

Urdimbres, escritura y polvo

Teresa Blanch

La experiencia del dibujo en Susana Solano es, en sí misma, un centro y un confín, un alma oscura y un espíritu abierto, una constante búsqueda de sentido y, al mismo tiempo, una extrema divagación en silencio. Esta primera revisión de 20 años de dibujos inéditos de la escultora, que he estado realizando durante los últimos meses para su exposición en el MACBA, al seleccionarlos, al repasarlos varias veces en su estudio del Gelida, ha hecho aflorar una radical yuxtaposición que la ha caracterizado siempre, y me ha obligado a una necesaria decantación en esa dualidad —no sin sorpresa, claramente escindida en el dibujo— que ya se vislumbraba en la base de su pensamiento escultórico y que apunté en el ensayo dedicado a su exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.¹ En aquel texto me refería a cómo la artista se sirve de la rememoración para llegar precisamente al silencio y a cómo sacudía las leyes fijas de la escultura constructiva para interesarse principalmente en una confrontación dialéctica con el mundo, atrapando su imperiosa fluidez y destacando aspectos como la fugacidad, la ausencia y el tránsito, para hacernos partícipes de una trémula realidad antropológica. Ahora, al hacer esta revisión a fondo de sus dibujos, los aspectos más relacionados con lo que sustenta el retiro vital del silencio, como la restricción y la pausa activa, son, sin duda, los más notorios.

En realidad, el dibujo es la herramienta más cercana al pensamiento limpio, directo, el preciso diagrama mental en el que cada artista puede manifestar sus más fundamentales inquietudes y dilemas de la forma más decidida, más desmaquillada, más inquisitiva. De la manera como lo trabaja la artista, no es extraño que ella misma manifieste entenderlo otorgándole un valor preferentemente activo para atrapar la propia circulación del pensamiento en bruto, más que para poseerlo por medio de él la imagen deseada: “acción rápida de un reflejo, introspección de pensamientos libres que se desvanecerían de inmediato si no los registrara”.²

No se trata de un preámbulo de la imagería escultórica, sino de una acción decidida y también, como veremos, de un acomodación en el espacio como topografía vital de los estímulos de la mente. En su dibujo, se puede constatar fácilmente cómo conjunta dos comportamientos ligeramente diferentes. Por una parte, lo aborda como una esforzada penetración en una realidad plural de espacios referidos al hombre. Exploraciones en geometrías —en las que gusta recrearse casi palpándolas— que almacenan vidas poderosas, quebradizas, fugitivas, imantadas, tocadas (mucho más en el dibujo que en la escultura) por una constante tendencia a la sugerencia antropomórfica o en confluencia con elementos naturales. Muy a menudo, empero, se dedica a otra faceta del dibujo que se

caracteriza por hacer ascéticos recorridos que le comportan largas pausas en el desconocimiento. Comportamientos alternos que podríamos justificar con la buena complementariedad que iría del dibujo proyectual al dibujo procesual, pero que prefiero interpretar como el negro y el blanco de la escritura, dualidad equivalente a la alternancia entre memoria y silencio a los que hacía referencia al principio, entre el decir y el esperar, o aún más, entre el ir y venir por una transmisión apasionada que viene pautada por unos legítimos vaciamientos.

La artista ha practicado ambas formas de dibujo desde sus inicios escultóricos a finales de los años setenta y no las ha abandonado nunca, quizá porque ha descubierto en el dibujo esta doble cualidad que le es muy útil. El igualamiento de la experiencia del captar, concebir y conocer con la inexperiencia del recomenzar, del desdecir del prefigurar. Puede así, dependiendo de las épocas y las circunstancias, en unas ocasiones penetrar y hacer más fiables, por medio del dibujo, las múltiples circunstancias de la realidad (no tan sólo de la que es visible, sino también de la que es sensible) como buena y cautelosa escrutadora, de una gran profundidad psicológica, que ella es de la vida. Los impactos visuales se adhieren a un laberinto de sensaciones, para acabar penetrando en dominios inescrutables, para los que trata de apuntalar provisionales arquitecturas espaciales. La artista se deja llevar por el caleidoscopio de cruces que deriva y emerge con imágenes precisas, sintéticas y, al mismo tiempo, fluctuantes de apariencia, con significados imprecisables danzando a su alrededor. Concretas imágenes estructurales, pero curiosamente no inanimadas, cuya energía las insufla de una vida abstracta, facetada, mudable, fruto de la personal manera que tiene la escultora de tratar cada presencia en una especie de libre, irreal y dinámica autoexperimentación y autogeneración. Se produce, así, en el dibujo una delirante indagación expansiva no del todo sincronizada con aquella otra realidad escultórica asociable a ella. Ahora bien, en otros no menos largos procesos, en cambio —como veremos más adelante—, la artista ha frecuentado una clase de dibujo de carácter más exploratorio y balbuceante, como quien lo ignora todo, tanto de lo que hay fuera como de uno mismo.

A través del tiempo, Susana Solano ha trabajado y ha entendido el dibujo, por tanto, como una conquista y también una desaparición, una pasión y, al mismo tiempo, una iniciación, un crecimiento voluptuoso o bien, tan sólo, una primordial puntuación. Las dos maneras han estado siempre complementándose, agotándose una después de otra, una para calmar a la otra o, quizá, para darse, una y otra, sentido mutuamente. La primera, pues, más cercana a un pensar en “estar”, en habitar espacios posibles, en rescatar atmósferas, en rehacer experiencias sensibles dotadas de armazón. La otra estará abocada a un entregarse a “ser” sin más, a una total incardinación con el alma del papel, fundiéndose de esta forma en un mero devenir:

Hay una gran y común aspiración de lo inexistente hacia la existencia. es como una fuerza centrífuga que creciese fuera de todo lo que se mueve en mí, imágenes, fantasías, proyectos, fantasmas, deseos, obsesiones. Lo que no *ex-siste*, *in-siste*. Insiste para existir. Toda aquella pequeña multitud de pequeñas cosas que hacen un pequeño mundo se empujan a la puerta del grande, del verdadero mundo. Y es otro quien tiene la llave.³

Extremas actitudes se recogen en esta dilatada práctica del dibujo, fruto de la gran actividad mental, perceptiva, sensitiva y también memorial de la artista. Es el margen procesual más desprotegido, el de una comunicación desmemoriada con la gran y absoluta vacuidad blanca, en que —en definitiva— proporciona la sintaxis más deshinibida, más electrizante, la que nace al romper abruptamente el ritmo del saber, la que supera la ilusión de las imágenes y se pierde en un fluir natural tan difuso como impregnante, tan laberíntico como decidido, hecho de un gran temblor subterráneo sumado a una impactante sinceridad. Todo este dibujo del extremo olvido ante el gran pozo blanco, parece obedecer a la más remota nocturnidad del pensamiento. Una nocturnidad fuerte y transparente como el cristal, ligera como el aire y llena de descargas peligrosas como el fuego.

En estos fuertes episodios dibujísticos que podríamos nombrar “propósitos primordiales”, que hemos visto incrementarse intensamente a lo largo de los últimos cinco años y de los que nos ocuparemos especialmente en este análisis, hay un paso imperceptible que a menudo los hace saltar de lo ordinario a lo extraordinario. Actúan como regeneradores, como reparadores del desgaste en el acto de percibir, en el de recordar, en el de sentir respeto a alguna cosa dada, buscando una especie de sintonizaciones, de aclimataciones al lugar del papel; y que funcionaría como un espacio donde ajustar todo lo que hace posible, no la forma que determina la sintaxis de un artista, sino la fuerza emisora que la vehicula. En ellos podemos reseguir, con una sorprendente claridad, alguna cosa similar a la sustancia prenatal del lenguaje.

Esta faceta del dibujo, en encontramos en intervalos y que han sido muy frecuentes a lo largo de estos 20 años de trabajo, trata de dialogar con las potencialidades intactas inherentes a la noción de interioridad. Un interior sin sujeto y sin comentarios, acoplado al universo, irreductible, convertido en primera experiencia de tránsito, en incipiente itinerario por la infinitesimal piel del papel, por aquella poderosa inmensidad con la que se le insinúa a la artista. Se congregan en esta intensa experiencia los mismos aspectos que Octavio Paz utilizaba para definir al escritor completo: “Sonido y signo, trazo inanimado y magia, organismo de relojería y ser vivo.”⁴

Estos interesantísimos intervalos merecen una especial atención por encima de la variadas iconografías o mundos sugeridos en las otras series de dibujos realizados por Susana Solano, quizá porque, como siempre se ha visto en su escultura —y como también

demuestra en el papel—, a pesar de las fuertes presencia físicas, la artista ha estado constantemente abocada a los contrasentidos de las formas constituidas, o dicho de otra manera, a la volatilización de la presencia. Como organizadora de especialidades que hablan del hombre, es una escultora interesada antes que nada en la fuerza procedente de los aromas de los lugares, de la fisuras en la comunicación, de la fragilidad del hombre, de las realidades mudables y de los acontecimientos sencillos.

Por eso, entrenarse para crear recorridos de sentido en el papel, como hace periódicamente a la manera de saludable ejercicio de desposesión, interter medirse con aquel vacío manifiesto de la pequeña o gran superficie blanca —y no nos referimos precisamente el enfrentamiento simbólico con el vacío creativo del plano intacto que espera recibir y ser cubierto de significados ajenos, sino al hecho de que se le presente como un lugar que respira sus propias condiciones, que espera que se le trate como eco de sí mismo—, esto otro comporta una ascética aclimatación a los grados cero de la propia escritura escultórica, un detener la sobrecarga de la sedimentación sintáctica, para hacer aflorar humildemente toda la fenomenología del vacío sobre la simbólica hoja en blanco. Le supone someterse a la mayor parquedad posible de medios, la de poner en suspensión todo lo que ha sido previamente aprendido, para dejar que el libre fluir en este mudo minúsculo la sorprenda y deje grandes rastros en la puerta del grande, de aquel que es más visible y donde aparentemente los códigos ya parecen suficientemente claros y expresos. Esta experiencia probablemente sea para Susana Solano un no querer dejar de tomar conciencia de que el vértigo del descenso, para confrontarse con las razones elementales de sentirse a sí misma “ser”, a menudo ayuda para ver mejor.

Esta especie de penetración expresamente arreferencial en la superficie rectangular del papel comporta detectar en el propio espacio —para convertirlos en atributos vivientes—, los grados y los potenciales de luz, de espesor, de dispersión, de profundidad, de deslizamiento, de condensación, de turbulencia, de calma, de cierre, de hinchazón, de abertura, de tensado, de levedad... Todas son, al fin y al cabo, insobornables maneras de prefigurar la idea de territorio, de considerar la mudanza como forma objetivada de la pulsión, y el orden inquietante como principio básico de la formulación de espacios de vida.

El arrebató del vacío es el factor primordial de todo el pensamiento de Susana Solano. Él nos entroniza en una trastornante comunicación con las zonas más secretas e impenetrables del hombre. En estos últimos dibujos, otra clase de vacío preconstructivo se instala como retroceso energético, después del espectáculo de las formas, o entre ellas. Casi como un paralelismo con la propia vida, si atendemos la máxima de Antonio Porchia, según la cual: “La vida se compone de varios actos, pero la hallamos en los entreactos.”⁵

A manera de meros síntomas de organización naciente, dibujos de redes, de retículas, de geometrías rotas, de espirales acumuladas, de turbias nebulosidades rebosantes, de escritura indescifrable, de flechas perdidas, actúan como desierto, como entreacto inconmensurable que continuamente borra y hace desaprender cada paso dado en la superficie encadenada de la vida. El resto son los acontecimientos, pero como bien dice Italo Calvino: “Una vez incluidos en una vida, los acontecimientos se disponen en un orden que no es cronológico sino que responde a una arquitectura interna.”⁶

Los acontecimientos vienen ligados por un hilo personal, íntimo, ahistórico. En Susana Solano está bien claro que es precisamente allá en los tramos que los separan, los espacios de espera, las zonas de latencia depositadas en el dibujo, donde se cimentará el acontecimiento. Porque en aquel estadio subyacente el diálogo con la impermanencia, con la desintegración, con los extravíos, con la nocturnidad de la visión, con los flujos y sus dislocaciones, son más evidentes, pero también son más portátiles y menos trascendentes. En esta zona de retiro es donde su discurso relega la imagen constructiva al simple hecho primordial de urdir, de tramar, de señalar provisionales trazados de vida. De cada uno de ellos recibimos el enfrentamiento con lo inestable, con lo transitorio, que quiere decir con la dulce levitación, pero también con la abrupta caída, con el tenue brillo y, al mismo tiempo, con la fuerza claroscuro, con la pauta ritmada y con el caos, con lo sublime y con lo más prosaico, con todo ganado y todo perdiéndose.

Llegado este punto, su obra en la que siempre hemos visto intersectarse los aspectos confesionales con los ontológicos, los vivenciales y comunitarios, los privados y colectivos, desfigura y lo reordena todo de nuevo para revelarnos metafóricamente, sin relato ya posible, alguna cosa que se aproxima a las más íntimas frecuencias de los trasiegos internos de la humanidad. La artista encuentra una rara belleza en el hecho de filtrarse por las capas más ocultas de las vidas interiores y la intimación con la nada más absoluta le proporciona una libertad excepcional en la travesía de todos los tiempos y todos los recubrimientos.

Rescata el pasado dejándolo perdido dentro del presente, y se reexperimenta dentro de una nueva temporalidad que deja la experiencia de lado para reencontrar la benjaminiana noción de pobreza y miseria del tiempo, implicándose con lo que es escaso para pensar nuevos órdenes y nuevas realidades. Atravesar el tiempo, implicándose con lo que es escaso para pensar nuevos órdenes y nuevas realidades. Atravesar el tiempo de la caducidad; comporta invocar el tiempo de la repetición, un tiempo definido por el silencio y en el que no es posible ninguna figuración.⁷ El presente extraviado de Susana Solano es perfectamente asociable a una lógica del inconsciente moderno que edifica un tiempo construido (hecho de fracturas y desniveles), para trabajar justamente dentro de los propios conflictos de la misma precariedad, tratando de conmovir sus límites.

Todo esto ayuda a entender hasta qué punto llega a ser incorpóreo, inmanente, fenomenológico el armazón arquitectónico en la obra de Susana Solano. Si en su escultura

resulta interesante ver cómo la vacuidad aspira a obtener fisonomías, cómo la espacialidad vital se manifiesta por medio de fuertes y, al mismo tiempo, vulnerables arquitecturas del sentir, el papel le permite habitar el vacío directamente, surcándolo de manera iconoclasta, y poetizar los encuentros con él haciendo aparecer las fricciones y también la mudez, las interferencias y la propia perplejidad, por medio de unos rastros llenos de sensaciones, del propio trasiego de construir, de jugar a medir, entrar, perderse, inventar caminos por el mundo, en la noche, sobre el cuerpo, por lejanías amadas, y enredarse en sus flujos, en sus vértigos, en sus atrayentes no-imágenes.

Susana Solano franquea el dibujo como quien se abre a estímulos, cada vez nuevos, pero cada vez más antiguos, más impregnados y, por tanto, más heridos de vida, más duraderos en la imprimación de susurros, en contagiosas desorientaciones, en ponderadas estructuraciones, en aventurados roces.

Las deformaciones del orden

Ya desde sus primeros dibujos, un sinfín de retículas, de entramados, de puntuaciones regulares, de signos repetitivos, de redes geométricas, aparecen con frecuencia. Pero, a pesar de su apariencia, ni los ritmos entrelazados que recorren las superficies son reglados de forma minimalista, ni las superficies rebosantes de pulsiones son gestuales. En estos trabajos está presente una especie de comportamiento natural que tendría más que ver con las funciones de tejer, de urdir materias, recomponer desde el despedazamiento, trenzado, que son propias de la mano del hombre elaboradora de unas estructuras primarias, preculturales.

Aspecto que permite entender perfectamente un dibujo de meras puntuaciones verticales en tinta roja sobre papel vegetal de 1979, al lado de un sugerente dibujo de grandes dimensiones de 1998 hecho con el ensamblado irregular de pequeños triángulos amarillos. El primero como eficaz principio de territorialidad asociado a aquellas primeras lonas creadas por la artista donde el resultado cosido secuencial de los márgenes (después tensados a mano) la llevaría a obtener sus tempranos y suaves espacios interiores. El segundo como insistente figura de luz que se asemeja a un océano iridiscente, una tierra de frutos dorados o una sagrada malla de sexos. Los dibujos fluctúan dentro esta oscilación que les es tan propia al artista, de pasar de los espacios táctiles e íntimos a entender la superficie trabajada como una analogía de la gran corporeidad cósmica, de la que son igualmente partícipes la tierra, el agua, el cuerpo del hombre o la bóveda celeste.

De la misma manera, para ella, los signos ortográficos difícilmente configuran palabras. En todo caso, emerge la vibración sutil de su organicismo antes que la verdadera asunción del significado. En 1992 aparecen de forma reiterativa sobre el papel unas letras inconexas, como lluvia gris de signos, a la manera de gusanos entintados que atraviesan los papeles. De igual manera, en 1980, una serie de dinámicas curvas se desprendían de superficies pautadas cobrando vida autónoma, como paréntesis que no encuentran la

palabra a proteger y que finalmente se mueven etéreamente, liberados del hecho de ser deudores de unos contenidos, ahora inexistentes. Y aún más atrás, en una serie de 1979, nerviosos mapas de líneas quebradizas, asociables a auténticas gráficas de vida, parecían destejarse irremediablemente, para caer, en una especie de tránsito fugitivo, y dejar marcados rastros en las aristas, anticipando un proceso similar que la palabra “África” sufrirá en una serie de dibujos de 1993.

Antes de entrar en los múltiples significados que envuelven la serie de dibujos *África*, recordemos unas instalaciones que carácter similar donde pauta y descontrol se encavalgan en una sorprendente amalgama de precipitación y freno, de acción y desorientación, velocidad y derrumbamiento, muy característica en algunas obras de Susana Solano, que explica por sí sola el fuerte principio de desaparición que domina su estética, en el sentido que ella misma apuntaba de “buscar un estar para encontrar siempre un desmayo”.⁸

En el anteproyecto de la instalación al aire libre *Casiopea* (que finalmente no fue realizada), concebida en 1991 para un paraje californiano, predomina entre otros aspectos un involucrarse hacia el fondo, reduciendo toda la experiencia espacial a un mismo plano visual, formado por un rico viaje de aceleración, detenciones y rebotes, que posteriormente la artista asociará al movimiento, orden, forma, valoraciones de la luz y proporciones que determinan la constelación Casiopea, de la que este proyecto tomó el título. La artista lo explica con estas palabras:

Aprecié la vegetación y los desniveles profundos que conformaban el paisaje. En ambas ocasiones tuve la sensación de encontrarme en un escenario de escala muy íntima, aunque su proporción física fuera gigantesca. La estructura de los árboles es abrupta y sus copas espesas, incluso en los niveles más bajos, y en mi análisis de observación sensorial quedaron retenidos como un crecimiento a la inversa, desde arriba. Las pendientes son siempre palpables como si no existiera diferencia entre el plano vertical —barranco— y el horizontal —suelo—, porque se trata de un mismo plano, una pendiente abrupta que marca tu avance. Paseando por las zonas más bajas me invadía la sensación de ser un animal que en su andadura tuviera que sortear en carrera serpenteante los árboles, las pendientes, sin poder correr jamás en línea recta. Este aspecto animal quedó de repente asociado a las madrigueras de conejos; más tarde, en la ciudad analicé cómo se desliza por inercia una pelota cuando es lanzada suavemente por una pendiente salvando o chocando con los obstáculos que encuentra a su paso, el cambio de dirección, el rebote, el plano inclinado; en ambas ocasiones, el zigzag era la línea que aparecía más destacada.⁹

En la instalación *Croissant la demi lune*, de 1992-1995, unos cuerpos esféricos irregulares y de diferentes dimensiones van a parar, en una especie de viaje tumultuoso o, podríamos decir, de caídas imparables, sobre grandes techos altos de un recinto universitario de Maastrich y, después, en fosos interiores del Bonnefanten Museum,

donde finalmente fueron instalados. Por otro lado, la instalación *Meditaciones no. 10*, de 1993, se nos presenta como una gran plataforma cuadrangular y rasante, con pequeños movimientos de elevación (según la artista, “como una alfombra que cuando la levantas tiene su propio peso”),¹⁰ que contiene detenidas bajo suyo, unas grandes bolas de madera que no parecen participar de la otra serena acción de cierre, sino que componen una situación aleatoria en relación al cierre, como dos acciones y dos direccionalidades que se contradicen y nos inquietan por su absurdidad. O, quizá, viéndolo desde una perspectiva muy vigente en la obra de la artista, una peculiar manera de hacer que las claves más inescrutables del secreto convivan con una especie de gran orden tambaleante.

En la serie de dibujos a la que hacíamos referencia antes, “África” es una palabra cansada, sus letras se sitúan dentro del espacio del papel inconexamente, hundiéndose, imbricadas sin concierto unas con otras, desvirtuando el nombre de procedencia, invertidas como en un espejo, deslizándose en una desolada errancia. En general, palabras y signos son resucitados y al instante perdidos en la vastedad de un mundo interior, que se sabe impelido en un continuo desdecir, tal como apunta Paul Auster en sus versos:

palabras
que apenas tienen significado. Hasta el final
quiero igualarme
a cuanto el ojo
pueda, quiera
traerme, como si
finalmente
pudiera verme a mi mismo
liberado
en las cosas
casi invisibles.¹¹

África—según Susana Solano— es la “amiga”,¹² dado que se le manifiesta como el gran poyo de resonancia de la fragilidad del mundo, el gran podio de debilidades (hechas de falsas fortalezas y de confluencias imposibles) que minan a la humanidad. Quizá por eso el mapa de África es tantas veces mimado como un vacío reverberante por dentro, que en su tiempo se convertirá en nostálgica cabellera de patriarca, en piedra inmóvil en medio de un río desenfrenado, o se explorará a sí mismo como imagen irreconstruible en forma de precario encaje de pequeños fragmentos, o sufriendo una sutil transmutación en calaveras flotantes. Las fluctuaciones y lo imperturbable, la sabiduría del mundo y sus amenazas, la unicidad y la desintegración, el pasado infinito y el presente

dislocado, todas estas colisiones surgen de su larga experiencia africana y podemos analizarlas al observar estos dibujos.

El viaje, para Susana Solano, que en estos últimos 10 años ha intensificado en localidades de difícil acceso, donde hombre y naturaleza forman parte de un todo cohesionado, como Indonesia, Etiopía, Guinea-Bissau, Burkina-Fasso, Mali o Argelia no es ni nostálgico ni utópico ni revelador. Es el tiempo de las confirmaciones de unas intuiciones ontológicas sobradamente conocidas y anticipadas por la artista. Por eso, en los relatos que elabora después de sus viajes, un genérico pasado permanente está siempre cruzando y trastornando la secuencia de sus tiempos personales. Las civilizaciones remotas no le proporcionan el flamante territorio del descubrimiento sino que lo abocan a la más descarnada mirada hacia adentro, dentro de sí, como una extensión de una desasosegada penetración en el hombre. El viaje se le presenta a Susana Solano como el lugar de las confrontaciones más radicales con su propia sensorialidad y, por tanto, como una especie de perturbador adentramiento en la experimentación compartida del proyecto del ser humano. Un librarse a una especie de autoexposición sin protecciones, sensual y, al mismo tiempo, rebelde desde donde cataliza nítidamente las fricciones, las dialécticas y las borrosidades de la condición humana.

De aquí que, no tan sólo en los dibujos de los que hablábamos anteriormente, sino en toda la obra de la artista, encontramos una especie de pasión dantesca por la mística grandiosa del Movimiento divino que religa hombres, criaturas, cielos y tierra, visibles en las fraternales relaciones entre la luz y el agua, a menudo presentes en su obra. Pero en la visión de la artista no hay Paraíso en el que ambos elementos se identifiquen ni, por tanto, una forma de esperanza en su simbólica fusión, ni encadenado claro en el sistema de relaciones ascendente o descendente. La contemplación de la últimas luces o de las últimas sombras no está dirigida hacia el inacabable juego de espejos atrás de los que se ocultaría la divinidad. Ni siquiera es una contemplación, sino un implicado, realista, convencido y comprometido tránsito por una opacidad más perentoria, más cotidiana, más igualada a ella, más próxima: la del propio ser humano, atrapado por el desequilibrio que le causa toda su larga fortaleza conviviendo con todos sus grandes naufragios. El enfrentamiento cara a cara con lo que ella misma denomina “la fuerza de la debilidad”,¹³ con una especie de vaciado generoso de la vida.

Con su mirada intimista y femenina vertida al mundo, nos habla de una existencia perturbadora, hecha de firmezas y disoluciones, de una invalidez de ser encontrada en el mismo magnetismo de la incertidumbre. Prologando el sencillo hecho de experimentar sensaciones como la seducción de bañarse “en una hermosa curva negra de río de agua poco profunda y pedregosa”,¹⁴ la artista se siente fascinada por la incierta claridad de las subterranidades de la vida. Y ha desarrollado una personal forma de moverse guiada por una, por otro lado, nada extraña conjunción de sagaz feminidad y sutil orientalismo, de

similares fundamentos por la manera como ambas posiciones encuentran precisamente en la penumbra la explicación de la luz.

Acumulaciones, distancias. La imagen del caracol

Letras, signos, segmentos o palabras son, antes que nada, ortografía expresiva. Una especie de organismos vivos que se cumplen sobre el papel, donde nacen y sucumben tocados por una vida instantánea, primordial y mutante. Materias orgánicas como el aceite y la ceniza han sido incorporadas por el gran vigor activo de sus rastros. Aunque sean sucesos a pequeña escala, eso no lleva a interpretar de una manera más precisa otras obras de la artista que funcionan enfatizando los sistemas acumulativos. Acumular, en el sentido en el que lo hace Susana Solano, no querría decir necesariamente retener, sino sentir precisamente que todo se escapa, entender hasta qué punto es elusiva la vida.

Hago referencia a dos obras recientes de un gran colorismo, *Senggo*, de 1997, que tiene como elemento central una columna de fotos de escaparates del Tercer Mundo saturados de productos alimentarios, y la mesa de comedor *Any d'art 97* donde, entre las desiguales plataformas horizontales de madera y cristal que componen el plano superior, ha creado un mantel intermedio con tarjetas de invitación de todo un año de actividades artísticas. Quizá sea necesario valorar, en ambas actuaciones, lo que no vemos. Tras la alegría de la acumulación por la subsistencia (sea de primer orden o sofisticada, como se desprende de ambas obras respectivamente), hay distorsiones, hay incomodos subyacentes fruto de los desórdenes culturales que toda sociedad arrastra. Acumulación no en el sentido de suma estratificada, ordenadora y benefactora, sino en el sentido babélico y convulso del término. La acumulación es practicada entonces por la artista más bien como un “remolino de azar”,¹⁵ entendido en el sentido prometeico de pequeño espacio de libertad donde el hombre puede equipararse al universo. Lo que podríamos decir, una escenografía provisional de sonido.

Hay, por otro lado, una voluntad de referirse, por parte de Susana Solano, a la doble piel de las cosas, bien manifiesta en los dibujos. La doble piel entendida como vida mudable, recambiable, sustituible, no tanto en el sentido de hacernos conscientes del enmascaramiento, como es propio de ciertas estéticas corporales nacidas en los años noventa, sino más bien en el sentido de desocultación y de transferencia hacia el interior. El deseo de pasar por las turbulencias que están implícitas, de rescatar la densidad de las cosas, consciente de que al final no encontraremos nada más que lo que ella denomina “el polvo del tiempo”.¹⁶ Susana Solano está interesada en hacer aflorar las tensiones de las dobles epidermis como una forma más de filtrarse por entre las sombras de las cosas. Dialogar con las zonas umbrías es, ciertamente, para ella, un desencadenante de firmes apreciaciones, pero dentro de la creencia de que no hay nada consistente y de que el puro trayecto es el único hecho que, al fin y al cabo, tiene sentido.

El año 1993 es particularmente denso en lo que se refiere a sus investigaciones en el campo del dibujo y la obra en pequeñas dimensiones, de la misma manera que el año 1987 fue un año extremadamente fructífero en grandes planteamientos escultóricos. Antes del verano de 1993 Susana Solano creó pequeños volúmenes transparentes, dentro de la serie *Fragments* (cónicos, cúbicos, cóncavos, a la manera de pequeños cojines turgentes), con mallas de hierro muy frágiles, casi incorpóreas, recubiertas por pequeñas teselas de cerámica azul, o que las contienen sueltas, como una intención generalizada de dar cuerpo a la transparencia. La idea de la fragmentación era consecuencia de su relación, reciente entonces, con las velas. En los dibujos, la vela parece como un elemento lineal, mínimo, representado por cortes rectilíneos de papel de periódico, que se repiten, configurando un todo organizado. En la escultura, su más exaltante trabajo con la luz fue la instalación efímera *Meditaciones no. 9*, realizada en 1994 en su taller con 704 lamparillas encendidas, constituyendo un cercado que se tornaba un móvil itinerario por auténticos ríos de luz.

Más que la idea de contenedor a la que nos tenía habituados en anteriores obras pequeñas, a través de esta obra abigarrada de menudas geometrías transparentes, privará la imagen general de la funda, de recubrimiento vaporoso, de un enfundamiento que recluye y, al mismo tiempo, transparente. Eso es importante porque la artista se abre a una nueva noción de blandura, ahora ya más asociable —como veremos más adelante— a nuestra propia naturaleza humana. Unas obras destinadas a una especie de protección sutil, de aquí la referencia, que la artista nos comentaba, que le sobrevino al crear esta serie a partir de un “mangote para calentar las manos”.¹⁷ Para cubrir las manos y para acoger lo que el cuerpo toca, las cosas de nuestro escritorio, el pequeño alimento, o el mismo soñar. Pero en esta serie también se remitirá al centro incontenible, al eterno cercado imposible, al crear una espiral abierta sin fin, solidez y ruina de sí misma, dentro de esta pugnaba permanente en la artista para hacer referencia al cubrimiento y, al mismo tiempo, a su aniquilación, al abrigo y a su desvanecimiento, al calor más íntimo y a la gelidez más absoluta.

En 1995 invadía el papel con *collages* de papelillos rasgados de color crudo, o bien, con repetidas oleadas azules de una escritura ciega, con sus ritmos y *desritmos*, con su punto álgido de vitalismo y las pausas para respirar. Idas y venidas por la crispación, por la dulzura, por la disincronía. Siempre está presente la idea de desmembrar para rehacer o, lo que es lo mismo, de construir desde la unidad más simple, de dar valor a la menudez, al pequeño *pattern* vivo. Este carácter tienen también las grandes extensiones de formas circulares ensambladas a la manera de tejido celular o de las grandes y enigmáticas superficies de sinuosos entrecruzamientos horizontales y verticales (el sistema reticular básico en toda volumetría), o las más recientes saturaciones de ramificaciones y diseminaciones que discurren por el papel. Igual que en sus esculturas, las planchas de hierro configuran un todo nada compacto, un escenario siempre provisional de vida, estos

nuevos dibujos reticulan y tantean la masa vital interior del papel con el mismo sentido huidizo.

Esta nueva asunción de otro espacio, que la artista va consolidando particularmente en los dibujos grandes de los últimos años, es un espacio por tanto, atomizado, nuclear, expansivo, que se sitúa en la fina línea divisoria que va de la crisis a la génesis. Un espacio esperanzado y sano, hecho de ruina, de disolución, de decrecimiento, que en definitiva aspira a ser un espacio de grandes potencialidades donde todo parece poder recomenzar de nuevo.

Con este espíritu, la artista ha intervenido, más de una vez, sobre grandes papeles con enormes y autónomos o pequeños y aglomerados signos ensortijados. Signos demarcadores, elaborados con vistosos *collages* negros o con sinuosas tintas marrones hechas con hojas de color añil. Recordemos aquí los enroscamientos que ciñen e, incluso, oprimen las piernas de la artista en la serie de fotos *Acerca del cuerpo*, de 1995, hechas con espirales de hierro directamente enroscadas sobre el cuerpo. Y recordemos también las cintas de caucho negro recorriendo el perímetro de los compactos óvalos de madera clara de la serie *Resultado de un intento*, de 1995, en un elegante juego de recubrimientos que, más tarde, en la obra *Closca no. 3*, de 1996, desembocó en un mero ovillo de líneas, a la manera de gran nido o gran cabeza aplanada.

Es estas experiencias interviene fundamentalmente la idea dinámica de marcar el cuerpo y después liberarlo de la cobertura, convirtiéndola en ornamento, en huella de una acción reversible, que hace del cuerpo alguna cosa activa para liberarse. En consecuencia, podemos pensar que hay toda una inquietante voluntad de tatuar, casi diríamos, de demarcar animalmente, territorialmente, el cuerpo del papel. En unas sesiones de 1997, esta palpación territorial entendida como iniciación fue hecha, en un paso más, sobre papeles vegetales situados a la manera de un gran sudario entre el cuerpo desnudo de la artista y su mano, que, por fuera con frías tintas acrílicas y a tientes, trataba de recorrer los inciertos caminos y rincones del paisaje corporal. El cuerpo del papel y el cuerpo propio o de otros seres se funden aquí en una acción recíproca de descubrimiento mutuo.

Tatuar no en el sentido de decorar sino como un síntoma de movimiento, como un desplazamiento, como un abrir paso, como un transitar en lo que no reconocemos, señalándolo, en un continuo y arriesgado descubrimiento. Y, a veces, llevando el sentido del riesgo, de la sorpresa, a la tentativa del juego topográfico. Desde esta vertiente ha creado, pues, *collages* en forma de pasaderas, como quien pautas un espacio a saltitos (a la manera de ciertos juegos infantiles), ha hecho grandes dibujos de flechas a la manera de islotes helados navegando a la deriva (como una especie de juego sin pauta posible), y ha concebido una serie de pequeños dibujos para jugar a unir las máximas distancias del papel con simples líneas de tinta (siguiendo el esquema del juego del tres en raya).

Este acto de unir distancias, pero de otro orden, culturales, ha dado pie a una interesante obra pública, *Caminos cruzados*, realizada en la ciudad sueca de Gotemburgo

el mes de mayo de 1998, consistente en situar (cerca de cinco iglesias de la localidad) fotografías análogas de funcionamientos sociales tomadas por la artista en la comunidad indígena dani de Irian Jaya, Indonesia, lugar donde abundan las iglesias occidentales sin función actual. En esta acción de intercambiar signos culturales, las fotos corporales daban fe, además, de la desnudez de una población llevada con orgullo como el más solemne recubrimiento.

Pero en el acto de unir, de entrelazar, de aproximar, Susana Solano nos hace conscientes de que no se disipan las distancias, a veces, incluso se hacen más patentes, y nos dejan más perplejos, como en la desestabilizadora y sintética escultura *El lugar donde volvió*, de 1998, donde, tensando las aristas de un perímetro cuadrado, con sus bien trazadas diagonales interiores (equivalentes a las líneas que configuran los dibujos del tres en raya) tan sólo se consigue la insinuación del alzado de un recinto inferior hecho para la soledad y no para el encuentro. Recorrer la distancia, pues, sirve para subrayar la propia condición de la distancia, y reconocer los hermetismos subyacentes en el desencuentro.

De la misma manera, en la instalación *Friccions*, realizada en 1995 en una galería de Valencia, las grandes pastillas de hierro depositadas irregularmente en los cuatro extremos del gran lienzo de plástico cobertor de un sugerente espacio interior que separa dos pisos (que la artista valoró por medio de un cubo poco profundo en ligera pendiente), servían no para estabilizar la superficie, sino para abocarnos con su fuerza centrífuga a la inquietante luz traslúcida de este interior improvisado. Una vez, haciendo referencia a una imagen de la infancia en la que se columpiaba sobre una alberca, la artista recordaba una similar densidad magnética procedente del plano inferior: “sentada en la madera del columpio y agarrada con gran fuerza a sus cuerdas, observaba el inmenso plano del agua a mis pies, diría que casi aceitoso, casi oro por el color del sol que se reflejaba”.¹⁸

La atracción por la fuerza centrífuga es también el sujeto primordial de muchos dibujos circulares de la artista en los que centra su atención en temas diversos como un gran depósito de agua de Barcelona contenido dentro de un edificio, las recludas formas de cultivo en Lanzarote creadas en la tierra para evitar la erosión de los vientos, o una tumba vikinga visitada en el sur de Suecia, hecha con menhires situados de tal manera que dibujan una elemental forma de nave orientada al mar. Cada una de las tres imágenes circulares podría ser una cosa distinta. Todas ellas, al ser imágenes de una considerable magnitud, nos transportan a mundos minúsculos, consecutivamente un remolino creado con un pequeño palo, rotundas manos cerradas o piedras en una bandeja, en plena concordancia con una desjerarquizada noción de la dimensión, con la que juega continuamente la artista. La artista convendría que las cosas del mundo tienen el tamaño del hombre, tienen las medidas de lo que es tangible, de lo que puede aguantarse en la mano. Por eso en múltiples dibujos y esculturas nos pone ante la disyuntiva de poder abarcar grandes escenarios espaciales desde fuera, para, acto seguido, pasar a experimentarlos como la más vulnerable zona de nuestra intimidad.

Por el contrario, en otros dibujos, son frecuentes los símbolos del cruce serpenteante en una experiencia que le es cotidiana extraída de las tierras de Urgell, y el de la cruz orgánica que se puede relacionar con su exploración de las iglesias coptas de Lalibela excavadas bajo tierra dentro de la misma piedra del subsuelo. Ambos símbolos se transforman a menudo en una esquemática silueta humana que parece querer abarcar el papel con sus extremidades abiertas. El cruce, la cruz y el hombre no dejan de ser centros expandidos hacia todos los “puntos cardinales”. El sentido de expansión y multidireccionalidad al que anteriormente nos habíamos referido, continúa estando en la base de estos dibujos más naturalistas.

Pero la fuerza energética que más la atrae puede ser que sea la del transitar hacia dentro, aquella que encuentra su imagen en la espiral sin fin. Caminar, fluir y también hurgar en la más inquietante oscuridad. Este pasaje hacia el fondo tiene, en Susana Solano, unas connotaciones muy específicas y reveladoras que quedan recogidas en este breve texto de tránsito por una cueva menorquina:

En el interior un enorme espacio de proporciones parecidas a una iglesia y en el fondo una nueva cueva pero más pequeña que recuerda la boca de un teatro. Con la débil luz del interior “de tanto en tanto, desde el techo caía una gota de agua y una piedra en forma de pica las recogía”. Nos refrescamos la cara en ella, el agua era cremosa.

[...] me acerco, no imagino su interior, poco a poco va quedando al descubierto su vacío y sus entrañas, más abajo de la superficie de la tierra.¹⁹

Y en esta otra imagen sugerente, contemplamos alguna cosa semejante:

Muerta, la oscuridad me rodea.

Deposito en su fondo, bajo las olas, mi memoria.²⁰

La seducción por el fondo más soterrado entendido como cercado de la vida, como nido protector, probablemente en consonancia remota con la hinchazón materna, que sería la primera fragilidad de vida con la que se enfrenta el ser humano, es también una imagen referencial que apunta hacia un macrocosmos hecho de un doble ensamblaje de profundidades, unido por un umbral absolutamente franqueable. El de la línea divisoria entre cielo y tierra, entre la luz más enceguedora y la oscuridad más inescrutable, entre la suspensión etérea y la excavación. Un umbral abierto y fluido (como símbolo hospitalario practicado en muchas de las tribus primitivas) entre el celestial casquete nocturno y las prominentes y protectoras bolsas internas terráneas. Por tanto, pese a los elementos naturalistas muy a menudo asociables a la obra de Susana Solano, ésta no es paisajística de visión, sino cósmica de espíritu. Quizá por eso una de las imágenes más sugerentes para la artista sea la de “flotar en la concavidad”,²¹ probablemente una poética

forma de unir ambos mundos y de parafrasear con términos sencillos pero, a la vez, macrocósmicos la idea de permanecer suspendida en el gran misterio de la vida. Sentir la conciencia del hombre confinada en lo que le es más inaccesible.

En un dibujo de 1993, el agua parece rebosar de un remolino. En otro, la espiral crea un doble de misma, como un narcisista reflejo en blanco de la imagen superior en negro; ellas están interconectadas y son abismalmente gemelas. Y aún en otro, aumenta las medidas del papel para crear un *collage* con la silueta continua de la espiral recortada en papel blanco (como una elemental piel de un fruto retirada de su cuerpo), conservando en su interior un recuerdo de agua al dejar entrever en la movilidad del fondo un pequeño círculo con tintas azules. Finalmente, en 1997 dibuja un gran laberinto negro invadido de interferencias externas (como una borrosa cortina televisiva de aguas), transfiriendo así la idea naturalista de agua a la tecnológica. Pero el laberinto también es una imagen prehistórica. En las escaleras simétricas del gran palacio Liechtenstein de Viena la artista creó la pequeña obra *Amón*, en 1996, en una de ellas enmarcando un fósil incrustado naturalmente en el mármol rojo de un escalón, y en el escalón simétrico (en la otra ala del edificio), depositando un gran fósil auténtico, un amonites de la misma medida. La imagen de la espiral ha sido una constante en su trabajo sobre papel. O bien como abismal agujero engullidor, o bien asociada a la imagen de un gran caracol. Una misma iconografía le sirve para representar el caparazón protector y la nada, la matriz y la dispersión, el calor del cierre y la abertura más insoportable.

En aquel más reciente y complejo dibujo al que nos referíamos, parece querer plasmar la propia fricción errática de fluir hacia adentro, por medio de dos capas de espacios por las que circulan energías polarizadas. De todas estas incursiones ha derivado la escultura *Círculo: Casus belli II*, de 1997, una malla plana de hierro que alfombra el suelo en espiral y que desemboca en un desestabilizador vidrio central. En el centro, la nada, la transparencia más aterradora. Caminar hacia dentro, querer saber, para al final desaparecer. Ella misma escribía en un breve texto:

Adonde ir en la brutalidad o la placidez del espíritu libre.

Mientras un susurro me dice, “acaba ya, no hay nada”.²²

El eterno deseo de ausentarse vuelve a menudo después de abocarse al gran amor y a la gran incomodidad de un intenso paseo por la vida. Dentro de la épica leopardiana, que estaría muy próxima a la de Susana Solano, ante el mundo caótico en el que nos encontramos inmersos, no se puede escapar a la infelicidad. Habría la muerte como restitución a la nada, pero también hay la vida, en el sentido de vivir para desear, y desear para poder sentir más vivamente el dolor. Sustraer, al final, de la “desesperación” y del “dolor” una “bárbara alegría”.²³

La casa porosa

Este gravitar en torno a los secretos de la existencia ha hecho a la artista consciente, sobre todo en la última década, que espacios externos y espacios internos son una misma cosa. O, dicho de otra manera, que fuera del cuerpo no hay cobertura posible, cosa que la llevaría a afirmar en algún momento que “la casa es el cuerpo”. En una conferencia, la artista hablaba de la casa como un “abrigo para el diluvio y para la tempestad”,²⁴ pero difícilmente podemos distinguir el hábitat del cuerpo, si lo entendemos como una morada hecha de adherencias y de impermanencias, si lo entendemos como un “espacio de fuga” y de evacuación, tal como es el del cuerpo. La casa sería entonces un almacén de vidas cruzadas, tenido por seguro, que resume el deambular frágil y provisional de nuestras vidas y, de esta manera, según la artista, una demostración de que el abrigo verdadero, el refugio, o el nido perfectos no existen.

A través de las series fotográficas, que han ido haciéndose cada vez más presentes en su trabajo, ha llegado a establecer un estrecho diálogo con el cuerpo humano y el animal. En la serie *Hidroteràpia* de 1991-1992, o en la serie *Sense*, de 1993, que aportan, ambas, miradas de cuerpos de gente madura deformados por el agua en balnearios, la artista necesitaba rescatar las fuertes compenetraciones entre hombre-agua-luz, tres elementos —como hemos visto, primordiales para ella— para extraer, empero, una imagen de los cuerpos como restos de sí mismos. Las acciones de estos agentes naturales los alteraban de la misma manera como pasa en la serie *Memòria*, de 1992-1993, donde intercala imágenes de la cabeza de la madre y de cabezas de esculturas de la estatuaria antigua de Roma. Aquí, el tiempo como agente de imparables transformaciones ataca tanto a la persona como el pasado histórico, en un implacable igualamiento desfigurador.

La cabeza y el tronco, quizá porque son de hecho dos volúmenes bien definidos, han ocupado un papel importante, por separado, en la obra de la artista. Curiosamente, en la tribu de los asmat (al sur de Irian Jaya), cuando un hombre muere, dejan que la cabeza se separe del cuerpo, para darles diferente destino. Entierran a éste último y guardan a aquélla.

Ya en 1981, la artista denominaba capiteles a una especie de bloques de madera para desvastar. Era la resonancia humana de su primera masa cúbica. E, inmediatamente después, los primeros espacios-contenedor de 1982 parecían torsos humanos de líneas sintéticas. Actualmente pasa algo similar, mientras las figuras del balneario que comentábamos más arriba aparecen sin cabeza, porque la atención está puesta en las fantasmagóricas ondulaciones del cuerpo, en 1993 la artista realizaba unas obras formadas exclusivamente por cabezas de cera (exvotos), como multitudes sin identidad confinadas en plásticos transparentes.

Actualmente está elaborando esculturas con malla de hierro en forma de barca (pero que también pueden remitir al torso) cuya superficie total está pacientemente trabajada con pequeños lazos de plástico (*Rumores*, 1998). No es, sin embargo, la imagen como fragmento corporal lo que captamos, en primera instancia, en estas ligeras y emotivas obras, sino ciertas cualidades corpóreas transferidas a ellas. Unos valores de flacidez, de suavidad, de carnosidad, que parecen estar impregnando muy buena parte de la obra de la artista. La denotación del cuerpo como habitáculo de primer orden hace que en su obra posterior a 1983 se haya producido un cierto desplazamiento de los espacios arquitectónicos enfatizadores de la noción de ausencia humana, en favor de unas más directas alusiones a la organicidad corpórea.

Si, estrechando el círculo, el propio cuerpo se manifiesta ahora a la artista como la metáfora culminante de la desolación antropológica, la escultura sufre las consecuencias o, para decirlo de otra manera, readapta su piel y su peso. Una mayor ingravidez, una mayor fragilidad y una mayor elasticidad aparecen en su obra última, hecha en muchas ocasiones con mallas más suaves, que primero emergieron a la manera de huellas dejadas en el suelo (*Círculo: Casus belli I*), de 1996) y después se han ido transformando en analogías de masas humas abandonadas a su suerte (*La balsa de la Medusa I*, 1997), o en enigmáticos despliegues carnosos titulados con el nombre de un árbol africano (*Kapokier*, de 1997).

Un nuevo temblor de vida se instala en estas piezas escultóricas, probablemente también debido a los nuevos registros sobre el ser humano que le ha proporcionado su cada vez más frecuente uso de la fotografía. Susana Solano aborda la fotografía a través de series que no programa deliberadamente ni que nacen con guión o propósito claro. Con sus registros fotográficos rescata aspectos de la vida que pasa a su lado y de la que recibe inusitadas revelaciones. Lo hace reservadamente, nerviosamente y desde miradas bien simples se encara poderosamente hacia los más intrigantes trasfondos de la vida. Además de la deformación y la degradación como formas de disolución inevitable de los cuerpos, como hemos visto anteriormente, en otras series la artista hace referencia al salvajismo soterrado del hombre (*Homo homini lupus, no. 1 y no. 2*, de 1993-1994), a la agresividad pasiva (*Muecas*, de 1977), a la caricaturización de la cultura implicándose ella misma con un disfraz en una *performance* anónima sobre el circo del arte (*De oca a oca y tiro porque me toca*, de 1997). O bien siguiendo con la máquina fotográfica los recorridos visuales realizados por un ser familiar que ya no guarda memoria, pero que la reencuentra contenida en el lenguaje gestual de las manos y miradas cuando los cuerpos ya no son controlados por la mente (*Residencia*, de 1996-1997).

Todo quedaría en nosotros como un murmullo, como una resonancia, como un aliento. La memoria del tiempo, de la conciencia, de la biografía, devendría una memoria apersonal, transferible, sin peso. La carencia, entonces, no sería una pérdida, sino una fortaleza, un vaciarnos para retornar al inicio de nosotros mismos, desproveernos de

cargas para afirmar lo esencial. Quizá por esto, uno de sus últimos proyectos (concebido en 1996), sea una especie de homenaje “sensible” a la desesperanza, en la voluntad de hacernos también sujetos activos del homenaje. *New York* es un espacio circular de cinco metros de diámetro, inusualmente habitable, lleno de vapor que hiela los cuatro pequeños espejos de la pared recubierta de estrechas retículas color fresa. Lo inmaterial domina la escena. Nuestra imagen no contiene reflejo posible, si no nos abrimos paso en la atmósfera húmeda, hacia ella. Pero tenemos que decidir si vale la pena o si preferimos dejar la resonancia de nuestro doble enfundada en la niebla turbia de las acuosas sombras coloreadas.

1. Teresa BLANCH: “El impulso libre, del recuerdo al silencio”, en el catálogo de la exposición *Susana Solano*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, págs. 14-31.
2. Susana SOLANO: “A Susana Rodríguez Aguado y a África” (enero de 1997); véase la pág. ... de esta misma publicación.
3. Michel TOURNIER: *Divendres o els llimbs del Pacífic*, Barcelona, Proa, 1993, pág. 127.
4. Octavio PAZ: *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pág. 197.
5. Antonio PORCHIA: *Voces abandonadas*, Valencia, Pre-Textos, 1992, pág. 45.
6. Italo CALVINO: *Palomar*, Madrid, Siruela, 1997, pág. 107.
7. Véase Franco RELLA: *El silencio y las palabras*, Barcelona, Paidós, 1992, págs. 77 a 81.
8. Extracto de una conversación en el taller de la artista entre Susana Solano y la autora del texto.
9. Susana SOLANO: conferencia de la artista sobre “Contenedores, herencias y reflejos arquitectónicos”, dentro del ciclo “Acerca de la casa 2”, Sevilla, Universidad Antonio Machado, 23 de noviembre de 1995.
10. Extracto de una conversación en el taller de la artista entre Susana Solano y la autora del texto.
11. Paul AUSTER: *Desapariciones. Poemas (1970-1979)*, Valencia, Pre-Textos, 1996, págs. 137 y 139.
12. Extracto de una conversación en el taller de la artista entre Susana Solano y la autora del texto.
13. *Íd.*
14. Susana SOLANO: “Irian Jaya. Tierra caliente y victoriosa que emerge del mar” (septiembre de 1997).
15. Véase Rafael ARGULLOL: *Sabiduría de la ilusión*, Madrid, Taurus, 1994, pág. 174.
16. Extracto de una conversación en el taller de la artista entre Susana Solano y la autora del texto.
17. *Íd.*
18. Susana SOLANO (enero de 1997).
19. Susana SOLANO (julio de 1997).
20. Susana SOLANO (marzo de 1996).
21. Extracto de una conversación en el taller de la artista entre Susana Solano y la autora del texto.
22. Susana SOLANO (1995).
23. Véase ARGULLOL, págs. 76-77.
24. SOLANO: “Contenedores, herencias y reflejos arquitectónicos”.

A SUSANA RODRÍGUEZ AGUADO Y A ÁFRICA

Susana Solano

Olvidó los acontecimientos. No necesita de colores ni presencias porque aprendimos de ella el gozo y la nostalgia de nuevos sueños; no sabemos si han sido o sueño que son. (1995)

Enero de 1997

Frente al presente y antes de que se desvanezca el estado de ánimo en el que me encuentro después de un viaje, escribo como invitación a la desmemoria. Una recopilación de respiros, contradicciones y tránsitos cuyo detonante ha sido la vuelta del viaje por un país africano, así como las asociaciones con otras experiencias anteriores: memoria y distanciamiento. El pensamiento es un proceso mutable durante y después del viaje. Ahora que todavía poseo la pérdida de la noción del tiempo, quiero explicarme.

El hecho central de esta historia es el entrecruzamiento de las experiencias, de los sueños. Relatos de fugas, de incapacidad, de conflictos, de articulaciones y gentes que, en su mayoría, ocupan un espacio en mi tiempo y de la gran fortuna de haberlos conocido; incluso más allá de lo que se plantea a través de la percepción: "la escultura, el efímero discurso como interferencia".

Pascal Bruckner puso de relieve en su libro *La tentación de la inocencia*:

[...] al viajar a cualquier país pobre se aprecia en su justo valor el privilegio inaudito del que gozamos, y la mentira de la división entre Estados donde los escaparates están llenos y Estados donde están vacíos. Aquéllos son a priori cálidos y amigables, éstos fríos y hostiles.

Durante los viajes no recibí ni frialdad ni hostilidad; todo lo contrario. Tampoco faltaron los escaparates, pues la vida de otros, la propia, y la naturaleza se muestran en África con la máxima crudeza y desnudez.

En algunos momentos sentí vértigo, pero no por el fondo del acantilado, sino cuando miraba al cielo y veía los cernicalos volar.

Allí, mi mundo, la familia, el trabajo, lo cotidiano, quedaron lejos poco a poco, cuanto más tiempo pasaba, me sentía más cerca de lo que me rodeaba. Ahora, desde mi llegada a Barcelona, deseo pararme, esperar y escribir, pues me inunda lo que me circunda de nuevo con demasiada rapidez. La vida allí no era un asunto sólo humano, sino también divino.

Te desconozco y qué cerca tengo tus manos.

Si no llegas no voy a acariciarte, acariciarme.

El tiempo encoge, quisiera estar contigo, conmigo. (1995)

Hace veinticuatro horas que he vuelto. Aquí casi todo me ha parecido ficticio, banalizado y superfluo, desde el cemento hasta las gentes que lo pisan. Cargado de individuos que no conozco. Me he sentido independiente, autónoma y desplazada por la pregunta de no saber cuál es mi relación con el lugar habitual y el del viaje. El viaje me permite abrirme hacia el mundo y reafirmar la conciencia. A mi vuelta, parece cerrarse.

En tránsito, en el exterior del aeropuerto de París gozaba de una temperatura de treinta y cinco grados, inferior a la de donde vine.



La arquitectura y las gentes, frías, ausentes, no tenían color. Se volvió a la palidez, ya nadie sonreía ni saludaba. Tal vez las preguntas sean ¿dónde estoy?, ¿he elegido lo que me rodea?, ¿qué es el arte?, ¿por qué mi estado es de autonomía?... Continuas preguntas que me formulo y con las que he de convivir.

No he llevado a revelar los testimonios fotográficos. Tengo intención de esperar. Las imágenes que he recibido sin la cámara deben reposar. También el viaje se revela a la vuelta para encontrar su propio lugar, pues todavía he de darles forma (no me refiero a una forma escultórica). Las imágenes son de sentidos y no quiero ver en el papel los lugares recorridos, pues se establecería una contradicción frente a los destellos y las sensaciones que ahora hago constatar: negándome a ellas, no existen imágenes de comparación.

Sigo sin encender la luz, es mi silencio quien escribe.
Así a oscuras no hay realidad de signos,
protegida por la ausencia de color. (1995)

Al llegar a mi casa, en un escrito de 1995, reflexionaba: "Es mucho más cobijo nuestro cuerpo que la casa limitada por muros. El cuerpo o la casa es la oficina, la carretera, el taller, los amigos, la ciudad, el cielo... todo ello es cobijo. Por la vida diferencio poco los espacios usados de los lugares fugaces, los objetos propios de los ajenos, pensamientos de otros de los propios..."

Paisaje mineral por el espacio donde estoy,
sólo altera mi cuerpo su fragancia nula, silenciosa. (1995)

Uno reconstruye su identidad mirando al pasado. Volvieron a mí asociaciones de la infancia y, cuando estaba inmersa en los territorios de la naturaleza, surgían continuos desórdenes por algunas pequeñas cosas, no necesariamente extraordinarias.

Las hojas sobre el asfalto revolotean por entre la velocidad de los coches. Sin reparar en ellas. (1995)

Debería comenzar por remontarme hacia algunos lugares de andaduras, posiblemente deformados por el tiempo, aunque no así sus aromas y atmósferas.

Todo ha sido significativo en el amor, en la comprensión, en la belleza, en la experiencia... y en sus contrarios; curiosamente siempre asociados con la tierra, el espacio, el agua. Hasta hoy, la naturaleza está presente.

En cualquier caso, permanecen arraigados aquellos recuerdos de lo que aconteció en el pasado. Al querer solaparlos durante el viaje, por comparación, ocurría –casi diría que con obstinado celo– que se presentaban concentrados con más fuerza los recuerdos de vivencias pasadas que los que el presente me estaba ofreciendo; había una lucha en mi interior, como si los recuerdos de la memoria quisiesen evitar ser suplantados por otros.

Escenarios rurales: unos depósitos facilitaban el regadío en un pequeño huerto de mi abuelo. Depósitos distintos de cemento reciclados y alineados; el agua los mantenía siempre llenos, por vasos comunicantes, a ras de su superficie con las distintas medidas de sus lunas situadas a igual altura. Allí, en la inmensidad de unos muros oscurecidos por las algas nos bañábamos tres niños, tres vidas bien diferenciadas con los años, que en aquellos momentos me parecían sólo una. Me sumergía en el agua sintiéndome, con todo lo que me rodeaba, inmensamente feliz.

El mundo sólido de la infancia se ha vuelto líquido. ¿El sólido es la seguridad y el líquido la duda? (1994)

Ibrahim de Darkoye me ofrece un cuenco con agua y luna. (1992)



De niña, cuando estaba con mis padres, jugaba con la arena y, dentro del agua, en el mar, observaba cómo las olas rompían sobre mí. Sus despeinados rizos me hacían enroscarme en sus giros y, abandonada en su densidad, observaba los espacios sin límites. Apareció el temor y el respeto al abismo de la profundidad, por el color de las aguas.

El barranco era de piedra. Me acurrucaba en los hoyos después de las tormentas. El agua nivelaba el horizonte.

Después de las lluvias torrenciales, en África el agua corre fangosa por cualquier lugar. Los niños juegan en ella y, al salir, sus cuerpos brillan.

Inicios de la mirada. Anotaciones sobre el proceso del trabajo fotográfico *Sense*.

Febrero de 1996.

He observado el fondo de varios mares, la desolación provocada en él por el hombre y también su esplendor. Nubes de pequeños peces de colores en plena sinfonía, aguas profundas, arenosas, corales, algunos con residuos de la civilización... En todos los paisajes marinos, los silencios diferenciados o movimientos turbulentos. En ocasiones, cuando hacía inmersión a pulmón, el sol potenciaba el techo del mar al acariciar la superficie del agua.

Realicé tomas fotográficas por Argelia en 1991, durante el santo mes del ramadán. Opté por llevar la cámara baja, por discreción y como un juego para obtener una visión azarosa. Cuando apretaba el disparador sólo presentía potenciar el encuadre. Establecía una línea en diagonal de abajo hacia arriba, como la visión que pueden tener un niño o un perro a su altura, que es, con seguridad, más ingenua.

En el balneario Prats, el espacio de la piscina donde realicé el trabajo *Sense* era pequeño, acotado y muy doméstico, como si se tratara de un espacio habitable.

La gente transitaba en movimientos lentos por entre del agua: cuerpos con voluntad y esperanza en su mejoría. Desde el fondo, apreciaba que, al incidir en la superficie del agua, el sol realizaba un corte en los cuerpos sin cabeza. Todo lo que había metido bajo el agua se cortaba, aparentemente, al cruzar la línea de la superficie. Vaciando mis pulmones de aire y con la cámara fotográfica protegida y sumergida, observaba... en el fondo.

Bajo el techo del agua iluminada, la densidad.

Oscuridad, sin línea entre blanco y negro, reunión de superficies inaccesibles. (1995)

Sus cuerpos se mostraban sin la referencia de la cabeza y sin el rostro que hace al hombre reconocible. En mi búsqueda quería potenciar el cuerpo como almacén del mundo de la memoria y el tiempo, tanto por la ingratitud del trato que, en mi sociedad, se da hacia las personas mayores, como por un interés por las gentes anónimas.

Al igual que en la balsa, el mar o la piscina, los límites aparecían cuando daba el sol en la superficie del agua o cuando se mezclaba con otros elementos. Así ocurre al nadar a braza, cuando, al entrar y salir, se aprecian las diferentes atmósferas y el cambio en los sonidos.

La misma sensación tuve en el bosque, cuando completaba el trabajo *Sense*. Tumbada sobre el suelo, con la cámara en movimiento, fotografié el techo formado por las copas de los árboles –el cielo y la luz del sol como límites– oyendo el rumor de los silencios.

Alexander Tolnay en el catálogo de la exposición *Neuer Berliner Kunstverein*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, publica "En Memoria sobre las fotografías de S. Solano", enero de 1996:

[...] la tensión es definida como el umbral entre dos niveles: de un lado, se encuentra el nivel de la representación, de lo visible, y del otro lado, el nivel que está "debajo de la



representación", el de los invisibles campos de fuerzas convertidos en oscilaciones por las sensaciones [...].

Una instantánea es siempre callada; arraigue o no, se declara rebelde o, por el contrario, calla y se desvanece. Un secreto sin compartir, robado al tiempo, a su gente, a la intimidad, a la naturaleza, a mí misma... El arte no es representación de lo real y, sin embargo, representa un sinfín de pensamientos entrelazados, cuando te alcanza lo invisible.

Desde el aire, el horizonte está sobre de mí. Parece que vuelo dentro de un recipiente cóncavo transparente. (1994)

Escenarios urbanos: La galería que daba al interior de una manzana del Eixample aparece, en la actualidad, lejana, casi olvidada, aunque antes era un corredor profundo, silencioso, una trinchera por encima de la que no podía asomar mi cabeza debido a mi escasa estatura. Recuerdo cómo fui ganando altura. Poco a poco, podía ya asomarme, hecho que me produjo, durante bastante tiempo, un vértigo de tres pisos. En la actualidad, son las palabras las que me dan vértigo, pero debo formularlas para explicarme. Utilizo posiblemente unas imágenes que son metáforas que sugieren cuál es mi sentido intuido, para asomarme o hundirme en la complejidad de las preguntas. Pienso a menudo que la obra realizada me hace recordar lo vivido, algunas veces actúa sin esperarlo, sin ser consciente del tiempo y el momento que me sedujo.

1995. La escultura es algo más que autobiográfica, porque hay una gran parte imaginativa, ética, instantánea, filosófica. Especula y descifra el pensamiento individual, la vida en el pasado y el presente individualizado, colectivo, futuro. Tan sólo con mirar es tan fácil encontrar *perplejos*. El arte es un medio, un discurso, en el intento de descifrar las dudas y la libertad. José Saramago dice de sí mismo que él no inventa, sino que mira por detrás lo que

ya existe. Con la actitud, combinada con la imaginación de los *perplejos*.

En una ocasión, metí mi cabeza por entre los barrotes de la barandilla de la galería y me quedé atrapada, desconsolada durante los instantes previos a la esperada ayuda, que me parecieron eternos; pensaba que nunca más podría sacar mi cabeza de aquel lugar.

De paso por Lalibela, Etiopía, en 1995, visité las iglesias coptas construidas durante los siglos XII-XIII. Mi cabeza quedó atrapada de otra forma; una nueva percepción del espacio se mostraba allí y yo sólo veía desde cerca. El obstáculo era la naturaleza. Sólo podía permitirme una observación parcial de las iglesias excavadas y talladas bajo el suelo de piedra, ya que el conjunto arquitectónico no se aprecia en la mayoría de ellas, hasta llegar a su borde, por la parte superior. Después de descender y transitar por largos corredores y trincheras, se accedía al fondo de los fosos, donde los *adadi* ("blancos" en oromo) –árboles parecidos a los olivos– surgían a lo alto como vigilantes. Las iglesias situadas sobre grandes zócalos, como pedestales. Engullida por la profundidad rocosa, veía aparecer el cielo, las construcciones, y podía estar ahí... como un milagro, entremezclada con los cantos y tambores de las ceremonias de culto de sus fieles, siempre acompañados de las varas de plegarias.

Siglo XVI. Francisco Álvarez, sacerdote portugués: "Me cuesta escribir más cosas sobre estos monumentos, pues si sigo escribiendo sobre ellos nadie me creerá."

Una serie de trabajos en escultura realizados en el taller y otros en forma de dibujos, realizados in situ y llamados *Lalibela*, son sólo introspecciones de acercamientos, sombras de las atmósferas del lugar, la cruz.

Alguna música, poesía, un olor, un gesto... desprenden energía capaz de emocionarme. Intento acercarme a su propia energía por-

que me implica. La presiento si me motiva, pero en realidad la reinterpretó. A menudo, acabo incluso por deformar la esencia inicial, hurgando hacia otros senderos que yo misma desconozco: el enigma, el arte...

Tal vez son la emoción y el dolor aquello que es más común entre los hombres, los dos diferenciados en el sentir de una cultura educacional

Siempre tengo la presencia intuida de los dioses, es una razón para querer estar cerca.

Al nacer, fue rodeado por un enjambre de abejas. Entonces su madre exclamó: "¡las abejas saben que será rey!" y puso al niño el nombre de Lalibela: "las abejas proclaman su realeza".

La reina Azieb (Saba) quebrantó su juramento al beber el agua de la jarra. Salomón, atrayéndola hacia sí, cumplió en ella sus deseos.

La cascada estaba a unos cien metros de la casa; frente a ésta, la presencia del precipicio, el acantilado, se convertía en una barrera invisible. Un camino llevaba a la cascada por su ladera. Una vez allí, el agua provenía de otro nivel donde las mujeres lavaban, y más abajo, en otro nivel, otras gentes hacían lo mismo; se percibía un sinfín de choques del agua no muy caudalosa, como el *logos* del lenguaje en el fluir del tiempo.

Las lianas como hilos entrelazados en aguas verdes se sucedían desde lo alto, derramándose por entre las piedras y las hojas resbaladizas junto a la base arquitectónica de un enorme baobab que arropaba la desnudez de mi cuerpo. Cuando las horas bajaban, se levantaba el viento frío, pero el agua seguía caliente. Las secciones, el agua como líquido que escapa; recurso, carencia, climatología, abandono por los Estados cálidos y amigables...

La ausencia de mi anterior familia en un tiempo pasado y en un tiempo presente me hacía sentir agitada; el dolor de la nostalgia

experimentada hizo que se manifestaran fragmentos de recuerdos. Recuerdos de otros tiempos, del color de la tierra y el olor. De los dibujos punteados como dedales, cuando caían en verano las primeras gotas de lluvia sobre el terreno polvoriento de los caminos, muy parecidos a los dibujos que hizo sobre la tierra Amaguiné. Cuando le formulé algunas preguntas sobre mi futuro, alisé con una piedra el terreno a franjas prietas y, con su mano, como el fluir de un reloj de arena, virtió la tierra fina formando pequeños montículos. Sus dedos acariciaban la superficie dejando trazos punteados y alargados muy minimalistas.

Limitaba el lugar de su acción con un palo. Más tarde, una vez terminados los delicados relieves, los salpicaba con algunas semillas, para que, durante la noche, la presencia del zorro en su tránsito dejase las huellas que facilitarían la lectura del diagrama cuando amaneciese al día siguiente.

Por la mañana, Amaguiné nos esperaba en el pequeño valle, entre unas rocas. Había algunas marcas de la cosecha del mijo y un árbol discreto muy cerca de él. Permanecía casi inmóvil, recostado en la tierra, con la bolsa de piel de cabra, repleta de *gri-gris*, oscura como su cuerpo, y observaba las huellas del dibujo. Había otras preguntas, otros dibujos de otras gentes, por los alrededores del terreno. El sol era rasante y convertía los mismos relieves del día anterior en dibujos más flexibles. A medida que tocaba los dibujos de tierra, iba leyendo en voz alta el significado, dejando al aire sus palabras, que yo recogía. Íbamos descalzos todos por el territorio sagrado. Sus palabras fueron inmejorables para un futuro.

El pago de sus honorarios fue: "Dame aquello que a ti te vaya bien y no me haga ir mal a mí."

En otro tiempo, paseos por los campos, por terrenos de zarzales; calor y sendas dibujadas. El sonido de las abejas durante la luz en su máximo esplendor. El de la caña que me seguía por detrás, sujeta entre mis pequeñas manos, que dejaba el rastro de una línea trémula poco hiriente, que algunas veces se quebraba o

desaparecía por la dureza del terreno, para proseguir nuevamente en terrenos más blandos. Y yo estaba atenta, volviendo la cabeza, viendo como en cada momento el tiempo dejaba su rastro lineal sobre otras huellas (caminos) hechas por otros tantos hombres que, como yo, insistieron en su andadura de idas y venidas.

Si pudiera borrar, posiblemente eliminaría mis huellas. (1993)

Mi padre nos construyó un columpio sobre una balsa de regadío en una finca de avellanos, viñas y almendros llamada El Palau, en Falset. Alguna vez comenté a Teresa Blanch –amiga y cómplice en temas de arte–, cuando me preguntó qué era para mí la escultura, que los espacios vividos seguían presentes, quizá como atmósferas vinculadas, en algunos de mis trabajos.

La balsa era sorprendentemente pequeña cuando volví después de muchos años. La recordaba inmensa y pensaba que su contorno era mucho menos inclinado de lo que en realidad había sido. Tal vez, en otra época hubiese sido un lavadero. El agua era espesa, oscura, y había ranas, cuyos renacuajos atrapaba para observar el proceso que los llevaba a convertirse en adultos.

En los días calurosos de verano, las cigarras repetían su ruido áspero y quejoso. El agua corría por entre el huerto, el azadón se hundía y mi tía sacaba, de entre los surcos, un montón de tierra mojada y la volcaba. Entorpecía, así, el correr del agua, cerrando y frenando su huida. Lo hacía una y otra vez en el proceso de cierre.

Los surcos quedaban llenos de espejos degradados que paulatinamente se oscurecían, y la calidad del espejo se perdía en otro fondo.

Volviendo a la piscina, ya sentada en la madera y agarrada con gran fuerza a sus cuerdas, observaba el inmenso plano del agua a mis pies. Diría que era casi aceitoso, casi oro, por el color del sol que se reflejaba. Durante el balanceo, cortaba con mi movimiento el aire, devorando y engullendo con el cuerpo y la boca la espesura y la fragancia de toda la densidad de la naturaleza.

Recuerdo las noches de verano con luna llena, cuando mi madre nos llevaba andando desde el pueblo de Falset hasta Sant Gregori. Otras noches, por la misma ruta de excursiones negras, llenas de magia y de secretos, hablábamos. También había aparentes silencios prolongados. Si nosotros emitíamos sonidos, éstos eran intromisiones a dichos silencios. Debía, pues, pensar bien lo que iba a decir. Rompíamos el silencio y ocurría entonces que las palabras parecían rebotar contra las paredes, como si estuviéramos en el interior de un túnel, sin ver un punto de luz que indicara su final. Y volvían las palabras a nosotros, más definidas y mágicas, muy hacia adentro, donde el corazón me parecía flotar.

El anterior relato me sugiere que hay un trabajo de instalación llamado *U-alap* que supongo que hace referencia al balanceo que antes comentaba. Descripción: espacio delimitado por muros, un pequeño acceso hacia su interior en diagonal. En el fondo del espacio había un eje giratorio atrapado de pared a pared, del que colgaba un columpio con un fluorescente. Se apreciaba un movimiento continuo, de ir y venir, aunque lento, que desplazaba noventa grados el columpio y su luz, gracias a un motor. De este último se percibía el respirar por su sonido, que se mantenía hasta la hora del cierre.

Otro resultado fue, por aquella época, *Arcángel Gabriel*.

"Arcángel Gabriel", texto escrito por Eugenio Trías en 1992 para el catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez:

[...] Esta escultura juega, pues, con el escándalo: se trata de escandalizar, colocar la piedra o el mojón que inmuniza lo que se quiere salvaguardar, con el fin de que, en virtud de esa trampa, o de esa celada (que eso es lo que significa escándalo), sea posible abrirse a un juego ambicioso de respuestas y relaciones con el mundo circundante... Todo ello configura un rico paisaje en el que se van analizando y destacando operaciones que acaparan el interés y la atención del artista: balanceo, los juegos de suspensión, el acto de colgar o de ser colgado, toda esa conjunción de verbos elementales,

conjugados en forma activa y pasiva, a través de los cuales circulan imágenes flotantes que pueden evocar mundos de ensueño, infancias perdidas y evocadas, intimidades sugeridas: el juego de los columpios, los primeros baños; y también la recurrencia adulta de estas ondulaciones, balanceos y suspensiones en la ceremonia sexual o en la amable e inquietante sesión de hidroterapia de un balneario [...].

El acto creativo conlleva pues una totalidad como respuesta, globalmente, como un cuerpo que respira y no es consciente de ello, sin tener el pensamiento alertado. Sólo después de muchos años de recuento y reencuentro llego a formular estas opiniones, aunque tampoco las quiero expresar como algo cerrado. Siempre puedo difuminar los perfiles.

"Paisaje es el lugar donde uno se encuentra" (Giovanni Anselmo).

Ausente, la oscuridad me rodea.

Deposito en su fondo, bajo las olas, mi memoria. (1994)

Cuando explico un relato inmaterial, sin forma, que aconteció en un tiempo pasado –como, por ejemplo, el del columpio en la balsa del Palau– y a continuación menciono un resultado material, es decir, que ya dispone de una forma definida –por ejemplo *U-alap*– me refiero al hecho de que si escojo uno y no otro es porque intuía que éste está más próximo a la poética del relato. Pero, en cierto modo, no debe verse como un indicio o detonante directo para su lectura. El modo de elección no es, en apariencia, tan sencillo. En realidad, suele suceder a la inversa: el resultado lleva a recordar. Durante el proceso se van incorporando otros muchos indicios, pensamientos; algunos difíciles de razonar. Citaré unas impresiones: me acerco a un fragmento de río y observo para descifrar en qué dirección corren sus aguas. Poca importancia tiene el saberlo. ¿Para qué?, ¿qué más da.

De muy niña, pensaba: "qué grandes son los mayores, que diferencian, al entrar en un coche, en qué dirección circulará" –no dis-

tinguía la parte delantera de la trasera desde el exterior. ¿Para qué?, ¿qué más da.

Los medios referenciales ya carecen de importancia, son unificados como en el discurso que empieza y acaba antes de empezar. Breves palabras como un poema *haikai*:

Caído en el viaje:
mis sueños en el llano
dan vueltas y vueltas.

Matsuo Bashō

Ese comenzar meditativo y dubitativo, siempre de nuevo. La experiencia fue grandiosa y válida tan sólo unos momentos muy breves (no todo el tiempo que duró el trabajo), pero sin llegar a ningún fin.

La luna fue creciendo hasta dejar el paisaje completamente nevado en un claroscuro contrastado. Más tarde, el resplandor de una fogata en horizontal. Un particular horizonte de fuego anaranjado brillaba en el límite de la *brousse* y su presencia lejana se asemejaba a la de una metrópolis. Mudando a diario de resplandor y color, la franja fue de menos a más y de más a menos y, finalmente, desapareció.

Los días siguientes, el contorno de la luna se fue dibujando lentamente con un aspecto circular distinto, al que no estaba acostumbrada, menguando por su parte superior. Después vinieron las estrellas.

Desde el cielo, la nieve acumulada como epidermis viste su sinuosa estructura montañosa. (1995)

Una débil luz a cinco mil metros de altura en la noche.
¿Sobre el agua o la tierra? (1995)

François Cheng hace distinción –en su libro *Vacío y plenitud*– de que la montaña y el agua constituyen, para los chinos, los dos



polos de la naturaleza. Figuras principales en la transformación universal, encarnan las leyes fundamentales del universo macrocósmico, que mantiene vínculos orgánicos con el microcosmos, que es el hombre. Pintar la montaña y el agua es retratar al hombre, no su físico sino más bien su espíritu: su ritmo, su proceder, sus tormentos, sus deseos secretos, su alegría sosegada. La montaña, marcada por el *yang*, es virtualmente agua. El agua, marcada por el *yin*, es virtualmente montaña.

El mar posee el desencadenamiento inmenso, la montaña posee el encierro latente. El mar engulle y vomita, la montaña se prosterna y se inclina. El mar puede manifestar un alma, la montaña puede transmitir un ritmo. La montaña, con sus cimas superpuestas, sus acantilados sucesivos, sus valles secretos y sus profundos precipicios, sus picachos elevados que despuntan bruscamente, sus vapores, sus nieblas y su rocío, sus humos y sus nubes, hace pensar en el mar que rompe, traga, salta; pero nada de esto es el alma que manifiesta el propio mar: son solamente las cualidades del mar de las que se adueña la montaña. El mar también puede adueñarse del carácter de la montaña: la inmensidad del mar, sus honduras, su risa salvaje, sus espejismos, sus ballenas que saltan y sus dragones que se yerguen, sus mareas en oleadas sucesivas como cimas: éstas son todas cosas con que el mar se adueña de las cualidades de la montaña, y no la montaña de las del mar. Tales son las cualidades de que se adueñan mar y montaña, o la montaña a costa del mar, ¡tiene en verdad una percepción obtusa! ¡Mas yo sí percibo! La montaña es el mar, y el mar es la montaña. Montaña y mar conocen la verdad de mi percepción; ¡todo reside en el hombre, por sólo el libre impulso del pincel, de la tinta!

Shiata, pintor y escritor de la dinastía Qing (siglos XVIII y XIX).

1994. Hace ya mucho, muchísimo tiempo, una niñita como tantas otras participó de lo dado: de sus abuelos, de una casita pequeña en Valldoreix donde pasaba temporadas con ellos y otras gentes, una naturaleza y otras muchas cosas. Y sumó todo ello a su personalidad guerrera.

La casita, pintada de color blanco con rebordes de color rojizo, fue construida y derribada por las mismas gentes. Ella, por entonces,

simplemente participaba y poseía aquellos espacios acotados que luego le arrebataron.

Al serle arrebatada la casita, ésta huyó de su cuerpo y del sentido. La olvidó. Durante unos treinta años le ocurrieron muchas cosas: algunas se fueron desgastando por el uso, otras se incorporaron con la voluntad de construir su propia identidad.

Con el reencuentro casual de las imágenes de unas fotos de la casa, fui consciente de que "mi conciencia de espacio" tenía allí sus orígenes, y la casita volvió a pronunciarse espiritualmente en mí. Concedí a la complejidad el saber cuáles son los lugares a los que correspondes y perteneces.

Mi memoria recuerda cómo participé del programa de su distribución, de su color, de sus olores, de los objetos..., así como también de las gentes, a las que —como a mí— circunstancialmente les tocó allí reunirse. Cada una de ellas fue viajando y construyendo su ego y, a la vez, el mío. Tal vez sea cierta la frase "la identidad se construye por imitación".

La esencia, la energía, el aroma, la distribución interior y exterior se correspondían. El huerto tenía la misma simplicidad que la ordenación de las habitaciones y, es más, sus gentes eran como el huerto y la casa. Como un todo: contenedor y contenido.

El camino que conducía a la casa dividía un huerto cuidadosamente sembrado y dibujado, en dos partes; detrás de la casa había una breve explanada con lavadero, perros, conejos; un pequeño cobertizo donde mi abuelo guardaba su escopeta; allí preparábamos la pólvora. En un lugar algo escondido, estaba el hurón, para ahuyentar a los conejos de su madriguera en los días de caza.

La casa mostraba al entrar una gran sala de distribución; y ahora recuerdo, como una aparición, que de su centro surgía un pilar o columna: sólo era una combinación sensorial compuesta por la mesa y la lámpara. En el centro de la mesa, la lámpara de techo era de hierro forjado; mi padre, de vez en cuando, hablaba de ella y nos decía que había sido construida por el mismo forjador que colaboró con Gaudí y nos mencionaba la Casa Milà. Tal vez ahora la

asocio a la columna debido a los dragones que la ornamentaban como en un capitel.

Una cocina que a todas horas funcionaba y dos dormitorios pequeños. Un lavabo de paredes pintadas en esmalte verde con el suelo inclinado para la ducha; se empleaba el papel reciclado de envoltorio que, doblado, era recortado; todos los papeles juntos mostraban distintos colores y colgaban de un gancho. Previamente habían sido arrugados y planchados con las manos.

Espacios concéntricos. Todas las dependencias confluían a su vez, hacia el interior, por las puertas, en la sala central, y hacia el exterior, por las ventanas, en el perímetro construido. Siento el placer de caminar por el lugar, sin estar ahí; no recuerdo ninguna otra experiencia tan lejana y próxima a la vez; allí estaba ya reunido todo aquello que determinaría parte de mi memoria. Incluso lo que provocó que, con los años, reinterpretase el espacio en mi trabajo creativo. La siguiente casa que construyeron las mismas gentes es simplemente vulgar; no es una postura melancólica, sino una valoración objetiva.

También fueron sumándose gentes a la estructura familiar inicial: amigos, una profesión y otras muchas cosas. Y sumo lo dado a mi persona, que seguía siendo guerrera. Intenté mantener la capacidad de imaginación cuando fui consciente de que estaba a punto de perderla, y decidí tomar un camino algo más difícil que fue y sigue siendo el de pensar, lo desconocido...

Me sostienen el ánimo y la inquietud del desconocimiento frente a un conocimiento sin limitaciones. Comienzo a vislumbrar que, por suerte, esta inquietud me ha mantenido.

La casita ha sido, durante el viaje, elemental, primaria. Tierra, agua, una luz y sus noches, como si ya las conociera. Había algo en común en todo lo descrito anteriormente: la austeridad de los recursos, tal vez el espacio, la memoria, los hombres y las huellas del trabajo; tal vez la fascinación del sonido de las palabras de aquellas gentes que yo no entendía y que me obligaba a escuchar aler-

ta; un ronroneo que se balanceaba en el aire en el inmenso e indeterminado tiempo, en el que casi todo hizo que me sintiera en el lugar adecuado.

Andando un día por la Diagonal de Barcelona, alrededor de 1993, me llamó la atención el color salvaje de la tierra; había un solar descubierto (pues habían derribado el bloque de cemento que lo cubría) circundado por bloques. Sentí nostalgia o, quizá, me sentí desafiada por los lugares donde la tierra ya nunca se observa en estado natural y que, de haberla, aparece siempre cubierta por árboles, césped, plantitas... Por este motivo, posteriormente surgieron como réplica unos trabajos sobre medianeras entre espacios ocupados por el cemento. Veo que a partir de ahí nació el deseo de mantener la tierra como soporte aún escondida. La transparencia de las estructuras y el cerramiento de las mallas hacían posible la transparencia del lugar.

El arte contemporáneo de los museos es el vestigio, el olvido de una memoria colectiva. Todo preparado artificialmente para que alguien lo quiera ver. (1995)

Se trata, una vez más, del doméstico estupor diario. Hoy, caminando hacia un cine, por el barrio de Gràcia, pisaba todo el tiempo cemento, lo cual me parecía carente de encanto, por el recuerdo tan reciente de la tierra y las piedras del viaje, que se hacían notar al ser pisadas. Llegué a una plaza típicamente dura (lo que reducía el mantenimiento al mínimo). La plaza tenía, en uno de sus ángulos, unos laberínticos tubos de acero inoxidable que supuse que eran juegos para niños. Dichas estructuras estaban ordenadas sobre una plataforma negra al mismo nivel de la plaza. Eso me desagradó: mis pies se hundieron levemente sobre un caucho mullido, ¿metáfora de la tierra?

Un día volví a pasar por ese lugar con mi hija Anna. Ella pisó el suelo negro; sus palabras fueron: ¡qué bien que esté mullido, así, si un niño cae, no se hará daño!



A menudo, la percepción o las sensibilidades de otros no me llegan; o bien, no llego yo en el intento. Muchas son las palabras: aunque te hablen no te hablan. En contadas ocasiones me llegan cuando el *tempo* es común. O bien, llegan a mí en la reflexión a través del arte, cuando uno cierra el discurso en sí mismo y lo conduce en otra dirección. Durante años pensé que todos nos parecíamos y que veíamos el mismo horizonte. Puestos a considerar, debería pensar que puedo compartir.

África es tierra y agua, una tierra que se está secando, un horizonte frágil. La mirada fuga en la lejanía, pero, a menudo, interrumpido, todo rept, todo se desliza por los suelos; el color, las piedras, los animales, los vehículos, las palabras, el trabajo, las gentes, las paradas de los mercados...

No diferencio naturaleza, gentes, ni animales; lo interpreto todo como bloque existencial. El hombre es como un árbol, como las piedras, como la tierra; está dotado de lo que le es propio: la impermanencia, lo imprevisible; la integración hacia la fusión, o la fusión hacia la integración. Intento retener el movimiento, la energía, el pensamiento... Como el acto de sentir cuando dibujo; acción rápida de un reflejo, introspección de pensamientos libres que se desvanecerían de inmediato si no los registrara. Tal vez por ello son rápidos e instantáneos. Empezar y terminar. Son dibujos también lo que registro con mi cámara fotográfica.

Imágenes de peces y cangrejos abigarrados: animales fuera de su espacio vital, convertidos en un paquete del hombre, colocados en acuarios para su venta. Miro y me pertenecen por un momento, a través de mi cámara. Aunque sé que no existen: con certeza fueron engullidos y defecados. (1996)

Los últimos dibujos son de gran formato. Hacía años que no utilizaba soportes tan grandes. El verano anterior me encontraba

en el campo. La soledad y la paz del lugar hacían que tuviera necesidad de ruido, de rasgar, de hacer pautas, de intervenir en todo. Quería escribir o hablar, pero no tenía interlocutor. Situada físicamente en el centro del papel, colocado sobre una gran mesa y yo subida en ella, empecé a escribir con pincel y acrílicos. Primero fue una carta, luego, por privacidad, giré el papel; el resultado fue de nuevo una escritura lineal, en diagonal. La superposición de las letras borraba el significado de los signos, como en una tormenta de arena. Escribía todo aquello que el pensamiento me sugería, aunque le pedí al dibujo algo más, pues el resultado caía en lo bello. Finalmente, opté por otros paisajes más consumados. Acto seguido, teniendo previsto el viaje, no pude evitar que las formas próximas del continente africano empezaran a insinuarse.

Cuando viajo, cobra interés para mí el proceso de integración entre lo artificial y lo natural. Los graneros, las casas, las rocas son ejemplos de la épica de la naturaleza en estado casi puro y de la naturaleza humana. Visto desde lejos, un cementerio tellem (pobladores anteriores a los dogon) se encontraba tan integrado en el paisaje rocoso que terminaba por fundirse en él.

La zona, de difícil acceso, estaba alejada del poblado. Aprovechando los huecos existentes en los cortes horizontales naturales, los silos quedaban guarecidos en una ladera rocosa. Estaban protegidos de la mirada humana y ocupaban el vacío natural. Las formas de los contenedores, cilíndricas, me sugerían celdillas de abejas hechas a mayor escala con barro, vasijas de alfarero modeladas sin torno, o unas columnas huecas, porque en la mayoría había unos agujeros oscuros en sus zonas media y baja. Construidos desde el suelo de piedra hacia su techo, parecían aguantar toda la montaña mineral.

De los silos agrietados y rotos por el paso del tiempo, los huesos humanos se derramaban sobre las piedras. De un mismo color blanquecino, se fundían y confundían esparcidos, como fluidos

por el suelo. Los dos materiales parecían tener el mismo origen. Sólo si te acercabas mucho, notabas la diferencia que venía dada por las formas más redondeadas de los huesos.

Vi una tumba y un pequeño agujero por el que metí la nariz. Allí estaba como en vida, desnuda y en los huesos.
Fría en la noche, quizás siga esperando el alba en su sueño. (1994)

Cualquier cosa viva o muerta, a menudo no identificable, yace esparcida por calles y mercados, sin que se le otorgue importancia. Algunas basuras carentes de olor y color, al igual que las piedras y los huesos amontonados, conviven como un todo.
En muchos lugares se ofrece el entramado de materiales, como en los oasis de Argelia, donde los zócalos de colores de los muros exteriores de algunos recintos apiñados de palmeras y las hojas almacenadas por el viento junto a sus muros formaban franjas vistosas, de nostalgia poética colorista. Esto ocurría también a orillas del Níger, donde hierbas, troncos y plásticos se fundían, entrelazándose, en el límite del agua.

Un montón de basura irreconocible se secaba en una esquina a pleno sol en Vagadugu, y una cabra hurgaba para encontrar algo con lo que poder alimentarse.

Un zapato en mitad de la autopista se resiste al olvido. En el exterior del taller un perro juega con un fragmento de muñeca desnudo de color carne. (1995)

Una libreta personal es algo más que su contenido. Sin consentimiento, convierte al usurpador en borroso aire. (1997)

Hoy es el primer día que saco a pasear a *Brusc*, mi perro. Me parece una contradicción o una real contradicción el constatar que le proporciono a mi perro más recursos para vivir que los que poseen muchas gentes a las que conocí.

Totémicos, son animales sagrados, como caimanes o tortugas, que cohabitan con la gente en la casa familiar. Curiosamente, se me ha contagiado el espíritu de los animistas, o quizá siempre lo tuve.

El color del sol es plateado como un espejo aquí en Sant Just. No da calor, pero noto que mi cuerpo mantiene todavía la fragancia del sol africano.

Por entre los árboles, la luz que los cruza se difumina en la tierra; las sombras se pierden durante nuestro paseo. En África, por el contrario, se recortan como sombras chinescas.

Noto que en los días de mi ausencia, el jardín fue tristemente empapado por unas lluvias que no viví. Recojo algunas hojas que, esparcidas, reposan sobre las piedras. Los muros blancos pintados el verano anterior se han vuelto verdes y los lirios de agua están a punto de florecer.

1991. Colgada por los pies a mucha altura, tumbada en el suelo, subida en una escalera en cualquier punto no habitual de un espacio conocido, desplazándome hacia destinos desconocidos, o recogiendo las hojas del jardín una a una con mis manos... aprecio otras medidas, otros espacios que me ponen en alerta. Si fuera de otra manera, la andadura rutinaria posiblemente atrofiaría mis sentidos.

Provoco a menudo, sin apenas forzarme, la capacidad de sorprenderme. Lo demás suele aburrirme y, a menudo, las gentes también. Lamentablemente siempre espero de manera obsesiva. La espera es mi enfermedad, creo que dedico gran parte de mi vida a querer entender el mundo.

Me muevo en realidades muy cotidianas porque me interesa descubrir el halo de misterio que hay en la rutina, en la ordenación de pequeñas cosas; otras, las encuentro en la huida. Huyo de mi contexto como ave migratoria para después volver. Como dice mi amigo Pedro Croft, mi forma de hacer las cosas consiste en poner orden para superar el caos.



Unos y otros somos actores, actores de pequeñas historias vividas, pues el arte y la vida son furia y recogimiento, emoción encubierta por la complejidad, exaltación y aniquilación.

En la película *Sacrificio*, 1986, de Andrei Tarkovski, Alexander piensa y reflexiona en voz alta:

Algunas veces me digo a mí mismo que, si cada día exactamente a la misma hora, realizara el mismo acto de siempre, como un ritual, inmutable, sistemático, cada día a la misma hora, el mundo cambiaría. Sí, algo cambiaría, ¡a la fuerza! Digamos, si uno se levanta cada día, exactamente a las siete, va al baño, llena un vaso de agua y lo vacía en el váter, ¡sólo eso! ¡Hoy no se van a librar de mí!

En otra secuencia, hay un diálogo entre el cartero y Alexander:

-¡Pero eres tan lúgubre!
-¿Qué significa eso de lúgubre?
-No deberías afligirte tanto. Ni desear tan ansiosamente. No deberías seguir esperando de esa manera. Eso es importante. Uno no debe esperar nada.
-¿Esperar por algo? ¿Quién dice que yo estoy esperando algo?
-Todos estamos esperando algo. Yo mismo, por ejemplo. Toda mi vida he ido de un lado a otro esperando algo. Me he sentido como si de hecho toda mi vida estuviera esperando en una estación de tren. Y siempre he sentido que toda mi experiencia no ha sido una vida auténtica, sino exactamente una larga espera por ella... Una larga espera de algo real, de algo importante...

Dónde ir en la brutalidad o la placidez del espíritu libre.
Mientras un susurro me dice acaba ya, no hay nada. (1995)

El orden establecido e inamovible me asfixia; lo hacen, incluso, mis propios espacios, al cabo de un tiempo. Debo huir para conocerme. ¿Conciencia espacial?, ¿locura?, ¿nomadismo?

Los pueblos nómadas ven la tierra como los pechos que les alimentan, como su prolongación, su herencia, su saber, mientras que los sedentarios queremos cambiarla permanentemente.

¿Dónde está la realidad?, ¿en aquellos periódicos que durante mi ausencia causaban escándalo con noticias a las que yo permanecí ajena, o en las ceremonias religiosas que ofrecen sacrificios en los altares de los santuarios al cuidado del *hogon*?, ¿dónde reside el valor del tiempo?, ¿en lo universal? o, bien, ¿en lo local, donde uno se encuentra?

La memoria es posibilidad de pervivir, una victoria sobre el tiempo, porque anima el recuerdo, no necesariamente para idealizar lo perdido.

1995. La casa: contenedores de contenidos acumulados; la caja de cobijo de los humanos y los mil cachivaches que en ellos moran. Las casas son como el arca de Noé y están destinadas a salvarnos de un diluvio. La gran ventaja es que acumulamos parejas inútiles de cachivaches sin sexo, que por suerte no procrean, y muchos de los cuales tienen fecha de caducidad.

El contenedor autónomo o embarque sería el periodo comprendido entre la emancipación, la acumulación y un llegar a puerto. Ir con poco equipaje resuelve el problema de las cuevas, así como el de los descensos. Recuerdo a un familiar que fue regalando paulatinamente su equipaje a medida que iba entrando en años, y acabó dando todo lo que poseía. Llegó a regalarme cosas que yo le había regalado en otro tiempo; cuando falleció, no poseía nada.

Por naturaleza, el hombre suspira por no tener aquello que no tiene, o bien añora haber dejado de tener aquello que perdió.

El cobijo nos arropa, pero también nos cierra y nos priva. Desde que nacemos, un cobijo nos envuelve y, hasta pasados unos años, no podemos decidir por nosotros mismos cómo nos gustaría vivirlo; pero entonces suele ser ya tarde, porque cuesta desprenderse de los regalos y ataduras que nos da la vida. Podríamos tal vez plantearnos un cobijo de forma nómada. Absurdo: nos cobijamos y nos recluimos en espacios con la intención de mantenerlos y envejecer con ellos.



Mi cuerpo es la casa no limitada entre muros y también la ilusión de pensar que hay cosas que pueden cambiar.

Teresa Blanch escribió en su texto para la exposición en la Fundação Serralves de 1997:

En Susana Solano la memoria es solapamiento, es estratificación incontrolada, es estado a la deriva que relanza su yo subjetivo dentro de un yo colectivo, ontológico a la vez que crítico. Que asimila como fundamento básico la transparente violencia con que se manifiestan los estados primarios de la naturaleza y del cosmos, mezclados con la "fuerza extremadamente compleja de la femineidad" a la que se refería Virginia Wolf cuando miraba hacia cualquier habitación, o cualquier calle.

Susana Solano se desliza imparablemente por sendas insólitas de la visión, de la memoria y de la vida, las tres contaminadas de aquella "curiosa cualidad del sexo que sólo se consigue cuando no piensas en el sexo" como reconocía la escritora. Riqueza de sensaciones y una percepción agudizada que se prolongan más allá de la subjetividad perecedera. Una endurecida mirada femenina llena de desasosiego y de silencios, de rebelión y de lacerante sensualidad.

Es un intento, la sensualidad, de dar a conocer y compartir, para no retenerla y dañarse. Sentir que el arte está cerca, en algún lugar. (1996)

Mis hijos, olvido y muerte sus destinos.

Crujir de piedras.

Desierto.

Una gacela corre.

(1994)

Puedo decir que en mi viaje noté la tensión de él, aunque, también es verdad que él podría haber sido otro, "el otro". Durante los primeros diez días, fui acumulando el no entender y haciendo lo posible para sentirme bien. Una noche, paseando por una calle sin iluminar, repentinamente le pregunté si tenía miedo a que lo sedu-

jera, lo incité para iniciar o solicitar algo que me faltaba averiguar: porque parecía excluir cualquier experiencia conjunta.

Durante los viajes hay quienes mantienen las manecillas de su reloj con la hora de su lugar de origen:

Aunque puedan tener otras propiedades, los determinados del tiempo son siempre emisores de información para los hombres. No hay duda de que los relojes son realidades físicas que los hombres hacen y disponen para que, de una u otra forma (por ejemplo, la posición variable de las manecillas en la esfera), queden incorporadas a su mundo simbólico.

Los cambios en la esfera del reloj tienen como función señalar la posición que unos y otros ocupan en un momento dado, en la sucesión del acontecer, o el tiempo que han necesitado para llegar allí...

Norbert Elias. *Sobre el tiempo*

En un estrecho sendero de frondosa vegetación, en una pequeña isla de Las Bijagos (donde no llega el dinero), estaba y encontré a Domingo. Con él un despertador oxidado, su mayor deseo era verlo funcionar.

"¿Por qué el hombre tiró el reloj por la ventana? ¡Quería ver cómo volaba el tiempo!" (J. Cassavetes, de la película *Rostros*, 1968).

Con seguridad, él había tomado ya una decisión mucho antes de emprender el viaje; la de no tener deuda como pago a una supuesta relación de cualquier tipo. Lo pudo imaginar con anterioridad y asumió una postura. Acostumbrada a viajar sola, busqué a los pocos días mi presencia y comportamiento, como una razón individual. Aunque participábamos, detecté que todos nosotros sentíamos vivir por un desigual.

1983. "Inici", publicado originalmente en catalán en la revista *Tascó*, núm. 5.



Salimos los tres a pintar con las cajas de pinturas y los caballetes que acababan de regalarnos. Nos invadía una gran excitación aunque el lugar al que íbamos no nos era desconocido, pero ahora nos guiaba un interés completamente nuevo. El bosque por el que andábamos era poco fastuoso y lo cruzaban multitud de pequeños caminos. Los pinos crecían largos y delgados y la tierra estaba llena de pinaza que resbalaba y crujía a cada paso...

Las mujeres se afanaban en la cocina preparando las monas de Pascua. Amasaban con ahinco, deshacían la mantequilla y la untaban en los moldes; después los llenaban con la masa y la ponían a cocer; finalmente guarnecían los pasteles con chocolate y palmeras de colores...

El bosque, rectangular, se extendía a lo largo de un barranco; mientras bajábamos, entre matorrales y zarzales, notábamos una calma misteriosa... Al llegar delante de la cueva de tierra arcillosa, nos pusimos a pintar.

A media tarde, las monas ya estaban terminadas; entonces las colocaban en lo alto del aparador, y allí permanecieron hasta el día de la celebración... Un aparador inmenso que sólo nos dejaba ver las crestas de las fuentes, que sobresalían.

Durante muchos años, Anna, Josep M. y yo continuamos jugando por aquellos lugares...

No fue hasta mucho tiempo después que empecé a hacer escultura.

Y este *faltar algo* estuvo presente durante todo el viaje; con insistencia me preguntaba a mí misma qué hacía yo allí. Durante todo el tiempo, ni por uno solo de sus poros se filtró la intención de un acercamiento, se mantuvo así todos los días.

Aun habiendo recorrido cosas similares, éstas no fueron comunes: no hubo complicidad. Me sentí incómoda por el "respeto" del que me habló a la mañana siguiente durante el desayuno, bajo las sombras y el frescor de la mañana africana.

Uno –sólo él– había decidido ya por los dos. No conseguía comprender su actitud defensiva y mi error fue pensar que podía aproximarse a mi tiempo. La idea inicial del viaje, la de realizar un proyecto conjunto, lentamente envejeció.

Lo descifrable, la lógica, no existe; sólo la propia, porque uno se reconoce en aquello que piensa, aunque sea muy relativo y con muchas posibilidades de error. Así, también el arte esconde su evidencia y sólo unos pocos pueden deducirlo. Lo justo sería, tal vez, impregnarse de su locura general; pero, muy a menudo, no puede hacerlo ni el propio creador. Como dice C.G. Jung, "nada escondido puede deducirse con raciocinio".

Las alturas no son reales; son solamente pasiones ocultas como en el plano de una fotografía. (1995)

Como teníamos que coger el avión a medianoche, coloqué –tal como él mismo había sugerido– su equipaje junto al mío, en la habitación que yo ocupaba. La cama conservaba la huella de la noche. No me molesté en rehacerla y pagamos medio día de una sola habitación para poder cambiarnos después del que supuestamente sería un caluroso día por vivir, y nos marchamos.

A nuestra vuelta, yo terminé de preparar mi equipaje mientras él se duchaba. Escuchaba el ruido del agua al caer y la cortina al correrla; salió vestido del baño, como la niña temerosa que esconde su pudor. Acto seguido, entré yo al lavabo. Al salir, lo vi acurrucado en el lecho, en postura fetal, mirando hacia la pared. Aunque parecía ya dormido, pues yacía inmóvil, posiblemente escuchaba el aire.

Cogí mi libro y abandoné despacio la habitación, cerré la puerta. No se trataba de un juego de seducción ni de elogios gratuitos, pues no pretendía mostrar ninguna actitud específica durante el viaje; quería, simplemente, ser yo misma. Más tarde, todos volvimos nuevamente a nuestros lugares de origen. Marché con la inmensa gratificación de saber que para los pueblos dogon la estrella Sigui seguirá brillando cada sesenta años.

El orgullo es su consuelo, cuando la pasión y la inteligencia de su acto se debilitan. Así pues, en el fondo, incluso estos actos de renuncia a sí mismo no son tampoco morales,



en cuanto que no son realizados expresamente en consideración a otro; es preferible decir que el otro no da al corazón sobreexcitado más que una ocasión de aliviarse por esta renuncia.

Friedrich Nietzsche. *Humano, demasiado humano*

En la oscuridad, pierdo el anonimato para encontrar y pertenecer a los lugares. (1996)

El *toguna* –“casa de los hombres” o “de las palabras” de los dogon– es un lugar donde se reúne el consejo. En cada poblado suele haber uno. Se trata de unos espacios de gran belleza, de escala muy humana y de forma rectangular; los pilares de madera que sostienen la cubierta son tallados a menudo con formas antropomórficas y referencias a la tradición mítica. Recordé la energía de Brancusi, Giacometti, Picasso; parece como si la energía de todos ellos estuviese reunida allí mismo, en el *toguna*. La cubierta, de una gran monumentalidad, compuesta de estratos vegetales de tallos de mijo entrecruzados, da lugar a un volumen prácticamente mayor que el existente en el espacio vacío inferior situado entre el suelo y el techo; se trata de un espacio vacío convertido en sombra matérica.

Estuve siempre rodeada de hombres, sí bien se me otorgó el privilegio de estar cerca de ellos, porque mi presencia de mujer era sólo esporádica y extranjera... Para ellos casi no estaba y no me preguntaron por mi vida.

Compré un collar de vidrio azul en forma de anillos del ciempiés. Se lamentó un dogon: “Nosotros cultivamos el mijo y los extranjeros se llevan las piedras.”

Las mujeres mantienen el país; transmisoras de la moral, de la estabilidad familiar y laboral. Con las que me crucé por las ciudades y poblados, allí y en otros lugares, tenían más brillo en los ojos que los hombres; nos mirábamos y sonreíamos, había una cierta complicidad que sólo existe entre nosotras, como si hubiese situaciones

conocidas, compartidas y que no es necesario definir por su evidencia. En el relato de Isak Dinesen, *Sombras en la hierba*, aparece una pequeña referencia: “A las mujeres las veía con menos frecuencia [...] pero ellas habían convenido en dar por supuesta la existencia de una intimidad y una armonía especiales entre ellas y yo.”

África es muchas cosas: color, alegría, rituales, pobreza, trabajo, lucha, ingenuidad... así como sus opuestos. Los olores son rechazados algunas veces cuando la intensidad se impone y hiere los sentidos. Pero el hecho de que se encuentren tan cercanos al hombre hace que su presencia esté presente en el ciclo de la vida. En el día a día, todo habla de la naturaleza. En mi contexto, hay carencia de situaciones tan poderosas. De haberlas, están escondidas.

Las fotos realizadas en el viaje, que uno intenta que le hagan revivir, carecen de vida; carecen de miradas, de sonido, de olor a ceniza; carecen de los humos de una gasolina rica en plomo, de la fragancia de las especias, de las callejuelas calurosas donde los olores intensos hacen acelerar tu paso, del grillo nocturno dentro de tu dormitorio, de la sangre y las vísceras después de la matanza de una vaca, abierta en mitad de una calle...

Uno de los primeros placeres al llegar a un aeropuerto de África es oler y masticar la densidad del aire.

La tierra invade al hombre. La naturaleza te posee como un reflejo, el sol sale de la tierra; llega la noche y sigue estando allí; en las paredes de adobe, en el techo de paja o chapa metálica, en el agua y en el rumor de la oscuridad. Tierra de piel reseca y cuarteada como los cuerpos de la gente que deambulan por entre los aparentes silencios y ruidos de espacios pastosos. Tierra que oye y escucha, todos oyen.

1995. Conozco el cuerpo porque me sigue allí a donde voy; lo he maltratado accidentalmente por culpa de la mente y el trabajo; lo



castigo pidiéndole una actividad o pasividad al perseguir sueños. Necesito tomar en consideración lo que me rodea; sobre todo cuando dudo y no puedo explicarme, aunque corro el peligro de perderme buscando respuestas.

Fernando Huici entrevista a Luis Gordillo en "¿El arte es una forma de pasión por la vida?", febrero de 1997:

Yo no puedo distinguir el arte de la vida. En principio pensaba que el arte era como un *hobby* divertido, pero que estaba fuera de mí. Ya hace tiempo que sé que el arte está en mí como una especie de viscera, o como un segundo sistema nervioso, o como un *álter ego* sintetizado conmigo mismo. No puedo distinguir el yo como persona y el yo como artista. Por tanto, para mí la vida es el arte y el arte es la vida. Ya no admito distancias.

Las obras nacen de un pensamiento no definido, de la necesidad de encontrar significados a aquello que a menudo yace sin lógica y que de pronto quiere desplazarse hacia otro lugar, fruto del pensamiento cuestionado.

El tiempo africano constantemente era para mí un motivo de sorpresa: una tarde tranquila, después de comer (acto que sólo duraba cinco minutos escasos), nos vinieron a solicitar que llevásemos al hospital a una mujer que tenía dolores de barriga. La barriga era de una joven muchacha de apenas veintiún años que presentaba un embarazo muy maduro y contenía en silencio sus dolores. Nos pusimos en marcha por caminos serpenteantes junto con sus dos acompañantes, que llevaban un gran barreño de plástico y una luz de petróleo. Cuando el coche llegó al hospital y se detuvo, una de las mujeres se desplomó mareada en el suelo; ella entró con su vientre en el barracón.

Recuerdo que, unos años atrás, en mi ciudad, una muchacha embarazada de unos veinte años, tuvo que preparar la cena a su marido

pese a que estaba rompiendo aguas, con un cubo entre sus pies y sufriendo dolores. Su tercer parto, el de un hijo al que perdió, transcurrió en el comedor, mientras se retorcia en el suelo ensangrentado. Él, su marido, fue a dormir, lo necesitaba...

El cuarto hijo fue cedido a su madre; ésta dolió y gozó de sus primeros pasos.

Los tres devoraban a una mujer desconocida: en cada brazo como asas se colgaban los gemelos y en la barriga otro a la espera.

¡No sé por qué acudí!

Veo al agua sin estar. Dibujo surcos en la tierra. (1995)

La lluvia en forma de sonido logra entrar en casa. (1997)

El hospital era pequeño y bajo de techo, el espacio de la habitación era caluroso, pues en él se guardaba el sol de todo el día. Espeso entre tinieblas, sin luz eléctrica, rozando con cuerpos cálidos, mezclados entre la oscuridad idas y venidas de las gentes, donde no se distinguían los enfermos de sus acompañantes.

El hospital y el campamento estaban separados por unos ciento cincuenta metros. En el campamento, algunos *guiris* hacían su alto en el camino del recorrido vacacional programado. Ignoraban todo aquello que sucedía tan cerca de ellos.

Tomé con gran placer una *clara*, cerveza fría mezclada con limonada; al cabo de un rato, nos dieron aviso y recogimos a la joven y al niño muy claro que llevaba en sus brazos. Ella andaba firmemente con el barreño en la cabeza, y toda ella "brillaba". Volvió a su casa de adobe, donde la esperaban sus otros dos hijos.

Estuve tentada de coger al niño, de acurrucarlo sobre mi vientre, de tener contacto con una vida tan reciente, pero me contuve; posiblemente porque me vinieron a la memoria algunas escenas de películas en las que se muestra la acción benefactora de la mujer blanca; dicho con palabras de Hannah Arendt, "una especie de



comunicación epidérmica con los desesperados desde la atalaya de nuestro *confort*". Fueron pagadas, al cambio, cerca de trescientas pesetas por los gastos de asistencia.

En otra ocasión, cuando cenábamos cerca del río Níger, hablamos de varias historias, de leyendas, de espiritismo, de experiencias... Muy al final, comentamos acerca de la importancia de la transmisión del conocimiento a través de la palabra. Se refirió Amadiwe a su tío, de quién afirmaba, con gran pesar de conciencia y disgusto, que él mismo ya no le podía escuchar. Afirmaba que siempre lo había hecho, pero, en la actualidad, le era imposible atender a sus palabras y a su cariño, debido a la incomodidad que sentía al estar junto a él; y mencionó su olor. Yo recordé, al instante, la aversión que tuve durante años contra mi padre, por su olor impregnado a cigarrillos puros. Se lo comenté a Amadiwe, tal vez para descargar la molestia que sentía debido a mi comportamiento pasado y, también, para aliviar el suyo. Le expliqué que, al cabo de unos años, tras la muerte de mi padre, me encontraba en el metro; a mi lado había un hombre de edad avanzada que olía como mi padre. Entonces, sentí de nuevo su olor y la añoranza; me apreté junto a aquel desconocido, hundiéndome en su olor para mi memoria.

Al cabo de unos días, conocí al tío de Amadiwe en el poblado; y me sentí turbada en mi interior por el comentario que había expresado tiempo antes, pues existía una gran distancia entre el olor y los sentimientos a los que hacía referencia Amadiwe y aquellos de los que yo le hablé: en un cobijo algo apartado de la casa familiar de adobe, yacía un hombre dogon en el suelo, sobre paja de mijo, cubierto de ropas sucias, reposaba muy solo con su lepra y su saber.

Aquellos que levantaron plegarias ya no están.
Para recordar, a solas, escucho con el viento.
Humo, cemento, silencios juntos. (1994)

Hacia las seis, el sol se apresuraba en desaparecer. Yo vivía de espaldas a su morada, en la dirección opuesta a donde el sol se escondía. Las sombras llegaban mucho antes de que se ocultara por el otro horizonte.

Poco a poco, el silencio. Con los pies descalzos a cualquier hora venía a nosotros gente diversa del poblado, se deslizaban susurrantes por la noche sin linterna. Unos iban, otros venían.

Había cuatro sillas típicamente africanas, modernas, de tubo de hierro con hilo redondo de plástico verde o azul, en las que, debido a que estaban muy inclinadas, resultaba difícil encontrar una postura cómoda.

Las gentes se sentaban en círculo y respetaban su orden social. Se respetaba la edad, pero se reverenciaba el triunfo: haber viajado por Costa de Marfil, haber estudiado... Si llegaba alguien mayor o bien un pariente, ellos cedían su espacio, ya fuera una silla, un taburete o una piedra. Los niños no participaban en la conversación pero se mantenían atentos a lo que allí sucedía. Se conservaba la tradición oral: se hablaba, se relataba, se recordaba... Los mayores guardaban su turno de palabra sin atropellarse y, sobre todo, se escuchaba. Yo notaba un ritmo denso muy distinto al de nuestra cultura.

Recuerdo a un amigo africano, Tiza, que visitó recientemente Barcelona. A los pocos días le pregunté qué cosa le había sorprendido más. Le sorprendió la manera como los hijos tratan a sus padres.

Lo importante en ellos, lo que les distinguía, era su sencillez.

Sominé, que en dogon significa "aquel que se come las palabras", fue una de las personas más sigilosas y silenciosas que conocí; poseía un porte casi oriental. Tenía varias mujeres y varios hijos, pero olvidaba el número y sus nombres. Tenía la cena preparada cada mediodía y cada noche: una gran fuente cóncava de plástico color rosa con tapa, de la que surgía normalmente arroz, y otra más



pequeña con algo de carne, pescado o verduras. Habíamos comprado provisiones anteriormente: agua mineral envasada, veinte kilos de arroz, tres sandías de dos colores y de formas alargadas, dos piñas, leche condensada, pescado ahumado del Níger...

Suelo llevarme productos de los países a donde voy. Compró aquello que sueño que tras mi llegada podré preparar "con el tiempo". Cuando los utilizo, pierden parte de su singularidad, y el tiempo es otro. En alguna ocasión, mi equipaje ha causado extrañeza en los aeropuertos. Me gustan los mercados coloridos; oler y ver la vida; cómo la gente va y viene, cómo son presentados los productos, y los rumores que invaden el espacio. Me viene a la memoria la plaza que ocupaba una mujer anciana en un mercado de Lalibela. Tenía, como único producto en venta, una lata mediana de tomate concentrado que fue vendiendo a cucharadas, una por una, a diversas mujeres.

En Gondar, Etiopía, asistí a una bellísima ceremonia del café. El suelo interior donde estaba parecía un manto verde: cada rincón fue cubierto por tallos de hierbas frescas. En un brasero, en el centro del espacio, fueron tostados unos granos de café. De vez en cuando, me acercaban la sartén y, con la mano, venteaban su humo, y posteriormente otros humos de incienso, hacia mi rostro. Cubrieron todo el espacio acotado de niebla aromática.

Pasamos el día con los herreros. Nos dieron de comer el *to*, una pasta muy espesa de mijo con salsa de hojas de baobab –habitualmente, la dieta local es simple y sólo justificada como un acto necesario– que fue servida en un recipiente común dispuesto en un rincón del suelo.

Cuando nos marchábamos, nos obsequiaron con un gallo: hacia las cinco de la mañana me despertaba. Al segundo canto del gallo, la mujer dogon se levanta de su tarima de barro cubierta por una estera. Unos días después, el animal fue a parar a la olla. Hace

ya tiempo que, esté donde esté, asocio el canto de los gallos con África.

Pienso en estos momentos en mi abuela Josefa. Durante los días que yo pasaba en Vallldoreix, cuando una gallina ponía un huevo, ella realizaba de inmediato la siguiente operación: recogía el huevo, lo frotaba con su delantal y, aún caliente, lo acercaba a mis ojos cerrados; con un movimiento rotativo lo mantenía unos segundos sobre mis párpados. Recuerdo que durante años siempre repitió su augurio: "¡Esto te dará buena vista en tu vida!" Se lo agradezco.

Una placa solar y una batería proporcionaban electricidad. Había una lámpara de baja luz en el exterior de la casa, colgada de un árbol ligero, y en el interior un neón que *morseaba* sin parar. Normalmente, éramos tres los que comíamos de la cacerola de plástico. La comida que sobraba era entregada a nuestros visitantes, mayores y niños que se llevaban la comida con su mano a la boca. El té siempre estaba presente a ras del suelo; a punto en cualquier momento del día o de la noche: oscuro, denso, dulce y fuerte. La tetera de azul cobalto, *made in China*, era la típica, la que se utiliza por todo el continente.

En Lalibela, Guetacho me mira de reojo durante la comida. Nunca ha utilizado los cubiertos. De algodón blanco, su madre me viste.

El té siempre está presente a ras del suelo. Bati Behabaenebi hace fuego en el centro de una cubierta de coche abandonada. Viento arenoso del Ahaggar. Salvador por entre las dunas. Cuerpo y cámara fotográfica se mueven con sigilo. (1992)

Oigo la mar. La *marinada* (viento en el Urgell) viene frente a mi casa y zarandea las desmelenadas ramas de los árboles. (1994)

Durante largas horas el primer día, menos largas el segundo, y así sucesivamente, mientras me adaptaba al susurro de unas palabras

que no entendía, fui apartando de mí el valor cuantificable del tiempo de la ciudad.

La vida me parecía muy real. Más que en ningún otro sitio, el polvo y el tiempo están ausentes, porque el tiempo se detiene, se comprime, y el polvo enseña la naturaleza. Sin embargo, el polvo es la "carne del tiempo", como dijo un poeta, la verdadera carne y sangre del tiempo.

El hecho de poder, saber y aprender a estar sin hacer nada era excepcional. Las reuniones se convirtieron en idas y venidas nocturnas, en representaciones musicales cuyo contenido no comprendía.

Recordé la conversación del príncipe Myshkin con el general Yepanchin del libro *El idiota* de Dostoievski:

[...] Y, según parece, somos además tan diferentes de aspecto [...]. Y por toda clase de razones, que no puede haber entre nosotros muchas cosas en común. Aunque sepa usted que apenas creo en esta última idea, porque muy a menudo sólo parece que las gentes no tienen nada en común, y luego resulta que sí tienen [...]. Y es sólo por pereza por lo que las gentes tienden a dividirse en grupos sólo al primer golpe de vista y no pueden encontrar intereses comunes [...]

No obstante, cuando hablaban en francés yo podía o creía entender, recogía significados de algunas de las palabras pronunciadas. Con posterioridad y en algunas ocasiones, él me traducía lo dicho por los dogon, lo cual era una doble sorpresa. Yo captaba la música y me adelantaba a la interpretación de unas pocas palabras a las que iba dando forma a mi manera, a lo que creía entender; al serme traducido lo dicho por ellos, el relato nada tenía que ver con los significados a los que había dado forma. Era divertido ver lo que podía decidir la imaginación con entera libertad, contrastándolo con lo real. ¡Algunas veces me gustaban más mis propias interpretaciones! Es posible que en el trabajo creativo me suceda algo muy parecido y que mi ordenación de las ideas en la praxis sea muy diferente de lo visto o sentido con inmediatez. Es posible, incluso, que las destile y las lleve después a la confusión y al caos.

En mis ciudades se habla con demasiada rapidez, y la superposición que hago de mis abundantes emociones –tal vez por falta de costumbre a la hora de manifestarlas– quedan atrapadas en el silencio, tropiezan, estallan y me encallo queriendo dar una forma justa con las palabras.

A propósito, qué os diré que no sepáis.

A solas, sin acudir, puedo hablar con el enigma. (1995)

La praxis del arte no se diferencia de otras muchas creaciones, sobre todo del campo de la filosofía, la poesía... Nunca fue objeto de muchos, sino una necesidad de pocos: es un espíritu universal común de unas minorías que hurgan por diferentes lugares. Hombres que se preguntan con humildad el porqué de las cosas a través de su trabajo y siguen generando con silencio intentos de aproximación. Tal vez se acaba con encuentros en los diferentes conocimientos: "lugares comunes", el espíritu universal con sentido unitario aunque diferenciado por lo que caracteriza la disciplina. No es el individuo quien encuentra la respuesta sino quien deja un poso para la memoria colectiva.

El silencio de la obra queda interrumpido por las palabras, que son pura especulación, ruidos, sonidos que nada tienen que ver con la esencia y el sentido. Doy "rodeos con palabras intentando contestar a aquello que trato de evitar y de reducir en mi hacer". (1994)

La obra ya no me pertenece y me asombra porque se pertenece a sí misma. Sólo he sido un instrumento, tal vez una sombra, de la memoria colectiva. Todo intento de explicarla es anecdótico, y la más grande anécdota es estar yo misma hablándola o escribiéndola. A pesar de ello el arte es otra cosa; ésta es su gloria, en un mundo cada vez más repleto de pactos, normas, métodos, burocracias, verdades, razones... y sus contrarios.

Marché hacia el viaje dejando un trabajo a medio hacer en el taller, porque sabía que así, a la vuelta, proseguiría de forma menos súbita mi reencuentro con la realidad.

Ocurrió que, durante los largos y lentos desplazamientos por las pistas de tierra, el paisaje que se veía a través del marco de la ventana con el cristal bajo se ofrecía en constante cambio. Fueron imponiéndose las figuras de unos árboles llamados *kapokier*; eran altos, de grandes copas desnudas, y sólo en los extremos de sus ramas aparecía un salpicado de flores de color rojo que miraban al cielo. La visión de estas presencias me hizo considerar una relación con el trabajo aplazado. También hubo coincidencias con los dibujos que estaba realizando en el taller con color azul, un azul muy parecido al color del índigo, que aparecía, incluso, en grafismos próximos a los *bogolans*. Compré en un mercado unas bolas de índigo seco y recogí por el campo semillas de este arbusto, con la esperanza de hacer pintura y poder cultivarlo.

Hay evocaciones a priori o a posteriori. Sé que llegan por azar o, mejor, por atención relajada, por entusiasmo, por curiosidad. Suelo estar predispuesta a recibir lo que el mundo ofrece: en algún momento puedo elegir, otras veces no; y, en otras ocasiones, funciona el inconsciente; viene a mí, sin forzarlo y no se sabe por qué. Hay infinidad de medios económicamente humildes que sólo hace falta mirar apasionadamente.

Los resultados –la obra– son siempre metáforas del pensamiento y no de unas determinadas formas vividas. A menudo se piensa lo contrario. El creador establece una relación afectiva y de seducción con su entorno. El arte no es ornamental ni decorativo, aunque es utilizado como si lo fuera. Siento que debo crear basándome en términos de respeto, aunque el proceso puede llevarme a una situación de dureza o de resultados conflictivos. El arte es una tentativa de conciliación y su contrario.

No hay por qué leer un resultado artístico como la expresión de una referencia inmediata a la naturaleza o a otras cosas. Es evi-

dente que las obras ofrecen posibilidades e indicios y que pueden retomarse como elementos a integrar; pero ellas expresan, más bien, conexiones que se captan, pasiones, conflictos y energías, pensamientos en el tiempo, espacios interiores irreales...

Crecí y fui educada en una bella ciudad, en pleno Eixample de Barcelona. Viví en un tercero, en un séptimo, en un ático... en grandes y pequeños bloques... con marido, hijos, amantes... Mis experiencias urbanas, en lo que al tiempo se refiere, fueron mayores en número. Tal vez por estar engullida en el cemento con sus moradores, surgió la naturaleza en compensación. Este cruce de lugares o de experiencias da como resultado la dureza o la poética, la denuncia o el encubrimiento, la pesadez o la liviandad...

Dice Aurora García, en un ensayo sobre la pasión publicado por Argentería este año:

Susana Solano ha expresado frecuentemente su pasión por África, donde ha viajado en varias ocasiones y ha convivido con gentes heterogéneas. Su interés por ciertas culturas y paisajes de dicho continente debe entenderse ante todo como una búsqueda de esas fuentes primordiales de las que buena parte de la cultura occidental se ha distanciado. Aunque es la naturaleza de lo conocido en ese inmenso territorio, junto a las sensaciones que despierta en su percepción y su memoria, lo que le aporta una huella indeleble.

La artista ha hablado del despojo, de la privación en el viaje, del desafío de la naturaleza que llega hasta vencerla, aunque dice: "Mi conciencia no se deja. Si lograra anular mi conciencia, me olvidaría de comer, de andar, incluso de pensar, y podría formar parte de un estar sin finalidad, simplemente desvanecerme." (Anotado en Montblanquet en agosto de 1995.)

A pesar de todo, nunca encontraremos una traslación literal a su obra de esas y otras vivencias de los lugares. Como máximo, pueden aparecer impresiones directas en el papel, en los dibujos concretamente. Su actitud viajera es respetuosa con lo que cree digno de respeto. Respetuosa y receptiva. Luego viene el proceso de sedimentación de lo vivido, de lo sentido, y conforma un manantial que, mezclado con



otras experiencias y otros fragmentos de memoria, va a repercutir en las obras, muchas de las cuales no tienen reparo en mostrar su condición plural, una especie de mestizaje imaginario que abarca a veces el uso de los materiales en asociaciones arriesgadas. Y lo más destacable es el resultado conciso de unos trabajos que también operan en el ámbito conceptual, no sólo en el de las impresiones.

En la relación que mantiene con los parajes amados, la escultora descubre su vulnerabilidad, pero adquiere conciencia del desafío y se rebela a ser absorbida, anulada en su actividad como ser. Ella es artista y lo que pretende, lo que ejercita, es precisamente afirmar su personalidad en los espacios creados con sus objetos, en esos ámbitos de participación y de respuesta donde asimismo se encuentra el espectador.

En varias direcciones tengo presente a Carlos Velilla. Una de ellas, muy anterior a mi primer viaje a África, fue que supo contagiarme su fascinación y su respeto por dicho continente.

A Teresa Torrents... su alegría en el difícil camino en busca de su lugar. Sigo encontrándola en todo espacio donde haya situaciones de injusticia, fascinación y color. Me enseñó a saber viajar sin temor, a diferenciar la emoción del miedo, a no sentirme extranjera (aunque para ellos tenga un inconfundible aspecto de extranjera). Nos acompañó también mi hija, que contaba ocho cosechas. Anna, a nuestra vuelta, me dijo que se lo había pasado "bien" pero que no vendría al siguiente viaje. Hoy tiene cuatro años más y está deseando volver, pues se produjo en ella un cambio, debido al reconocimiento de su experiencia en el tiempo.

Teresa era fuerte en las marchas; sabía de su enfermedad, nosotras no. Hubo momentos de grandes dificultades y nos invadía la humedad a todas horas. Por arte de magia, alguna noche, sacaba de una bolsa pequeña un vestido largo blanco, como recién planchado. Visitamos a sus amigos tuareg; Ibrahim Almoutawakil y familia. Ahora son mis amigos.

Hace unos días recibí el correo, ellos necesitan de un dinero para la compra de semillas y esperan que yo perpetúe la vieja amistad entre España y Burkina.

Después de la cena en Gorom Gorom, unos hombres peul repasan los huesos usados en busca de restos de carne, a la luz de la luna. Me escriben Ibrahim y Hadi; ha muerto su hija de cuatro años. Hoy estuve en un macrocentro. (1996)

Hace unas horas, unos días, he vuelto del viaje, y como queja o consuelo escribo. Pienso que sería apropiado dejar de escribir aquí, perder la escritura en la noche, en el agua o en la pantalla del ordenador como hipotético final de un trayecto.

Me había exigido, no obstante, un encargo, una nueva relectura de la andadura del arte o de la vida. En esta ocasión ha sido necesario otro medio, el lenguaje escrito, para comprender y vomitar definitivamente aquello que lo ha hecho posible. Un afán de construir para el arte y devolver al arte su gran poder para fabular, transmitir y evocar como exponente de mi tiempo, manteniendo lo indescribible, pues cada obra me ha abierto a un mundo nuevo y diferente.

Emilio Lledó explica: "El vivir de cada presente opera desde el pasado, marcado con lo que hemos hecho en él, orientamos nuestras propias elecciones y nutrimos nuestras teorías. El latido del presente suena, pues, con el tono del pasado."

Dando vueltas mostró su duda y no la entendieron.

Dando vueltas mostró su apariencia y llegó a creérselo.

Más tarde, dando vueltas mostró mareo y, sin más, las dio al revés: "Comprendió que nada había que entender." (1987)