

FRAGMENTOS CREATIVOS A PARTIR DEL DOLOR

CREATIVE PIECES FROM PAIN

Rosalía Torrent
Universitat Jaume I de Castellón

RESUMEN

El dolor se presenta como uno de las fuerzas creativas más intensas. A lo largo de su historia el arte lo ha pintado, fotografiado, escrito, musicado o escenificado. Empatizando con el dolor ajeno o centrándose en el propio, los y las artistas se han detenido en sus causas y enfrentado a sus consecuencias. Las mujeres artistas, y sobre todo las feministas, lo han utilizado como punto de partida para muchas de sus obras. En este texto nos referiremos, de modo fragmentario, a visiones y experiencias artísticas donde el dolor se presenta como elemento central y significativo.

Palabras clave: Mujeres, arte, dolor, amor.

ABSTRACT

Pain is one of the most intense creative forces. Along history, Art has painted, photographed, written, musicalized or adapted it for the stage. Feeling empathy for the other's pain or focusing on one's own, artists have delved into its reasons and have faced its consequences. Women artists, and especially feminist artists, have used it as a starting point for many of their works. In this text we will refer, in a fragmentary way, to visions and artistic experiences where pain appears as a central and significant element.

Key words: Woman, art, pain, love.

SUMARIO

–Primeros fragmentos: fotografía. –Segundo fragmento: objeto escultórico y pintura. –Tercer fragmento: poesía. –Cuarto fragmento: a vueltas con el cante. –Quinto y último: el amor.

Al plantear este artículo para un número monográfico que lleva por título «Mujeres, creación y dolor», inmediatamente pensé en los cientos de imágenes, poemas o canciones que, prendidas a estas palabras, he visto, leído u oído a lo largo de mis años como profesora de estética. Decidí, consecuentemente, no basarme tan solo en una de las facetas creativas

que contemplan el dolor, sino, de manera fragmentaria, hilar un discurso alrededor de algunas de esas imágenes, bien fueran de pintura, fotográficas, de instalaciones... y también compartir lecturas y música, en la convicción de que todas estas disciplinas forman parte de una vía que el arte nunca abandonará: la de la autoexpresión. Porque el ser humano ha creado, tantas y tantas veces, para plasmar sus más profundas vivencias. Y la vivencia del dolor es una de las más profundas que se pueda exponer a la luz pública.

Se ha hablado muchas veces del poder terapéutico del arte. Los más escépticos –o los más amantes de la forma, aquellos que rinden homenaje al clásico concepto de «arte por el arte»– se resisten a admitir que la creación pueda germinar desde esa especie de diario íntimo que es el camino autoexpresivo, pero la realidad nos confirma no sólo la viabilidad de esta senda sino toda su potencia. Por otra parte, la autoexpresión no se produce únicamente en nombre del individuo aislado, sino que muchas veces el o la artista se convierten en la voz de una colectividad. Mirándola, atendiéndola, sabiéndose parte de ella, es como toman el pincel, la acción o la palabra, para decir lo que esa colectividad dice, a través, naturalmente, del multiforme lenguaje del arte. Aquí ya no se trata tanto de terapia como de ideología, pero la conciencia ideológica puede también partir de un sentimiento de desgarró, el que sentimos ante una situación que consideramos insostenible. También, desde este punto de vista, volvemos al dolor, el dolor que puede, tantas veces, convertirse en el epicentro del arte. Pero el arte no es una crónica de la realidad, o en todo caso la realidad no siempre se transmite de la manera que le es propia al arte:

La imagen del dolor, infinitamente reproducida por los medios de comunicación de masas, no siempre adquiere la categoría de artístico. Crear no es reproducir. El arte va más allá de la representación. Las imágenes de la violencia, de la guerra, de la ignominia, nos impactan, pero las olvidamos casi al instante. (Negueruela, 2010: 41).

Jacinta Negueruela, autora de la cita precedente, parte de esta certeza para deslizarse en los porqués de esa tendencia, tan de moda, de mostrar espantosa y escenográficamente el «dolor que nos desborda». Ella nos advierte que, para entender la belleza en el arte contemporáneo habría que leer a Cioran, cuando afirma que «solo la fealdad es indolora». Pero para comprender esta frase tendríamos que ir a la que, en *Breviario de los vencidos*, la precede:

Cuando estando solo en montañas o en mares, en medio de silencios apacibles o sonoros, bajo abetos nostálgicos o palmeras inmanentes, los sentidos se levantan con el mundo por encima del tiempo, la felicidad de estar rodeado de belleza y la seguridad de perderla en el

tiempo me desgarraban tan cruelmente, que el paisaje se disolvía en la sustancia equívoca y solemne de una desconsolada admiración. Solo la fealdad es indolora. (Cioran, 1998: 1, 7).

El dolor, para el autor rumano, viene aquí de la conciencia de la pérdida de lo que resulta hermoso. La fealdad se presenta así como el antídoto necesario para la supervivencia.

Por nuestra parte, y en los ejemplos que hemos elegido para mostrar algunas manifestaciones artísticas que parten del dolor, no nos hemos ido a los que destilan vísceras. Por el contrario, se tiñen de un dolor templado y a veces irónico, que duele necesariamente y que, en los casos elegidos, se une a lo hermoso antes que a lo feo. Aunque yo, para el arte, admito la fealdad no solo como acompañante del dolor, sino como uno de sus más fuertes aliados. Aunque quizá lo feo en el arte no exista, y se trate aquí siempre (no son palabras mías) de una «belleza difícil».

Presento entonces algunas de las experiencias artísticas unidas al dolor que, de una u otra manera, me han impactado a lo largo de estos años. No hay, por supuesto, ni un 0.1 por mil de todas ellas, pero sí algunas que difícilmente podré olvidar. Van a ser fragmentos que nos van a llevar al mal de la violencia de género, al de la locura, al dolor del amor... aunque este último tratado con cierta dosis de sentido del humor.

Muchas de las obras de las que vamos a hablar, y puesto que estamos articulando un discurso dentro de un congreso de unas características determinadas, están incluidas dentro del arte feminista, denominación que se afirma a finales de los años sesenta cuando una serie de mujeres artistas proponen unos modelos creativos fuertemente ideologizados.

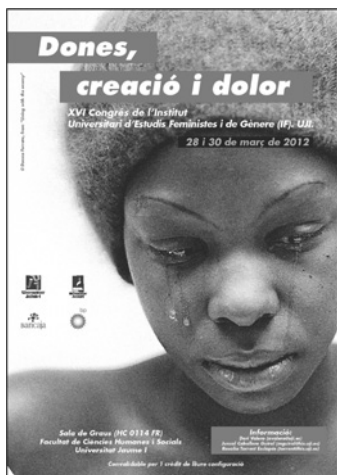
Primeros fragmentos: fotografía

La fotografía puede tener toda la fuerza de la inmediatez o bien platearse como la exposición reflexiva de un pensamiento. En ambos casos puede vehicular el dolor. Ya en el mismo cartel de este congreso (fig. 1) se ha unido una fotografía de Donna Ferrato, tomada de un instante irreplicable, a una meditada composición gráfica que acompaña el modo de trabajar, también basado en la composición fotográfica, de Barbara Kruger. La imagen nos devuelve un rostro de mujer sobre el que se superpone un sistema tipográfico. Utilizamos este icono para reflejar un dolor transmitido por las mujeres que han sufrido la violencia machista. *Viviendo con el enemigo* es el nombre de la serie en la cual Donna Ferrato empleó muchos años de su vida. Una vez que este tipo de violencia, si bien de modo indirecto, entró en su vida, no pudo cerrar los ojos ante ella:

La violencia doméstica no amenazó mi niñez. Tampoco entró en mi mundo hasta que tuve diecisiete años, cuando, mientras realizaba un encargo para una revista, vi como un hombre pegaba a su mujer. Yo no estaba preparada para aquella violencia –yo tenía la creencia, con la que fui educada, de que la casa era un refugio frente al caos de la vida./ Aquella experiencia cambió mi vida como fotógrafa. (Ferrato, 1998: 9).

La imagen de Garth pegando a Lisa la acompañaría siempre. Así como el recuerdo de la fotografía que ella misma tomó en el preciso momento de la agresión. La pregunta de qué debería haber hecho entonces, si, olvidando la cámara, tendría que haber intervenido, la llevó a partir de entonces a utilizar la fotografía para visibilizar la violencia de género. Así nació esta inolvidable serie de instantáneas y la foto de Janice que hemos visto en el cartel. Ella tuvo suerte, halló un refugio para ella y sus hijos. Su mejor amiga, Kim –nos dice Donna– no tuvo esa suerte.

Años después de haber comenzado esta serie, Ferrato marchó a Soweto para fotografiar a víctimas infantiles de la violencia dentro del hogar. En el mismo camino encontramos a Mariella Furrer, fotógrafa suizo-libanesa que ha realizado en Sudáfrica dolorosas fotografías de niñas, niños y jóvenes que han sufrido abuso. Me llamó la atención un rostro infantil tan parecido a la mujer fotografiada por Ferrato: rostro ovalado, ojos bajos, lágrimas: la viva imagen del dolor (fig. 2).



Figs. 1 y 2 Cartel del congreso «Mujeres, creación y dolor». Joan Callergues a partir de imágenes de Donna Ferrato y Barbara Kruger. Y fotografía de Mariella Furrer de la serie *Mi trozo de cielo*.

Si con las fotografías anteriores se intenta ante todo documentar el sufrimiento y remover las conciencias, otro tipo de imagen que parte del dolor son las fotografías que patentizan la enfermedad, y aquí la casuística es enorme. Desde que Matuschka apareció en la portada del *New York Times Magazine* mostrando su mastectomía (en la que algunos consideran la fotografía más importante del siglo XX) la enfermedad y sus consecuencias, tan visibles para las mujeres en el caso del cáncer de mama, se ha incorporado a unos espacios que secularmente han vetado este tipo de manifestaciones. Entre las imágenes que me impactan por su contenido dolor están las de Kerry Mansfield. Fotógrafa de intrigantes espacios en los que los seres humanos habitan, toma conciencia de cómo el cáncer puede modificar su primer hogar: su cuerpo...

... nunca había pensado que podía perder mi hogar más básico [...] mi cuerpo puede que no sea yo, pero sin él, soy algo completamente diferente [...] Fue con esa actitud de no saber qué ocurrirá al final, que tomé mi cámara para documentar la catarsis de mi propio tratamiento de cáncer. Cuando se realizaron las imágenes no había nadie más, sólo mis ideas sobre mi propio yo desvaneciéndose y la cámara. (Mansfield, 2011: 64).

Me impactan esas fotografías de dolor casi sorprendido, expectante (fig. 3). Un fondo de azulejos enmarca la progresiva transformación del cuerpo de la fotógrafa. No puedo dejar de recordar, como siempre que veo a alguna artista utilizar su propio cáncer como vía autoexpresiva, el todavía hoy inigualable texto de Susan Sontag *La enfermedad y sus metáforas*. La filósofa norteamericana aludía al uso continuo de las metáforas militares utilizadas para hablar sobre el cáncer: el cáncer «invade», se «bombardea» al paciente con radio, se emprende la «guerra química»



Fig. 3. Kerry Mansfield, *Aftermath*, 2005.

para vencerle, hasta el punto de que «la enfermedad se convierte en el enemigo contra el que la sociedad entera ha de alzarse en pie de guerra.» (Sontag, 1996: 68) Han pasado los años pero el cáncer se sigue presentando con unos tintes despóticos frente a los que, sin embargo, las artistas reaccionan nombrando la enfermedad por su nombre. En ese darle nombre, en este caso imagen, se reacciona contra la forma metafórica para denominarlo, y eso es lo que más me asombra de estas fotografías.

Vamos a finalizar estos fragmentos fotográficos para pasar a otro tipo de creaciones, pero antes recordar que nos habíamos dejado en la reserva a Barbara Kruger, autora de un inusual modo de presentación formal de imágenes donde utiliza negros y rojos elaborando una especie de carteles. Conocedora del impacto de la publicidad, nos desliza mensajes muchos de ellos vinculados con la sujeción de la mujer en todos los aspectos, algunos tan dolorosos como los que afectan a temas como el aborto. Irónicamente, Guerrilla Girls reclama, en este contexto, volver a sus valores tradicionales, recordando que incluso la iglesia católica lo admitió. Uno de sus carteles reza: «Guerrilla Girls reclama una vuelta a los tradicionales valores sobre el aborto. Antes de la mitad del siglo XIX, el aborto en los primeros meses del embarazo era legal. Incluso la iglesia católica no lo prohibió hasta 1869».¹

Segundo fragmento: objeto escultórico y pintura

Pasamos a la segunda estación del dolor, en la que mostraremos, primero, las sugerentes esculturas de una mujer, Judith Scott, conocida en nuestro país a través de una película: *¿Qué tienes debajo del sombrero?*, producida por Julio Medem, con guión y dirección de Lola Barrera e Iñaki Peñafiel. Si solo conociéramos los extraordinarios objetos con madejas de colores de Judith y no supiéramos nada de su historia, sin duda no podríamos comprender que estas construcciones nacen de un dolor vencido, y no solo del suyo, sino del de su hermana melliza, Joyce. Nacida en 1943, Judith Scott tenía Síndrome de Down y era sorda. Alrededor de los seis o siete años la internaron en un centro especial del que no salió hasta que su hermana, treinta y seis años más tarde, fue a buscarla. Nadie intentó enseñarle a hablar mediante el lenguaje de los signos, su aislamiento fue total en un mundo preso del síndrome de la incomprensión. Síndrome del que carecía Joyce:

La sombra de Judith persiguió a Joyce toda su vida. El nacimiento de ambas mostró enseguida las diferencias. Un cromosoma de más las separaba. A los seis años, Judith dejó la casa

¹ http://www.guerrillagirls.com/Guerrilla_Girls_website. [Fecha de consulta: 8 de junio de 2012].

familiar —«Una mañana me desperté y ella no estaba. Sólo recuerdo un espacio frío en mi cama», explica Joyce— e ingresó en una residencia para discapacitados. «Dejamos de hablar de ella y así dejó de existir», recuerda su hermana. (Julia Luzán, 2006).



Fig. 4. Judith Scott abrazada a una de sus esculturas.

En un nuevo centro, esta vez creativo, Judith no se interesaba por la pintura, pero cayeron en sus manos unos hilos y unos palitos. Desde entonces se dedicó, hasta su muerte en 2005, a esconder tras colores enmarañados objetos que iba capturando, a veces subrepticamente, hasta conseguir unas formas muchas veces cercanas a lo humano (fig. 4). Me emocionan estos objetos, que iban afirmando la felicidad de Judith, tanto que dicen que a medida que crecía su autoestima crecían los abalorios sobre su cuerpo. Me emociona la superación del dolor, que el arte, también, sirva para esto. Y finalmente me emocionan los objetos mismos, de una extraña belleza que los validan por sí mismos, sin la historia que llevan detrás. Alguno de ellos, en su forma antropomorfa, me recuerdan ciertos trabajos de la cubana Ana Mendieta, también desterrada de su tierra, y que mediante su propia silueta se funde en comunión con la materia.

Resulta curioso observar cómo obras que, al menos en apariencia destilan la fuerza de la vida, están sin embargo concebidas a partir del dolor. Pero es que ambas palabras no son realidades antagónicas, yo diría que todo lo contrario. La obra de Judith es vital, al igual que la de Aloïse Corbaz, nacida en Suiza en 1886. Diagnosticada de esquizofrenia, vivió cuarenta y cuatro años en un centro psiquiátrico. Como muchos otros artistas con esta enfermedad, la autora repite convulsivamente temas, en este caso mujeres en lugares que se suponen festivos, por los trajes que lucen, acompañadas en ocasiones de militares (fig. 5). La apariencia brillante de estas obras puede chocar, como insinuábamos, con su origen ciertamente dramático, pero nadie ha dicho que el mundo de la locura tenga que expresarse por el miedo, sí por la obsesión. En todo caso los ojos sin niñas de sus retratadas, gigantescas masas azules alzándose en los rostros, nos resultan inquietantes, inquietantes pero vivos. Se vive a través del arte la vida que no se pudo tener. Volvemos al valor terapéutico del mismo.



Fig. 5. Aloïse Corbaz, *C'est Noël*, 1943.

Tercer fragmento: poesía

Afortunadamente internet nos permite familiarizarnos con nombres que de otro modo quizá no hubieran llegado a nuestro conocimiento. Yo pretendía enlazar las obras anteriores con otras que, desde la poesía, hubieran vivido la situación hospitalaria psiquiátrica y hubieran reaccionado contra ella con la poesía. Es así como me encontré con la escritora argentina Marisa Wagner, (2009) de quien sin más presentación reproduzco estas palabras:

Yo venía cargando muertes: la de mi padre, la de mi hijo, la desaparición de mi pareja, de compañeros de militancia. Un día no resistí más y tuve un brote psicótico. Mi primera internación fue en el Borda, en el año 1987, con un diagnóstico impreciso. Pensaron que se trataba de un episodio aislado y me largaron a los seis meses sin medicación. Pero las crisis delirantes agudas

se repetían cada dos o tres años. Y he ido a parar con mis huesos a los manicomios: Borda, Moyano, Alvear, el Servicio de Salud Mental de Olavarría, el hospitalito de Hinojo, y Montes de Oca, donde estuve internada tres años sin interrupciones, desde 1995 hasta 1998.

El dolor inimaginable de la pérdida de un hijo, de la desaparición de su pareja y de sus compañeros, acaba con su estabilidad. *Los montes de la loca*, libro donde recoge sus experiencias límite, le ayudan a recuperarse. Pero Marisa Wagner no escribe desde la senda de la locura, sino desde el camino de la recuperación. Es en la travesía de la recuperación desde donde se es capaz de hacer arte, en el doloroso camino de saber que se está dejando atrás un espacio al que tal vez quieran hacerte volver. La angustia de la pérdida de la razón –pero también la sinrazón de los cuidadores de los locos– se ha mezclado en sus versos certeros como dardos.

En uno de esos días de uno de esos años en que estuvo encerrada, Wagner escribió un poema que alguien entendió como bueno y que le valió un premio. A partir de ahí empezó la construcción de un libro del cual podríamos rescatar multitud de poemas, marcados por una acusada auto-expresividad. En ellos enfatiza el valor de las pequeñas cosas de las que carece en su encierro hospitalario, se acuerda de los que no se acuerdan, dice las palabras que no se atrevió a decir con la muerte del hijo. Todo un camino hacia la recuperación, a pesar de la conciencia de que la vida, en cualquier caso, puede deslizarse hacia lo peor:

Cuando se toca fondo
y se mastica el polvo,
te das cuenta, aprendés,
que aún no lo has perdido todo,
que hay más para perder,
que el fondo, en realidad, no tiene fondo,
que aún se puede descender
y descender.
Se piensa que ya no se puede estar más solo
y sin embargo, sí se puede...
hay más soledad, te lo aseguro. (Wagner, 2007).

Ese fondo sin fondo estremece, como estremece el dolor de César Vallejo (1966: 123) cuando exclama, dejándonos sin aliento:

Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... ¡Yo no sé!

Estremece, en efecto, ese fondo sin fondo cuyo humo negro aparece también en Alejandra Pizarnik, argentina como Wagner, de complicada infancia, traductora de Artaud (cada cual busca sus influencias) y cuyo poema sobre la noche (2001: 85) nos lleva al dolor de la nada:

Poco sé de la noche
pero la noche parece saber de mí,
y más aún, me asiste como si me quisiera,
me cubre la conciencia con sus estrellas.

Tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte,
tal vez la noche es nada
y las conjeturas sobre ella nada
y los seres que la viven nada.

... y a la pregunta ¿de qué color es la nada? Como el silencio, blanco.

Cuarto fragmento: a vueltas con el cante

Nos vamos a la música, ese espacio intangible desde el cual se alcanza celebrar la vida y la muerte mientras miles de personas pueden sentirse, al unísono, presas de un mismo sentimiento. En ella, como en el resto de las artes, el dolor juega un papel tan fundamental como exquisito. En ella las notas se pueden alzar como quejidos o acompañar el ritmo de nuestros días pausados. No podemos, ni sabríamos, elaborar un discurso sobre el dolor en la música que abarcase todos sus registros, así que necesariamente este cuarto fragmento de nuestro discurso tenderá todavía más a lo realzar ese poder de lo fragmentario, señalando únicamente un elemento, el cante, para definir a través de él el dolor expresivo de la música.

El cante es la expresión humana que se hace más fuerte cuando le acosa una pena. Porque, de entre sus múltiples registros pasionales, destaca precisamente el registro del dolor. Se ha tratado de rastrear de dónde procede esa queja continua y larga que aparece en el cante. Se ha dicho:

...el tema del dolor en el cante viene motivado si no totalmente por una experiencia carcelaria, sí, al menos, por una experiencia profunda de la persecución, persecución por otra parte totalmente documentada respecto a los gitanos, creadores del cante, y también respecto a los judíos y moriscos, los otros grupos que quizá contribuyeron a su creación. (Báez San José y Moreno Martínez 1984: 180).

No pretendemos entrar en el controvertido origen del cante, que algunos hacen llegar de India y Pakistán mientras que otros afirman su autoría gitana andaluza y algunos incluso señalan que se forjó previamente en la misma España, de donde lo tomaron los gitanos convirtiéndose en sus máximos valedores. Ellos serían quienes lo forjaron tal como lo conocemos actualmente, tal vez con la influencia de los judíos y los moriscos con los que convivieron en Andalucía.

Pero aun no teniendo claro su origen, la cita anterior es sin embargo muy clarificadora: la persecución que a lo largo de su historia han sufrido los gitanos, y también los judíos y en su momento los moriscos, les une en el dolor, en la pena... Se afirma que posiblemente los primeros cantes se dieron en la cárcel (de ahí las llamadas «carceleras») aunque también en las fraguas («martinetes», que se acompañan, como en las herrerías, acompañados del golpeteo de yunque). En todo caso son cantos *a capella* o prácticamente *a capella*. Las voces solas tienen una emoción pura, desnuda, que pueden como nada expresar el dolor.

La pena sería, entonces, el origen del cante. Y es precisamente esa palabra, «pena», la que más se repite en él. Pero no solo esta palabra. Dolor, tormento, fatiga, duca... El cante ha desarrollado un vocabulario que se pronuncia en el dolor. Quizá la más expresiva es el quejío, ese «ay» prolongado o suma de ayes que en él se desliza... esa queja primigenia que explicita el dolor más intenso de aquel que es perseguido. Pero la pena en el flamenco trascenderá la pena del que sufre persecución. El amor, la traición, la muerte, y en definitiva todo aquello susceptible de causar dolor en el ser humano aparecen en el cante primigenio, constituyendo una especie de gramática del dolor. En cualquier caso la pena sería la mejor garantía del cante:

Er que quiera cantar bien
 Cante cuando tenga pena;
 La misma pena le *jase*,
 ¡Niña de mi *corasón*!
 La misma pena le *jase*
 Cantar bien aunque no quiera.²

² Recogido en Valerio Báez San José y Matilde Moreno Martínez, «Hombre, gitano y dolor en la colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)», *Archivo de Filología Aragonesa*, núm. 34-35, 1984.

En la España de los cuarenta, la durante tantos años denostada copla posee páginas antológicas que, en la tradición de las carceleras, mezclan su contenido de prisión con los males de amores diagnosticados como trágicos. Entre ellas la *¡Ay pena, penita, pena!* de Quintero, León y Quiroga, es todo un ejemplo de esta correlación entre cárcel y el consecuente amor desgraciado. La pena, la pena «que me corre por las venas, pena, con la fuerza de un ciclón» viene a consecuencia de la prisión del hombre, cuyos barrotes ella desearía poder cortar:

Si en el firmamento poder yo tuviera,
esta noche negra lo mismo que un pozo,
con un cuchillito de luna, lunera,
cortara los hierros de tu calabozo.³

De nuevo, repetitiva y terca, la palabra «pena» acompaña ahora una copla que, esta vez sí, es versionada para instrumento, que acompaña con una requerida fuerza la voz de la cantante. Y lo decimos en femenino aun sabiendo que el tema ha sido asumido como propio por las voces, por ejemplo, de Joan Manuel Serrat, el cantautor que ha ayudado a dignificar un género que por demasiado tiempo se identificó con una época oscura.

Quinto y último: el amor

Fuente inagotable de inspiración para el dolor, podríamos poner innumerables ejemplos en los cuales amor y desamor se convierten en el eje desgarrado de la expresión artística. Pero decíamos al principio que nuestro discurso iba a prescindir del dolor de la viscera para deslizarse en otros lugares que, como en el que vamos a entrar a continuación, predomina la visión terapéutica del dolor no exenta de cierta dosis de ironía hacia una misma y, desde luego, no carente de cierto grado de amable perversión (permítaseme el oxímoron) hacia el otro. Vamos, pues, con Sophie Calle.

Acabamos, pues, no tanto con el dolor sino con la forma tan peculiar de exorcizarlo de esta artista francesa, una más controvertidas de los últimos años. Ella muestra al público, y nada menos que en la Bienal de Venecia, su sufrimiento ante un abandono que de ningún modo esperaba. Su amor de entonces, un hombre al que ella oculta bajo la inicial de «G», le escribe un email de despedida. Muy contemporáneo modo de decir adiós que ni siquiera disfruta de la intimidad de la letra manuscrita. En su parte final, y a modo de último saludo,

³ Estrofa de la canción de Quintero, León y Quiroga, compuesta en 1951 y popularizada por Lola Flores.

figuraba un escueto: «Prenez soin de vous», «Cuídese». Y, dice Sophie, eso mismo es lo que decidió hacer en aquel instante: comenzar a cuidarse. Para ello convocó a más de cien mujeres que interpretaron para ella la carta, cada una desde su peculiar punto de vista según su profesión. El resultado manuscrito y visual de esta «epopeya» se exhibió en la Bienal de Venecia. La historia es conocida y por tanto no vamos a repetirla aquí, pero nos sirve para hacer una reflexión sobre el modo en que cada persona expone de uno u otro modo su pena. G., que muy su pesar se convirtió en la estrella de la Bienal, tuvo que ver cómo por su carta pasaban interpretaciones semánticas, literarias, deportivas, lúdicas o incluso absurdas (además de a las mujeres, una copia fue entregada a una cotorra que acabó destruyéndola con su pico mientras la casualidad hacía, que, orgullosa, alzase su cresta en feliz pavoneo).

Un aire de crónica envuelve las presentaciones artísticas de Sophie. Esto le presta una aparente frialdad que no se llevaría bien con el dolor. Pero lo cierto es que gran parte de la obra de esta autora parte, precisamente, del dolor. ¿Cómo podemos entender, si no, que un día empezara a seguir a las personas por la calle para ver «si ellos sí sabían a dónde iban», como nos cuenta la misma Sophie? Por si alguien no lo recuerda, Sophie Calle, al volver a París tras años de estancia fuera de esta ciudad, comenzó a seguir a desconocidos, seguimiento que se plasmará especialmente en la acción *Suite veneciana*, donde sigue a un hombre hasta Venecia para encontrar que finalmente no ocurre nada al encontrarle. La imagen de Sophie Calle puede resultar de algún modo la imagen del desamparo, pero tiene más recursos para sobrevivir de los que podemos imaginar. Porque, al fin y al cabo, su propio desamparo le sirve para construir una obra, o sea, para labrarse su propia reputación, como sería el caso de la acción de *Los durmientes*, en la cual invita a personas, conocidas o no, para que, en turnos, ocupen una cama en su casa.

Pero las acciones que directamente están relacionadas con las historias amorosas son las que nos interesan ahora. *Douleur exquise* (fig. 6) nos debe importar especialmente, y no solo por su título, ya que es un claro ejercicio para ahuyentar el dolor. Presentada en el año 2003, sin embargo la historia se sitúa en 1984, cuando la artista marcha a Japón con una beca. Este viaje va a significar una ruptura para ella inesperada: «Cuando acepté aquella maldita beca en Japón me previno de que era demasiado tiempo: me arriesgaba a que él me olvidara. Yo le amaba, pero me marché. Estaba segura de que quería asustarme, castigar mi insumisión. Quería creer que me esperaría» (Sophie Calle, 2003: 224). No fue así y la ruptura llegó en pleno viaje, a través del teléfono de la habitación 261 de un hotel de Nueva Delhi. Al volver a París, y en el deseo de superar esa ruptura dolorosa, empezó a preguntar a una serie de personas cuál era el momento en el que más habían sufrido a causa del amor. Las respuestas de los demás de algún modo le ayudaron a superar su propio sufrimiento.



Fig. 6. Sophie Calle, *Doaleur exquise*, 1984 y 2003.

En cualquier caso, y volviendo al tema que nos ocupa, aparece el dolor, siempre el dolor, también en la obra de Sophie Calle, por más que ella, al exponerlo públicamente, pretenda hacerlo ajeno a sí misma. Sintiendo legitimada en su papel de víctima Sophie acude recurrentemente a sus propias historias personales para elaborar unas obras a través de las que se defiende y en algunas ocasiones ofende. No es el caso de *Autobiografías (El marido)*, de 1992 –con la que acabaremos– y donde nos introduce en su relación con Greg Shepard, la historia, como ella ha dicho, más verdadera de su vida. Quiriendo negar la realidad, la artista se niega a ver que la historia ha llegado a su fin. Cuando por fin lo consigue y olvida, se impone, de nuevo, el dolor:

Me gustaba este hombre, pero, desde nuestra primera noche de amor tuve miedo de mirarle. Aún creía amar a Greg, y temía ser invadida por la idea de que el hombre que estaba en mi cama no era el bueno. Preferí cerrar los ojos. En la oscuridad, al menos, subsistía la incertidumbre. Un día cometí la torpeza de decirle por qué, en la cama, mantenía los párpados cerrados. No dejó traslucir nada de sus pensamientos. Meses más tarde, liberada por fin del fantasma de Greg y de mis dudas, abrí los ojos, segura ya de que era a él a quien quería ver. No sabía que sería nuestra última noche: él iba a dejarme. (Calle, 1997: 91).

No querríamos añadir nada más.

Referencias:

- BÁEZ SAN JOSÉ, Valerio y MORENO MARTÍNEZ, Matilde (1984): «Hombre, gitano y dolor en la colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)», *Archivo de Filología Aragonesa*, núm. 34-35.
- CALLE, Sophie (2003): *Douleur exquise*. Arles: Actes Sud.
- CALLE, Sophie (1997): «El otro», de *Autobiografías (el marido)*. Traducción del francés de Jérôme Ecomard. En *Relatos*, Barcelona, Fundación La Caixa.
- CIORAN, Emil M. (1988): *Breviario de los vencidos*. Traducción del rumano de Joaquín Garrigós, Barcelona: Tusquets, I, 7.
- FERRATO, Donna (1998): *Vivindo con inimigo*. Fundación Caixa Galicia.
- LUZÁN, Julia, «La mujer araña», *El país*, http://elpais.com/diario/2006/11/26/eps/1164526009_850215.html, consultado el 5 de junio de 2012.
- MANSFIELD, Kerry (2011): «Aftermath», en *¿Heroínas o víctimas? Fotomanías 2011*. Málaga: Diputación de Cultura.
- NEGUERUELA CEBALLOS, Jacinta (2010): «Dolor y belleza en la creación contemporánea», CBN. *Revista de Estética y Arte Contemporáneo*, núm. 2.
- PIZARNIK, Alejandra (2001): *Poesía completa*. Edición a cargo de Ana Becciu. Barcelona: Lumen.
- SONTAG, Susan, (1996): *La enfermedad y sus metáforas*. Traducción de Mario Muchnik. Madrid: Taurus.
- VALLEJO, César (1966): «Los heraldos negros», en *Poesía completa*. Edición de Antonio Merino, Madrid: Akal.
- WAGNER, Marisa, entrevistada por PÉCORA, Mariane: «Marisa Wagner: los Montes de la Loca», <http://periodicovas.com/marisa-wagner-los-montes-de-la-loca/>. Publicado el 29 de junio de 2009. Consultado el 11 de junio de 2012.
- WAGNER, Marisa (2007): *Los montes de la loca*. Buenos Aires: Baobab. <http://losmontesdelaloca.blogspot.com.es/2012/01/descargar-o-obtener-los-montes-de-la.html>. Consultado el día 11 de junio de 2012.

Recibido el 2 de enero de 2012
Aceptado el 20 de marzo de 2012
BIBLID [1139-1219 (2012) 16: 45-59]

