

Una breve flexión de músculos prestados. TERESA SOLAR ABOUD.

– Belén Zahera

Texto editado en motivo del 'Premio Cervezas Alhambra de Arte Emergente', Arco 2017.

“–Les explicaré lo que estoy haciendo – siguió Glimmung–. Intento averiguar hasta dónde llega mi fuerza. No hay una fórmula para determinar la propia fuerza, la capacidad de uno mismo; solo puede medirse al afrontar tareas que pongan de manifiesto [sus] límites. El fracaso me dirá tanto sobre mí mismo como un posible éxito. (...) Por eso les traje aquí. El autoconocimiento: ese será mi premio. Y también el suyo: cada uno sabrá hasta dónde puede llegar.”¹

En la novela “Gestarescala” (“The galactic pot-healer”) Philip K. Dick describe a Glimmung como un poderoso semidios extraterrestre, cuyo objetivo es reflotar una antigua catedral que yace sumergida en las aguas de un planeta dominado por el océano. Ese lugar adquiere la forma de un mundo desdoblado, de tal modo que todo lo que se encuentra en tierra firme posee un doble en el mundo subacuático - un doble negro - regido por leyes y fuerzas opuestas a las que operan en la superficie. Así, la catedral hundida plantea una asimetría insostenible y los titánicos esfuerzos de Glimmung por hacerla emerger solo pueden entenderse desde la necesidad de restablecer el equilibrio de fuerzas entre ambos mundos. Para lograr semejante empresa recluta a un numeroso grupo de expertos que, uniendo sus conocimientos y capacidades, llevarán a cabo el encargo más importante de su vida: conocerse a sí mismos. Reflotar la catedral se convierte así en la tarea que permite medir la fuerza individual y colectiva y lo que resurgirá de las profundidades no será solo Gestarescala sino la propia posibilidad del *sentido*. De este modo, Dick nos recuerda la importancia de restaurar el campo de fuerzas, el espacio del juego; que el sentido no es algo dado sino aquello que emerge del contacto con lo que *hacemos*, de la presión y la resistencia que somos capaces de ejercer y soportar mientras existimos. Es por ello que Joe Fernwright, el experto alfarero de la novela, se refiera a la vida como ese “periodo intermedio de fuerza,” que no es más que “un episodio, una breve flexión de músculos prestados”.² Hacer significa precisamente eso: flexionar el pensamiento, ejercitar lo sensible, invocar un intercambio de fuerzas entre el interior y el exterior de uno mismo. Al igual que Glimmung, Richard Sennet afirmaba una vez que “la gente puede aprender de sí misma a través de las cosas que produce”.³ La fuerza, por tanto, no es solo un acto físico sino también estético, que reconfigura y amplía el espacio interior a medida que imagina y modela el exterior. La fuerza reforma el sentido, transforma ambos mundos.

¹ Philip K. Dick, *Gestarescala*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2016, p.218.

² Ibid, p. 174.

³ Richard Sennet, *El artesano*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2009, p.19.

Sobre el torno de alfarero la pella de barro se presenta al inicio como una masa informe, como un asentamiento sin límites definidos. Cuando el cuerpo del artesano entra en contacto con el material sus músculos se contraen para transferir al barro el mensaje de su forma, el cual irá adoptando no sin resistencia. Entre el cuerpo y la cerámica comienza un tipo especial de solidaridad, una lucha o intercambio de fuerzas que podríamos llamar comunicación. De este contacto surge la creación de un espacio interior que, ligado para siempre a su envoltura, inaugura la experiencia limítrofe de un cuerpo fuera del propio cuerpo. La cerámica actúa aquí como un complejo dispositivo de traducción del espacio interior: por un lado, interpreta la fuerza para dar forma a su contenido; por otro, ofrece la resistencia necesaria para protegerlo del exterior, para salvaguardar su sentido. De este modo, la fabricación de recipientes supone la comprensión material de un pequeño espacio de inmunidad, de la relación problemática pero significativa entre el interior y el exterior.

A pesar de que el origen del torno de alfarero es incierto no deja de ser una bella coincidencia que en la antigua Mesopotamia, allí donde se erigieron las primeras ciudades y se elevaron murallas para contenerlas, los maestros alfareros se ayudaran de esta rueda para moldear con sus dedos los armazones de sus objetos. El hecho de que estas ciudades se configuraran como asentamientos humanos rodeados de grandes muros sugiere, de nuevo, la necesidad de pensar el espacio interior en relación a su envoltura. Peter Sloterdijk, probablemente uno de los autores que con mayor belleza ha elaborado una teoría acerca de la creación humana de endo-espacios, afirmaba que la ciudad primitiva es, en cierto modo, “un *arca* que ha aterrizado: una embarcación de supervivencia (...) que se amarra obstinadamente a la superficie terrestre”.⁴ La ciudad arcaica emerge como un trazado *ampliado* del espacio interior que, paradójicamente, debe servir a su protección al mismo tiempo que manifiesta su permanencia, exponiéndose al enemigo a través de sus desmesurados contornos. Se sabe que la robustez y magnificencia de las fortalezas mesopotámicas excedía en muchas ocasiones la eficacia defensiva, como si la fuerza empleada en aquellos revestimientos tuviera además una función estética. A menudo, los historiadores han identificado este hecho con una actitud megalómana y un miedo inédito al exterior. Para Sloterdijk, sin embargo, los muros gigantescos “testimonian un cambio de formato de la imaginación; (...) representan una primera reacción, inmunológicamente significativa, (...) a la vacuna de lo grande”.⁵ Dios – la idea de lo grande inabarcable – se inyecta por primera vez en la mente de los hombres y, haciendo explotar los espacios interiores que una vez les sirvieron de cobijo, les fuerza a erigir una envoltura sin precedentes. Las murallas “deparan claridad panorámica ante aquello que ya no puede acapararse fácilmente con la vista”⁶

⁴ Peter Sloterdijk, *Esferas II: Globos*, Ediciones Siruela, Madrid, 2004, p.230.

⁵ Ibid, p.264.

⁶ Ibid, p.265.

y, de este modo, traducen la idea de lo grande a una imagen sensible, ayudan a contener una imaginación desbordada. La ciudad se convierte así en el receptáculo capaz de albergar la grandeza naciente, un organismo ampliado, cuyo sentido deberá ser imaginado por la mente de los hombres y edificado con sus manos.

Podríamos decir que el arquitecto de la ciudad primitiva fue una vez el alfarero que dio forma a una masa desconocida, que sin duda se le apareció en aquel momento como infinita y enorme, y en cuyo interior *reformado* habrá de habitar para siempre. En la serie *Crushed by pressure*, arquitectura y cerámica se exponen como el material sensible de un espacio interior que, en este caso, aparece desfigurado por una fuerza externa, replegándose sobre sí mismo hasta ocluirse casi por completo. Es necesario recordar que desde el momento en que la ciudad aparece como fenómeno del espacio interior confortable su organización y buen funcionamiento serán esenciales para salvaguardar su forma protectora. La ciudad funciona así como un organismo y tanto su arquitectura como su administración interna contribuirán a *mantenerla en forma*, a equilibrar el campo de fuerzas entre el interior y el exterior. Este es el estado saludable, el *fitness* que la ciudad comparte con el cuerpo: su propia plasticidad, la capacidad de reformarse sin perder su estructura, su presencia. Sin embargo, como recuerda Catherine Malabou, la plasticidad nombra a su vez algo bien distinto: en el polo opuesto de la presencia se encuentra también la posibilidad de su explosión, la aniquilación de toda forma. La plasticidad emerge como una función del vínculo - siempre conflictivo - entre el interior y el exterior, permitiendo la transformación de uno en otro, su traducción.

Entre estos dos extremos, entre el surgimiento y la deflagración de la forma, el trabajo de Solar Abboud se nos presenta como un mapa de desequilibrio homeostático, como cuerpos que, en plena transformación, luchan por autorregularse. Como por efecto de un exceso de ejercicio gimnástico o de fuerza exterior, las pilas de vasijas quedan ahogadas por aquello que debía mantenerlas en forma y en suspensión, provocando la obstrucción de su interior y la hipertrofia de su superficie. El músculo se contrae, la arquitectura estalla. Asistimos entonces a la imagen previa de la explosión: el interior ocluido, la muralla herida. Ambos anticipan su resistencia a la borradura, como un mensaje que no puede llegar a su destino y obstinadamente intenta cambiar el rumbo, reventar la estructura, abrirse paso. Pienso entonces en Joe Fernwright, cuya profesión no era exactamente la de alfarero, como sugiere la versión española de la novela, sino la de “pot-healer”, término coloquial que hace referencia al restaurador de cerámica y que literalmente significa “sanador de pucheros”. La delicada ironía de la traducción nos devuelve la imagen transformada del lenguaje y la materia que, mediante un doble movimiento plástico, hace explotar la forma original del personaje y del objeto y restaura para ellos una nueva estructura dialéctica: el creador de envolturas se convierte ahora en su curandero. Como el

presagio de esta transformación inevitable, la obra de Solar Abboud nos hace partícipes de la fragilidad de la comunicación, del fracaso de la envoltura. Nos recuerda que la traducción siempre fuerza al lenguaje a ser otro, desvía el sentido, destruye su forma inicial, lo reforma; que el lenguaje y la materia nunca dejan de transformarse; que el sentido es capaz de cambiar su propia forma.