

Ausencia no quiere decir olvido

Adelaida de Juan

Profesora. Universidad de La Habana.

«Estar visible es estar presente; estar ausente es estar invisible». Así comienza John Berger¹ uno de sus ensayos sobre pintura en los cuales insiste en el contrapunteo ausencia/presencia, que ha elaborado también con respecto a la fotografía.² El «lugar de la obra» sobre el que medita Berger es un hilo conductor de gran parte de su ensayística. En su volumen *Ways of Seeing (Modos de ver)*³ trata sobre la lectura del arte en la actualidad, a partir de la aparición de los *mass media*: es «la época de su reproducción masiva» como originalmente fuera pensado por Walter Benjamín, de quien Berger es explícitamente seguidor. El inglés subraya, entre otras invariables, la constante relación entre lo manifiesto y lo latente en la obra, tomando en cuenta la intrínseca polisemia de la producción artística. La contemporaneidad de una obra, pues, radica fundamentalmente en la cambiante apreciación interpretativa de su receptor. (Pienso ahora en otro incitante acercamiento que hiciera en 1921 Shklovski para re-leer al *Quijote* y a *Tristram Shandy*.)

Premio *Temas* de ensayo 1998, en la categoría de Humanidades.

Lo que Berger ha denominado los polos de ausencia y presencia con respecto a la fotografía —cuya fuerza radica en su poder de evocación de lo ausente a través de la visión de lo presente en la escena—, aparece en algunos de sus textos sobre las artes visuales en general con los términos siguientes:

Lo visible, por lo tanto, nos da fe de la realidad de lo invisible y provoca el desarrollo de un ojo interno que guarda y une y ordena, como en un interior, como si lo que ha sido visto quedara en parte protegido para siempre de la emboscada que nos tiende el espacio: la ausencia.⁴

Lo no-dicho —en una obra de artes plásticas, lo no-visto— está tan cargado de intensidad como lo presentado ante nuestros ojos; lo inasible se hace manifiesto en nuestra percepción del texto visual por medio de recursos formales que matizan y conforman la composición de la pieza. Para captar y desentrañar el significado de tales ausencias, el paratexto que es el título dado por el creador (o por el curador o el editor) a la obra, resulta a menudo imprescindible. Citaré en este momento tan solo el cuadro de René Magritte *En el umbral de la libertad*, y la novela de Daphne du Maurier *Rebeca*, título también del conocido filme de Hitchcock.

Como he apuntado brevemente, no pocos artistas a lo largo de la historia de las artes visuales han preferido la ausencia o la casi ausencia de elementos claves en su representación figurativa. Con ello acentúan, por una parte, la participación activa del receptor y, por otra, establecen la existencia de significados no visibles, pero que son significantes de alto valor. La ausencia parcial o la sugerencia de tales elementos acuden a variados recursos. El *David* de Miguel Ángel ha completado su lanzamiento y la honda está sujeta sobre un hombro por la mano que la proyectó. La acción solo está presente por la actitud del personaje una vez completada aquella.

Los espejos reflejantes son otro de los recursos más usados con distintos fines. De la superficie bruñida en la pared detrás del matrimonio *Arnolfini*, obra cargada de alusiones simbólicas por Van Eyck, al rostro reflejado de la *Venus del espejo*, que Velázquez nos permite adivinar unido a la contemplación de la mujer que nos da la espalda, muchos espejos provocan nuestra atención. Velázquez fue particularmente proclive a este recurso: en *Las Meninas*, ejemplo sobresaliente, sirve para introducir la existencia de aun otra dimensión espacial en la composición de variados planos. En un rejuego de inversión, Magritte, en *Para no ser reproducido* (obra de mediados del siglo xx), coloca a una figura de hombre bien trajeado frente a un espejo; para subrayar la presencia de este se refleja en él el libro sobre el estante. Pero la imagen del hombre en el espejo continúa dándonos la espalda, repitiendo la configuración del modelo en el plano frontal.

Otros recursos también son usados para indicar la presencia de lo ausente. Los zapatos de Van Gogh adquieren una fuerte carga emotiva precisamente por su soledad y condición de abandono: lo ausente es solo presentado y adivinado por el espectador. En otro sentido, en algunas de las *Vistas del Monte Fuji*, Hokusai apenas deja asomar la curva de la ladera, el promontorio o la cima del monte, centro manifiesto de las treintiséis escenas que realizara el japonés.

Un caso notable se presenta con las ventanas abiertas de Vermeer. Es obvio que se convierten en el recurso empleado como fuente de esa característica luz lateral que ilumina tantas obras del holandés. Vemos de perfil a la muchacha que lee la carta y, al mismo tiempo, adivinamos su rostro reflejado en el cristal de la ventana abierta. Pero una mirada sostenida provoca la curiosidad acerca de lo que está ocurriendo *fuera* de esa ventana persistentemente abierta. Los personajes de estos cuadros se niegan a mirar hacia el exterior: el interior es el *locus* de la acción y portador de múltiples alusiones simbólicas. Pero la ventana permanece abierta, de modo tal que incita a la indagación acerca de lo que pueda —o no— ocurrir fuera del recinto cerrado.

En la misma época y país de Vermeer, Rembrandt desarrolla su extraordinaria obra. En su *Danae* presenta la escena en que Zeus, según el relato mitológico, se transforma en lluvia de oro para penetrar en la torre donde la mujer permanece encerrada. A diferencia de las versiones que un siglo antes hicieran otros notables pintores —pienso en Tiziano, por ejemplo—, Rembrandt no deletrea el relato helénico sino solo lo sugiere, por medio de esa luz dorada que le fuera característica en su madurez y, sobre todo, por el gesto de Danae que extiende su brazo hacia la luz. Ella está presentada como un desnudo tradicional sobre un diván, pero su cuerpo, la expresión de su rostro (se ha señalado que el artista ha pintado a una mujer amada), la dirección de su mirada y la mano expectante en el aire, hacen presente esa lluvia de oro que está visualmente ausente del lienzo.

Quizás el ejemplo más sobresaliente de esta forma de proceder por alusión o por ausencia se encuentra en *La caída de Icaro*, que Brueghel el Viejo pintara en el siglo xvi. El artista adopta el tema de la mitología griega y, a la manera usual de su época, lo sitúa con los aditamentos del tiempo en que está viviendo. La escena no puede presentarse de modo más bucólico y apacible: el campesino que ara la tierra, el pastor que conduce sus ovejas, los navegantes que hacen surcar sus naves por el mar tranquilo. No hay viento que agite los árboles y el agua; el cielo también está libre de nubes. Pero el título —aquí también absolutamente imprescindible— indica una escena que, a la primera lectura, no está ocurriendo. Solo el pastor levanta la vista mientras, a sus espaldas, unas piernas patean en el agua. Icaro ha salido del Laberinto gracias a la fabricación de sus alas precursoras, pero el sol ha derretido la cera que las sostenía, precipitándolo a su perdición. El pintor parece querer subrayar la indiferencia general que rodea toda hazaña notable, el poder absoluto de la cotidianidad que rechaza lo extraordinario y ese virarse de espaldas ante la desgracia ajena. Este cuadro depende totalmente de su título, como parte integrante de la lectura de la escena, ya que el tema central que aquel indica está ausente salvo por algunos pequeños asideros que requieren de una atención muy particular, siempre a partir del título.

Este recurso, por medio del cual un fragmento o un detalle asume el sentido de la totalidad, ha sido muy utilizado por algunos de los cartelistas cubanos más recientes. En *Hara Kiri*, cartel justamente premiado, Fernández Reboiro se limita a los hilos de sangre que el trazo obligatorio de la espada ha de seguir en el suicidio ritual; para *Missing-Niños desaparecidos*, Muñoz Bachs coloca en la zona inferior lateral de un gran espacio negro una pelotica infantil de colores; Rostgaard se ciñe a un pie cuyo grillete está sujeto a una cadena rota para

dar la imagen del *Cimarrón*. El texto, imprescindible por el propio carácter de la cartelística, puede convertirse él mismo en el único elemento graficado: tal es el caso de la palabra onomatopéyica *Click*, solitaria en el centro de un plano oscuro que llena todo el espacio del cartel o la valla, y que Beltrán empleara para la campaña de ahorro de electricidad. Esta ausencia voluntaria de un relato descriptivo del tema resulta en una lectura participativa en la cual el título no es reiterativo de la imagen, sino que se convierte en un paratexto obligado.

La fotografía —esa manifestación que, al igual que la cartelística, está polémicamente incluida en la historia de las artes visuales— se erige como manifestación en sí y como recurso frecuentemente empleado en el diseño gráfico. En los ejemplos que acabo de citar, Azcuy ha hecho de la manipulación selectiva de la imagen fotográfica su característica más distintiva. Recuerdo particularmente sus carteles para los filmes *Besos robados* y *Rita*: en ambos casos solo presenta el fragmento ampliado de la fotografía de un rostro, que deviene el indicador del tema central de la película. Este artista convierte las fotografías hipertrofiadas de las manos en significantes de múltiples lecturas: sus diseños para los filmes *Sobre el amor* y *Luz de esperanza* son ejemplos de ello. En ambos casos, temáticas bien diferenciadas se expresan mediante el uso de un fragmento aislado de una fotografía más amplia (de cuerpo entero se diría coloquialmente).

La combinatoria de pintura con detalles seleccionados de una fotografía (que en el *corpus* de la obra múltiple de Raúl Martínez alcanzara un punto paradigmático) sirve a Fernández Reboiro en sus carteles sobre Alicia Alonso: *Carmen* es, en mi opinión, el de mayor impacto. Rostgaard también realiza esta combinatoria para el documental *Hanoi martes 13*, de Santiago Alvarez. Eludiendo la representación de la ciudad atacada, dibuja dos bombas en posición descendente; en sus puntas aparecen sendas fotografías del rostro sonriente de Lyndon Johnson, presidente de los agresores. Pero sin dudas la fotografía más empleada en el diseño gráfico, así como en otras manifestaciones de la plástica, es la que Korda tomara del Che durante los funerales de las víctimas de *La Coubre*, en 1960. Rostgaard, Níko, Faustino Pérez, Helena Serrano y muchos otros diseñadores, han hecho uso de esta imagen. Con frecuencia han llegado a fragmentarla y en ocasiones a reducirla a la estrellita de la boina negra, que así se convierte en un elemento simbólico de la figura histórica.

La fotografía ha colaborado en redefinir no solo nuestro modo de ver las cosas, sino también las propias cosas que vemos («the look of things» escribe Berger). Cuando Edward Weston, hace ya más de medio siglo, escoge un pimiento como objetivo magnificado de su

lente, está señalando, de hecho, a través de un detalle de la naturaleza, la belleza formal de sus productos. Estas formas recuerdan, por asociación propia de determinada conformación cultural, otras formas generadoras de una apreciación de variadas connotaciones. Los pimientos devienen así incitaciones de tipo sensorial que llegan a lo sexual. (En el ámbito de la visión estrictamente plástica también derivan en modos apreciativos de las construcciones de cierto abstraccionismo informal).

La fotografía es ejemplo claro de esos polos de ausencia/presencia en que me estoy deteniendo. Lo es en varias direcciones. Puede serlo, entre otras modalidades, por la escogida del detalle de un objeto para indicar su totalidad u otra totalidad más abarcadora (como en el caso citado de Weston), o bien por una ausencia tan evidente que se suele olvidar: el espacio ocupado por el que dispara el lente, que se convierte en el espacio del veedor de la fotografía. (Para solventar la ausencia de la imagen del fotógrafo se han desarrollado distintos recursos técnicos que dan el margen de tiempo necesario para que el fotógrafo corra a incluirse en la imagen final... pero los receptores siguen ausentes de la composición). En el primer caso, quiero citar solo las imágenes relacionadas con un tema: el ámbito de las bailarinas del ballet romántico está fijado en nuestra cultura por las imágenes pintadas y grabadas del siglo pasado por Degas. Cien años después, los fotógrafos a menudo hacen la escogida de una imagen parcial para conformar elípticamente la visión totalizadora. Pienso ahora en las fotografías de André Kertész, cuya obra *Las piernas de la bailarina* (1939) deja invisibles tanto el cuerpo y la cabeza de la danzante como el ambiente teatral del ballet: los pies calzados con las tradicionales zapatillas de punta, las piernas cubiertas por las medias largas, una mano colocada sobre el *tutu* son los únicos indicadores visuales de la mujer; la cual, en lugar de ser ubicada sobre el tabloncillo de un escenario, ha sido puesta sobre la hierba, limitada por un muro y unos bloques rajados del pavimento. También en el diseño gráfico dedicado a la temática del ballet se han empleado fotografías de detalles de los danzantes: Reymena, en 1980, emplea un complejo montaje fotográfico que registra los movimientos sucesivos de un paso de ballet mediante las imágenes superpuestas de las piernas en acción. Chinolope también ha usado este recurso, aunque sus imágenes están menos centradas en un fragmento de los danzantes.

Quisiera ejemplificar otra dirección en la cual la fotografía se mueve entre lo ausente y lo presente con un ejemplo también devenido clásico en la fotografía cubana de la década de los años 60. Durante la concentración en la Plaza de la Revolución, Fidel Castro

da a conocer la Primera Declaración de La Habana. El fotógrafo Raúl Corrales, que se coloca sobre una silla detrás del orador, establece en su fotografía varios planos sucesivos: Fidel, la balaustrada curva, la multitud, las edificaciones en la lejanía. Un detalle aparece en un ángulo de la balaustrada: una persona se asoma de frente a Corrales con una cámara fotográfica en las manos, presto a disparar el obturador hacia Fidel/Corrales/receptor de la foto. Se establece así un complejo contrapunto de miradas que van en dos direcciones, en las que prima la del autor de la foto, convertida en la nuestra. Corrales y nosotros estamos, es evidente, ausentes de la escena, pero la mirada de ese fotógrafo que nos enfrenta —y que está, por supuesto, presente— en cierto sentido nos incluye, aunque pasivamente, en la escena.

Existen otros ejemplos similares en la iconografía visual de Cuba. Pienso, por ejemplo, en un grabado costumbrista del siglo XIX, en el que Mialhe litografía la Fuente de La Habana y coloca en el primer plano de su grabado a un pintor que está dibujando el mismo tema. Con este recurso, el artista real (ausente en la obra) documenta a un artista virtual, presente en la misma. Si se considera ahora la fotografía de Corrales, el fotógrafo real —quien, como los receptores, está ausente de la composición— ha captado a otro fotógrafo, que asoma con su cámara en las manos y queda así presente para siempre. (Al igual que la fotografía de Korda citada anteriormente, esta pieza de Corrales ha sido integrada a no pocas obras de diversas manifestaciones, como las pinturas de Antonio Saura y Fayad Jamís, y obras de reproducción múltiple).

II

Durante las últimas cuatro décadas, el ámbito sociohistórico (Revolución cubana, guerra de Vietnam, insurgencias estudiantiles y obreras, movimientos revolucionarios, etc.) propicia la llamada de atención, sobre todo en el seno de las metrópolis hegemónicas, hacia la producción de grupos llamados de minoría. Entre estos, las expresiones feministas buscan con mayor fuerza y organización vías participativas en el denominado *mainstream* del sistema del arte contemporáneo. Intentan responder así a la ya clásica pregunta de Gayatri Spivak «Can the subaltern speak?» («¿Puede el subalterno hablar?») y, en particular, a la anterior indagación de Linda Nochlin, en 1971, «Why have there been no great women artists? («¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?»).⁵ Rebelándose contra un canon secularmente impuesto por el varón blanco occidental, no pocas artistas se proponen como temática la subversión de tal canon, en especial en lo

referente a sus vivencias genéricas. La apropiación con signo distinto de un *corpus* de temas tradicionales es el instrumento de algunas artistas, sobre todo en la producción estadounidense de la década de los 70.⁶ Antes he mencionado la *Venus del espejo* de Velázquez; en 1971, Silvia Sleight coloca a su modelo varón (*Philip Golub Reclining*) (*Philip Golub reclinado*) en un encuadre similar a la Venus velazquiana: este desnudo masculino también nos da la espalda en el primer plano y un rostro, circundado por una cabellera copiosa, se hace visible en el centro de la composición. El título de la obra nos informa del nombre del modelo (práctica de Sleight en otras obras) y el espacio de la virtual superficie reflejante, a diferencia de lo que ocurre en la obra de Velázquez, no es un espacio de conformación algo vaga y voluntariamente pequeña. Al fondo —de nuevo un remedo de Velázquez— se percibe a la pintora observando y llevando al lienzo la escena, en un lugar similar al que en la obra anterior ocupa el Cupido, aquí ausente.

Un ejemplo más representativo de apropiación y rejuego de ausencias y presencias se ofrece en una ambiciosa obra de Judy Chicago. En *The Dinner Party* (*La cena*), realizada entre 1973 y 1979 en técnica mixta, Chicago retoma una de las piezas canónicas más reiteradas en la historia del arte occidental moderno: *La última cena*, de Leonardo, una de las obras clásicas a partir de la época cumbre del Renacimiento italiano.⁷ Para citar solo un ejemplo de apropiación posmoderna de la obra, recuérdese cómo, cuatro siglos y un océano por medio, Andy Warhol, con dibujo impecable, reiteró esta composición en su natal Pittsburgh. Pero Chicago, a diferencia de Warhol, no reproduce la escena renacentista, sino que parte de ella, la transforma y, además, le altera el título, dándole un tono más íntimo y familiar. En la iconografía cristiana, *La última cena* consta de trece figuras presentadas frontalmente ante una mesa. Chicago concibe tres mesas, cada una con trece plazas y dispuestas en forma de un triángulo equilátero. Las treintinueve plazas resultantes están dedicadas a otras tantas mujeres que ella considera importantes en el devenir histórico occidental. Pero en ningún momento aparecen las figuras de las treintinueve mujeres escogidas: su presencia está señalada por otros tantos tipos de copa, plato y mantelito (trece por mesa/lado del triángulo), los cuales reiteran motivos físicos y simbólicos de la femineidad (flor/vagina, mariposa, etc.) Esta instalación de gran formato patentiza, además de su expresión conceptual y signica, el contrapunto ausencia/presencia, que he desarrollado anteriormente.

Corpus fue el título, intencionadamente en latín, que Mary Kelly dio a una muestra de 1985 expuesta en el Fruitmarket Gallery de Edimburgo, y en Riverside Studios de Londres al año siguiente; esta muestra dio

inicio a un proyecto abierto titulado *Interim*.⁸ En las tres secciones de la muestra, cada una con tres parejas de imágenes fotográficas, estas utilizan el soporte de grandes láminas de perspex. Las imágenes se proyectan creando una suerte de doblaje y, a la vez, capturan al/la espectador/a que de ese modo se halla reflejado/a en, e incorporado/a, la superficie similar a un espejo. Pero las únicas figuras que aparecen con sus rasgos físicos son las de las personas que están presentes en la exhibición en un momento dado, es decir, los espectadores reflejados. En cada tríptico se centra solo la fotografía de una prenda de la vestimenta femenina —chaqueta de cuero negro, bolsa, botas, *negligé* negro, vestido blanco— las cuales reciben en la obra los nombres que el doctor J. M. Charcot diera originalmente, en 1880, a las cinco actitudes asumidas durante diversas etapas de la histeria: «Menacée» («Amenazada»), «Appel» («Apelación»), «Supplication» («Súplica»), «Erotisme» («Erotismo»), «Extase» («Extasis»). Debe recordarse que Charcot —contra cuyas teorías se rebelara Freud en la configuración del psicoanálisis— tomó como objeto de estudio a la mujer, en tanto cuerpo histerizado, para ser escudriñado y descifrado en términos de la mirada y la nomenclatura masculinas. Lo que me interesa subrayar ahora es la conjunción texto-imagen fotográfica en la cual la mujer no aparece corporizada (salvo en una eventual duplicación posibilitada por una superficie que actúa como espejo ante la espectadora). Las prendas de vestir femeninas señalan la ausencia de tal corporización, mientras las propiedades del soporte empleado permiten el reflejo transitorio —alusión de lo presente— de otros cuerpos participativos en la producción/recepción de la obra. Volveré sobre un recurso similar empleado a inicios de los años 90 en Cuba.

En 1994, Terry Berkowitz ejecuta *Backseat* (*Asiento trasero*), una instalación que combina el uso de objetos, video y sonido, desarrollada en dos salas. Según Berkowitz,

Backseat hace palpable las experiencias con que las mujeres se enfrentan cada día, la doble mentalidad que nos es imprescindible para nuestra supervivencia y el residuo que queda después de una violación. La violación no es un acto aislado que ocurre y tiene un fin, sino que es una profanación extrema de la persona, muy difícil de olvidar y superar.⁹

En la sala inicial, hay un círculo de espigas de cuatro metros de altura y dentro de este círculo de cinco metros de diámetro se ubica un auto que se ha fraccionado y que solo muestra la mitad trasera. Los espectadores pueden sentarse en este *backseat* del auto y oír una cinta en la que se grabó con detalle una violación y sus secuelas. En la segunda sala hay tres cabinas privadas, del tipo que se puede ver en los *sex-shops*, con puertas

independientes que aíslan al espectador que tome asiento en cualquiera de ellas y atienda una cinta de video de siete minutos de duración. En ningún momento aparecen la figura de la mujer violada ni las de sus violadores; la obra persigue dar lo que ella sintió, oyó y vio durante tan traumática experiencia. En estas ausencias también está incluido el título mismo de la instalación, ya que no alude al ataque en sí, sino al lugar en que usualmente ocurre (al menos en el ámbito neoyorquino en que vive la artista). Por medio de las presencias reales —visuales y auditivas— se manifiestan los protagonistas (ausentes de la instalación de la acción narrada).

III

En años recientes, algunas creadoras cubanas han dirigido su atención al tema de la mujer por vías parabólicas. Pueden aludir, sin que la figura de la mujer sea explicitada en la composición, a elementos de mayor o menor represión machista impuestos a ella a lo largo de la historia: tal es el caso de *Cinturón de castidad*, de María Magdalena Campos (1959), expuesto en 1985. En esa época Campos escribe: «manipulo el supuesto criterio de prohibición o prescripción de la vida erótica de los individuos, concepto que aparentemente ha sido superado por el hombre moderno, pero que en mi experiencia vital aparece como elemento histórico en contradicción permanente».¹⁰ Otro acercamiento diverso en su intención se puede deducir en cierto momento de la obra —fuertemente influida por el postconceptualismo— de Consuelo Castañeda (1958), cuando realiza *Los signos icónicos transcriben según códigos de experiencia adquirida*, pieza de múltiples lecturas. Antes de esta obra, Castañeda manipula otra imagen icónica de Leonardo, la conocida como la *Gioconda*, casi oculta ahora por elementos como relámpagos que fragmentan la figura del fondo, característica de su labor en esa etapa inicial. En 1989 realiza, por medio de una fotografía de su madre, otra manipulación que quiebra intencionadamente la imagen: *Retrato de mi madre y yo: una historia en setenta páginas*. Aquí el título hace presente una ausencia, la de la propia artista que solo se manifiesta a través de su visión íntima del paso del tiempo, patente en el rostro materno. Ana Albertina Delgado (1963) lleva a cabo en 1989 una exposición en el Castillo de la Fuerza con el título *Dentro del labio*, de cuyas obras dijo que eran el producto de un proceso de autodefinición: «parto de la búsqueda, de mi forma de ver, de crear la realidad y, de acuerdo con mi estado emocional, crear una parte de lo no visto, ni oído, lo que me permite suplir el olvido».¹¹ De ese mismo año es una obra hasta cierto punto alegórica de una faceta de este proceso, a la cual puso como título *Memorias*.

Lo no-dicho —en una obra de artes plásticas, lo no-visto— está tan cargado de intensidad como lo presentado ante nuestros ojos; lo inasible se hace manifiesto en nuestra percepción del texto visual por medio de recursos formales que matizan y conforman la composición de la pieza.

Quisiera detenerme en la labor de dos artistas que han hecho obras centradas en este dar la presencia de la mujer por medio de sus entornos y sus alusiones al papel que una tradición patriarcal les asigna en la sociedad y en especial en la vida de relación. *Subyacencias (visión de cuatro mujeres)* es una instalación/ensayo que Caridad Ramos (1955) ha realizado con sus hermanas Rosa, Marta y Doris, y que fuera vista por primera vez en su casa santiaguera durante el Festival del Caribe de 1993, y expuesta en La Habana en mayo de 1994. Utilizando pintura, lienzo, yeso, sogá, metal y soporte de cartón y madera, el ensayo se desarrolla a través de ocho temas, todos los cuales son un despliegue de determinados puntos de vista conceptuales en la heredada trama social vigente. La explicación del título queda expuesta en las «Palabras» que las autoras colocan en el Catálogo de la muestra habanera:

¿Por qué subyacencias?

Aun cuando los códigos formales que utilizamos se refieren a los términos más comunes con los que históricamente nos han clasificado, en estos mismos códigos subyacen conceptos y vivencias de un mundo de ideas mucho más rico y complejo que el que pudiera apreciarse en una primera lectura [...] A pesar de las limitaciones naturales del machismo y las diferencias, de la debilidad y la fuerza, del dolor del parto, del miedo ancestral y el pecado original... somos felices de ser mujeres. Porque con todo esto y más invitamos a la reflexión en este «concierto para ocho manos» como la visión de cuatro mujeres cuya razón es el arte.¹²

Estas son las palabras que a manera de introducción conducen al espectador a través del ámbito poblado de ocho instalaciones: su lectura queda, pues, cuidadosamente trazada. Pero los títulos de cada pieza, numerados en el catálogo por su orden de ubicación real, el hálito general que se respira en el trazado de tal lectura, no dan del todo esta «felicidad de ser mujer» que se asegura en las «Palabras». Los títulos corresponden a las obras *Monólogo interior*, *Lo que me distingue*, *Permanencia de una triste historia*, *Armonía fluctuante*, *Camino repetido*, *Recurrencia a la poesía vital*, *Cuando no puedo estallar*, *Alegoría*. La última pieza es la única que configura a un ser humano: significativamente es un desnudo masculino (el modelo fue el compañero de Caridad) minuciosamente realista, entronizado (¿también por las mujeres?) en un butacón

desde el cual parece complacerse en contemplar las escenas alegóricas en que se encuentran virtualmente aquellas.

Las situaciones femeninas son vistas con ojo autocrítico, con una mezcla de conciencia, denuncia y aceptación interiorizada. (Aquí vienen a la mente similares variantes temáticas tocadas por otras creadoras cubanas: el silencio vigilante de Peláez, el estallido de Eiriz, las esculturas rupestres de Mendieta, las autofotografías de Marta María Pérez, el cinturón de castidad de Campos, la transgresión mítica de Ayón). En Ramos, la incomunicación que se vincula con la evasión, la sexualidad que puede desembocar, pero no agotarse en la maternidad, la reiteración infinita de los mismos papeles desempeñados con independencia de la voluntad real de las protagonistas, todas estas situaciones están aludidas por la forma de la ropa que cubre a la ausente, los aditamentos que sus manos invisibles manipulan, el cuerpo y el rostro que solo están en las formas vacías que una vez ocuparon. La figura toda está ausente, pero su presencia cobra una fuerza inusitada al quedar a la vista la envoltura que obligadamente la cubre, sea cual fuere el sujeto portador de la misma. Esa envoltura, impuesta por las fuerzas de mucho tiempo, adquiere una doble connotación: es simbólica a fuerza de reiteración y de la aceptación social; y es, al propio tiempo, un papel asumido por la mujer, cuyo género empieza a formarse en la cuna. En las *Subyacencias*, sin embargo, conviven la aceptación a regañadientes, la denuncia, la crítica a tal aceptación y la posibilidad de subvertir el papel asignado. La mera exposición de tales situaciones femeninas es ya una toma de conciencia y una posibilidad de permitir que ese mundo subyacente aflore armoniosamente.

Un acercamiento similar, por el poder de lo ausente, es hecho por Jacqueline Maggi (1948): no aparece la figura de la mujer, pero ella está siempre presente porque el entorno creado es marcadamente el de la mujer en su cotidianidad casera. Esta creación de momentos evocadores del devenir vital de la mujer, que va de los zapatos gastados al costurero, del «primer beso» al «anhelo inútil», adquiere una fuerza notable por la ausencia misma de la protagonista: es el escenario que ha quedado vacío, para que el espectador

llene y complete todas las posibles ocurrencias evocadas.

Maggi parece reducir su temática a los objetos y situaciones más corrientes en la vida doméstica, que están, por ende, más ausentes de nuestra percepción activa, ya que damos por sentado que se encuentran en su lugar y que las labores caseras «se hacen». Es asumido como normal que las cosas «están ahí», pero no solemos pensar en quién las ubica una y otra vez para nuestro casi mecánico encuentro. ¿Y quién «hace» las labores que posibilitan la vida cotidiana en su aspecto más reiterativo y necesario? También se da por sentado que esto «es así», como si los objetos inanimados, tocados por una varita mágica, adquirieran día a día su ubicación correcta y desempeñaran su labor necesaria. En nuestro contexto cultural, ese «alguien» invisible es eufemísticamente denominado «ama de casa», cuando en realidad casi nunca tiene los atributos de poder que se otorgan a un «amo». Ama de casa es la mujer que, en el mundo de hoy, suele realizar una jornada de trabajo, frecuentemente de carácter subordinado, fuera de la casa, para después asumir otra jornada de trabajo, esta vez sin salario ni protección legal alguna, en el hogar. Ese es el «alguien» invisible que recoge los objetos, cuyo costurero está repleto de prendas de toda la familia esperando el arreglo necesario, que después de cocinar para todos ha de enfrentarse a una multiplicidad de enseres sucios: esa es la mujer llamada «ama» de su casa. Al adquirir más conciencia y reclamar mayor cooperación en las labores que atañen a toda la familia, se dice que otros miembros de la misma —los varones— la «ayudan» en tales labores imprescindibles para la marcha armoniosa de la vida; pocas veces se comparte equitativamente el papel asignado a la mujer y menos aún se asume en su totalidad.

Los testimonios mudos de tal situación son los presentados por Jacqueline Maggi. No se trata aquí de una actitud de acre denuncia ni de la violencia expositiva (como puede verse en la instalación de Mary Kelly, que también presenta los elementos de la habilitación de la mujer ausente), sino de dejar que la mera presencia de los objetos en determinados contextos hable por sí misma, se exprese fuertemente al despertar en nuestras conciencias determinadas realidades que, por cotidianas, quedan sepultadas en nuestra percepción activa. Con razón Maggi hizo preceder un catálogo suyo de inicios de la década del 90 con una cita de Flaubert: «Uno no elige sus temas, ¡los padece!». ¹³

La «condición femenina» en su aspecto más doméstico (término demasiado pariente de domesticado) es el radio de acción tradicionalmente asignado en nuestra cultura a la mujer —aun a lo profesional— en la vida del hogar. Esto provoca una familiaridad, un diálogo cotidiano, una relación casi de

amor-odio, por habitual, con un mundo de objetos cuyas propiedades se borran un tanto por esa misma cotidianidad. Maggi lleva este tipo de familiaridad con las cosas preferentemente a la madera, material que manipula y al que da nueva vida formal. A este respecto, ella ha expresado:

Hasta el más simple de los objetos encierra un gran poder de evocación: son como mágicos y misteriosos porque de ellos emanan muchos significados, que ejercen sobre nosotros una especial atracción. Es el encanto de lo sorpresivo, lo absurdo o lo conmovedor de esas pequeñas cosas entrañables lo que las convierte en imprescindibles a nuestro espíritu. Acariciar estos objetos, hacerlos y rehacerlos es como retenerlos y darlos. Con mi obra pretendo explotar el potencial de significados que tiene el simple objeto íntimo, transformar en algo importante lo trivial, y perpetuarlo, fijando la atención de los demás en todo lo que de apasionado puede latir dentro de los mismos. ¹⁴

Las «escenas» o «cuadros» que presenta Maggi parecen adquirir vida propia, haber sido sorprendidos o abandonados en medio de una actividad febril. El costurero está solo semicerrado porque la cantidad de ropa que espera su arreglo no hace fácil que la tapa caiga simétricamente sobre el cuerpo del objeto; la tijerita ha quedado fuera, y ambos, costurero y tijera, no están ubicados en el centro del tapetico de encaje que sirve de soporte, sino que rompen una posible simetría, como si la premura del abandono los hubiera dejado en esa posición precisa. El bolso repleto de cosas adivinadas, cuyo cierre tampoco ha completado su recorrido total, puede ser «el ganador» y también un «anhelo inútil». (En la obra de Kelly ya mencionada, un bolso similar ilustra la categoría de «Appel»: la polisemia otorga a un objeto la posibilidad de ser decodificado como triunfante en una lucha o expresión de la inutilidad anhelante y, en otro contexto, como apelación o reclamo). Esta detención en el tiempo de la acción se reitera: las gavetas de la mesita están a medio abrir; el libro no se ha cerrado; las espumaderas y cucharones cuelgan de modo asimétrico en la pared de la cocina; la pieza de ropa en su perchero aún tiene el nudo y los pliegues de su uso reciente y forma parte del *cambio de estación*. (Para Kelly, una prenda parecida corporiza *Extase*). La escoba, el balde y el recogedor son mudos testimonios de una labor cotidiana, como lo es también la colección, un tanto anárquica y apresurada, de loza y ollas sucias; el cordón de la plancha parece haber sido desconectado un momento antes; los zapatos, medio gastados por el uso, caen como quiera de los pies que suponemos cansados. (Si en el mundo creado por Maggi los zapatos con medio tacón coadyuvan al *Cambio de estación*, para Kelly unos botines igualmente gastados configuran «Supplication»).

Mirage fue el título de una de las exposiciones personales de Maggi, celebrada en Nueva York en 1994.

En el catálogo¹⁵ fueron colocadas unas palabras «de acuerdo con James Joyce» que nos informan que «The epiphany was the sudden revelation of the whatness of a thing, the moment in which the soul of the commonest object, seems to us radiant» («La epifanía fue la súbita revelación de una cosa, el momento en el cual el alma del objeto más común nos parece radiante»). Pienso que el título de esta muestra apunta precisamente a un sentido profundo e importante de su escogida temática y a la forma de enfrentarla. Los objetos que crea Maggi en lienzos, grabados y esculturas en madera son, en efecto, mirajes, espejismos de una realidad otra, vislumbrada a través de una atmósfera engañosamente bella y que no corresponde a la crudeza real del objeto finamente reproducido. Al receptor corresponde ver, no solo mirar, estos espejismos y lo que ellos ocultan y revelan a la vez. De nuevo, la ausencia y la presencia.

En las producciones de Ramos y Maggi encontramos puntos de contacto y de divergencia. La ausencia del sujeto —la sujeto— actuante, la humildad de los objetos representados que son, además, de empleo constante en la vida cotidiana, la bastedad de los materiales con que crean las piezas, la escogida temática en su sentido más amplio son, evidentemente, las convergencias de ambas producciones. La divergencia está en el carácter creativo y su dirección de sentido: Ramos procura referirse a conceptualizaciones más vivenciales del devenir de la mujer; la presencia de la figura naturalista del varón entronizado crea un lazo en la trama unificada por su contrapunto en el tratamiento y en el modo de eludir la figura de la mujer para aludirla de otro modo. Maggi, por su parte, se aferra a objetos más obviamente cotidianos, encontrando en ellos el poder de evocar una más profunda significación. La misma cotidianidad del referente provoca una lectura multívoca: a la primera mirada, deslumbrada por la técnica primorosa y el amor al material que emplea, siguen otras lecturas de mayor profundidad. No hay sino contrastar, por ejemplo, los zapatos hipertrofiados y diamantinos de un Andy Warhol o un gigantesco anuncio lumínico, apropiado por algunos artistas contemporáneos, con los zapatos de madera tirados sin alineación ni arreglo de Maggi, para comprender la abismal diferencia semántica que tratamientos diversos confieren a un mismo detalle temático. La obra de Maggi parece pronunciarse *sotto voce*, pero su recuerdo visual crea un mundo de posibilidades de lecturas sobre el ámbito más inmediato y presente de la mujer ausente.

Josefina Ludmer ha desentrañado, en excelente análisis, lo que ella denomina «las tretas del débil».¹⁶ ¿No será la polaridad ausencia/presencia una de tales tretas en la imaginería visual de la artista contemporánea? Sería

entonces un recurso secular del arte (ahora solo he considerado, con una excepción, ejemplos de la producción occidental), recontextualizado en la producción de un creciente número de mujeres actuantes en la esfera de las artes plásticas.

Notas

1. John Berger, *El sentido de la vista*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 199.
2. Con otro abordaje y ciertos puntos de contacto desarrolla Cartier-Brenson su teoría —que aplica tan estupendamente a su propia labor creadora— acerca de lo que denomina «el instante decisivo» de una escena espontánea captada por el lente.
3. John Berger, *Ways of Seeing*, Penguin Books Limited, Essex, 1971.
4. Véase John Berger, *El sentido...*, ob. cit., p. 202.
5. Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, Icon Editions, Nueva York, 1989, pp. 145-178.
6. Véase Edward Lucie-Smith, *Art and Civilization*, Harry N. Adams, Inc., Nueva York, 1992, pp. 541 y ss.
7. Cassandra L. Langer, «Against the Grain: a Workin Gynergenic Art Criticism», en Arlene Raven, Cassandra L. Langer, Joanna Fruch, eds., *Feminist Art Criticism. An Anthology*, Nueva York, 1991, pp. 120-123.
8. Griselda Pollock, *Vision and Diference*, The University Press, Cambridge, Gran Bretaña, 1991, pp. 188-198.
9. Terry Berkowitz, Catálogo de la Exposición *Backseat*, Sculpture Center, Nueva York, 1994. Cit. en Catálogo-Libro de la exposición *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, Centro Cultural TeclaSala, Barcelona, enero-marzo 1998, p. 30.
10. María Magdalena Campos, Catálogo de la exposición *Made in Havana. Contemporary Art from Cuba*, Nueva Gales del Sur, Brisbane, Melbourne, (Australia), octubre 1988-mayo de 1989, p. 21.
11. Ana Albertina Delgado, entrevista citada en Catálogo de la exposición *Dentro del labio*, Proyecto Castillo de la Fuerza, La Habana, junio-julio de 1989, s.p.
12. Caridad Ramos, «Palabras», Catálogo de la Exposición *Subyacencias. Visión de cuatro mujeres*, La Habana, mayo de 1994, s.p.
13. Véase Catálogo de la Exposición *Jacqueline Maggi. Esculturas y dibujos*, Galería de la Universidad de Málaga, España, noviembre-diciembre de 1993, s.p.
14. *Ibidem*. Jacqueline Maggi, ob. cit.
15. Véase Catálogo de la Exposición *Mirages. Paintings, Drawings, Sculptures*, Judite Galleries, Nueva York, noviembre de 1994, s.p.
16. Josefina Ludmer, «Tretas del débil», en Patricia Elena González y Eliana Ortega, eds., *La sartén por el mango*, Ediciones Huracán, Río Piedras, Puerto Rico, 1984, pp. 47-54.