado: 09/07/2019]. Disponible en: <https://lens.blogs.nytimes.com/2017/05/09/hiroshi-sugimoto-illuminating-opera-houses-and-abandoned-movie-palaces/>

FRESÁN, R. (2015): “Alicia maravillada” en *Diario El País* [En línea]. [Consultado: 01/06/2019]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2015/08/26/babelia/1440588527_452188.html

MCCRUM, R. (2015): “The Story of Alice review: the worrying, winding road to Wonderland” en *The Guardian* [En línea]. [Consultado: 09/06/2019]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/books/2015/mar/22/the-story-of-alice-robert-douglasfairhurst-lewis-carroll-alice-liddell> [Consultado: 05/08/2019].

SCHILLING, M. (2014): "Hideaki Anno, emotional deconstructionist" en *Japan Times* [En línea]. [Consultado: 10/07/2019].

Disponible en: <https://www.japantimes.co.jp/culture/2014/10/18/films/hideaki-anno-emotional-deconstructionist/#.XaHvCugzbIV>

SORELA, P. (1987): "Las cartas a Alicia" en *El País*. [En línea]. [Consultado: 12/06/2019].

Disponible en: https://elpais.com/diario/1987/12/15/cultura/566521202_850215.html

QUITO, A. (2015): "The delights of encountering the original manuscript for Alice in Wonderland" en *QUARTZ* [En línea]. [Consultado: 08/07/2019]. Disponible en: <https://qz.com/441721/the-delights-of-encountering-the-original-manuscript-for-alice-in-wonderland/>

V. CATÁLOGOS

ABRAMOVIĆ, M.; **FRIEDRICH**, M. (1993): "Artist's Instructions" en *Marina Abramović, exhibition catalog*. Stuttgart: Cantz ediciones.

MURAKAMI, T. (2005): *The arts of Japan's exploding subculture*. New Haven: Yale University Press.

MURAKAMI, T. (2007): *Takashi Murakami 15 de junio – 15 de agosto*. Catálogo de exposición en Fundación Gacma.

SHUESHIA (2017): *創刊50周年記念 週刊少年ジャンプ展VOL.1 創刊～1980年代、伝説のはじまり*, Tokio: Shueshia.

VI. COLECCIONES EN ARCHIVO ELECTRÓNICO

ARMAN Studio, *Poubelles series* [en línea]. [Consultado: 01/07/2019]. Disponible en: http://www.arman-studio.com/catalogues/catalogue_poubelle/arman_poubelle_list.html

ASIA Art Archive, *Special Exhibition For The 50th Anniversary Of The Hiroshima Abombing: After Hiroshima – Message From Contemporary Art* [en línea]. [Consultado: 14/08/2019]. Disponible en: <https://aaa.org.hk/en/collection/event-database/special-exhibition-for-the-50th-anniversary-of-the-hiroshima-a-bombing-after-hiroshima-message-from-contemporary-art>

BONHAMS, *Ficha técnica de subasta, Lote 30. Autograph letter signed ("C.L. Dodgson"), to Mrs Symonds* [en línea] [Consultado: 04/08/2019]. Disponible en: <https://www.bonhams.com/auctions/21761/lot/30/>

BRITISH Library, *Alice's Adventures in Wonderland*, colección Lewis Carroll [en línea]. [Consultado: 30/07/2019]. Disponible en: <https://www.britishlibrary.cn/en/works/alice-in-wonderland/>

BRITISH Library, *Alice's Adventures Under Ground, the original manuscript version of Alice's Adventures in Wonderland*, colección Lewis Carroll [en línea]. [Consultado: 31/07/2019]. Disponible en: <https://www.bl.uk/collection-items/alicesadventures-under-ground-the-original-manuscript-version-of-alices-adventures-inwonderland>

GILBERT & GEORGE, *Jack Freak Pictures series* [en línea]. [Consultado: 17/01/2019]. Disponible en: <http://www.gilbertandgeorge.co.uk/work/pictures/2008/jack-freak-pictures/down-among-dustbins>

HIROSHI SUGIMOTO, "Opera House" en *Artworks* [en línea]. [Consultado: 15/07/2019]. Disponible en: <https://www.sugimotohiroshi.com/opera-house>

MET Museum, "Alice Liddell as The Beggar Maid" [en línea]. [Consultado: 22/07/2019]. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283092>

MILES Mcenery Gallery, *Satellite Motel at Dawn*, colección Rod Penner [en línea]. [Consultado: 07/07/2019]. Disponible en: <https://www.milesmcenery.com/artists/rod-penner>

MoMA: *Double Self-Portrait*, colección Richard Estes en *Art and artists* [en línea]. [Consultado: 01/07/2019].

Disponible en: https://www.moma.org/collection/works/80047?artist_id=1764&locale=es&page=1&sov_referrer=artist

MORI Arts Center Gallery, *The Doraemon Exhibition. Tokyo 2017* [en línea]. [Consultado: 19/08/2019].

Disponible en: <https://macg.roppongihills.com/en/exhibitions/439/>

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, *Gran Vía*, colección Antonio López en *Exposiciones*. [En línea]. [Consultado: 01/09/2019]. Disponible en: <http://www2.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2011/antoniolopez/museo4.html>

TIM NOBLE & SUE WEBSTER, *Masters of the Universe*, colección de los autores [en línea]. [Consultado: 10/09/2019].

Disponible en: http://www.timnobleandsuewebster.com/masters_otu_2000.html

TIM NOBLE & SUE WEBSTER, *Miss Understood & Mr Meanor*, colección de los autores [en línea]. [Consultado: 10/09/2019].

Disponible en: http://www.timnobleandsuewebster.com/masters_otu_2000.html

TIM NOBLE & SUE WEBSTER, *The New Barbarians*, colección de los autores [en línea]. [Consultado: 10/09/2019].

Disponible en: http://www.timnobleandsuewebster.com/masters_otu_2000.html

VII. VÍDEOS: DECLARACIONES / ENTREVISTAS / PONENCIAS

ABRAMOVIĆ, Marina (2013): “Marina Abramović en Rhythm 0” (1974), [en línea]. [Consulta: 05/05/2019]. Disponible en: <https://vimeo.com/71952791>

ABRAMOVIĆ, Marina (2015): “An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection” en *TED Talks* [en línea]. [Consultado: 11/05/2019]. Disponible en: https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?language=es

ABRAMOVIĆ, Marina: “Marina Abramović and Ulay. Relation in Space, 1977” en *Marina Abramović: The Artist is Present*. [Audio en línea], [Consultado: 22/09/2019]. Disponible en: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3123>

GERARD, J. entrevista titulada “It’s absolute rubbish, but is it art?” en *The Sunday Times*, p. 5. [Consultado: 21/08/2019].

Disponible en: http://www.timnobleandsuewebster.com/sunday_times_rubbish_pgs.html#pg5

UNDERGROUND (2019): “Marina Abramović – Rhythm 0” [En línea]. [Consultado: 09/05/2019]. Disponible en: <http://www.underground-england.co.uk/news/marina-abramovic-rhythm-0/>

VIII. VÍDEOS: DOCUMENTALES

AKERS, M.; **DUPRE**, J. (2012): *Marina Abramović, the artist is present*. Madrid: Karma. [Video documental, DVD].

COLE, J. (2007): *Gilbert + George*. Reino Unido: Whole Picture Productions. [Video documental, DVD].

KEARNEY, M. (2015): *The secret world of Lewis Carroll*. Producido por BBC. [Video documental, DVD].

LEWIS, B. (2006): *Art Safari, nº 2: Wim Delvoye, Santiago Sierra, Sophie Calle, Takashi Murakami*. Londres. [Video documental, DVD].

ROMERO, D. (2018): *FÁBRICA de diversión, la historia del Funko*. Producido por Netflix España. [Video-documental en streaming].

YENTOB, A. (2007): *Gilbert & George: no surrender*. Producido por BBC. [Video documental, DVD].

IX. SERIES ANIMADAS

DARLING In The FRANXX, 2018 [Serie animada]. Dirigida por Atsushi Nishigori, Producida por Trigger, Tokio.

KARESHI *Kanojo no Jijō*, 1998 [Serie animada]. Dirigida por Hideaki Anno, Hiroki Sato. Tokio: Studio Gainax.

NEON *Genesis Evangelion*, 1997 [Serie animada]. Dirigida por Hideaki Anno, Barcelona: Manga Films.

X. FUENTES DIGITALES

ARTLYST, “Artists Tim Noble and Sue Webster To Divorce” [En línea]. Disponible en: <https://www.artlyst.com/news/artists-tim-noble-and-sue-webster-to-divorce/> [Consultado: 22/08/2019].

AVALON, “Gilbert & George por Julian Cole” [en línea]. [Consultado: 09/03/2019]. Disponible en: <http://www.avalon.me/distribucion/catalogo/Gilbert-and-George>

CASA Asia, “Kokiji o Crónicas de antiguos hechos de Japón” [en línea]. [Consultado: 10/09/2019]. Disponible en: <https://www.casaasia.es/pdf/11909103432AM1232357672027.pdf>

CENTRO de arte y naturaleza (2018): “Marina Abramović, The Lovers” en *Cámara oscura* [en línea]. [Consultado: 22/09/2019]. Disponible en: <http://www.cdan.es/exposicion/the-lovers-marina-abramovic/>

ELECTRONIC Arts Intermix en Marina Abramović Collected Works, [en línea]. [Consultado: 23/09/2019]. Disponible en: <https://www.eai.org/titles/collected-works>

ITSLIQUID, “Featured Artist: Matthew Barney” [en línea]. [Consultado: 16/09/2019]. Disponible en: <https://www.itслиquid.com/featured-artist-matthew-barney.html>

JAPAN Society (2005): *Little Boy: The Arts of Japan’s Exploding Subculture*, Nueva York. [Consultado: 28/08/2019] Disponible en: https://www.japansociety.org/little_boy_the_arts_of_japans_exploding_subculture

LIMA, sobre *Relation in Space* [en línea]. [Consultado: 06/02/2019]. Disponible en: <http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/abramovic-ulyay/relation-in-space/1830>

MARGARITA Xirgu, “Miguel de Unamuno” [en línea]. [Consultado: 03/02/2019].
Disponible en: <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/48unamuc/48unamuc.htm>

MoMA (2010): “Marina Abramovic: The Artist Is Present” en *Exhibitions* [en línea].
[Consultado: 15/07/2019]. Disponible en:
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>

REAL Academia Española en “Encuentro” en Diccionario de la lengua española [en
línea], [consulta: 01/05/2019]. Disponible en:
<http://lema.rae.es/drae2001/srv/search?id=MsJmA3p5BDXX29tKxdEz>

TATE Gallery website, Young British Artists (YBAS) [en línea], [consulta: 01/08/2019].
<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/y/young-british-artists-ybas> [Consultado:
21/08/2019].

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1974. [Consulta: 10/05/2019]. Disponible en: <https://revistacolibri.com.ar/2018/09/02/rythm-0-marina-abramovic/>

Figura 4. Izquierda: Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1974. [Consulta: 02/05/2019]. Disponible en: <http://www.underground-england.co.uk/news/marina-abramovic-rhythm-0/> Derecha: Yoko Ono, *Cut Piece*, 1965. [Consulta: 02/05/2019]. Disponible en: <https://revistamirall.com/2017/07/12/yoko-ono-cut-piece-y-la-performance-feminista/>

Figura 5. The Other —Marina Abramović y Frank Uwe Laysiepen—, *Relation in Space*, 1976. [Consulta: 10/05/2019]. Disponible en: <http://www.lima.nl/lima/catalogue/art/abramovic-ulyay/relation-in-space/1830#>

Figura 4. The Other —Marina Abramović y Frank Uwe Laysiepen—, 1976. [Consulta: 10/11/2019] Disponible en: <https://www.artforum.com/news/ulyay-sues-marina-abramovic-56196>

Figura 5. The Other —Marina Abramović y Frank Uwe Laysiepen—, *The Lovers: The Great Walk Wall*, 1988. [Consulta: 02/05/2019]. Disponible en: <https://publicdelivery.org/marina-abramovic-the-lovers-the-great-wall-walk/>

Figura 6. Marina Abramović, *The artist is present*, 2010. [Consulta: 07/05/2019]. Disponible en: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-marina-abramovic-y-ulyay-reencuentro-viral-terminado-demanda-judicial-201511120140_noticia.html

Figura 7. The Other —Marina Abramović y Frank Uwe Laysiepen—, *Point of Contact*, 1980. [Consulta: 13/06/2019]. Disponible en: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3122>

Figura 8. Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, 1818. [Consulta: 07/05/2019]. Disponible en: <https://www.themorgan.org/exhibitions/frankenstein>

Figura 9. Katsuhiro Otomo, *Akira*, 1988. [Consulta: 14/05/2019]. Disponible en: https://usercontent2.hubstatic.com/13494081_f520.jpg

Figura 10. Fritz Lang, *Metrópolis*, 1927. [Consulta: 14/05/2019]. Disponible en: <https://www.oseomorfo.com/2249-metropolis-1927.html>

Figura 11. Pierre Kintzing y David Roentgen, *La Joueuse de tympanon*, 1784. [Consulta: 17/05/2019]. Disponible en: <https://www.pinterest.es/pin/647814727627785127/?lp=true>

Figura 12. Bernie Wrightson (1948–2017). *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Tyrannosaurus Press, 1977. The Morgan Library & Museum. [Consulta: 07/05/2019]. Disponible en: <https://www.themorgan.org/exhibitions/frankenstein>

Figura 13. Richard Estes, *Double Self-portrait*, 1976. [Consulta: 10/06/2019]. Disponible en: https://www.moma.org/collection/works/80047?artist_id=1764&locale=es&page=1&sov_referrer=artist

Figura 14. Rod Penner, *San Saba Butane*, 2015. [Consulta: 11/06/2019]. Disponible en: <https://www.rodpenner.com/>

Figura 15. Antonio López, *Gran Vía*, 1974-1981. [Consulta: 12/06/2019]. Disponible en: <http://www2.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2011/antoniolopez/museo4.html>

Figura 16. Escena *El otro* de Miguel de Unamuno estrena en el Teatro español de Madrid, 1932. Compañía M. Xirgu y E. Borrás. [Consulta: 20/06/2019]. Disponible en: <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/48unamuc/48unamuc.htm>

Figura 17. Hiroshi Sugimoto, serie *Theaters*, Carpenter Center, 1993. [Consulta: 22/06/2019]. Disponible en: <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-7>

Figura 18. Hiroshi Sugimoto, serie *Theaters*. Izquierda: *Villa Mazza Corrati "le Notti Bianche"*, Bolonia, 2015. Derecha: *Teatro Olímpico, Vicenza*, 2015. [Consulta: 05/07/2019]. Disponible en: <https://www.sugimotohiroshi.com/operahouse>

Figura 19. Hajime Isayama, *Shingeki no Kyojin*, captura de la serie animada: Capítulo 1. "Para ti, dentro de 2000 años: la caída de Shinganshina" "二千年後の君へ —シガンシナ陥落", 2013.

Figura 20. Jan Švankmajer, *Dimensions of Dialogue*, "Exhaustive discussion", 1982. [Consulta: 15/07/2019]. Disponible en: <https://vimeo.com/145547106>

Figura 21. Jan Švankmajer, *Dimensions of Dialogue*, "Exhaustive discussion", 1982. [Consulta: 15/07/2019]. Disponible en: <https://vimeo.com/145547106>

Figura 22. Jan Švankmajer, *Dimensions of Dialogue*, “Passionate discourse”, 1982. [Consulta: 15/07/2019]. Disponible en: <https://vimeo.com/145547106>

Figura 23. Jan Švankmajer, *Dimensions of Dialogue*, “Factual conversation”, 1982. [Consulta: 15/07/2019]. Disponible en: <https://vimeo.com/145547106>

Figura 24. Jan Švankmajer, *Dimensions of Dialogue*, “Factual conversation”, 1982. [Consulta: 15/07/2019]. Disponible en: <https://vimeo.com/145547106>

Figura 25. Jan Švankmajer, *Dimensions of Dialogue*, “Factual conversation”, 1982. [Consulta: 15/07/2019]. Disponible en: <https://vimeo.com/145547106>

Figura 26. Bleda y Rosa, *Campos de fútbol*, “Cañete I” y “Cañete II”, 1984. [Consulta: 30/07/2019]. Disponible en: <https://www.bledayrosa.com/>

Figura 27. Bleda y Rosa, *Campos de batalla*, “Covadonga, año 718”, 1994-1996. [Consulta: 30/07/2019]. Disponible en: <https://www.bledayrosa.com/>

Figura 28. Bleda y Rosa, *Prontuario*, “1. Trafalgar”, 2011-2013. [Consulta: 30/07/2019]. Disponible en: <https://www.bledayrosa.com/>

Figura 29. Tim Noble & Sue Webster en su estudio, Londres. [Consulta: 30/07/2019]. Disponible en: <https://www.carpentersworkshopgallery.com/artists/tim-noble-and-sue-webster/>

Figura 30. Lewis Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland*, 1865. [Consulta: 04/08/2019]. Disponible en: <https://www.bl.uk/collection-items/alices-adventures-under-ground-the-original-manuscript-version-of-alices-adventures-in-wonderland>

Figura 31. Lewis Carroll, *Alice Liddell*, 1858. [Consulta: 04/08/2019]. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283092>

Figura 32. Lewis Carroll, dibujo bajo la fotografía de Alice Liddell encontrado en el manuscrito original *Alice’s Adventures Under Ground*, 1864. [Consulta: 08/08/2019]. Disponible en: <https://www.britishlibrary.cn/en/works/alice-in-wonderland/>

Figura 33. Izquierda: Lewis Carroll, *Alice’s Adventures Under Ground*, 1864. Derecha: Lewis Carroll, *Alice’s Adventures In Wonderland*, 1865. [Consulta: 08/08/2019]. Disponible en: <https://www.britishlibrary.cn/en/works/alice-in-wonderland/>

Figura 34. Carta de Lewis Carroll a la Sra. Symonds, 9 de noviembre de 1891. [Consulta: 10/08/2019]. Disponible en: <https://www.bonhams.com/auctions/21761/lot/30/>

Figura 35. Gárgola, fachada de la iglesia St. Peter (Croft-On-Tees). Posible referencia para la creación del Gato de Cheshire en los cuentos de Carroll. [Consulta: 15/08/2019]. Disponible en: <https://www.thenorthernecho.co.uk/news/15636717.st-peters-at-croft-on-tees-which-has-strong-lewis-carroll-links-seeks-to-raise-70000-for-heritage-centre/>

Figura 36. John Tenniel, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, 1871. Extraída de la publicación CARROLL, L., GARDNER, M. (1999): *Alicia anotada*. Madrid: Ediciones Akal, p. 313.

Figura 37. Fiódor Dostoyevski, *El doble*, 1846. [Consulta: 20/09/2019]. Disponible en: <https://www.iberlibro.com/9788420635576/doble-Libro-Bolsillo-Literatura-Fi%C3%B3dor-842063557X/plp>

Figura 38. Richard Ayoade, *The Double*, 2013. [Consulta: 16/08/2019]. Disponible en: <http://www.skywaspink.com/dos-hacen-uno-sobre-el-doble-de-fiodor-dostoyevski/>

Figura 39. Hayao Miyazaki, *Nausicaä en el valle del viento*, 1984. [Consulta: 18/08/2019]. Disponible en: <http://roberthood.net/blog/index.php/2012/05/20/mad-gods-and-ghibli/>

Figura 40. Gilbert & George, *Jack Freak Pictures*, “Down Among The Dustbins”, 2008. [Consulta: 07/09/2019]. Disponible en: <http://www.gilbertandgeorge.co.uk/work/pictures/2008/jack-freak-pictures/down-among-dustbins>

Figura 41. Gilbert & George, *The Singing Sculpture*, 1991. [Consulta: 15/09/2019]. Disponible en: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/22ywTtt7WhmgzJt5Z4N942h/living-sculptures-at-home-with-gilbert-george>

Figura 42. Gilbert & George, *Dusty Corners*, “Nº 13”, 1975. [Consulta: 15/09/2019]. Disponible en: <http://www.gilbertandgeorge.co.uk/work/pictures/1975/dusty-corners/dusty-corners-no-13>

Figura 43. Tim Noble & Sue Webster, *Miss Understood & MR Meanor*, 1997. [Consulta: 07/10/2019]. Disponible en: http://www.timnobleandsuewebster.com/miss_understood_1997.html

Figura 44. ARMAN, *Dechets Bourgeois (Et S'il N'en Restait Qu'un, Je Serai Celui-Là)*, 1959. [Consulta: 07/10/2019]. Disponible en: http://www.arman-studio.com/catalogues/catalogue_poubelle/arman_poubelle_list.html

Figura 45. Tim Noble & Sue Webster, *Nasty Pieces of Work*, 2008-2009. [Consulta: 15/10/2019]. Disponible en: <https://www.artsy.net/artwork/tim-noble-and-sue-webster-nasty-pieces-of-work>

Figura 46. Tim Noble & Sue Webster, *Nihilistic Optimistic (10 de octubre – 24 de noviembre, 2012)*, Blain|Southern, Londres. [Consulta: 22/10/2019]. Disponible en: <https://www.blainsouthern.com/exhibitions/nihilistic-optimistic>

Figura 47. Tim Noble & Sue Webster, *The New Barbarians*, 1997-1999. [Consulta: 22/10/2019]. Disponible en: http://www.timnobleandsuewebster.com/new_barbarians_1997-99.html

Figura 48. Tim Noble & Sue Webster, *Masters of The Universe*, 2000. [Consulta: 22/10/2019]. Disponible en: http://www.timnobleandsuewebster.com/masters_otu_2000.html

Figura 49. Cartel de la exposición *THE Doraemon Exhibition*, celebrada en Mori Arts Center Gallery, 2017. [Consulta: 09/10/2019]. Disponible en: <https://macg.roppongihills.com/en/exhibitions/439/>

Figura 50. Izquierda: Lady Gaga durante el Festival de Glastonbury, 2009. Derecha: Matthew Barney, *Cremaster Cycle*, 2002. [Consulta: 15/10/2019]. Disponible en: <https://www.alamy.es/foto-lady-gaga-realiza-durante-el-festival-de-glastonbury-2009-dia-1-la-granja-digna-pilton-somerset-inglaterra-260609-35477016.html>

Figura 51. Pablo Reinoso, *La Parole*, 1998. [Consulta: 01/11/2019]. Disponible en: <http://www.argentine-embassy-uk.org/oh/eng/a11.htm>

Figura 52. Figuras coleccionables y *Art Toys*. Fotografía de colección privada.

Figura 53. Takashi Murakami, *The 500 Arhats Capsule Figures*, 2016. [Consulta: 29/10/2019]. Disponible en: <https://coartmag.com/news/feature/takashi-murakami-500-arhats/#prettyPhoto>

Figura 54. Takashi Murakami, *The 500 Arhats*, 2012. [Consulta: 14/10/2019]. Disponible en: <https://www.mori.art.museum/contents/tm500/mobile/en/exhibition.html>

Figura 55. Fools Paradise, *Lowfool vs Lowfool EP2: Dokkan Awaken*, 2017. [Consulta: 23/10/2019]. Disponible en: <https://www.marvelous.toys/collections/new-items/products/foolspara-dokkanawaken>

Figura 56. Walt Disney, *Mickey Mouse*, 1930. [Consulta: 30/10/2019]. Disponible en: <https://fineartamerica.com/featured/mickey-mouse-patent-drawing-from-1930-vintage-aged-pixel.html?product=poster>

Figura 57. Osamu Tezuka, *Astroboy*, 1952. [Consulta: 30/10/2019]. Disponible en: <http://www.artnet.com/artists/osamu-tezuka/astro-boyKJCkoLoXwF6EUwecg-eogA2>

Figura 58. Autor desconocido. *Jian bird*. Sin fecha. [Consulta: 28/10/2019]. Disponible en: <https://twitter.com/imijoyelmader/status/1000426420735283201>

Figura 59. Hideaki Anno, *Neon Genesis Evangelion*, capítulo veinte, 1995. Captura de pantalla del capítulo veinte.

Figura 60. Hideaki Anno, *Neon Genesis Evangelion*, 1994. Imagen del texto citado. Captura de pantalla del capítulo veintiséis.

Figura 61. Hideaki Anno, *Neon Genesis Evangelion*, capítulo veintiséis, 1994. Captura de pantalla del capítulo veintiséis.

Figura 62. Hideaki Anno, *Neon Genesis Evangelion*, 1994. Captura de pantalla del capítulo veintiséis.

Figura 63. Hideaki Anno, *Neon Genesis Evangelion*, 1994. Imagen del texto citado. Traducción del texto: ¿Mi imagen? Captura de pantalla del capítulo veintiséis.

Figura 64. Hideaki Anno, *Neon Genesis Evangelion*, 1994. Captura de pantalla del capítulo veintiséis.

Figura 65. Hideaki Anno, *Kareshi Kanojo no Jijo*, 1999. Imagen del texto citado. Traducción del texto: ¿Qué opina la gente de mí? Captura de pantalla del capítulo uno.

Figura 66. Hideaki Anno, *Kare Kano*, capítulo uno, 1998. Captura de pantalla del capítulo uno.

Figura 67. Hideaki Anno, *Kareshi Kanojo no Jijo*, capítulo uno, 1998. Captura de pantalla del capítulo uno.

Figura 68. Hideaki Anno, *Kareshi Kanojo no Jijo*, capítulo tres, 1998. Captura de pantalla del capítulo tres.

Figura 69. Hideaki Anno, *Neon Genesis Evangelion*, capítulo veintiséis, 1994. Captura de pantalla del capítulo veintiséis.

Figura 70. Gilbert & George, *Beard Code*, 2016. [Consulta: 15/10/2019]. Disponible en: <http://www.gilbertandgeorge.co.uk/work/pictures/2016/the-beard-pictures>

Figura 71. Blue Noses, *Absolut Blue Noses*, 2002. [Consulta: 30/10/2019]. Disponible en: <https://museumstudiesabroad.org/the-blue-noses/>

Aportaciones Artísticas

Figura 72. *Peri Physeos, Aristóteles* (detalle). Lápiz de grafito sobre papel, 2016.

Figura 73. *Peri Physeos, Aristóteles*. Lápiz de grafito sobre papel, 80 x 61 cm / cada pieza, 2016.

Figura 74. *Peri Physeos, Aristóteles*. Lápiz de grafito sobre papel, 80 x 61 cm / cada pieza, 2016.

Figura 75. *Como macetas sin tiesto, lo que ha de brotar*. Render digital, 2016.

Figura 76. *Como macetas sin tiesto, lo que ha de brotar*. Render digital, 2016.

Figura 77. *Como macetas sin tiesto, lo que ha de brotar*. Imagen digital, 2016.

Figura 78. *Como macetas sin tiesto, lo que ha de brotar*. Óleo sobre papel montado en bastidor de lino, 2016.

Figura 79. *Como macetas sin tiesto, lo que ha de brotar*. Óleo sobre papel montado en bastidor de lino, 2016.

Figura 80. *Sobre la cultura clásica y el Pop*, “Homero”. Serigrafía y litografía sobre impresión digital en papel *washi*, 2017.

Figura 81. *Sobre la cultura clásica y el Pop*, “Hades”. Serigrafía y litografía sobre impresión digital en papel *washi*, 2017.

Figura 82. Figura 81. *Sobre la cultura clásica y el Pop*, “Heráclito”. Serigrafía y litografía sobre impresión digital en papel *washi*, 2017.

Figura 83. *Alice*. Resina de poliuretano, 20 x 9 x 7,5 cm., 2018.

Figura 84. *Alice*. Resina de poliuretano, 20 x 9 x 7,5 cm., 2018.