



Serie 37°, 2011

# Lo real, lo simbólico y lo imaginario en el cuerpo escultórico de Javier Marín

◆ Estela Vázquez Rojas

A lo largo de la historia del arte se ha representado el cuerpo de diferentes maneras, y su representación se ha acompañado o sustentado por el pensamiento de cada época. Muchas obras representan el cuerpo humano: desde la imagen del hombre del pozo en la cueva de Lascaux, hasta los cadáveres *plastinados* de Gunther von Hagens, pasando por los cuerpos descarnados del medievo o los cuerpos voluminosos y excesivos de Rubens en el barroco. Cuerpos desnudos y cubiertos; cuerpos despojados de vísceras y huesos; cuerpos heridos, desgarrados y adoloridos; cuerpos sublimados, erotizados; cuerpos que en el cumplimiento de su propio goce se muestran en toda su gestualidad y expresión.

La voluptuosidad, el sacrificio, el goce, el deseo,<sup>1</sup> y la carnalidad, son aspectos decisivos en el análisis de la representación del cuerpo. El cuerpo entendido como el espacio donde se ponen en juego los registros de lo real, lo simbólico y lo imaginario: lo real como aquello que no se puede ver, lo simbólico que evoca la palabra, y lo imaginario la mirada.

El artista crea escenas que reflejan sus contradicciones, faltas y dolores, y que permiten a los demás “reconocer-se” en esa ficción. En este “reconocer-se” se pone en juego el mirar y el hablar de varios cuerpos: el cuerpo del artista y el cuerpo del espectador.

No se puede pensar en el arte sin pensar en el cuerpo que lo crea, en la palabra que lo significa; pero tampoco puede dejarse a un lado el cuerpo que lo mira, el que lo “re-significa”. El creador, la obra de arte y el espectador invisten de sentido al objeto artístico y lo convierten en obra de arte.

En este artículo, el psicoanálisis implicado en el arte es punto de partida para la lectura de la obra de Javier Marín. Este artista juega con los materiales y las proporciones, y crea propuestas corporales que estallan en el sentido y en el territorio de lo real, lo simbólico y lo imaginario. Su escultura trata el tema del cuerpo humano, un cuerpo contemporáneo que muestra sus escrituras impresas; un cuerpo herido y fragmentado que se muestra como un lienzo donde se trazan líneas, letras y texturas; en él se sintetiza el sentido de la

<sup>1</sup> El goce en psicoanálisis se desprende del deseo, constituido por la relación que se establece con las palabras. Este concepto no participa de la definición común de placer; el goce tiene que ver con el deseo inconsciente. De manera muy sintética, se podría decir que el goce se fundamenta en complejos lazos entre el placer y el dolor; está marcado por la falta y no por la plenitud del ser. En este sentido, el deseo no se identifica exclusivamente con la necesidad, puesto que esta busca una satisfacción inmediata; tampoco se identifica únicamente con la demanda, ya que esta se dirige hacia el Otro. El deseo en psicoanálisis se liga con la muerte y con la vida, y está mediado por el lenguaje: la palabra da muerte al órgano para dar vida al cuerpo.

◆ Historiadora del arte, Facultad de Artes, UAEM





vida, hay huellas de tropiezos y victorias impresas. Los cuerpos escultóricos de Marín son fragmentos unidos por grapas o varillas metálicas; esos fragmentos corporales no se disimulan, son expuestos de forma evidente.

La técnica para crear que elige este autor es, como se advierte, el arte de la escultura, que se caracteriza por sus formas sólidas, el peso y la ocupación del espacio; el escultor se expresa justamente creando volúmenes que son sólidamente aprehensibles con la mirada. Herbert Read dice: “La solidez de una forma, claramente distinguida por la percepción es ya una sensación escultórica”.<sup>2</sup> La escultura es consistente por sí misma; evoca el sentido de lo presente, de la presencia inminente, sin cuestionamientos; está ahí, ocupando un espacio con su pesadez.

El vacío es el preámbulo de la escultura. La masa se gesta a partir de la nada, del hueco que se convierte en espacio fértil y da lugar al objeto impregnado de deseo. El vacío es el origen de donde surge la escultura, modelada, tallada o cincelada, a través de las manos amorosas del escultor. El amor, para Lacan, es dar lo que no se tiene a quien no es. Así, el escultor impregna de amor sus piezas evocando lo ausente, dando sentido a lo que no es para significar en lo que esto se convertirá.

En este proceso de creación, el escultor crea un objeto que emerge de la ausencia, de la falta; el objeto de arte envuelve un vacío. En el seminario *El sinthome*, Lacan dice: “El objeto de arte como producto envuelve el vacío de goce, acotándolo”.<sup>3</sup> Miller confirma el concepto de Lacan precisando que “en el arte, el vacío de goce, es rodeado en la creación misma de un objeto”.<sup>4</sup> El objeto envuelve un vacío porque este nunca está tan presente como cuando no está; porque se encuentra por todas partes su marca, su huella, a través de la evocación del “llamado”, del “ya-amado”. Para el arte y el psicoanálisis, el objeto está precisado por la dialéctica presencia/ausencia. El vacío permanece y es donde se deposita la mirada del espectador; el vacío es justamente el espacio que delante del sujeto puede ser percibido. Heidegger dice que “el espacio no existe hasta que llega la escultura”.<sup>5</sup> El espacio y el vacío son la nada: su existencia cobra significado con la presencia escultórica.

La escultura y su historia están estrechamente ligadas con el cuerpo humano. La obra artística de Marín evoca esta relación en la historia y en la tradición técnica de esta disciplina. Como escultor, este artista ha propuesto nuevas formas; ha transformado, manipulado, herido, fracturado, unido con piezas metálicas un cuerpo escultórico que a

---

<sup>2</sup> Herbert Read, *El arte de la escultura*, Ediciones Asunto Impreso, Buenos Aires, 1956, p. 30.

<sup>3</sup> Mabel Leticia Grosso, “Arte y psicoanálisis: el lugar del vacío en la obra de arte”, *El Sigma*, 3 de noviembre de 2004, <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=6112>, consultado en julio de 2011.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Martin Heidegger, *El arte y el espacio*, Herder, Barcelona, 2009, p. 49.

través de un lenguaje propio habla de sí, del escultor y de su obra, todos ellos en una relación simbiótica e inseparable. Esta obra se torna un espejo que le devuelve al escultor su propia imagen.

Llama la atención el terminado de las esculturas de Marín. Muchas de ellas muestran la huella de sus manos; literalmente, el artista *se imprime* en el material con el que modela. Las esculturas parecen no estar concluidas; su textura es rugosa y en muchos casos aparece desgarrada, agujereada, rayada; “la falta” es evidente. Los cuerpos se tornan lienzos donde la palabra se manifiesta; en ellos se imprime un saber que no se sabe.

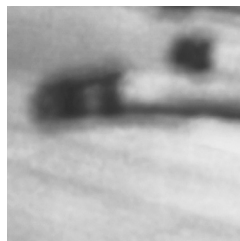
Javier Marín hace de su trabajo artístico una intervención del espacio. Crea volúmenes y conforma espacios corporales; sus personajes ocupan un lugar en el que la humanidad se desnuda; sus cuerpos desnudos son atravesados por la escritura, la palabra, el símbolo; la palabra los hiere, los marca.

Es cierto que la elección artística de este escultor ha sido la representación figurativa y que el cuerpo humano ha sido su pretexto. No se puede negar el academicismo que impregna su obra, pues las proporciones que maneja hacen referencia de alguna manera al mundo clasicista, barroco, manierista, simbolista. Digo “de alguna manera” porque, en su proceso creativo, el escultor no trabaja con modelos; sus piezas son engañosas, falsean la proporción y se trabajan desde un imaginario. Es decir, como aquello que lo constituye a uno a través de la palabra del Otro y que este identifica en un reflejo cuando se observa a sí mismo.

La obra *Eva puntitas* es un ejemplo de ello. Las enormes manos contrastan con el pequeño tamaño de la cabeza; el cuerpo se muestra con toda su sensualidad e invita al espectador a emprender una danza macabra; su proporción/desproporción toca los límites de lo siniestro, aquello que por ser familiar es horroroso y, al mismo tiempo, profundamente atrayente y protegido. Al mirar esta pieza uno se encuentra en lugar seguro, como si estuviera ante una madre que muestra su cuerpo fértil y abierto, pero sabiendo que si se deja atrapar podría ser devorado por su enorme sed de posesión.

La fusión del material le da a esta pieza una textura especial. El pecho está enmarcado por un bronce dorado, brillante, frío y metálico que contrasta con el resto de la opacidad cálida de la resina. *Eva puntitas* seduce con su ingenua mirada, sutil e inocente; sin embargo, sus desproporcionadas manos indiferentes alertan porque en cualquier momento pueden despertarse y atrapar al espectador. La sutileza de su postura habla de una mujer muy femenina que se aproxima a un ritmo lento, que desea la mirada del espectador, que es lo que seguramente la constituye.

A partir de diferentes lecturas sobre este escultor surge la pregunta acerca de en qué época se debe situar su obra. Hay quienes la catalogan como neobarroca, de influencia clásica o simbolista. Postulo que pertenece al momento posmoderno, ya que tiene referentes de un pasado a partir del cual el autor elabora una propuesta cuestionando y reconstruyendo un conocimiento que es transfor-



mado y presentado en un lenguaje evidentemente contemporáneo. La fusión de materiales milenarios como el bronce con resinas plásticas hace un combinado metafórico de la posmodernidad. También los fragmentos y las fracturas se reflejan en la constitución de sus obras como símbolos posmodernos.

Javier Marín construye un lenguaje propio en el que desmenuza sus propios símbolos y advierte un decir que constituye una época en la que lo real se deja mirar bajo la veladura de lo tradicionalmente concebido como arte. El sentido de lo real es, como diría Lacan, lo que no se puede ver; sin embargo, el escultor juega con él y hace intuir al espectador un movimiento que oscila en un ocultar y develar, utilizando los códigos tradicionales de la plástica escultórica.

La pieza *Hombre varillas* es una de las más complejas; representa a un hombre fundido en un arco de hierro cuyas piernas definidas contrastan con la imprecisión de los pies, el torso y la cabeza. A la manera de un Cristo contemporáneo, el autor muestra un cuerpo que es consumido por la muerte. Las cavidades, la textura, el bronce derretido, logran un sentido abstracto de un cuerpo retorcido por el dolor. Hay momentos en esta obra que evocan el silencio. Las palabras se ausentan cuando uno se detiene a mirar cómo se contrae la carne, cómo se derrite, cómo asoman sus entrañas. No hay palabras para nombrarla; la mirada muda se

detiene en un intento por descifrar sus enigmas.

La presencia de lo real es insoportable; sin embargo, hay una *veladura* que tiene que ver con la creación artística o, más bien, con la sublimación de los hechos reales, que permiten su aproximación. En el arte, dice Freud, la sublimación es un principio de elevación estética. El arte o el sentido artístico permite tolerar la presencia de lo real. Eugenio Trías afirma que lo siniestro (que pertenece al ámbito de lo real) debe presentarse en forma de ausencia, estar velado. Pero velado no significa enterrado ni ausente; significa que está ahí pero cubierto de manera sutil; solo se puede mirar el horror ante la presencia de una veladura.

La obra *Sin Título I*, de 2004, representa a una mujer que ha sido fragmentada y posteriormente *reestructurada* con grapas metálicas, cuyo cuerpo muestra las huellas de un decir del artista. Sus brazos cercenados, arrancados o simplemente ausentes se compensan en un violento amarre que obliga la unión de un cuerpo con su cabeza. El hilo de hierro obliga la carga, cubre la boca y la somete al silencio. En la textura del cuerpo se muestran los cortes, rasguños y tirones que el escultor ha infligido: se esfuerza en permanecer de alguna manera en su propia obra, como una imagen impresa junto con las huellas. Los fragmentos no se disimulan: son evidentemente expuestos.

El humanismo que evocan estas piezas tiene que ver más con el hombre contemporáneo que ha

sufrido los avatares del siglo XX y que lleva grabadas en su piel las revoluciones sociales y el holocausto, la guerra atómica y su amenaza constante, la crueldad de la tortura y el asesinato; que lleva inscrita asimismo la presencia del inconsciente, el sometimiento mediático, el deterioro de la naturaleza y el desencanto de la libertad.

Los hombres y las mujeres de Marín llevan en sus cuerpos las huellas calcinadas del humanismo contemporáneo, un humanismo deshumanizado y antihumano, que no se apoya en la razón, ni en la libertad, ni en la ciencia. Esas esculturas recuerdan a Nietzsche decretando la muerte de Dios. Que Dios haya muerto significa la destrucción de toda trascendencia, del bien y del mal, de la carne y del espíritu, de la única verdad.

Las esculturas permanecen en el aquí y ahora; están huérfanas de Dios y se sostienen únicamente en el propio sentido de lo humano, en el sentido de

sus propios valores, afirmándose a sí mismas desde la vida y bordeando el territorio de la muerte. Son espacios corpóreos que hacen las preguntas esenciales sobre la vida y la muerte. Javier Marín no es solo un escultor de la anatomía del cuerpo humano; su obra representa el cuerpo en el más amplio de los sentidos: no es solo un trozo de barro, resina o bronce: este cuerpo se anuda en los tres registros.

La posmodernidad ha confirmado que el progreso no existe, ni la historia como sucesión objetiva y lógica de acontecimientos. Esta es un sistema de signos determinados por otras realidades, no históricas, las cuales se refieren a todo aquello que está en el dominio de la subjetividad o la "ficción", como diría Michel de Certeau. En el caso específico del cuerpo, es aquello que se refiere al orden del goce y el deseo, a su determinación dentro del campo de lo real, lo simbólico y lo imaginario.