

ARTE
desde la
mirada

Lecciones de lógica: a partir de la serie *Satori* de Magali Lara*

Karen Cordero

Haciendo más unas palabras de Teresa Garbí, le cuento que en la escritura femenina, la vida transcurre en interiores. Allí lo real es un invento fantástico; un invento que, tal vez, por el tenue claror que se cuele por una rendija, adquiere un misterio enorme. Por eso la escritura femenina es un goce, mas un goce difícil, asegura Cixous, porque no se trata de olvidarse del mundo, sino de enfrentarse a él; y enfrentarse al mundo desde unos presupuestos distintos a los que hasta ahora han sido patrimonio exclusivo de los varones. La escritura femenina reaparece así como un argumento añorado.

VIDAL CLARAMONTE 1998: 254

Satori . . . una iluminación que llega cuando la lógica se pierde . . . esto me ha dicho Magali Lara de esta serie. Pero para mí representa más bien la continuidad de una lógica diferente —abductiva— que ha animado su trayectoria artística. Y a la vez esta serie da un brinco, un despegue a partir de su obra anterior, como si se tratara de una depuración del lenguaje, un dejar de lado cada vez más —como bagaje innecesario en un viaje cuyo destino de repente pierde relevancia— las barreras entre la escritura, la pintura y el dibujo, entre el sujeto y el objeto, entre la vivencia y su representación. Este borramiento de límites libera y permite construir un nuevo paradigma no narrativo, donde el fin está en el proceso mismo. En esto sí corresponde al sentido del pensamiento zen . . . *Satori*.

En estos dibujos/pintura de tamaño carta, la fluidez del *gouache* y la linealidad precisa del grafito se encuentran y se interpenetran, gestos de una sola mano que remiten tanto al impulso libre que no se ata a una inten-

* Texto tomado de *Magali Lara. Satori*, catálogo de exposición, Galería Nina Menocal, México, D.F., octubre 2002.

cionalidad predeterminada, como al espiral obsesivo que regresa sobre sí mismo. Las formas se tocan y en otros casos se acercan sin tocarse, articulando espacios elocuentes e inquietantes sobre el soporte blanco. En unos casos parecerían aludir a referentes naturales y, sin embargo, se resisten a la simbolización, destacando una cualidad metamórfica.

Nunca pude, a lo largo de toda mi vida, resignarme al saber parcelarizado, nunca pude aislar un objeto de estudio de su contexto, de sus antecedentes, de su devenir. He aspirado siempre a un pensamiento multidimensional. Nunca he podido eliminar la contradicción interior. Siempre he sentido que las verdades profundas, antagonistas las unas de las otras, eran para mí complementarias, sin dejar de ser antagonistas. Nunca he querido reducir a la fuerza la incertidumbre y la ambigüedad (Morin 2001: 23).

Edgar Morin en su *Introducción al pensamiento complejo* revela un anhelo de ir más allá del pensamiento dicotómico, en una propuesta tal vez menos sorprendente desde una perspectiva femenina. Nuestra educación y nuestra experiencia nos entrenan a vivir la vida propia y la del otro, imaginar lo que el otro, los otros desean, necesitan, quieren que seamos, y esto nos facilita lo que en la contemporaneidad se ha convertido en objeto del deseo intelectual de las ciencias sociales e humanas, de la filosofía: reconocer al otro como un verdadero otro, como diría Levinas, rompiendo así los límites narcisos que aprisionan la identidad propia (Levinas 1977). Como diría Kristeva, reconocer al extranjero en uno mismo (Kristeva 1991) ... como dice Magali citando a Ripley de la película *Alien*, ver con sus propios ojos y los del monstruo. Esta cualidad reflexiva de la mirada es evocada también por María Carmen África Vidal como punto de partida para sus reflexiones sobre la escritura femenina:

Como en el encuentro de Alicia con el unicornio, al mirar no tenemos más remedio que vernos a nosotros mismos y a los demás. Aunque sabemos, siguiendo a Borges, que esto puede llegar a ser una pesadilla. Los párpados separan el adentro del afuera [...] (Vidal Claramonte 1998: 253).

La concepción del mundo desarrollada en el "pensamiento complejo" de Morin, que retoma elementos de investigaciones recientes en la biología y la física para argumentar la necesidad de un modelo alternativo al de las disciplinas atomizadas, requiere de nuevas representaciones, de "mapas conceptuales" que pretendan articular las interrelaciones entre diversos niveles y ámbitos de información. Estas interrelaciones, en un contexto tecnológico más avanzado, pueden traducirse en modelos cibernéticos de información donde los hipervínculos abren diversas posibilidades de lectura. Sin embargo, en términos perceptuales, estas representaciones mantienen la rigidez formal

y conceptual de los diagramas científicos en aras de buscar "claridad".¹ La obra de Magali, en cambio —informada también por una amplia e inteligente lectura interdisciplinaria— encuentra, desde la vivencia más que desde la nueva ciencia, diferentes vías de representación de esta complejidad. Confronta y cuestiona nuestros presupuestos lógicos sobre nosotros mismos, al leer el mundo desde el cuerpo, ese cuerpo vivido desde su interior tanto físico como mental —sin separarlos—. Comparte la angustia que anima el discurso teórico de Morin pero teoriza desde la imagen y sólo después busca explorar su sustento en palabras, en un discurso no lineal donde sueños y reflexiones diurnas ocupan un mismo nivel.

Este lugar, más allá del pensamiento dicotómico, donde el nuevo pensamiento occidental ha entrado en un diálogo con la sabiduría oriental, es el lugar de esta obra de Magali, una morada encontrada a partir de la vivencia más que de la teoría. Sus imágenes nos advierten que no estamos tan en control de nuestro destino como pensábamos, y que esto puede ser no una amenaza, sino una belleza, un alivio. Nos puede llevar a otra concepción de nosotros mismos, de lo que es nuestra "entereza", de la porosidad de nuestra "identidad". Tanto la maternidad como la enfermedad son frecuentemente los puntos de partida para este cuestionamiento del pensamiento binario. Sin embargo, superar los hábitos cartesianos que fundamentan nuestra conciencia occidental y patriarcal, es difícil. Magali parece lograrlo cada vez más en estas obras, y nos invita a hacer lo mismo.

De hecho, esta búsqueda de un lenguaje "otro", un lenguaje que se escapa al pensamiento dicotómico de la sociedad patriarcal, es una búsqueda que comparte Magali con otras creadoras feministas: Hélène Cixous, Luce Irigaray, Clarice Lispector, Judy Chicago, para mencionar sólo unas cuantas, quienes "escriben [y pintan] con el cuerpo, . . . no saben quiénes son, pero ...se esfuerzan por saberlo a través de la escritura [y la pintura]" (Vidal Claramonte 1998: 257).²

En un momento, en un México, en un mundo donde es de lo más común, incluso entre las mujeres, decir que hemos superado el feminismo,

¹ Estas ideas tuvieron su germen en el proceso de lectura y discusión llevado a cabo en la primavera de 2002 en el Laboratorio de Pensamiento Complejo coordinado por Jorge González Sánchez en la División de Investigaciones Interdisciplinarias de la Universidad Iberoamericana, México, D.F.

² Extiendo aquí el sentido de la cita para incluir a la pintura, aunque el texto de Vidal aborda únicamente la escritura.

es refrescante el encuentro con una obra como la de Magali que asume el feminismo como un punto de partida vital, no una construcción dogmática o un fantasma monstruoso, sino una forma de pensarnos, aceptarnos, vivirnos, confrontarnos y seguir enfrentando y transformando nuestras vidas, aunque esto no se vislumbra como una utopía (como la que imagina Marge Piercy en su novela *Woman on the edge of time*). La obra de Magali parte de ese anhelo también representado (aunque de una manera muy diferente y, en comparación, más retórica) en la obra de Judy Chicago de los años setenta, ese anhelo de dar forma a la vivencia interna del cuerpo femenino. Pero mientras Chicago se interesa en particular por la evocación del orgasmo femenino, Magali lleva su búsqueda más allá, al lugar de las fantasías donde conviven lo que se ha llamado lo masculino y lo femenino dentro de nosotros, cuestionando su relación, la manera en que incorporamos lo que nos han enseñado a concebir como una dualidad, y las formas en que se ha representado este enigma.

La distancia íntima, como diría Rosemary Betterton (1996), que esta obra de Magali establece con nosotros, tiene su punto de partida en una vulnerabilidad que no se rehuye ni se esconde. Y, aunque parezca contradictorio, la naturalidad con la que Magali y su obra bajan sus defensas es el resultado de un largo recorrido artístico y personal. No es fácil llegar a la sencillez. La obra de Magali es engañosa en su aparente simplicidad, como una ficción que nos revela la verdadera historia. Sugiere por el tamaño reducido de las imágenes y las cualidades semitransparentes que destacan en su factura, la ligereza decorativa de las acuarelistas domingueras; y no tiene miedo de esa alusión pasajera, que nos engancha en un viaje en donde el gesto y la mancha, como de repente la referencia figurativa nos remiten a una vivencia honda, visceral. No se trata de una pintura abstracta "universalizante" que omite articular su género, sino de una obra que asume su género con orgullo, a la vez que va más allá de una concepción binaria de los sexos y sus símbolos. Como comenta María Carmen África Vidal, "Se insiste hasta la saciedad en que no hay una sola mujer sino muchas, heterogéneas, plurales. No hay un modo 'verdadero' de ser mujer, porque de creerlo así le daríamos la razón al sistema patriarcal que hasta ahora nos ha querido encasillar" (Vidal Claramonte 1998: 254). No hay un principio de propiedad, ni un alarde de la técnica. Hay una confianza en el interior que no necesita exhibirse ni ponerse armaduras.

Magali aborda la dicotomía de género como algo construido, que separa y asocia con los órganos sexuales que nos distinguen, vivencias

que en muchos casos comparten el hombre y la mujer. Una vez escribí, en ese caso refiriéndome a la experiencia del pintor masculino, que el acto de producción artística permite un periodo de borramiento de los límites afectivos y perceptivos impuestos por las convenciones sociales de género, límites rápidamente restituidos por el sistema artístico y sus instituciones, incluyendo la crítica y la historia del arte (Cordero y Gómez del Campo 1996). Magali se mete con este enigma, que se manifiesta en la fantasía, en la ficción, en el cine, y en nosotros, y lo cuestiona hasta romper la concepción binaria de la sexualidad.

Nos sabemos fragmentos, no podemos percibirnos totalmente, y sin embargo en esta serie no se representa el cuerpo fragmentado, incompleto, desmembrado que venimos explorando desde el Dadá; sino gestos, huellas que en su conjunto, en el ordenamiento que de ellos hace Magali, tratan de evocar una vivencia más compleja y profunda a partir de la secuencia, el juego, la relación, la contraposición y la resonancia.

No está presente aquí el diálogo entre formas y palabras que en mucha de la obra anterior de Magali —al igual que en la obra de Chicago y otros— sugiere directamente la narración de una interioridad. *Satori* se vincula más cercanamente en este aspecto con el trabajo realizado por Magali hace unos años sobre los sentidos y los órganos sensibles como vías de conocimiento. Y, sin embargo, en la selección y el ordenamiento de sus dibujos/pintura en una exposición, en la animación *El ojo avisor* y en este libro —así como en la inclusión de un texto suyo en esta publicación— parece manifestarse e imponerse, al presentar la obra, un deseo de construir una narración por medio de ella. Es una narración más allá de la cronología, de la lógica cartesiana, una narración desde el mismo lugar de donde surgieron las obras, pero que a la vez toma una distancia reflexiva con respecto al origen vital de cada pieza, al buscar dar un sentido a la serie en su conjunto, o en uno de sus posibles conjuntos.

¿Quién dibuja?, ¿Magali o el monstruo? ¿La bella o la bestia? ¿A quién da voz esta narración visual? ●

Bibliografía

- Betterton, Rosemary, 1996, *Intimate distance: Women artists and the body*, Routledge, Londres.
- Cordero Reiman, Karen y Carmen Gómez del Campo, 1996, "Las artes plásticas como fuente de estudio de la masculinidad", ponencia en el Primer Foro Interdisciplinario sobre Estudios de la Masculinidad, UAM Xochimilco, Área de Cultura y Sociedad, noviembre.
- Kristeva, Julia, 1991, *Strangers to ourselves*, Columbia University Press, Nueva York.
- Levinas, Emmanuel, 1977, *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*, Sígueme, Salamanca.
- Morin, Edgar, 2001, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona.
- Piercy, Marge, 1976, *Woman on the edge of time*, 1976, Ballantine Books, Nueva York.
- Vidal Claramonte, María Carmen África, 1998, "Y . . . ¿Después de la postmodernidad? La escritura femenina", en Rosa María Rodríguez Magda *et al.*, *Y después de la postmodernidad, ¿qué?* Anthropos/Generalitat Valenciana, Barcelona.