

El duelo en la obra de Marta Combariza

Flor María del Pilar Cifuentes M.



El duelo en la obra de Marta Combariza

Flor María del Pilar Cifuentes M.

"Quien está de duelo es habitado por el ser que ha perdido"

Jean Allouch

Muchas gracias a Marta Combariza
por haber permitido que me acercara a su obra
y por su disposición incondicional.

Tabla de contenido

AGRADECIMIENTOS	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
PREFACIO.....	7
INTRODUCCIÓN.....	11
CARACTERIZACIÓN DEL DUELO.....	19
LA FUNCIÓN DEL RITUAL.....	26
LA MUERTE SECA.....	31
EL SACRIFICIO.....	36
LA HUELLA	42
EL RESTO	45
EL BLOQUE.....	49
LA PRIMERA ACCIÓN Y EL DUELO REDOBLADO	62
EL LIMITE.....	77
EL VESTIDO	87
<i>DESINTEGRAR</i>	91
<i>RECONFIGURAR</i>	95
LA MALLA.....	99
LA HUELLA	107
EL ACTO	110

LOS HILOS	112
EL LIBRO	114
EPÍLOGO: ACTOS DE DESEO.....	125
BIBLIOGRAFÍA	128
ANEXO 1: RESUMEN DEL CUENTO DE KENTSABURO OÉ.....	130
ANEXO 2: CRONOLOGÍA DE LA ARTISTA	138

PREFACIO

Este texto trata sobre el duelo como tema y motivo central en la obra de Marta Combariza, y está basado en indicios, imágenes, y palabras que han dado forma a una obra efímera en su mayor parte, una obra que consiste en montajes realizados por la artista in-situ, desmontados luego y conservados solo a la manera de registros y de objetos que Combariza conserva consigo. Así, la presencia actual de los trabajos que constituyen esta obra está dada por las piezas que aún conserva la artista, los múltiples registros que realiza tanto en video como en fotografía, y las narraciones que Combariza realiza en las entrevistas, elementos que son la materia prima de este texto; las entrevistas fueron realizadas entre septiembre de 2003 y febrero de 2004, y en ellas la artista recrea su trabajo que se funda en un proceso personal, subjetivo, que aún está en curso.

La obra de arte efímera plantea al estudio el inconveniente de que no presenta referentes materiales que hablen de su realidad objetiva, puesto que al no permanecer en el tiempo más que por medio de registros –fotografías, videos, etc.- solo podemos abordarla a través de fragmentos que nos muestran una cara de su propuesta. Sin embargo ¿podríamos pensar que al abordar el estudio de una pintura moderna contamos con más realidad que aquella de la que podemos disponer ante una obra efímera?. Precisamente esta pregunta nos plantea la cuestión de la realidad de la obra de arte y de hasta qué punto se la puede pensar de manera objetiva, aislada, independiente del sujeto, las condiciones y el contexto en que se produce.

El proceso creativo emprendido tanto en una como en otra da cuenta, más allá de un referente objetivo, de una realidad subjetiva actualizada en el momento del acto creativo.

De la misma forma, este material fragmentario no pretende ser aisladamente una obra de arte, cerrada y concluida, sino que se da como obra en la narración que une las piezas a este universo subjetivo que es el del duelo que a través de ellas se efectúa. Así, estos fragmentos de sus trabajos que constituyen su obra global, serán abordados como objetos significativos y actuales enmarcados dentro de un tiempo cíclico, donde ciertos elementos se reiteran en cada trabajo individual, un tiempo que intenta desde la obra misma formular los espacios para este duelo en cada momento de su aparición y en el hilo narrativo-histórico que los articula.

El duelo, que es el paso necesario para todo sujeto ante una pérdida de alguien o algo que ha ocupado un lugar importante en su afectividad, es explícitamente el motivo de los trabajos que constituyen el centro de este análisis, pero como veremos, para que este duelo se haga efectivo no es suficiente con que este objeto o este ser amado hayan desaparecido, ni tampoco que sean reemplazados por otro objeto en el afecto del doliente. No basta tampoco con que el sujeto sea conciente de esta pérdida, puesto que el duelo se da sobre la base de otros duelos, tanto dentro de su propia historia subjetiva como dentro de la historia social y cultural que determina a este sujeto.

La tesis central de este texto es que este duelo, para ser efectuado, requiere de un montaje simbólico¹ e imaginario² que le de lugar y consistencia tanto al afecto como al objeto perdido y que ello se da potencialmente en la obra de Combariza.

¹ Lacan, en los años 50 privilegia en sus desarrollos el registro de lo simbólico. En estos años, lee la lingüística de Saussure, lee a Hegel, Heidegger y la antropología social de Lévi-Strauss y nos habla entonces del sujeto como un sujeto del inconsciente; No de un sujeto absoluto, de un sujeto-unidad, sino de un sujeto incompleto, dividido, que no existe sin el otro. El sujeto, dirá Lacan, es en esencia lenguaje, depende del lenguaje, el lenguaje lo precede, lo determina, dividiéndolo en su estructura misma, enajenándolo y sujetándolo.

En el juego del "*fort-da*", el manejo simbólico de la ausencia de la madre, Lacan percibe la función de la ausencia y presencia propia del símbolo. También en el campo de las alianzas, puesto que toda comunidad está sometida a las reglas de la alianza, ordenando el sentido en que se opera el intercambio; la prohibición del incesto, dirá Lacan, es un pivote subjetivo y el Nombre del Padre, el sostén de la función simbólica que lo identifica como figura de la ley.

De esta forma, lo simbólico consiste en un mundo de palabras, de símbolos que organiza el mundo de las cosas, que organiza los vínculos, las alianzas, un sentido al que el sujeto adviene aún antes de nacer, una dimensión histórica y simbólica que conforman al ser, *La verdad* del sujeto acerca de un pasado que lo constituye y que marca el presente con sus efectos.

Los trabajos de los cuales partimos se generan a partir de la pérdida de un hijo que le impone a la artista la necesidad de una tramitación por las vías con las que cuenta: las artes plásticas. Es a través de objetos, y de la transformación de éstos, que Combariza aborda esta pérdida, y estos objetos serán precisamente aquellos restos que el hijo ha dejado; ya que no hay evidencia de una ausencia de este orden, ya que no hay prueba de realidad que permita su aceptación, se impone a la artista el crear un soporte simbólico para dicha ausencia que trascienda el espacio psíquico puramente individual.

Vemos como tanto en la obra como en el duelo nos enfrentamos con el mismo problema: así como no hay prueba de realidad frente a la obra efímera, no hay prueba de realidad que permita corroborar la existencia o no de un ser amado que ha muerto repentinamente puesto que el vacío que deja no se puede concebir subjetivamente como una prueba objetiva de la ausencia. La incidencia del sujeto se da en cada uno de los aspectos del proceso creativo, sujeto y objeto se confunden y en esa medida la obra, como el duelo, se vuelven tan evanescentes como las impresiones, afectos y deseos de quien la produce, y no solo del individuo sino también del grupo social que la cobija.

En la obra de Marta Combariza la realidad de estos trabajos coincide con el duelo que las genera, no es otra que el duelo mismo. Por esto podrá ser abordada desde las narraciones de este duelo que se intenta hacer efectivo en el acto mismo en que se produce en la obra.

Pero además esta obra que en su conjunto da cuenta de una sucesión de duelos; este duelo se amarra a otros muchos de los cuales no se sabe hasta que esta pérdida contundente los hace aparecer; es en esta confluencia que la obra cobra fuerza y poder efectivos y participa de la interpretación que se da en este texto en la medida en que es desde él que, como público, se hace evidente el carácter compartido de dichos duelos,

² Lacan, a partir de la conferencia del 8 de julio de 1953 en la Sociedad Francesa de Psicoanálisis, define lo simbólico, lo imaginario y lo real. Dentro de esta definición podemos ubicar lo imaginario como el campo de la identidad en el cual la relación se da entre dos, y es por lo tanto un punto de detención de la cadena significativa en su eterno desplazamiento.

En el nudo borromeo se le plantea como el registro que permite el anudamiento del cuerpo que ha sido marcado por el significante, a partir de unos límites dados por la palabra y el nombre en tanto imagen de sí.

develando esta constelación que se da entre sus trabajos puntuales con otras obras de autores que han sentido la necesidad de plasmarlos en el proceso creativo y que han encontrado, como Combariza, un público que le da un lugar a sus obras al hacerse también dolientes.

De esta forma, este texto buscará hacer aparecer determinados elementos y sus conexiones en tanto que modifican lo que serían los escenarios establecidos socialmente para el duelo y que no parecen ser suficientes para que esta tramitación sea efectiva, en un llamado a un cuerpo³ que, como veremos, es en definitiva un cuerpo marcado por la presencia inevitable y necesaria del otro y a un deseo que es el suyo como sujeto que logra intervenir en su propia historia y resignificarla a partir de su intento por involucrar a este otro en dicho duelo.

Quisiera expresar mis más sinceros agradecimientos a William Ávila, quien realizó una juiciosa lectura que aportó a este texto no solo en su forma, sino también en su sentido más profundo. Es en tanto que este texto encuentra a su vez un lector que cobra sentido el trabajo de su escritura.

También quiero agradecer a los maestros que me mostraron el mundo del arte al cual llego desde mi propio campo de estudios y con el convencimiento de que este ejercicio de acercamiento a la obra, que pretende ser sincero, honesto y respetuoso con ella y con la artista, permitirá, espero, desplegar en adelante campos de análisis y de construcción de conocimiento.

³ El cuerpo del que se ocupa el psicoanálisis, y que es del que nos ocuparemos en este texto, no es el cuerpo del anatomista, o del fisiologista, ni siquiera el del filósofo. El cuerpo que nos interesa es el lugar del goce, un cuerpo hablante, un cuerpo que se sitúa del lado de la pérdida, del agotamiento, que ha sido marcado y sometido por el significante, es decir, por la entrada del sujeto al universo del lenguaje.

INTRODUCCIÓN

"no hay lugar terrestre para los muertos"

J. Allouch,

Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca



Imagen 1

Primeras imágenes que conocí de la obra de Marta Combariza

Marta Combariza y yo nos encontramos en un curso de Teoría del arte de la maestría para la cual realizo este trabajo. En ese curso ella presentó algunas imágenes que me dejaron perpleja -sin poder explicar muy bien por qué-, imágenes que pertenecían a uno de los trabajos presentados por ella para la Maestría en Artes Plásticas de la cual era alumna entonces. Estas imágenes (imagen 1) consistían en los registros fotográficos de unos ovillos hechos con ropas destrozadas por la artista e instalada de muy variadas formas en algunos espacios de la Universidad Nacional y en su casa.

Lo que llamó mi atención, ahora puedo entreverlo, era que esta artista expusiera allí, de manera abierta y para mi conmovedora, una obra que se refería a un problema difícil de exponer en cualquier ámbito: el duelo. Esas ropas rasgadas, reformadas, eran las ropas de su hijo único, muerto recientemente, lo cual no dejaba de impactarme teniendo en cuenta que la muerte de un hijo es uno de los momentos más difíciles en la vida de una madre. Traer este trabajo ante nosotros, en pleno seminario de teoría, exponer la motivación de dicho trabajo de manera directa, prestarlo a discusión, eran eventos que chocaban con mi pudor. Me preguntaba en ese momento si esta presentación podía ser indicio de un proceso efectuado en la obra, y si la artista había podido restituir de alguna manera un espacio emocional a partir de esa obra.

El carácter público del acontecimiento presentado ante mi, redimensionaba un tema que es tratado tanto por la psicología como por el psicoanálisis como un asunto privado, que se considera concerniente sólo a los procesos subjetivos y, por lo tanto, a la terapia individual. Una nueva manera de abordar esta problemática se me presentaba frente a estas imágenes: una forma de trabajo de duelo que se desarrollaba a través de los ojos de otros, un público, un grupo social dispuesto, de manera que este duelo, bien sea como tema o como motivación subjetiva, se desenvolvía ante nosotros y a través de nosotros se desenvolvía para la propia

artista. Este hecho tiene repercusiones importantes en el acercamiento al duelo como tema de trabajo, en la medida en que lo retira del espacio de la psicopatología para llevarlo al espacio de una acción social, de modo que tanto el grupo social como el sujeto asimilen la pérdida y reincorporen el afecto a los procesos sociales. Como veremos más adelante, este espacio social para el duelo es precisamente aquel que en las sociedades tradicionales está dado por el ritual, por lo que nos interesaremos en descubrir estas posibles conexiones entre lo que aparece como efecto en el trabajo de Marta Combariza y lo que el ritual logra a nivel del grupo social frente al duelo.

Esta relación de la obra con la muerte del ser querido, se establecía entonces de manera diferente a como lo haría un paciente en análisis. En el ámbito de lo público cada cual puede poner o quitar una palabra o una acción sobre lo que se le presenta: la obra y con ella el duelo mismo. El afecto que motiva la obra busca la manera de ser dado a los otros, dispuesto a recibir de ellos una reacción, llamando –muchas veces veladamente, otras en forma directa- dicha reacción, lo que es contrario a nuestro acostumbrado pudor ante los dolientes, o a la reserva que se espera comúnmente de ellos. La acción que intenta la artista es entonces un dar a ver en espera de respuesta, al poner allí, en el espacio público, ese espacio que uno y otro comparten, algo que desde ese momento no solo compete al uno, sino también al otro, aún si este otro no es más que uno solo. Por esta vía se hace posible que el afecto ante la pérdida del ser amado, vuelva a circular.

Seguiremos en este punto los desarrollos del psicoanalista Jean Allouch, especialmente los de su libro *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*. En este libro Allouch retoma algunos trabajos que se han realizado desde el psicoanálisis freudiano, trabajos de Freud mismo como es el caso del texto *Duelo y Melancolía* y de Jacques Lacan quien aborda el problema a partir de una lectura de *Hamlet*. Por otra parte Allouch entrelaza estos desarrollos con sus propias vivencias en su relación con la muerte de sus seres amados, su padre, su suegro

pero fundamentalmente su hija. Es precisamente a partir de el análisis de los fenómenos que subjetivamente circunscriben su propia relación con la muerte de su hija, que Allouch se interesa por las novelas y cuentos de Kentsaburo Oé, escritor japonés contemporáneo.

A partir del análisis de la obra de Kentsaburo Oé *Ajó, el monstruo de las nubes*⁴ Allouch nos muestra como el duelo, para que sea efectuado, deberá pasar por la realización de un sacrificio que permita esclarecer la relación del doliente con el muerto. Mientras que en la literatura este sacrificio y todos los elementos que lo posibilitan están dados al público por medio de la palabra escrita, el interés de este texto será llevar esta lectura a la propuesta que nos hace la obra de una artista plástica. En este caso, el sacrificio es presentado al otro a la manera de un ritual que se refiere a la posibilidad que la artista encuentra de tramitar algo de la muerte del hijo. Los elementos de esta obra de los cuales disponemos nos permiten establecer una narración a partir de la cual identificar estos trabajos plásticos como actos de duelo.

El sacrificio en este caso se refiere a la acción de la artista que expone públicamente unos elementos materiales que, sumergidos en la consternación y el dolor que implica la muerte de un hijo, son en el acto mismo de la exposición transformados en don otorgado por la artista en su obra, reconfigurados, expuestos y nuevamente guardados, en movimientos cíclicos, reiterativos que unen esta obra con obras anteriores de la artista, desde las cuales se trazan relaciones tanto formales como temáticas.

La resistencia impuesta por mi ante lo que estas primeras imágenes me decían, resistencia que se mantuvo durante un largo tiempo en esta investigación y que yo no sabía identificar, me llevó a dar muchas vueltas aún para poder dimensionar la

⁴ Cuento incluido en el libro del autor titulado *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1998

propuesta de Combariza. Recorrí su obra ubicando constantes y contradicciones en ella; además entreviste a la artista, recorrí su casa y sus espacios hasta que de nuevo llegué a la obra que inicialmente conocí: la intervención sobre las ropas de su hijo muerto, pero en tanto que articulada con los trabajos de la maestría que ella cursaba y con otros trabajos anteriores.

El motivo y tema manifiesto en la obra de Combariza, sin pretender reducirla a ello, es el problema del duelo, y específicamente, en estos últimos trabajos realizados en la maestría, el duelo por un hijo muerto. Podemos ubicar ciertos elementos en la presentación de estos trabajos que nos refieren a aquello que los psicoanalistas han llamado el “trabajo de duelo” pero que, como veremos, modifican la forma en que este “trabajo” es concebido: Mientras que tradicionalmente la psicología y el psicoanálisis señalan como un proceso individual o subjetivo este duelo necesario, en la obra general de Marta Combariza vemos como hay un intento constante por redirigir el duelo hacia el espacio de lo social, de lo que es dado al otro. Revisaremos cómo en esta obra ese duelo se desenvuelve, reinscribiendo lo que de la muerte ha quedado sin inscripción. Así, el duelo se da en la obra misma, la cual tiene por principal objetivo darle un lugar simbólico a eso que la muerte del ser amado deja de vacío, precisamente en la dimensión donde no caben las palabras, donde las palabras caen.

El concepto que nos servirá de guía será entonces el duelo, tal y como lo plantea el psicoanalista Jean Allouch en su trabajo *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*, y la ausencia del mismo o su marcada interdicción, manifiesta por ejemplo en el pudor que me invadió al ser espectadora de la presentación de esta obra, en la medida en que, siguiendo a Allouch, la sociedad contemporánea occidental no da cabida a las manifestaciones de dolor por la muerte del ser querido, impartiendo una prohibición que se constituye en perpetuación. Esta posición hace evidente la necesidad de una dimensión social del duelo, excluida en la época contemporánea.

Vemos como en nuestras sociedades se ha pasado de periodos largos de velación y de luto a las velaciones de un día –maravillas del capitalismo-. Sin embargo aún podemos encontrar manifestaciones de un tratamiento ritual de la muerte dentro de los cuales ubicamos intento permanente por dar a esta obra un carácter y de proponerla en diferentes momentos como ritual de paso. Encontraremos desde allí la posibilidad que brinda la obra de dar lugar, de inscribir y dinamizar el evento que es la muerte del ser querido, inscripción pensada como la posibilidad de darle a esta muerte un lugar más allá del dominio exclusivo del doliente, es decir, en el espacio del Otro. Y es que cuando la artista hace de este duelo una obra, una acción plástica en el sentido en que hace de él una intervención, lo reincorpora al contexto social y simbólico compartido con otros, en tanto que da participación a esos otros y en tanto que amarra el dolor a los significantes que de los otros se le devuelven.

La obra se articula a partir de todos estos intentos suspendidos de tocar este evento de la muerte, intentos por realizar este duelo, y precisamente esta suspensión atraviesa de múltiples formas la obra de Combariza en los trabajos que serán centro de este análisis: el columpio de la segunda acción de la maestría; los ovillos suspendidos físicamente y configurando además el cuerpo vacío del hijo; un tiempo detenido reiterado que es la suspensión de una acción. En fin, suspensión de la entrega misma, que se realiza a su vez en el cerramiento de los ovillos al enrollarlos de nuevo.

La artista está realizando en su obra la construcción de una o muchas posiciones y actitudes posible ante la muerte del ser amado, que pueden ser manifestaciones o bien de una espera por algo del muerto o, por el contrario, de una acción dirigida a suplementar su pérdida con otra pérdida, realizada como acto en el sacrificio.

Ese límite entre vida y arte cada vez está más desfigurado como límite. Hay como una necesidad de recuperación de esos actos de vida permanentes. Muchas de esas cosas que finalmente se quieren mostrar de manera simbólica, en la obra, expresan una necesidad permanente de estar en actos simbólicos en la vida.⁵

Como actos simbólicos, cada uno de estos trabajos tiene un lugar dentro de la búsqueda de la artista, lugar que se intentará caracterizar en estas páginas. Los objetos que los comprenden se nos presentarán entonces como puntos de emergencia de una narración y una historia, y por lo tanto no son en sí una obra terminada.

Así, revisaremos en primer lugar la teoría psicoanalítica sobre el duelo, basándonos en el texto de Jean Allouch y en algunos desarrollos de Jaques Lacan, revisión que nos permitirá aclarar algunos conceptos básicos para la lectura que aquí se hace de la obra.

En los capítulos subsiguientes nos enfrentaremos directamente con la obra de Combariza, ubicando diversas problemáticas que dicha obra nos presenta: el resto, como aquello que queda del muerto y con lo cual la artista realiza intervenciones que los hacen objetos significativos y punto de partida para la obra; el límite, como límite imaginario que es reconfigurado a partir de estos restos del hijo, dando forma al duelo para otro, la forma del vacío fundamental que se hace evidente con la pérdida; la huella, como manifestación de la acción efectiva de la artista sobre estos objetos y como manifestación del deseo mismo que es movilizado por el vacío, paradigma de la muerte y fundamento del duelo.

Como se ha dicho, la obra de Marta Combariza se ha tejido en el recorrido de este trabajo con obras de artistas y escritores que tiene que ver con la problemática del duelo, entre ellas la obra *Ajó, el monstruo de las nubes* de Kensaburo Oé, sobre la

⁵ Fragmento de la entrevista realizada a Marta Combariza en 17 de febrero de 2004.

cual realiza sus desarrollos Jean Allouch y la obra misma de Allouch. Las historias se tejen de tal manera que parecieran formar una misma trama, lo cual no puede menos que sorprendernos; esta trama de la cual este texto entra a ser parte, da sentido, origen y fundamento a estas páginas.



CARACTERIZACIÓN DEL DUELO



¿En qué lugar público están los muertos?

Jean Allouch

La obra de Marta Combariza⁶ se instala en el punto donde las palabras ya no pueden designar ni nombrar ese vacío instalado tras la pérdida del ser amado a partir del cual la artista desarrollará un trabajo que será retomado luego como actos en diferentes momentos de su maestría dentro de los seminarios y talleres. Tanto en el primer trabajo denominado *Homenaje a Alejandro*, la única obra presentada en espacio abierto al público de la serie que estudiaremos, y que se presenta en la exposición *Tránsito* en el Museo de la Universidad Nacional, como en los trabajos de la Maestría en Artes Plásticas que la artista realizó entre los años 2001 y 2002, elabora objetos e instalaciones a partir de restos, objetos e imágenes asociadas a su hijo. Los trabajos de la maestría solo fueron expuestos

⁶ Artista egresada de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, se desempeña como docente en la misma universidad y en la actualidad desempeña el cargo de Directora del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Extraemos el siguiente texto del catálogo de la exposición *El dibujo en Colombia, una mirada a la colección del museo de arte de la Universidad Nacional de Colombia*: "Su obra comienza a mostrarse en los primeros años de la década del ochenta evidenciando un interés por el arte abstracto con un trabajo de decidido carácter matérico. A partir de 1990 inicia su investigación sobre la tierra con el trabajo patrocinado por una Beca de Colcultura ["Los colores del Valle de Tenza"] cuyo resultado se mostró en la sala 2 del Museo en 1990. A partir de entonces la tierra se constituye tanto en un tema a tratar, así como en una materia a trabajar, lo que la ha llevado a explorar el campo de la instalación. Como señaló Miguel González, su trabajo reciente "*gira en torno a los poderes energéticos. Su compromiso está en elaborarlos a través de un lenguaje contemporáneo que transmita no sólo estas teorías ancestrales, sino que sea capaz de inducir por la solución una poética del espacio y los signos tribales que ella está empeñada en destacar*". Para una información completa sobre el recorrido de su obra puede dirigirse a la cronología que se encuentra al final de el presente texto.

ante un público muy reducido, los jurados de la maestría, los maestros y compañeros.

Encontramos entonces que a partir de esta primera obra hay un elemento al que la artista da continuidad en los trabajos de la maestría: el duelo por la muerte de su hijo, hecho que es explícitamente el motivo de cada uno de estos trabajos. Nos interesa entonces explorar las particularidades de esta obra en tanto que allí la artista parece encontrar algo de la muerte del ser amado que no tiene lugar en los espacios que la sociedad comúnmente ha asignado para ello, algo que insiste en estos trabajos y que les determina tanto temática como formalmente.

Como hipótesis de trabajo se plantea que es precisamente en la obra que Marta Combariza logra crear estos lugares para el duelo y para la muerte, haciendo entonces las veces de rito de paso, que es como plantea la artista el *Homenaje a Alejandro*, obra que intenta una inscripción del evento de la muerte en una sociedad que al parecer ya no brinda a los sujetos los instrumentos simbólicos ni los espacios para la ello.

Las sociedades han desarrollado mecanismos para conjurar los fantasmas que dejan tras de sí los muertos, mecanismos rituales que señalan y dan lugar a los objetos del muerto, los recuerdos que deja a los dolientes, los lugares que han ocupado. Así, la función del acto ritual mortuario es conferir un estatuto simbólico a dicha pérdida al ser pasada por el tamiz del Otro⁷, es decir, de los lugares que culturalmente se han designado para depositar los restos del muerto, ya sea para que la presencia de la muerte no contagie a la comunidad o, como sucede en la

⁷ El Otro, con mayúscula, es el nombre dado por Lacan a ese lugar de todos los significantes, al universo de lo simbólico, de la significación en cuanto tal, que se instala desde el momento mismo en que el sujeto es atravesado por el lenguaje y que puede tomar la forma de la cultura, del padre, de la madre, pero que en términos generales significa el lugar al que el sujeto dirige su demanda y la superficie sobre la cual la inscribe como perteneciente al orden del lenguaje. Lo diferenciaremos del otro, con minúscula, que es el lugar de la alteridad, es decir, del semejante que se presenta como doble especular.

modernidad, para que el doliente pueda dejar atrás, en un lugar privilegiado pero de alguna manera aislado de su vida diaria, el dolor que causa la pérdida.

A pesar de la idea generalizada de que el duelo es un asunto individual, podemos rastrear muy diversas manifestaciones de las prácticas mortuorias que obedecen a igualmente diversas maneras de pensar y abordar la muerte en diferentes culturas, y aún dentro de la cultura occidental en diferentes épocas. Por ejemplo, según G. Gorer⁸ esta imagen del doliente solitario propia del mundo contemporáneo es una imagen simplificada del trabajo de duelo, puesto que este se ve efectivamente favorecido u obstaculizado por la manera en que la sociedad trata al doliente. Podemos pensar incluso con el autor que el doliente adopta en gran medida las prácticas y los imaginarios que su sociedad propone sobre la muerte, sobre la relación del sujeto con sus muertos y sobre el duelo y que además estas prácticas le permiten o no realizar un proceso personal, subjetivo, de asimilación de la pérdida.

Por ejemplo en México actual, el culto a los muertos toma formas que a muchos les parecerían macabras. La fiesta de los muertos es una fiesta en la cual los niños comen pequeños cráneos de azúcar, llamados alfeñiques, con los nombres de sus seres queridos muertos, interiorizando de alguna manera esa pérdida para su grupo social. Es claro que para esta sociedad la muerte no tiene el mismo sentido que para el Occidente moderno⁹. En un estudio de Araceli Colin Cabrera¹⁰ a propósito del duelo en Malinaco, México, nos dice: "En un pueblo milenariamente

⁸ G. Gorer. *Ni pleurs ni couronnes Précède de pornographie de la mort*. Paris, EPEL, 1995

⁹ Profundamente arraigada en la antigua civilización azteca, esta tradición está enraizada en la creencia de un universo místico. Para los aztecas, la muerte no era el fin de la existencia sino un umbral que conducía a otros niveles, otros reinos, en los que las almas de los muertos continuaban viviendo. Los aztecas creían que la eterna turbina cósmica se alimentaba de la energía cíclica de la vida y la muerte, lubricada por la sangre del sacrificio. Durante la conquista, estos preceptos precolombinos se fundieron con la creencia cristiana de la eterna subsistencia del alma después de la muerte en el cielo, el purgatorio y el infierno.

¹⁰ Estudiante del doctorado en Antropología, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, Mayo 2001

agricultor, la muerte está relacionada con el alimento. Comer a cambio de una vela es participar del duelo, con-dolerse, eso son las condolencias.”

Si bien algunas sociedades americanas logran mantener en la actualidad los mecanismos colectivos de inscripción de la muerte, en la generalidad de Occidente, a partir del siglo XIX se rompe radicalmente el sentido comunitario como soporte del duelo¹¹, concentrándose este en un pequeño grupo de individuos, la familia, la pareja, hasta constituir al individuo en agente primordial del duelo; de esta forma el espacio psíquico se instalará en el siglo XIX en el lugar del reencuentro del objeto perdido, idea que retoma Freud en *Duelo y Melancolía* con su tesis del objeto sustitutivo.

En el momento en que Freud escribe su texto *Duelo y Melancolía* se está produciendo un fenómeno que Philip Ariés llama la “muerte invertida”, caracterizado por una radical intolerancia ante la muerte que queda como rezago del romanticismo, una inversión en la cual la muerte ya no zanja el problema de la separación del objeto perdido¹² puesto que no hay instancia separadora, con lo cual la muerte queda constituida en el lugar por excelencia del reencuentro con el ser amado perdido.

En tanto que en una sociedad que mantiene los rituales tradicionales el muerto tiene un sitio de existencia que no es psíquico sino espiritual y cultural, en el duelo solitario la relación del sujeto con sus muertos queda circunscrita al doliente mismo. Esta versión freudiana del duelo, que toma nota de la muerte de Dios, deja al doliente solo con su dolor y con su duelo, el cual no encuentra lugar de

¹¹ Sentido comunitario que desde la Baja Edad Media, con el declive del poder eclesial, ya venía siendo socavado. Es importante señalar en este punto como precisamente es cuando se relativizan los principios espirituales que hasta entonces eran incuestionables que empieza a surgir el individuo, el autor, por ejemplo, como sujeto creador.

¹² Llamaremos objeto a este ser que se pierde y por el cual se deberá efectuar el duelo en tanto que, como veremos, esta pérdida tiene que ver no solo con la persona que muere, sino fundamentalmente con ese objeto del deseo puesto en juego en toda pérdida.

inscripción más allá del sujeto mismo, del doliente que deberá en adelante encontrar un sitio para este muerto y para su muerte. Este más allá de carácter psíquico intenta entonces compensar el soporte perdido tras la muerte de Dios, pero en contrapartida deja al doliente con lo que Jean Allouch llamará una "sagrada responsabilidad"¹³: darle un lugar a sus muertos a partir de sus propios elementos psíquicos, aún a costa de sí mismo puesto que, si ya no existe un elemento cultural externo que soporte esa inscripción, ella deberá ser efectuada, sobre la superficie de su propia historia con el muerto, a partir de los restos de su paso por el mundo compartido.

Ariés hablará a partir de esta soledad del doliente de una "muerte salvaje" o "muerte excluida" de la cual señalará tres rasgos fundamentales:

1. No hay muerte a nivel del grupo, la muerte de cada uno ya no es un hecho social y por lo tanto el enlutado será visto socialmente como un enfermo: al no poder compartir la responsabilidad sobre sus muertos este dolor se percibirá socialmente como extraño y por lo tanto patológico.
2. Ya no hay sujeto que muera, la muerte deja de ser subjetivable puesto que socialmente se instala una barrera que buscará eludir todo aviso de la muerte, todo dolor y toda agonía, que es la posibilidad de esperar su llegada. La presencia de la muerte no debe perturbar por lo que se medicalizará para proteger al moribundo y a sus allegados de los efectos de su cercanía. Así, la muerte se hace sucia, indecente, afectada por un pudor que la marginará en espacios fuera de la circulación social cotidiana como los hospitales y posteriormente los espacios destinados para la "muerte digna".
3. Ya no hay duelo en sí mismo, puesto que se considera una enfermedad psíquica y como tal deberá ser controlado, medicalizado y aislado de lo social como fenómeno.

¹³ Allouch, Jean. *Erótica...* Página 132

Así, mientras que el ritual mortuario tradicional funciona como acto propiciatorio que procura al sujeto una respuesta del Otro frente a la pérdida, en las sociedades sin rituales propios es el sujeto mismo el que debe realizar su pérdida sin esperanza de respuesta, llevado a hacer de ella una pérdida sin sentido, una pérdida absurda.

Así mismo, mientras que en el ritual tradicional los restos del muerto –los despojos, los objetos que le pertenecieron, los recuerdos que de él tienen sus dolientes- se reinvierte como nuevo comienzo puesto que hay un soporte simbólico que lo amarra a un *contínuum* mítico, en el duelo solitario esta pérdida se constituirá en una pérdida “a secas”¹⁴ que dejará al sujeto confrontado con su propia falta y con el hecho de que no hay nada que pueda suplirla. Esta falta es señalada precisamente por esa no-respuesta que a su vez designa y reitera la falta de garantías del Otro: algo es sustraído sin esperanza de retorno, sin reactivación, por lo cual el sujeto queda reducido a su propia impotencia¹⁵.

“¿En qué lugar público están los muertos?” pregunta Allouch¹⁶: si el duelo puede darse en lo público, es un duelo compartido¹⁷, pero si este lugar público para los muertos ha sido abolido socialmente en tanto que cada vez más los lugares simbólicos para la muerte se van reduciendo a formalidades vacías de sentido, ¿cuál será entonces este espacio de inscripción, este soporte que alivie la carga del doliente?.

¹⁴ Jean Allouch denomina a esta pérdida sin sentido una “pérdida a secas”, es decir una pérdida que no lleva a nada más allá de sí misma.

¹⁵ Podemos apreciar una posible razón para la larga duración de los duelos actuales, los cuales, al no poder inscribirse en una ritualidad que señale su principio y su final, se ven conminados a la perpetuidad.

¹⁶ Allouch, Jean. *Erótica...* página 344

¹⁷ Veremos como en el análisis que hace J. Allouch del cuento *Ajó, el Monstruo de las nubes* este duelo compartido aparece como tema central.

Y más aún ¿qué hacer con los restos del muerto, vestigio ineludible de la muerte rechazada si ya no hay lugar social para ellos?. Según esta lógica implacable y excluyente de la sociedad contemporánea debería ser desechado como basura (lo que de alguna manera se intenta en la práctica de la incineración, por ejemplo, pero también en muchos de los tratamientos mas-mediáticos de la muerte), pero sin embargo podemos ver que estos restos insisten al mantener los objetos y lugares del difunto intactos, dando cuenta de una imposibilidad para el sujeto de evacuar completamente los cuerpos muertos.

La segunda vida, esto que Allouch llama "sobrevida" del muerto, aparece como malestar profundo generado por esta impotencia de las prácticas del duelo a las que el sujeto debe someterse.

La función del ritual

En toda sociedad encontramos ciertas manifestaciones que cumplen la función del ritual o por lo menos evocan su función como prótesis espirituales. Vemos incluso en la sociedad occidental contemporánea el resurgimiento de valores y actos espirituales que rescatan elementos inconexos de diversas prácticas, como por ejemplo a sectas religiosas, las prácticas de "superación personal", y otras muchas, cuya función es hacer de contenedores de los efectos de una falta de sentido que progresivamente invade a los hombres. Tanto en la vida individual como en la colectiva se presenta un llamado a una instancia reguladora y ordenadora del mundo.

Los rituales tradicionales son soportados por el mito, que determina la relación del hombre con los temas de la vida y la muerte, del origen y la existencia del sujeto y

de la comunidad, de los “horizontes que le proporciona su experiencia”¹⁸ El mito en estas culturas cumple en última instancia una función de inscripción del hombre en el mundo, pues al ser nombrado en el mito adquiere un lugar que le señala en tanto determinado por la instancia significativa y en relación con la o las potencias sagradas.

Esta potencia sagrada, diversamente designada en los relatos míticos que explican como entró el hombre en relación con ella, nosotros podemos situarla como manifiestamente idéntica al poder de la significación, y muy especialmente de su instrumento significativo. Se trata de la potencia que hace al hombre capaz de introducir en la naturaleza la conjugación de lo próximo y lo lejano como el hombre y el universo, capaz también de introducir en el orden natural, no solo sus propias necesidades y los factores de transformación que de ellas dependen, sino más allá de esto, la noción de una identidad profunda siempre inaprensible entre, por una parte, su poder de manejar el significativo o de ser manejado por él, de incluirse en un significativo, y, por otra parte, su poder de encarnar la instancia de este significativo en una serie de intervenciones que en su origen no se presentan como actividades gratuitas, me refiero al poder de realizar la pura y simple introducción del instrumento significativo en la cadena de las cosas naturales.¹⁹

La función del mito consiste entonces en explicar la manera en que el hombre se relaciona con lo sagrado, con las instancias de poder que le acogen o le subyugan, señalando un punto en el cual esta relación se produce, lo cual conlleva para éste el poder mismo de la significación, de la determinación de los lugares y los nombres, del un orden del mundo en el cual se ubica. Como ejemplo veamos este mito de la comunidad Wayuú, de la Guajira en Colombia, que cuenta como es que en su cultura se distribuyen los espacios y lugares de los muertos y de los vivos:

Cuando un guajiro se enferma, su alma está como prisionera, allí donde se encuentra el Sueño.

¹⁸ Lacan, Jacques. *Seminario IV*, página 254.

¹⁹ Ídem, página 255

Es allí entonces que el espíritu del Chamán puede encontrarla y devolvérsela al enfermo.

Pero si no la encuentra, si está escondida, si ella ha entrado en algún lugar, el guajiro muere.

Su alma ha atravesado el camino, el camino de los indios muertos: *Spuna wayuu ouktüsü*, la Vía Láctea.

Ella se dirige hacia el mar, para entrar en la casa donde se encuentran ya las hermanas, las madres y los tíos maternos, los hermanos...

Y las últimas palabras surgen del moribundo:

-Yo me voy ahora, yo me voy, voy a morir. Me voy para no regresar nunca...

Pero su alma ya habrá partido para no regresar más.

Ella habrá tomado su montura.

Habrà tomado sus pertenencias, sus hamacas... Ella se habrá ido a sus tierras, allá a *Jepira*, la tierra de los *yoluja*...

Cuando mueren, los guajiros se convierten en *yuluja*. Ellos van a *Jepira* por la Vía Láctea, el camino de los indios muertos, allá se encuentran sus casas.

Son las almas de los muertos las que vuelven a la tierra, a través de nuestros sueños.

Es a ella a quien nuestras almas encuentran cuando soñamos con los muertos. Aquí a veces se puede ver su sombras (sic.). Son los *yoluja*, sombras de los muertos sobre la tierra.

A nuestra muerte, por lo tanto, nuestra alma no se pierde. Solo nuestros huesos se pierden. Nuestros huesos y nuestra piel. Nuestra alma se va, eso es todo.

Lo que se va es como nuestra sombra, o como nuestra silueta, esfumada, imprecisa...

Pero nosotros morimos dos veces. Una vez aquí, y una vez en *jepira*...

(Conversaciones sostenidas con Micaela Jinu, Setuuma Pushaina, Semaria Aapüshana, Ramansiite Uliyuu y "Masa'achon" Uliyuu)²⁰

El mito permite entonces -gracias a su poder de significación, a la superficie signifiante que ofrece al sujeto para su inscripción-, que el sujeto a su vez realice su propia marca en las cosas naturales, en la superficie que este Otro le ofrece a través de los objetos materiales del mundo que no son más objetos en sí, cerrados y compactos, es decir, permite la creación en tanto que genera un ordenamiento

²⁰ PERRIN, Michel. *El camino de los indios muertos*. Monte Ávila Editores, C.A. Venezuela, 1980

del mundo comprensible, no solo para el sujeto mismo sino para una sociedad; eso es lo que llamamos “cultura”.

Así, cuando el sujeto es despojado de su ser amado esta pérdida es recibida por él como un acto violento ejercido por alguna potencia externa en la medida en que es inexplicable, y entonces es invadido por un real²¹ que se apodera de él congelando su acción y su capacidad deseante. Entonces, la inscripción previa que ha dado el mito y que se actualiza en el ritual, por ser una marca anterior al sujeto mismo, soporta y significa este acontecimiento permitiendo la circulación de la palabra y de la acción. Con la introducción, a partir del ritual, del acontecimiento de la muerte en el universo significativo, habrá un efecto de rebote de los significantes que a este acontecimiento se asignan, efecto del cual son agentes esos otros, semejantes, que conforman el grupo social que comparte un mismo ordenamiento del mundo.

Siguiendo al sociólogo inglés G. Gorer²², Jean Allouch señala que, contrariamente a esta idea de un duelo individual, solitario, que maneja la modernidad y que ha radicalizado la psicología, el grupo social ha jugado históricamente un papel fundamental en este proceso. Así lo señala también Philip Ariés en *El hombre ante la muerte*.

Sin quererlo los psicólogos han hecho de su análisis del duelo un documento histórico, una prueba de la relatividad histórica. Su tesis es que la muerte de un ser querido es un desgarramiento profundo, pero que cura naturalmente, a condición de que no se haga nada para retardar la cicatrización. El enlutado debe habituarse a la ausencia del otro, anular la libido, fijada obstinadamente todavía sobre el vivo, “interiorizar” al difunto. Las perturbaciones del duelo sobrevienen cuando esta transferencia no se hace: “momificación” o, por el contrario, inhibición del recuerdo. Poco importan aquí estos mecanismos. Lo que nos interesa es que nuestros psicólogos los describen como

²¹ Real en psicoanálisis es una categoría que designa algo imposible de ser nombrado, que aparece para el sujeto como un vacío en la cadena significativa.

²² G. Gorer. *Ni pleurs ni couronnes*.

formando parte, desde toda la eternidad, de la naturaleza humana; como un hecho natural, la muerte seguirá provocando entre los más allegados un traumatismo tal que solamente una serie de etapas permitirá curarlo. Corresponde a la sociedad ayudar al enlutado a franquear esas etapas, porque él no tienen fuerza para hacerlo completamente solo.

Pero este modelo que parece natural a los psicólogos no se remonta más allá del siglo XVIII. Es el modelo de las bellas muertes románticas y de las visitas al cementerio, que nosotros hemos denominado "la muerte ajena". El duelo del siglo XIX responde perfectamente, desde luego con excesivo teatro –cosa que no es tan grave- a las exigencias de los psicólogos. Así los La Ferronnays tuvieron todas las posibilidades de liberarse de su libido, de interiorizar su recuerdo, y tuvieron todas las ayudas que podían esperar de su entorno.

Estos torrentes de luto no podían ser detenidos sin peligro en el siglo XX. Esto lo han comprendido perfectamente los psicólogos. Pero el estado al que se refieren no es un estado de naturaleza: data solamente del siglo XIX. Antes del siglo XVIII el modelo era por el contrario diferente, y éste es el que, si se quiere, podría por su duración milenaria y su inmovilidad relacionarse con el estado de naturaleza.

[...] El duelo medieval y moderno era más social que individual. La ayuda del superviviente no era ni su único objetivo ni su objetivo primero. El duelo expresaba la angustia de la comunidad visitada por la muerte, mancillada por su paso, debilitada por la pérdida de uno de sus miembros. Vociferaba para que la muerte no volviese, para que se alejara, como las grandes plegarias letánicas que debían apartar las catástrofes. La vida se detenía aquí, se demoraba allí. Se tomaba tiempo para cosas aparentemente inútiles, improductivas.²³

El duelo que conocemos, individual, espacio de un dolor y una pena inmensa es producto de un pensamiento que concibe al individuo fuera del lazo social, que considera que los procesos subjetivos pueden aislarse de los procesos sociales y que construye un imaginario sobre una muerte por fuera de ellos.

²³ Ariés, Philip, *El hombre ante la muerte*, página 482.

La muerte seca

Desde el romanticismo de “la muerte ajena”, que radicaliza este valor del ser amado, llegamos a través del pensamiento científico y las tecnologías de la comodidad y la belleza a un punto en el cual lo social se instala, ya no como paliativo o soporte del duelo sino como ente represor de todo aquello que tenga que ver con la muerte.

[...]Todos hemos sido transformados, de grado o por fuerza, por la gran revolución romántica del sentimiento. Ha creado entre nosotros y los otros, lazos cuya ruptura nos parece impensable e intolerable. Fue por lo tanto esta primera generación romántica la que primero rechazó la muerte. La exaltó, hipostasiada, y al mismo tiempo hizo, no de una cualquiera, sino del ser amado, un inmortal inseparable.

Esta vinculación sigue perviviendo, a pesar de una apariencia de relajamiento que afecta sobre todo a un lenguaje más discreto, de mayor pudor [...] Y al mismo tiempo, por otras razones, la sociedad no soporta ya la vista de las cosas de la muerte, y por consiguiente ni la del cuerpo del muerto ni la de los parientes que lo lloran. El superviviente queda aplastado por tanto entre el peso de su pena y el de la prohibición de la sociedad.²⁴

Los actos sociales, contruidos culturalmente generación tras generación, parecieran sernos hoy día actos vergonzosos, considerados supercherías, en un veto impuesto sobre el dolor ligado al afecto, siendo aceptado solo el dolor físico, aquel que el saber médico puede diagnosticar. El dolor “del alma” que queda tras la muerte de un ser querido, exacerbado otrora, en la actualidad, por no ser preciso, diagnosticable o justificable objetivamente, es evadido, puesto al margen, considerado inapropiado, casi indecente. No llorar en público, no velar por más de un día, incinerar porque los huesos son un lastre incómodo, no mostrar señales de depresión ni de dolor ante los otros son las recomendaciones más comunes de nuestra sociedad en los días subsiguientes a la muerte del ser amado.

²⁴ Ariés, Philip. Ídem.

No es una prohibición que se dirija precisamente a las manifestaciones de dolor como tales, puesto que por ejemplo la depresión, la manía, el estrés, son enfermedades permitidas, incluidas en el recetario psiquiátrico, consentidas y por supuesto controladas. La prohibición recae fundamentalmente sobre las manifestaciones de dolor ligadas directamente con la muerte, instalándose como una negación consecuente con las técnicas de rejuvenecimiento y el miedo a la vejez propio de la sociedad contemporánea, y con los lugares creados para aislar todo aquello que desdibuje el ideal de placer y satisfacción ilimitados que nos propone la sociedad de consumo.

Sin embargo, mientras que se estigmatizan y prohíben estas manifestaciones de dolor ante la muerte – como se hace con todo lo que no entra dentro del orden del confort- asistimos a una marcada presencia de fantasmas cada vez más recurrentes entre nosotros, a deudas no saldadas que se instalan permanentemente en la vida cotidiana causando malestares y síntomas; en los tiempos de la “muerte seca”, en ausencia de rito, cada una de las intervenciones de la muerte constituye una pérdida a secas, dejando a los dolientes habitados por sus muertos. Así, los muertos permanecen actuando en las determinaciones de la vida de sus dolientes.

Mientras que el sacrificio ritual funciona como acto propiciatorio en tanto que de los dioses se espera un don recíproco, en el caso del duelo en ausencia de rito, el sacrificio no encuentra una respuesta ni un don del Otro; Las herramientas culturales de inscripción del evento de la muerte se han quedado cortas incluso en un gran sector de América Latina Contemporánea, y para quienes no cuentan con rituales propios, con un universo simbólico medianamente coherente y un lugar mítico que les de un principio de acción y de pensamiento, estos instrumentos se han ido relegando al lugar de la superstición, dejando un vacío de sentido sobre el cual, sin posibilidad de tramitación, vienen a instalarse toda clase de síntomas: al

no haber palabras para nombrar este dolor, al estar incluso prohibido nombrarlo, éste se devuelve al sujeto en la forma de desequilibrios que se despliegan por toda su vida cotidiana. Cuando un objeto que tiene el valor del recuerdo, por ejemplo, se pega a este real y no puede ser metabolizado en estructuras significantes, se produce lo que el psicoanálisis llama angustia, la cual opera como señal de aquello que se mantienen innombrable, afectando tras bambalinas.

Esta muerte en ausencia de rito, "muerte seca", es la "muerte salvaje" de Ariés para la cual no hay duelo posible más que en el acto²⁵.

Desde la primera Guerra mundial, la muerte no espera menos. Ya no se vocifera al unísono contra ella; ya no le otorga su lugar al sublime y romántico reencuentro de los amantes transfigurados por ella. Ciertamente. Dentro de la ausencia de rito con respecto a ella, su actual salvajismo sigue teniendo como contrapartida que la muerte empuja el duelo al acto. A muerte seca, pérdida a secas. En adelante sólo una semejante pérdida a secas, sólo un acto semejante, logra dejar al muerto, a la muerta, en su muerte, en la muerte.²⁶

Este acto es entonces aquello que hace de esta muerte una pérdida a secas, que será posible solo a condición de que se efectúe un sacrificio que se refiere a este objeto del deseo, a este objeto imposible.

Lacan nos dice en su *Seminario de la relación de objeto* como es que se presenta en la teoría psicoanalítica este objeto de deseo:

²⁵ "Hablamos de acto -dice Lacan-, cuando la acción tiene el carácter de una manifestación significativa" (LACAN, Jacques. Seminario del 25 de junio de 1963, inédito.) y como manifestación significativa, en tanto que obedece a las leyes del lenguaje, encarna la división misma del sujeto, señalando y actualizando su falta fundante - del sujeto y del objeto mismo-. El acto, de esta manera, se instala como restitución de la falta en lo simbólico, única posibilidad de que el afecto se reintegre a una circulación socializable. De esta manera, aunque el acto no es palabra, puesto que señala precisamente lo que no puede ser nombrado, la pérdida misma, si llama a la palabra en tanto que posibilita por su operación la circulación y el desplazamiento significantes.

²⁶ J. Allouch. *Erótica ...* Pág. 9

No se trata en absoluto del objeto considerado por la teoría moderna como objeto plenamente satisfactorio, el objeto típico, el objeto por excelencia, el objeto armónico, el objeto que da al hombre una base para una realidad adecuada, prueba de madurez – el famoso objeto genital. Es sorprendente ver que cuando Freud está teorizando la evolución instintual tal como se desprende de las primeras experiencias analíticas, nos indica que el objeto se alcanza por la vía de una búsqueda del objeto perdido. Este objeto que corresponde a un estadio avanzado de la maduración de los instintos es un objeto recobrado, el objeto recobrado del primer destete, el objeto que de entrada fue el punto al cual se adhirieron las primeras satisfacciones del niño.

Está claro que por el solo hecho de esta repetición se instaura una discordancia. El sujeto está unido con el objeto perdido por una nostalgia, y a través de ella se ejerce todo el esfuerzo de su búsqueda. Dicha nostalgia marca al reencuentro con el signo de una repetición imposible, precisamente porque no es el mismo objeto, no puede serlo. La primacía de esta dialéctica introduce en el centro de esta relación sujeto-objeto una profunda tensión, de tal forma, que lo que se busca no se busca al mismo título que lo que se encontrará. El nuevo objeto se busca a través de la búsqueda de una satisfacción pasada, en los dos sentidos del término, y es encontrado y atrapado en un lugar distinto de donde se lo buscaba. Hay ahí una profunda distancia introducida por el elemento esencialmente conflictivo que supone toda búsqueda del objeto. Bajo esta forma aparece en primer lugar la relación de objeto el Freud²⁷.

En el caso del duelo ante la muerte seca en el cual, como nos dice Allouch, el sacrificio del objeto es un equivalente solitario del ritual tradicional (que consiste en el sacrificio del don máspreciado a los dioses), dicho sacrificio del objeto que ha pertenecido al muerto se constituye en el acto que restablece el orden de las cosas, dándole a cada una su lugar.

Este sacrificio entonces tiene que ver con aquello que el muerto ha dejado tras su muerte, un resto que es lo único que queda de su presencia en el mundo de los vivos, pero en tanto que este resto es algo que concierne íntimamente al doliente. No se trata aquí de cualquier resto, sino de esos “trozos de sí” que evocan para el doliente la presencia del muerto, que tienen la particularidad de ser trozos de el

²⁷ Lacan, Jacques. *Escritos 2*, página 15

mismo doliente en la medida en que hacen parte de su existencia como sujeto deseante, que hacen las veces de señuelo para su deseo puesto que se instalan como aquello que evoca esta parte de sí perdida desde siempre, este objeto imposible que es el origen de su deseo.

Quien está de duelo efectúa su pérdida suplementándola con lo que llamaremos un "pequeño trozo de sí"; he aquí, hablando con propiedad, el objeto de ese sacrificio de duelo, ese pequeño trozo, ni de ti ni de mi, de sí; y por lo tanto: de ti y de mi, pero en tanto que tú y yo siguen siendo, en sí, no distinguidos.²⁸

Lo que se juega en esta pérdida a secas es el hecho de que el muerto, además de ser aquello que se pierde, se lleva consigo un pequeño trozo de quien está de duelo por él, dejándolo de esta manera en espera de este pequeño trozo que el muerto, al partir, se ha llevado consigo. Esta espera imposible, contradictoria, deja al sujeto habitado por sus muertos, puesto que aquello que el muerto deja tras de sí es algo que no ha podido desprenderse ni del uno ni del otro. A partir esta suspensión de la entrega los muertos actuarán en las determinaciones de la vida de sus dolientes y en lo que aparece en ellos como síntoma, como malestar.

Así, en la época contemporánea muchos no saben que están de duelo puesto que la censura sobre la muerte los ha hecho marginar el duelo al espacio de lo impúdico, de lo patológico, mientras que, por esta misma marginación, por esta misma retracción del duelo, éste se perpetúa en síntomas recurrentes. Si bien ya no hay un espacio más allá de la vida para soportar la ausencia del ser amado, esto no significa necesariamente que el muerto haya dejado de existir; en los tiempos de la muerte seca el muerto adquiere consistencia junto al sujeto dando cuenta de esta indistinción generada por la ausencia de lugar para los muertos por falta de un depósito simbólico para sus restos.

²⁸ J. Allouch. *Erótica...* pág. 10

Esta consistencia que el muerto tiene junto al vivo, que se da a partir de esos restos que ha dejado, es la que ubica Jean Allouch en un estudio acerca de un cuento del escritor japonés Kentsaburo Oé llamado *Ajó, el monstruo de las nubes*, retratando esta imposibilidad del duelo y esta necesidad del sacrificio.

El sacrificio

Haciendo un llamado a la lectura completa de la historia, que se encuentra publicada en español en el libro *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura*²⁹, revisaremos en términos generales, lo que Oé nos presenta (ver resumen en ANEXO 1).

La historia ocurrida 10 años atrás del momento de la narración, contada en primera persona, es la del primer trabajo de un estudiante, que tiene que ver con el desarrollo de un duelo por parte de quien lo emplea como acompañante, D***³⁰, un músico y compositor prominente que es aquejado por una extraña locura. El estudiante es contratado por el padre de D***, un banquero, para acompañarle y evitar que cometa en público algún acto bochornoso.

Podemos ver en esta historia como la supuesta locura de D*** tiene que ver con la muerte que él mismo provoca a su hijo recién nacido ante la posibilidad de que “crezca como un vegetal”. Ante la noticia de que el hijo, efectivamente no tenía un problema tan grave y que hubiera podido tener una vida normal, D*** se encierra y empieza a aislarse del mundo y a tener una “alucinación”: ve lo que los demás consideran su “monstruo”.

²⁹ Oé, Kentsaburo. *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1998

³⁰ Aunque en el texto en español no aparecen los tres asteriscos que acompañan la letra que designa al personaje, en el texto en francés que referencia Allouch si aparecen.

El estudiante se entera al establecer su relación con D*** de que este monstruo es el hijo muerto de D*** a quien ha nombrado *Ajó* puesto que es la única palabra que pudo pronunciar en vida, quien baja del cielo a visitarlo y para el cual el músico intenta construir una historia de tal forma que pueda darle la vida que le ha quitado.

Todo el relato da cuenta de cómo el estudiante que es el narrador del cuento, se va haciendo partícipe de este duelo de D*** por su hijo en la medida en que él mismo reconoce su propia relación con sus muertos, y se plantea la posibilidad de estar, como D***, habitado por ellos, los cuales, según el músico, se encuentran en un cielo a cien metros sobre sus cabezas. Cuando la participación del estudiante en el duelo de D*** se produce, como se dijo a partir de la admisión de su propio duelo, se produce también el sacrificio que D*** ofrece a su hijo muerto para por fin darle su lugar en la muerte, entregando entonces en el suicidio su propia vida a la muerte.

Vemos en este cuento como el hijo muerto toma verdadera consistencia al lado de D***, su padre y doliente, a partir de una única huella dejada por él (monstruo o fantasma) en el mundo, esta palabra que su padre le da por nombre. Su consistencia imaginaria a partir de esta huella única señala lo que es para D*** una faceta del mundo de los vivos en la que para cada cual su propio cielo estaría habitado constantemente por sus muertos.

Este cielo en el cual se encuentran los muertos para D*** a cien metros sobre su cabeza, es entonces fundamentalmente una imagen, pero en tanto que da cuenta de aquella imposibilidad de dar lugar al hijo muerto puesto que no cuenta con una historia, podríamos decir que es una imagen de un no-lugar, el no lugar de los muertos que se confunde constantemente con el de los vivos.

Para acceder a la visión de este cielo y de estos muertos, habrá que realizar un sacrificio gratuito, un sacrificio que durante toda la historia está asociado a la mirada: incluso D***, al morir, parece tener la apariencia de un ciego accidentado. El objetivo de D***, como lo señalan la ex - esposa y la amante, es reunirse con Ajó, su fantasma, única posibilidad que encuentra de realizar su duelo en la medida en que él mismo ha sido el artífice de la muerte del hijo.

Esta culpa implicada en la muerte del hijo será la que lo lleve al final de la historia a entregar su vida como don del sacrificio, habiendo ya entregado su tiempo que fue, durante la relación con Ajó, un tiempo detenido. Pero además, esta entrega de la cual participa el estudiante-narrador a partir de un accidente en el que pierde la visión de uno de sus ojos, le da la posibilidad de compartir con su antiguo patrón la visión de ese cielo y de ese fantasma, completando su propio duelo a partir del duelo del músico.

Allouch nos dice que lo que podemos observar en este duelo es como no se le puede reducir a una relación de dos del tipo sujeto-objeto:

D*** no se reunirá con Ajó sino después de haber contratado al estudiante-narrador, después de haberlo conducido a una determinada posición, la de un semejante, un hermano, de un amigo que sabe que él también está afectado por la misma cosa que afecta a su amigo, por mas extraña y monstruosa que sea esa cosa.”³¹

Es solo en tanto que el estudiante reconoce que él también es habitado por sus muertos y que él también tiene en su propio cielo, flotando a cien metros sobre su cabeza, los seres que ha perdido, que para D*** se hace posible realizar su sacrificio.

³¹ Allouch. *Erótica....* Pág. 363.

Pero para poder entender esta relación entre duelos señalemos antes algunos elementos:

1. D***, en tanto doliente se encuentra **fuera de tiempo**, puesto que es un viajero del tiempo que dejó de producir sus propias huellas para darle unas huellas a su hijo, para construirle una vida que pueda disfrutar en el más allá.
2. D*** **no puede dejar huella** puesto que cada huella implica seguir perdiendo objetos, puesto que en cada huella, en tanto acto, hay algo que se pierde, y esta existencia pasa a sumarse a la pérdida en el cielo de los seres que se han ido.

Es así - soportado en esta imposibilidad, en esta intolerancia a la muerte hasta el punto de no querer modificar nada del mundo para no perder nada- que sólo después de que D*** puede encontrar otro con quien compartir su duelo se reactiva el tiempo para él, lo que se hace evidente en el regalo que hace al estudiante de un reloj de pulsera.

3. Para salir de este fuera de tiempo D*** tendrá que **realizar un sacrificio**, que le permite por una parte tener acceso a la visión del cielo de los muertos que es una faceta del mundo de los vivos, y además reintegrarse, al final, a la historia pero asumiendo para sí el carácter de muerto, entregándose como don a su muerto. D*** salva la vida que ha tenido que construir, entregando en el mismo acto la suya. El hecho de que el camión que lo atropella esté lleno de regalos confirma este acto como un don.

Este doble duelo no se da solo internamente en el texto; Podemos ubicar una cadena de duelos que se efectúan a condición de un reconocimiento por parte de otro, un semejante, de su propio duelo. D*** logra realizar su sacrificio y por tanto

su duelo a partir de la participación de el estudiante en el mismo, de su reconocimiento de estar habitado por sus propios muertos. Oé, el autor del cuento, hará también de esta obra publicada su duelo en la medida en que tiene un hijo que, como pudo serlo Ajó, está incapacitado mentalmente. Allouch, por su parte, en la lectura interpretativa que hace del texto de Oé revisa simultáneamente su propio duelo por su hija muerta puesto que el cuento le permite hacer el paso en su reflexión desde el paradigma del duelo por el padre hasta plantear que en la época contemporánea el duelo paradigmático es el del hijo, aquel que deberá realizarse siempre por una promesa.

Esta entrega al otro, a la social, es el sacrificio que este duelo realiza, en el acto de la publicación o de la exposición pública. Si bien el primero de los dolientes, D***, el personaje central del cuento, deberá realizar un acto de sacrificio que termina con su propia vida, es decir, se entrega a sí mismo en sacrificio, el joven estudiante, narrador del cuento, puede efectivamente realizar su propio sacrificio sin tener que dar la vida, y sin embargo en ambos casos el sacrificio tiene que ver con su cuerpo.

Allouch nos indica que hay realmente dos formas de este duelo compartido que diferencia de la siguiente manera:

- **Doble duelo**, en el que el doliente no sólo está en relación con su propio duelo sino también con el duelo de otro.
- **Duelo redoblado**, en el que quien está de duelo habría sufrido una primera pérdida y luego otra en la que todo sucede como si esta segunda pérdida permitiera que enganche el primer duelo.

Es el caso del cuento que analizamos con Allouch vemos como se realiza un doble duelo en el cual D*** puede realizar su acto sacrificial tras el reconocimiento que el estudiante hace de su propio duelo, con lo cual para D*** puede efectuarse un

cambio en su relación con Ajó. De igual forma cuando el estudiante-narrador pierde la vista de uno de sus ojos realiza un sacrificio que cambia también, *a posteriori*, su propia relación con sus muertos a partir del duelo de D***³².

Por otro lado el duelo redoblado habla de cómo para un mismo sujeto los duelos sucesivos pueden encontrarse y resignificarse mutuamente. Este duelo redoblado implica una confluencia de tiempos en la obra que retomaremos a propósito de algunos elementos de los trabajos de Marta Combariza .

Estas dos modalidades del duelo son las que hacen que el sacrificio puede darse, en la medida en que se colectiviza el duelo, en la medida en que no es un duelo cerrado sobre sí mismo sino que puede ser resignificado y afectado puesto que remite a un otro fuera de sí que abre sus posibilidades de realización. La muerte no es entonces un hecho sin tramitación, pues esta posibilidad está dada por los enlaces que tiene tal muerte con otras en el grupo social y en la misma historia del sujeto, una construcción colectiva de dichos significantes.

Reconocer con el otro que se está habitado por sus muertos es por lo tanto el primer paso para la realización del sacrificio y para la efectuación del duelo. Dicho sacrificio será el tema central de este texto, puesto que en la obra de Combariza es posible encontrar este ir y venir entre la necesidad del acto sacrificial de la entrega y la imposibilidad de desprenderse de los objetos del muerto: La artista efectivamente rastrea estos objetos significativos y amara a partir de ellos una historia para el hijo, afectándolos de tal manera que, como objetos valiosos pero también insoportables, son transformados por sus manos, abriéndolos y convirtiéndolos en objetos significativos, señales de la presencia del hijo, y redimensionándolos en un intento no siempre logrado por involucrar a un otro en todo el proceso, por ubicar, en última instancia, un lugar social para ese duelo.

³² Lo que se evidencia en su despedida de Ajó, el muerto de D***.

Al ponerlos a circular como don, la artista intentará que el objeto-resto del muerto sea de alguna manera ofrecido en sacrificio y de esta manera redimensionará y modificará su relación con sus muertos.

La huella

Como vimos con *Ajó...*, esta huella será imposible para el doliente en tanto que su duelo permanezca pendiente. Dejar marcas en el mundo es realizar un registro en la superficie de la historia, como lo muestra la analogía con el viajero del tiempo, pero estas huellas tienen un sentido muy particular: dejan un vacío (vacío de materia, por ejemplo cuando D*** pide insistentemente borrar la huella que, por error, ha dejado en el cemento fresco) puesto que es la ausencia la que permite acceder a la marca. Hace falta que el objeto haya desaparecido para que su huella pueda aparecer.

Estas huellas tienen un carácter problemático para D*** puesto que él está consagrado a crearlas para su hijo muerto el cual, por su muerte temprana, no tuvo oportunidad de dejar sus propias huellas. Partiendo de esta única huella que pudo dejar el hijo, esta palabra que eleva el padre a la categoría de nombre de su fantasma, intenta D*** reconstruir para su hijo una historia. Se trata pues de las huellas inexistentes como posibilidades truncadas a las cuales el doliente debe dar existencia.

Entonces son las huellas del muerto, y no las del vivo, las que se ponen en juego en este duelo, aunque en verdad es el vivo quien se presta para ejecutarlas. En el caso de la obra de Marta Combariza veremos como estas huellas, que en principio son las ropas del hijo, los vestigios de su paso por el mundo y contenedores del

vacío que deja su ausencia las que aparecen cumpliendo una función del mismo orden. Intervenidas y transformadas, estos restos se despliegan en múltiples huellas que tendrán como función resignificar la ausencia del hijo.

“Cuando hay muerte y duelo, hay transmisión (aún cuando se trata de un hijo muerto)³³. Esta transmisión [...] está esencialmente ligada al hecho de que cada uno deja, a su muerte, esas “millones de huellas” de las que habla Foucault en *¿qué es un actor?* y con las que quien está de duelo debe verdaderamente hacer algo, aunque fuera no tocarlas. Esas huellas no están todas, ni mucho menos, dentro de los meros recuerdos de quien está de duelo [...]”³⁴

Precisamente lo que está en juego en la muerte de un hijo es que las huellas que en el duelo se juega el doliente son precisamente las que nunca existieron, por lo cual el duelo deberá ser realizado con el fin primordial de delimitar un agujero en lo real cuya imaginarización es la idea de una vida no cumplida³⁵ sea cual sea la edad del hijo muerto.

Consecuentemente con esta condición la acción del doliente estará enfocada a recorrer unas huellas que se proyectan como inconclusas, a crear un imaginario que permita construir para el muerto unas huellas que le inscriban y que permitan, a partir de dicha inscripción, dejarle en la muerte, es decir, convocar el simbólico para el muerto para de esta forma hacerle una historia que permita que el duelo se realice. Como vemos, mientras estas huellas no hayan sido dadas el fantasma seguirá siendo un monstruo, nunca un hijo.

En México, por ejemplo, en el caso de los Angelitos muertos, en el ritual de La Muerte Niña, vemos como los padres construyen a través del vestido una historia para el hijo muerto, unas huellas de su paso por el mundo. Araceli Colin Cabrera,

³³ Énfasis del autor.

³⁴ Jean Allouch. *Erótica...* página 172

³⁵ Allouch, Ídem, página 372

estudiante mexicana del Doctorado en Antropología del a UNAM nos cuenta como es que se da este proceso de imaginarización:

Para realizar un duelo es preciso corporeizar ese vacío, construir un lazo imaginario para luego poder perderlo. En ese sentido la transformación del niño en ángel proporciona a los padres una posibilidad de construir ese vínculo imaginario por una vía sagrada.

El angelito puede ser objeto de pedidos parentales. Esa transformación ontológica del niño es posible por una imagen, su vestido. Un vestido que envuelve el vacío de huellas. Más vacío aún si es recién nacido. El recurso a la fotografía en ciertas comunidades o a la pintura en el período colonial tiene la función de perpetuar una imagen. No es posible subjetivar en una imagen a un hijo muerto. Suele representárselo o como ángel o como niño vivo. Estas imágenes son más soportables³⁶

La necesidad de estas huellas que envuelven el vacío se impone cuando falta una historia, surgen para que esta historia, que es percibida subjetivamente como inconclusa (o en el caso de los angelitos, inexistente) se inscriba de en un proceso en el que tanto el objeto como el sujeto quedan alterados. La historia entonces vuelve a nacer a partir de estas pocas huellas dejadas por el hijo.

Es esta huella originaria y su transformación por acción de la artista la que nos interesa en este texto, en la medida en que el duelo, que realiza la resignificación de la pérdida, se nos presenta en la obra de Combariza a través de múltiples huellas dejadas unas, realizadas otras, en la superficie material de los objetos significativos, de estos restos que, como veremos en el siguiente capítulo, harán las veces de "pequeños trozos de sí", los cuales deberán ser sacrificados mediante el acto del duelo.

³⁶ Araceli Colin Cabrera, Estudiante del doctorado en Antropología, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, Mayo 2001



EL RESTO

El trabajo que analizaremos en este capítulo fue presentado por la artista en la exposición *Tránsito*, realizada en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia en el año 2001, enseguida de la muerte de su hijo. Esta obra aparece en el catálogo de la exposición bajo el título "Homenaje a Alejandro" (imagen 2) y se presenta explícitamente como una obra realizada a partir de este acontecimiento.



Imagen 2

Marta Combariza

Homenaje a Alejandro

Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia

2001

Homenaje a Alejandro consta de una pared y dos columnas de adobe construidas por la artista para conmemorar el fallecimiento de su hijo. En él retoma algunos elementos que simbolizan el paso de la vida a la muerte, entre ellos el material,

adobe tomado de una casa antigua en ruinas, que tendrá un lugar privilegiado como vestigio de aquello que está en trance de muerte y permitirá a la artista conjugar la muerte reciente del hijo con la casa en ruinas que está “muriendo”; por otro lado, la puerta o umbral, significa para la artista el paso de su hijo de la vida a la muerte. Respecto a esta obra la artista nos comenta³⁷:

Marta Combariza: Casualmente se convoca a esta exposición que se llama *Tránsito* cuando acababa de morir mi hijo; entonces lo único que pensé fue en el tránsito que él estaba pasando o que acababa de pasar: el tránsito de vida a muerte. Para esta exposición busqué un contexto en su mundo de arquitecto; hacía poco tiempo yo había visto una casa muy hermosa, con adobes muy grandes, que se estaba cayendo, es decir una casa que también estaba muriendo y estos adobes, de alguna manera, eran sus vestigios. Supe que ese era el material con el que quería realizar este trabajo.

Me lo regalaron, cargué un camión entero con esos adobes, y los bajé hasta el museo de la universidad. Llegué al museo con toda esa carga de adobes que pesaba una barbaridad; cada adobe era gigantesco. Por otra parte, seguía siendo tierra; no podría pensar en hacer la casa en otro material en ese momento. Era también como... el límite, entre el adentro y el afuera producido por los adobes, seguía teniendo toda esa carga simbólica que me interesaba muchísimo.

La puerta tenía tres columnas, una se asemejaba más a una pared y las otras dos eran como las columnas de una puerta. En cada una de estas columnas había un pequeño orificio que daba de un lado al otro y en cada uno de estos orificios busqué elementos que simbolizaran el tiempo de nacimiento y el tiempo de muerte de Alejandro.

Internamente tenían su carta astral de nacimiento y de muerte. El nacimiento a las tres de la mañana y la muerte nuevamente a las tres de la mañana. Los horarios coinciden, hay una simultaneidad y a mí me parece que esas cosas, que se dan simultáneamente en la vida, tienen un sentido de ordenamiento muy preciso, un ordenamiento cósmico. Saber que soy una partícula de ese cosmos me inquieta, me hace preguntar ¿Por qué la vida?. Igualmente pensé que tendría que tener elementos de nacimiento y me parecía

³⁷ La descripción que de cada obra se haga en este texto será la transcripción fiel de los comentarios que la misma artista realiza en entrevistas que se realizaron a lo largo del año 2003 y principios de 2004 y que por tanto involucra, más que una mirada objetiva sobre los trabajos, una perspectiva subjetiva, centrada en la vivencia de su realización que nos parece más pertinente para el objetivo de este trabajo.

que las conchas y caracoles tenían ese símbolo acuático, de nacimiento y de vida, y las puse en el lado del nacimiento. Del lado de su muerte ubiqué el conocimiento por lo que puse cuarzos, y un reloj.

Se hizo con relación solar de las tres de la tarde y durante el momento en que fue expuesto el sol incidía y atravesaba la puerta, como buscando esas puertas solares ancestrales precolombinas de paso del sol, que igualmente eran un paso del tiempo, una forma de pensar en el tiempo y también de detenerlo. Me doy cuenta que había una necesidad de un tiempo presente y un tiempo eterno.

La pared resultaba ser una presencia sólida que todavía existía, era como la forma en que yo quisiera estar ahí. Tenía una ventana que pasaba de un lado al otro, tenía tierra húmeda y todo lo que yo miro cuando me despierto en mi casa, es decir un horizonte. Estaba señalado en ella el paso del sol, con marcas que indicaban en que punto estaba el sol en la fecha de nacimiento y la fecha de muerte. Todo tenía una simbología muy fuerte, muy personal, supongo, muy hermética, supongo, para muchos, pero había cosas que lograban dar participación al espectador. Por ejemplo, con el sol, el agua que había dejado dentro de esa cápsula de vidrio se evaporaba y los vidrios lloraban. Eso no duró sino el tiempo de evaporación de la cantidad de agua que había dejado en ese espacio.

También hubo un acto performático con todo lo que los adobes botaron durante la ejecución: la limpieza del lugar. Limpié durante un día entero en forma circular barriendo, barriendo, barriendo y creando un círculo. Cuando llovió el agua se llevó todo eso, pero en principio fue un círculo de limpieza, un círculo ritual; fue una necesidad, no tengo una lógica, hay cosas que debían ser así... Eso no se registró, pues era una obra muy personal. Había gente ahí y el que quiso ver vio y el que no, no vio. A nadie se le dijo si era o no era parte de la obra.

Pilar Cifuentes: Usted puso como título a la obra “Homenaje a Alejandro”

M. C.: Sí... esto fue un escrito mío “ *Ritual, despedida, tumba y monumento. El umbral, el paso, son posibles nombres para este trabajo donde el encuentro del sólido adobe, material de construcción, nos trae a la memoria los recuerdos de la arquitectura de nuestro pasado para recordar que los tiempos están unidos. Por otra parte la profesión de Alejandro era la arquitectura que amó y en la cual colocó su entusiasmo y deseo de ser el mejor. Las ventanas, otro elemento que nos refiere a la arquitectura (la cual se convertía en un paisaje como algo eterno y continuo con tierra húmeda que se fue secando durante el tiempo de su exposición), y los vidrios se*

convertían en el espejo del alma (lloraban). Las otras ventanas dejaban pasar la luz de las tres de la tarde, hora importante para pasar la puerta: entrada y salida”. Ahora esto es visible. En su momento fue muy inmediato, fue muy amoroso; hice toda la construcción, puse adobe por adobe; en un momento la columna, - claro no soy ni obrero ni arquitecto-, la pobre columna iba en diagonal y fue todo un aprendizaje para crear la verticalidad de la posición de los adobes³⁸.

En *Homenaje a Alejandro*, puerta tripartita, podemos ubicar ese bloque de adobe como el objeto que hace las veces de resto, en primer lugar de estas casa en ruinas que remite al proyecto de vida truncado – ser arquitecto – pero que por efecto de esta asimilación que permite la tierra como límite hace que en él confluya este otro resto que queda tras la muerte del ser amado. Este bloque de adobe se hará entonces tanto resto de la casa como resto del hijo y, como veremos, permitirá más adelante el desplazamiento hacia el cuerpo de la artista.

Esta obra es retomada a comienzos de la maestría de diversas formas, involucrando cada vez más el propio cuerpo de la artista, dando un carácter más preciso al sentido de los restos que la constituyen; El acto del duelo ante la muerte, este sacrificio del objeto, como veremos, se nos confirma como un equivalente solitario del ritual tradicional que tiende a lo público pero que para ello deberá generar los elementos simbólicos que den lugar a otro en su propuesta.

El bloque de adobe

A través de la entrevista podemos identificar como el bloque de adobe se constituye en el puente que comunica el proceso de desaparición de la casa en ruinas, que en cuanto casa tiene un valor agregado en la medida en que participa del mundo de arquitecto del hijo como promesa no cumplida, con una existencia

³⁸ Entrevista realizada a la artista el 17 de febrero de 2004

que se ubica en el mismo tránsito desde la vida hacia la muerte, tránsito que nos habla de una imposibilidad para asumir la muerte del ser amado como un estado definitivo, en tanto que lo que allí se pone en juego es la muerte prematura – como veíamos la muerte de un hijo siempre se ubicará como una vida truncada, una promesa de vida no cumplida-, que tendrá que pasar por un estado transitorio, un estado intermedio que el ritual, en tanto ritual de paso, permitirá.

Este homenaje que se acompaña de actos significativos como la construcción misma de las paredes, el barrido durante un día de la tierra dejada tras el montaje, la colocación de los objetos que simbolizan la vida y la muerte, intentará entonces cumplir con este trámite necesario para que el ser querido pase de ser un desaparecido³⁹, alguien que ha partido abruptamente dejando tras de sí no solo los recuerdos en el doliente, sino sus objetos y proyectos –como lo es la arquitectura misma en tanto proyecto de vida truncado- a ser un muerto que como tal tiene un lugar en la muerte, en su muerte, para que esta muerte encuentre un lugar y un sentido.

Tránsito

La instalación que nos ocupa también es llamada por la artista “La puerta”, y es presentada como un ritual mortuario, un ritual de paso, de tránsito hacia la muerte. La obra se establece como un homenaje al hijo muerto, pero este homenaje tiene la característica de ser un paso: paso del sol, puerta que comunica la vida y la muerte como espacios diferenciados pero interconectados, puerta de entrada y de salida.

³⁹ Este carácter de ausente del muerto tiene que ver, siguiendo a Jean Allouch, con el hecho de que, como se dijo, por no existir prueba alguna de su inexistencia tiene en un primer momento el carácter de desaparecido, es decir algo que puede volver a aparecer, un fantasma.

Este monumento es pasaje y homenaje; realiza el camino de la vida hacia la muerte en tanto que en él confluyen el recorrido vital de hijo, la arquitectura simbolizada en la casa, y el pasado ancestral, puesto que esta casa remite también a las construcciones antiguas, la de los antepasados muertos. Esta confluencia de tiempos en la obra actúa como catalizador de los dos mundos, el de los vivos y el de los muertos.

En el montaje hay elementos simbólicos que señalan lugares para el nacimiento y la muerte, que adjudican dentro de la obra un espacio particular a cada uno de ellos, en relación constante, simétrica, una relación que es dada por una instancia superior como en el caso de la coincidencia entre las horas de nacimiento y de muerte del hijo que tiene un eco en la disposición tripartita de la instalación. Estos elementos simbólicos tienen la posibilidad de señalar el lugar de dicha muerte, de restituir un lugar en el mundo para el hijo muerto y un lugar para el afecto que se enlaza al vacío que ha dejado el ser querido.

Se trata en este caso de un juego de signos que actualiza la vivencia del ser amado para quien está de duelo, de elementos simbólicos que se articulan con elementos imaginarios que delimitan el principio y el fin de un ciclo, en tanto que remiten a un universo fuera de sí mismos que debería darles soporte.

Veíamos como en el caso de *Ajó, el monstruo de las nubes* esta búsqueda de consistencia del ser amado perdido se da, según lo señalaba D***, a condición de un sacrificio que permite al doliente acceder a la visión del cielo habitado por sus muertos. La consistencia imaginaria que adquiere este muerto para el doliente es el primer paso que posibilita el cambio en la relación con el muerto. Darle consistencia imaginaria al ser amado perdido equivale a constituirlo como objeto, es decir como un ente concreto, con atributos y rasgos; asignar en la obra a estos adobes el carácter de vestigios de su muerte, construir con ellos muros y

columnas, puerta y casa, y ubicar en su interior los elementos significativos dentro de ese universo particular de coincidencias, es un acto del mismo talante que aquel realizado por D*** al pasear a su monstruo por Tokio: intenta construir para él un lugar en la historia de tal forma que, como individuo, pueda ser dejado a su muerte.

El bloque

El bloque de adobe es el elemento constructivo primordial de este trabajo. Vemos en el *Homenaje...* como a partir del adobe se ubica este punto de confluencia, de articulación entre la vida y la muerte: al poner los adobes en el lugar del resto de ambas desapariciones la obra les da el carácter de "signos animados"⁴⁰ en tanto que participan de ese estado de trance que se le adjudica al ausente.

El bloque entonces hará las veces de un objeto de transición que permitirá darle un cuerpo imaginario al ser querido, al asimilarse a él como aquello que se ha perdido y que busca su camino hacia la muerte.

Este "Homenaje a Alejandro" debió ser desmontado bloque a bloque al terminar la exposición. Sin embargo, en tanto que estos bloques seguían siendo "signos animados" del muerto, debieron ser guardados por la artista, invistiéndolos de la imposibilidad de deshacerse de ellos semejante a la señalada en el primer capítulo a propósito del cuerpo del muerto.

⁴⁰ Este bloque de adobe, atado a una significación que le confiere el carácter de resto tanto de la casa como del hijo, se convierte por efecto de esta asignación en un objeto pesado cuya carga se hace difícil. Vemos aquí como este estado del objeto se acerca a lo que es psicoanálisis llamaría un fetiche: "El fetiche, signo material, es a la vez un signo y "animación del signo mismo". Por contigüidad metonímica, los objetos del difunto, empezando por su cuerpo y su tumba, son el difunto, o más exactamente son su segunda vida, no siendo la muerte entonces pensada más que como pasaje de un estado móvil a un estado inmóvil. Dar vida a esos signos es mantener la segunda vida del difunto. Que reside por cierto en nosotros mismos, pero solamente en nosotros mismos ya que está en esos objetos fetiches amados" Allouch, *Erótica...* pág. 164

Existe una necesidad de tener un punto de recuerdo en el tiempo. Siempre pensaba que con la incineración era mucho más fácil porque la ceniza vuela y se bota y se acabó, y puede que sí pero hay toda una cantidad de objetos, como puede ser la ropa, o cualquier objeto, donde haya todavía un acto de recuerdo, de presencia, que lo hace muy fuerte aunque ha sido ...dado.⁴¹

Guardados en una bodega del museo, los bloques esperaron hasta el comienzo de los estudios de maestría que comienza Marta Combariza ese mismo año, y a su primer trabajo (imagen 3).



Imagen 3
Primera instalación en la Maestría
2001

⁴¹ Entrevista realizada a la artista el 14 de diciembre de 2003

Al desarmar la obra dejé esos adobes en el museo. Luego empezó la maestría y entonces pensé que la empezaba utilizando la misma materia con la que había hecho la puerta, me llevé los bloques y empecé a hacer una especie de deconstrucción de un ladrillo, a volverlo lo que el ladrillo hace: crear la paradoja de serruchar un ladrillo y volverlo casita. Los adobes volvían a ser casa, pero ya inútil... porque no tiene puertas.⁴²

Bloque a bloque la artista fue construyendo pequeñas casas "inútiles", casas sin puertas que hacían eco a la forma de la primera obra pero invirtiéndola puesto que, en vez de ser puertas, eran casas bloqueadas, sin entrada ni salida. Estas casas fueron colocadas en el piso del salón, mientras la artista realizaba una explicación pública del proceso de realización de la obra. Dicha explicación, poco a poco y sin premeditación, se va convirtiendo en una acción propiamente dicha: la artista, que hasta el momento pretende presentar unos objetos instalados en la sala, tendidos en el suelo, tiende su propio cuerpo junto a estos objetos, poniendo su cuerpo en el lugar que correspondía a los bloques.

Poner su cuerpo entre las casitas inútiles le da el lugar que ha tenido desde la primera obra: una casa que contiene y protege los signos del hijo muerto, casa que contiene entonces los signos de su ausencia y que por lo tanto es una casa vacía, una casa que abriga la ausencia misma del hijo, receptáculo y contenedor del vacío que deja su ausencia.

Los bloques se transforman hasta el punto de involucrar el cuerpo mismo de la artista en esta transformación, haciendo que la palabra que recae sobre ellos se revierta hacia ese cuerpo en un proceso de identificación y de resignificación.

Vemos pues como los bloques, como muros o como casas, entran a formular el sentido de la pérdida en su vertiente más singular: es el cuerpo mismo de la

⁴² Entrevista del 17 de febrero de 2004

artista, en tanto que ha sido marcado por la ausencia del hijo, lo que está en juego en esta pérdida, es su cuerpo vacío lo que se expone ante los ojos del público. Y es además su sellamiento, en un intento por no dejar escapar estos últimos restos de la presencia del hijo, lo que hace que su trabajo siga siendo hermético para el otro.

Para que esta intervención se de, para que la artista pueda reconocerse como resto ella misma, este vacío debe ser ubicado en estos objetos externos (los bloques) que vienen a hacer de señuelo para los ojos del público, pero también para la artista, convocando este elemento simbólico para circunscribir el vacío dejado por aquello que el hijo se lleva con su muerte. Este sentimiento de pérdida que no puede pasar por las palabras porque ellas no dan la talla, porque ellas se agotan prontamente ante aquello que intentan expresar, busca una disculpa, un objeto para prenderse de él y construir en conjunto un efecto, un movimiento.

Este monumento efímero señala en su evanescencia lo paradójico de la intención, pone el dedo en la llaga que se encuentra ubicada entre la presencia y la ausencia del ser querido, señalando esta última al conmemorarla, actualizando el momento en que se hizo efectiva. Los bloques parecieran recrear y multiplicar el evento de la desaparición, pero al hacer de este un monumento, una imagen de la muerte, este vacío rápidamente hace presa del cuerpo de la artista, morada inicial del hijo, lugar de su aparición, haciendo por este acto aparición y desaparición uno solo, nacimiento y muerte conjugados en un mismo lugar: ese cuerpo matriz congelado a su vez, inmóvil ya entre esas "pequeñas casas" bloqueadas, sin puerta, que parecieran una pequeña aldea, es decir un espacio habitable o cuando menos alguna vez habitado.

Veíamos con Allouch como en el duelo por el hijo lo que se juega es precisamente la vida propia, en tanto que el doliente suspende su vida a fin de dar una

conclusión a la vida del hijo que se percibe como truncada⁴³. En un primer momento este trabajo parece indicarnos un intento de Combariza por delimitar esta pérdida, por ubicarla en tanto que atraviesa su propio cuerpo, en tanto que no se trata allí de algo externo a sí que se pierde sino que lo que se ha perdido es un trozo de sí misma, un objeto interno que deja con su ausencia un vacío interior.

Sin embargo, en la operación que efectúa a partir de los adobes podemos encontrar una conjunción entre éstos como restos del hijo y su propio cuerpo, merced del desplazamiento efectuado de adobe a casita, como casita y como resto –casa inútil-. Es así como esta promesa de vida frente a la que deberá la artista hacer su duelo se apodera de su propio cuerpo y congela su acción en tanto que el cuerpo en su totalidad se equipara a ese “pequeño trozo de sí” que se pretende presentar.

En esta acción la artista pone en el mismo lugar simbólico y espacial su cuerpo entero y los objetos ofrecidos, mostrando que allí no solo los objetos sino el acto mismo deben ser sacrificados, pero esta identificación con el objeto que se ofrece bloquea inmediatamente el acto de ofrecimiento que, de efectuarse, significaría una entrega de su propio cuerpo a la nada.

Para D***, el padre en duelo por *Ajó...*, esta conjunción entre el pequeño trozo de sí y el propio cuerpo se realiza a plenitud: con el sacrificio de su propia vida puede el músico realizar su duelo y reunirse con su hijo muerto. Pero este pasaje al acto, llevado hasta el extremo por el personaje, en Oé que es el artista, está mediado por la publicación de su texto escrito. De forma similar en la obra de Combariza este sacrificio se efectúa a través de estos objetos artísticos –en este caso la instalación- que permiten un distanciamiento entre el objeto perdido y el cuerpo de la artista. Sin embargo, como veremos en el siguiente capítulo, hay momentos en los que esta conjunción se produce.

⁴³ Más adelante veremos como esta vida propia involucrada ante la muerte de un hijo puede radicalizarse hasta el punto de la identificación del cuerpo con lo inerte narrada por Allouch a partir de su propia experiencia.

Así pues, hay un límite que insistentemente traza la artista: el muro, el círculo, siempre en tierra, límite de la tumba de tierra pero visto desde dentro de la tumba misma: un límite que encierra a la artista en su obra.

Efectivamente, en los trabajos de Marta Combariza que centran su búsqueda en la tierra como materia prima, cada vez se llenaban más los espacios, y la tierra desborda los límites que se le imponen; como sucedía en "Reflejos" de 1993 (imagen 4), "Espejos de Tierra" también de 1993 (imagen 5) y "Sueños de tierra" de 1995 (imagen 6), la artista se debate constantemente entre el llenar y el vaciar, entre la plenitud y la ausencia; cuando llena el espacio, cuando lo bloquea, ya sea como en los trabajos que se mencionan arriba donde la tierra llena los espacios de exposición, o ya sea en la forma de bloques de adobe como casitas cerradas, como muro que cierra el acceso a la obra, o en el círculo ritual de tierra, ella misma se ubica al interior de este espacio bloqueado.



Imagen 4
Reflejos
Pintura e instalación
1993



Imagen 5
Espejos de Tierra
Instalación
1993



Imagen 6
Sueños de Tierra
Instalación
1995

Ya en sus pinturas podíamos ver como este trato a la materia pasa de la liviandad y la blancura (imagen 7) a la textura exacerbada (imagen 8); así mismo, con los bloques parte de una huella, de un resto que es casi nada, para crear una masa consistente, impenetrable⁴⁴.

⁴⁴ Dice la artista: "Una cosa interesante dentro del proceso de la universidad fue que poco a poco yo fui quitando todo, todo hasta llegar a cuadros en blanco, y después de que salí de la universidad

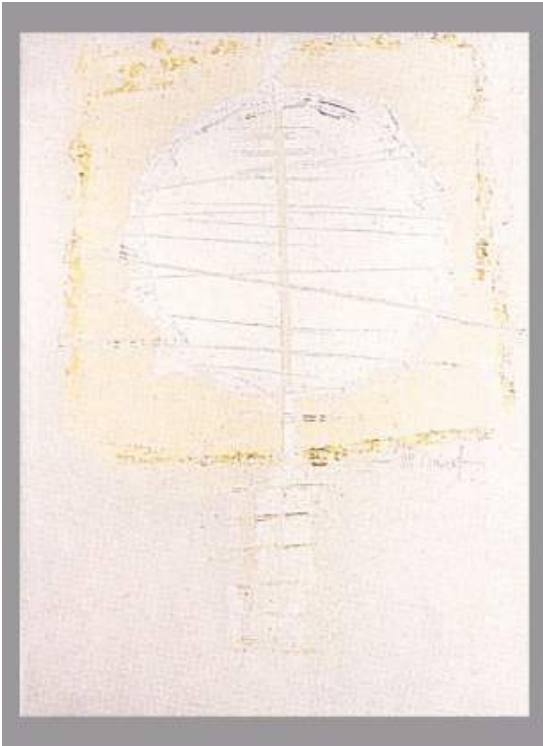


Imagen 7
Sin título
Óleo sobre papel
35 X 25 cm.
1985



Imagen 8
Pintura
Óleo sobre lienzo
1991

volvía empezar a poner y poner y poner, hasta llegar a esta cosa tan abigarrada.” Entrevista del 19 de septiembre de 2003.

La ofrenda

"Homenaje a Alejandro" es, como los trabajos de la maestría, una obra críptica, difícilmente penetrable, pero sin embargo se presenta a los ojos del público. ¿Para qué presentarla?, ¿para qué realizar el esfuerzo magnífico de llevar a la sala estos adobes, de construir esta pared pesadísima, erguida con dificultad, de llevar unos elementos que pocos entenderían ante uno ojos que tal vez no vean?.

Los objetos que se integran a la puerta como las cartas astrales, el reloj, el caracol, decididamente no son objetos puestos para que el otro, el semejante, los entienda, sino que son ofrendas dirigidas a una instancia que se supone contiene estos sentidos, un espacio trascendente donde tendrían lugar. Por otra parte, el acto performático que realiza la artista, la limpieza del lugar, señala un círculo que ella denomina ritual alrededor de estos objetos. ¿Puede este círculo ser una manera de marcar un límite para el otro, un espectador que se encuentra frente a un objeto y que siente que no debe transgredir el espacio de la obra?

Esta necesidad de protección manifestada por la artista en varias ocasiones a propósito de los objetos que constituyen su trabajo, no puede menos que llamar nuestra atención, en tanto que la manera en que se presenta el *Homenaje...*, protegiendo entre los muros los objetos simbólicos, nos llama a pensar cómo, en tanto este muro es manifiestamente su cuerpo mismo, la artista cierra en sí el acceso a los otros en el mismo momento en que busca presentar este homenaje ante sus ojos.

"El que quiera ver que vea", no es una obra para todos. En realidad es una obra para muy pocos, solo para los que participen de toda una narración que la acompaña y le da sentido, puesto que este trabajo se soporta por un lado en toda una simbología personal de la cual intenta dar cuenta al espectador, a posteriori,

en el texto del catálogo; sin embargo esta simbología personal está ligada con otra de carácter cosmológico y mítico, donde la coincidencia de las horas de nacimiento y muerte hacen que a través de la obra se formule una pregunta sobre el por qué de la vida, pregunta mítica por excelencia, pregunta amarrada a un pensamiento mitológico que se está formulando, que se está caracterizando en la obra misma al pensar la vida y la muerte como dos eventos interconectados, como dos puntos de un mismo sistema entre los cuales hay vías de desplazamiento, de tránsito.

Sin embargo vemos allí aparecer una paradoja: Si bien la obra señala este tránsito y por lo tanto este posible retorno al construir una puerta de entrada y salida en este "trance de muerte"⁴⁵, a nivel subjetivo intenta amarrar elementos explicativos del por qué de la vida y por lo tanto de la muerte (una explicación tal estaría dada, como vimos, sólo desde un pensamiento mítico) que amarre el evento de la muerte del hijo a un sentido que trasciende el mero *facto*, o el dolor mismo que se experimenta. Si la muerte tiene un sentido entonces su lugar como muerto estaba dado, un lugar en la muerte y por lo tanto el muerto no sería más un desaparecido.

En el ritual esto solo se logra en la medida en que hay otro que reconozca este lugar, en la medida en que hay una comunidad que comparte esta mitología y que, culturalmente, amarra esta muerte a un sentido trascendente. Pero la artista está sola y aún mostrando la obra mantiene esta soledad al hacerla impenetrable. Es su manera de sostener la paradoja, de mantener, al fin de cuentas, la muerte suspendida, buscando ese "tiempo eterno" que permita mantener la esperanza del regreso, como "una forma de pensar en el tiempo y también de detenerlo". Esta

⁴⁵ Podríamos incluso pensar aquí en los hipnotizados que están en trance, en un momento de suspensión de la vida que deberá volver a su estado habitual. Un ejemplo magistral de este estado de trance, de este ser entre la vida y la muerte, nos lo da Edgar Allan Poe en su cuento *El extraño caso del señor Valdemar*. Este moribundo hipnotizado da cuenta de un tiempo detenido entre la vida y la muerte similar al manifiesto en esta puerta: "Sí, duermo aún... muero"

suspensión, como veremos, es un elemento que retorna en los diferentes momentos de su trabajo.

Vimos como para quien ha perdido un ser querido la actitud a seguir puede ser, o reclamar las pruebas de supervivencia, llamando a los objetos del muerto una y otra vez a participar de la vida, construyendo la esperanza de un posible reencuentro y en esa medida manteniéndolo como desaparecido o, por el contrario, buscar esa prueba inneconstruible de su ausencia, la cual no puede ser hallada más que en el sacrificio mismo de estos vestigios, recreando en la obra el vacío dejado, redoblándolo.

La primera acción y el duelo redoblado

La no existencia del objeto llega al doliente como un acontecimiento, como una "actualización" de la ausencia la cual se realiza al hacerse evidente no el objeto, sino el lugar que ocupó y que ahora se presenta como vacío. La huella dejada por el objeto es la evidencia de su ausencia, actualizada, como se dijo, en el "montaje" en el que cada uno de los elementos de la obra juega su papel y tiene un lugar.

En una primera instalación-acción que Marta Combariza presenta en la Maestría, vuelve a emplear esos bloques-restos del hijo para cerrar por completo el espacio de exposición (imagen 9). Un muro pintado de blanco, construido con los adobes, delimita el espacio de la acción mientras que otros adobes tapan cada una de las posibles entradas al espacio, ventanas y puertas. La imagen de una ventana es proyectada en este muro mostrando lo que pareciera ser una luz que entra en el espacio cerrado. Un columpio cuelga del techo y la artista escribe en el piso mientras proyecta sobre el muro la imagen de un rodillo que va recorriendo la pared y que, al pasar, hace aparecer esta imagen.

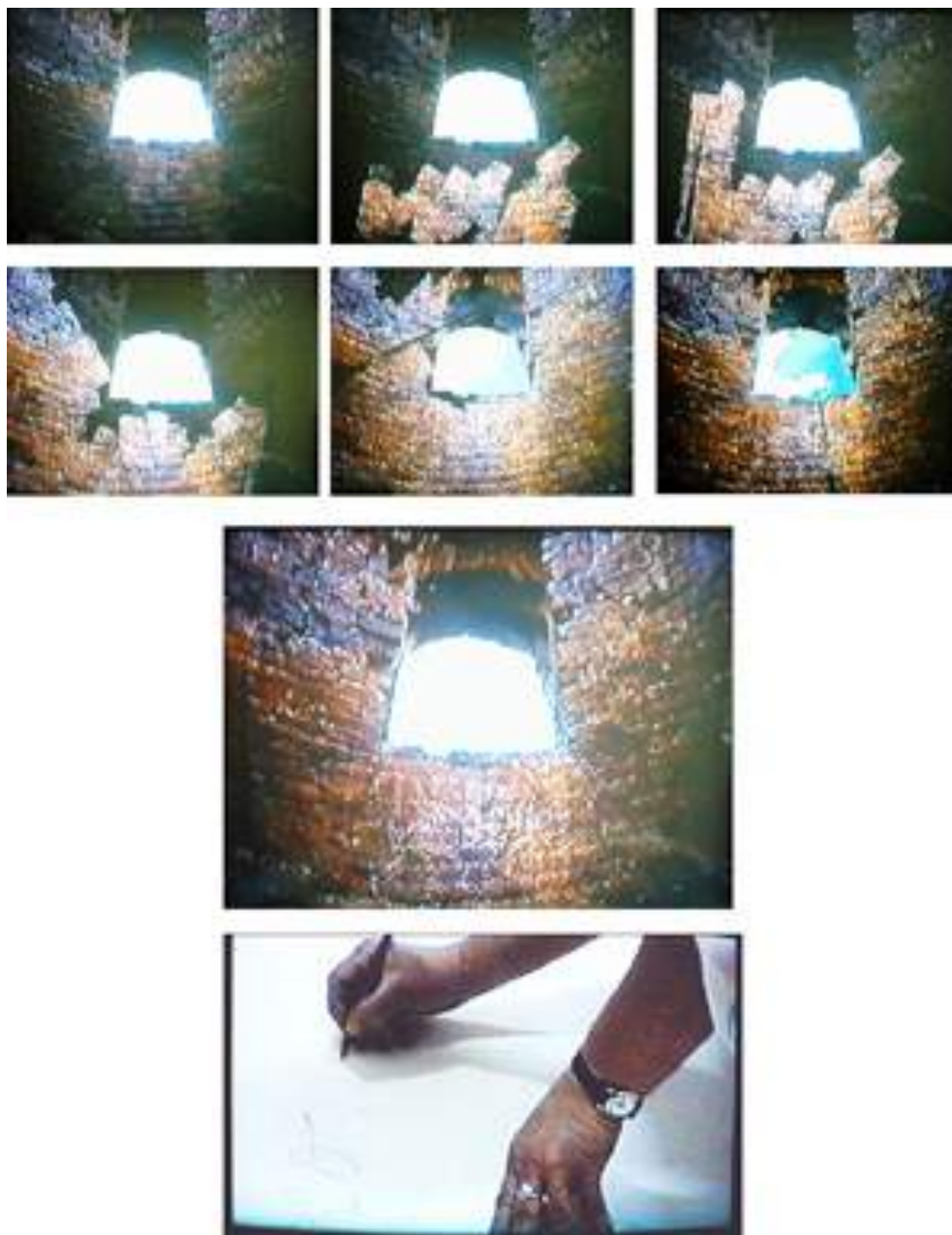


Imagen 9
Primera acción de la Maestría

P.C.: ¿Cuando escribía en el piso era como un inventario?, ¿Eran las cosas de su casa?

M.C.: Si, era un inventario y yo solamente lo escribía, pero en un momento dado empecé a gritar lo que estaba escribiendo, empecé a hablarlo más fuerte. El espacio tenía la pared, y frente a ella estaba yo, llenando el espacio de palabras, en espiral, hacia un centro. Colgado suspendido, había un columpio solo, que venía desde arriba sostenido por unos cables muy largos, y muy rígidos, no un columpio normal sino mas bien pendular. Yo estaba agachada escribiendo y entonces en un momento me levanto y solo queda la ausencia: en el piso está escrito todo lo de mi casa pero hay un columpio vacío. No me di cuenta que estaba haciendo eso sino después, yo no fui muy conciente de esto hasta hace muy poco que vuelvo a mirar, y es evidente.

Con el columpio pensé mucho en el vaivén, en que el péndulo es un elemento muy importante, en que lo había estado trabajando también en los objetos, como algo que marca siempre dos direcciones, los objetos que tenía en la pared dejaban ese rastro pendular. Hay algo inquietante en ese movimiento. Entendía que también era ese vacío porque además el columpio estaba hueco, no tenía tabla. Y empiezo a escribir, y en un momento hablo y pongo en movimiento ese columpio, me salgo, me limpio los pies, dejo los lápices y las cosas con las que estaba trabajando, me pongo los zapatos y me voy.

En la pared había una proyección que posiblemente no es la proyección que debería tener esa obra. Hay otro acto contradictorio, hay un mundo conciente y un mundo inconsciente que se pelean todo el tiempo, como hay un interior y un exterior, entonces hasta después de mucho tiempo yo empiezo a entender que ahí hay algo que no está completamente solucionado. No tengo la acción en video porque no la pensé como obra sino que eran actos, como pequeñas presentaciones, no lo pensé como algo que tuviera una permanencia, que estuviera completamente terminado, aunque pienso que, como las casitas, puede ser una obra que debería seguir trabajando de alguna manera para poderla concluir.

Aquí había una imagen proyectada en video, estoy pintando en la pared con un rodillo, pero en la medida que voy pintando aparece la imagen. Como quien tapa una pared pero en vez de tapar lo que hago es destapar.

P.C.: Un poco como la acción que hacía cuando murió su hermana⁴⁶?

⁴⁶ Como veremos más adelante, la muerte de la hermana se nos presenta como hecho inaugural de su obra. Cuando muere la hermana de Marta Combariza, siendo ella niña, el mecanismo que ella

M.C.: ¡Ah claro!, yo pintaba y volvían y me tapaban. Pero en este caso pintaba y lo que pasaba era que se destapaba.

P.C.: Hubo como una condensación ahí de los dos momentos?

M.C.: Correcto... ¡Huy que terrible!... Voy tapando pero lo que se va destapando es la imagen de atrás que es una construcción de adobe con una ventana, con una luz. Tal vez porque siempre me han interesado esos lugares religiosos donde siempre hay una ventanita donde entra una luz pequeña, eso siempre me ha impactado y aparece permanentemente ahí. ¿Por qué? No tengo ni idea. Yo lo que pienso es que podría haber sido otra imagen y no esa que reiteradamente está dentro de mi cabeza, sino que ahí había podido pasar como con una imagen real de un momento vivido con mi hijo...

P.C.: Para hacerlo más obvio?

M.C.: No, no se, pero eso no tenía nada de obviedad, era totalmente contradictorio. Yo no se, hay un punto que yo no supe muy bien como tejer. En esta imagen que tengo grabada, es muy linda, si uno la proyecta sobre la pared es rarísima porque lo que está sucediendo ahí es que cada vez es como si pintara con el rodillo en vez de tapar.

Está además este columpio que todo el mundo objetó, todo el mundo decía que por qué este objeto ahí, y para mi ese objeto era primordial, ese columpio era fundamental.

P.C.: Al explicarlo ahora usted se puede ver que tiene una lógica sólida, pero allí, en ese momento, usted lo pone al público pero lo pone de una manera que el público no puede penetrar...

M.C.: Caíste en la clave. Todo lo que dijeron los profesores fue “usted hace cosas que nos impiden penetrar, usted pone un límite que nos impide penetrar”. Y todos quisieran penetrarlo. Con todo y que yo quería que fuera penetrable se volvió impenetrable. Lo decían como crítica pero a mi no me lo pareció tanto, me pareció que estaba muy bien, yo no quería que penetraran en ese momento..

P. C.: ¿Fue conciente ese impedimento...?

M.C.: Si, fue conciente. Porque había algo que estaba apareciendo en esa búsqueda en cargas muy internas y muy inconscientes.

P.C.: Pero vale la pena detenerse en que, con todo y su intención de que fuera impenetrable, lo presenta, lo pone ante los ojos de los demás.

M.C.: Y extrañamente ahí me muestro. El piso estaba todo pintadito de blanco y las letras eran en lápiz. Solo palabras. Pero dio mucho que hablar....

encuentra para dar trámite a esta pérdida en pintar sobre uno de los muros de su casa, ante lo cual reiteradamente su madre vuelve a tapar dicha pintura para que ella siga pintando.

M.C: Aquí el hueco es una ventana, son las mismas ventanitas, estas ventanitas siempre están, de alguna manera permanecen, como una necesidad de escape o de transformación; a través de esos espacios de traspaso, todo está limitado y lo único que permitía el traspaso era esta ventanita. Eso no lo vieron pero yo bloqueé todo el espacio; todos los adobes de la construcción anterior, de las casitas, bloqueaban las ventanas, las puertas, todo estaba bloqueado con ladrillos. Lo único que daba posibilidad de salida, nuevamente virtual, era la ventana, nadie podía entrar. Además tenía un tiempo, un tiempo de acción, y después quedaba ese espacio sin nada, un texto ahí en el piso y nada más. No había video, no había esta otra ventana, no había la palabra, no había nada. Quedaba el silencio total. Se activaba sólo con mi presencia, con mi cuerpo. Mientras no estaba yo no se activaba. Seguía siendo un espacio absolutamente muerto. Un espacio extraño, un espacio supremamente blanco con un columpio ahí suspendido, nada más.

P.C.: ¿Todo estaba pintado de blanco.?

M.C.: Blanco, y la proyección era sobre ese muro blanco. Ocupaba todo el muro, estos ladrillos que estaban a los lados daban una continuidad real de este muro pero virtual [...] yo no quería que tuviera límite de tiempo, no quería que se cerrara, a mi me encanta lo efímero pero lo efímero se acaba de una forma distinta, esto (el video) más que efímero es temporal, un tiempo muy corto, fue tan corto que tuve que pasar tres veces la misma imagen, para tratar de ampliar el tiempo y después pensé yo ¿por qué tengo que pasar tres veces la misma imagen?. Por una necesidad de ampliar ese tiempo de presencia; hubiera sido mejor como el vals del minuto de Le Luttiers, dejar a la gente con deseos de que algo pasara ahí, pero sentía esa necesidad de prolongar lo que no se puede prolongar. Hay una necesidad que poco a poco se me va quitando, la necesidad de prolongar lo que es inevitable.

En esta primera acción hay varios elementos que llaman nuestra atención:

1. En primer lugar el hecho mismo de que la artista ejecute explícitamente una acción cuando los anteriores trabajos habían sido objetos e instalaciones – incluso con este componente preformativo, los trabajos nunca fueron planteados explícitamente como acciones-.

2. El muro que circunscribe el espacio de la instalación-acción es un muro que recoge los adobes del homenaje, con lo que da continuidad al trabajo realizado anteriormente en dos vías: sigue manteniendo la tierra como eje de su trabajo, la cual como decíamos se presenta siempre como límite envolvente, pero además recoge esos elementos simbólicos de la vida del hijo en trance de muerte.
3. Sobre este muro, pintado de blanco como todo el espacio de la instalación, se proyecta una imagen que nos interesa en gran medida porque redimensiona el duelo del que se trata: La imagen proyectada es la de una superficie oscura con una ventana. Un rodillo pasa por esta pared y con su paso hace evidente el material del que está hecho dicho muro, adobes, dando a ver una construcción antigua, que enmarca esta ventana virtual. Este rodillo que pasa también virtualmente, en vez de pintar blanco sobre alguna imagen ya pintada, hace aparecer la imagen, proyecta una luz sobre el espacio. Esta proyección se repetirá por lo menos tres veces durante el tiempo de la acción.
4. Un columpio puesto como al descuido, pero que sin embargo es el nudo central de la obra, según las palabras de la artista. Este columpio está vacío, no solo por no estar habitado por un niño (que es lo que evoca inmediatamente) sino porque no tiene silla, o más bien su silla es un vacío, un hueco. Vemos pues en últimas que este columpio indica un vacío suspendido que enlaza los elementos de la obra. Este columpio pendular parece indicar la manera en que los trabajos manifiestan un ir y venir entre la conciencia y la inconciencia, entre los mundos de adentro y de afuera, entre la entrada y la salida, tal y como lo haría un ritual tradicional.

Cada uno de estos elementos tiene, como montaje dispuesto para hacer de escenario al acto de duelo, su propio papel.

Esta acción que la artista ejecuta, retoma de manera explícita su cuerpo como parte de la obra, y no sólo como parte de ella sino como su condición necesaria. Dicha acción consiste en la escritura, que realiza en el piso, de un inventario de los objetos que hay al interior de su casa, objetos convertidos en texto que intentan, como la tierra en sus trabajos anteriores, cubrir todo el espacio disponible en el piso de la instalación, en una espiral de afuera hacia adentro con lo cual la artista misma se encuentra, al final de su escritura, envuelta por estas palabras. Lo que allí se presenta es un eco de este envolverse en tierra característico de sus anteriores instalaciones.

Tanto en el *Homenaje...*, donde la artista se ha ubicado en el lugar de este cuerpo envolvente y protector de los restos, como en la primera instalación de la maestría, donde se asimila también al adobe en tanto casa vacía e inútil -en ambos casos como casa y contenedor-, esta casa a la cual pertenecen los objetos que se anotan tenía el carácter de un espacio envolvente que recogía y guardaba los objetos-restos.

Este aspecto nos interesa en la medida en que su propia casa es para la artista un lugar de origen y de protección de su obra, lugar al que vuelven sus trabajos luego de ser expuestos, lugar de "recogimiento" que nos permitirá articular lo que tendrá que ver con etapas posteriores de esta obra del duelo.

Recorriendo la casa de Marta Combariza podemos observar como sus trabajos en arcilla forman parte de ella no solo como objetos decorativos, sino como parte integral de esta casa: se hacen pisos, paredes y puertas (imagen 10). Cada uno de estos objetos ha formado parte de una obra que se ha presentado y que luego ha regresado como parte de este espacio habitado, en un proceso que la artista llama de "reciclaje" y que no tiene que ver solo con sus piezas: algunos objetos encontrados bajo tierra, en el proceso de excavación para la construcción de la casa, han entrado también a hacer parte de ella.



Portón de entrada a su casa



Escalera



Puerta y paredes de su casa



Patio

Imagen 10
Restos de la obra integrados a la casa
Tenjo

Y no solo los objetos, sino que la casa en la que habita contiene otra casa, una casita antigua, que estaba abandonada en el terreno sobre el cual se construyó su casa actual, y que envuelta por ésta le sirve como despensa (imagen 11), la cual no puede dejar de ser un referente a la hora de escoger el material para su *Homenaje*.... Lo que allí se plantea es la posibilidad de habitar y ser habitada.



Imagen 11
Casa de adobe dentro de la casa
Tenjo

Su cuerpo, como la casa, es contenedor y contenido, protector y objeto protegido, cada uno de los objetos guardados tiene este carácter de resto, de objeto reciclado, de la misma forma que los adobes que se guardan para una próxima obra: estos objetos, e incluso esta casa, son conservados y reutilizados.

Esta insistencia de los objetos muertos y enterrados nos habla de una relación primordial de la artista con la vida y la muerte, con la pregunta por el origen que conlleva dicha relación y que ha sido el motor de su obra, una relación que pasa por la construcción de espacios de lo sagrado que son aquellos que dan lugar a lo que no puede ser nombrado, esos restos que solo pueden aparecer desde las formulaciones de su obra.

También la artista encuentra su lugar en el interior de estos espacios protectores: en el caso de las instalaciones se envuelve en tierra buscando tapar toda entrada posible al otro, pero incluso antes, en sus cuadros, por ejemplo en *Espacio dos Miradas*, (imagen 13) ya podemos observar como hay una imagen que es su icono, su representación que la artista llama *Tanit* (imagen 14) que se integra a sus pinturas mas texturadas quedando envuelta por la materia, por las huellas que forman parte de sus lienzos, por los trazos que atestiguan el gesto de su mano, en fin, envuelta por toda esta serie de acciones atestiguadas por un manejo particular de la superficie material de sus pinturas, fuertemente texturadas.

En el caso de esta primera acción la construcción del muro la hace casi impenetrable: solo tendrán acceso a lo que en ella está sucediendo aquellos que se asomen al espacio que la envuelve, creando así una intimidad que llama a la mirada indiscreta del otro, la cual seduce por su misma prohibición pero que al mismo tiempo mantiene al otro al margen de este acto, seducción que mantiene el velo frente al deseo para así provocar el deseo en el otro. Al ubicarse al interior de los espacios cerrados, al ser ella misma aquello que es protegido por su obra, la

artista está poniéndose a si misma en el lugar de este resto protegido que se extrae de la tierra a la vez que se resguarda en su interior (como es claro en la obra *Sueños de Tierra*, imagen 6).



Imagen 13
Mirada dos espacios
1990



Imagen 14
Icono Tanit

Nuevamente encontramos este límite contenedor en tierra, redoblado por aquel límite envolvente trazado al escribir los nombres de los objetos alrededor de sí. Por otro lado, encontramos también una confluencia en la imagen proyectada sobre este muro que se hace también envolvente, confluencia de dos momentos del duelo que se hacen uno al ser actualizados por este montaje: el muro de esta instalación que presenta una ventana "virtual", evoca para la artista otro muro de tiempos pasados que se amarra a otro duelo, el duelo por una hermana muerta.

Así, vemos como desde niña esta relación con la muerte se instala como base de su trabajo plástico, una relación mediada por la censura impuesta sobre el duelo que se expresaba en esta acción de pintar⁴⁷.

No es difícil imaginar la conexión esencial de este hecho con el raspar constante característico de sus pinturas, esta insistencia en la capa sobre capa, buscando tras la pintura superficial para encontrar los colores de otros tiempos (como en su investigación en el Valle de Tenza veremos en el siguiente capítulo), un palimpsesto⁴⁸, que se caracteriza por:

1. implicar al menos dos escrituras sobre una misma superficie, sobre el mismo medio.
2. Ser una actividad imperfecta, de tal manera que en la escritura más reciente se puede percibir parcialmente los restos de la anterior.

Esta imagen proyectada dentro de la instalación hace de este trabajo un palimpsesto, en tanto que no solo deja ver una imagen tras otra sino que además nos muestra como esta imagen lleva consigo, por efecto de este duelo redoblado, otra imagen pretérita, que aparece como vestigios de la pintura que la artista realizó ante la muerte de la hermana. Este tapar constante que su madre efectúa sobre la evidencia de su duelo, había efectuado una censura que es a la vez posibilidad de reanudar su trabajo en tanto que al operar deja algo oculto, un trozo de sí no entregado, un resto que será retomado reiteradamente de allí en

⁴⁷ Ante la muerte de la hermana, aún siendo niña, Combariza comienza a pintar un muro de su casa, el cual es tapado reiteradamente por su madre para que ella pudiera reiniciar su pintura. Se enlaza en esta imagen el propio duelo de la artista por su hijo muerto con este otro duelo, no solo el propio por la hermana sino también el de su madre por esta hija muerta.

⁴⁸ Según la definición de la Real Academia Española un palimpsesto es un "Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente" El término puede aplicarse a cualquier objeto cultural cuya estructura muestre esta tensión entre lo actual y lo que ha ido quedando detrás y que vuelve a resurgir. Como proceso cultural podemos ver que el palimpsesto se sitúa en el cruce de las culturas, en la producción cultural propia del mestizo que nace de estos entrecruzamientos, es decir, nace de los encuentros, los viajes, las invasiones, en fin, de los puntos críticos en los cuales se genera algo nuevo, una nueva cultura.

más en sus trabajos como principio de cada uno de ellos. En ellos la artista parece intentar subvertir esta censura y reiterarla simultáneamente, así como reitera este reiniciar de la obra sobre el fondo de la muerte.

En la proyección de video que forma parte de esta acción el duelo parece actualizarse a partir de la inversión de la acción original: el acto de tapar que censuró la pintura originaria frente a la primera muerte es repetido pero para destapar esta vez el muro mismo; mientras que en el primer duelo la niña pinta y la madre tapa, en este segundo momento, correspondiente al segundo duelo, Combariza construye una imagen, un muro de adobe, que es develada por el rodillo que antes fue el encargado de tapar, reinstalando así en el montaje un acto originario de duelo, pero ante todo, una acción efectiva propia que lo resignifica.

En esta instalación-acción confluyen la acción de descubrir con la búsqueda arqueológica tras la superficie; esta imagen en vez de tapar, destapa, evidenciando una ventana virtual que radicaliza la presencia del muro como límite envolvente al hacer aparecer el simulacro de un afuera, un simulacro que se muestra como tal. Esta ventana como pura imagen luminosa pretende señalar aquel lugar donde hubo vida dando a ver algo que no existe, el afuera tras este muro. Solo habrá para la artista un afuera virtual, una luz virtual que aparece como efecto de este destapar, pérdida última del referente.

Veíamos en el primer capítulo como hay dos formas de este duelo compartido: el doble duelo, del que indicábamos, siguiendo a Allouch, se realiza al hacer participar al otro, a partir su propio duelo, posibilitando la realización del sacrificio, un duelo que se intenta en estos trabajos sin ser completamente logrado, en tanto que reiteradamente la obra se cierra sobre sí misma, ubicando una barrera insalvable hasta que encuentre otro que comparta ese duelo y ese sacrificio, y por otra parte el duelo redoblado, en el que quien está de duelo habría sufrido una

primera pérdida y luego otra en la que todo sucede como si esta segunda pérdida permitiera que enganche el primer duelo.

En este montaje podemos ver coincidir en el tiempo dos duelos, uno de los cuales ha pasado desapercibido para la artista hasta el momento en que se actualiza con la pérdida del hijo, primer duelo realizando en su anclaje a posteriori, a partir de la elaboración del segundo en la obra.

Esta dilatación del tiempo que se da en la reiteración de esta imagen proyectada da cuenta de un tiempo detenido para un doliente que, para poder reactivar su posibilidad de habitar el tiempo, deberá hacerse cargo de este duelo en la obra.

Aparece además en esta instalación, que es de por sí de gran complejidad –como vemos no podría explicarse sin tener las informaciones de las que disponemos- un elemento articulador que además es el que llamará a un verdadero pasaje al acto: el columpio vacío, este vacío pendiente, inmóvil durante toda la acción, será el objeto que llame a la artista al finalizar el proceso de la escritura. Ella irá nombrando los objetos que va escribiendo, cada vez con mayor volumen de su voz, hasta que, al final, se levanta y empuja violentamente este columpio que se pone en movimiento en el mismo momento en que la artista desaparece de la escena y abandona el espacio. Precisamente encontramos allí un emerger del goce que llevará a la artista al acto: cuando se lee en voz alta, este texto pasa de ser un objeto para la mirada a ser un objeto que atraviesa el cuerpo en su densidad material, muscular, así como es atravesado por el lenguaje mismo.

Poner en movimiento este columpio, elemento aparentemente marginal, hará allí las veces de pasaje al acto en la medida en que pondrá nuevamente a circular este vacío – lo pone en movimiento – mientras que en ese mismo instante permitirá a la artista sustraer su cuerpo –que como vimos estaba ubicado en el lugar del resto protegido- del acto y de la entrega.

Allí se señala un elemento que hace posible este tercer desplazamiento: el columpio como vacío articulador, condensado en una sola imagen compuesta los elementos de este montaje que parecerían a simple vista inconexos, incluso para la propia artista, pero que se le imponen: el duelo redoblado que se presenta en el video, el vacío suspendido en el columpio, la casa como contenedor vaciado, el cuerpo de la artista como activador de la obra, etc. Amarrados por el ejercicio de la escritura la artista ubica en este montaje nudo central de su obra⁴⁹.

Este montaje, en tanto que articulado por este vacío esencial que enlaza los dos duelos, se acerca nuevamente a esta función ritual que hará de mediador entre el sujeto y su propia falta.

Ya he hecho alusión, la primera vez, a esa función del rito en el duelo. Es por esta mediación que el rito introduce en la ihancia que el duelo abre en alguna parte; más exactamente, en la manera en que llega a <hacer> coincidir, poner en el centro de una ihancia completamente esencial, la ihancia simbólica principal, la falta simbólica [...]⁵⁰

No hay correspondencia en absoluto entre el objeto y lo existente. El objeto está fundamentalmente perdido, no porque haya habido una pérdida, sino porque es un objeto sin correspondencia y esta no correspondencia fundamental es precisamente lo que se actualiza en el duelo. Así, este columpio vale como señal, como indicador de esta ihancia, del lugar del objeto perdido en tanto que ha sido desde siempre ausente, mostrando que, como dice la artista respecto al "Homenaje a Alejandro", los tiempo están unidos –agregaremos que precisamente por esa ausencia fundamental-.

⁴⁹ Así como este monstruo era un enigma para el padre de D***, así también este elemento lo fue para los jurados que evaluaron este trabajo.

⁵⁰ Lacan, *Le désir et son interprétation*, seminario del 29 de Abril. Citado por Allouch. Página 316.

EL LIMITE

En los primeros años de su trabajo como pintora, se manifiesta en la obra de Marta Combariza un interés en el manejo de la superficie que es rica en texturas y materia, con una cierta transparencia que consigue aplicando sucesivas capas de pintura que dejan entrever las imágenes anteriores. Sobre estas pinturas realiza grafismos a manera de raspaduras y rasguños en los que se enfatiza el gesto que realiza la mano sobre la superficie (imagen 8 y 15).



Imagen 15
Pintura
Óleo sobre lienzo
1991

Este pintar capa sobre capa lo podemos considerar nuevamente un palimpsesto, en la medida en que muestra simultáneamente dos tiempos. Es un trabajo que se manifiesta en la tensión entre lo más actual, la pintura que recubre superficialmente el cuadro, y lo que ha ido quedando detrás, esos colores anteriores, esas imágenes que se entreven y que resurgen en el proceso del raspado y de rasguño.

Encontramos en las pinturas de Combariza un interés evidente en señalar dicha acción de su mano que subvierte el plano; estas incisiones cumplen la función de señalamiento de una interioridad material del lienzo, de esta superficie tras la superficie, dando a ver la imperfección de este borrado, mostrando lo que queda actuando tras bambalinas.

Combariza caracteriza esta búsqueda tras el límite superficial como una búsqueda arqueológica, que por lo tanto tienen que ver con un rastreo en el tiempo a través de los objetos buscando en ellos lo que está atrás, lo no visible; este es el caso de la investigación realizada en el Valle de Tenza⁵¹ que buscaba “descubrir los colores de las casas” pero no los actuales, los evidentes, sino aquellas capas anteriores de color, repitiendo de alguna manera el gesto pictórico de sus cuadros pero esta vez buscando un rastro de otros, los antiguos habitantes del Valle de Tenza.

En esta investigación Combariza va hasta las casas y raspa sus muros, registrando estos anteriores colores, estas capas antiguas que remiten a otros tiempos. Ir al muro le significa la posibilidad de salirse del cuadro, del espacio pictórico que le había servido como dique, y dirigirse hacia un espacio donde la intervención ya no tenga que pasar por la disculpa de la representación.

⁵¹ “Los colores del Valle de Tenza”, Beca de Colcultura, 1990, cuyo resultado fue la exposición *Espacio dos Miradas* del Museo de Arte de la Universidad Nacional también en 1990

A partir de esta investigación realizará la primera instalación en la cual se sale definitivamente del plano y del marco. La exposición *Espacio dos Miradas*, de 1990 (imagen 16) es el momento en el cual deja de trabajar en exclusividad la pintura para, a partir de intervenciones en el espacio de la sala, combinarla con la aplicación de tierra en las superficies.



Imagen 16
Mirada dos espacios
Pintura e instalación en tierra
Museo de Arte Universidad Nacional
1990

En *Espacio dos Miradas* pongo las tierras, los diferentes colores de tierra del Valle de Tenza, en toda la pared. Lo que hice fue reconstruir el paisaje imaginado del Valle de Tenza a partir de cuadraditos de colores que iban desde los colores del cielo hasta los de la tierra. En el piso puse cuadraditos de tierra con los diferentes colores, llevaba la

instalación hacia la tierra misma. Fue la primera salida de la superficie, digamos de lo vertical hacia el horizonte.⁵²

La tierra es encontrada por la artista como la posibilidad de romper con la superficie del cuadro, y por lo tanto del muro, romper con ese límite para acceder a una materialidad que ya buscaba en sus pinturas.

La operación es entonces agregar, tapar, destapar, volver a tapar, raspar y dejar ver algo, no todo; cada vez los espacios se llenaban más de materia. En la instalación *Mirada dos espacios*, como en las posteriores en las que emplea la tierra como elemento primordial, aparece esta tierra haciendo eco de la pintura, redoblándola, y en esa medida cubriendo también las superficies. Cada vez la artista aplicaba capas más gruesas de tierra, cuyo objetivo era tapar todo, cubrir los pisos y los muros con tierra, cerrar las entradas para los otros a los espacios de instalación con la pretensión de hacerlos imposibles de ver.

En esta exposición la artista presenta conjuntamente los registros fotográficos de su investigación con las pinturas realizadas en el mismo momento. Sobre esta obra comenta en el momento la crítica de arte Marta Rodríguez:

El conjunto de fotografías evidencia un ojo sensible, un ojo atento, educado a la percepción del color que sabe captar dónde conviven las armonías, extrañas armonías, dónde se dan los contrastes, que puede extraer la poesía de los colores terrosos, la luminosidad de los azules y de los rosas en un paisaje a veces agreste, a veces fértil, de vastas zonas verdes y ocre, que son las que conforman el Valle de Tenza.

La instalación asumida como parte de esta investigación, de esta mirada hacia el espacio exterior, estaba conformada por *Cartas de Color 1* elaboradas con pintura al óleo y tierras de diversos colores, mantiene la estructura del espacio investigado: el paisaje, teniendo en cuenta el cielo, la montaña, la línea del horizonte y la tierra que lo conforman. Es una interpretación pictórica y matérica, en la que se da el análisis cromático que se ha propuesto, partiendo de la noción de los colores primarios, pero

⁵² Entrevista del 7 de septiembre de 2003

es un análisis desprovisto de frialdad, de distanciamiento, es un análisis sensible en el que cuenta tanto el color como la materia, en la que la mano de la artista comienza a trazar signos, grafismos y huellas, que reconoceremos posteriormente en sus pinturas.⁵³

Eco de este trabajo es la exposición *Espejos de Tierra*, 1991 (imágenes 5, 17 y 18), que involucró, por un lado, la tierra como un espejo de la pintura en el piso, un espejo de tierra en espiral, pero además introduce las lozas de cerámica con las mismas incisiones de la pintura pero esta vez en bajo relieve, incisiones realizadas a partir de las palmas de la mano, del pie o los objetos de su casa, con los cuales crea marcas similares a las de sus pinturas.



Imagen 17
Espejos de Tierra
Pintura e instalación en tierra
Centro Colombo Americano
1991

⁵³ Comentario de Marta Rodríguez en la revista *Arte en Colombia* Nº 45, 1990



Imagen 18
Espejos de Tierra

Pintura e instalación en tierra
Centro Colombo Americano
1991

La tierra se instala a partir de estos trabajos como paradigma del límite superficial, muchas veces protector, empezando entonces a trabajar, sobre estas superficies en cerámica, las marcas, las huellas de los objetos y de su propio cuerpo, gestos congelados de una acción que en lo sucesivo señalará tanto la tierra como la piel con ese carácter de cuerpo impactado y marcado.

Mientras que en sus primeras pinturas (imagen 7) el objetivo es quitar, alivianar, dejar al descubierto el lienzo, partir de la nada⁵⁴, en estos trabajos se concentra el

⁵⁴ Una nada implicada en aquella relación con la muerte que es motor de su creación.

material, capa sobre capa, como se hiciera en algunas pinturas como las correspondientes a la exposición *Desde Siempre*.

El cuerpo fragmentado y la muerte propia

En el año 1993 Marta Combariza realiza la exposición *Desde Siempre*, en la que el cuadro presenta operaciones gráficas, raspados, en pinturas elaboradas en tonos tierra (imagen 19), pero estos se desbordan a partir de una operación aditiva, llenando los espacios con tierra y cerámica. Esta cerámica presenta fragmentos de cuerpo –pies como huellas invertidas- que apenas sobresalen de la tierra (imagen 20).



Imagen 19
Desde siempre
Óleo sobre lienzo
1993



Imagen 20
Desde siempre

Pintura e instalación en tierra
Galería Garcés y Velásquez
1993

Esta intervención del su propio cuerpo fragmentado, acompañado por el elemento tierra se llevará a su máxima expresión en la obra *Sueños de Tierra*, realizada en 1995 y presentada en el marco de la Muestra de Arte Contemporáneo de los países No Alienados – NOAL- en Yakarta, Indonesia.

En esta obra Marta Combariza descompone y multiplica su cuerpo en moldes realizados a partir de éste que se presentan como surgiendo de la tierra, acompañados por la pintura central que presenta una ascensión (imagen 6).

Estos fragmentos tienen un sentido muy preciso: desdibujan el límite del cuerpo al ubicar sus oídos, sus pies y su rostro como los oídos, pies y rostros del mundo, de la tierra, confundiéndose así en un *continuum* con esta tierra, desdibujando su yo. En el cuadro central de esta instalación la imagen es la de un ser, ella misma,

despojado de su piel, dispuesto a ascender, ser que se proyecta en estas partes de cuerpo.

Marta Combariza: En esta instalación está la muerte pero es un límite, entonces tiene ese mismo carácter: parte de un sueño donde mi cuerpo se despedaza y yo logro ver mi propio esqueleto, puedo ver mi propia muerte. Este trabajo era ese ritual de muerte donde todo mi cuerpo se volvía cuerpo de la tierra, la tierra madre: entonces la tierra escucha, la tierra huele, la tierra vigila, así mismo yo muero y me entierran o sea que también tiene toda la parte ritual del entierro. Es también como retirar la piel, rasparla, y todos los fragmentos salen para todos lados. Esto eran setenta piezas, todos son mi rostro, son fragmentos de mi cara pero le voy cambiando de color como sintiendo todas las pieles del mundo, había desde blanco hasta negro, todos los tonos; esta obra la llevé a Indonesia.

Además yo estaba haciendo esta especie de túnel porque buscaba los corazones de la tierra, parte de un trabajo que nunca concluí y que tal vez algún día concluya: los corazones de la tierra son lo que sacan en los posos petroleros de lo más profundo como tubos de tierra; yo tenía bloquecitos de varios estratos distintos y esta era la idea, entrar dentro de ese túnel o corazón de la tierra. Entonces me invitan a Indonesia que es prácticamente nuestra antípoda y fue muy fuerte porque yo llevaba esta obra a la antípoda. Ellos lo que vieron fue la violencia en Colombia, tenían otro tipo de lectura sobre el trabajo, digamos mucho menos simbólico, menos ritualista, tenía otro carácter pero fue muy lindo pues era otra mirada.

Pilar Cifuentes: La lectura que ellos pueden hacer pasa por todo un sentido mediático, pero igual es muy fuerte la presencia de ese despedazamiento, la hace muy impactante de todas formas. Ver orejas, pies, pedazos de rostros como medio desenterrados sigue planteando una relación con el cuerpo muy fuerte.

M.C.: Si era muy fuerte, pero fue tan bello el sueño, puede ser muy fuerte pero es para mí absolutamente poético. Pienso en la carta de Santa Teresa en la que dice “mi cuerpo, mi cárcel”, eso era el desprendimiento total, era una cosa absolutamente maravillosa, por eso es tan fuerte. Es evidente que es muerte, pero es como la tal cantidad de muertes que el ser humano tiene todos los días. Pero digamos que eso lo pienso después, nunca lo tengo muy claro...

P.C.: ¿Los moldes son de su cuerpo?

M.C.: Todo es mío. Son mis pies, son mis manos, son mis orejas.

P.C.: ¿La parte pictórica no se pierde cuando está trabajado con la tierra?

M.C.: Lo que pasa es que pensaba en la extensión de la pintura también, o sea, que si bien buscaba una ruptura del límite de la pintura también era una forma de tratar de pensar en el arte como una totalidad en el espacio, no podía pensar en la pintura en plano, sino que la pintura se estaba convirtiendo en otra cosa.⁵⁵

Se trata pues de la muerte propia, pero también, y por esto mismo, de los muertos que van quedando "suspendidos en su cielo" como diría D***, de los múltiples duelos no efectuados a lo largo de su paso por el mundo, de sus fantasmas, pedazos y fragmentos de sí que en este trabajo se vuelven aquello que son: sus muchas muertes, para las cuales constituye un ritual en el cual ubica ofrendas votivas que son los fragmentos de su cuerpo ofrecidos a la tierra.

La ruptura se ha dado en estos trabajos sobre su propio cuerpo como límite, en su definición imaginaria, al descomponerlo, multiplicándolo. Esta misma ruptura, que se da en el marco de su relación con sus muertos, es realizada también por el gesto de la artista en sus pinturas sobre el límite que estableció en las capas de color, y es llevada a su intervención sobre las ropas del hijo.

El vestido

Las prendas de su hijo son retomadas por la artista para su siguiente trabajo en la Maestría, una instalación donde interviene estas ropas transformándolas en hilos tejidos que cuelga en la sala de exposición (imagen 21)

La utilización de las ropas del hijo está relacionada abiertamente con ese límite transgredido y vuelto a establecer que aparecía en *Sueños de Tierra* respecto a su propio cuerpo. Esta destrucción da cuenta de una necesidad de transformar estos

⁵⁵ Entrevista del 7 de septiembre de 2003

objetos que se hacían insoportables por convocar la presencia del hijo cuando dicha presencia era imposible. La insistencia del vacío que dejó su ausencia genera una posición paradójica que alimenta este objeto con un peso insoportable: estas prendas se hacen cada vez más pesadas, mas difíciles de ver, su forma se hace insoportable, en tanto que señalan aquello que una vez contuvieron, el cuerpo del hijo.

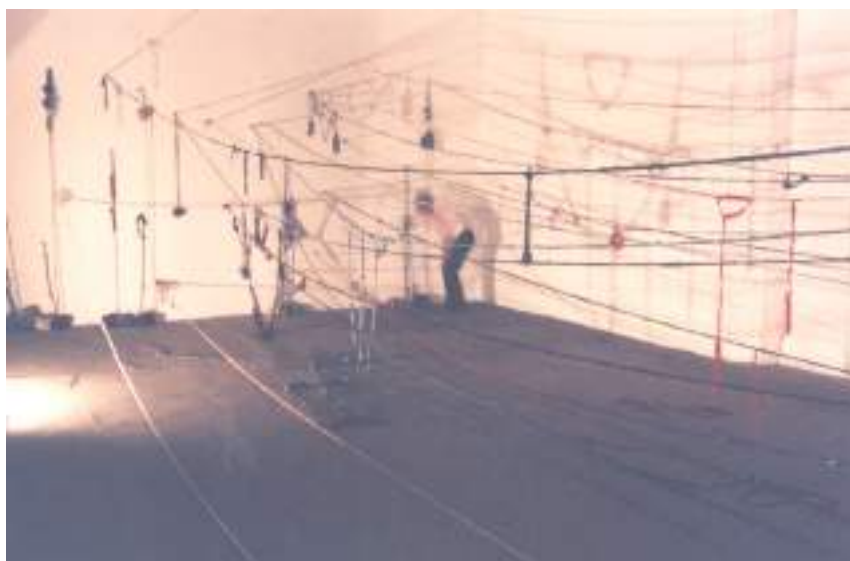


Imagen 21
Instalación

Universidad Nacional de Colombia
2002

El objeto guardado, las ropas del hijo, eran restos de su paso por el mundo, y en esta medida permitía mantener cierta relación mediada con él. El vestido se constituye en un investimento imaginario que se le asigna, tal y como sucedía en el caso de los bloques de adobe que entran a ser un “signo animado” que hará presente al muerto para el doliente. Pero estos restos no son suficientes puesto que de lo que aquí se trata es de la pérdida de la promesa de una vida, de la cual los restos dejados por el hijo no pueden aún decir nada.

Mientras que en el caso de la muerte de un padre, el muerto ha dejado huellas que serán retomadas por el doliente para la realización de su duelo, siguiendo una trayectoria de vida que se ha cumplido, rememorando, recorriendo los restos y signos de su existencia, el duelo por un hijo es fundamentalmente un duelo por lo que podría haber sido y no fue, por lo que no se produjo. De un hijo se espera que sobreviva a sus padres, por lo que el duelo debe realizarse sobre un futuro imposible. Sus pasos se perciben como truncados, sus huellas por lo tanto deben ser reconstruidas.

“Semejante pérdida es mucho más radical. Quien está de duelo pierde no solamente a un ser amado, o un pasado común, sino también todo lo que potencialmente hubiera podido darle el hijo si hubiese vivido”⁵⁶

No se puede perder a quien no ha vivido, es por esto que, ante la muerte de un hijo, el trabajo de duelo es de otra naturaleza. Solo la convocación de “todo el simbólico”, es decir del Otro como lugar del significante, permitiría al sujeto delimitar el agujero real que queda y que no puede ser pensado a nivel imaginario más que como una vida no cumplida, una vida que es, fundamentalmente, una promesa que no puede ser cumplida por acción del evento inesperado de la muerte.

El duelo por el hijo tendrá una condición previa de carácter simbólico: crear una vida para el hijo, generar para él una construcción tal que le adjudique un sentido a su existencia puesto que no puede perderla sin haberla tenido.

La muerte del hijo pone fin a una promesa, allí se trata de un duelo por las huellas no dejadas pero prometidas, por los proyectos, por aquello que hubiera podido ocurrir. Este duelo por una promesa no permite al doliente apelar a los recuerdos;

⁵⁶ Allouch, J. *Erotica....* página 371.

no hay aquí identificación posible con los rasgos del objeto perdido, ya que esta vez se trata de un duelo por algo de lo que nada se sabe.

Se trata entonces de una imposibilidad real: como lo señala Lacan, el objeto no puede ser perdido sin haberse constituido como tal. Para D*** no podrá haber duelo de una vida no realizada, y es por esto que deberá darle los recuerdos a su hijo muerto. Le corresponde entonces al doliente determinar en qué se habrá realizado la vida de quien acaba de morir, dar una historia y un final a esa vida, es decir, darle la vida para poder quitársela.

En el caso de los Angelitos en México que revisábamos en el primer capítulo, vestidos de santos o ángeles al no tener más investidura imaginaria que otorgarles, el vestido se hace signo corporal del ausente⁵⁷. Es por el vestido que se puede hacer de ese hijo una persona, un sujeto de historia, en la medida en que en el caso de estos niños muertos muy pequeños el cuerpo por sí mismo no porta ninguna historia para los padres. Aún cuando esta historia parezca gratuita no lo es en tanto que es el grupo social el que la da, hay un dispositivo cultural que permite inscribir a este hijo muerto que por la corta duración de su vida no tuvo tiempo de ser inscrito como individuo, una construcción imaginaria del hijo que permitirá, e un segundo momento, la inscripción de su muerte.

En el duelo de D*** por su hijo muerto vimos como él le otorga un nombre que se da a partir de esa única huella que ha dejado en el mundo, la palabra Ajó, desde la cual construye para él una historia no solo al ponerlo a recorrer Tokio, sino en tanto que, al darle un nombre, lo hace existir para el estudiante.

⁵⁷ Hegel nos dice que el vestido es el momento en que lo sensible se vuelve significativo, momento en el que el cuerpo se significa con atributos imaginarios, que designan edad, sexo, que le dan, en fin, un valor trascendente al cuerpo, que lo amarran a un grupo social, a una clase.

Esta necesidad de darle el hijo una historia no tiene que ver con la duración de la vida, que puede haber sido larga, sino con el hecho de que un hijo siempre será una promesa. Tanto en el caso de los niños muertos mexicanos como en el de la obra de Oé, y en el propio trabajo de Marta Combariza, en el duelo no se trata tanto de una separación del muerto como de un cambio de la relación con él que intenta ser realizado en el dominio de lo público al involucrar al otro en la construcción de esta historia, duelo que para ser efectuado requiere, como vimos, de un sacrificio.

“... hay un duelo efectuado cuando quien está de duelo, lejos de recibir no se sabe qué del muerto, lejos de extraer lo que sea del muerto, suplementa su pérdida sufrida con otra pérdida, la de uno de sus tesoros”⁵⁸

Al darle una vida al hijo, el doliente le da la posibilidad de morir, el don de la muerte. Se trata entonces no de pedir, sino de dar. En vez de solicitar la presencia, el doliente por medio de este acto sacrificial remarca la ausencia al entregar, en un acto mediado por el público, que es su primer receptor, el último tesoro guardado del muerto, para que su muerte se haga efectiva, para que pueda verdaderamente irse, para que no sea más un desaparecido.

Desintegrar

Frente a estas ropas, objeto-resto de ese cuerpo ausente y presencia de ese vacío se impone a la artista la necesidad de descomponerlas en sus partes, de desinvertirlas de ese peso insoportable, al desintegrarlas, siendo llevadas a su mínima expresión, a su materialidad como tela.

⁵⁸ J. Allouch, *Erótica...* página 14

Para ser presentados ante los ojos del público estos objetos-restos del hijo han debido pasar por un proceso de transformación, puesto que la crudeza de su presencia intacta sería por un lado ilegible para los demás, y por otro, insoportable para la artista, lo que en última instancia los haría insignificantes.

Marta Combariza: Antes de los ovillos empecé a trabajar con la ropa pero desbaratándola y pintándola. Empecé entonces a pintar encima de ella y agrupar taxonómicamente: botoncitos, ojalitos, cremalleras. Hacia como una taxonomía de la ropa y trabajaba con esos elementos. Pero se volvió absolutamente formalista y preciosista y ya no tuvo sentido, perdió todo lo que estaba buscando porque no era un problema formal y lo que hice fue formal, un salto que se dio con el encuentro de la ropa, porque aunque lo primero que hice fue romperla, empecé a romperla muy formalmente.

Pilar Cifuentes: ¿Esta ropa sigue siendo un límite?

M. C.: Un límite que no quiero, que tapo. Vuelvo al primer acto de trabajo pictórico de tapar lo que hago, pinto y tapo y vuelvo y raspo, hay una cosa de tapar y destapar, de hacer y deshacer. Al tapar con algo bello se me volvió diseño de modas, las telas preciosas porque era un pantalón pintado con cosas, con letras, pero al mismo tiempo era muy horrible, porque lo que yo quería era ser igual de transparente conmigo como lo era con la materia: que sea eso y no otra cosa, no una imagen hecha.

P. C.: ¿Buscaba crudeza?

M. C.: Si, no tratar de hermosear. Esa era la realidad de esa materia, lo otro fue dramático, [...] era dar gusto al ojo malcriado, o al lirismo, o a la sensualidad. [...] Después empiezo a rasgar, a hacer las tiritas, finalmente tampoco sabía para donde iba la cosa. Pienso que fue uno de los actos más liberadores, algo que siempre había intentado hacer pero nunca había sido capaz. En la pintura siempre rasgaba, pero nunca atravesaba. Lucio Fontana atraviesa ese lienzo, hubiera querido tener esa fuerza siempre y nunca la había tenido, la fuerza de atravesar; solo la atravesaba virtualmente. Hasta que pude atravesar, romper físicamente la materia.

Mientras que la ropa entera aún convocaba el cuerpo del hijo, la destrucción de estos límites dinamiza el objeto al hacer de él un objeto polisémico que puede darse en la obra para una posible interpretación de quien se acerque a ella.

La artista va rasgando la superficie de la tela dejando sólo las costuras, los contornos de pantalón, de la camisa, los bolsillos, los cierres, los botones, que hacen las veces de indicios de lo que fue la ropa, de su antigua función (imagen 22). Al guardar los indicios, el objeto se mantiene formalmente significativo puesto que llaman una antigua función que cumplió la prenda, y además la operación de rasgar la tela como superficie deja esta costura que conserva el contorno, que nos deja ver en una vuelta de la mirada la línea que traza, que evidencia su carácter de dibujo: nos deja ver, de estas sombras proyectadas en los muros, su carácter de línea, de trazo (imagen 23). Este trabajo nos presenta entonces un cuerpo vaciado, o mas bien una imagen conformada que da cuenta de un vacío de cuerpo (imagen 24).



Imagen 22
Instalación

Universidad Nacional de Colombia
2002



Imagen 23
Instalación

Universidad Nacional de Colombia
2002



Imagen 24
Instalación

Universidad Nacional de Colombia
2002

Este objeto prenda convertido en tela nos habla de una imagen que se intenta reducir a su pura materialidad. Sin embargo allí algo queda de la forma, y podemos aún intuir, a través de ese contorno, el vacío que esta forma cobija, los espacios en blanco, los intersticios: ¿Qué hay bajo el límite, bajo esta piel sustituta?: nada. Y es precisamente por esto que el objeto cobra tanta importancia, es precisamente por esto que moviliza la obra: el objeto aquí llega a su carácter último, es decir, al hecho de que no representa nada, no hay nada detrás de él, solo lo soporta el vacío. Tras esta transformación hay un llamado al cuerpo que les animó, pero lo que se encuentra es su ausencia.

Reconfigurar

Los restos anudados que presenta Combariza en su instalación están conformados por estos hilos extraídos de las ropas de su hijo, trenzados y amarrados entre sí hasta constituir cuerdas que en la instalación están colgadas de un muro a otro de la sala, ocupando un espacio que, aunque se propone hacer participar al espectador buscando que lo recorra, nuevamente se cierra sobre sí.

Estos hilos de colores que fueron superficie, que aún dejan ver los indicios de que hablábamos, colgados en el espacio por la artista, desplegados longitudinalmente, tejen una red entre sí y con sus propias sombras, animados por la acción que realiza la artista al colgarlos en el espacio. Sin embargo cuando esta acción es concluida (no fue pensada como parte de la obra, simplemente como su instalación en el espacio) estos hilos dejan de ser significativos, parecen como dejados por azar, como al descuido. Ahí colgados estos objetos están sin tiempo, sin cuerpo. Como objetos inertes se confunden con el espacio, se pierden en él. En cambio la acción que implica sacar la fibra, colgar y descolgar este material, proyectar estas formas, trae al espacio de la instalación un efecto.

No es pues la instalación terminada lo que impacta, pensada como totalidad, como imagen última, sino el fragmento, ese elemento que rompe la totalidad evidente a la vez que revela el auténtico sentido de este montaje: el botón que encuentra el espectador recorriendo el hilo, la sombra que de repente sorprende en su carácter de dibujo sobre el muro, el hilo rojo que se descuelga y que deviene ovillo o que parece derramarse por el suelo, tela que es en ese instante sangre.

Pero ante todo el acto mismo de la artista que es necesario para que la inercia de estos objetos muertos tenga sentido, rompe el posible peso conmemorativo, o documental de la obra, y la hace significativa para alguien en particular, es decir, la amarra a una historia afectiva y hace este montaje significativo para otros: destruidos los límites, este objeto recobra su movilidad a través del movimiento prestado por la artista. Es así que la artista presta su cuerpo a esos restos, objetos del otro, “pequeños trozos” que por efecto de este préstamo serán de sí, es decir, de los dos.

[...]lo tengo grabado, enrollando, desenrollando, cortando, quitando, todo el tiempo estuvo el cuerpo, por eso se vuelven tan corpóreas también, aunque quise quitarle todo el cuerpo al volverlo fotografía, es un cuerpo, se iban convirtiendo en una maraña atravesada, y también se volvía muy pictórico y muy dibujo. De todas maneras creo que en el espacio no logré lo que quería, además al dibujar (con las sombras) quería volver otra vez a dibujar el cuerpo, entonces en algunas partes está el pantalón, la camisa.

Lo que logra el acto es, en este caso, hacer de ese vacío un vacío constituyente, dinamizador, y no un vacío insoportable, pendiente aún de la esperanza, de la nostalgia. Llamar al cuerpo sería entonces aquí hacerlo aparecer en su dimensión simbólica, es decir, como cuerpo inscrito dentro de un orden que le trasciende. Por ello el llamado al trazo, que es fundamentalmente escritura en una superficie: la superficie del Otro, dado a la mirada de los demás para legitimar su presencia y para darle sentido a la ausencia

Estas prendas como restos adquieren una existencia en tanto que no corresponden a nada que exista, puesto que este objeto está fundamentalmente perdido, no porque haya habido una pérdida, sino porque es un objeto que desde un principio, por principio, es sin correspondencia.⁵⁹ Esta no correspondencia, actualizada en el duelo, es un agujero en lo real que funciona como un sitio (un lugar) donde la artista derrama imágenes y significantes convocados por él. Es este el principio tanto del ritual como del duelo. Dice Lacan al respecto en *El deseo y su interpretación*:

"Es porque el significante encuentra allí su lugar, y al mismo tiempo no puede encontrarlo (porque ese significante no puede articularse en el nivel del Otro), que llegan, como en la psicosis, a pulular en su lugar todas las imágenes de las que salen los fenómenos del duelo – cuyos fenómenos de primer plano, por los cuales se manifiesta no tal o cual locura particular sino una de esas locuras colectivas más esenciales a la comunidad humana como tal, [son] lo que allí es puesto en primer plano, antes que nada en la tragedia de Hamlet, a saber, el *ghost*, el fantasma [*fantôme*], esa imagen que puede sorprender al alma de todos y cada uno.

Si, del lado del muerto, el que acaba de desaparecer, no se han cumplido lo que se llaman los ritos... ¿Los ritos destinados a qué, al fin de cuentas? ¿Qué son los ritos funerarios, los ritos mediante los cuales satisfacemos lo que se llama "la memoria del muerto"? ¿Qué es sino la intervención total, masiva, desde el infierno hasta el cielo, de todo el juego simbólico?.

[...] no hay nada que pueda llenar de significante ese agujero en lo real, si no es la totalidad del significante. El trabajo cumplido en el nivel del logos (digo esto para no decir que en el nivel del grupo ni de la comunidad, claro que es el grupo y la comunidad en tanto que culturalmente organizados los que son sus soportes), el trabajo del duelo se presenta en primer lugar como una satisfacción dada a lo que de desorden se produce en razón de la insuficiencia de todos los elementos significantes para enfrentarse con el agujero creado en la existencia por la utilización total de todo el sistema significante en torno al menor duelo"⁶⁰

⁵⁹ Allouch, Ídem, página 296

⁶⁰ Lacan, Jacques. *Le désir et son interprétation*, sesión del 22 de abril de 1959, páginas 22 – 24. Citado por Jean Allouch.

Es en la medida en que es precisamente la comunidad la que valida ese duelo que esta obra puede ser abordada como rito, en tanto que es una acción realizada ante otros, una ofrenda pública que hace participar a los otros, aunque sea a uno de ellos, de este duelo que será entonces un duelo compartido. Aquí, solo en tanto que se hace presente el vacío para otros, para un público en un espacio externo (la sala de exposiciones) es que este objeto, pantalón del hijo, camisa del hijo pegados a sí mismos por un cuerpo inexistente, se pueden volver objetos dinámicos, principio de la significación.

Instalar estos objetos en el espacio de la sala de exhibición intentaba ser una manera de desplazar ese límite destruido y volverlo a construir como objeto de exposición pública. Sin embargo en el proceso de la instalación la artista encontró cómo su acción sobre estos objetos en el espacio de la sala, más allá de los objetos mismos o de la instalación como obra terminada, era lo que la hacía significativa. En el desarrollo de la obra, en el proceso mismo de la instalación, la artista encuentra su cuerpo en esa obra, en el acto que implica en enrollar y desenrollar estos hilos reconfigurados a partir de los restos de las ropas del hijo, única piel de que podía disponer⁶¹.

Por ello cuando más significativa es la imagen, cuando más fuerte es la obra para la artista, es cuando el ovillo está a medio camino entre el ser ese objeto macizo y ser ese hilo desplegado, en la medida en que señala su acto allí, la fuerza de su intervención sobre este "límite destruido y vuelto a transformar"⁶².

⁶¹ Es interesante pensar una analogía entre esta manera tan particular en que Combariza concibe las ropas como piel de su hijo con el tratamiento que se hace de esta piel como superficie para la escritura en la película *The Pillow Book o Escrito en el cuerpo* (1996), del conocido director, documentalista y pintor Peter Greenaway; en esta película la piel es reducida a su materialidad como soporte para este acto fundamental de la escritura, y que por este acto se hará libro, sin dejar por ello de llevar consigo toda la carga afectiva que implicaba la presencia del ser amado perdido.

⁶² En palabras de Marta Combariza.

Es entonces el hilo que se está volviendo ovillo, o el ovillo que se está volviendo hilo, es la prenda desintegrándose, la piel descomponiéndose como límite; lo que da fuerza a esta imagen, el hecho de que señala el proceso mismo del cual es agente la obra: el movimiento subjetivo que implica la destrucción y reconstrucción del límite que están siendo efectuados por la artista.

La malla

Con estos hilos tejidos a partir del desgarramiento de las ropas del hijo Marta Combariza teje un malla (imagen 25), trenzando los hilos obtenidos de las ropas del hijo y atando una a una estas trenzas. La construcción de este objeto implica nuevamente una manipulación de los restos que tendrá un fin preciso: crear un nuevo vestido, que la artista misma se pondrá.



Imagen 25
Malla
2002

Pero antes de abordar este objeto que es muy particular revisemos una experiencia que nos relata Allouch a propósito del momento en que supo que su hija había muerto:

Justo después de que me avisaron de la muerte de mi hija, en el segundo siguiente, luego de manera cada vez más puntual durante los dos o tres días que siguieron, tuve una impresión corporal de las más extrañas, por otra parte nunca experimentada antes ni después. Mi cuerpo bruscamente se había como convertido en un cuerpo de vidrio. Después leí que Areteo de Capadocia, en el siglo primero, ya había señalado que “algunos hombres piensan que están hechos de vidrio y tienen miedo de romperse”; y el mismo Descartes hará de ese cuerpo de vidrio un ejemplo particularmente caracterizado de locura. Se trata de un topos bastante común, pero con el cual yo nunca había tenido relación antes de ese momento en que esa impresión me invadió. Mi cuerpo estaba como hecho de vidrio frágil, de un cristal tan delgado como una hoja de papel de cigarrillo. Si entonces alguien me hubiera tocado aunque fuera un poco, me hubiera quebrado en pedazos. Yo estaba como justo antes de ser quebrado. [...] No soñé que era un cuerpo de vidrio; subjetivamente lo era. Mi cuerpo era hueco, pero eso quedaba en segundo plano, y si hoy especifico más la forma de esa suerte de botella o de vaso (aunque estas palabras en verdad son ya decir demasiado), una cosa es segura, que estaba presente por otra parte en esos momentos de cuerpo de vidrio: esa forma no incluía ninguna aspereza, ni brazo, ni pierna, ni sexo, ni cabeza separada del resto por un cuello. Mi sensación era que no hacía falta gran cosa, casi un coscorrón, para que ese cuerpo, hecho todo de una pieza, se rompiera en pedazos a la manera en que vuelan en fragmentos muy nítidos tales objetos de cristal. Debe haber en verdad una determinada necesidad en la relación entre ese despedazamiento y ese “todo de una pieza”. No se trata sólo de determinaciones simbólicas, significantes; también está presente una postura imaginaria.⁶³

Allouch nos señala respecto a esta singular experiencia la importancia determinante de la construcción imaginaria del cuerpo propio en los fenómenos del duelo: si bien el doliente convoca todo el simbólico para circundar el espacio vacío

⁶³ Allouch. *Erótica...* página 337

dejado por el hijo muerto, es con la consistencia imaginaria de su propio cuerpo que responde ante ese vacío.

Así, vemos que consolidar el objeto a partir de estos investimentos formales, imaginarios, se revierte al cuerpo propio reduciéndolo a estos rasgos. En el caso que nos relata Allouch su cuerpo es reducido a un solo rasgo: ser de una sola pieza, a punto de despedazarse.

[...] la muerte de mi hija atentaba contra mi identidad imaginaria, y la cuestión planteada entonces es completamente vital: el vidrio no vive. La alternativa que se plantea con el vidrio, y que yo experimentaba como tal, es quebrado / no quebrado, está por entero en un registro ni siquiera de muerte, de no-vida.⁶⁴

De la misma forma esta malla vendrá a envolver el cuerpo de la artista de tal forma que lo reduzca a una imagen, haciendo de ella una sola con estos restos del hijo, que es en lo que consiste precisamente esta postura imaginaria.

Tejer estos hilos, trenzarlos, implica un contacto directo, constante, reiterado, con esos restos que hicieron las veces de límite imaginario, de construcción formal del hijo como presencia (en la ropa) y de señalamiento y reiteración de su ausencia (en la instalación), conlleva una relación de la artista con estos restos que se desarrolla de manera directa. El cuerpo, las manos de la artista, deben tomar cada uno de estos trozos que han cortado con cuidado, y formar con ellos una trama. A veces los trenzará, a veces los amarrará uno a otro, por las puntas, y los enrollará cuidadosamente en ovillos, para llevarlos consigo a la sala de exposiciones. Tejer los hilos continúa el trabajo emprendido por la artista al rasgar los vestidos, en la medida en que funciona como una restitución imaginaria de un cuerpo, pero de otro modo, a la manera de una presencia que envuelve, que recubre (imagen 26).

⁶⁴ Allouch, *Erótica...* página 340.



Imagen 26

Malla
2002

Al darle consistencia imaginaria a estos restos, este objeto restituye un límite que había sido destruido, constituyendo un nuevo puesto que ya ha pasado por la manipulación y la descomposición de sus elementos formales. A partir de esta descomposición formal la artista habría constituido este objeto en ofrenda, pero al restituirlo como unidad formal en la malla que forman estos hilos, estos nudos que componen una nueva forma, cubre su cuerpo, *lo inviste con los restos del ausente* haciéndose ella misma ofrenda sacrificial.

Y he aquí una reacción de este cuerpo investido, expuesto ante las miradas del otro: la parálisis, una acción imposible. Un cuerpo viviente, investido de los restos de un muerto, no tiene más remedio que asimilarse a él, confundirse con el, en esto consiste esta postura imaginaria. Marta Combariza logra crear, a partir de estos restos, este cuerpo reducido a la materialidad pura e investirse de él. Es por

esto que esta acción se hace imposible para ella, que queda paralizada en tanto que del otro le llega, como de rebote, esta identificación imposible, cerramiento imaginario del objeto que la captura. Dice en la entrevista:

M. C.: En un momento me dejé llevar y me vestí yo con los pantalones, me volví a vestir con él, con la ropa, me puse yo misma la ropa, pero no me dejé ni siquiera fotografiar.

[...] Con esta malla me volví como un fetito, porque ponerse la malla, estar dentro de ella, es muy fuerte.

P. C.: Entonces ¿el acto de exposición le cuesta trabajo?

M.C.: La hago, pero no la muestro públicamente. Yo sé que el trabajo está en el instante, y si yo fuera capaz de aprehender esos instantes, realmente reconocerlos, posiblemente podría hacer acción.



Imagen 27

Malla
2002

Hay un desconocimiento, un extrañamiento de la artista frente a este cuerpo paralizado, por lo que esta acción se hace imposible. En el registro fotográfico⁶⁵ (imagen 27) en el cual se retrata este envolverse en la malla lo podemos identificar: el cuerpo de la artista queda paralizado, anonadado, parece volverse él mismo un ovillo (o un feto que la devuelve a la identificación con el muerto). Pegarse al objeto en tanto resto, investirse con sus atributos imaginario es lo que congela la acción.

Para Lacan el duelo se trata de un trastorno en lo que en psicoanálisis se denomina la relación de objeto, que conlleva la construcción de una nueva figura producida para redimensionar dicha relación; la identificación con los rasgos del objeto perdido apunta a mantener con él una relación para así consumir por segunda vez la pérdida y efectuar el sacrificio.

Vemos como con esta acción imposible se está produciendo una coincidencia entre el sujeto y el objeto-resto en la cual, por otra parte, se está jugando esta imposible correspondencia entre este objeto y aquello que se ha perdido: habiendo estas prendas señalado el vacío que deja el ser amado perdido, este vacío hace presa del cuerpo de la artista volviéndolo a su vez resto⁶⁶, ecos de sus trabajos con tierra, anteriores a este segundo duelo pero que, como pudimos ver, responden a un primer duelo.

Este objeto de deseo se sostiene en el lugar de la imposible coincidencia con nada que exista, ni las ropas del hijo, ni los bloques, ni las superficies rasgadas; es por lo tanto, como dice Allouch, un existente absoluto sin correspondencia, y por lo tanto un agujero en el real, un sitio -topológicamente hablando-, a la manera de

⁶⁵ En el cual, por añadidura, el cuerpo envuelto es recortado de tal forma que queda aislado de su entorno, tal y como lo vemos en la imagen, desligado así de cualquier referente espacio-temporal.

⁶⁶ Puesto que, como dijimos, imaginariamente se ha investido de los restos del muerto.

un hoyo negro que atrae a sí todas las imágenes, todos los significantes, sin por ello ser colmado.

Este fenómeno en el cual el sujeto se vuelve objeto es llamado por el psicoanálisis el fantasma, movimiento de identificación en el cual se produce la caída del objeto: es en tanto que el sujeto se identifica con lo que pierde que podemos hablar verdaderamente de pérdida:

Desde el punto de vista psicoanalítico somos, en el fantasma, lo que perdemos.⁶⁷

En el fantasma el sujeto desaparece detrás del objeto como una manera de gozar⁶⁸. La artista llena este objeto, la malla, con su propio cuerpo y queda atrapada en la trampa – red, una red que detiene la movilidad.

¿Se podría hablar en este caso de una identificación con el objeto? No es tan claro que aquí haya un proceso de identificación, puesto que la falta de coincidencia entre este objeto y lo existente ya ha sido señalada. Sin embargo hay algo del lado de la identidad en el punto en que el cuerpo de la artista queda paralizado, en un instante que se da precisamente en el momento en que el cuerpo investido de los restos del muerto es capturado por la mirada del Otro.

Sin embargo aquí la identificación está al servicio del acto que dinamiza la relación con sus muertos, revelándose como un hacer de otra forma, dando un cuerpo, si, pero otro diferente de aquel del cual partió la obra; Se trata de hacer que concluya lo que ha quedado inconcluso. Se trata pues, efectivamente, de este sacrificio ritual que cierra el ciclo.

⁶⁷ Nasio, Juan David. *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*. Pág. 157

⁶⁸ Ya habíamos aclarado que este gozar está del lado del gasto, es decir de la pérdida, forzada por la entrada del cuerpo en el orden del lenguaje.

Si de lo que se trata es de la muerte propia, ¿cómo dar el objeto a la muerte cuando el objeto es el cuerpo propio? Sin embargo este acto insiste, se dirige hacia la asimilación de una muerte efectiva, a la asunción de una desaparición, al cierre del ciclo vital pendiente desde tiempo atrás – mucho más allá del mismo muerto – por la imposibilidad de un sentido del mundo que le de sentido a la muerte, a estas, por lo menos, dos muertes pendientes.

LA HUELLA



Veíamos como las pinturas de Marta Combariza muestran las marcas materiales de un gesto que levanta la superficie, que señala la pintura no en su profundidad imaginaria sino en su profundidad material, que además deja testimonio para el espectador del gesto de la mano que realiza el trazo.

Estos gestos revelan no solo las capas anteriores de pintura, que es lo que nos muestra a primera vista, sino ese acto de la artista que levanta la censura impuesta sobre este primer duelo y que es abordado desde su pintura primordial. Levantar esta superficie es afectar este pudor del otro, subvertir su censura, haciendo aflorar el pasado y actualizando aquello que se le impuso como silencio.

La materialidad de estas pinturas constituye el marco de dicha censura que se instala sobre el duelo, y se realiza en una operación simultánea con su levantamiento. Sin embargo solo hasta el momento de la primera acción podemos identificar esta confluencia de tiempos, en el acontecimiento en el cual se presenta este despliegue de la pintura en el espacio de la sala que envuelve el cuerpo mismo de la artista: es su acción, y solo ella, la que hace que este dispositivo opere.

Lo único que daba posibilidad de salida, virtual nuevamente, era la ventana, nadie podía entrar. Además tenía un tiempo, un tiempo de acción, y después quedaba ese espacio sin nada, un texto ahí en el piso y nada más. No había video, no había esta ventana, no había la palabra, no había nada. Quedaba el silencio total. Se activaba sólo con mi presencia, con mi cuerpo. Mientras no estaba yo no se activaba. Seguía siendo un espacio absolutamente muerto. Un espacio extraño, un espacio supremamente blanco con un columpio ahí suspendido, nada más.

Un espacio muerto es lo que queda al retirar dicha acción, que es significativa en la medida en que este operador, su propio cuerpo, está allí involucrado. La identificación con el resto que nos ocupó durante una buena parte de este análisis, se nos ha presentado como un hacer similar, pero de otra forma. Ejecutar la censura, pero para levantarla, en el gesto que se ejecuta y que implica el cubrir y el descubrir, el mostrar pero no todo, el dejar siempre algo tapado, algo que no puede aparecer.

Es un acto de seducción que se dirige hacia el otro, llamando su interpretación, llamándolo a descubrir ese resto que pertenece al muerto pero que también pertenece a sí, en tanto que de lo que se trata es de su propia muerte, de esta muerte que se ha hecho propia para poder afectarla.

Este gesto trasgresor de la superficie se reitera en las lozas que acompañan la obra *Espejos de tierra*, en principio como reflejo de estas marcas en la superficie de la pintura, pero luego como objetos que se integran a la casa donde la artista vive (imágenes 10 y 11). Las lozas, nuevamente, aparecen como huellas de los objetos y del cuerpo de la artista (imagen 28) que por la cocción de la arcilla quedan como huellas permanentes.

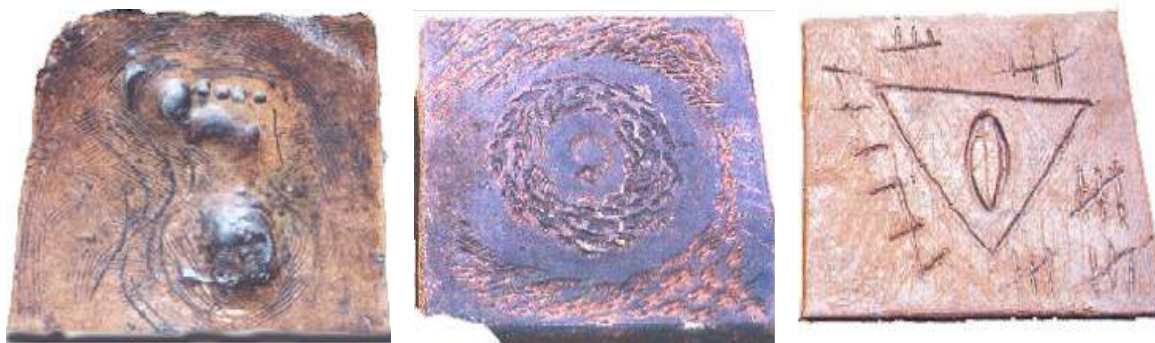


Imagen 28
Lozas en el piso de su casa

Las marcas que la artista produce en estos objetos dan cuenta de su posibilidad de afectarlos y de transformarlos, acto de deseo puesto que allí se revela la posibilidad dinamizadora de la acción. Estas huellas dejadas en las lozas logran señalar como la acción del sujeto efectuada sobre los objetos restituye ese vacío en la superficie al marcarla con su gesto.

Las lozas muestran este vacío constituyente que se recupera como posibilidad de construcción y de creación. Dichas huellas se nos presentan como indicios, marcas que dan cuenta de la anterior presencia de un objeto o del propio cuerpo que las realizó, un cuerpo y un objeto que ya no están, que han sido sustraídos puesto que para que la marca aparezca tiene que haberse retirado el objeto que la produce. Podemos decir incluso que lo que produce la marca no es el objeto, sino ante todo su ausencia.

El acto

El énfasis en este caso no está puesto sobre un referente externo, el objeto que ha dejado la huella, sino sobre el acto productivo de la impresión, el imprimir, en tanto que este objeto lo pensamos como *objeto de deseo, es decir, como objeto ausente*.

Por cierto, la impresión no implica necesariamente la presencia del (de lo) que ha depositado sobre la superficie donde se halla inscrita: hace falta que la pata haya abandonado la arena para que sea identificable la impresión que habrá dejado.⁶⁹

No es entonces de un llamado al objeto real de lo que se trata, sino de un señalamiento de su ausencia. El duelo no es en esta obra simplemente un referente mas, tomado aisladamente de un conjunto de fenómenos que

⁶⁹ Allouch, J. *Erótica...* página 113

acompañan este proceso de duelo, sino un acto, y en esta medida no se da mas que en la obra misma, en la confluencia de los tiempos, en estos palimpsestos que son los lugares donde se produce el sentido. Es así que esta obra, este objeto producido como huella, si bien no es aislable ni autorreferencial (no es un objeto a-contextual) si conlleva un sentido en sí mismo: el corte que efectúa, el salto cualitativo que produce -en tanto que señala la falta radical del objeto- respecto a la relación de la artista con sus muertos.

Si quisiéramos hablar aquí de referentes estos no serían los muertos, ni mucho menos la muerte. No sería el cuerpo de la artista, incluso aún en el caso en el que los moldes son moldes de su cuerpo, ni el cuerpo del hijo, en el caso de las ropas rasgadas, ni la tierra, ni el límite siquiera. Aquí a lo que se refiere esta obra es a ese vacío, a ese corte que se produce en su misma aparición, en la confluencia - no del todo cubierta, también en falta -, de los tiempos en la imagen, en el objeto y en la acción. Es por esta falta que señala, por esta dinamización que opera, que esta obra se constituye en acto de deseo.

Estas huellas señalan al sujeto como sujeto en falta, como sujeto deseante, en cada momento en que se revelan como corte, tanto en la superficie material de los objetos como en la superficie simbólica de los lugares dados a la muerte en lo social: falta que señalan los objetos que son dados a ver pero no-todos, falta también señalada en esta fragmentación del cuerpo, pero también en la posibilidad de hacerlo palabra, de nombrarlo, y ante todo, en el hecho de que estos objetos nunca quedan iguales, que el afecto y el deseo que recaen sobre ellos puede intervenirlos y reconfigurarlos. En la medida en que no son objetos estáticos sino dinámicos pueden, aunque sea parcialmente, ser dados a los otros.

Cada una de estas huellas que señalan la falta del sujeto en cada acción, el hecho de que no puede ser colmada puesto que el objeto que las produce es de por sí un objeto perdido, son un llamando a la palabra como posibilidad de inscripción y

como condición de posibilidad del acceso de este duelo a lo social en tanto que esta huella tiene como soporte tanto la superficie subjetiva – cuerpo marcado por el paso del significante- como la superficie misma del Otro, la red de significantes que da sentido a toda producción cultural en un grupo social determinado.

Esta falta en ser llevada al estatuto de una imagen nos habla de que no hay un referente en la realidad, no hay un objeto que se haya ido y que sea representado, por lo tanto no hay una re-memoración del objeto perdido, sino que hay una presentación de su ausencia misma que es la que se pone en obra.

La ruptura generada en estas huellas consiste fundamentalmente en que pasa del ámbito de los signos al de los significantes puros: el objeto será articulado como significante que como tal remite siempre a otro significante.

Los hilos

Si bien el duelo se da en la medida en que se convoca al simbólico para el muerto, esta convocación se produce, como vemos en la instalación hecha a partir de los hilos obtenidos de las ropas del hijo muerto, rasgo por rasgo, dándole un investimento imaginario, historizando su recorrido por el mundo.

Al encuentro con las prendas del hijo, como vimos, la artista procede a trozar estos restos, a desfigurar su imagen en tanto que aquella imagen remite al ausente, remite al recuerdo, a la memoria dolorosa del hijo. Destrozar las ropas genera en ella esta posibilidad de, por un lado, ubicarlas en su materialidad, es decir, en su carácter insignificante y, por otro lado, en un mismo movimiento, reestablecer esta imagen, este recuerdo, pero ya de otra manera, al poner a circular estos objetos en el espacio público.

Rasgo por rasgo el cuerpo es suspendido en este espacio de exposición, reconstruido como cuerpo imaginario a partir de los restos reelaborados por la intervención de la artista sobre ellos. Estos hilos suspendidos en el espacio de la sala dejan ver a quien se acerca el gesto de la mano que los cortó, que rasgó su superficie, gestos sin un sentido preciso más que el de ser manifestaciones de un gran afecto.

La artista logra por fin traspasar la superficie que en sus pinturas solo se pudo transgredir de manera formal, mientras que en las sombras y en los entrecruzamientos entre la sombra y el hilo está el trazo, esa última abstracción del cuerpo real, esa última liberación de su peso⁷⁰. Las sombras proyectadas por estas prendas se mezclan con los hilos señalando lo que la artista llama “dibujos”, sobre la pared, sombras que cortan su blanca superficie. La sombra se hace entonces trazo, despojándose del referente (objeto proyectado) para efectuar un corte.

Cada una de estas operaciones, si bien se dan simultáneamente, desatan procesos diversos que la artista explorará: en tanto corte que se realiza sobre las prendas del hijo, las afecta como prenda y las reduce a su materialidad como tela, la hace material de trabajo retirándole su peso imaginario, este peso insoportable que significa ser el último resto del muerto; en tanto señalamiento de vacío, lo que hace el dibujo no es tanto hacer aparecer la línea como hacer evidente el vacío que esta enmarca.

El acto de levantar aquello que se supone el referente es lo que queda como huella, no el objeto ni la impresión, sino el acto del corte, el acto de la marca, el acto de deseo que implica afectar estos objetos, estos y no otros, modificar su

⁷⁰ ¿Qué más liviano que una sombra?, aunque podemos pensar también que en el sentido platónico la sombra conlleva todo el peso del referente.

estatuto imaginario, redimensionar su estructura significativa, dejar la antigua piel para re-constituir un nuevo lugar.

El libro



Imagen 29
Libro Caja

Un último elemento de este trabajo es el que se produce con la congelación de la imagen de estos hilos: la artista fotografía los ovillos conformados por ellos y los guarda en un libro. Este libro, como objeto, habla de la restitución de esta dinámica que, como decíamos, se debate entre la entrega y el resguardo de estos “pequeños trozos de sí” que se presentan al público y se protegen de él, que se dan pero que se mantienen al margen de la entrega (imagen 29). Este libro juega con la idea de un cofre cerrado y abierto que guarda en su interior las cargas significantes que lo constituyen.

Mientras que en las acciones se delata el vacío como nudo central del trabajo, su eje articulador en directa relación con lo ritual, en la cual la imagen es aquello que se da, en el libro el carácter conmemorativo y a la vez protector propone mantener una presencia congelada del cuerpo.

Hay entonces dos aspectos del mismo objeto: el libro, que mantiene a resguardo el objeto y que protege de ese vacío que se le devuelve con la mirada del otro sobre dicho objeto, y la instalación, que presenta este objeto y que acepta este vacío al instalar el resto en el espacio para el otro, al darlo a ver y a tocar. Revisemos un fragmento extenso de la entrevista del 14 de diciembre de 2003 en la cual Marta Combariza reflexiona acerca de este objeto.

P. C.: ¿Por qué construye este libro?

M. C.: No estoy muy segura por qué, pero pienso que era una necesidad de consignar; siempre me ha gustado ir armando pequeños libros de recopilación de las cosas. En el libro lo que había era un no poder tocar, una imagen que no se puede tocar, entonces lo podía transferir a algo solamente visual, y la fotografía me lo permitía, pero el libro mismo era una forma de desplazar ese ovillo, de abrir ese ovillo, de volverlo a abrir como un hilo y volverlo a cerrar y poder seguir teniéndolo guardado y cerrado. No quería que fueran tocados por otro, pero si vistos, y además esa imagen me había gustado bastante y no se lograban cerrar tan bien en una imagen totalizada con otras

cosas, entonces el libro las aislaba. La instalación era ya como entregarla, como dejarla volar, pero esta era la parte más profunda, la conservación.

P. C.: Cuando otro lo toca pierde algo de eso que usted quiere conservar?

M. C.: En la otra parte [la instalación de los hilos en la sala] quería ya que fueran tocados, pero en el libro se trataba de poderlo tener ahí y no ser tocado. En la instalación, tiene la posibilidad de ser compartido de otra manera y recuperado en el espacio, allí si quiero que sea participativo, que haya más interacción, que exista más el contacto de otros y la relación con otros, pero este punto era como el punto en el cual quería que quedara solamente ahí. Un instante detenido.

P. C.: Este paso fue previo a la instalación?

M. C.: Fueron simultáneos realmente, no era tan lineal el proceso, era una necesidad o una pulsión mas que un proyecto racionalizado. Una parte era hacia adentro, guardar y la otra hacia afuera... siempre ha existido esa postura de algo que tienen que quedar y algo que se puede exteriorizar de manera distinta, que se puede contar de una manera diferente siendo el mismo objeto.

P. C. : Pero ese objeto libro es más para ser guardado...

M. C.: Claro, no tanto para ser mostrado, además uno mira un libro y vuelve y lo guarda, no está expuesto permanentemente. Se puede observar por fragmentos de tiempo, no por tiempos largos.

P. C.: Como en sus instalaciones, cuando instala y vuelve y recoge?

M. C.: Recojo y ya no se pudo ver sino durante ese lapso de tiempo. Y cada vez que se instala se transforma, porque nunca es igual y vuelve a ser un acto constructivo en un espacio, y vuelve y se desarma y se guarda[...]

Yo guardo mucho, casi como una ardilla, pero ¿qué puedo hacer con ellos si no es guardarlos? Regalarlos, venderlos, botarlos, quemarlos, enterrarlos? Pueda que algún día lo haga; siempre he pensado en las cuatro formas de morir de la India, algunos mueren con los cuatro elementos, los que mueren en el aire, comido por los pájaros, o sea que su cadáver se convierte en comida para los pájaros, me gusta mucho es como lo que estoy trabajando (pajaritas), el de la tierra, que la misma tierra lo vuelve a transformar, y el del agua, donde los pescados, el agua, se lo devoran, y el fuego, entonces son cuatro formas de morir que los hindúes tienen, esa necesidad de que su cuerpo se baya de formas distintas.

Fíjate que de todas maneras debe quedar algo muy fuerte en uno, como de memorias viejas de esa necesidad de conservación del cuerpo hasta determinado momento:

embalsamar a un muerto, guardar su cuerpo por mucho tiempo como para un tiempo más de permanencia, o una forma de saber decir adiós, o no sabría, pero de todas maneras si hay como una parte donde el arte se ha vinculado muy fuertemente con esos aspectos de la muerte en diferentes culturas; en el Taj Mahal yo podía ver como esa era una construcción para la muerte de una esposa amada y me impresionó muchísimo, me parecía como todo un encuentro ritual amoroso. Todavía la gente sigue pasando por ahí y venerando algo que no está ahí, pero con una necesidad de tener un punto de recuerdo en el tiempo.

Hay algo de eso, siempre pensaba que la ceniza era mucho más fácil porque vuela y se bota y se acabó, y puede que sí pero hay toda una cantidad de objetos, como puede ser la ropa, o cualquier objeto, donde haya todavía un acto de recuerdo, de presencia, que lo hace muy fuerte aunque ha sido ...dado. Pero eso es con todos los objetos, no solo se refiere a la muerte de seres queridos, o a la muerte de gente, sino la muerte de los objetos, o la muerte de una idea, o la muerte de algo de lo que uno se desprende, y ¿hasta que punto uno logra realmente desprenderse de eso?, entonces es como vuelve otra vez a ser pensados esos actos del hombre, los actos rituales, para poder sanar esas ausencias.

P. C.: Pero de todas formas de estos objetos -que son estos ovillos, que son la ropa, que es la presencia del cuerpo muy cercana-, a la imagen en el libro hay también una acción suya y hay una construcción suya (como en el Taj Majal) que queda para ser visitada...

M. C.: Además queda en un cofre cerrado para ser abierto secretamente. Me gusta, porque me encuentro todavía con recuerdos y ya no son tan tristes, es más bien como recuerdos, pero no con rabia, es otro cuento, ¿por que va uno a olvidar las cosas bonitas?

P. C. :No se trata de olvidar entonces?

M. C.: No, no es olvidar, es transformación, no olvido

P. C.: Qué es lo que se transforma ahí?

M. C.: Sensaciones, sentimientos, se transforma la materia, que evidentemente es textil que se trata de destruir a través de jirones hasta volverlo hilos y otra vez transformarlo, permanentemente un sentido de transformación y de cambio de contexto, la sensación es transformada, no es la sensación que podía ser aquella con la cual se rompió la tela, una sensación de ira, de dolor, o con la que se transformó en hilos, una sensación de recuperación, pero no todavía de desapego, mientras que en la distancia de la fotografía

hay una especie de desapego, es distinto, hay una distancia, por mas de que esté muy cerca hay una distancia. Me interesó mucho porque la forma en que se abre es como la de un hilo que se despliega y se puede otra vez plegar y guardar. Es un ovillo también, Y se despliega y vuelve y se pliega, y además como está dado para que continúe y continúe uno puede seguir girando, ese libro gira y gira y gira y si uno quisiera nunca termina y nunca tiene ni principio ni fin. Hasta el ovillo tiene un principio del hilo y un fin del hilo, el libro logra no tenerlo de alguna manera, a menos que digas “esto ya lo vi, no lo quiero repetir”, pero de resto puedes seguir observando, mucho más cuando es manipulado que cuando es desplegado y colocado en un espacio. Entre la cajita, quien es capaz de abrirlo es capaz de abrir la caja de Pandora, que la gente que entra dentro del trabajo se atreva a agredir el límite dado, porque sí hay límites, pero si es capaz se agredirlo, traspasarlo, aventurarse, descubre cosas.

En la instalación de tierra había un límite donde empezaba la tierra y muy poca gente era capaz de meterse dentro de la tierra, de traspasar ese límite, y el primero que lo hizo fue un niño, fue y se revolcó en la tierra, y se preguntan ¿y si se puede entrar?, eso depende de usted, yo en ningún momento he prohibido, ni he puesto una cinta que no lo permita, depende de si es capaz de dar ese paso o no.

P. C.: Ese es un paso que dan ellos?

M. C.: Claro, los otros. Puede ser para mi pero no me preguntes por eso. Pero es bueno ver que unos son capaces de eso participación posiblemente porque es entrar en uno, es como un acto de seducción, porque lo que te seduce es abrir eso o entrar en ese lugar pero tiene sus riesgos.

P. C.: Este sería en sentido de ser presentado a otros, que el otro lo pueda transgredir?

M. C.: Claro, que el otro sea capaz de abrirlo sin necesidad de que le digan “usted puede”. El mismo espacio donde fue presentado era un espacio donde tu podías entrar o no entrar, los hilos podías tu atravesarlos y sentarte en la mitad o quedarte afuera como un espectador que mira un cuadro.

P. C.: Y usted ofrecía ambas cosas con la obra?

M. C.: Claro, algunos lograron entrar pero yo no tenía porqué decir si entraban o no, eso me lo criticaron lo jurados, que por que no dejaba que la gente entrara. Yo decía que en ningún momento dije que no entraran, pero no se sentían invitados. Peor yo no estoy haciendo un invitación, si lo quiere asumir y si no, no.

P. C.: Lo que plantea entonces es que se transgreda realmente, no hace la invitación.

M. C.: El que quiera entra el que no, no

P. C.: Y si ha entrado la gente

M. C.: Muchachos, la gente joven, la gente mayor difícilmente entraba.

P. C.: Mantenía la distancia...

M. C.: Mantenía la distancia, se quedaba afuera mirando.

P. C.: Y este libro cómo lo presentó?

M. C.: En una repisa que salía de la pared y encima de la repisa estaba el libro cerrado. El que entraba era porque lo habría. El libro estaba ahí, cerrado, con una luz puntual que daba contra el libro.

P. C.: O sea que usted daba la acción al otro?

M. C.: Claro, el otro abría o no abría

P. C.: El libro es mas claramente un objeto para ser manipulado, más que la misma instalación

M. C.: Claro, es manipulado, es visual pero aunque es tocado, no está aquí.. Es casi como si pudiera ver uno un libro de pornografía y uno pasa las páginas y mira pero no esta en el acto. No puede tocar los cuerpos ni puede... yo creo que allí hay algo de distancia que crea una cosa que se le vuelve personal a cada uno. A cada uno se le devuelve de manera muy diferente.

P. C.: La pornografía tiene algo muy particular y es que el cuerpo si está muy presente allí, digamos, presente y ausente al mismo tiempo.

M. C.: Sí, tu no puedes tocar el cuerpo, pero puedes imaginártelo. Pero entonces es eso, tiene algo de dolor, que es un poco pornográfico, sí lo tiene en términos de que es crudo, aunque sea atravesado por lo simbólico, y hace que esa parte del otro se despierte de una manera diferente, pero no lo hago con esa intención tan malévola. Pero ya que lo pienso si tiene mucho de eso, la imagen en el arte puede tener mucho de eso.

Las dos formas del objeto son, como vemos, dos formas de memoria: el libro es la memoria del registro, de la imagen congelada, de aquello que no se quiere perder, mientras que la instalación es la memoria de lo efímero, que señala la transformación misma del recuerdo.

Este libro aparecerá como un instrumento de consignación de estos instantes reveladores y como una forma de conservación de estas imágenes como objetos

significativos⁷¹. Aunque mantiene a resguardo el objeto – en este caso el ovillo vuelto fotografía- genera entre el sujeto y éste una distancia que también para el sujeto es protectora. Es entonces una protección de doble sentido: protección del objeto resguardado y protección del sujeto que se cuida de la sensación que genera en él este objeto.

Sobre esta imagen conservada recae nuevamente una censura -no poder tocar-, lo que la fotografía permite puesto que achata los objetos, los reduce a su imagen, efecto sostenido y reforzado por la caja que la guarda cerrada a los ojos de los otros. La manera más radical de cerrar este hilo sobre sí mismo es esta censura reestablecida sobre los objetos, que permitirá seguir teniéndolos guardados para que actúen como nuevo motor de su trabajo. Este libro constituye el “instante detenido” del duelo, nueva suspensión que se reestablece por esta fotografía guardada y cerrada.

Encontramos entonces como el ciclo que establece la artista con su obra, que oscila entre la entrega y la censura, entre el dar y el resguardar, sigue el camino impuesto por la imposibilidad de deshacerse de los restos del muerto: “¿qué puedo hacer con ellos si no es guardarlos?”. Guardar estas imágenes aparece como la posibilidad de prolongar la permanencia de este ser amado perdido, como una forma de decir adiós pero también como una forma de no hacerlo, de mantener su consistencia intacta, “aunque haya sido dado”.

Sin embargo no todo ha quedado igual; como lo dice Combariza, el afecto se ha transformado: la rabia del momento en que se destrozan las ropas, el dolor que se experimenta frente a estos restos, habrán cambiado por efecto de esta transformación, de este contacto reiterado que no es solo contacto sino también

⁷¹ Un libro es una memoria hecha para ser leída por otro, pero al mismo tiempo que presenta algo, esconde otra cosa. Su ilegibilidad es su protección.

afectación que ha modificado la relación con dichos objetos permitiendo a la artista reconstruir estos recuerdos y estas memorias de manera diferente.

No se trata entonces de la substitución del objeto sino de un cambio de relación con éste, lo cual es posible gracias a la distancia que genera la fotografía, al reducirlos a su imagen, al achatarlos y consignarlos como objetos estáticos: guarda de ellos la textura de las fibras, los detalles que aparecen, la posibilidad de un despliegue puesto que "ese libro gira y gira y gira y si uno quisiera nunca termina y nunca tiene ni principio ni fin"

Pero también otro aspecto nos interesa de manera especial: la relación que se establece entre el objeto y el espectador. Claramente, siguiendo con la lógica de sus trabajos anteriores, el libro marca un límite explícito: la tapa que se cierra con este hilo y este botón. ¿Llama a que se le abra o mas bien a que se le deje quieto, inmóvil, apartado? La artista deja la acción al otro para que éste otro la ejecute por ella, para que abra este objeto, pero hace esta intervención difícil en la medida en que lo presenta como un objeto marginal, puntual, cerrado; no hace ninguna invitación, pero aún así espera la acción del otro.

Lo que allí vemos en una censura del acto, un llamado a la imagen que congela pero que quisiera ser dada al otro "para ser vista"; este libro en tanto que se mantiene cerrado, en tanto que debe ser abierto por otro, lo llama a su participación, a darle un sentido: Es como un álbum de fotos, que registra momentos pero que a su vez presenta restos, no las imágenes del pasado sino aquellas que, como dice Barthes, conjugan pasado y presente, las imágenes de lo que está muriendo, que muestran el trance de la muerte.

La fotografía produce una conjunción ilógica del aquí y el anteriormente. Es por esto tanto en el nivel del lenguaje denotado o el mensaje sin código donde puede entenderse claramente la irrealidad real de la fotografía. Su irrealidad se basa en el

estar aquí. Ya que la fotografía nunca se experimenta como una ilusión; siempre es una presencia (no debemos olvidar el carácter mágico de la imagen fotográfica)⁷²

La pregunta sería entonces ¿qué es lo que cae bajo esta nueva censura?. Aquello que compromete en este duelo el cuerpo de la artista, aquel trozo de sí, no es, al fin de cuentas, entregado completamente al muerto para su muerte. Esta entrega es censurada, resguardando este resto, como imagen, en el libro de fotografías y como objeto, en los ovillos que aún conserva en su casa (imagen 33) de tal forma que pueda ser el motor que permita reiniciar el acto creativo. Esta suspensión del duelo es la que permitirá restablecer estos objetos nuevamente, afectados tal vez por una nueva transformación, en un trabajo subsiguiente ya insinuado por la artista.



Imagen 33
Ovillos guardados

Pero también en el ritual tradicional vemos aparecer este resto como nuevo comienzo.

⁷² Barthes, Roland. "Retórica de la imagen". En *Recherches Sémiologiques, Communications* Nº , Paris, Editorial Seuil, 1964. s.p.

Tal como Siegelinde reuniéndose con Sigfried, la viuda hindú se inmola sobre la pira funeraria de su esposo. Sin embargo, no sin haber dejado la impresión de su mano a la entrada de su casa. Un pequeño trozo de sí misma se mantiene apartado del fuego. La impresión es roja, tiene el color con que se untara como novia para su matrimonio. Así deja el mismo color sobre el umbral del domicilio conyugal; su salida hace de cierre de su entrada. No es por lo tanto solo la mujer la que se reúne con su esposo en la muerte, sino también la que se ha desposado. Ese resto que ella deposita sobre el umbral de la casa (la huella de su mano es también eso) indica pues además todo el espesor de su compromiso conyugal. Conforme a una de las funciones principales del resto en el ritual, funcionará como un punto de origen, como un nuevo comienzo; para su progenie(...) ⁷³

Puesto que es la existencia misma de la artista la que está comprometida deberá dejar al resguardo esa huella que permita la posibilidad de un nuevo comienzo, de una nueva acción posible sobre ella, prueba de su existencia.

Si la obra de Marta Combariza está constituida por un amontonamiento de huellas que son formas, recuerdos, censuras, por este palimpsesto que retoma su primer contacto con la muerte (la de la hermana), este libro hará las veces de nicho protector, de recipiente de aquello que de estas huellas queda resguardado del sacrificio público, de la misma forma en que en el *Homenaje a Alejandro* construye nichos que resguardan los objetos que simbolizan la vida y la muerte. Mientras que lo que se entrega es la producción, el acto como tal, lo que se resguarda es, efectivamente, el resto, la huella.

Los grafismos, que son fundamentalmente rayas, trazos grabados, incisiones, lejos de dar cuenta de un sentido transmisible son manifestaciones corporales, sensuales, rítmicas. Son estos gestos, estas huellas de su goce las que quedan al resguardo de la entrega. El libro permite congelar el gesto, la imagen y la memoria. Como el álbum, este libro es siempre igual.

⁷³ Allouch, J. *Erótica...* página 40

El libro entonces funcionará como una memoria que permitirá “dar a ver” al otro las pruebas de su existencia y de su compromiso, y como registro de este sacrificio efectuado en la transformación de estas prendas, al conservarlas transformadas.

Hay una apuesta real en este trabajo; al haber intentado reiteradamente dar al otro este duelo, al haberlo hecho público, la artista sabrá para sí misma de este duelo redoblado, de la conjunción de los duelos en las imágenes y los objetos que presenta, actuando entonces como dispositivo de memoria y de transformación de esta memoria, y en la medida en que pone al otro a participar de estos trabajos a partir del duelo de cada uno, que es lo que sucede en este texto, podrá tal vez subvertir la censura impuesta en el primer duelo, resignificar estos objetos y, finalmente, presentarse en público con una nueva relación con sus muertos.

EPÍLOGO: ACTOS DE DESEO

*"Los mortales habitan en la medida en que reciben el cielo como cielo.
Dejan al sol y a la luna seguir su viaje; a las estrellas su ruta;
a las estaciones del año, su bendición y su injuria;
no hacen de la noche día ni del día una carrera sin reposo."*

Martín Heidegger

Pensar la obra de arte como una obra del deseo, producida por un sujeto, es pensar que esta obra tiene sentido solo en la medida en que surge y expresa la historia de ese sujeto que la produce, en tanto que es un evento en dicha historia, puesto que, como podemos ver en la obra de Marta Combariza, la historia también esta construyéndose en la creación artística.

Es por esto que se plantea este abordaje particular de los trabajos comprendidos en este análisis: son trabajos que se amarran a un relato que atraviesa tanto los terrenos individuales como los sociales, un relato que puede constituirse en rito en la medida en que precisamente hace evidente para los otros la necesidad de encontrar espacios sociales y culturales para estos eventos, como la muerte del ser amado que, por su contundencia, dejan al sujeto solitario presa de la angustia. En esta construcción ritual lo que podemos ver emerger es una efectiva construcción cultural, siempre y cuando tengamos en cuenta que la cultura no es estática, sino

que cambia constantemente, permitiendo a los sujetos contar con instrumentos simbólicos para relacionarse con los otros y con las condiciones de su medio. Esta transformación cultural estará agenciada por trabajos como los de Combariza que dan un paso hacia la construcción de espacios simbólicos propios a su medio y a su situación particulares.

La obra de Marta Combariza se funda en imágenes que se deslizan desde la conmemoración y la congelación del gesto hasta la impresión, la huella en la superficie de los objetos que revela la propia marca en la superficie subjetiva, constituyente del deseo.

Esta marca a la vez intenta configurar ese espacio simbólico que de cabida a la muerte del ser amado y su propio cuerpo como cuerpo determinado por el significante, pero para ello debe -ya que no encuentra mito que sea soporte este duelo, ni códigos sociales que cobijen el problema de la muerte-, construir el soporte, inventarlo con el mismo material del que está hecha la obra al darlo a ver al otro transformando lo real en símbolo.

Mi pudor frente a esta obra y mi interés por escribir este texto, da cuenta de mi propia participación en este acto de duelo. Aquí no solo es la artista quien sabe de su duelo por medio de la obra, sino que, en la medida en que es dada en la exposición y dada también a la interpretación, este duelo es un duelo compartido. Su obra propone al otro la exploración de estos reductos que parecen indescifrables, irrumpir en su intimidad. Es precisamente lo que el presente texto intenta hacer: escribir y desplegar el secreto de su obra, lo que es posible solo en la medida en que, como escritora, participo de este duelo, en tanto que me relaciono con su obra a partir de mi propio cielo, habitado por mis muertos.

Así, el duelo solo es posible en la medida en que el otro interviene, a partir de su mutación subjetiva que se efectúa frente al "fuera de tiempo" de quien está de

duelo. El otro (espectador o intérprete) cambia de posición respecto al que está de duelo, mientras que el doliente queda advertido de las mutaciones que en el espectador se realizan. Es en la medida en que la obra tiene un efecto sobre el otro que se le devuelve este efecto a la artista, efecto de un saber reconocido siempre primero en el otro, en lo social.

"Pero el gracioso sacrificio del duelo se expone también en el sentido de ponerse delante, de ofrecerse así a su propia fragilidad, a tal vez no ser nada, a no contar ya más que para esa nada donde lo espera no la muerte sino la segunda muerte. La exposición aparece así como el rasgo distintivo cuya presencia o cuya ausencia determina que haya o no cierre del gracioso sacrificio de duelo.

Esa exposición sería así el motivo por el cual el ser hablante, aunque permaneciendo a una distancia infinita, podría bordear lo más cerca posible esa segunda muerte que sólo hará de la pérdida una pérdida a secas"⁷⁴

Es así como el presente texto se hará obra del duelo para un lector que encuentre en él una posibilidad de tramitar su relación con sus muertos; su lector tendrá que vérselas con su propio cielo y sus propios muertos. La función no se agota entonces en esta tramitación de la pérdida a nivel individual, ni siquiera en el hecho de que esta pérdida sea la de un ser querido: el duelo apunta a una instancia esencial para todo sujeto deseante, un duelo esencial, en tanto que desde el momento en que el sujeto desea un objeto, como real objeto del deseo, éste no puede ser sino un objeto imposible.

Así pues, una obra no está realmente nunca terminada; a su presencia material concurre cada vez el universo simbólico en el que se arraiga, y la posibilidad de que, en tanto obra, sea compartida por otros y recreada por ellos. Es así que este texto toma para sí lo que la artista presta a nuestros sentidos, haciendo eco de su intento y a la vez realizando de otra manera una misma pregunta, un mismo núcleo común, un mismo duelo.

⁷⁴ Allouch, Jean. *Erótica ...*, página 420

BIBLIOGRAFÍA

- Allouch, Jean. **Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca**. Editorial Edelp S.A. México D.F., 1998. Original *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, Editorial E.P.E.L., París, 1995, página 10.
- Allouch, Jean. **Marguerite: Lacan la llamaba Aimee**, Editor Ricardo Valdés Rubalcava, Sistemas Técnicos de Edición, Pe elle, México, 1995.
- Aries, Philipe. **El hombre ante la muerte**, Taurus, Madrid, 1983
- Arte Nº 12, 1991
- Arte Nº 13, 1992
- Arte en Colombia Nº 45, 1990
- Arte en Colombia Nº 53, 1993.
- Arte Internacional Nº 14, 1992
- Arte Internacional Nº 15 – 16, 1993
- Revista Art Nexus Nº 6, 1992
- Revista Art Nexus Nº 17, 1995
- Augé, Marc. **De los lugares a los no lugares**, Editorial Gedisa, Barcelona, 1995.
- Auster, Paul. **La invención de la soledad**. 8ª edición. Anagrama, Barcelona, 1999.
- Barthes, Roland. *Retórica de la imagen* en **Recherches Sémiologiques, Communications Nº4**. Paris, Editions du Seuil, 1964. Título Original: "Rhétorique de l' image", en **Communications 4**. Paris, Seuil.
- Barthes, Rolland. **Variaciones sobre la escritura**, Editorial Paidós, Barcelona, 2002

- Colin Cabrera, Araceli. **Tesis doctoral**, Doctorado en Antropología, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, Mayo 2001
- Catálogo de la exposición El dibujo en Colombia, una mirada a la colección del museo de arte de la Universidad Nacional de Colombia.
- Diccionario Nuevo Espasa Ilustrado. Ed. Espasa Calpe, España, 1999
- Foucault, Michel. **¿Qué es un autor?**, Revista de la Universidad Nacional (Bogotá), Vol. 2, Nº 11, Marzo de 1987, páginas 4 a 18.
- Gorer, Goffrey. **Ni pleurs ni couronnes Precede de pornographie de la mort**. Epel, París, 1995
- Heidegger, Martín. **Construir, habitar, pensar**, Traducción de Eustaquio Barjau, en: "Conferencias y artículos", Serbal, Barcelona, 1994.
- Lacan, Jacques. **Seminario IV**, Ed. Paidós, Barcelona, 1994
- Lacan, Jacques. Seminario del 25 de junio de 1963, inédito.
- Lacan, Jacques. **Escritos 2**, Ed. Paidós, Barcelona, 1994
- Lacan, *Le decir et son interprétation*, seminario del 29 de Abril.
- Nasio, Juan David. **Cinco lecciones sobre la teoría de Jaques Lacan**, Ed. Gedisa, Barcelona, 1992
- Oé, Kentsaburo. **Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura**. Editorial Anagrama, Barcelona, 1998
- PERRIN, Michel. **El camino de los indios muertos**. Monte Ávila Editores, C.A. Venezuela, 1980
- Poe, Edgar Allan. *El extraño caso del señor Valdemar*, en: **Narraciones Extraordinarias**, Panamericana, 1999.
- **The Pillow Book** (*Escrito en el cuerpo*), Peter Greenaway, 1996. Película.

ANEXO 1: Resumen del cuento de Kentsaburo Oé

Ajó, el monstruo de las nubes.

Allouch divide esta historia en 16 escenas que muestran como se efectúa una mutación subjetiva frente a un duelo que, siendo individual en su forma, no es del sujeto solitario, sino que se da como duelo compartido. Aprovecharemos aquí la lectura por escenas de Allouch para dar al lector una apreciación general del texto.

Escena 1:

El narrador decide escribir para otro (un supuesto lector) su historia, la cual da cuenta de un cambio, una mutación. La narración es suscitada por un síntoma que padece y que actualiza para él el hecho de que su vida ha transcurrido atravesada por múltiples pérdidas de las que hasta hacía poco no se había percatado. El síntoma consiste en que, despojado de parte de la visión de uno de sus ojos, tiene una mirada doble, una diplopía que le hace ver al mundo y a los otros con una extraña sombra que transfigura los gestos y las cosas. Al interior de su habitación usa una venda negra que elimina el efecto de este mal, pero en público no la usa puesto que teme exponerse a las miradas compasivas de los demás. En el momento de la narración se plantea la posibilidad de usar su venda en público.

Escena 2:

La trama comienza cuando el narrador, siendo un joven estudiante, es contratado por un banquero, padre de D***, que busca evitar el escándalo que puede producir la locura de su hijo. El estudiante se pregunta por el carácter de la enfermedad de D*** y se entera de la naturaleza de su mal que consiste en un

aislamiento prolongado acompañado de una alucinación recurrente: D*** ve y habla con un fantasma, un monstruo gigante. El estudiante-narrador averigua entonces por el género de este monstruo.

Escena 3:

El narrador va a conocer a D***. Al entrar en su cuarto escucha gritos de animales salvajes que, piensa, pueden ser los gritos del músico en su locura. Descubre que estos gritos provienen de una grabación que forma parte de la colección de sonidos del músico.

Escena 4:

D*** acepta al estudiante como acompañante sin ningún tipo de examen pues dice "¿Podría un loco someter a un examen a una persona normal?". El estudiante-narrador reconoce a D*** y lo describe como un hombre de gran cabeza y cuerpo pequeño, cuya fisonomía recordaba un poco a un perro. Piensa si tal vez, a juzgar por el tamaño de su cabeza, este hombre hubiera estado destinado a ser muy alto pero por algún motivo no había crecido.

Escena 5:

D*** presenta al estudiante las condiciones de su contrato, consistentes en no dar muestras de sorpresa cuando *Él* (el monstruo), baje del cielo donde habita ni cuando D*** le hable puesto que esto *Él* se asustaría. Por otra parte, el estudiante-narrador debería intervenir en la conversación cuando D*** se lo señalara, poniéndose de su parte ante el monstruo puesto que intenta "hacerle ver que Tokio es un paraíso". El estudiante nota que D*** se comporta en público como si quisiera ser invisible, no responde saludos, no hace contacto con nadie.

Escena 6:

El estudiante y D*** tienen varias salidas durante su el tiempo que dura su relación. En la primera salida D*** y su acompañante se encuentran con un anciano que da vueltas compulsivamente sobre sí mismo sosteniendo su maletín y su sombrilla. En ese momento hace su primera aparición del monstruo, que el estudiante ubica al ver a D*** pasar su brazo alrededor de los hombros de un ser invisible de su misma estatura. D*** pide entonces al estudiante que explique a su monstruo cual es el mal del anciano pero no puede dar cuanta de ello, adjudicándolo a un posible ataque de corea (mal de sambito), con lo cual finaliza la salida.

Escena 7:

La enfermera que se hace cargo de D*** describe de mala gana este monstruo al estudiante: se trata de un bebé gigante, gordo, del tamaño de un canguro, vestido con una camiseta blanca, que baja del cielo cuando D*** se encuentra en un espacio abierto y con el cual el músico habla. Este fantasma, al parecer, teme a los perros y a los policías, y se llama Ajó⁷⁵

Escena 8:

En la segunda salida D*** cometa al estudiante su imposibilidad para hacer contacto con otra persona o con el mundo. D*** no puede dejar ninguna huella puesto que “no vive en esta esfera del tiempo” y, siendo un viajero del tiempo, si dejara huellas distorsionaría toda la historia. Por accidente el músico pisa el cemento fresco y, angustiado, no se mueve de allí hasta que el estudiante ha hecho borrar dicha huella por completo.

⁷⁵ Agüí en la traducción al español. Hemos adoptado aquí la versión dada por Allouch.

Escena 9:

D*** y su acompañante van a un hotel donde este último debe entrevistarse con la ex - esposa de D***. Allí el estudiante se entera, por boca de la ex - esposa, del origen de la enfermedad: D*** ha tenido un hijo con una deformación en su cráneo, diagnosticada por los médicos que han atendido el parto como hernia cerebral. Ante la perspectiva de que el hijo viva "como un vegetal" D*** autoriza acabar con su vida. En la autopsia los médicos descubren que la supuesta hernia cerebral solo era un tumor benigno, momento en el cual D*** entra en una especie de delirio. Dice la ex - esposa "al igual que no dejó vivir al bebé, se prohibió a sí mismo continuar su vida anterior" El estudiante se entera también del origen del nombre de este fantasma: Ajó es la primera y única palabra que pronuncia el bebé, por lo que D*** le da esta palabra por nombre.

Escena 10:

La ex – esposa de D*** ha entregado una llave al estudiante y éste la debe a su vez entregar a D***. Sin embargo el teme que al entregar la llave a D*** éste pueda suicidarse con el cianuro supone puede encontrarse en un cofre que debe ser abierto con ella, así que decide no entregarla a su patrón. Sin embargo, el peso de esta llave y la posibilidad de que D*** se contactara con su ex – esposa hicieron que la entregara, pero enviándola por correo anónimo a D***. Las dudas del estudiante eran infundadas y la llave era para abrir el lugar donde estaban guardadas sus partituras las cuales, al día siguiente, quemó. El estudiante recorre junto con D*** las salas de concierto en donde habían sido ejecutadas sus obras, las escuelas donde había estudiado, los lugares donde se había divertido, pero sin entrar nunca en los espacios.

Escena 11:

D*** envía al estudiante a encontrarse con una actriz de cine quien había sido su amante llevando con él un mensaje que le hace aprender de memoria: "el ya no vivía en el presente; era como un viajero llegado en una máquina del tiempo desde un mundo diez mil años más antiguo que el nuestro; dadas las circunstancias, no le era posible, por ejemplo, escribir cartas, que dejarían un rastro de su nueva existencia". La actriz expone al estudiante su teoría sobre las alucinaciones de D***: por lo terrible que es morir sin haber hecho nada mientras se ha vivido, D*** estaría decidido a no crear más recuerdos personales, como si también estuviera muerto, y dedicarse a pasear a su bebe fantasma y así "proporcionarle todos los recuerdos posibles para que viva contento en la eternidad".

Escena 12:

D*** y su acompañante salen a dar un paseo en bicicleta, paseo que se convierte en competencia. D*** se encuentra hablando con su fantasma cuando de repente aparece ante ellos una jauría de perros dóberman. El estudiante, temiendo que D*** enfrentara a los perros para salvar a su fantasma que, según le habían contado, tenía miedo a los perros, cae presa del terror y, por no abandonar a D***, se resigna a ser devorado por los perros: "renuncié a todo y a mi mismo..." El estudiante siente entonces una mano - que en primer momento pensó era de Ajó, el fantasma, aunque en realidad sabía que era de D***-, que le pasó sobre el hombro y llorando, entra en una especie de "regresión a la infancia". Es entonces cuando D*** habla con su acompañante del mundo de Ajó mientras, tirados en el pasto, miran al cielo:

- ¿Conoces el poema de Chuya Nakahara titulado *Vergüenza*? Escucha la segunda estrofa:

*Allí donde las ramas se entrelazan,
lúgubre titila el cielo,
lleno de almas de niños muertos...
Mis ojos parpadean un instante y, justo entonces,
allí, a lo lejos, por encima del prado,
se desliza, entre los vellones de astracán,
un mastodonte de sueños*

Pues bien, para mí estos versos evidencian a la perfección un aspecto del mundo donde percibo al bebé muerto. ¿Y has visto algún grabado de William Blake? ¿En concreto el que representa a *Cristo rechazando el banquete ofrecido por Satanás*? ¿O el que se titula *Las estrellas de la mañana cantando a coro*? Tanto el uno como el otro muestran a criaturas aéreas que poseen la misma intrínseca realidad de los seres terrenos. Y siento que ello evidencia así mismo otra faceta de este mundo. También he encontrado en un cuadro de Dalí algo extraordinariamente parecido a ese mundo que percibo. Es por el modo en que todos esos seres diáfanos, con un brillo blanco marfileño, flotan en el aire a cien metros del suelo. ¡ Es el mundo que veo! Y si me preguntas que son esos seres flotantes, deslumbrantes, de los que el cielo está lleno, te diré que son los seres que hemos perdido durante nuestra vida aquí abajo y que vemos balancearse en el cielo a cien metros por encima de nuestras cabezas, sutilmente luminosos, similares a las amebas bajo el microscopio. De vez en cuando descienden hasta nosotros, como nuestro Ajó – D*** dijo “nuestro” sin que yo protestara, lo que no significa, ni mucho menos, que aceptara esta manera de ver las cosas-. Solo que, para poder percibirlos allá arriba u oírlos llegar a nosotros, hemos de desarrollar los ojos y los oídos de manera apropiada, sacrificándonos en la medida de lo necesario. Sin embargo, hay momentos en los que, sin sacrificio y sin esfuerzo alguno, nos es otorgado ese don. Creo que eso es lo que te ha ocurrido hace un momento, sí, probablemente.⁷⁶

⁷⁶ Oé, Kentsaburo. *Dinos como sobrevivir a nuestra locura*. Pág. 88.

Escena 13:

El estudiante se siente cerca de los sentimientos y pensamientos de D***, se identifica con él y piensa, con temor, en sus propios muertos flotando a cien metros sobre su cabeza.

Escena 14:

D*** regala un reloj de pulsera al estudiante-narrador, con motivo de la navidad. Caminan por la calle juntos y cuando D*** ve a Ajó el estudiante se distancia, como es su costumbre. Paron en la esquina al cambiar el semáforo D*** lanza un grito y, con su mano extendida hacia delante, se lanza a la calle mientras pasan camiones cargados con regalos de navidad, siendo inmediatamente arrollado. El estudiante tiembla como un perro al sostener en sus brazos el cuerpo ensangrentado y agonizante de D*** quien aún no ha muerto. Parecía un ciego accidentado.

Escena 15:

En el hospital el estudiante-narrador en el lecho de D*** le pregunta si todo fue una farsa para justificar su suicidio y le confiesa que estaba a punto de creer en la existencia de Ajó. D*** responde con una sonrisa mientras los ojos del estudiante, llenos de lágrimas, veía delante de sí los objetos borrosos. Al día siguiente se enteró por los periódicos de la muerte de D***.

Escena 16:

Narra el accidente mediante el cual pierde la visión de uno de sus ojos: Al caminar por la calle unos niños, asustados con su presencia, le lanzan piedras, y una de ellas da en su ojo. En ese preciso momento tiene la impresión de que a sus espaldas algo subía al cielo, y dice: "Adiós, Ajó".

Y entonces me di cuenta de que el odio que sentía hacia aquellos niños asustados desaparecía. Me di cuenta igualmente de que, durante los diez años transcurridos⁷⁷, el tiempo había estado poblando el cielo para mí, allí arriba, de seres que relucían con fulgor marfileño. ¡Sin duda, no todos estaban revestidos del resplandor de la inocencia! Pero cuando, herido por aquellos golfillos, hice el sacrificio de la vista de uno de mis ojos, un sacrificio, evidentemente, gratuito, me fue concedido, aunque solo fuera por un instante, el don de percibir a un ser que había descendido desde las alturas de mi cielo.⁷⁸

⁷⁷ D*** era diez años mayor que el estudiante por lo que el estudiante tendría, en el momento de su accidente, la misma edad de D*** al morir.

⁷⁸ Oé, Kentsaburo. *Dinos como sobrevivir a nuestra locura*. Pág.. 95

ANEXO 2: Cronología de la artista

Exposiciones Individuales

1982

- Exposición Individual en la Galería del Instituto Nacional de Cultura INAC, Panamá

1984

- Exposición Individual en la Galería Garcés Velásquez, Bogotá.

1990

- Exposición MIRADA DOS ESPACIOS, Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

1991

- Exposición ESPEJOS DE TIERRA, Centro Colombo Americano, Bogotá

1993

- Exposición DESDE SIEMPRE, Galería Garcés y Velásquez, Bogotá

1995

- Exposición TANA, Centro Cultural FES, Cali, Colombia

Exposiciones Colectivas

1982

- ARTE EN COLOMBIA DEL SIGLO XX, NUEVOS APORTES Y TENDENCIAS, Centro Colombo Americano, Bogotá.

1983

- Premio en el Primer Salón Nacional de Arte 250 años, Ciudad de Cúcuta

1985

- Exposición colectiva DIBUJO ACTUAL EN COLOMBIA, Miami, EEUU.

1986

- EGRESADOS RECIENTES, Museo de Arte, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

1990

- XXXII Salón Nacional de Artistas, Bogotá
- Exposición colectiva Museo Kunst Forum de Arabella Park, Munich, Alemania

1991

- IV Bienal de La Habana, Cuba

1992

- "IMAQUINACIONES" 12 miradas al 92, Quinto centenario, España.
- XXXIV Salón Nacional de Artistas, Colcultura, Bogotá
- VIII Bienal Iberoamericana de Arte "América nuestro continente", México
- III Bienal de Bogotá, Museo de Arte Moderno, Bogotá
- Bienal Iberoamericana, Ciudad de México
- Exposición colectiva CIUDAD DE MÉXICO, Huston, EEUU.
- Exposición colectiva ENTRE TRÓPICOS, MACSI, Museo de Arte Contemporáneo, Caracas
- Exposición colectiva BARRO DE AMÉRICA, MACSI, Museo de Arte Contemporáneo, Caracas
- Exposición colectiva IMÁGENES CONTEMPORÁNEAS, Queen Museum of Art

1993

- II Bienal de Bogotá
- Exposición PULSIONES, Museo de Arte Moderno "La Tertulia", Cali
- XXXIV Salón Nacional de Artistas, Bogotá.

1994

- XXXV Salón Nacional de Artistas, Bogotá

- Diseño de ambientación y escenografía para la obra "Ordalía" de Alvaro Restrepo

1995

- Muestra de Arte Contemporáneo de los países No Alienados – NOAL-, Yakarta, Indonesia

1996

- Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador

1997

- Workshop internacional en La Habana

1998

- Exposición colectiva FRAGILIDAD, Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia

1999

- II Bienal Iberoamericana de Lima, Perú

2000

- Exposición Colectiva TRANSITO, Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

2001

- Exposición colectiva OBJETOS PARADÓJICOS, Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá
- IX Salón Regional de Artistas, Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

2001 –2003

- Trabajos para la Maestría en Artes Plásticas.