

A nuestro solo deseo

Por Virgine Bobin

ACTO 1: A NUESTRO SOLO DESEO

La escena ocurre durante el verano de 2018, en el salón de té de un baño turco parisino, no lejos del Sena. ARTEMISIA G. y LEA L. están acostadas en divanes, en bata de baño, con sus largos cabellos mojados envueltos en toallas. Al momento de este encuentro, ARTEMISIA parece tener 27 años, la edad en la que pintó su segunda versión de Judith decapitando a Holofernes (1620), conservada en la Galería Uffizi de Florencia. LEA, que parece estar en los cincuenta ya ha realizado Le Milieu du Tableau [El medio del cuadro], una serie de cuatro pinturas acompañadas de un texto, Espace perspectif et désirs interdits d'Artemisia G. [Espacio perspectivo y deseos prohibidos de Artemisia G.], que datan de 1979.

A pesar de la ligera humedad que hay en el aire, las paredes están cubiertas de un empapelado color carne, adornado con motivos dibujados a mano: cuerpos deformes, fragmentados, descompuestos, tóxicos; cuerpos antropófagos, cyborgs, protectores, húmedos, deseantes. También hay dibujos de plantas, de cigarrillos, una cofia con forma de cabeza de lobo de piel verdadera; un repertorio completo de brujas, benévolas o no, y de esos ingredientes prohibidos por las normas de seguridad internacional y que solemos ver representados con logotipos negros y rayas rojas antes de quitarnos los zapatos y colocar los dispositivos electrónicos en las bandejas de plástico del área de seguridad del aeropuerto.

No hay ventanas. Un reloj asombroso, cuya aguja gira y baila en todas las direcciones, da el siglo en lugar de la hora. Se ven tres vasos de té humeantes sobre una pequeña mesa ratona para tomar café.

ARTEMISIA: Se toma su tiempo, ¿no? Sin embargo, acaba de pasar cuatro años en restauración.

LEA: Debes entenderla, todos estos viajes por Asia la han agotado. Ya no es tan joven.

ARTEMISIA: Hablando de mujeres trotamundos, ¿has visto a Mercedes recientemente?

LEA: Fue a visitar a mi hijo el invierno pasado. Hablaron de mí. Le pidió a un curador barbudo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires que reactivara mi performance *Dissolution dans l'eau, Point Marie* [Disolución en el agua, Pont Marie]. Tengo el video, te lo enviaré.

ARTEMISIA, *riéndose*: ¡No le falta humor a esta niña! También vino a verme; en realidad vino a ver a Judith en la Galería Uffizi. Vi su reflejo en los ojos de Holofernes y en la hoja de la espada. Se sentó por un largo rato frente a la pintura, atónita, como una joven enamorada ante un primer y muy esperado encuentro. Yo tenía un fuerte calambre en el brazo derecho, pero logré mirarla por el rabillo del ojo. Parecía irradiar una emoción que era tanto física como intelectual...

LEA: Me gustan estos momentos de gracia, cuando de este deseo tanto sensual como cognitivo nace una nueva intensidad de conocimiento...

LA DAMA DEL UNICORNIO, con una toalla de felpa enrollada en la cabeza hace su entrada, espejo en mano, con un estruendo de oro y flores.

ARTEMISIA: ¿Y cómo va el tratamiento con plantas medievales?

LA DAMA, *sentándose graciosamente en un diván*: Divino. Siento que he perdido cuatro siglos. ¿Hablaban de deseo? Soy toda oídos.

LEA, *acariciándole la mano como gesto de bienvenida*: My Dear Sister... Estábamos hablando de la reunión entre Mercedes y Artemisia, en Florencia. ¿Sabías que llegó a ese cuadro gracias a mí?

ARTEMISIA: Sí, eso es lo que explica en la banda sonora de su próxima exposición en Buenos Aires. Me dejó leer el guion en Google Drive y me conmovió. Me gusta la forma en que comparte sus referencias, sus notas, sus obsesiones, que reaparecen de un trabajo a otro, irrigándolos. Yo también traté de reflexionar sobre el trabajo de la pintura en mis cuadros. Me refiero a pintar como trabajo, al esfuerzo de todo el cuerpo, no solo al de La Mano. Bajo el brillo de las sedas, en la vibración de la carne y en la tensión de los músculos, quiero mostrar la economía del cuerpo productivo, la potencia del cuerpo de las mujeres, de mi cuerpo de artista femenina aliada al cuerpo de la mujer sirvienta en un trabajo compartido. Creo que Mercedes logró comprenderlo. Si tuviera su edad en este siglo, yo también haría mis performances envuelta en una armadura de Adidas. Hubiera aprendido técnicas de autodefensa feminista para aplastar a Holofernes, en lugar de haberme pescado una tendinitis con esa enorme espada. Claro que habría corrido menos tinta de los intérpretes sobre el simbolismo sexual de la pintura...

LA DAMA, *hastada*: No me hables de eso... No todas tuvimos la oportunidad de ser visitadas por Linda Nochlin. Sin embargo, las artes del tapiz y el bordado se consideran esencialmente femeninas; ella misma lo escribe.¹ Me recuerda una escena de un documental reciente sobre “el mejor artista de Sudáfrica”. Este hombre, blanco, imponente, firma tapices hechos por trabajadoras exclusivamente negras en el taller del que es dueño y que es dirigido por una mujer blanca. *Ite, missa est...* En resumen, cada vez que un nuevo aspirante a medievalista se acerca a mis tapices y mira mi mano mientras acaricia el cuerno de esta pobre bestia, mis hilos se opacan por la aprensión. Sueño con ser irrepresentable.

¹ Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, en *ARTnews*, enero de 1971.

No es porque me haya reencarnado, como tú, en novelas, pinturas, películas, y por haber recorrido los departamentos de historia del arte o los estudios de género en todo el mundo desde la invención de la universidad, borroneando las pistas, multiplicando la madeja de lecturas posibles, sembrando enigmas y juegos de espejos... Afortunadamente, los artistas de hoy, como nuestra pequeña Mercedes, se dedican a investigar y releen la historia del arte con absoluta irreverencia. Es sumamente rejuvenecedor.

LEA: “En la cuestión del cuadro, quiero hablar de la pantalla, plantear la cuestión de la pantalla de proyección, sus rastros, las imágenes que proyectan, que registran, que congelan la imagen, las imágenes que nos cuentan historias, los lugares donde se llevan a cabo las historias, que imprimen las figuras que nos paralizan. [...] Se supone que el espectador debe estar al lado de la cama de la víctima, al otro lado de un muro invisible donde se encierra la representación de la escena. Pared invisible que funciona como un espejo colocado entre el espectador y la pintura, en el lugar del viajero cómplice, que disfruta del acto representado, visto como un reflejo en un espejo al otro lado del cuadro [...]. Los deseos y los continuos procesos inconscientes desencadenados, el castigo, el complejo de castración, la culpa, el asesinato, transgreden el espacio de lo prohibido para dejar ver el transcurrir del deseo y los límites de un espacio simbólico que lo vela, que lo viola, que lo borra”.²

ARTEMISIA: Siempre me he preguntado si habría una errata en tu texto. ¿El “viajero cómplice” no sería más bien un “voyeur cómplice”?

LA DAMA: A riesgo de parecer pedante, te recuerdo que la etimología latina de la palabra deseo, *de-siderare*, significa “dejar de contemplar (las estrellas)”. Luego entramos en el reino de la fantasía, como tú, Lea, cuando rediseñas a Holofernes en el parto, devolviendo nuestra mirada al mismo tiempo que devuelves su cuerpo y su sexo. En las fantasías de Mercedes, somos mujeres heroicas, resistentes, madres, amantes, musas, pero especialmente amigas. Como verdaderas amigas, ignoramos el tiempo, la historia y las verdades convencionales. Tomamos cuerpo y voz a través de los cuerpos y las voces que ella convoca, dibuja, filma y con los cuales colabora. Estamos afectadas para siempre, al igual que su trabajo se ve afectado, y así contaminamos la mirada y los cuerpos de los espectadores de este siglo.

LEA: Por cierto, he invitado a Alejandra a unirse a nosotros, pero ella pasa su tiempo entre la Argentina y los Países Bajos en este momento, para aparecérselo a Mercedes en los preparativos de su exposición. Cuando supo que estábamos en el baño turco, me envió este poema:

L’obscurité des eaux [título]

Escucho resonar el agua que cae en mi sueño. Las palabras caen, como el agua yo caigo. Dibujo en mis ojos la forma de mis ojos, nado en mis aguas, me digo mis silencios. Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme. Y pienso en el

² Lea Lublin, *Espace perspectif et désirs interdits d'Artemisia G., Le carnet*, 1979.

viento que viene a mí, permanece en mí. Toda la noche he caminado bajo la lluvia desconocida. A mí me han dado un silencio pleno de formas y visiones (dices). Y corres desolada como el único pájaro en el viento.³

ARTEMISIA, *levantando su vaso de té*: ¡Por Alejandra!

LEA, *levantando el suyo*: ¡Por los cuerpos-pájaros!

LA DAMA, *sonriendo*: À nos seuls désirs!⁴

Fundido a negro.

ACTO 2: EL SUEÑO DE MERCEDES

La escena está sumida en la oscuridad. Aparece una pantalla sobre la que desfilan imágenes borrosas, temblorosas, sin que se pueda distinguir que haya una cronología clara entre ellas. Se ve la silueta con interferencias de Mercedes, de espaldas, a través de diferentes espacios, entre los cuales creemos reconocer los pasillos del metro de París, las calles de Buenos Aires, las de Rotterdam y una serie de habitaciones, ascensores y escaleras que podrían ser los de la Galería Uffizi en Florencia. Espacio de tránsito,

³ Alejandra Pizarnik, *El infierno musical*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971. El título original es en francés (*L'enfer musical*).

⁴ Esta frase, cuya traducción constituye el título del texto y del primer acto, hace referencia a una serie de seis tapices de fines del siglo XV conocidos como *La Dame à la Licorne* [La dama y el unicornio], que se encuentran en el Musée National du Moyen Âge de París. Se suele considerar que los primeros cinco tapices corresponden a una representación de los cinco sentidos. La interpretación del sexto, en cambio, fue motivo de largas discusiones entre especialistas. A la dama noble, el león y el unicornio que aparecen en todas las piezas, el sexto tapiz le suma un cofre cerrado y una tienda en cuyo frontispicio puede leerse la polisémica frase *à mon seul désir* [a mi solo deseo]. Esa frase puede interpretarse, entre otras variantes, como una dedicatoria al ser amado o al propio deseo, e incluso como una declaración de soberanía y poder del deseo, que en ese caso podría parafrasearse como “según mi voluntad”. Este último tapiz, que aparece reproducido en la página xxx, es una referencia importante en el trabajo de Mercedes Azpilicueta, como puede cotejarse en el ensayo de Laura Hakel publicado en este mismo libro. (N. del E.)

lugares ambivalentes que se rigen por reglas explícitas o tácitas muy particulares y destinadas a facilitar la convivencia y la circulación de los cuerpos. Las imágenes pululan entre cuerpos que se aferran a sus prótesis-tabletas luminosas que los conectan con otros espacios, con otras temporalidades, a través de las cuales Mercedes salta como un pequeño personaje de videojuegos, aspirando los aromas, los sonidos, los gestos de deseo o de agresión, las posturas, las emociones que agitan a todos estos cuerpos, humanos o no. Hay cuerpos pintados en lujosos claroscuros, cuerpos fragmentados, pies encerrados en provocadores zapatos de cuero, torsos femeninos envueltos en redecillas negras, e incluso las huellas impresas de manos azules y negras en la pared de una cueva... Una extendida danza de cuerpos-multitud, cuerpos-fragmento atrapados en una red sinestésica y transhistórica. Mercedes sueña con esculturas de látex, cuero, tul, tejidos iridiscentes, donde estos cuerpos y espacios encuentran refugio, logran imprimirse, traducirse. Algunos arqueólogos afirman que las voces de los antiguos ceramistas estarían registradas en las ranuras de terracota. En este sueño, las obras de Mercedes son como pedazos de tierra, que acarrear voces llegadas de épocas y lugares de otro modo irreconciliables.

Una banda sonora también acompaña a las imágenes. Es la voz de Marguerite Duras. En el sueño de Mercedes, Marguerite habla español con acento argentino. Lee un extracto del guion de la propia Mercedes con un tono ligeramente sentencioso:

una escritora es un país extranjero
donde hay historias imposibles
ilegibles o prohibidas
y aunque se ordene las ideas
de la manera más calculada
siempre surge lo incontable
o lo irrepresentable

Cuando la película se termina, invade el escenario un fuerte olor a tomates, ajo y sardinas. Otra anomalía espacio-temporal. La autora de esta pieza escribe en la mesa de la cocina de una familia franco-marroquí, la víspera de Eid-el-kebir. Mercedes acaba de enviarle un mensaje por whatsapp: “¡Eid Mubarak!”

Fundido a Negro.

ACTO 3: EL MONÓLOGO DE LA TUMOR

El escenario está vacío, a excepción de una gran cortina rosa brillante bordada y un micrófono de pie.

Entra LA TUMOR. Lleva un traje de látex arrugado, del color de la carne descompuesta. Su cuerpo hinchado, enorme, apenas deja asomar sus brazos y piernas, la cabeza cubierta con una máscara. Sus movimientos son dificultosos; sus ojos están ciegos. Lleva una larga cola de caballo rubia hecha con cabello sintético y habla con la voz de Chavela Vargas, “the rough voice of tenderness”.⁵

LA TUMOR *toma el micrófono y se dirige a la audiencia:* No te veo, pero sé que estás aquí. No te preocupes, no te lastimaré. "Déjame contarte una historia. Porque eso es todo lo que tengo, una historia. Una historia transmitida de generación en generación, llamada Alegría. Contada para la alegría que le produce a la persona que la cuenta y a la persona que la escucha. La alegría inherente al proceso que consiste en contar una historia. Cualquiera que entienda esto también entiende que una historia, sin importar cuán abrumadora sea su alegría, nunca le quita nada a nadie. Recuérdenlo, se llama Alegría. Su doble, Llanto Miedo Mayor."

Estas son las primeras fases de un texto de Trinh T. Minh-ha, *Grandma's Story*. ¡Sí, soy una tumor culta, además de ser maligna, ja, ja! Me gustan las citas. Me gusta reír. Me encanta contar historias que sobrevivirán a los cuerpos, o que se escapan de ellos para unirse a otros cuerpos. ¡Historias sin pie ni cabeza, ja, ja! Es una forma de cuidar el cuerpo: perpetuar sus historias, incluso distorsionarlas, traicionarlas. Contaminan al mismo tiempo que se expanden.

Podría contarles la historia de cinco mujeres, incluida nuestra Mercedes, que se encuentran en un taller para niños, pero no llegarán niños porque el horario fue mal programado. De todos modos, deciden hacer la clase. Gritan como animales, se rascan, se menean. Cantan al unísono, con la cabeza apoyada en la espalda o en el hueco del hombro de sus acompañantes. Estallan en carcajadas. Almas errantes las observan a través de la puerta abierta, pero no les importa. Estas mujeres están aquí como Programadora, Curadora Invitada, Artista Invitada, Coreógrafa Invitada... Se espera de ellas una Contribución. Pero ahora lanzan gritos de elefante y son como monos aullando. Se escapan de la Invitación para convertirse en Alegría.

⁵ "la voz áspera de la ternura", en inglés en el original (N. del T.).

Podría contarles la historia de una casa-mujer,⁶ cuyo vientre sería el taller. Pero Mercedes la contará mejor que yo, basta solo con mirar sus dibujos. A veces estoy cansada. No piensen que es tan fácil ser una Tumor. Primero, es mucho trabajo. Se necesita astucia, sin dudas, pero también una gran fuerza física y una enorme voluntad, una aguda comprensión del arte del mantenimiento. Es un trabajo muy íntimo también, cargado de afectos, un poco como el de una auxiliar de enfermería, una enfermera, una partera... Todas esas llamadas profesiones femeninas. Tengo problemas para separar la vida privada de la vida profesional. ¡Y no cuento mis horas, créanme! Muchos me consideran una *freak*, aunque me haya reconciliado con la idea desde que leí ese libro de Renate Lorenz.

Por ejemplo, soy muy sensible a lo que escribe sobre el *drag*, pues me presento aquí frente a ustedes en atuendo de *drag*, no me digan que no se dieron cuenta: “el *drag* puede referirse a las relaciones productivas de lo natural y lo artificial, lo animado y lo inanimado, la ropa, las radios, el cabello, las piernas, aquello que tiende ante todo a generar *relaciones* con los otros y con las otras cosas más que ocuparse de representarlas. Lo que se hace visible en este *drag* no son las personas, los individuos, los sujetos o las identidades, sino conjuntos que no funcionan para ‘crear género / sexualidad / raza’, sino más bien para ‘deshacer’ estas categorías. Si ‘yo’, como escribió Judith Butler, sigo constituyéndome a través de normas que no produce, entonces el *drag* es una forma de entender esta constitución y reconstruirla en su propio cuerpo. Pero, al mismo tiempo, el *drag* es una manera de organizar un conjunto de métodos efectivos, laboriosos, a medias amigables y agresivos para producir una cierta distancia en relación a estas normas [...]”.⁷

Bueno, fue una cita muy larga, lo siento. Pero ya ven adónde voy, ¿verdad? Es por eso que me identifico bastante con lo que Mercedes califica como "investigador indigno", *dishonest researcher*,⁸ perdón por mi acento. En esta deshonestidad que ella reivindica veo una forma de *drag*, así como en el vestuario que usa y en la forma en la que atavía a sus colaboradores.

En conclusión, me gustaría asegurarme de que se comprenda algo muy importante. Se habla mucho de “(re)dar voz”: a artistas mujeres injustamente olvidadas, por ejemplo. ¿Pero eso no sería asumir una posición de autoridad, desde arriba, como que sé de qué hablo cuando digo lo que ustedes hacen desde este escenario, ja, ja? Lo que realmente importa es aprender a es-cu-char. Debemos volver a aprender el potencial político de una escucha. Mi monólogo se compone de voces múltiples, entrelazadas con profundos silencios. Shhh... Escuchen... "

⁶ Alusión a la obra de Louise Bourgeois (N. del E.).

⁷ Renate Lorenz, *Queer Art. A Freak Theory*. Citas del texto original en francés tomadas de la traducción publicada en B42, París, 2018, p. 38.

⁸ En inglés en el original (N. del T.).

Fundido a negro.

ACTO 4: REGUETÓN EN EL METRO

ARTEMISIA, LEA y LA DAMA formaron un grupo de reguetón chileno. Cantan ilegalmente en el metro de París, un poco por diversión, otro poco por dinero, a veces para crear conciencia en los usuarios:

"we feel intoxicated. our bodies feel intoxicated. our parisian bodies, tourist bodies, homeless bodies, european bodies, african bodies, foreign bodies, digital bodies, latino bodies, heteronormative bodies, old bodies, soft bodies, hard bodies, young bodies, queer bodies, worked-out bodies, fancy bodies, dirty bodies, sweaty bodies, all these different and individual bodies feel intoxicated. we start to vibrate. maybe not all of them do, but i want to imagine that all of them do. and they do. all kinds of different bodies down here are being shaken at the same time."⁹

POLICÍAS DE CIVIL *intentan detenerlas*: ¡Sus papeles por favor!

Pero es demasiado tarde. Todo el metro entra en una especie de trance. ARTEMISIA, LEA y LA DAMA lanzan insultos en fonética argentina:

¡ye-gua-ye-ta-yu-taaaa!

PASAJEROS: ¡ye-gua-ye-ta-yu-taaaa!

⁹ "nos sentimos envenenadas, nuestros cuerpos se sienten envenenados, nuestros cuerpos parisinos, nuestros cuerpos turistas, cuerpos homeless, cuerpos europeos, cuerpos africanos, cuerpos extranjeros, cuerpos digitales, cuerpos latinos, cuerpos heteronormativos, cuerpos viejos, cuerpos amables, cuerpos tensos, cuerpos jóvenes, cuerpos *queer*; cuerpos trabajados, cuerpos elegantes, cuerpos sucios, cuerpos transpirados, todos esos cuerpos diferentes e individuales se sienten intoxicados. empezamos a vibrar. quizá no todos, pero quiero imaginar que todos lo hacen, y lo hacen, que todas las clases diferentes de cuerpos que se encuentran aquí se sacuden a un mismo tiempo". Fragmento del diario de Mercedes Azpilicueta, *about hells, smells and shame*, París, abril de 2017. (En inglés en el original, N. del T.).

Todos los cuerpos se mezclan en un gran magma fluido. Las tres cantantes se alejan. Solo Mercedes permanece sentada en un asiento plegable. Ha grabado todo. Pero en el atelier se da cuenta de que la tarjeta de memoria estaba llena. Tendremos que creer en su palabra.

agosto de 2018