

LA EXTINCIÓN¹

“Y, mientras, dura la llama, la visión de lo viviente, de lo que se enciende por sí mismo. Y luego, por sí mismo también, se apaga y se extingue, dejando en el aire y en la mente su geometría visible”

(María Zambrano, *Claros del bosque*)

Los antiguos entendían que el mundo que conocemos a través de nuestros sentidos es tan sólo el extremo sensible de lo infinito que viene a rozarnos: el borde de la llama; el lado visible de la energía. El mundo de la materia y de la forma se interponen como un velo que une y separa; un velo que debe ser retirado para ver, ya que lo visible no pasa de ser la manifestación de una ceguera ontológica, y urge dejar de ver para ver. Castoriadis lo explica con claridad al referirse a la concepción que tenían los griegos del universo: existe ciertamente un orden aparente, un cosmos basado en la necesidad; pero este cosmos se asienta sobre el caos. El fondo indecible sobre el que se recorta el mundo conocido es misteriosamente complejo y sobre él sólo rige *Ananké*, madre de las *Moiras*, personificación del concepto de “lo ineludible”: la necesidad natural del mundo de encontrar su forma preexistente, lo que hay, la experiencia que no puede ser sometida al orden de la razón. Todo orden se fundamenta en ese desorden primigenio.²

En la obra de Cristina Ramírez las cosas se nos presentan con la mayor nitidez, sin golpes de efectos ni ambigüedades formales y, sin embargo, lo que subyace en esta puesta en escena es justamente el mundo de lo informe, el tumulto, el caos, la imprevisibilidad: *el horror*. Para comunicar el horror, en vez de recurrir al desgarramiento de la catarsis, las imágenes parecen suspendidas en una placida imparcialidad, una especie de desierto de la expresión; nada más alejado de lo que podría entenderse por expresionismo como una manifestación compulsiva de la angustia y el miedo.

Escribir este texto es enfrentarse a esas mismas contradicciones. De un lado el impulso hacia una contención afín a la de la propia artista, y por otro la deriva de una escritura que se va llenando de agujeros, el vértigo de hacerse permeable a las innumerables divagaciones que me sugiere su obra. No sé si moverse en esa paradoja es la mejor forma de mediar, tampoco entiendo que un texto que trata de las imágenes deba comportarse como un *mediador-facilitador* o, por el contrario complicar aún más las cosas, suscitar preguntas; provocar ciertas interferencias. Se me acumulan las referencias a obras y autores que quisiera citar, y al mismo tiempo siento que eso no conduce a nada si no va acompañado inmediatamente de una refutación. Escribir un texto mimético, con los mismos claroscuros... un discurso craquelado, hecho de tachaduras y arañazos, que diga sin decir, que oculte al mismo tiempo que revela otro discurso soterrado apenas visible.

¹ *Extinción*: acción de apagarse una llama, haciéndose cada vez más pequeña. Cese de algo que ha ido desapareciendo gradualmente (subtitular un título, en este caso, responde a una cuestión de coherencia formal; implica una llamada de atención respecto a una obra que demanda un esfuerzo de atención hacia lo que ocurre en los márgenes).

² *Ápeiron*: “lo ilimitado, lo indefinido”, concepto clave que Anaximandro utiliza para referirse al sustrato informe sobre el que se asienta la realidad, comparable al *chaos* de Hesíodo.

ZOZOBRA

"Sé de cielos que estallan en rayos, sé de trombas,
resacas y corrientes; sé de noches..."

(Arthur Rimbaud, *El Barco ebrio*)

Las imágenes de Cristina dejan un poso de impresiones que se agolpan y mezclan como despojos en una desembocadura. Tejos de ladrillo, lascas de pedernal, ascuas de carbunclo, fulgores de mica, escamas de pizarra, terrones desgajados, esponjosas turbas, sahumeros sulfurosos de pólvora, cera derretida sobre la piedra, ceremonias profanas. Racimos de frondas, corchos renegridos, fragmentos de redomas y ampollas de farmacia, huesos de cereza y hojas de lentisco entre el fango y la grava que arrastró la acequia, undosas espumas sucias y secas, yedra pútrida y detritus. Ingredientes para una pócima en el fondo de la marmita de una bruja.

Paso la mañana cavando en el huerto. En algún momento, con el sigilo de lombriz y el balanceo del gusano, he apoyado la cara en la tierra, aspirando su aroma a madera rancia. Veo el agujero negro que ha dejado una planta recién arrancada; orificio de humus, nicho de sombras. Lo minúsculo se socava de infinito. Todo se expande y se transforma en el centro de un universo que gravita alrededor de ese vórtice. Cerca de los ojos, entre la tierra removida, advierto el mango de un viejo cuchillo semienterrado. Parece una imagen de Cristina. Percibo una suerte de casual isomorfismo entre este *micro-paisaje* y la distribución azarosa de los libros y notas amontonados en mi mesa de trabajo.

Los conceptos se hacen perceptibles al imaginarlos por medio de figuras, y esto no es sólo un método mnemotécnico sino una auténtica asimilación nutriente de las ideas. Escribo lo que veo y oigo y escribo para ver y oír. Siempre entendí los mundos visionarios como la quintaesencia del ver y el trasfondo generador de toda óptica, que no es más que un efecto de la imaginación. Georg Groddeck sostenía que el ojo es el producto de la mirada. El ojo es una consecuencia del deseo imaginario de ver. La imaginación crea la mirada y la mirada hace al ojo. En ese sentido, cerramos los ojos para ver. Los párpados son puertas a uno u otro mundo. Con los párpados entrecerrados de miope miro una vez más las imágenes de Cristina en una especie de duerme-vela. Un miope está habituado a sentir la borrosidad del universo desde la delgada línea que separa la vigilia del sueño.

Nictósosfos y *skotososfos*, el tiempo se ha cumplido, esta es la noche de las noches. Aquí, los nombres no sirven.

LO IMAGINAL

"Los que están en un estado semejante son próximos entre sí, y los que están en un estado desemejante están alejados entre sí. Los espacios en el cielo no son más que estados externos que corresponden a estados internos. Del mismo modo, los Cielos son distintos entre sí".

(E. Swedemborg, *El Cielo y sus Maravillas y el Infierno*)

Podemos diferenciar la potencia imaginativa como algo independiente de lo que entendemos por fantasía; un proceso relacionado directamente con la acción de ver o más exactamente con la visión. Visión que no necesita del ojo, porque lo precede; siendo el ojo, en cierto modo,

su consecuencia. Afirma William Blake que todo aquello que seamos capaces de imaginar es real. El genial visionario concebía la imaginación como un órgano de percepción de las propias realidades que él mismo generaba. El mundo de la imagen, situado entre el mundo de los sentidos y el mundo del intelecto. Un mundo plenamente objetivo y real que comienza precisamente en el instante en que nuestro mundo termina y se diferencia de todo lo que convencionalmente entendemos por imaginario como sinónimo de fantástico e “irreal”. Henry Corbin, en referencia a los relatos visionarios de Sohrevardî y otros místicos persas, lo llama: *mundus imaginalis*, “octavo clima”, “no-dónde” (*Nâ-kojâ*) o simplemente *lo imaginal*. Sohrevardî le da el elocuente nombre de: *Nâ-kojâ-Âbâd*, que podría traducirse como: “un dónde del no-donde” o “un lugar fuera del lugar”. Mundo provisto de dimensiones y de extensión que surge al “salir del dónde”. Como si profundizando en lo exterior pudiéramos hallar el acceso hacia un interior hasta entonces oculto, hacia una subjetividad sin sujeto³.

Pero, la cuestión de lo real, en lo que se refiere a las imágenes de Cristina, plantea nuevas incógnitas: ¿Puede ser real aquello que ni siquiera somos capaces de imaginar? O, dicho de otro modo ¿Puede un pintor transmitir una experiencia visionaria que ni siquiera ha experimentado por sí mismo, a través de la mediación de los materiales y las técnicas que le ofrece su oficio?⁴

Del mismo modo que entendemos que existe una realidad potencialmente visible más allá del espectro de lo que, para el ojo humano, es visible, podemos igualmente suponer una realidad más allá de nuestros umbrales de percepción e incluso de “aquello que somos capaces de imaginar”. Es decir, una *realidad-sin-nosotros*, esencialmente incognoscible; un mundo “otro”.

Llegar a ver en esa “noche de los sentidos”, abrirse paso en esa opacidad primigenia, en esa oscuridad metafísica, donde ya no hay nada más que ver, supone arrojarse al vértigo de la propia vacuidad, de la no-existencia como sujetos. Asomarse a nuestra original y definitiva ceguera. Entregarse a un absoluto aniquilador, al *horror cósmico* de lo que no puede ser visto ni pensado. En la doble acepción de no poder: la que nos incapacita para ver y la que sencillamente no se puede ver por temor a infringir una suerte de prohibición ancestral de espantosas consecuencias. Frente al vicio de mirar, la virtud de no mostrar.

A TIENTAS EN LA OSCURIDAD

“Todo es revelación, todo lo sería de ser acogido en estado naciente. La visión que llega desde afuera rompiendo la oscuridad del sentido, la vista que se abre, y que sólo se abre verdaderamente si bajo ella y con ella se abre al par la visión”

(María Zambrano, *Claros del bosque*)

Algunos artistas han hecho el esfuerzo de definir intuiciones fugaces en imágenes de minuciosa precisión. Baudelaire advertía que cuanto más excesiva es la imaginación, más concretos necesitan ser los medios para expresarla. Pero no se puede concretar lo informe, lo intangible, lo demasiado oscuro ni lo deslumbrante. La obra de Cristina más que mostrar un universo visionario elige representar su inminencia; situar al espectador en el lugar que ocupa

³ Sohrevardî habla de “imágenes en suspenso”, como un modo de ser tal que la Imagen o la Forma, posee en sí misma su propia materialidad, comportándose más como presencia que como representación.

⁴ Es algo que Stoichita rastrea a propósito de los pintores contrarreformistas en su empeño por representar las visiones de los místicos con desigual fortuna.

el vidente, el espacio propiciatorio, el templo de la contemplación, la grieta entre mundos. Llevarlo al borde del abismo, al límite de lo expresable, y desde ahí, instarle a mirar más allá. Lo que pueda verse a través de esa apertura seguirá siendo una incógnita: la visión en sí queda implícita en el negro homogéneo de la tinta o en el blanco immaculado del papel.

Como ocurre con la mayoría de los mitos, en el famoso relato de la Caverna de Platón concurren tramas paralelas que quedan desdibujadas por el protagonismo de la más evidente. Hay un detalle importante que suele pasar desapercibido, a pesar del cuidado que pone el propio filósofo en destacarlo: “Un hombre sensato reflexionará que la vista puede turbarse de dos maneras y por dos causas opuestas: por el tránsito de la luz a la oscuridad o por el de la oscuridad a la luz.” El que regresa de la luz a la oscuridad, deja de ver los objetos familiares que antes veía, su pupila está demasiado abierta, su entendimiento ya no puede admitir lo que hasta entonces le parecían certezas; se convierte en un extraño en su propio mundo. Igualmente, el que sale de la oscuridad a la luz, no puede distinguir nada aparte de un deslumbramiento. La ceguera es la condición del tránsito. En los umbrales quedamos absortos, pasmados, separados de cualquier cosa que podamos llamar “nuestro mundo”.⁵

En los umbrales, ya no estamos dentro y todavía no estamos fuera; lo exterior parece tomar la apariencia de lo interior y esa interioridad nos sobrecoge como un hecho que ya no nos pertenece; del mismo modo que ocurre en los sueños. Alguien que habita en los umbrales será siempre un extranjero. Un extranjero movido por la añoranza de los antiguos gnósticos, en una búsqueda continua del camino de regreso hacia una tierra de la que nada recuerda y que cree reconocer en todo aquello que desconoce.

Todos hemos vivido la experiencia de llegar al final de un paisaje, al punto más alto de un cerro, al extremo de un acantilado, a la orilla de un continente; y, bien afianzados sobre el suelo, mirar hacia el infinito inaccesible que se abre frente a nosotros. Es un acto reflejo, inherente a lo humano, el instinto de ser centinelas del más allá, escenificando la separación entre conciencia y mundo. Asociamos este tópico a las pinturas de Caspar David Friedrich, de las que *El caminante de las nubes* se erige como arquetipo. Pertenece a esa clase de imágenes que aglutinan a otras imágenes. Imágenes vistas en la infancia que han modelado nuestra sensibilidad y organizan nuestras emociones. Sin embargo las imágenes de Cristina -que parecen compartir estas mismas concepciones- me llevan a otra obra muy distinta de Friedrich, aún más enigmática y extraordinaria: *El mar de hielo* (1824); un auténtico paisaje mental situado en climas inhumanos, en un escenario en el que nadie osaría aventurarse. La paradoja de estar presenciando un mundo sin el hombre, donde la omnipotencia de las fuerzas naturales aturde y anula las presunciones de la razón. ¿Quién está mirando realmente estas escenas que nos excluyen? ¿Miramos o somos mirados? Ajena a nosotros, procedente de un mundo extremo, la imagen nos atraviesa con su indiferencia. Indefensos, asistimos a la emergencia devastadora del caos, a la descomunal omnipotencia de lo inconsciente.

⁵ *Transitio* “acción y efecto de estar *entre* lo nuevo y lo viejo”. “Entre” ¿a qué nos referimos cuando señalamos algo *entre* dos cosas? ¿qué continuo espacio-tiempo hay *entre* lo que concluye y lo que empieza? ¿un simple parpadeo? Toda exterioridad nos llega mediada y fragmentada, es directamente inaccesible e impensable: lo que llamamos mundo exterior forma parte de una geografía visionaria con la que hemos aprendido a convivir diariamente.

LO IMPOSIBLE

“Vivimos en una isla de placida ignorancia, rodeados por los negros mares de lo infinito”
(H. P. Lovecraft, *La llamada de Cthulhu*)

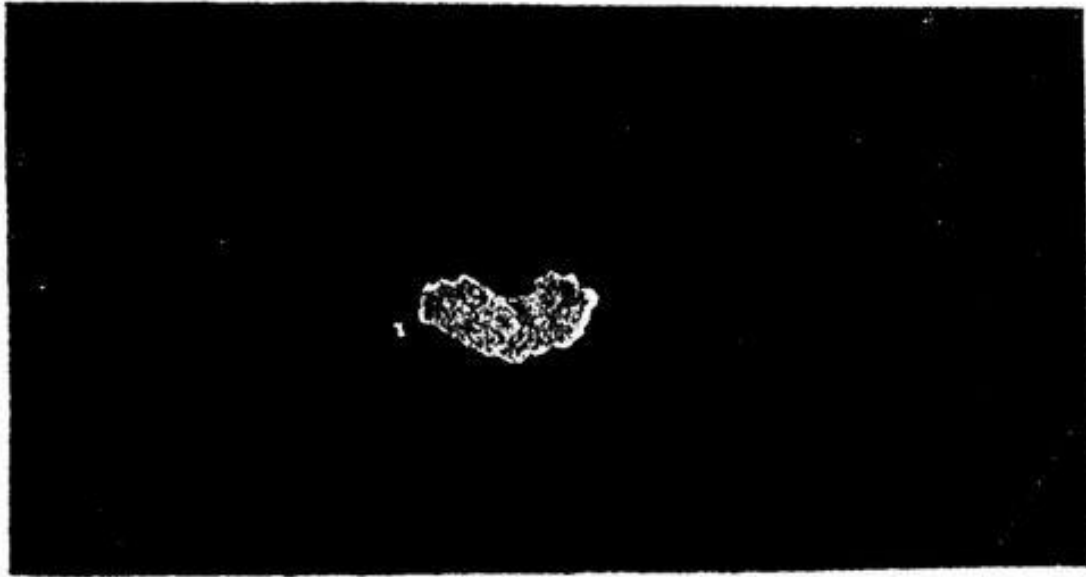
Cristina me describe tres puntos de partida de sus nuevos trabajos:

- La continuidad con la investigación iniciada en la exposición *Nueve Ángulos*. “Lo fantástico”, como transgresión de lo existente. “Lo imposible” que sobrepasa los límites del mundo de lo posible, con el que entra en conflicto. Una sobrenaturalidad que se aleje del naturalismo mimético. Descubrir en cada hecho un *rastro* de lo irreal, aislarlo, recortarlo contra un fondo neutro, y contrastarlo con lo infinito.
- La idea de *horror cósmico* que Lovecraft describe como el miedo a lo desconocido que nos circunda y se metamorfosea: “la más poderosa y antigua emoción humana... lo irrepresentable que irrumpe en el plano de la existencia ordinaria”.
- El *fuego* como epifanía que ya estuvo presente en su anterior proyecto: *Negro de Humo*.

En sus procesos de trabajo, los libros son claves. Es consciente de la posibilidad de hacer una pintura trascendente surgida de las afueras de lo pictórico, una pintura especulativa que dialogue con el pensamiento y la literatura. Cada nuevo proyecto le permite profundizar en determinadas lecturas que elige como punto de partida. A veces también toma como referencia una imagen por la que siente una especial empatía, en esta ocasión ciertas estampas tradicionales japonesas de temática bélica, de la era Meiji, conocidas como *Ukiyo-e* (“pinturas del mundo flotante”). Poco a poco van surgiendo las primeras representaciones a través de innumerables bocetos, descartes y aproximaciones. En la obra final desaparece el rastro de estas laboriosas investigaciones y todo parece producirse de una forma acabada y sencilla. Sus imágenes se reconocen por un grafismo claro y neutro, de un blanco y negro puro, sin medios tonos; un estilo que podríamos asociar al de artistas del comic o la ilustración como Stephane Blanquet, Daniel Clowes o Charles Burns, sobre todo por su mítico *Black Hole*. Incluso en las pinturas de gran formato y en los murales adapta los métodos de la ilustración y traslada la narrativa temporal, propia de la novela gráfica, a una narrativa sincrónica y espacial, apropiándose del espacio expositivo como extensión de la propia imagen.

Cristina se plantea ¿cómo puede un pintor mostrar el horror al infinito desconocido, sin alterar la esencia inefable de esa exterioridad que acecha con su “algo más” absolutamente impersonal? La paradoja de hacer accesible lo invisible a través de lo visible. Transmitir una existencia verdadera que sólo es sugerida. Usar la imagen como vía negativa, en un sentido *apofático*. Como índice de lo que no es, del mismo modo que podemos concebir una existencia más plena que trascienda la realidad física y el entendimiento humano. El ser es el gran ausente, la esencia absoluta que se nos niega. Como si fuera incompatible con nuestra propia presencia. Como si para conocer verdaderamente hubiera que dejar de ser: “se trata de salir del ser” –subraya Emmanuel Lévinas.

EL ORGANNO KUNDABUFFER⁶



*Vom Hades ist dies schwarze Blatt ein Bild,
Hier ist kein Sternenhimmel, kein Gefild,
Kein Menschenlaut ist hier, kein Vogelsang,
Hier rauscht kein Bach ein grünes Tal entlang...*
(“Del Hades esta hoja negra es imagen
No hay estrellas, ni campos
No hay sonidos humanos aquí, ni cantos de pájaros
Ni el murmullo del arroyo a lo largo del verde valle...”)
(Justinus Kerner, *Kleksografías*)

Entrever nuestro más profundo misterio como consecuencia de un destello de clarividencia nos puede hacer perder “suelo”, nos deja -como diría Peter Wessel Zapffe- sin “anclajes”. Esos elementos prefabricados que nos ayudan a mantener la sensación de un mundo estable y seguro, sin los cuales surgiría lo impredecible que siempre acecha por debajo. Para el filósofo sueco, la conciencia necesita limitar su propia lucidez para poder sobrevivir. Si no lo hiciera, sería incapaz de soportar la existencia. Anhelemos saber, anhelamos ver y al mismo tiempo hacemos todo lo posible por permanecer en la más ciega y confortable ignorancia. Imaginamos la realidad que habitamos a partir de una suma de sensaciones claramente insuficientes. Ponemos a flote un mundo de apariencia estable sobre el infinito océano de lo desconocido. En los momentos en que la venda parece rasgarse, cuando el suelo mismo sobre el que se sustentan nuestras convicciones se desvanece, empezamos a vislumbrar la realidad tal cual es, en el terrible esplendor de su *infinito turbulento*.

⁶ El mito del órgano *Kundabuffer* es descrito por Gurdjieff como un dispositivo mítico que ciertos *demonios* implantaron en los hombres para limitar su comprensión y así minimizar el dolor de adaptarse a una existencia espantosa en una época marcada por terribles catástrofes. Cuando los conflictos terminaron, el órgano fue extirpado, sin embargo su influencia persiste aun, por puro hábito, como un efecto placebo que impide ver las cosas tal cual son.

El arte puede sublimar las pasiones, distraer de la muerte, hacer la vida más fácil, pero también puede atraer el horror de la plena consciencia, con la honestidad suficiente para anunciar que lo que está mostrando es pura ilusión, una representación que no debe confundirse con la realidad aunque ayude a comprenderla. ¡Ay de aquel que exhiba la desnudez de su alma!

¡Oh llama!

LA ZARZA ARDIENTE

“Y se le apareció el Ángel de Jehová en una llama de fuego en medio de una zarza; y él miró, y vio que la zarza ardía en fuego, y la zarza no se consumía.”.
(Éxodo 3:2)

El pasaje describe una clásica *teofanía* en la que la manifestación de lo trascendente aparece vinculada al fuego; una visión de lo viviente que se enciende por sí mismo. El fuego como introducción al trance, como síntoma de una consciencia predispuesta a lo visionario. Aprender a ver con la *mirada del fuego* en la que los objetos se incendian y transmutan: por ahí empieza todo. El motivo de la *Zarza ardiente* representa a todo aquel objeto o lugar que se convierte en una puerta hacia el más allá. En el mundo antiguo las teofanías tienden a identificarse con experiencias terroríficas que provocan un temor reverencial en sus testigos que a menudo tapan el rostro, como un modo figurado de afirmar la necesidad de despojarse de la propia identidad para acceder a una realidad superior: “entonces Moises cubrió su rostro, porque tuvo miedo de mirar a Dios”.

Alrededor de la parte visible de la llama, continúa habiendo un fuego invisible que podría quemarnos. También en torno a lo inteligible hay una realidad desconocida que podría destruirnos. En *Los de afuera II* (2016) la hoguera que ocupa el centro del dibujo está rodeada por una cercado que cierra el paso frontalmente con su inexplicable fulgor. Parece dotar de fisicidad a esa segunda epidermis del fuego que, aunque no alcancemos a ver, quema igualmente, al mismo tiempo que impone la distancia que la representación exige para mantener su embrujo. Más cerca significaría constatar que se trata de un simple simulacro de papel y tinta.

Manos impresas en la roca, manos que arden y atraviesan el fuego, manos avanzando a tientas en la oscuridad, empujando las puertas, atravesando las paredes... Escapar, adentrarse, beber de las fuentes, pisar las hogueras, rodear los cercados. Entre la luz y la oscuridad arden cientos de hogueras. Las lejanas fumarolas son los espíritus de los muertos, terrones de azúcar que absorben la tinta negra y tienen la voz grave del soplo que aviva las brasas. El instante ultrarrápido del chasquido. Arde, agita las ramas, rompe los cristales, quema las ropas de tu infancia, quema la casa, sube a los mástiles, pisa las hojas, escarba con el tacón en la tierra seca. Siente como si te partieras en dos, muévete hacia lo desconocido, elige siempre lo más salvaje. Que de todo ese hormigueo sólo quede una imagen quieta y muda. Permanecer contra la pared, sin otra vía de escape que el inmenso horizonte interior.

LO SUBLIMINAL

“Existen lugares que la mayoría de los hombres han evitado... y, ante los cuales han experimentado temor y espanto por que recuerdan a cada cual su pasajera y precaria existencia en el mundo”

(Remo Bodei, *Paisajes sublimes*)

La auténtica salida debe buscarse por los callejones sin salida. Por la otra cara de la superficie: por la *infra-ficie*. Böhme se refería constantemente al cielo que se abre bajo las cosas: “el auténtico cielo está por todas partes”. El cielo que nos rodea, el cielo en el que nos sumergimos⁷. Dar visibilidad a lo que estaba en los márgenes no deja de ser una forma más de hacer visible lo invisible, de modo que lo que *no deseamos* ver (inmundicias, excrecencias, despojos, basuras, ruinas) se iguala con lo que *no podemos* ver (lo invisible, lo etéreo, lo imaginario). En los dos casos se precisa una sensibilidad visionaria. En los dos casos estas visiones nos conmocionan. Dionisio el Areopagita propone que la representación de los misterios divinos puede darse a través de formas abyectas, asegurando que: “las desemejanzas sirven mejor que las semejanzas para elevar nuestra mente al reino del espíritu” y justifica el uso de una imaginería grotesca para expresar lo trascendente.

Asociamos lo sublime a lo elevado e inalcanzable; “lo inaprensible que nos aprehende” –dirá Longino. Pero, en su origen, lo *sub-lime* parece referirse más bien a lo *sub-terráneo*, aquello que se encuentra bajo (*sub*) el fango (*limo*). Lo *sublime* nos hace sentir que la propia tierra que pisamos, se ha vuelto un lugar extraño, inestable y peligroso: *Loci horribili*, lugar desolador, vasto y estéril, más allá del dominio del hombre. “Todo lo que es en cierto modo terrible, o que actúa de manera análoga al terror es una fuente de lo sublime” -afirma Edmund Burke en su célebre ensayo.

El concepto de *sub-liminal* señala igualmente hacia lo que está por debajo de los límites -en este caso, de lo perceptible- y sin embargo es asimilado de modo inconsciente, influyendo en nuestro comportamiento. El contenido subliminal de una imagen tiene que ver con ciertos movimientos del ánimo que no se corresponden con lo que se está mostrando. Hay una *dobles visión*; un mundo y su complementario: *mundus imaginalis*. Esto ocurre a menudo al enfrentar las obras de Cristina; bajo la aparente atmósfera de silencio y calma, intuimos algo intangible y estremecedor que al mismo tiempo provoca una intensa excitación.

En aquello en lo que nos perdemos, nos encontramos. Buscar la libertad es tropezar con el miedo.

Agujero negro.

EXILIO

“Y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la comprendieron”

(Juan 1:5)

Del mismo modo que, con su *filosofía del horror*, Eugene Thacker trata de pensar lo impensable filosofando en los márgenes de lo humano: “el horror es un intento no-filosófico de pensar filosóficamente acerca del *mundo-sin-nosotros*”. Lo *demoniaco* como límite del pensamiento le lleva al intento de fundar una nueva demonología que se convierta en una *dem-ontología*: “los demonios habitan los bordes de la comprensión humana del mundo”.

⁷ *Caelum*: del griego *koilon*, “cóncavo, hueco, vacío”.

Thacker se alinea con los grandes pesimistas: Empedocles, Schopenhauer, Mainländer, Nietzsche o Bataille: “solamente el *pensamiento violento* coincide con el desvanecimiento del pensamiento”. Formas de pensar que adoptan procedimientos mágicos y formas de representación que actúan como conjuros.

En cierto modo la magia es la ciencia de los efectos que provocan sus propias causas, que –por así decirlo- adivinan el pasado o recuerdan el futuro: adivinando y recordando a base de olvidar. La acción mágica hace como si lo deseado ya hubiera acontecido, atrayendo las fuerzas oscuras que lo hubieran hecho posible: la energía sigue a la forma. Del mismo modo que una construcción ordenada puede inducir sentimientos y actitudes armoniosas; la representación de las consecuencias de la destrucción estimula la comprensión de la misteriosa esencia última de una realidad en continuo flujo y mutación. Antes que recurrir al simbolismo, Cristina elige trabajar a partir de las huellas, atender a los efectos de la actividad desmesurada de ese *mysterium tremendus* que sobrepasa cualquier especulación. Dice la artista: “La cuestión entonces, no es hacer visibles esas fuerzas en sí mismas, sino mostrar la acción que ejercen sobre los cuerpos, en el caso de mis dibujos, sobre el paisaje y sus elementos”.

Estamos rodeados de espectros.

KATASTROPHÉ⁸

“Estamos al borde del desastre sin poder ubicarlo en el porvenir; más bien es siempre pasado y, no obstante, estamos al borde o bajo su amenaza”

(Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*)

Las obras de Cristina Ramírez nos sitúan en las fronteras de lo desconocido, en la *tierra de nadie* entre dos mundos. Exploran una geografía desoladora que coincide con el fin de un universo y el principio de otro; que es simultáneamente *Apocalipsis* y *Génesis*. Final como retorno al origen: *Apocatástasis* (*restitutio in pristinum statum*, “restauración a la condición original”). Periferias que se nos presentan como miradores, aperturas desde las que asomarse a una oscuridad homogénea y absoluta o a una claridad igualmente cegadora. Lo que hay al otro lado sigue siendo un enigma que la artista se esfuerza en no revelar. En un ejercicio de contención y sobriedad nos conduce hasta el *umbral* de la visión, pero la acción visionaria es tarea nuestra. Lo que alcancemos a ver depende de nuestra imaginación y nuestra intención. Un *umbral* no es una *puerta*, es lo que antecede a la puerta y la anuncia, surge del impulso a transitar, implica las condiciones que preceden a dar el primer paso. Es un matiz muy sutil pero determinante: no es lo mismo estar en el umbral de dar un paso que darlo. Todas las grandes meditaciones se hacen desde el umbral; más allá, desde el otro lado, ya no hay posibilidad de comunicación con lo que dejamos atrás. Antes de entrar, todavía podemos hacer hipótesis, inferir, atisbar y hasta dar expresión a nuestras expectativas; después todo es incierto, penetramos, con horror reverencial, en esa *nube del no saber*. El deseo es umbral, satisfacerlo significa atravesar una puerta sin retorno.

En este *mundo-sin-nosotros*, las formas también son llevadas al límite; elementos y acciones tensan la figuración hacia el punto, la línea y el plano. No existe una perspectiva única, los

⁸ *Katastrophé*: “Ruina, trastorno”, término formado a partir de *kata*, ‘hacia abajo’, y *strephéin*, ‘dar la vuelta’, cuarta y última parte de la tragedia griega en la que los acontecimientos se tornaban desdichados, lo que suponía un golpe inesperado para el espectador

distintos puntos de fuga se entremezclan, trasladándonos a puntos de vista dispares. Al tratarse de un mundo ajeno al hombre, no hay escalas, distancias ni proporciones, se impone la desubicación y lo inconmensurable. No existe un marco de referencia, la eliminación de límites produce una fuerte impresión de incertidumbre y discontinuidad. El espacio se expande, se ladea, se quiebra, atravesado por otros espacios. Nos sentimos excéntricos, taladrados, porosos; al borde de un territorio erizado de impactos. Abundan los escorzos que perforan y anulan la superficie de representación. Las luces y las sombras se extreman en blancos y negros puros que aplanan los volúmenes y parecen detener el tiempo. Las cosas se nos aparecen de forma entrecortada, a medias, como si los viéramos a través de un parapeto. Los objetos a menudo son tratados tan escuetamente, tan descarnados y desnudos, como si fueran despojos de un mundo extinguido. En este exilio cósmico todo parece vestigio de lo que fue o presagio de lo que podría ser. Como si algo hubiera ocurrido o estuviese a punto de ocurrir.

Haría falta una hermenéutica de la *trans-parencia* para abrirse paso *a-través-de-la-apariencia*. Hacer la superficie *penetrable* evocando lo *penetrante* con los recursos de la imagen plana. Lo *penetrable* y lo *penetrante*; pues de eso se trata. Penetrar la oscuridad y la luz, a través de la neblina del crepúsculo y de la aurora. Sugerir la disolución del soporte, del lienzo, del muro, de la pared de la cueva; a través de atmosferas evanescentes, nocturnas, deslumbrantes, con relámpagos, humo y hogueras... taladrando, rompiendo, agujereando, rasgando, excavando con estacas punzantes, cristales rotos, líneas oblicuas, triangulaciones, trazas que se adentran, perspectivas fugadas, meteoritos, chispas, proyectiles... abriendo agujeros, orificios, rendijas, grietas, rajaduras, brechas, fisuras, hoyos, hundimientos, huecos o cráteres. Cristina incorpora la acción a los recursos propios de la representación, manteniéndose en la disciplina de lo pictórico; como si el muro fuera realmente penetrado por la imagen que se pinta sobre él. Como si la imagen implosionara por la combinación de sus elementos plásticos, dejando entrever lo que hay al otro lado. No se trata de algo nuevo, más bien supone una vuelta al uso "mágico" de las imágenes para disolver los límites entre realidad y representación, entre lo interior y lo exterior. Tradición que va de las pinturas rupestres al *cuadro ventana* renacentista, pasando por el *trampantojo* barroco hasta la experimentación de mediados del XX⁹, para retornar a la insuperable eficacia de la simple pared, el carbón y la tinta.

El mundo de Cristina provoca una constelación de asociaciones. Lo que vemos es solo el principio de una vasta onda expansiva que me ha llevado del *horror cósmico* de Lovecraft al *horror manifiesto* que recorre las *Voces de Chernóbil* de Svetlana Aleksievich. De la *filosofía del horror* de Eugene Thacker o el *nihilismo trascendental* de Ray Brassier a la *no-filosofía* del filósofo clandestino François Laruelle o esa otra *filosofía sin mundo* de Emmanuel Lévinas. De la *teología negativa* de Dionisio el Areopagita y Scotus Erigena al *suicidio nihilista* de Philipp Mainländer y al *suicidio persuasivo* de Carlo Michelstaedter. Del *órgano espiritual* de Frans Hemsterhuis al *órgano de los sueños* de Schopenhauer. Del *sueño de Polifilo* a la *pequeña pasión* de Pilar Pedraza y a los *textos conspiradores* de Thomas Ligotti. De las *visiones* de Sohrevardî a las de Böhme, Swedenborg o Blake. De la *nostalgia de lo invisible* de Novalis a la *placida demencia* de Hölderlin o la *sólida nada* de Leopardi. De las *celestografías* de August Strindberg a las *imágenes suprasensibles* que Alfred Kubin ansiaba retener. De los *Aforismos* de Mesmer a las *Kleksografías* de Jusitinus Kerner o la *mente eidética* de Tesla. Del *cerebro* de Damasio a la *plasticidad* de Malabou. Del *cerebro de la caverna* de Lewis-Williams a la *cueva de*

⁹ Lucio Fontana, Giovanni Anselmo, Peter Campus o Makiko Murakami, todos ellos han experimentado con medios plásticos que atraviesan literalmente el plano de representación.

Chauvet-Pont-d'Arc que exploraron John Berger y Werner Herzog. De la serie *Twin Peaks* a la serie *True Detective*. De la *eterna melancolía* de la música de William Basinski a las *micropolifonías sinéscicas* de György Ligeti... Y aun siento que dejó tantas vías abiertas, tantas lecturas pendientes, tantas obras a la espera de ser atendidas... por no parar de escribir, re-escribir, pre-escribir, des-escribir, sobre-escribir... para dejar de escribir.

Y eso es todo.

Víctor Borrego