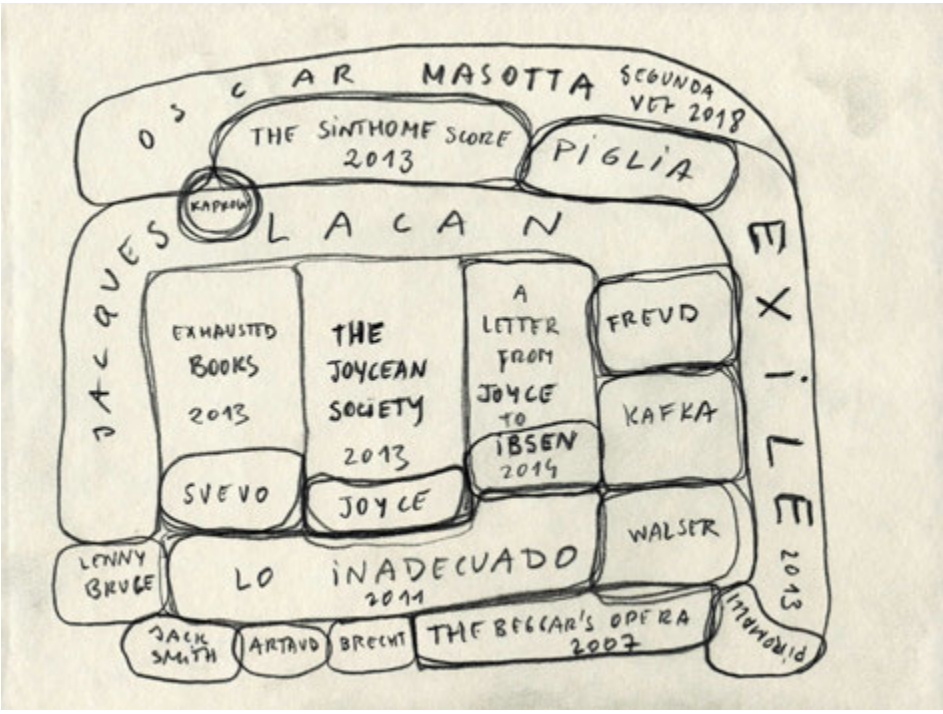
Segunda Vez

que siempre es la primera

Dora García


OSCAR MASOTTA
SEGUNDA VEZ 2018
THE SINTHOME SEMINAR 2013
PIGLIA
KAPROW
JACQUES LACAN
EXILE 2013
EXHAUSTED BOOKS 2013
THE JOYCEAN SOCIETY 2013
A LETTER FROM JOYCE TO IBSEN 2014
FREUD
KAFKA
SVEVO
JOYCE
WALSER
LENNY BRUCE
LO INADECUADO 2011
JACK SMITH
ARTAUD
BRECHT
THE BEGGAR'S OPERA 2007
PIROMALLI

Quien esté familiarizado
trauma y la teoría de la
psicoanálisis la segunda

con la temporalidad del represión, sabe que en vez es la primera.

Jorge Jinkis, “Una pasión intelectual”, texto escrito para el libro *Segunda Vez: How Masotta Was Repeated*, Oslo, Torpedo Books, 2018

Segunda Vez

que siempre es la primera

Dora García

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

Prólogo

Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

Ministro de Educación, Cultura y Deporte y Portavoz del Gobierno

Entre la escritura, el cine, la instalación y la perfomance se desdobla la obra de Dora García, como los pliegos de un mapa que muestra al fin las rutas entrecruzadas que nos llevan hasta sus hallazgos artísticos en un camino de talento e innovación.

El resultado de este atlas multidisciplinar es un discurso de gran carga conceptual y metafórica que aborda cuestiones como la dimensión artística de la ficción, la marginalidad como resistencia o las lógicas simbólicas que condicionan la relación que mantenemos con los espacios y los productos culturales.

En la línea de Bertolt Brecht, uno de esos autores heterodoxos y transgresores por los que siempre ha sentido admiración, Dora García considera que solo una imagen crítica, con su proceso de representación, puede tener un potencial transformador. En sus obras el dispositivo artístico está al alcance de la mirada del observador, como una forma de establecer un diálogo abierto y directo con los espectadores, a quienes empuja a tomar decisiones que —por muy simples y ambiguas que sean— terminan marcando el desarrollo de las mismas. O, dicho de otro modo: logra implicarlos hasta formar parte de la propia obra.

Dora García parte de la convicción de que la función del arte no es dar respuestas, sino plantear preguntas, no es complacer y satisfacer, sino conmover y movilizar. De este modo, sus proyectos, que suelen tener un fuerte componente metalingüístico, pueden resultar a menudo desconcertantes, incluso perturbadores, ya que nos confrontan con problemáticas complejas ante las que no nos dice cómo debemos posicionarnos, instalándonos así en un "estado de perplejidad" que, en palabras de la propia artista, contribuye a "hacer la percepción más intensa" y nos obliga a resituar nuestra mirada.

Atravesada por una irrefrenable pulsión narrativa, que deriva, en gran medida, de su condición de incansable lectora, su obra gira en torno a la imposibilidad de aprender la realidad, explorando y haciendo visibles las potencialidades y limitaciones de aquellas estrategias de ficción que ideamos para paliar esa carencia. Una carencia que nos constituye como sujetos, como sugiere el psicoanalista Jacques Lacan, autor que —al igual que el ya citado Brecht, o el escritor irlandés James Joyce— ha jugado un papel clave en su carrera.

La exposición que le dedica el Museo Nacional Reina Sofía toma su título de uno de sus proyectos más recientes, *Segunda Vez*, una serie de cortometrajes en los que la figura del intelectual argentino Oscar Masotta sirve como punto de partida para hablar de la relación entre arte, psicoanálisis y política. Optando por un discurso expositivo dinámico y transversal, en ella se presenta una selección de los trabajos que Dora García ha desarrollado en los últimos años, incluyendo piezas importantes dentro su trayectoria como *Respiración artificial*, *The Deviant Majority. From Basaglia to Brazil* [La mayoría marginada. De Basaglia a Brasil], *Lo Inadecuado* o *The Joycean Society* [La sociedad joyceana].

La muestra, para la que Dora García también ha concebido una instalación específica, *Odradrek*, basada en *Las preocupaciones de un padre de familia* —uno de los relatos cortos más inquietantes que escribió Franz Kafka—, ofrece una oportunidad excepcional para redescubrir y sumergirse en la poliédrica, compleja y siempre fascinante obra de esta artista, una de las más singulares y con mayor proyección internacional del panorama español de las últimas décadas.

Segunda Vez

Manuel Borja-Villel

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

En activo desde principios de la década de 1990, Dora García ha logrado un amplio reconocimiento internacional gracias a un riguroso e incisivo trabajo de investigación artística que aborda los difusos límites entre lo real y su representación. Interesada por las potencialidades políticas y poéticas de ciertas formas de imaginación radical asociadas a la experiencia de marginalidad, García hace visibles los mecanismos de funcionamiento de los procesos comunicativos culturales, explorando y cuestionando cómo se produce la relación entre el artista, la obra y sus públicos. A través de soportes y medios expresivos muy diversos —del dibujo al vídeo o el teatro leído, de la instalación a la performance, el libro expandido o la narrativa hipertextual—, en sus proyectos persigue una implicación activa y crítica de los espectadores, cuyas acciones, decisiones y omisiones llegan a condicionar el desarrollo y la propia configuración formal y material de las obras.

Dora García, que ha descrito a menudo su práctica como "arte de situación", crea complejas dinámicas relacionales que, a un mismo tiempo, colocan al espectador en un espacio de indeterminación donde no puede permanecer pasivo (pues incluso su repliegue o desentendimiento se explicita como una decisión, como una toma de conciencia del lugar que ocupa), y acaban teniendo vida propia y escapando a su control. A este respecto, parafraseando uno de los enunciados de su serie *Golden Sentences* [Frases de oro], con la que literaliza la expresión "una frase de oro", su obra funciona como una pregunta que evita a toda costa una respuesta. O, dicho con otras palabras, no solo no se dan respuestas, sino que las preguntas conducen a otras preguntas, como procesos abiertos, derivativos, desafiantes.

Partiendo de la premisa de que lo real es siempre inaprensible —y, por tanto, la diferenciación dicotómica entre realidad y ficción carece de sentido—, Dora García trabaja con la perplejidad, explorando y desbordando las reglas, visibles e invisibles, que determinan y fijan nuestro comportamiento, como, por ejemplo, nuestra manera de interactuar con los entornos artísticos e institucionales. De este modo, su obra genera lo que Donald W. Winnicott describe como un "espacio transicional" —noción que podemos emparentar con la de "heterotopía" de Michel Foucault— que más allá de empujar a los espectadores fuera de su zona de confort y obligarlos a (re)posicionarse, posibilita que la artista se interne en terrenos impredecibles.

En gran medida, lo que Dora García propone es una reformulación del extrañamiento o *Verfremdung* brechtiano, una de las estrategias más radicales y transformadoras del pensamiento crítico del siglo xx. Basado en el distanciamiento normativo y afectivo, el efecto de desfamiliarizacion promulgado por Bertolt Brecht en su teatro reactiva el aparato cognitivo del espectador, haciéndole ver la realidad bajo una nueva luz. Una de las herramientas que García utiliza para provocarlo es la llamada "performance delegada", donde se cancela el riesgo de que su propia subjetividad determine el desarrollo de la acción. Habría que precisar, sin embargo, que esa delegación no tiene, como nos subraya Francesco Matarrese, un carácter metalingüístico o de "superación"; más bien responde a una concepción del autor. La propia Dora García, en una entrevista con Beatriz Escudero y Zaida Trallero, aludía a Joyce "como alguien que mira a los demás mientras están inmersos en sus asuntos, alguien que está, por naturaleza, fuera de ellos..., que se sitúa fuera del estado normal de las cosas". Por todo ello podemos inferir que García hace performances pero no es, en sentido estricto, una performer. Como ella ha explicado, el papel que ejerce dentro de sus proyectos se asemejaría, de manera más precisa, al que tiene una directora de cine o de teatro que aspira a convertir a los espectadores en personajes de su dramaturgia.

Este uso estratégico del extrañamiento —término que, etimológicamente hablando, evoca la otredad, la vivencia de la inadecuación— no puede desligarse de la reivindicación que ha hecho siempre de la marginalidad como postura artística y manifestación radical, aunque a menudo no visible, de disidencia política. Algo que queda patente si examinamos la amplia y ecléctica nómina de autores que conforman su genealogía afectiva: escritores de culto, intelectuales heterodoxos y figuras de muy diversa índole que transgreden los modelos normativos de sus respectivos contextos: desde Robert Walser o James Joyce hasta J. G. Ballard o Ricardo Piglia, desde Antonin Artaud y Samuel Beckett hasta el psiquiatra Franco Basaglia o los humoristas Lenny Bruce y Dean Martin. La experiencia desplazada, la elección del exilio, real y metafórico, como campo de operaciones y horizonte vital constituye, a su juicio, un paso imprescindible para que el artista pueda desarrollar plenamente su cometido. Ese instalarse en el afuera, resistiéndose a cualquier intento de domesticación y normativización, posee para ella una profunda carga política y poética, pues desenmascara e impugna algunos de los principios —la productividad, la seguridad, el sentido— sobre los que se cimienta nuestro orden social y simbólico; llevándola a preguntarse, como afirma Doreen Mende, qué tipo de prácticas y vocabularios son necesarios para continuar teniendo agencia en condiciones y contextos de impotencia política.

La principal fuerza motriz del trabajo de Dora García, apasionada e infatigable lectora, es la voluntad de narración. Tomando como base materiales muy heterogéneos, crea complejos dispositivos escénico-discursivos con los que pone en marcha relatos polifónicos en los que convergen voces muy diferentes y sobre los que ella, ya lo hemos señalado, solo tiene —y desea tener— un control parcial. A modo de *exquisite corpse*, el devenir ficcional de sus obras acopia fragmentos, narrativas instantáneas, interferencias, letanías ininterrumpidas, citas y *spin offs* de generación espontánea que activan las piezas al margen de la artista.

En este sentido, Peio Aguirre señala que García logra devolver la narración al ámbito del habla, aunque lo hace, curiosamente, utilizando a menudo el libro —esto es, el lugar al que la modernidad desplaza la narración— como punto de partida y eje articulador. Un recurso que en numerosas ocasiones va más allá de lo conceptual o referencial: a lo largo de su trayectoria los ha perforado, manchado con dedos impregnados en oro, reimpreso con anotaciones que cubren su contenido e incluso los ha expuesto con una interpelación directa a los espectadores para que los robaran. Con ello, lo que busca, según Aguirre, es religar lo narrativo con lo performativo, de modo que el acto de narrar —y de leer y escuchar— funcione como un acto de habla, tanto en el sentido transformador que le otorga el psicoanálisis lacaniano como la teoría de la performatividad iniciada por John Austin. Narradores y lectores, performers y espectadores devienen en un cuerpo colectivo hablante que se disuelve y rehace constantemente en su decir, propiciando la emergencia de espacios de narratividad expandida, de una "continuarración", por utilizar la expresión acuñada por James Joyce y que García usó para titular su exposición en el Centro José Guerrero de Granada en 2013, repleta de "ecos y reflejos", de interferencias y desvíos.

De marcado carácter procesual e inequívoca vocación dialógica, su trabajo requiere una mirada atenta y la dedicación de un tiempo para desentrañar sus múltiples capas de lecturas, el denso sustrato de referentes culturales que contiene y convoca. Pero no es, en cualquier caso, un trabajo ensimismado y autocomplaciente, como con frecuencia han terminado siendo los de otros creadores conceptuales coetáneos: este, pese a situarse, consciente y voluntariamente, en los márgenes, trata de establecer una comunicación directa y abierta con el público. Una comunicación que se problematiza a sí misma y no rehúye el conflicto, los malentendidos, la posibilidad de abrumar e incomodar.

En su producción siempre está latente la idea de fracaso. En *100 obras de arte imposibles*, una de las piezas más tempranas incluidas en la exposición, García ya planteaba que toda obra de arte es la aceptación del fracaso de otra obra que no pudo ser. El fracaso recorre también las prácticas de muchos de los artistas que admira, desde la estadounidense Lee Lozano, a la que el Museo Reina Sofía dedicó una muestra retrospectiva en 2017, hasta los escritores Herman Melville o el ya citado James Joyce. Precisamente, en torno a este último y a la comunidad de lectores de la Zurich James Joyce Foundation que se reúne periódicamente para leer su libro *Finnegans Wake*, García desarrolló su film *The Joycean Society* [La sociedad joyceana]. Este comprometido e intenso ejercicio de lectura comporta una continua (re)intepretación y (re)activación de una obra ya de por sí abierta, retro-alimentándola y expandiéndola en cada nueva aproximación. Un dato curioso: cada lectura completa del libro les lleva once años, es decir, "solo" seis menos de los que Joyce tardó en terminarlo. "Y no es una duración exagerada", nos advierte García, "pues leer este libro supone siempre, en cierto modo, re-escribirlo".

A la hora de examinar la práctica de Dora García no puede pasarse por alto la influencia ejercida por las teorías psicoanalíticas de Jacques Lacan quien, por cierto, dedicó uno de sus seminarios más conocidos, *El seminario 23. El sinthome,* al autor de *Finnegans Wake*. A propósito de ello, David Dorenbaum nos recuerda que, al concebir al sujeto hablante en su multiplicidad, los trabajos de García posibilitan el "despliegue irrestricto de la palabra", de manera que a partir y a través de ellos puede emerger el "saber ignorado" que anida en nuestro inconsciente; ese "poeta" que, según Néstor A. Braunstein, reside en el interior de cada ser hablante. Hay que tener en cuenta que, al igual que el psicoanálisis, García parte de una concepción del cuerpo en términos de afectos, como espacio (bio)político atravesado por el lenguaje y definido por su vulnerabilidad constituyente e interdependencia con otros cuerpos y con el entorno. Dorenbaum lo expresa metafóricamente al definir la vida como "una obra de teatro en la que la identidad no puede escribirse sin la mirada del otro, sin la escucha del otro". El hablante, en este sentido y como hemos apuntado, se desdobla y multiplica en el hablar, convoca a otros y se transforma con ellos.

En torno al recién citado seminario XXIII de Lacan se articula *The Sinthome Score* [La partitura sinthoma], una perfomance "duracional" —es decir, que se lleva a cabo de forma ininterrumpida mientras el espacio expositivo esté abierto al público— que se activó por primera vez en 2013 en el Kunsthaus Bregenz Arena, en la ciudad austríaca de Bregenz. En este trabajo juega un papel muy importante la "partitura" al posibilitar "ejecuciones" y re-elaboraciones múltiples, todas ellas —imposible no evocar aquí a Esther Ferrer— igualmente válidas. En realidad, el *score*, la partitura, tiene un fuerte protagonismo en muchos de sus proyectos. Un claro ejemplo sería *Perfomance*, pieza de teatro leído que ha realizado en colaboración con Peio Aguirre, inspirada en la película del mismo título que rodaron entre 1968 y 1970 Donald Cammell y Nicolas Roeg. Siguiendo el precepto brechtiano de que el arte es siempre fruto del reciclaje y la transformación de materiales previos, en *Performance*, García incide en su reflexión sobre la naturaleza colectiva de la creación estética. También lo hace en el proyecto que da título a la muestra, *Segunda Vez,* en el que la repetición, noción clave en el psicoanálisis lacaniano (que no se concibe como una mera duplicación, sino como una acción que permite traer al presente —revivir— algo del pasado), resulta determinante. Se trata de un largometraje compuesto por cuatro mediometrajes —*Segunda vez*, *Para inducir el espíritu de la imagen*, *El helicóptero*, y *La Eterna*, re-editados en una segunda fase y enlazados episódicamente, que tienen como hilo conductor las teorizaciones sobre la construcción del acontecimiento y la audiencia de Oscar Masotta, figura paradigmática de la vanguardia argentina en los años sesenta del pasado siglo y uno de los principales introductores de la enseñanza y la práctica de Lacan en el ámbito hispanohablante. El corto que da nombre al proyecto, *Segunda vez,* es una adaptación del inquietante relato homónimo que escribió en 1974 y publicó en 1977 Julio Cortázar. En él, Cortázar logra captar con tanta sutileza como maestría el clima de psicosis e incertidumbre que vivió Argentina durante los años de la dictadura, cuando miles de personas fueron víctimas de "desaparición forzada".

En los últimos años, su investigación ha continuado interrogándose por la posibilidad de una narración que trabaje con los límites del lenguaje, con ese "agujero en lo real" que buscaba Lacan —una de las *Frases de oro* presentes en esta exposición—, y que remite, según García, a "una parte de nuestra realidad que nunca conseguimos representar a través del discurso ni de la imagen". En este sentido, desde el 2014, la obra del autor argentino Ricardo Piglia ha resultado fundamental para la artista. Él fue, de hecho, quien le habló por primera vez de Masotta y también quien la animó a ahondar en el legado de dos grandes escritores bonaerenses de principios del siglo XX: Roberto Arlt y Macedonio Fernández. Su influencia queda patente en el proyecto *Respiración artificial*, basado en la novela homónima de Piglia, que se emparenta con trabajos anteriores como *Todas las historias*, *Narrativa instantánea*, *Rezos* o *23 millones*, pues, como ellos, funciona como una suerte de máquina autónoma que genera narraciones y, a través del extrañamiento y la desmesura, nos hace tomar conciencia del potencial performativo que poseen la lectura y la escritura. A este respecto, Dena Beard destaca del ejercicio de narración no solo la recitación, sino también la écfrasis que, a modo de "encantamiento", "pone de manifiesto que la imaginación individual es capaz de evocar [...] lo que no se puede o no se podía ver, y de producir activamente algo que en realidad no está allí"; en este sentido, opera como "un proceso ritual: el 'acto' encarna por completo la intención".

De todas estas cuestiones da cuenta la muestra que le dedica el Museo Reina Sofía, donde podemos ver una amplia selección de los trabajos que esta artista ha realizado desde finales de la década de 1990 hasta la actualidad. A través de un discurso expositivo que sortea la lectura cronológica y busca siempre, en consonancia con su propuesta, un diálogo abierto con los espectadores, se ponen de relieve las múltiples interrelaciones que existen entre los proyectos, la lógica rizomática y tentacular sobre la que se asienta el conjunto de su práctica artística. *Segunda Vez* incorpora además una obra concebida expresamente para la Sala de Bóvedas del Museo: *Odradek*, una instalación objetual y sonora basada en el cuento *Las preocupaciones de un padre de familia* de Franz Kafka que Dora García ha llevado a cabo con el músico Jan Mech, uno de sus colaboradores habituales. Esta instalación nos habla de algún modo de ese miedo atávico que a menudo sentimos ante aquello que escapa a nuestro entendimiento, quizás por intuir que a pesar de su naturaleza fantasmagórica, de su aparente fragilidad e inconsistencia, remite a algo oscuro, algo velado, oculto, que falta, y que seguirá estando ahí cuando nosotros ya nos hayamos marchado. De este modo, el trabajo de Dora García sigue interesándose por los márgenes, por aquello que está fuera de "la normalidad, lo cotidiano, lo simbolizado, el discurso", de la realidad asimilable, interpelándonos para abandonar "nuestro lugar [asignado] para siempre".

Índice

22 **En una vieja casa**
Dora García

34 Odradek, 2018

36 **Wrapped Up in Books (Envuelta en libros)**
Peio Aguirre

48 Ulysses [Ulises], 1999

49 "The Balcony", de la serie *Leído con dedos de oro*, 2018

50 "Anna Livia Plurabella", de la serie *Leído con dedos de oro*, 2013

51 Veintitrés millones quinientas ochenta y seis mil cuatrocientas noventa historias, 2013

52 Exhausted Books [Libros exhaustos], 2013

53 Respiración artificial, 2016

54 "Artaud", de la serie *Mad Marginal Charts*
["Artaud", de la serie *Mapas del loco marginado*], 2015

55 "Man Walking", de la serie *Mad Marginal Charts*
["Hombre que anda", de la serie *Mapas del loco marginado*], 2016

56 "Floor 1", de la serie *Mad Marginal Charts (Floor)*
["Suelo 1", de la serie *Mapas del loco marginado (Suelo)*], 2017

58 "Moon Trou 2", de la serie *Mad Marginal Charts*
["Moon Trou 2", de la serie *Mapas del loco marginado*], 2017

59 Two Planets Have Been Colliding for Thousands of Years
[Dos planetas han estado colisionando durante miles de años], 2017

60 Performance, 2016-2017

62 **El lugar de la palabra en el trabajo de Dora García**
David Dorenbaum

74 "Il y a un trou dans le réel", de la serie *Golden Sentences* ["Hay un agujero en lo real", de la serie *Frases de oro*], 2014

75 Jacques Lacan Wallpaper [Papel pintado de Jacques Lacan], 2013

76 The Deviant Majority. From Basaglia to Brazil [La mayoría marginada. De Basaglia a Brasil], 2010

78 The Sinthome Score [La partitura sinthoma], 2014-2016

79 The Sinthome Score. Estudios preparatorios, 2013

80 **Entre la institución y la acampada**
Dena Beard

94 100 obras de arte imposibles, 2001

95 El artista sin obra (una visita guiada en torno a nada), 2009

96 Rehearsal / Retrospective [Ensayo / Retrospectiva], 2010

98 Los artistas de verdad no tienen dientes, 2009

99 Lo Inadecuado, 2011

100 The Joycean Society [La sociedad joyceana], 2013

101 L'Angoisse [La angustia], 2014

102 L'amour [El amor], 2016

103 Écrits [Escritos], 2017

104 Twelve Attempts to Forge a Letter from Joyce to Ibsen in 1901, No. 12 [Doce intentos de falsificar una carta de Joyce a Ibsen en 1901, n.º 12], 2015

106 **Cautivadores y repulsivos. Nota sobre el arte de Dora García**
Francesco Matarrese

116 Film (Hôtel Wolfers), 2007

118 **La esperanza no garantiza nada. Procesar la impotencia política**
Doreen Mende

132 Soy un juez, 1997-2010

133 La lección respiratoria, 2001

134 EXILE [Exilio], 2013

138 Zimmer, Gespräche [Habitaciones, conversaciones], 2006

139 Narrativa instantánea, 2006-2008

140 On Reconciliation [Sobre la reconciliación], 2016

144 **Cómo se repitió a Masotta**
Dora García

154 Segunda Vez, 2018

158 El helicóptero, 2016

159 Para inducir el espíritu de la imagen, 2017

160 Segunda vez (44'), 2017

161 La Eterna, 2017

En una vieja casa

Dora García

En una vieja casa, se oían misteriosos sonidos en el muro, como si alguien llamase, donde antes había habido una puerta, ahora tapiada.[1]

Frase que procede de los *Cuadernos norteamericanos* de Nathaniel Hawthorne, una colección de anotaciones personales realizadas por este escritor estadounidense, originario de Salem, entre los años 1835 y 1853.[2] En algunas ocasiones estas tienen el aspecto de un diario y en la mayoría se diría que son los embriones fascinantes de unas narrativas de una modernidad asombrosa:

Un torbellino de aire, que hace girar las hojas secas en un círculo, no muy violentamente.

Hawthorne es el autor del cuento *Wakefield* (1835), uno de los relatos más redondos jamás escritos, y que, como comenta Jorge Luis Borges en *Otras Inquisiciones* (1952), prefigura a Kafka. En este escrito lo referiremos a dos cuentos de Franz Kafka: *Las preocupaciones de un padre de familia* (1917) y *Blumfeld, un solterón (*1915*).*

El cuento de *Wakefield* es la elaboración literaria de un "hecho real" que Hawthorne leyó en el periódico: un hombre advierte a su mujer que se va unos días de viaje. En lugar de viajar, se aloja en una habitación individual de una calle adyacente que le procura una vista cómoda de su casa, esa que acaba de abandonar. Transcurren veinte años, en los que, desde allí, presencia su propio funeral y la viudez de su esposa. Con el paso del tiempo, se vuelve más atrevido e incluso, en una ocasión, roza a su mujer entre la multitud y se regocija de que ella no le reconozca. Un día de frío y viento reflexiona sobre el hecho absurdo de que él esté allí, en la calle pasando frío, mientras observa por la ventana a su viuda sentada confortablemente frente a la chimenea. Llama a la puerta.

---

1 Todos los fragmentos narrativos que aparecen en este texto con un formato tipográfico diferente al texto general corresponden a la traducción realizada por Eduardo Berti en Nathaniel Hawthorne, *Cuadernos norteamericanos*, Madrid, Belacqva, 2007.

2 Nathaniel Hawthorne (1804-1864) redactó tres volúmenes de diarios: *Cuadernos norteamericanos* (1868) que abarcan su etapa de formación y madurez literaria en la que también escribió *Wakefield*; vinieron luego los *Cuadernos ingleses* (1870) y por fin los *Cuadernos franceses e italianos* (1871). Hawthorne nunca hizo ningún esfuerzo para publicarlos en vida y tampoco dio instrucciones sobre qué hacer con ellos a su muerte. Su publicación fue decisión de su viuda, Sophia Peabody, que editó, seleccionó y depuró su contenido. Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares tradujeron al español varios fragmentos.

En una vieja casa, se oían misteriosos sonidos en el muro, como si alguien llamase, donde antes había habido una puerta, ahora tapiada.

Así elabora Hawthorne ese momento de la vuelta a casa:

En ese instante cae otro chaparrón que, dirigido por el viento inculto, pega de lleno contra el pecho y la cara de Wakefield. El frío otoñal le cala hasta la médula. ¿Va a quedarse parado en ese sitio, mojado y tiritando, cuando en su propio hogar arde un buen fuego que puede calentarlo, cuando su propia esposa correría a buscarle la chaqueta gris y los calzones que con seguridad conserva con esmero en el armario de la alcoba? ¡No! Wakefield no es tan tonto. Sube los escalones, con trabajo. Los veinte años pasados desde que los bajó le han entumecido las piernas, pero él no se da cuenta. ¡Detente, Wakefield! ¿Vas a ir al único hogar que te queda? Pisa tu tumba, entonces. La puerta se abre.

Un torbellino de aire, que hace girar las hojas secas en un círculo, no muy violentamente.

Wakefield vuelve a casa, como si nada hubiera pasado. Ha errado, ha vuelto a casa, sin moverse de donde está, como en un torbellino de aire, que hace girar las hojas secas en un círculo, no muy violentamente. No ha pasado nada en esta historia que dura dos décadas, simplemente, un hombre que se ausenta, y que, no muy violentamente, vuelve. Hawthorne cierra el cuento diciendo:

No seguiremos a nuestro amigo a través del umbral. Nos ha dejado ya bastante sustento para la reflexión, una porción del cual presta su sabiduría para una moraleja y toma la forma de una imagen. En la aparente confusión de nuestro mundo misterioso los individuos se ajustan con tanta perfección a un sistema, y los sistemas unos a otros y a un todo, que con sólo dar un paso a un lado cualquier hombre se expone al pavoroso riesgo de perder para siempre su lugar. Como Wakefield, se puede convertir, por así decirlo, en el Paria del Universo.

Sorprendente cierre de cuento: Wakefield, el Paria del Universo. Apartarse no es una acción violenta, pero adopta inevitablemente y quizás a pesar suyo, la forma de una disidencia.

Un relato fantástico sobre un hombre que vive trechos inconstantes en lugar de vivir en un tiempo continuo. Es decir que, por ejemplo, diez años de su vida alternan con diez años de existencia interrumpida.

Ausentarse de un lugar, no para estar presente en otro, sino para no estar presente en este del que nos ausentamos. La idea del errar es fascinante, aún más lo es si esa errancia se realiza en un radio de unos pocos metros del lugar en el que se nos supone. O en una distancia cero absoluta. La deriva inmóvil. El término "Trieb", elaborado por Freud, ha sido traducido tanto en español como en francés por "pulsión" (con una definición muy interesante: impulso psíquico característico de los sujetos de la especie humana que tiene su fuente en una excitación interna, un estado de tensión "corporal", que se dirige al único fin de suprimir o calmar ese estado de tensión, cueste lo que cueste). Sin embargo Lacan asegura que esta traducción de "pulsión", y la todavía más imperfecta de "instinto", elimina los matices "disidentes" del término freudiano de "Trieb", y elabora el famoso juego de palabras trilingüe de "Trieb, Drive, Dérive". No se trata tanto de una traducción, sino de un juego que apunta al principio ateleológico (sin finalidad) de la pulsión, una búsqueda (un empuje) furiosa, sin dirección y sin fin, permanente.

Un errar agitado. Un exilio angustiado. Una deriva a ciegas, una deriva errada. Lo que sea necesario por calmar esa ansiedad, un agujero que no se llena nunca. Un exilio, una deambulación, una alucinación (palabras, todas ellas, que vienen de una misma raíz indoeuropea).[3]

Con una disquisición etimológica comienza también el cuento, también perfecto, de Kafka: Odradek, que no lleva ese nombre como título, sino *Las preocupaciones de un padre de familia*. Como en el caso de *Wakefield*, estamos ante un hogar recto y bien constituido, en el que va a aparecer un errar. Este errar se llama Odradek. El párrafo que abre el cuento comienza con las disquisiciones respecto a la etimología de esta palabra, sobre sus orígenes mixtos eslavos y/o alemanes. Esta disquisición amable *no tendría mayor importancia* si no fuera porque hay un "ser" que responde a este nombre: Odradek.

El "padre de familia preocupado" adopta una actitud de amable extrañeza hacia este curioso ser. Como en otros cuentos kafkianos con los que podemos establecer conexiones, el padre de familia decide que lo mejor es hacer como si nada, como si

3 Curiosamente, del mismo modo que *Wakefield*, *Moby Dick* salió de una noticia del periódico, y la novelización de esta fue consecuencia de la amistad de Hawthorne con Herman Melville. Se trataba de un artículo de Jeremiah N. Reynolds publicado en *The Knickerbocker* en mayo de 1839: "Mocha Dick: Or The White Whale of the Pacific", que contaba la capura de una ballena blanca gigante y feroz. El significado del nombre es simple: la ballena había sido vista a menudo cerca de la isla de Mocha y Dick es un diminutivo común como Jack o Tom, con los que los marineros humanizaban a los monstruos que les aterrorizaban.

ese algo tan inexplicable fuera aceptable en el terreno de lo doméstico. No se ofrece ningún razonamiento que nos permita ajustar la existencia de aquello acontecido a lo normalizado.[4] El tamaño y la apariencia de Odradek parecen despertar una cierta ternura, como si hablásemos de un perrito pequeño.

¿Tiene sentido intentar entender esa palabra, Odradek? "Ek" es un sufijo diminutivo en varias lenguas eslavas: en checo "odrad" significa "desanimar"; "odrodek" significa "sin familia, sin suelo, desarraigado"; "odròditi" [¡seguimos, infatigables!] significa en serbocroata "renegado, exiliado de tu familia, de tu gente, degenerado". Acabaremos diciendo que "odranec" significa en checo "trapo","trozo de papel" o "recorte". Una palabra que Kafka utilizaba a menudo para referirse a sus propios escritos. En fin, este nombre, Odradek, parece haber nacido para hacer las delicias de los exégetas, de los buscadores de sentido, y es quizás por ello que el relato comienza desanimándolos: no habrá conclusiones respecto al significado de Odradek, nuestro "pequeño desánimo".

Odradek está hecho de madera, tiene una forma caprichosa e inexplicable, parece un fragmento y no lo es —no pueden verse huellas ni marcas que indiquen que una vez fue una parte de un todo y se sostiene sobre dos patas—. Ese todo, del que aventuramos que pudiera haber formado parte, se describe en alemán como *zweckmässige*: una forma con un objetivo, con una función. Odradek no tiene ninguna función, y no parece haber formado parte de nada que la tuviera. Es un monstruo, una aberración (ab-errante: el que va más allá del límite).

No por ello deja de ser simpático: se escapa, se esconde, aparece por todas partes, desaparece durante meses, se desliza, como un gato, en otras casas, pero también, como un gato, siempre vuelve. Y como a un gato o a un niño pequeño, se le habla en

4 Recordemos la extraordinaria obertura de *La metamorfosis: Una mañana, tras un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se despertó convertido en un monstruoso insecto. Estaba echado de espaldas sobre un duro caparazón y, al alzar la cabeza, vio su vientre convexo y oscuro, surcado por curvadas callosidades, sobre el que casi no se aguantaba la colcha, que estaba a punto de escurrirse hasta el suelo. Numerosas patas, penosamente delgadas en comparación con el grosor normal de sus piernas, se agitaban sin concierto. / —¿Qué me ha ocurrido? / No estaba soñando. Su habitación, una habitación normal, aunque muy pequeña, tenía el aspecto habitual. Sobre la mesa había desparramado un muestrario de paños —Samsa era viajante de comercio—, y de la pared colgaba una estampa recientemente recortada de una revista ilustrada y puesta en un marco dorado. La estampa mostraba a una mujer tocada con un gorro de pieles, envuelta en una estola también de pieles, y que, muy erguida, esgrimía un amplio manguito, asimismo de piel, que ocultaba todo su antebrazo*. Franz Kafka, *La metamorfosis y otros relatos*, Barcelona, RBA Editores, 1995.

términos simples: ¿Cómo te llamas? y él responde: *Odradek*. ¿Y dónde vives? y de repente, una respuesta con un claro acento administrativo: *domicilio desconocido —Unbestimmter Wohnsitz—* "Unbestimmter": desconocido, pero también indeterminado, impreciso, sin finalidad. Como un exilio, sin lugar.

Un objeto de madera que habla y que ríe, que anda sobre dos patitas. Lo siniestro. *Es una risa como la que se podría producir si no se tuvieran pulmones* —a Kafka se le diagnosticó tuberculosis cuando escribe este cuento, en 1917. *Suena como el crujido de hojas secas*.

> **Un torbellino de aire, que hace girar las hojas secas en un círculo, no muy violentamente.**

La angustia va aumentando paulatinamente y se desboca hacia el final del relato. ¿Puede morir Odradek? Lo inanimado animado y lo animado inanimado que definen lo siniestro (freudiano) parecen estar contenidos en esta pregunta, pero lo que imposibilita la muerte de Odradek no es lo inanimado de un objeto de madera, sino su inutilidad. No vive en ninguna parte, y no sirve para nada. Para morir, dice Kafka en *Las preocupaciones de un padre de familia*, es necesario haber tenido alguna razón de ser, alguna clase de actividad que desgaste. *Y éste no es el caso de Odradek*.

Odradek habla, pero no sirve, no actúa, no realiza ninguna actividad que desgaste. Cuando el padre de familia haya muerto y las escaleras sean descendidas por sus descendientes, y los descendientes de sus descendientes, Odradek seguirá allí. Como un residuo incapaz de ser asimilado: Odradek es siempre lo que queda. Un error. Odradek tiene un nombre, habla, pero carece de sentido, o mejor dicho, se resiste a significar. Y sobrevive a la muerte de otro, es inmortal. El padre de familia sería el absoluto propietario de su casa, de no ser por Odradek, Odradek imposibilita el anclaje tranquilo del *pater familias*, su pertenencia al suelo, su arraigamiento, su Blut und Boden.[5]

---

5 Expresión en alemán que significa "sangre y tierra" (abreviada como BluBo). Se refiere a una ideología que se centra en el origen étnico, basado en dos factores: la ascendencia (sangre de un pueblo) y el "Heimat" (suelo, en tanto que fuente de alimentación, por la agricultura, y no solo un hábitat natural). Así, exalta la relación de un pueblo con la tierra que ocupa y cultiva. Por extensión, concede un gran valor a las virtudes de la vida rural y al campesinado como origen racial esencial del pueblo alemán. El concepto se construyó a partir de las teorías racistas y pangermanistas de finales del siglo XIX y constituye un elemento central de la ideología nacionalsocialista. Recordemos que a los judíos les estaba vetado poseer tierra.

Llegar en sueños a un lugar donde se pueden oír los lamentos de todos los desdichados del mundo.

La relación entre Odradek y el padre de familia va en una sola dirección: mientras Odradek parece ocupado solamente en "ser", el padre de familia intenta limitar el daño que le causa la presencia de Odradek, *en vano me pregunto qué será de él*. Frente a Odradek, el padre aparenta una naturalidad forzada, fútil intento de ocultar su angustia creciente. Y no porque Odradek sea amenazante, sino porque parece ser una representación fantasmagórica de algo oscuro, algo velado, oculto. Algo que falta.

Odradek, el desarraigado. Al fundirse con el padre de familia, los lectores de este texto han buscado infatigablemente el sentido de esa palabra: la angustia del padre-que-busca-sentido se transfiere al lector. *Od-rade-K, Od-Rabe-k, Od-raven-K* contiene una doble referencia al nombre Kafka — "kavka" significa cuervo en checo. Quizás demasiado rebuscado. Lo que está claro, porque así comienza el relato, es que Odradek es una palabra entre dos idiomas, el alemán y el checo, como Kafka mismo. Odradek *significa que no significa*, y esto lo hace inmortal.

Hacer que un único y mismo hecho se produzca a la vez en varios lugares. Por ejemplo, si decapitan a un hombre en cierta ciudad, en muchas otras ciudades caen más cabezas de manera similar.

Encontramos ciertas simetrías con otro cuento de Kafka, *Blumfled, un solterón* (1915). Como al padre de familia, encontramos a Blumfeld subiendo unas escaleras, las de su casa. Blumfeld es un soltero, obsesionado con el orden y la limpieza, que añora, y teme a la vez, un poco de compañía. Considera la idea de tener un perro, pero lo descarta. En estas meditaciones llega a su casa y escucha *un rumor peculiar, como un tableteo, pero muy vivaz y regular*.

En una vieja casa, se oían misteriosos sonidos en el muro, como si alguien llamase, donde antes había habido una puerta, ahora tapiada.

Podría ser un perro o un Odradek sobre dos patas, pero no, son dos pelotas: *dos pelotillas de celuloide, pequeñas, blancas y de rayas azules, saltan sobre el suelo una junto a otra, de tal manera que cuando una da en el suelo se levanta la otra, e incansablemente prosiguen su juego*.

Como en el caso de Odradek, aquello que angustia no es amenazador, sino más bien juguetón, simpático y persistente. Son pelotas, pero parecen estar vivas, como dos seres nacidos de y para la exasperación de Blumfeld. Como Odradek,

son difíciles, imposibles de atrapar: se resisten a ser contenidas. Pero no es difícil convivir con ellas:

> *Hasta ahora, en todos los casos excepcionales en que no bastaban sus propias fuerzas para dominar la situación, Blumfeld ha apelado siempre al recurso de hacer como si nada advirtiese* […] *Cuando observa la cosa sin prejuicios, las pelotillas se comportan con bastante moderación*.

Blumfeld consigue dormir tras haber colocado unas alfombras que enmudecen el tic-tac-toc rítmico de las pelotas. Y sin embargo, duerme mal:

> *Pero no se queda tranquilo; como de costumbre, su dormir está también esta vez libre de sueños, pero es muy inquieto. Incontables veces es despertado bruscamente por la ilusión de que alguien llama a la puerta. Sabe también, con certeza, que nadie llama; ¿quién va a llamar durante la noche y a su puerta, la de un solterón solitario*?

¿Alguien llama a la puerta? Lo que debería permanecer oculto se revela ("un-heimlich") y no lo hace de un modo discreto, sino que golpea la puerta, reclama la entrada. *Porque con esos golpes apurados ya había formado un sueño, un sueño que manifestaba otra cosa que esos golpes. Y cuando despierto, esos golpes —esa percepción—, si tomo conciencia de ellos, es en la medida en que en torno a ellos reconstituyo yo toda mi representación* […] *qué soy en este momento - en ese instante tan inmediatamente anterior y tan separado, en que empecé a soñar bajo ese golpe que, según parece, es lo que me despierta*.[6]

La historia de Blumfeld es incompleta, y dejamos a las dos pelotas encerradas en el armario sin llegar a saber nunca lo que ocurrirá con ellas, en manos de dos niñas despiertas como ardillas y un niño alelado con bocio. Mientras, Blumfeld abandona su casa y se reencuentra en su trabajo con sus dos asistentes, pálidos, aniñados —quizás lactantes, e inútiles:

> *Muchachos pálidos, débiles. Según sus documentos debían haber superado ya la edad escolar, pero en realidad eso parecía increíble. Ni siquiera era posible pensar en confiarlos a un maestro, tan evidentemente parecían pertenecer todavía a los cuidados de una madre. Todavía no sabían moverse como es*

6 Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Seminario XI. Disponible en http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/14%20Seminario%2011.pdf (última consulta: 13/06/2017).

debido, estar de pie durante mucho tiempo les fatigaba, en particular al principio. Apenas no se los vigilaba, se doblaban de debilidad y quedaban de pie en un rincón, torcidos y agobiados.

Si en el relato de *Las preocupaciones de un padre de familia* parecíamos movernos en el terreno de la fábula y con *Wakefield* en el de las páginas de sucesos, *Blumfeld, un solterón* se adentra en el territorio de la payasada. Los dos pálidos jóvenes que se le han asignado como asistentes a Blumfeld nos recuerdan a las dos absurdas pelotas que habitan la casa, subrayando y certificando el aislamiento social del protagonista, del mismo modo que los asistentes dan idea de la debilidad de Blumfeld dentro de su empresa. Pero estos dos escolares incapaces de mantenerse en pie también responden a la pareja cómica arquetípica del humor askenazi, el "schlemiel"[el torpe] y el "schlimazel" [el gafe], asociados con el idioma yidis que tanto detestaba el padre de Kafka y que es el tercer idioma al que Kafka se asocia voluntariamente, después del alemán y del checo.[7]

Como el resto de parejas absurdas que aparecen en los textos de Kafka (véase Artur y Jeremias en *El castillo*) los asistentes de Blumfeld son perfectamente inútiles, y su posición física y narrativa es una permanente indefinición. Funcionan como obstáculos, como volúmenes torpes ("schlemiel": esta palabra en yidis significa —¿No es magnífico?— *amateur*, chapucero) que impiden la agilidad corporal y mental, y el efecto que producen en el protagonista va del fastidio a la angustia.

En todos los casos, estamos ante el clásico argumento de la casa tomada. Algo monstruoso ha ocupado nuestro lugar, nuestra casa, monstruoso no por ser temible, sino por no poder ser integrado en la normalidad, lo cotidiano, lo simbolizado, el discurso (lazo social basado en el lenguaje). Un monstruo ha interrumpido en lo doméstico, y lo familiar se ha transformado en algo inquietante. ¿Qué es lo que convierte al Odradek (de madera y de las pelotitas de celuloide) y a su metamorfosis (los asistentes) en algo monstruoso? El hecho de que no significan nada = son completamente inútiles = son inmortales.

---

7 Kafka fue uno de los pocos escritores judíos de Praga que entendía y hablaba el checo. Sin embargo el alemán tenía el doble papel de lengua vehicular y cultural para el autor, y su padre se empeñó en que sus hijos hablaran el alemán culto como modo de ascendencia social y de asimilación. Kafka también conocía el francés, el italiano y un poco de inglés. Lo que le fascinaba del yidis no era tanto que fuese la lengua de la comunidad religiosa judía, sino más bien que fuese un agente de desterritorialización nómada, justo lo contrario de lo que representaba el alemán para su familia. Esta es sin duda una de las razones por las que se convirtió en mecenas y empresario de la compañía transhumante del teatro popular yidis de Isaac Lowy.

Y la casa ya no nos pertenece. Hemos perdido nuestro lugar para siempre.

Wakefield no tiene ninguna razón (su huída no tiene ninguna función, es una deriva errada) para marcharse de su casa (*una broma*):

> *Mientras entra, alcanzamos a echarle una mirada de despedida a su semblante y reconocemos la sonrisa de astucia que fuera precursora de la pequeña broma que desde entonces ha estado jugando a costa de su esposa.*

¿Hubiera vivido Wakefield infinitamente si no hubiera regresado a casa?

> **Un joven matrimonio se instala en una calle apartada de una gran ciudad. Un día ella reúne en su hogar a varios de sus vecinos y les muestra el cadáver de su marido.**

* * *

No seguiremos a nuestro amigo a través del umbral. Nos ha dejado ya bastante sustento para la reflexión, una porción del cual presta su sabiduría para una moraleja y toma la forma de una imagen. En la aparente confusión de nuestro mundo misterioso los individuos se ajustan con tanta perfección a un sistema, y los sistemas unos a otros y a un todo, que con solo dar un paso a un lado cualquier hombre se expone al pavoroso riesgo de perder para siempre su lugar. Como Wakefield, se puede convertir, por así decirlo, en el Paria del Universo.

— Nathaniel Hawthorne, *Wakefield*, 1835

El ser torpe o desaliñado, el hablar o moverse equivocadamente, es ser un gigante peligroso, un destructor de mundos. Como todo psicótico o cómico bien sabe, un movimiento en falso ejecutado con precisión puede agujerear la delgada tela de la realidad inmediata.

— Erving Goffman, *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*, 1961

Un paso a un lado, un movimiento en falso. Es todo lo que se necesita para poner todo patas arriba. Se piensa en los disidentes como figuras heroicas, notables, destacadas, que hablan alto y fuerte. Y sin embargo hay revoluciones provocadas por personajes mucho más modestos–*amateurs*. “Schlemiels”. Psicóticos y cómicos. Blumfeld, Wakefield, el preocupado padre de familia. H.C.E. (el desventurado protagonista

de *Finnegans Wake* de James Joyce), Gregorio Samsa, el brechtiano Filch, Andy Kaufman, Lenny Bruce, Daniíl Jarms, Robert Walser.[8]

El conflicto, el desequilibrio que desencadena la acción en la tragedia griega, puede ser algo difícil de localizar con certeza, un malestar, una excitación interna, un estado de tensión corporal y la necesidad imperiosa, ineludible como el destino, de calmar esa tensión. Esa necesidad produce un errar compulsivo, un exilio, una deambulación, una alucinación, que a menudo genera —más precisamente, deja como residuos— fantasmas, espectros, objetos parlantes o animados o mecánicos, trapos, retazos, fragmentos, que no se dejan atrapar, que constituyen una mínima, incluso amable, pero persistente molestia y que no mueren nunca.

8 *Aquí se aprende muy poco, falta personal docente y nosotros, los muchachos del Instituto Benjamenta, jamás llegaremos a nada, es decir que el día de mañana seremos todos gente muy modesta y subordinada, La enseñanza que nos imparten consiste básicamente en inculcarnos paciencia y obediencia, dos cualidades que prometen escaso o ningún éxito* [...] *Pero de algo estoy seguro: el día de mañana seré un encantador cero a la izquierda, redondo como una bola*, en Robert Walser, *Jakob von Gunten* (traducción de Juan José del Solar), Madrid, Siruela, 2015, pp. 9-10.
La mayoría de los nombres citados forman parte de mi trabajo *Men I Love (Los hombres que quiero)*, 2009, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Odradek, 2018

Instalación sonora y objetos
Cortesía de Dora García y Jan Mech

Obra concebida y producida para la Sala de Bóvedas del Museo Reina Sofía, con motivo de la exposición *Segunda Vez*, en colaboración con el músico y artista Jan Mech. Este proyecto toma su nombre del protagonista del cuento *Las preocupaciones de un padre de familia*, de Franz Kafka, escrito entre 1914 y 1917, y publicado en 1919. Odradek es un objeto animado, pequeño y de madera, sin utilidad conocida, que habita "alternativamente bajo la techumbre, en la escalera, en los pasillos y en el zaguán" de la casa de un padre de familia. ¿Habla Odradek, o son alucinaciones del padre de familia? La existencia de un ser inútil e inmortal es amenazante, porque pone en entredicho el sistema del *pater familias*, de lo patriarcal.

Wrapped Up in Books (Envuelta en libros)

Peio Aguirre

En Rusia, dijo Alessandro, había un rabino famoso. Cada vez que veía que el infortunio amenazaba a su gente, este rabino iba a un lugar del bosque a meditar. Luego, encendía un fuego, decía la oración determinada y sucedía el milagro y la gente del rabino se salvaba. Las cosas continuaron y continuaron así hasta que el rabino murió y posteriormente, su discípulo, otro rabino, cada vez que un infortunio amenazaba a su gente, iba al mismo lugar del bosque y decía al Gran Misterio: Lo siento pero no sé cómo se enciende el fuego, pero sigo sabiendo la oración y aquí tienes la oración. Y este rabino decía la oración y sucedía el milagro. Luego aquel rabino murió y su discípulo, otro rabino, cada vez que el infortunio amenazaba a su gente, iba al lugar del bosque y decía: No sé cómo se enciende el fuego y no sé la oración, pero sé el lugar y esto debería ser suficiente. Y sucedía el milagro. Cuando aquel rabino murió, su discípulo, el cuarto rabino, cada vez que un infortunio amenazaba a su gente, se sentaba en su silla en casa con la cabeza en las manos y decía al Gran Misterio: No sé cómo se enciende el fuego, no sé la oración, no sé el lugar del bosque, ni siquiera qué bosque. Lo único que puedo hacer es contártelo y esto debería ser suficiente. Y sucedía el milagro.

Dios hizo al hombre porque le encanta escuchar historias, dijo Alessandro. Es una buena historia, ¿eh?

— Tom Spanbauer, *In the City of Shy Hunters*, 2001[1]

En un momento de su reflexión sobre la figura del narrador, Walter Benjamin escribió que "lo que distingue a la novela de la narración (y de lo épico en su sentido más estricto) es su dependencia esencial del libro"[2]. Un libro es el objeto mediador que toda novela adopta. Esta sella un contrato simbólico entre autor y lector. Más que la escritura, la tradición oral era para Benjamin la clave de toda narración, pues la experiencia transmitida de boca en boca es la parte de la que se han servido todos los narradores anteriores. Posteriormente las fuerzas productivas e históricas de la modernidad desplazaron la narración del ámbito del habla inscribiéndola en el dominio del texto y, con ello, del libro. Estamos rodeados de libros y ellos habitan incluso nuestros sueños. Una forma de explicar ahora el recorrido artístico de Dora García consistiría en decir que está envuelta en libros. El material del que se nutre son, literalmente, "todas las historias". Lo realmente interesante es que esta voluntad de narración le viene principalmente de su condición de lectora y es entonces el resultado de esta pasión. De manera más general, lectura, habla y escritura son las tres fases

1 Tom Spanbauer, *La ciudad de los cazadores tímidos*, Mireia Porta (trad.), Barcelona, Poliedro, 2002, pp. 237-238.

2 Walter Benjamin, "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Roberto Blatt (trad.), Madrid, Taurus, 1991, p. 115.

cognitivas que interceden en toda narración y se materializan en su obra a través de agencias terceras intertextuales (otras novelas y relatos, escritos filosóficos, cine, colaboraciones y construcción de situaciones). Lo difícil aquí es apelar a un comienzo u origen. Una vez comienza el relato, el *récit*, este ya no se detiene pues toda narración comporta otra narración, todo libro acarrea otro libro… sin fin. Especialmente en el arte de contar oralmente no basta con una primera o única vez. Toda historia existe para ser contada al menos una vez más. Historias al menos contadas dos veces, *Twice Told Tales*[3]. Así funcionan los cuentos infantiles, en la demanda insatisfecha de su repetición indefinida, una y otra vez. La repetición como *déjà vu*. La estructura argumental de muchos cuentos infantiles se encuentra, además, sustentada por la repetición: uno, dos, tres. Primero, segundo, tercero. La repetición del texto (pronunciado, modulado, entonado y vocalizado) cada vez de una manera distinta. Lo que ahora importa, como un pensamiento preliminar en este ensayo, es acordar la lectura como el momento inaugural para el libro. Leer, repetir, aprender, memorizar.

* * *

Si tuviera que escoger un libro que condense a Dora García y ejemplificar de así su inclinación hacia la narratividad —exceptuando quizá ese "lenguaje que habla" que constituyen *Ulysses* y *Finnegans Wake* de James Joyce—, me atrevería a elegir *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury. Publicada en 1953, esta obra maestra de la ciencia ficción describe un país en el se prohíbe leer porque la lectura obliga a pensar, y esto impide ser ingenuamente feliz en un lugar donde la felicidad ha sido impuesta. Montag es un bombero cuya tarea consiste en crear incendios en lugar de extinguirlos, arrasando junto a su brigada con toda biblioteca clandestina. Cuando Montag lee un libro por primera vez queda profundamente impresionado. Los libros parecen mucho más reales que la teletransmisión de imágenes vaciadas de contenido con las que personas farmacologizadas pierden su tiempo. Montag conoce a Faber, un exprofesor de inglés, y juntos idean un plan para esconder libros en casas. Tres ediciones originales de *Fahrenheit 451* (una de 1957, otra de 1967 y una más de 1969) fueron reimpresas por la artista en ediciones de 2.000 ejemplares cada una.

3 *Twice Told Tales* [Historias contadas dos veces] es una entrega de *Todas las historias* de Dora García. Su título remite a la colección de relatos breves escrita por Nathaniel Hawthorne en 1837 y comentada por Edgard Allan Poe. Se llama así porque todos ellos ya habían aparecido en diarios y revistas. Ver Dora García, *Twice Told Tales*, Santiago de Compostela, CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea, 2007.

Las portadas son iguales a las originales, sin embargo el texto está invertido y no puede leerse a no ser que se ponga delante de un espejo. En el cruce de distintos reflejos variados, donde el yo pasa a ser también un otro, el espejo aparece como una metáfora de la identidad y la diferencia. Junto con el eco, el espejo me parece en este contexto un estimulante punto de partida.

Hay otra cosa productiva en esta novela de Bradbury, y me refiero a la excelente película de 1966 dirigida por François Truffaut. Desde que lo literario pasa a lo cinematográfico en la adaptación, los personajes se corporeizan, pasando de la imaginación del lector a la imagen del espectador y a las proyecciones imaginativas y de deseo de este. Los personajes encarnados por los actores (Oskar Werner como Montag, Julie Christie como Clarisse) cobran vida propia y hasta reivindican su autonomía con respecto al texto y sus roles en la ficción. Esta personificación me parece uno de los rasgos más certeros y habituales en la obra de Dora García, como un mecanismo en el que ficción y realidad confluyen. Pero además, *Fahrenheit 451* (la película) cuenta con una cantidad de mensajes cifrados que no pasan inadvertidos y son relevantes aquí. Por ejemplo, en los títulos de crédito no hay texto superpuesto, sino simplemente una voz masculina (la intrahistoria del filme dice que había otra versión a esta introducción pero con voz femenina) que recita mecánicamente los nombres mientras suena a lo lejos la banda sonora de Bernard Herrmann. Su originalidad reside en la ausencia de texto, un guiño directo al propio relato en el que los libros han de ser quemados. Otro aspecto de interés está en el *zoom in* hacia unas antenas de televisión, pues en la película ese futuro opresivo ha abandonado la cultura libresca por el flujo continuo de imágenes (en lo que es una crítica a los *mass media* anticipadora y actual). Supuestamente, el guion de *Fahrenheit 451* se escribió en francés, después se tradujo al inglés, luego de vuelta al francés y por último al inglés, de manera que el lenguaje pareciera ciertamente impostado, raro o artificial. Truffaut dijo que quería hacer una película de imágenes donde el lenguaje se hubiera extrañado completamente. Aunque el teléfono es un aparato completamente cinematográfico propio de la época dorada de Hollywood, Montag y Faber se comunican a través de un diminuto sistema de radiotransmisión incorporado al oído. Todas estas malformaciones pequeño-futuristas inducen a pensar en algunos recursos de imagen y sonido (vídeo, grabación de audio) utilizados por la artista desde finales de los años noventa. A esta baja tecnología le han sustituido libros como “artefactos” o máquinas diferenciales más que como objetos.

La escena final de *Fahrenheit 451* volvería a ligar lo narrativo con lo performativo de un modo poético y conmovedor. En su huida final de ese mundo coercitivo, Montag encuentra refugio en el perímetro de unos bosques donde resiste una comunidad exiliada de guardianes de la cultura universal. Cada individuo anida un libro específico y todos guardan una técnica de preservación que es la memoria.

¿Qué es lo que puede un cuerpo y una mente? Un libro, únicamente un libro. El cuerpo del performer (ahora narrador) es el receptáculo de cada libro memorizado: el performer/narrador puede recitar el libro cuando desee y transmitirlo oralmente. Esta gente-libro [*book-people*] preserva la narración para las sociedades futuras. Memorizar un texto o improvisarlo es un dilema para cualquier actor. Montag conoce a esta gente-libro: uno es *El príncipe* de Maquiavelo; dos gemelos son *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen (volumen uno y dos respectivamente). De nuevo aparece Benjamin, para quien "narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas"[4]. La escena final con la gente-libro recitando en distintas lenguas en medio de la nieve dispara la proyección utópica de la narración sin fin. Leer un libro, memorizarlo, y empezar a actuarlo. Porque memorizar un texto es repetir, una y otra vez, y la re-petición (esa doble petición) es una solicitud al otro para ayudarnos a perseverar en el ser.

* * *

Los narradores-performers de Dora García (especialmente desde *The Beggar's Opera* en Skulptur Projekte Münster, 2007) exponen con su presencia y elocuencia la certeza de que después de la lectura viene el habla, el texto performado. Muchas de las obras desde entonces son "piezas habladas" que cuentan con actores o performers que leen o hablan. ¿Pueden ellos ser considerados los parejos contemporáneos del viejo narrador extinguido? Al disertar, improvisar y leer en voz alta inauguran un espacio para la colectividad. El psicoanálisis puso de relieve el habla como la técnica de cura a través de la palabra, mientras que los *actos de habla* (*speech acts*, según J. L. Austin) están, como sabemos, en el origen de esa teoría que consiste en hacer cosas con palabras que es la performatividad. La repetición puede ser, en este contexto, el camino elegido para una narrativización de la performance. Culturalmente estamos familiarizados con las adaptaciones de la literatura al cine. Sin embargo pasar de la performance al cine no nos parece tan habitual. En cualquier adaptación lo que cuenta no es la literalidad, sino la modulación que se produce en el reto. Las adaptaciones de la literatura al cine confirman que traducir culturalmente de un medio a otro es versionear. La repetición de una performance con la finalidad de realizar una película es algo menos ensayado. Esto sucede en el proyecto que nos introduce en "el espíritu Masotta". El grupo de mediometrajes formado por *El helicóptero* (2015), *Segunda vez* (44') (2017) y *La Eterna* (2017),

4 Walter Benjamin, óp. cit., p. 118.

junto a la repetición y filmación en 2016-2017 del *happening* de Oscar Masotta *Para inducir al espíritu de la imagen* (2017), son un conjunto de narraciones que entrelazadas dan lugar al largometraje *Segunda Vez* (92') y conforman un cuerpo de trabajo acerca de las resonancias psicoanalíticas de la repetición. Esta no es una mera duplicación: repetir una performance es revivir algo del pasado y traerlo al presente. Es uno de los conceptos fundamentales del psicoanálisis en Lacan, para quien la repetición implica un retorno de lo diferente y no de lo mismo. En Freud, es la sustitución del recuerdo por la acción donde el analizado no recuerda nada de lo olvidado o reprimido, sino que lo vive de nuevo. No lo reproduce como recuerdo, sino como acto, esto es, lo repite sin saber que lo repite y este fenómeno constituye su manera especial de recordar.

Por su parte, Allan Kaprow dijo en una ocasión que los *happenings* deberían realizarse solo una vez para que la línea divisoria entre el arte y la vida se mantuviera lo más fluida, y quizá indistinta, posible. Escribió que en la repetición encontró "la práctica inadecuada porque estaba siempre forzado a hacer aquello que puede ser *repetido*, y tenía que descartar innumerables situaciones, las cuales eran maravillosas, pero realizables solo una vez"[5]. No obstante, ante la progresiva notoriedad de los *happenings* entre un público asiduo a teatros, Kaprow esbozó la posibilidad de desarrollar una especie de partitura escrita donde la reglamentación prevé una variedad de medidas que hacen que el resultado sea siempre incierto. En *Para inducir el espíritu de la imagen*, veinte personas vestidas de un modo pobre recibieron una suma de dinero por subir al escenario durante una hora y dejarse mirar por una audiencia que había pagado la entrada. El *happening* de Masotta sucedió en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires en 1966, y su autor definió la situación como "un acto de sadismo social explicitado". Fue descrito en "Yo cometí un happening", donde Masotta recontextualiza su acción a partir de su experiencia en Nueva York con La Monte Young y otros *happenistas*[6]. Después de introducir a la audiencia en lo que iban a contemplar a continuación, Masotta (el intelectual responsable de introducir la enseñanza y la práctica de Lacan en castellano) alteraba las condiciones lumínicas mientras un ruido ensordecedor alcanzaba su máximo volumen. La situación podría recordar ahora la *construcción* de una imagen de la mirada en Lacan; a saber, un "cuadro" lacaniano o el marco para la mirada en el régimen escópico que organiza no ya el orden de la representación (lo simbólico), sino el mismo régimen de lo visible.

5 Allan Kaprow, "Assemblages, Environments and Happenings", en *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison, Paul Wood (eds.), Nueva Jersey, Blackwell Publishing, 2003, p. 721.

6 Oscar Masotta, "Yo cometí un happening", (1967), publicado originalmente en *Happenings*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1967.

Una audiencia mira a las personas del escenario mientras se genera una imagen-pantalla[7]. Lo que define el régimen escópico para Lacan (en el seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*) no es que nosotros (o un público en este caso) miremos el "cuadro", sino que este, por efecto de la luz, nos mira, y esa mirada nos constituye. Como dos triángulos invertidos y superpuestos cuyo vértice es (en cada caso) el ojo, resulta sencillo observar el espejeo entre audiencia y performers, cómo se reflejan mutuamente igual que los dos polos opuestos de una misma realidad conectada entre sí. Entonces, cabría preguntarse: ¿repetición o adaptación de Lacan? No importa, porque lo relevante aquí es aquella otra máxima de Kaprow sobre cómo las audiencias han de refundirse con los performers. Esto recuerda, no hay duda, a esa otra estética materialista (aunque desmaterializada) característica del teatro épico de Bertolt Brecht, extrañamiento o distanciación (*V-effekt*). Esto es, la desaparición de la cuarta pared ilusoria de la representación, en donde el aspecto lumpen proletario (que es una marca de clase en el contexto social argentino) vuelve a conectar con Brecht. En la re-performance llevada a cabo cincuenta años después por Dora García, en 2016, en la sala de exposiciones de la Universidad Torcuato Di Tella, el performer Gerardo Naumann en el papel de Masotta realizaba un monólogo mientras mostraba al público las medidas de seguridad (en forma de doce extintores de incendios) antes de salir del centro de la escena, como aquel narrador que se evapora una vez que ha ejecutado su tarea, dejando la responsabilidad en el lector/espectador. En la obra-dispositivo activada por la artista, el narrador es como un mediador desaparecido que existe para mediar entre dos ideas opuestas a medida que se produce una transición entre ellas. Tanto en psicoanálisis como en la dialéctica hegeliana, en el punto en que una idea ha sido sustituida por la otra, el concepto ya no es necesario y el mediador se desvanece. El narrador participa de un gesto instaurador de la diferencia para, a continuación, hundirse en la invisibilidad y hacer que el lector/espectador se pregunte ¿quién habla, quién narra?

Pero más que *happenings*, esta clase de acciones eran anti-*happenings*. Para aquellos practicantes argentinos —Oscar Masotta, Roberto Jacoby, Marta Minujín…— el medio era también el mensaje, pues en las mejores acciones el contenido se fusionaba con los medios utilizados para transmitirlos. Esta desmaterialización del *happening* (en armonía con la desmaterialización del arte intuida por Lucy Lippard y el arte conceptual), ponía el acento en las estructuras de comunicación y en los medios al desplazar el interés hacia los mecanismos de recepción. Masotta, en su cruce de lacanismo y marxismo, relacionaba esta desmaterialización con la posibilidad de la comunicación de masas como una herramienta para movilizar grupos de personas. *El*

7 Jacques Lacan, "¿Qué es un cuadro?", en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Seminario XI, Buenos Aires, Paidós, 1987, pp. 112-126.

helicóptero (llevada a cabo también en Buenos Aires en 1967) es el anti-*happening* de Masotta que llevó más lejos esta teoría de la información secundaria (tan propia de la documentación fáctica del arte conceptual). Esto, sin embargo, incorporaba el rumor, el cotilleo y el relato oral como material para al arte: "la facultad de intercambiar experiencias".

Por ofrecer una breve sinopsis de *El helicóptero* (tanto en el referente como en la repetición), un grupo de personas fue dividido en dos y una fracción fue trasladada a un terreno baldío y la otra a un teatro. Mientras que el grupo del teatro veía una serie de acciones, el otro aguardaba durante una hora sin que nada sucediese hasta que finalmente pasaba un helicóptero con una actriz famosa saludando. Posteriormente los grupos eran reunidos para intercambiar lo visto. El propósito era que el evento del helicóptero fuese conocido por aquellos que no lo habían vivido a través del relato oral y directo de los otros participantes. *El helicóptero* explora lo que sucede en la comunicación cara a cara, cuando una parte vive un acontecimiento y la otra mitad se lo pierde.

Mi propia participación en la repetición de *El helicóptero* en San Sebastián es un testimonio a sumar: acudimos al cine Modelo de Zarauz, donde contemplamos una acción rodada en el bosque en la que varios individuos manipulaban un cuerpo y lo cubrían con una sábana. Luego nos desplazamos a un punto de la ruta del *flysch* en Itziar, al encuentro de los demás. Fue durante el evento cuando creo que escuché por primera vez el nombre de Oscar Masotta. Mi desconocimiento era compartido por el resto del centenar de participantes. No es solo la falta de información de un grupo con respecto al otro y la incertidumbre ante lo que acontece, sino también el total desconocimiento del *happening* original. Sin embargo, esto no fue un obstáculo, pues la repetición es también en sí misma, al igual que la película que se graba/rueda, un material a contemplar más tarde. El filme *El helicóptero* es la sutura o reconciliación entre dos experiencias mal-comunicables que generan una tercera: el relato mismo. Porque la documentación registrada no es solo información, o registro documental de la performance de los años sesenta y setenta, sino que el dispositivo fílmico labora aquí para la ficción. En tanto que las dos situaciones paralelas sucedían con su particular cronología, un número de cámaras y grabadoras de audio lo registraban todo mientras el misterio persistía. El filme como medio posee la capacidad para incrementar la autoconsciencia de quien lo contempla. Es un espejo mágico porque no refleja la realidad, sino que la produce. Y tal vez aquella "partitura" abierta, estipulada por Kaprow, es aquí el guion, un guion de mínimos a añadir al propio dispositivo fílmico (rodaje, montaje, edición y sonido). Hay algo contradictorio o subversivo en todo esto, pues cabe preguntarse cómo es posible que la información, el elemento distorsionador que para Benjamin sustituía la escasez en la que había caído el arte de narrar, pueda ser motivo y origen para

nuevas historias Los grandes relatos son ahora todas esas microhistorias que en la posmodernidad se amontonan en el caudal comunicacional y a las que, al cabo de un tiempo, nadie presta atención. Posiblemente la argucia se encuentre en la adaptación y en la transferencia (otro concepto psicoanalítico) del *happening* al dispositivo fílmico y cinematográfico.

* * *

Pensemos ahora por ejemplo en *Adaptation* (*El ladrón de orquídeas*) (2002) dirigida por Spike Jonze y con guion de Charlie Kaufman, en la que un escritor que hace de álter ego del propio Kaufman decide meterse dentro del guion que escribe hasta que realidad y ficción comienzan a mezclarse de las formas más inesperadas. Esto nos conduce a la metaficción, uno de los géneros preferidos por Dora García y que encuentra en Masotta un canalizador de una tradición literaria argentina que va de Macedonio Fernández y Roberto Arlt a Jorge Luis Borges y Julio Cortázar y llega hasta Ricardo Piglia. La forma de la novela no fue solo transformada por la modernidad estética, sino que en la posmodernidad, la ficción es metaficción, pues actualmente ningún acto creativo es inmediato o, mejor dicho, está *mediado* de antemano. *Segunda vez* (44') (2017) recoge un cuento de Julio Cortázar escrito en 1974 en el exilio en medio de la represión de la dictadura argentina y, especialmente, de la desaparición de personas. El gusto por la ciencia ficción no se encuentra tanto en el aparato científico ni en su perspectiva futura como en los bucles y laberintos temporales junto con la leve aparición de lo extraño en lo cotidiano, como por ejemplo la espera y duda de un supuesto trámite burocrático en *Segunda vez*, o la expectativa de lo inesperado pero trivial de *El helicóptero*. Junto a esto, su querencia por el suspense y el *genre noir*, ambos son géneros que se prestan a la interpretación psicoanalítica al establecer, a menudo alegóricamente, que las correspondencias entre el asesino y el investigador/detective lo son también entre el lector y el escritor, incluso entre artista y crítico. Hay algo de esto en *Segunda vez*, no solo es una oportunidad para representar un recurso psicoanalítico, el "venga usted una segunda vez" del analista al paciente, sino una oportunidad para elaborar personajes. La ambigüedad del cuento de Cortázar da pie a esto último, como por ejemplo en ese personaje que deambula por la sala entre adormecido, aburrido y, a la vez, inquieto y fastidioso. He ahí un personaje típico acorde con el proceder de la artista.

Pero donde la metaficción reaparece con más fuerza es en *La Eterna* (2017), filme que toma su título de la novela póstuma *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, publicada en 1967 y que está considerada como un monumento de la

metaficción. Su estilo no lineal y con diferentes niveles parece atravesar planos de un modo casi futurista; es entonces un estímulo para reinscribir el "espíritu Masotta" y las meditaciones psicoanalíticas sobre la repetición. En el texto primigenio la novela que se escribe está por aparecer, se pospone o se la subordina a una función metalingüística como si fuera una máquina escritural utópica. Esta autorreferencialidad emerge también en *La Eterna* en forma de una biblioteca neogótica, un espacio forrado de madera de arquitecturas y escaleras interconectadas que configuran el laberinto del saber. El estilo del filme, y esto puede verse como un rasgo característico de la artista, es elusivo o de una estructura de cajas chinas donde se narra desde los márgenes (Masotta, peronismo y antiperonismo, filosofía sobre la repetición, historia de la performance, ser o no ser un personaje…).

* * *

La narración puede ser también una conversación inagotable. Desde 2009 he conversado con Dora García partiendo de una premisa o pregunta: ¿dónde van los personajes cuando se acaba la novela?[8] Un resultado de esa conversación es el guion de *Performance* (2016-2017), título homónimo de la película rodada por Donald Cammell y Nicolas Roeg entre 1968 y 1970. Se trata de un guion que redacté y cuya puesta en escena consiste en teatro leído para ser representado por seis personas alrededor de una mesa[9]. Seis guiones, uno por cada personaje, descansan sobre una mesa hasta que los actores los activan periódicamente. *Performance* es una de esas películas de culto que alojan *demasiado* contenido en su interior. Nicolas Roeg había sido el director de fotografía de *Fahrenheit 451* de Truffaut. La película es el síntoma de una esquizia típica de los sesenta, cuando los patrones culturales dominantes quedan deslegitimados y surgen conductas que subrayan la contracultura, la pulsión y la liberación del deseo. El concepto clave aquí es la

8 Dora García en conversación con Peio Aguirre, *¿Dónde van los personajes cuando se acaba la novela?*, Santiago de Compostela, CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea, 2009 [cat. exp.].

9 *Performance* es una de las tres obras de la exposición de Dora García *Respiración artificial. Performance. Eco oscuro* que tuvo lugar en el IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, marzo-junio 2016. Otras representaciones de *Performance* han sucedido en The Tetley, Leeds, y REDCAT The Roy and Edna Disney/CalArts Theater, Los Ángeles. En la exposición *Segunda Vez* en el Museo Reina Sofía (2018) *Performance* es interpretada por compañeros generacionales de los autores como Itziar Okariz, María Jerez, Jaime Conde-Salazar, Javier Pérez Iglesias y Aimar Pérez Galí.

fusión o *merging* social y simbólico de identidades de clase y género (*gender* y *genre*). Los protagonistas son dos personajes en principio irreconciliables, Chas, un gánster interpretado por James Fox, y Turner, un huidizo músico interpretado por Mick Jagger. El doble significado de *performance*, como una actuación en el sentido musical o en el teatro y también como algo bien ejecutado en el argot mafioso, *funde* las identidades en las esferas del mundo criminal y el artístico en el Swinging London de la época.

El contenido de mi guion para *Performance* puede resumirse como un desglose de todos los significados que el propio término tiene en las tradiciones (ahora cruzadas) de la historia del arte, la coreografía y, también, en la actuación en el teatro y el cine. Siguiendo el modelo de Brecht, este contiene un montón de teoría en el diálogo a la vez que toma como pretexto el precepto brechtiano de que el arte no se crea, sino que más bien se reciclan y transforman materiales. Hay aquí un principio afín, creo, a la naturaleza de la obra de Dora García, a saber, la noción de una autoría colectiva que contribuye a escapar de la reclusión del yo y la mismidad. En el cine (y no es casual que *Performance* fuera la puesta en común de dos artistas/cineastas junto a otros artistas como Jagger, Fox, Anita Pallenberg, Michèle Breton), la autoría es compartida, al igual que el autor de un filme es siempre un colectivo (en el sentido en que Brecht entendía esta expresión). Este principio colectivo es extensible a otros autores como el propio Masotta y ahí radica su potencia. Habitualmente los guionistas trabajan a partir de reelaboraciones, plagios, citas, conversaciones y otros detritus de realidad. Este es el método que escogí para *Performance* y, en cierto sentido, su estructura es impostada, bastarda, y una vez ejecutada en directo busca en la ficción un efecto de verosimilitud o realidad. La opacidad y enrevesamiento de la metaficción se aligera con humor. Metaguión y, por tanto, también metaficción y metacomentario.

Es en este punto, como si se tratase de una obra de teatro, cuando hace su entrada otro escritor argentino, Ricardo Piglia, con su novela *Respiración artificial* (1980)[10], pues esta es una de las líneas de fuerza en *Performance*. La metaficción es, como he comentado, una costumbre argentina, y no ha de sorprender que lo sea, incluso en sus formas más alegóricas, como cuando reverbera el olor de la dictadura, donde el discurso del poder adquiere a menudo la apariencia de la ficción criminal, especulativa y paranoica. Para Piglia el escritor es el mayor "artífice": un creador de grado superior para quien la producción escrita contribuye a destruir el mito de su propia espontaneidad e inocencia. Piglia es la prueba de que se puede ficcionalizar absolutamente todo. Por ejemplo, leer teoría o leer psicoanálisis, Lacan y Freud,

10 Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2006.

como aventuras de las peripecias del subconsciente. "¿No es el psicoanálisis una gran ficción?", se pregunta[11]. En *Respiración artificial* la historia, la investigación y la política se camuflan en ese artificio que es la ficción y que se instala en un futuro en ciernes. Piglia siempre quiso ser solo aquel que escribe: el que escribe rellenando cuadernos y que en la novela se disuelve en el personaje de Emilio Renzi, su álter ego. Es esta una ficción ucrónica fabricada a partir de citas y fragmentos que en su orquestación genera una zona donde se cruzan la ficción y realidad. *Respiración artificial* es el referente para otra pieza homónima de Dora García en la que la descripción técnica del entorno y la retransmisión de la realidad participan de una narrativa instantánea. Una escritura y una lectura que no cesan y que producen una proyección utópica que, como en la caverna de Platón, ilumina el entendimiento entre, al menos, dos personas, un escritor y un lector, uno que cuenta y otro que escucha[12]. Tal vez una imagen fotográfica de esta *continuanarración* llena de reflejos y ecos que es la obra de Dora García puede ser una pila de libros subrayados y un montón de citas anotadas y memorizadas (exhibidas con pasión y a la menor oportunidad). Concluye Piglia que "de hecho un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza"[13].

11 Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona, Penguin Random House, 2014, p. 10.

12 La performance *Respiración artificial* (2016) es fruto de un taller en la Facultad de Bellas Artes de Valencia los días 27 y 29 de octubre de 2015, donde un número de artistas observó la ciudad a través de distintas grabaciones de audio y transcripciones. El texto saliente son más de trescientas entradas a modo de versículos o "rezos" editados por la artista aunque manteniendo el estilo coloquial de las grabaciones originales. Este mismo protocolo se ha repetido para la exposición *Segunda Vez* en el Museo Reina Sofía, con textos confeccionados, leídos y escuchados por participantes del Máster de Práctica Escénica y Cultura Visual, que describen la ciudad de Madrid el 26 de enero de 2018.

13 Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, óp. cit., p. 12.

Ulysses, 1999

[Ulises]

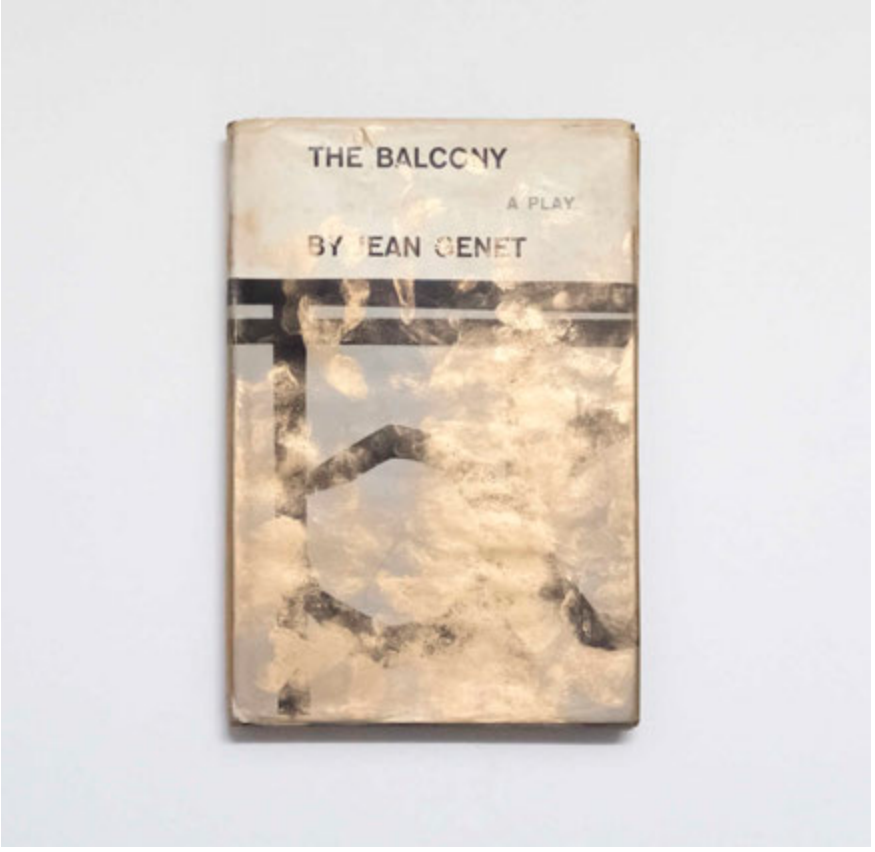
Libro, edición ilimitada
19 x 12,5 x 2,5 cm
Colección de la artista

Ulysses, el más antiguo de los trabajos realizados "con libros", nace de la idea de que seccionar un libro es seccionar un bello volumen paralelepípedo, pero también es seccionar un universo de sentido, como quien atraviesa una dimensión, y este acto tan cruel produce, naturalmente, el sangrado del texto.

“The Balcony”, de la serie *Leído con dedos de oro*, 2018

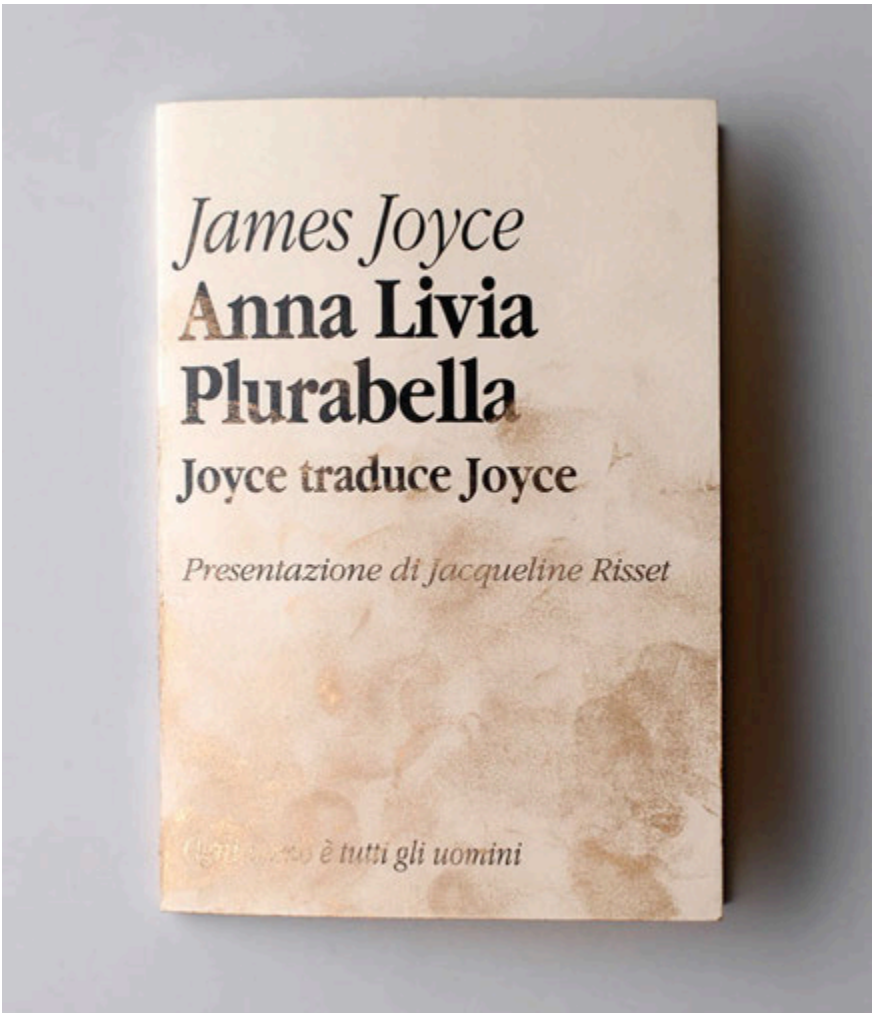
Libro y pan de oro
21 x 14 x 1,5 cm
Colección Emilia Limia y Javier Figueroa

La serie *Leído con dedos de oro*, comenzada en 2003, consiste en leer ciertos libros (elegidos meticulosamente por su relación con el trabajo de la artista pero también por la belleza de las ediciones) con los dedos impregnados de polvo de oro. Todas las acciones que las manos hagan con el libro mientras se lee, ya sea pasar las páginas o poner la mano sobre él para sujetarlo, quedan grabadas en forma de huellas dactilares más o menos claras, de manchas que describen movimientos, de densidades que significan cuáles son los principales puntos de apoyo de la mano. Una acción como es leer siempre deja un rastro, y aquí el rastro se evidencia. Los libros elegido en este caso son: una edición de “Anna Livia Plurabella”, el famoso capítulo octavo de *Finnegans Wake*, que Joyce tradujo al italiano con la ayuda de su hermano Stanislaus; y una traducción al inglés de “Le Balcon”, de Jean Genet, una de las obras de teatro más subversivas jamás escritas, en la cual el gobierno de una nación es un prostíbulo en el que los clientes dan rienda suelta a sus fantasías sexuales encarnando a los padres de la patria.



“Anna Livia Plurabella”, de la serie *Leído con dedos de oro*, 2013

Libro y pan de oro
15 x 10 x 0,5 cm
Colección particular



Veintitrés millones quinientas ochenta y seis mil cuatrocientas noventa historias, 2013

Aplicación web

Desde el año 2001, Dora García colecciona historias, que anota en un blog llamado "Todas las historias" o "All the Stories": http://doragarcia.org/allthestories/ http://www.doragarcia.org/todaslashistorias/. El protocolo establece que ninguna de ellas puede tener más de cuatro líneas (aunque no siempre se respeta); es decir, son micro-relatos o resúmenes argumentales. Hay un gran número de ellas, unas 3.000, y las historias del archivo en castellano son diferentes a las del archivo en inglés.

En el año 2013, García recibió una invitación para realizar una "obra" en la aplicación de teléfono móvil The London Bookshop Map, un proyecto de la asociación de librerías independientes de Londres, que, de manera parecida a como funciona Google Maps, permite al usuario localizar la librería independiente más cercana del lugar donde se encuentre. Junto con Louise O'Hare (iniciadora del proyecto) y Henry Cooke (programador), la artista inició el proyecto *Veintitrés millones de historias* [más precisamente, *Veintitrés millones quinientas ochenta y seis mil cuatrocientas noventa historias*]: un robot que combinaba las frases del mencionado archivo "Todas las historias" respetando que las líneas iniciales de cada una de ellas se mantengan siempre para trazar nuevas combinaciones de historias. Esta "máquina de producir historias" se ponía en marcha cada vez que un usuario de The London Bookshop Map decidía clicar en el enlace "Tell me a story" [Cuéntame una historia]. Se calculó que el sistema podía producir veintitrés millones de historias en mil o dos mil años con la media de frecuencia de interacción que la aplicación generó. Para la exposición *Segunda Vez* se ha creado una nueva aplicación en castellano y ambas, la aplicación en inglés original y la nueva en castellano, son accesibles desde el portal wifi del museo, así como en las direcciones: http://veintitresmillonesdehistorias.org/ http://twentythreemillionstories.org/

Wednesday 28th February 2018, Begur. 11:02 am

#2761 — Hitler no pierde la guerra sino que llega a un acuerdo en 1943 con las otras potencias beligerantes en un armisticio. Su foto aparece en todos los periódicos, se dice que es un gran pianista, se busca en las orquestas y conservatorios más afamados a alguien que pueda reconocerle; y de repente, un día, habla. Pero al intentar salir del edificio queda atrapado en el ascensor, sin posibilidad de ser rescatado hasta el lunes por la mañana.

Dora García, *Twenty-three million, five hundred and eighty-six thousand, four hundred and ninety stories*, 2013 - ongoing

Exhausted Books, 2013

[Libros exhaustos]

Materiales diversos (12 libros anotados, piedras, recortes de periódico y otros documentos)
Medidas variables
Colección MACBA, Fundación MACBA, Barcelona. Obra adquirida gracias a Agrolimen

Exhausted Books se presentó por primera vez en la exposición *Monday Begins on Saturday*, de la Bergen Assembly, celebrada en 2013. El título de la muestra remitía al de la novela de los hermanos rusos Borís y Arkadi Strugatski, de 1965, en la que se relaciona lo científico, lo paranormal, el absurdo y la sátira política, una mezcla muy característica de la ciencia ficción producida en el bloque comunista.

En este marco, Dora García concibió una instalación para el Museo de la Escuela en Bergen, que consistió en la recreación de la sala donde había leído *Finnegans Wake* con los miembros de la Zurich James Joyce Foundation [p. 100]: dispuso una mesa, similar a la de un banquete, con los doce libros y toda la serie de papeles, recortes de periódicos y revistas, fotografías, anotaciones, marcadores de libros, post-its, y también el encerado con las siglas de *Finnegans Wake* —signos utilizados por Joyce para representar los diferentes personajes o principios de la novela—, que constituían la atmósfera de esa lectura circular y eterna que es la de *Finnegans Wake*.

La pieza no está concebida como una simulación, sino que la lectura colectiva tiene efectivamente lugar durante sus distintas presentaciones: en ellas, en cada una de sus lecturas, la obra de Joyce, de estilo singular, se asemeja a un nuevo idioma que se aprende a través de la práctica; en palabras de la artista, esta lectura "hilarante, gozosa e infinita" se opone a la finitud del libro en tanto que objeto, produciendo "libros exhaustos".

Respiración artificial, 2016

Performance
Cortesía de la artista

Inspirada en un pasaje de la novela *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, esta performance se presentó por primera vez en el IVAM de Valencia, en 2016, y se basa en trabajos anteriores, como *Narrativa instantánea* [p. 139], o, más claramente, *Rezos* (2007-2011)[1].

El protocolo de la performance es el siguiente: **1**. Construcción del texto: un grupo de colaboradores eligen colectivamente una serie de puntos de la ciudad, en este caso Madrid, que les interesan, y se desplazan a ellos. Una vez allí, describen sin cesar todo aquello que ven y oyen en el lugar y el momento en que se encuentran, y esta descripción recitada como un rezo es registrada individualmente por cada performer en un archivo de audio de una hora de duración. Una vez realizadas las grabaciones de audio, se transcriben como texto. El texto transcrito se secciona en escenas que podrían entenderse como planos cinematográficos de un *story board* o viñetas de un cómic. Estos párrafos se "barajan", como si fuesen naipes, para "atomizar" las descripciones, y que el texto dé una sensación múltiple, como si varias escenas se desarrollaran paralelamente y pasáramos de la una a la otra. El texto construido se recoge en un cuaderno, un párrafo por página y cada párrafo numerado.

2. Performance para dos personas: una actuando para la otra, y viceversa. Tiene lugar haya o no haya público, ya que no actúan para un público, sino la una para la otra. Cada performer tiene una copia del cuaderno con los diferentes párrafos numerados y los van leyendo alternativamente, un párrafo uno, el siguiente el otro. La situación de los performers es también especial: están en dos niveles diferentes, separados por una escalera o una puerta, de modo que es posible percibir la recitación del texto sin ver necesariamente a los performers. El resultado es como una letanía o rezo continuo a dos voces que parece evocar, o convocar, la realidad de un tejido urbano donde tienen lugar miles de acontecimientos simultáneamente: una descripción, o una invocación (hacer aparecer cosas por medio del lenguaje) de aquello que tiene lugar fuera del espacio de exposición.

1 http://doragarcia.org/rezos/madrid

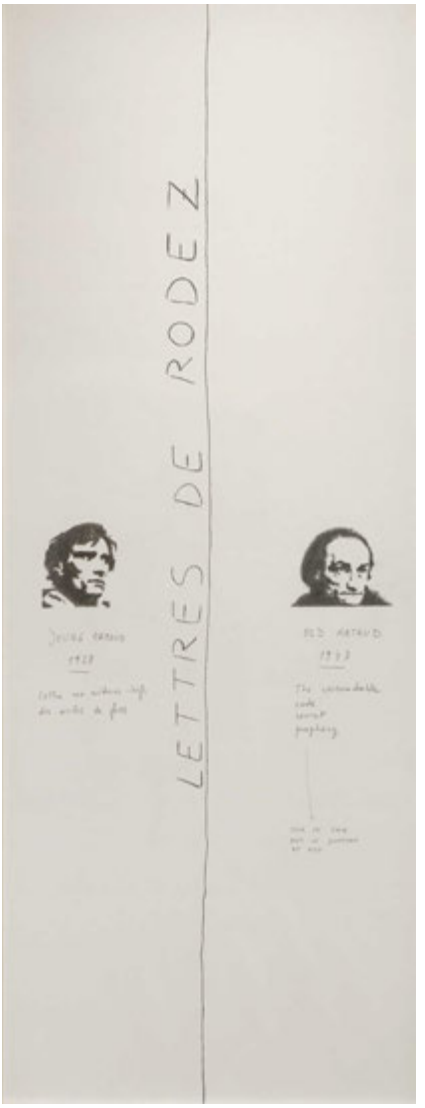
“Artaud”, de la serie *Mad Marginal Charts*, 2015

[“Artaud”, de la serie *Mapas del loco marginado*]

Grafito sobre papel de pared, 143 x 55 cm
Cortesía de ProjecteSD, Barcelona

La serie *Mad Marginal Charts* nace de una conversación entre Dora García y el comisario Guillaume Désanges, a propósito de la invitación de este último para colaborar en una presentación, *Curated Session #1: The Dora García files*, en el Pérez Art Museum de Miami, en 2014. La premisa era que García explicase la compleja “investigación” que había dado lugar a los cuatro libros de *Mad Marginal*, entre 2010 y 2014. Este había sido un proyecto tentacular y laberíntico, que iba de la antipsiquiatría, la psiquiatría democrática de Basaglia y Trieste, al Teatro do Oprimido de Augusto Boal, *Lo Inadecuado* [p. 99] y los artistas marginales italianos, pasando por Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jack Smith o Lenny Bruce, siguiendo hacia movimientos de revuelta extremos, como la Baader Meinhof, comunidades internacionales como Kommune 1 o La Internacional Situacionista; y finalmente acabando en el fascinante fenómeno de la escucha de voces.

Para la presentación, García preparó una serie de esquemas, anotaciones y dibujos, que acompañaba con explicaciones en directo. A medida que leía y desarrollaba su disertación, comenzó a añadir nuevas anotaciones, como si también tuviera que contárselas en un futuro a Désanges. Empezó entonces a trasladar las notas de sus cuadernos directamente a la pared. Como el grafito funcionaba mal sobre el muro desnudo, comenzó a utilizar primero papel y después un tipo especial de papel pintado.

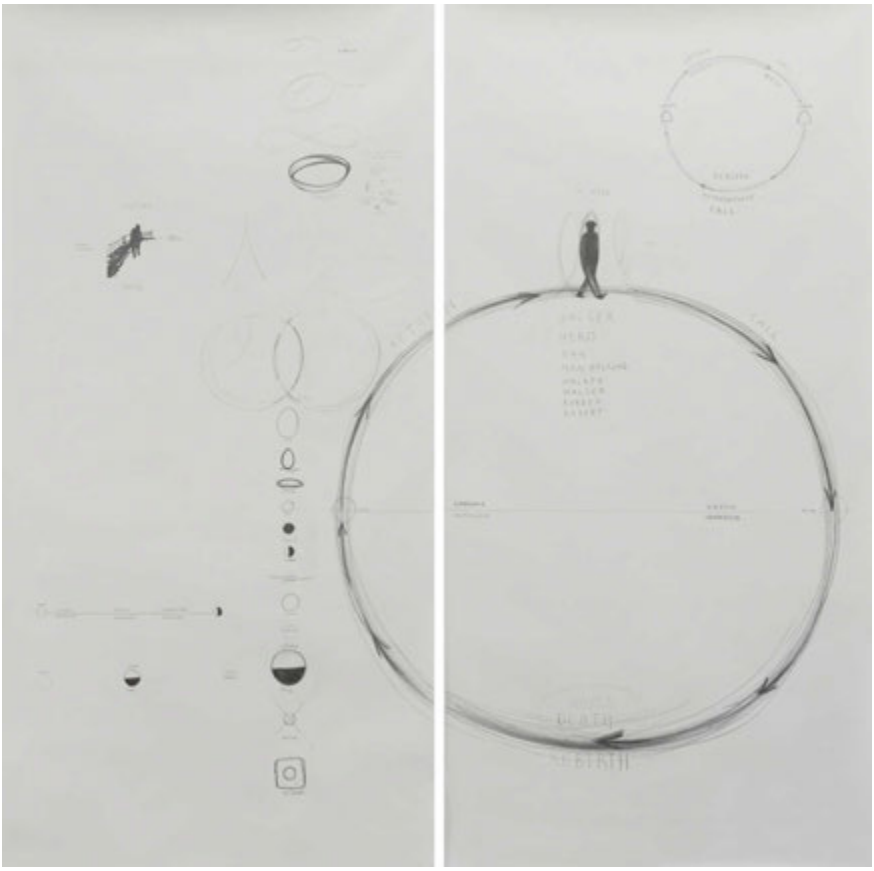


“Man Walking”, de la serie *Mad Marginal Charts*, 2016

[“Hombre que anda”, de la serie *Mapas del loco marginado*]

Lápiz sobre papel. 2 partes, 300 x 300 cm
Foundation Maureel

En este dibujo, el tema central es la estructura narrativa, el lenguaje que crea el agujero en lo real (que “come” lo real), en sintonía con las ideas de Jacques Lacan, abordadas en otras piezas como en *Golden Sentences* [Frases de oro] [p. 74] y el “walking man”, que puede identificarse con el Robert Walser de *El paseo* (Der Spaziergang, 1917)



“Floor 1”, de la serie *Mad Marginal Charts (Floor)*, 2017

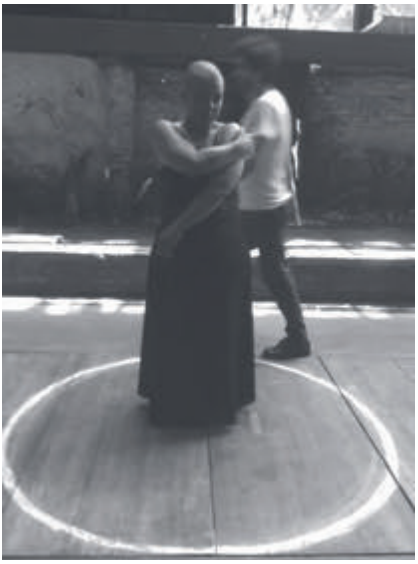
[“Suelo 1”, de la serie *Mapas del loco marginado (Suelo)*]

Dibujo sobre suelo. Medidas variables
Galería Michel Rein, París

Los dibujos en el suelo de la serie *Mad Marginal Charts (Floor)* comenzaron con la performance teatral *Interrogatorio de una mujer*, presentada en el Teatro Oficina de São Paulo en 2016. En ella, la actriz principal se mantiene inmóvil mientras los otros dos personajes (guardianes, verdugos o interrogadores) caminan sin cesar por el largo pasillo que compone el escenario de este teatro diseñado por Lina Bo Bardi, improvisando un diálogo entre ellos. Dora García trazó un círculo de tiza en el suelo para subrayar la inmovilidad de la figura central, pero también pensando en: (a) el famoso episodio citado por Jacques Lacan en *El seminario 23*: “Solo en la medida en que los seres son inertes, es decir, están sostenidos por un cuerpo, se le puede decir a alguien, como se hizo por iniciativa de Popilio: ‘He fabricado un redondel alrededor de ti y no saldrás de este antes de haberme prometido tal cosa’”[1]; (b) los Vivo-Dito de Alberto Greco; (c) los círculos de tiza en el suelo de Ian Wilson, y (d) *El círculo de tiza caucasiano* (1948) de Bertolt Brecht.

Tras la performance, se trazaron nuevos círculos y textos escritos sobre el suelo de la galería Michel Rein de París en marzo de 2017, donde aparece el escrito “Umwelt. Moi. Innenwelt”, así como un nuevo círculo de tiza para una performance, realizada por Jean Capeille, que se transformó meses más tarde en la obra *Two Planets Have Been Colliding for Thousands of Years* [Dos planetas han estado colisionando durante miles de años; p. 59].

1 Jacques Lacan, *El seminario 23. El sinthome [1975-1976]*, Nora González (trad.), Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 107.



Interrogatorio de una mujer, presentada en el Teatro Oficina de São Paulo en 2016

“Moon Trou 2”, de la serie *Mad Marginal Charts*, 2017

[“Moon Trou 2”, de la serie *Mapas del loco marginado*]

Lápiz sobre papel pintado
Galería Michel Rein, París

Dibujo de la serie *Mad Marginal Charts* sobre papel pintado, que surge de una anotación realizada al leer *Écrits* [Escritos, 1966], de Jacques Lacan.

Two Planets Have Been Colliding for Thousands of Years, 2017

[Dos planetas han estado colisionando durante miles de años]

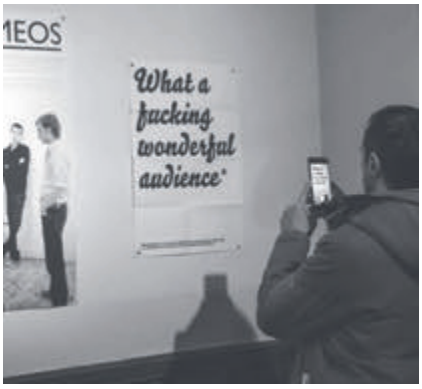
Performance y pintura sobre suelo
Colección Kerenidis Pepe, París

El proyecto *Mad Marginal Charts* [p. 54] fue cogiendo peso hasta desembocar en una nueva performance, que toma su título de una conversación entre Dora García, Andrea Valdés y Manuel Asín con ocasión de la exposición de La Verrière en Bruselas, comisariada por Guillaume Désanges. La imagen, que sugirió Valdés, de dos planetas colisionando durante miles de años hasta convertirse en uno resultó para García perfecta como descripción de la relación entre poesía y artes visuales. La artista dibujó entonces esa colisión lenta: dos círculos, uno conteniendo al otro, uno negro, el otro, el que lo invadía, blanco. Invertidos los colores, del negro del grafito al blanco de la tiza y dibujado sobre el suelo con cal (una cal que no se borra salvo que se quiera borrar definitivamente), el dibujo se convirtió en la arena de una performance extremadamente simple y contemplativa. Dos personas "similares" físicamente se colocan cada una en uno de los círculos y establecen, de común acuerdo entre ellas, una distancia. Se miran fijamente. El cambio de posición de una produce una respuesta en la otra, que modifica su posición para seguir manteniendo esa distancia establecida al principio. Se trata de una performance *à deux*, un dúo: los dos performers se autorregulan entre ellos en lo que respecta a la posición, postura, ritmo y mirada. Y lo hacen indiferentes al público, que, en este caso, literalmente observa "desde fuera" de la arena blanca de estos dos círculos-planetas.

Performance, 2016-2017

Guion de teatro leído, presentado en 6 copias, activado por cinco actores y un narrador
Cortesía de ProjecteSD, Barcelona

Performance, inspirada en la película del mismo título realizada por Donald Cammell y Nicolas Roeg entre 1968 y 1970, es una obra experimental para ser interpretada por seis personas, con guion de Peio Aguirre y puesta en escena de Dora García, como una pieza de "teatro leído". Seis guiones, uno por cada personaje de la pieza, descansan sobre la mesa hasta que los actores los activan. Después de su estreno en las exposiciones individuales de García en el IVAM de Valencia (2016) y en The Tetley de Leeds (2017), se presentó dentro de la exposición colectiva *Chalk Circles* en REDCAT, Los Ángeles, en 2017.



Peio Aguirre fotografía la exposición de Dora García en The Tetley, Leeds, Reino Unido, 2017

El lugar de la palabra en el trabajo de Dora García

David Dorenbaum

No, no. Ustedes se equivocan conmigo. Yo soy una alucinación colectiva.

— Jorge Luis Borges[1]

En 1953 Jacques Lacan, siendo presidente de la Sociedad Psicoanalítica de París, se ve obligado a renunciar por no haber aceptado suscribirse a la práctica psicoanalítica de las sesiones de duración fija. Era obvio que no se trataba de un hecho aislado, ya que antes había manifestado su descontento con la dirección tomada para perfilar la institución del psicoanálisis. Ese mismo año organiza en Roma, un encuentro al margen de un evento oficial y presenta su "Discurso de Roma" en el que expone su perspectiva acerca del psicoanálisis y propone un retorno a Sigmund Freud. Dos meses después inicia en el hospital de Sainte-Anne, en París, su primer seminario público.

En 1963 Lacan es excluido de la Sociedad Psicoanalítica Internacional, a la que aún pertenecía, y se ve en la necesidad de fundar su propia escuela independiente. En enero de 1964 reinicia sus seminarios con *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* y por primera vez opera libre de afiliación y al margen de cualquier restricción institucional. Dos años después publica sus *Écrits,* entre los que incluye el "Discurso de Roma" bajo el título de "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis"[2].

Durante las casi tres décadas que ocuparon sus seminarios, Lacan puso de manifiesto la subversión del campo del psicoanálisis y de la cultura en general. El discurso que produjo continúa siendo controvertido y provocativo, pues aquello de lo que habla concierne a todo ser humano. Con él intenta devolvernos a la esencia del diálogo psicoanalítico, al cual conceptualiza como una relación dialéctica que a su vez desarticula la dialéctica misma; insistiendo en que lo esencial en el psicoanálisis es la relación con el otro[3]. Ante la concepción de Freud del inconsciente como un

1 Entrevista con Enrique Krauze publicada en *Vuelta*, 29 de abril de 1979.

2 Jacques Lacan, "The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis", en *Écrits* [1966], Bruce Fink en colaboración con Héloïse Fink y Russell Grigg (trads.), Nueva York, W. W. Norton, 2006, pp. 197-268 [ed. cast.: "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", en Jacques Lacan, *Escritos*, Tomás Segovia (trad.), Ciudad de México, Siglo XXI editores, 1976, vol. I, pp. 59-139].

3 Maurice Blanchot, *The Infinite Conversation*, Susan Hanson (trad.), Mineápolis, Londres, University of Minnesota Press, 2011, p. 235 [ed. cast.: *La conversación infinita*, Isidro Herrera (trad.), Madrid, Arena Libros S. L., 2008].

continente arcano, Lacan afirma que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, es decir, que se manifiesta sin que nada preexista, que no tiene realidad concreta, ni sustancialidad. Es un saber ignorado cuya atribución deriva de los efectos del decir y se formula retroactivamente. "El inconsciente", apunta Néstor A. Braunstein, "es el poeta que reside en cada ser hablante"[4].

Todo lo que concierne a la obra de Lacan es una elaboración acerca del lenguaje y de la forma en que este se encarna en el ser hablante, a quien designa con el neologismo *parlêtre,* que incorpora el *parler* (hablar) y el être (ser). Propone que nuestro ser está atravesado por el discurso, por mensajes entrecruzados. Esa acción de desatar la palabra está cargada de consecuencias[5]. Cuando en un psicoanálisis el *parlêtre* habla, se desvanece como sujeto de la enunciación y queda representado ante sí mismo y ante el otro por lo que dice, el *parlêtre* se disuelve y se rehace constantemente en su decir[6].

Desde la perspectiva lacaniana, el discurso cotidiano se manifiesta como un telón de fondo, que encubre al otro discurso del inconsciente. Para distinguirlo de la lengua que hemos recibido de otros, la lengua formal, propone el neologismo: *lalangue* (lalengua)[7]. *Lalangue* deshace por medio de la palabra lo que la palabra había configurado, de modo que surge una palabra nueva, una invención. El sujeto, aunque suponga lo contrario, no dice lo que piensa, ya que más allá de sus ideas, el inconsciente desbarata, desasosiega sus pensamientos y sus palabras. Lejos de ser el autor constituyente del mensaje, el *parlêtre* es un ser constituido por un lenguaje que incorpora el discurso inconsciente de *lalangue* y la palabra acoplada por el sujeto en su hablar.

Con asiduidad Dora García retorna a Lacan y transita por sus seminarios con plena conciencia de que estará enfrentando un riesgo. Al considerar al sujeto hablante, el *parlêtre*, en su multiplicidad, posibilita el despliegue irrestricto de la palabra, de manera que pueda emerger el saber que deriva de *lalangue*. Su afán la lleva a descubrir

4 Néstor A. Braunstein, "Lingüistería. Lacan, entre el lenguaje y la lingüística", en *El lenguaje y el inconsciente freudiano*, Néstor A. Braunstein (ed.), Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1982, p. 182.

5 Ibíd., p. 206.

6 Jacques Lacan, *Seminario 23: Joyce and the Sinthome*. *1975-76,* 16 de diciembre, 1975, Cormac Gallagher (ed. y trad.), publicación privada y fuera de circulación. Disponible en www.lacaninireland.com (última consulta: 18/12/2017) [ed. cast.: *El seminario 23. El sinthome*, Nora González (trad.), Buenos Aires, Paidós Ibérica, 2006].

7 Jacques Lacan, *Seminario 23: Joyce and the Sinthome*, 18 de noviembre, 1975. Disponible en www.lacaninireland.com (última consulta: 18/12/2017).

las fisuras entre las palabras y a meterse por las entretelas del lenguaje, a la vez que toma una distancia respecto de sí misma; esta distancia, requerida para la irrupción de lo inesperado, le permite acogerse a su extrañeza. Su postura, discretamente provocativa que adopta desde ahí y que se recrea en el placer de sus lecturas —que ella misma describe como "rizomáticas y tentaculares"—, rastrea el centro de un espacio imaginario desde el cual nos convertimos en personajes de su dramaturgia. Por esta razón, podríamos decir que en su caso el metalenguaje resulta inadecuado.

Reconozco que es casi una traición a la obra de Dora García intentar explicarla: sus proyectos se ven envueltos en interrogantes múltiples; el título de uno de sus escritos recientes —*Radical Politics, Radical Psychiatry, Radical Art* [Políticas radicales, psiquiatría radical, arte radical]— nos podría dar la clave[8]. En él se plantea las preguntas ¿cómo entender el concepto de lo radical?, ¿qué es una institución?, ¿en qué consiste la cultura del *deviant* [marginado]?, ¿qué le da forma al arte que no opera como un arte *tout court* [a secas]? Me parece que el intento de explicar siempre falla porque su enfoque obedece más bien a un empeño por mostrar cómo la alteridad, las cuestiones del otro, hacen de la vida una obra de teatro en la que la identidad no puede escribirse sin la mirada del otro, sin la escucha del otro.

De igual forma que no sería posible concebir un lenguaje preexistente para describir su obra, me resulta imposible establecer una definición clara de la dimensión espacial en la que esta se desenvuelve. No es que se trate de espacios abstractos. Si bien las palabras se despliegan en un espacio topológico no euclidiano, estas admiten el enlace con una geometría euclidiana tangente que les permite ejercer de este modo su función de designación de la realidad, aunque ello sea solo de forma tangencial[9]. Dora García porta la palabra a esos espacios. En cada instancia, el silencio compacto, el vacío generativo y la sutileza de las construcciones que emplea como sus puntos de partida configuran un "espacio transicional" como lo plantea Donald W. Winnicott: un espacio que constituye el área intermedia entre la fantasía y la realidad, el lugar de la creatividad[10].

---

8 Dora García, "Radical Politics, Radical Psychiatry, Radical Art. An introduction to the project 'Mad Marginal'", en Dora García, *Mad Marginal Cahier #2: L'Inadeguato, Lo Inadecuado, The Inadequate*, Berlín, Sternberg Press, 2011.

9 Gérard Pommier, *Una lógica de la psicosis*, E. Berenguer (trad.), Barcelona, Ediciones Paradiso, 1984, pp. 88-89.

10 Donald W. Winnicott, "The Place Where We Live", en *Playing and Reality*, Nueva York, Basic Books, 1971, pp. 104-110 [ed. cast.: "El lugar en que vivimos", en *Realidad y juego*, Floreal Mazía (trad.), Barcelona, Gedisa, 1979].

Su concepción discontinua, ambigua, de los no-lugares en los que se centra, coincide con las "heterotopías" de Michel Foucault: "espacios diferentes", reales o imaginados, que se manifiestan a través de las distintas culturas, y entre los cuales incluye lugares sagrados donde se llevan a cabo ritos de pasaje o festivales, lugares secretos, cementerios, pero también la prisión y el hospital psiquiátrico; todos ellos comparten la enigmática característica de neutralizar, de suspender o de invertir su relación con el contexto general en el que se localizan. Se podría decir que en estos lugares la exclusión opera como estructura necesaria. A diferencia del espacio utópico que proyecta la sensación de orden y armonía a pesar de que en última instancia carece de un lugar actual, la heterotopía evoca un efecto de extrañeza inquietante, inherente a dichos espacios, aunque en un principio hubiesen sido reconocidos como familiares[11].

El teatro, en particular, es uno de los ejemplos que Foucault cita, ya que como ocurre en otros sitios de similar naturaleza heterotópica, este tiene la capacidad de superponer simultáneamente, en un lugar actual, una multiplicidad de espacios que de otra manera resultarían incompatibles entre sí. Pienso que por esta razón Dora García tiene una predilección por el teatro como "espacio transicional", como lugar para la experimentación en el que la palabra misma despliega su naturaleza heterotópica; un espacio capaz de cerrar la brecha entre la vida y el arte, entre el cuerpo y el lenguaje; un teatro liberado de su confinamiento en el lenguaje y de sus aspectos formales[12].

Así es como Antonin Artaud define el teatro en su *Segundo Manifiesto del Teatro de la Crueldad* (1933) y más adelante en *El teatro y su doble* (1938). Un teatro concebido como la proyección de la vida interior peligrosa, inhumana, que lo habitaba y que él luchaba por trascender y afirmar; lo define como el lugar en el que la faceta oscura de nuestro espíritu se nos revela por medio de una proyección material "real"[13]. Su propuesta se manifiesta como reacción en contra del teatro como institución. En estos documentos invaluables de Artaud podemos encontrar los principios organizadores de los espacios de Dora García, su teatro sin teatro.

---

11 Michel Foucault, "Of Other Spaces", Jay Miskowiec (trad.), *Diacritics*, vol. 16, n.º 1, primavera de 1986, pp. 22-27 [ed. cast.: "Los otros espacios", Luis Gayo Pérez Bueno (trad.), *Astrágalo*, n.º 7, septiembre de 1997, pp. 83-91].

12 Susan Sontag, "Approaching Artaud" [1973], en *Antonin Artaud: A Critical Reader*, Edward Scheer (ed.), Londres, Nueva York, Routledge, 2004, p. 89.

13 Ibíd., pp. 86-87.

Durante nueve años Artaud estuvo internado en una institución psiquiátrica. Desde la profundidad a la que se adentró en su estado psicótico, Artaud describió su lucha interior en contra de un cuerpo sin órganos que atacaba a su cuerpo y al dios, amo de los organismos y de las organizaciones[14]. En una reflexión sobre Artaud, Foucault señala que "la obra de Artaud resiente dentro de la locura su propia ausencia; pero esta prueba, el valor recomenzado de esta prueba, sus palabras arrojadas contra una ausencia fundamental del lenguaje, todo el espacio de sufrimiento físico y de terror que rodea al vacío, o mejor dicho, que coincide con él, he aquí la verdadera obra: la ascensión sobre el abismo de la ausencia de la obra"[15].

En *The Deviant Majority* (2010) Dora García entreteje una puesta en escena que se traduce en un evento —evocativo del teatro de Artaud— en el que el discurso de la locura y el discurso de la historia política, social y religiosa de las instituciones que han intentado controlarla llegan a coincidir en un punto de confluencia. Este acontecimiento nos sitúa en el punto de encuentro de dos espacios heterotópicos: el de la institución psiquiátrica y el del teatro. Escuchamos comentarios de miembros de los grupos de teatro Accademia della Follia de Trieste y Pirei na Cenna Grupo de Teatro do Oprimido de Río de Janeiro, quienes, habiendo sido pacientes admitidos en instituciones psiquiátricas, se integraron en las agrupaciones formadas dentro de estas. Más allá de su función reveladora o didáctica, lo que sus enunciados ponen de manifiesto es el efecto de la dimensión terapéutica del teatro. Observamos cómo el teatro les ha brindado la hospitalidad del *stabitat*, un neologismo de Lacan que condensa los términos estabilidad y hábitat[16]. La marginalidad ha entrado a formar parte de la historia; con el tiempo resulta difícil saber si su sufrimiento mental ha sido el resultado de una enfermedad o es el efecto del confinamiento mismo.

Es difícil imaginar la magnitud del sufrimiento de una persona que no puede estar sola y para quien la soledad es un confinamiento solitario, en tanto que otros han adquirido la capacidad de gozar de su soledad a partir de su infancia y, de hecho, llegan a gozar de ella como el más preciado de sus bienes. Como señala Winnicott, para que esta capacidad tan sofisticada de estar solo pueda darse, es necesario

14 «Antonin Artaud», *Revue 84*, n.os 5-6, dedicado especialmente a Antonin Artaud, 1948.

15 Michel Foucault, *History of Madness*, Jean Khalfa (ed.), Jonathan Murphy y Jean Khalfa (trads.), Londres, Nueva York, Routledge. 2006, p. 536 [ed. cast.: *Historia de la locura en la época clásica*, Juan José Utrilla (trad.), Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 302].

16 Jacques Lacan, "L'étourdit", Cormac Gallagher (trad.), *The Letter n.º 41*, 2009, p. 46 [ed. cast.: "El atolondrado, el atolondradicho o las vueltas dichas", *Escansión n.º 1*, Buenos Aires, Paidós, 1984].

que la viva presencia de un otro figure desde las etapas tempranas del desarrollo y sin imponer demandas. De ahí que la capacidad de estar solo, paradójicamente, consiste en "la experiencia de estar solo en presencia del otro". Winnicott designa a este proceso como el establecimiento de un "ambiente interno"[17]. Es quizá por esto que para poder asimilar los principios generales del confinamiento y sus efectos es necesaria una apreciación del componente de exterioridad que le da su forma y que le infunde el exceso que lo carga de energía. El confinamiento, entendido de esta manera, se manifestaría a través del contexto social y de las instituciones que lo rigen. Maurice Blanchot propone que el confinamiento nos remite al exterior y que lo que queda confinado es, precisamente, lo que está afuera[18].

En *The Deviant Majority* Dora García hace evidente el mérito de Franco Basaglia, fundador del movimiento de la desinstitucionalización de los pacientes psiquiátricos en Italia y el motor que transformó la psiquiatría en Brasil. Basaglia denuncia el escándalo de la degradación humana perpetuada por la psiquiatría institucional. En 1968 publica *L'istituzione Negata*[19]. Su denuncia contra el confinamiento al que los pacientes psiquiátricos se vieron forzados y que identifica como un sistema de deshumanización condujo a que en 1978 el código de la Ley 180 fuese modificado en Italia. Poco tiempo después, en una entrevista en Brasil, declara, "yo no soy un anti-psiquiatra porque yo no creo en ese tipo de intelectual. Yo soy un psiquiatra que quiere promover un trato diferente para los pacientes con respecto al que han recibido hasta ahora [...] aquellos que dicen que la enfermedad mental no existe [...] son unos imbéciles que no tienen el valor para trascender más allá del límite de la vida que vivimos"[20].

Sin embargo, el problema continúa manifestándose quizá más seriamente que nunca. Independientemente de que ciertas formas de confinamiento extremas hayan sido abolidas, los tratamientos farmacológicos siguen siendo utilizados como medios

17 Donald W. Winnicott, "The Capacity to Be Alone" [1958], en *The Maturational Process and the Facilitating Environment*, Londres, Hogarth, 1965, pp. 29-36 [ed. cast.: *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador*, Jordi Beltrán (trad.), Buenos Aires, Paidós, 1983].

18 Gilles Deleuze, *Foucault* [1986], Séan Hand (ed. y trad.), Mineápolis, University of Minneapolis Press, 1988, p. 43 [ed. cast.: *Foucault*, José Vázquez Pérez (trad.), Barcelona, Paidós Ibérica, 1987].

19 Franco Basaglia, *L'istituzione Negata*, Turín, Einaudi, 1968 [ed. cast.: *La institución negada. Informe de un hospital psiquiátrico*, Jaime Pomar (trad.), Barcelona, Barral, 1972].

20 John Foot, *The Man Who Closed the Asylums: Franco Basaglia and the Revolution in Mental Health Care*, Londres, Verso, 2015, p. 41.

de segregación y de agresión a la individualidad de pacientes psiquiátricos. Como señala Paola Mieli, el hecho de que en ciertos núcleos de la comunidad científica la norma aún justifica silenciar a un ser humano, en lugar de abordar las causas psicológicas y sociales de su predicamento, demuestra que la continuidad entre las racionalizaciones del pasado y las del presente no han sido interrumpidas y pone de manifiesto la persistencia de un cordón biopolítico que entrelaza alienación, control y lucro[21].

La democracia ha sido tocada por el equívoco. Paradójicamente, los sistemas de Seguridad Social han pasado de la administración de los sujetos a un poder cada vez más presente sobre los cuerpos, regido por normas que definen categorías homogéneas. El Estado moderno ha extendido su "poder biopolítico" —término propuesto por Foucault— sobre nuestras vidas en los terrenos de la natalidad, la sexualidad, la educación, la morbilidad y la administración de la salud[22]. En tanto que el discurso del psicoanálisis da testimonio al reverso de la categorización biopolítica del cuerpo sostenida exclusivamente por la ley, su apuesta va más allá de la dimensión natural del organismo.

Como destaca Éric Laurent, el psicoanálisis es una experiencia clínica que concierne a la singularidad del sujeto. No es del cuerpo aislado, sino del cuerpo hablante y su lazo social de lo que se ocupa el psicoanálisis. El cuerpo, como lugar de los afectos, es político, puesto que está atravesado por pasiones que son colectivas[23]. Es por esto por lo que el pensamiento psicoanalítico se aproxima al pensamiento político más que al científico, por el hecho de que toda situación política es invariablemente singular, mientras que la ciencia construye sistemas para que tenga lugar la generalización, la reproducibilidad[24]. En nuestra época, en la que la preocupación por la igualdad

21 Paola Mieli, "Normality and Segregation in Primo Levi's Sleeping Beauty in the Fridge", en *Lacan on Madness: Madness, Yes You Can't*, Patricia Gherovici y Maya Steinkoler (eds.), Londres, Nueva York, Routledge, 2015, p. 229.

22 Michel Foucault, "The Birth of Biopolitics", en *Ethics. Subjectivity and Truth*, vol. 1, Paul Rabinow (ed.), Robert Hurley (trad.), Nueva York, The New Press, 1997, pp. 173-179 [ed. cast.: *El nacimiento de la biopolítica*, Horacio Pons (trad.), Madrid, Akal, 2009].

23 Éric Laurent, *L'Envers de la Biopolitique. Une écriture pour la jouissance*, París, Navarin/Le Champ freudien, 2016 [ed. cast.: *El reverso de la biopolítica. Una escritura para el goce*, Enric Berenguer (trad.), Buenos Aires, Grama Ediciones, 2016].

24 Alain Badiou, *Infinite Thought. Truth and the Return of Philosophy*, Oliver Feltham y Justin Clemens (trads.), Londres, Nueva York, Continuum, 2003, p. 61.

intenta borrar toda diferencia, el cuerpo como superficie de inscripción singular adquiere una mayor relevancia y permite retomar la tesis propuesta por Lacan de que "el inconsciente es la política"[25].

En *The Sinthome Score* [La partitura sinthoma] (2014-2016) Dora García pone en acto la lectura de *El Seminario 23. El sinthome. 1975-1976* de Lacan, con la participación de un lector que lee en voz alta las palabras de Lacan y otra persona que, de acuerdo a las instrucciones precisas que el *score* [partitura] le dicta, ejecuta una serie de movimientos corporales con los que abre otra forma de respuesta al texto, distinta de la verbal. Esta dialéctica personifica y da cuerpo a la tensión entre *psyche* y *soma*, como si el cuerpo en movimiento hubiese internalizado la topología del texto. Las deformaciones inteligentes en el espacio tridimensional, que son ejecutadas —actualizadas— por medio de este procedimiento mimético, operan a la manera de una percepción transliteral propioceptiva; son fragmentos narrativos de las correspondencias entre la imagen del cuerpo consciente y la imagen representada. En uno de sus escritos sobre la danza, Stéphane Mallarmé se refiere a "la bailarina que no baila, sino que con el grafismo de su cuerpo escribe aquello que la obra escrita solo podría expresar por medio de múltiples párrafos de diálogo o prosa descriptiva"; propone que "el poema de la bailarina está escrito sin las herramientas del escritor"[26].

En este seminario Lacan centra su atención en el caso de James Joyce: explora la noción de que el sujeto es constituido por el lenguaje, pero también se des-constituye y reconstituye a través de él. Para Lacan el síntoma de Joyce es el lenguaje. Al avanzar del síntoma al *sinthome* propone un concepto nuevo en psicoanálisis que examina a través de Joyce y de sus escritos. Pero es quizá la función radical del psicoanalista en un psicoanálisis a lo que más nos acercamos en *The Sinthome Score.* Dora García aproxima al espectador a ese campo muy particular que contiene la realidad psíquica del analista y del analizante, en el cual se activa una especie de dispositivo en que se configuró la relación entre dos personas. Paradójicamente, la relación analítica, a medida que avanza el proceso dejará de ser una relación entre dos para convertirse en un único lugar psíquico, el lugar del entre-dos, que incluye conjuntamente al analista y al analizante[27].

25 Jacques Lacan, *Seminario 14: The Logic of Phantasy, 1966-67*, 10 de mayo, 1967, Cormac Gallagher (ed. y trad.), publicación privada y fuera de circulación. www.lacaninireland.com [ed. cast.: https://seminarioslacan.files.wordpress.com/2015/02/17-seminario-14.pdf [última consulta: 18/12/2017].

26 Stéphane Mallarmé, "Ballets" [1886], en *Mallarmé: Selected Prose Poems, Essays & Letters*, Bradford Cook (trad.), Baltimore, The John Hopkins Press, 1956, p. 62.

27 Juan David Nasio, *Cinco Lecciones Sobre la Teoría de Jacques Lacan*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1993, pp. 148-149.

Previamente en su seminario titulado "*...ou pire*" (...o peor), en 1972, Lacan había introducido el concepto topológico del nudo borromeo[28]. Es a partir de este seminario cuando manifiesta su fascinación por los nudos. En el esquema de Lacan, el nudo borromeo, constituido por tres eslabones, entrelaza a los tres registros de la experiencia[29]:

> Real (R), que no es lo mismo que la realidad. Se refiere a lo que no tiene sentido, lo localizado fuera de todo orden, lo indistinto, lo disperso, Tánatos. Por lo tanto, evoca ansiedad.
>
> Simbólico (S), que comprende al lugar del lenguaje y de la palabra. Nada podría escribirse sino desde el registro simbólico.
>
> Imaginario (I), que abarca todo lo que forma un enlace que supone similitud y relación. La experiencia del espejo en el que el sujeto se reconoce y frente al cual queda atrapado. Lo que constituye a todo lo representable que llamamos realidad.

El anudamiento de los tres anillos a la manera borromea implica que no sería posible deshacer uno de los anillos sin que al mismo tiempo los otros dos fuesen liberados. Dentro de la esfera de nuestra experiencia nada se sustrae a esa estructura que el nudo representa, ni siquiera el nudo mismo que es igualmente real, simbólico e imaginario[30]. Así pues, el borromeismo es la generalización de un axioma esencial cuya evidencia se manifiesta en la eventualidad de que uno de los anillos se deshaga, existiendo solo por ese instante del desanudamiento en el que un corte único causaría que los tres anillos se dispersen[31]. La irrupción de un evento como este resultaría desconcertante y algunas veces hasta perturbador ante lo que no tiene nombre ni forma. Ahí reside el horror del nudo que se experimenta merced al desanudamiento[32].

---

28 Jacques Lacan, *Seminario 19: ...ou pire. 1971-72*, 9 de febrero, 1972, Cormac Gallagher (ed. y trad.), publicación privada y fuera de circulación. Disponible en www.lacaninireland.com (última consulta: 18/12/2017) [ed. cast.: *Seminario 19: ...o peor*, Buenos Aires, Paidós Argentina, 2012].

29 Jacques Lacan, *Seminario 22: R:S:I: (1974-1975)*, Gerardo Arenas (trad.), 10 de diciembre, 1974, Cormac Gallagher (ed. y trad.), publicación privada y fuera de circulación. Disponible en www.lacaninireland.com [ed. cast.: https://seminarioslacan.files.wordpress.com/2015/02/27-seminario-22.pdf (última consulta: 18/12/2017)].

30 Jean-Claude Milner, *Los nombres indistintos* [1983], Irene Agoff (trad.), Buenos Aires, Manantial, 1999, pp. 9-13.

31 Ibíd., p. 15.

32 Ibíd., p. 65.

Las implicaciones del desanudamiento borromeo pueden ser pensadas en varios contextos, como, por ejemplo, la transición entre sueño y vigilia, el choque de un encuentro inesperado o en lo que se resume una sesión analítica. El desanudamiento manifiesta la estructura de estos instantes diversos a través del acontecimiento de la dispersión a la que cada uno de ellos podría dar lugar. Es precisamente ese desanudamiento por el que lo real del nudo borromeo se constituye. En ese acontecimiento en el que el sentido golpea, y afloran los episodios de la sinrazón[33].

Todo discurso se orienta hacia un punto de perplejidad en donde lo que estaba enlazado, en un instante se desanuda. Sin embargo, la singularidad del discurso en el psicoanálisis se presta para que, en el instante siguiente, el anillo vuelva a cerrarse y el nudo sea sostenido. Es así que la irrupción del registro real queda nuevamente anudada, el horror que había sido desencadenado al mismo tiempo se revierte y se restaura el orden. De hecho, la palabra "análisis" deriva del vocablo griego *analuein*, que se refiere a la acción de soltar, de disolver un nexo. Juan David Nasio capta esta dinámica en la siguiente cita: "el análisis crea las condiciones para que el sujeto se vuelva extraño a sí mismo [...] una perdida que yo denominaría exilio [...] para que el sujeto encuentre, como si viniera de afuera, como si fuera extraña a él, la cosa más íntima de su ser"[34].

¿Qué logra Joyce con su escritura según Lacan? Joyce intenta generar un lenguaje primordial y, en esa misma operación, desintegrar el inglés fonéticamente; al punto de aproximarse a lo indecible, se orienta hacia la palabra ininteligible. El lenguaje de Joyce a través de sus escritos pone en acción su necesidad de quebrar el lenguaje, de triunfar sobre él y desprenderse de su estructura lingüística, de perforarlo para liberarse de ese idioma que él ni ha originado ni ha puesto en uso. Joyce se inventa a través de un lenguaje que le permite hacerse con un nombre, que le permite suplir una carencia en su estructura interna y convertirse en "un hombre de letras"[35]. La obra de Joyce habría que leerla letra por letra.

El misterio está en la letra, en la instancia de la letra en lo inconsciente, como lo define el psicoanálisis. Algo se pone en juego en el espacio y, sin embargo, es difícil de situar porque la letra pasa inadvertida. Al desviar nuestra atención de la búsqueda de sentido, ya que la letra por sí sola carece de sentido, notamos que su importancia radica en el residuo del sentido, lo que nos hace pensar: *c'est comme ça*

33 Ibíd., p. 17.

34 Juan David Nasio, *Cinco Lecciones,* óp. cit., p. 107.

35 Roberto Harari, *¿Cómo se llama James Joyce? A partir de "El Sinthoma", de Lacan,* Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1995, p. 221.

(esto quiere decir aquello). Más allá de estar simplemente asociada a la palabra, se manifiesta en sí misma como un objeto. Lacan cita a Joyce en una homofonía: "*a letter a litter*", que es su manera de decir que la letra es un residuo, es basura, que se pierde en la palabra[36].

Es por medio de la escritura que Joyce plantea sus enigmas; sin embargo, se trata de una verdad cuya revelación no puede ser articulada en su totalidad. Lacan lo expresa con la invención del neologismo *mi-dite* (lo dicho a medias)[37]. Según él es así como Joyce introduce un cuarto anillo en la estructura del nudo: el *sinthome*, como una formación psíquica en el nudo borromeo de tres que le da consistencia a su estructura psíquica y que, por lo tanto, le es inconsciente. Joyce mismo se convierte en *Joyce le sinthome* al consolidar la topología de sus registros Real, Simbólico e Imaginario por medio del *sinthome* y previene de esa manera la psicosis.

Lacan recomienda que en todo análisis es esencial identificar el nudo del analizante para poder coserlo bien por medio de un "artificio"[38]. Para ello es necesario encontrar el sentido que se produce descosiendo y haciendo sutura, a la manera en la que Joyce ata su nudo con el *sinthome*[39]. Son precisamente esas rupturas las que interesan a Dora García, las que se dan en los actos del habla, en la existencia de fuerzas contrapuestas, fuerzas encontradas que la sitúan —haciendo una paráfrasis del texto de Jean-Claude Milner— "ahí donde nacieron el Teatro y la Historia y el Amor y la Filosofía [...] Ahí donde nacieron igualmente las libertades formales y el psicoanálisis, que las reclama [...] porque el sujeto que desea, nunca se sostiene mejor en la Realidad que en el ciudadano libre en sus movimientos y en su palabra"[40].

36 Jacques Lacan, "The Seminar on the Purloined Letter" [1955], en *Écrits*, óp. cit., p. 18 [ed. cast. "El seminario de la carta robada", en *Escritos*, óp. cit., vol. 2].

37 Jacques Lacan, *L'étourdit*, óp. cit., p. 78.

38 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts in Psychoanalysis*, Jacques-Alain Miller (ed.), Alan Sheridan (trad.), Nueva York, W. W. Norton, 1978, p. 209 [ed. cast.: *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre (trads.), Buenos Aires, Paidós, 1989].

39 Roberto Harari, *¿Cómo se llama James Joyce?*, óp. cit., p. 131.

40 Jean-Claude Milner, *Los nombres indistintos*, óp. cit., p. 59.

“Il y a un trou dans le réel”, de la serie *Golden Sentences*, 2014

[“Hay un agujero en lo real”, de la serie *Frases de oro*]

Pan de oro sobre pared. Medidas variables
49 Nord 6 Est - Colección Frac Lorraine, Metz

La serie *Golden Sentences* [Frases de oro] se inicia en el año 2002, primero con letras doradas sobre cartones forrados de tela (como las portadas de los libros) y, al año siguiente, con pan de oro aplicado directamente sobre el muro. La idea es “literalizar” la expresión “una frase de oro”; un pensamiento que se fija en una arquitectura para que guíe nuestras vidas, como los *mottos* o lemas de los blasones familiares, o las frases del día de calendarios y agendas: una frase que expresa una motivación, un ideal, o la forma de conducta de una persona, un grupo, una institución, un Estado o una familia.

Desde el 2003, Dora García ha producido unas treinta frases de oro, que no suelen ser originales, sino encontradas en los lugares más diversos. En concreto, “Hay un agujero en lo real” procede de *El Seminario 23. El sinthome*, de Jacques Lacan, y aunque no aparece como tal, sí puede entenderse como una paráfrasis del siguiente párrafo:
“Para mí, en efecto, si no se admite esta verdad de principio de que el lenguaje está ligado a algo que agujerea lo real, no es simplemente difícil sino imposible considerar su uso. El método de observación no podría partir del lenguaje sin que este aparezca agujereando lo que se puede situar como real. A partir de esta función del agujero, el lenguaje opera su captura de lo real”[1].

1 Jacques Lacan, *El seminario 23. El sinthome [1975-1976]*, Nora González (trad.), Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 32.

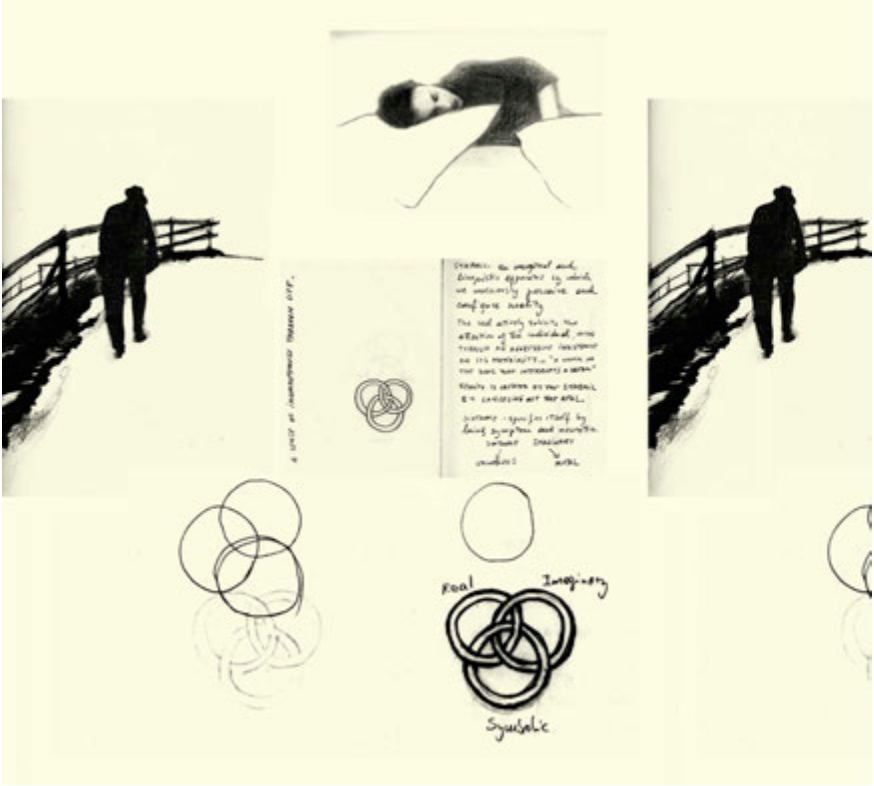
Jacques Lacan Wallpaper, 2013

[Papel pintado de Jacques Lacan]

Papel pintado, medidas variables
Colección particular, Madrid

En paralelo al desarrollo de *Mad Marginal Charts* [pp. 54-58], Dora García, respondiendo a la invitación de la casa de edición de papeles pintados Wallpapers by Artists, elaboró una composición a partir de los dibujos de sus cuadernos de notas, que realizaba a propósito de los libros que leía o lo que le sucedía en el momento; en este caso: las lecturas de Jacques Lacan y Robert Walser, y un dibujo de su hijo dormido. Los dibujos se montaron sobre un fondo amarillo, pensando en el famoso relato *The Yellow Wallpaper* (1892), de Charlotte Perkins Gilman, que narra el frágil estado psíquico de una mujer que proyecta esa fragilidad en el papel amarillo de la casa: "¡Ese papel de pared tiene el amarillo más extraño! Me hace pensar en todas las cosas amarillas que he visto, no en cosas bellas como los ranúnculos, sino en cosas viejas asquerosas, malas y amarillas. Pero hay algo más en ese papel: ¡su olor! [...] Lo único que se me ocurre es que es como el color del papel. Un olor amarillo"[1].

1 Trad. propia. Véase Charlotte Perkins Gilman, *El papel pintado amarillo* [1892], ed. bilingüe, María José Chuliá (trad.), Zaragoza, Editorial Contraseña, 2012 [N. del Ed.].



The Deviant Majority. From Basaglia to Brazil, 2010

[La mayoría marginada. De Basaglia a Brasil]

Película digital, 16:9, color, hablada en italiano, inglés y portugués brasileño, 34'
Fundación "la Caixa", Barcelona

Para Dora García este vídeo inauguró una nueva forma de trabajar y un nuevo posicionamiento. Sus orígenes están en la invitación de Andrea Viliani, director de la Galleria Civica di Trento, para realizar un proyecto en este espacio. Al tomar contacto con el norte de Italia, García desarrolló un especial interés por la ciudad de Trieste, a la que su trabajo vuelve una y otra vez desde entonces, pues esta localidad convoca para ella numerosas asociaciones. Allí residió James Joyce, que le dio el sobrenombre *Tarry-Easty*, entre 1904 y 1920, cuando comenzó a escribir *Ulises*. Dieciocho años después, Mussolini proclamó, en la Piazza de l'Unità, las leyes raciales que prohibían a los judíos trabajar para el Estado y les limitaba la posibilidad de ejercer las llamadas "profesiones intelectuales"; esto provocó una fuga de discípulos judíos triestinos de Freud a Sudamérica, inaugurando la potente tradición psicoanalítica brasileña y argentina, referencia clave para García en otros proyectos como *Segunda Vez* [p. 154]. También en Trieste, el psiquiatra Franco Basaglia[1] revolucionó el cuidado psiquiátrico, en la década de 1970, denunciando lo evidente —la desposesión a la que son sometidos los internos de los hospitales psiquiátricos— a través de un análisis crítico que desmontó la institución total (aquella que regula por entero la vida de sus residentes), abriendo el manicomio simbólica, legal y literalmente. Con la puesta en marcha de la Ley 180, en 1978, también llamada "ley Basaglia", los manicomios, como centros de internamiento indefinido, dejaron oficialmente de existir en Italia.

En el vídeo de García, resultado de estas pesquisas, la protagonista Carmen Roll, enfermera psiquiatra, explica a la cámara su paso por la Universidad de Heidelberg, por el Socialistische Patienten Kollectif (SPK) —organización radical de izquierdas que reunía a psiquiatras, estudiantes e internos bajo lemas como "Haz de tu enfermedad un arma"—, así como la relación que aquella juventud alemana sesentayochista establecía entre el nazismo y la psiquiatría. Otros movimientos similares al basagliano tuvieron una gran influencia cultural y política en Reino Unido, Alemania, España y Sudamérica, aunque pocas veces estuvo acompañada de transformaciones reales en las políticas oficiales de salud mental. En este sentido, la lucha de esta "mayoría marginada" se ha concretado, como manifiesta este trabajo, en las organizaciones de apoyo y cuidado mutuo, y, en relación con la práctica de esta artista, tales reflexiones, vivencias y trayectorias han dado lugar a otros trabajos de autoría colectiva como *The Hearing Voices Café / El Café de las Voces*[2].

1 Parte del título de este trabajo, *The Deviant Majority*, alude directamente al libro de Franco Basaglia *La maggioranza deviante* (1971) [ed. cast., *La mayoría marginada. La ideología del control social*, Jaume Reig (trad.), Barcelona, Editorial Laia, 1973] [N. del Ed.].

2 *The Hearing Voices Café*: proyecto iniciado por Dora García (2014), más información en: http://thehearingvoicescafe.doragarcia.org. Véase también el ensayo de Dena Beard, "Entre la institución y la acampada", en la presente publicación, pp. 80-93.

The Sinthome Score, 2014-2016

[La partitura sinthoma]

Performance, partitura
Cortesía de la artista
Colección Castello di Rivoli, Turín, Italia

The Sinthome Score se concibió como respuesta a la invitación de Eva Birkenstock, comisaria de la Kunsthaus Bregenz Arena, en la ciudad austriaca de Bregenz en 2013. Por entonces, Dora García estaba muy interesada en James Joyce, en torno a cuya lectura había realizado los proyectos *Exhausted Books* [p. 52], y *The Joycean Society* [p. 100], ambos de 2013. Una vez en Bregenz y sabiendo del interés de Lacan por el autor irlandés, encontró el Lacan Archiv Bregenz, donde tenía lugar una situación similar a la lectura colectiva de la obra *Finnegans Wake*, de Joyce, en la Zurich James Joyce Foundation. En este caso, se leía el texto del *Séminaire XXIII. Le Sinthome* [El seminario 23. El sinthome[1]], de Lacan con el propósito de traducirlo al alemán. Dos párrafos acerca del cuerpo y el sentido, sus adecuaciones, adaptaciones y modos de acomodarse tanto en el lenguaje como en la danza llamaron especialmente la atención de la artista[2].

El texto de Lacan y el ejercicio de su lectura, atenta y constante, indujeron a García a pensar en una performance que no se realizase para un público, sino entre un cuerpo y un lenguaje, entre un *reader*-lector y un *mover*-movedor, el uno actuando para el otro, hubiese o no espectadores. De este modo, no existe una determinada manera —menos aún en términos de corrección o incorrección— de hacer la performance, todo es parte del proceso de adecuación entre los dos performers. Tanto el lector como el movedor, cuyos papeles son intercambiables, tienen como "partitura sinthoma" el texto de Lacan, para el primero, y una tabla de movimientos (representados por dibujos a lápiz de diferentes posiciones), para el segundo. El espectador percibe en forma de fragmentos una relación de interdependencia en la que no puede entrar; no obstante, se disponen para él una serie de partituras para ambos papeles, tanto para sumarse como para seguir con más facilidad la performance que ya está realizándose.

1 Jacques Lacan, *El seminario 23. El sinthome [1975-1976]*, Nora González (trad.), Buenos Aires, Paidós, 2006.

2 Los dos párrafos que interesaron particularmente a la artista son: "El psicoanálisis, en suma, no es más que un cortocircuito que pasa por el sentido, el sentido como tal, que hace poco definí mediante la copulación del lenguaje, puesto que asiento allí el inconsciente, con nuestro propio cuerpo". Y más adelante: "Aquí una observación que quizá podría frenar un poquito lo que abisma en lo que podemos abarcar de la *père-version* por el uso del nudo borromeo. Nos sorprende completamente que haya algo donde el cuerpo ya no sirva como tal: es la danza. Esto permitiría escribir de manera algo distinta el término condanzación", en Jacques Lacan, *El seminario 23*, óp. cit., pp. 120 y 151-152.

The Sinthome Score. Estudios preparatorios, 2013

Cuaderno con 76 dibujos, libro anotado
Colección DKV

Dibujos a lápiz originales realizados para *The Sinthome Score* [La partitura sinthoma], y el texto utilizado como guía para los dibujos: la edición de *Le Séminaire. Livre XXIII. Le Sinthome*, París, Seuil (2005), anotada y subrayada.

Entre la institución y la acampada

Dena Beard

El antiguo edificio del U. C. Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive ostenta una arquitectura absolutamente impenetrable, más propia de un polvorín que de un museo. Es una fortaleza brutalista compuesta de cubos apilados que se extiende desde la universidad hacia la bahía de San Francisco. En el interior, una serie de galerías voladizas ascienden hasta el techo en torno a un atrio colosal, coronado por una claraboya que proyecta sobre las paredes grises una luz sobrenatural que va cambiando a lo largo del día. Si giráramos ese atrio como si fuera la apertura de un enorme objetivo, unas ocho o diez posiciones, encontraríamos un diminuto agujero en el otro extremo. De ese agujero sale una angosta escalera que desciende hacia el subsuelo, bajo el abanico de hormigón, y conduce a un laberinto de oscuros cubículos sin ventanas. Dentro de uno de esos cubículos, justo al lado de la puerta del jefe, era donde yo trabajaba.

La decoración en mi espacio de dos metros cuadrados consistía en un ejemplar de *Bartleby, el escribiente*[1], y, prendido en la pared más próxima a la salida de emergencia, un sobre con un puñado de arena de playa que me había enviado el artista David Horvitz. A pesar de su aspecto de fortaleza inexpugnable, en 1994 el Berkeley Art Museum fue declarado edificio catastrófico desde el punto de vista sísmico. Se repartieron entre los trabajadores silbatos y linternas de emergencia con baterías de gel; en caso de terremoto, nos dijeron, refugiaos debajo de cualquier superficie resistente y esperad a que alguien acuda en vuestra ayuda. Sin embargo, se rumoreaba que, en realidad, si llegaba a producirse un seísmo de cierta magnitud la tierra de debajo del museo se licuaría, los miles de toneladas de hormigón que se elevaban sobre nuestras cabezas implosionarían violentamente en cuestión de segundos, y apenas tendríamos posibilidades de sobrevivir.

Corría el año 2011, y yo pasaba los días trabajando en las exposiciones del museo y las noches en la acampada que los indignados del movimiento Occupy Oakland habían levantado a unos kilómetros del museo. Desde principios de octubre hasta mediados de noviembre, cientos de personas invadimos la plaza del Ayuntamiento con tiendas remendadas con cinta de embalar, lujosas camas con dosel, cartones o sacos de dormir. Protestábamos contra los tiroteos que habían tenido lugar en Oakland y en otros lugares, donde la policía había disparado contra ciudadanas y ciudadanos negros e indefensos, pero también queríamos denunciar algo mucho más evidente: que los ideales americanos de la democracia se habían convertido en una parodia, en propaganda para los ingenuos, y que ahora teníamos que soportar la supremacía de los blancos, la explotación y el sexismo. Nuestra tarea

1 Cuento de Herman Melville, publicado por primera vez en dos partes en 1853 como *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street* [N. del Ed.].

consistía, sencillamente, en juntarnos en público y ver si podíamos imaginar algún otro modo de ser.

La plaza del Ayuntamiento de Oakland no era un lugar demasiado seguro para acampar, rodeado de instituciones municipales, al lado de la comisaría, del ayuntamiento y de la cárcel. No obstante, acudíamos allí al salir del trabajo, sin cambiarnos de ropa, después de hacer turnos de ocho horas, y guardábamos nuestros ordenadores portátiles en bolsas impermeables para que no se estropearan. La mayoría nos sentíamos insatisfechos; la rabia, cierto sentimiento de superioridad y el malestar ante las injusticias sociales nos reconcomían por dentro y, desde luego, pensábamos que no estábamos a la altura de la tarea que nos habíamos impuesto. Era una ceguera consensuada, esa búsqueda de una sensación de participación genuina que aún no podíamos imaginar, pero intentábamos mostrarnos receptivos a lo que estaba por venir y a lo que todavía era necesario hacer. Cientos de personas, sentadas en aquella hierba embarrada, arrasada por cientos de pisadas, escuchábamos las historias de desalojos, deudas, arrestos, deportaciones, exilio, pobreza y enfermedad que nos contaban los demás, relatos cargados de desolación, pero también de ironía y de humanidad. La policía aparecía de vez en cuando y nos rompía las tiendas, lanzaba gases lacrimógenos indiscriminadamente y hacía unos cuantos arrestos. Nuestra presencia en la plaza no tenía sentido, no servía absolutamente para nada. Sin embargo, volvíamos noche tras noche. Fue allí, atrincherados en el fracaso, donde empezamos a sentir que aquella ocupación peculiar e insignificante podía llegar a ser interactiva, relevante e instructiva.

Este es el escenario donde tomé contacto por primera vez con la obra de Dora García —atrapada en algún lugar del norte de California, a medio camino entre la institución y la acampada—, y conocí sus proyectos a través de hipertextos y de vídeos online; a través de revistas y libros prestados y escaneados. Eran materiales traducidos una o dos veces, subtitulados; citas, versiones, extractos, fuentes web. Uno de los rasgos intrínsecos a la naturaleza de los proyectos de García es que persisten a pesar de su carácter indirecto (o quizá gracias a él). Esta informalidad les permite resistirse activamente a caer en la corrección de las instituciones que ocupan.

En la introducción al diario online de *The Beggar's Opera* [La ópera del mendigo], una pieza producida para el Skulptur Projekte de Münster en 2007, García explicaba que su objetivo era "crear un personaje que habite el espacio público y se enfrente a él de una manera en parte improvisada y en parte escenificada. Un personaje lo suficientemente marginal para poder hablar con todo el mundo, para decir lo que le dé la gana y estar ahí sin que realmente se note su presencia: como los sirvientes y los locos. Actúa como un catalizador: reparte información y provoca situaciones

que generan una narración que adopta la forma de una conversación o una acción"[2]. García contrató a varios actores para que interpretaran el papel del mendigo y les dio instrucciones precisas para que vagaran por las calles de Münster y buscaran escusas para entretener a la gente, para que les pidieran dinero y utilizaran esa transacción como base para recopilar anécdotas, ofrecerles consejos y crear situaciones absurdas en el espacio público. Debían evitar causar lástima o compasión. En las cartas que escribió para los actores, también publicadas en internet, se refiere a menudo a Diógenes, el filósofo griego que vivía en la calle, se burlaba de los valores y las convenciones sociales, comía, bebía, se masturbaba en público, y a veces ladraba a los transeúntes (en griego, la palabra "cínico" quiere decir "perruno")[3]. Cuando estaba en la acampada de Occupy Oakland, pensaba muchas veces en *The Beggar's Opera*. Algunos de los que nos habíamos reunido allí interpretábamos el papel de agitador, el de informador, el de artista; había otros que habían llegado a esa situación por culpa del desahucio, de la locura, de la adicción; unos pocos habían decidido conscientemente rechazar las convenciones y convertir la calle en una forma de vida permanente. Anárquica y marginal, aquella acampada era una colección de relatos divergentes, contados y por contar, que se resistían a utilizar el espacio público para crear "sentido común".

Sin ti la obra no existe

La desaparición es el destino lógico de los fantasmas: lo improbable es la aparición. Lo que hacemos cuando describimos y recordamos obras de arte no es una mera descripción: es un encantamiento para hacerlas aparecer.

— Dora García, *The Mnemosyne Revolution*, 2015-2017

En el *Oxford English Dictionary*, la palabra "*ekphrasis*" se define como "un recurso literario por el cual se describe en detalle una pintura, una escultura u otra obra de arte visual"[4]. En mis años de formación artística, el vicio romántico de la écfrasis,

2 *The Beggar's Opera* es una obra de Dora García para el Skulptur Projekte Münster 07. Disponible en http://www.thebeggarsopera.org (última consulta: 18/12/2017).

3 La palabra cínico en griego es *kynikos*, que deriva de kynos (perro). [N. del T.].

4 Oxford English Dictionary Online, s. v. "ekphrasis (n.)". Disponible en http://www.oed.com/view/Entry/59412 (última consulta: junio de 2017). En el diccionario de la Real Academia Española, la écfrasis se define como "Descripción precisa y detallada de un objeto artístico. / Figura consistente en la descripción minuciosa de algo". [N. del T.]

cuyo paradigma serían las reflexiones rapsódicas del filósofo francés Denis Diderot, no estaba bien visto. No *describáis*, nos reprendían mis profesores, *criticad*. Como conservadores y críticos, éramos los árbitros de un impreciso "sentido común": los códigos sociales que todos defendemos y obedecemos. La crítica es hoy la imperiosa vocación de la intelectualidad liberal, y la defensa del arte se identifica con nuestra difusa reivindicación de la visión democrática y la justicia social, de la independencia y la educación pública. Años después, cuando empecé a trabajar en el museo, mi misión consistía en parte en crear narrativas maestras igual de difusas que pudieran ser entendidas por todo tipo de públicos, y que evocaran esta conciencia colectiva mitológica.

Sin embargo, es difícil distanciarse, mostrarse crítico, cuando la obra de arte te sostiene la mirada. ¿Qué significa quedar totalmente consumido por una obra de arte, atrapado por el delirio, la perversión, el placer que provoca? En lugar de establecer una distancia crítica, "me abandono a ella, me sumerjo en su misterio, y ella se piensa en mí"[5]. Es aquí, en la obra de arte, donde los sentidos me traicionan, la conciencia me falla, en el momento en que intento ver lo que no se puede ver y expresar lo inefable.

La *Mnemosyne Revolution* que García concibió para la atrevida exposición *An Imagined Museum* plantea en unos términos inquietantemente probables las circunstancias que podrían conducir a la desaparición total del arte: ya sea a través de un régimen totalitario o de la prolongación natural de la tendencia actual, en la que el arte se reduce únicamente a su valor de mercado y se convierte en un botín almacenado por unos ladrones[6]. A continuación, García resucita las obras de arte a través de la descripción: la écfrasis como exhumación.

Lee Lozano, *Verge*, 1965, "*verge*" significa "borde" o "margen", o un límite extremo más allá del cual sucederá algo determinado. Es posible que sea un juego de palabras con la palabra "*vierge*" ("virgen", en francés), pues la pintura emula (según se puede deducir de la imagen) un pliegue en una tela, como una tela planchada que se hubiera desdoblado. Prácticamente cuadrada, dos metros, y en colores oscuros[7].

---

5 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* [1945], Donald A. Landes (trad.), Londres, Routledge, 2013, p. 122 [ed. cast.: *Fenomenología de la percepción*, Jem Cabanes (trad.), Barcelona, Península, 1975].

6 *An Imagined Museum: Works from the Centre Pompidou, Tate, and MMK Collections*: exposición celebrada en Tate Liverpool (20-11-2015 / 14-02-2016); MMK Frankfurt (26-03-2016 / 11-11-2016); Centre Pompidou - Metz (19-10-2016 / 27-03-2017).

7 Dora García, "451 Museum: The Mnemosyne Revolution", en *An Imagined Museum: Works from the Centre Pompidou, Tate, and MMK Collections*, Tate Liverpool, 2015, p. 31.

En una conferencia que pronunció en la Kadist Foundation de San Francisco, García presenta la *Mnemosyne Revolution* y se disculpa por adentrarse en una interpretación compleja, pero clara, del concepto de "agujero en lo real" de Jacques Lacan[8]. Parafraseando a la artista, hay una parte de nuestra realidad que nunca conseguimos representar a través del discurso ni de la imagen: como una alucinación, desaparece en cuanto intentamos darle una forma definitiva, y solo puede presentarse como algo que surge. Cuando bordeamos los límites de este inconcebible agujero en la realidad, perdemos el control del lenguaje y de los códigos de construcción de significado. Sin embargo, siempre debemos regresar al mundo de los signos y los símbolos para expresar nuestra experiencia: "el lenguaje come lo real"[9].

La écfrasis como recitación, como encantamiento, es capaz de destruir y producir activamente, pues juega con la tensión entre la palabra y la imagen, y siempre se cuela a hurtadillas, nos guste o no, en el acto de la descripción. En los proyectos de García se encuentra implícita esta modalidad de inversión especular: cuestionan nuestros métodos de interpretación, nos obligan a mirarnos en el espejo y subrayan la subjetividad del intérprete. La écfrasis pone de manifiesto que la imaginación individual es capaz de evocar, a veces de manera flagrante, lo que no se puede o no se podía ver, y de producir activamente algo que en realidad no está allí. En este sentido, la écfrasis no es tanto una estructura crítica como un proceso ritual: el acto encarna por completo la intención.

Una lista de *100 Impossible Artworks* [100 obras de arte imposibles] en letras de vinilo, ordenadas por número, en la pared de una sala. La obra número 57 dice "tocar un cuerpo humano hasta desgastarlo", y la número 88, "alterar la obediencia de los espejos". Una obra de arte necesita un soporte, de la misma manera que un espejo es el soporte de lo que refleja. Pero, nos pregunta García, ¿cómo podría "desobedecer" ese espejo? ¿Acaso el espectro de esa desobediencia se despegará de las palabras en vinilo para aparecerse en los límites de nuestra realidad? ¿O seguiremos aferrándonos con fuerza al dictado sensorial de los espejos obedientes, o de los objetos artísticos perfectamente acabados?

Lo que importuna a las instituciones es la singularidad genuina de este impulso: a través de la interpretación, eliminamos la distancia que nos separa de la cosa que describimos, y transformamos la experiencia en algo totalmente subjetivo. Nos "convertimos" en la cosa que describimos. Se puede decir, por consiguiente, que además desobedecemos

---

8 Dora García, "An ESP Evening", Kadist Foundation, San Francisco, 30 de noviembre de 2016. Disponible en vimeo.com/199211996.

9 Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XXIII. Le Sinthome*, 1975-1976, París, Le Seuil, 2005, p. 31 [ed. cast.: *El seminario 23. El sinthome*, Buenos Aires, Paidós, 2006].

las leyes de la situación, de la experiencia, en la medida en que trascendemos la lógica de las relaciones sujeto/objeto, y colmamos nuestras descripciones de síntomas inconfundiblemente nuestros. Como Diógenes cuando ladraba a los transeúntes, o como cuando uno se declara anti-ciudadano durmiendo en el parque con unos cartones, encontramos placer en la singular absurdidad de nuestra condición humana. La realidad que refiere y promete la écfrasis es totalmente inaccesible, se encuentra más allá del mundo material de nuestras vidas reales. Con intereses divergentes, mal integrados en la sociedad, no ocupamos las instituciones con el fin de descubrir el sentido común, sino de rebasar ese horizonte y apuntar a los placeres que se encuentran en otro lugar.

L'Inadeguato, Lo Inadecuado, The Inadequate

La luz blanca y cegadora de la sala se puede palpar nada más entrar. Sudando, porque es verano y hace calor, busco en las paredes y en el suelo algún indicio de arte, o al menos, unas instrucciones. Bajo la mirada y me encuentro con el saludo impertinente de un enorme podio de madera en el que se puede leer: "L'Inadeguato, Lo Inadecuado, The Inadequate". ¿Qué tipo de hospitalidad es esta? Sin dejarme desanimar, entro en la sala, advierto la presencia de dos guías y me sumo aliviado al grupito que se ha reunido a su alrededor para conocer mejor el proyecto. Uno de los guías habla, el otro traduce. Hablan de "un artista que se niega a crear, que nunca le da al público lo que el público quiere". No muy lejos de allí, un hombre sentado en una mesa trabaja en un ordenador portátil. Sigo su mirada hasta que descubro una proyección en una pared cercana, y me alarmo cuando me doy cuenta de que está describiendo mis propias acciones: "Un hombre con camisa azul busca algún indicio de arte en la sala", escribe. "Parece angustiado, preocupado. ¿Qué es lo que busca?" Me muevo para huir de su mirada, pero me sigue los pasos y registra todos mis movimientos, con pelos y señales, a través de las frases que aparecen en la pantalla.[10]

¿Es la estructura que sirve de soporte lo primero que buscamos cuando examinamos una obra de arte? *L'Inadeguato, Lo Inadecuado, The Inadequate* nos niega esas narrativas reconocibles que proporcionan tranquilidad, instrucción, consuelo, aprobación, justificación y vías de interpretación predefinidas. Según García, este proyecto no era una exposición, sino más bien una "ocupación". Invitó a casi setenta intérpretes —actores, activistas, artistas, editores, historiadores, psiquiatras y pacientes en tratamiento, estudiosos y poetas— a acampar temporalmente en el Pabellón de España de la Bienal de Venecia[11], y los convirtió en sujeto y objeto

10 Narración ficticia creada por la autora [N. del Ed.].

11 *L'Inadeguato, Lo Inadecuado, The Inadequate*, de Dora García, se presentó en la 54ª Exposición Internacional de Arte – La Bienal de Venecia, en 2011 [N. del Ed.].

de su investigación. En esta performance de seis meses de duración se estudiaban diferentes nociones de inadecuación desde el punto de vista de la psiquiatría radical, la política radical y el arte radical, a través de diálogos, monólogos, interpretaciones teatrales, proyecciones, objetos de archivo y una crónica online de estos sucesos realizada por García y por diversos participantes. Los visitantes que buscaban una visión cohesionada de la aportación española a la Bienal se encontraban con esta colección de personajes divergentes que interpretaban o improvisaban diferentes representaciones de la marginalidad. En *Real Artists Don't Have Teeth*, un actor habla de los artistas "desdentados" Jack Smith, Antonin Artaud y Lenny Bruce. Para caracterizar las excentricidades de cada uno de ellos, analiza la relación de Smith con la cultura *queer*, con las cucarachas y con lo que él mismo definía como "langostismo"[12]; imita los gritos repentinos del frenético Artaud o el ingenio autocrítico de Bruce. Es posible que un visitante que se topara con un hombre que representaba estos papeles, ante la ausencia de introducciones y textos didácticos, no esperara lo suficiente para averiguar si aquello era una performance artística o un disparate, y huyera a otro lugar en busca de cordura. La ocupación que llevó a cabo García en la Bienal no encajaba bien en la narrativa expositiva habitual de la institución. Desprovisto de los límites esclarecedores de la armadura interpretativa de una exposición, cada visitante tenía que asimilar por su cuenta este extraño montaje de cuerpos y voces.

En el transcurso de *The Inadequate*, un proyecto que desarrolló tanto en el escenario como en la pantalla, García nos trasladó a diferentes lugares: la Accademia della Follia de Trieste, la Zurich James Joyce Foundation de Zúrich y el Centro do Teatro do Oprimido de Augusto Boal en Río de Janeiro. Y recurrió a numerosas fuentes, como James Joyce, Antonin Artaud, Jack Smith, Lenny Bruce, Robert Walser, Franco Basaglia y al Colectivo Socialista de Pacientes en Heidelberg. Durante seis meses ininterrumpidos, estos operativos vivientes, escenarios fuera de lugar, almas exhumadas y situaciones insólitas actuaron como intermediarios entre el mundo real y el mundo imaginario para crear un sistema de retroalimentación abierto: un ejercicio de écfrasis que no imaginaba lo que existe, sino lo que podría existir.

Comunidades irreverentes

Finnegans Wake, de James Joyce, es la fuente de inspiración de las "comunidades irreverentes", según la definición de García, dedicadas a desentrañar los infinitos misterios y posibilidades interpretativas de este desconcertante texto. Como la

12 Para Smith, el "langostismo" ("lobsterism", en inglés, de "lobster": langosta) consistía en apropiarse de algo ajeno y explotarlo en beneficio propio [N. del T.]

artista se apresura a señalar, el libro de Joyce solo está escrito en "inglés" en el sentido más elemental, y por eso los ingleses nativos no parten con ventaja cuando se trata de interpretarlo: una de las numerosas maneras en que este libro quiebra las jerarquías sociales y lingüísticas. Yo padezco insomnio, y desde hace más de diez años tengo un ejemplar de *Finnegans Wake* en la mesilla de noche: estas palabras tan extrañas a veces me ayudan a distanciarme del mundo de los sentidos lo justo para caer en la inconsciencia. Pero hasta que no vi la película de García *The Joycean Society* [La sociedad joyceana], no sabía que existen numerosos grupos de personas, autónomos y repartidos por todo el mundo, que se reúnen para leer este texto, a veces durante muchos años.

Para algunos, la subversión del lenguaje de Joyce se convierte en una manera de soportar lo insoportable. "También es un grupo de terapia…", explica en *The Joycean Society* Fritz Senn, director de la Zurich James Joyce Foundation, "y no lo digo solo en un sentido irónico: nos ayuda… y creo que puede ser más eficaz que algunas terapias costosas… quizá para la gente que no ha tenido demasiado éxito en la vida, como yo, leer *Finnegans Wake* es una especie de sustituto. Al menos puedes interactuar con el texto. Si fuéramos más felices seríamos banqueros o gozaríamos de una vida emocional plena. Pienso, y lo digo en un sentido prácticamente freudiano, que la cultura es una especie de sustituto de ciertos placeres que a algunos de nosotros se nos niegan por numerosas razones". Estas lecturas de *Finnegans Wake*, en cuanto espacio social, precisan de un grupo de gente sensible a las presiones que resuenan bajo el nivel del significado. Los encantamientos de las interpretaciones de cada individuo se mezclan entre sí, se combinan con los encantamientos del texto, e inauguran modos más fluidos, no jerárquicos, de expresar una experiencia singular en el mundo. Una especie de escritura corpórea, que utiliza la respiración, la fuerza de la existencia, como una manera de rescatar el propio cuerpo de la dominación de la forma.

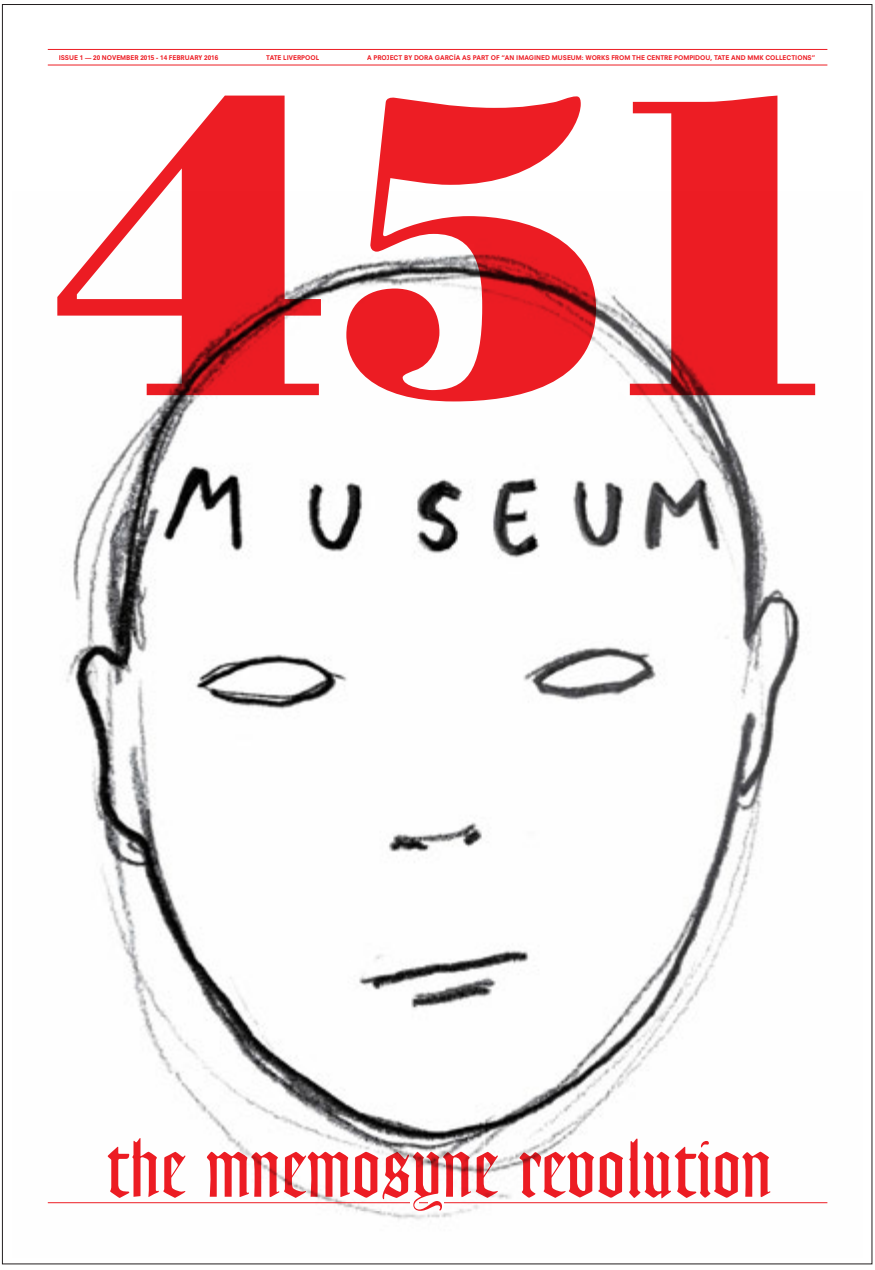
The Hearing Voices Café[13]

Cafés de todo el mundo, en concreto el Traumzeit Café de Hamburgo; Coffee and All That Jazz de Toronto; Coco Café de Valladolid; Café des Voix de París; Café Barbieri de Madrid; Café Bravo de Berlín; Wellcome Café de Londres; The Hearing Voices Lab de San Francisco; y Café La Rubia de Barcelona.

El acto de intentar ser uno mismo es sumamente impreciso. Estoy sentado en una mesa con otras once personas, intentando describir las voces que escuchamos en nuestra cabeza, y a veces las sensaciones corporales que

13 http://thehearingvoicescafe.doragarcia.org

The Hearing Voices Café en Valladolid (imagen arriba y abajo derecha) y en Madrid (imagen abajo izquierda)



The Mnemosyne Revolution, periódico que propone una narración de ciencia ficción que es también una guía para la exposición *An Imagined Musem*, en Tate Liverpool, MMK Frankfurt y Centre Pompidou Metz (2015-2017)

experimentamos, y también los distintos tratamientos psiquiátricos que nos administran los doctores en medicina. Resulta reconfortante hablar de estos temas en un café concurrido: nuestras voces se mezclan con el alboroto general de la sala, con el ruido de las tazas y los platillos al chocar, y esta disonancia nos tranquiliza. No estamos en una terapia; simplemente, estamos en público.

El lenguaje que cada persona utiliza para describir sus síntomas es increíblemente diferente, y una vez más, luchamos sobre todo con el acto de intentar ser solo uno mismo. Sueños, fantasmas, alucinaciones aparecen de improviso, y alteran el sujeto y el objeto de nuestras frases. Sin embargo, seguimos contando nuestras historias, creando imágenes mentales que intercambiamos con los demás, contando chistes. Con la combinación del aire que aspiramos y expiramos, con nuestros encantamientos, transformamos la realidad.[14]

Como en el caso de *The Joycean Society*, el principal conducto emocional de *The Hearing Voices Café* es la voz humana. El *café* existe en cualquier café animado del mundo, pero también, de forma muy intencionada, como una reunión iniciada por Dora García. Estos encuentros se desarrollan al margen de las instituciones tradicionales y de sus directrices, y por eso fue un privilegio para mí poder participar en ellos cuando se celebraron en el espacio que yo dirigía por aquel entonces en San Francisco, The Lab. De todos los proyectos de García, *The Hearing Voices Café* es quizá el más difícil de acercar a un público acostumbrado al arte tradicional, pues en él se desdibujan por completo las fronteras de la autoría. Se trata de un diálogo informal, una conversación confidencial entre los que escuchan voces y sus amigos, un proceso continuo de desestigmatización, investigación y juego. Lo verdaderamente crucial es que se persigue el beneficio de la comunidad indefinida que participa en su estructura informal, no para audiencias formales. En algunos casos, *The Hearing Voices Café* viene acompañado de un periódico o de podcasts, pero se trata de un proyecto inconcluso: es una fuerza que se siente, pero no se puede discernir, y oscila entre el ámbito de lo real y el ámbito de lo imaginario.

Fue allí, rodeada de aquellos individuos que intentaban echar por tierra la versión establecida de su identidad histórica y existencial, donde pude distinguir un coro de voces y cuerpos que anunciaba que todo se puede volver a configurar, que el lenguaje se puede alterar, dejando espacio para lo que aún está por venir. No podía guiarme por una sola voz, ni por una personalidad cautivadora, sino que fui absorbida por un coro hipnótico que evocaba lo invisible, lo imperceptible, lo inaudito.

14 Narración ficticia creada por la autora [N. del Ed.].

Creamos una máquina que respira

No he vuelto a escribir sin dibujar. / Ahora lo que estoy dibujando / ya no son temas artísticos que traslado al papel desde la imaginación, no son figuras afectivas, / son gestos, una palabra, una gramática, una aritmética, una cábala entera que se caga en el otro, se caga encima del otro, / un dibujo en un papel jamás será un dibujo, la reintegración de una sensibilidad equivocada, es una máquina que respira, / esto fue antes una máquina que al mismo tiempo respira. / La búsqueda de un mundo perdido / que ningún lenguaje humano puede integrar / y cuya imagen sobre el papel ya no es ese mundo sino un calco, una especie de copia / reducida. / Pues la verdadera obra está en las nubes

— Antonin Artaud[15]

Antonin Artaud decía que el espacio del "subjetil" es una "máquina que respira". Según la definición tradicional, el "subjetil" hace referencia al soporte material de una obra de arte: el lienzo, el proscenio del teatro, la plancha del grabado, una hoja de papel de dibujo en blanco. Sin embargo, Artaud, y más adelante el filósofo Jacques Derrida, consideraban que el subjetil es un elemento de resistencia en la producción del arte[16]. Según su interpretación, la estructura del subjetil sirve de soporte y al mismo tiempo refuta activamente los intentos del artista por moldearlo y darle forma, imbuirle un significado, y dotarlo de una intención. El subjetil es al mismo tiempo la cosa que realiza la acción, el sujeto, y la que la recibe, el objeto. En este sentido, frustra las reglas de la gramática, es extralingüístico y se encuentra en constante movimiento.

En sus proyectos, García cautiva y complica las estructuras que le sirven de soporte: el impulso interpretativo de la institución, la naturaleza objetual de las exposiciones, incluso la autoridad del propio artista. "*El artista sin obra* pretende afirmar una ideología", observa García en otra de sus performances. "La ideología no se ocupa de los objetos, sino de los actos o, mejor dicho, lo que no ha llegado a convertirse en acto. *El artista sin obra* practica la radicalidad del rechazo: no estoy ahí, preferiría no hacerlo. ¿Qué es lo que rechaza exactamente? Ante todo, rechaza la creación de

15 Antonin Artaud, "Dix ans que le langage est parti…", 1947, *Luna Park*, n.º 5, octubre de 1979, p. 8.

16 "El subjetil se resiste. Es necesario que se resista. A veces se resiste demasiado, a veces no se resiste lo suficiente. Es necesario que se resista para lograr al final se le considere en sí mismo, y no como el soporte o el secuaz de otra cosa, la superficie o el substrato sumiso de una representación", en Jacques Derrida, "Maddening the Subjectile", Mary Ann Caws (trad.), en *Boundaries: Writing and Drawing*, Yale French Studies, n.º 84, New Haven, Yale University Press, 1994, p. 169.

sentido"[17]. Impregnando los espacios sensibles de una sensibilidad liberada, de una marginalidad "demencial", sus situaciones "subjetiles" están expuestas de antemano al fracaso: es evidente que están situadas en el mundo, pero también son periféricas, imperturbables, y, en cierto sentido, se encuentran desprovistas de autoría. Por extensión, representan la condición del artista. En el ensayo introductorio de *Mad Marginal: Cahier #3, Klau Mich,* García incluye una cita de Gustav Metzger: "¡La idea es destruir cosas para proteger al individuo!"[18].

Contra toda lógica, en una grieta de la fachada del Berkeley Art Museum, a quince metros de altura, en medio de más de 4.000 toneladas de hormigón macizo, brotó un diente de león. Parecía increíble que consiguiera germinar y florecer año tras año en aquel edificio brutalista, tan inhóspito. Conversar con esa plantita se convirtió para mí en una especie de ritual durante mi estancia en aquel museo. A veces salía y le susurraba las palabras de Tupac Shakur: "¿Has oído hablar de la rosa que nació en una grieta / en el hormigón? / Vulnerando las leyes de la naturaleza, aprendió a caminar / sin pies"[19]. Para mí, situada a medio camino entre una institución a punto de derrumbarse y la anarquía de la acampada, entre un puñado de arena de playa y *Bartleby, el escribiente*, la desobediencia de esa planta, de esa flor amarilla que ridiculizaba la gravedad de aquel edificio brutalista, era el resquicio más agradable de vida consciente que podía imaginar.

Con el tiempo, el antiguo edificio del museo se acabó desmantelando, y sus obras se trasladaron a un lugar más seguro, más racional, y yo he encontrado otro espacio aún más precario donde seguir experimentando. Sin embargo, la presencia espectral de esa planta conserva toda su fuerza. De vez en cuando, pienso en ella solo para imaginar que está conectada con otras plantas a través de un sistema de raíces que recorre la totalidad del museo ahora abandonado, que horada esa estructura de hormigón pero que al mismo tiempo la mantiene unida y la ayuda a agarrarse al terreno con mayor firmeza. Quizá entonces podamos regresar, ocupando el museo como una máquina que respira.

---

17 Transcrito por la autora, del minuto 7:18-7:40 de *El artista sin obras (una visita guiada en torno a nada)* de Dora García, interpretado por Michelangelo Miccolis y Paolo Ferrara en el Pabellón Español de la 54ª Exposición Internacional de Arte-La Bienal de Venecia, 24 de noviembre de 2011 [N. del Ed.]. Disponible en vimeo.com/32665736.

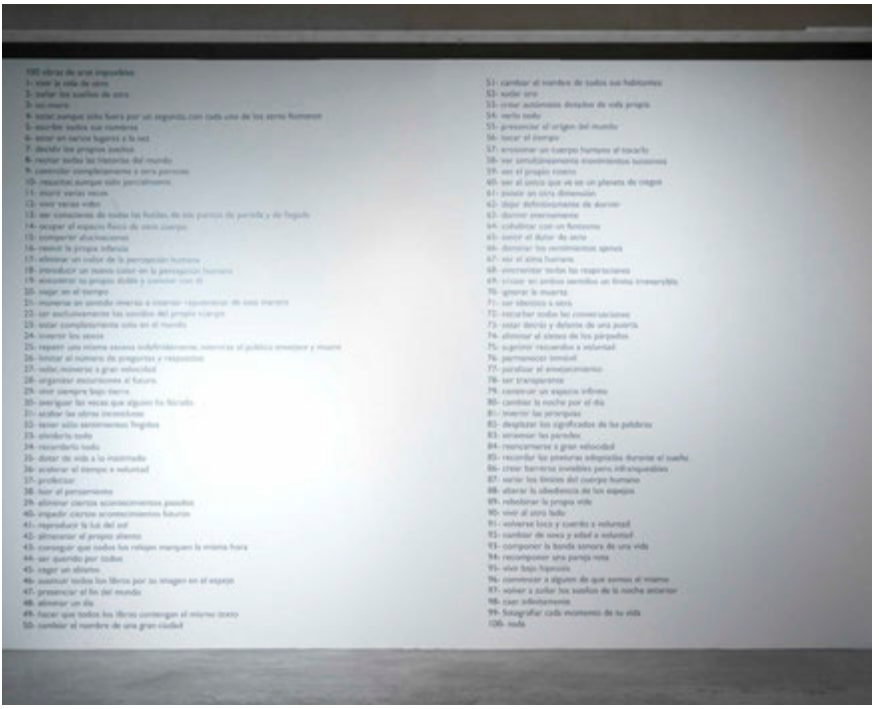
18 Gustave Metzger, artista, citado por Dora García en *Mad Marginal: Cahier # 3, Klau Mich*, 18, y originariamente en el minuto 6 de *An Anatomy of Violence*, documental dirigido por Peter Davis (Vancouver, Villon, 1967) sobre el Symposium on the Dialectics of Liberation and the Demystification of Violence [Simposio sobre las dialécticas de la liberación y la desmitificación de la violencia], celebrado en Londres en del 15 al 30 de julio de 1967 [N. del Ed.].

19 Tupac Shakur, *The Rose That Grew From Concrete*, Nueva York, MTV Books, 2009, p. 3.

100 obras de arte imposibles, 2001

Listado de cien frases en vinilo sobre muro
Medidas variables
Colección MUSAC, León

Presentado por primera vez en la Sala Montcada de Barcelona en el año 2001, en el marco de la exposición de Dora García *1101001000infinito*, comisariada por Chus Martínez, este trabajo surgió del convencimiento de la artista de que toda obra de arte es la aceptación del fracaso de otra obra que no pudo ser. *100 obras de arte imposibles* es, precisamente, el listado de todas las obras que no pueden ser y que dan origen a aquellas que sí están o estarán, en tanto que residuo de esa imposibilidad. Una idea similar se expresa en un pasaje del monólogo de *El artista sin obra (una visita guiada en torno a nada)* [p. 95]: "¿Por qué fracasados? (se señala a sí mismo). Una razón es que todo producto terminado, en cualquier campo del saber o de la práctica, es por naturaleza —tenéis que darme la razón inevitablemente en este punto— solo una sombra de lo que hubiera querido o debido ser".



El artista sin obra (una visita guiada en torno a nada), 2009

Performance
Cortesía de la artista

El artista sin obra es un monólogo escrito por García en el año 2009. Su punto de partida es la lectura del libro de Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to* (1997), en el que se intenta buscar respuesta a la pregunta imposible: ¿cómo realizar el acto artístico radical por excelencia, no producir nada, y a la vez permanecer dentro de la práctica artística? Precisamente "Nada" es la obra imposible n.º 100 del proyecto *100 obras de arte imposibles* [p. 94]. Y es imposible, porque "nada" es siempre algo, aunque esto no quiere decir que no deba intentarse. "Art as an Act of Omission" [el arte como omisión], que diría Keith Arnatt.

El subtítulo de *El artista sin obra* es "una visita guiada en torno a nada". El monólogo se estructura como una visita guiada de obras inexistentes, con cinco "discursos" (o "estaciones") y cuatro paradas; la última de ellas es la misma que la primera. En ocasiones, el monólogo lo realizan dos personas, en dos idiomas diferentes. El tono es claramente de interpelación a la audiencia y alude a la obra teatral *Insultos al público* (1986) de Peter Handke.

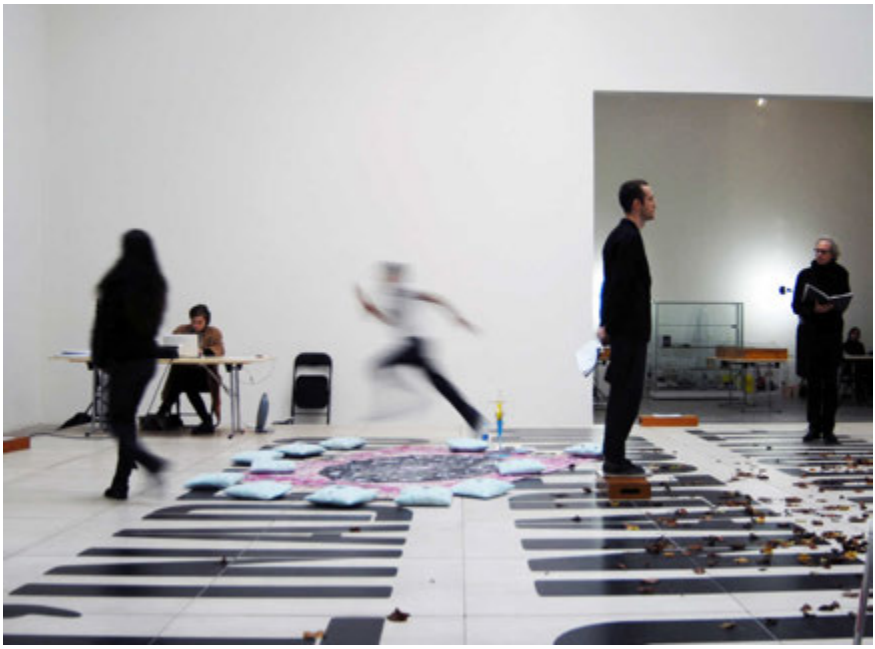
Rehearsal / Retrospective, 2010

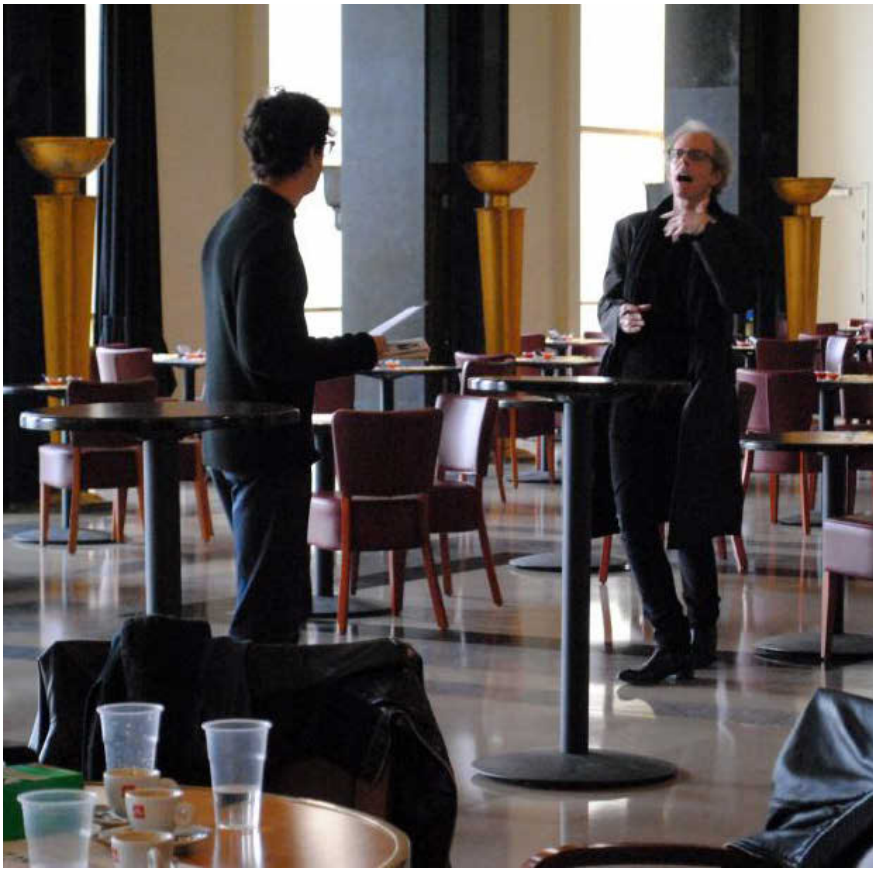
[Ensayo / Retrospectiva]

Performance
Cortesía de la artista

Performance para cinco performers, de duración indeterminada, que adopta el formato de un ensayo teatral. Uno de los performers adquiere el papel de director o profesor, y los otros cuatro son "aprendices" que ensayan cuatro performances del "repertorio" de Dora García: *El artista sin obra* (2009), *La Esfinge* (2005), *Rezos* (2007), y *El mensajero* (2002). La performance se despliega en el espacio del museo como una obra de teatro con un elemento estático central (*El artista sin obra*), que es dirigido de cerca y constantemente corregido por el director; un elemento semi-estático (*La Esfinge*), que selecciona a sus interlocutores tras observarlos atentamente, se acerca a ellos, los aparta, y los interroga; y dos elementos móviles, uno muy lento (*Rezos*) y otro rápido, alborotador, y desconcertante (*El mensajero*). La performance puede durar infinitamente, pero suele tener una duración de 45-60 minutos. Al ser una performance teatral, el público es convocado a una hora específica en un lugar determinado, normalmente el atrio de un museo o el *meeting point* de una feria de arte (o el espacio central del Pabellón español en Venecia), pero también es una performance circular en la que el público es libre de moverse por ella, entrar y salir. Como el título indica, su carácter de ensayo la hace extremadamente flexible, pero a la vez contiene toda la información de una retrospectiva.

Se presentó por primera vez en 2010 en el Grand Foyer del Théâtre National de Chaillot, comisionada por el Centre national des arts plastiques, Francia.





Los artistas de verdad no tienen dientes, 2009

Performance
Cortesía de la artista
Colección Kunsthaus Zurich, Zúrich

Es un diálogo de longitud similar a *El artista sin obra* [p. 95], y si aquel adoptaba el formato de visita guiada, este toma el de conferencia, pizarra incluida. Su peculiaridad reside en que el performer experimenta "transformaciones" y "se mete en la piel", imitando la voz y postura corporal de los artistas sin dientes de los que habla el monólogo: Jack Smith, Lenny Bruce y Antonin Artaud. Los tres tienen en común el lamentable estado de su dentadura y el haber "cambiado el curso" del cine *underground*, la comedia *stand up*, y el teatro, el arte y la psiquiatría, respectivamente. Artistas fundamentales que nos sumergen de lleno en otra de las grandes preguntas (que Oscar Masotta responde): ¿es el arte un medio efectivo para cambiar la realidad? (pregunta capciosa que implica que el arte no es la realidad) o, formulándolo de manera más exacta: ¿son los artistas peligrosos para el *statu quo*? El monólogo finaliza con la frase: "Concluyamos pues: los artistas de verdad no tienen dientes, y por tanto, no pueden morder".

Lo Inadecuado, 2011

Archivo
Cortesía de ProjecteSD, Barcelona

Lo Inadecuado, proyecto que ocupó el pabellón español en la 54ª Bienal de Venecia (2011), se pensó como una performance extendida, hecha de objetos, conversaciones, monólogos, teatro, silencios y debates. Los protagonistas de esta performance colectiva y múltiple, que reunía a varias generaciones y tomaba la escena italiana como caso de estudio, eran expertos en la noción de "inadecuación": representaban posiciones independientes, *underground*, disidentes, no oficiales, marginales o exiliadas.

Lo Inadecuado nació de una cita del libro *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction* de Erving Goffman (1961): "El ser torpe o desaliñado, el hablar o moverse equivocadamente, es ser un gigante peligroso, un destructor de mundos. Como todo psicótico o cómico bien sabe, un movimiento en falso ejecutado con precisión puede agujerear la delgada tela de la realidad inmediata"[1]. En este sentido, el proyecto se centra en la noción de marginalidad como posición artística, en su contradicción y su belleza, dividiéndose a su vez en múltiples subconceptos, tales como desviación, *outsider*, exclusión, radicalidad, censura, lenguaje, [práctica] basagliana y notas al margen.

1 Erving Goffman, *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*, Indianápolis, Bobbs-Merrill, 1961, p. 81. Trad. propia.

The Joycean Society, 2013

[La sociedad joyceana]

Película digital, 16:9, color, 54'
Colección MACBA. Fundación MACBA, Barcelona. Obra adquirida gracias a Agrolimen

Por medio de la Trieste Joyce School, en la ciudad italiana de Trieste, Dora García supo que un joyceano legendario, Fritz Senn, dirigía la Zurich James Joyce Foundation, la cual contenía la más amplia colección europea de libros de y sobre Joyce. Sus miembros leen en grupo desde 1983 la última novela de Joyce, *Finnegans Wake* (1939), y son famosos por su estabilidad, regularidad, devoción y absoluta falta de jerarquía. Interesada, García trató infructuosamente de ponerse en contacto con Senn, y finalmente se presentó en la fundación aprovechando una visita a la ciudad suiza. Abriendo la puerta personalmente, Fritz Senn le preguntó: "Are you a Joycean?" [¿Eres una joyceana?]. Tras el primer encuentro, García acudió un jueves a las 19:30 h en el grupo de lectura, que tardaba once años en leer el libro y en ese momento, 2013, se hallaba en su tercera "ronda".

The Joycean Society es la grabación documental, casi en tiempo real, de una de estas sesiones de lectura. Un año más tarde, cuando la artista enseñó la película al grupo, sus miembros se mostraron escépticos por la atención que se concedía a las relaciones entre ellos; Senn, por su parte, afirmó: "No sé si esta película es buena o mala, lo que sí sé es que tiene el mejor reparto de actores posible".

L'Angoisse, 2014

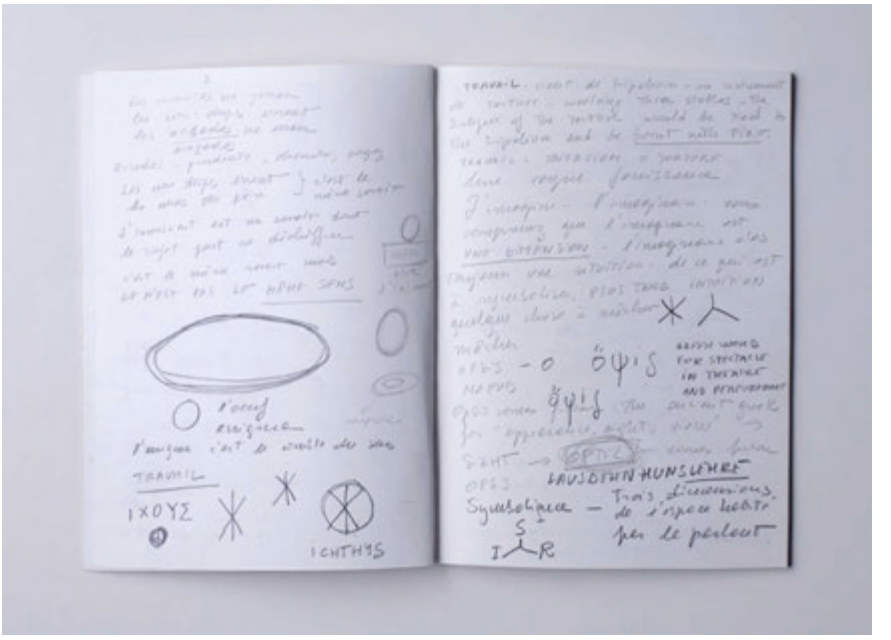
[La angustia]

Ejemplar del seminario *L'Angoisse* de Jacques Lacan y doble del mismo libro con anotaciones de la artista al primero
Cortesía de la artista y Galerie Michel Rein, París/Bruselas

L'amour, 2016

[El amor]

Ejemplar autoeditado de la conferencia *L'Amour* de Jacques Lacan y doble del mismo libro con anotaciones de la artista al primero
22,5 x 17,5 cm c/u
Foundation Masureel



Écrits, 2017

[Escritos]

Dos ejemplares (vol. I y II) de *Écrits* de Jacques Lacan
y doble de los mismos con anotaciones de la artista a los primeros
18 x 11,5 cm c/u
Cortesía de la artista y Galerie Michel Rein, París/Bruselas

Cuando Dora García trabajaba en el proyecto *Exhausted Books* [p. 52], en los que repetía la acción de "re-escritura" que realizan los lectores de la novela de James Joyce *Finnegans Wake*, se encontró con el libro *Annotations to Finnegans Wake* (1980) de Roland McHugh, que recoge las anotaciones de cinco lectores de *Finnegans Wake*. En esta singular publicación, cada página de anotaciones se corresponde con cada página del libro, dado que todas las ediciones poseen el mismo número de páginas; de esta manera, cada anotación está situada a la altura de la línea y la palabra que anota. Es decir, se trata de un libro de anotaciones en el que el texto anotado está ausente, como si solo quedase, tras la lectura, la línea que subraya: una sombra de otro libro. La figura total se reconstruye solo cuando ambas publicaciones están juntas. Con esta premisa, García pensó en seleccionar algunos de los libros más significativos para su práctica y crear "dobles": réplicas en blanco de la publicación en cuestión —imitando el tamaño, número de páginas y tipo de papel en tripa y portada— que llena con anotaciones, esquemas y dibujos sugeridos por la lectura del libro original, página por página. *L'Angoisse* es el primer trabajo basado en este protocolo; le siguen otros como *L'amour* y *Écrits*, todos ellos "réplicas" de los libros homónimos de Jacques Lacan.

Twelve Attempts to Forge a Letter from Joyce to Ibsen in 1901, No. 12, 2015

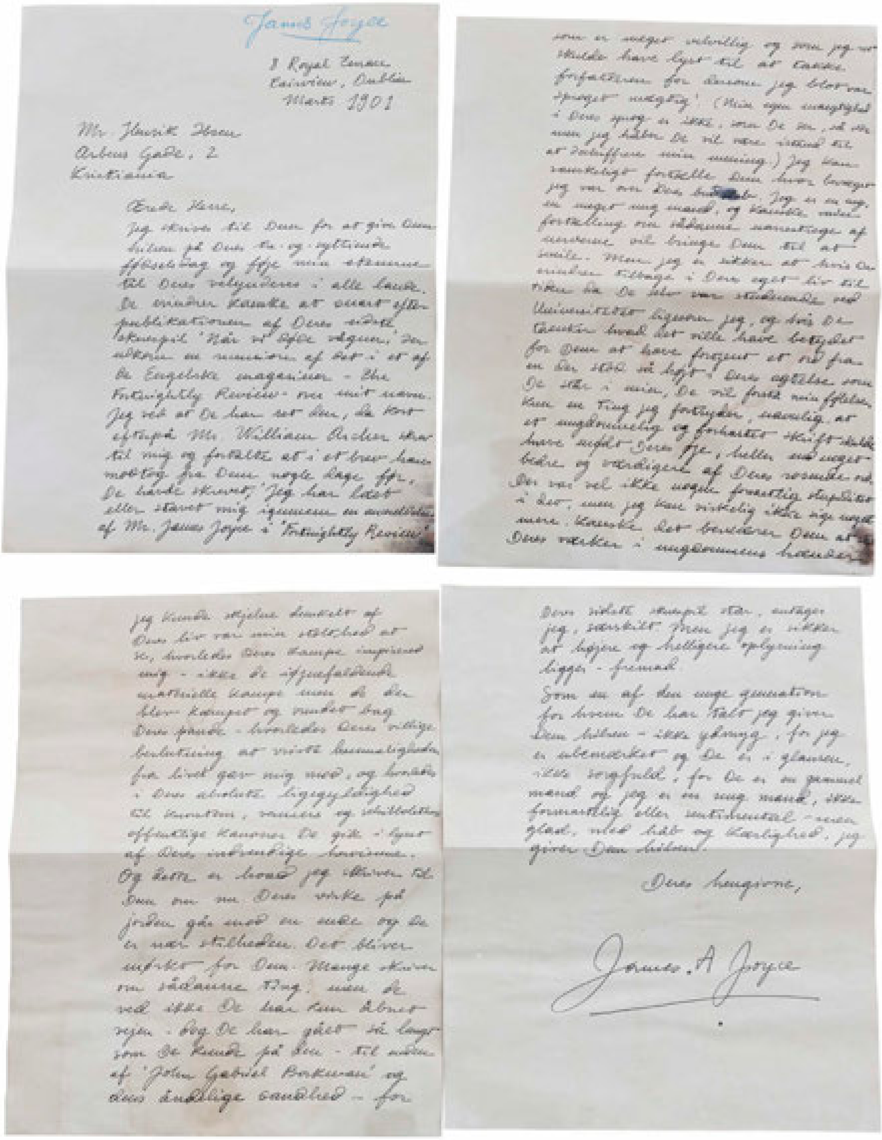
[Doce intentos de falsificar una carta de Joyce a Ibsen en 1901, n.º 12]

Tinta sobre papel, 5 partes. 29,5 x 18 cm c/u
Cortesía de ProjecteSD, Barcelona

En 2014, Dora García trabajaba como profesora en la Academia Nacional de las Artes de Oslo cuando recibió una invitación para realizar una muestra en la galería F15 Punkt Ø, en Moss. La artista recurrió entonces a un pasaje que había leído en la biografía de James Joyce, firmada por Richard Ellmann, que describía la carta de felicitación que el autor irlandés había escrito en 1901 a su admirado Henrik Ibsen con motivo de su setenta y tres cumpleaños. Joyce se sirvió de un borrador en inglés, que después tradujo al dano-noruego, lengua que había aprendido a través de Ibsen precisamente para poder leerle[1]. El borrador es lo único que se conserva (bien porque la carta nunca llegó a su destinatario o porque este no consideró oportuno conservarla), en el archivo de la Universidad Cornell en Nueva York. La idea de esta carta, de un escritor adolescente a su ídolo, con un tono tan petulante como admirativo, así como el hecho de que esta no "existiese", y solo se conservase un borrador, se convirtió en el centro de la exposición, en la línea del trabajo que García ya había desarrollado en torno a las obras de arte imposible [p. 94], de "mostrar lo que no existe". Para ello, con la colaboración de la Universidad de Oslo, la artista trató de imaginar qué clase de dano-noruego podía escribir un adolescente irlandés que lo había aprendido leyendo a Ibsen. Después, imitó la forma de escribir del joven Joyce a partir de otros manuscritos de la misma época, envejeció el papel con té y produjo una falsificación de esta carta perdida, no entregada o desechada. Realizó doce intentos antes de estar satisfecha con el resultado. Exponemos aquí el n.º 12, el previo a la "falsificación" final[2].

1 Dora García refiere otro episodio recogido por Richard Ellmann (en *James Joyce* [1959; revisada en 1982], Beatriz Blanco y Enrique Castro (trads.), Barcelona, Editorial Anagrama, 2002): la entusiasmada reseña que Joyce escribió un año antes, en 1900, de la última obra de Ibsen, *Cuando los muertos despertemos*, en *The Forthnightly Review*. Ibsen leyó la reseña y pidió a su traductor, William Archer, que hiciese llegar su agradecimiento al joven Joyce, a quien sin duda debió causar un gran impacto.

2 La "falsificación" final de esta carta se encuentra en la colección privada de Pedro Barbosa, en Brasil.



James Joyce

8 Royal Terrace
Fairview, Dublin
Marts 1901

Mr Henrik Ibsen
Arbeus Gade, 2
Kristiania

Ærede Herre,

Jeg skriver til Dem for at give Dem hilsen på Deres tre-og-syttiende fødselsdag og føje min stemme til Deres velynderes i alle lande. De minder kanske at snart efter publikationen af Deres sidste skuespil 'Når vi døde vågner,' der udkom en recension af det i et af de Engelske magasiner – the Fortnightly Review – med mit navn. Jeg ved at De har set den, da kort efterpå Mr. William Archer skrev til mig og fortalte at i et brev han mottog fra Dem nogle dage før, De havde skrevet, 'Jeg har læst eller stavet mig igjennem en anmeldelse af Mr. James Joyce i "Fortnightly Review" som er meget velvillig og som jeg vilde have lyst til at takke forfatteren for dersom jeg blot var sproget mægtig.' (Min egen mangelfuldhed i Deres sprog er ikke, som De ser, så stor men jeg håber De vil være istand til at dechiffrere min mening.) Jeg kan vanskeligt fortælle Dem hvor bevæget jeg var over Deres budskab. Jeg er en ung, en meget ung mand, og kanske fortælling om sådanne nervetræk af nerverne vil bringe Dem til at smile. Men jeg er sikker at hvis De minder tilbage i Deres eget liv til tiden da De selv var studerende ved Universitetet ligesom jeg, og hvis De tænker hvad det ville have betydet for Dem at have fraget et ord fra en der stod så højt i Deres agtelse som De står i min, De vil forstå min følelse. Kun en ting jeg fortryder, nemlig at et umodent og forhastet skrift skulde have mødt Deres øje, heller end noget bedre og værdigere af Deres rosende ord. Der var vel ikke nogen forsætlig dumhed i det, men jeg kan virkelig ikke sige noget mere. Kanske det bevæger Dem at Deres værker i ungdommens hænder jeg kunde skjelne dunkelt af Deres liv var min stolthed at se, hvorledes Deres kampe inspirerede mig – ikke de iøjnefaldende materielle kampe men de der blev kæmpet og vundet bag Deres pande – hvorledes Deres viljige beslutning at vriste hemmeligheden fra livet gav mig mod, og hvorledes i Deres absolute ligegyldighed til kunstens, venners og shibboleths offentlige kanoner De gik i lyset af Deres indvendige heroisme. Og dette er hvad jeg skriver til Dem om nu. Deres værk på jorden går mod en ende og De er nær stilheden. Det bliver mørkt for Dem. Mange skriver om sådanne ting, men de ved ikke. De har kun åbnet vejen – og De har gået så langt som De kunde på den – til enden af 'John Gabriel Borkman' og dens åndelige sandhed – for Deres sidste skuespil står, antager jeg, særskilt. Men jeg er sikker at højere og helligere oplysning ligger – fremad.

Som en af den unge generation for hvem De har talt jeg giver Dem hilsen – ikke ydmyg, for jeg er ubemærket og De er i glansen, ikke sorgfuld, for De er en gammel mand og jeg er en ung mand, ikke formastelig eller sentimental – men glad, med håb og kærlighed, jeg giver Dem hilsen.

Deres hengivne,

James A Joyce

Cautivadores y repulsivos. Nota sobre el arte de Dora García

Francesco Matarrese

La pregunta con la que Thomas Crow abre en 1981 su influyente ensayo "Modernidad y cultura de masas en las artes visuales"[1] parece recobrar hoy una especial actualidad: "¿Cómo entender la continua implicación mutua entre el arte moderno y los materiales de la cultura inferior o de masas?". En su texto, el historiador estadounidense se plantea algunas preguntas sobre los motivos que impulsaron a los artistas de vanguardia a involucrarse cada vez más en las diversas formas de marginalidad surgidas de la cultura de masas y repasa las diferentes tentativas de respuesta que se han ido dando. Sin embargo, ninguna parece resultarle tan convincente como la que ofreció Stéphane Mallarmé a mediados del siglo XIX. Fue de hecho el gran poeta francés quien se percató, quizás por primera vez, de que entre los impresionistas de su tiempo había nacido una figura peculiar: la del artista crecientemente inclinado a prestar atención a las nuevas formas de marginalidad. Esta disposición desvelaba no obstante una faz ambigua, ya que traía aparejado un sentimiento de atracción y, al mismo tiempo, de repulsión. "Captivating and repulsive" [cautivadores y repulsivos], escribió el poeta en torno a 1876 —refiriéndose a los barrios bajos de París— en su célebre ensayo "The Impressionists and Édouard Manet", un texto del que solo se conserva la traducción inglesa del momento[2].

El hecho es que la cultura de masas, que en la época de Mallarmé estaba dando sus primeros pasos, brindaba escenas de la vida social que iban desde las formas de diversión de colectivos ociosos hasta las menos edificantes distracciones comercializadas de las clases inferiores. Al principio estas escenas se presentaban como ejemplos de una libertad recobrada, pero con el paso del tiempo acabaron por revelar su carácter de interlocución, de negociación cultural. El artista impresionista, sostiene Crow, se vio atraído por estas escenas de manera ambigua. Por un lado buscó en ellas un refugio para un arte independiente como el suyo, que sentía cada vez más asediado, mientras, por otro, descubría un inquietante componente de infelicidad, oculta tras aquella ficticia *promesse du bonheur.*

En un ensayo de los años sesenta, Michel Butor trató de sondear el interior de estas primeras marginalidades en un intento por arrojar una mirada profunda sobre su

---

1 Thomas Crow, "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts", en *Modern Art in the Common Culture*, New Haven, Yale University Press, 1996, p. 3 [ed. cast.: "Modernidad y cultura de masas", en Thomas Crow, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Joaquín Chamorro Mielke (trad.), Madrid, Akal, 2002, p. 11].

2 Stéphane Mallarmé, "The Impressionists and Édouard Manet", *Art Monthly Review and Photographic Portfolio*, vol. 1, n.º 9, Londres, 30 de septiembre, 1876, pp. 117-122 [ed. cast.: "Los impresionistas y Édouard Manet", en *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, Guillermo Solana (ed. y trad.), Madrid, Siruela, 1997, pp. 95-109].

literalidad marginal[3]. Resulta útil aún hoy volver a *Régates à Argenteuil* [Regatas en Argenteuil, 1872] de Claude Monet con la ayuda de ese texto. Los reflejos en el agua, al ocultar las fábricas de Argenteuil, enuncian efectivamente una ausencia, pero también una ambigüedad. Quizás escondan el gesto de un pintor que trata de ese modo de apropiarse de la alta cultura en nombre de la parte contingente del mundo[4]. Las "ambigüedades" de aquellos primeros pintores impresionistas sirvieron para mantener una suspensión, para escapar de una conciliación gestáltica o, como ha señalado recientemente Lisa Florman, para garantizar "productos de no-reconciliación"[5]. No obstante, estas marginalidades se encuentran, desde el principio, condicionadas por una limitación de partida: la de estar plenamente expuestas a una casi inevitable propensión al *fuera*, a una pretendida voluntad de superación (*Verwindung*), un mito que solo ha sido enmascarado por la *endoxa* de la cultura de masas de finales del siglo XX.

"[…] Se ha creado" —escribió Roland Barthes a principios de los años setenta— "una *endoxa* mitológica: la denuncia, la desmitificación (o demitificación) se ha convertido en sí misma en discurso, corpus de frases, enunciado catequístico […]"[6]. Barthes, tal vez el más brechtiano entre los últimos semiólogos, pretendía con estas palabras apuntar ante todo a la naturaleza metalingüística del "efecto de extrañamiento" brechtiano (*Verfremdung*), atrapado ya por la *endoxa* e incapaz tanto de prestar atención a las marginalidades como de amparar la ambigüedad estratégica de las vanguardias; una ambigüedad a la que estas no podían renunciar, pues aún habitaban el territorio de la cesura, el terreno donde la realidad y la ficción disputan su partido decisivo. Sin embargo, solo ahí consigue el artista retener esa pequeña parte de ficción, oscilante pero indispensable para entender la lengua hostil del adversario. Esto es la renuncia: un movimiento fluctuante, una retirada (*Entziehung*) con oscilación y estremecimiento (*Erzitterung*).

---

3 Michel Butor, "Monet, or the World Turned Upside-Down", *The Avant-Garde: Art News Annual*, vol. 34, Thomas B. Hess y John Ashbery (eds.), 1968, pp. 20-33.

4 "[…] la vanguardia se apropió de la forma del arte superior en nombre de lo contingente, inestable y material", en Thomas Crow, "Modernism and Mass Culture", óp. cit., p. 34.

5 Lisa Florman, "The Flattening of 'Collage'", *October,* 102, otoño de 2002, p. 68.

6 Roland Barthes, "La mythologie aujourd'hui", [*Esprit*, abril de 1971], en *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, París, Editions du Seuil, 1984, pp. 81-85 [ed. cast.: "La mitología hoy", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura,* C. Fernández Medrano (trad.), Barcelona, Paidós, 1994, pp. 83-87].

The Dean Martin Show (1965-1974, NBC) (imagen de arriba)
Die Klau Mich Show, Dora García para dOCUMENTA13, 2012
http://dieklaumichshow.org (imagen de abajo)

Tal movimiento de oscilación marca el brevísimo espacio ilusorio que Pablo Picasso y Georges Braque quisieron mantener (no por casualidad durante la fase del cubismo sintético) entre el plano representativo y el plano literal[7]. Su objetivo era el de no conciliar ambos planos para así evitar la abstracción total y absoluta, la que con el capitalismo tardío tomaría el aspecto monstruoso de una obra de arte abstracta e indiferente. Por tanto, solo renunciando a toda voluntad de pretendida superación puede un artista estar preparado para heredar el patrimonio de las estrategias de montaje de las vanguardias y para contar, como escribió Walter Benjamin, con una inédita fuerza productiva: la del *hombre extrañado de sí mismo* que lucha contra el mundo desde dentro del mundo[8]. El trabajo de Dora García replantea con firmeza cuestiones relativas a esta condición bajo la luz de la tradición crítica que tiene a sus espaldas. Entre las diversas estrategias que pone en marcha para explorar este nuevo escenario destaca la de la llamada *performance delegada*. En una entrevista con Beatriz Escudero y Zaida Trallero, la artista explicó: "Entonces pensé que podía pedir a otro hacer la acción"[9]. Pero esa delegación en otros no tiene un carácter metalingüístico o de superación: "[…] es una idea muy sencilla que se refleja muy bien, por ejemplo, en la posición que James Joyce adoptaba cuando salía a la calle: se apoyaba en una pared y miraba a la gente pasar. Esta es para mí la posición propia del artista, alguien que mira a los demás mientras están inmersos en sus asuntos, alguien que está, por naturaleza, fuera de ellos. Alguien que se sitúa fuera del estado normal de las cosas"[10].

---

7 Véase Clement Greenberg, "Collage" [1959], en *Art and Culture*. *Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961, pp. 70-83 [ed. cast.: *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Justo Beramendi y Daniel Gamper (trads.), Barcelona, Paidós, 2002, pp. 85-100]. Y véase, más recientemente, Lisa Florman, "The Flattening of 'Collage'", óp. cit.

8 Sobre la figura del artista en relación con la fuerza productiva del hombre extrañado de sí mismo y las aspiraciones revolucionarias cfr. una carta remitida por Walter Benjamin a Max Horkheimer el 16 de abril de 1938: "La excepcional importancia de Baudelaire consiste en que fue quien primero y de manera más inamovible aprehendió, en ambos sentidos de la palabra, la energía productiva del individuo alienado de sí mismo, agnostizada y potenciada a través de la cosificación", en Walter Benjamin, *Briefe*, vol. 2, Gershom Scholem y Theodor W. Adorno (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1978, 752; GS, 1-3, p. 1074.

9 Beatriz Escudero y Zaida Trallero, "Site-Specific Conversation: Dora García", entrevista en dos partes (20 de febrero y 18 de mayo de 2015). Disponible en http://site-specificconversation.com/dora-garcia-3/ [última consulta: 9/11/2017]. Más concretamente sobre el tema de la performance delegada, véase Clare Bishop, "Delegated Performance: Outsourcing Authenticity", *October*, 140, primavera de 2012, pp. 91-112.

10 Sandrine Meats, "Interview: Dora García", *InitiArt Magazine* (2011). Disponible en www.initiartmagazine.com/interview.php?IVarchive=64 (última consulta: 8/11/2017).

Dora García ensaya efectivamente un reposicionamiento de la *Verfremdung* brechtiana. En este sentido, resulta esclarecedora la reflexión sobre la figura de Dean Martin que plantea en su texto "El absurdo en *prime time*" (2010) y que desarrolla en el posterior "El gag de la puerta que se cae" (escrito en 2012 para la presentación de *Die Klau Mich Show* en la dOCUMENTA13)[11]. En este último en concreto emerge su interés por una puerta de acceso, la "*closet door*" a través de la cual entraban en la *scène* los invitados de *The Dean Martin Show*, un programa televisivo de variedades y humor que se emitió con gran éxito en el canal estadounidense NBC entre 1965 y 1974. En la mirada de Dora García, esta puerta, que aparentemente designa el *fuera*, el exterior, no asume, sin embargo, un carácter de instrumento metalingüístico, de pasaje del *fuera* al *dentro* (como en el citado teatro de Bertolt Brecht), sino de estratagema que permite desencadenar un explosivo gag: "Pero ninguno de esos momentos fue tan iconoclasta como el gag de la puerta que se cae"[12]. A Dora García le resultan absolutamente sorprendentes los recursos que demuestra poseer esta ocurrencia escénica. Por otra parte, ya se había expresado sobre el potencial subversivo del gag en un pasaje clave de "El absurdo en *prime time*", donde leemos: "La fábrica del texto *nonsense* es siempre racional, y los elementos ilógicos irrumpen en esta fábrica racional bombardeándola desde dentro. Es decir, el *nonsense* no es un ataque frontal a la institución, sino un elemento infiltrado en la misma, a la manera de los terroristas suicidas. Su objetivo es lo más profundo de la institución: el sentido. ¿Qué es lo que más profundamente molesta al poder? No una disidencia explícita y ruidosa —a menudo fomentada desde el propio poder para neutralizar otra disidencia más peligrosa—, sino una disidencia fundamental, vital, en la que todo aquello que justifica el poder (el orden, el sentido, la economía, la seguridad, la religión…) es acatado 'formalmente' mientras la risa estalla, incontenible. La disidencia se fractaliza, está por todas partes entre las carcajadas, en una guerra de guerrillas, que, como todo el mundo sabe a estas alturas, es imposible vencer"[13]. La puerta también es relevante en el teatro de Brecht, como nos recuerda Walter Benjamin: "[…] En ese instante aparece en la puerta el extraño. 'Tableau', como

11 http://dieklaumichshow.org

12 Dora García, "El gag de la puerta que se cae: El *show KLAU MICH (lo radical en la sociedad se encuentra con lo experimental en la televisión).* Un proyecto para dOCUMENTA13", 2012, p. 1. Disponible en http://dieklaumichshow.org/pdfs/Garciaesp.pdf [última consulta: 8/11/2017].

13 Dora García, "El absurdo en *prime time*", en *¿Estáis listos para la televisión?*, Barcelona, MACBA y Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea – CGAC, 2010, pp. 32-33 [cat. exp.]. Disponible en http://www.macba.cat/uploads/20111125/ready4tv_cas.pdf (última consulta: 8/11/2017).

solía decirse hacia 1900. Esto es: el extraño es confrontado con la situación; rostros descompuestos, una ventana abierta, mobiliario devastado"[14]; pero mientras la puerta de Brecht necesita de un *fuera*, de un extraño que interrumpa la escena, la de Dean Martin sugiere a Dora García que probablemente exista una vía distinta para conseguir el mismo objetivo, mas actuando desde dentro; como si existiese una especie de *fuera* en el interior, un *fuera* que no se puede traspasar: se trata de una ambigüedad inconciliable. Por esta razón, la *escena interlocutoria*, que está en el centro del trabajo de Dora García, es siempre una trama sustentada sobre una ambigüedad estratégica.

La propia artista pone el acento sobre este tipo de ambigüedad en las pautas que ofrece a los tres actores de *The Beggar's Opera* en Münster: Peter Aers, Jan Mech y Samir Kandil, que se alternan en la interpretación de la figura del mendigo (posbrechtiano) Charles Filch. "El mendigo" —escribe Dora García— "debe buscar siempre la ambigüedad"[15]. Esto le permite a García prestar atención a nuevas formas de marginalidad. Vuelve así la ambivalencia evocada por Mallarmé, "captivating and repulsive", que conlleva no solo la parte de ficción de la obra sino también, por fin, su parte de realidad.

En el *Show* de Dean Martin todo podía ser espectacular e ilusorio a excepción de la sorpresa y la interrupción, a las que se exigía que fueran rigurosamente auténticas y sobre todo reales[16]: un *fuera* en el interior. También en *The Beggar's Opera* de Dora García, el elemento que interrumpe debe ser real, pero no como un extraño que se presenta en la puerta. Filch de hecho ve la realidad como si irrumpiese en el interior de sí misma, como extrañamiento (*Verfremdung*). El 11 de septiembre "Tommy sonríe

14 Walter Benjamin, "Was ist das epische Theater?" [1931], en *Gesammelte Schriften*, vol. II-2, Rolf Tiedemann e. a. (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1977, p. 535 [ed. cast.: "¿Qué es el teatro épico? (segunda versión)", en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Jesús Aguirre (trad.), Madrid, Taurus, 1998, p. 36].

15 Dora García, "A last letter to the actors before the opening of SPM07", 14 de junio, 2007, Skulptur Projekte Münster 07. Disponible en http://beggars.doragarcia.org/node/46.html [última consulta: 8/11/2017].

16 Sobre el concepto de lo "real" en relación con *The Dean Martin Show*, véanse las reflexiones de Dan Graham en "Dean Martin/Entretenimiento como teatro" [1969], *Rock, mi religión. Textos y proyectos artísticos 1965-1990*, Brian Wallis (ed.), Eva Quintana (trad.), Ciudad de México, Alias, 2008, pp. 64-75. Edición original en lengua inglesa: "Dean Martin/Entertaiment as theater", en Dan Graham, *Rock My Religion: Writings and Art Projects 1965-1990*, Brian Wallis (ed.), Cambridge, The MIT Press, 1993.

The Beggar's Opera, una producción teatral en tiempo real y en el espacio público para Münster Sculpture Projects 2007, que puede consultarse en: http://thebeggarsopera.org

Die Klau Mich Show, un *talk show* realizado semanalmente para dOCUMENTA13 (2012) que puede consultarse íntegramente en http://dieklaumichshow.org

y dice: 'Sí, sí'. Todo esto es un poco extraño"[17]. ¿Cómo podemos estar seguros de que esta escena es real? "Pide siempre dinero al final"[18], recomienda Dora García a Filch. Y la confirmación viene del propio Filch/Peter Aers, que el 12 de julio de 2007 se declara satisfecho porque, tras un duro regateo, ha conseguido vender un bolígrafo por 65 céntimos. La marginalidad contiene en su interior una gran variedad de planos, esos que Michael Asher buscaba desollando las paredes interiores de una galería, esos que Georges Braque aseguraba haber evocado con un clavo.

En 2012, con *Die Klau Mich Show*, las ambivalencias estratégicas se vuelven aún más visibles gracias a la presencia de la puerta de *The Dean Martin Show*, plantada directamente en la *scène*. De la *Verfremdung* quedan las interrupciones pero no el metalenguaje. Y la puerta es el clavo que abre los distintos planos. El 22 de junio, desde la *scène* del *Die Klau Mich Show* de la dOCUMENTA13, en el Theater Chaosium de Kassel, Jan Mech pregunta oportunamente a Rainer Langhans: "¿Es importante, en tu opinión, pasar al siguiente nivel, de algún modo, para encontrar la realidad?"[19].

17 Dora García, "It has been some time since he's had to do this, but here he is again explaining that this is not a social project", 11 de septiembre, 2007, Skulptur Projekte Münster 07. Disponible en http://beggars.doragarcia.org/node/138.html [última consulta: 8/11/2017].

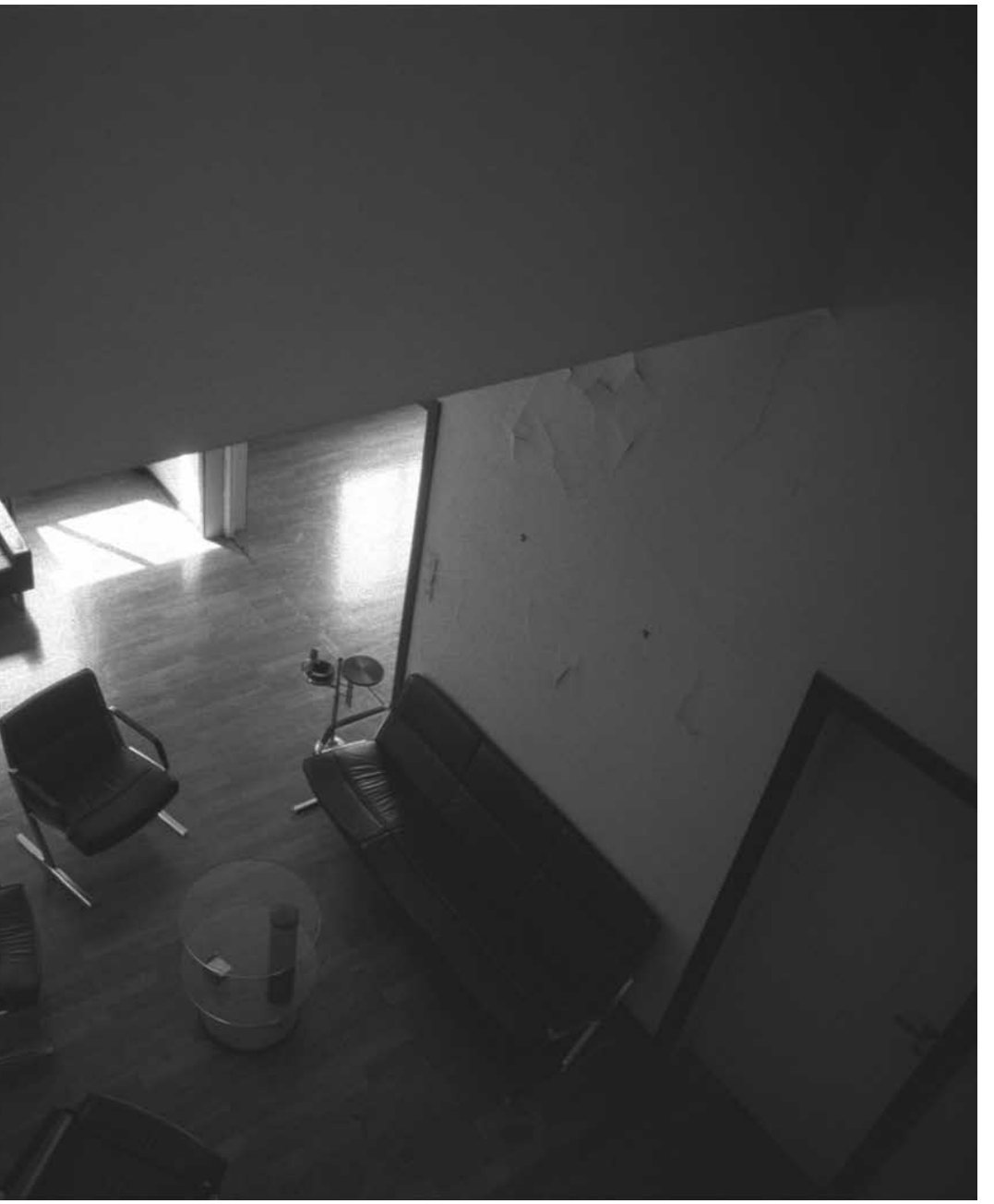
18 Dora García, "A last letter to the actors before the opening of SPM07", óp. cit.

19 Dora García, *Die Klau Mich Show*, Kassel Theater Chaosium, 22 de junio, 2012, dOCUMENTA13, 2012. Vídeo Disponible en http://dieklaumichshow.org/videos.html#45-WEBCAM_June_22_Langhans_Zinn_Scharloth [última consulta: 9/11/2017].

Film (Hôtel Wolfers), 2007

Película de 35 mm transferida a digital, 16:9, b/n, sonido, 11'30"
San Francisco Museum of Modern Art Fondo de Adquisiciones del Accessions Committee

Esta obra, producida en el año 2007 en el marco del proyecto cultural de Hermès "H BOX", comisariado por Benjamin Weil, es la única película realizada por Dora García en formato analógico, en 35 mm, en lugar de digital. Fue pensada como una especie de *cadavre exquis* en el que la imagen no tendría necesariamente nada que ver con el sonido, y que al unirse generarían un tercer sentido. La imagen fue la grabación de la Maison Wolfers, del arquitecto Henry van de Velde, en Bruselas, hogar del coleccionista Herman Daled. Casi un mes después se decidió el sonido: una voz masculina cuenta la película de Samuel Beckett, *Film*, de 1965, la única que hizo, protagonizada por Buster Keaton. Se trata de una película sobre ver y ser visto, sobre la cámara y el espectador, sobre el deseo de desaparecer y ser descubierto, sobre la identidad entre el que mira y el que es mirado.



La esperanza no garantiza nada[1]. Procesar la impotencia política

Doreen Mende

En ese futuro, yo ya no seré nada.

— Dora García, *Zimmer, Gespräche*, 2006

Atender a las investigaciones de Dora García como artista y escritora nos ayuda a enfrentarnos a la siguiente pregunta: ¿qué tipo de prácticas y de vocabularios son posibles y necesarios para seguir siendo un agente activo y un sujeto capaz de expresarse en condiciones de impotencia política? Esta pregunta hace hincapié en la relación entre los medios del arte, las realidades políticas y los procesos sociales del presente. Una vieja inquietud que ha vuelto a cobrar importancia en 2018 y que no se puede desarrollar a través de un "programa estético" que active la "realización material de la libertad incondicional", como proponía Jacques Rancière en un momento de esperanza en una renovada "novedad de la tradición [de la vanguardia]"[2]. Porque la propia idea de libertad es un charlatán que vende capital ideológico. Sin embargo, "la esperanza no garantiza nada", como afirmaba Heiner Müller a propósito del realismo social de la guerra. En ese mismo texto, Müller nos advierte que "la literatura de [Roberto] Arlt, [Julio] Cortázar, [Gabriel] García Márquez, [Pablo] Neruda, [Juan Carlos] Onetti no es un alegato a favor de la situación que se vive en su continente. Los buenos textos crecen en terrenos sombríos; no podremos conseguir un mundo mejor sin derramamiento de sangre; el duelo entre la industria y el futuro no se resolverá con canciones tranquilizadoras"[3].

Los proyectos de Dora García son un buen instrumento con el que pensar porque introducen clandestinamente los personajes de un "micro-futuro" en los sistemas clínicos del poder hegemónico, como señala el historiador del arte Sven Lütticken

1 "Die Hoffnung garantiert für nichts", Heiner Müller, en una charla sobre la posmodernidad que dio en Nueva York en 1979. Véase Heiner Müller, "Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen", en *Rotwelsch*, Berlín, Merve Verlag, 1982, p. 96.

2 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible* [2000], Gabriel Rockhill (trad.), Londres y Nueva York, Continuum, 2004, pp. 25-27 [ed. cast.: *El reparto de lo sensible. Estética y Política*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2014].

3 "[…] die Literatur der Artl, Cortázar, Márquez, Neruda, Onetti ist kein Plädoyer für die Zustände auf ihrem Kontinent. Die guten Texte waschsen immer noche aus finsterem Grund, die bessre Welt wird ohne Blutvergießen nicht zu haben sein, das Duell zwischen Industries un Zukunft wird nicht mit Gesängen ausgetragen, bei denen man sie niderlassen kann", Müller, "Der Schrecken", óp. cit., p. 96.

en un reciente ensayo[4] en el que analiza el cortoplacismo o el presentismo de los futuros que no se pueden reconciliar con llamamientos en pro de la libertad. En otras palabras, la pregunta que hemos formulado más arriba resulta totalmente pertinente en un momento en que los gobiernos de varios estados dan muestras de haber realizado un "giro global hacia la derecha"[5] que se activa mediante la acumulación de datos ("clics"), un capital que se confunde con la voluntad política del pueblo. Una tendencia política difícil de negar. Algunos lo llaman populismo autoritario. Otros, monoculturalismo. Nacionalismo. Reacción violenta de los blancos. "The Big Orange"[6]. *Identitären*[7]. Golpe de estado. También se puede llamar neofascismo. Está sucediendo en este momento (una vez más) en todo el mundo, en enero de 2018, casi cuarenta años después de que el teórico de la cultura Stuart Hall analizara las condiciones particulares que habían favorecido el ascenso de un capitalismo neoliberal global en la época —y no es casualidad— del "gran espectáculo del giro hacia la derecha" de la derecha radical[8]. En otras palabras, vivimos en una época de tensión. De transición. Mejor extremar las precauciones que pecar de ingenuos.

4 Sven Lütticken, "Time: Running Out of It. On the Long Now and Micro-Futures", en *Aesthetics of Crisis*, Ursula Frohne y Johan Hartle (eds.), Leipzig, Spector Books, 2018 [próxima publicación].

5 Arjun Appadurai, "The Global Swing to the Right", conferencia, The Graduate Institute, Ginebra, 25 de abril de 2017. Disponible en https://www.youtube.com/watch?=n-1tZGMj2tg (última consulta: 8/11/2017).

6 "The Big Orange" [La gran naranja] es una expresión acuñada en el programa de televisión estadounidense *The Late Show with Stephen Colbert* para referirse a Donald Trump.

7 Surgido originariamente en Francia como parte de posiciones ideológicas vinculadas a la "nueva derecha", *Identitären* es la versión alemana de un movimiento no parlamentario que desde el 2012 reivindica una ley nacional que "proteja las identidades etno-culturales de Europa", exigiendo "fronteras seguras" para el continente. *Identitären* no promueve otra cosa que la idealización de un cuerpo racializado definido ("sangre") ligado a un asentamiento concreto ("tierra"); es decir, se trata de una ideología neofascista que opera en Alemania (particularmente en Alemania del Este), próxima a la implantación de políticas parlamentarias de derechas y a las actividades organizadas por los *Wutbürger* ("ciudadanos rabiosos" que se sienten desplazados y desatendidos por parte del *establishment*), como discursos y mítines en localidades pequeñas, movilizaciones y marchas de protesta.

8 Stuart Hall, "The Great Moving Right Show", *Marxism Today*, enero de 1979, pp. 14-20. Hoy en día esta tendencia se refleja, por ejemplo, en la carta que escribió y difundió la junta de la Secesión de Viena en protestar por las decisiones que había tomado un nuevo gobierno de derechas; en diciembre de 2017 se redactó otra carta en defensa del director de la dOCUMENTA de Kassel, que había tenido que dimitir (a la fuerza).

Para empezar, García aborda la investigación a través de los medios del arte como una práctica de emancipación. Sus rigurosos estudios sobre lenguaje y la política se extienden a través de continentes, husos horarios y sistemas políticos en busca de marginalidad, de fisuras, de lo raro. Por ejemplo, en *Zimmer, Gespräche* [Habitaciones, conversaciones, 2006] analiza las economías libidinales del sistema de vigilancia en la época del estado socialista y unipartidista de la República Democrática Alemana. Desde 2014, el proyecto de investigación *Segunda Vez* estudia las formas de extrañeza en la época del terrorismo de estado militar en la Argentina de los años setenta, utilizando como guía los textos del escritor, artista y psicoanalista argentino Oscar Masotta. En *Narrativa instantánea* (2006-2008) y en *Los artistas de verdad no tienen dientes* (2009), además, examina y experimenta con los síntomas de conductismo social motivados por los imperativos del mercado del arte contemporáneo. El punto de acceso a esta intersección de sistemas políticos, épocas y espacios geográficos es el lenguaje. Jacques Lacan, una figura recurrente en los proyectos de investigación de García, por ejemplo, *The Sinthome Score* [La partitura sinthoma, 2013], establecía una relación conceptual entre el lenguaje y la cibernética que implica una visión del lenguaje como eje cibernético que articula el sujeto dominado por el inconsciente con sus instituciones. En concreto, en *Zimmer, Gespräche* y en *Segunda vez* (44') (2017) se observa el arte del interrogatorio a través de los mecanismos del lenguaje, que actúa como eje articulador de las conexiones, las reacciones y las recurrencias entre el sujeto-humano y el estado-máquina.

En 1968, el filósofo Franz Loeser[9] publicó su tratado *Interrogativlogik* [Lógica de la interrogación], que podríamos interpretar como una propuesta socialista germanoriental para una filosofía del racionalismo social. En esta teoría se mezclan la política, el trabajo intelectual, la colectivización y la ciencia; y es posible que la experiencia vital de Loeser en la Alemania del Este, en tanto que alternativa al capitalismo

En diciembre de 2015, el director del Museu de Arte Moderna de Bahía, en Brasil, fue despedido por la administración de un nuevo gobierno de derechas después de que la primera presidenta de la historia de este país fuera destituida por un golpe de estado. Otro síntoma de la fuerza que están cobrando los nuevos nacionalismos son las crecientes dificultades que encuentran los estudiantes de fuera de Europa para obtener visados que les permitan estudiar en el Viejo Continente.

9 Franz Loeser (1924-1990), hijo de un abogado judío alemán, huyó de la Alemania nazi y se refugió en Inglaterra en 1938. Regresó a la Alemania del Este a finales de los años cincuenta después de ser víctima de una persecución política en Estados Unidos por sus ideas marxistas y por apoyar a Paul Robeson. Trabajó durante muchos años como profesor de filosofía en la Humboltd-Universität de Berlín, pero fue expulsado de esta institución en 1982 por declararse contrario al militarismo del Gobierno de la RDA.

bajo las condiciones de la Guerra Fría en torno al año 1968, pueda arrojar una luz fantasmal que nos permita comprender mejor el clima político actual de capitalismo neoliberal global en el que producimos arte, montamos exposiciones, escribimos ensayos e impartimos clases. La *Interrogativlogik* de Loeser no es una obra exenta de problemas. ¿Y si la optimización, la racionalización y la colectivización del arte de la interrogación (o el interrogatorio) cayeran en manos equivocadas, por ejemplo, en las de algún dirigente calculador ansioso por formular principios de control basándose en el monoculturalismo y en la uniformidad forzosa, para argumentar que es necesario excluir por medios violentos a los seres que no encajan y que no se pueden computar? Adoptar la perspectiva de Loeser, sin embargo, permite albergar la esperanza de detectar un tipo de vocabulario transversal para enfrentarse al "gran espectáculo del giro hacia la derecha" en las etapas del capitalismo neoliberal global. La razón por la que he entablado este diálogo entre Loeser y García es el estudio del sistema de vigilancia del Estado germanoriental que la artista desarrolla a través de la investigación y la dramatización del lenguaje de los expedientes de la Stasi que integran su citada obra *Zimmer, Gespräche*. Los expedientes de la Stasi son instancias de una técnica de interrogatorio basada en el lenguaje: "Háblame de la reunión que tuviste ayer", pregunta un oficial de la Stasi. "No hay nada que contar. Fue todo normal", responde la colaboradora informal (IM). "Recuerda: nada es normal"[10]. La perversidad se aloja en la banalidad —y viceversa—, y en eso se basa el arte del interrogatorio de la Stasi, que pregunta a los sujetos sospechosos—conciudadanos y en muchos casos familiares—, por sus hábitos cotidianos para calcular la predictibilidad de la desobediencia política. El cálculo de la predictibilidad, a su vez, justifica el grado de control estatal. En *Zimmer, Gespräche* el lenguaje de la interrogación no se repite con un afán documental, sino que es una herramienta operativa utilizada para procesar esa "peligrosa mezcla de realidad y ficción"[11], que es como los observados describían estos expedientes. Una herramienta operativa no presenta una situación; al contrario, forma parte más bien de una operación a través de la cual una narración se puede proyectar en el futuro, para el cumplimiento de la predictibilidad. En los proyectos de García, el modo operativo del lenguaje se convierte en acto creativo, lo que Loeser definiría como una forma de "búsqueda mental", con el potencial de la novela fantástica, el cuento de hadas, la escritura especulativa o la ciencia ficción del futuro.

---

10 Dora García, *Zimmer, Gespräche*, 2006, minuto 28.

11 Vera Wollenberger, citada en Barbara Miller, "Narratives of Guilt and Compliance in Unified Germany: Stasi Informers and Their Impact in Society", Londres, Routledge 1999, p. 13. También en Dora García y Julia Schäfer, *Rooms, Conversations. Dora García. Zimmer, Gespräche*, Berlín, jovis, 2007, p. 40.

Detengámonos por un momento en Loeser, que en su lógica de la interrogación propone considerar el lenguaje como un sistema cibernético que permite desarrollar un método para la "orientación del pensamiento creativo" (como reza el subtítulo del tratado) desde una perspectiva no capitalista. En otras palabras, es precisamente este cambio de perspectiva en relación con las preocupaciones actuales el que genera el lenguaje como estructura plurivalente asociada a las realidades políticas y a las batallas ideológicas, el que nos enseña a diferenciar los múltiples modos de lenguaje, a veces contradictorios, cuando los emplea un sujeto político. Algo similar, quizá, a lo que le sucedió a Wolfgang Hilbig, que se dio cuenta de que vivir en la RDA para él equivalía a experimentar el antagonismo de un futuro imaginado (el comunismo), una fantasía de posguerra que se suponía que había surgido en los campos de batalla ideológica de la Guerra Fría con la energía suficiente para sostener el sistema de lenguaje por cualquier medio y a cualquier precio: "La mayoría de las ideas buenas se le ocurren al enemigo. Sin embargo, hay que conseguir que el enemigo cambie"[12], lo cual requiere precisamente buscar un pensamiento más próximo de lo habitual a los procesos creativos. De otro modo —"lo que queda"[13]— es un futuro no imaginario. En su tratado, de unas cien páginas de extensión, Franz Loeser habla de la racionalización del pensamiento creativo bajo las condiciones del Estado socialista para lograr "la orientación de los procesos societales incrementando la integración del pueblo en la planificación y la orientación de la sociedad. La integración se lleva a cabo a través de diversos métodos, como el de la consulta colectiva y la discusión"[14]. En su defensa de una forma de Estado gobernada y organizada por la soberanía del pueblo, Loeser propone una investigación filosófica del trabajo intelectual entendido como un sistema tecno-mental. Para entender mejor su funcionamiento, afirma Loeser, hay que aprender a conceptualizar y abstraer los mecanismos relacionales entre pregunta y respuesta, que emplean el

12 Wolfgang Hilbig, "'Ich' Roman", Fischer Taschenbuch Verlag, Fráncfort del Meno, noviembre de 1995, en García y Schäfer, *Rooms, Conversations*, óp. cit., p. 39.

13 *Lo que queda* [en alemán original: *Was bleibt*] es el título de una novela corta que Christa Wolf escribió en 1979 y publicó por primera vez en 1990. Muestra los métodos, las técnicas y las operaciones de la Stasi a través de la descripción de una serie de sucesos, rastros e incidentes que tienen lugar en un día de la vida de un escritor [ed. cast.: Christa Wolf, *Lo que queda*, Ana M. Fuente (trad.), Barcelona, Seix Barral, 1991].

14 "Unter sozialistischen Bedingungen vollzieht sich die Lenkung der gesellschaftlichen Prozesse durch die wachsende Einbeziehung der Bürger in die Planung und Leitung der Gesellschaft. Diese Einbeziehung erfolgt u.a. durch die Methode der gemeinsamen Beratung und Diskussion". Franz Loeser, Interrogativlogik, Berlín/RDA, VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1968, p. 19.

lenguaje como herramienta operativa. "¿Qué es una pregunta?", inquiere, y después desarrolla la lógica de la interrogación, una relación triangular entre la "pregunta" (¿p), las "características" (mf) que se intentan averiguar interrogando, y la búsqueda del "objeto de cognición" (Ef) a través de la pregunta[15]. Lo que más le interesa a Loeser, tanto desde el punto de vista político como intelectual, es la distinción entre el pensamiento como una forma abierta que él define como "búsqueda mental", más próxima al proceso creativo, y el pensamiento como orden normativo, que describe como "estandarización mental", más cercana a un proceso controlado. En otras palabras, el modo operativo del lenguaje como sistema cibernético tiene la capacidad de repartirse entre los dos extremos de la modernidad: el socialismo científico y el tecno-fascismo.

El sentimiento de impotencia política surge cuando cualquier forma de protesta queda sin efecto. Cuando el "nada es normal" se convierte en la norma. Cuando lo que uno manifiesta provoca sospechas por razones poco claras que, a su vez, permiten a la maquinaria del Estado legitimar las leyes de control. Cuando a uno le confiscan el pasaporte para inspeccionarlo. Cuando una persona desaparece sin dejar rastro, sin explicaciones lógicas y sin investigaciones posteriores. "Segunda vez" (1974), el relato de Julio Cortázar que ha adaptado Dora García en su la citada película *Segunda vez* (44'), expresa la impotencia política a través de la sensación de extrañeza. Hay algo raro. "María Elena sintió como que algo le molestaba", escribe Cortázar, "algo que no estaba del todo claro. No en la planilla, donde era fácil ir llenando los huecos; algo afuera, algo que faltaba o que no estaba en su sitio"[16]. En *Segunda vez* (44') de García el personaje de la joven se llama Rita. Averiguamos su nombre en el transcurso de la película, y cuando presenciamos el interrogatorio al que la someten otras cinco personas, además de nosotros, los espectadores, y entonces nos habremos convertido en cómplices de esta política del nombre, tanto en relación con la declaración de Rita, que afirma ser un sujeto, como con la violencia implícita en el acto de asignar cualquier nombre[17].

15 Los caracteres (similares a fórmulas matemáticas) entre paréntesis son de Loeser.

16 Cortázar escribió este relato desde su exilio francés, mientras observaba desde la distancia el poder de la dictadura militar de Jorge Rafael Videla. Se publicó en 1977, en el libro *Alguien que anda por ahí* (Madrid, Alfaguara, 1977), y fue censurado ese mismo año en Argentina.

17 Merece la pena añadir una observación en relación con el uso de los nombres en los proyectos de García. En ellos la realidad y la ficción se confunden, porque los personajes de sus obras en vídeo llevan los nombres de los actores que los interpretan. La Rita de *Segunda vez* (44') es la actriz Rita Pauls; y el oficial de la Stasi en *Zimmer: Gespräche* es el actor de teatro Matthias Hummitzsch.

A pesar de que García y Loeser vivieron en épocas y en regímenes diferentes, el racionalismo social del filósofo germanoriental afirma que el procesamiento del pensamiento es una operación colectiva en la que el lenguaje es una tecnología que sirve para construir sociedad. Para que aparezca lo nuevo, se necesita un lenguaje nuevo con un vocabulario característico. Sin embargo, en este proceso se presenta una complicación. Como decía Heiner Müller, "la primera forma de la esperanza es el miedo. La primera manifestación de lo nuevo es el horror"[18]. El argumento en favor del procesamiento de la impotencia política pretende cuestionar el intento de Jacques Rancière de "concentrarse en determinados temas que crean cierto discurso de impotencia política y que, además, o bien generan la idea de que el arte no puede hacer nada o bien que lo que hay que hacer es reproducir la crítica estereotipada de la mercancía y del consumo"[19]. La impotencia política no existe en la teoría de la "política de la estética" de Rancière. Pero ¿y si existiera? ¿Y si la honesta confesión de Nina Power en relación con la existencia de una "escasez de izquierda"[20] abordara con mayor claridad la necesidad de pensar en una situación de impotencia política para poder pensar de otra manera? Quizá, de la misma manera que el acontecimiento del trauma se ha transformado en una "post-imagen"[21], sería necesario que transformáramos la impotencia política en una fuerza de procesamiento. Esto no sería aún un acto de producción, sin embargo; procesar una situación que es difícil —o incluso imposible—, abandonar o insistir en un espacio para pensar como una actividad a largo plazo, y posicionarse, además, aparentemente, en contra de una "crítica estereotipada de la mercancía y el consumo", con unos medios diferentes. La protesta (acción) no sustituye al procesamiento (narración). Estas dos formas de práctica política no compiten entre sí, sino que pueden actuar de manera independiente y también complementarse. Esa coexistencia inauguraría las condiciones necesarias para "lo 'coyuntural': el terreno inmediato de la lucha" en (las arenas movedizas de) una política de la polifonía en el seno de una Nueva Izquierda. "Este es precisamente el terreno en el que deben organizarse las fuerzas de la oposición, si queremos transformarla", afirma Hall, en un tono exigente, al

18 "Die erste Gestalt der Hoffnung ist Furcht, die erste Erscheinung des Neuen der Schrecken", Müller, "Der Schrecken", óp. cit., p. 98.

19 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, óp. cit., p. 78.

20 Véase Nina Power, "Decapitalism, Left Scarcity, and the State", *Filip*, 20, otoño de 2015.

21 Véase la obra que ha desarrollado Griselda Pollock a lo largo de su vida acerca de la "inscripción de lo femenino", sus estudios sobre el Holocausto y sus ensayos de historia del arte, por ejemplo, *After-affects/ After-images: Trauma And Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*, Mánchester, Manchester University Press, 2013.

final de su ensayo[22]. Aprender de la impotencia política de finales de los setenta, por tanto, significa detectar los inconvenientes en la reivindicación de supremacía revolucionaria de cualquiera de estas dos formas de procesar una situación política mientras la vivimos: "Esto puede deberse a que la izquierda sigue interpretando esta crisis desde posiciones de 'sentido común' muy arraigadas y respetables. Muchas de ellas ya no proporcionan un marco teórico o analítico adecuado; por este motivo, las políticas que emanan de ellas siguen sin alcanzar sus objetivos"[23]. En otras palabras, reconocer la experiencia vivida de la impotencia política es el primer paso para romper el silencio y procesar sus posibles "post-imágenes" para acuñar un vocabulario de transformación de lo existente.

Una sala de espera. Cinco personas, después seis, esperan al final de un pasillo a que las interroguen en una habitación cuya puerta solo se abre un momento cada vez que llaman al siguiente. Uno de ellos, un joven, vuelve a contar el procedimiento del primer interrogatorio al que lo sometieron hace unos días. "Nombre, DNI, dirección, datos. Después una especie de conversación… Me iban preguntando más información, de la familia". "¿Qué le preguntaron?". "Sobre el trabajo, los estudios, la familia…". Mientras el chico comparte su experiencia con los demás, la cámara acerca al espectador a la pared con paneles de madera, un primer plano, como si la pared pudiera revelar un mensaje oculto que el grupo no puede ver ni oír; como si la pared interior de la Mutual Sentimiento, el edificio de Buenos Aires donde se filmó *Segunda vez* (44')[24], fuera un testigo material potencial, como los árboles del Maryon Park londinense en la película de Michelangelo Antonioni *Blow-Up* (1966)[25]. La pared, el árbol: dos testigos materiales de un posible crimen: en *Blow-Up*, el escenario del crimen capta a un hombre que ha asesinado a su amante, que es detectado cuando se revela una imagen fotográfica. En la película de Dora García, el escenario del crimen capta el terrorismo de estado, detectado a través de los diversos grados de miedo como manifestación de un síntoma de impotencia política. Las seis personas allí reunidas han recibido una carta que les

22 Stuart Hall, "Great Moving Right Show", óp. cit., p. 20.

23 Ibíd., p. 14.

24 La Asociación Mutual Sentimiento fue fundada en 1998 por un grupo víctimas de dictaduras militares, antiguos detenidos o exiliados. Se trata de una organización paraguas que engloba varias iniciativas relacionadas con la salud, la economía social, la educación y los derechos humanos. Véase http://mutualsentimiento.org.ar

25 Michelangelo Antonioni se inspiró en el relato breve "Las babas del diablo" (1959), de Julio Cortázar, incluído en el libro *Las armas secretas* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1959), para escribir el guion de su película *Blow-Up*. Me gustaría dar las gracias a Kodwo Eshun por señalarme este extremo.

ordena que se presenten pocos días después en esa oficina para ser interrogados, en la época en que Argentina sufrió la dictadura de Videla, que convirtió a miles de ciudadanos en "desaparecidos". Es la "segunda vez" que el joven espera en esa misma sala. Le han ordenado regresar tres días después. "Ah, ¿tres nada más?", comenta el otro hombre del grupo, entre sorprendido y preocupado. El joven sabe de lo que habla. Comparte su experiencia con los demás con seguridad, como si su trabajo consistiera en explicarles en qué consiste el interrogatorio. No se sabe si intenta disimular el miedo, expresar su sumisión, demostrar que es capaz de controlarse, o si es un revolucionario temerario. Habla desde la posición que ocupa dentro de un régimen opresor. Al compartir su experiencia, transmite la sensación de que existe una pauta reconocible en el procedimiento sistemático del interrogatorio, un procedimiento que normalmente se basa en la repetición subordinada a la demostración de arbitrariedad —cada caso es distinto— como forma de dominación que genera una situación de impotencia política.

La espera previa al interrogatorio se repite seis veces. Se podría interpretar en tres sentidos: (1) la repetición expresa los mecanismos de creación de impotencia política que se activan mediante la arbitrariedad de la citación y el interrogatorio. Cada vez, Rita sigue con la mirada cómo un compañero entra en la sala de interrogatorios. La repetición expresa la imposición sistemática del control estatal como si uno tuviera que aprender un lenguaje cuyo vocabulario es necesario ensayar a través de la repetición sistemática de las pautas, palabra por palabra. (2) La repetición también funciona en cierta medida como un cuento de hadas o como la narración de una novela de género fantástico: todo Estado es ficticio. Y por último, pero no por ello menos importante, (3) la obra aborda el interés de Dora García por la repetición, un fenómeno que analiza en detalle en uno de sus mediometrajes recientes, *La Eterna*, episodio del "proyecto de película y análisis" *Segunda Vez.* La película consiste en una serie de conversaciones que tuvieron lugar en la biblioteca de la Katholieke Universiteit de Lovaina[26]. La metodología que utiliza García para estudiar

26 *Segunda Vez* se desarrolla en público a través de varios formatos desde el año 2016: es una película en la que se han involucrado un productor, un equipo de filmación y un cuantioso grupo de personas y amigos que han participado como actores; ha recibido ayuda de diversas instituciones, entre ellas el centro de cultura contemporánea Tabakalera de San Sebastián, el Instituto Torcuato Di Tella y el Malba de Buenos Aires, la Katholieke Universiteit de Lovaina, el Museo Reina Sofía de Madrid, el M – Museum de Lovaina y el MUAC de Ciudad de México. También ha dado pie a un libro y a un grupo de investigación de mujeres, integrado por Ana Longoni, Inés Katzenstein, Nora Joung, Victoria Durnak y Olga Martí, entre otras. Ha servido, asimismo, para reunir una bibliografía de textos de Oscar Masotta y de las monografías que se han escrito sobre él, y para traducir al inglés sus escritos más importantes: hasta ahora solo se habían traducido un par de artículos. Se puede acceder al proyecto a través de la plataforma digital: http://segundavezsegundavez.com.

la "repetición" se apoya en el "trabajo regular (intelectual)"[27] del escritor, crítico, artista y psicoanalista argentino Oscar Masotta (Buenos Aires, 1930 – Barcelona, 1979), que introdujo el psicoanálisis lacaniano en Argentina; y también en la idea de *happening* como forma artística. El *happening* es un medio performativo que permite investigar la escena de un crimen como la que hemos descrito arriba. De hecho, en su hermosa confesión "Yo cometí un happening" (1967), Masotta relaciona el crimen con este explosivo medio artístico. García, que lleva estudiando a fondo los textos de Masotta desde 2014, utiliza a este personaje para desarrollar una plataforma de investigación dirigida al estudio de los protagonistas del mundo del arte, la política y el psicoanálisis. Masotta es el tema inicial a partir del cual nos introduce en una red de artistas, performers, cineastas, filósofos, lugares y textos, principalmente en el Buenos Aires de los años sesenta y setenta, aunque sus investigaciones también la han llevado a Barcelona, la ciudad donde Masotta murió en 1979[28]. Es una red fascinante. *La Eterna*, por tanto, es una pieza didáctica que nos permite conocer el clima de los "peronistas y los antiperonistas (los gorilas)" que en los años sesenta allanó el terreno para la dictadura de Videla.

Segunda vez (44'), una película basada en "el relato de terror fantástico"[29] homónimo de Cortázar, transmite, como apuntábamos, una sensación de extrañeza. ¿De dónde surge? ¿Del desajuste sonoro que se produce cuando una especie de silbido de pájaro se cuela en una conversación sobre otros países distintos de Argentina? ¿O del caos de carpetas y pósteres, del cenicero sobre la mesa de la mujer mayor, de ese desorden que parece confundir la impresión de jerarquía clínica, el orden del discurso y el doloroso absurdo de la burocracia en la sala de interrogatorios de la puerta de al lado? La maquinaria del Estado despliega su cruel absurdidad en el

27 Oscar Masotta, "I Committed a Happening" [1967], Brian Holmes (trad.), en *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2004, p. 196 [ed. cast.: "Yo cometí un happening", en *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Ana Longoni (pról.), Buenos Aires, Edhasa, 2004, pp. 287-289].

28 A través de la figura de Oscar Masotta, en *La Eterna* Dora García nos acerca, en un verdadero *tour de force*, a la obra de Batato Barea, Oscar Bony, Carlos Correas, Ana Longoni, Narcisa Hirsch, Marta Minujín y Juan José Sebreli, entre otros, personajes que se agruparon en torno al Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, un importante núcleo intelectual en la época de la dictadura.

29 Kirsten Mahlke, "A Fantastic Tale of Terror: Argentina's 'Disappeared' and Their Narrative Representation in Julio Cortázar's Second Time Round [1977]", en *Literature and Terrorism: Comparative Perspectives*, Eva Gruber y Michael C. Frank (eds.), Ámsterdam y Atlanta, Rodopi, 2010, pp. 195-212.

momento en que Rita está a punto de tomar asiento y le piden que se acomode en otro lugar para cumplir con "una cuestión de simetrías", un instrumento de poder para separar claramente a los interrogadores de los interrogados. Hay algo que molesta. Algo que no está del todo claro. La cámara se pasea lentamente y nos muestra las cortinas de color beige amarillento y un montón de cartuchos compatibles Hewlett Packard, y la estantería, con los coloridos lomos de los libros (demasiados para una oficina). La cámara sigue avanzando y escudriña un rincón, detrás de un ordenador, un primer plano similar al del principio. Como si esos materiales también fueran testigos de una escena que o bien oculta algo o bien encierra el suspense de una historia que se va a quedar sin contar. El grado de extrañeza de *Segunda vez* (44') me recuerda a una frase de las conversaciones entre Harun Farocki y Christa Blümlinger. Bajo un epígrafe titulado "X para cantidades indefinidas", Blümlinger le pregunta a Farocki si sus películas de ensayo se podrían considerar obras de "ciencia ficción", pero él responde que "lo que no me gusta de la ciencia ficción es que se parece demasiado a la ciencia ficción"[30]. Blümlinger se lo pregunta porque, después de estudiar a fondo las películas de ensayo de Farocki, en las que el artista analiza las tecnologías del capital de riesgo, la guerra y la vigilancia, se ha percatado de que estas obras "se basan aparentemente en un interés por emplear cantidades indefinidas". Farocki no quiere que su cine se asocie bajo ningún concepto con cualquier definición somera de ciencia ficción. Para él, la "realidad tendría que comenzar" utilizando la imagen como tecnología de medida que permite calibrar el espacio en un tiempo que no proyecta el futuro desde el presente, sino que lo activa. Farocki define este mecanismo como una "imagen operativa" que precisa del formato del documental. Más próxima a un sistema tecnológico que a un simple valor representacional, esta posee la capacidad de narrar, analizar, procesar y calcular: ¿y si la imagen fuera una tecnología tan válida como la guerra?, ¿y si la imagen fuera una unidad de procesamiento cibernético que funciona como el lenguaje en una sala de interrogatorios?

Para el artista y cineasta, no hay nada que esconder, sino que de lo que se trata es de revelar, nombrar, analizar y detectar los mecanismos aparentemente fluidos del poder que operan dentro de la realidad. La realidad revela sus mecanismos ficticios: el poder necesita *lo desconocido, lo que aún no se conoce*, o el futuro del presente como predicción[31]. Lo *desconocido* presiona al poder. Lo *desconocido*

30 Christa Blümlinger y Harun Farocki, *The ABCs of the Essay Film*, Berlín, Harun Farocki Insitut y Motto Books, 2017, p. 19.

31 Sven Lütticken recoge la diferenciación que establece Elena Esposito en sus teorías del futuro entre "pronóstico humano" y "predicción algorítmica" que resultan muy productivas a este respecto: mientras que el

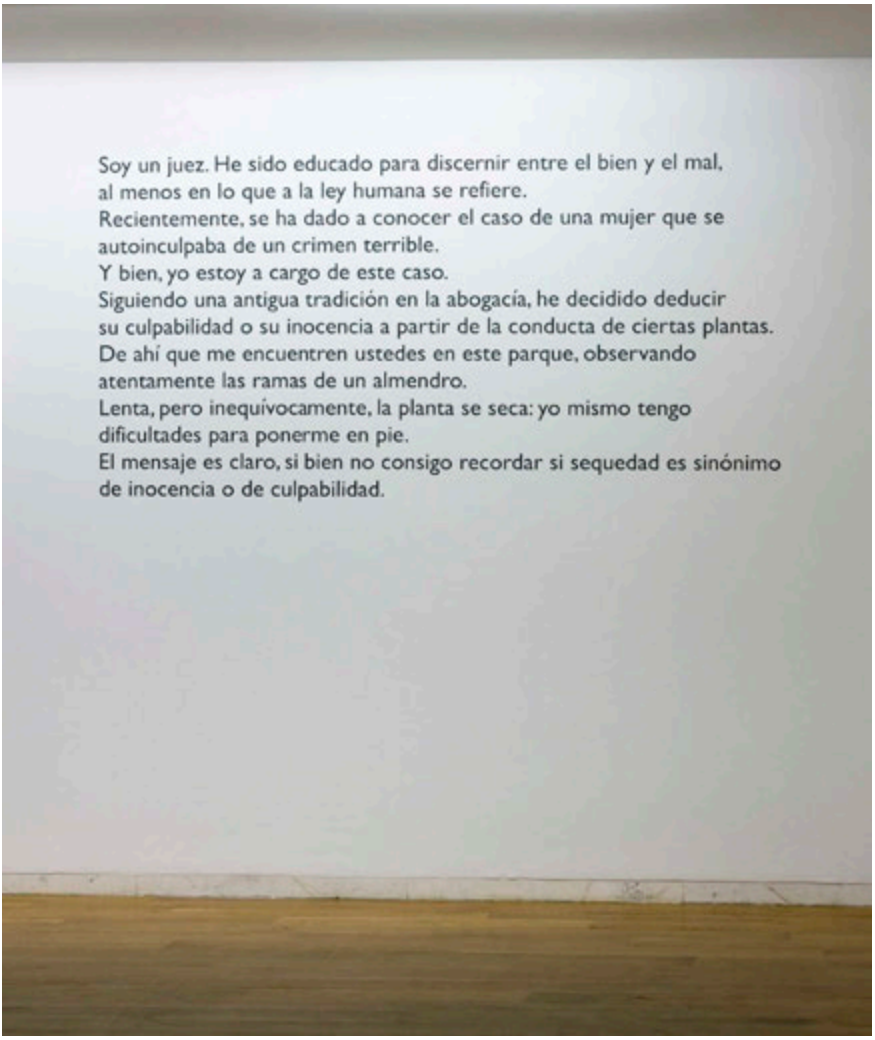
representa una amenaza para el poder. Lo *desconocido* genera capital mientras sea un arma para resistirse al control. En ese sentido, *Segunda vez* (44') es una película de ciencia ficción que no se parece a la ciencia ficción. Sus personajes personifican los rasgos que Lütticken atribuía al "personaje del profeta", y alteran la tranquilidad del interrogatorio con comportamientos extraños que tienen la capacidad de crear mutaciones sociales en las que el futuro no se puede calcular ni estandarizar.

pronóstico intenta prever acontecimientos futuros, la predicción prefigura o prepara la posibilidad de que lleguen a producirse. Mientras que el primero reivindica la capacidad de narrar, la segunda reivindica el cálculo de lo desconocido en un futuro presente. Como observa Lütticken, "la predicción es ahora perfectamente factible y operativa", en "Time: Running Out of it", óp. cit. Véase también Elena Esposito, "Blindness and the Power of Algorithmic Prediction", conferencia impartida en el festival Maerzmusik, Berlín, 2016. Disponible en https://voicerepublic.com/talks/blindness-and-power-of-algorithmic-prediction

Soy un juez, 1997-2010

Vinilo sobre pared, dimensiones variables
Kunstmuseum Bern, Stiftung Kunsthalle Bern, Berna

"Soy un juez. He sido educado para discernir entre el bien y el mal, al menos en lo que a la ley humana se refiere". Este es el comienzo de un texto escrito por García en 1997, a raíz de un sueño; pero a la vista de lo que ocurre hoy, año 2018, bien podría interpretarse como una descripción y una crítica sobre los límites de la libertad de expresión y las actuaciones del poder judicial en nuestro país al respecto. Como en el caso de *Segunda vez* (44') [p. 160], la literatura fantástica u onírica puede ser muy realista.



La lección respiratoria, 2001

Vídeo monocanal, archivo digital, 4:3, color, sonido (audio estéreo), 6'
Colección MUSAC, León

Concebido con ocasión de la Bienal Internacional del deporte en el Arte (BIDA), este vídeo de seis minutos muestra lo que podría entenderse como un entrenamiento respiratorio en el que participan una entrenadora, de unos treinta años y aspecto estricto, y una entrenada, una niña de unos trece años. Hay, sin embargo, algunos detalles extraños: la alumna, en primer plano, está de espaldas a la profesora y no puede ver los gestos que esta realiza con las manos, indicándole, supuestamente, cómo debe ejecutar una serie de doce ejercicios; solo puede oírla, a no ser que ambas se encuentren delante de un espejo que ocuparía el lugar de la cámara/el espectador, y frente al cual —o los cuales— estarían presentando sus cuerpos y posturas. El vídeo termina con lo que parece ser una suspensión de la respiración.

EXILE, 2013

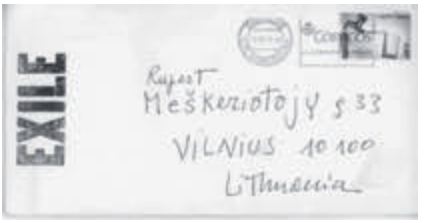
[Exilio]

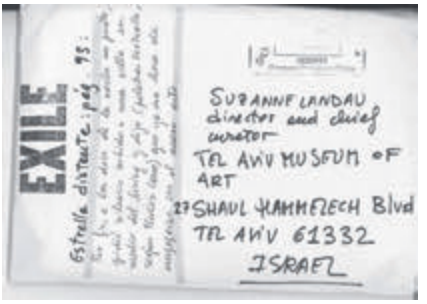
Documentos y objetos enviados por correo postal a la institución que expone la obra
Obra en progreso
Medidas variables
Cortesía de la artista y de la Galería Juana de Aizpuru

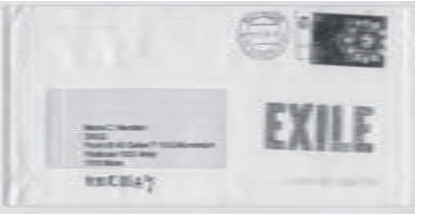
En 2012, Steve Henry Madoff invitó a Dora García a participar en la exposición que comisariaba en el Museo de Tel Aviv, *Host & Guest*. En este marco, García viajó a Israel con otros artistas invitados al proyecto, dedicando el viaje a conocer tanto la escena creativa local como el territorio en un sentido amplio. Sus experiencias, especialmente la de atravesar el *check-point* para pasar de Israel a Cisjordania, le provocaron sentimientos de incomodidad, distancia, extrañamiento y exilio respecto al proyecto, la institución y el contexto, pese a seguir apreciando el trabajo del Madoff y el resto de participantes. Decidió entonces trabajar desde ese desapego y la problemática que comportaba partiendo de una estrategia que un año antes le había sugerido la práctica de Aldo Piromalli[1].

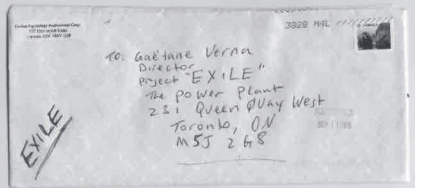
García entró en contacto con Piromalli, un artista fundamental en los posicionamientos marginales dentro de la práctica artística, a propósito de la preparación de *Lo Inadecuado* [p. 99] en 2011. En *Lo Inadecuado*, (pese a los esfuerzos de García), Piromalli solo aceptó participar siguiendo el formato que había desarrollado durante años: elegir un destinatario (*Lo Inadecuado* en el pabellón español de Venecia) y escribirle con tanta frecuencia que toda respuesta fuera imposible.

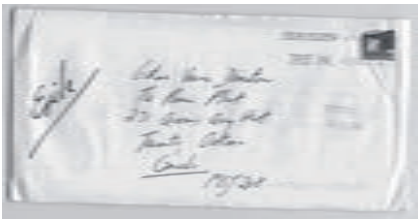
La idea de exilio —Piromalli formaba parte del grupo de artistas del Museo dell'arte contemporánea italiana in esilio, un proyecto de Cesare Pietroiusti— o desarraigo expresada en cartas que resultasen ilegibles, interceptadas, perdidas o nunca abiertas determinaron a la artista a ensayar de nuevo este ejercicio, involucrando a Piromalli y a los comisarios

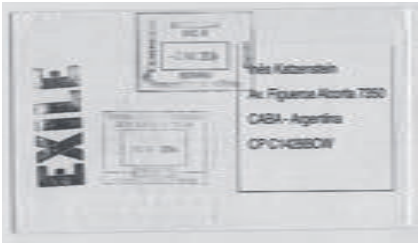


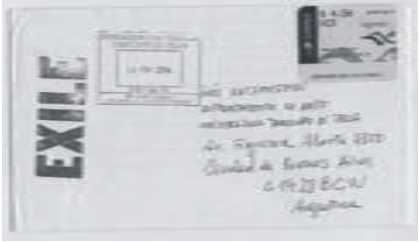












Giulia Girardello y Mattia Pellegrini, así como a otros que conoció durante el viaje (Luciana Kaplun, Michal Bar-Or y Alma Itzhaky). Las premisas fueron la temática del exilio, en todas sus acepciones, y que las cartas, pudiendo contener cualquier cosa, fueran aceptables para la oficina de correos (las cartas incluyeron: documentos, textos, libros, revistas, postales, objetos de pequeñas dimensiones, fotografías, collages, recortes, dibujos y mapas). El proyecto en el museo de Tel Aviv se inició entonces con una serie de mesas vacías que se llenaban a medida que los colaboradores comenzaban a enviar misivas dirigidas a la directora del museo, Suzanne Landau, quien era libre de abrirlas, leerlas y disponerlas en las mesas como quisiera.

Pese al desencanto inicial debido a la malinterpretación de la propuesta —pues la prensa la vinculó a un tono apolítico y nostálgico—, el proyecto colectivo, al que se sumaron nuevos colaboradores, ha continuado desde entonces con diferentes paradas: Vilnius, Buenos Aires, Madrid, Moss y Toronto. Vuelve ahora a activarse en el Museo Reina Sofía, Madrid, con la colaboración, entre otros, de: Aldo Piromalli, Giulia Girardello, Mattia Pellegrini, Montserrat Rodríguez Garzo, Paloma Polo, Agnieszka Gratza, Chantal Pontbriand y Andrea Valdés.

1 Como refiere la propia artista, Aldo Piromalli había sido un poeta beatnik romano, que tras ser detenido por posesión de marihuana e internado en un hospital psiquiátrico, huyó a Holanda para vivir como artista contracultural y poeta de calle. Hoy, Aldo Piromalli vive y trabaja en Ámsterdam.

SUZANNE LANDAU
DIRECTOR AND CHIEF
CURATOR
TEL AVIV MUSEUM OF ART
27 SHAUL HA MELECH BLVD
TEL AVIV 61332

Zimmer, Gespräche, 2006

[Habitaciones, conversaciones]

Vídeo, HDV, color, sonido, hablado en alemán, 31'
Cortesía de la artista

El encuentro en un apartamento de Leipzig entre un oficial de la Stasi (la poderosa policía política de la Alemania del Este) y un informante civil es el marco en el que se desarrolla la acción de *Zimmer, Gespräche*. En esta película, García recurre a los parámetros de una situación histórica específica (los años inmediatamente anteriores a la caída del muro de Berlín), pero sin hacerlo de un modo explícito: los diálogos nunca lo evidencian, el contexto solo se sugiere por el acento y el vestuario de los personajes. Su intención es comunicar nociones abstractas tales como miedo, control, autoridad, sumisión, obediencia, absurdo, poder y vigilancia; todas ellas conectadas estrechamente con lo secreto, el archivo, comunidades y códigos de comportamiento, temas recurrentes en su trabajo.

Narrativa instantánea, 2006-2008

Performance
Ordenador y software, performer, proyección de vídeo
El texto producido por *Narrativa instantánea* durante la exposición *Segunda Vez* puede seguirse en directo en la dirección http://doragarcia.org/segundavez/live
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

En la sala de exposición una persona está sentada frente a una mesa con un ordenador, de manera tan discreta que podría pensarse que es un guarda o un técnico. A unos metros de distancia, en otra sala, un visitante encuentra un texto que desfila por una pantalla y al leerlo se da cuenta de que el texto habla de él, que alguien le está observando y describiendo su apariencia y sus movimientos, y que todo el mundo puede leer esa descripción. A partir de ese momento, el visitante puede decidir entrar en el juego y convertirse en performer; es decir, realizar acciones o movimientos o pronunciar ciertas palabras sabiendo que todo lo que haga aparecerá inmediatamente en pantalla. Poco después identifica al autor del texto: es la persona discreta sentada con un ordenador en otra sala. Se abre, entonces, también la posibilidad de que el visitante decida interactuar con ella, iniciar una conversación, o recriminarle su actitud, pues con ella ha sacado al visitante del anonimato. En cualquier caso, todo lo que hable con el autor del texto aparece inmediatamente en la pantalla. Pudiera darse el caso, asimismo, de que el visitante se encuentre incluido en una narrativa que implique a otros visitantes, de modo que podrían coordinarse para actuar de una cierta manera a fin de que sus acciones conjuntas queden registradas en el texto. La performance se activa independientemente de que haya público o no, siempre que la sala de exposiciones esté abierta. Por tanto, el texto que se escribe, y que queda registrado en el ordenador, es también un diario en tiempo real, un registro de toda la exposición y una medida de su duración.

On Reconciliation, 2016

[Sobre la reconciliación]

Lectura y debate
Galerie.international (Simon Asencio y Adriano Wilfert Jensen)

Facsímiles, 11 cartas
Galería ProjecteSD, Barcelona

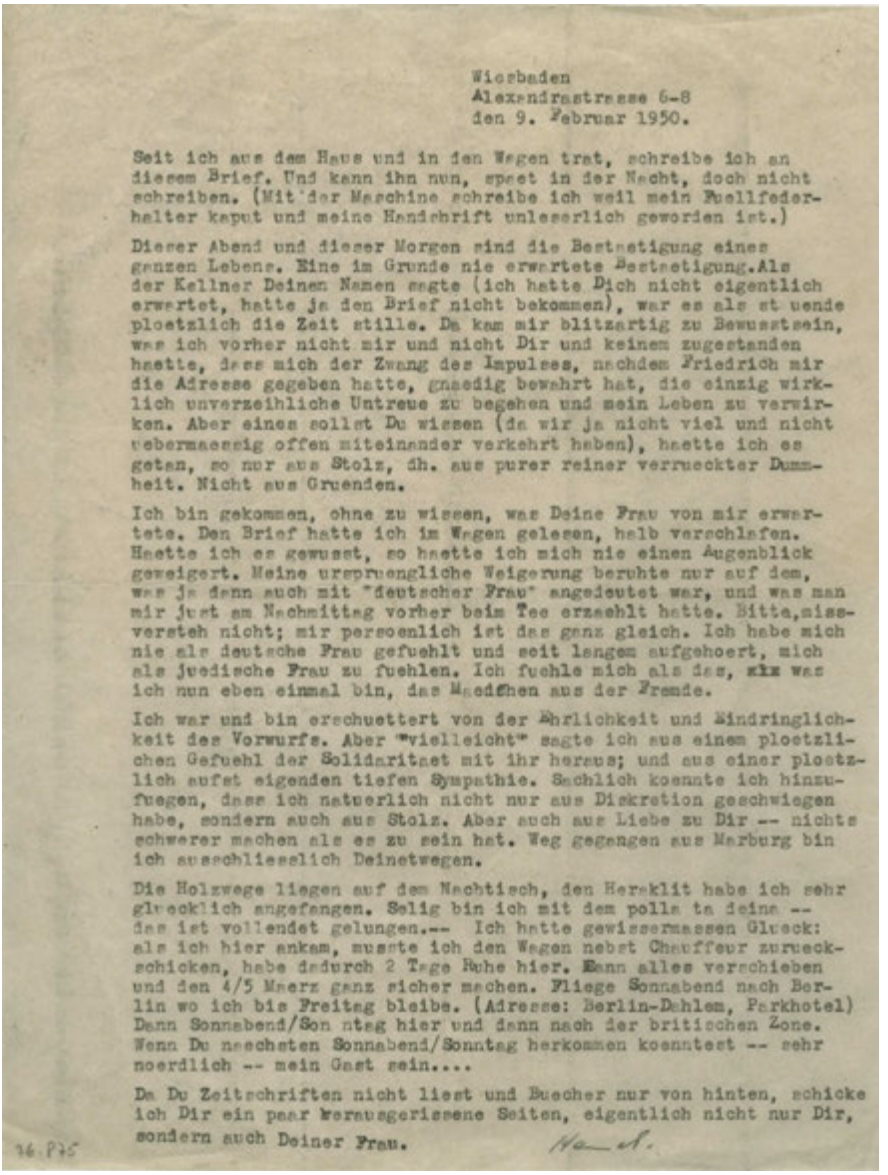
El trabajo *On Reconciliation* consta de una serie de facsímiles de una selección de cartas entre Martin Heidegger y Hannah Arendt, una lectura de la correspondencia elegida y las conversaciones que esta lectura provoca entre los lectores y los espectadores. La importancia de este intercambio epistolar atraviesa la historia del siglo XX y la cuestión de la responsabilidad en la práctica intelectual, que podría definirse como la cuestión por excelencia en la práctica artística, y que no deja de ser otra manera de hablar sobre la compleja relación entre arte y política.

En 2015, tras la publicación de los *Cuadernos negros* de Martin Heidegger (sus cuadernos de notas, no destinados a ser publicados, escritos entre 1931 y 1976), quedó patente para un público mayoritario lo que, por otra parte, ya era conocido en vida del autor: su afinidad al antisemitismo y su pertenencia al partido nazi, algo por lo que nunca pidió perdón. Las repercusiones entonces fueron significativas: Günter Figal, catedrático de la Universidad de Friburgo y presidente de la Sociedad Martin Heidegger, renunció a la presidencia y la universidad consideró suprimir, tras su jubilación, la cátedra dedicada al filósofo; por su parte, la ciudad de Friburgo propuso eliminar el nombre de la calle que le estaba dedicada.

Los interrogantes, dilemas y debates que provoca esta situación son numerosos: ¿son dignos de admiración los pensadores cuya conducta personal no está a la altura de su obra? ¿Es posible separar la calidad del trabajo intelectual de alguien, de su comportamiento como ciudadano? Para la filosofía continental, en la que Heidegger es pieza fundamental, la vida y la obra no pueden separarse. Para la filosofía anglosajona o analítica, la vida del filósofo es totalmente irrelevante, y hacerla relevante constituye un argumento *ad hominem*.

En el centro, como reflejo de todas estas paradojas se halla la relación entre Arendt, admiradísima escritora y teórica política, judía y cosmopolita, y Heidegger, el filósofo alemán más decisivo del siglo XX, significado claramente con el nazismo y relegado durante un tiempo al ostracismo académico e intelectual por este motivo. La amistad, que en los inicios tomó la forma de una vinculación amorosa clandestina (él estaba casado), se prolongó durante cincuenta años (1925-1975), de los que dan cuenta las mencionadas misivas. Preguntándose por las razones que podrían explicar, o al menos, hacer comprensible, por qué Arendt deseaba reencontrarse tras la guerra con este antiguo amante-profesor casado y antisemita, García se topó con la noción de "reconciliación" propuesta por Arendt en su diario: "El que se reconcilia pone voluntariamente sobre sus espaldas el peso que el otro de todos modos lleva. Eso significa que restablece una igualdad. Con ello la reconciliación es todo lo contrario del perdón, que establece la desigualdad. El peso de la injusticia es, para quien la ha cometido, aquello que él mismo ha cargado sobre sus espaldas; en cambio, para el que se reconcilia, es la misión que se le ha dado. […] Nos decidimos a ser conjuntamente responsables, pero de ninguna manera conjuntamente culpables"[1].

1 Hannah Arendt, *Diario filosófico 1950-1973*, vol. I, Raúl Gabás Pallás (trad.), Barcelona, Herder, 2006, pp. 3-8.



Wiesbaden
Alexandrastrasse 6-8
den 9. Februar 1950.

Seit ich aus dem Haus und in den Wagen trat, schreibe ich an diesem Brief. Und kann ihn nun, spaet in der Nacht, doch nicht schreiben. (Mit der Maschine schreibe ich weil mein Fuellfederhalter kaput und meine Handschrift unleserlich geworden ist.)

Dieser Abend und dieser Morgen sind die Bestaetigung eines ganzen Lebens. Eine im Grunde nie erwartete Bestaetigung. Als der Kellner Deinen Namen sagte (ich hatte Dich nicht eigentlich erwartet, hatte ja den Brief nicht bekommen), war es als staende ploetzlich die Zeit stille. Da kam mir blitzartig zu Bewusstsein, was ich vorher nicht mir und nicht Dir und keinem zugestanden haette, dass mich der Zwang des Impulses, nachdem Friedrich mir die Adresse gegeben hatte, gnaedig bewahrt hat, die einzig wirklich unverzeihliche Untreue zu begehen und mein Leben zu verwirken. Aber eines sollst Du wissen (da wir ja nicht viel und nicht uebermaessig offen miteinander verkehrt haben), haette ich es getan, so nur aus Stolz, d.h. aus purer reiner verrueckter Dummheit. Nicht aus Gruenden.

Ich bin gekommen, ohne zu wissen, was Deine Frau von mir erwartete. Den Brief hatte ich im Wagen gelesen, halb verschlafen. Haette ich es gewusst, so haette ich mich nie einen Augenblick geweigert. Meine urspruengliche Weigerung beruhte nur auf dem, was ja denn auch mit "deutscher Frau" angedeutet war, und was man mir just am Nachmittag vorher beim Tee erzaehlt hatte. Bitte, missverstehe nicht; mir persoenlich ist das ganz gleich. Ich habe mich nie als deutsche Frau gefuehlt und seit langem aufgehoert, mich als juedische Frau zu fuehlen. Ich fuehle mich als das, was ich nun eben einmal bin, das Maedchen aus der Fremde.

Ich war und bin erschuettert von der Ehrlichkeit und Eindringlichkeit des Vorwurfs. Aber "vielleicht" sagte ich aus einem ploetzlichen Gefuehl der Solidaritaet mit ihr heraus; und aus einer ploetzlich aufst eigenden tiefen Sympathie. Sachlich koennte ich hinzufuegen, dass ich natuerlich nicht nur aus Diskretion geschwiegen habe, sondern auch aus Stolz. Aber auch aus Liebe zu Dir -- nichts schwerer machen als es zu sein hat. Weg gegangen aus Marburg bin ich ausschliesslich Deinetwegen.

Die Holzwege liegen auf dem Nachtisch, den Heraklit habe ich sehr gluecklich angefangen. Selig bin ich mit dem polla ta deina -- das ist vollendet gelungen.-- Ich hatte gewissermassen Gluck: als ich hier ankam, musste ich den Wagen nebst Chauffeur zurueckschicken, habe dadurch 2 Tage Ruhe hier. Kann alles verschieben und den 4/5 Maerz ganz sicher machen. Fliege Sonnabend nach Berlin wo ich bis Freitag bleibe. (Adresse: Berlin-Dahlem, Parkhotel) Dann Sonnabend/Sonntag hier und dann nach der britischen Zone. Wenn Du naechsten Sonnabend/Sonntag herkommen koenntest -- sehr noerdlich -- mein Gast sein....

Da Du Zeitschriften nicht liest und Buecher nur von hinten, schicke ich Dir ein paar herausgerissene Seiten, eigentlich nicht nur Dir, sondern auch Deiner Frau.

Hannah.

76.P75

Cómo se repitió a Masotta

Dora García

Segunda Vez es un proyecto fílmico y de investigación que gira en torno a la figura de Oscar Masotta (Buenos Aires, 1930 - Barcelona, 1979), escritor, psicoanalista y happenista[1]. *Segunda Vez* utiliza la figura y la obra de Masotta para examinar las intersecciones entre la performance, el psicoanálisis y la política, prestando una atención especial a estrategias narrativas como la repetición y la metaficción. Se encuentra información sobre el proceso de este proyecto en http://segundavezsegundavez.com

A decir verdad, no recuerdo exactamente cuándo escuché el nombre de Oscar Masotta por primera vez. Y por eso he decidido que fue durante una conversación que tuve con el muy admirado escritor argentino Ricardo Piglia, con quien coincidí, después de una enorme expectación, en una charla pública en la Universidad Torcuato Di Tella de Buenos Aires, en marzo de 2014. Piglia mencionó a Masotta en un comentario casual, como alguien que podía interesarme porque también se había ocupado de la performance, el psicoanálisis y la política.

En esa charla sucedió algo muy curioso. Como muestra de mi admiración, le leí a Piglia un pasaje de su novela *Respiración artificial*, y él no fue capaz de reconocer su propia obra. Cuando terminé de leer, dijo algo así: "No está mal eso que acabas de leer. ¿Lo has escrito tú?" El público aplaudió encantado. Este es el pasaje que leí:

> "¿Esas cartas? No me están dirigidas. No estoy seguro, a veces, de no ser yo mismo quien las dicta. Sin embargo", dijo, "están ahí, sobre ese mueble ¿las ve? Ese manojo de cartas", ¿las veía yo?, sobre ese mueble. "No las toque", me dijo. "Hay alguien que intercepta esos mensajes que vienen a mí. Un técnico", dijo, "un hombre llamado Arocena. Francisco José Arocena. Lee cartas. Igual que yo. Lee cartas que no le están dirigidas. Trata, como yo, de descifrarlas. Trata", dijo, "como yo de descifrar el mensaje secreto de la historia"[2].

Unos meses más tarde, cuando me enteré de que Masotta había muerto en Barcelona, no muy lejos de mi casa; cuando leí algunos de sus textos y descubrí que sí, que Piglia tenía razón, que era la intersección perfecta entre performance, política

1 "Allan Kaprow se refería a los argentinos hace un año atrás poco más o menos que como un país de happenistas, aunque hasta esa fecha apenas existían manifestaciones expresas de ese género en Argentina". Véase Oscar Masotta, "Prólogo a Happenings" [1967], en *Listen, Here, Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, Inés Katzenstein (ed.), Nueva York, MoMA, 2004, p. 180.

2 Ricardo Piglia, *Respiración artificial* [1980], Barcelona, Anagrama, 2001.

y psicoanálisis; y me enteré de que, en efecto, consideraba que la performance (el *happening*) era un acto de transgresión, y que, después del pop, había que dedicarse a la desmaterialización; entonces, sí que pensé que había interceptado algo. Una carta que no iba dirigida a mí, pero se había cruzado en mi camino, un "objeto encontrado", técnicamente: no lo había buscado, pero lo había encontrado.

Lo que vino a continuación fue el proceso habitual de estudio —minucioso, exhaustivo— que se prolongó hasta que pudimos —pues, a estas alturas, ya no estaba sola, sino que había reunido un equipo para trabajar en esto— solicitar una beca que nos concedieron y nos permitió hacer una película, reunir textos para un libro, crear una página web, traducir algunos de los textos de Masotta… Todo ello para sacar a la luz la obra de Masotta, una obra que desconocíamos absolutamente hasta hace un par de años; una obra con la que nos habíamos tropezado por casualidad, pero que nos había arrebatado por completo.

Desde el principio, había decidido que dedicaría una parte importante de la labor de investigación a la filmación de tres *happenings* que Masotta había organizado en octubre de 1966 y julio de 1967. En ese momento, no disponíamos de documentación relacionada con esas obras, ni de fotografías de calidad, ni de películas. Solo contábamos con las descripciones exhaustivas y detalladas que había realizado el propio Masotta después de representar sus tres *happenings*, o anti-*happenings*, en octubre de 1966 y julio de 1967. En "Después del pop: nosotros desmaterializamos" y "Yo cometí un happening", dos textos que publicó en 1967, Masotta describe y analiza *El helicóptero*, *Para inducir el espíritu de la imagen* y *El mensaje fantasma*. Esas descripciones nos permitirían redactar un guion de los *happenings* y hacer que ocurrieran otra vez. La idea era acercarnos todo lo que pudiéramos a la manera original de prepararlos, coordinarlos y representarlos, y para ello nuestra intención era hacer un documental de la repetición de esos *happenings* sin ensayarlos, sin posibilidad de actuar para la cámara, sin posibilidad de rehacer cualquier cosa que pareciera un error. Y eso fue lo que hicimos.

En septiembre de 2015, repetimos *El helicóptero*, que fue uno de los eventos programados para la inauguración de Tabakalera, un nuevo centro de arte que abrió sus puertas en San Sebastián[3]. Contamos con un público real de entre ochenta y cien personas, una actriz, un piloto de helicóptero, azafatas y azafatos para orientar al público, un batería, un teatro, un paisaje abierto. Ocurrió.

3 En el marco de la exposición *Contornos de lo audiovisual. Puntos para un movimiento que rodea*, comisariada por Soledad Gutiérrez y Anna Manubens.

Más adelante, cuando Cloe Masotta, la hija de Oscar Masotta, encontró algunas fotografías originales de los *happenings* de Buenos Aires, fue asombroso constatar lo mucho que se parecían a las imágenes que se habían tomado en San Sebastián casi cincuenta años después.

En junio de 2016, con financiación del PKU (Program for kunstnerisk utviklingsarbeid, Noruega), y el asesoramiento y el apoyo de la Universidad Torcuato Di Tella, repetimos uno de los *happenings* más controvertidos de Masotta, *Para inducir el espíritu de la imagen*. Consistía en enfrentar a un público habituado al arte contemporáneo con un grupo de viejos lumpenproletarios, interpretados por actores, que permanecerían delante de la audiencia —envueltos en una agresiva luz blanca, bajo el sonido estridente de una pieza de música electrónica— durante una hora. Ocurrió; aunque la música electrónica era bastante agradable: compuesta para la ocasión por el artista Jan Mech, y, en realidad, reinventada teniendo en cuenta la época en que se compuso la pieza original (el año 1966), porque no teníamos ni idea de cómo sonaba. Y aunque la luz blanca, debido a ciertas limitaciones técnicas de la Universidad Torcuato Di Tella, tampoco era demasiado violenta. Aun así, ocurrió. Y, para nuestra sorpresa, el público reaccionó de una manera bastante negativa: a algunos les pareció demasiado agresiva, a otros que podía haber sido más agresiva y un tercer grupo nos acusó de haber venido desde "la metrópoli" para aprovecharnos de Masotta y chuparle la sangre como si fuéramos vampiros, pese a que, durante décadas, nadie le había hecho demasiado caso, ni a él ni, sobre todo, a su obra artística[4]. En última instancia, sin embargo, la pregunta fundamental era: ¿por qué repetir a Masotta?

En francés, la palabra *repetition* también significa "ensayo". Allan Kaprow, cuando presentó el formato que se acabaría conociendo como *happening* —algo que ocurre, una "nueva forma de arte que involucra a gente normal, en un tiempo normal y en espacios cotidianos"[5]— nos advertía que era imposible "repetir" un *happening*. Para Kaprow, el problema fundamental de la repetición era que olía a "arte", en el sentido de que la repetición "mejoraba" una performance, y para él un *happening*/performance era, precisamente, una acción que no se podía repetir ni mejorar. "Realiza tu *happening* una sola vez", decía Kaprow, "Si lo repites harás que se estropee, que te recuerde a una obra de teatro, y pasará lo mismo que al ensayarlo: pensarás que hay algo que puede ser mejorado. De todas maneras, a veces es casi imposible volver a repetirlo:

4 Salvo por el notable trabajo de recuperación e investigación desarrollado por Ana Longoni.

5 Allan Kaprow, "How to Make a Happening" [1966]. Disponible en http://wwwprimaryinformation.org/product/allan-kaprow/ [ed. cast.: https://fundaciotapies.org/site/IMG/pdf/Com_fer_Como_hacer.pdf (última consulta: 18/12/2017)].

imagínate lo que sería tratar de conseguir copias de tus viejas cartas de amor con tal de poder ver cómo la lluvia se lleva todos esos dulces pensamientos. ¿Para qué molestarse?". Kaprow equipara el *happening* con la realidad. No es ficción, y, por tanto, no se puede repetir: la realidad no se repite a sí misma.

Pero si teníamos que repetirla, ¿hasta qué punto podía o debía ser "idéntica al original" esa repetición? Si la acción repetida se escenifica en un teatro, que es un entorno representacional, protegido, ¿cuáles son las posibilidades de que se produzcan cambios, de que los elementos imprevistos alteren la performance? Y si la acción no se escenifica en un teatro, sino que ocurre más bien en un espacio público, o al menos en parte, ¿cuáles son las posibilidades de identidad y de cambio en ese caso? Nos sentimos tentados a ponernos presocráticos y afirmar, con Heráclito, que "ningún hombre se baña dos veces en el mismo río".

¿Qué sucede con las acciones que siguen un guion? ¿Con la repetición en relación con un protocolo o una partitura? ¿Podemos seguir hablando en ese caso de original y repetición? Podríamos decir que todas las interpretaciones de una partitura son versiones originales de esa pieza, y que ninguna interpretación es más "real" o "auténtica" que otra: la pieza solo existe cuando se interpreta, no hay un original que se repita. Una partitura se escribe pensando en una activación infinita, en repeticiones infinitas que nunca llegan a coincidir del todo entre sí.

¿Qué sucede con el texto como partitura? Eso es a lo que nos enfrentábamos en este caso: la descripción que ofrece Oscar Masotta de una situación, *Para inducir el espíritu de la imagen*, en "Yo cometí un happening"[6].

Una situación, según Guy Debord, es algo que puede repetirse y sin embargo es único. "¿Qué es una situación construida?", pregunta Agamben, y responde así: "Un momento de la vida, concreta y deliberadamente construido a través de la organización colectiva de un medio unitario y de un juego de acontecimientos, reza una definición del primer número de la *Internationale Situationniste* [Internacional Situacionista]"[7]. Agamben quiebra la conexión entre la idea de "situación construida" y la dialéctica entre arte y vida por la que se rigieron los movimientos de vanguardia en el siglo XX, y de este modo separa la "situación construida" del ámbito del "arte",

6 Oscar Masotta, "Yo cometí un happening" [1967], en *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta,* Ana Longoni (pról.), Buenos Aires, Edhasa, 2004, pp. 287-289 [N. del Ed.].

7 Giorgio Agamben, *Means without End: Notes on Politics*, Vincenzo Binetti y Cesare Casarino (trads.), Mineápolis y Londres, University of Minnesota Press, 2000, p. 78 [ed. cast.: *Medios sin fin: notas sobre la política*, Antonio Gimeno Cuspinera (trad.), Valencia, Pre-Textos, 2000].

es decir, del "esteticismo". Sigue empleando los dos términos de la dialéctica, arte y vida, construcción y vida; una dialéctica que también interviene en la expresión "situación construida", que combina dos contrarios: "construcción" y "situación", vida y arte, ficción y realidad. El concepto de "situación" de Debord, tal y como lo describe Agamben, se puede contraponer por el de *happening* que describe Kaprow: "algo que puede repetirse y sin embargo es único".

Según el análisis de Guy Debord que lleva a cabo Agamben, la repetición no es el retorno de lo idéntico, puesto que no es "lo mismo en sí lo que regresa"; lo que regresa es "la 'posibilidad' de lo que fue". La repetición "recupera la posibilidad de lo que fue, lo hace posible de nuevo". El recuerdo, sostiene Agamben, es lo que "recupera la posibilidad del pasado"[8]: al hacer posible la repetición, al permitir la percepción de algo presente como si fuera pasado, y, viceversa, la percepción del pasado como presente, como *déjà vu* y evocación.

Igual de paradójicas son las reflexiones que lleva a cabo Kierkegaard en *La repetición* (1843). En danés, la palabra que da título a esta obra, *Gjentagelsen*, significa literalmente "retomar". En Kierkegaard, la repetición está relacionada con el movimiento. Repetición (retomar, movimiento) y rememoración (la *anamnesis*, la rememoración de las vidas pasadas, el recuerdo, la parada) son el mismo movimiento, pero en direcciones opuestas, pues lo que se rememora ha sido, se repite hacia atrás, mientras que la verdadera repetición se rememora hacia adelante. El recuerdo se mueve hacia atrás y la repetición hacia delante, el *pasado* de la rememoración y el *ahora* de la repetición. Repetición es un término paradójico: "Lo que se repite, ha sido anteriormente, pues de lo contrario no podría repetirse; pero el hecho de que se repita algo que fue, es lo que confiere a la repetición su carácter de novedad"[9]. Esto significa que el privilegiado *ahora* siempre *ha sido* (pasado) antes, y lo que ya *ha sido* siempre pudo *llegar a ser* (futuro). La repetición es un *no concepto*, de "una naturaleza extraña e instantánea, es un remiendo que se introduce entre el movimiento y la parada y eso, de acuerdo con la lógica, no existe en ningún tiempo determinado"[10].

---

8 Giorgio Agamben, "Difference and Repetition: On Guy Debord's Films", en *Guy Debord and the Situationist International*, Tom McDonough (ed.), Cambridge (MA), MIT Press, 2002, p. 315-316.

9 Søren Kierkegaard, *Repetition* [1843], en *Repetition and Philosophical Crumbs*, M. G. Piety (trad.), Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 19 [ed. cast.: *La repetición*, Demetrio Gutiérrez Rivero (trad.), Madrid, Alianza, 2009].

10 Arne Melberg afirma que la repetición es un "no-concepto", pues solo existe en lo que Constantine Constantius (i. e. Kierkegaard) define como un estado de "no-ser", lo que permite relacionarlo con un pasaje del *Parménides* de Platón. Véase Arne Melberg, "Repetition (In the Kierkegaardian Sense of the Term", *Diacritics*, 20/3, otoño de 1990, p. 75.

Expresémoslo en un lenguaje más sencillo: el texto como partitura. Cuando re-constituimos una situación (llamémoslo repetición, recreación, activación, reproducción o, sencillamente, interpretación), ¿qué tipo de herramientas utilizamos? Un protocolo escrito, lo más probable, una partitura o un guion, por ejemplo, que precede (quizá) a la situación y la guía, o una descripción posterior a la situación que se describe. A veces, las cosas son difíciles de diferenciar en este tipo de "aportación histórica"; como es sabido, la descripción más fiel y completa de *18 Happenings in 6 Parts* (1959) de Kaprow es la que lleva a cabo alguien que no haya presenciado la performance. Sin embargo, podríamos decir que esta información escrita es la columna vertebral de la repetición, la parte que (¿quizá?) se mantiene idéntica, la que nos permite practicar una exégesis, una interpretación, una adaptación. Puede que Kierkegaard se refiriera precisamente a esta información escrita cuando hablaba del recuerdo (parada, rememoración), que él diferencia de la repetición (acción, movimiento hacia delante).

Y el acto de interpretar esta información escrita ya es un "situar en el presente", un "hoy", pues interpretamos ahora. Esta interpretación será diferente, inevitablemente, de la que podríamos haber hecho hace cinco años, y de la que llevaron a cabo otras personas hace cincuenta. Pero aún no hemos empezado a repetir; solo estamos leyendo.

Como decía Borges: si me dice cómo leerá la gente en el futuro, yo le diré qué tipo de literatura existirá en el futuro[11]. Esto es obvio, por supuesto: a través del acto de la lectura (la interpretación, la comprensión) creamos presente y, por tanto, modificamos definitivamente ese fragmento de recuerdo que es la partitura, el protocolo o la descripción.

---

11 Me gustaría expresar mi agradecimiento a Nora Joung por señalarme la relevancia del relato de Jorge Luis Borges "Pierre Menard, autor del Quijote", en relación con este proyecto. Y creo que el siguiente pasaje se puede relacionar en varios sentidos con la repetición del *happening Para inducir el espíritu de la imagen*. Por eso me gustaría reproducirlo, a pesar de su extensión:

"Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Este, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

> …la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Se podría decir, llevando el razonamiento un poco más allá, que el acto de interpretación/lectura ubica la situación que ha de ser repetida en un tiempo sin tiempo, un momento acrónico, un tiempo casi mítico. En él, cada acto de interpretación/lectura/adaptación lo convierte todo en presente de nuevo, donde la muerte no existe…

Salvo que esta *lectura dirigida a la repetición* no sucede en el vacío. Junto con el protocolo escrito (recuerdo), y la interpretación (la ubicación en el tiempo presente, nosotros y ahora), se encuentra la auténtica acción de la repetición, la acción repetida (el movimiento hacia adelante de Kierkegaard). Y la acción repetida ocurre dentro de un marco histórico y social al que pertenecen el autor, los participantes, el público o el público cautivo. Este marco histórico y social guarda cierta relación con la clase, la economía, la educación, la situación política actual, el lenguaje, el lugar y, en general, el contexto. ¿Hasta qué punto permitimos que esto se filtre en nuestra repetición? ¿Podemos llegar a controlarlo?

Y ¿cómo afecta todo esto —el pasado (recuerdo), el presente eterno sin tiempo (lectura), el futuro (repetición)— a la pieza "original"? ¿Cómo modifica la fuente? Y ¿beneficia a "la fuente"?

Podríamos suponer que la beneficia. Como artistas, soñamos con que se lean nuestros libros, con que se interpreten nuestras obras de teatro y nuestras coreografías, nuestra música: *queremos influir en el futuro*. Y queremos que *el futuro transforme* nuestra obra, o lo que es lo mismo, queremos que no deje de ser presente. No hay mayor cumplido que lo que dijo Fritz Senn, director de Zurich James Joyce Foundation, a propósito de *Finnegans Wake* de Joyce: "Todavía estamos intentando ser contemporáneos de *Finnegans Wake*".

Redactada en el siglo XVII, redactada por el "ingenio lego" Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

> …la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales —*ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*— son descaradamente pragmáticas". En Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote" [1944], Obras Completas, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974, p 449.

Puede que todavía estemos intentando ser contemporáneos de Masotta.

Leer a Freud. En su texto de 1914, "Recordar, repetir, elaborar", Freud sostiene que la repetición es un substituto del acto de recordar. El propósito de la repetición es hacer que el suceso traumático que nos negamos a recordar ocurra una y otra vez, para que pueda existir en un presente ampliado.[12]

Repetir es una forma de hacer presente, de hacer que algo suceda de nuevo.

Así que la repetición es una forma de catarsis —esto es bien sabido, por supuesto. Y también de expiación. O de reparación. ¿Cuántos miles de años tiene esta idea? Ocurre algo malo y hay que corregirlo. Lo reproducimos en nuestra mente, una moviola para reparar lo que está mal. Aquí podemos incluir las casas encantadas, los fantasmas, los penitentes, los castigos, las penas, las penitencias. También la justicia poética: la justicia que no ocurrió en la historia puede por fin ocurrir ahora, en la ficción. La ficción puede ser un espacio de expiación de la realidad. Sí, la ficción entendida como una suerte de cielo para el infierno de la realidad.

La idea en la que se basa el famoso *esprit d'escalier*. Esta expresión francesa, que también se suele utilizar en inglés para describir la experiencia de hallar una respuesta oportuna u ocurrente cuando ya es demasiado tarde, identifica el deseo desesperado de reproducir la situación para que sea posible pronunciar esa réplica ingeniosa, demoledora que se nos acaba de ocurrir. Y, por supuesto, para devolverle el golpe a quien se lo merece, para retirar el comentario que acabó con una relación, para despedirse adecuadamente de alguien que ahora sabemos que nunca volveremos a ver. Repetición, reproducción, enmendar los errores, saldar las cuentas, dar el merecido.

Todo esto es cierto, pero el concepto psicoanalítico de repetición que estamos analizando hace referencia, más bien, a una forma de retorno de lo reprimido. Sí, este concepto maravilloso. Cuanto más se reprime un recuerdo, de forma que es imposible recordarlo, más agresiva es la manera que encuentra de manifestarse a través de la repetición compulsiva de una acción. En este caso, además, repetir es una forma de hacer presente, de hacer que algo ocurra de nuevo. A mayor resistencia al recuerdo, más violenta es la compulsión de *actuar*, de manera que la repetición sustituye al recuerdo.

12 Véase Oscar Masotta, "Leer a Freud", *Revista Argentina de Psicología*, año 1, n.º 1, septiembre de 1969, pp. 19-25.

Segunda Vez. *Déjà vu*. En las religiones monoteístas, la *Segunda llegada* (la parusía) señala el fin de los tiempos. La profecía del Segundo Advenimiento es además una *cancelación de la cronología*. Cada momento es el momento de la llegada del Mesías: ya ha sucedido, ha sido profetizado, está atrapado en un bucle eterno de volver a suceder.

Nietzsche lo expresaba así en la *Gaya ciencia*, 1881: "habrá siempre una hora en que, primero a uno, después a muchos y después a todos, les iluminará la idea más poderosa de todas, la idea del eterno retorno de todas las cosas: esa será para la humanidad la hora del mediodía".

Pero dado que, según hemos visto cuando hablábamos del psicoanálisis, la representación ritual del mito (o la representación repetitiva del recuerdo olvidado) implica una reactualización de ese suceso traumático primordial, se puede deducir que el actor, el que actúa, se proyecta por arte de magia *in illo témpore*: se vuelve contemporáneo del mito/el recuerdo olvidado. No es un retorno al pasado sino, más bien, una proyección hacia un momento de una naturaleza extrañamente instantánea, un remiendo que se introduce entre el movimiento y la parada, y eso, de acuerdo con la lógica, no existe en ningún tiempo determinado[13].

Una suspensión del tiempo: así es cómo se repitió a Masotta. El origen de esta repetición es un deseo de recuperar un recuerdo que ha sido (ligeramente) olvidado: los conceptualismos del sur[14], en el exilio, en vísperas de una catástrofe política (Argentina, 1976-1982).

---

13 "Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le Jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de estos tenues avisos espirituales?", Borges, óp. cit., p. 450.

14 La red "Conceptualismos del Sur" es una plataforma internacional para la producción colectiva, la reflexión y la puesta en común de una posición política. La fundó a finales de 2007 un grupo de investigadores preocupados por la necesidad de una intervención política en esos procesos que han intentado neutralizar el potencial crítico de una serie de prácticas conceptuales que tuvieron lugar en América Latina en los años setenta. Véase más en https://redcsur.net.

Segunda Vez, 2018

Película digital, color, 16:9, hablada en español, vasco, francés e inglés, 94'
Producida por Auguste Orts, Bruselas. Con el apoyo de Norwegian Artistic Research Programme, Oslo National Academy of the Arts, Flanders Audiovisual Fund, Trondheim kunstmuseum, Tabakalera, LUX and Independent Cinema Office, Image/Mouvement Centre national des arts plastiques, FIDLab, Universidad Torcuato Di Tella & KASK / School of Arts Gent

Segunda Vez es el largometraje constituido a partir de cuatro mediometrajes realizados con anterioridad, que se presentan como episodios: *Segunda vez, Para inducir el espíritu de la imagen, El helicóptero* y *La Eterna*. A estos cuatro, se añade un quinto episodio: *El mensaje fantasma*. Tres de ellos fueron filmados como documentales (*El helicóptero, El mensaje fantasma* y *Para inducir el espíritu de la imagen*) y los otros dos como ficciones (*Segunda vez* y *La Eterna*). En este largometraje, los cinco episodios se complementan conformando una unidad, en la que la figura del intelectual argentino Oscar Masotta funciona como hilo conductor para plantear cuestiones relativas a la performance, el psicoanálisis y la política, con especial atención a las estrategias de metaficción y repetición.

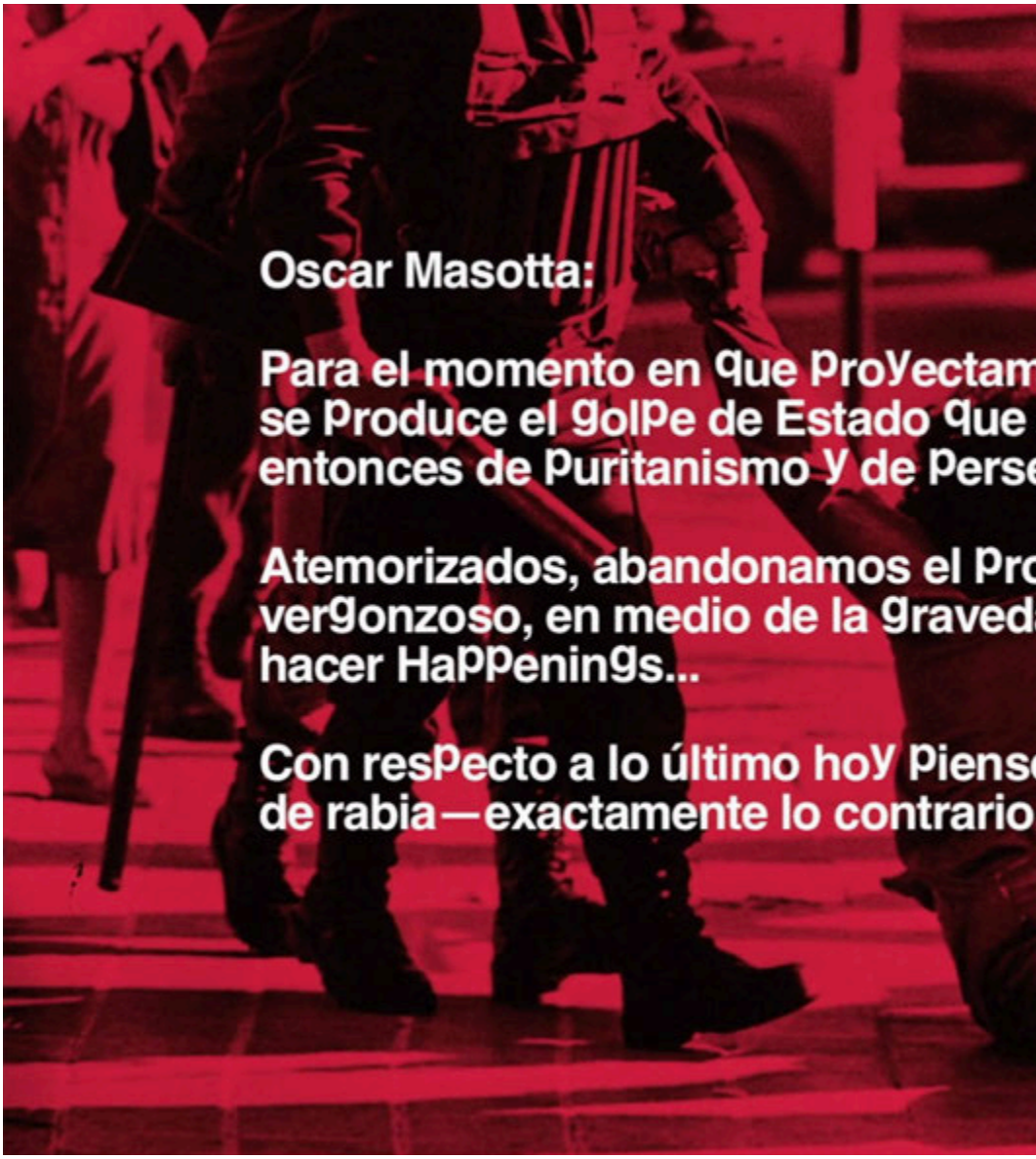
El interés de García por Masotta se remonta al año 2014. Fue el escritor argentino Ricardo Piglia, a quien la artista había contactado a propósito de los proyectos que estaba desarrollando y que es otra referencia fundamental en su práctica, quien le puso sobre la pista de Masotta en la presentación de *EXILE* [p. 134] en el Torcuato Di Tella de Buenos Aires. A su vuelta a Barcelona, García profundizó en sus textos y proyectos, encontrando en Masotta lo que denomina una "figura-nudo", en la que convergen múltiples caminos, como los de la política, el psicoanálisis y la performance. Decidió entonces revisitar las piezas de este autor, de las que apenas existe documentación más allá de escritos realizados a posteriori por el propio Masotta. Para García la idea y el gesto de repetición, central en este proyecto, funcionaba como aprendizaje y como actualización permanente de un tiempo pasado (en palabras del escritor William Faulkner: "el pasado no está muerto. De hecho, ni siquiera es pasado"[1]) para poner un determinado acontecimiento en un no-tiempo, o dentro de la tradición freudiana —"Recordar, repetir, reelaborar"[2]—, donde resuenan las palabras de Jorge Jinkis: "Quien esté familiarizado con la temporalidad del trauma y la teoría de la represión, sabe que en psicoanálisis la segunda vez es la primera"[3]. Con ello, contravenía una de las máximas de Kaprow que apuntaba que un happening no debía ni podía repetirse, en *How to Make a Happening* [Cómo hacer un happening, 1966].

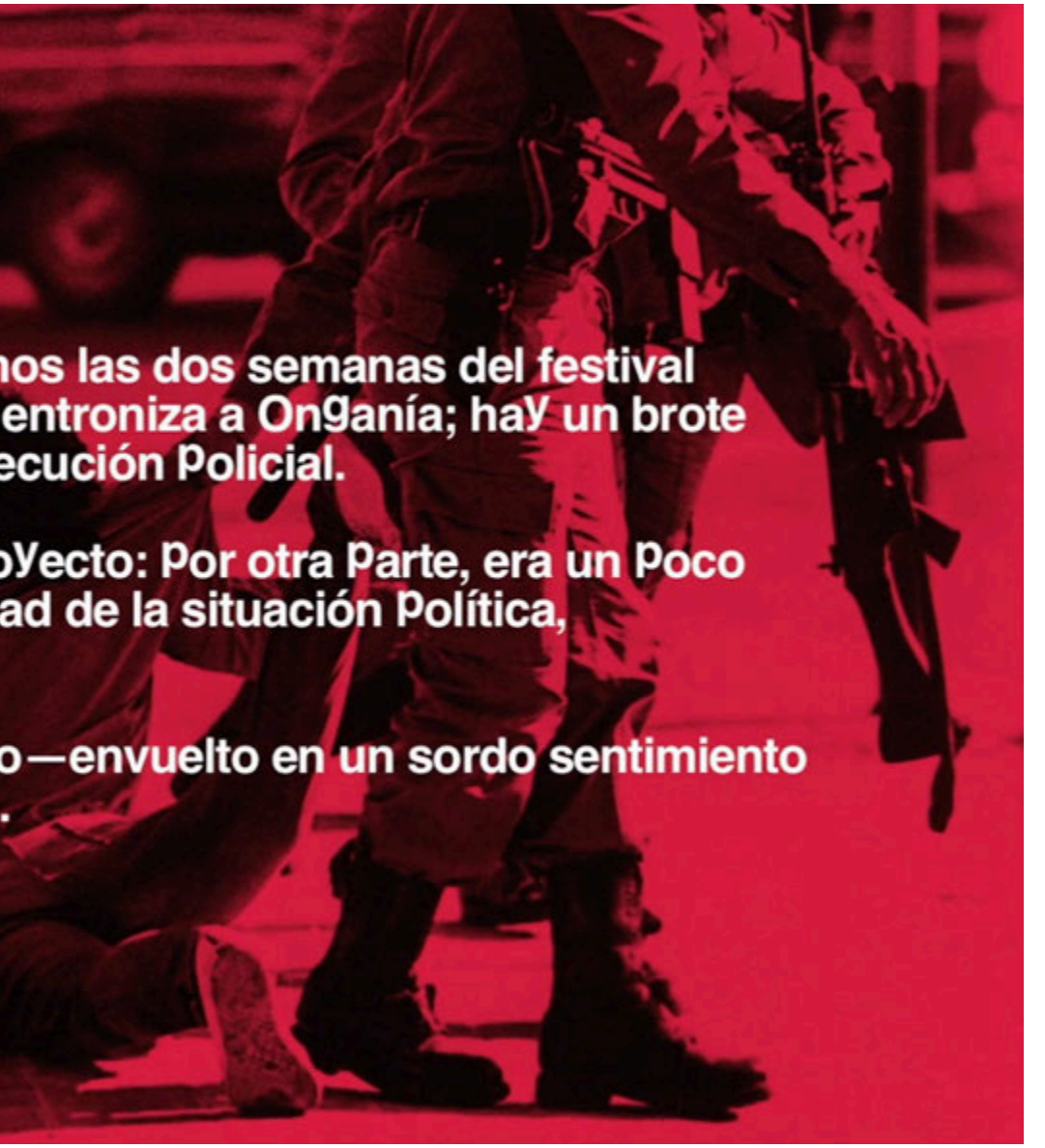
Esta aproximación a los proyectos de Masotta, así como a sus planteamientos teóricos sirvieron de punto de partida para el largometraje *Segunda Vez*, construido a partir de los mencionados episodios que funcionan como mediometrajes independientes.

1 William Faulkner, *Requiem for a Nun* [1951], Londres, Penguin Random House, 2015, p. 85 [ed. cast.: "Requiem por una monja", Jorge Zalamea (trad.), en *Obras completas*, t. IV, Barcelona, Aguilar/RBA, 2005].

2 Sigmund Freud, "Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse: II. Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten", *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*, vol. 2, 1914, pp. 485-491 [ed. cast.: "Recuerdo, repetición y elaboración", José L. Etcheverry (trad.), en Obras completas, t. XII, Buenos Aires, Amorrortu, 1978, pp. 145-157.

3 Jorge Jinkis, «Una pasión intelectual", texto escrito para el libro *Segunda Vez: How Masotta Was Repeated*, Oslo, Torpedo Books, 2018.


Oscar Masotta:
Para el momento en que proyectam
se produce el golpe de Estado que
entonces de puritanismo y de perse
Atemorizados, abandonamos el pro
vergonzoso, en medio de la graved
hacer Happenings...
Con respecto a lo último hoy piens
de rabia—exactamente lo contrario


nos las dos semanas del festival
entroniza a Onganía; hay un brote
ecución Policial.
oyecto: Por otra Parte, era un Poco
ad de la situación Política,
o—envuelto en un sordo sentimiento

El helicóptero, 2016

Película digital, color, 16:9, hablada en español y en euskera, 23'10"
Copatrocinada por LUX e Independent Cinema Office, utilizando fondos públicos de la National Lottery a través del Arts Council England. Producida por Auguste Orts, Bruselas. Coproducida por Tabakalera. Con el apoyo de Oslo National Academy of the Arts, KASK / School of Arts Gent

El helicóptero es el primer episodio de *Segunda Vez* [p. 154] y corresponde a la repetición que García realizó en el marco de este proyecto del *happening* homónimo de Oscar Masotta, que tuvo lugar en 1967, en Buenos Aires. De gran complejidad organizativa, esta repetición del *happening* original contó con un helicóptero y un público de ochenta personas, y tuvo lugar, gracias a la invitación de Tabakalera, en San Sebastián, con motivo del proyecto *Contornos de lo audiovisual: Puntos para un movimiento que rodea*; razón por la que en el vídeo se habla castellano y euskera.

Para inducir el espíritu de la imagen, 2017

Película digital, color, 16:9, hablada en español, 63'
Producida por Auguste Orts, Bruselas. Con el apoyo de Oslo National Academy of the Arts, Norwegian Artistic Research Programme, Flanders Audiovisual Fund, KASK / School of Arts Gent, Image/Mouvement Centre National des Arts Plastiques, Trondheim kunstmuseum, FIDLab & Universidad Torcuato Di Tella

En junio del 2016, con un equipo de filmación mayoritariamente belga, García desembarcó en Buenos Aires para grabar allí dos episodios más del largometraje *Segunda Vez*. Uno de ellos fue la repetición del *happening* de Oscar Masotta *Para inducir el espíritu de la imagen* (Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1966). Para García era importante rodar en Buenos Aires, resituar la repetición de esta pieza en el contexto —con el lenguaje y el tejido social— donde Masotta había trabajado.

Para inducir el espíritu de la imagen fue uno de los *happenings* más polémicos de los años sesenta en Argentina, y originó una nueva sensibilidad en aquella vanguardia. La película es un documental casi en tiempo real de la repetición del *happening*: veinte actores vestidos de pobres "lumpen" reciben una retribución (en presencia del público, sin aclararse si la transacción monetaria a la vista forma parte del *happening* o no) por dejarse observar durante una hora por los habituales del Di Tella, burguesía bonaerense en su mayoría.

Segunda vez (44’), 2017

Película digital, color, 16:9, hablada en español, 44’
Producida por Auguste Orts, Bruselas. Con el apoyo de Oslo National Academy of the Arts, Norwegian Artistic Research Programme, Flanders Audiovisual Fund, KASK / School of Arts Gent, Image/Mouvement Centre National des Arts Plastiques, Trondheim kunstmuseum & FIDLab

Este episodio es una improvisación actoral sobre el cuento “Segunda vez” de Julio Cortázar, escrito en 1974 e incluido en la colección de relatos *Alguien que anda por ahí* (1977). Cortázar cuenta, en clave de relato fantástico, cómo operaba la máquina del terror del Estado, un pesado aparato administrativo repleto de un sadismo cruel que exhibía además una considerable dosis de vulgaridad, condescendencia, intromisión y hermetismo. El centro de la narración es una conversación entre dos jóvenes en una sala de espera, que puede entenderse como los primeros pasos de un agradable flirteo. Un instante después, esta conversación se repite casi idéntica entre la joven y un agente de ese terrorismo de Estado, hombre, mayor y autoritario.

En el rodaje participó un excelente grupo de actores de Buenos Aires, a los que se les explicó la situación, la acción general y el personaje que cada uno de ellos debía interpretar. Se filmó tres veces en tiempo real y plano secuencia, con tres cámaras. Todos los diálogos fueron improvisados.

La Eterna, 2017

Película digital, color, 16:9, hablada en español, francés e inglés, 49'
Producida por Auguste Orts, Bruselas. Con el apoyo de Oslo National Academy of the Arts, Norwegian Artistic Research Programme, Flanders Audiovisual Fund, Image/Mouvement Centre National des Arts Plastiques, Trondheim kunstmuseum & FIDLab

El episodio de ficción *La Eterna* está inspirado en la obra *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández[1], que es una novela comparable a *Finnegans Wake*, circular y eterna, donde la metaficción se utiliza para anular la muerte, como en *Las mil noches y una noches*.

La Eterna funciona como mediometraje independiente y como sección dentro del largometraje *Segunda Vez*. Nació para dotar de contexto a los otros episodios, abordando el peronismo, el psicoanálisis, quién era Masotta, qué era Masotta. Tiene lugar en una biblioteca —por cuestiones de organización la elegida fue la biblioteca universitaria de Leuven, en Bélgica—, en la que se convocó a una serie de personas que de uno u otro modo estaban vinculados a la performance, el psicoanálisis, la política, Masotta, Buenos Aires, la metaficción y la repetición. Eran actores, traductores, escritores, coreógrafos, directores de teatro, filósofos, cineastas, artistas o académicos, o varias cosas a un tiempo.

Se filmó durante dos días, ideando un sistema de grabación de audio que permitía seguir a la vez las diferentes conversaciones que tuvieron lugar. El efecto buscado con el montaje fue ir pasando de unas conversaciones a otras, estando todas presentes, pero solo una de ellas comprensible cada vez. Se habla de todo y de nada, las conversaciones resultan, más que improvisadas, "verdaderas", en el sentido de que no se guionizan, sino que las palabras afloran de acuerdo con la propia interacción y los temas que se comparten, especialmente la situación común en la que se encuentran y que vemos en pantalla, y todo ello se hace en muchos idiomas: español, inglés, francés, flamenco, danés…

1 Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*, Madrid, Cátedra, 1995.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Ministro
Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidente
Ricardo Martí Fluxá

Vicepresidente
Óscar Fanjul Martín

Vocales
Fernando Benzo Sainz
José Canal Muñoz
Felipe Martínez Rico
Luis Lafuente Batanero
Manuel Borja-Villel
Michaux Miranda Paniagua
Vicente Jesús Domínguez García
Francisco Javier Fernández Mañanes
Miguel Ángel Vázquez Bermúdez
José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro
José Capa Eiriz
María Bolaños Atienza
Miguel Ángel Cortés Martín
Montserrat Aguer Teixidor
Zdenka Badovinac
Marcelo Mattos Araújo
Santiago de Torres Sanahuja
Pedro Argüelles Salaverría
José María Álvarez-Pallete
Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O'Shea
Salvador Alemany Mas
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
Antonio Huertas Mejías
Pablo Isla Álvarez de Tejera
Guillermo de la Dehesa (Patrono de Honor)
Pilar Citoler Carilla (Patrona de Honor)
Claude Ruiz Picasso (Patrono de Honor)

Secretaria de Patronato
Carmen Castañón Jiménez

COMITÉ ASESOR

María de Corral López-Dóriga
Fernando Castro Flórez
Marta Gili

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico
João Fernandes

Subdirector Gerente
Michaux Miranda

Asesora de Dirección
Carmen Castañón

Gabinete de Dirección

Jefa de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa
Concha Iglesias

Jefa de Protocolo
Sonsoles Vallina

Exposiciones

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Belén Díaz de Rábago

Colecciones

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefa de Registro de Obras
Carmen Cabrera

Actividades Editoriales

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Actividades Públicas

Directora de Actividades Públicas
Ana Longoni

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales
Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación
Bárbara Muñoz de Solano

Director del Centro de Estudios
Carlos Prieto

Subdirección de Gerencia

Subdirectora Adjunta a Gerencia
Fátima Morales

Consejera Técnica
Mercedes Roldán

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia
Guadalupe Herranz Escudero

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico y de Negocio
Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos
María Esperanza Zarauz Palma

Jefe del Área de Arquitectura, Instalaciones y Servicios Generales
Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefa del Área de Informática
Sara Horganero

EXPOSICIÓN

Comisarios
Manuel Borja-Villel
Teresa Velázquez

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinación de la exposición
Beatriz Jordana

Asistente de coordinación
Elsa Duhaut

Responsable Gestión de Exposiciones
Natalia Guaza

Apoyo a la Gestión
Inés Álvarez

Registro
David Ruiz
Clara Berástegui
Iliana Naranjo

Restauradora responsable
Begoña Juárez

Restauración
Angelina Porres

Montaje
SOL'ART División Arte

Producción artística *in situ*
Jan van Iwaarden

Composición para la obra *Odradek*
Jan Mech

Audiovisuales
Intervento

Instalación sonora
Milán Acústica

Transporte
Ordax

Seguros
Poolsegur

Apoyo activación performances
una más una, gestión y producción cultural

Performers

Para *Narrativa instantánea*, *El artista sin obra (una visita guiada en torno a nada)*, *Ensayo / Retrospectiva*, *The Sinthome Score* y *Two Planets Have Been Colliding for Thousands of Years*
Michelangelo Miccolis (regidor), **Geoffrey Carey**, **Lyncoln Dinix**, **Marlene Fantoni**, **Néstor García**, **Ilaria Genovesio**, **Esperanza Gómez**, **Guillermo Llansó**, **Paula Noya**, **Ana Serna**, **Tom Smith** y **Nicholas Von Kleist**

Para *Respiración artificial*
María Jesús Aragoneses, **Nur Banzi**, **Lorena Benéitez**, **Amaia Bono**, **Carla Canseco**, **Belén Cueto**, **Diana Delgado-Ureña**, **Michela Depetris**, **Dunia Díaz**, **Elsa Duhaut**, **Rocío Gutiérrez**, **Bárbara Hang**, **Raúl Hidalgo**, **Jessica Huerta**, **Irene Izquierdo de la Gala**, **Beatriz Jordana**, **Katty López**, **Anna Katarina Martin**, **María Menchaca Paz**, **Eliana Murgia** y **Cris Rodríguez**

Para *Performance*
Jaime Conde-Salazar, **María Jerez**, **Itziar Okariz**, **Aimar Pérez Galí** y **Javier Pérez Iglesias**

Para *Los artistas de verdad no tienen dientes*
Eric Balbàs

Para *EXILE*
Giulia Girardello, **Agnieszka Gratza**, **Mattia Pellegrini**, **Aldo Piromalli**, **Paloma Polo**, **Chantal Pontbriand**, **Montserrat Rodríguez Garzo** y **Andrea Valdés**

PUBLICACIÓN

Este libro se publica con motivo de la exposición *Dora García. Segunda Vez*, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, desde el 18 de abril hasta el 3 de septiembre de 2018.

Libro editado por el Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Coordinación editorial
Ángel Serrano

Diseño gráfico
Alex Gifreu

Traducciones
Jaime Blasco: del inglés al español (pp. 62-73; 80-93; 118-130; 144-153)
Carlos Martín: del italiano al español (pp. 106-115)

Edición y corrección de textos
Marta Alonso-Buenaposada
Ángel Serrano

Lectura de pruebas
Miriam Querol

Gestión de la producción
Julio López

Fotomecánica e Impresión
Gràfiques Trema

ISBN: **978-84-8026-569-0**
NIPO: **036-17-034-5**
D.L.: **M-9408-2018**

Catálogo de publicaciones oficiales
http://publicacionesoficiales.boe.es

Distribución y venta
https://sede.educacion.gob.es/publiventa

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018

Los textos de los autores, BY-NC-ND 4.0 International

© de las imágenes, Dora García, Madrid, 2018
© de las fotografías, sus autores

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

© Oriol Aribau, p. 50

© Miguel Balbuena, p. 48

© Elisa Bermejo, cortesía IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, pp. 53, 61

Cortesía CGAC, Santiago de Compostela, p. 132

Joaquín Cortés y Román Lores. Fotografía tratada digitalmente por Dora García, pp. 34-35

© Anna Daneri, p. 97 (arriba)

© Lyndon Douglas, cortesía de la artista y Galerie Michel Rein, París/Bruselas, p. 139

© Vincent Everarts, cortesía Galerie Michel Rein, París/Bruselas, pp. 74, 101

© Eva Fàbregas, cortesía Colección "la Caixa", p. 133

© Dora García, pp. 52, 56 (arriba y abajo), 97 (abajo), 98 y 134-135 (escaneado de material postal)

© Florian Kleinefenn, cortesía Galerie Michel Rein, París/Bruselas, pp. 57, 58, 103

© Vegard Kleven, cortesía Galleri F15 Punkt Ø, Moss, Noruega, pp. 75, 100, 105, 136 y 137

© La BF15, Lyon, pp. 142-143

© MUSAC. Cortesía MUSAC, León, p. 94

© Oliver Ottenschläger, cortesía de Secession, Viena, p. 95

© Giovanni Pancino, p. 78

© Roberto Ruiz, cortesía ProjecteSD, Barcelona, pp. 49, 55, 79, 102 (arriba y abajo)

Fotografía de Imaging and Media Lab, Basel, 2009. © Keystone/Robert Walser-Stiftung Bern
Facsímil de s lab, Trieste, p. 99

La carta reproducida en la p. 141 ha sido publicada en Hannah Arendt/Martin Heidegger: *Briefe 1925-1975 und andere Zeugnisse. Aus den Nachlässen herausgegeben von Ursula Ludz*. © Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main 1998. 4ª edición, 2013.

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

PIES DE FOTO

Dibujos de apertura y cierre, pp. 1 y 172
Dora García, *Genealogías, obras 1999-2018*, conjunto de 12 dibujos, lápiz sobre papel

pp. 34-35
Vista de la Sala de Bóvedas, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Imagen tratada digitalmente por la artista

p. 52
Exhausted Books en "Monday Begins on Saturday", Bergen Assembly, School Museum, Bergen, 2013

p. 95
The Artist Without Works [El artista sin obra], performance en la exposición "Unruhe der Form", Secession, Viena 2013. Performers: Nora Jacobs y Markus Schöttl

p. 97
Rehearsal / Retrospective [Ensayo / Retrospectiva], en "Lo Inadecuado", Pabellón español de la Bienal de Venecia, 2011 (arriba), y en el Théâtre National de Chaillot, París (abajo)

p. 98
Real Artists Don't Have Teeth [Los artistas de verdad no tienen dientes], performance en el Moderna Museet, Estocolmo, 2010. Performer: Jakob Tamm. Cortesía del Moderna Museet e Index, Stockholm

p. 99
Robert Walser, Microscript 54, 1930-33 (RW_MS_MKG 54), 14 × 10 cm, y facsímil, 14,2 × 10,2 cm

p. 132
Soy un juez, en la exposición "¿Dónde van los personajes cuando termina la novela?", CGAC, Santiago de Compostela, 2009 http://cgac.xunta.gal/EN/exposicion-detalle/5/where-do-characters-go-when-the-story-is-over

pp. 134 y 135
Selección de cartas y material postal perteneciente a la obra *EXILE*

p. 139
Instant Narrative [Narrativa instantánea] en la exposición "Double Agent", ICA, Londres, 2008

p. 141
Facsímil de la carta 48 de Hannah Arendt a Martin Heidegger, 9 de febrero de 1950, copia de la carta mecanografiada

pp. 142-143
On Reconciliation, lectura y debate presentados en Group Show, The Matinée, por Galerie (Simon Asencio & Adriano Wilfert Jensen), en la BF15, Lyon, 2016. Comisaria: Perrine Lacroix. Lectores: Romain Gandolphe y Simon Asencio

Este libro se ha impreso en:

Lessebo Design natural de 115 g/m²
Cubiertas: Constellation Snow E34 Fiandra de 240 g/m²

Tipografía: Circular Std

Impresión *offset*, 172 páginas, 155 × 235 mm

AGRADECIMIENTOS

El Museo Reina Sofía quiere expresar su más profundo agradecimiento a Dora García por su dedicación e implicación en este proyecto. Toda nuestra gratitud también a las siguientes instituciones y particulares, que con sus generosos préstamos y apoyo han permitido la realización de esta exposición:

49 Nord 6 Est - Colección Frac Lorraine, Metz
Auguste Orts, Bruselas
Colección DKV, Madrid
Colección Kerenidis Pepe, París
Colección MUSAC, León
Colección "la Caixa". Arte Contemporáneo
Colección Emilia Limia y Javier Figueroa
Foundation Masureel, Harelbeke
Galería Juana de Aizpuru, Madrid
Galerie Michel Rein, París/Bruselas
Kunsthaus Zürich, Vereinigung Zürcher Kunstfreunde, Gruppe Junge Kunst
Kunstmuseum Bern, Stiftung Kunsthalle Bern, Berna
ProjecteSD, Barcelona
San Francisco Museum of Modern Art. Fondo de adquisiciones del Accessions Committee
MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Asimismo, queremos dar las gracias por su colaboración a las siguientes personas e instituciones:

Rebecca Jane Arthur
Silvia Dauder
Diana Delgado-Ureña
Phyllis Dierick
Imma Duñach
Rudolf Frieling
Tina Garfinkel
Alice Joubert-Nikolaev
Patricia Leal
Antón Pardo
Victoria Pérez Royo
Daniela Unterwieser
Juan Várez
Bloomsday Society
Máster en práctica escénica y cultura visual. Facultad de Bellas Artes de Cuenca

Igualmente queremos agradecer a los autores de los ensayos su inestimable contribución a este catálogo: **Peio Aguirre**, **Dena Beard**, **David Dorenbaum**, **Francesco Matarrese** y **Doreen Mende**.

A **Emiliano Battista** y **Boris Belay** por su ayuda en la edición de textos de los subtítulos y créditos de la película *Segunda Vez*.

A todos los performers que han participado en la activación de las performances de la exposición.

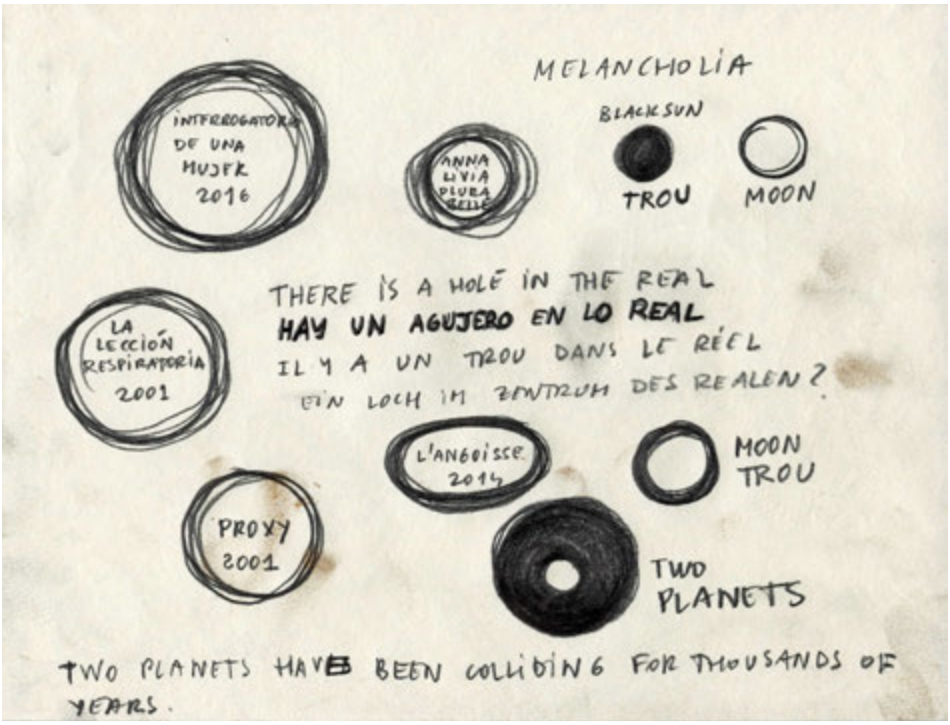
Y a todas aquellas personas que han preferido mantenerse en el anonimato.

A su vez, la artista desea agradecer especialmente a **Cloe Masotta**, **Inés Katzenstein**, **Ana Longoni**, **Agustín Pérez Rubio**, **Javier Gómez** y **Lila Lisemberg** por su ayuda en el proyecto fílmico *Segunda Vez*.

“¿Esas cartas? No me es
seguro, a veces, de no ser
Sin embargo”, dijo, “está
¿las ve? Ese manojo de ca
ese mueble. “No las toqu
que intercepta esos me
Un técnico”, dijo, “un ho
Francisco José Arocena
yo. Lee cartas que no le
como yo, de descifrarlas
de descifrar el mensaje s

stán dirigidas. No estoy
yo mismo quien las dicta.
án ahí, sobre ese mueble
rtas", ¿las veía yo?, sobre
e", me dijo. "Hay alguien
nsajes que vienen a mí.
ombre llamado Arocena.
a. Lee cartas. Igual que
e están dirigidas. Trata,
s. Trata", dijo, "como yo
secreto de la historia".

Ricardo Piglia, *Respiración artificial* [1980], Barcelona, Anagrama, 2001


MELANCHOLIA
INTERROGATORIO DE UNA MUJER 2016
ANNA LIVIA PLURABELLE
BLACK SUN
TROU
MOON
THERE IS A HOLE IN THE REAL
HAY UN AGUJERO EN LO REAL
IL Y A UN TROU DANS LE RÉEL
EIN LOCH IM ZENTRUM DES REALEN?
LA LECCIÓN RESPIRATORIA 2001
L'ANGOISSE 2014
MOON
TROU
PROXY 2001
TWO PLANETS
TWO PLANETS HAVE BEEN COLLIDING FOR THOUSANDS OF YEARS.

LO INADECUADO

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

9 788480 265690