

Juan Viedma Vega  
2022 - 2023

*Quiero ver todas las transformaciones*

Trabajo teórico/práctico de Fin de Máster  
Máster en Práctica y Teoría de las Artes y la Cultura Contemporánea  
Centro Azkuna-Alhóndiga de Bilbao  
octubre de 2022 - septiembre de 2023

## Índice

1. Resumen. Palabras clave. Presentación y motivaciones
2. Introducción: objeto de trabajo e identificación de problemas
3. Objetivos y Metodología
4. Trabajos que han orientado la propuesta
  - 4.1. Referentes
  - 4.2. Antecedentes en mi trabajo
5. Fundamento teórico
  - 5.1. Introducción
  - 5.2. Fundamento teórico de *lo doble*
  - 5.3. Fundamento teórico de *lo posible*
  - 5.4. En síntesis: la *imago*
  - 5.5. Las modalidades de imagen
    - 5.5.1. La imagen irresoluble
    - 5.5.2. La imagen del objeto de deseo en la distancia
    - 5.5.3. La imagen de resistencia encarnada
6. Proceso de trabajo hasta la fecha
  - 6.1. Introducción
  - 6.2. Comienzo
    - 6.2.1. Las imágenes mentales decisivas
    - 6.2.2. Oportunidades tempranas de trabajo en escena
    - 6.2.3. El bloqueo
  - 6.3. Primeros tanteos que permitieron un ensayo y destaponaron el trabajo
    - 6.3.1. Primeros motivos con los que trabajar
    - 6.3.2. Ensayos
  - 6.4. Encauzamiento progresivo del trabajo
    - 6.4.1. (s)elección de motivos en el texto. Por qué y cómo he escrito lo escrito
    - 6.4.2. La mariposa
    - 6.4.3. Fotografías
  - 6.5. Lo más cerca del final
    - 6.5.1. Alraso como experiencia demarcadora
    - 6.5.2. Definición de las modalidades de imagen
    - 6.5.3. Mi presencia
7. Conclusión. Análisis del trabajo hasta la fecha y anotaciones
8. Bibliografía

1.

## Resumen

Se exponen los resultados de una investigación teórico-práctica e interdisciplinar en torno a la imagen mental (también imagen interior) como punto de partida para el trabajo artístico. Estas han sido dos imágenes mentales que se produjeron en el propio cuerpo de manera involuntaria: el suicidio de Psique y el retrato de un personaje inexistente, pudiente, alto, con un abrigo inmenso y rasgos de Clint Eastwood.

Durante el proceso se concretaron tres modalidades de imagen según los cambios que pueden producir en la conciencia y, a su vez, por dichos cambios, los que el sujeto desea producir en el entorno: la imagen irresoluble, la imagen del objeto de deseo a distancia y la imagen de resistencia encarnada. Las nociones de *lo doble* y *de lo posible* orientaron la concreción de estas modalidades y fueron confeccionadas, principalmente, a partir del trabajo de autores como Pierre Vernant, Andrea Soto-Calderón y Gilbert Simondon.

Se recurrió al vídeo y a la fotografía de la cámara del móvil, al dibujo a tinta y a la escritura para explorar cómo estas imágenes mentales pueden tomar presencia fuera del propio cuerpo, qué nuevos sentidos disparan y con qué fuentes se relacionan. El resultado es el recital de un texto (con escritura propia y ajena) y la proyección simultánea de las digitalizaciones de las imágenes (propias y ajenas) que repercuten en el sentir y el pensar propios. El recital versa sobre el poder de la imagen como pensamiento y disparador de acción y sobre su valor de verdad desde la perspectiva de un constante derroche de posibilidades.

## Palabras clave

imagen mental / mariposa / lo posible / lo doble / imago / relato / sentido

## Presentación y motivaciones

En este trabajo, la imagen mental es considerada tanto un producto del pensamiento como pensamiento mismo; en concreto, el fruto de la capacidad de visualizar aquello que no está presente en el momento, de acceder a imágenes que, en el momento de su visualización, no nacen de la captación directa del entorno por medio del aparato óptico. Distintas facultades corporales como la percepción, la memoria o la emoción se ven implicadas en su surgimiento en el cuerpo. En función de cómo el sujeto se vincula al mundo por medio de ellas, las imágenes mentales pueden movilizar el pensamiento en sentidos muy dispares, siendo algunos ejemplos la rememoración de acontecimientos, la deducción de cualidades de objetos a partir de vistas parciales (como su volumen o su color) o la formalización afectiva, emocional y del deseo.

Por medio del trabajo se han explorado qué cambios producían en el propio cuerpo las dos imágenes mentales mencionadas, con el fin de averiguar cómo producen cambios afectivos y de pensamiento que disparan acción; cuáles pueden ser sus vínculos de deuda y de diferencia con imágenes y relatos fuera de mí; y de qué manera afectan a la confección de los relatos y a la poética de los que me sirvo para orientarme en el mundo.

2.

### Introducción en el propio trabajo: objetos de trabajo, identificación de problemas y objetivos

La imagen mental es asumida durante el proceso de trabajo tanto como *un operar interior* al que acudir en la intimidad como un objeto de estudio que determina la producción de imágenes físicas, materializadas, ya independientes de los cuerpos que las portan. El proceso de trabajo se ha centrado en aquellas imágenes y textos que abocaban a cambios en el proceder y a movimientos en el entorno, y se ha ido descartado todo material que solo disparara interpretaciones y pensamientos denotativos, lineales o estancos.

Los hallazgos se han ido entrelazando consciente e inconscientemente. No todas las imágenes mentales son producto de la imaginación, considerada una facultad voluntaria[1], pueden brotar de manera involuntaria, como en el sueño o en el trance. Dos desafíos intrínsecos a la aceptación de la imagen involuntaria son 1) el reconocimiento de sus posibles fuentes para entender qué suponen las diferencias entre ellas y la imagen mental involuntaria y 2) su puesta en relación con el mundo, que testea su fertilidad y su potencia.

Se ha trabajado con imágenes y textos propios y ajenos. Las dos imágenes mentales con las que he guiado mi trabajo han sido: 1) el suicidio de Psique, personaje mitológico del relato de Apuleyo, en un prado, con las manos sobre su abdomen y enormes alas de mariposa que reflejan el atardecer; 2) el retrato de una persona blanca, alta como un abeto, con rasgos parecidos a los de Clint Eastwood, de cabello platino, liso y por debajo de los hombros, ancho abrigo y abundantes ropas todas negras que doblan el ancho de sus hombros; es pudiente y suele mirar directamente a los ojos. Se la denominará Lidia a lo largo de este texto.

Irrumpieron de manera involuntaria en mi cuerpo, y hoy detentan un valor afectivo preciso —que no limitado—, además de una posición notable en mi imaginario; son tan preciadas como muchas de mis imágenes-recuerdo, y lo son en virtud de los cambios que me permiten producir en el mundo; es decir, que su lógica interna es fértil y puede reproducirse en otras circunstancias materiales. Surgieron en el cuerpo cuando lo sensible produjo pensamiento más allá de la identificación lineal, descriptiva y denotativa con objetos parecidos en el mundo. Esto no es la norma entre los productos de la visión interior. Las imágenes mentales pueden ser frágiles, pasajeras, sin poder evocativo o transformador.

Se parte de la hipótesis de que las imágenes mentales son parciales, se difuminan y entremezclan, al mismo tiempo que son determinantes para la orientación de los sujetos en el mundo. En el momento en que queda manifiesta la parcialidad de las imágenes mentales mientras su capacidad de formalización afectiva, emotiva y deseante permanece constante, la imagen mental revela la belleza de que desear lo inexistente, lo que no se ha materializado ni tiene aún presencia física, mientras compete a la ética en el punto de su traducción a hechos, a cambios, a acciones en el mundo material.

3.

### Objetivos

Uno de los objetivos principales de este proceso de trabajo es el encuentro de estrategias para ponernos en contacto con las imágenes mentales que nos sobrevienen en todo su potencial afectivo y deseante, de tal modo que podamos identificar vestigios de ideologías internas o hábitos pendientes de escrutinio. Otro está en comprender cómo integrar en el trabajo su naturaleza parcial, especialmente en el momento en que operamos con ellas para confeccionar los relatos con los que ordenamos nuestra memoria y conferimos sentido.

Por la complejidad que se conoce y espera de las dos imágenes mentales que se han escogido como punto de partida, se atenderá a los matices que se pueda extraer de ellas con el fin de explorar su poder, cómo interactúan la una con la otra, qué efectos diferentes producen y, llegado el caso, proponer una suerte de clasificación de modalidades según los cambios específicos que desencadenan de manera consistente. Este objetivo se aplicará también a otras imágenes mentales que se consideren pertinentes a lo largo del proceso de trabajo.

Al margen de estos objetivos, de carácter más general, otros de carácter más técnico o puntual han ido tomando posiciones a medida que se progresaba y se planteaban nuevos problemas o estrategias. Por eso me limito aquí a los que dispararon la conciencia práctica de unos interrogantes y los que me incitaron al trabajo con el material.

### Metodología

Se ha trabajado desde la búsqueda de puntos de cruce entre la investigación teórica y la investigación práctica e interdisciplinar. Se ha buscado ir más allá de los términos originarios en que me encontré el material. Esto es así porque parto de la búsqueda de un "límite" en lo que me interesa del material que estoy trabajando, puesto que las imágenes mentales escogidas, como como pensamiento, tienen una potencia transversal; es decir, que apelan a diferentes sentidos y modos de pensamiento de manera simultánea. En palabras de Soto-Calderón, la creación de imágenes implica un "desvío hacia la visualización, entendida como una forma de memoria que condensa otros sentidos." [2] Así, el proceso de trabajo parte de que la imagen es pensamiento del mismo modo en que el pensamiento puede producir imagen, como si la memoria visual fuese una ruta hacia la memoria del resto de sentidos, a un sentir completo.

3.1. La metodología de mi investigación teórica consiste en la búsqueda de referencias bibliográficas, con los siguientes objetivos:

3.1.1. El primero es investigar sobre los conceptos centrales para fundamentar y concretar mi trabajo. Estos son, sobre todo, *lo doble* y *lo posible*.

3.1.2. El segundo objetivo es el de adquirir estrategias con las que operar de manera diferente, como conceptos, modos de articulación (de texto, imagen, pensamiento, etc.): es decir, utilizar la información teórica para introducir aplicaciones metodológicas en mi trabajo teórico, poético y práctico. Por ejemplo, la noción de *lo doble* que he manejado ha sido confeccionada a partir de textos como los de Pierre Vernant, pero se ha aplicado al desentrañamiento de cómo funciona mi propia imagen mental (tanto en la modalidad de la *imagen de resistencia*, el retrato de Lidia, como en la modalidad de la *imagen del objeto de deseo a distancia*); la aplicación no ha reproducido una relación de correspondencia directa entre las declaraciones de estos autores y la lógica interna de mis imágenes, sino que me ha llevado al cuestionamiento y la reflexión de las propiedades de *lo doble* en contraste con mi vivencia de la imagen cuando ésta dispara pensamiento.

3.2. Mi investigación práctica, en términos muy generales, está consistiendo en la búsqueda, recopilación y producción de imágenes (dibujo, fotografía, vídeo); en la búsqueda, recopilación y escritura de textos; en la apropiación e intervención de textos ajenos; en la lectura en voz alta; y en visitas al espacio en el que ocurrirá el recital para probar disposiciones de los elementos esenciales del recital, la proyección de imágenes, mi presencia y sillas para las personas que quieran escucharme.

3.2.1. La elaboración de dibujos está orientada a:

3.2.1.1. La representación de las imágenes mentales que se produjeron de manera involuntaria en mi cuerpo, y en especial en las que aparece Lidia; su retrato al lado de un arco tapiado y su imagen de cuerpo entero recostada y tocándose el pecho. La acuarela y el dibujo con bolígrafo y tinta son las técnicas que mejor domino que plantean relaciones de verosimilitud totalmente diferentes de las que plantea la fotografía, lo que considero pertinente para abordar la imagen mental.

3.2.1.2. La elaboración de una animación en la que una mariposa frota sus alas, lo que está involucrando decenas de dibujos que después serán digitalizados y enviados a un ordenador. Con la ayuda de un programa de edición de vídeo, se montará una animación en la que cada uno de esos dibujos será un *frame*.

3.2.2. El trabajo con la cámara del móvil está orientada a:

3.2.2.1. La toma de fotografías y vídeos en los que la imagen entraña una persecución o búsqueda, distancias, lejanía y tramos de una profundidad. Especialmente, a montañas, como la Mella de Jaén o la Cantera de Santullán de Castro-Urdiales.

3.2.2.2. La grabación en vídeo de mariposas durante el mes de junio con el objetivo de recabar material sobre su comportamiento, su anatomía y aspectos.

3.2.2.3. La toma de múltiples fotografías de una misma escena, con variaciones mínimas de luz y posición. Con ellas se montarán animaciones *stop-motion*. También se grabarán vídeos a los que se les restará un fotograma por cada dos seguidos.

3.2.3. Respecto a la confección de texto como práctica artística, distingo primero dos estrategias: la recopilación de textos ajenos y la escritura. Respecto a la escritura propia, elaboro relatos y reflexiones para explorar diferentes valores de verdad. Trabajo con la confesión, la hipérbole, la connotación, la paradoja, la contradicción y la mentira. Dos estrategias específicas son la tensión de los conceptos centrales del escrito y la búsqueda de contradicciones internas en su sentido.

3.2.4. Cuando considero mi cuerpo en escena como parte de mi práctica artística, valoro la importancia de introducir una duración y un desarrollo en vivo de los hechos. Ello incorpora el riesgo del fracaso, un factor importante tanto para la captación de la atención como para el abanico de estados desde los cuales las personas que deseen escucharme logran conectar con los hechos que se despliegan. Deseo explorar la fugacidad y la sujeción al presente también por medio de la proyección de las imágenes digitales durante el recital.

4.

## Trabajos que han orientado la propuesta

### 4.1. Referentes

En este apartado se enumeran aquellos trabajos cuya lógica interna total me hacen avanzar en una dirección precisa. No son ejemplos de la forma que vaya a tomar mi trabajo, sino de trabajos cuyos sentidos me dan a mí un sentido. No son aportaciones puntuales: son valoraciones de su totalidad, por sus lógicas internas. a orientación común que he extraído de todos es la producción poética en la asunción de la incertidumbre (en la incertidumbre del conflicto, en la epistemológica, en la de la carencia, en la del derroche, etc.).

Debo citar dos conferencias. Una, a la que pude asistir, es *La causa. Terebrante*, de la escritora y directora de escena Angélica Liddell. Tuvo lugar el 6 de abril de 2022 en el Palacio de la Madraza de Granada. Liddell, sentada frente al público, leyó la defensa de una de sus obras de teatro, *Terebrante*. Intercaló citas, experiencias personales, reflexiones sobre su obra, insultos, etc., para articular su vindicación de *Terebrante*, que se tornó en una reivindicación de la “crueldad estética” fundada en una “herencia pulsional”. Destaco esa diversidad de estrategias de redacción, su tono directo e impositivo y la lógica interna de la conferencia, en el que el objeto de la defensa queda relegado a la defensa de los valores que lo justifican.

La segunda conferencia es *Las formas del límite*, del artista comisario y profesor Juan Luis Moraza. Tuvo lugar el 30 de junio de 2015 en el Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid. Moraza expone sus investigaciones sobre la competencia de la epistemología del arte en el concepto del límite y los desfases que se producen en el conocimiento fundado en la comparación. Su premisa es la renuncia de la relación de correspondencia exacta entre los elementos por los que se funda la comparación, a cambio de una relación de responsabilidad.

*El innombrable* es un libro de Samuel Beckett originalmente publicado en 1953. Beckett despliega el monólogo interior de un sujeto incapaz de identificarse a sí mismo o lo que le rodea. El resultado es un derroche de habla anulada, orientada por el ansia de restitución de una seguridad irrecuperable.

*L'ange*, película de 1982 del director y animador Patrick Bokanowski. Consiste en al menos nueve escenas, sin contar con las ocasionales transiciones, desarrolladas como variaciones formales de sus respectivos motivos. Su desarrollo se desprende de la temporalidad lineal, que pende de múltiples ángulos, apariciones y cambios excluyentes entre sí en el marco de la lógica representacional convencional. En *L'ange*, la imagen exhibe su potencia por medio de sus posibles desenlaces. Por ello, la considero un referente en la investigación sobre la imagen mental.

### 4.2. Antecedentes en mi trabajo

El antecedente más importante en mi trabajo es el recital *Escoger*, que llevé a cabo en la edición de 2022 de la beca Alraso en Restábal, Granada. Hice acopio de textos de distintas fuentes a lo largo de los meses durante los que me sobrevino algo incomprensible, inconmensurable. Cuando aquello terminó, decidí revisar aquellos textos, los corté, los ordené y compuse el relato de un sentido que podía aceptar. El recital consistió entonces en la honra a la deuda, en la disolución de la autoría y en la valoración de lo dado en la construcción de sentido.

5.

## Fundamento teórico

### 5.1. Introducción

Se expone aquí el fundamento teórico para un entendimiento específico de lo que pueden lograr las imágenes: hablamos de aquellas que, por lo que traen a la conciencia y por la lógica interna de los cambios que en ella puede producir, sientan una diferencia en el interior del sujeto que aboca al deseo de repercusiones materiales. Se trata de imágenes que conducen a la acción. En este trabajo, el término *modalidad* se utiliza para explicar en qué ha devenido la imagen en su punto de mayor formalización en mi interior. No se está utilizando el término *modalidad* con la intención de reflejar una efectividad homogénea en otros sujetos. Las imágenes producidas no se limitan a las modalidades propuestas y asignadas. Si bien responden a ellas, es porque se ha identificado de dónde surgen tal y como surgen, pero no se limitan a *funcionar* en un solo sentido.

Primero hablaré de *lo doble* y de *lo posible*, las dos nociones que han encauzado el trabajo con las imágenes; a continuación, de su síntesis en la noción de *imago*. Luego expondré las tres modalidades de imagen que se han formalizado durante el proceso de trabajo.

### 5.2. Fundamento teórico de *lo doble*

En esta propuesta, el entendimiento de la imagen está atravesado por una de sus posibles competencias: la de hacer visible lo que no está presente. Las definiciones y estudios etimológicos del término *imagen* suelen vincularla a las ideas de *copia* y *representación*. Convencionalmente, en etimología se asocia a la raíz indoeuropea \*aim-, (copiar). La noción de *lo doble* con la que he trabajado se refiere a todo aquello que, siendo propio a algo y manteniendo esa calidad de lo intrínseco, representa condiciones ajenas a ese algo, lo que supone un giro en la noción convencional de *lo doble* fruto de la representación, en la cual se espera ver la semejanza en tanto ese objeto parecido se presupone ajeno. Un ejemplo lo dan aquellas mariposas cuyos ocelos son lo suficientemente grandes y definidos como para producir la imagen de una mirada. La imagen que porta la mariposa dispara una potencia que es ajena a las capacidades de la mariposa —en este caso, la ilusión de la mirada de un animal mucho más grande—, pero la imagen es solo posible por la disposición de las escamas de sus alas. Debo esta comprensión de *lo doble* a su vínculo con la idea de *alma*, *psyché*, aquello de lo que la mariposa ha sido emblema desde la Antigua Grecia[3]. Afirma Pierre Vernant que la *psyqué* pertenece al orden de *lo doble*: “una realidad exterior al sujeto que, en su misma apariencia, se opone por su carácter insólito [...] al decorado ordinario de la vida. Se descubre como [...] perteneciente a otro lugar inaccesible”. [4]. Vernant se apresura a aclarar que lo doble no era considerado imagen ni producto mental. Lo que ha ayudado en este proceso de trabajo ha sido aplicar una adaptación del esquema de pensamiento provisto por Vernant a la relación entre imagen e interioridad psicológica. De esta adaptación se retira toda connotación preternatural, pero sí se traduce en una apertura a la imagen como perteneciente a su propio “lugar inaccesible”, pero capaz de hacerse sentir en los cuerpos y de producir en ellos una vinculación posterior. Así, la imagen deviene como los ocelos de las alas de la mariposa: como la potencia de cambios en la conciencia que solo son posibles cuando se vincula con el relato del sujeto, al tiempo que se mantiene latente, susceptible de transformación y revelar algo que su portador sigue pasando por alto.

Esta aplicación es de carácter estrictamente poético, alejado de la realidad del pensamiento griego antiguo, y tiene un fin crítico-práctico.

### 5.3. Fundamento teórico de *lo posible*

Cirlot ha sugerido una conexión etimológica con la palabra magia[5]. de la que se ha presupuesto relación con la raíz protoindoeuropea \*magh-, relativa al poder y a la capacidad. Esta conexión sugiere una reflexión en torno al poder de la imagen y al poder de quien la elabora. Expone Jiménez:

“Lo que uno encuentra en la obra de Aristóteles es la idea de que las representaciones miméticas no reproducen sin más lo que hay en el mundo sensible, sino que, a partir de los materiales del mundo sensible y con la introducción de las formas que están en la mente del artífice, lo que hace el artífice mimético es entrar en una dimensión que no es la de la *physis* —la de la naturaleza—, sino la dimensión de *lo posible*: de aquello que no es ser desde un punto de vista necesario, sino que *puede llegar a ser*. Esto implica la consideración de un mundo alternativo donde hay manifestaciones de verdad y manifestaciones de moralidad [...] [N]o es un mundo meramente subordinado a la apariencia como en la teoría platónica.”[6]

Obviamente, *lo posible* aristotélico y cualquier noción contemporánea de *lo posible* no son equiparables, pero la aportación de Jiménez nos invita a pensar en la capacidad de toda imagen para pensar sobre la alternativa, el otro acontecer, con el que reevaluar nuestro sentir habitado. Pero no porque la imagen nos presente la alternativa como una lección a emular, sino porque hace perceptibles, sensibles y pensables tanto las diferencias con el hábito como las diferencias en el seno de su incertidumbre. Según Soto-Calderón, incluso la imagen de la “industria cultural” en el “régimen de visibilidad del desarrollo capitalista” presenta un margen de indeterminación, una vez que pasa por el examen y el trabajo crítico[7]:

“Las imágenes que se han fijado para proyectar estas realidades son un terreno a disputar para configurar zonas en donde las imágenes sean habilitadoras de otro campo de los posibles, en los bordes de su indeterminación”

El cuerpo, objeto, fenómeno, etc. es capaz de representar algo ajeno a sí mismo sobre la base de lo propio; este algo ajeno nos remite a otros objetos, cuerpos, atributos o condiciones, pero es sentido de manera diferente tanto porque, primero, se nos presenta desde la disposición matérica diferente a aquella en el que lo presuponemos; y, segundo, porque inmediatamente la representación se nos confiesa como tal, esto es, en relación a lo que la sostiene. Por ejemplo, en el caso de los ocelos de la mariposa, distinguimos “ojos” que se nos presentan renovados, planos e inscritos en finísimas plumas brillantes, a diferencia de los ojos humanos, bolas mucosas y protegidas por los párpados. Luego, estos ocelos se comprenden necesariamente en relación a la mariposa que los porta y esta comprensión dispara nuevas asociaciones y sensaciones específicas del conocimiento de este hecho, como la delgadez y la escala de los ocelos o, en tono más poético, “el peso de la mirada sobre la espalda”. *Lo posible*, en relación a esta noción de *lo doble* que se ha descrito, es todo aquello que es posible de ser sentido e imaginado, con independencia de alguna correspondencia directa con la realidad externa: el reino de *lo posible* es el interior de los cuerpos sensibles e imaginativos, y está en permanente relación de deuda con lo percibido afuera. Lo importante de este sentido de *lo posible* es que tiene el potencial de traducirse en cambios, en acciones; de tener repercusiones en el cuerpo y fuera de él (a través de él).

### 5.4. En síntesis: la *imago*

El concepto de *imago* aúna las nociones de *lo doble* y de *lo posible*. En entomología, describe la fase última de desarrollo de los insectos después de su última ecdisis: entonces presentan por fin madurez sexual y alas funcionales. Esta acepción nos remite vagamente a una antigua creencia sobre el comportamiento del alma, que saldría del cuerpo una vez fallecida la persona[8].

De las informaciones en torno al concepto de *imago* debo destacar la importancia de haber traído a la conciencia una intuición de lo interno que se expresa más adelante en el tiempo: un contenido en el cuerpo que dirige el sentido de sus transformaciones brindándole opciones. En el caso de la acepción etimológica, este contenido sería la causa de la forma final del cuerpo, como si el futuro del cuerpo estuviese inscrito en éste y le llamara. Todavía no se ha llegado a ella, en la que no tiene por qué devenir con exactitud, dado que esa forma no ha experimentado las circunstancias a las que el cuerpo tiene que exponerse. Según Simondon, el concepto de *imago* es un fenómeno psíquico que ocurre numerosas veces en la vida; orienta en momentos de transición y simultaneidad de sentidos. “Organiza imágenes y pensamientos; da cuenta de actitudes que manifiestan el nudo de fuerzas contradictorias que es cualquier complejo”[9]. Simondon la ejemplifica con el caso del infante que, durante su destete, logra valorar de manera simétrica tanto los beneficios de prolongar su dependencia de la madre como los beneficios de la independencia, y declara: “reúne en un equilibrio tenso y simétrico dos situaciones que, de hecho, se han manifestado, una tras la otra, en su plena expresión, y de manera asimétrica”.

La *imago* acarrea una visualización de posibilidades que demuestran al sujeto algo de su ser que solo es en potencia, que no se ha reforzado con el hábito, pero igualados en fuerza a pesar de todo. En la *imago*, lo *doble* y lo *posible* se deben mutuamente su existencia, ya que se da la visualización entera de un otro yo (*lo doble*) como conjunto de tensiones aún por afianzar (*lo posible*). Es más que lo únicamente *doble* porque atañe a alternativas, a reorientaciones en la conciencia del sujeto, no se trata de una prótesis inadvertida ni de un complejo (en el sentido psicoanalítico); y es diferente de lo únicamente *posible* porque atañe a un abanico cuya complejidad deviene en una reflexión del propio ser, en una pausa, ya que el sujeto adquiere conciencia de una transformación como la escala que se aplica a sí mismo.

## 5.5. Las modalidades de imagen

5.5.1. La imagen irresoluble, una imagen involuntaria y concreta que dispara lecturas potencialmente contradictorias e incompatibles entre sí. Su claridad y su precisión conducen justamente a formular preguntas sin respuesta, sin dejar de ser sencillamente sentida; no es ilustrativa de ningún concepto, ni está subordinada a una proposición. Es germen sensible disparador de pensamiento. Se aproxima al concepto de imagen-símbolo según Simondon: “[aquellas] que resultan de un intercambio intenso entre el sujeto y una situación; el sujeto [...] ha dado algo de sí mismo a dicha realidad; a cambio, conserva una imagen [...] lo suficientemente intensa como para ser fragmento de la realidad de la situación, y permitir en cierta medida reactivarla [...].”[10] Dicha reactivación admite nuevas fuentes sin negar por ello las previas, por lo que ensancha su poder evocativo y produce nuevas tensiones con ellas.

5.5.2. La imagen del objeto de deseo en la distancia, que permite reconocer las propias condiciones justamente por desplegar un set de condiciones nuevas. Tiene el potencial de hacer reconsiderar la posición de nuestro deseo ante el recorrido que llevaría al objeto de deseo: pues éste termina de cobrar sentido en virtud del mismo recorrido que hay que hacer para llegar a él.

5.5.3. La imagen de resistencia encarnada. Proviene del sentir instalado de que las condiciones actuales del sujeto son percederas, cambiantes y merecen revisión. Su negociación deviene en un ocio más real que el estado en que se presentan. En el caso de dos de mis imágenes mentales particulares, en las que aparece Lidia, esta imagen de resistencia encarnada es una defensa ante el deseo ajeno. La imagen funciona como una interacción: la siento como un insulto después de un acecho. Dispara mi reflexión anímicamente y desde el punto de partida de una presencia humana. En palabras de Lezama Lima: “[I]a resistencia tiene que destruir siempre al acto y a la potencia que reclaman la antítesis de la dimensión correspondiente.”[11]

6.

## Proceso de trabajo hasta la fecha

### 6.1. Introducción

Esta sección está dedicada a la narración del proceso de trabajo. Se han ordenado según dos criterios: criterio cronológico y criterio de grado de aceptación y compromiso con los resultados a lo largo del proceso. Por la interacción de estos criterios, se ha dividido el proceso de trabajo en cuatro fases. Cada una está a su vez dividida en subsecciones que corresponden a hallazgos que me han permitido tomar decisiones, seguir hacia adelante. Si existe otro orden inferior de apartados dentro de estas subsecciones, se debe a su complejidad específica. En este apartado se ha usado la primera persona para la narración con el fin de enfatizar y respetar la singularidad de la experiencia y la limitación de la propia perspectiva.

### 6.2. Comienzo

#### 6.2.1. Las imágenes mentales decisivas

El surgimiento de la imagen mental que he escogido para trabajar tuvo lugar hace dos años, cuando leí que a Psique, el personaje mitológico, se le atribuyen alas de mariposa. Poco antes conocí que la mariposa detentaba un valor iconológico específico relacionado con el concepto grecolatino de alma y estaba presente en imaginería funeraria. En mi visión, Psique, arropada por sus inmensas alas de mariposa del color de un atardecer, se dobla de dolor y se presiona el abdomen con las manos. Durante mucho tiempo he pensado en esta imagen como un sacrificio para detener una fuerza motriz y primigenia de la que esta Psique se hace responsable.

Leí una interpretación del relato de Apuleyo por la cual Psique es entendida como encarnación del comportamiento humano, fundado en la curiosidad, el deseo y la búsqueda del amor.[12] Me reafirmé en mi experiencia con la imagen que, en cuanto pensamiento, abriga lecturas contradictorias. Cuánto más capaz sea de abrigo, más vívida me resulta. La modalidad de imagen que hoy denomino como *imagen irresoluble* se fundamenta justamente en esta capacidad, en “hincharse” de pensamiento. Esto me dio a escribir que “debo constatar que esta imagen tan especial se agranda en mi corazón con las interpretaciones que admite: primero, porque al volver a esa imagen vuelvo a una atmósfera cargada de sensaciones compuesta de todos estos pensamientos que admite; y, luego, porque me sorprende esta misma capacidad que ella tiene y muchas otras no”.

Mi primera idea de TFM consistía en una investigación teórica sobre el potencial de la imagen para producir un shock (en los términos de Naomi Klein en *La doctrina del shock*) con ejemplos contemporáneos, pero lo descarté ante la premisa excesivamente general. En busca de concreción decidí invertir el sentido del trabajo e investigar de manera teórico-práctica sobre una imagen que me hubiese producido un shock, pero uno seguido de inagotable sentido y fuerza, lo propio de una *imagen irresoluble*. Me decanté por el sacrificio de Psique a finales de febrero, y por el retrato de Lidia en marzo. Así denomino a la imagen que me acompaña desde 2017. Es la imagen del rostro de una persona ficticia, de cabello rubio y largo, pudiente, alta y abrigada, con rasgos duros parecidos a los de Clint Eastwood. A esta imagen acompaña un sentimiento de juego y de necesidad de negociación de cualesquiera que sean las condiciones en que me encuentre.

#### 6.2.2. Oportunidades tempranas de trabajo en escena.

En marzo se sucedieron cuatro oportunidades de práctica con la voz y el cuerpo: una oportunidad de ensayo en Bulegoa z/b, en el que trabajé desde la incomodidad y un monólogo ensayado pero abierto a la improvisación; una charla de veinte minutos en la Facultad de Bellas Artes de Granada

junto con mi amiga y compañera de trabajo, la artista Lucía Rabadán Redondo, con la que trabajo el recital en conjunción con el vídeo; una lectura de 33 minutos en solitario sobre mi relación con la crítica artística, en la Escuela de San Telmo de Málaga; y la exposición de quince minutos de un tema libre que nos solicitaron los profesores María PTQK e Iker Fidalgo en el Máster.

En Bulegoa z/b me serví de un vaso de agua tubular, más grande que mi mano, para crear momentos de tensión y de silencio. El gesto de coger el vaso con las dos manos disparaba una sensación de impotencia, a diferencia del vaso que solo exige la soltura de una mano. Podía recordar a cómo se coge un biberón. Esto contrastó con el monólogo atropellado y lateral que habitualmente practico en solitario y que esta vez intenté dedicar a una audiencia.

De la lectura que hice en Málaga destaco la incapacidad para trabajar con el espacio, un salón de actos en el que existía una distancia de más de un metro entre la tarima (a la que me subí a leer) y las butacas para el público. No me atreví a situar mi cuerpo en un lugar que desafiara las opciones que se me dieron. Debí sentarme en el bordillo de la tarima, con las piernas cayendo y el ordenador, desde el que iba a leer, en el regazo. Mi único acierto consciente respecto al espacio fue proyectar en la pared tras de mí la digitalización de una acuarela de Leomi Sadler, en torno a la que produce un comentario poético-crítico y con el que terminé el evento. Tomé nota de aquella posibilidad que me vino en forma de imagen, pues refleja aspectos materiales del lugar en que ocurre el trabajo.

La exposición de quince minutos de mi tema libre en el máster fue la oportunidad de experimentar con las emociones que nacen conforme se verbaliza aquello en lo que se tiene convicción. Se consigue una riqueza en la modulación de la voz pendiente de explorar. No se puede negar lo que existe en el habla más allá de la lógica y de la semántica.

### 6.2.3. El bloqueo

Me cuestioné la legitimidad del trabajo con fragmentos de textos de otros autores. ¿Cómo levantar una atmósfera, un relato, a partir del escrito ajeno, sin que se derive erróneamente que los fragmentos representan la totalidad del pensamiento de sus autores? ¿Se convierte en malversación lo que intento que sea la honra a la estructura original de un pensamiento? Estuve bloqueado un mes y medio, hasta que encontré casos de malversaciones interesadas. Que Txomin Badiola trabajara recopilando textos para sus collages *RSF* me ayudó a reconciliarme con aquella estrategia. Ya montados,

<<[!]os textos no persistían ya en el magmático mundo de lo inaccesible, sino en el articulado de una forma materializada que no resuelve el problema del significado como sentido último, pero que permite un cierto acceso a sentidos obtusos, a “esos cuasi-signos que se esconden [...] en los meandros menos previsibles del discurso, que sin embargo golpean más que a la mente, al cuerpo del lector”>>.[13]

Por medio de la recolección de textos y la composición de un *collage*, confecciono un recorrido por un conjunto de ideas, a la vez que dejo de manifiesto que ha sido a través de la escritura de otros autores lo que me ha permitido pensar el relato en esos términos precisos, en un ejercicio de disolución de autoría y de respeto a la deuda con la forma del préstamo más que con el pensamiento entero del autor. Las continuaciones deshilvanadas entre textos elevan la calidad sugerente del total; esta fue la premisa para componer el recital *Escoger* que llevé a cabo en verano de 2022 en la beca AlRaso, en Restábal. El desafío a las relaciones lineales que permiten los hilos sueltos entre textos es lo que, como asegura Badiola, nos permite “golpear el cuerpo”.

Dediqué tres semanas a probar a trabajar sin utilizar mi voz ni palabras. Reconocí la importancia del texto en mi proceso de trabajo como conector y como agente que provoca una relación específica de complementariedad con las imágenes que escojo. Procuré esa complementación

con tres sonidos que grabé: el del canto de un pájaro y su eco, el sonido de la lluvia y los ladridos ocasionales de un perro. Eran sonidos compatibles con la escena de *El martirio de San Antonio*, el cuadro de Niklaus Manuel que había escogido como centro de la prueba, ya que eran fenómenos creíbles en una escena medieval (a diferencia del pitido de un ascensor, que hubiese llevado el trabajo por un derrotero irónico); pero no eran sonidos referidos a lo que estaba sucediendo, sino a lo que era factible, *posible*. El eco del canto del pájaro me remitía a un escenario cósmico, en congruencia con la dimensión sobrenatural de la escena y los demonios que apalean a San Antonio. Aquella concreción de *lo posible* a través de una orientación exclusivamente sensible hacia lo verosímil a partir de una imagen inverosímil (pero repleta de sentido) forma hoy parte del criterio que estoy usando para la relación texto-imagen; una relación de verosimilitud, de complementariedad, pero de desfase, en que no se dé una relación estricta y directa de correspondencia entre lo dicho y lo mostrado.

### 6.3. Primeros tanteos que permitieron un ensayo y destaparon el trabajo

#### 6.3.1. Primeros motivos con los que trabajar

El primer ensayo que hice con proyección fue el 18 de mayo, tras el desbloqueo progresivo y la recuperación de la palabra, de la voz y de la iniciativa a la hora de establecer relaciones entre los materiales. Incluyó dos interpretaciones pictóricas del tema bíblico de la cena de Baltasar, una de Rembrandt y otra de John Martin, conectadas en mi imaginación a partir de unas interpretaciones personales de un libro de Víctor Nieto Alcaide sobre la luz en el imaginario del cristianismo gótico y renacentista. Luego me sobrevinieron la visión de Lidia sujetando un paraguas y la de una inmensa concha marina a rayas. Por último, acudí a la memoria de la imagen de Lidia sujetándose el pecho en un momento de desasosiego, que realicé en acuarela.

Aquellos días, se conectaron en mi mente la imagen de la mariposa que se frota y hiere las propias alas con la noción de “imagen dentro de la imagen” a partir de los ocelos que a veces presentan. Había descubierto algo más sobre la mariposa como símbolo del alma en la Antigüedad clásica y la polilla como “falsa alma” pero como “verdadera imagen”. Escribí algunas frases que relacionaban el valor de verdad de la imagen mental con su carácter inestable y de potencia y recogí un monólogo atribuido a Psique al principio del relato de Apuleyo y las declaraciones del vicepresidente de la Sociedad Española de Neurología, Jesús Porta, a partir del descubrimiento de la red SCAN en el cerebro: “La mente no existe”. [14]

#### 6.3.2. Ensayos

El ensayo después de la reunión de estos materiales fue una primera toma de contacto con mi presencia en el espacio. No supe ubicar las mesas, las sillas y las distancias. Probé a no montar un vídeo con todos los materiales, sino a ir recitando los textos después de seleccionar en mi ordenador los archivos que debían ir viéndose. De este modo, se veía todo el proceso de búsqueda de los archivos. Acabó cobrando demasiada atención, con cada vez que me equivocaba al abrir los archivos. Pero hice un hallazgo que solo me permitió este enfoque. Yo había previsto una relación mucho más estrecha entre las imágenes y los textos, y que las imágenes fuesen cambiando conforme terminaba de recitar los fragmentos. Entendí que así las forzaba a ilustrar, que no las permitía soportar todo lo que pueden tensarse, apocándolas en el acto. Así que experimenté de manera intuitiva con la dilatación del tiempo en silencio que se aplica a una imagen. También decidí que no buscaría los archivos por mi ordenador en el recital, porque adquiriría tintes de contextos de exposiciones orales, al igual que la relación frontal entre mi posición en el espacio y la de los asistentes, en una sola hilera de mesas.

Respecto a los ensayos del 19 de junio, dediqué una hora y media solamente a mi disposición y a la de los demás elementos en el espacio. Fui con la única certeza de que reservaría una pared para proyectar imágenes, y que esta pared sería el foco en el que se pondrá la atención. Barajé que mi cuerpo no estuviera visible. Dispuse las mesas de la sala en el centro, ante la proyección,

por si me parecía que tuviera sentido disponer dibujos u objetos sobre ellas y que mi cuerpo las rodeara. No me convenció porque daba un papel predominante a unos elementos que ni lo tienen ni siento que puedan tenerlo. Lo importante es el recital y la visión de las imágenes-durante. Probé a disponer las mesas exclusivamente para que los asistentes pudieran tener donde apoyarse. No me terminó de convencer por la relación que tenía mi cuerpo frente a unas mesas con esa utilidad, no siendo yo partícipe de la misma dinámica. Finalmente, aparté las mesas y me coloqué de pie en un espacio vacío, en torno al cual estarían hileras de sillas. Fue la disposición que más me convenció. Luego probé en cuclillas. Me interesa también sentarme sobre el suelo y estar de pie pero apoyado sobre un atril. Hoy me interesa mucho la posibilidad de ponerme frente a las imágenes proyectadas, pero lo suficientemente cerca de los asistentes como para que mi voz se escuche bien. Me interesa el valor de imagen de mi cuerpo a espaldas de los demás y mirando la proyección; pero no me interesa dificultar la audición. Sí creo que mirar de frente la proyección evoca roles y resistencia, y me aleja de la imagen de alguien que “explica imágenes”. No quiero que la relación entre aparición de imágenes y lectura de texto sea tan repetitiva y constante que parezca que cada pausa que hago para leer signifique, erróneamente, que el texto que recito en cada momento se refiere *solo* a la imagen que aparece mientras. Por ello, hay que jugar con que las imágenes aparezcan cuando aún no he terminado de recitar cierto fragmento. Debo probar esto, junto con la posibilidad de recitar mientras la pantalla está en negro, dando tiempo y silencio a las imágenes que considere que funcionan mejor así.

Sentí que trabajar con digitalizaciones de imágenes, y no mostrarlas en persona, añadía una capa de inmaterialidad e inasibilidad que, a la vez, es funcional con el texto que deseo recitar y con el que debe friccionar.

#### 6.4. Encauzamiento progresivo del trabajo

##### 6.4.1. (s)elección de motivos en el texto. Por qué y cómo he escrito lo escrito

Hablo de proceso de confección de texto (y no sólo de proceso de escritura) porque, a día de la redacción de este documento auxiliar, he decidido incluir algunos fragmentos de otros textos que no son de mi autoría en el conjunto del recital.

Es con las palabras del vicepresidente de la la Sociedad Española de Neurología, Jesús Porta (“la mente no existe, solo hay cerebro”) que, en relación a estas dos imágenes, comienza propiamente el proceso de confección de texto. Se van desplegando estrategias y formalizando objetivos de conjunto del texto a medida que aumenta el volumen de escrito. Se mantienen distancias de distintas calidades entre lo que se escribe y las imágenes con las que hay un compromiso firme. Por ejemplo, respecto a la imagen de la muerte de Psique, he integrado directamente sus palabras, las que encontramos en las páginas 18[15] de mi edición de la fábula de Apuleyo: su monólogo hace alusión a un momento de renuncia, de aceptación de un destino fatal que al final no le llegará, mientras que en la imagen que me sobrevino, sí. Este monólogo, sin embargo, termina el tramo del texto en el que dos imágenes contradictorias ponen en jaque a quien duda de la veracidad del amor que recibe.

Otra pauta es experimentar con “aquello” por lo que las cosas se ponen en relación. En dos sentidos. Victoria Cirlot[] han hablado del primer abordaje de esta cuestión: la distancia entre dos ideas puestas en relación determina la sensación de asombro, el impacto estético y las calidades de la poética que se está intentando desplegar. El segundo abordaje tiene que ver con trabajar en un mismo texto varias distancias a lo largo de la acumulación de conexiones de ideas con las que, así, por medio de los grados de separación entre las ideas puestas en relación y los diversos criterios poéticos, disponer un texto que funcione como un cuerpo con sus diferentes órganos, como ya indiqué más arriba. Esto implica barajar estrategias como la redundancia, a la obviedad o al delirio siempre si cumplimentan su objetivo no solo por sí mismas, sino en relación al conjunto y de acuerdo con las exigencias de la poética. Por así decirlo, llega un punto en el que emerge un nuevo “objeto” de trabajo: el sentido del conjunto del texto, su dinámica, lo que solo se aprecia a vista de pájaro una vez que el pájaro lo haya atravesado entero. En junio, con suficiente volumen

de trabajo, pude estructurar el sentido del conjunto de texto como el resultado de una pérdida de credibilidad en la neutralidad de reflexiones sobre la imagen a cambio de una ganancia de credibilidad en la intensidad emocional. Se repetían motivos como el reconocimiento del amor, la justicia y su negación por medio de la figura de un animal mítico, indeterminado y extremadamente frágil; los valores simbólicos de la mariposa, el dragón y el perro; y las contradicciones internas de las imágenes.

La búsqueda de contradicciones, conflictos internos y paradojas ha conducido mi escritura. A efectos de conjunto de texto, me remito a la película *La pianiste*, de Michael Haneke, a lo largo de la cual se despliegan problemas inherentes al deseo reprimido. Los sucesos que se narran parecen contradictorios entre sí, como las oscilaciones en la agencia o la intensidad del deseo de los protagonistas. Sin embargo, solo son contradictorios en apariencia. El factor tiempo desnuda sus realidades. Este esquema se ha tenido en cuenta en la redacción de mi texto: la reflexión sobre la imagen conduce a la narración de los conflictos internos sobre el amor y la crueldad.

La aplicación de la estructura de la paradoja tiñe algunos tramos que conciernen tanto a la producción poética como al apartado reflexivo sobre fenomenología e imagen. Por ejemplo, narro cómo una conversación banal entre dos amigos dispara, por un momento, una vivencia de intensa belleza cuando la conversación sale fuera de sí misma, sin perderse. Esto ocurrió de verdad y me ayudó a estructurar algunos pensamientos sobre *lo doble*: una situación cualquiera apareció engrandecida, acaparando la fuerza de otras de las que no había tenido experiencia, como ocelos. La paradoja está en que lo que se vive como banalidad se torna lucidez y trascendencia.

Respecto a mi escritura poética, el siguiente ejemplo me parece el más completo e ilustrativo de lo que busco:

“El calor / no miente.”

La fuente de estas líneas que escribí son estas otras: “*Lot! He is in Sodom, and fire cannot make choices*” (“¡Lot! Él está en Sodoma, y el fuego no puede tomar decisiones”). Encontramos estas palabras en una adaptación televisiva de la historia de Abraham, figura esencial en el judaísmo, el cristianismo y el islam[1]. El mismo Abraham las recita cuando se preocupa por Lot, pues los ángeles han anunciado la destrucción de Sodoma. La construcción *fire cannot make choices* es la que esclarece que Abraham tiene motivos para preocuparse por la suerte de Lot, y encierra una paradoja: habla del poder destructivo del fuego por medio de una incapacidad (la incapacidad para tomar decisiones, como controlarse a sí mismo).

La omisión (no tanto elipsis) en mis versos es la capacidad del calor para desvelar cosas, y los modos en que lo hace. Esta oración puede recordar fácilmente al eslogan “el algodón no engaña”, de la marca de productos de limpieza Tenn. La incapacidad de mentir es frecuente en dichos populares. No eleva necesariamente a las figuras a las que se les atribuye. En el caso del calor, sentí que la oración compartía esta lógica, a la vez que conducía a visualizar el la fuerza incuestionable del fuego, o de la fiebre, o su aparente neutralidad como concepto en termodinámica.

#### 6.4.2. La mariposa

Durante el mes de junio encontré muchas mariposas que grabé con el móvil. Cuento con al menos diez vídeos de mariposas, que consisten en acercarme lentamente a ellas hasta conseguir las imágenes centradas más definidas posibles. En este proceso he descubierto interacciones complejas que tienen entre sí, como lo que parecía el acto de “hacerse las muertas” ante otras mariposas; patrones, colores y heridas en sus alas; tamaños y formas inesperados. Por estas observaciones he podido visualizar mejor el frotamiento de las alas de las mariposas cuando se posan, y me he decantado por unas proporciones orientativas para la mariposa que deseo animar: una mariposa de cabeza, abdomen y tórax pequeñitos en comparación con sus alas, que le cuesta mover.

Comencé dibujando mariposas esquemáticas para visualizar qué movimiento de alas deseaba para elaborar una animación. Gracias a la búsqueda de fotografías en internet y a la observación del natural, fui sofisticando la forma de la mariposa. Atendí a su división anatómica más inmediata (cabeza - alas - tórax - abdomen - patas), a sus escamas, heridas y “pelito”. Le añadí una larga melena negra lisa, que remite al cabello de Lidia en forma y a sus abrigoes en color. La referencia atravesada por la diferencia incluye una tensión al componente humano en la mariposa, que no termina de identificarse con Lidia, ni debe. La primera mariposa que desarrollé con respeto a su anatomía era como una langosta. Acabé haciéndola pequeñita para que me evocara pena. Acudí al cuadro del *Martirio de San Antonio* de Niklaus Manuel para la forma de una de sus alas, que sería como el ojo de uno de los demonios, y al ala del dragón de la cimera de Jaime I, Rey de Aragón, para la otra. Ambas son referencias a la historia del arte a la vez que a la imagen como mentira. De base, escogí formas provenientes de seres ficticios, cuyo valor de verdad está necesariamente disociado de la representación de elementos reconocibles en el mundo. Incluí ocelos en el ala que referencia a la cimera de Jaime I a la manera en que Paolo Uccello los incluyó en las alas de sus dragones, en sus pinturas sobre San Jorge. El ojo del demonio que persigue a San Antonio me recordó al ocelo de un ala de polilla. La capa de referencias estaba tramada: situé la mariposa en un acantilado similar a la Mella de Jaén, un pico que se ve fácilmente desde todas partes de la ciudad. En paseos por la ciudad en los que el pico se apreciaba bien, hice grabaciones con el móvil en las que lo importante era el movimiento de *zoom*, con miras a su posible inclusión entre las imágenes que se proyectarán. Lo importante no es tener una imagen fiel del pico en cuestión, sino transmitir la sensación de focalización en el lugar deseado por medio de un movimiento artificial, diferente al lógico del traslado del cuerpo. Se trata de un movimiento por el cual se anula parte de la imagen inicial.

Empecé el proceso de animación en julio. Definidas la mariposa y la escena, esboqué el movimiento. Se limitaría a un frotamiento de las alas hasta que una pinchara a la otra. Comencé a dibujar los *frames* a lápiz sobre papel vegetal, pero el papel vegetal no ofrecía la vivacidad de color deseada y detuve el proceso. A fecha de entrega de este documento, la animación sigue parada: prioricé la confección del texto, esencial para el recital.

#### 6.4.3. Fotografías

Producir variaciones de un mismo motivo se acerca a transmitir cómo vivo mi imagen mental: como disposición persistente pero precaria, susceptible de cambio. No puedo hablar por el grado de nitidez y perfección con que otras personas reproducen en su mente una imagen, ya producto estricto de la memoria o con intervención de la fantasía, pero sí puedo constatar que mi imagen mental es cambiante.

La noche del 16 de junio volví a ver *L'ange*, de Bokanowski. Después de aquel visionado del 16 de junio, aprecié de manera diferente las múltiples fotos por objeto de interés que suelo hacer con el móvil. Probé con una mariposa muerta por envenenamiento que Luis, mi pareja, descubrió y me trajo en un frasco de cristal. Le hice 196 fotos en un rincón oscuro de mi habitación, y luego monté una pequeña animación stop-motion usando Adobe Premier. Los únicos movimientos perceptibles eran los de la posición de la cámara. Toda la animación consistió en cómo afectaba la relación entre el móvil y la posición de mi mano, que sujeta el frasco con la mariposa dentro, a la imagen que podemos obtener de la mariposa. Fue un experimento muy útil para plantear posibles duraciones de un *frame* con el fin de obtener una percepción de movimiento diferente a la cotidiana, no mediada por dispositivos. Una semana antes antes había retomado el vídeo de la persecución de la polilla de mi cocina para sustraerle *frames* con el mismo objetivo. Después de un *frame*, borraba al menos los dos siguientes. A veces variaba y restaba tres, según lo que se estuviera viendo en el momento del vídeo: si se trataba de un momento en el que la imagen incidía mucho en las apariciones fugaces de resplandores de la vajilla en el fregadero, restaba entre uno y dos *frames*, dado que estos resplandores se pueden perder muy fácilmente. Mi error fue no alargar la duración de los *frames* que permanecen: naturalmente, si se restan *frames* pero

no se aumenta la duración de los que permanecen, el vídeo parece acelerado, como hecho a cámara rápida. Sin embargo, si se aumenta la duración de los *frames* de un vídeo al que no se le quita ninguno, probablemente no produzca ilusión de movimiento, sino que parecerá trabado, interrumpido, a trompicones. La ilusión de movimiento es tan susceptible de la velocidad a la que se disponen los *frames* como de que haya elipsis visuales consistentes a lo largo del vídeo.

También me he servido del móvil para tomar fotografías de lugares apreciados en la distancia, a los que me era imposible llegar en ese momento, de objetos lejanos o imposibles de apresar y de situaciones que me atravesaron por su ambigüedad y sugerencia. El cielo y los paisajes condicionados por capas y elementos sobresalientes (como rocas, acantilados, montes, etc.) han sido un motivo recurrente, por cuanto se enmarcan como fuera-de-alcance, como imágenes-marco para las posibilidades irresueltas. También se ha aplicado este proceder a algunas imágenes tomadas muy cerca del objeto fotografiado, en alusión a la incapacidad del ojo desnudo de indagar más allá de sus propias limitaciones de focalización.

## 6.5. Lo más cerca del final

### 6.5.1. Alraso como experiencia demarcadora

En julio de 2023 volví a la beca Alraso con mi compañera Lucía Rabadán, y desplegamos una presentación de nuestro trabajo colaborativo, un taller de escritura y un recital. Para el recital, nos situamos en una sala despejada y colocamos sillas en torno a un vacío en el que nos colocamos y ubicamos la proyección de fotografías y vídeos que hicimos con nuestros móviles durante dos años. Acordamos que seríamos “perros guardianes” de las imágenes proyectadas: cada uno se puso en un flanco de la proyección, en el suelo.

Los motivos de las imágenes fueron variados, pero siempre ordinarios: modos de caminar, mariposas, cielos, zooms, vistas a través de ventanas, etc. Dividimos el recital en dos partes. Cada uno montó una mitad con los textos, propios y ajenos, que deseó. Comenzamos con una breve alternancia. Luego se hizo cargo Rabadán de leer sus fragmentos seguidos; después yo. Acabamos leyendo un poema de Roberto Juarroz, cada uno una mitad.

De aquella experiencia concluí la importancia de ensayar varias veces para encarnar la palabra y poder liberar emociones acordes no necesariamente con lo que estrictamente quedaba dicho, sino con la evocación de pérdida de uno mismo y de asombro ante las palabras de otros, que repletan la conciencia. La colocación en el suelo en posturas incómodas y tensas añadió una capa de humor, de ridículo trágico. En el montaje del vídeo incorporé zooms diseñados por mí mismo por medio de la manipulación de la escala de cada *frame*. Ello me permitió regular la velocidad del zoom progresivamente.

Fue una experiencia de aceptación de la luz natural del lugar del recital, y de la importancia de trabajar con un espacio accidentado, con la historia inmediata de las actividades que se habían hecho horas antes, y que había que relegar de manera práctica al fondo de la habitación. El pasado de aquella sala estaba presente, pero no estorbaba ni producía problemas de movilidad, visibilidad ni asiento.

### 6.5.2. Definición de las modalidades de imagen

En agosto, después de una sesión de revisión de los resultados hasta la fecha, detecté con claridad aquello que se repetía. En el caso de la mayoría de fotografías hechas con el móvil concluí que remitían a momentos de tránsito, a captar paisajes, lugares amplios y objetos inasibles, tras cristales, como en museos y escaparates de comercios. Estas imágenes-recuerdo servían para indicar la relación pendiente con un lugar que había despertado mi deseo.

En el caso del dibujo, las indagaciones tenían que ver con el trabajo con imágenes mentales y sensaciones corporales e intensidades que no terminaban de encontrar su correlato en la realidad, por lo que las repetía una y otra vez con mínimas variaciones en libretas y folios. Es el caso del *retrato de Lidia*, en el que aparece una construcción arquitectónica singular: una especie de ventana tapiada, un hueco que invita a colocar cosas en la repisa que produce, pero cuya fuerza es superior si no se coloca nada encima, ya que se mantiene la irresolución del deseo. Lidia posa al lado de semejante construcción arquitectónica como si la comprendiera y juzgara a quien se deja conducir por la fuerza de ese vano. La consideré el producto más interesante dentro de la modalidad de *imagen de resistencia encarnada*, por cuanto obviamente no se limitaba a un retrato en el que yo proyectara un vínculo, sino que quedaba ampliado por la pertinencia de un elemento arquitectónico ambiguo, funcional a pesar de la negación de su uso original (la ventana tapiada que deviene en repisa y en foco de atención). La gran excepción fue la imagen de Lidia sosteniéndose el pecho en un momento de desasosiego; se trata de una naturaleza imprevista en ella. Ya que se despegó puntualmente de su carga afectiva habitual (la necesidad de negociación de las circunstancias), es preciso escrutarla y continuar por caminos que sigan despertando variaciones inesperadas.

La *imagen irresoluble* que es el *Sacrificio de Psique* siempre se me presentó como tal, como una imagen que recopila otras, y durante el proceso de trabajo no ha dejado de funcionar como enclave y centro conectivo de estímulos, recuerdos e ideas. El proceso de trabajo de estos meses me ha ayudado a verbalizar los efectos de esta imagen.

### 6.5.3. Mi presencia

Después de algunos ensayos en solitario en los que trabajaba con la pronunciación y con la posibilidad de cambiar la estructura del texto según beneficiara la fluidez, padecía cambios emocionales relacionados con el hecho de diluirme en otras palabras que no estaban surgiendo de mí. El solo acto de leer en voz alta conlleva un riesgo y una tensión que acompaña a los sentimientos que me provoca lo escrito.

Estos hallazgos condicionan mi valor de imagen y mi posición en escena. Me plantean varios problemas, como el control de la tensión corporal y de la dicción. Parto de la premisa de que todo cambio en la dicción y en el comportamiento que eclipse la audición clara del texto es problemática e indeseada, del mismo modo en que dicción correcta del texto no debe llevar a reprimir por completo los estados de ánimo.

Hasta la fecha de entrega de este documento, el texto a recitar comienza con reflexiones de carácter aparentemente teórico sobre el valor de las imágenes, y termina con la narración de conflictos internos en torno a la veracidad de las pautas por las que se disciernen fuerzas como el amor o la justicia. No obstante, debo encontrar un punto en el que, sea lo que sea lo dicho, aunque debe ser comprendido, también debe sentirse. Debe ser recitado como si su sentido último estuviera en poner al cuerpo por entero en estados de vulnerabilidad y confusión, por lo que la correcta y precisa comprensión de todo lo dicho no es tan necesaria. Por los comentarios que recibimos Lucía Rabadán y yo en la beca Alraso, considero que lo logramos, y sigo trabajando en esta dirección, en la que nuestra disposición se acercaba a la de personajes arrebatados por visiones que debían ser descritas con precisión aunque las visiones cambiaran sin cesar.

Mi cuerpo no debe obstaculizar la proyección de las digitalizaciones de las imágenes. Se barajan todas las posiciones en el suelo, aunque debo cuidar la posición de la cabeza para que la voz no se dirija directamente al suelo. Debo garantizar una postura que me facilite la proyección de la voz y el trabajo con el diafragma. Tengo como premisa no ser invasivo con el público y cuidar que puedan salir de la sala cuando deseen; el sentido de mi propuesta no requiere de la constricción de la libertad.

7.

### Análisis. Conclusiones:

En primer lugar, el proceso de trabajo que debo retomar sobre los demás es el de la animación de la mariposa. Para obtener la calidad adecuada, debo usar una pantalla de luz que me permita calcar con papeles con mucha mayor opacidad, con miras a una aplicación satisfactoria del color.

Cuestiono la posición del humor en este trabajo. Creo que la utilización de la paradoja, de la contradicción y de tonos ocasionalmente delirantes promueve una receptividad a su vez conflictiva, entre el humor y la piedad. Así lo he sentido yo en los ensayos. Quiero diferenciar sentido del humor de ironía, e ironía de cinismo. La ironía es una herramienta para el sentido del humor, y se entrevé en varios momentos del recital; pero el cinismo queda fuera de mi propuesta. Considero que el cariz destructivo y desafecto del cinismo lo distingue de la ironía; la ironía, en cambio, está más cerca de la melancolía, pero la observación irónica que he desarrollado no se articula desde el olvido de lo trascendente. La ironía, en mi trabajo, está funcionando para apuntar a un tropiezo. Así se reconoce y valora el daño que se está padeciendo, por medio de una sonrisa resignada o un chascarrillo sobre lo planificado que estaba, o lo repetible y deseable de la experiencia. Es decir: se reconoce el potencial transformador de un evento doloroso e indeseable por medio de la exhibición de los cambios que ha producido en uno mismo; y se ilustra la naturaleza de los cambios producidos en el cuerpo por medio de lo contrario a lo que se está viviendo. El acontecimiento dañino dirige a lo deseable como en la naturaleza del lenguaje está el que una palabra encierre su contrario. Como considero que desde la ironía todavía se puede mantener un contacto saludable con el deseo y con el ánimo constructivo, aunque sea desde el dolor, la resignación y la aceptación del propio fracaso, le he reservado lugares a lo largo de mi recital; mientras que —y esto es importantísimo—, en caso de que el cinismo haya hecho alguna aparición a lo largo del recital, no habrá sido como herramienta narrativa o expresiva, sino como objeto de burla y como contendiente.

En otras ocasiones, el sentido del humor se encuentra como pequeño matiz indivisible del total de sentimientos que puede disparar una imagen o un relato: es justamente por el reconocimiento del fracaso que un hecho puede disparar a la vez compasión, tristeza, sensación de ridículo, ternura, piedad y cierta risa. Está presente en dos de los animales ficticios propuestos: uno en el texto, el que soporta el estandarte de la dignidad, y otro en la imagen, la mariposa.

El trabajo con las dos imágenes mentales antes denominadas “decisivas” ha alterado cómo las percibo y pienso, pero o bien han admitido las nuevas cargas o bien he requerido elaborar nuevas imágenes en las que disponer los nuevos matices que se habían desarrollado. Han variado más cuando las acompañaba con textos y cuando las vinculaba con informaciones sobre sus posibles fuentes.

La variación más destacable tiene que ver con la imagen del retrato de Lidia, cuya operación de resistencia se han fundamentado en el enlace con el recuerdo de la flexibilidad de las circunstancias a negociar (seas cuales fueran); pues bien, esta figura se asoció a una imagen de desesperación, de punto de no retorno y de directa negación de las circunstancias, sin posibilidad de su negación. Esta imagen mental nunca se había vinculado a un estado que bordeara su antítesis afectiva. La imagen del *Sacrificio de Psique* ha seguido sirviendo como enclave para enlazar otras imágenes-recuerdo, como las de las mariposas que grabé o las referencias a mariposas, hadas y demás seres fantásticos en expresiones artísticas y literarias externas; especialmente ha motivado, provocado y guiado el trabajo (la búsqueda de mariposas a grabar y la necesidad de elaborar una animación sobre el movimiento de una).

8.

### Notas

[1] Liao y Gendler, "Imagination".

[2] Soto-Calderón, "Imaginación material".

[3] García-Mahiques, "El alma como mariposa. Del mito de Psique a la retórica visual del Barroco".

[4] Vernant, trad. de López Bonillo, "Mito y pensamiento en la Grecia Antigua".

[5] Cirlot, "El valor de las imágenes".

[6] Jiménez, "¿Qué es una imagen?".

[7] Soto-Calderón, *Ibidem*, pp. 35-39

[8] García-Mahiques, "El alma como mariposa. Del mito de Psique a la retórica visual del Barroco".

[9] Simondon, "Imaginación e invención".

[10] *Ibidem*, p. 11.

[11] Lezama Lima, "Poesía Completa I".

[12] Apuleyo, trad. de Coroleu, "Eros y Psique".

[13] Badiola, "Hay veces en que uno tiene que poner en escena su propio fracaso".

[14] Declaraciones recogidas por el periódico El País en un artículo de Criado, M.

[15] Apuleyo, *íbidem*, p. 18.

## Bibliografía

Andrea Soto-Calderón. *Imaginación material*. (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2022), p. 48.

Apuleyo. *Eros y Psique*. Traducido por Alejandro Coroleu. (Girona: Atalanta, 2006).

Gilbert Simondon. *Imaginación e invención*. (Buenos Aires: Cactus, 2013), pp. 143-144.

José Jiménez. “¿Qué es una imagen?”. Grabado en 2013 por Fundación CajaCanarias. Vídeo. [www.youtube.com/watch?v=Mhy40SRQuQg](https://www.youtube.com/watch?v=Mhy40SRQuQg).

José Lezama Lima. *Poesía Completa I*. (Madrid: Aguilar, 1988), p. 123.

Miguel Ángel Criado. “Una nueva red descubierta en el cerebro conecta la mente con el cuerpo”. Artículo de El País del 19 de abril de 2023. <https://elpais.com/ciencia/2023-04-19/una-nueva-red-descubierta-en-el-cerebro-conecta-la-mente-con-el-cuerpo.html>.

Pierre Vernant. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Traducido por Juan Diego López Bonillo. (Barcelona: Planeta, 2003), p. 307.

Rafael García-Mahiques. *El alma como mariposa. Del mito de Psique a la retórica visual del Barroco*. (Valencia: Universitat de Valencia, 2015), p. 208-11.

Shen-yi Liao y Tamar Gendler. “Imagination”. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Última revisión el 22 de marzo de 2019. Recuperado el 16 de febrero de 2022. <https://plato.stanford.edu/entries/imagination/#Natulmag>].

Txomin Badiola, Hay veces en que uno tiene que poner en escena su propio fracaso. (2006, recurso electrónico).

Victoria Cirlot. “El valor de las imágenes”. Grabado en 2014 por el Museo de Artes Visuales - MAVI UC. Vídeo. [https://www.youtube.com/watch?v=K\\_YtgYMak9M](https://www.youtube.com/watch?v=K_YtgYMak9M).