

La imagen primigenia.

La autobiografía como
justificación de la obra
artística

Francisco Quirarte



UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA
Red Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco

CUAAD
CENTRO UNIVERSITARIO DE
ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO



Universidad de Guadalajara

Dr. Ricardo Villanueva Lomelí
Rector General

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrector Ejecutivo

Mtro. Guillermo Arturo Gómez Mata
Secretario General

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dr. Francisco Javier González Madariaga
Rector

Dra. Isabel López Pérez
Secretario Académico

Dr. Everardo Partida Granados
Secretario Administrativo

D.R. ©2024, Universidad de Guadalajara
Av. Juárez 976. Col. Centro
C.P. 44100, Guadalajara, Jalisco, México.

ISBN 978-607-581-473-5

Este libro se terminó de editar
en diciembre de 2024.
Hecho en México.

La imagen primigenia.

La autobiografía como justificación de la obra artística

Primera edición, 2024

Textos

Francisco Quirarte

Diseño editorial

Jorge Campos Sánchez
Diana Berenice González Martín

Corrección de estilo

Alejandro Campos Sánchez



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltase <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

La edición de la obra se llevó a cabo con recursos del programa PROSNII 2024.

Esta obra fue evaluada mediante un proceso doble-ciego, por lectores designados por el Consejo Editorial del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara.

Agradecimientos

A mis alumnos, que me motivan a proponer soluciones pedagógicas, ante el reto de que el tiempo breve de las clases se aproveche al máximo, para que puedan profundizar en sus imágenes y sus procesos de creación. Agradezco a la ilustradora Daniela Viñas, quien aportó su creatividad y entusiasmo para realizar la imagen que acompaña esta edición, en la que se representa el contenido de este libro. Quiero mencionar mi agradecimiento por haberme encontrado con el libro de Moisés Mori, *Escenas de la vida de Annie Ernaux...*, que me mostró que la imagen primigenia puede identificarse de un modo que sea un apoyo para los artistas en la realización de sus obras.

A los creadores que cruzan sus límites artísticos y personales, con el ánimo de tener un acercamiento genuino con los espectadores, de modo que nos muestran esas imágenes primordiales, que nos incitan a ver ese núcleo en cada uno de nosotros. Sobre todo expreso mi gratitud para quienes compartieron sus experiencias vitales para la creación de este escrito.

Estoy convencido de que el arte quizá no es un modo de solucionar los problemas, pero jamás será un pretexto para violentar e ignorar las imágenes de los demás. De ahí que agradezca a las personas que, con su afecto, me han inspirado a poder plantear esta propuesta.



Índice

7	Introducción
17	La imagen primigenia en la escritura
56	Annie Ernaux
84	Anne Sexton
99	Guillermo del Toro
108	Padre
111	La importancia de los abuelos
115	Madurez
121	La imagen primigenia en las artes visuales
123	La fotografía y la (auto)biografía
128	Valeria Peña
145	La Tabla de Elementos Artísticos en la imagen primigenia
153	El pasado del artista es una imagen presente
159	Referencias
168	Bibliografía
169	Filmografía

Introducción

Toda biografía induce una genealogía. Todo ser humano que se siente fracasado en este mundo, mal nacido, trata de rehacerse, de rehacer su biografía.

Jean-François Chevrier (2013, p. 47)

La motivación que impulsa al artista es crucial en la creación de una obra de arte. Para que los alumnos de arte de cualquier disciplina desarrollen un proyecto artístico de inicio a fin, es decisivo que encuentren razones con la suficiente fuerza para perseverar en él. Es decir, que puedan conformar su propuesta con un sustento personal sólido, una base psíquica que los comprometa con su obra y que pueda interpelar al espectador. ¿Cómo es que los grandes artistas consiguen materializar creaciones tan asombrosas, aún en situaciones muy adversas? ¿De dónde surge una estimulación o justificación tan intensa como para sostener tanto esfuerzo, que logra un resultado de esa magnitud? Esto es lo que se propone indagar este escrito, a través de mi propuesta de que los artistas, ya sean novatos o grandes maestros, tienen un factor en común: las *imágenes primigenias*. Estas son su referencia autobiográfica esencial, desde donde parte su reflexión artística para producir la obra.

Con esta imagen contradigo el mito de que los artistas posicionados tienen una capacidad superior, inalcanzable para una persona común que estudia artes. Por el contrario, considero

que un alumno desde sus primeros proyectos puede descubrir esos cimientos personales, de los cuales partieron también los creadores de las obras que más admira. Si este paso inicial se hace de manera auténtica, con una atención especial a esa imagen, se considera que habrá una justificación personal de la obra con la intensidad necesaria para motivar al artista en el complejo proceso que implica realizar arte.

La creación de la obra de arte parte de una premisa personal. En sus piezas, el artista aborda temas que conoce por haber experimentado un acontecimiento liminar, una experiencia auténtica llena de significado para él, es entonces que puede expresarse al respecto. Esa experiencia, ese encuentro, muchas veces perdura como una imagen. Esta es una imagen primera, una de sus *imágenes primigenias*, que son imágenes-recuerdo de acontecimientos fundamentales, que el sujeto tiene latentes en su memoria y visualiza a lo largo de su vida. Estas imágenes son esenciales para cualquier creador, además son el origen para la creación artística, ya sea de literatura o fotografía, también si pinta o si usa el cuerpo como en la danza o el *performance*.

Lo que el autor saca a la luz, es eso que en su mente se ha quedado como una *imagen disturbio*, esa *imagen cargada de ambigüedad*, que él tiene grabada en su psique y *trata de autorregular*. Quizá duda a veces de la existencia o validez de la imagen, esto lo mueve a realizar arte para fijarla desde una perspectiva del amor y del cariño, desde un entorno de cuidado, no desde el poder o la desincronización. El autor trata de integrar la experiencia auténtica, decisiva, disruptiva dentro de sus experiencias para llegar a una integridad de su psique.

Esto es así porque cree que es posible el cuidado del otro, y por medio de esa atención a alguien más, conocerse a sí mismo.

En el libro *La imagen afecto* (Quirarte, 2021), el concepto de las imágenes primigenias se abordó desde la visión de Carl Jung, a como lo explica Sonu Shamdasani (2018), pero esto se hizo en relación con la idea del *arquetipo*. Es decir, tanto Jung, como por ejemplo Jacob Burckhard (1964), tenían la idea de formas o imágenes primigenias a nivel macro del sistema social, que residen en los orígenes de las civilizaciones o de la colectividad humana. Estas imágenes se vinculan con la supervivencia del ser humano, al ser representaciones míticas o arquetipales que afianzan la identidad y la intuición colectivas.

Por otro lado, este escrito se concentra en esa función de las imágenes primigenias para la multiplicación de la vida pero desde el individuo, con su potencia que tienen como fundamento psíquico, a partir del que se desarrolla la forma de ser del artista en el mundo, su capacidad para crear arte y entablar una relación profunda con el otro, basándose en el afecto. Esta es la razón de que el arte sea algo sumamente importante para cualquier grupo social, no solo porque permite la vigencia de tradiciones y costumbres, sino porque preserva la vida, el amor por los demás. El autor, al distanciarse de la experiencia dolorosa por medio del objeto artístico, conoce a los otros debido a las experiencias decisivas de él mismo. De esta manera, hay un reconocimiento de sí mismo y de los demás, en la cooperación implícita que es la función del arte.

La cooperación con el otro es la herramienta para poder compartir el amor con los demás, a su vez que es un recur-

so crucial para la sobrevivencia del ser humano. El arte está cimentado en esta colaboración. Cuando se inicia un trabajo artístico, el artista novel cree que es algo sencillo de realizar, pero el proyecto se vuelve una experiencia caótica, ya que se activa en el creador una dinámica emocional que no comprende de del todo. Al principio de la realización de un proyecto artístico, por lo regular el creador tiene una avalancha de ideas y no se sabe cuáles seleccionar. Ahora bien, ellas dependen de *imágenes primigenias* que tiene desde su pasado, cuyo origen muchas veces se sitúa en la infancia o, en la adolescencia, en las etapas más jóvenes del sujeto. Esas concepciones tienen un peso considerable en la manera en que el alumno de arte ha construido su realidad. Cada uno sabe cuáles son sus ideas, pero se sabe que es difícil externarlas de un modo que no sean literales, sino una traducción de traducciones, lo cual es una obra de arte. Por lo anterior, es complejo aprender a hacer un proyecto con esas ideas, puesto que son lo más personal que se puede tener, y por ende, lo más cuidado por el sujeto.

En diversos casos, no se sabe con certeza si los autores consagrados usaron o no su biografía para crear, ya que no hablan de su experiencia vida–obra, por lo que podría pensarse que sus obras no están conectadas con su vida. Pero muchas veces lo que sucede es que como tienen un conocimiento profundo de sí mismos, logran una traducción de sus imágenes primigenias muy distanciada de *lo literal*. Por eso hay una lejanía aparente entre el tema de las piezas y la cuestión personal de estos artistas, resultante de su recorrido por un camino hacia el autoco–nocimiento. En cambio, los autores noveles están muy cerca de

su tema, de sus experiencias límites, proximidad que les causa dificultades emocionales complicadas de asimilar. Esta es la causa de que muchos estudiantes de artes no logren terminar un trabajo eficaz. No consiguen invertir en su proyecto la energía necesaria, ya que, al darse cuenta de lo que tiene que enfrentar, el alumno abandona el sentido artístico.

Muchas veces se tiene la percepción de que el artista exhibe lo íntimo desde el descaro, sin embargo, eso está muy alejado de los objetivos de un artista comprometido. Algunas personas pueden usar las disciplinas artísticas para plantear temas *tabú*, con el fin de darse a notar por medio de la polémica, pero esto no implica una desobediencia como artista, que profundice en la estructura de los problemas. Al contrario, esas propuestas refuerzan estereotipos e ideas excluyentes, y en vez de crear arte se realizan objetos ajenos al espacio y al tiempo actual, ya que no tienen fuerza en el presente. Aunque estas piezas puedan llamar la atención la primera vez que se las observa, al pasar ese momento se difuminan con el muro, se vuelven invisibles, carentes de importancia para quien las miró.

El artista comprometido hace totalmente lo opuesto, el descaro en él consiste en el impacto que produce en su entorno, a partir del que las imágenes primigenias tuvieron en él. En este caso, la pieza resultante no procura complacer al público, pues el arte no depende de ser un objeto agradable para ser una obra eficaz. Cuanto más provoca al espectador a que reflexione, este más se involucra, entonces hay más juego, con lo que se vuelve más significativa la pieza.

El fenómeno del arte sucede desde que el creador se posiciona en su intencionalidad,¹ hasta que el espectador juega con ella, con su espacio, de modo que se activan sus formas o sus usos. El artista sabe pues, que hacer arte es una complejidad *puesta en abismo*, pero que su satisfacción es igual de profunda que lo complejo de la creación artística. Esta reestructura la materia y también la mente; es hacer en cada pieza una restitución del tiempo para ser contemplado nuevamente, y poder entenderlo desde diferentes ángulos.

Lo que el artista produce en su pieza, tiene relación con la percepción sobre las temáticas de relevancia que circulan en el contexto presente, porque abre sus temas privados a que sean sociales, amplía su espectro de importancia. El arte es una práctica del *presente*, una práctica temporal y como tal, en él se habla de los temas vigentes al momento de su realización. Así, la obra se adhiere a un engranaje ideológico-social que se desplegará más allá de los límites de las ideas afincadas desde la institución y el poder. El artista tiene que hacer que sus ideas se vean como una necesidad, algo fundamental de visibilizarse y atenderse, para que así se convierta en tema de discusión. Manifestar el presente de forma palpable, sea en una película de Hollywood o en una exposición de arte sobre problemáticas de preocupación internacional.

Para estudiar estas capacidades del artista, se comenzará con un capítulo acerca de las ideas de los escritores sobre cómo ven una imagen, que después en su escritura desarrollan a lo

¹ Esto se revisa a más profundidad en el libro *Presencia. Artista íntegro* (Quirarte, 2024).

largo de muchas páginas. Ese ejemplo es sumamente valioso para rastrear la imagen que tienen disciplinas externas a las artes visuales. En este apartado se analizará el caso de Annie Ernaux, escritora peculiar que hace que la situación personal se transforme en una preocupación social. Se traslada al arquetipo de forma certera, en apariencia tan sencilla, que el lector se siente en una novela rosa, o en una crónica periodística desde la realidad cruda y sin tapujos. Después se desarrollará el ejemplo de Anne Sexton, poeta confesional que expresa los detalles de su vida con metáforas densas. Con estas dos autoras se revisará el despliegue de la imagen en la creatividad de los escritores.

En el segundo capítulo del libro se estudiará la relación entre las imágenes primigenias y el cine por medio de la biografía, con un recuento de la obra de Guillermo del Toro: *Cronos* (1993), *El espinazo del diablo* (2001), *El laberinto del fauno* (2006) y *La forma del agua* (2017). Esto será con el fin de estudiar desde las artes visuales cómo es que la biografía marca los temas que se desarrollarán a lo largo de la vida del creador, quien va a adherir en sus obras nuevos tópicos de las experiencias que acumula en su tiempo vital. En el cine esto es notorio, puesto que la creación cinematográfica consiste en contar historias por medio de los sentidos, que por esencia contienen las memorias corporales y emocionales del autor.

El tercer capítulo de este escrito se enfoca en las imágenes primigenias en las artes visuales. Se verá la presencia de la imagen *primera* contenida en la imagen fotográfica, el índice que se relaciona con la cuestión vital de la mortalidad humana. Se analizará la capacidad de la fotografía para realizar autobio-

gráficas visuales, sea con el autorretrato, por medio de objetos de la vida cotidiana o con la representación de arquetipos sociales que a su vez inciden de forma determinante en la vida del individuo. Como los estudiantes de artes son quienes inspiraron este escrito en primera instancia, se estudiará el caso de una de ellas, Valeria Peña Galaviz. En sus obras, aborda el encierro físico, mental y emocional de mujeres en situaciones críticas, con lo que muestra su autobiografía, sus imágenes primigenias en las que su cuestión personal se entrelaza con problemáticas sociales.

En la última parte se explicará cómo usar los conceptos de la *Tabla de Elementos Artísticos* (TEA), método para el análisis y la realización de obras de arte planteado en la publicación *Los juegos de la imagen* (Quirarte, 2024). Sus elementos posibilitan representar imágenes primigenias en la obra de arte, que potencia la pieza para trasladar al espectador a un estado de presencia. La materialidad de la pieza requiere de una estructura pensada con dedicación y realizada con habilidad. Para esto se indaga en las imágenes primigenias, con las que se pasa a determinar el sentido, las formas y los materiales que se utilizarán en la obra para generar una atmósfera que permita visualizar esas imágenes. De este modo, los elementos del arte se sincronizan entre sí y con el artista, por lo que también pueden hacerlo con el espectador.

Habrá que considerar que lo biográfico está íntimamente ligado con la *imagen primigenia*, pero muchas veces los nuevos creadores no logran hacer un proyecto por miedo a mostrarla y exponer sus frustraciones, sus tristezas o sus traumas más

profundos. Se sienten vulnerables frente al mundo, pero al hacer arte es inevitable desnudarse, aunque ese quitar el velo no tiene que ser un trauma más; por el contrario, el proceso artístico es un juego, un construir. Estas reflexiones indagan sobre cómo los artistas, tanto experimentados como novatos, realizaron su trabajo artístico, que requirió de valor personal, de mucha paciencia y bastante equilibrio para asimilar las emociones intensas que produce una *imagen primigenia*.

La imagen primigenia en la escritura

Fue en 1938 cuando constaté la presencia, en diversos textos de Mallarmé, de una red de «metáforas obsesivas»... En 1954, a propósito de Racine, formulé la hipótesis de un «mito personal» propio de cada escritor y objetivamente definible. Entre esas dos fechas, no cesé de interrogar a los textos. Así se formó el método psicocrítico.

Albert Béguin (1954, p. 13)

En cualquier circunstancia para mí es evidente la presencia de la imagen, pero a causa de mi formación en artes visuales, no había pensado en rastrearla en la escritura. Le doy demasiada importancia a la imagen visual, con ella traduzco al mundo y atrapo el sonido, que a veces por sí solo se me escapa. Si hay algo que no entiendo, rayo algún pedazo de papel para llegar a un punto de acuerdo con mis ideas. Eso mismo pasa con los escritores, solo que ellos trasladan la imagen al sonido, para hacer una ampliación de ella. La hacen crecer, que se ramifique, con lo que forman la narración de sus textos.

Para un creador, ya sea literario, de artes visuales, o de cualquier otra disciplina, la imagen es relevante puesto que parte de la biografía del artista. Durante su vida, el autor ha tenido

experiencias límite, auténticas, liminales, que se condensan en su experiencia vital; esto hace que el creador tenga algo que contar, independientemente de la forma en que lo haga. Sus vivencias las convierte en historias potentes, dado que implicaron el cruce de un umbral, lo que provocó un cierre o una apertura a nuevas maneras de ver la existencia.

Muchas veces el autor no habla de su vida, pero la mayoría lo hace cada vez que publica un libro, como parte de la difusión de este. Un gran ejemplo de esto es la compilación de entrevistas a escritores de *The Paris Review*, donde Georges Simenon comenta: «Creo que si uno tiene el impulso de ser artista es porque necesita encontrarse a sí mismo. Todo escritor intenta encontrarse a sí mismo a través de sus personajes, a través de su literatura» (Collins, 2021, p. 54). El crear es una búsqueda constante de uno mismo, proceso cuyos orígenes indagué con el concepto del objeto transicional en mi escrito *La imagen afecto* (2021). Este se refiere a los objetos físicos que desde la infancia son vinculados con la protección otorgada por su madre o su cuidador, de modo que esa relación sujeto–objeto–sujeto es un apoyo psíquico para su desarrollo vital. Esto se estudió para explicar la manera en que el sujeto desenvuelve el afecto y la representación del otro.

La construcción de la representación desde el afecto inicia por la acumulación de tiempos del sujeto; cuando los detalles del recuerdo cargados de emoción se vinculan con los del presente. Sobre esto reflexiona Simenon, para quien la creación de la imagen comienza con el impacto de la luz en la mirada: «Primero encuentro una atmósfera. Hoy hace un poco de sol

aquí. Quizá me acuerdo de tal y cual primavera, por ejemplo en un pueblecito italiano o en algún lugar de la campiña francesa, o en Arizona, no sé» (Collins, 2021, p. 59). En las palabras de Simenon denota su interés por la contemplación de la luz, algo que como la música no se puede agarrar pero que se puede sentir. Pero esta luz es espacio, la atmósfera que visualiza para cada una de sus narraciones, que marca el tono con el que intuye el desarrollo de la obra. «R.: Lo que quiero decir con atmósfera se podría traducir por «línea poética», ¿me explico? / P.: ¿Algo parecido al «tono»? / R.: Sí, y junto con el tono va la estación del año, van los detalles... Al principio es casi como un tema musical» (Collins, 2021, p. 64). En la atmósfera se concentra la cualidad temporal, que es un atributo donde juegan muchos elementos en constante dinamismo. Es hacer que el tiempo adquiriera una presencia inimitable.

Esta idea del tiempo aprehendido en las obras de Simenon es peculiar, dado que, como en el impresionismo, las pinceladas intentan capturar el tiempo presente que transcurre. Él mismo comenta que: «Mi infancia coincidió con la época de los impresionistas, y de muchacho no paraba de ir a museos y exposiciones. Eso me transmitió una especie de sentido del impresionismo que me acompaña a todas partes» (Collins, 2021, p. 68). Con esta influencia se comprende que este autor junte el tiempo, el color y el presente de la luz para iniciar sus obras. Así, lo visual se permea para calcar la imagen de la imaginación, de forma que el presente múltiple de las palabras se fije en la creación de un mundo. La justificación de la obra no solo está en el juego que el espectador hace con ella, o en el de cada uno

de los elementos artísticos, o incluso en los que hace la obra misma con cada una de sus partes. Está en la honestidad que el creador tenga con su creación; es decir, que la justificación nazca de la psique del creador, como una onda que se amplía conforme pasa el tiempo.

Cuando el autor maduro habla de sí mismo, es por medio de la *imagen primigenia* ampliada, que ya llevó hasta el límite de lo representable a causa de su experiencia, con la que quizá los temas se diversifiquen o se amplíe el rango de su representación. Las imágenes primigenias son cruciales por su origen biográfico, que motiva su continua representación. El autor las conoce a profundidad, lo que le permite darles un tratamiento que las convierte en una obra maestra. Esta es el fruto resultante de la práctica del artista desde su *opera prima*, en el caso de los cineastas, o su *obra temprana* en el caso de los artistas visuales.

Aunque los creadores jóvenes que se adentran en el arte sepan diversas técnicas, como dibujar, tomar fotografías, pintar o hacer escultura, además es indispensable que conozcan cómo indagar en su psique profunda. Es necesario que puedan identificar los temas contenidos en sus imágenes primigenias, de modo que puedan hacer proyectos con la suficiente energía psíquica.

En mi trabajo como docente de estudiantes de arte, he observado que es común que el creador novel tenga reservas e inseguridades al iniciarse en el mundo de la representación. Al hacer sus primeras creaciones de arte, se le complica expresarse, haciéndolo de forma parcial o superficial. No está acos-

tumbrado a mostrar su oscuridad, su sombra. Puede ser que sienta miedo o pena de compartir lo que le ha hecho daño, o lo que es lo máspreciado para él, sin pensar que puede inspirar a los demás, como otros artistas lo hicieron con él al mostrarle lo humano y cooperativo que se puede ser. Quien se dedica y está involucrado con el arte, por lo regular siempre ha estado en contacto con él, de una u otra manera, porque decirle algo a los otros, implica decírselo a uno mismo y el artista tiene esa necesidad de escucharse. Por eso impacta recordar lo que no se quiere, presentarlo frente a uno mismo, aunque en la obra de arte no se manifiesta de forma literal.

Pero esa evocación a la memoria está en la misma base del arte, como dice Andrea Fraser, «‘Recuérdame’ es lo que todos los artistas susurran en sus obras —declama—. Es la huella que uno quiere dejar en el mundo. Es lo que el artista sigue siendo, incluso cuando ya no es más» (Thornton, 2015, p. 456). La creadora comenta que el artista quiere dejar una marca de su presencia, del tiempo que pasó en el mundo, que es su vida. Este deseo tiene que ver con la extensión de la presencia del artista a lo largo del tiempo. Como dice William Faulkner (Stein, 2021), el artista procura realizar una suspensión, donde el otro se detenga y el momento se concentre en esa interacción de ambos en la obra. Sin importar si el artista sigue existiendo o si dejó de hacerlo hace mucho, esa vitalidad, ese esfuerzo que hizo, se mantiene ahí, listo para ser descubierto por el otro que aviva la creación.

La finitud, es lo que al artista le cuesta más trabajo asimilar en la vida cotidiana. Esa imposibilidad de imaginar la no exis-

tencia es la que produce las más hondas reflexiones en cualquier persona, ahora, en un artista esa profundidad es mayor, dado que, debido a su construcción del mito personal, se convierte en un nudo sin resolución permanente pero siempre en su búsqueda. Los sujetos de estudio de este escrito fijan la presencia en la obra, lo que se convierte en la parte medular de su trabajo artístico, no solo de poetas como Anne Sexton, sino también en novelistas como Annie Ernaux. La misma Fraser dice que «Un artista es un mito ... La mayoría de los artistas interiorizan el mito en su proceso de desarrollo, y luego luchan por encarnarlo e interpretarlo» (Thornton, 2015, p. 456). De ahí que la importancia de su no existencia sea la de un arquetipo; la ausencia, la anulación, la desaparición, van a hacer una presencia latente de la angustia.

Quizá esto es lo que se relaciona con todo el trabajo posterior del creador, la angustia a la desaparición, a la anulación tanto social como física. Tal vez el anhelo sea lograr conectar, como lo haría el objeto transicional con el otro, o puede ser que la angustia solo sea al fallo constante y por eso el artista intenta una y otra vez presentar el objeto ante el otro, para que este lo reconozca y así exista la comunicación. La construcción de este mito está relacionada con las herramientas que el arte tiene y que el creador utiliza, un ejemplo es el de la entrevista a Truman Capote, cuando le preguntan si un escritor puede aprender un estilo; su respuesta es ilustrativa:

No, no creo que se llegue al estilo de manera consciente, lo mismo que no se controla el color de los ojos. Después

de todo, tu estilo *eres* tú. Al final, la personalidad de cada escritor tiene mucho que ver con su obra. Humanamente, la personalidad tiene que estar ahí. *Personalidad* es una palabra desprestigiada, ya lo sé, pero le digo lo que pienso. La humanidad individual del escritor, su palabra o actitud ante el mundo, tiene que aparecer casi como un personaje que entra en contacto con el lector. Si la personalidad es difusa o confusa o meramente literaria, *ça ne va pas*. Faulkner, McCullers proyectan su personalidad de forma inmediata. (Hill, 2021, p. 155)

La personalidad está volcada, vertida en lo que el escritor dice, en cómo lo dice; la importancia de ver como *otro* es lo que se distingue en los trabajos literarios, de ahí la expresión de Rimbaud, *yo soy otro*. Estos artistas son conscientes de que el sujeto, para comprenderse a sí mismo, tiene que verse reflejado en los que lo rodean, ya que son el espejo donde se conocerá mejor. Lo que hace a un creador maduro es la práctica, tener oficio y la exigencia de llevar más allá la creación y su motivación. En una entrevista realizada a Lawrence Durrell, este relaciona la madurez con el estilo:

No creo que nadie pueda desarrollar un estilo de forma consciente... Diría que la escritura te hace madurar y tú haces madurar la escritura, y por último, con todo lo que has birlado, logras una amalgama que tiene personalidad propia, la tuya, y entonces eres capaz de devolver esas deudas con una pequeña cuota de intereses. (Andrewski y Mitchell, 2021, p. 227)

Este es el tributo a pagar por haber usado la historia de la literatura, o sea los trabajos de los escritores, como referente para construir tus propias imágenes. En el arte se hace más de lo pedido, se da más de lo esperado, se recibe más de lo que se desea; el arte tiene esa capacidad de darse en exceso, por eso la apreciación de Durrell:

Pero, en cualquier caso, las formas se vuelven psíquicas: *Finnegans Wake* comienza y termina con las mismas palabras, los ciclos de palabras se vuelven obsesivos, y en Joyce, desde luego, hay un énfasis tan grande en el tiempo que literalmente atasca los desagües: si metes demasiado tiempo en las obras de arte detienes el proceso; de manera que el foco, en las obras de Joyce, Woolf y otros, parece una colosal imagen ampliada de un incidente que, desde luego, es la eternidad de Bergson. (Andrewski y Mitchell, 2021, p. 230)

La cuestión del tiempo que inicia en la época de Bergson, a finales del siglo XIX, es también el tiempo capturado de los impresionistas, el tiempo en que nace Einstein; tiempo que abrirá una nueva forma de ver el mundo, de percatarse que el tiempo no solo pasa de día a día, sino que también forma parte de la consciencia y el universo. El tiempo después de la mitad del siglo XIX ya no se podía ignorar y fue decisivo, no solo para apreciar la vida misma, sino todo lo que rodea al ser humano. Esa forma distinta de entender el tiempo permite que en la actualidad se pueda considerar a las imágenes primigenias como un factor crucial en la creación de arte, que une los múltiples

tiempos del sujeto. El poeta Robert Lowell comenta que el alejamiento en la escritura autobiográfica existe por medio de los personajes, ellos son lo más profundo del escritor:

Macbeth debía de tener mucho de Shakespeare. No sabemos qué exactamente; la vida de Shakespeare no se parecía en nada a la de Macbeth, pero de alguna forma tenemos la impresión de que, a través de Macbeth, llegamos a lo más hondo de Shakespeare. Así se obtiene mucha más libertad que cuando se escribe un poema autobiográfico. (Seidel, 2021, p. 350)

Parece ser que es ficción, pero en esta va la verdad del sujeto que la crea, solo que es un elemento implícito, subterráneo. Las obras de un autor provienen del mismo cerebro, es lógico que muchos de sus trabajos artísticos se parezcan. «Los versos tienen que significar mucho para quien los escribe. En cierto sentido, todos tus poemas son uno solo, y siempre estás luchando para conseguir algo que tenga equilibrio y funcione, donde todas las partes armonicen y el texto recoja una experiencia valiosa para ti mismo» (Seidel, 2021, p. 351). Pero, aunque hay un mismo trasfondo, el artista amplía su juego cuando cambia de formato, de técnica, de disciplina, soportes y demás factores con los que puede experimentar. De cierta manera experimenta en un solo tema, aunque parezca que no por los cambios de contexto que realiza. Esto no es conveniente ni inconveniente, la potencia de la pieza se encuentra en la complejidad que posee, en que el autor dé más de lo que ha dado, que no hable de algo ajeno a él, sino de lo profundo de sí. Eso

es lo que se tendrá en cuenta a la hora de visualizar el nuevo trabajo de un autor, para valorar su impacto para el espectador y el arte. Jean Cocteau enfatiza la importancia que tiene la mente del sujeto creador:

P.: ¿Quiere decir que el subconsciente es la fuerza creadora?

/ R.: Durante mucho tiempo he dicho que el arte es el matrimonio entre lo consciente y lo subconsciente. Últimamente he empezado a preguntarme si la genialidad es una forma todavía sin descubrir de la memoria. (Fifield, 2021, p. 443)

La energía psíquica de Cocteau parecía inagotable, era director de cine, dramaturgo, actor, dominaba varias expresiones artísticas. Eso es algo que el artista del tiempo actual no ha cambiado, también tiene que ser multifacético para que sus obras sean más complejas. La multidisciplina existe en la creación de piezas artísticas porque es parte de la búsqueda del autor de cómo expresa su tema, el cual es parte de él, por lo que ya identifica cuál es, pero cómo lo va a manifestar es lo que está en cuestión. En esa experimentación los artistas pueden sentir que se equivocan, pero eso es un componente clave para la creación. Como señala Cocteau:

Picasso dice que la creación tiene que ser producto de un accidente, un error o un tropiezo, pues de lo contrario sale de la experiencia consciente, y esta, por definición, se observa desde aquello que ya existe. Y usted afirmó que el poeta no inventa, sino que escucha. (Fifield, 2021, p. 443)

El inconsciente realiza un trabajo muy laborioso para producir una obra de arte, de ahí el agotamiento que conocen los que apenas se están enseñando a crear artísticamente. Obtener recursos del inconsciente es como ser un transeúnte que sueña despierto camino al trabajo, el artista tiene que dominar la representación del lenguaje como si fueran sueños lúcidos. Por eso expresa Cocteau: «Madame Colette me dijo una vez que no hay que leer a los grandes poetas, sino respirarlos, porque lo que transmiten es una atmósfera» (Fifiield, 2021, p. 446). Saber trasladar el sueño es crear la atmósfera en el arte; soñar despierto es verdad en el arte.

En el tiempo de Cocteau la psicología ya había adquirido un gran peso social, es por eso que dice: «*En effet!* El trabajo de todo creador es autobiográfico, aunque no lo sepa o no lo quiera, y aunque su trabajo sea abstracto. Por eso no se puede volver a tocar el trabajo» (Fifiield, 2021, p. 457). Lo autobiográfico está implícito en la creación, pues sale desde el cuerpo y mente de quien crea; está tan arraigado al trabajo artístico que al principio pocos lo disocian de sí mismos. Así, por ejemplo, no se distingue cuando las críticas no son personales sino para la obra, lo cual provoca estragos al inicio de la carrera del artista. Antes se mencionó la importancia de la biografía en la creación, y de cómo esas imágenes primigenias cobran relevancia para expresar lo crucial de la vida y ampliarlo a nivel social. Esas imágenes aumentadas son, quizá, de lo que habla William S. Burroughs:

No creo que nadie sepa de verdad qué es o cómo funciona un narcótico, cómo elimina el dolor. Para mí es una especie de puñalada en la oscuridad. Tal y como yo lo veo, lo que se daña con el dolor es, por supuesto, la imagen, y la morfina, en cierto sentido, debe reemplazar esa carencia. (Knickerbocker, 2021, p. 469)

Cuando hay demasiado dolor es cuando ya no existe forma de representación. Las drogas tal vez son muy usadas a causa de que producen un placer excesivo desde la imagen. Aquí hay relaciones interesantes de imágenes-cerebro, iguales a las que hacen los grandes autores, que despliegan un sin fin de imágenes en sus obras maestras, ya sea: *Don Quijote de la Mancha* (2015) de Miguel de Cervantes, la *Comedia* (2018) de Dante Alighieri, *El guardador de rebaños* (2011) de Fernando Pessoa, *Primero sueño* (2009) de Juana Inés, *Pedro Páramo* (1987) de Juan Rulfo, no se diga los clásicos grecorromanos, como Tito Lucrecio Caro.

Ese placer excesivo también lo producen las películas interesantes como *Deseando amar* (2000) de Wong Kar-Wai, *Tres colores: Azul* (1993) de Krzysztof Kieslowski o *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch. Lo mismo ocurre con la lectura de los cuentos infantiles, ya sean los hermanos Grimm, Hans Christian Andersen, Lewis Carroll, o el *Pentamerón*. *El cuento de los cuentos* (2019), de Giambattista Bassile. El arte hace un despliegue de la imagen de manera obsesiva, eso, William S. Burroughs lo relaciona con las sustancias psicoactivas:

P.: Las drogas, por tanto, perturban la percepción normal... /
R.: Y la sustituyen por un ansia descontrolada de imágenes.
Si las drogas no estuvieran prohibidas en Estados Unidos,
serían el vicio perfecto de las clases medias. Los adictos ha-
rían su trabajo y volverían a casa a consumir las ingentes
dosis de imágenes que les suministran los medios de comu-
nicación de masas. A los yonquis les encanta la televisión.
Billie Holiday dijo en una ocasión que estaba segura de que
si no le gustara ver televisión dejaría las drogas. (Knicker-
bocker, 2021, p. 470)

La imagen se ha convertido en la droga perfecta para potenciar o debilitar los sentidos y las emociones, es la gran manipuladora. De ahí que el autor sea un experto en ellas, debe de convertir en verosímil la emoción antes que al personaje, y con esta hacer una espiral de verosimilitudes dentro de la obra. «Dicho de otra forma, estoy muy interesado en ver el papel que desempeñan exactamente las palabras y las imágenes en redes de asociación de ideas muy muy complejas» (Knickerbocker, 2021, p. 471). Porque es esa relación la que hace que la obra tenga potencia, impacto, que sea una obra sólida; como un juego en el juego de los juegos. De ahí la ambigüedad del arte y especificidad. En la entrevista a Jorge Luis Borges, el autor menciona un lugar donde brota la poesía, que no se sabe cuál es, pero da la pauta para pensar en un proceso que lleva múltiples procesos incluidos:

La inteligencia tiene poco que ver con la poesía. La poesía brota de un lugar más profundo, está más allá de la inteligencia, ni siquiera tiene que estar vinculada con la sabiduría. Es algo que tiene vida propia, que posee su propia naturaleza, y esa naturaleza es indefinible. (Christ, 2021, p. 548)

Los procesos en el arte escapan a la materialidad de los objetos, porque cada acción en específico va construyendo una totalidad que es mucho más amplia que la pieza que se puede percibir físicamente. Esto se incrementa en el contenido que encapsula cada una de las partes que constituyen la obra, conforme pasan los días de corrección, revisión y reelaboración; así sucede una comunicación integral, donde cada elemento es activo y da más de lo que aparenta ofrecer. El proceso es la manera de existir, la existencia misma en acción, es el fenómeno del arte en su extensión; de ahí la observación de Robert Graves:

P.: Pero ¿de dónde proceden todas esas imágenes? / R.: De ti mismo, bajo la dirección de tu «yo» ampliado por la relación que estableces con la persona a la que te diriges en ese momento. Cualquiera que sepa observar será capaz de tomar un poema y dibujar la imagen de la persona a la que va dirigido. / P.: Entonces, ¿mirando a la persona amada se ve uno con más claridad que mirándose a sí mismo? / R.: Sí, de lo contrario, no eres tú a quien ves. (Buckman y Fifield, 2021, p. 722)

El sujeto se ve a sí mismo por medio del otro, si el otro no existe no podría conocerse. El otro tiene que devolverle la imagen de amabilidad, comprensión, cooperación, amor y alegría que él proyecta, si no, sería imposible verse a sí mismo. Dejaría de ser alguien que vive el momento de los otros, cuando por medio de ese *proceso* es que es un ser humano. Somos la imagen restituida a nuestra imagen, una multiplicación de nuestra imagen que viene de los otros. Tal vez esta es la manera de convencerse que uno se construye de la imagen de los otros, de la multiplicidad de los demás; necesitamos muchas imágenes proyectadas para *hacernos tridimensionales*, hacernos humanos. La forma es un elemento básico tanto en la relación del ser humano con el mundo como en los procesos creativos, algunos piensan en la imagen, otros en su forma, como en el caso de la escritora Eudora Welty:

Toda mi obra surge de la propia obra, ¿sabe? Es como si la forma manara de una idea dada desde el inicio, como si el sentido de la forma fuera una especie de jarrón en el que viertes algo hasta llenarlo. Tengo la idea en mente desde el principio, pero no soy consciente de hasta qué punto me está permitido divagar e incluso volver atrás. (Kuehl, 2021, p. 823)

La narradora sureña enfatiza el proceso hecho, la idea de la forma como un proceso que se tiene que hacer dinámico, pero después comenta: «La honestidad del escritor de ficción se

cifra justamente en eso, en la fidelidad a esos dos hechos: el tiempo y el lugar. A partir de ahí, la imaginación puede llevarle a cualquier parte. Creo que también es posible ser fiel a la *im-presión* causada por un lugar» (Kuehl, 2021, p. 824). Esto es lo que también comparte Georges Simenon, la importancia de la atmósfera, ya que es una *imagen primigenia*, es una imagen que ha cobrado vida propia, que tiene una potencia avasalladora y que su intensidad es tal que no puede pasar desapercibida.

Esa imagen múltiple, en su potencia, se puede desdoblar, con lo que se crean obras de arte: se van multiplicando sus atributos, ya sea como personajes, como vestuario, como utilería, como una forma de hablar del personaje, su profesión, lo que percibe el mismo personaje, los problemas sociales de su época, etc. Esta imagen-atmósfera no disminuye la intensidad de la presencia, sino que con cada desdoblamiento se multiplica su poder. La potencia de la narrativa es tal porque hay una ordenación estructural del presente, que desemboca en la presencia, y cada lector logra hacer que esa atmósfera sea tangible desde su imaginación.

En el caso de la poesía, la intensidad va a la emoción que acorta el tiempo, entonces, debe ser una explosión de los sentidos profundos para que impacte en la emoción de forma certera. Joyce Carol Oates, dice que «En otras palabras, la poesía se centra en imágenes de una cosa particular, de una emoción o un sentimiento, mientras que la prosa se centra en el movimiento a través del tiempo y el espacio» (Phillips, 2021, p. 1064). La poesía y la prosa se conciben de modos diferentes, pero cada una de ellas tiene sus atributos específicos. Las dos

sirven para lo mismo, pero la intensidad y el tiempo es lo que cambia. Para Stephen Spender (1980), la imagen de la poesía es un recuerdo intenso, pero su creación también implica correcciones. Hasta los poetas hacen bocetos, bosquejos como imagen, el poema terminado es como si se le pusiera música y color a la imagen. El poema es una obra total en miniatura:

A menudo, un recuerdo muy vívido, generalmente una imagen visual que parece posible expresar en lenguaje escrito, concentrado en una forma que todavía no es más que un tenue esbozo, nada clara... que está por descubrir. Sobre todo lo primero es la sensación de que el poema está *ahí*, si uno es capaz de liberarlo. Cuando escribo un poema no sé conscientemente cómo se desarrollará, pero siento que lo conozco inconscientemente. (Stitt, 2021, p. 1128)

La obra total está contenida en un poema, por eso después de haber leído se siente tranquilidad, una sensación de estar aquí en el instante presente, vivo, completo de cierta manera. El poema es una restitución de la totalidad de ser en el mundo, leer poemas ayuda a la sincronización con el cosmos, con tu presente, con las construcciones sociales. Por ello es clave para la humanidad el que haya más poetas entregados de forma auténtica a su práctica poética. Como eso no sucede, hay una carencia en el sujeto actual, rodeado de productos desechables e instantáneos que solo lo desincronizan, en oposición a lo que busca el arte.

Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad* (2007) supo hacer del juego y de la ambigüedad recursos primordiales de la novela. No es extraño que este autor sea un adorador de las imágenes; él habla de las imágenes primigenias sin decirlo, menciona al origen, la imagen y la creación: «Tengo un libro de fotografías que quiero enseñarle. En diversas ocasiones he dicho que en la génesis de todos mis libros hay siempre una imagen» (Stone, 2021, p. 1173). Cuando se leen sus trabajos uno siente que está en la atmósfera creada, que el autor domina bien el espacio y el tiempo que transcurre en el presente de sus escritos. Hay control de la imagen-atmosférica, de las imágenes primigenias, de la imagen potente. Otra gran escritora con una remarcada conciencia de la imagen fue Susan Sontag, quien escribe *Sobre la fotografía* (1981) y *Estilos radicales* (1997), libros sobre la imagen y el arte; además fue pareja de la fotógrafa Annie Leibovitz. Esto denota lo importante que era para ella la imagen, no solo en relación a su papel como figura pública, sino en el origen de sus procesos de escritura:

En el caso de *El amante del volcán*, el chispazo se produjo cuando, curioseando en una tienda de láminas próxima al Museo Británico, encontré una serie de imágenes de paisajes volcánicos que resultaron proceder del *Campi Phlegraei* de sir William Hamilton. Y la idea para mi nueva novela surgió leyendo un fragmento de los diarios de Kafka, uno de mis libros favoritos, por lo que sin duda habré leído más de una vez el párrafo en cuestión, que podría entenderse como una descripción de un sueño. Esta vez, al leerlo, se proyectó

en mi mente la historia completa de una novela, como si fuera una película que ya había visto. (Hirsch, 2021b, p. 2114)

Sontag al igual que Márquez, hace la búsqueda de la imagen, el detonante que arrastre todo en su camino y llegue al proceso de su obra; una especie de sincronización de todo lo que está sucediendo en su inconsciente. Esto es muy relevante para el creador, porque aquí la imagen es un pretexto para el conocimiento de tramas, de personajes, etc. Nadine Gordimer, escritora amiga de Sontag reconocida con el premio Nobel, asevera que: «Lo que todos los artistas intentan hacer es entender la vida, de modo que habría encontrado mis temas, aunque hubiera sido una escritora estadounidense, o inglesa. Están ahí si sabes dónde buscarlos..., si algo te empuja desde dentro» (Hurwitt, 2021, p. 1310). Ese buscar dentro, es lo mismo que García Márquez hace con la imagen, que es la raíz que está en la mente del sujeto que contempla las imágenes. La conexión que hace de su psique profunda es real, pero el detonante, es decir la imagen, es externo.

En la creación artística se facilita explicar la ambigüedad, con conceptos como la sinestesia, la metáfora, el punto ciego, el campo vacío y demás elementos de la Tabla de Elementos Artísticos (TEA) que ayudan a situarla en la obra para involucrarse de manera certera, óptima. El fenómeno del arte que ocurre en la relación de esos elementos con el espectador, es análogo a lo que sucede con las imágenes primigenias que salen de la biografía del autor. Esto es así porque existirá una comprensión del otro y una identificación del lector con la obra del artista si

esta lo hace sentir, es decir, si las emociones están establecidas para que se haga una retroalimentación de su vida como persona ajena a esas vivencias leídas. En la entrevista Raymond Carver comenta sobre una conversación con John Cheever:

Estábamos en Iowa City sentados a una mesa con más personas y Cheever contó que, al levantarse a la mañana siguiente de una trifulca familiar nocturna, descubrió que su hija le había escrito con pintalabios en el espejo del baño: «Querido papá, no nos *degés*». Alguien de la mesa intervino: «Eso lo he leído en uno de tus relatos», a lo que Cheever contestó: «Es posible, todo lo que escribo es autobiográfico». Por supuesto, eso no es del todo cierto, pero de alguna manera todo lo que escribimos es autobiográfico. No me molesta lo más mínimo la narrativa «autobiográfica», al contrario. (Simpson y Buzbee, 2021, p. 1349)

Hay una relación estrecha entre la vida y la obra, aunque a veces no sea totalmente manifiesta. De cierto modo, todo es parte del proceso de la vida, vivimos en entramados de entramados que se van tejiendo unos a otros, como las neuronas del cerebro. Las mismas partes del cerebro sirven para muchos propósitos, así también la biografía es la que marcará la pauta para las diversas creaciones del artista, aunque unas sean muy diferentes de otras. Pero tampoco se debe caer en la comodidad de reproducir las vivencias de forma literal, sin problematizar en ellas y profundizar en su complejidad.

Para lograr realizar obras potentes, el artista se involucra en un proceso de autoconocimiento en el que cuestiona las bases de sus ideas, lo que ha vivido y lo que sigue experimentando. Solo así podrá aprehender el contenido sensorial y hacerlo con diversos niveles emocionales, que poseen las memorias de su vida que quiere representar. De este modo se logra la creación de metáforas y demás elementos de la obra, cuya solidez aumenta en la medida en que el realizador está involucrado en su proceso de conocer lo que involucran sus imágenes primigenias. Esto le da la capacidad de tomar un detalle de una experiencia fundamental, una sensación, una frase y ampliarla para materializarla en una obra.

Por supuesto, para trasladar tus vivencias a la ficción tienes que saber lo que haces. Hay que ser enormemente atrevido, muy hábil e imaginativo, y estar dispuesto a confesarlo todo. Cuando eres joven te repiten sin parar que escribas sobre lo que conoces, ¿y qué conoces mejor que tus propios secretos? Pero a menos que seas cierto tipo de narrador y tengas mucho talento, es peligroso intentar escribir un volumen tras otro de la historia de tu vida. Hay muchos escritores que corren el riesgo de caer en la tentación y volverse demasiado autobiográficos. Lo mejor es tomar algún pequeño elemento autobiográfico y desarrollarlo con mucha imaginación. (Simpson y Buzbee, 2021, pp. 1349-1350)

Las palabras de Raymond Carver remiten a la idea de desplegar, desdoblar las imágenes primigenias, darles estilo a la manera

en que fue vista, experimentada; convertirla en una atmósfera envolvente que pueda impactar en las percepciones corporales del lector, sin caer en los excesos. Cuando se es novel en el arte, lo que es más difícil es evitar esa desproporción. Conforme se adquiere distancia con la imagen, esto permitirá que se sincronice y se convierta en algo unificado, donde se perciba que cada parte aporta a la intencionalidad del autor. Philip Roth hace énfasis en que seguido el escritor parece una especie de ser casi despreciable, que inventa hechos que nunca les han ocurrido. No hay una diferencia abismal entre el estafador y el artista si se visualiza que ambos se guían por la mentira.

Hay personas que se presentan en una comisaría y confiesan crímenes que no han cometido. Es un hecho conocido. Pues bien, a los escritores también les resulta atractiva la idea de la falsa confesión. A los novelistas les interesa incluso lo que les ocurre a los demás como potencial material autobiográfico, y, al igual que los mentirosos y los estafadores de cualquier lugar del mundo, no dudan en fingir que les ha ocurrido a ellos algo dramático, terrible, espeluznante o fabuloso que en realidad le ha ocurrido a otro. (Lee, 2021, p. 1455)

Esto no debe asustar al lector que se inicia como autor, como artista. Lo que sucede es que el autor juega con todas las mentiras imaginables, muchas veces lo que hace es un *cambio de contexto*, o *metáforas*, juega con el *campo vacío*, con la edición, hace trucos. Pero toda esa falsedad el artista la convierte en verdad jugando con la *verosimilitud*, es por esta última que logra

articular verdades poderosas por medio de los personajes y sucesos ficticios. Además la principal herramienta de un artista es la *ética*, concepto que sostiene a un creador *íntegro* que tiene que ver con cómo se representa un tema. Esto viene de la mano con la *desobediencia*, que sustenta el por qué el artista es impulsado a replantear y problematizar ciertas cuestiones concretas en la obra; por eso Roth comenta:

Como bien sabe, el aspecto biográfico más interesante—y, de hecho, el más decisivo—no es que el autor escriba sobre algo que ha vivido personalmente, sino *cómo* escribe sobre el hecho que sea, lo cual, si se interpreta correctamente, ayuda mucho a comprender *por qué* el autor escribe sobre ese hecho concreto. Pero una cuestión más inquietante todavía es cómo y por qué escribe un autor sobre sucesos que no han tenido lugar, cómo introduce hechos meramente hipotéticos o imaginarios en aquello que está inspirado o controlado por el recuerdo, y cómo lo recordado, a su vez, engendra lo imaginado. (Lee, 2021, p. 1456)

El recuerdo de las imágenes primigenias es tan poderoso, que hace que el autor realice algo que al principio parece imposible, casi un milagro. Imaginemos la gran obra de Juan Rulfo (1987): «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera» (p. 149). La imagen primigenia que está contenida en esta obra es muy intensa, esto hace que sea cuidada con obsesión por parte de su autor y que

se corrigiera después de ser publicada. Las creaciones que son fundamentales no solo requieren ser sumamente importantes para el autor, quien es el que depositará en ellas mucho de sí y de lo que posee, a veces dinero si es película, o su tiempo vital entero a una obra. Entonces el costo es alto, lo que está latente en la creación es muchas veces la columna vertebral de su vida hecha ficción.

La comprensión de los sueños es un tema que genera desconcierto al ser humano, a su vez este tópico es cercano a los artistas, no solo en el surrealismo que lo muestra de forma categórica, sino porque es parte constitutiva de la vida. El autor elabora sus trabajos mediante el inconsciente, que ejerce permanente influencia sobre el sujeto, y es de donde vienen las imágenes primigenias. Eugène Ionesco dice: «Siempre uso lo que recuerdo de mis sueños de la noche anterior. Los sueños son la realidad más profunda, y lo que uno inventa es cierto porque las invenciones, por su propia naturaleza, no pueden ser mentira» (Guppy, 2021a, p. 1502). Ya se mencionó antes que la verosimilitud es muchas veces más convincente que la verdad, en el caso del arte esta máxima es útil, puesto que la ficción, la fantasía, son herramientas para decir verdades que son necesarias en la vida, en contextos cotidianos. Incluso alguien como Julio Cortázar, que no ve con agrado la autobiografía, reconoce que su uso es parte integrante de sus trabajos, ya que la dirección que siguen es la invención, la fantasía, el imaginar que es una parte constitutiva del amor, que es lo que nos ha permitido seguirnos perpetuando como humanos.

No me gusta la autobiografía. Jamás escribiré mis memorias. Me interesan las autobiografías de los demás, por supuesto, pero no la mía. Si escribiera mi autobiografía, tendría que ser sincero y honesto. No me imagino una autobiografía imaginaria. Por tanto, estaría haciendo un trabajo de historiador, siendo historiador de mí mismo, y eso me aburre, porque prefiero inventar, imaginar. Por supuesto, muy a menudo, cuando tengo ideas para una novela o para un relato, las situaciones y momentos de mi vida se ubican de forma natural en ese contexto. (Weiss, 2021, p. 1512)

El uso de elementos de experiencias vitales no resta interés a la vida del escritor; la biografía en diversas ocasiones se toma como un chisme más del escritor, por lo que parece banal. A pesar de esto, si se profundiza en ella, más que un cliché puede ser una reflexión que oriente para comprender mejor la obra. Por lo tanto el artista novel no debe desanimarse de que sus experiencias sean pocas o de que, como muchas veces cree él, no tiene nada nuevo que contar. Al contrario, si ahonda con compromiso ético y desobediencia en sus detalles biográficos, podrá encontrar elementos que muchos otros viven como él, que al ser enunciados pueden visibilizar lo que otros callan o hacer que los demás pongan atención en cuestiones que en lo cotidiano pasan desapercibidas, pero que tienen una potencia y significados de peso.

Por ejemplo, mis investigaciones son en torno a los procesos artísticos de creación y el fenómeno del arte. Pero fue cuando

vi la película *Deseando amar* (Kar-Wai, 2000) que noté que me dirigía a un punto en particular: comprender cómo se manifiesta el presente por medio de la imagen. En ese momento no sabía cómo articular esa experiencia reveladora con la imagen, que viví como simple espectador, esa especie de trance que también ocurre en la elaboración de una obra artística. Esto Derek Walcott lo explica así:

Entre el inicio de la composición y el final se produce un trance, que confías en mantener, en el que todos los aspectos de tu intelecto se concentran de forma simultánea en el avance de la composición. Pero es imposible inducir ese trance. (Hirsch, 2021a, p. 1529)

Considero que el creador-ejecutante acciona en el espacio-material estados que se experimentan con el cuerpo completo, lo cual implica una multiplicidad de imágenes que se perciben desde muchos aspectos perceptivos, mentales y corporales. Todos los sentidos están dirigidos a un punto que hace detonar otros, lo que se experimenta como un trance, la presencia que llama al presente del cuerpo, de ahí que esta sea el fin último del arte; así John Irving:

Se refería a la visión, a que lo decisivo no es tanto lo que inventamos como aquello que *presenciamos*. Sin duda los escritores «inventan» el lenguaje, la voz, las transiciones, todos los artilugios que unen las partes de la narración, sin duda todo eso es inventado. Pero soy lo suficientemente

anticuado como para sostener que lo que distingue a una novela es lo que *sucede* en ella, y lo que sucede es lo que *presenciamos*. (Hansen, 2021, p. 1583)

Lo que presenciamos viene con la estela de la presencia. Son pequeños fragmentos de presentes cargados de significado. Es vivir con intensidad esos momentos que parecen carentes de interés. Por eso uno mismo los busca incansablemente en la literatura, porque precisamente este arte nos devuelve imágenes que son nuestras imágenes primigenias, es por eso que la gente se siente a veces defraudada con su novela hecha película, le han quitado su imagen íntima de ese personaje; despojan al lector de cierta intimidad. Marguerite Yourcenar dice que: «Los libros son también una forma de aprender a sentir con más intensidad. Escribir es una forma de profundizar en la existencia» (Guppy, 2021b, p. 1591). La mayoría de los escritores serios piensan lo mismo, pues necesitan motivos suficientes como para dedicarle una vida con sus respectivas dificultades a algo que creen que tiene peso en el mundo. Susan Sontag piensa que «Una novela que merezca la pena leer educa el corazón, amplía tu percepción de las posibilidades humanas, de la naturaleza humana y de lo que ocurre en el mundo. Una buena novela es una invitación a la introspección» (Hirsch, 2021b, p. 2112). Esto es porque las imágenes primigenias de la autora se han diseminado en la novela o en el poema, por medio del que se activan nuestras propias imágenes. Es un acercarte a lo que no te atreves a ver de frente. Esto lo aclara Claude Simon:

Lo único que espero es que disfruten leyendo, aunque es difícil definir la naturaleza del placer de la lectura. Una parte consiste en lo que Roland Barthes ha llamado «reconocimiento»: el hecho de reconocer en el libro sentimientos y sensaciones que uno también ha experimentado. La otra, el descubrimiento de aquello que uno no sabía de sí mismo. Johann Sebastian Bach definió ese tipo de placer como «lo esperado inesperado». (Eyle, 2021, pp. 1789–1790)

El reconocimiento es algo que se vuelve adictivo para los lectores; uno inicia leyendo con cierta inocencia, pero pronto te das cuenta que leer tiene un impacto en el reconocimiento de uno mismo y también de los demás, ya que la gente cambia y perfecciona su expresión en este caso literaria, de modo que relucen cada vez de forma más concreta sus imágenes primigenias. Hay un avance en lo que lees y en cómo se interpreta, eso hace un cambio en la concepción de uno mismo y del otro, a mi parecer de una forma radical, porque el otro se va volviendo singular, se vuelve otro con esplendor de imagen.

Esto se relaciona con la imagen que se encuentra en el origen del escrito, del cual Don DeLillo comenta que: «Creo que lo primero que aparece es una escena, la idea de un personaje en un lugar determinado. Es algo visual, en technicolor, algo que percibo vagamente» (Begley, 2021, p. 1807). Que después con su invención y su fantasía el autor lo intensifica en presentes y culmina en presencia, cuya intensidad buscamos los seres humanos al conocer u observar a otros. Esto se refleja en la aparente adicción que se adquiere por la lectura, que no es más

que una avidez por encontrarse a uno mismo y a los demás por medio del arte. Toni Morrison en *La canción de Salomón*, habla de cómo fue el arranque que dio estructura a su creación, imagen que sostiene la novela, que en otros de sus libros la ve como una espiral. Esta última es una estructura básica para el arte, la llamada proporción áurea, la cual es el apoyo de muchas obras, pero con el paso del tiempo se han explorado diversidad de imágenes que requieren las piezas para tener una base sólida:

En cuanto me lo planteé, la imagen que me vino a la cabeza fue un tren... encendiendo máquinas y arrancando, igual que el protagonista, hasta que terminaba saliendo disparado: aceleraba, salía disparado y te dejaba casi en suspenso. Esa imagen determinó la estructura, aunque no es algo que explique normalmente, ni a lo que haga referencia, simplemente a mí me sirvió. Otros libros se parecen más a espirales, como *Sula*. (Schappell y Brodsky Lacour, 2021, pp. 1862-1863)

Las imágenes primigenias como estructura, son las primeras imágenes que determina el tono, quizá tu personalidad y estilo coloreen a los personajes, es decir que estas imágenes permiten el juego dentro de los juegos de la creación, la hacen posible. Va desde lo más íntimo y personal hasta la expansión universal, como lo menciona Czesław Miłosz «En los casos más importantes, la poesía es una exploración del lugar del hombre en el cosmos» (Faggen, 2021, p. 1913). Pero una exploración desde el centro de la psique humana. Lo que el cosmos tiene está

en nosotros, como en el *Primero sueño* de Juana Inés. Miłosz lo comprende al hablar de Dostoievski, quien dice que era:

Un novelista nato, capaz de sacrificarlo todo sin detenerse ante nada. Era capaz de poner cualquier cosa en una novela. En *El idiota*, Dostoievski creó un personaje, el general Ivolguin, que es un mentiroso y cuenta patrañas: que si perdió la pierna en la guerra, que la enterró y luego puso una inscripción en la lápida... Pues bien, la inscripción está sacada de la tumba de la madre de Dostoievski. Eso es un novelista verdadero. Yo sería incapaz de hacer algo así. (Faggen, 2021, p. 1915)

La creación literaria es un desnudarte muchas veces, como deshojar las capas de pétalos de una rosa cuando estos son tu único vestido, hay un desgarramiento en el ser uno mismo porque se va descubriendo lo que ya estaba expuesto. «La literatura nace de un deseo de decir la verdad, de no esconder nada y de no presentarte como alguien que no eres» (Faggen, 2021, p. 1916). Pero esa verdad solo se puede presentar mediante la verosimilitud, es decir que el autor ahonda en lo más profundo de sí en sus procesos creativos, donde desenmascara ante sí su verdad, para luego transformarla en la metáfora del arte. Con esta verosimilitud amplía su verdad, para que otros puedan incluirse con la suya en la obra. Al dar a otros ese espacio, el artista se da a sí mismo, con lo más hondo de sí. Por eso el poeta Miłosz se vierte en la poesía y sabe que todo lo que da es insuficiente:

Pero la poesía impone ciertas restricciones. No obstante, siempre te queda la sensación de que no te has desnudado lo bastante. Terminas un libro, éste se publica y piensas: «Bueno, ya me desnudaré la próxima vez». Pero cuando aparece el libro siguiente, tienes la misma sensación. Y entonces se acaba tu vida y ya no hay más. (Faggen, 2021, p. 1916)

De esta manera la creación artística es un constante ir al encuentro de sí mismo, de darse cuenta que uno sigue con vida, la cual el artista sabe que es muy poco tiempo para descubrirse, lo que a veces lleva a que los demás digan que un autor está obsesionado con la creación o con un tema, que no es más que la imagen primigenia. El poeta polaco sabe que la vida está relacionada con esa imagen, por ejemplo, cuando le preguntan en qué idioma crea sus obras dice: «Sólo escribo en polaco. Siempre he escrito únicamente en polaco, porque creo que mi dominio del lenguaje es mayor cuando uso el idioma de mi infancia» (Faggen, 2021, p. 1917). El idioma del objeto transicional, con el que el niño aprende a relacionarse con los afectos, incide en qué y cómo cambian los temas, sus estructuras, sus personajes. Esto denota en cómo afecta a la obra de los autores el que por azares del destino deban cambiar el idioma en el que escriben por uno que no es su lenguaje materno, lo cual está relacionado a las imágenes primigenias, como la trilogía de Agota Kristof, compilada en español como *Claus y Lucas* (2019): *El gran cuaderno* (1986), *La prueba* (1988) y *La tercera mentira* (1991).

Vladimir Nabokov es un claro ejemplo de los efectos de esas modificaciones del lenguaje. Este escritor se vio forzado a desplazarse a los Estados Unidos, cuando huye de la Segunda Guerra Mundial, lo que tuvo un gran impacto para él y su obra. En ese entonces fue cuando escribió su conocida *Lolita*, cuya elaboración ya había iniciado en Europa, pero su nuevo contexto lo inspiró a renovar el tema de esa creación en 1949, en esta ocasión: «en inglés, la lengua de Rachel Home, mi primera institutriz en San Petersburgo, ...debía inventar Norteamérica; obtener los ingredientes locales que me permitieran agregar una pizca de «realidad» (palabra que no significa nada sin comillas) corriente al fermento de la fantasía individual» (Nabokov, 2017, p. 382). De esta forma este famoso novelista vivió el proceso de enlazar su imagen primigenia por medio de la institutriz-lenguaje, con las nuevas imágenes que estaba conociendo. Así es como el artista pudo conectar sus afectos con sus circunstancias adversas, y generar una protección que le diera un sentido a su mundo que se había derrumbado y que tenía que reconstruir. Este proceso de redescubrimiento de la imagen no es fácil, por eso al final de su *Lolita* el autor confesó:

Mi tragedia privada, que no puede ni debe, en verdad, interesar a nadie, es que tuve que abandonar mi idioma natural, mi libre, rica, infinitamente dócil lengua rusa, por un inglés mediocre, desprovisto de todos esos aparatos —el espejo falaz, el telón de terciopelo negro, las asociaciones y tradiciones implícitas— que el ilusionista nativo, mientras agita los faldones de su frac, puede emplear mágicamente

para trascender a su manera la herencia que ha recibido.

(Nabokov, 2017, p. 389)

El lenguaje tiene un movimiento, un sonido, líneas, texturas, asociaciones que generan una imagen muy íntima del artista, que como un mago que maravilla al público quiere trascender con la fantasía lo que lo inquieta en la realidad, lo que quiere remover del tiempo y la existencia. En el cine mexicano, el arte de Guillermo del Toro resalta con mayor potencia en su trilogía hispánica (*Cronos*, *El espinazo del Diablo*, *El laberinto del fauno*), aunque por ser parte de la industria de Hollywood es común que a la par realice películas comerciales en inglés. *La forma del agua* es la continuación de su cine como arte; aquí la nieta muda del personaje principal de *Cronos*, su ópera prima, *crece* y se vuelve protagonista ahora en una película de habla inglesa, pero es una mujer muda, que se enamora de otro ser que también lo es. Esto parecería solo un recurso estratégico en pro de las minorías, encaminado al *Óscar*, pero en realidad es una propuesta simbólicamente desafiante que la columna medular de la historia sea que no hablen los protagonistas.

En este guiño de rebeldía el cineasta expone que el cine puede ser contemplado de otra manera. Eso es realmente pensar una película, una historia y a la vez una cuestión de origen, que remite a la infancia de Guillermo del Toro. Es por eso que creo que la madurez del director llegó con ese film, la distancia fue alcanzada para ser certero en lo que necesitaba expresar sin menospreciar ninguno de sus elementos afectivos. En relación a las imágenes primigenias toman poco a poco su sitio con

cada obra que realiza el artista, Ted Hughes esposo de Sylvia Plat y poeta como ella comenta que «Llega un punto en que los poemas son más fuertes que tú. Surgen de una profundidad extraña y encuentran su lugar en la página» (Heinz, 2021, p. 1955). La construcción de lo inconsciente es fuerte y cuando lo ves de manera consciente adquiere proporciones de un desalojo, de un exorcismo sin serlo, de ahí su efectividad en la vida.

Diría que toda la poesía, en la medida en que nos conmueve y nos dice cosas, es la revelación de algo que el escritor querría callar pero necesita comunicar desesperadamente, algo de lo que necesita liberarse. Y tal vez la voluntad de ocultarlo lo vuelve poético, lo convierte en poesía: como el escritor no se atreve a expresarlo mediante palabras, emerge de forma indirecta, oblicua, a través de metáforas. ¿Por qué tenemos que irnos de la lengua? ¿Por qué necesitan confesarse los seres humanos? Quizá sin esa confesión secreta no haya poema, ni siquiera relato, ni escritor. Si la mayor parte de poesía no parece confesional en ningún sentido es porque la estrategia de ocultamiento, ese decir las cosas indirectamente, puede ser tan compulsiva que resulta casi del todo eficaz. (Heinz, 2021, p. 1964)

Esto es el destello de intimidad que se experimenta con la obra de arte que nos conmueve. Es como cuando en la cercanía con el ser amado le revelas lo que sientes muchas veces desde las pausas, otras con un silencio breve. Esa emoción no contenida, es más profunda pues no tiene una interpretación definida, es

puro sentir compartido. Los grandes poetas como Anne Sexton conocen bien esta necesidad de acercarse al otro. Esta autora que se estudiará en el siguiente apartado, solía utilizar el texto como una confesión desgarrada, pero siempre con la ambigüedad de lo escrito en el poema autobiográfico. Quizá sea un hecho desde la ficción, pero otras veces se hace casi evidente que su vida fue igual que un poema. El velar y la revelación hacen un juego en el que el asombro se muestra y se oculta, se desgarrar y se acaricia al mismo tiempo. El poema es la concentración de presente más denso, por ello la intensidad del presente es otra, que junto con la ambigüedad en el poema le permiten provocar un conjuro para hacer que las imágenes primigenias se perciban sin saber cómo.

La mayoría de la gente que no se relaciona con artistas dentro de la familia llega a los estudios del arte sin entender este punto, que es difícil de comprender para quienes además no han tenido disciplina en leer, o ver, o escuchar con atención, con sensibilidad. En el arte siempre se parte desde los orígenes de cada quien, los procesos y métodos del arte se respiran en la misma vida diaria; ya que eso es el arte. Una creación que surja de estos orígenes después se convierte en un proceso sin complicaciones, como algo cotidiano, aunque a alguien novato le cueste trabajo involucrar de esa manera su vida con la obra. Pero ambas se originan en sus vivencias de la infancia, en esas experiencias con el objeto transicional, y en las imágenes primigenias que el niño traiga desde su inconsciente como artista. V. S. Naipaul dice:

La razón de que ese material de infancia sea tan importante es que el escritor necesita entenderlo para poder cerrarlo. Y entonces queda contenido, completado. Después ya sólo causa problemas. En lo sucesivo dependes de tu inteligencia, de tu fuerza interior. Y la obra posterior surge de esa fuerza interior. (Rosen y Tejpal, 2021, p. 2268)

Hay un paso que todos los creadores deben conocer dentro de su proceso, la aceptación del niño que fueron, necesitan asimilar la experiencia corporal que habitaron, deconstruirla, destruirla y construirla de una y mil formas hasta que se entienda que eso forma parte integral de una vivencia que lleva a que la vida siga y se asimile. Después de eso llega la madurez del artista, que si trabaja de manera dedicada, con el tiempo alcanza esa fase dentro de su psique.

La infancia es visible en muchos de los trabajos de los autores, no solo porque los niños son el futuro de la humanidad, sino que también es donde están los cuidados del otro ya que él no puede cuidarse a sí mismo. Además, muchos autores hablan de la adolescencia porque es una etapa que conocen bien, dado que lo que vivieron en ella tiene un fuerte peso emocional, como en el caso de *Fue la mano de Dios* (2021) de Paolo Sorrentino y muchos más. El artista trata de fijar su vida hecha ficción para entenderse un poco, como dice Julian Barnes: «Pero el arte surge de la vida: ¿cómo puede el artista seguir existiendo sin sumergirse continuamente en la normalidad de la vida? Está la cuestión de hasta dónde te zambulles, eso sí» (Guppy, 2021c, p. 2329). Lo cotidiano, lo real, la infancia, la adolescencia,

las experiencias límite, los sentidos del estar aquí, hasta la misma experiencia de saber que lees, es un vivir intenso, cuando el arte lo trata y un artista lo desarrolla.

De ahí la autorreferencia del placer de leer en la literatura, en el cine o en cualquier disciplina que se vea, se escuche o se sienta. Haruki Murakami por ejemplo habla de un desdoblamiento en el personaje protagónico, que le permite la fantasía de ser otro en el tiempo de la escritura. Eso es importante tanto por una cuestión biográfica como porque puede ser una posibilidad real de que la fantasía alcanzada por el narrador como un otro también la alcance el lector.

Piénselo de la siguiente manera. Tengo un hermano gemelo, pero cuando los dos teníamos dos años, a él lo secuestraron. Se lo llevaron a un lugar lejano, y llevamos sin vernos desde entonces. Creo que mi protagonista es él: forma parte de mí, pero no soy yo, y hace mucho que no nos vemos. Es una especie de forma alternativa de mí. En términos de ADN somos iguales, pero nuestros entornos han sido distintos. De forma que nuestra manera de pensar es distinta. Cada vez que escribo un libro me calzo zapatos distintos, porque a veces estoy cansado de ser yo y de esta forma puedo escapar. Es una fantasía. Si no puedes tener una fantasía, ¿qué sentido tiene escribir un libro? (Wray, 2021, p. 2462)

La conexión que hace Murakami con la imagen es de un esplendor avasallante, por ejemplo el capullo de la extensa novela *1Q84* da al lector una experiencia reveladora. Él mismo

dice: «Cuando escribo mis libros me llega una imagen, y esa imagen es muy fuerte» (Wray, 2021, p. 2471); el enlace que hace Murakami con la imagen es intenso, puesto que incluye en sus novelas la música, el sonido de los gatos, logra tener un ritmo apabullante y presenta imágenes que a veces son tan cotidianas, pero no quieres salir de ellas. Aunque las novelas o la poesía no son la biografía del autor, su creación conlleva necesariamente parte de su biografía. No se puede dejar pasar esto, ya que es fundamental para los nuevos creadores y no debe dar temor incluirlo en la obra, pues su resultado es ficción, que cubre las verdades del autor para mostrarlas de forma velada. Umberto Eco explica:

P.: ¿En qué medida son autobiográficas sus novelas? / R.: Todas las novelas lo son de alguna manera. Cuando imaginas un personaje, le atribuyes rasgos que forman parte de tus memorias personales. Al personaje número uno le atribuyes una parte de ti mismo, y al personaje número dos, otra parte distinta. En ese sentido, no es que esté escribiendo textos autobiográficos, pero mis novelas son mi autobiografía. No es lo mismo. (Azam Zanganeh, 2021, p. 2680)

Es común que en los inicios de cualquier trabajo artístico las emociones se aferren a la página, que lo que se quiere representar se muestre de forma literal a lo que te gusta o te frustra, que eso que hace que tu vida se revele de forma inconsciente se evidencie; pero eso no significa que es eficaz. Para hacer una obra sólida se necesitan herramientas concretas del arte,

que hay que utilizar con habilidad e ingenio. Si la obra queda cercana a la experiencia límite pero sin maestría técnica será visto como un exabrupto. Hunnewell (2021) le pregunta a Michel Houellebecq sobre la molestia que le causa el que hagan paralelismos entre su biografía y su novela *Las partículas elementales*, a lo que él responde:

Sí, es molesto porque niega lo que es el rasgo esencial de la ficción: que los personajes evolucionen por sí mismos. En otras palabras, uno comienza con unos cuantos hechos reales y luego deja que la cosa se desarrolle por su propio impulso. Y cuanto más avanzas, lo más probable es que dejes totalmente atrás la realidad. (pp. 2773-2774)

El mismo nombre de la novela revela que contiene lo *elemental*, las imágenes primigenias, entonces la conexión biográfica es evidente para los críticos. Pero que esto sea notable no es causado porque el artista haya sido literal, sino por la estructura biográfica que él mismo menciona que es el origen para desarrollar su obra. Esta genera interés al haber un desapego con la imagen, que está presente pero no se impone ni paraliza la transformación de la obra.

La diferencia entre las experiencias de la biografía y las de la trama o personajes de una obra de arte, es que estos últimos tienen una intencionalidad muy concreta, que depende de lo que quiere expresar el autor. Este utiliza sus memorias porque en ellas es donde tiene presentes sus sentidos, es lo que su cuerpo conoce, pero cuando las vivió no fueron causadas

por los mismos intereses que les quiere dar al integrarlas de un modo diferente en sus obras. Hay artistas que han logrado esto con gran eficacia, ya que al tener claras sus imágenes las pueden reinterpretar con mayor habilidad; tal es el caso de Annie Ernaux y Anne Sexton, autoras que a continuación se analizarán con este enfoque hacia la creación por medio de imágenes primigenias.

Annie Ernaux

Cuando pienso en un libro posible, en un proyecto de libro, es más en un periodo de mi vida, de forma global, en lo que pienso. Al empezar a escribir y luego en el transcurso de la escritura es cuando, de forma muy natural, «veo» escenas, personas, lugares, y que se desarrolla ante mí una especie de película, la película de la memoria. Cualquier escritor, incluso cuando inventa una historia, se basa en su memoria. Y esta memoria, incluso para mí, siempre está empañada por lo imaginario, modelada por lo imaginario, pero de una manera difícil de explicar posteriormente. Cuando estaba escribiendo *Los armarios vacíos*, volvía a visualizar la tienda de ultramarinos y el café de mis padres, ...transformados por el enfoque, la intención del libro.

Annie Ernaux (2020, p. 90)

Annie Ernaux relaciona con intensidad la imagen con sus escritos; deja claro que el margen de lo dicho está en cómo se representa lo visto, dado que todo depende del contexto, de su campo vacío, parte primordial de la imagen, donde siempre hay un yo y otro relacionado con la imagen, en el juego entre unos personajes y otros, que hacen posible el del escritor con el lector. Las reflexiones de esta sección parten de la lectura del ensayo *Escenas de la vida de Annie Ernaux (Diario de lecturas, 2005-2008)* de Moisés Mori (2011). Este es uno de los libros más ilustrativos que encontré para evidenciar un enlace coherente de las imágenes primigenias con la biografía de esta escritora. Como en el caso de *La vergüenza*, novela de Annie Ernaux, de la que se menciona que:

No se trata, por tanto, de escribir un relato, de crear otra realidad, sino de que las imágenes de la memoria posibiliten una comprensión del conjunto; la autora quiere tratar esas imágenes, dice, <como documentos que se aclararán los unos a los otros al estudiarlos desde diferentes ángulos. Ser, en pocas palabras, etnóloga de mí misma>. (Mori, 2011, p. 249)

La forma en que se van a tejer las diversas narraciones será evidente para el lector, ya que la escritora las está mencionando constantemente en diversos escritos. Esto es porque en los artistas ciertas experiencias de la vida dejan una marca imborrable y por ello son trasladadas a imágenes, que son las que una y otra vez van a aparecer como si fueran fantasmas,

compartiendo algunas las mismas características. Las imágenes-fantasmas solo aparecen en momentos de tensión, estas imágenes tienen una carga simbólica propia en cada acontecimiento *de apariciones*, momentos en que el sujeto por lo regular se encuentra solo, o la otra parte que lo presencié estaba distraída, ausente, o cualquier otra desviación. Esas mismas características tienen las imágenes primigenias, pero a diferencia de los espectros, estas sí existen, fueron reales, el sujeto las experimenta en todo el esplendor de sus sentidos. Fueron fijadas a sus circuitos y depende de ellas la forma en que se desarrollará en la vida.

Estas imágenes son puntos de agarre al mundo real, es la manera en que se conocerá y además valorará a los otros, es decir que la comprensión del otro está sostenida desde ellas. Entender las imágenes primigenias es entenderse a uno mismo y por lo tanto entender mejor al que está frente a ti. Como dice Ernaux: «Quizá soy yo misma, en la multitud de las calles y los grandes almacenes, portadora de la vida de los otros» (Mori, 2011, p. 333). Cuando hay una profundidad en las imágenes primigenias, existe una profundidad en los otros, ya no son seres biológicos solamente, el peso de la cultura y de las ideas marca esa profundidad en nosotros y en los demás.

Las religiones especulan con el pecado y la vergüenza, son las emociones lo que ponen en la palestra para poder detonar una transformación interior, de esa manera se va perfilando el poder que cada una de ellas va a tener en tu vida. Manipular la vergüenza es manipular las emociones del niño, aunque un su-

jeto sea inteligente y culto, si lo agarran desde su ser niño sigue las indicaciones de un gurú. Los sociólogos conocen perfectamente cómo se conduce a las masas y a los sujetos con este mecanismo, y siendo Ernaux afín a esta ciencia, es evidente que va a tomar la culpa y la vergüenza como punto medular de su obra. Francisca Romeral cita las palabras de Jean-Pierre Martin en la introducción de *Regreso a Yvetot* «La vergüenza del escritor guarda en su memoria la vergüenza del niño que fue. La prolonga más allá de lo razonable, la mantiene peligrosamente dentro de sí mismo, impidiéndole desfallecer. La vergüenza no es sólo su pasado, es su devenir» (Ernaux, 2020, II). Esto es algo que la escritora conocedora de los asuntos sociales utiliza para hacer que sus obras cuenten verdades fundamentales. No solo se dirige al niño que todos somos, al amante que deseamos ser, sino a muchas otras cuestiones que conforme se va conociendo su obra se descubren poco a poco.

Las imágenes primigenias en este sentido son imágenes-trauma o huecas, provenientes de esas experiencias límite dolorosas, o por el contrario imágenes-placer, que vienen desde esas vivencias fundamentales de protección y afecto. Es evidente que una imagen-placer no te trauma, entonces se asimila rápidamente, adquiere estatus aceptado, en el caso de las imágenes-trauma estas se repiten en la mente constantemente, para que puedan ser digeridas, en la necesidad de entenderlas desde todas la perspectivas posibles. Cualquier pretexto puede despertarlas, como lo menciona Ernaux en el prólogo al *Diario del afuera*:

<Estoy segura ahora de que uno se descubre más a sí mismo al proyectarse en el mundo exterior que en la introspección del diario íntimo>. Y concluye: son los otros, esas gentes desconocidas (<a nuestro lado en el metro, en las salas de espera>), quienes < por el interés o la vergüenza con que nos atraviesan, despiertan nuestra memoria y nos revelan a nosotros mismos>. (Mori, 2011, p. 330-331)

La cita de la escritora me recuerda *A la busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, que es una especie de diario de las intimidades que cuenta de las vidas de los personajes que se forman de amores y obsesiones. Al leer este tipo de libros que son incisivos en la profundidad del sí mismo es cuando uno se conoce como lector. Pasa lo mismo con Ernaux pero ella se plantea como personaje que impacta al otro. Proust muestra la decadencia de una generación desde lo íntimo, en su obra lo que muestra es la profundidad sutil y cristalina, transparente de lo incognoscible de uno mismo.

El escritor nos da a entender que lo que hacemos en esta vida es el mejor pretexto para vivirla, es decir amar a los demás. De todos modos la decadencia llegará en todos los sentidos. Tanto a nivel social, así como en nuestro propio cuerpo, por eso lo más importante es amar, y para ello hay que reconocer al otro, hay que reconocer a los otros. Amar en la superficie y como ríos subterráneos bajo la protección de la sombra. La psique para Proust tiene una extensión visible pero también cuenta con una profundidad y una duración que la hacen compleja. Se concentra en el otro, para verse a sí mismo como en todas

las parejas, ya sean ricas o pobres, con talento o sin él, jóvenes o viejas. En este sentido lo que hace Proust en su obra es un caleidoscopio para ver el amor, la metaimagen del amor.

Proust escribió libros extensos con la finalidad de darle profundidad a las relaciones amorosas que pasan de generación a generación. Esto es algo que Annie Ernaux toma como eje en sus trabajos, al final solo se escribe de un tema, que es la vida, pero que se camufla con las imágenes primigenias particulares de cada artista, de las que surgen mecanismos que las hacen girar y tomar formas particulares, con el amor, la pasión, los celos, el miedo, y demás emociones. Lo social, lo que nos hace humanos está observado minuciosamente en Proust, él mismo hace hablar a su personaje con estas palabras «Nuestra personalidad social es una creación del pensamiento de los demás» (Proust, 2015a, p. 21). De ahí que indague lo que sea posible que piensen los otros, así como lo que sienten por los demás. Eso también lo hace Ernaux, que al mirar al otro en las calles o en cualquier lugar lo piensa y lo ve de una forma sensible, transformadora, pero no solo lo hace en el núcleo social amplio, sino también en los círculos íntimos, como la familia, aquel núcleo que le enseña al sujeto la forma de amar, de odiar, en fin del uso y el significado de las emociones. La parte fundamental de la vida es que somos seres sociales y cooperamos y crecimos con esas imágenes en donde nos proyectamos todo el tiempo:

Donde en verdad toma forma la vergüenza es en el cuerpo: el de la madre primero, se encarna finalmente en el cuerpo propio: la palidez, las gafas, los dientes, la falta de gracia,

el silencio. Ese es el lugar, la prueba irrefutable. Esta es la imagen <más clara de todas>. (Mori, 2011, p. 302)

Ernaux está relacionada con la sociología de Pierre Bourdieu, específicamente con la rama de la etnología, dado que puede jugar con varias estructuras dentro de sus narraciones. Por ejemplo en *El uso de la foto* (2018) integra la imagen de la relación íntima, la confesión a cuatro manos, la fotografía, hace una especie de diario de campo, esos juegos los hace en muchos de sus trabajos:

Journal du dehors superpone sus fechas (1985–1992) a las de los dos diarios íntimos (1984–1986 y 1988–1990). De manera que a partir de *La place* (1983) desarrolla Annie Ernaux una actividad de escritura —tan compleja como singular— en tres frentes relacionados, entrecruzados, pero con su propio estatuto: la narración autobiográfica (o autosociobiografía), los diarios íntimos y los diarios externos. (Mori, 2011, p. 327)

A partir de la relación de las obras de la autora, parece que esta entiende la escritura de forma cabal en el arte, es decir que en sus escritos se siente que trata su forma de narrar como una experiencia con el presente mismo del otro, con las emociones que hacen presente la presencia en el arte. Es un ejercicio corporal que va emparejado con la experiencia del arte actual que he abordado en mis investigaciones, por ello la autora me parece cercana y con una potencia en sus creaciones que no

pasará de moda, ya que habla de un presente, con su invocación del amor, del otro y del juego:

Los diarios externos: un ejercicio literario en el que el mundo interior aparece reflejado a través de los otros (de sus miradas, gestos, palabras), de manera que, en principio, esas gentes anónimas de la calle son ahora los protagonistas, participan sin saberlo en una *performance*, una instalación. (Mori, 2011, p. 328)

El sujeto anónimo, el otro que en apariencia no nos importa porque no tenemos ningún vínculo emocional con él, en las obras de Ernaux pasa a ser el protagonista, lo más importante, a lo que hay que poner atención y tener la mayor empatía, lo cual logra la autora al involucrarnos de forma sensible con él. Aquí se visibiliza también que la construcción de la atmósfera de estos textos, la instalación o el *performance* que se instaura, se da a partir del conocer al otro, que es conocer la experiencia de uno mismo con el mundo. Es el exterior que se sincroniza con el interior, la colectividad que interactúa con la individualidad en la creación del sujeto día con día. En la escritura este acontecimiento cotidiano a la vez que impactante, es resaltado por Ernaux con los elementos de la exageración, del aislamiento, pone el foco de atención en lo que es en apariencia mínimo para expandirlo y que se vea su complejidad, la profundidad que oculta:

En los Diarios del afuera y la vida exterior «Los cuadros surgen en la calle o los espacios públicos, son situaciones cotidianas en las que se mueve gente corriente, ya sea una señora que reclama en correos (<teatro espontáneo>), ya el viejo que cuida el WC de un museo (<desbordamiento teatral de la limpieza>). Antes que a lo real, estas fotografías se dirigen al artificio, a las trampas escondidas en la apariencia». (Mori, 2011, p. 360)

La cuestión performática es vista como un situarse en el acontecimiento, como una experiencia del presente sin intermedio de la lejanía en la representación. El *performance* forma parte de ese flujo de la vida en su devenir acción. La existencia en nuestra época se debe de tornar acontecimiento en cada momento de lo cotidiano, lo cual logra Annie Ernaux con sus escritos. Hace que el presente suceda en las palabras, que la presencia se invoque desde el ejercicio de su escritura y su lectura. Sin el lector, sin ese otro que devuelve la imagen, no podemos ser nosotros mismos, es decir no podemos conocernos, no tendríamos intimidad:

En otras palabras, la intimidad está en el afuera, el alma del artista es corpórea y la fotografía del otro representa en buena medida nuestro propio retrato. En *Journal du dehors*, una cita de Rousseau nos orienta: <Nuestro verdadero yo no está por entero en nosotros>. (Mori, 2011, p. 331)

Lo que sucede afuera de nosotros es lo que muchas veces importa más, ya que nos recontextualizamos internamente con los otros que son externos. Sabemos que si algo sucede es porque alguien lo experimenta, lo vive, lo visualiza. Somos lo que los demás hacen de nosotros desde una cooperación íntima, y somos también el resultado de lo que podemos maniobrar desde nuestra presencia establecida y con capacidades de decisión.

En un mismo acto, la escritura se presenta a su vez como verdadera, puesto que es auténtica: nace de la sinceridad del sujeto, directamente de la vida, da cuenta de lo real. Sin embargo, el lector ya está avisado, está más bien en la idea de que todo eso es un producto retórico. (Mori, 2011, p. 351)

Y sin embargo es algo real, aunque existe desde la ficción. Esto es problemático, ya que el ejemplo que pone Moisés Mori para hablar de la realidad y la escritura, la experiencia y la escritura, es decir de la vida, es de un *skinhead* que asesinó a un joven por ser descendiente de magrebíes. Annie Ernaux toma su frase: «El remordimiento no existe. He descubierto maravillado que el remordimiento era pura ficción» (Mori, 2011, p. 352). Así con Ernaux resalta que la escritura, y más bien el arte, cualquiera que este sea, parte de una experiencia, depende de las imágenes primigenias, es decir, de esas vivencias que cimbran la psique del sujeto que las experimenta en carne y sentidos propios.

La imagen tiene esa carga colosal no solo porque puede ser el recordatorio del objeto transicional o fetichizarse con una

carga más densa, lo cual está implícito en la imagen. La escritura utiliza esa imagen, por lo tanto el resultado de lo que se elabore depende del amor, de las necesidades que surgen de los afectos; así como el arte es una metaimagen, una puesta en abismo, el tema del amor será una metaimagen del arte. El tema que enlaza los elementos en las películas o en los cuentos es el amor, la relación con los demás; muchas veces aparece una representación antagónica, pero al fin es el amor que se pueda ofrecer el que amalgama la pieza artística, el que le da su ritmo, su movimiento, su textura, como un ser vivo que se expresa por sí mismo con un calor interno propio. Por eso es evidente que Moisés Mori (2011) tenga esta percepción:

Ernaux registra entre los mecanismos narrativos una ley interna, un ritmo semejante al que se sigue en la aproximación erótica («Todo relato funciona sobre el modelo del erotismo»), es decir, avanzar y parar, «ralentizar el proceso, contener el deseo» hasta llegar al clímax o desenlace. Entonces acaba la función. (p. 366)

Crear una obra verdadera es hacer una puesta en abismo del amor, del deseo del otro, desde su reconocimiento. «Si, es el sentimiento de fusión y entrega, de revertir los dones, de perderse en los otros, el objetivo que vemos repetirse a lo largo de su obra» (Mori, 2011, p. 391), de las creaciones de Ernaux. A su vez, estas surgen del legado de obras literarias de artistas previos que le aportaron a ella en algún momento ese afecto, ese entorno de protección en su imaginación, que se fundió en

su cuerpo como una sensación de hogar, de atmósfera íntima y propia a pesar de las adversidades. El arte no se hace para otro fin más que para este; preservar el amor, fomentar el amor, cooperar con el otro en el deseo de la presencia, vivir presente en el reconocimiento del otro.

Se puede buscar la creatividad robando las ideas, para luego proponer algo nuevo que parte de lo robado, pero hacer arte, ser artista, es algo mucho más allá de ser creativo, de ser pintor o fotógrafo. Crear es un darse a los otros, y en su multiplicación el artista recibe más de lo que da, pues esto implica un darse algo diferente a sí mismo al desobedecer sus límites en todo sentido. Se imprime en el campo vacío para ser visto por la distancia del otro, hay más autoconocimiento con el otro. «Aunque tampoco lo real puede fotografiarse sino a través del yo. Y por mucho que el fotógrafo aspire a no ser, a perderse, siempre termina por asomar su mano, su retrato. Y solo un guante» (Mori, 2011, p. 400). La forma de aparecer está en acción, es otro de los mecanismos que hacen que el arte funcione, la presencia es un juego entre el ser y no ser visto, porque cuando más te ocultas más visible eres, entre más interés artístico más potente es el trabajo.

Esto a veces se confunde con el escándalo o con el cliché, como en algunas obras de Ernaux cuyo éxito «se debe justamente a eso, a que pisa un terreno entre la biografía y el corazón, entre el corazón y la revista del corazón, entre la literatura y otra cosa» (Mori, 2011, p. 406). De ahí la ambigüedad que pueda verse en una obra artística. Puede parecer una cuestión menor, incluso superficial, pero vista de manera más objetiva

el asunto está en que la potencia de esa obra no es mero escándalo, sino potencia latente del artefacto artístico.

No me parece precisamente un error considerar que el que escribe su vida sea un exhibicionista. Bien es verdad que deberíamos antes dejar en claro algunos conceptos. Pero yo mismo, cuando digo yo (M.), me exhibo aquí, por mucha autoficción que desfigure este autoensayo. En cualquier caso, la autobiografía íntima responde a las pulsiones de un sujeto que necesita o decide mostrar su vida a los otros, que quiere ofrecerse y verse a sí mismo en público. (Mori, 2011, p. 444)

Ya se mencionaba antes que el escribir forma parte de un desnudarte por completo, no por partes, desnudarte hasta llegar al alma (lo profundo de tu psique), de otra manera no hay arte genuino, no hay una invitación verdadera a acercarnos a esa pieza como arte. Cuando hay un objeto artístico legítimo hay una concentración de presencia inevitable de percibir. De ahí la concepción de algunas obras que parecen un fraude, un simple ejercicio de presentación pornográfica de la belleza y el escándalo. Cuando se es artista no deben de existir límites para confrontar el dolor que aprisiona y conseguir lo contrario: que se libere y que los demás por amor vean que uno también puede hacerlo, eso es amor al otro, reconocer al otro como persona sintiente igual que uno. Todo en el artista es amor.

Como sabemos, esta conexión entre amor y literatura no se le escapa a la autora, que dice haber vivido toda esta *pura pasión* <en clave de novela>. Pero, en la medida en que se describe con detalle, el episodio de Florencia expresa con mayor claridad ese sustrato narrativo, es decir, artístico. La protagonista de esta secuencia es pues una heroína: sufre atrozmente, toca el arte con las manos, compone con su cuerpo una novela. ¿Escritura llana?, ¿síndrome de Ernaux-Stendhal?, ¿autobiografía? (Mori, 2011, p. 451)

Ya vemos por qué es interesante el trabajo literario de Annie Ernaux, que juega con todos los conceptos de la Tabla de Elementos Artísticos (TEA), de manera que engarzan uno tras otro, como si fuera un artista *genio* que nació para hacer eso. Es decir, parece que de manera evidente sabe cómo realizar una obra artística desde lo cotidiano, desde la imperceptible, casi destructiva y aburrida realidad, aunque esto en realidad fue posible con un proceso extendido en el tiempo, constante y tenaz, de aprendizaje y desobediencia con sus experiencias y su práctica artística. Hay que considerar que este tipo de creadores no son comunes.

Esto mismo pasa en Proust y en los escritores que son excelentes narradores. Los pequeños detalles le dan a la atmósfera de la obra un aire mágico, con el que el lector puede imaginarse en una cualidad de la luz, en un color, en un olor, los sentidos están atentos a la trama de un modo que cualquier cambio emocional, por pequeño que sea, es perceptible y detona una

reacción sensible en quien lee. Esto se da por ejemplo en el escrito de Proust (2015b), del cual a continuación adjunto un fragmento, que sucede en un salón literario donde se encuentra M. de Charlus:

Aquella sala de juego me hizo el efecto de una verdadera cámara mágica. Y, en un sillón acercado hasta la mesa resplandeciente y augural, M. de Charlus, sin tocar una sola carta, insensible a lo que pasaba a su alrededor, incapaz de darse cuenta de que yo acababa de entrar, parecía precisamente un mago que aplicase todo el poder de su voluntad y de su mente a sacar un horóscopo. No sólo se le salían los ojos de la cara como a una Pitia sobre su trípode, sino que, para que nada lo distrajese de una tarea que exigía el cese de todo movimiento, hasta del más simple, había dejado junto a él (como un matemático que no quiere hacer nada hasta que no haya resuelto su problema) el puro que antes poco tenía en la boca, por no disponer ahora de la libertad de espíritu necesaria para fumar. Al ver las dos divinidades agazapadas que llevaba en sus brazos el sillón colocado frente a él, hubiera podido creerse que el barón intentaba descubrir el enigma de la esfinge, si es que no era más bien el de un joven Edipo de carne y hueso sentado precisamente en aquel sillón donde se había instalado para jugar. Pero la figura a la que M. de Charlus aplicaba, con tanta contención, todas sus facultades intelectuales, y que, a decir verdad, no pertenecía al género de figuras que habitualmente se estudian *more geometrico*, era la que le proponían las líneas

de la cara del joven marqués de Surgis; parecía ser, por lo profundamente absorto que estaba M. de Charlus ante ella, algún jeroglífico, alguna adivinanza, algún problema de álgebra cuyo enigma estuviera tratando de penetrar o cuya fórmula intentase deducir. Frente a él, los signos sibilinos y las figuras inscritas sobre aquella tabla de la Ley parecían del grimorio que iba a permitir al viejo brujo saber en qué sentido se orientaban los destinos del joven. De pronto se dio cuenta de que yo estaba mirándole, levantó la cabeza como si saliese de su sueño y me sonrió ruborizándose. En ese momento, el otro hijo de Mme. de Surgis se acercó al que jugaba, a mirar sus cartas. Cuando M. de Charlus supo de mis labios que eran hermanos, su rostro no pudo disimular la admiración que le inspiraba una familia creadora de obras maestras tan espléndidas y tan distintas. (p. 607)

En M. de Charlus podemos ver el arquetipo del artista, Proust representándose en esa doble jugada en la que se es y mira lo que se es; el creador que se sumerge en su mundo de imágenes cual místico con poderes desconocidos para el espectador, presenta un suceso, un encuentro de presencia. En este, el mismo artista se libera de sí mismo para volver a sí cuando el otro lo mira, el cual a la vez es él, cuando se vive más allá de lo que se puede explicar con palabras comunes.

Es esa la extrañeza que nos emociona, al verla de un modo en que es extraordinariamente bella, lo bello del arte que es su forma, su estructura, que parte de lo cotidiano. Y es por su rareza cercana y lejana al mismo tiempo, que su ambigüedad

es más poderosa aún. Ernaux y Proust despegan de los elementos básicos de lo cotidiano para elevarse al tono de lo que más importa, el amor, sea como sea. Incluso cuando parece una obsesión, no es más que un encuentro constante con el cuerpo, con el entorno y con el ser por medio de la ficción, en el que hay una restitución de los afectos, pues cualquiera de estos son válidos en la creación.

Justo después de que se marchara, un agotamiento inmenso me paralizaba. No me ponía a arreglar la casa enseguida. Contemplaba las copas, los platos con restos de comida, el cenicero lleno, la ropa y la lencería dispersas por el pasillo y la habitación, las sábanas que colgaban sobre la moqueta. Me habría gustado conservar tal cual aquel desorden en el que cualquier cosa significaba un gesto, un momento, y que componía un lienzo cuyo dolor y cuya fuerza jamás alcanzará para mí ningún cuadro en un museo. Naturalmente, no me lavaba hasta el día siguiente para conservar su esperma. (Ernaux, 2019, pp. 19-20)

La ambigüedad puede funcionar mejor si la hay en muchos estratos, por ejemplo en las obras la hay en cierta manera en el campo vacío, en los personajes, en su conducta, en la obra como estilo, como género, en las metáforas que se utilizan, en los cambios de contexto. Un libro sobre fotografías de un aficionado, que al verlas parecen insignificantes, es un libro de fotos y literario, y así un sinfín de cuestiones que hacen que la ambigüedad sea un espectáculo para el lector ávido de sutile-

zas dentro de la narrativa. En el caso de nuestra escritora esto se lleva hasta en su propia práctica:

Annie Ernaux sigue sin concebir esta empresa como un trabajo sobre el yo porque no se propone esclarecer sus zonas oscuras sino rebelarse contra las cadenas que cierran el inconsciente y con él la verdad de la existencia, literatura incluida. Por otra parte, pocas cosas como la vida íntima para expresar tensiones políticas. (Mori, 2011, p. 555)

Si se quiere expresar algo contundente en arte, en términos globales, esto tiene que tener su estructura propia, una estructura sólida, como si fuera fractal, dentro de la intimidad de uno mismo. Es decir que la puesta en abismo se activa en el propio inconsciente, de ahí la aparente contradicción de que las imágenes primigenias sean relevantes a causa de experiencias tan particulares que parecen no importarle a nadie, porque ahí está el germen de la problemática social. *Pedro Páramo* (1947) es un asunto directo con la figura paterna, lo cual no significa que es descriptivo de las vivencias del autor, sino que parte de ellas para abarcar el tema en su amplitud. Yoo Bong Seo (2006) explica en *Familia y sociedad en los textos de Rulfo*.

La visión que ofrecen los textos sobre este aspecto de la realidad social es pluridimensional. La crítica que ha querido ver en los conflictos familiares el reflejo de una realidad autobiográfica del autor sólo limita el universo significativo de la obra. Si bien la problemática paterna parece que es-

tuviera marcada por un solo signo, el cuento *Es que somos muy pobres* rompe con el esquema monolítico del padre desentendido de la familia o en conflicto permanente con el hijo. (p. 9)

Aunque la imagen primigenia que se encuentra en *Pedro Páramo* no es algo que se puede comprobar con total certeza, al analizar los cuentos de Rulfo ese patrón se repite en diversas partes de sus obras. Esto es un acercamiento para que se vea que los asuntos que el sujeto tiene en relación a la vida y lo que construye su identidad estarán incrustados de una u otra manera en la obra artística. La crítica se concentra en ciertos temas de un autor porque son los evidentes, de ahí giran como planetas satélites otros temas que se relacionan con el principal, que viene siendo una vista o una arista de la o las imágenes primigenias.

Cuando la presencia se vislumbra en el arte, muchas veces es por medio de lo erótico, el sexo, el deseo, el cuerpo como materia viva. El presente se encuentra encarnado en la imagen del arte porque es un deseo continuo. El presente es una acumulación en los sentidos y de ahí que el cuerpo sea una proyección rápida de la presencia. La pornografía sería el exceso desbordado. El arte es el deseo contenido en su justa medida, en su justa proporción.

No tenemos, sin embargo, dudas en obras como *El origen del mundo*, *Aniversario*, *Nadja*, o el *David*, por eso justamente nos interesan, porque sentimos el deseo que en ellas palpita,

la energía erótica que las ha producido; por eso volvemos sobre ellas y las consideramos obras de arte. La elaboración artística no mata el deseo, no lo somete, no lo endulza ni esconde; es cierto que lo transforma, podemos llamar a ese proceso sublimación. Sin embargo, ciertos detalles íntimos de *Se perdre* —el *slip*, la lentilla— no producen una emoción estética; funcionan más bien como efectos de realidad de un obsesivo discurso sobre la radicalidad de vivir que, por otra parte, no se distingue de la obsesión por la escritura. (Mori, 2011, p. 556)

El cuerpo, el sexo, la vida, la muerte, son ramas de la presencia. Por medio del arte se reitera una y otra vez la importancia de esa construcción social que es el otro, como humano que me proyecta mi misma humanidad. Por eso ponemos tanta atención a aquello que deseamos, el mismo Proust (2015c) dice que «A partir de ciertos años, por amor propio o por sagacidad, las cosas que más se desean son las que parecen no importarnos» (p. 292). Esto es obvio en las relaciones de pareja, fingir desinterés para llamar la atención, y prestar atención a los pequeños detalles. El juego del arte está entre el deseo, el poseer y evitar la indiferencia. Pero el arte no tiene otro asunto que resolver la felicidad del cuerpo del otro. Somos cuerpos dados para el otro desde la imagen representada. Algo que representa Annie Ernaux en *El uso de la foto*, realizado en conjunto con su pareja de ese momento Marc Marie, Mori (2011) lo retoma en su excelente ensayo y comenta que:

Los zapatos aparecen siempre sueltos, cada uno por su lado, expresan asimismo la violencia del amor, los gestos nerviosos al quitárselos apresuradamente, la excitación en lucha con cordones y hebillas, la brusquedad al deshacerse de ellos con una patada. En conclusión, el zapato es el elemento que más *realiza*, dice la autora, el que trae la *presencia*: «es el accesorio más humano»... Son casi humanos, remiten directamente al cuerpo: es el cuerpo lo que está en ellos, su soplo, su vida. No hay semejanza ni metáfora. En todo caso, contigüidad: el zapato es visto como miembro corpóreo, órgano corporal, tal vez la imagen más nítida del cuerpo. (pp. 724-725)

Annie Ernaux logra con imágenes simples y en pocas palabras, concentrar la manera en la que la presencia es vista, representada de forma visual. La característica de sus trabajos es que parecen imágenes primigenias compartidas, ya sabidas de memoria pero que nunca te habías percatado de su importancia decisiva. Al compartir esas imágenes, conocemos a la escritora de cierta manera:

Paradójicamente, un autor —también se ha dicho otras veces— es quien más y menos sabe de su obra. Cuando Annie Ernaux declara en su entrevista con Jeannet que <solo yo puedo esclarecer mi vida, no los críticos>, lleva pues parte de razón; pero al mismo tiempo nos está negando como lectores (no ya como críticos) esa dádiva que tantas veces nos había prometido. Es decir, su obra no sería llana,

histórica, accesible, pública, sino que estaría cargada con significados (personales, figurados, ocultos) que nosotros no podemos alcanzar. (Mori, 2011, p. 651)

Las imágenes primigenias de las que sale toda la autoficción, la autobiografía, o como se le quiera decir a la narrativa de Ernaux es lo más cercano a ella misma, por lo tanto es evidente que ella es quien sabe más de sus obras. Pero al mismo tiempo se entiende que al verse a sí misma no puede contemplarse con la distancia requerida para observar otros detalles, de ahí que necesite a los lectores. Es evidente que los críticos no escriben para el literato sino para el lector, para que evite los textos que se producen de manera masiva sin ninguna intención de aportarle algo valioso sino todo lo contrario, solo buscan manipularlo para lucrar más.

El crítico trabaja para el público, es así como se crea una imagen lejana de sí mismo que ayuda a los escritores a ver a distancia. Porque en la vida real se conforma una imagen que no existe, la del escritor-público. Esta imagen es como la ambigüedad que contienen las obras: «El cruzar verdad y mentira es cuando el artista da la imagen más exacta de lo real, la imagen que transforma la vida y mejor puede servirnos: nosotros, yo ante el espejo: imaginar, ver, constatar el horror de mi felicidad» (Mori, 2011, p. 689). La distancia es la que permite que se asiente lo revuelto, que llegue lo genuino hasta uno, que se valoren las obras por lo que valen, no por las influencias y las modas.

Al final el escritor se forma de esas múltiples experiencias, de ese recuerdo de las imágenes primigenias y procesarlas de

manera constante. El arte es una construcción de multiplicidades, como la personalidad, juntamos en una representación real lo que de otro modo sería una *imagen fracturada*, que es la de una persona que tiene el *Trastorno de identidad disociativo (TID)*, donde te conviertes en varios personajes de una sola persona. Quizá pueden ser tres, como en *Tres caras tiene Eva*, tal vez dieciséis, como *Sybil*, o veinticuatro, como en *Monstruos internos. Las 24 caras de Billy Milligan*. En este caso a la persona que sufre maltrato psicológico no le es posible juntar sus partes de forma unificada.

Por otro lado, el artista que conoce que sus traumas no lo dejaron dañado a tal extremo juega con sus partes desde su conciencia, es decir, conscientemente conoce los laberintos de cómo contestar cuando algo le hace daño. En alguno de sus trabajos resalta esa cualidad de su personalidad, con la que el escritor fragmenta el dolor para digerirlo poco a poco en sus personajes, ya que en su obra fusiona su yo, se abarca más la conformidad de la persona cuando se crea arte, puesto que se integran todos los yos sostenidos por la psique profunda.

Cuando la imagen está fragmentada, un artista la fusiona y se convierte en ficción. Somos representaciones que buscamos unificar en una sola, nos la pasamos toda la vida pensando en esa imagen dividida para que no se desintegre. Aunque el trabajo para fusionarla de nuevo es gigantesco, el arte lo hace como si fuera una parte constitutiva de la misma vida, ya que el fenómeno del arte forma parte de esa puesta en abismo que es la vida. Si se revisa la *Tabla de elementos artísticos*¹ nos per-

1 Ver *Los juegos de la imagen*. (Quirarte, 2024)

catamos que eso sucede cada vez que utilizamos los conceptos, unificar en la unificación unificada, que es una idea misma puesta en abismo.

Escribir la vida es el título que me ha parecido más adecuado para definir mi proyecto de escritura desde hace cuarenta años y el conjunto de los textos reunidos en la antología de la colección Quatro, publicada por Gallimard. *Escribir la vida*, no escribir *mi* vida. ¿En qué consiste la diferencia, me dirán? En considerar lo que me ha ocurrido, lo que me ocurre, no como algo único, accesoriamente vergonzoso o indecible, sino como materia de observación a fin de comprender, de sacar a la luz una verdad más general. Dentro de esta perspectiva, no existe lo que se llama lo íntimo, sólo hay cosas que son vividas de modo singular, particular —las cosas que a uno le ocurren son suyas y de nadie más—, pero la literatura consiste en escribir esas cosas personales acerca del mundo impersonal, en tratar de alcanzar lo universal, en practicar lo «singular universal», como lo llamaba Jean-Paul Sartre. Solamente así las experiencias de la vergüenza, de la pasión amorosa, de los celos, del tiempo que pasa, de las personas cercanas que mueren, todas estas cosas de la vida pueden ser compartidas. (Ernaux, 2020, p. 62)

Lo íntimo se convierte en un suceso de importancia universal, pero que en el arte se expande en lo cotidiano. Cuando se interpreta de esta forma la *vida*, lo *real*, en el arte todo cambia. Hay posibilidades de que eso que es íntimo sea recibido por

cada lector como cercano a él, de ahí la importancia de Ernaux, sus libros se acercan tanto al lector, que hacen que este se vea acompañado del otro. El sentir se vuelve un propósito vital:

Si no se siente nada, no se memorizan las cosas. Es Stendhal quien decía: «Hay que sentir con fuerza». Pienso como él. No siempre es agradable que las cosas nos afecten, nos emocionen, es algo que no nos facilita la existencia, pero, a la vez, es importante cuando se escribe, para fijar esas mismas cosas en la memoria y servirse de ellas. (Ernaux, 2020, p. 93)

El juego que hace la escritora con la memoria, el recuerdo, la imagen, la realidad, la vida, el otro, la importancia de sentirse querido, hace que se identifique lo general a lo personal, lo íntimo a lo social, y despliega la ambigüedad necesaria para que la obra se sienta, pero al mismo tiempo se analice como una creación artística genuina. La re-creación del mundo en la ficción se convierte en un rehacer el interior del artista, que vive esa experiencia transformadora en la elaboración de la obra y entonces puede transmitirla al lector, quien a la vez aporta al escritor la certeza de que es mirado de otra manera en ese universo inventado, que a veces atrapa más contenido de realidad que lo simple real. Como dice Ernaux (2020):

Por eso *Los años* tienen esa forma que es a la vez personal e impersonal. Personal, todo el mundo ha comprendido perfectamente que las fotografías descritas son las mías, que la niña, la adolescente, la mujer de las fotos, es efecti-

vamente yo, pero al mismo tiempo quería rehacer toda la Historia desde la Segunda Guerra Mundial hasta los años 2000-2007. (p. 97)

No solo la escritura se refuerza con la imagen fotográfica, puesto que como toda artista visual, desde su intuición con esa manifestación artística Ernaux multiplica el fenómeno del presente. La fuerza del acontecimiento es importante en su trabajo a causa de que es la manera en que en ellos muestra el presente; los hechos son el recurso que impregna el poder de sus relatos. Su narrativa es dotarlos de potencia en apariencia de manera ligera y diáfana, pero muchas veces atrás de esas líneas en las que parece que no sucede nada, hay un mundo contenido. Ella misma lo dice: «Soy fiel a la autenticidad de los hechos. Si hay inexactitudes, es un error de la memoria, no he querido voluntariamente engañar al lector» (Ernaux, 2020, p. 97). En la fidelidad hay un misterio que no se termina de resolver, algo tremendamente real pero quebradizo, sumamente importante. Para profundizar en ello se necesita obtener mucho conocimiento, ser incisivo, valiente y desobediente. En una de sus charlas, en base al rol crucial que tiene un cuaderno de fotografías para *Escribir la vida*, le preguntan a Ernaux (2020) sobre el papel de la fotografía en sus creaciones, pero no como fotos-recuerdos, sino como activador de la memoria, presente de forma determinante en su obra, ella responde:

Tiene usted razón, la fotografía juega un papel cada vez más importante en mi trabajo, incluso fotografías que no

tienen relación conmigo, que no son íntimas. La fotografía constituye un activador de la escritura, quizás más que la memoria. Delante de una foto, siento inmediatamente el deseo de descifrarla, es decir, de desentrañar, sobre todo, lo que significa o lo que puede significar, a sabiendas de que puedo equivocarme. (pp. 107-108)

Ese afán de develar el interior de la imagen es el que la artista explica que la atrae al encuentro del índice, del inicio, «el tiempo atrapado justo en ese instante, sin pasado y sin futuro: la fotografía es presencia pura. Y eso es fascinante, el tiempo apresado. Y no sé si es la vida o la muerte lo que se ve en una fotografía. Sin duda, ambas a la vez» (Ernaux, 2020, p. 108). Esto es así por la transformación inevitable que tiene el sujeto cuando se le representa con una imagen, sea en la fotografía o en la imagen que se teje en la mente del lector con el hilo de palabras del escrito. Son imágenes que surgen de la hilaza del pasado, el tiempo irrecuperable, cuya presencia «tiene también como objeto hacer sensible la diversidad del entorno social de una vida, los lugares en los que se ha inscrito mi vida, dando prioridad a la infancia y a la adolescencia, a la familia» (Ernaux, 2020, p. 108). Las imágenes primigenias de la escritora aparecen una y otra vez, ya sea como fotografía, como memoria, como descripciones, pero su inspiración se encuentra siempre ahí:

Me cuesta cada vez más escribir textos sin que, en un momento o en otro, intervenga una fotografía que describo

más o menos. Pero debo recalcar que si la fotografía se encuentra a menudo presente en mis libros, es bajo forma escrita, y no material: en *Los años*, no se muestra ninguna fotografía. (Ernaux, 2020, pp. 108-109)

Las imágenes primigenias se presentan como metáfora, para representarlas no se requiere que aparezca como tal una imagen visual. Pero en ocasiones también se pueden apoyar en el uso del archivo, que de forma tangible contiene retazos de esas vivencias pasadas, aunque la selección de ese archivo tampoco es literal, es un apoyo para realizar el cambio de contexto en el tema. La obra de arte hecha con archivo no es necesariamente un registro de lo que fue, sino una ficción a la que el archivo aporta mayor verosimilitud, con sus matices de realidad.

Así las fotografías personales que utiliza Ernaux en algunas de sus obras: «Son fotografías sin personajes, sin seres vivos, como en *El uso de la fotografía*, que contiene también fotografías sin seres vivos, sólo ropa en desorden en distintas habitaciones, dormitorios, salones. Como si sólo pudiera mostrar habitaciones de lugares vacíos» (Ernaux, 2020, p. 109). El espacio vacío que se deja en la imagen permite al espectador habitar en ella, introducirse en ese mundo con sus propias imágenes e imaginar un resultado distinto al impuesto, a diferencia de si el creador quiere orillar a los demás a entender de forma literal lo que vivió, con un registro de su historia o de sus sensaciones. Este es un recurso en el que suelen caer los artistas noveles, a veces por una desesperación de hacer que el otro se empatee o reafirme la existencia de lo que a él le duele. Pero lo

que permitirá que el otro se detenga en ese instante es involucrarlo con el arte en el juego de sus elementos, en ese terreno imaginario que es conocido y desconocido a la vez, vivido con el cuerpo y la imaginación.

Así como Marcel Proust endilga al arte la belleza de sus personajes y hace su estilo hiperdescriptivo, con *A la busca del tiempo perdido* como su máximo representante de la belleza, Annie Ernaux muestra lo mismo, pero de forma breve mientras que Proust es prolongado. La autora sabe de la tradición no solo literaria, sino de otras muchas fuentes que tenían una fuerte relación con su tiempo, como la fotografía, la sociología, la realidad cotidiana; por eso muestra la imagen fotográfica, mostrándose a sí misma desde lo íntimo, se sabe hija de su tiempo, puede presentificar el tiempo presente, sabe de su valía. Hacer arte consiste en poder capturar las *imágenes arquetipales* del tiempo que transcurre. Esto puede ser mediante la escritura, la pintura, el diseño, la música o por medio del *performance*, pero en el núcleo latente de ellos se encuentra la imagen primigenia.

Anne Sexton

Todo mundo sabe que en los sueños no se ve
nunca el sol, aunque se tenga a menudo la
percepción de una claridad mucho más viva.

Gérard de Nerval (2004, p. 401)

En la poesía es donde la pasión de uno mismo es desmesurada, porque el exceso en el sentir es una obviedad, por otro lado, el instinto de la contención es su virtud. A veces creo que el poeta está más cerca de capturar la presencia en el acto, es decir que con la lectura del poema se intensifica la potencia del presente. La mayoría de los poetas que me gustan construyen imágenes muy poderosas o hablan de cuestiones que son profundamente indispensables para nuestro tiempo, están presentes aun cuando algunos vivieron siglos atrás.

El poeta siempre ha tenido un lugar privilegiado con la imagen, ya que por medio de pocas palabras, a veces muy pocas, interroga, asombra, inunda con sus imágenes que inician un ciclo de movimiento intempestivo en la psique profunda del lector. Es un orfebre, un artesano con ciertos materiales: palabras, silencios, pausas, estructuras, sentidos, sinestesia, con los que produce su arte. Los poetas también tienen que hacer uso de su infancia, dado que «No podemos huir de los datos primeros de nuestra existencia; en múltiples metáforas y transposiciones vemos reproducirse simplemente lo que éramos o lo que ya sabíamos, sin tener de ello una consciencia clara» (Béguin, 1954,

p. 274). Entonces de la misma manera que todos los artistas, crean desde la infancia, no hay secretos, es parte de lo humano. Por ejemplo, el poeta Jean Paul comparte que:

Una mañana, siendo todavía muy niño, estaba yo en el umbral de la casa y miraba a la izquierda, hacia la lumbre, cuando de pronto me vino del cielo, como un relámpago, esta idea que ya nunca me abandonó: *soy un yo*. Mi yo se había visto a sí mismo por primera vez, y para siempre. (Béguin, 1954, p. 224)

La idea como relámpago, como *insight*, como *iluminación*, como *eureka*, tiene que ver con las emociones profundas con las que se visualiza una imagen. Cuando Jean-François Champollion descifró la piedra de Rosetta en 1822, se desmayó del impacto de saber la relación y el significado de los jeroglíficos. A veces, cuando las visiones o lo visto concuerda con los demás sentidos se produce un impacto tremendo que hace cimbrar al sujeto desde las imágenes. Lo mismo le pasa al poeta cuando sabe que el poema creado y sus engranes tienen una dirección común, que es la imagen total del poema. Esta la hace presente la artista que se estudiará en este apartado, en cuyas obras hay producción de presencia.

La poeta Anne Sexton es considerada una escritora confesional, pero ya se ha visto que es muy difícil no serlo cuando haces arte. Cuando los críticos hablan de la obra de Sexton ella contesta: «No escribo para ellos. Ni para ti. Ni siquiera escribo para los editores. Quiero encontrar algo y creo —por lo menos «hoy»

sí que lo creo— que lo encontraré. Conseguir llegar a las personas es muy importante, lo sé, pero para mí lo más importante ahora es llegar a lo mejor de mí» (Sexton, 2004, p. 68). Para ella ese es el motivo por el cual comienza a escribir, encontrarse a ella misma. A causa de la recomendación de su psicólogo, ella empieza a escribir poemas y con el tiempo asiste a cursos y se convierte en una gran poeta. Lo hacía porque le ayudaba a estar mejor psicológicamente, para conocerse desde otras profundidades. Aunque no era una niña prodigio, creció en una familia con recursos. Su madre escribía y provenía de una familia con muchas relaciones, habilidad que la poeta aprendió y aprovechó a la hora de difundir sus trabajos literarios.

Sus obras en su mayoría parecen hablar de ella misma desde una desgarradora fragilidad y vasta desolación. Muchas veces escandalizó a sus contemporáneos con sus poemas, pero ella sabía que no era un capricho relacionado con problemas de la psique, sino la manifestación de una artista, que con su persistencia y obsesión consiguió un lugar entre los mejores poetas ingleses. Sexton (2004), a la pregunta ¿Cuál es la diferencia entre confesar algo y hacer poesía?, contesta de forma breve pero concisa «Se trata, claro, del arte» (p.84). El arte como se ha mencionado con anterioridad, es una especie de *fraude* muchas veces porque eso cotidiano se potencia a otro orden, un orden superior y eso queda de manifiesto en los trabajos de Anne Sexton.

En las líneas de uno de los primeros trabajos de la poeta, *Donde yo vivo en esta casa honorable del laurel*, del libro *Al manicomio y casi de vuelta* (1960) dice: «Sólo conozco cómo

esta intempestiva lascivia ha lanzado / la carne al viento para siempre y mueve mis miedos / hacia la Roma íntima del mito que cruzamos» (Sexton, 2019, p. 78). En su obra hay una sobreabundancia de vulnerabilidad del cuerpo y sus usos, vivencias de su propia carne metaforizadas. La vida cotidiana la tiene contemplada desde una visión quizá aparte de la que normalmente se observa, lo que podría parecer en un primer momento obsceno, pero si se ve con detenimiento no tiene nada de eso; es el presente puro desde un corazón herido: «y estoy haciendo como siempre; simplemente escribiendo lo que puedo, lo que tengo que escribir. Lo que escribo siempre trata, sin más, de las cosas que ocurren. No puedo inventármelo y que sea de otro modo» (Sexton, 2004, p. 96). El valor de lo que cuenta Sexton es de un presente cristalino que en primera instancia por ser transparencia aparenta que carece de valores profundos del arte, pero conforme se avanza en la lectura denota la potencia en lo que dice, cómo lo dice y desde dónde lo dice. Si hay una artista genuina, su creación no solo es un escándalo, pues está elaborada con minuciosidad.

El filósofo Schopenhauer (2008) desde su posición se confiesa con Goethe, al preguntarse por todo lo que acontece, está preguntando cuestiones fundamentales íntimas, que lo llevan a un desasosiego o a una angustia quizá mucho más aterradora que estar en la ignorancia, pero lo hace por la misma necesidad del artista de ser genuino en lo que ha vivido:

El valor de no guardarse ninguna pregunta es lo que hace al filósofo. Este tiene que parecerse al Edipo de Sófocles,

quien, en busca de esclarecer su terrible destino, no deja de indagar aun cuando presiente que lo más terrible puede sobrevenirle de las respuestas que reciba. (pp. 23-24)

Esto también sucede cuando se produce arte, ya que lo genuino tiene que ver con la vida, y como somos seres sociales esto se relaciona con otras personas, familiares, amigos, conocidos, etc. Entonces no solo es terrible el saber del *hecho*, sino las consecuencias que acarrea, la verdad no es para muchos, de ahí la necesidad de más filósofos o artistas genuinos, es decir íntegros, que presenten ante los demás esa presencia que implica la desobediencia.

El asunto con las imágenes primigenias es que es el eje vertebral donde la *identidad* se construye y se desplaza. Es tratar de sincronizar la vida completa desde un solo punto, lo más doloroso, lo más impactante que le sucedió al sujeto es la imagen que trata de superar al hacer arte. El filósofo es alguien igual de afectado que el artista, pero el primero le quiere encontrar un sentido lógico a sus angustias que lo desgarran desde lo más profundo de su psique, el segundo es como un filósofo, pero *cínico*, que ejecuta todo pensándolo desde el cuerpo, aunque los dos hablan de la angustia, desde la desesperación de encontrar la *verdad*.

Otro de los aspectos interesantes de los buenos poetas es que se juntan con buenos críticos de sus trabajos; como el amigo de Sexton William Snodgrass. También asisten a clases de maestros relevantes, como la poeta al curso de Robert Lowell, de quien dice que: «no le enseñó qué debía poner en

un poema, sino lo que debía dejar fuera: “Lo que él me enseñó fue a tener buen gusto. Quizá sea la única cosa que se le puede enseñar a un poeta”» (Sexton, 2004, p. 103). Esto lo menciono porque un poema confesional no es una catarsis improvisada en la que se desahogan las emociones sin técnica, de forma improvisada y desbordada. Tener buen gusto es de lo más difícil en el arte, los novatos en el área inician con ideas superficiales sobre lo que conmueve, con estereotipos despersonalizados de lo cursi, lo ridículo o lo provocador, creyendo que esto puede ser arte por sí mismo.

Pero lo único que salva al poema es la simplicidad del buen gusto que viene con lo conciso de conocer a fondo la experiencia propia, aunque sean imágenes primigenias dolorosas y bizarras. Esto logra el mayor impacto en la transformación del otro, hace que asimile desde una inclusión el sentido retorcido de los otros para no ser igual y ver al otro como un ser humano íntegro en todas sus posibilidades. La reflexión que Sexton (2004) hace sobre la imagen en la poesía es particular, pero al mismo tiempo se entiende por sus poemas cinematográficos con tintes narrativos:

La mayoría de poetas tienen una idea que revisten de imágenes. Pero yo prefiero poner a la gente en una situación, en un proceso, en una escena, donde algo se pierde o algo se gana, y entonces, al final, encontrar el pensamiento (la reflexión que no sabía que había hecho hasta escribir la historia)... Esta es, de hecho, una de las principales críticas a mi poesía... Y a cualquiera se le pueden ocurrir imágenes,

bueno, a casi todo el mundo. Me gusta una buena imagen; suelo hacer uso de ellas —pero exijo, normalmente, mucho más. (p. 105)

Es cierto que a cualquiera se nos ocurren imágenes, pero no todos tenemos las mismas imágenes primigenias para poderlas desplazarlas con el tono, el ritmo y la cadencia de ciertas palabras que seleccionadas y ordenadas por el poeta detonan una explosión en los sentidos. La crudeza en el relato de las imágenes de Sexton es fundamental y provocadora, porque antes de ella muy pocas mujeres tenían la oportunidad o se atrevían a revelar lo más profundo de su psique. El que ella empezara haciendo poesía a instancias de su psicólogo puso un tapiz a sus ideas, se volcó la terapia enteramente a la creación y de ahí se desprendió con el transcurso del tiempo.

Me resulta divertido que digas que ejerzo mi sagrada tarea como autora confesional. No me parece que *Transformaciones* sea confesional, pero a lo mejor sí que lo es. Hubo un tiempo en el que odiaba que me llamasen confesional y negaba serlo, pero mea culpa. Ahora declaro que soy la *única* poeta confesional. No importa cuánto trates de ocultarlo, la propia voz siempre acaba saliendo a la luz. (Sexton, 2004, p. 478)

Lo genuino en los humanos es crucial aunque sea valorado por pocos, con lo legítimo y lo ético sucede lo mismo, porque muchas veces pasa desapercibido, lo que también parece ocurrir con la confesión del poeta, de saber su intimidad, como en el

caso de Sexton, y otros poetas como Allen Ginsberg y Sylvia Plath. El cuerpo, por lo tanto la imagen de este, son elementos cuya importancia sobresale en la obra de Sexton, es decir que valoraba la imagen más que la media. Cuando es así sientes una inclinación a conocerla más, a profundizar en ella.

La misma Sexton (2004) fue maestra de cursos de literatura creativa, les enseñaba a los alumnos los trucos de la creación poética: «he estado ocupada desarrollando una nueva metodología para que los alumnos produzcan las imágenes más frescas y los conceptos más inusuales, y he trabajado en lo que podríamos llamar varios «trucos»» (p. 527). La imagen después de saber cómo funciona se vuelve algo adictivo. En el caso del poeta, aprende que como en terapia, la poesía sirve para conocer el inconsciente de forma casi directa.

Es difícil ser confesional, ya que el artista se expone en su totalidad. El cuerpo y las emociones quedan a la intemperie, a la vista de todos. Sexton (2019) «Impresionó a su público sobre todo por su disposición a mostrar el propio sufrimiento y la propia pasión de una manera abierta, torrencial» (p. 9). Cuando alguien se da completo ya es algo inaudito, lo usual es hacerlo en dosis pequeñas, el humano ve el torrente en lo excedido, un miedo de ser avasallado. Pero si eres hábil en lo que haces, entregándote en la obra, esta se vuelve desafiante para el espectador, si a eso agregas una confesión con honestidad desde un conocer y desobedecer tus prejuicios, el producto resulta sorprende por cualquiera de sus lados.

La misma Anne Sexton acepta el sentir como parte medular de su vida, aspecto que para un artista es fundamental. «El

revés de tener mayor deseo que el permitido es, sin embargo, la diferencia de no sentir ninguno» (Sexton, 2019, p. 14). Porque a veces el artista es el que menos control tiene de lo que va descubriendo, como si fuera un ente que se muestra cada vez más ante él, entonces es el primero en cuyos sentidos hace mella el asombro. «De todos los poetas confesionales ninguno ha tenido como Sexton bastante “coraje para confesar así”» (Sexton, 2019, p. 50), para darse completa en sus poemas, volcarse enteramente en el sonido hiriente de las palabras dolientes de su psique, de esa imagen primigenia arropada por sus propios dibujos sonoros sobre el papel:

Foto de niña

Es en el corazón de la uva
donde está esa sonrisa.
Es en el lazo del adiós en el pelo
donde está esa sonrisa.

Es en el alzacuello del vestido
donde está esa sonrisa.
¿Qué sonrisa?
La sonrisa de mi séptimo año,
atrapada en esta fotografía pintada.

Ahora está desconchada, le llegó la edad,
una especie de cáncer del entorno
y también en las variadas características.

Es como una bandera podrida
o un vegetal del frigorífico
picado con moho.
Estoy envejeciendo sin sonido,
en la oscuridad, en la oscuridad.

Anne,
¿quién eras tú?

Abro la vena
y mi sangre resuena como patines.
Abro la boca
y mis dientes son una armada furiosa.
Abro los ojos
y enferman como perros
con lo que han visto.
Abro el pelo
y se deshace como bolas de polvo.
Abro el vestido
y veo a una niña inclinada en la taza del váter.
Me pongo en cucullas, sentándome tontamente
echando los enemas como helado,
dejando que el mundo marrón completo
se convierta en caramelos.

Anne,
¿quién eras tú?

Simplemente una niña manteniéndose viva. (Sexton, 2019, pp. 561-563)

La vida, la muerte, el cuerpo, el ser mujer, su rutina cotidiana girando como un satélite en torno a las figuras del padre y de la madre, problemas irresueltos. Sufrimiento de las imágenes primigenias. Lo anterior es de lo que habla en sus poema Anne Sexton (2019), por ejemplo en *Los cuadernos de la muerte*, en el poema *Date prisa por favor es la hora*, que inicia: «Qué es la muerte, pregunto. / Qué es la vida, preguntas. Les doy a ambas las nalgas, / mis tacones rodando hasta el nirvana» (p. 591). Después Sexton (2019) continúa y dice:

Cuando madre salió de la habitación / y me dejó en la gran
negritud / y envió mi gatito / a freírse a los campos / y se
llevó mi manta / para lavar lo que había de mí en ella / yo
estaba en el sucio frío y recé. / Era una pequeña cárcel en la
que / nunca me llenaron de besos. / Yo era el motor que no
podía. / Pelucas frías volaban fuera de los árboles / y las lu-
ces de los coches volaban como gallos / en el tejado. / Cuna,
eres un lugar de enterramiento. (p. 599)

Aunque parece obvio que por ser confesional, en el trabajo de Sexton estarán las imágenes primigenias y será más fácil ubicarlas, estas también se encuentran en los autores que no son en un primer término considerados como confesionales. Todo poeta o escritor es confesional de cierta manera. Incluso en el

caso de Anne Sexton, uno intuye un sufrimiento atroz en su persona, en la forma de estructurar sus poemas y en lo que dice lo remarca. Pero como todo artista, juega con la ambigüedad y no podemos afirmar cuáles son esas imágenes, están latentes, se pueden intuir, pero nunca fijar completamente, como en el siguiente poema:

El riesgo

Cuando la hija intenta suicidarse
y la chimenea se cae como un borracho
y el perro muerde su cola
y la cocina vuelca su brillante tetera
y la aspiradora se traga su bolsa
y el inodoro se lava con lágrimas
y la báscula del baño pesa el fantasma
de la abuela y las ventanas,
esos trozos de cielo, capean el temporal como barcos
y la hierba baja hasta la entrada
y la madre se acuesta en su cama de matrimonio
y se come su corazón como si fueran dos huevos.
(Sexton, 2019, p. 737)

Hablar de la poesía de Sexton es saberse comprendido por otro cuerpo frágil y puesto a la intemperie del mundo, arrojado al abismo de la angustia y la incertidumbre. Leer sus poemas es un remanso de agua fresca aunque parezca que hay densidad y solo sufrimiento, pero no, aquí hay algo que nos hace ser partí-

cipes de presenciar el cuerpo presente desde toda su fragilidad. En *Cuando el cristal de mi cuerpo se rompió* dice que: «Nací como niña de cristal y nadie me cogió salvo para quitarme el polvo. / Él me ha cogido y me ha lamido viva.» (Sexton, 2019, p. 775). En los versos su fragilidad es manipulada y a la vez manipula. El cuerpo siempre será lo más importante de todo lo que existe en el humano, en él se contiene todo lo posible y lo que parece imposible también, y eso es lo que está dispuesta Sexton a confesar, el cuerpo es lo único que te sostiene en este mundo lleno de angustia pero también de pasión y a veces no se sabe cómo lidiar con alguna de ellas, menos con las dos.

Esos dos estados; el de la angustia y la pasión, quizá resultan de la euforia de la vida de la poeta. En *Las grandes botas de dolor* dice «qué es lo que tenían en mente el 9 de noviembre de 1928. / Las almohadas quedaron arrancadas, / la mano guillotizada, / la mierda de perro tirada en medio de la risa, / un nido de avis-
pas construido dentro del altavoz / y dejándome en silencio, / donde, sin música, / me convierto en una huérfana agrietada.» (Sexton, 2019, p. 817). Ahí queda plasmada la imposibilidad de ver al otro como una parte integrante de ti mismo; la soledad intrínseca en cada momento en que realizas las actividades cotidianas de la vida. Se entiende la poesía de Sexton porque aún las personas funcionales pueden abrigar por dentro una soledad a veces aterradora y diáfana que se deja entrever en el día a día.

Anne Sexton tiene a la soledad como imagen primigenia, ¿pero de cuál experiencia auténtica sale? ¿Cuál es la vivencia que determina esta imagen?, no lo sabemos. Podría ser el

cuerpo herido, es una cuestión recurrente en sus poemas, pero eso solo se puede especular, es una imagen primigenia que se intuye y que el lector puede identificar si tiene presente este concepto. El objetivo de este escrito es insistir en que el autor tiene ciertas imágenes, que toma de su infancia y las desarrolla de manera compleja cuando es adulto. Esto es importante para los que están aprendiendo a hacer arte, ya que lo más complicado es realizar algo de verdadera significancia para el autor; hay quien no lo hace por miedo, por no querer confesar sus imágenes primigenias. Por otro lado, no es necesario exponerlas de forma obvia, solo confrontarse en lo personal con ellas y tenerlas presentes al momento de crear, conocerlas para desplazar de ahí la importancia a sus temas y con la creatividad realizar obras más elaboradas.

Para decir algo doloroso lo tenemos que trasladar a un lugar seguro, este puede ser en términos de arte un cambio de contexto, un cambio de género. Anne Sexton hace que la metáfora adquiera una posición de ruptura decisiva con el espectador, como dice Diana Wood Middlebrook (1998) «Otra marca de fábrica es el tono, en el que mezcla el sufrimiento con el humor negro» (p. 316), por lo que podemos percibir que en su psique guarda una imagen primigenia muy dolorosa, sea la que sea. Pero no todos tienen que ser un torrencial de confesiones como Sexton, el arte se puede hacer con temas sumamente importantes para el autor de otras maneras, solo se necesitan herramientas para apoyarse y transformar el contenido en forma.

Guillermo del Toro

El cine es temporal, además de que requiere del realizador un sacrificio de todos sus recursos para llevarlo a cabo. Por eso necesariamente las imágenes primigenias están implicadas en su creación, las cuales deben de ser una motivación sumamente importante para el director, más allá de las estipulaciones de las productoras y las exigencias de éxito masivo. Para hacer cine se necesita un equipo grande y mucho trabajo en conjunto, por lo que el origen del filme debe ser algo sumamente relevante para la persona. Cuando esto no sucede es en las ocasiones que el desgaste psíquico y físico gana, de modo que el proyecto no se concluye. Aunque esto ocurre en cualquier arte, en el cine es más evidente por los costos y tiempos de producción, que implican un esfuerzo muy notorio para lograrse, por lo cual se requiere de mucha entrega, con cimientos sólidos desde las imágenes primigenias de afecto.

En la obra de Guillermo del Toro, cineasta mexicano ya en su etapa de madurez artística, las imágenes primigenias se rastrean en la representación de la diferencia como monstruo, la otredad aceptada. Para identificar esto, se tomarán en cuenta las declaraciones que él mismo ha expresado en entrevistas sobre su vida y su obra, donde menciona cuáles han sido sus experiencias que han determinado sus películas. La visión de los monstruos no viene impuesta a Guillermo del Toro como género dentro del cine. Hay una razón de peso por la cual él

siempre habla de ellos, ya que desde que tenía tres años los veía en sus sueños lúcidos, como comparte en una entrevista:

Cuando estaba en la cuna, y apenas cabía, de hecho, más de una cuna rompí, y en la cuna me levantaba porque tenía miedo y no podía ir al baño, porque veía monstruos en el cuarto, entonces me tenía que orinar en la cuna y mi mamá me castigaba. Yo tenía una cosa que se llamaba sueño lúcido, que estaba dormido y despertaba, pero cuando estaba en el sueño veía figuras en el cuarto que no existían. Entonces una noche me levanté y le dije a los monstruos: si me dejan orinar seré su amigo toda la vida, y lo he estado cumpliendo durante muchos años ...curiosamente uno de los monstruos que yo veía cuando ya tenía unos siete años fue el fauno de *El laberinto del fauno*. (CNN en Español, 2014, 1m37s)

Este pacto que realizó de muy niño es como cuando un creyente religioso hace una petición a sus santos, hay un sentimiento de deuda y hay que pagarlo, solo que en este caso es un pacto con la ficción, la imaginación propia. Lo que hace Guillermo del Toro con el cine es una ofrenda a sus dioses, es decir, *paga la manda*. De ahí que sea interesante la película *El laberinto del fauno*, en la que la protagonista hace de cierta manera un acuerdo igual, donde el fauno es el mensajero de sus padres. Ese santoral de monstruos de los que en varias entrevistas habla del Toro son los que hacen interesantes sus películas. Los trata con benevolencia y afecto, son carismáticos, en el sentido

de que atren y fascinan con su personalidad; son monstruos y aun así los queremos y sentimos que son muy cercanos a uno, el espectador, de ahí que la genialidad de Guillermo del Toro sea auténtica, pues se ve él mismo reflejado en sus monstruos, que son afectivamente profundos.

Supongo que todos los que amamos el cine es porque nos ha dejado una imagen impacto, aquella que ves en pantalla y no se borra de tu mente, o crees que no se ha modificado; es lo mismo que le pasó a Guillermo del Toro: «Cuando era yo pequeñito vi a la criatura del lago negro flotando bajo Julie Adams, y me identifiqué con la criatura inmediatamente ...a los seis añitos ...dije, ojalá y acaben juntos, y no acababan juntos entonces había que corregir ese error garrafal» (#0 por Movistar Plus+, 2017, 2m13s). Esta es una referencia a que el mismo cine puede ser una fuente de imágenes primigenias y es creíble, puesto que todas las personas a las que les gusta tanto el cine, pueden recordar esa *imagen impacto* vista en su primera película. En otra entrevista del Toro confiesa que:

Mi hermano y yo veíamos una serie de televisión que nos decían que no vieramos, que se llamaba *Un paso al más allá* y la veíamos en la noche a escondidas y a mi hermano, como todo hermano mayor, le encantaba asustarme ...eso me fijó porque era una atracción y un miedo al mismo tiempo a los monstruos. (CNN en Español, 2014, 2m46s)

Hacer del cine un objeto ambiguo le ayudó al cineasta a pensar en arte, esa ambivalencia entre el deseo y la prohibición, entre

el miedo y la curiosidad que ese niño vivía están contenidas en sus infantiles personajes, que muchas veces están asustados pero al tiempo son atraídos a conocer más de cerca a ese otro que es diferente, que al final resulta ser noble, más allá de su aspecto monstruoso. La ambigüedad es uno de los recursos más valiosos del arte para reconocer al otro, que es la razón principal por la que el arte existe. Al hacer algo ambiguo es aceptado por los diferentes bandos. Y no es polarizante la actitud ante el objeto, se eliminan extremos. Guillermo del Toro tuvo una educación católica, la cual está llena de simbolismos, figuras míticas, iconografía e iconología que son notorios en su obra en los temas recurrentes como: el infierno, el diablo, los muertos, los fantasmas, las almas, los espíritus. Hay todo un imaginario de santos, trinidad y potestades que son recurrentes en su trabajo, de ahí que traslade a los monstruos como santos, solo que el público amante de la ficción serán sus adoradores. De la religiosidad en su infancia del Toro expresa que:

Estaba el miedo al infierno que te viene con la vertiente mexicana de la educación católica. Toda mi educación fue con los jesuitas. Mi primaria fue de esas de la letra con sangre entra; cada profesor tenía una vara de madera y te podía dar en los nudillos o en las palmas, o directamente en el culo. Había personajes sádicos, totalmente buñuelescos, en esas escuelas. No era escuela mixta, sino sólo para niños, y eran escuelas muy violentas. Yo vi niños apuñalarse con los compases, o darse en la cabeza con una madera con un clavo, nos rompíamos los dientes, literalmente. (Ruiz, 2008)

En esa educación estaba presente la violencia ejercida sobre los niños y por ellos, que es otro de los temas que Guillermo incluye en sus películas, como en *El espinazo del diablo*. Esta violencia puede provenir de diferentes fuentes, sea de la autoridad militar, gubernamental, empresarial, paternal, o de otros niños con más poder. Así del Toro visibiliza diferentes agresiones, tanto de abandono como físicas, verbales o emocionales, con las que muestra que la niñez es un periodo difícil, lo cual muchas veces no se toma en cuenta bajo un adultocentrismo que plantea a los infantes como sujetos pasivos.

La violencia de sus personajes sádicos impacta de forma inmediata, por ejemplo *El laberinto del fauno* o, *La forma del agua*, incluso con *El callejón de las almas perdidas*, aunque sea un *remake*, el final lo hace de una violencia inusitada. El costo de la violencia se paga muy caro en sus trabajos. El director tapatío es alguien que se preocupa por los niños, les da una presencia importante en pantalla, incluso cuando no hablan, ya que no necesariamente se tiene que hablar para existir. El tener voz es otro de los temas que permean sus trabajos, ya sea el niño fantasma de *El espinazo del diablo*, la niña que no habla en *Cronos* o la sordomuda de *La forma del agua* que parecía una evolución de la de *Cronos*; ya adulta. Esto se relaciona con la importancia de escuchar a los niños, de respetar su propia voz, como dice el cineasta:

A los niños hay que tratarles como embajadores de una civilización más avanzada, en vez de tratarles como a seres inferiores. Y habría que ver qué tanto nos podemos callar

para no amargarles la vida. Y uno lo intenta, pero frecuentemente te descubres hablando como lo hacía tu padre o tu madre. Y cuesta trabajo refrenarse. Creo que hay que observar mucho, aprender mucho y ser amigo de los niños. Creo que ése es el deber del padre, pero fallamos.... Yo se lo dije a mis padres. El deber de un hijo es romper con el padre en algún momento, por evolución natural. Y te reencuentras luego. O no. (Ruiz, 2008)

El cineasta tapatío está consciente de la forma en que se puede madurar, ya que toma en cuenta que la relación con sus padres tiene una temporalidad en lo simbólico. En el arte pasa lo mismo, se tienen influencias que deben ser desterradas, es decir superadas para que un artista nuevo emerja y se plantee como alguien independiente y con valor propio al desobedecer e ir más allá de las reconocidas obras de los artistas que admira. De esta manera es como un creador hace obra presente, vigente en el tiempo que vive y los acontecimientos que tienen lugar en este. Para ello tiene que haber también una desobediencia en la vida privada, a partir de una reflexión desde lo íntimo, pues desde ahí es desde donde surge la creación. Tal es el caso de la obra del Toro, para el que uno de los acontecimientos decisivos en su experiencia vital fue su relación con la muerte y el encontrarse con los cuerpos de los muertos en un entorno de inseguridad social, ya que comparte que:

Yo vi más cadáveres de los cuatro años a los diecisiete que ningún niño promedio, en Guadalajara yo vi muertos a

balazos, vi muertos quemados vivos en accidentes automovilísticos, luego por ahí de los quince me metí a trabajar de voluntario en el manicomio del Hospital Civil y para tomar a mediodía, para comer, tenía que pasar por la morgue, porque mi sandwichito me lo comía en el cementerio. (ben7830, 2008, 3m03s)

El director traslada este recurso de los muertos en muchas de sus películas, como por ejemplo en *El espinazo del diablo*, ya que se trata de saber que le ocurrió al niño muerto. Pero también en la película *La forma del agua* o en *El laberinto del Fauno*, donde hay asesinatos que se representan en la guerra civil española. Este aspecto denota en *El callejón de las almas perdidas*, que el artista realizó con su toque propio de crudeza y violencia, en el que se plantea el punto ciego sobre en qué consiste la monstruosidad. Del Toro cuestiona al público sobre cómo se decide discriminar o etiquetar a algunos en base a su aspecto, cuando hay otros mucho más peligrosos aunque no lo aparenten. Así el director explica sobre su protagonista Stan Carlisle, actuado por Bradley Cooper:

En mis películas los monstruos son humanos, este personaje tiene un emparentamiento muy profundo con el personaje de Eduardo noriega en *El espinazo de diablo*, Michael Shanon en *La forma del agua*, el personaje del capitán en *El laberinto del fauno* que también es un brutal tipo que tiene un problema con la imagen paterna, en *El espinazo del diablo*

hay una frase que define a Jacinto, dice es un príncipe sin reino, un hombre sin amor. (Milenio, 2022, 5m50s)

En la investigación *La imagen afecto* reflexioné de forma extensa sobre la violencia en la imagen y en el sujeto. Ahí se analizó que los individuos agresivos son los que poseen una imagen hueca de los afectos, lo cual es una evidente inquietud para Guillermo del Toro, cuyos personajes violentos son seres quebrados, conmocionados en su interior por más fríos que intenten presentarse ante los demás. A este autor le interesa ese tema puesto que le preocupa en demasía que su país natal, México, esté atravesado profundamente por conflictos de violencia interna y desigualdad. Entonces aunque habla de Rusia y Estados Unidos, o de España con su Guerra Civil, lo que le interesa es abordar la violencia en la que muchos estratos sociales están involucrados, por lo que expresa:

El acercamiento a esta mezcla entre lo brutal y lo mágico, que es completamente pan nuestro de cada día, la idea de que nos mientan, la idea de que existe una codependencia entre la manera en que nos engañan y nos engañamos nosotros mismos, son cosas que experimentamos no solo los mexicanos sino todo el mundo, pero en México existe esta coexistencia entre lo mágico y lo terrible en el mismo segundo. (Chilango, 2022, 7m13s)

El engaño o la mentira que hay al niño por parte de cuidadores narcisistas, que a nivel arquetipal se traduce al de los líderes a

su grupo social, da al sujeto una sensación de desprotección que del Toro parece entender bien. El artista observa cómo el individuo suele preferir que le digan agradables promesas aunque sepa que no van a cumplirse, con tal de poder sentir algo de tranquilidad, a pesar de que sea falsa. Aquí otra vez denota la presencia de la ambigüedad, quizá México por eso es semillero de artistas, ya que a la vez que la familia es un elemento crucial en todos los estratos, también la violencia está excedida con miles de desaparecidos, muertos, y por lo tanto la incertidumbre y angustia constante hacia la vida, con la muerte cercana.

Del Toro enlaza la cercanía con la muerte y los afectos por medio de una experiencia paranormal con su tío, de la que comparte: «Oí un fantasma cuando era yo chiquilín. Tenía unos 12 años y oí la voz de un tío muerto, un hermano de mi madre, lo oí suspirar» (Ruiz, 2008). Este familiar era cercano a Guillermo, y para él fue una imagen primigenia que nunca olvidó, pues menciona que su tío que vivía con él «murió en casa de mis padres, tenía un cuarto en Jalisco, en México y él y yo eramos muy amigos, él me enseñó un poco de esoterismo... y lo aprendía yo como cosa literaria» (ben7830, 2008, 2m32s). En las películas de del Toro se observan ciertos elementos que son rezago de esa imagen, como las cartas, las adivinaciones. Al final la ausencia es la que se esconde detrás de la violencia de la muerte, y los elementos de sus filmes que conectan con el más allá son la expresión del deseo de encontrarse de nuevo con la vida. En la ambigüedad hay felicidad, pero se vive al mismo tiempo con la angustia a flor de piel, esa es la experiencia de la persona consciente de su entorno, que puede maravillarse

y a la vez sentir la angustia a flor de piel por lo que ve que le rodea, ante lo cual es sensible. Tal es el caso de Guillermo del Toro, quien afirma:

Soy mexicano, nadie ama la vida más que nosotros, porque estamos conscientes de la muerte, apreciamos la vida porque vivimos con la muerte ...así que vamos a vivir, a disfrutar la belleza, a amar, a ser libres, pero creo que cuando eliminas uno de los dos lados de la ecuación se vuelve un panfleto. Cuando tomas en cuenta la oscuridad para prender la luz, eso es la realidad. (Maiko Sot, 2018, om24s)

La larga tradición mexicana con la muerte quizá ilustre esta ambigüedad, una de las muchas que este país tiene como cultura y que ha sido influyente desde la época del México antiguo hasta la actualidad. Las obras de Guillermo del Toro tienen en cuenta ese factor, en el que hay personajes con miradas luminosas, pueriles, pero que no serían lo que son sin los seres turbulentos y atormentados que los afrontan; es la complejidad que cada ser humano tenemos dentro de nosotros y en relación con lo que nos rodea. Esto es lo que más le interesa a del Toro, por lo que pone en discusión a la violencia, al amor, a la vida, a la muerte, a la autoridad y a la resistencia a esta como temas estructurales de sus creaciones.

Padre

En las películas de Guillermo del Toro hay un suceso concreto

que se repite, que tiene que ver con la muerte del padre o del cuidador. En el *Laberinto del fauno*, el padre de la protagonista ha muerto, en *Cronos* el abuelo cuidador de la niña muere, en *El espinazo del diablo* el padre del personaje principal es asesinado, lo cual es llevado a su límite en *El callejón de las almas perdidas*, donde el mismo protagonista asesina al padre pero también al anciano mago que lo protegía. En entrevista el director menciona la tragedia familiar que ocurrió con su padre, un impacto que sufrió siendo adulto, pero aunque ya no era un niño, aun así la imagen primigenia y la angustia infantil siguen latentes en la psique por su intensa relación que tienen con los afectos, por tal motivo este hecho fue decisivo para él:

Durante una parte del secuestro de mi padre yo estaba trabajando en dos guiones, uno era Hellboy ...sentía una gran ternura por el momento en que muere el padre de Hellboy, y Hellboy lo recoge y se da cuenta que su vida ha cambiado a partir de entonces y ese momento lo escribí entonces, y ese momento lo imaginé durante esa crisis ...te cambia la vida, te destruye todas las estructuras que tienes, pero te da nuevas ...es absolutamente horrible ...si sale mal, todo el resto de tu vida te vas a preguntar en qué la cagaste. (Edgar Guerra, 2011, 0m06s)

El miedo a equivocarse y por un descuido perder lo amado está presente en las tramas del director tapatío. Esto es una característica muy humana que a la vez es muy personal, el

autor se traspasa de esta forma de lo personal a lo social. El tema estructural de las imágenes primigenias de este artista se relaciona con la identidad como persona, como sujeto, con un defender la libertad, la decisión propia, aunque se esté en un contexto que te margina. Por eso sus protagonistas luchan contra estructuras de poder que les impiden vivir y amar. Él mismo menciona sobre el filme *El libro de la vida*, en cuya elaboración colaboró:

Un momento clave para mí en la película es cuando le dicen a Manolo, «¿a qué le tienes miedo?», y va a tener que enfrentar a lo que más miedo le tiene, y curiosamente a lo que más miedo le tiene es algo muy común en nosotros, mucho para los latinos, mucho para los que crecemos con una marginación o una mirada vertical de mucha gente, que es a ser nosotros mismos, a reconocernos como gente con raíces, como una étnica con un poderío enorme artístico, con una capacidad de ver el mundo diferente. (CNN en Español, 2014, 0m20s)

Por el énfasis que pone del Toro en la mirada vertical, de autoridad, de poder, se intuye que hay una figura paterna cargada de ambigüedad. Por haber crecido en un contexto en que el paternalismo manda sobre las infancias, la población vulnerable y las minorías, este autor se identifica con esa necesidad de transformar la percepción cerrada y de rechazo del otro, que en su imagen primigenia también es la de su padre, del cual confiesa:

El momento clave para mí fue cuando llegó el premio del director, que es el que me afecta más. Subes al escenario, te das la vuelta y ves un montón de caras que es un catálogo de cine. A nivel personal, por otro lado, es la primera vez que mi padre entendió mi oficio. Nunca había comprendido nada. El Óscar tiene un asunto físico importante: es bello y pesado. Mi padre lo cogió y vi en su cara un brillo distinto. Algo cambió. (Martínez, 2018)

El padrasto de Ofelia en *El laberinto del fauno* es el agresivo capitán Vidal, quien impide que ella se sumerja en el mundo de la ficción, y una y otra vez la confronta con una cruel y violenta realidad de adultos que luchan por el poder. Este es a la vez el representante de su padre, ya que es su padrasto y a la vez espejo del Fauno, quien también es representante de su padre muerto. Este juego de espejos ante la autoridad y su antagonista la desobediencia, es el que da más placer al espectador, pues le permite percibir que hay algo profundo que el autor oculta, pero que a la vez lo deja sentir en su obra.

La importancia de los abuelos

Los padres de Guillermo del Toro estuvieron ausentes, según lo que comenta en sus entrevistas. Esto hace que el amor a los adultos mayores sea algo evidente en sus películas. Una de sus imágenes primigenias es la de su abuela: «Digo de broma que he pasado 36 años tratando de recuperarme de los primeros siete... Me llevaba bien con mis padres, pero estuvieron muy

ausentes en mi infancia. Criado en casa de mi abuela, en un instituto jesuita, muy católico» (Ruiz, 2008). En las obras de del Toro hay figuras mayores, maduras y por lo general nobles, aunque tengan un aspecto temible, sea como vampiro, fantasma o fauno. Son los apoyos de los personajes principales, es decir de los niños.

En el caso de *La forma del agua* aunque la protagonista es adulta, su amigo también es un creativo adulto mayor, el artista, que la apoya a que sea ella misma de forma plena. Por otro lado, el ambiente que tuvo con su abuela que era católica, y que según cuenta el autor incluso le realizó un exorcismo, está permeado por los monstruos y es de donde él se nutre para realizar sus películas. La búsqueda de la salvación se transforma en la de la liberación, de ser tú mismo, de llegar a un autoconocimiento, así explica del Toro:

Como ex católico, me planteé mi fascinación por la idea de dónde está el alma. Y, bueno, creo que el asiento del alma es el libre albedrío. Lo que hace humano al humano es la decisión. Cuando decimos ¿no tuve otra opción? Es una gran mentira, excepto si son circunstancias exclusivamente del mundo físico; si no, creo que siempre hay alguna opción. (Ruiz, 2008)

El niño que crece en la religión católica aprende de forma corporal, emocional y conceptual términos como el pecado o el alma, la redención, la piedad, pero sobre todo la obediencia, con su sombra, la *desobediencia*. El infante imagina, piensa

ideas con los conceptos que seguido escucha, que contienen lo que se calla implícito en lo que se dice, a lo cual los niños son muy sensibles también. De ahí la importancia de la abuela en el imaginario de Guillermo del Toro, ya que como se proclama la obediencia a un mundo de violencia, el autor se revela ante ello, desobedece en sus obras y propone otras maneras de ser y actuar.

Por eso su desobediencia inicia con Cronos y se amplía en cada una de sus películas: en *El espinazo del diablo* es una desobediencia civil, que está supeditada a las ideologías de estado. En *El laberinto del Fauno*, realizada como su obra maestra, pasa a la desobediencia en el aspecto mental, el de la ficción, que es la de nuestra propia biografía como lo hace Ofelia. Después realiza *La forma del agua* para demostrar que se puede llevar la desobediencia al ámbito mundial, entre países y entre seres vivientes, en cualquier lado que se necesite la desobediencia. De este concepto surge la obsesión de Guillermo con la ficción, con la fantasía. Él mismo menciona que:

La fantasía te permite encarnar conceptos superiores a tu realidad, pureza, dolor, en carne y hueso, un personaje puede representar la perversión del poder... es decir los conceptos que permite desarmar la fantasía son infinitamente mayores que los que permite el cine realista. (#0 por Movistar Plus+, 2017, 33m24s)

Lo que pasa es que en el arte existe la verosimilitud que hace creíble lo que sucede en el filme y esto se convierte en algo más

verdadero. La lógica, la armonía, y demás elementos del arte permiten al espectador imaginar realidades posibles y hacerle creer que lo son, aún cuando nunca se le hubieran ocurrido o no estuviera de acuerdo. Al tener una conexión emocional con lo que sucede en la narrativa, ya no la puede considerar como algo imposible. La cuidadora de Guillermo del Toro parece ser indudablemente la abuela, pero esa relación también está permeada con la muerte, el miedo latente del niño que ve al anciano, cercano al final de la vida. Esa angustia se puede visualizar en los comentarios del director:

Cada noche mi abuela me repetía que pensaba que se iba a morir y yo vivía en el terror absoluto», le dice Guillermo del Toro al crítico de cine Leonardo García Tsao. «Dormía a los pies de su cama en un colchón y me pasaba escuchando su respiración a ver si paraba... Al final me quedaba dormido. (López, 2021)

La muerte enlazada a lo que más quieres es una imagen-trauma para el niño, que se traduce a imagen primigenia al sublimarse en el arte. La preocupación por esa vida de la que a la vez depende la protección del infante se reflejaba en la atención de del Toro de hablarle por teléfono a su abuela para saber que estaba bien, mientras ella le respondía: «A ver si amanezco... Y yo le llamaba a los cinco o diez minutos angustiado y con miedo de que no me contestara. Esa morbilidad permeó mi imaginación infantil» (López, 2021). Eso se puede visualizar, con la muerte del abuelo en su primera película; *Cronos*. En *El espinazo*

del Diablo tenemos la muerte del Dr. Casares, quien luego aparece como fantasma, misma situación que está presente de otra manera en *El laberinto del fauno*, donde el monstruo con su anciana figura es un ser que no es de este mundo.

Madurez

El trabajo de Guillermo del Toro es muy querido por su público por varias razones: la primera es que dota de emociones a los monstruos como si la otredad se reflejara en ellos. Eso sin duda es lo que más interesa al espectador, ya que la otredad la que es discriminada en la sociedad, puesto que se le ve como si fuera monstruosa. No se acepta al transgénero, al gay, a la lesbiana, al neurodiverso, al que no posee un cuerpo hegemónico, etc., por lo que esa inclusión del que es diferente a uno es lo que hace vigentes las películas de este director, quien a su vez ha vivido el ser esa otredad por diferentes razones. De *La forma del agua* dice:

La película es un ungüento para el alma, para mí, no es que lo necesitaba el mundo, lo necesitaba yo, necesitaba poder hablar del amor, necesitaba poder hablar de la unidad de la gente invisible, de este artista gay pasado de moda, de esta aseadora afroamericana, de este espía ruso que se quita el nombre y lo recupera ...cuando usas términos geográficos, políticos, religiosos, sexuales para dividir entonces puedes tener a la otredad como negativo. La única manera en que alguien puede tomar un arma y pegarle a otro ser humano

es si lo llama otra cosa, un mexicano, un judío, un homosexual, lo que sea que le permita descargar esa ira. (#0 por Movistar Plus+, 2017, 16m43s)

La preocupación por la otredad es acentuada por el director en las entrevistas sobre esta película, donde integra una gama de personajes distintos a lo socialmente aceptado, aunque esto está implícito en sus otros trabajos. El agua misma con su maleabilidad y sus cambios de estado contiene la idea de que la desobediencia va a tener otros tintes en la película, ya que se trata de desafiar lo establecido en muchos estratos culturales y biológicos, además se superan sus límites personales como artista. Entonces Guillermo del Toro dice que:

La estructura es la misma de una película de horror clásica... entras a través de la gente que limpia los baños, que vacía los botes de basura, y vas al punto de vista de la creatura, es el mismo edificio pero la entrada es diferente, entonces eso también es un acto político... Lo que pasa es que soy mexicano, yo he sido la otredad toda mi vida, cuando paso por la aduana y migración nunca ha habido otra cosa. (#0 por Movistar Plus+, 2017, 3m47s)

Con la progresión de Guillermo del Toro en sus películas, se puede rastrear fácilmente que su madurez como autor comenzó con *El laberinto del fauno*. En esta película, combina lo más terrenal del mundo que es la política, con lo más sutil que es la ficción, la fantasía; es decir los cuentos de hadas, los relatos

infantiles. El director se muestra desde una madurez innegable que se asienta con *La forma del agua*, ya que le da la esperanza al otro de sobrevivir no solo con las decisiones políticas sino con algo igualmente importante: el arte, la creación, la literatura. La fantasía es una metáfora de lo que se quiere transmitir al otro de cómo relacionarse con los demás, de cómo va a tratar a los cuerpos y a sensibilizarse con ellos:

En lo fantástico cualquier decisión es política ...en la variante de zombis de ahora en que se ha vuelto una fantasía de cacería de la otredad, donde realmente son cosas para matar, no tienen una personalidad, no iluminan la naturaleza humana, es decir ahí hay un rango político enorme. (#0 por Movistar Plus+, 2017, 2m21s)

Sabemos que la mayoría de las series de nuevas plataformas no tienen una propuesta donde el otro esté representado de forma reflexiva. Es una producción en masa que no requiere de ingenio para elaborar productos de calidad, sino que repiten consignas complacientes que se estudian con mercadotecnia, para saber qué es lo que el público va a aceptar, qué lo hará sentir cómodo y lo hará creer que es analítico cuando solo es un patrón superficial. Es muy diferente la concepción del arte de Guillermo del Toro y su labor por medio de ella, que implica una visión de lo espiritual que tiende a la ética. Eso se permea en la desobediencia, ya que identifica las estructuras oficiales y permea a sus personajes de estas, por ejemplo el Capitán Vidal:

Yo soy muy espiritual, pero me he creado mi propia amalgama ...mi religión es ser o tratar de ser buena persona, eso es lo que creo que es fundamental ...trata a otros como quieres que te traten a ti ...pero sospecho yo de todas las cosas organizadas ...si tú ves *El laberinto del fauno*, el facista representa toda una institución ...y la niña la rebeldía. (CNN en Español, 2014, 6m19s)

La desobediencia es poder reconocerte cómo eres, sin dejarte seducir por los poderes que definen con violencia lo que son las personas y cómo deben relacionarse con el mundo hasta en los más mínimos detalles. Superar la barrera del yo para ser el tú, algo que se desprende de la ética y que se relaciona profundamente con el conocimiento de sí mismo con profundidad:

Reconocerte... es un banquete tan hermoso, tan sabroso, tan potente de lo que es ser mexicano, en un mundo como en el que vivimos donde las únicas noticias que viajan de Latinoamérica es la guerra del narcotráfico... tenemos que decirle al mundo que tenemos mucho, mucha belleza que dar. (CNN en Español, 2014, 14m59s)

Uno se reconoce como totalidad. Se alcanza un estado de satisfacción del estar. Y eso se traslada a los estratos de tus ideologías, ya sean espirituales o de patria. Por eso Guillermo del Toro piensa en lo interdisciplinario, lo que no procura imponerse como absoluto sino que dialoga con lo demás:

Creo que la belleza del conocimiento humano es que es interdisciplinario, que hay un momento en que la música, las matemáticas, la poesía se mezclan, hay un momento en que las ecuaciones pueden tener una estética poética y la ciencia puede sonar como concepto religioso, sonar como magia. Cuando hay alguien fundamentalista que defiende sólo una bandera me da un poco de miedo. La belleza del conocimiento humano es que cabe todo. Hay gente que dice que en *El laberinto del fauno* la fantasía vale más que la realidad; no lo creo. La fantasía es la única herramienta que la niña tiene para entender su realidad. Yo de ninguna manera digo que la imaginación es la fuerza suprema del universo; de la misma manera, la ciencia es fascinante, pero no puede ser un absoluto. (Ruiz, 2008)

La ficción y lo real se unen en las obras de Guillermo del Toro, en las cuales el espectador puede conectarse con una imagen primigenia en la que el conocimiento y la imaginación van de la mano para expresar las preocupaciones internas del autor, que ve reflejadas en los sucesos del presente. Un mundo en el que lo actual es la contaminación, la apropiación de territorios, la falta de recursos para muchos y una gran desigualdad social que se oculta en la apariencia de la imagen, problema que del Toro aborda con su protagonista de *El callejón de las almas perdidas*, el cual:

Todo el tiempo está insatisfecho, yo creo que eso es muy presente del mundo como lo entendemos ahorita ...es un

asunto muy preocupante o muy urgente para mi, este personaje está a dos segundos de perderlo todo, tiene miedo, él vive en el miedo, ...quería yo encapsular la angustia y la ansiedad en que está el mundo ahorita, atrapado en una suerte de descalabramiento existencial. (Chilango, 2022, 5m25s)

Creo que la madurez como autor se muestra de forma cotidiana en *El laberinto del Fauno*, y que solo está demostrando eso en *La forma del agua*. Eso es evidente, ya que hay profundidad en su propuesta, pues en algo que en apariencia parecería comercial, el autor encuentra la manera de dar un giro a lo esencial del arte; por ello explica sobre cómo escoge en qué películas trabajar, con la idea de que la manera en que: «te relacionas con tu trabajo es la que dicta lo que eres... Lo que es muy hermoso es que llegues a esto con un hilo de coherencia. La terquedad sostenida se convierte en estilo. Y eso es muy hermoso» (Martínez, 2018). La terquedad en pese a todo persistir en cuidar del otro, aunque la estructura social esté acomodada para dificultarlo o para mentalizar a las personas a que es más fácil solo pensar en la comodidad personal. Pero el arte se hace con personajes donde se reconoce la otredad, al reconocerse la propia imagen.

La imagen primigenia en las artes visuales

El artista utiliza las imágenes primigenias para construir representaciones poderosas desde la imagen visual. Le da forma a la obra de arte con las sensaciones que, desde aquellas experiencias límite, quedaron marcadas en lo profundo de su psique. Estas se entretajan con las vivencias e inquietudes del presente del artista, aglomeración de tiempos que produce un objeto, una manifestación particular de ese acontecimiento de presencia. Giacometti (2009) dice que después de realizar el objeto, tiende a «encontrar en él transformados y desplazados imágenes, impresiones, hechos que me han conmovido profundamente (a menudo sin yo saberlo), formas que siento que me son muy cercanas, aunque a menudo sea incapaz de identificarlas, lo cual siempre me las vuelve más turbadoras» (p. 17). Pero como en su proceso creativo amplía esas imágenes, las empieza a conocer a fondo; de esa forma expande el radio del espectro, para poder absorberlas y así digerirlas de alguna manera aunque sean desagradables. También la pintura tiene momentos de presente:

Una pintura es un hecho inseparable de la biografía del artista. La pintura en sí es un «momento» clave en la mixtura adulterada de su vida, ya entendamos por «momento» los minutos reales que lleva manchar el lienzo, ya sea la

totalidad de la duración de un lúcido drama realizado en el lenguaje de signos. El acto de pintar se impregna de la misma sustancia metafísica que la existencia del artista. La nueva pintura ha roto toda distinción entre el arte y la vida. (Rosenberg, 1969, pp. 27-28)

Es el inconsciente y el consciente trabajando para aclarar el mundo, que debe de ser reorganizado. No importa desde qué perspectiva, desde qué estilo, lo interesante es que lo inconsciente y lo consciente están en juego para entender al sí mismo. Esto implica que cuando se genera un trauma necesariamente hay o debe de existir una imagen, o un vacío de la imagen como en el objeto transicional. Pero en el caso de los artistas no es necesario, porque ellos la hacen presente, la crean, toman otra vez el curso, el flujo de las imágenes primigenias que podría ser algo incomprensible que se transforma en comprensible, con una energía psíquica que la hace fluir y así sincronizar su entorno, su punto de vista, su psique. Esta imagen sublimada se transforma en arquetipo, para que pueda ser sincronizada por el espectador, por el otro, y crear una armonía en el mundo, como si dependiera de los otros el dolor o la gloria, aunque el sujeto se encuentra liberado.

Por eso a veces se percibe a los artistas como estafalarios o con múltiple personalidad; pero lo que sucede es que los flujos de pensamientos depositados en las obras cambian radicalmente al sujeto creador. Chevrier (2013) dice de Lygia Clark que «La vida está desfasada por el arte, porque la actividad artística, cuando procede de mecanismos arcaicos, introduce

una intensidad, una sobre-vida, que no se verifica en la vida. El desfase de una doble visión, tanto como de una vida doble, abierta eventualmente a otras vidas» (p. 327). De ahí que se remarque tanto la presencia, la multiplicidad de presentes que usa el artista para crear artefactos que sean muy importantes para él y para los otros, porque no solo está en juego su vida psíquica sino la de su entorno, la de sus semejantes, es preservar al otro desde esa diferencia que nos hermana.

La fotografía y la (auto)biografía

Una imagen falta en el origen. Ninguno de nosotros pudo asistir a la escena sexual de la que es el resultado. El niño que proviene de ella la imagina interminablemente... Una imagen falta al final. Ninguno de nosotros asistirá, vivo, a su propia muerte.

Pascal Quignard (2015, p. 7)

La primera imagen, o la imagen primigenia, está intrínsecamente relacionada con una cuestión de vida y muerte. El niño es un ser vulnerable y lo sabe, sus sentidos están alertas para poder sobrevivir, a la vez que intenta conseguir el afecto y los cuidados que necesita. La fotografía se vincula con el registro que hacen los cuidadores de los sucesos importantes en el desarrollo del niño. Muchas veces al crecer, este considera que hubo imágenes omitidas, esto es cuando sus imágenes

primigenias se encauzan a la imagen-trauma, sea que el niño vivió maltratos que no se registran en el feliz álbum familiar, o que incluso no haya tal álbum o falten imágenes de miembros que lo abandonaron, como el padre o la madre.

Barthes (1990) tiene presente la capacidad de la fotografía de capturar la vida y por lo tanto de evidenciar la ausencia y la muerte, así es que al sujeto retratado en la imagen fotográfica lo llama *Spectrum*: «el retorno de lo muerto» (p. 38). Esa idea surge de la imagen primigenia que para este autor contiene la fotografía de archivo, que lo confronta con imágenes de su madre después de que esta muere, lo que produce en él un fuerte impacto emocional. El cuerpo gestante es el origen del ser humano, la imagen primera, así que el ver la imagen fotográfica de ese ser ahora sin vida es una aglomeración de imágenes, en las que la biografía se manifiesta desde incluso antes de la existencia propia: «Leía mi inexistencia en los vestidos que mi madre llevaba antes de que pudiese acordarme de ella» (Barthes, 1990, p. 116). Detenerse a observar el archivo fotográfico detona en este escritor una reflexión sobre su propia permanencia, el ser recordado en la historia, aun cuando él mismo vaya a desaparecer.

Pero aunque la fotografía sea un archivo que da una primera referencia hacia un tiempo pasado, el artista contemporáneo lo utiliza solo para hacer surgir un pensamiento presente, puesto que es imposible repetir el contexto en el que alguna vez surgió la imagen. El niño o adolescente que la vivió originalmente, o la imagen primigenia con la que esa fotografía se relaciona ya cambió con el tiempo, de modo que cada vez que

el archivo se vuelve a presentar hay un cambio de contexto, que el creador aprovecha para liberarse de ese significado pasado y conformar una nueva experiencia con la imagen.

Anna María Guasch (2011) explica que esto sucede en las creaciones del artista multidisciplinario Boltanski, quien convierte el archivo en «reliquias modernas que aluden a lo perdido» (p. 60). Este autor muchas veces utiliza la fotografía en instalaciones, en las que crea una atmósfera que parece a la vez infantil y tenebrosa, en la que se percibe la nostalgia de una imagen primigenia relacionada con la muerte: «El trabajo de archivo conserva y participa de la pulsión de la muerte: el trabajo del archivo es al mismo tiempo aquello que destruye el archivo. «No habría deseo de archivo —según Derrida— sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido»» (Guasch, 2011, p. 60); y destruir el archivo es la desobediencia a lo impuesto por el abandono, es el resistir a las imágenes—trauma al transformarlas en afecto por medio del arte.

La fotografía es un medio por el que se puede manifestar lo que Guasch (2009) llama la autobiografía visual, con la cual el artista persigue sus propias huellas y desglosa instantes vitales que lo conforman «siempre con la consideración de que la biografía no explica la vida, sino que corre paralela a ella, como en paralelo corren los raíles del tren» (p. 12). Es decir que la creación de una obra con la biografía no implica que sea una copia de la vida, ni un deseo de convencer al espectador o hacerlo entender lo que uno ha vivido, aunque hacer esto suele ser el impulso del artista novel.

Crear arte es vivir, es realizar una aglomeración múltiple de la diversidad de emociones, circunstancias y sentidos que se experimentan en un momento presente para compartirlo a los demás. Si el alumno de arte logra hacer esto entonces verá que su proceso artístico le puede hacer más llevaderas otras dificultades que experimenta en su vida, las cuales puede expresar en el interior de su obra. Si por el contrario, separa el arte de la vida, se sentirá presionado por esas otras cuestiones personales que abarcan su tiempo y energía, de modo que cesará su proyecto sin terminarlo. Claro que el artista habrá de valorar en cada caso sus circunstancias, pero el arte no debe ser otra fuente de malestar sino al revés, un recurso de liberación y un espacio para ser más libre.

Tal capacidad la posee la fotografía, con la que se puede elaborar la autobiografía visual, género con el que se establece «un nuevo nexo entre el autor, la vida y el trabajo que la describe más allá del autorretrato» (Guasch, 2009, p. 19). Aunque lo más evidente cuando se habla de uno mismo mediante la fotografía es capturar la propia imagen, la autobiografía visual va mucho más allá. La biografía no solo se conforma de un cuerpo desnudo, la identidad del sujeto está repleta de la cultura, la ropa, los espacios que se han habitado, los gustos y disgustos personales por ciertos alimentos o diversiones, en fin hay demasiados elementos por medio de los cuales se puede relatar la historia personal. Un artista que sabía cómo narrar su vida por medio de vivir fue Sol LeWitt, en cuyas fotografías captura:

La realidad de su existencia diaria. Según LeWitt, «la mejor imagen de mí mismo no es tanto la de un retrato ordinario sino las fotografías de todos los objetos con los que he vivido». Curiosamente, sin embargo, su obra se titula «autobiografía» y no «autorretrato»... La cotidianeidad de sus objetos, las experiencias vividas que LeWitt cataloga obsesivamente, todos estos detalles que forman parte de su vida o más bien constituyen la condición de su vida ... «implica el concepto de la vida, y la vida es algo vivido». (Guasch, 2009, p. 67)

El dar en ofrenda el tiempo vital para la creación artística, que es a la vez el vivir en el arte, es el ritual que lleva a cabo el artista para fundir las imágenes primigenias con el tiempo presente y lograr una presencia vívida. Es una resistencia al olvido y a la muerte, a la pérdida de la individualidad, de lo que uno es. Es impedir ser un sujeto ignorado dentro de una masa obediente, donde no es nadie y una vida no vale, por lo que se puede desaparecer sin rastro. Cindy Sherman es una artista que utiliza la fotografía con referencia al cine, que implica la cultura de masas, para auto-representarse en *stills*. En estos se congela a sí misma como una imagen ajena a la de ella, que sin embargo está mostrada con su cuerpo, lo que se relaciona con las imágenes primigenias de muchas mujeres:

El «still», en el caso de Sherman, se asocia a una lectura variada del sujeto femenino que sirve para representar la vida de una mujer en el sentido amplio del término, una

vida que el espectador tan sólo puede ver y «reconocer» mediante su inscripción en una tipología femenina familiar. Los diferentes papeles que la mujer adopta o los que adquiere la vida de una mujer provienen del artefacto cultural. Sherman es la artista que ha producido y, a la vez, el modelo que ha interpretado estos papeles en *Untitled film stills*, o, en palabras de Abigail Solomon-Godeau, es la que «siempre es ella y nunca es ella». (Guasch, 2009, p. 78)

La obra de Sherman es un buen ejemplo para mostrar que la fotografía puede poseer una cualidad biográfica que va de lo personal a lo colectivo, no siempre tiene que haber detalles de la vida íntima para que lo que se crea sea íntimo en extremo. Así la artista se muestra a partir de una imagen que la ha impactado en gran medida, por pertenecer a un cuerpo que solo por su género ha sido definido como un estereotipo, sin más salida que cumplir con su rol, en este caso de ser mujer. Esto se percibe en la obra de muchas artistas jóvenes contemporáneas, que con la influencia de los movimientos sociales actuales hacen nuevas propuestas desde la fotografía. Por este medio, a la vez que indagan en sus imágenes primigenias, las conectan con la experiencia de otras mujeres.

Valeria Peña

Hay autores noveles o estudiantes de arte que, aunque están todavía muy cercanos a sus experiencias límite, contactan con su sombra de un modo inicial. Esto les permite una primera

identificación de ella para compartirla en sus obras. Aunque todavía tengan una notoria influencia de estereotipos, por otro lado utilizan la ambigüedad como un elemento clave, con el que velan el dolor y juegan con su realidad. Tal es el caso de Valeria Peña Galaviz, quien traduce en sus obras sus experiencias íntimas relacionadas con la violencia de género y el aprisionamiento del cuerpo y la mente.

La joven creadora expone el tema de los *anexos*: centros de escasos recursos, para mujeres en situaciones de riesgo a causa de sus entorno de violencia, quienes suelen ser internadas de manera forzada, para separarlas de esos contextos donde se han arraigado a diversas problemáticas. Peña, que se involucró con estos lugares por motivos fuera de lo común, relaciona su comienzo en los procesos de creación artística con «la catarsis en las juntas que forman parte esencial del tratamiento en los anexos. Ahí escuchar a tus compañeras te confronta con tus emociones, pero debes de contenerlas en silencio, hasta que te permitan expresarte en la tribuna» (Peña Galaviz, 2022, comunicación personal). Así es como considera que aprendió a detectar sus imágenes primigenias de una forma inesperada, que canalizó a la realización de obras artísticas sobre esos tópicos.

Los anexos son un tema que debe abordarse con precaución, por las cuestiones éticas y ambivalentes implicadas; requieren de un considerable conocimiento sobre los diferentes grupos que los integran, además cada centro tiene sus particularidades. Por ejemplo, los familiares que ingresan a sus seres cercanos, casi siempre carecen de los recursos económicos o la

información necesaria para atenderlos en otros lugares. A su vez, ellos mismos están inmersos en los problemas sociales, de violencia, entre otros que forman parte de la situación.

En estos sitios, muchas veces apartados o escondidos, se ejerce una disciplina radical sobre los internos, en un control a través de lo que llaman la terapia ego-reductiva. Este método consiste en limitar la voluntad de la anexada, a quien se procura descontextualizar de todos sus hábitos corporales y mentales, dirigiéndola con minuciosidad mediante códigos de conducta, que modifican sus acciones físicas y su lenguaje. De este modo, se busca que al restituirse la libertad sobre su cuerpo lo comprenda de otras maneras.

En este tratamiento, la decisión y el poder sobre sus actos, hasta el mínimo movimiento, se le delega a otras personas, que han pasado por esos mismos procesos y tenido un cambio en su estilo de vida. Estas figuras de autoridad le deberán de transmitir a la interna esperanza y empatía, así como una confianza en la fuerza grupal con sus compañeras de encierro. Esto es con la intención de que salve su vida, con la imposición del programa que utiliza el centro, que incluye prácticas de oración dirigidas a lo que denominan como un Poder Superior.

Este tipo de instituciones, al interactuar con la familia, el Estado y la religión, ejercen sobre los sujetos las dos imágenes de la disciplina propuestas por Michel Foucault (2002). Estas son la *disciplina-bloqueo* y la *disciplina-mecanismo*, con las que la institución, al establecerse en los márgenes y cerrar sus puertas a lo que es ajeno a ella, desempeña funciones como «detener el mal, romper las comunicaciones, suspender el tiempo...

un diseño de las coerciones sutiles para una sociedad futura... la sociedad disciplinaria» (p. 212). Estas imágenes se superponen a los cuerpos de las personas, para condicionarlas a que se comporten de cierta manera, en este caso bajo la consigna de sobrevivir, aunque para esto deben renunciar o temer otras partes de sí mismas o del mundo exterior a la institución.

Peña Galaviz profundiza en esa cuestión mediante el concepto de la *imagen totalizante*, propuesto en su tesis *El cuerpo ambiguo de la danza contemporánea: una confrontación con la imagen del poder* (2023). En esta, señala que quienes se involucran constantemente con las imágenes de la disciplina—mecanismo y la disciplina—bloqueo, las difuminan con la imagen de su representación propia como sujetos, sin poder distinguirlas de sí mismos. Para Peña, esa fusión constituye a la imagen totalizante, la cual es una representación interna del sujeto, que se identifica con la obediencia a una imagen formada e instituida por otros. Así, se percibe en un ciclo cerrado, cree que lo único que puede hacer es ejercer la performatividad impuesta por el poder de esa imagen.

Apoyándose con la teoría de la imagen, la filosofía y otras áreas, Peña Galaviz (2023) plantea que la imagen totalizante se origina en las *imágenes primigenias trauma o huecas* (Quirarte, 2021), que surgen desde el desarrollo del sujeto en su infancia y adolescencia. Para esta propuesta se apoya en los planteamientos de Ronald Laing (1982), psiquiatra que estudió y criticó que las autoridades familiares y sociales, al definir al niño repetitivamente con ciertas características, provocan que este se las apropie, por lo cual nunca llega a conocerse y validarse a

sí mismo. El médico sugiere que esta misma dinámica implica que, como muchas veces los mandatos se expiden de manera indirecta, el niño no podrá identificarlos como una orden, sino que asumirá que él o las circunstancias son de esa manera de forma natural.

Las imágenes primigenias huecas son la huella que queda en la psique, de las experiencias límite que ocultan la imagen presente del cuerpo, ya que enseña a los niños a ignorar sus propias sensaciones e intuiciones, pues aprenden a temer los peligros que les implicaría desobedecer. Según Peña Galaviz (2023), esta misma situación se reproduce a nivel social, puesto que los sujetos desde la infancia internalizan esa imagen, lo que causa que de adultos ya no puedan reconocerla como algo distinto a ellos mismos. Entonces, al identificarse con ella, la defienden y vigilan que se perpetúe, tanto en sus cuerpos como en los de los demás.

Pero siempre hay resquicios que evaden al poder, en los momentos donde se manifestó para el infante o la adolescente una imagen primigenia de afecto, que el anexo en su estructura de extremos opuestos también saca a relucir: «Creo que no somos una sola imagen. Hay mucho aconteciendo al mismo tiempo; lo que percibimos en primera instancia tiene siempre otra cosa detrás, ocultándose, que implica emociones profundas. Hay que verlas» (Peña Galaviz, 2022, comunicación personal). Teóricos de la imagen como Mitchell (2009) o Freedberg (2011), han puntualizado sobre el papel que tiene la imagen para hacer reaccionar a las personas de una forma determinada y actuar hacia los otros cuerpos de modos que llegan a

ser incluso extremos. La obra de Peña apunta a imágenes de este tipo, como la de la salvación, que sustituye la protección del cuerpo con la promesa de una recuperación más elevada del sujeto.

Aunque hay anexos de muchos tipos dispersos por América, Peña se centra en los que de mujeres menores de edad en Jalisco, México. En estos realizó en el 2019 sus dos primeros proyectos de fotografía, *Lo que quise decir* y *Lo que quise decirles*. Aunque en estos hace referencia a ciertas actividades del anexo, lo hace para profundizar en «las experiencias internas de las jóvenes en ese lugar, así como en las dinámicas de violencia que están detrás de que esas chicas terminen ahí y de que tengan las vivencias que se acostumbran en estos centros» (Peña Galaviz, 2022, comunicación personal). A la creadora le preocupa cómo a estas adolescentes se les suele criminalizar y culpabilizar por su situación, lo que ignora la incidencia del contexto social mexicano, la cuestión de clase, entre otros factores. Como no logran adaptarse a estas dinámicas opresivas, son recluidas. A su vez, los anexos se señalan como los lugares de su pérdida de libertad, cuando esta, según Peña (2022), se origina desde mucho antes, con problemáticas como el machismo o la narcocultura.

La obra de Peña desobedece al silencio que prevalece sobre temas tabú que discriminan en este caso a las mujeres, quienes suelen ser socializadas para ignorar a su cuerpo y experimentar como una imagen hecha por otros. Como explica Teresa de Lauretis (1992), a la mujer se le representa como: «espectáculo, objeto para ser contemplado, visión de belleza

—y la concurrente representación del cuerpo femenino como locus de la sexualidad, sede del placer visual, o señuelo para la mirada» (p. 64). Imagen para complacer a los otros, darles cuidados, atenciones y el tiempo de la mujer, es decir su vida, el sacrificio del cuerpo femenino a la imagen totalizante, que oculta o normaliza las violencias que implica.

En el caso de los anexos, «aunque muchas veces, según sea el centro, te invitan a actuar de modo diferente al de las personas del *mundo de afuera*, la imagen totalizante machista se reproduce» (Peña Galaviz, 2022, comunicación personal). La autora explica que al terminar su proceso de meses de encierro y terapia ego-reductiva, muchas adolescentes no tienen un lugar que las reciba, o les implicaría volver a violencias muy fuertes, por lo que se quedan a vivir en esa comunidad que les asegura casa, comida y un grupo de apoyo. Pero en esta también es usual que experimenten agresiones como acoso sexual, embarazo adolescente u otras que son invisibilizadas por el enfoque que en estos lugares se tiene ante ese tipo de situaciones, ya que sus limitados recursos se concentran en su prioridad de evitar la muerte de las personas. Así la imagen totalizante puede disfrazarse con una intención de protección, lo cual causa mucha confusión en las adolescentes y las infantes, que están vulnerables.

Las imágenes de este tipo, para Peña Galaviz (2023), son características de las familias de las anexadas, donde prevalece un ambiente en el que el amor está limitado por distintas adversidades, que conllevan a que el niño renuncie a la posibilidad de experimentar su propio yo, en favor de asegurar su supervi-

vencia. Pero como menciona Peña, para Estela Welldon (1993) la renuncia a la imagen que es la esencia de uno mismo conlleva un camino de autodestrucción, que es propio de las personas anexadas. Con estos conflictos en mente, en 2021 Peña creó *Lo que quise decirle a mi madre*, serie fotográfica donde problematiza sobre la relación entre madres e hijas, así como la de mujer-maternidad, a partir de las historias de anexadas y sus imágenes primigenias con estos temas.

Lo que en la familia o la sociedad se manifiesta como violencia simbólica o incluso física, Peña (2002) dice que en el anexo se demuestra explícitamente como «un control tajante sobre el cuerpo. Tú no debes hacer ningún tipo de acción o movimiento sin que te lo autoricen. No puedes hablar, no puedes mirar» (comunicación personal). El ser mirada con presencia, conforme al presente del ser y del cuerpo, en vez de desaparecer en las ideologías o intereses de los demás, es una inquietud que se encuentra en el fondo de las imágenes del arte. Las imágenes primigenias son las que le dan ese contenido a la obra, por su origen profundo desde el interior de los afectos del artista.

En los autorretratos que Peña realizó en el anexo, se muestra como un cuerpo que adquiere forma con base en sus imágenes primigenias. Al retornar a ese espacio y fotografiarse donde vivió experiencias liminares, entre los cuerpos de sus compañeras, la autora metaforiza con el movimiento dancístico lo que no está permitido expresar con palabras. La imagen del cuerpo danzante, que hace referencia al inconsciente y los pensamientos sostenidos en el silencio, contrasta con el

espacio reducido de atmósfera rígida, que facilita la vigilancia continua de la mirada. Pero en esto hay una ambigüedad, puesto que Peña (2022) comparte que la base de su proyecto es la contradicción que hay en la liberación interior que conlleva un encierro físico, que cuestiona el encierro interno que puede haber, aún cuando se tiene libertad en lo externo.

Los géneros o disciplinas artísticas que se eligen al momento de materializar un tema también tienen relación con las imágenes primigenias. Peña expresa que aunque un autor puede experimentar con diferentes formatos y técnicas, «presientes cuál te acerca más a lo que te obsesiona. Me interesa el estatus de la fotografía como archivo, como prueba, que al usarlo como ficción puede darle a las imágenes que construyo un sentido de evidencia, de lo que fue, aunque no haya sido mirado por los demás» (2022, comunicación personal). Esto se relaciona con las ideas de Roland Barthes sobre la cámara lúcida, donde el autor expone que la *Referencia* es lo esencial en la fotografía, el referente que permanece: «La Fotografía no rememora el pasado ... El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia) sino el testimonio de que lo que veo ha sido» (1990, p. 145). Esa cualidad de la fotografía hace una fuerte sincronía con las imágenes primigenias de ciertos artistas, por su quietud que congela el tiempo, atrapado por el ojo de la cámara en imágenes que muestran el mundo de un modo distinto que no imita, sino que presenta.

Por otro lado, en el arte fotográfico, la evidencia no se refiere al mero registro, sino que con sus imágenes es posible cambiar el contexto de la mirada sobre un tema que está totalizado por

otra imagen, que paraliza los sentidos. A esta última la fotografía puede desestabilizarla, de modo que cambie la percepción del espectador para abrir sus posibilidades cuando mira al otro, como dice Didi-Huberman (1997): «El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos... Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto» (p. 47). Siempre quien mira es un sujeto, de este modo carga la imagen con significados, pero no solo con los suyos, sino en un juego con los que la imagen puede proponerle.

Cuando la fotografía contiene una imagen primigenia, la inquietud que causa en el espectador es grande, puesto que proviene desde lo más hondo de los afectos humanos. Como se ha comentado antes, esta imagen contenida en la obra genera una atmósfera, que es la que por medio de los sentidos envuelve al espectador y lo involucra con la pieza, llama a sus propias imágenes. Los indicadores sensoriales o temporales son lo que hacen presente a las imágenes primigenias dentro de las nuevas imágenes que el artista crea, a las que les dan su potencia, como dice Peña:

Tienes una imagen de un momento en el que hubo una emoción, un suceso, con su atmósfera particular, de cómo se experimentó ese acontecimiento. Cuando la recreas, por ejemplo tomas la presentación de la luz que había (dura, cálida, escasa, etc.) el sonido de ese entorno (gritos, silencios), la atmósfera que hace el cuerpo con su movimiento (cómo te latía el corazón, tu tensión muscular), vas dirigiéndote a la emoción, a re-crear la imagen en tu obra. Por eso yo percibo

atmósferas parecidas, en el anexo, en las habitaciones de mis maquetas, es un peligro contenido bajo las apariencias. (2022, comunicación personal)

Con la atmósfera, los artistas logran mostrar cuestiones que son muy dolorosas e íntimas para ellos como para exponerse a decirlos de forma directa. Por ello es importante que los autores noveles o alumnos de arte aprendan a metaforizar sus mayores inquietudes con atmósferas ambiguas, con las que puedan expresarse plenamente, sin reservas causadas por el temor a exponerse. Además, el presentar situaciones con fuertes cargas emocionales por medio de la ambigüedad, da la oportunidad a los espectadores de prestar atención a un tema desde otra perspectiva, con la que tal vez se les dificultaría relacionarse o empatizar si se les planteara de forma literal y obvia.

En ese sentido es en el que la atmósfera es un factor clave, puesto que coloca en el juego de la imagen artística factores que no imitan a las imágenes primigenias, sino que las replantean en el tiempo presente, no conforme a una situación única, sino abierta a una multiplicidad de significados. La atmósfera permite a la obra convertirse en la paradoja que Didi-Huberman (1997) invita a vivir: «abramos los ojos para experimentar lo que no vemos, lo que ya no veremos —o más bien para experimentar que lo que con toda evidencia no vemos (la evidencia visible) nos mira empero con una obra (una obra visual) de pérdida» (p. 17). Para lograr lo anterior con el espectador, el artista, como parte de su proceso creativo, se zambulle en una investigación teórica, sensorial y con materiales, en la que

identifica y problematiza los elementos conceptuales y formales con los que creará sus imágenes.

Esto es la base de la pieza artística, pero también de la motivación del artista, quien se descubre a sí mismo y ante los demás cuando reflexiona otras posibilidades de experimentar su propia forma de ser, así como los sucesos relacionados con la imagen primigenia, y por lo tanto con el cuerpo, dado que: «los cuerpos, esos objetos primeros de todo conocimiento y de toda visibilidad, son cosas para tocar, acariciar» (Didi-Huberman, 1997, p. 14). Si como en ciertas ideologías, se percibe al cuerpo como un contenedor de una imagen hueca, este no tendrá importancia por sí mismo, solo como cavidad para ser llenada por otros y sus intereses.

Peña (2022), dice sobre su obra *Lo que quise decirle a mi madre* que incluso el espacio vacío no está hueco: «Las maquetas son cuerpos que en sus espacios contienen imágenes ausentes; la casa que a pesar de tenerlo todo para ser habitada, no tiene ninguna persona esperando detrás de sus puertas cerradas» (comunicación personal). Estas imágenes están en la atmósfera, hacen imágenes que cuestionan a la imagen de la derrota callada, el llanto en el baño o la sonrisa forzada en la cena familiar, de una madre, de una hija. Situaciones que en el caso de las chicas que fueron abandonadas desde su infancia, no existieron nunca, solo fueron imaginadas. Por otro lado, como imagen la casa aún tiene la posibilidad de acoger, como juguete armable se presta al juego que puede fundamentar un hogar acogedor.

El artista es creador de imágenes porque tiene necesidad de expresar aquellas fundamentales para él, que en su momen-

to no pudo percibir o expresar con plenitud, al estar limitado bajo consignas de ideologías que no permitieron visibilizar con profundidad la complejidad de los sucesos. De esta manera, la creación artística hace una restitución de los afectos, para Peña (2022) esta actividad «reduce la angustia pues transmite un conocimiento diferente, en el que se difuminan los determinismos, lo cual me da la esperanza de que me puedan recordar siendo yo misma y no una imagen creada por otros» (comunicación personal). Esta autora usa la fotografía y la escultura como medios para experimentar con los sentidos y cuestionar sus propias prácticas corporales. Así crea nuevas memorias del cuerpo, que captura en imágenes que contradicen lo establecido.

Algo que llama la atención es que hay artistas que tienen una formación más vasta en cierta disciplina, pero al momento de crear se deciden por otras, a veces ramas que parecen ser muy diferentes. Cuando los temas que se abordan en la obra tienen que ver con fuertes impactos sobre los cuerpos, lo intuitivo sería pensar que la danza, arte en el que se formó Peña, es más cercana a lo corporal que la fotografía, disciplina que a primera vista más bien se relaciona con las máquinas. Pero conforme el artista se involucra más en el conocimiento de sus imágenes primigenias, su enfoque creativo se direcciona en una relación más cercana con lo que ellas implican.

Por ejemplo, Peña (2022) explica que «danzaba en confrontación con la violencia física o la verbal, que son más evidentes; pero entendí que para mí es más potente lo que está detrás de eso, validándolo o propiciándolo, que se vincula con la violen-

cia simbólica y por lo tanto con las imágenes» (comunicación personal). Lo esencial de su obra implica la relación entre el cuerpo y la imagen, entre quién es poseído o capturado y quién es liberado, por lo que la cuestión no está entre presentar un cuerpo tal cual o solo una imagen, sino una imagen del cuerpo o el cuerpo que es imagen. Esto tiene que ver con las preocupaciones más agudas de la autora, lo más primigenio de sus afectos, que la llevaron a la fotografía:

Quiero entender al cuerpo desde la imagen, para comprender esas imágenes que se me imponían, o por qué cuando llegaba a ser yo misma se me decía que no estaba siendo yo, que no me quería, y que entonces no podía amar ni ser amada. En cambio, cuando actuaba de una forma que yo no era, pero que se me ordenaba que fuera, se me decía que esa era yo, aunque sentía que solo estaba siendo una imagen. Había una promesa de amor, pero nunca fue para mí, sino a la imagen que yo encarnaba. Ahí mi yo habitaba la imposibilidad. (Peña Galaviz, 2022, comunicación personal)

Este es un claro ejemplo de cómo los artistas son impulsados por una búsqueda de afecto, de solucionar en su interior o transformar con la ficción algo que en la realidad les ha causado dolor e impotencia, que es una imagen primigenia que punza su imaginación y les requiere atención. Peña (2022) menciona que aunque estudió danza para cuestionar a la violencia desde su cuerpo, se dio cuenta de que no podía lograr eso sin primero comprender aquella imagen que se ejerce sobre el

cuerpo agredido. Conforme los artistas se adentran en ese tipo de reflexiones, las obras se convierten en una sublimación de las imágenes de su psique profunda, ya con la conciencia de los conflictos que se vivieron, en este caso entre el cuerpo y la imagen, por medio de una imagen de violencia.

En estos cambios entre imágenes se involucran arquetipos: imágenes que pueden ser representadas con lo místico o lo religioso, que apabullan al artista en su infancia. Esas imágenes, encarnadas también por personas muy cercanas a este, producen en el niño incertidumbre sobre si conseguirá afecto de figuras arquetipales, con las que siente que no puede relacionarse con cercanía, por que se muestran con imágenes elevadas, poderosas. En la experiencia de Peña, en las dinámicas marcadamente religiosas existe una relación:

Del dominante y el sumiso, el que sacrifica y el que recibe, el que lo es todo y quien no es nada. Hay una cita de Badinter que dice que la mujer debe encontrar placer en el sufrimiento, lo que cierra un círculo de violencia: si la mujer se niega a asumir su ‘verdadera naturaleza’ masoquista, será desdichada. (2022, comunicación personal)

Esa situación de sometimiento del cuerpo es plasmada por Peña en sus obras, pero hay un contraste que produce ambigüedad, porque aborda los casos donde la violencia se realiza con la creencia de que hay protección o afecto al hacerlo. Aquí se evidencia lo primigenio que contienen esas imágenes, la

búsqueda por la supervivencia, por estar a salvo, que el artista busca en sus exploraciones creativas.

La ambigüedad o ambivalencias éticas que implican el deseo de sobrevivir en un mundo estructuralmente violento, se presentan como dilemas tangibles en las creaciones artísticas por medio del punto ciego. Cada tema que se aborda está rodeado de cuestionamientos sin resolver, puesto que involucra muchos factores, incluso contradictorios. Como dice Anne Borgart (2013), la responsabilidad del artista es: «devolvernos el potencial, el misterio y el miedo, el temblor. James Baldwin escribió: «El cometido del artista es destapar las preguntas que están ocultas por las respuestas». El artista intenta indefinir, presentar el momento, la palabra y el gesto como algo nuevo» (p. 94). Así, en las obras de Peña se presentan disyuntivas como la de permanecer con alguien que amas pero que sientes que te daña, la de tener una relación más amorosa con otros aunque pudieras oprimirlos, o la de cambiar tus circunstancias de vida al costo de un proceso radical.

El descubrir sus dudas internas en sus obras es importante para Peña, pues al partir de preguntas, la vivencia en el anexo no se puede reducir a un solo punto de vista, ya que: «Se aprende a hacer lo que sea necesario para sobrevivir, cuando a las mujeres, más que nada por razones de género, se nos limita a depender de otros. El conocer esa resiliencia es sorprendente y me dio mucha seguridad» (Peña Galaviz, 2022, comunicación personal). Con la acción de desnudarse de una forma cubierta, los artistas pueden decirle a los demás lo que necesitan decirse a sí mismos, por lo que, aunque el proceso sea doloroso,

vale la pena crear. La imagen resultante es una <<*imagen-jirón* que deja que surja un estallido de realidad... donde cada uno, de repente, se siente mirado>> (Didi-Huberman, 2013, p. 124); es la verdad que comienza desde las experiencias primeras del cuerpo, las imágenes primigenias que al ser replanteadas invitan a una relación más empática con los otros cuerpos.

Gracias a la identificación de la imagen primigenia, los artistas pueden desde sus primeras creaciones tener una experiencia de autoconciencia, en la que cambian la mirada hacia su cuerpo y el del otro. <<Cuando descubrí esas otras imágenes, me desprendí de la que otros me hacían creer que era la mía, así conocí una imagen de libertad>> (Peña Galaviz, 2022, comunicación personal). La imagen primigenia ha sido identificada por todo gran artista, es por eso que se vuelve necesario que los creadores nóveles aprendan a identificarla en aquellos que los inspiran a realizar arte. De esta manera desmitificarán a los artistas destacados como personas ajenas a lo cotidiano, y notarán que en ellos también reside esa capacidad potente y creativa que esta imagen aporta al arte.

La Tabla de Elementos Artísticos en la imagen primigenia

La imagen primigenia es una representación con excedente de presente. La *Tabla de elementos artísticos* (TEA) está hecha de ese exceso, al estar compuesta por la acumulación de presentes de todos sus elementos. Este método busca sincronizar todos los presentes que sus conceptos tienen, de manera que sobrecargan los sentidos, hacen real la fisicalidad de la percepción, la corporalidad del sujeto que experimenta la obra artística. Dicha tabla es la encargada de recuperar el presente en la imagen que el artista trabaja cuando empieza a hacer proyectos de arte, de ahí las múltiples capas de presente que al utilizar esta herramienta se añaden a la obra artística.

La TEA hace que la multiplicidad de presente sea visible en la obra artística. El mismo Béguin (1954) explica que: «Los sentidos y las pasiones sólo hablan por medio de imágenes, no escuchan más que a las imágenes. Todo el tesoro del conocimiento, lo mismo que el de la felicidad humana, consiste en imágenes» (p.82). Es por esto que al investigar me propuse conocer a la imagen, de lo que resultó la Tabla de Elementos Artísticos. Con esta se busca la efectividad en la creación del arte, para que la pieza, como un *engrane*, explote la temporalidad del sujeto

que participa en el fenómeno del arte. Al intentar sincronizar la imagen en la imagen, debido también a los múltiples presentes, producir presencia no es algo alejado a lo que deseaban los poetas románticos, ya que:

La ambición de la poesía romántica es llegar, por medio del acto de la creación, a esa misma contemplación sin objeto, a esa pura presencia inefable hacia la cual se orienta el místico. Esta ambición define la osadía de la tentativa romántica y también sus límites. Porque querer hacer de la poesía el camino del conocimiento, cuyo término es el total despojamiento de imágenes, es hacerla depositaria de las más nobles esperanzas humanas; pero, a la vez, es conducirla a su propia negación. (Béguin, 1954, p. 485)

La pura observación de lo que uno es. La autoafirmación de la nada en la contemplación. Cuando intensificas la luz en un objeto desaparece por la intensidad de la sobre exposición lumínica. En contraparte, en el espacio exterior se percibe una oscuridad total cuando en realidad está inundado de luz, solo que a esta no la atraviesa ningún objeto que la evidencie al rebotarla. Así pasa con el arte, el objeto desaparece para ver al otro, verse a sí mismo. Crear el *campo vacío* es lo que tal vez podría compararse con la idea de los románticos. La importancia del *estar en el mundo* la determina el vacío, la comparación, el alejamiento, el distanciamiento de *lo otro*. Cuando las imágenes primigenias se ha alejado lo suficiente se asimila el estar en el mundo de forma objetiva, con la tranquilidad de

poseer pensamientos sólidos, lo que en términos de arte quizá es cuando se dice que un autor ya es maduro.

Al procurar que surjan las imágenes primigenias, lo que sucede es que uno mismo se mete hasta el inconsciente profundo, donde ocurre una explosión, una conexión o una adherencia de lo hondo a lo más hondo, de ahí quizá su eficacia para sentir la sincronización de un arte que está verdaderamente hecho desde lo íntimo, desde lo legítimo. Lo genuino no puede ser ignorado ni falsificado, aún si algo se percibe impostado o superfluo en muchas ocasiones es legítimo, si existe esa sincronización con el inconsciente.

El pasado es lo que nos mantiene vivos al estar suspendidos por una reacción a esas imágenes primigenias, que se establecen para marcar pautas en el destino. Es decir, que las imágenes del pasado sobreviven en el inconsciente, pero cuando se es artista, se buscan y se hacen conscientes para re-trabajarlas, re-fundirlas, re-elaborarlas con el presente. Entonces la fusión de las imágenes pasadas y presentes que se proyectan en el fenómeno del arte hace que se conozca de forma evidente al sujeto creador y al espectador (co-creador) al mismo tiempo, ya que está presenciando una lejanía para visualizarse de cerca. Es un objeto hecho desde lo más íntimo. Por eso la crítica muchas veces puede doler, hacer sufrir al artista, pero este debe saber que el crítico no juzga sus imágenes primigenias como tal, sino que analiza la presentación que se le da con una técnica, en una forma artística. La lectura que se hace de una obra literaria también se realiza en el psicoanálisis, ambas la requieren para relacionar:

Los juegos de palabras con el inconsciente, es decir, para interpretar el texto, no como el resultado de las intenciones conscientes del autor, sino como el producto final de un proceso de *represión*. El texto, . . . ha de leerse ‘sintomáticamente,’ del mismo modo como el analista oye lo que dice su paciente o como Freud analizaba los sueños. (Selden, 2010, p. 246)

Esto que sucede con la literatura, también ocurre con otras manifestaciones artísticas, ya sea pintura, fotografía, escultura, etc. En estas, en vez de juegos de palabras hay juegos de luces, de trazos, de formas, que motivan al espectador a descubrir las imágenes primigenias con la ambigüedad, el campo vacío, la metáfora, y demás elementos de la TEA. Estas claves son grietas para poder develar el sentido oculto de la obra de arte, del autor y de nosotros mismos como lectores. De ahí que indagemos cómo es que el autor *produce* obras todo el tiempo, de saber qué es lo que busca para poder conocerlo en nosotros a profundidad.

Cuando se hace un proyecto artístico se ahonda en la psique, ese espacio que existe al principio de la producción es donde el artista tiene que pensar en la justificación del proyecto ¿Por qué es importante para mí y para los demás este proyecto? ¿Qué es lo que me inquieta, la pregunta o idea que me asalta constantemente, qué es lo que siento que es una necesidad decir? Así el autor piensa en cómo acercarse a la obra artística, con un tema que tiene que ser de interés no solo para él sino para personas de muchos lugares.

En un tiempo en el que hay una saturación de información que entumece los sentidos en vez de despertarlos el artista comprometido se cuestiona, como la obra de Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (2009). Pensemos en las producciones de otros autores internacionales: Gabriel Orozco (*Papalotes negros*, 1997), Erika Diettes (*Sudarios*, 2011), Damien Hirst (*Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, 2017). La vida y la muerte con Orozco, el poder y el mito con Hirst, el exterminio del cuerpo y la violencia con Margolles, los estragos de la violencia con Diettes. Todos tienen un tema identificable, que nos hace preguntarnos en lo individual y en lo social qué estamos haciendo con la vida, o si es un caos de mundo el que dejamos.

Esta preocupación antes de ser social tiene un anclaje en las imágenes primigenias, en lo que verdaderamente importa para los autores. Su estructura interna está en estas obras porque es muy importante para cada uno de ellos. La energía psíquica empleada en cada obra es agotadora y según sus proporciones llevó un tiempo y esfuerzo de elaborarse, pero vale la pena porque es algo que para cada artista era vital enunciarlo, sin lo cual su vida tendría menos sentido. Hay un proyecto socialmente visible porque han sincronizado estas imágenes con los asuntos del presente social y del arte.

Así se obtiene lo que en la TEA es la *justificación* del proyecto. Una sincronización con lo más posible, que es para el artista lo más importante a realizar para que se hable de ello, para poner ese tema a la vista, de modo que se le preste atención con sensibilidad. Esto es clave porque cuando se realiza una

justificación al principio de la carrera artística, los estudiantes de arte no saben con certeza que tienen algo crucial para decirle al mundo. Después de la adolescencia, cualquiera ya tiene imágenes primigenias que puede exponer, porque están hechas de las experiencias límites que ha tenido en su desarrollo.

Quien toma en cuenta las imágenes primigenias se conoce mejor, y empieza a tomar en serio el arte que realiza, ya que a la vez vive un proceso en un modo terapéutico. Es decir, al hacer obras empieza un camino que pronto se asentará y hará relucir su tema, de modo que pueda desplazarlo a otros límites y se diversifiquen sus trabajos. Para esto el alumno debe indagar en las profundidades de su mente, reflexionar en lo que es no solo importante sino fundamental para él, que sea la estructura que sostiene su vida. Si esto lo hace con ayuda de otros, evitará el agotamiento físico y psíquico durante la elaboración de su pieza.

Un artista puede apoyarse con la lectura, la investigación corporal y conceptual, las entrevistas a expertos y la experimentación con materiales junto con personas que ya tienen experiencia en ello. Hay muchas personas muy apasionadas por lo que hacen, que se alegran de ver a otros involucrados en lo mismo que ellos, de modo que tienen la disposición para apoyar a quienes apenas comienzan a crear arte. Si el alumno busca a estas personas con una claridad en sus objetivos y muestra un deseo honesto por saber lo que pueden aportarle, recibirá ayuda, y el resultado será más satisfactorio, al surgir desde una red de cooperación.

Como profesor, he podido ver que la mayoría de los alumnos o noveles en el arte inician por hacer un proyecto sobre algo donde no tienen verdadera pertenencia, es decir, que no se les hace fundamental en su vida, en su esencial particularidad. Entonces no pueden comprenderse a sí mismos con su proceso artístico y no lo llevan a término, o lo hacen sin solidez ni potencia. Pero hay acciones simples con las que el artista puede empezar un acercamiento a sus imágenes primigenias, como por ejemplo «para los pintores figurativos, la elección de los modelos y de los motivos constituye un primer nivel de inscripción (auto)biográfica» (Chevrier, 2013, p. 21). En muchos de los actos que el creador realiza, con la idea de que no existe una relación con el inconsciente, en realidad sí la hay. Cada detalle que se incluye en el proceso artístico debe ser tomado en cuenta, no como un relleno, o un elemento que parece agradable dentro de la pieza, por estar a la moda o para obtener cumplidos, sino como algo significativo, con un sentido que aporta peso a la obra.

El realizar arte requiere de una gran entrega, porque son productos que llevan mucho tiempo, material, cooperación con otros, es decir, recursos financieros y humanos, tiempo programado, etc. Entonces los alumnos se desaniman, dejan empezado su trabajo, pero aun así lo exponen, aunque haya quedado como ejercicio escolar inacabado. Pero en ese proceso poco desarrollado hace falta desentrañar a las imágenes primigenias, desobedecer a los límites personales, aunque sea retador hacerlo, sin apelar como justificación de la obra a la complacencia personal o de cierto público.

Una pieza puede gustar o no a un espectador, pero ello no define la eficacia de la obra. El fenómeno del arte solo sucede con piezas eficaces, con un fondo y una técnica trabajados; la entrega del cuerpo del realizador es muy visible en la obra, de modo que la técnica aún en el siglo XXI tiene importancia, pero sobre todo la sincronización temporal de sus elementos. Es por esa misma eficacia que la realización del objeto artístico es posible cuando se piensa en la sincronización de las imágenes primigenias con los elementos de la TEA, para lograr una metaimagen con la que se elaboren piezas sumamente interesantes. Cualquier sujeto, espectador de la obra, vive de forma cotidiana lleno de angustias, con problemas sociales y personales que lo afectan y que suelen ser ignorados. El artista tiene la oportunidad de mirarse a sí mismo como ese sujeto, que también es el otro que ha experimentado algo como él, por ello hay que animarse a crear más y entregarse a ello sin reservas.

El pasado del artista es una imagen presente

El alumno o novato en artes puede realizar una obra de arte de calidad. No es necesario limitarse a la creación de ejercicios escolares o experimentos surgidos de ocurrencias, solo para cumplir con la entrega de un trabajo o exposición. El comprender cómo funcionan las imágenes primigenias es el punto de partida para adquirir la seguridad de que todos tenemos algo importante para decir, y que al expresarlo somos clave para la existencia de los demás, así como otros lo han sido para la nosotros. Darle valor a lo que es trascendente para uno mismo, es también dárselo a otros, pues en el tiempo presente se comparten ciertos problemas y preocupaciones del mundo actual, aunque sean vividos de diferentes maneras.

El proceso de indagar en las imágenes primigenias es complejo, desafío que aumenta con las presiones actuales de producir de forma instantánea y constante, con la menor cantidad de tiempo y esfuerzo invertidos. Pero esto no aporta algo valioso al sujeto, solamente le da productos desechables. La creación de obra artística implica una elaboración opuesta a esa. Es un entregarse de lleno a encontrarse con la propia vida y por lo tanto con la de quienes la conforman junto con nosotros; ahí es donde tiene su papel la imagen primigenia.

El desarrollo de la persona se marca desde la infancia, los niños son seres muy inteligentes y perceptivos, que se dan cuenta de las sutiles capas de emociones que los rodean, aunque a veces no tengan palabras para describir lo que ocurre. Conforme se hacen adolescentes abarcan una gama de experiencias, que en el caso de quien hace arte, incluyen muchas imágenes trauma, pero también hay otras de protección y cuidado, sin las cuales no hubiera podido sobrevivir.

Estas imágenes de afecto son las que el creador busca con anhelo, son las que lo impulsan a la creación artística, y como estas son su motivación, el encontrar sus imágenes primigenias es un factor clave para que se continúe con la conformación de piezas de arte. Cuando no existe aún el hábito de indagar en el interior de uno mismo y confrontarse con imágenes que han sido dolorosas o que dejan a la persona muy sensible, es conveniente intentarlo con cuidado, con la ayuda de quienes ya tienen herramientas para hacerlo de una forma efectiva, que sea honesta a la vez que no cause mayor daño. En este proceso, el estudiante de arte puede apoyarse con expertos en psicología, con otros artistas, con maestros y otros tipos de personas dedicadas al autoconocimiento. También puede recurrir a materiales de texto, videos y al apoyo de seres queridos que conocen al individuo, que pueden ayudarlo en ese proceso. Crear arte requiere de los demás y pedir ayuda se vuelve determinante si se quiere lograrlo, además de que la investigación emocional, conceptual, con materiales y con formas es indispensable. Pero encontrarse con las imágenes primigenias debe ser motivo de liberación, no de más malestar,

es atender esas experiencias íntimas que en su momento parecieron no ser importantes para otros, pero que significaron la vida misma para uno.

Conocer a las imágenes primigenias no es un proceso que se resuelve en una sola obra, más bien en eso consiste la trayectoria del creador, que llega a su mayor profundidad en la etapa de madurez como artista. Por ello, requiere paciencia y atención en el tiempo y el ritmo de las obras, que es el de la vida del autor. Cualquier artista ha pasado por ese proceso, hasta los más reconocidos. El estudiante al iniciar en el arte puede sentir que la posición de aquellos es inalcanzable, pero con las imágenes primigenias en mente, puede concluir que pesar de sus ventajas y desventajas personales, posee los fundamentos para que en su trayectoria logre creaciones como las de estos artistas.

En la primera parte de este libro se analizó cómo esas bases o imágenes esenciales se relacionan con los afectos y cómo por medio de la escritura se metaforizan para generar una atmósfera en la obra. En estas metáforas, los elementos biográficos se presentan como lugares en los que se ha vivido, climas, personalidades que se han conocido, experiencias vitales que incluyen emociones y sentidos corporales. Luego, esto se conectó con la poesía, la pasión por el crear, el alargar la imagen en el tiempo de una larga novela o concretarla en unos cuantos versos. Ahí se analizó que todo artista tiene una preocupación fundamental, diferente para cada uno, que define la intencionalidad con la que se construye la cualidad del movimiento, del ritmo, de la lógica y demás elementos que conforman la obra.

Luego, este escrito se detuvo en dos disciplinas artísticas particulares, el cine y la fotografía, en los que se estudió cómo ciertos artistas aprovechan la cualidad visual para desplegar sus imágenes primigenias. Se identificó la imagen primigenia expresada con la ficción de los monstruos de Guillermo del Toro, reconocido cineasta mexicano, con muchos años de experiencia que lo han afirmado en su labor, que tuvo sus inicios en un entorno de religión e inseguridad social. Por otro lado, también se analizó esa imagen en la obra de Valeria Peña, estudiante apenas en sus inicios de descubrirse como creadora, que intercepta metarrelatos que afectan a diversas mujeres en el contexto actual, de modo que liga lo íntimo con lo social. Al observar a autores que se encuentran en posiciones tan distintas en su creación, se quiso reforzar la idea de que las imágenes primigenias están presentes en la realización artística, sea esta de un creador maduro o principiante, por lo que no hay que tener miedo a entregarse a hacer un proyecto sólido.

Por último, se revisó el papel de las imágenes primigenias en las artes visuales, planteando a la Tabla de Elementos Artísticos como herramienta de apoyo para potenciarlas en la obra. Quien está interesado en crear arte puede jugar con sus elementos, para elaborar una creación sólida, sustentada en sus imágenes primigenias. El campo vacío, los sentidos, la metaimagen y demás elementos de la TEA explicados en *Los juegos de la imagen* (2024), se pueden identificar en la biografía propia. De este modo, al analizar la carga emocional que tienen esos componentes, reconociéndolos en las imágenes primigenias

que permanecen en la memoria, se tendrá un camino claro para solucionar la obra de manera eficaz.

Lo primigenio de la imagen es lo que remite a la memoria, a lo profundo de la psique, a los afectos y los temores, la angustia y el deseo de libertad. Por ello no hay forma de que sea poco importante, aunque otros le hayan dado a entender a la persona que es así. El pasado con el que nos hemos desarrollado no ha quedado atrás, se descubre una y otra vez en las nuevas experiencias vitales. No tiene por qué limitarse a un pensamiento sin salida puesto que se puede modificar en el presente, para cambiar el futuro. Por eso el artista recurre a elementos como el archivo, que evocan ese pasado, pero traído al presente de un modo que se realiza una transformación de los sentidos y los significados. Así, esa memoria de experiencias límite puede sobrevivir de un modo distinto, conocerse de otra manera, desde el afecto y el reconocimiento de uno mismo y del otro, que lleven a nuevas posibilidades.

Eso quizás mantiene una esperanza, es la ambigüedad que sostiene que no todo está cerrado e impuesto, pero también es una advertencia de que si se sigue en la indiferencia, minimizando la importancia de lo que uno tiene para decir, puede que nada cambie, y eso es a lo que el arte se resiste. Este puede seguir su juego en el que replantea los afectos; el archivo remite a la memoria, y esta a la imagen primigenia que contiene la obra. El tiempo presente es el único en el que la presencia puede suceder, y para eso se requieren las aportaciones de artistas valientes, que sientan la necesidad de expresarse y deseen involucrar al otro de forma sensible. Los creadores con

esa entrega tienen una aguda sensibilidad ante lo que sucede en la actualidad, porque es lo que les ocurre a ellos mismos, que conforman el mundo junto con los otros, tan necesitados como ellos de ser mirados desde la empatía y el afecto. La apertura del tiempo y los sentidos conformará la magia creadora que reside en todo artista, si solo da el paso que se requiere para sumergirse en el yo, donde reside la imagen primigenia.

Referencias

- ALIGHIERI, D. (2018). *Comedia*. Acantilado.
- ANDREWSKI, G. Y MITCHELL, J. (2021). Lawrence Durrell (1959). En The Paris Review (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. 1 (1953-1983)* (1 ed., Vol. 1, pp. 209-235). Acantilado.
- AZAM ZANGANEH, L. (2021). Umberto Eco (2008). En The Paris Review (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. 2 (1984-2012)* (1 ed., Vol. 2, pp. 2673-2706). Acantilado.
- BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós.
- BASSILE, G. (2019). *Pentameron. El cuento de cuentos*. Editorial Siruela.
- BEGLEY, A. (2021). Don DeLillo (1993). En The Paris Review (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. 2 (1984-2012)* (1 ed., Vol. 2, pp. 1799-1831). Acantilado.
- BÉGUIN, A. (1954). *El alma romántica y el sueño*. FCE.
- BEN7830. (15 de julio de 2008). *Guillermo del Toro – Entrevista* [Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=sohtoTosus4&ab_channel=ben7830
- BOGART, A. (2013). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Alba Editorial.
- BONG SEO, Y. (2006). Familia y Sociedad en los textos de Rulfo. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (34).

- BUCKMAN, P. Y FIFIELD W. (2021). Robert Graves (1969). En The Paris Review (Ed.), «The Paris Review». Entrevistas Vol. 1 (1953-1983) (1 ed., Vol. 1, pp. 703-726). Acantilado.
- DE CERVANTES, M. (2015). *Don Quijote de la Mancha*. RAE.
- CHEVRIER, J. F. (2013). *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*. Siruela.
- CHILANGO. (24 de enero del 2022). *Platicamos con Guillermo del Toro sobre El callejón de las Almas Perdidas* [Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=NgkOpiihcn4&ab_channel=Chilango
- CHRIST, R. (2021). Jorge Luis Borges (1967). En The Paris Review (Ed.), «The Paris Review». Entrevistas Vol. 1 (1953-1983) (1 ed., Vol. 1, pp. 524-567). Acantilado.
- CNN EN ESPAÑOL. (21 de octubre de 2014). *Guillermo del Toro: los monstruos siempre han sido parte de mi vida* [Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=bzqImNK1qUk&ab_channel=CNNEspañol
- COLLINS, C. (2021). Georges Simenon (1955). En The Paris Review (Ed.), «The Paris Review». Entrevistas Vol. 1 (1953-1983) (1 ed., Vol. 1, pp. 53-70). Acantilado.
- DE LA CRUZ, SOR J. I. (2009). A. Méndez Plancarte, (Ed.). *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, I. Lírica personal*. FCE.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Editorial Paidós.

- EDGAR GUERRA. (20 de agosto del 2011). *Guillermo del Toro y el secuestro de su padre.flv* [Archivo de Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=2o5-aOB-zgTs&ab_channel=EdgarGuerra
- ERNAUX, A. (2018). *El uso de la foto*. Cabaret Voltaire.
- ERNAUX, A. (2019). *Pura pasión*. Tusquets Editores.
- ERNAUX, A. (2020). *Regreso a Yvetot. Entrevista con Marguerite Cornier*. Krk.
- EYLE, A. (2021). Claude Simon (1992). En The Paris Review (Ed.), «The Paris Review». *Entrevistas Vol. 2 (1984-2012)* (1 ed., Vol. 2, pp. 1782-1798). Acantilado.
- FAGGEN, R. (2021). Czesław Miłosz (1994). En The Paris Review (Ed.), «The Paris Review». *Entrevistas Vol. 2 (1984-2012)* (1 ed., Vol. 2, pp. 1895-1923). Acantilado.
- FIFIELD, W. (2021). Jean Cocteau (1964). En The Paris Review (Ed.), «The Paris Review». *Entrevistas Vol. 1 (1953-1983)* (1 ed., Vol. 1, pp. 435-462). Acantilado.
- FOUCAULT, M. (1996). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo veintiuno editores.
- FREEDBERG, D. (2011). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Ediciones Cátedra.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2007). *Cien años de soledad*. RAE.
- GIACOMETTI, A. (2009). *Escritos*. Síntesis.
- GUASCH, A. M. (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Ediciones Siruela.
- GUASCH, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Ediciones Akal.

- GUPPY, S. (2021a). Eugène Ionesco (1984). En *The Paris Review* (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. 2 (1984-2012)* (1 ed., Vol. 2, pp. 1481-1504). Acantilado.
- GUPPY, S. (2021b). Marguerite Yourcenar (1988). En *The Paris Review* (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. 2 (1984-2012)* (1 ed., Vol. 2, pp. 1587-1607). Acantilado.
- GUPPY, S. (2021c). Julian Barnes (2000). En *The Paris Review* (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. 2 (1984-2012)* (1 ed., Vol. 2, pp. 2304-2332). Acantilado.
- HANSEN, R. (2021). John Irving (1986). En *The Paris Review* (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. 2 (1984-2012)* (1 ed., Vol. 2, pp. 1557-1586). Acantilado.
- HEINZ, D. (2021). Ted Hughes (1995). En *The Paris Review* (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. 2 (1984-2012)* (1 ed., Vol. 2, pp. 1943-1984). Acantilado.
- HILL, P. (2021). Truman Capote (1957). En *The Paris Review* (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. 1 (1953-1983)* (1 ed., Vol. 1, pp. 143-158). Acantilado.
- HIRSCH, E. (2021a). Derek Walcott (1986). En *The Paris Review* (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. 2 (1984-2012)* (1 ed., Vol. 2, pp. 1523-1556). Acantilado.
- HIRSCH, E. (2021b). Susan Sontag (1995). En *The Paris Review* (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. 2 (1984-2012)* (1 ed., Vol. 2, pp. 2097-2127). Acantilado.
- HUNNEWELL, S. (2021). Michel Houellebecq (2010). En *The Paris Review* (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. 2 (1984-2012)* (1 ed., Vol. 2, pp. 2759-2788). Acantilado.

- HURWITT, J. (2021). Nadine Gordimer (1983). En *The Paris Review* (Ed.), <<*The Paris Review*>>. *Entrevistas Vol. 1* (1953-1983) (1 ed., Vol. 1, pp. 1293-1335). Acantilado.
- KNICKERBOCKER, C. (2021). William S. Burroughs (1965). En *The Paris Review* (Ed.), <<*The Paris Review*>>. *Entrevistas Vol. 1* (1953-1983) (1 ed., Vol. 1, pp. 463-499). Acantilado.
- KUEHL, L. (2021). Eudora Welty (1972). En *The Paris Review* (Ed.), <<*The Paris Review*>>. *Entrevistas Vol. 1* (1953-1983) (1 ed., Vol. 1, pp. 806-829). Acantilado.
- LAING, R. D. (1982). *El cuestionamiento de la familia*. Editorial Paidós.
- DE LAURETIS, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Ediciones Cátedra.
- LÓPEZ, A. (27 de julio del 2021). *Revelan el origen de la obsesión de Guillermo del Toro por el horror en un libro*. El Sol de México. <https://www.elsoldemexico.com.mx/gossip/revelan-el-origen-de-la-obsesion-de-guillermo-del-toro-por-el-horror-en-un-libro-7011140.html>
- LEE, H. (2021). Philip Roth (1984). En *The Paris Review* (Ed.), <<*The Paris Review*>>. *Entrevistas Vol. 2* (1984-2012) (1 ed., Vol. 2, pp. 1445-1480). Acantilado.
- MAIKO SOT. (10 de enero del 2018). *PORQUE SOY MEXICANO!!! (Guillermo del Toro)* [Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=jJILCOChuve&ab_channel=MaikoSot

- MARTÍNEZ, L. (15 de abril del 2018). *Guillermo del Toro: Al ganar el Oscar mi padre entendió mi oficio por primera vez*. El Mundo. <https://www.elmundo.es/papel/cultura/2018/04/15/5ad216fo468aeb14088b4658.html>
- MILENIO. (20 de enero del 2022). *En mis películas los monstruos son humanos: Guillermo del Toro* [Archivo de Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=vze39Yxe-ZH8&ab_channel=MILENIO
- MITCHELL, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Ediciones Akal.
- MORI, M. (2011). *Escenas de la vida de Annie Ernaux (Diario de lecturas, 2005-2008)*. Krk.
- #O POR MOVISTAR PLUS+. (10 de octubre de 2017). *Likes: Guillermo del Toro: "Soy mexicano, he sido la otredad toda mi vida" #LikesdelToro | #o* [Archivo de Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=XQfyk-oCjJ5Y&ab_channel=%23oporMovistarPlus%2B
- NABOKOV, V. (2017). *Lolita*. Editorial Anagrama.
- DE NERVAL, G. (2004). *Poesía y prosa literaria*. Galaxia Gutenberg.
- PALLASMAA, J. (2017). *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*. Editorial Gustavo Gili.
- PEÑA GALAVIZ, V. (2023). *El cuerpo ambiguo de la danza contemporánea: una confrontación con la imagen del poder*. [Tesis de licenciatura no publicada]. Universidad de Guadalajara.
- PESSOA, F. (2011). *El guardador de rebaños*. Abada Editores.

- PHILLIPS, R. (2021). Joyce Carol Oates (1978). En *The Paris Review* (Ed.), <<*The Paris Review*>>. *Entrevistas Vol. 1* (1953–1983) (1 ed., Vol. 1, pp. 1052–1077). Acantilado.
- PROUST, M. (2015a). *A la busca del tiempo perdido I. Por la parte de Swann. A la sombra de las muchachas en flor*. Valdemar.
- PROUST, M. (2015b). *A la busca del tiempo perdido II. La parte de Guermantes. Sodoma y Gomorra*. Valdemar.
- PROUST, M. (2015c). *A la busca del tiempo perdido III. La prisionera. La fugitiva. El tiempo recobrado*. Valdemar.
- QUIGNARD, P. (2015). *La imagen que nos falta*. Ediciones Ve.
- QUIRARTE, F. (2021). *La imagen afecto*. Universidad de Guadalajara.
- QUIRARTE, F. (2024). *Los juegos de la imagen*. Universidad de Guadalajara.
- QUIRARTE, F. (2024). *Presencia. Artista íntegro*. Universidad de Guadalajara.
- ROSEN, J. Y TEJPAL T. (2021). V.S. Naipaul (1998). En *The Paris Review* (Ed.), <<*The Paris Review*>>. *Entrevistas Vol. 2* (1984–2012) (1 ed., Vol. 2, pp. 2262–2286). Acantilado.
- RUIZ, R. (2 de agosto de 2008). *Entrevista: Guillermo del Toro | Entrevista “He visto un ovni, y de chiquilín oí un fantasma”*. El País. https://elpais.com/diario/2008/08/03/eps/1217744807_850215.html
- RULFO, J. (1987). *Obras*. FCE.
- SCHAPPELL, E. Y BRODSKY LACOUR, C. (2021). Toni Morrison (1993). En *The Paris Review* (Ed.), <<*The Paris Review*>>. *Entrevistas Vol. 2* (1984–2012) (1 ed., Vol. 2, pp. 1833–1870). Acantilado.

- SCHOPENHAUER, A. (2008). *Cartas desde la obstinación*. Libros de Homero.
- SEIDEL, F. (2021). Robert Lowell (1961). En *The Paris Review* (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. 1 (1953-1983)* (1 ed., Vol. 1, pp. 337-374). Acantilado.
- SELDEN, R. (2010). *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*. Akal.
- SEXTON, A. (2004). *Un autorretrato en cartas*. Linteo.
- SEXTON, A. (2019). *Poesía completa*. Linteo.
- SIMPSON, M. Y BUZBEE, L. (2021). Raymond Carver (1983). En *The Paris Review* (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. 1 (1953-1983)* (1 ed., Vol. 1, pp. 1336-1364). Acantilado.
- SONTAG, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Edhasa.
- SONTAG, S. (1997). *Estilos radicales*. Taurus Ediciones.
- SHAMDASANI, S. (2018). *Jung y la creación de la psicología moderna*. Ediciones Atalanta.
- STEIN, J. (2021). William Faulkner (1956). En *The Paris Review* (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. 1 (1953-1983)* (1 ed., Vol. 1, pp. 87-110). Acantilado.
- STITT, P. A. (2021). Stephen Spender (1980). En *The Paris Review* (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. 1 (1953-1983)* (1 ed., Vol. 1, pp. 1097-1132). Acantilado.
- STONE, P. H. (2021). Gabriel García Márquez (1981). En *The Paris Review* (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. 1 (1953-1983)* (1 ed., Vol. 1, pp. 1159-1185). Acantilado.
- THORNTON, S. (2015). *33 artistas en 3 actos*. Editorial Edhasa.

- WEISS, S. (2021). Julio Cortázar (1984). En The Paris Review (Ed.), <<The Paris Review>>. Entrevistas Vol. 2 (1984-2012) (1 ed., Vol. 2, pp. 1505-1521). Acantilado.
- WELLDON, E. (1993). *Madre, virgen, puta. Idealización y denigración de la maternidad*. Siglo veintiuno editores.
- WINNICOTT, D. W. (2013). *Realidad y Juego*. Editorial Gedisa.
- WOOD MIDDLEBROOK, D. (1998). *Anne Sexton*. Circe.
- WRAY, J. (2021). Haruki Murakami (2004). En The Paris Review (Ed.), <<The Paris Review>>. Entrevistas Vol. 2 (1984-2012) (1 ed., Vol. 2, pp. 2450-2478). Acantilado.

Bibliografía

- CAILLOIS, R. (1939). *El mito y el hombre*. FCE.
- CUESTA ABAD, J. M. (2005). *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*. Akal.
- JUNG, C. G. (2003). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Editorial Paidós.
- KRACAUER, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa*. Gedisa.
- MORI, M. (2015). *No te conozcas a ti mismo (Nerval, Schwob, Rousseau)*. Krk.
- PIGLIA, R. (2019). *Teoría de la prosa*. Eterna Cadencia.

Filmografía

KAR-WAI, W. (Director) (2000). *Deseando amar*. Block 2 Pictures, Paradis Films, Jet Tone Production.

LYNCH, D. (Director) (2001). *Mulholland drive*. Les Films Alain Sarde, Asymetrical Production.

KIEŚŁOWSKI K. (Director) (1993). *Tres colores: Azul*. MK2 Productions, CED Productions, France 3 Cinéma, Studio Filmowe TOR.

DEL TORO, G. (Director) (1993). *Cronos*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Universidad de Guadalajara, Grupo del Toro, Guillermo Springall, Arturo Walley, Servicios Fílmicos AHC, Larson Sound Center, STPC de la RM.

DEL TORO, G. (Director) (2001). *El espinazo de diablo* (*The Devil's Backbone*). El deseo, Tequila Gang, Anhelos ProduccionesSogepaq, Canal+ España, Good Machine.

DEL TORO, G. (Director) (2004) *Hellboy*. Sony Pictures Entertainment.

DEL TORO, G. (Director) (2006). *El laberinto del fauno* (*Pan's Labyrinth*). Telecinco, Estudios Picasso, Tequila Gang, Esperanto Filmoj, Café FX, ICAA.

DEL TORO, G. (Director) (2017). *La forma del agua*. Bull Productions, Fox Searchlight.

La imagen primigenia. La autobiografía como justificación de la obra artística

Se terminó de editar en diciembre de 2024
en las instalaciones de Partner, Aliados
estratégicos para la producción gráfica.
Jerez 2278, Colonia Santa Mónica
C.P. 44220, Guadalajara, Jalisco, México.

En su formación se utilizaron las familias tipográficas
Merriweather, diseñada por Eben Sorkin para Google
y *Diderot Text*, diseñada por Cristóbal Henestrosa.