

La ensoñación de la materia. Fuerzas que mueven las películas *The Boogie Woogie Ghost* y *Puebla*, de María Jerez y Silvia Zayas

Dreams of Matter. Forces that move the films *The Boogie Woogie Ghost* and *Puebla* by María Jerez and Silvia Zayas

VICTORIA PÉREZ ROYO^a

Universidad de Zaragoza

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2024.59-60.002>

RESUMEN

En este texto estudio las películas *The Boogie Woogie Ghost* (2018) y *Puebla* (2021), de María Jerez y Silvia Zayas, junto con varias otras piezas escénicas, filmicas, exposiciones, conferencias y tesis doctorales de ellas y de artistas afines que se mueven en el campo de las artes vivas. La manera de acercarse a ellas no es disciplinar ni analítica, sino que se centra en las fuerzas y los deseos que movilizan su creación. Se trata de una decisión metodológica que responde a la libertad de las artes vivas, las cuales no se circunscriben a un repertorio de procedimientos, técnicas, medios o disciplinas, sino que se expanden de forma experimental a los diversos contextos a los que les lleve el deseo vital. Algunas de las fuerzas que recojo son: seducción y encantamiento de la mirada, atención a las dimensiones de lo invisible, deseo de incertidumbre, visión compleja de la fábrica imaginativa del mundo, curiosidad por los lugares y cosas de lo cotidiano y lo íntimo o la ensoñación de la materia, entre otras. Todas ellas apuntan a una sensibilidad que abandona la noción de excepcionalidad humana, y se siente su mirada como una entre otras muchas.

Palabras clave: Artes vivas; mirada; visualidad; materia; encantamiento; naturaleza muerta.

ABSTRACT

In this text I study the films *The Boogie Woogie Ghost* (2018) and *Puebla* (2021) by María Jerez and Silvia Zayas along with several other stage and film pieces, exhibitions, conferences, and doctoral theses by them and related artists who work in the field of the live arts. The approach in this text is neither disciplinary nor analytical, but focuses on the forces and desires that mobilise their creation. This is a methodological decision that responds to the freedom of the live arts, which are not circumscribed to a repertoire of procedures, techniques, media or disciplines, but expand experimentally to the different contexts to which a vital desire leads them. Some of the forces I observe are: seduction and enchantment of the gaze, attention to the dimensions of the invisible, desire for uncertainty, complex vision of the imaginative fabric of the world, curiosity for the places and things of the everyday and the intimate or the reverie of matter, among others. All of them point to a sensibility that abandons the notion of human exceptionality and feels human gaze as one among many others.

Keywords: Performing arts; gaze; visuality; matter; enchantment; still life.

[a] **VICTORIA PÉREZ ROYO** es profesora de Estética y Teoría de las artes (Unizar) e investigadora de ARTEA. Ha sido codirectora del Máster en Práctica Escénica y

Cultura Visual (UCLM, Museo Reina Sofía, 2010-2019) y profesora invitada a programas universitarios de arte en Holanda, Alemania, Bélgica y Finlandia, Costa Rica, Argentina, México, Brasil, Chile y Ecuador, entre otros países. En los últimos años ha desarrollado diversas actividades de comisariado en el marco de iniciativas de investigación con centros de arte como La Casa Encendida, Museo Reina Sofía y Matadero Madrid. Es editora de los libros *Danza contemporánea, espacio público y arquitectura* (2008), *Práctica e Investigación* (2010, con José A. Sánchez), *10 textos en cadena y unas páginas en blanco* (2012, con Cuqui Jerez), *Componer el plural. Cuerpo, escena, política* (2016, con Diego Agulló), *Dirty Room* (2017, con Juan Domínguez), *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* (2019, con Mette Edvardsen) y la colección de cuatro publicaciones *Orality, How to organise a library, Translation* y *The gesture of writing* (2024, con Mette Edvardsen). Su último libro es *Cuerpos fuera de sí* (Documenta/Escénicas, Argentina, 2022).

El mundo que habitamos es de una abundancia que sobrepasa nuestra imaginación más desatada. Están los árboles, los sueños, las auroras; están las tempestades, las sombras, los ríos; están las guerras, las pérdidas, los amores; están las vidas de las gentes, los dioses, las galaxias enteras¹.

Estas palabras de Paul Feyerabend podrían servir para describir el mundo que recogen dos películas creadas conjuntamente por las artistas María Jerez y Silvia Zayas: *The Boogie Woogie Ghost* (2018)² y *Puebla* (2021)³. El universo que capturan —que fabrican— estas películas es abundante, diverso, extraordinario, en él conviven fenómenos de órdenes de realidad diferentes, imposibles de ser contenidos dentro de categorías estancas. Son dos películas que se parecen más a un gabinete de las maravillas creado por dos artistas de artes vivas, acostumbradas a transitar por territorios diversos, como la escena, el cine, la galería, o el estudio.

Esas palabras también sirven para introducir el tono y el modo de escritura de este texto, que se asimilan en parte a las películas a las que se acerca. En su redacción he seguido dos principios: un análisis afectado, que no oculta las emociones que las piezas que aparecen en él han suscitado, y, con ello, la enumeración descriptiva, que trata de reproducir esa abundancia en la escritura. Por ello, no voy a tratar estas dos películas como objetos de un análisis filmico o escénico a los que acercarse desde un marco teórico previamente diseñado, sino como ocasiones para una experiencia por la que me dejo atravesar y que necesariamente contagia la escritura.

Las preocupaciones poéticas de Silvia Zayas y María Jerez desbordan con mucho lo específico de un dispositivo, medio o formato; son creadoras de artes vivas, «un campo no solo abierto —un arte en el campo expandido»⁴, que se despliega en acciones corporales, escénicas, escriturales, coreográficas, cinematográficas u otras y con una fuerte vocación de experimentalidad. Se trata de «un arte indisciplinado, un arte decididamente no ideológico, no canónico, no normativo»⁵. Si las artes vivas no son una disciplina, sino un campo de prácticas comprometidas con el cuerpo y con la experimentación, pienso que el único acercamiento honesto que puedo desplegar hacia sus obras y prácticas sería uno centrado en las fuerzas y los deseos que las motivan, en lugar de en los medios (pantalla, escenario, lienzo) en los que se producen o en las disciplinas (cine, teatro, pintura) dentro de las que se podrían categorizar. La propuesta de mi estudio es observar las fuerzas vitales que movilizan estas dos películas de María Jerez y Silvia Zayas y otras tantas prácticas y obras, que además configuran vidas, amistades, modos de mirar y de estar en el mundo y sensibilidades. Estas sensibilidades se despliegan no solo en el estudio o en la sala de ensayos, sino también en salones de casa, barras de bar, correos, llamadas de teléfono, conversaciones apasionadas o insustanciales⁶.

Algunas de las fuerzas que movilizan sus películas y que recojo en este texto son: seducción y encantamiento de la mirada, atención a las dimensiones de lo invisible; deseo de incertidumbre, curiosidad por lo ambiguo e indecidible; interés por un mundo complejo de planos ontológicos mezclados que no diferencia niveles de realidad, en el que la separación tradicional entre realidad y ficción, entre lo visible e lo invisible, entre lo real o lo imaginario no tiene cabida; impulso vivificador —cada día me convence más el término de artes vivas, especialmente con estas artistas que transmiten alegría de vivir, humor y placer a sus trabajos—; atención sobre el cambio y lo procesual más que sobre la estabilidad y la fijación, atención a los devenires que permiten romper categorías, formas estables, nombres y discursos; interés sostenido por los lugares y cosas de lo cotidiano y lo íntimo; escucha a la materia; la fascinación

[1] Paul Feyerabend, *La conquista de la abundancia* (Barcelona, Paidós, 2001), p. 23.

[2] Con la colaboración de Alejandra Pombo, Víctor Colmenero y Nilo Gallego.

[3] Con la colaboración de Alejandra Pombo, Víctor Colmenero, Maral Kekejian, Bea Bañales, Filip Fort, Luis Miguel Tirado, Momo, Nilo Gallego, Gallina y Caracoles —tal y como las artistas indican en los créditos—.

[4] Rolf Abderhalden, «¿Artes vivas?» (*El Herald*, 19 de octubre de 2014). Disponible en: <<https://revistas.elheraldo.co/latitud/artes-vivas-132326>> (26/07/2023).

[5] *Idem*.

[6] Creo que desde esta perspectiva se pueden situar también actividades desarrolladas por estas artistas junto con una comunidad expandida, como por ejemplo Living Room Festival (2010-2017), un festival que sucedía en los salones de las casas del grupo de artistas que organizaron el evento y las de sus amistades, o prácticas como El paso (2009-2010), una forma singular de colaboración en cadena en la que vida y obra resultan imposibles de separar.

como un estado clave tanto para investigar, experimentar y producir piezas, como para ser inducido en el público⁷.

Las dos películas en las que se cruzan estas fuerzas, *The Boogie Woogie Ghost* y *Puebla*, operan con un mismo mecanismo: el movimiento de la cámara es circular y continuo, configurando un plano secuencia de una media hora. En *The Boogie...* la cámara está en el centro de un salón de una casa antigua y en *Puebla* en una calle de un pueblo abandonado. Con cada giro de cámara, el mundo alrededor se va transformando de forma inesperada y sorprendente. Las cosas a su alrededor van cambiando de posición, se acercan y alejan, se alteran, se transforman, aparecen, desaparecen y reaparecen, se rompen, caen, explotan, se tambalean después de algún movimiento brusco fuera de cámara justo antes, o se mecen suavemente con la brisa, entre otras muchas posibilidades. Estos cambios animan al público a introducirse en una especie de juego de las diferencias, recordando lo visto, observando las transformaciones y tratando de anticipar cuál será el próximo movimiento. Esta misma estructura es la que toma prestada este texto en su composición, que irá dando vueltas para pensar estas películas y otras investigaciones y producciones afines⁸.

Primer giro. La seducción de la mirada y la abundancia de lo real

Un estímulo de fondo que alimenta estas dos películas y varias otras piezas en las que han estado trabajando las dos artistas en los últimos años creo que es la voluntad de encantar y seducir la mirada del público. Con los giros sucesivos de la cámara, de forma juguetona implican a quien mira en un proceso de percepción singular del mundo filmado. De forma paulatina, el juego se complica, se abren espacios y planos, aparecen cambios de escala, juegos de colores, reflejos y un sinfín de maravillas para la mirada. El tiempo no es uno cronológico secuencial en el que meramente suceden las cosas, sino que se convierte más bien en un ritmo, marcado por los eventos singulares que parecen acelerar o ralentizar el flujo, que lo suspenden momentáneamente con la sorpresa o conmoción que produce un estallido, la incandescencia de una bengala o la rotura de un jarrón, por ejemplo.

La seducción de la mirada es un motor que ha estado presente en la historia de las artes visuales en naturalezas muertas y bodegones⁹, un arte de lo cotidiano que se ha dedicado a poner ante los ojos justamente lo que estos suelen ignorar: lo cotidiano pasado por alto, lo que pertenece al nivel de existencia material que configura nuestras vidas en un sentido básico que solemos entender como trivial, lo que se encuentra en el espacio doméstico, como en la casa donde se filma *The Boogie...* En esta película aparecen mesas, sillas, jarrones, porcelanas, copas, cuadros, fotografías enmarcadas, lámparas, mesillas, hules, toda una serie de objetos útiles y decorativos, la enorme acumulación de objetos de la que desde el siglo XIX usualmente se hace acopio en una casa burguesa. Esos objetos aparecen en la película en diferentes disposiciones: de pie o tumbados, sólidamente apoyados sobre el suelo, o dados la vuelta, o en equilibrio precario, a punto de caer; con superficies y acabados mates o pulidos, ásperos o suaves; también aparecen tejidos y papeles, extendidos, doblados, arrugados; cada uno de ellos con una textura diferente: rugosa o lisa, mate o brillante, sin pelo o con él, con pelo largo o corto, rizado o liso; estampados, sin dibujo, o con grecas y geometrías; cosas que atraviesan diferentes niveles: flores vivas, flores de plástico y de tela, flores tejidas, estampadas, flores dibujadas, flores pintadas al óleo; copas, botellas y floreros de cristales transparentes, traslúcidos o de colores, mates o bruñidos, lisos, estriados, diamantados o

[7] Por supuesto, hay muchas otras, algunas recogidas y explicadas por las propias artistas. Recomiendo encarecidamente documentos como la tesis doctoral de Silvia Zayas, *Contradispositivos entre el cine y las artes escénicas. Fantasma, difracciones, agujeros y otras criaturas* (Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2023), o la conferencia de María Jerez, "Espectadores extraños" en VII Curso de Introducción al arte Contemporáneo Post-Arcadia, 2017, Murcia, CENDEAC. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=9Ex8T5KdAq8>> (23/07/2024).

[8] En lugar de una argumentación lineal y unidireccional, que avanza generando certezas que se van estabilizando en un conocimiento seguro, desplegando un saber-conquista, trabajo con un saber-tragedia de Georges Didi-Huberman en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, (Madrid, Abada, 2009), p. 447, que da vueltas alrededor de las cosas observando sus diferentes facetas y asumiendo que alcanzar una imagen total y definitiva es imposible. No trato de resolver o explicar estas piezas de una vez por todas, sino de dar vueltas alrededor de ellas, dedicarles tiempo desde el convencimiento de que las miradas son infinitas y las obras inagotables, generando un conocimiento que, en vez de ganar, pierde terreno y en el que el no-saber es un motor fundamental de búsqueda.

[9] Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (Madrid, Hermann Blume, 1987) o Jacques Darriviat, «Le regard des objets dans la peinture de la Vanité», en Pierre Arnaud y Elizabeth Ángel-Pérez, *Le regard dans les arts plastiques et la littérature (Angleterre-États-Unis)* (Paris, Presses de la Université Paris-Sorbonne, 2003), pp. 9-18, entre otros.



The Boogie Woogie Ghost (María Jerez y Silvia Zayas, 2018).

[10] Como he comentado más arriba, una de las formas de trabajo que he desplegado en este texto es la descripción y enumeración detalladas, contagiada por el cuidado y la atención que las películas de Silvia Zayas y María Jerez muestran en relación con las texturas, colores, formas y diversidad del mundo que graban. Además de ello, las descripciones, cercanas por momentos a la éfrasis, proponen una posible respuesta a una pregunta que preocupa a *Especies en extinción*, un grupo de investigación del que forman parte María Jerez y Silvia Zayas, entre otras tantas personas, centrado en estudiar las formas de vida de las piezas escénicas, una vez que han abandonado los teatros, aplicable quizá también a la situación de películas que no tienen una distribución amplia. Pienso que una descripción afectada y detallada, aunque sea de una breve escena o de un solo plano, puede llevar a revivir en cierto modo la experiencia, en lugar de disecarla y disecionarla mediante un análisis distanciado, que selecciona la información relevante para los propios propósitos teóricos.

[11] O también prácticas como *Unas listas*, que desarrolló con la colaboración de Lola Lizzi y Marisol López Rubio, sobre todo durante 2013 en formato taller y lectura. *Unas listas* sigue este impulso propio de la abundancia, que permite la coexistencia de la diversidad al prescindir de jerarquizaciones y categorizaciones. La misma Jerez reconoce el valor del principio de la abundancia: «Me interesan las listas como recurso retórico sin jerarquías en el que el lector crea su propio viaje a través de los conceptos de la lista, la fragmentación de la información transmite un mensaje no completamente articulado que deja mucho espacio al lector/espectador para vincular estos fragmentos entre sí de la forma que desee. Veo la lista como un viaje de pensamientos y también como un paisaje, tanto para el escritor como para el lector». Disponible en: <<https://www.cuquijerez.com/unas-listas>> (20/06/2023).

con efecto de lupa. Pero no solo aparecen objetos, sino también gases y líquidos, cosas pesadas como piezas de hormigón para la construcción y nubes de algodón casi flotando en el aire, humo blanco huyendo por el patio que se entrevé al fondo, o vapor que sale de una jarra de latón esmaltado¹⁰.

Todo este mundo fantástico de texturas, colores, formas y transformaciones ofrece una experiencia de verdadero placer para los ojos, estimulados por las diferencias y variaciones que los animan y despiertan a medida que la cámara gira. Se podría llamar el principio de la abundancia, muy presente en la pintura de bodegones, orientada a seducir los ojos por medio de la exposición de una multitud de diferencias en el aspecto visible de las cosas. Esta fuerza también moviliza otras piezas, como *Las Ultracosas* (2019) o *El fenómeno de las fuerzas ficticias* (2016), de la artista Cuqui Jerez¹¹. En *Las Ultracosas*, las cinco personas en escena van manipulando una infinidad de materiales, objetos y cosas de mil diferentes colores, texturas y formas, que se combinan y recombinan, ofreciendo siempre para los ojos nuevas sorpresas y diferencias a lo largo de las cinco horas que dura la pieza, que se va expandiendo en el espacio, ampliando escalas y desbordando hasta límites impensables la escena inicial. Quizá esa fuerza que lleva a la seducción de los ojos está todavía más presente en *El fenómeno de las fuerzas ficticias*, pieza en la que se lanzan desde bambalinas diez mil objetos a escena, un espectáculo basado en el comportamiento de los materiales sujetos a la fuerza de la gravedad, que invita a la observación maravillada de texturas, colores, formas, transformaciones y movimientos de caída con diversos grados de liviandad, con giros y torsiones que son una fiesta para los ojos. El despliegue de la abundancia de materias y sus comportamientos y apariencias diversas ofrecen una visión maravillada que no opera en la profundidad, sino en la superficie de las materias¹². La seducción de los ojos opera vivificando la mirada y tiende a ir, tomando las palabras de Gaston Bachelard «hacia donde va la alegría —o al menos una alegría— en el sentido de las formas y de los colores, en el sentido de las variedades y de las metamorfosis, en el sentido de una perspectiva de la superficie»¹³.

La seducción de los ojos por medio del principio de la abundancia no radica solo en la estimulación en superficie de diferencias en el aspecto de las cosas, sino también en los encuentros insólitos entre elementos procedentes de mundos lejanos que permiten mostrar la incongruencia y el prodigio de su confluencia, así como hallar afinidades antes ocultas, ahora evidentes y no por ello menos extraordinarias. Quizá por ello, si miramos estas piezas escénicas y películas como bodegones o naturalezas muertas, se ve que el deseo que late debajo es más bien de *naturaleza viva*¹⁴. Tomo esta expresión de las pinturas de Maruja Mallo, producto de su fascinación con las costas chilenas del Pacífico:

Esa extraordinaria costa de Chile está llena de sorpresas... Ese violento Océano Pacífico baña unas playas cuyas arenas son piedras de colores; en estas playas brotan las palmeras, el mar arroja piedras calcinadas por los volcanes, pulidas por las aguas, que se mezclan con los enormes geranios y las esféricas hortensias que florecen en las playas, entre las estrellas de mar y las grandes algas¹⁵.



Las Ultracosas (Cuqui Jerez, 2019).



El fenómeno de las fuerzas ficticias (Cuqui Jerez, 2016).



La fascinación que moviliza estas pinturas parte de la maravilla de los *collages* imprevistos e insólitos que se producen en la costa, que permiten mezclar en un mismo lugar animales procedentes de las profundidades del océano con flores de jardín, con piedras pulidas y erosionadas por el viento y la sal que parecen producto de manos artesanas...¹⁶ Tal y como apunta Estrella de Diego, estas pinturas no son producto de la invención humana, sino algo como «el libro de apuntes de una viajera que, prendada de la paradoja —la hortensia conviviendo con las algas, la estrella de mar o la concha— decide pintarla para transportar el testimonio consigo en el trayecto de vuelta, un poco como recordatorio de lo extraordinario visto»¹⁷. *The Boogie...* y estas piezas afines que invitan a detenerse y a celebrar la diversidad de existentes que pueblan el mundo y lo alucinante de sus encuentros insólitos son resultado también de una observación fascinada del entorno que se trata de recrear como experiencia para ofrecerla al público. Se trata de una sensibilidad compartida que organiza una forma de estar en el mundo y una forma de hacer piezas, películas y exposiciones que recorre de forma transversal vida y creación.

No parece casual que Maruja Mallo titulara varios de esta serie de cuadros no solo como *Naturalezas vivas*, sino también *Vidas en plenitud* o *Vidas vibrantes*. Encuentro una clara conexión entre este título y la noción de materia vibrante de Jane Bennett, entendida como vida vibrante, no como materia pasiva y bruta y, por ello, instrumentalizable¹⁸. Estas vidas vibrantes de la materia, de los existentes del mundo, son capaces de encantar o seducir la mirada: «Estar encantada es verse sorprendida y movida por lo extraordinario que vive en lo cotidiano»¹, dedicarse por medio del dispositivo escénico o filmico a la observación maravillada de la abundancia de lo real y de lo fabuloso de las asociaciones inesperadas entre las cosas en este mundo revuelto en continuo reciclaje y metamorfosis. El encantamiento de estos *collages* imprevistos no solo funciona mediante el principio de choque cognitivo, de sacudida de la conciencia, sino que se puede entender sobre todo desde el vértigo producido al intuir la íntima unión de seres y elementos del mundo que pueden parecer dispares, que permite ver la vida como un mismo ejercicio repetido de continuidad en transformación, «una misma vida que se improvisa cada vez en un nuevo cuerpo»²⁰.

La seducción de la mirada que atraviesa *The Boogie...* y *Puebla* también funciona mediante otras fuerzas que la movilizan. Una de ellas se organiza en torno a un juego de fluidificación y desplazamiento entre diferentes planos de realidad, un juego que activa la confusión entre lo que llamamos habitualmente realidad y apariencia como esferas que el sentido común encarcela en entidades fijas y estancas. Enumero algunos casos inquietantes que observo en *The Boogie...*: objetos que cambian la escala,

[12] La seducción de la mirada que propicia el principio que llamo aquí «abundancia» opera en una estética que se basa en la diferencia. Horst Bredekamp señala la diferencia y la variación como los fundamentos básicos del acto de imagen intrínseco, la manera en la que las imágenes activamente capturan la mirada y el deseo mediante su aspecto. Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico* (Madrid, Akal, 2017). Resulta interesante señalar que la mirada que capturan no es solo la humana, sino también la no humana. Si se sigue su revisión de las lecturas de Darwin por parte de Aby Warburg, fascinados por el «teatro de imágenes» que es la evolución, consistente en introducir cada vez nuevas variaciones para hacer los cuerpos más atractivos, se llega a este otro fundamento de la seducción de la mirada, la diferencia: «En este contexto, *beauty* no significa en modo alguno la belleza en sentido clásico, sino lo especial y lo divergente que triunfa en su atractivo». *Idem.*, p. 233.

[13] Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (México, Fondo de Cultura Económica, 1978), p. 8.

[14] De hecho, así lo cuenta Silvia: «María y yo, encadenando ideas de broma, pensamos en la fantasmalidad y el constante movimiento de las materias y le damos otro nombre, *still boogie life!* Nuestras naturalezas muertas o paisajes interiores bailotean...». Silvia Zayas, *Contradispositivos entre el cine y las artes escénicas. Fantasmas, difracciones, agujeros y otras criaturas* (Tesis doctoral, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2023), p. 361.

[15] Maruja Mallo en Estrella de Diego, «Cosas que el mar devuelve», en Juan Pérez de Ayala (ed.) *Maruja Mallo. Naturalezas vivas* (Galería Guillermo de Osma, Fundación Caixa Galicia, Vigo y Madrid, 2002), p. 14.

[16] Esta misma fascinación por las paradojas, incoherencias y encuentros inesperados, la fascinación por lo insólito, si bien en un plano más centrado en las mezclas e hibridaciones sociales y culturales derivadas de la colonización, la comparte Alejo Carpentier con su noción de «lo real maravilloso», que, como en

el caso de Mallo, permitía escapar de la actividad surrealista de fabricación individual de una realidad chocante por medio la intervención sobre el mundo, para pasar al descubrimiento de un mundo lleno de contrastes y paradojas, ya plenamente surrealista antes de toda intervención artística. Alejo Carpentier, *Razón de ser* (La Habana, Letras Cubanas, 1980), pp. 38-65.

[17] Estrella de Diego, «Cosas que el mar devuelve», p. 15.

[18] Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (Durham y Londres, Duke University Press, 2010), p. vii. Estos textos, —junto con los de Karen Barad sobre todo— han acompañado varios años de investigación y creación de Silvia Zayas.

[19] Jane Bennett, *The Enchantment of Modern Life. Attachments, Crossings and Ethics* (Princeton, Princeton University Press, 2001), p. 4.

[20] Emanuele Coccia, *Metamorfosis. La fascinante continuidad de la vida* (Madrid, Siruela, 2021), p. 17.

[21] *Esquema de una teoría anarquista del conocimiento* (Madrid, Tecnos, 1986), p. 214-281.

como la rosa blanca artificial que parece medir más de un metro y que se conecta con una de las rosas en el bodegón de flores, o como las miniaturas de objetos aparecidos previamente. Las escalas también parecen cambiar con los cristales de copas y jarrones que funcionan como lentes, o incluso de una lupa que circula por el salón en cada giro. También aparecen objetos que en la película parecen transitar entre esferas que en la cultura occidental separamos como ontológicamente irreconciliables, como las cosas y sus reproducciones, por ejemplo, la sansevieria en su maceta, las plantas reproducidas en bodegones de estilo holandés, o en las pinturas de paisajes, las flores y hojas artificiales de plástico, o las estampadas en los cojines del salón. Otro de los efectos ilusionistas consiste en multiplicar espacios y crear juegos de reflejos y repeticiones, tal y como sucede con la introducción de superficies muy pulidas, como sucede con la mesa misma en la que se apoya la cámara. Aparecen múltiples marcos que sugieren composiciones como de bodegón con los objetos que quedan dentro de su límite, duplicando o replicando la operación misma de encuadre de la cámara y generando puestas en abismo en la película; incluso muchos objetos funcionan a modo de marco, como la espaldera de una silla de madera que recorta y enfoca lo que está detrás, que en un momento resulta ser a su vez otro marco con una foto en blanco y negro tanto inquietante de dos niñas gemelas; o, último caso que menciono, una fotografía del interior mismo de la casa, que recoge uno de los ángulos de la habitación capturado por la cámara en su giro.

A partir de todos estos juegos se puede descubrir todo un trabajo en esta película orientado a desestabilizar una relación jerárquica entre lo que en la cultura occidental —ya desde el siglo v a.C.— llamamos realidad y apariencias, que ha llevado a suprimir ciertas percepciones de lo real e ignorarlas como menos verdaderas dentro de un sistema que en su organización privilegia unos aspectos sobre otros²¹. El mundo de estas películas es uno en el que las cosas conviven en igualdad de condiciones con sus reproducciones y sus muy diferentes formas de aparición, y en el que los cambios de



The Boogie Woogie Ghost (María Jerez y Silvia Zayas, 2018).

escala y de plano confunden sus apariencias. Se trata de un mundo abierto, en el que las cosas que lo habitan no consiguen reunir sus diferentes formas de aparición en el marco de una identidad única, coherente e igual a sí misma, sino que sus propiedades y características circulan por diversos cuerpos y situaciones²². Por ello, en ocasiones da la sensación de que en *The Boogie...* no vemos objetos con una identidad y con propiedades estables asociadas a ellos, sino sobre todo sus cualidades, aspectos y facetas circulando entre diferentes cuerpos y contagiándolos. Así pienso que sucede cuando la liviandad del humo que sale de una jarrilla se desplaza a un algodón suspendido y luego a un papel blanco arrugado, o cuando un estampado de la costilla de adán no aparece como reproducción secundaria o subsidiaria de una planta viva, sino que coexiste en un plano de igualdad con ella. La rotación horizontal de la cámara configura un mundo paratáctico como agregado de aspectos, no como un sistema jerárquico organizado en el que las cosas nunca son de una vez por todas, de forma estable²³.



The Boogie Woogie Ghost (María Jerez y Silvia Zayas, 2018).

Esta diferencia entre realidad y apariencia, que se instala en nuestra mirada ya desde la Grecia clásica y que arrastramos hasta hoy, provoca también una sospecha sobre la representación y sobre la ficción. El impulso que mueve estas películas de desestabilización de las jerarquías perceptivas que nos hace ignorar y obviar una buena parte de nuestras impresiones sensoriales es una vía clave para renovar la percepción y encantar la mirada; y, de nuevo, es un impulso compartido con artistas afines. Así pienso que sucede también en *Las Ultracosas*, de la que recuerdo con intensidad el impacto que me produjo la primera vez que vi salir a Cécile Brousse, esta vez no con escobas, cubos, ropa, puertas, camisetas o cualquier objeto, sino con su propio retrato al óleo. Este principio también se manifiesta en trampantojos, o puestas en abismo, que generan una imagen dentro de una imagen dentro de otra imagen, como ocurre en ocasiones con la proliferación de marcos superpuestos en *The Boogie...* Quizá esta fuerza se haya llevado a su extremo en otras piezas de Cuqui Jerez, como *The Real Fiction* (2005). Está construida como un sistema de muñecas rusas, en las que lo real que irrumpe en la ficción se descubre a continuación como una ficción más, que a su vez será interrumpida por una supuesta realidad que será desvelada como ficción, y así sucesivamente, generando una sensación de vértigo y llevando a suspender por momentos la diferencia entre una y otra, sugiriendo una percepción desestabilizada en la que no se puede pensar más en términos dicotómicos realidad y ficción, en la que se comienza a sospechar su verdadera imbricación fundamental, más allá de las divisiones simples con las que el sentido común de la visualidad hegemónica permite que nos manejemos.

En el caso de *The Boogie...* el principio gozoso y emocionante de suspensión de las separaciones entre niveles ontológicos o entre planos de realidad y apariencias no es el único que mueve la película, pero es decisivo en la producción de una mirada encantada, atrapada por el placer de mirar un mundo complejo en el que se suspenden las leyes básicas de acuerdo con las que nuestra percepción ha sido conformada.

[22] En este sentido la noción de imagen con la que trabajan Silvia Zayas y María Jerez está más lejos de la imagen occidental, pensada como imagen vinculada a un medio material (fotografía, pantalla, lienzo) y más cerca de culturas amazónicas de la imagen, en las que esta es esencialmente ambigua y puede poseer referentes diversos, en oscilación constante, unas imágenes imposibles de ser clasificadas dentro del sistema binario simplista que ha dominado occidente. Carlos Fausto, *Art Effects. Image, Agency and Ritual in Amazonia* (Lincoln, University of Nebraska Press, 2020). Es el caso por ejemplo de la cultura yanomami, que con el término *utupë* designa tanto nuestras manifestaciones iconográficas, como dibujos, reflejos en el agua o en espejos, sombras o incluso ecos, la imagen corporal, la esencial vital y el espectro de un cuerpo. Eduardo Viveiros de Castro, «La selva de cristal. Notas sobre la ontología de los espíritus amazónicos» (*Amazonia peruana*, n.º 30, 2007), pp. 85-110. Esto les permite a las artistas un trabajo mucho más sutil en la composición de imágenes, que no tiene en cuenta exclusivamente su aspecto visual y el referente al que remiten o que reproducen, sino todas las otras imágenes no visuales que las acompañan.

[23] Aquí detecto una atención que va mucho más allá de lo cotidiano, lo pasado por alto, que muestra objetos pocas veces dignos de la mirada, propia del bodegón y que va incluso más allá de observación de lo casi imperceptible, según la estética de lo infraleve que escribe Miguel Ángel Hernández Navarro en «Cuando lo sólido se desvanece en el aire. Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial» (*Creatividad y sociedad*, n.º 19, 2012), pp. 1-31. Se trata de una sensibilidad que trabaja con devenires y no tanto con identidades, que abandona la estabilidad de situar el foco de atención en el objeto, para pasar a centrarse en sus aspectos, en las cualidades que pueden circular por diversos cuerpos, deslizarse por diferentes superficies.

Segundo giro. Las dimensiones de lo invisible. Antes y después de la imagen

Las estrategias comentadas trabajan con la superficie visible del mundo mostrado alrededor de la cámara. Pero el encantamiento de la mirada al que invita la película se despliega también en otro nivel, el de lo invisible. Las cosas que aparecen en la película no solo presentan una visibilidad fascinante, sino que están sostenidas por todos los invisibles que las acompañan, del poder figural que está inscrita en ellas.

Quizá las imágenes no visuales que acompañan a los elementos visibles que aparecen en la película se pueden situar en la tensión entre dos polos: antes de la imagen y después de la imagen. El polo del antes de la imagen está poblado de apariciones ante la cámara de cosas que no se pueden nombrar, o que tardan en poder nombrarse, o que se quedan suspendidos en un limbo de visualidad indecidible. En *The Boogie...* hay bultos informes cubiertos por telas, cuadros que aparecen dados la vuelta, fragmentos de cosas cuya composición original resulta desconocida, materiales diversos sin forma precisa, residuos no identificables, incluso destellos o *flares* producidos por rayos de luz que inciden en el objetivo de la cámara. Un mundo de superficies visibles a las que resulta difícil ponerles nombre, o que son el reino de una visualidad salvaje, una que todavía no se ha agarrado a una forma o a un nombre que pueda sujetar la imaginación. El polo del después de la imagen recogería las memorias y recuerdos que se disparan en contacto con la superficie de un objeto conocido, las imágenes que se asocian a ellas desde la experiencia personal, o los imaginarios compartidos. Entre medias, existe todo un mundo de imágenes indecidibles que pueblan la película.



The Boogie Woogie Ghost (María Jerez y Silvia Zayas, 2018).

La fuerza de una imagen en proceso de formación, todavía no configurada y a la que todavía no se le puede dar nombre, o asignar una forma reconocible, da vida también a varias otras producciones. *Tálamo* (2020) de Juan Domínguez se articula casi exclusivamente en torno a esta lógica. La pieza se desarrolla en plena y absoluta oscuridad y, a partir de ella, invita a una mirada situada en el límite entre el ver y el no ver, esforzada en descubrir formas al filo de lo visible. Desde la escena surgen destellos de luz a los que resulta complicado ya no reconocer o nombrar, sino ni siquiera situar aquí o allí, cerca o lejos, ya que como espectadora se pierden las referencias espaciales. No sé lo que estoy viendo, no conozco su tamaño ni su localización. Incluso a menudo no soy capaz de decidir si esa chispa de luz está ahí fuera y forma parte física del estímulo visual sutilísimo que propone *Tálamo*, o si pertenece a mi sistema nervioso, que fabrica destellos, descargas eléctricas sobre el nervio óptico. *Tálamo* sitúa al espectador o espectadora en una situación de radical desapropiación de la vista, ofrece un tiempo de incertidumbre visual, de una visualidad menos que mínima, acompañada de la gran recompensa que supone desatar una exuberancia de imágenes mentales en quien mira, de descubrir la abundancia y generatividad de una imaginación óptica convenientemente estimulada. Esta es también una fuente imprescindible que genera la abundancia de *The Boogie...* y que trata de seducir la mirada para que aprenda a mirar antes de los nombres, para que aprenda a mirar el

devenir antes que las cosas, para que observe la transformación y no solo los estadios identificables de un proceso.

El otro polo de tensión, el *después de la imagen* recoge todo el mundo de asociaciones que arrastra cada imagen. Desde luego, hay imágenes con mayor capacidad de asociación, imágenes en las que cristalizan tantísimas otras²⁴. Esto les ocurre a ciertos objetos domésticos, asociados a la vida íntima de la casa, a los recuerdos de la infancia que hemos ido revisitando y reconstruyendo a lo largo de la vida, recuerdos potenciados por los afectos incrustados en la vida familiar. No es casual entonces que Silvia Zayas y María Jerez hayan elegido una *casa de abuela* como localización para *The Boogie...*²⁵, llena de figuritas de porcelana blanca, fotos en blanco y negro de primera comunión de algunos familiares, dibujos botánicos enmarcados, botellas de anís del mono, copas de colores guardadas y expuestas en el aparador, lamparitas de mesilla de noche vestidas con flecos, o colchas de boatiné, entre otros muchos objetos que desatan recuerdos de infancia singulares, pero compartidos. En ellos se activa lo que Bachelard llama una transubjetividad de la imagen²⁶ que permite que ese mismo espacio abra la caja de Pandora de los recuerdos de cada una de las personas del público.

Esta fuerza de la tensión entre el antes y el después de la imagen es compartida por el cortometraje *Silent Karaoke* (2010) de Chus Domínguez en colaboración con Silvia Zayas, donde quizá se pueda observar con mayor nitidez. La superficie visible del documental está compuesta de imágenes descartadas de un documental previo: paisajes del otoño, montañas neblinosas vistas de lejos, anocheceres en los que apenas se distingue el horizonte, imágenes de baja iconicidad. Sobre ellas, sugeridas por el texto que aparece a modo de karaoke, se evocan las otras imágenes: la de las mujeres que debió de recoger aquel documental, acompañadas de las que Chus Domínguez vio, las que soñó, las que inventó, las que imaginó. Se superpone así la imagen evocada de las cuatro mujeres sonrientes que parece que eran en realidad, mirando a cámara y cortando calabaza, con las imágenes de tres mujeres a las que se les resbala el cuchillo hasta la pierna y ofrecen una herida a la cámara, alguna imagen sustantiva y emocionante para el documental; también se superponen las imágenes de la intimidad que no esperaba encontrar, las expectativas de lo que se quería ver, los deseos de lo que se quería grabar, o muchas «imágenes que regresan inoportunamente», entre otras tantas. Todas estas imágenes que configuran *Silent Karaoke* no son visuales, sino que son las que, sobre el fondo de paisajes indefinidos, fabrica y evoca cada persona del público delante de la pantalla. Así se entiende la afirmación que aparece en lo que se podía llamar prólogo de la película: «A veces, por querer llegar a la esencia, uno se olvida de lo esencial.». Lo esencial quizá sean estas imágenes de la imaginación que los subtítulos estimulan en quien mira. Y este movimiento es el que late compartido en *The Boogie...*: sobre la superficie visual de los objetos de la casa de la abuela aparecen las otras mil imágenes que arrastran y que fabrican esa desmesura que encanta la mirada.

[24] Se trata de una capacidad de asociación propia de toda imagen, que estaría más o menos intensificada según el caso. Ha sido explicada de diversas maneras en la filosofía reciente de la imagen. Como ejemplo de ello estarían las nociones de imagen archivo de Joaquín Barriendos, en «La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico» (*Nómadas*, n.º 35, 2011), pp. 13-29, las nociones de figura, figurabilidad y relaciones figurales de Didi-Huberman en Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Catálogo de la exposición homónima en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Museo Reina Sofía, 2011), Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia, Cendeac, 2010), Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, entre tantos otros, o la lógica icónica misma, descrita por Gottfried Boehm, en *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens* (Berlín, Berlin University Press, 2015).

[25] Silvia Zayas, *Contradispositivos entre el cine y las artes escénicas*, p. 351.

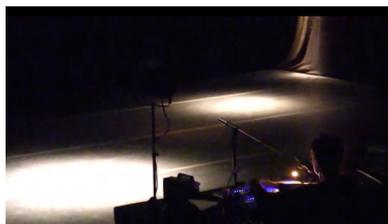
[26] Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (México, Fondo de Cultura Económica, 1965), p. II.



Silent Karaoke (Chus Domínguez y Silvia Zayas, 2010).

La tensión de los invisibles tiene un momento álgido en la pieza escénica *Parallax* (2016) de Silvia Zayas, en la que no se ofrece absolutamente ninguna imagen visual, más allá de la artista de espaldas a oscuras, locutando en vivo y manejando el *collage* de voces que la acompañan y las luces que señalan los lugares de personajes ausentes, que van tramando un mundo fabuloso de guerra colonial portuguesa en Guinea Bissau en torno a la voladura de un puente que no existe. La pieza se articula con imágenes del antes, como la luz que no llega a conformarse como entidad, pero que tampoco está al servicio de iluminar otra cosa, y las imágenes del después, del recuerdo y la memoria, personales y compartidas, de sueños individuales y ficciones que se han filtrado en nuestras fantasías y que se van desplegando como una película mental según la voz de Silvia Zayas, que encarna a la locutora de radio María Turra, va haciéndolas surgir con su discurso y con los sonidos que la acompañan. Silvia lo describe mucho mejor:

La luz se desplaza en un escenario vacío, según principios de montaje cinematográfico: sigue personajes invisibles, enfoca sillas imaginarias que se convierten en perros que ladran, helicópteros volando por encima del público desbordan la escena, explosiones, tormentas y apagones en la cabaña de la radio, pájaros dialogando en medio del atardecer en la selva, una lengua gigante hablando de un puente, reminiscencias de Misión Imposible a través de luces láser, los fantasmas lumínicos de Rambo o Kate Bush como premoniciones que viajan desde el pasado o el futuro...²⁷



Parallax (Silvia Zayas, 2016).

Tercer giro. La ensoñación de la materia. Una materia fielmente contemplada produce sueños

Tres años después de *The Boogie...* Silvia Zayas y María Jerez grabaron *Puebla*. La cámara giratoria en este caso está situada en un pueblo abandonado, desde donde se ven paredes, calles y plazuelas erosionadas por el viento y la lluvia y tomadas por plantas, líquenes y hongos y un paisaje montañoso a lo lejos. Las cosas que muestra la película en su mayoría pertenecen al ámbito de lo rural —sardes, azadas, cubos, vasijas, maderas de puertas y ventanas desvencijadas, troncos, raíces, fardos de paja, carretillas, damajuanas— y que están transformadas por el paso del tiempo. En ella se pueden sentir las mismas fuerzas mencionadas más arriba que movilizan *The Boogie...*: la celebración de la abundancia y diversidad de existentes y sus texturas, colores y formas de aparición, la vida vibrante que transmiten como naturalezas vivas, la desestabilización de la separación ontológica entre realidad y apariencia, o la generación de una multitud de imágenes no visuales. En *Puebla* además aparecen otros elementos más que vivifican y encantan la mirada: seres vivos en pantalla como gallinas, moscas o caracoles, o sugeridos mediante el sonido —a

[27] Silvia Zayas, *Contradispositivos entre el cine y las artes escénicas*, p. 245.



Puebla (María Jerez y Silvia Zayas, 2021).

cargo de Nilo Gallego— como lechuzas, vencejos, gorriones (¡o incluso gaviotas!), insectos nocturnos, o niños jugando a lo lejos. O fenómenos atmosféricos, como una brisa constante, repentinas ráfagas de viento, rachas de lluvia, o tormentas súbitas de arena. También da vida a la mirada otro elemento, el agua en diversas formas: lluvia, como gotitas de rocío, humedad o regueros deslizándose por superficies; o el ligero movimiento de casi todas las cosas que aparecen, como plumas que vibran o tiemblan, ramitas expuestas al aire, telas levantadas por el viento o arrastradas por fuerzas invisibles.

En *Puebla* están todos estos objetos, fenómenos y cosas. Pero sobre todo hay materias. Incluso cuando hay cosas nombrables como una hogaza de pan seca, una silla desvencijada, una sandía abierta con tierra por encima, lo llamativo es su trama, su grano. Lo que sobresale y encanta aquí la mirada es la maravilla de las texturas, volúmenes, tonalidades, arrugas, grietas, flecos, pelos y otros mil detalles que se descubren en sus superficies. Y aquí es donde se abre una ensoñación como la del antes y después de la imagen a la que me refería en el tercer giro de este texto, pero que ahora no está vinculada a la figura, sino a la textura, que no depende de una forma en proceso de aparición, sino de una superficie capaz de sugerir viajes fantásticos.

A menudo en los estudios de la imagen el foco ha estado en la figura, como noción que permite abordar la capacidad de una imagen de sugerir otras muchas a partir de sí, de tender puentes hacia más formas, de funcionar como desencadenante de un flujo de otras imágenes²⁸, como apuntaba en el segundo giro del texto con «las imágenes del después», los recuerdos que desatan las figuritas de porcelana de la casa de la abuela. Pero la materia también tiene una capacidad similar de ensoñación, que no reside en su forma, contornos, silueta o en el principio de lo informe o innombrable²⁹, sino en sus texturas, volúmenes, profundidades, superficies, granos, tramas, en el tacto y el roce que sugiere. Así lo describe Gaston Bachelard: «La ensoñación materializante —esta ensoñación que sueña la materia— está más allá de la ensoñación de las formas. Solo una materia puede recibir la carga de las impresiones y de los sentimientos múltiples»³⁰.

[28] Especialmente relevante a este respecto en los estudios de danza que trabajan con la imagen es el trabajo de Gabriele Brandstetter, quien ha tomado la noción de figura como elemento clave para articular su pensamiento. Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstetter y Stefanie Diekman (eds.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance* (Berlín, Theater der Zeit, 2012); Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, (Fráncfort, Fischer, 1993); Gabriele Brandstetter, Gottfried Boehm, Achatz von Müller (eds.), *Figur und Figuration. Studien zur Wahrnehmung und Wissen* (Munich, Wilhelm Fink, 2007); Gabriele Brandstetter y Hortensia Völkers (eds.), *ReMembering the body. Körperbilder in Bewegung* (Ostfildern-Ruit, Katje Cantz, 2000).

[29] Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, especialmente pp. 199-212.

[30] Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 82.

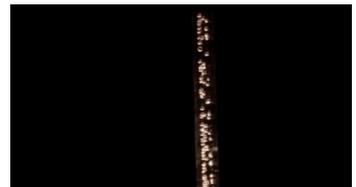
No puedo estar más de acuerdo con esta cita de Bachelard y con su siguiente afirmación: «Una materia fielmente contemplada produce sueños»³¹. Con tiempo y atención, la materia produce sueños. Las ensoñaciones que me interesan aquí no son solo aquellas a las que se refiere Bachelard: las de la imaginación creadora que, gracias a la contemplación de la materia, es capaz de conectar con el inconsciente y el mundo de imágenes que pueblan la psique individual de quien mira. Me interesa también la transformación que la textura opera sobre la materia, dejando ver que una piedra no es solo mineral mudo, inerte, sin tiempo, sino roca locuaz, con composiciones de minerales que llaman y oscuridades que resuenan en las entrañas. La materia desplaza la atención de lo cognitivo a lo corporal, a una corporeidad que está llena de fantasías y emociones también. Una piedra sueña y produce sueños, evoca imágenes, sensaciones y emociones, despierta la imaginación, abre a otra sensorialidad.

Cuarto giro. Deseo de incertidumbre. Los extraños que hay en una

En esta contemplación fiel de la materia otro impulso que ha tomado fuerza quizá sea esa curiosidad por la ambivalencia de ciertas apariciones indecidibles, que les cuesta encontrar un nombre en el que reposar. Creo que esta tendencia se intensifica en *Puebla*: los elementos que aparecen son mucho más cosa que objeto. Se ven rocas y formaciones pétreas que oscilan entre lo orgánico y lo mineral, formas naturales que parecen esculpidas, o tallas de madera que el tiempo y la erosión han ido devolviendo a un estado más vegetal. Iría más allá: lo que aparece es más materia que cosa. Y dentro de las cosas, muchas oscilan en su identificación. Lo que parece una rama de un plátano de sombra se descubre según avanza la cámara como las piernas de un maniquí roídas por el tiempo. Y, sobre todo, hay cosas que podrían ser igualmente roca, concha, coral; o sogas, cuerdas, pelo o peluca ajada; o cuentas de un collar de piedra ensartadas, dientes, semillas de una mazorca de maíz³². Y un sinfín de cosas que no he podido identificar y localizar domesticadas bajo un nombre. Creo que en relación con estas apariciones inestables se puede percibir una fuerza que recorre las trayectorias de Silvia Zayas y María Jerez, un deseo de incertidumbre que ha ido tomando cuerpo de diferentes maneras, una tensión que a veces se ha conformado como una ambivalencia entre lo nombrable y lo innombrable, o entre el lenguaje y su desintegración.

[31] *Idem.*, p. 85.

[32] Serían imágenes que no encuentran reposo, que quizá sigan una lógica pictorial similar a la que alude Thomas Mitchell con la noción de imagen multiestable, que ejemplifica con el archiconocido pato-conejo de Ludwig Wittgenstein. Thomas W. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (Madrid, Akal, 2009), especialmente pp. 39-78.



Puebla (María Jerez y Silvia Zayas, 2021).

En el caso de María Jerez, este deseo de incertidumbre creo que se puede percibir ya en *The Movie* (2008)³³, una película narrativa y de acción, con robo de obras en museos de arte, persecuciones y demás, pero que tiene lugar íntegramente en el interior de una casa. El espacio entre la mesita y el sofá es un precipicio entre rascacielos, un secador de pelo es un arma, una bengala sugiere una sierra de metal, un lápiz funciona como cigarrillo, o una galleta es una tarjeta. Esas sustituciones divertidas y delirantes funcionan a la perfección gracias a un montaje y a una planificación que replican los códigos cinematográficos del cine de acción comercial y gracias a una banda de sonido que responde a patrones de audición fílmica archiconocidos³⁴ que acompañan gestos, palabras y cosas tiéndolos de una luz específica, que determina sus sentidos y los afectos que deben ir vinculados a ellos. Lo sorprendente e hilarante en *The Movie* es que, en esta sustitución, el público vuelca todos los afectos y emociones sobre un objeto imprevisto, hasta cierto punto absurdo y descontextualizado, que toma su sentido desde el nuevo marco fílmico propuesto. Esta película, como otras obras escénicas de aquel momento, por ejemplo *Cuadrado, flecha, persona que corre* (2004) de Cris Blanco, organizada en torno a la tergiversación de los significados asignados a la cartelera que encontramos cotidianamente en edificios públicos, entre otras, se han leído a menudo desde una motivación explícita de desestabilización del signo, una subversión de las lecturas acostumbradas, una alteración de la instrumentalidad de los objetos y señales que abren hacia otras vías, usos y funciones. Pero, a la luz de los desarrollos de María Jerez y Silvia Zayas, pienso que estas investigaciones no solo estaban movidas por un interés semiótico, vinculado a una crisis del lenguaje, o a preocupaciones lingüísticas y metateatrales³⁵, sino que obedecían a un impulso mayor: una inclinación hacia la incertidumbre y hacia la complejidad que ella abre a la percepción y al pensamiento. En *The Movie* este deseo se manifiesta como una voluntad de subvertir los usos petrificados en los objetos, trastocar sus contextos y perturbar sus sentidos, impulso que paulatinamente se va transformando en las películas giratorias motivando la aparición de cosas y materias cada vez menos nombrables y que, en la pieza escénica *Blob* (2016), toma la forma de un paisaje-organismo de telas en mutación en la que no se ofrece a la mirada nada a lo que se pueda poner un nombre, o señalar sus límites con el dedo. Las formas, arrugas y movimientos imprevistos que afloran a la superficie de las telas pueden recordar a algo, abren asociaciones, pero se obstaculiza de forma persistente la fijación definitiva de una sola forma, figura, idea, o nombre. María Jerez incide sobre ello en su web: «En esa transformación constante, *Blob* propone la incapacidad de nombrar lo visto.»³⁶

Este impulso late también en la instalación *é* (2021), en la que Silvia Zayas propone una experiencia inmersiva, muy diferente a las exposiciones habituales en las que los puntos de interés a los que mirar están nítidamente delimitados. Propone un espacio muy oscuro, en el que más que ver hay que descubrir, en el que una no solo

[33] En colaboración con Cris Blanco, Amaia Urra y Cuqui Jerez.

[34] Laurent Jullier, *El sonido en el cine* (Barcelona, Paidós, 2007); Michel Chion, *La audio-visión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Barcelona, Paidós, 1998); Michel Chion, *La música en el cine* (Barcelona, Paidós, 1997).

[35] Yo no situaría estas prácticas de María Jerez y Silvia Zayas desde marcos teóricos como ofreció el teatro posdramático de Hans-Thies Lehman, con prácticas dedicadas a una investigación sobre las posibilidades, el lenguaje y las condiciones de representación en el teatro, o incluso a un estudio sobre las posibilidades, el lenguaje y las condiciones de la mirada en la escena, como propone Maaik Bleeker, por citar dos casos paradigmáticos de marcos de comprensión que han tenido gran acogida para pensar las prácticas escénicas en la primera década del siglo XXI. Pienso más bien, como expongo en el texto, que se trata de un deseo de incertidumbre fundamental en sus poéticas y en sus inquietudes vitales. Hans-Thies Lehman, *Teatro posdramático* (Murcia, CENDEAC, 2013); Maaik Bleeker, *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking* (Hampshire and New York, Palgrave MacMillan, 2008).

[36] María Jerez, «Blob». Disponible en: <http://mariajerez.com/blob.html> (26/07/2024).

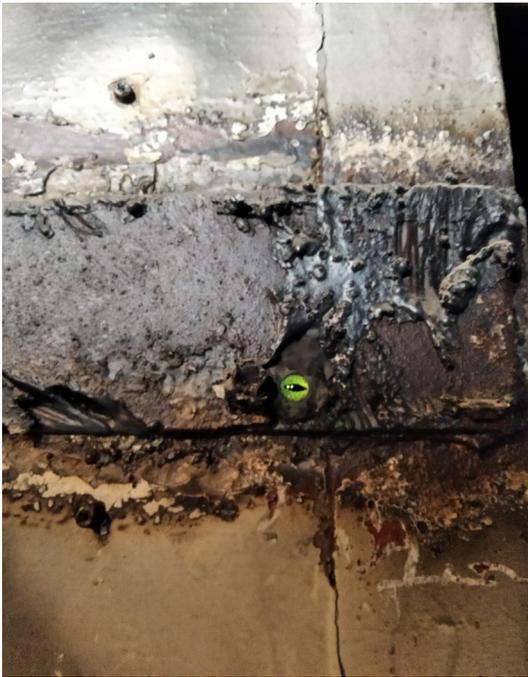


The Movie (María Jerez, 2010).





Pared de la pared del espacio expositivo *ê* (Silvia Zayas, 2021).



Detalle de la pieza *ooooo* (Silvia Zayas, 2021) en el espacio expositivo *ê*.

[37] Silvia Zayas, *Contradispositivos entre el cine y las artes escénicas*, p. 451.

[38] *Idem.*, p. 452.

[39] María Jerez, «Espectadores extraños», en VII Curso de Introducción al arte Contemporáneo Post-Arcadia, 2017, Murcia, Cendeac. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=9Ex8T5KdAqs>>.

[40] Silvia Zayas, *Contradispositivos entre el cine y las artes escénicas*, p. 451.

mira, sino que puede sentirse observada por esos ojos imprevistos, distribuidos por la sala, tal y como invita la pieza *ooooo* (2021) que se muestra en esta exposición. Es un espacio organizado de acuerdo con algunas condiciones de percepción que rigen en la inmersión submarina, tal y como las describe ella: «un cuerpo que no mira a distancia», «cuerpos en estado de vulnerabilidad y desconocimiento»³⁷, «entrenamiento somático para atender a estímulos que habitualmente son ignorados en nuestra realidad cotidiana»³⁸. Al mirar, se produce una confusión entre lo existente y lo fabricado, entre lo que ya estaba en la sala y lo que Silvia dispone. Esto ocurre por ejemplo con esas paredes viejas, quemadas y descascarilladas de la nave 0 de Matadero Madrid: parece que esas superficies han sido creadas para evocar de forma certera el recuerdo de un fondo marino, a pesar de la perplejidad que produce la conciencia de haberlas visto muchas otras veces antes y sabiendo que esta impresión es producto de la iluminación lateral que ha escogido Silvia Zayas.

Este deseo de incertidumbre que moviliza y desplaza las investigaciones de Silvia Zayas y María Jerez contribuye de forma decisiva a encantar la mirada, una mirada cada vez más corporal y menos cognitiva, una mirada extrañada no ya por lo observado, sino sobre todo por una misma como espectadora cuando descubre en sí otros comportamientos y modos de percepción diferentes a los habituales. Me parece significativo que ambas insistan de forma explícita en esta cuestión. En la conferencia *Espectadores extraños*³⁹ María Jerez explica que se siente violenta cuando nota que como espectadora ya han decidido de antemano por ella lo que necesita ver y saber, antes de dejar que ella misma pase por la experiencia de encuentro con la pieza. Por ello le interesa en sus investigaciones «un espectador que es desconocido para sí mismo, que se ve a sí mismo por primera vez, cuando los mecanismos de percepción habituales ya

no funcionan». Silvia Zayas, en sus *difracciones* (Barad) sobre la exposición *ê* y la descripción de una mirada corporal que bucea, explica que ese mirar-tocar es sobre todo «tocar a los extraños que hay en una»⁴⁰. Estas preocupaciones resuenan con la atención que Clarice Lispector presta al mundo (descrita por Hélène Cixous), quien también trata de intentar ser ajena a sí misma y a lo que conoce: «preparada, llena de ignorancias atentas, en las profundidades de sí misma, y su alma-atención cede bajo la memoria, bajo lo conocido, bajo lo ya, bajo pensamientos y bajo los pensamientos, lleva a lo ya, directamente en el camino de los asombros»⁴¹. Y Cixous retoma las palabras de Lispector misma: «Consigo un estado detrás del pensamiento. Me niego a dividirlo en palabras —y lo que no puedo y no quiero expresar sigue siendo lo más secreto de mis secretos—. Sé que tengo miedo de los momentos en los que no uso el

pensamiento y es un estado momentáneo, difícil de alcanzar que, todo secreto, no usa ya las palabras con las que los pensamientos se forman»⁴².

Quinto giro. La escuela de lo más cercano. Mirar una hogaza de pan como una montaña⁴³

En la tensión entre la mirada que desplaza y descoloca los objetos icónicos y conocidos de la vida cotidiana como *The Movie* y una mirada geológica, incrustada en la materia antes de todo lenguaje, como a la que quizá apunte *Yabba* (2017), de María Jerez, está la mirada que se propone en *The Boogie...* y en *Puebla*. Es una mirada a menudo anclada en objetos cotidianos, pero que, en lugar de desplazar su significado, se detiene a observarlos como si nunca se hubieran visto, o quizá como si se conocieran desde mucho antes de nacer. La escritura de Lispector sigue ofreciendo algunas vías; lo hace, siguiendo la descripción de Cixous, con la mirada a un huevo, un elemento demasiado cercano para poder ser visto. Lispector «salva al huevo de lo muy-muy cercano. [...] Nos lleva primero a la escuela de lo más cercano, en la cocina». Y lo compara con la otra distancia, la de lo lejano, lo monumental. Así lo describe:

Llevamos a descubrir el esplendor de un huevo en toda su extrañeza conlleva una fuerza mucho mayor que llevamos a admirar una montaña: en la primera lección del huevo, aprendemos a llevar a un huevo de gallina la atención que una montaña nos inspiraría. La aproximación al huevo está camuflada por una verdadera cadena de habituaciones calcáreas⁴⁴.

Tomo estas palabras para describir la operación de extrañamiento y revelación de una película como *Puebla*, que invita a la maravilla de ver una hogaza de pan situada de pie en la línea del horizonte como si fuera una montaña, incita a detener la mirada en su superficie rugosa, sus volúmenes, sus matices de tostado, las grietas y descascarillados en la corteza rota que se ha desprendido, las protuberancias de un amasado no industrial, el polvo fino de la harina seca que no se integró en la masa húmeda y que crea contrastes de tonos tierra, más tostada en unos lados que en otros.

Y con esa paciencia, atención encantada y expectativa de maravilla, la mirada observa objetos, materias, cosas indiscernibles y sustancias sin nombre que aparecen delante de la cámara. Y así, ofrecen una mirada que quizá se parezca al *súper-ver* al que dice Cixous



Puebla (María Jerez y Silvia Zayas, 2021).

[41] Hélène Cixous, "Coming to Writing" and Other essays (Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1991), p. 69.

[42] Clarice Lispector en Hélène Cixous, "Coming to Writing" and Other Essays, p. 69-70.

[43] Silvia Zayas propone un título maravilloso para uno de los apartados de su tesis: «Un trozo de pan se confunde en la montaña», Silvia Zayas, *Contradispositivos entre el cine y las artes escénicas*, p. 392. Quim Pujol me recordó también el poema «Le pain», en *Le parti pris de choses* de Francis Ponge, que comienza así: «La superficie del pan es maravillosa en primer lugar debido a la impresión casi panorámica que da: como si uno tuviera a su disposición y a mano los Alpes, el Taurus o la cordillera de los Andes». Francis Ponge, *De parte de las cosas. Proemios – Doce pequeños escritos*, (Buenos Aires, El cuenco de plata, 2017).

[44] Hélène Cixous, "Coming to Writing" and Other Essays, p. 68.

que invita Lispector. Después de mucho tiempo, contemplación y trabajo apasionado, «un día estará el huevo y mis ojos terminarán por no estar separados de lo que veo. Así que este día, hay huevo. Este día-huevo, en el presente del instante»⁴⁵. El *súper-ver* consiste en ver sin memoria, sin expectativa, ni conocimiento, lo que no implica empobrecer la mirada, sino precisamente retirar de los ojos esas *habituaciones calcáreas*, las imágenes petrificadas que han terminado por construir un cascarón encima de lo cotidiano y que impiden mirar desde la apertura esencial al momento que permite el desconocerse a una misma.

Sexto giro. ¿Quién contempla mejor, el lago o el ojo? Mirada geológica

Para comenzar este giro tomo una pregunta de Gaston Bachelard: «¿Quién contempla mejor, el lago o el ojo?» y la respuesta que propone: «El agua dormida nos detiene en su orilla. [...] Mientras tú corrías, algo aquí ya miraba. El lago es un gran ojo tranquilo, recoge toda la luz y hace un mundo con ella. Gracias a él, el mundo ya es contemplado»⁴⁶.

Michel Serres también piensa que el mundo mira. No solo el lago mira y duplica la imagen del cielo y las montañas que tiene alrededor, sino que parece que hay ojos distribuidos por todo el mundo. No solo se trata de imaginar las miradas de animales e insectos, o incluso las miradas de los ocelos, las células lecticulares y fotosensibles de las plantas y los árboles, sino de pensar en la capacidad de capturar y emitir luz, de reflejarla y difractarla, de intensificarla y transformarla que tienen las cosas que hemos sentido hasta hace poco como inertes. Así lo describe Serres:

Creo que un lago, un zafiro, una piedra cualquiera, un rincón del cielo, un serac azulado, y el mar con sus innumerables sonrisas, el sol amarillo o la faceta cromática de las constelaciones, el pelaje rayado del jaguar, el vuelo alegre del colibrí y el cuerpo desnudo de Venus, me ven tan bien o a veces mejor de lo que yo los veo. Reciben, almacenan, tratan y liberan luz y brillan como ojos. Sí, déjame soñar: dado que la mayoría de las cosas devuelven tanta luz como reciben, atrapan y tratan, imagino que ven tanto como las vemos. Creo que me ven y me veo visto por ellas⁴⁷.

Lo que inspira esta imagen de Serres de un mundo lleno de ojos que se contempla, refleja y multiplica es un pasaje literario de Julio Verne, la descripción de una gruta maravillosa:

Rocas de amatista, ónice, campos helados de rubíes, agujas de esmeralda, arcadas de zafiros que eran profundos y altos como bosques de pinos; icebergs de aguamarinas, girándolas de turquesas, espejos de ópalo, afloramientos rocosos de yeso rosa y de lapislázuli con vetas de oro⁴⁸.

Esta descripción se parece mucho a la que podría hacer de *Yabba* de María Jerez, con sus mil telas brillantes dispuestas sobre el suelo creando un paisaje deslumbrante en transformación. Un lamé dorado que al inicio recubre toda la superficie, y cuyas arrugas deslizándose en su retirada lenta producen brillos en todas direcciones; los terciopelos de viscosa con lentejuelas brotando como espuma espesa y chispeante; los reflejos de los tejidos *lurex* verde intenso, fucsia, o amarillo; el centelleo de los tejidos de hilo metalizado; los fulgores de colores fosforescentes; las telas de vinilo con purpurina refulgentes que se inflan hasta formar dos formaciones cónicas enormes.

[45] *Idem.*, p. 69.

[46] Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 49. Puede parecer paradójico comenzar a desarrollar esta noción de mirada geológica justo con una cita de Bachelard de su *El agua y los sueños*, porque su *imaginación de la materia* no es solo que no apunte a una mirada no humana, sino que, de hecho, esta imaginación está enraizada en la psicología y el inconsciente de los individuos. A pesar de ello, aunque Bachelard estaba anclado aun en un mundo onírico sujetado al inconsciente humano, sus escritos sobre noción de imaginación material resultan muy estimulantes, ya que ponen en la pista de pensar sobre la capacidad de la materia para producir ensoñaciones.

[47] Michel Serres, *Eyes (Thinking in the World)* (Londres, Bloomsbury Academic, 2015), p. 12.

[48] Jules Verne en Michel Serres, *Eyes*, p. 90.



Yabba (María Jerez, 2017).

Quizá *Yabba* represente ahora el extremo de esta fuerza de fascinación de la mirada, pero que se podía sentir ya en *The Boogie...* y en *Puebla*, donde aparecen numerosas cosas y objetos que recogen, filtran y emiten luz: luz del sol directa, rayos que se filtran a través del quicio de la puerta, de ventanas o de cortinas de flecos de plástico, luz del sol directa que irisa la lente de la cámara, lámparas y linternas, bengalas y luces de combustión, neones de color parpadeantes o fijos, objetos luminosos, papeles con purpurina que producen brillos, papeles y porcelanas llenas de reflejos, superficies tan pulidas y barnizadas como la mesa-espejo que duplica todo, planchas de metacrilato tintado que hacen de pantalla y colorean los otros objetos y cosas, cristales esmerilados, cortinas de plástico transparente, lupas y aguas deslizando que distorsionan lo que hay detrás. Todos los ojos del mundo y de las materias que lo habitan.

Y llevando más allá estas descripciones, podría sugerir que el lago no solo mira, sino que también sueña. El lago que mira no solo refleja las montañas, sino que también las tiñe de color, altera su imagen, hace que vibren y ondulen, las distorsiona, las reúne en conjunciones imposibles en función de distancias y cercanías. De manera similar, las materias que aparecen en *The Boogie...* y *Puebla* también apuntan a estos sueños. Aquí la materia ya no es el objeto de la ensoñación humana, la que causa los sueños que *la materia fielmente contemplada* despierta en quien mira, sino que es el sujeto mismo: la materia es la que tiene ensoñaciones, es el propio mundo, desplegado en los diferentes existentes reflejándose y distorsionándose, el que se mira, se piensa y se sueña. A esto apunto con la expresión de mirada geológica, a los ojos del mundo soñándose. Y al deseo que mueve estas piezas y películas, una fuerza que lleva a pensar la mirada fuera del ser humano, aunque solo sea como motor de un proyecto irrealizable, pero que procura un horizonte un poquito más allá de las *habitaciones calcáreas*⁴⁹ en la que se ha encerrado una visión demasiado humana⁵⁰.

Séptimo giro. Conclusiones. Un ver entre muchos otros

He optado a lo largo de este texto por rastrear fuerzas y deseos que movilizan diversas prácticas y producciones de arte. Es una decisión metodológica para responder a la libertad de las artes vivas, que no se circunscriben a un repertorio de procedimientos, técnicas, medios o disciplinas, sino que se expanden de forma experimental a los diversos contextos a los que les lleve el deseo vital. La noción de fuerzas, en lugar de anclar y cerrar prácticas en categorías y clasificaciones, permite observar cambios en sensibilidades todavía en gestación, que estas artistas comparten con tantas otras personas en los mundos del arte hoy. Creo que una de las transformaciones consiste en un replanteamiento de la posición del ser humano en el mundo. En estas películas, más en concreto, de su mirada. En ellas y en las últimas piezas se retira la figura humana de la escena; esto no solo significa desviar la atención hacia todo el otro mundo no humano, sino también que este pueda aparecer en su esplendor, sin estar valorado y medido en relación con la

[49] Hélène Cixous, "Coming to Writing" and Other Essays, p. 68.

[50] Este adjetivo *geológico* lo he tomado de la expresión sugerente *escrituras geológicas* de Rivera Garza. Cristina Rivera Garza, *Escrituras geológicas* (Madrid, Frankfurt: Iberoamericana / Ver-vuert, 2022). Con él, como hace la autora mexicana, no me refiero a una disciplina occidental que consiste en realidad en una «tecnología de la materia», en este caso dominada por procesos de extractivismo y dirigida a una mirada instrumental, racializada, colonial y objetivante, que aleja al ser humano del entorno en el que vive y del que depende, sino a una mirada que de alguna manera consigue, por momentos, dejar de ocupar el centro del mundo.

escala humana. Por supuesto, sigue habiendo un cuerpo del que es imposible liberarse, el que mira las películas. Y justo ahí es donde pienso que operan estas creaciones, tratando de estimular en él lo que llamo aquí una mirada geológica, una expansión del ver, una mirada que sirva como punto de fuga cuando esta se encierra sobre sí, ignorante de que sus límites naturalizados son a menudo cultural e históricamente específicos. Esa es la impresión que moviliza insatisfacciones con la mirada moderna de excepcionalidad humana, desde la que parece que nuestros ojos son los únicos que importan, cerrada a otras subjetividades precarias desde un régimen de mirada moderna.

La paradoja de estas piezas escénicas y películas consiste en que, por un lado, en ellas todo está orquestado para esos dos ojos frente a la pantalla; pero, por otro, se trata de que abandonen su posición de un sujeto soberano frente a un mundo manso dispuesto a la mirada y se vuelquen sobre las materias, texturas y colores, se pierdan en ellos; que pierdan la escala, que dejen de ver desde las diferencias que la visualidad occidental ha establecido entre cosa y representación, que admitan los fantasmas, las alucinaciones y los espejismos; unos ojos que no solo miren, sino que también sueñen; y que se atrevan lúdicamente a mirar de manera fugaz como observarían otros seres, insectos, animales marinos, en la oscuridad, más allá del tiempo de una escala humana, mirar como lo hace un lago o una montaña, o sabiendo que hay muchos otros ojos y miradas que pueblan el mundo. Y que las miradas circulen y se contagien entre cuerpos, como lo hacen las cualidades de blancura o silueta que describía más arriba, en una afirmación del devenir y la plasticidad de los cuerpos.

Desde esta sensibilidad geológica de la mirada que pienso que moviliza estas películas y piezas, los ojos del público no constituyen el centro de la organización de las cosas visibles y sus dimensiones invisibles; no solo se trata de influenciar, dirigir o satisfacer su mirada, sino de desplegar delante de ellos un mundo maravilloso lleno de muchos otros ojos que brillan, liberan luz, la recogen y distribuyen, un mundo que se ve y te mira y nos sueña. Se trata de encantar la mirada con la seducción de colores, luces y espejos, pero también de alcanzar ese *súper-ver* en el que no miro intentando entender, comprender, clasificar y ordenar, en el que no observo desde la distancia relacionando formas con significados e imágenes con referentes o con otras imágenes, intentando extraer sentidos. Se trata de una mirada en la que también soy lo visto, soy unos de los muchos ojos del paisaje que miran el paisaje. Y que no solo lo miran y lo reflejan, como un espejo manso, sino que lo sueñan: lo producen, lo alteran, lo distorsionan, lo funden con otros elementos, lo imaginan. Un mirar geológico que no sería el del ingeniero de minas observando una montaña, tampoco el de Kant observando una puesta de sol con atento desinterés subjetivo desde el otro lado del abismo que separa el mundo del yo. El mirar geológico quizá permita acercarnos a unos ojos humanos mirando el paisaje como el paisaje se mira a sí mismo, comprendiéndose no como unos ojos excepcionales, los únicos de la creación capaces de soñar, sino como unos ojos más entre los miles de ojos siderales, minerales, vegetales, subterráneos, ciegos, luminosos y brillantes del mundo mismo mirando. Para así, quizá alcanzar la mirada de Lispector, cuando «mis ojos terminarán por no estar separados de lo que veo»⁵¹.

[51] Clarice Lispector en Hélène Cixous, "Coming to Writing" and Other Essays, p. 69.

BIBLIOGRAFÍA

ABDERHALDEN, Rolf, «¿Artes vivas?» (*El Herald*, 19 de octubre de 2014). Disponible en: <<https://revistas.elheraldo.co/latitud/artes-vivas-132326>> (20/06/2023).

- ALPERS, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (Madrid, Hermann Blume, 1987).
- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (México, Fondo de Cultura Económica, 1978).
- , *La poética del espacio*, (México, Fondo de Cultura Económica, 1965).
- BARRIENDOS, Joaquín, «La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico» (*Nómadas*, n.º 35, 2011), pp. 13-29.
- BENNETT, Jane, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (Durham y Londres: Duke University Press, 2010).
- , *The Enchantment of Modern Life. Attachments, Crossings and Ethics* (Princeton, Princeton University Press, 2001).
- BLEEKER, Maaïke, *Visuality in the theatre. The Locus of Looking* (Hampshire y Nueva York, Palgrave MacMillan, 2008).
- BOEHM, Gottfried, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens* (Berlín, Berlin University Press, 2015).
- BRANDL-RISI, Bettina, BRANDSTETTER, Gabriele, DIEKMAN, Stefanie, (eds.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance* (Berlín, Theater der Zeit, 2012).
- BRANDSTETTER, Gabriele, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde* (Fráncfort, Fischer, 1993).
- , BOEHM, Gottfried, VON MÜLLER, Achatz, (eds.), *Figur und Figuration. Studien zur Wahrnehmung und Wissen* (Munich, Wilhelm Fink, 2007).
- , VÖLKERS, Hortensia, (eds.), *ReMembering the body. Körperbilder in Bewegung* (Ostfildern-Ruit, Katje Cantz, 2000).
- BREDEKAMP, Horst, *Teoría del acto icónico* (Madrid, Akal, 2017).
- CARPENTIER, Alejo, *Razón de ser* (La Habana, Letras Cubanas, 1980).
- CIXOUS, Hélène, *"Coming to Writing" and Other Essays* (Cambridge y Londres: Harvard University Press, 1991).
- COCCIA, Emanuele, *Metamorfosis. La fascinante continuidad de la vida*, (Madrid. Siruela, 2021).
- DARRIULAT, Jacques, «Le regard des objets dans la peinture de la Vanité», en Pierre Arnaud y Elizabeth Ángel-Pérez, *Le regard dans les arts plastiques et la littérature (Angleterre-États-Unis)* (París, Presses de la Université Paris-Sorbonne, 2003), pp. 9-18.
- DE DIEGO, Estrella, «Cosas que el mar devuelve», en Juan Pérez de Ayala (ed.), *Marija Mallo. Naturalezas vivas* (Vigo y Madrid, Galería Guillermo de Osmá, Fundación Caixa Galicia, 2002).
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid, Abada, 2009).
- , *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* (Catálogo de la exposición homónima en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Museo Reina Sofía, 2011).
- , *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia, CENDEAC, 2010).
- CHION, Michel, *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Barcelona, Paidós, 1998).
- *La música en el cine* (Barcelona, Paidós, 1997).
- FAUSTO, Carlos, *Art Effects. Image, Agency and Ritual in Amazonia* (Lincoln, University of Nebraska Press, 2020).

- FEYERABEND, Paul, *La conquista de la abundancia* (Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 2001).
- , *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento* (Madrid, Tecnos, 1986).
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel, «Cuando lo sólido se desvanece en el aire. Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial» (*Creatividad y sociedad*, n.º 19, 2012), pp. 1-31.
- JULLIER, Laurent, *El sonido en el cine* (Barcelona, Paidós, 2007).
- LEHMAN, Hans-Thies, *Teatro posdramático* (Murcia, CENDEAC, 2013);
- MITCHELL, Thomas W., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (Madrid, Akal, 2009).
- PONGE, Francis, *De parte de las cosas. Proemios – Doce pequeños escritos* (Buenos Aires, El cuenco de plata, 2017).
- RIVERA GARZA, Cristina, *Escrituras geológicas* (Madrid, Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert, 2022).
- SERRES, Michel, *Eyes (Thinking in the World)* (Londres, Bloomsbury Academic, 2015).
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, «La selva de cristal. Notas sobre la ontología de los espíritus amazónicos» (*Amazonía peruana*, n.º 30, 2007) pp. 85-110.
- ZAYAS, Silvia, *Contradispositivos entre el cine y las artes escénicas. Fantasmas, difracciones, agujeros y otras criaturas* (Tesis doctoral, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2023).

FILMOGRAFÍA

- ê* (Silvia Zayas, 2021)
- Puebla* (María Jerez y Silvia Zayas, 2021)
- Silent Karaoke* (Chus Domínguez y Silvia Zayas, 2010)
- The Boogie Woogie Ghost* (María Jerez y Silvia Zayas, 2018)
- The Movie* (María Jerez, 2010)

OBRAS ESCÉNICAS

- Blob* (María Jerez, 2016)
- Cuadrado, flecha, persona que corre* (Cris Blanco, 2004)
- Las Ultracosas* (Cuqui Jerez, 2019)
- Parallax* (Silvia Zayas, 2016)
- Tálamo* (Juan Domínguez, 2020)
- El fenómeno de las fuerzas ficticias* (Cuqui Jerez, 2016)
- The Real Fiction* (Cuqui Jerez, 2005)
- Unas listas* (Cuqui Jerez, 2013)
- Yabba* (María Jerez, 2017)

Recibido: 7 de octubre de 2023

Aceptado para revisión por pares: 15 de octubre de 2023

Aceptado para publicación: 13 de marzo de 2024

