

Todos tenemos un recuerdo fundacional del «yo». Guardamos en nuestro archivo memorístico un inventario conmemorativo que, entendemos, forma nuestra personalidad. No obstante, los recuerdos se constituyen de imaginación. El cerebro recompone aquellas pequeñas lagunas de la evocación para dotar a las escenas de completitud, como reza el verso de T.S. Eliot: «mezclando memoria y deseo».

Desde el punto de vista psicoanalítico, lo imaginario se aloja en el inconsciente. Definido por Sigmund Freud, se puede entender como un sistema de leyes que rige la dinámica de las representaciones, un lugar donde se agazapan los traumas y las pulsiones que dirigen nuestro comportamiento. Es el tipo de pensamiento más primario. Jacques Lacan añade que el registro de lo imaginario posibilita rumiar la experiencia subjetiva y que ante la incapacidad para explicar lo que no podemos nombrar recurrimos a la metáfora. La neurociencia interpreta el nuevo inconsciente como un espacio de la arquitectura cerebral que, por una cuestión práctica, entraña aquello de lo que el consciente no puede hacerse cargo, pero no necesariamente como un mecanismo de defensa.

Lo que pretendo subrayar es que el contenido del inconsciente, independientemente de las causas que lo sitúen en este, irremediabilmente, ya ha sido leído. Vamos a convenir que se encuentra presente y ausente simultáneamente y que al revelarse se delata sempiterno. También podemos llamar a este proceso intuición. El pensamiento inconsciente toma el camino de la heurística –del griego *heurískein*, cuya traducción puede ser tanto «hallar» como «inventar»–.

\*\*\*

Me diste jacintos por primera vez hace un año;  
me llamaron la chica de los jacintos.  
T.S. ELIOT.

Como María Dávila aclara en su texto, «Desde dentro», estos trabajos están basados en vídeos familiares que recogen sus primeros años de vida. Asimilamos estas grabaciones como un documento que tiene vocación de veracidad, como una figuración especular a la que debemos otorgar todo el crédito a pesar de que pueda resquebrajar la voluntad del recuerdo.

Desconocemos cuál es la remembranza inaugural de Dávila; podría corresponderse con cualquiera de las piezas que aglutina este catálogo o no. Si nos decidimos a ordenarlas cronológicamente, entendemos *Desdoblamiento* como la «imagen primera», que, a su vez, coincide con la *imago primordial*. María existe porque es mirada. El título alude a un sentimiento de escisión de un cuerpo con respecto a otro.

Tomemos el designio cartesiano de que la representación no es un simple reflejo, sino un juicio formulado, para señalar que Dávila quiebra la aparente actitud pasiva del filmado con la intención, suponemos, de completar la información al recoger no solo los afectos del que sostiene la cámara, también los del que está al otro lado. Para ello imprime a la imagen original una reflexión que, necesariamente, ha surgido con posterioridad a su alumbramiento: María es múltiple, de su madre y de la «otra». En «Debajo de las palabras, las piedras» escribe:

la imagen, en esencia, es una cuestión antropológica, que imagen y sujeto caen ambas en ese desdoblamiento irreductible entre un exterior y un interior, una presencia y una ausencia, forma sensible e inmaterialidad inteligible, a través del juego solo aparentemente inocente de la mirada.

Podríamos atribuir ese desdoblamiento a un interés de la autora por lo cinético, aunque para otorgarle un sentido único tendríamos que obviar los títulos de estas piezas y los de su producción previa. Las preocupaciones que se encuentran aquí presentes son una deriva de lo anterior; tal es la insistencia que podemos leerla como una obsesión. Pervive un gusto por dotar a sus creaciones de varias capas de sentido que neutralizan la narración. No es ajena al juego que nos obliga, sino que lo incorpora a su poética; apela a nuestra subjetividad a la vez que nos persuade. No puedo dejar de admirar sus habilidades para mostrar lo íntimo.

Los humanos aprendemos por imitación, así que no es difícil imaginar el flujo abundante de transferencias que puede darse entre quienes ejercen y reciben cuidados. En relación a esto existe una creencia que subyace en nuestra cultura –tal vez debamos adjudicarle gran parte de la responsabilidad a Freud por haber situado a la figura materna como epicentro del trauma que padecen muchos de los sujetos de análisis y al psicoanálisis, en general– de que las madres trasvasan a sus vástagos sentimientos que oscilan entre la represión y la negatividad. Pienso en el *film* de David Cronenberg, *The Brood*, conocido en España como *Cromosoma 3* pero cuya traducción literal es *La Cría*; o *Carrie*, de Brian De Palma, basada en la novela homónima de Stephen King. En ambas películas las hijas heredan los estigmas de sus progenitoras. Su ira se canaliza a través de la devastación, al tiempo que se convierten en transmisoras para generaciones futuras. Viene de antiguo y se perpetúa.

Sin embargo, lo que contemplamos aquí es a una madre ensimismada mirando –con la distancia justa para tenerla en primer plano– a su(s) sucesora(s). Antes hemos hablado de la heurística, que en psicología designa un proceso mental de toma de decisiones que ahorra recursos mentales, especialmente cuando los datos son insuficientes para realizar un análisis exhaustivo de la situación. La premura en la resolución del problema fuerza al estereotipo. Esto equivale a lo que la Gestalt llama «la pregnancia de la buena forma». Se manifiesta como una mirada fascinada, propia o ajena, que tiende a omitir aquello que impide la perfección a través de lo imaginario, del estereotipo. Para Lacan el estereotipo clausura, ya que la visión fascinante producida por lo imaginario crea una falsa ilusión de conocimiento que elimina o dificulta la posibilidad de dialéctica. Asimismo, la idealización del «yo» o del «otro» se encuentra en el mismo registro. Carl Jung lo llama *imago* y lo relaciona con lo que hemos comentado anteriormente, un poso ancestral que adquiere una dimensión ecuménica y que influye en nuestro proceso de individuación. Una suerte de presagio cósmico.

El gran «Otro» puede considerarse un lugar donde reside el lenguaje. Trasciende lo imaginario y se inscribe en el orden simbólico. Supone la alteridad más radical con respecto al «yo» y domina nuestra psique. Nos escinde por medio del lenguaje. Dice Julia Kristeva en *Poderes del horror* que cuando un «Otro» se acomoda en el lugar de lo que será el «yo» se experimenta la abyección. «No un otro con el que me identifico y al que incorporo, sino un Otro que me precede y me posee, y que me hace ser en virtud de dicha posesión».

En las primeras etapas infantiles la madre encarna el gran «Otro». El periodo finaliza cuando los infantes acusan que este padece una falta: el falo, lo que desencadena el complejo de castración.

En psicoanálisis las mujeres se miden siempre en términos de carencias con respecto al hombre. Igualmente, el sexo femenino es el «Otro»<sup>1</sup>.

En el devenir individuo lidiamos con un proceso de homeostasis que se antoja imposible. En *Eclipse*, María recurre a la metáfora visual: rostro de madre e hija se superponen y confunden. En *Balbuceo*, una niña –o aparición– nos mira con fijeza mientras efectúa un movimiento con la mano. Si realizamos el ejercicio de secuenciar la obra con *Condición interrumpida*, descubrimos que el gesto de la niña corresponde a un saludo, idéntico al que realiza el padre. Sabemos que se encuentran en escenarios distintos, y con todo, parecen estar interactuando entre ellos. La percepción se acrecienta por un ligero picado y contrapicado en los planos.

Si asumimos la herencia y sucumbimos sin remedio a las exigencias de la mirada externa del gran «Otro» e incorporamos, además, los rasgos idealizados de los «otros» y los propios en la formación del «yo» –un yo ilusorio–, ¿podemos suponer que esa construcción se asienta sobre una base de origen y a la que, tal vez, reconocemos como la propia, la original, la auténtica? Si así es, ¿podemos vislumbrar o sentir nostalgia hacia eso que «soy» en origen? Dice Julia Kristeva en *Sol negro. Depresión y melancolía* que «la tristeza quizás sea la señal de un yo primitivo, herido, incompleto, vacío [...] afectado por una falta fundamental, por una carencia congénita». Puede que esa nostalgia nos lleve a pensar en la posibilidad de ser otra.

El asunto del ocularcentrismo es un intrincado debate en el que no podemos detenernos demasiado; no obstante, como hemos visto hasta ahora, ocupa un lugar más que relevante. A este respecto, como Kristeva, Luce Irigaray cuestiona la primacía de la experiencia visual en lo imaginario y se pregunta si no son otros sentidos más efectivos para aprehenderse.

Para Jean-Paul Sartre la hipertrofia de lo visual predispone una versión espuria del yo. En *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Martin Jay cuenta que François George investigó «la mirada absoluta» en *Las palabras*, donde Sartre relata su infancia. *Le regard absolu* «era la de un Dios omnisciente capaz de observar y juzgar cualquier conducta humana». Concluyó que tras ese «ojo divino» se encontraba el padre. Justamente una cita del mismo libro de Sartre da título a esta exposición: «Mi verdad, mi carácter y mi nombre estaba en manos de adultos. Aprendí a verme a través de sus ojos [...]».

La primera vez que visité el estudio de María para estudiar las obras que integran esta exposición, advertí que en muchos de los retratados se cobijaba una sombra donde debía haber ojos. No le atribuí un significado complejo, en ese momento pensé que se debía a la iluminación pobre de los vídeos caseros de los que la artista había tomado el fotograma de referencia. Ahora no estoy tan segura. Llamó especialmente mi atención *Precesiones y sonambulismos* porque en la figura que aparece centrada se produce el efecto contrario: la luz que incide sobre la superficie de un trompo metálico que gira ciega a la niña con un destello. «Cuando no estaban presentes, dejaban tras ellos su mirada, y se mezclaba con la luz. Yo corría y saltaba a lo largo y ancho de esa mirada [...]», prosigue la cita de Sartre.

\*\*\*

Hay el reflejo que arma en el alba un sigiloso teatro

JORGE LUIS BORGES

---

<sup>1</sup> Como es lógico, un gran número de teóricas se han opuesto al discurso falocéntrico y han refutado las teorías psicoanalíticas que se apoyan en él, como Luce Irigaray, Julia Kristeva o Judith Butler por citar algunos ejemplos, aunque hay muchos más.

En *El estadio del espejo como formador de la función del yo tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*, Lacan establece que los infantes entre los seis y los dieciocho meses de vida atraviesan una fase del desarrollo psicológico en la que por primera vez reconocen sus hechuras en el espejo, no como un cuerpo fragmentado, como ocurría hasta este momento, sino completo. La reacción del bebé ante el hallazgo es de júbilo, pero este va precedido de una sensación de extrañeza. Para que suceda necesitan una mirada externa de confirmación. La función de ortopedia es fundamental para adquirir las herramientas necesarias que favorecen esa identificación; aquello que a la criatura aún le falta lo coge del semejante. Cuando el narcisismo media en esta función de ortopedia se produce una indiferenciación: «yo soy el otro», que Lacan toma de Jorge Luis Borges.

Es de sobra conocida la fobia que Borges sentía hacia los espejos. Los asociamos a una representación fiel de la realidad, si bien esa fidelidad lo es solo en apariencia, pues nos ofrece una estampa idéntica pero invertida. Es un abismo. Lo especular atraviesa todo su trabajo como un símbolo amenazante, deformador, que en absoluto devuelve una proyección nítida como se puede pensar. Habla, en definitiva, de una incapacidad para reconocerse en los espejos. Sartre dice que el acto de mirarse en el espejo proporciona «una prueba de la falta de sentido de la propia existencia corporal» y pone de manifiesto el error que supone identificarse con la mirada del «otro».

Numerosos escritores han recogido en sus creaciones estas inquietudes con respecto al reflejo especular y los espejos como objeto. Unamuno, crítico con las teorías psicoanalíticas, ofrece, en mi opinión, una interesante interpretación al declarar que «todo es espejo» porque el sujeto es plural. Para dilucidar esto tenemos que recurrir de nuevo a la escisión, en este caso del intelecto. En sus últimos avances sobre el estudio del cerebro, la neurociencia cognitiva ha descubierto que este tiene la capacidad de organizar experiencias contradictorias en la imaginación mediante la acotación de áreas para que no se comuniquen entre sí. Esto se traduce en que un mismo cerebro puede abrigar, al menos, dos mentes que se desconocen.

Es sencillo equiparar el simulacro lumínico que conjetura la acción de contemplarse en un espejo con el de verse en una fotografía o en un vídeo. A fin de cuentas, todas ellas ubican al propio yo en un lugar que le es ajeno. Sale de un punto para llegar a otro y desconocemos qué opera en el trayecto. Sincroniza ausencia y presencia. Es un juego entre lo interior y lo exterior que desconcierta. Este quehacer de Dávila; el de mirarse «a través de sus ojos» –que, dicho sea de paso, a nosotros, como espectadores, nos viene impuesto– la apremia a admitir lo que es intrínseco a la evocación y que la sitúa en tiempos distintos: el tiempo en el que soy y el tiempo en el que fui.

Precisamente encontramos, de nuevo, ejemplo en el escritor argentino. En su cuento titulado *El Otro*, narra el encuentro entre dos generaciones de una misma persona. En ese cruce de caminos el viejo Borges le relata, con enorme cariño y ternura, al joven Borges cómo será su vida.

\*\*\*

¿Quién es el tercero que camina siempre a tu lado?  
T.S. ELIOT

Lacan introduce una cuestión significativa en la materia que nos ocupa con el tema del doble. Tiene lugar cuando finaliza la fase del estadio del espejo, coyuntura que fija en el momento en el que la *imago* especular nos remite a la fragmentación y sucumbimos a las exigencias del «otro» en plena

búsqueda del «yo ideal». Nuestra subjetividad se atenúa hasta la desaparición al convertimos en objeto de deseo del «Otro»; nos arroja de una versión más «auténtica» de nosotros mismos. Una diferencia esencial se encuentra en el ámbito de lo perceptivo: el duplo ya no es una proyección —esa manía que la imagen tiene por la simultaneidad—, ahora se trata de una amenaza que se encuentra en el afuera; una representación que, estando en otro lugar, usurpa la imagen.

La tradición nórdica y germánica recoge su existencia en la leyenda del *Doppelgänger*, que significa literalmente “doble errante”, aunque suele traducirse como “el que camina al lado”. Este ser fantasmagórico anuncia la muerte de aquel que tenga la mala fortuna de contemplar/lo/se. Por lo tanto, como Freud, la tradición lo liga a la pulsión de muerte. Lacan, por su parte, añade que en el preciso instante en el que nos devolvemos la mirada en el espejo, además de inaugurarse la subjetividad, se produce una toma de conciencia de nuestros límites y finitud. Es una presencia que augura una ausencia. Si esta se delata en otra parte, si advertimos con angustia que algo aparece en un lugar que debería estar vacío, promueve en nosotros un efecto de inquietante extrañeza, dice.

Durante el Romanticismo, la figura del doble adquiere una nueva dimensión y pasa a percibirse como una fuerza que se manifiesta en el interior y no en el exterior, como ocurría con el *Doppelgänger*. Es a través del famoso personaje literario creado por Robert L. Steveson, donde dos entidades conviven en un mismo cuerpo. El «extraño pasajero» se entrega por completo a los placeres que el «original» reprime o, simplemente, no contempla. Subyace aquí la idea polarizada del bien y el mal. El ser «otro» no responde a normas sociales, es salvaje, carece de moral o tiene otra, por lo que terminará imponiéndose. Con respecto a la lacaniana, esta teoría resulta curiosa. Si entendemos que la otredad puede provenir del sentimiento de no correspondencia del individuo con las exigencias y proyecciones del gran «Otro», ese ente de carácter indómito sería «el bueno», puesto que el sujeto se mide a sí mismo en términos de carencias o no correspondencias. Entonces, de esas dos «presencias», ¿cuál es la «original»?

Stevenson tomó la idea del brebaje que convierte a quien lo ingiere en una versión maligna de sí mismo de *Los elixires del diablo*, de E.T.A. Hoffmann. Dicho título, junto a *El hombre de arena*, serán esenciales en el desarrollo de la teoría de lo siniestro que formuló Freud, a pesar de pertenecer al campo de la estética. El padre del psicoanálisis parte de una cita de Schelling: «Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado». La paradoja lingüística que encierra el término en alemán *unheimlich* explica esta definición, pues se relaciona con dos campos de palabras que, pese a ser antagónicos, se reúnen en una misma representación. Así, *heimlich* es lo familiar, lo confortable, lo hogareño, lo íntimo, lo confidencial; mientras que el prefijo *un* le otorga un sentido contrario: lo secreto, lo oculto, lo ajeno, lo impenetrable. Muy *grosso modo* podemos decir que lo siniestro aparece cuando lo familiar se convierte en extraño o lo extraño se torna familiar. En la enumeración de motivos que desencadena lo siniestro encontramos lo que hemos venido desarrollando:

Estos temas están todos relacionados con el tema del «doble» o del «otro yo», en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su doble (lo que nosotros llamaríamos telepatía), de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo.

Freud se desliza hacia lo ominoso en una búsqueda por desenmarañar la angustia que nos despierta aquello que, debiendo permanecer en la sombra, ha salido a la luz. Vamos a señalar que mientras Lacan vincula lo siniestro a la presencia, Freud lo interpreta desde la pérdida. Lo siniestro late entre el acto de olvidar y el acto de recordar; está presente y ausente y en lo que media se encuentra lo siniestro. Incluso con todas las justificaciones que ofrece, el propio psicoanalista declara: «estamos autorizados a agregar que nada de ese contenido podría explicar el empeño defensivo que lo proyecta fuera del yo como algo ajeno». Algo que viene de dentro y que al salir a la superficie nos resulta extraño. Es condición *sine qua non* que eso que emerge ya haya sido leído. Podemos recorrer el camino a la inversa, pero no dejará de estar dentro y fuera a la par. Siempre linda a un lado u otro de nuestra piel, que es límite.

\*\*\*

No tengo ninguna teoría  
de por qué estamos aquí  
ni de qué seremos signos.

ANNE CARSON

Desconocemos si la sensación de ser «otra» es intrínseca al humano o si se trata de una suerte de desafío no superado que se ha generado en algún punto de nuestro recorrido vital. No importa si, ante el simulacro de la autenticidad, cedemos a la nostalgia de ser uno; o si entendemos el cuerpo como memoria ajena que, al mismo tiempo, pugna por deshacerse de ella. Lo que todo esto evidencia es su existencia misma y, sin embargo, no tiene un nombre.

María Dávila ha desarrollado, intuitivamente y desde sus afectos, una poética que nos interpela con estrategias que, estoy convencida, no son puramente plásticas –viene de dentro y deja huella donde se posa. El trayecto que realiza es un misterio–. Las imágenes que nos brinda aquí orbitan un núcleo que es inaprensible. Ante ellas los globos oculares se abisman hacia la cavidad craneal provocando una especie de sublime inverso –por las obras pululan vivas masas rosáceas como entrañas–. Nos muestra su intimidad para traslucir la nuestra.

En una de las charlas que mantuve con María, a propósito de esta exposición, le pregunté por qué había escogido la técnica del pastel. La respuesta fue que la elección no fue tal, sino que el gusto por la experimentación con los materiales la había llevado a la fragilidad del polvo –cuya naturaleza es la tendencia a desprenderse de la matriz– y que al comenzar a trabajar con él le interesó la posibilidad de crear capas –lo explica en su texto–. Sentada frente a ella en aquel café, donde tuvo lugar esta conversación, pensé que bien habría podido ser cristal y azogue.