

Marta María Pérez: el cuerpo de Dios

... lo real nunca es bello. La belleza es un valor que nunca se podría aplicar más que a lo imaginario y que comporta el anonadamiento del mundo en su estructura esencial.

JEAN-PAUL SARTRE

¿POR QUÉ ES NECESARIO UN CUERPO PARA DIOS? ¿SERÁ porque lo estético es tan abstracto que provoca en nosotros una angustia, solamente calmada con la presencia de un cuerpo?

Lo estético que se consume en sí mismo es mero instinto de autodestrucción. Lo estético que se dirige a otro, que busca otro donde cobijarse, es impulso de libertad y de expansión.

Lo estético no se manifiesta como alegría, ni siquiera como placer. El placer estético no existe más que como eufemismo. Lo estético existe como desconcierto, como parálisis, indefensión y angustia. Lo estético existe como frustración del instinto de consumo, de apropiación, de posesión del objeto. Como represión de un instinto de aniquilación del objeto observado que es objeto deseado. Lo estético se manifiesta como deseo insatisfecho. Por eso, el «placer» estético no se encuentra en la digestión, sino en sus extremos: la deglución, la defecación o la regurgitación. Estos son también los extremos del erotismo.

Pareciera que el erotismo nace de esa inquietud que despierta en nosotros la materia inestable, la materia en transición. O que, más bien, es la estetización de esa cualidad transitiva de los objetos y los cuerpos. O la codificación (y en consecuencia, la semantización) de esos objetos, de esos cuerpos y de nuestra propia actitud ante ellos. O la ritualización de nuestra actitud ante las cosas y los seres que despiertan en nosotros el deseo. En tanto fugaces, efímeras

e incontrolables, esas cosas y esos seres nos convocan a una especie de paralelismo, semejante a una danza, en la que todo contacto es demorado y liminal.

Pero lo erótico es, sobre todo, la conciencia exacerbada de nosotros mismos, que se despierta ante la posibilidad del contacto con otro. Ninguna entidad despierta esa conciencia con tanta plenitud como la imagen. Porque la imagen es la condición *sine qua non* del erotismo. Si la imagen es una conciencia que busca su objeto, como aseveraba Sartre, entonces es una conciencia que busca conquistar, poseer y colonizar. No es una conciencia que (se) busca un objeto, sino una conciencia que busca un objeto para un sujeto y que, simultáneamente, implanta una subjetividad en el objeto conquistado. Cuando el objeto se ve poseído por esa subjetividad, entonces puede ser visto y consumido como un cuerpo, como una carnalidad, como un Eros.

El barniz y la clara de huevo

*Cuando saltan los cristales de la clara de huevo
y sobreviene su descomposición, el claroscuro,
en su asegurada lejanía, trae el cuerpo en sus
invisibles tubas de infinita sucesión.*

JOSÉ LEZAMA LIMA

Como los frescos de Siena que mencionó Lezama, las fotos recientes de Marta María Pérez han adquirido una novedosa cualidad sustancial. Una cualidad que tiene mucho de negativo y de inverso. A la que se incorpora también un grosor que, aunque figurado, vuelve mucho más densa y mucho más profunda la representación.

Son fotografías en las que se percibe una resistencia, advertida como expresión más que como relato, como gesto más que como verbo. Para una obra que ha sido tan insistentemente verbalizada, éste es un cambio importante. Porque es un cambio en las vías de su elocuencia. La elocuencia de la foto parece más intrínseca a la foto misma, parece menos añadida, nace de la emulsión y su materialidad.

En la obra de Marta María Pérez, lo estético nace de una semantización de la materia, por medio de la incorporación de los rastros o las huellas de una cierta espiritualidad. Tarea que no dejo de reconocer como difícil tratándose de una obra fotográfica. Éste es un arte que se basa en objetos cuya materialidad está disuelta en la fuerza de la analogía de los signos. La materialidad de una foto es, en cierto modo, transparente, parece volverse insignificante ante la atracción y el estímulo de la analogía. Probablemente, romper esa insignificancia es lo que ha llevado a numerosos fotógrafos a actuar también sobre el soporte fotográfico, incorporándole texturas o simplemente rasgándolo, esgrafiándolo, mezclándolo con otros objetos. Siempre buscando disminuir la fuerza de la analogía, creando asociaciones no realistas, o perturbando de algún modo la relación entre el signo y el referente.

Ese efecto perturbador es una manera lúdica de interferir, pues otorga y niega al mismo tiempo. Últimamente Marta María Pérez ha estado acudiendo a estos recursos con más insistencia, realizando obras en las que se reiteran ciertos mecanismos de obstrucción o distanciamiento. Las fotos del tríptico *Nunca me abandonan* (2002) presentan una especie de rastro que va bordeando todo el contorno del cuerpo, resaltando las líneas que el mismo cuerpo ha ido acomodando a su volumen, deteniéndose en los puntos cruciales de esa corporeidad, ayudando a plantear el cuerpo como una totalidad, como una abstracción, en el sentido más primitivo del término y, al mismo tiempo, ofreciendo su carnalidad, sugiriendo un recorrido del tacto junto con un recorrido de la vista, una especie de camino para la mirada y para la mano.

En el positivo este rastro se vería negro, pero en su versión negativa aparece como un dibujo blanco, como una huella de luz, un aura que refuerza la intuición de otra presencia adherida al propio cuerpo. Tal vez nos ayude a entender el sentido del título esta suerte de duplicidad o ubicuidad del cuerpo. Duplicidad que es también del significado, porque el cuerpo aparece como una materia erótica, es decir, accesible y dispuesto para nuestros sentidos, pero también como algo recluso en una distancia que nuestros sentidos no pueden atravesar.

Espalda con espalda y *Un camino oscuro* (2002, de momento hay dos fotografías con ese mismo título, aunque no necesariamente conforman un díptico) muestran también esos signos interpuestos que parecen añadidos, aun cuando resultan de una intervención previa a la toma de la foto y no de una aplicación sobre la superficie del negativo o la impresión. En todo caso, estos efectos gráficos tienen un carácter epidérmico, y en tal sentido también contribuyen a enfatizar la superficie del objeto fotográfico, robando la atención momentáneamente del tema fotografiado.

Especialmente en estas fotos, el elemento gráfico no es usado para realzar los contornos (como en *Nunca me abandonan*), sino que crea manchas, nubes, trazos que dificultan la identificación del tema. La figura parece surgir del caos, después de un esfuerzo visual impuesto por la foto misma. Paradójicamente, la figura surge con una fuerza extraordinaria, sea la representación de una virgen (en *Espalda con espalda*), un par de manos (en *Un camino oscuro*) o los pies (en la otra versión de *Un camino oscuro*). Las tres son fotografías donde la figura logra plantarse enérgicamente, imponiéndose a la textura diversionista que la envuelve.

Al trabajar ciertas fotos como negativos, Marta María ha conseguido realzar y dotar de una fuerte expresividad el claroscuro, reafirmando además los volúmenes. En consecuencia, ha purificado lo que parece uno de sus recursos más constantes: la representación del cuerpo como objeto. *Mbele*, *Ver y creer* o *Caballo*, entre otras, son fotografías donde la objetivación del cuerpo adquiere mayor exactitud, también gracias a la densidad, casi sólida de un espacio que parece creado solamente para la presencia y la existencia de ese cuerpo-objeto, de ese cuerpo-monumento.

En la serie *Como si fuera* (2004), el signo gráfico es grácil, sugerente, fluido, y actúa sobre el cuerpo, a veces como interferencia, y a veces como extensión lineal de esa masa casi escultórica. Pretendiendo usurpar al cuerpo representado su

cualidad subjetiva, el arabesco se impone como signo de inmaterialidad. Alude a un estado del ánimo y de la mente. En resumen, alude a un estado del espíritu. El dibujo se propone como síntoma más que como signo. Otra vez el énfasis en la materialidad viene acompañado de un esfuerzo para que esa materialidad se cargue de espiritualidad. Y ese esfuerzo es el que nos hace reconocer que ha habido una especie de pugna con la materia, con las sustancias, con las superficies, con los soportes, con los signos.

La elocuencia de la fotografía estaría naciendo entonces de la tensión entre la superficie, la sustancia y el tema. El debate entre el barniz y la clara de huevo vuelve a aparecer, como pugna que se da entre lo sustancial y lo aparental. La sustancia que constituye la figura es la que aflora, pujando con la sustancia que la viste y la enmascara. Para la fotografía (en la que la clara de huevo también ha tenido su historia) la lucha entre las sustancias es un factor esencial. Si siento que el trabajo de Marta María es cada vez más fotográfico es porque noto su énfasis en este aspecto. Ésta me parece una manera saludable de llamar la atención sobre el lado material (sensual en última instancia) de una iconografía hasta ahora abordada desde sus contenidos literarios y dramáticos. Induce a buscar en la obra de Marta María aquellos elementos que estimulan los sentidos y la imaginación, no menos importantes que aquellos que constituyen un discurso más o menos inteligible. Tal vez el cambio de enfoque sería una manera experimental de responder al reclamo de Susan Sontag por una erótica del arte. En todo caso, parafraseando a la famosa ensayista, me atrevería a sugerir que en los tiempos actuales, tanto como una hermenéutica, necesitamos una erótica de la fotografía.

El cuerpo prestado

*Y es cierto que una imagen ondula y se desvanece
si no se dirige, o al menos logra reconstruir
un cuerpo o un ente.*

JOSÉ LEZAMA LIMA

En la obra de Marta María Pérez la relación entre el cuerpo fotografiado y los objetos que representa suele verse como un proceso de cosificación del cuerpo. Se comprende, dada la secuencia lógica que sigue el proceso de creación de la obra: es el cuerpo el que se ve transformado, es sobre el cuerpo que se actúa para otorgarle la apariencia de objeto (objeto ritual fundamentalmente). Y todo esto ocurre antes de tomar la fotografía, antes de que este cuerpo sea mostrado a nosotros convertido en imagen.

De modo que la tendencia sería inevitablemente, a entender este procedimiento como una neutralización de la subjetividad. La misma autora ha enfatizado en varias ocasiones este punto de vista, con el que han coincidido, en general, la mayor parte de los análisis críticos sobre su obra, incluyendo los míos.

Sin embargo, una perspectiva inversa me parece mucho más creativa, mucho más a tono con el carácter sugerente, metafórico y dialéctico de esta obra. La inversión del punto de vista nos llevaría a ver dos cuestiones esenciales en esta obra: primero, la de la relación de la autora con su propio cuerpo, o, para decirlo con términos que ha acuñado Mijaíl Bajtin, la de la relación del autor con el personaje. El segundo punto sería el de la relación del sujeto con el objeto o, más bien, el proceso de subjetivación del objeto.

Para que se dé esa subjetivación, tiene que darse el desdoblamiento, la otredad del cuerpo representado, aun cuando sea el cuerpo del autor. De hecho, en la foto, el cuerpo representado ya deja de ser el cuerpo del autor. Y en última instancia, la relación del autor con ese cuerpo representado tiende a coincidir con la de cualquier otro espectador. Es la relación con el cuerpo de otro, o la relación con otro cuerpo. Solamente en esos términos se realiza mi propio cuerpo, no en tanto que es ofrecido a los otros, sino en tanto que llega a mí como otro. El resultado en la obra de Marta es una enajenación de su cuerpo, como cumpliendo la máxima de Bajtin: «El valor de mi personalidad exterior en su totalidad [y ante todo el valor de mi cuerpo exterior, lo cual es lo único que nos interesa aquí] tiene carácter de préstamo, es construido por mí, pero no es vivido por mí directamente»¹. A lo que añadiríamos: no es vivido por mí como completamente mío.

Sería útil retomar aquí la distinción que hace Bajtin entre cuerpo interior y cuerpo exterior, es decir entre mi cuerpo y el cuerpo del otro. El cuerpo interior es planteado como momento de autoconciencia. Se llega a él desde adentro y este punto de vista es incommovible, incluso cuando tenemos la opción de observar total o fragmentariamente su exterioridad, su apariencia. En todo caso, esa posibilidad contaminaría y se vería contaminada por la autoconciencia, de manera que incorporaría al cuerpo interior un elemento de exterioridad, una otredad. Porque al cuerpo exterior (el cuerpo del otro) se llega solamente por la vía de la contemplación, que es una vía creativa e imaginativa: «Es sólo el cuerpo interior —la carne pesada—lo que se le da al hombre mismo, y el cuerpo exterior del otro apenas está planteado: el hombre tiene que crearlo de una manera activa»².

¿No es ese en gran medida el reto ante el que nos ponen las fotos de Marta María Pérez? ¿No es la reconstrucción y la creación de un cuerpo la tentación primera que sentimos ante sus fotos? ¿No es esto justamente lo que da efectividad al recurso metonímico persistente en todo su trabajo? Saber que la «piedra» en el centro del plato (*Otán*, 1995) es una mano, no es lo mismo que saber que la mano es una piedra. Lo primero depende de la fuerza con que asociamos esa mano con el resto del brazo y conectamos el brazo con el resto del cuerpo. Es decir, depende de la reconstrucción y reinención que hacemos de un cuerpo ausente. Es un acto que nos lleva a reconstruir una totalidad partiendo de una de sus partes. No podemos ver una mano sin imaginar el resto del cuerpo. Si lo hiciéramos estaríamos simplemente contemplando o más bien perpetrando un acto de mutilación. Estaríamos incorporando la mutilación al significado de la imagen, lo cual me parece contraproducente³.

Lo segundo depende de la fuerza evocativa de la imagen, del poder de la analogía creada. Depende de la metáfora. Para ello, por cierto, no hace falta saber que un «otán» es una piedra, ni la función que tiene este elemento en el instrumental de la religión afro cubana. Ni siquiera hay que verlo como un objeto religioso. Los recursos lingüísticos y retóricos están aplicados con suficiente efectividad como para que asociemos esa mano con una piedra, al margen del significado que le otorguemos a la presencia de esa mano-piedra en el centro de un plato. Claro está que eso deja abierta la posibilidad de que no veamos una piedra, o que no solamente veamos una piedra, sino también un pedazo de pan, un corazón sangrante, una semilla o —también, inevitablemente—una mano. Pero siempre ocurre así, la metáfora nunca es totalmente restrictiva, nunca es totalmente exclusiva. La metáfora nunca puede ser totalmente singular, sino que convoca a una pluralidad que la enriquece⁴.

Lo importante aquí es, primero, que el cuerpo reconstruido gracias a la metonimia no es ya el cuerpo de Marta María Pérez; segundo, que el objeto reconstruido mediante la metáfora, es un objeto que nace de una subjetivación extrema y que existe solamente por medio de esa subjetivación. Y esto es tan importante o más, que el hecho de la cosificación del cuerpo, por medio de la cual se ha creado la imagen del objeto. La cosificación del cuerpo (incluso la antropomorfización del objeto, en ciertos casos) es solamente un momento técnico en la creación de la imagen. La subjetivación del objeto es parte esencial de la existencia de la imagen, de la existencia del objeto como imagen, que en verdad es su única manera de existir, porque la piedra, en realidad, no está ahí si no es como imagen. Es decir, paradójicamente, del objeto solamente obtenemos su subjetividad.

El humo y los espejos

...el marcado del cuerpo, como la práctica de las máscaras en la sociedad arcaica, tienen por función la actualización inmediata del intercambio simbólico, del intercambio/don con los dioses...

JEAN BAUDRILLARD

En un excelente ensayo sobre magia y literatura en España, Fernando Martínez de Carnero retoma una acepción de «mago» que encierra al menos dos valores. El primero relaciona al mago con el sabio y el filósofo. El segundo, al contrario, se refiere a aquellos «que por arte mágica, ayudados del demonio, permitiéndolo Dios, hazen (*sic.*) algunas cosas que parecen exceder a lo ordinario de la naturaleza»⁵. La magia, entonces, tendría que ver tanto con la búsqueda del conocimiento (Martínez de Carnero la relaciona exactamente con la astrología) como con la trasgresión de las leyes divinas y el uso de un poder sobrenatural de manera no autorizada.

Mi interés en la etimología de la palabra viene de cierta relación que creí detectar entre el término magia y el término imagen. Roland Barthes inicia su ensayo «Retórica de la imagen» con una definición sencilla y reveladora: «Según una etimología antigua, la palabra *imagen* debería relacionarse con la raíz de *imitari*». De modo que por un lado tendríamos una palabra que, al menos en su acepción negativa remite a la trasgresión y otra que, más bien, nos habla del seguimiento y el respeto de un orden. Aunque esto parece marcar más distancias que cercanías entre ambos términos, lo cierto es que en esa diferencia se encuentra su nexo: la práctica demuestra que la magia también existe, y funciona sobre la base de la imitación y la reproducción. Y que la imagen adquiere su mayor potencia en el acto de la trasgresión.

En realidad estamos hablando de una asimilación de valores. La magia adquiere valores que son propios de la imagen y ésta adquiere valores que son propios de la magia. O tal vez podamos resumirlo de la siguiente manera: la magia no puede prescindir de la imagen. Es la imagen la que da plena efectividad a la magia. Y, por otra parte, la imagen misma contiene siempre algo de mágico, algo de sobrenatural, algo de misterioso. Y en ese misterio se encierran las potencialidades de la trasgresión.

La imagen no existe solamente como imitación. Yo diría, más bien, que existe como estímulo a violar la imitación. Lo que enriquece a una imagen no es su parecido con un original, sino la manera en que ese parecido se pierde, se perturba en la concreción de la imagen. Una imagen hecha objeto es inquietante en la medida en que exhibe la distancia entre ella y sus referencias.

La cualidad principal de una obra de arte es precisamente la de usar esa capacidad inquietante de manera estética. Convertir la perturbación en un hecho estético. Sacar provecho de esa fisura entre el objeto y un original que, en principio, era aceptado como natural. En tal sentido es que la imagen, y sobre todo la imagen artística, es también una violación a las leyes de la naturaleza, puesto que es una modificación al menos de la apariencia y el significado de las cosas, tal como nos son dadas originalmente.

Cuando he recurrido a esos términos para referirme a la obra de Marta María lo he hecho intuyendo más este tipo de relaciones que sugiriendo un cambio de función y de sentido de la obra de arte. La obra de arte no necesita ser secuestrada de su propio territorio para ser entendida en relación con el universo de lo mágico. Solamente basta con aceptarla en su dimensión de misterio y de incertidumbre.

Lo mágico en la obra de arte no tiene que ver exclusivamente con el ilusionismo. Aun cuando el ilusionismo parece haber encontrado en la fotografía (y por extensión, en el cine) sus escenarios más apropiados, no deberíamos reducir la magia a una simple cuestión de prestidigitación, sea ejercida por el artista, sea ejercida por el espectador. Eso es lo que parece sugerir un planteamiento como el de John Waters: «No hay mucho humo ni espejos en la obra de arte, excepto intelectualmente. Todo el humo y los espejos en el arte están basados en lo que puedes ver y en cuán lejos estás dispuesto a ir para verlo»⁶. Creo que ver lo que uno quiere en la obra de arte, conlleva necesariamente ir un poco

más allá de lo intelectualmente legible. Conlleva, incluso, ir más allá de lo visible. No es extraño que la obra actual de Marta María (que también acude al humo y los espejos, en todos los sentidos de ambos términos)⁷ parezca esconder tanto como muestra, no por un afán de engañar a los sentidos, sino por un deseo de ampliar el campo de acción de lo imaginario. En todo caso, el *trompe-l'oeil* puede ser también la puerta que se abre a lo intuitivo y lo subconsciente, espacios donde lo estético encuentra su mejor ubicación.

Lo mágico, en su sentido de trasgresión, también tiende a portar una dosis de violencia. Esa violencia trasgresiva se percibía desde las primeras obras exitosas de Marta María, especialmente en aquellas que aludían de manera más directa a lo simpatético, como las fotos de la serie *Para concebir* (1984), cuya estructura y cuyo tema tenían que ver con la magia y con la imitación. Aquellas obras eran al mismo tiempo, afirmaciones y trasgresiones del tabú; eso, de inicio, parece colocar al cuerpo en una situación precaria, como de riesgo. De hecho, la violencia, en el trabajo de Marta María, parece estar encarnada muchas veces en el propio cuerpo. Fotos como *Protección* (1990), *Llamando* (1994), *Para la entrega* (1994), *No me dejen sola* (1995), *No sufre en la soledad* (1999), *Ya no hay corazón* (1999) o *Diez juramentos* (2000) ejemplifican esa exposición del cuerpo en una situación extrema, de lo que resulta la construcción de un sujeto que parece vivir en el umbral de lo trágico. La ofrenda del cuerpo aparece entonces como un ritual destinado a exorcizar una cierta fatalidad; o como una representación (bastante convincente, por cierto) de esas ceremonias arcaicas que comenta Baudrillard, en las que el intercambio (simbólico) no es negociación de una identidad enmascarada, sino consumación —o más bien consunción, tal vez muerte— de esa identidad en el doble juego de posesión y desposesión, de protección y entrega.

No creo que relacionar el erotismo y la muerte constituya una perversión de la esencia de estas obras. Asumo con toda confianza el planteamiento de Baudrillard acerca de que todas las disyunciones que fundan las estructuras de lo real están basadas en un arquetipo: el de la disyunción entre la vida y la muerte. La obra de Marta María Pérez —estructurada sobre la base de otra disyunción fundamental: la de lo real y lo imaginario—, invoca otras polaridades arquetípicas, de las que el cuerpo extrae sus implicaciones dialécticas: la identidad y la máscara, la carne y el objeto, lo sagrado y lo profano. Así conforma Marta María la cualidad simbólica del cuerpo representado. El mismo Baudrillard define lo simbólico con una precisión que aquí resulta oportuna: «Lo simbólico no es ni un concepto, ni una instancia, ni una categoría, ni una «estructura», sino un acto de intercambio y una relación social, que pone fin a lo real, que disuelve lo real, y al mismo tiempo, la oposición entre lo real y lo imaginario»⁸. El cuerpo representado —cuerpo subsumido en lo simbólico— no sería tanto una pieza de intercambio (un valor) como el referente que autentifica todas las transacciones, especialmente las transacciones entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el placer y el dolor, entre la vida y la muerte, entre la persona y Dios.

Disolver la oposición entre lo real y lo imaginario (oposición que también da sentido a la relación entre la imagen y lo mágico) implica aquí establecer una nueva disyunción. Una disyunción de la disyunción. Una anulación de los contrarios en su unidad. No es el triunfo de un término sobre el otro, sino su unificación. Sobre esta síntesis es que se establece la coherencia final de la obra de arte. Solamente así entenderemos que una obra como ésta, basada en transiciones, fragmentos, ficciones y metamorfosis, conserve en todo momento su verosimilitud, su carácter de totalidad y su elocuencia.

La mirada de Dios

*...una historia del secreto como historia de la responsabilidad
se vincula con una cultura de la muerte, dicho de otro modo,
con las diferentes figuras de la muerte dada.*

JACQUES DERRIDA

Ésta es una obra que enfatiza lo imaginario. Y que se establece en lo subjetivo. Posee una ligereza que fácilmente podemos asociar con una reducción del peso de los contenidos, al menos atendiendo a lo que sería imprescindible para cargar de contenido una foto: el contexto. Un contenido esencialmente contextual es lo que hace que una foto funcione como documento. Pero en la obra de Marta María, lo fotografiado generalmente aparece en un vacío, una especie de limbo de espacio y tiempo que impide cualquier ubicación precisa del lugar o el momento en que fue tomada la foto. En esas circunstancias, es el cuerpo (y sus metamorfosis) el único hecho, el verdadero evento a que atiende la fotografía. Pero, insisto en que estas metamorfosis son importantes sólo en la medida en que nos conducen hacia las claves del hecho estético: la subjetivación de la materia, la espiritualización de la forma, la erotización de los objetos.

Si alguna vez he hablado de minimalismo con relación al trabajo de Marta María Pérez, ha sido seguramente intuyendo esto: son obras que proponen una cantidad profusa de significado, pero una cantidad limitada de contenido⁹. Porque el significado debe verse aquí como un sistema periférico, orbital, que existe alrededor de la forma, pero no dentro de ella, no «contenido» en ella. Es un sistema que se fuga de la forma, que gravita a una equidistancia de la forma. Para ello influye determinantemente el carácter metafórico de las significaciones. La metáfora funciona también como un tamiz entre el significado y la forma, como un campo que impugna la localización de los significados, que les impide «aterrizar» en los signos.

Para encontrar un origen a muchos de estos significados habría que buscar en referentes literarios y mitológicos muy particulares, habría que acceder a un cierto saber que sigue siendo restringido y elitista. Como bien ha mencionado un respetable crítico cubano¹⁰, la relativa inaccesibilidad de ese saber

no es un obstáculo para el goce de estas obras, sino un estímulo. Sólo que estaríamos hablando de un goce que tiene que ver con lo sensorial, con lo intuitivo, más que con lo intelectual. Un goce, en tal medida, menos artificial. No el goce del desciframiento, sino el de la desnudez.

Descifrar es romper un misterio, desnudar es crear un misterio. Sin embargo, el misterio es intrínseco a lo imaginario y es imprescindible para lo erótico. Lo estético se manifiesta a la conciencia en forma de misterio. Y las implicaciones religiosas del término no deberían asustarnos. Más allá de cualquier debate sobre la relación primitiva entre el arte y la religión, las obras de Marta María nos proponen la aceptación de lo misterioso, de esa zona indescifrable en que lo material y lo espiritual se tocan; de la chispa que surge de ese roce. Esa es la chispa que nos conmueve y nos perturba. Es el toque difícilmente explicable, difícilmente definible. Y lo estético se manifiesta en ese espacio de indefinición y en ese momento de desconcierto. Estas fotografías nos proponen entonces la aceptación de lo sagrado, pero no lo sagrado descifrable en la foto misma (trivial, en cierto modo), sino lo sagrado que se intuye y nunca se aprehende, que atraviesa y se fuga, con una punzante levedad. No es extraño que en estas fotos la levedad de lo sagrado (que es decir la levedad de lo secreto) se corresponda con la levedad de la forma artística, pues lo uno parece otorgarle sentido a lo otro. Tal como resume Derrida en un hermoso texto, «la forma no puede llegar a ser lo que es más que en el momento en que se ve transida, en su singularidad misma, por la mirada de Dios»¹¹

1 Mijaíl, Bajtin; *Estética de la creación verbal*; Siglo XXI editores, S. A. de C. V., México D. F., 1999, p. 50.

2 Bajtin, Mijaíl; ob. cit., p. 52.

3 La mayoría de los actos contraproducentes que menciono en este texto los he cometido yo mismo en algún momento, así que esto bien puede ser visto como una especie de ensayo de autocrítica.

4 Hay toda una zona de la producción artística de Marta María Pérez basada en este recurso. Me limito a mencionar algunos de los mejores ejemplos: *Ofrenda* (1999), *Más que un árbol* (2000), *Hay que saber llamar* (2000), *Una sombra* (2000), *Osain* (2000), *Osun, tú cuida* (2000) y *Mbele* (2002).

5 Ver Martínez de Carnero, Fernando; *De Raziél a la teosofía. Magia y literatura en España*; *Artifara*, n. 1 (julio-diciembre 2002), sección Monographica; en: <http://www.artifara.com/rivista1/testi/Raziél.asp>

6 Ver Waters, John and Hainley, Bruce; *Art-A Sex Book*; Thames and Hudson, New York, 2003, p. 13.

7 Por ejemplo, obras como *Nunca me abandonan*, *Un camino oscuro*, *Espalda con espalda*, o la serie *Como si fuera*, contienen elementos gráficos que, en muchos casos, resultan de la aplicación de la tinta, e incluso el humo, sobre cristal o acrílico.

8 Baudrillard, Jean; *El intercambio simbólico y la muerte*; Monte Avila Latinoamericana, C. A., Caracas, 1992, p. 152.

9 Esto me recuerda uno de los exergos con que inicia Susan Sontag su ensayo contra la interpretación: «El contenido es un atisbo de algo, un encuentro como un fognazo. Es algo minúsculo, minúsculo, el contenido...» (Willem de Kooning). Ver Sontag, Susan; *Contra la interpretación*; Alfabeta, México, 1996, p. 25.

10 Hernández, Orlando; «Mensajes ante un espejo roto»; en: *Marta María Pérez Bravo. Obra reciente*; Galería La Casona, La Habana, 2001.

11 Derrida, Jacques; *Dar la muerte*; Paidós, Barcelona, 2000, p. 17.