

CECILIA ALMEIDA SALLES

## **GESTO INACABADO. Proceso de creación artística**

(Selección de fragmentos del libro *Gesto inacabado. Processo de criação artística* traducidos por Lelia Roco para La materia Análisis de las Formas FADUNCuyo)

En toda práctica creadora, hay hilos conductores relacionados a la producción de una obra específica que, a su vez, la atan como un todo. Son principios rodeados por el aura de la singularidad del artista; estamos, por lo tanto, en el campo de la unicidad de cada individuo. Son gustos y creencias que rigen su modo de acción: un proyecto personal, singular y único.

Ese proyecto estético, de carácter individual, está localizado en un espacio e un tiempo que inevitablemente afectan al artista. Los documentos de proceso<sup>1</sup>, muchas veces, conservan marcas de la relación con el ambiente que envuelve los procesos creativos y a la obra en construcción. Anotaciones de lecturas de libros y periódicos y observaciones sobre espectáculos vistos o exposiciones visitadas, son ejemplos de esa relación del artista con el mundo que lo rodea. Son registros de la inevitable inmersión del artista en el mundo que lo envuelve. Por medio de esas formas de retención de datos, conocemos, entre otras cosas, las cuestiones que le preocupan y sus preferencias estéticas. (p. 37)

Es importante resaltar que la mera constatación de la influencia del contexto no nos lleva al proceso propiamente dicho. Lo que se busca<sup>2</sup> es cómo ese tiempo y espacio, en que el artista está inmerso, pasan a pertenecer a la obra. Cómo la realidad externa penetra el mundo que la obra presenta. (p.38)

El gran proyecto- del artista- se va mostrando, de ese modo, como principios éticos y estéticos de carácter general, que orientan el momento singular que cada obra representa...Cada obra representa una posible concretización de su gran proyecto. ..El artista no inicia ninguna obra con una comprensión inefable de sus propósitos. Si el proyecto fuese absolutamente claro o pre-determinado, no habría lugar para desarrollo, crecimiento y vida (p.39)

No hay, por lo tanto, una teoría cerrada y lista, anterior al hacer. La acción, de la mano del artista, va revelando ese proyecto en construcción y transformación.

Al acompañar un proceso específico, comparando borradores, bocetos o cualquier otra forma de concretización de los testimonios que el artista va dejando a lo largo del proceso, las reflexiones sobre las tomas de decisión, las dudas y lo que él rechaza, nos permiten comprender algunos de esos principios orientadores. (p.41)

<sup>1</sup> La autora llama documentos de proceso a :registros en cuadernos, libretas etc. anotaciones al margen de bocetos, proyectos, etc. Lecturas preferidas, música, artículos con noticias del momento, fotografías tomadas por el artista de un momento especial, personajes que le interesan, detalles de su obra, documentos etc. etc.

<sup>2</sup> En este caso, como se ha hecho un recorte del texto original, conviene explicar que la autora trabaja sobre la producción artística, haciendo interpretaciones y análisis críticos sobre la misma, desde un método que se llama *crítica genética* que originalmente surge en las letras y que ella estudia y aplica a todos los procesos creativos artísticos, periodísticos, literarios etc.

La obra de arte carga las marcas singulares del proyecto poético que la direcciona, pero también es parte de la gran cadena que es el Arte. Así, el proyecto de cada artista se inserta en la línea del tiempo del arte, de la ciencia e de la sociedad, en general...Está en un diálogo con la tradición, con el presente y con el futuro. La cadena artística trata de la relación entre generaciones y naciones; una obra comunicándose con sus antepasados e futuros descendientes. (p.42)

No existen métodos específicos para el desarrollo del proceso creador, cada artista encuentra el suyo. 'Por eso, los críticos de proceso, tratan de distinguir algunas operaciones lógicas que les permitan discutir la creación como proceso de conocimiento y camino de experimentación. Algunas de esos caminos se presentan a continuación:

El transcurso del acto creador está hecho de relaciones en tensión, como si fuese su musculatura. Polos opuestos de naturaleza diversa actúan dialécticamente uno sobre el otro, manteniendo el proceso en acción.

Por ejemplo, la intervención del azar genera tensión en la continuidad del proceso por la confluencia entre lo que el artista se propone y lo imprevisto. Y al aceptar la presencia de esos polos tensionados, se admite que hay diferentes modos de concretar esas tensiones. La relación azar e intención aparece como la dialéctica del movimiento.

Esta perspectiva, ve a la creación como un trayecto direccionado por un proyecto e inserto en la continuidad de un proceso.

Otras posibilidades de diálogo fecundo hallados en los diferentes procesos creativos se desarrollan a continuación:

## **Ley y posibilidad**

Podríamos afirmar, en términos bastante generales, que la creación se realiza en la tensión entre límite y libertad: libertad y límite están asociados al enfrentamiento de leyes.

El conocimiento de las leyes sería la verdadera libertad. "Músicos, arquitectos, pintores, poetas o cualquier otros artistas, no pueden tener solamente sus propias técnicas sin estudiar primero las leyes básicas de sus respectivas artes. Son inevitables las reglas en que ellos deben, en última instancia, basar la construcción de sus técnicas" (Chekhov, 1986, p. 187). El actor Luis Mello (1993), a su vez discute el conocimiento de la técnica como una forma de tornar el cuerpo maleable para así ampliar sus posibilidades.

El artista tiene el horizonte en sus manos. "El arte es hijo de la libertad" (Schiller, 1989). Aparentemente, él puede crear todo -es omnipotente. No obstante, la libertad absoluta está desvinculada de una intención, y, en consecuencia, no lleva a la acción. La existencia de un propósito, que dé un carácter general y vago, es el primer orientador de esa libertad ilimitada.

Crear libremente no significa poder hacer cualquier cosa. En cualquier momento, en cualquier circunstancia y de cualquier manera. Las delimitaciones son como los márgenes de un río por el cual el individuo se aventura en lo desconocido. Vemos el ser libre como una condición selectiva, siempre vinculada a una intencionalidad presente, quizás tal vez inconsciente, de los valores individuales y sociales de un tiempo. (Ostrower, 1978).

Umberto Eco (1985), en *Apostillas al Nombre de la rosa*, habla de la necesidad de crear obstáculos, para poder inventar libremente. Carlos Fuentes (1989, p. 102) habla de esa misma tensión al discutir la cuestión de la libertad en el arte, a partir de la visión de Diderot. El dice que "el autor precisa escoger entre varios temas, y está libre para hacerlo, pero precisa sacrificar la libertad para seguir los otros caminos". Así se puede hacer libremente, sacrificando constantemente otras posibilidades de libertad; la libertad se constituye tanto de escoger lo que se deja de hacer o no se puede hacer, como de escoger lo que efectivamente acontece.

Límites internos o externos a la obra ofrecen resistencia a la libertad del artista. En tanto, esas limitaciones se revelan, muchas veces, como propulsoras de creación. El artista es incitado a vencer los límites establecidos por él mismo o por factores externos, como fechas de entrega, presupuestos o delimitaciones de espacio.....

Cuando yo estaba estudiando los documentos del proceso de creación del libro *No verás país ninguno* de Ignacio de Loyola Brendao, encontré una imagen: un bloque de líneas. Al principio no conseguía comprender el papel desempeñado por esa imagen en el proceso de construcción de aquel poema.

Otra anotación encontrada en los diarios respondía mi pregunta. "En cuanto escribía, sin ninguna explicación, comencé a hacer bloques de texto de cuatro líneas. Los dos primeros fueron coincidencia. Del tercero en adelante, cuando visualicé la página gráficamente, pase a trabajar en el sentido de mantener los bloques del mismo tamaño. A pesar de conocer los obstáculos." El escritor se auto impone en ese momento, un límite.

El efecto visual causado por esa especie de pauta musical lo hace pensar en la posibilidad de escribir todo el libro en párrafos fijos de cuatro líneas, que después se concretizarán en cinco líneas.

El proceso mostró diversas estrategias, utilizadas por el escritor, para cumplir el límite por él determinado, como, por ejemplo cortes que revertirían, necesariamente, en adiciones de otros elementos para que el "diseño" del párrafo fuese mantenido. El escritor dejó varios registros en sus diarios de las dificultades enfrentadas para ser fiel a sus órdenes, llegando así a pensar en desistir.

Como respuesta a ese desafío establecido a lo largo del proceso, encontramos en *No verás país ninguno* presentado párrafos fijos de cinco líneas. El texto así ritmado pierde su rigidez en los momentos de alucinaciones del personaje narrador...

.....

Akira Kurosawa (1990, pág. 279) comenta las dificultades enfrentadas en virtud de su decisión de explorar el uso de tres cámaras simultáneamente en diversos tipos de recorridos. "Es extremadamente difícil determinar como moverlas".

Resolvió hacer uso de ese recurso técnico durante el filme *Los siete samuráis*, que, de cierta manera, exigía esa técnica porque era imposible prever lo que exactamente ocurriría en el momento en que los bandidos atacaban la Villa de campesinos durante una gran tempestad. "Si yo hubiese filmado este trecho usando el método tradicional de toma por toma, no había garantía de que cualquier acción pudiese ser repetida dos veces de la misma forma. Entonces, usé tres cámaras rodando simultáneamente. El resultado fue extremadamente eficaz."

En el caso de *Los siete samuráis*, el límite era externo, así que la incorporación de esa técnica en otros filmes, cuyos itinerarios no exigían tanta acción, se tornó un límite que el cineasta se impuso.

Paul Klee (1990, p. 245) nos ofrece otro ejemplo del límite externo: "El retrato que comencé a hacer para la exposición me llegó a dar fiebre. La placa de vidrio es tan bonita, tan pura. Es ese maldito plazo".

Es solamente por los límites que se llega a lo ilimitado; lo ilimitado es lo que exige límites. La capacidad de establecer límites es la mayor prueba de libertad - El artista es un libre creador de límites, de cumplimiento o de superación de esos elementos. El artista es un creador de leyes, o libre creador de leyes infinitas (Accioli, 1977).

Veamos esas relaciones dialécticas actuando a lo largo del proceso creador.

## **Artista y materia**

El término materia estará siendo usado, como todo aquello que el artista recorre para la concretización de su obra: lo que el escoge, manipula y transforma en nombre de su necesidad. Materia sería, por lo tanto, todo aquello de lo que la obra está hecha; aquello que auxilia al artista para dar cuerpo a su obra. En el caso del poeta por ejemplo, la lengua es ampliamente explorada al ser manipulada para dar forma al discurso narrativo: personajes, enredos, conflictos, espacios.

Para el actor, una de sus materias es su propio cuerpo, que va siendo moldeado, dando origen a determinados movimientos, gestos, tonos de voz, formas de andar u observar. Yul Brinner explica, en el prefacio del libro *Para el actor*, de Chekhov (1986), que, como actores, tenemos que trabajar con el instrumento más difícil de dominar, esto es, nuestro propio yo -con nuestro ser físico y nuestro ser emocional. Las palabras, las rúbricas, en fin, todos los índices ofrecidos por el dramaturgo van también siendo manipulados por el actor.

Mirando más de cerca la relación del propósito del artista con las materias que él ha escogido, comprendemos la interdependencia de esos elementos. La intención creativa mantiene íntima relación con la materia escogida. Se opta por una

determinada materia en detrimento de otras, de acuerdo con los principios generales de la tendencia del proceso.

Es interesante seguir el relato de Gabriel García Márquez para sentir esa interdependencia. Él acredita que la técnica y la lengua son instrumentos determinados por aquello que el escritor quiere de cada narrativa:

*La lengua utilizada en “El coronel no tiene quien le escriba”, en el “Veneno de la madrugada” y en varios de los cuentos de “Los funerales de la mamá grande” es concisa, sobria, dominada por una preocupación de eficacia, tomada del periodismo. En “Cien años de soledad” precisaba de un lenguaje más rico para dar entrada a esa otra realidad que, convenimos en llamar mítica o mágica (1982, p. 67)*

Se puede establecer que entre el uso de materia y la tendencia del proyecto de un artista, se puede percibir, muchas veces, que una materia es elegida en medio de la complejidad de una manifestación artística. Fellini, por ejemplo, elige la luz como la materia del filme. El es contundente en la definición del poder de la luz:

*En el cine, tal vez, la luz sea la ideología, sentimiento, color, tono, profundidad, atmósfera, narrativa. La luz es aquello que reúne, que apaga, que reduce, que exalta, que arriesga, esfuma, sublima, derrumba, que hace tornar creíble o aceptable lo fantástico, el sueño o al contrario, torna fantástico lo real, da tono de espejismo a lo cotidiano más simple, reúne transparencias, sugiere tensiones, vibraciones.*

*La luz llena un vacío, crea expresión donde ella no existe, dota de inteligencia a lo que es opaco, da seducción a la ignorancia. La luz diseña la elegancia de una figura, glorifica un paisaje, lo inventa de nada, da magia a un fondo. Es que el primer efecto especial, entendido como truco, como encantamiento, como engaño, logia de alquimia como la máquina de lo maravilloso. La luz es el sol alucinatorio que, quemando, irradia las visiones: es lo que vive sobre la película, vive por la luz.*

*La escenografía más elemental y rudamente realizada puede, con la luz, adquirir perspectivas insospechadas como colocar la narrativa en una atmósfera inquietante. O entonces, encendiéndose apenas un reflector, y dándose un contraluz, es que todo sentido de angustia se disuelve y todo se torna sereno, familiar, seguro. El film es escrito con luz. (1986, pág. 107-8).*

La materia seleccionada a su vez, pasa a actuar en función de esa tendencia. Bakhtin (1992) discute, en su estudio sobre la estética de creación verbal, la palabra del poeta siendo adaptada a las finalidades estéticas. El ve la tarea del artista, condicionada por el designio artístico, consistido en superar la materia. En ese proceso, lo que se domina es una eventual determinación extra-estética que le es inherente: "El mármol deja de oponer resistencia en su calidad de mármol, o sea en cuanto determinación de fenómeno físico y debe expresar la plasticidad de las formas del cuerpo."

Al mismo tiempo, el conocimiento de las leyes dadas por la naturaleza de la materia va más allá de esa tendencia concretizada en el proyecto poético del artista, generando posibles adaptaciones delante de la imposibilidad de superación de límites que le fueran impuestos. Fayga Ostrower (1978, p. 32) dice que "cada materialidad abre ciertas posibilidades de acción y otras tantas imposibilidades. Si las vemos como limitadoras para el curso creador, deben ser reconocidas también como orientadoras, pues dentro de las delimitaciones, a través de ellas, es que surge en sugerencias para proseguir un trabajo y al mismo tiempo lo amplía en direcciones nuevas".

Ese contacto con los límites de la materia es parte del proceso de conocimiento de la materia. Cada materia, así, pide comportamiento y disciplina específicos. Kurosawa (1990, p. 252) explica cómo aprendió algunas de las singularidades del proceso de escritura de un guión "una novela y un guión son cosas enteramente diferentes. La libertad que una poesía nos da para realizar una descripción psicológica es particularmente difícil de ser traspuesta a un guión, siempre que utilicemos la narrativa." y él dice que, gracias al trabajo de adaptación de una novela adquirió nueva conciencia sobre la materia con la cual son hechos los filmes y guiones. Él, al mismo tiempo, fue capaz de incorporar muchas formas de expresión propias de escritura en un trabajo cinematográfico.

Cada materia tiene su singularidad, como vemos en el relato del bailarín Murray Louis:

*Los bailarines trabajan y viven de dentro para fuera. Están casi siempre sintiendo dolor, física y mentalmente. La responsabilidad de mantenerse en forma es interminable y abrumadora. Esa intensidad de comportamiento es esencial para los bailarines. Ellos forjan constantemente sus cuerpos que no siempre son confiables, afinados y adecuados, y por ello sumamente susceptibles a las raspaduras pero resistentes a la fragilidad, de la inhabilidad y entorpecimiento humano (1992, pág. 8).*

Para observar esta cuestión de manipulación de la materia más de cerca, es interesante comparar cómo la misma materia es vista en diferentes formas de expresión artística...

.....

## **Forma y contenido**

No se puede tratar forma y contenido como entidades separadas. Si por un lado, se ve el contenido determinado o hablando a través de la forma, esto es, la forma como un recipiente de contenido, no se puede negar que la forma es la propia esencia del contenido. Es la visión de la forma como poesía hecha de acción y no mero automatismo.

Si el contenido determina la forma, ésta, a su vez, representa el contenido. El contenido se manifiesta a través de la forma, pues la forma es aquello que

constituye el contenido. Peirce (1977) dice que es erróneo afirmar que una buena lengua es simplemente importante para un buen pensamiento, pues ella es la propia esencia de este. "El objeto estético se constituye a partir de un contenido artísticamente formalizado o de una forma artística plena de contenido" (Bakhtin, 1988, p. 50) la concreción de los trazos, esbozos y ensayos está directamente ligada a la materialización de la obra, o sea, la formalización del contenido. El desenvolvimiento de la obra se va dando en la continua metamorfosis en el surgimiento de nuevas formas.

Diarios y anotaciones dejan, a veces, que nos aproximemos a los momentos de desenvolvimiento de aquello que el artista pretende decir, además sin el ropaje que recibirá la obra. Encontramos también, anotaciones relativas al modo como la obra será presentada, como, por ejemplo, apuntes sobre el vocabulario de un libro o sobre el uso de la luminosidad en un grabado. En tanto, lo que se percibe es que ninguna tendencia del proceso está desprovista de materia: lo que quiere decir, es que aquello que surge como una vaga tendencia, ya está cargada de materia que será modelada, para que eso sea dicho. Durante todo proceso, forma y contenido están siempre en relación de interdependencia.

La forma surge por la necesidad de expresión de la artista, de ahí la intimidad que ella mantiene con su forma. Sentimos ese apego en una anotación del diario de Paul Klee (1990), en la cual afirma que, a cierta altura lo que tenía como más personal eran sus líneas. La forma no es, por lo tanto, una mera concretización de una obra ya pensada, sino fuerza viva ligada al artista.

La forma es el acceso que el artista tiene a su proyecto poético de manera general. Observamos muchos ejemplos en los que una simple anotación registra un fragmento de ese proyecto y el movimiento creador, guardado entre documentos del proceso, muestra la acción del artista, en función de esos "auto-comandos".

Ignacio de Loyola Brandao, a cierta altura del proceso de construcción de *No verás país ninguno*, anota que está sintiendo la necesidad de acelerar el ritmo del relato para que el clima sofocante se estimule. Esa anotación en el diario va más allá de los esbozos, que pasan a recibir nuevas sintaxis y nueva puntuación.

Muchas subordinaciones son quebradas en dos oraciones absolutas y las relaciones lógicas pasan a ser establecidas en el resultado de la yuxtaposición. En ciertas coordenadas, las conjunciones son, muchas veces, sustituidas por comas. Puntos toman el lugar de punto y coma y comas como sucede en "Bajé, asegurando que podría encontrarlo", que queda "Bajé. Asegurando que podría encontrarlo."

El efecto final causado por esas modificaciones recae sobre la rapidez del texto y la aceleración del flujo narrativo. Lo que se observa, por lo tanto, es que las formas representan contenidos.

Marguerite Yourcenar explica esa relación de interdependencia:

*Cuando observamos en un museo una vieja de Rembrandt o la Victoria de Samotracia, es sólo a través de una cierta forma de conocimiento o pensamiento que el pintor o escultor quiere transmitir. En*

*los dos casos la forma no es otra cosa sino un fundamento tornado visible, es la esencia tornada palpable: aquí un enmarañado de arrugas, allá los dobleces del paño abultados he inflados por el viento del mar. Si no hubiese esa forma pintada o esculpida no habría ningún pensamiento, ninguna obra. Propongo, entonces, que el problema de forma en cuanto opuesto al del pensamiento sea dejado de lado, porque es un falso contraste y un falso problema (1987, pág. 15-16).*

Hay casos de creación frustrada, cuando esos dos polos no se encuentran. Instantes de contenidos sin forma, como Paul Klee (1990, pp. 169 y 266) anotó en sus diarios: "Es como si estuviese frente a cosas prestas a ganar forma" y "ahora paso a darle la forma que ya llevo en el alma". El poeta ruso Mandelstam (citado por Vigotsky, 1987) cuenta: "olvidé la palabra que pretendía decir y mi pensamiento, privado de su sustancia, volvió al reino de las sombras".

Un instante de forma sin contenido e ilustrado por Váleriy (1957) en su relato de cómo, por un tiempo, un ritmo lo persiguió, ritmo que se ofrecía en una producción cuyo desenvolvimiento lo encantaba, más su ignorancia lo desesperaba. La excitación no encontraba el cerebro. El poeta dice ver con claridad esta dualidad: a veces, alguna cosa se deja exprimir y, otras veces, los medios de expresión dejaron de servir a alguna cosa. El diario de Schlemmer (1987) muestra también esa dialéctica: "yo tenía la forma, más me faltaba la idea. Inicialmente fue inverso. Ahora tengo las manos llenas y el corazón vacío".

Es importante notar que en todos esos relatos el proceso creador no se desarrolla y, consecuentemente, las obras no acontecen.

La relación entre forma y contenido no puede ser definida, por lo tanto, por una dicotomía. Investigar dónde uno comienza y el otro termina es descubrir la propia naturaleza del arte. El poder de expresión del producto que está siendo fabricado está en la fusión de forma y contenido -una especie de amalgama. El autor de una obra está presente en toda la obra. No será encontrado en ningún elemento separado del todo y menos aún en el contenido de la obra si estuviera aislado del todo. El autor se encuentra en el momento inseparable en que contenido y forma se funden.

El proceso de construcción de la obra muestra esa permanente interferencia de uno sobre otro que, como vimos, encuentra su materialidad en el trabajo de ejecución de la obra, cuando el artista se dedica a los ajustes y adecuaciones diversos, como será discutido en el proceso de experimentación.

## **Fragmento y todo**

La combinación de crecimiento y ejecución, que caracteriza el trabajo artístico, conduce a procedimientos que no pueden ser descritos como una elaboración sucesiva de fragmentos. La construcción de cada aparente fragmento actúa dialécticamente sobre el otro. "Cualquier parte de un todo debe dejar incompleto su significado y su forma. Precisa de todo, porque si fuese de otro modo, sería autónoma y dejada, como cuerpo extraño capaz de prescindir de su medio ambiente." (Arnheim, 1976).



En el acompañamiento de los procesos, entramos en contacto con esas elaboraciones, en la medida en que cada gesto modificador se revierte en alguna forma de trazo, como, por ejemplo, una sustitución de un adjetivo, una alteración de una marcación teatral, una ampliación de curvatura en un tubo de acero en una escultura.

El proceso de creación muestra el trabajo del artista como partes y esa intervención aparentemente parcial actúa sobre el todo. La actriz Marília Pera (1988) habla de esa relación en las artes colectivas: "para cambiar una marca sólo para cambiar no interesa. Usted hace andar a su personaje donde tiene que ir realmente. Y cuando usted fue, tiene que percibir si usted está haciendo un diseño bonito con sus colegas de escena, un diseño que sea bonito de verse de afuera y que esté utilizando bien el espacio."

Una interacción de interferencias, modificaciones, restricciones y compensaciones conduce gradualmente a unidades y a complejidades de composición total, observó Arnheim (1976) en los esbozos de Picasso para Guernica.

El artista se entrega al trabajo de cada fragmento con dedicación plena, y ese trabajo es, a su vez, siempre revisado en su relación con la totalidad de la obra. Esa constatación tiene consecuencias para el observador de procesos: el movimiento de su mirar debe nacer del establecimiento de relaciones entre los vestigios. Es en el establecimiento de relaciones entre esos gestos del artista que se perciben los principios que orientan aquel proceso.

Cada índice, si fuera observado de modo aislado, deja de orientar al descubrimiento del acto creador. Es necesario seguir el movimiento del artista, intentar comprender los pasos y relocalarlos en su ritmo original. Es importante observar, como ya mencionamos, la relación de cada índice con él todo: un trazo con los otros: trazos con anotaciones y diarios; rasgos, grafismos, anotaciones y diarios con la obra. El foco de atención es la complejidad de esas relaciones, que está lejos de conexiones lineares. Sólo así se confiere unidad a esas pilas de papeles o a ese objeto aparentemente fragmentario.

## **Acabamiento e inacabamiento**

Tomando la continuidad del proceso y la incompletitud que le es inherente, hay siempre una diferencia entre aquello que se concretiza y el proyecto del artista que está siempre por ser realizado. Donde hay cualquier posibilidad de variación continua, la precisión absoluta es imposible.

Esa relación que entre lo que se tiene y lo que se quiere se revierte en continuos gestos aproximativos, rasgos que buscan completitud. En el silencio que un rasgo guarda, el artista aprende a decir aquello que se resiste a materializar, o a decir de nuevo aquello que no le agradó. El combate del artista con la materia en esa persecución que escapa a la expresión es una búsqueda por la exactitud y precisión en un proceso de continuo crecimiento. El artista lucha con su obra en estado de permanente inacabamiento.

Por lo tanto, lo inacabado tiene un valor dinámico, en la medida en que genera ese proceso aproximativo en la construcción de una obra específica y genera otras obras en una cadena infinita. El artista se dedica a la construcción de un objeto que, para ser entregado al público, precisa tener aspectos que le agraden, pero que se revelan siempre incompletos. El objeto "acabado" pertenece por tanto, a un proceso inacabado.

Cuando se acompañan los procesos, se percibe que cada forma contiene, potencialmente, un objeto acabado. Son parágrafos, líneas, tonos de voz, que resisten, a lo largo de todo el proceso, la mirada crítica del artista. Se mantienen inalterados desde la primera versión.

Un mirar sobre los esbozos de Picasso para las Señoritas de Avignon revela una gran movilidad en la composición: los conocidos cinco personajes de la obra son siete en muchas versiones anteriores. El movimiento de las manos de una de las figuras, en tanto, resiste a todo el proceso.



El objeto considerado acabado, representa, también de forma potencial, una forma inacabada. La propia obra entregada al público puede ser re-trabajada en alguno de sus aspectos -un tema, personaje, una forma específica de trabajo sobre la materia-puede ser retomado. Vemos así cuentos ya publicados cambiando frases o las sensaciones de Fellini (1986) rodando siempre el mismo film. Para el cineasta sus diferentes obras fueron hechas de imágenes filmadas a partir de los mismos materiales, pero examinadas desde puntos de vista diversos.

Ahora, quede claro que el momento "cierto" de entregar la obra al público está ligado a lo que el artista quiere de su obra, no faltan documentos que hablan de las dificultades de determinar ese momento de parar o de considerar a la obra en construcción un objeto acabado.

Alberto Moravia (1991, p. 146) confiesa que siempre se queda con la impresión de que, perfeccionando los libros, podría tornarlos mejores. "Mas también es verdad que nunca se sabe cuándo el perfeccionamiento debe parar".

Algunos artistas critican el momento de detención de las obras de otros creadores. Byron (citado por Eisenstein, 1961) dice que Campbell corregía por

demás. Nunca estaba satisfecho con lo que hacía; sus mejores cosas fueron arruinadas por el pulimento -La vehemencia del esbozo es jugada fuera. Tal como acontece con los cuadros o con los poemas que pueden acabar muy retocados.

Alberto Moravia (1991, p. 146) hace comentarios semejantes sobre el film de Clouzot, *el misterioso Picasso*. El constata que Picasso al pintar un toro, "poco a poco lo tornó a cada vez más bonito, pero Picasso quiere mejorarlo y entonces, poco a poco acaba arruinándolo. Nosotros sabemos, ahora, dónde Picasso habría tenido que parar, pero entonces el no lo sabía." esa observación genera una autocrítica: "lo mismo acontece conmigo. Probablemente el secreto de un escrito bien hecho consiste en saber dejarlo a tiempo, imperfecto. Aquella imperfección, acaba demostrando enseguida, el máximo posible de perfección".

Es curioso después de ese comentario, quedarse con las palabras de Picasso (1985 p. 80), una especie de apología del inacabamiento: "nunca me gustó concluir un cuadro. Es mucho más fácil terminarlo que dejarlo inacabado. Cuando un museo estaba exponiendo uno de mis cuadros, pedí que colocasen una plaqueta al lado, diciendo: "no toque, pintura viva".

El trabajo creador se muestra, de ese modo, siempre como un gesto inacabado.

---

SALLES, Cecilia Almeida; **Gesto inacabado. Processo da criação artística**; 2ªed.; SP, Fapesp, Annablume 2004.