

VARIOS ACERCAMIENTOS FORMALES A UNA ESCULTURA

Una primera descripción tentativa:

De las fotografías puede deducirse que la escultura pertenece a la categoría de bulto redondo o exenta. Como toda escultura de bulto redondo, permite que se la rodee y mire desde múltiples perspectivas. A diferencia de la mayor parte de esculturas de bulto redondo, no reproduce una única figura, sino dos figuras, que en este caso son antropomórficas. Este rasgo es posible apreciarlo una vez se ha rodeado *Homenaje a Delphine Seyrig*¹ en un ángulo de 360°. También si se vuelve a la serie de fotografías.

Una segunda descripción tentativa:

La escultura pertenece a la categoría de la relivaria. Como las hojas de los árboles, las monedas y las postales, el relieve *Homenaje a Delphine Seyrig* tiene un anverso y un reverso. O, si se quiere, una cara y una cruz, un delante y un detrás. De aquí se deduce que el anverso de la escultura se corresponde con la figura blanca en plano americano que aparece recortada contra el paisaje y que, consecuentemente, su reverso coincide con la gran cabeza oscura aplastada contra un plano horizontal y sobrealzada sobre uno vertical.

Lo cierto es que, tanto en fotografías como frente a frente, siempre me he topado con la masa oscura de la cabeza primero y con la figura blanca de la que no se sabe si escapa o corre hacia algo después. La circunstancia parece imponer cierta jerarquía en la secuencia de encuentros, qué se ve antes y qué después. Así, si *Ho-*

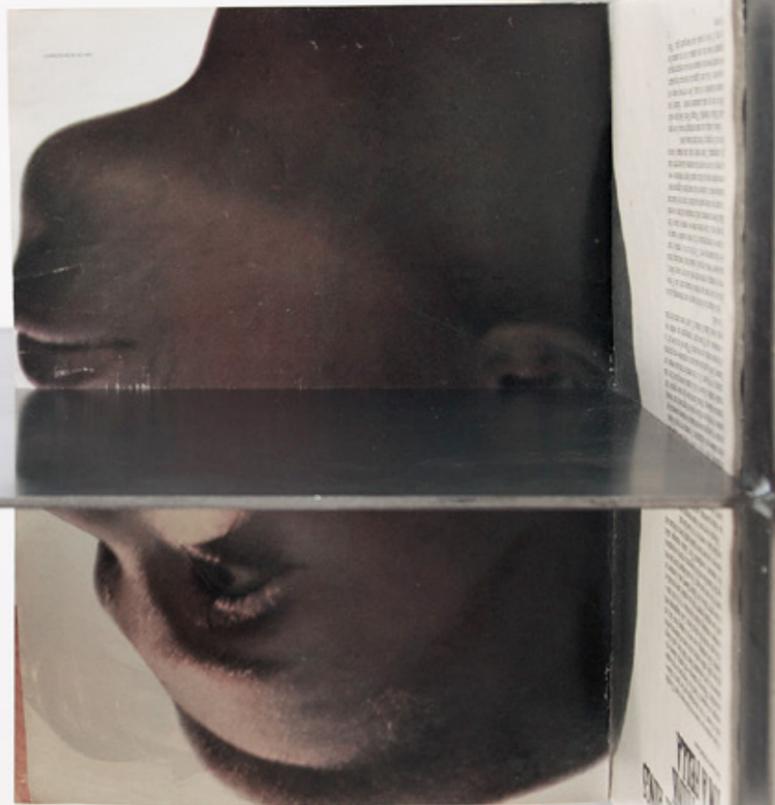
menaje a Delphine Seyrig fuera un disco de vinilo, la cara A sería sin duda la cabeza totémica y la B, el relato interrumpido. Esta última posibilidad abre la puerta a categorías de otras expresiones estéticas en la descripción de la escultura: cara B, música programática; cara A, música absoluta. Relato en una cara, abstracción en la otra².

Una tercera descripción tentativa:

La escultura pertenece a la categoría de la “escultura moderna”. En *Homenaje a Delphine Seyrig* pueden identificarse así ciertos rasgos de la abstracción geométrica: 1. Su construcción responde a un programa racional por el cual, del cruce de varios planos, se produce una ocupación espacial que da como resultado una serie de formas geométricas; 2. Es abstracta, ya que no reproduce ni representa formas y realidades externas reconocibles, más allá del encuentro ortogonal de dos planos verticales y uno horizontal; y 3. Su estructura es producto, a la manera de un *assemblage*, de una operación de montaje³ a partir del encuentro de dos objetos: una revista que se despliega y una plancha de metal que la atraviesa.

Una cuarta descripción tentativa:

Dentro de la categoría genérica de la escultura moderna, la escultura pertenece a la subcategoría del “arte cinético”. Eso es así porque, aunque no se mueve, *Homenaje a Delphine Seyrig* contiene y hace legibles una serie de movimientos sucesivos realizados durante su



1. Éste no es el título original de la obra, sino uno que me rondaba en la cabeza desde hace unos años y que recordé un tarde en que hablaba por Skype con June mientras miraba fotos de la escultura en el ordenador. Entonces se me ocurrió que ése podría ser un buen nombre para la escultura y se lo comenté a June.

Algunas esculturas que conozco han rendido homenaje en su título: *Homenaje a Velázquez*, *Homenaje a Malevich*, *Homenaje a Mallarmé*, *Homenaje a Leonardo*. Las personas objeto de homenaje eran pintores, poetas y escultores. La expresión “rendir homenaje” tiene sus orígenes en un ritual del medievo que implica el cumplimiento de una promesa de por vida a través de un gesto, arrodillarse, y una frase, “Me hago vuestro hombre”. Delphine Seyrig (1932-1990) fue actriz. Más allá del capricho personal, siempre una buena razón, detrás del acto de unir el nombre de una actriz a una escultura se encuentran la serie de relaciones que percibo entre una y otra. Una de ellas es la capacidad de Delphine Seyrig para ocupar y producir espacio, tanto en el cine como en la vida.

2. Estas dos variedades musicales son expresiones estéticas autónomas. Cuando la música entra en el cine, se convierte en una expresión subordinada, quedando limitada a proporcionar un fondo para las figuras que se mueven en la pantalla. En algunos casos, la situación cambia.

Dos películas interpretadas por Delphine Seyrig, *India Song* (1975) de Marguerite Duras y *Golden Eighties* (1986) de Chantal Akerman coinciden en un mismo largo plano general con una pareja de baile en el centro del cuadro. En las dos, el estilo del relato fílmico es antinaturalista, aunque sus acercamientos o, mejor, distanciamientos sean distintos: *Golden Eighties* se atiene a las convenciones del musical, que presuponen la suspensión de la incredulidad por parte del espectador; la *nouveau roman* de Duras se resuelve en una sucesión de *tableaux vivant* a los que se superponen voces fuera de campo.

En la escena final de la película de Akerman, una joven rubia rompe a cantar

en medio de un pasaje comercial con suelos de mármol. Haciendo las veces del coro griego, relata el fin de la película mientras, a su lado, Delphine Seyrig abraza y baila con una joven inconsolable vestida de novia. La joven rubia no hace más que repetir lo que el público ya ha visto. Éste, al escuchar el relato en forma cantada y bailada, ve lo ya visto más vívidamente.

Una pareja baila en el salón del embajador francés en Calcuta. Es la escena central de *India Song*. La mujer es la esposa adúltera del embajador. El hombre es cada vez un hombre diferente, aunque siempre parezca el mismo. Bailan con languidez al son de temas instrumentales. La música es absoluta, no representa ni cuenta nada. Ocupa y detiene el espacio y el tiempo de la pantalla, dotando a la imagen de los bailarines de una cualidad abstracta.

Sea absoluta o programática, la música, fondo y figura en las dos películas, es el medio por el que se deslizan los cuerpos, permitiendo que éstos se muevan, se separen y se encuentren.

3. Tres esculturas modernas sobre el escenario de un plató de televisión en 1971. El escenario consiste en una serie de módulos geométricos de acabado brillante de disposición similar a las piezas de un Tangram. La estructura exenta recuerda vagamente a las fotografías en blanco y negro de una instalación de Robert Morris. Si se cuenta aquella, son cuatro, no tres, las esculturas modernas que aparecen en la pantalla. O, mejor, son cinco: a las tres esculturas de hierro y la tarima hay que sumar una Delphine Seyrig rubia que canta mientras las cámaras realizan tomas en picado de su rostro, su figura y el conjunto escultórico.

La puesta en escena realiza un guiño a *El año pasado en Marienbad* (1961) de Alain Resnais. Delphine Seyrig no se presenta ya como una esfinge enigmática rodeada de estatuas en un jardín simétrico. Sentada sobre una tarima, canta y sonríe a la cámara acompañada por tres esculturas abstractas. Hay algo en la puesta en

proceso de construcción: primero, la apertura de una revista por varias páginas y su despliegue en dos planos; más adelante, el seccionamiento de estos dos por parte de un tercer plano perpendicular, el proyectado por una plancha de metal. A esta serie de movimientos se unen los de los desplazamientos de los cuerpos a su alrededor. La combinación de movimientos produce diversos efectos de dinamismo en *Homenaje a Delphine Seyrig* y en la persona que se la encuentra⁴.

Una quinta descripción tentativa:

La escultura pertenece a la tipología de la estatuaria. Las dos estatuas, la figura blanca en plano americano y el busto oscuro, proceden del número de noviembre de 1968 de *Nova*, revista femenina británica descrita en su día como “una nueva revista para una nueva mujer”. ¿Cómo produce *Homenaje a Delphine Seyrig* estatuaria a partir de dos fotografías de una revista? Lo hace través del despliegue del ejemplar de *Nova* en un plano horizontal y otro vertical. De esa manera, en lo que parece algo así como una inversión óptica de la reducción del objeto tridimensional a imagen plana del sistema de representación diédrico, la figura blanca en plano americano y el busto oscuro escapan del encierro de la página, pasan a ocupar un volumen y se convierten en estatuas.

El anhelo de la estatuaria es que una estatua se le aparezca al espectador como algo siempre nuevo, tal y como la revista *Nova* se quería a sí misma, y quería a sus mujeres. O mejor, que una estatua sea atemporal, vieja a la vez que nueva. Para comprobarlo, no hace falta más que ver lo que sucede tras la operación de despliegue en alas de mariposa de la publicación destinada a “mujeres intelectuales, políticamente radical y bellamente diseñada”⁵. Del despliegue, surgen dianas cazadoras, venus saliendo de las aguas, esfinges egipcias y bustos de Nefertiti; vistas renovadas de la estatuaria clásica que pasan

de existir en la economía bidimensional y volátil de unas imágenes de papel a la de las formas sólidas que ocupan un volumen en el espacio.

Quien esté leyendo esto puede hacer la prueba con la revista de papel cuché que sostiene entre las manos: abrir la revista, desplegarla como las alas de una mariposa y, solidificada en ese punto, rodearla y comprobar qué encuentros fortuitos y configuraciones escultóricas en movimiento surgen del despliegue, qué retrato de época producen.

Una sexta descripción tentativa:

La escultura pertenece a la categoría de la “escultura rota”. En *Homenaje a Delphine Seyrig*, la rotura en la escultura se produce por acción de un seccionamiento: la plancha de metal que atraviesa las hojas de la revista *Nova* saja y mutila rostros y cuerpos.

Hay que precisar aquí que la de “escultura rota” no es per se una categoría escultórica. De hecho, ninguna estatua se produce rota. Sin embargo, la realidad es que en el mundo existen millares de estatuas rotas. Esta circunstancia numérica obliga a detenerse un rato en la pseudo-categoría. Así, si ante una jarra con el asa rota, la reacción primera es pensar en accidentes fortuitos y torpezas domésticas, pequeños cataclismos próximos a las catástrofes naturales, la actitud cambia cuando el objeto roto es una estatua: un brazo que cubría con modestia un pecho y cuya ausencia deja al descubierto; una nariz achatada, mochada, que resta dignidad al rostro; una cabeza seccionada a la altura del labio superior, dejando una boca entreabierto en el gesto de decir algo. Delante de una estatua rota, instintivamente se piensa en actos premeditados de violencia realizados al margen de las contingencias del fenómeno natural⁶.

Llegados a este punto, es mejor regresar de nuevo a *Homenaje a Delphine Seyrig*: ¿lleva su contemplación a pensar en sujetos anó-

escena televisiva, inevitable *playback* incluido, que hace que el resultado sea algo artificioso. Un elemento entra en fricción con la imagen construida:

“No hay mucha diferencia entre una hormiga y yo (...).

Probablemente yo le parezca inmensa, suponiendo que me vea”.

Delphine Seyrig publicó *Une fourmi et moi* como cara B de un single que salió a la venta también en 1971. En su letra, la actriz venía a decir con leve ironía que era algo más que una musa silente, un icono indolente o una imagen fetiche. Que, más que un objeto escultórico, una quimera o “una aparición”, era “una mujer”, como le espetara a un pasmado Jean-Pierre Léaud en *Besos robados* (1968). Una mujer –se infiere de la letra, centrada en la existencia pequeña y sin sobresaltos de una hormiga- trabajadora.

4. Un bodegón improvisado sobre la encimera de una cocina: un mechero, un *walkman*, un cenicero, un paquete de Marlboro y una mano que sostiene un cigarrillo. La cámara de vídeo asciende por la mano y se detiene en una amplia sonrisa y en unos ojos que se iluminan y asienten en reconocimiento. El sonido que sale del *walkman* es el responsable de producir esa súbita animación en un rostro.

La voz de Delphine Seyrig produce algo, hace reír y sonreír a Chantal Akerman. El sonido de la voz de alguien que ya no está posee una rara cualidad, la de evocar a esa persona con una claridad y una precisión que su imagen filmada no alcanza a tener. Separada del cuerpo, una voz es capaz de colarse en cualquier sitio, afectando y, literalmente, moviendo a quien allí se encuentra.

Tan icónica y característica como su imagen, la voz ronca y aterciopelada de

Delphine Seyrig se separó de aquélla en más de una ocasión. Hizo su camino como voz en *off* en películas, documentales y piezas de danza. El particular timbre de su voz de violoncelo, tal como la definió el actor Michael Lonsdale, era producto de un problema físico, unos nódulos en las cuerdas vocales.

“Una mujer de una voluntad enorme”. La gestualidad desbordante de Akerman mientras fuma y habla en su cocina hace que de pronto comprenda esas palabras en francés, idioma que desconozco. Delphine Seyrig fue actriz e interpretaba los papeles que otros escribían con exquisita voz de violoncelo. Además, era una feminista concienciada y tenía una enorme voluntad. La voluntad mueve montañas.

En 1981, dirigió *Shut Up & Be Pretty (Sois belle et tais toi!)*. El documental recoge las voces de actrices que hablan de su experiencia en la industria del cine. “Cállate y estate guapa” emplea en su título la disociación estructural entre sonido e imagen propia de la imagen filmica para señalar otra disociación, aquélla de la que son objeto las mujeres. Dueñas de sí y de sus herramientas de trabajo (cuerpo y voz), las actrices guapas y famosas hablan de su falta de control sobre el proceso y su resultado, la imagen bella que aparece en pantalla. Como lo mostraban los movimientos de cámara sobre el rostro en *El año pasado en Marienbad*, la belleza es silenciosa y estática. Y cuando una actriz bella finalmente habla, ese hablar es un hablar ventrílocuo.

La vivencia de Delphine Seyrig como sujeto-mujer se veía inevitablemente cruzada por su vivencia como sujeto-actriz. El estatus del intérprete es paradójico: aunque al interpretar crea, nunca alcanza la categoría de autor o autora. Así, el decir de un intérprete es un hacer en la medida en que cualquier acto lingüístico es una acción que produce efectos. Pero su acción lingüística se realiza en el teatro y no en la vida. Es un decir representado.

El gesto de Delphine Seyrig de colocarse fuera de campo en *Shut Up & Be Pretty* era necesario. Para hablar de lo que quería hablar y hacerlo tal y como quería hacerlo, tenía que salirse del encuadre. La búsqueda vital de la actriz se caracterizó

nimos cuya intención es infligir sufrimiento? Pero, ¿a quién? Las estatuas no sufren. Aunque rotas y mutiladas, nunca pierden el gesto sereno y vacío de expresión propio de la estatuaria clásica. Léase por ejemplo la leyenda que acompaña a la cabeza seccionada como a cuchilla: “If I Don’t Wear My Ear-rings They Think I’m A Fella”. Mirando con detenimiento la cabeza, no es posible encontrar el pequeño corte en el lóbulo de la oreja que certifique que la estatua parlante y silente ha llevado alguna vez pendientes.

Apéndice a la sexta descripción tentativa:

En la escritura de este texto me han acompañado dos libros de mi madre cuyas portadas forman parten de mi imaginaria personal desde la infancia. Después de pasar años en distintas baldas de su casa, los dos han venido a juntarse en este texto gracias a *Homenaje a Delphine Seyrig*.

Lingüística Española de Vidal Lamíquiz (1975) y *Cartas a una idiota española* de Lidia Falcón (1974) son dos libros raros entre los de mi madre, entre otras razones, por la insistencia “española” de sus títulos. Sus portadas tienen una composición similar: un fondo blanco, una fotografía recortada en el centro y tipografía negra. Al mirarlas ahora, descubro algo nuevo en las figuras femeninas recortadas contra el fondo blanco. La una junto a la otra me recuerdan a dos ejemplares de escultura rota, al busto oscuro y a la figura en plano americano de *Homenaje a Delphine Seyrig*.

La figura retratada en el libro de Falcón guarda similitudes formales con la figura blanca de la escultura. La “idiota española” es una joven que posa como para una foto de carnet, maquillada como una muñeca y saliendo de un cubo de basura mientras le rodean trapos viejos y periódicos arrugados. Se imagina que, para componer el forzoso plano americano, la joven está arrodillada dentro del cubo.



por tratar de dar, tanto dentro como fuera de la pantalla, con un lugar de encuentro entre la representación y la acción que, más allá de autorías, le permitiera convertirse en sujeto de su decir y de su hacer.

5. Los rasgos que definían a *Nova* y a sus lectoras resultan aplicables a otra mujer coetánea. Delphine Seyrig fue una mujer intelectual y fue ideológicamente radical. De ella, también podría decirse que estuvo “bellamente diseñada”, siempre que se entienda el diseño como una acción reflexiva. No como algo que un sujeto hace a un objeto, sino como algo que un sujeto se hace a sí mismo, y que modela una forma concreta de subjetividad.

Dar forma a la “nueva mujer” en el último tercio del siglo XX. Poco queda en ella de la estatua blanca de *Le Sang d’un poète* (1932) de Jean Cocteau. En la película, el poeta del título pega unos labios a su musa escultórica e, inmediatamente, ésta se anima y rompe a hablar en forma de una Lee Miller cubierta de escayola. La estatua de la nueva mujer tampoco recuerda a Eliza Doolittle, la florista de *My fair lady* (1964) que, de la mano de un lingüista, adquiriría el habla de una dama. Sin Pigmalión de por medio, la estatua de la nueva mujer hablaba. Y, ya fuera fina o malhablada, lo hacía por sí misma.

“Liberadas de los prejuicios de la simpatía, de la discreción, de la opinión pública, de la moral, del respeto a los culos, siempre horribles, sucias, viles, las SCUM llegan... a todas partes... a todas partes... lo han visto todo (...) quieren vibrar, despegar, surgir.”

En 1975, el año en que desaparecía *Nova*, Delphine Seyrig creaba junto a Carole Roussopoulos e Iona Wieder *Les Insumuses*, proyecto compartido de producción de subjetividad a través de las imágenes. El colectivo de musas insumisas producía

un año más tarde *S.C.U.M. Manifesto*. Dirigida e interpretada por la actriz y Roussopoulos, la película retomaba el manifiesto escrito por Valerie Solanas en 1967, un texto rabioso que llamaba a las mujeres a la insurgencia.

Los 28 minutos de película se resuelven en un único plano fijo de una mesa. Sobre ella, a la izquierda, una máquina de escribir; en el centro, un monitor de televisión; y, a la derecha, un micrófono y un libro. Sentadas a los lados, dos mujeres de perfil. La de la izquierda, teclea las palabras del *S.C.U.M. Manifesto* que le dicta la de la derecha leyendo de un libro. Las dos fuman, siempre de perfil. La fotografía de Solanas en la portada del libro y la pantalla de TV son las únicas “caras” que miran directamente a cámara.

Al final de la película, mecanógrafa y lectora abandonan sus tareas, se ponen a fumar y suben el volumen de la televisión. Son las noticias. Consigo entender algunas palabras: “Plaza de Mayo”, “violencia”, “Buenos Aires”, “terrorismo de estado”, “Belfast”, “manifestación de mujeres”. 1976 fue el año del golpe militar en Argentina, pero no sé qué pasó ese año en el Norte de Irlanda. Busco en Internet y me entero de que el 14 de agosto de 1976, 10.000 mujeres, católicas y protestantes, se manifestaron a favor de la paz por las calles de Belfast.

La imagen resultante produce un tipo de subjetividad y de estatuaria muy concretos. Las dos mujeres que no miran a cámara se presentan de la misma manera que los objetos y herramientas que manipulan. El tipo de estatua que conforman lleva inevitablemente a la Grecia Clásica. No a las esculturas de Policleteo y Fidias, sino a las figurillas de perfil que decoran los vasos griegos, retratadas junto a otras en gestos cotidianos como tocar una flauta o sostener una jarra.

6. Es posible por el contrario imaginar una catástrofe natural que, en lugar de provocar la rotura de un florero o una jarra, produce potencialmente una estatua completa. Una escena cinematográfica recoge uno de esos raros momentos de producción de

La idiotez del título del libro y de la postura de la foto tiene su origen iconográfico en *La tonta del bote*. En el cartel de la película dirigida por Juan de Orduña en 1970, Lina Morgan aparece con expresión atolondrada dentro de una lata gigante de la que salen trapos viejos y periódicos arrugados. Pilar Millán Astray escribió la pieza teatral *La tonta del bote* (1925) durante la dictadura de Primo de Rivera, como actualización sainetesca de *La Cenicienta*. Durante el tardofranquismo, el modelo de feminidad en oferta parecía no haber cambiado mucho: en lugar de arrodillarse frente al altar, la idiota setentera lo hacía dentro de un cubo mientras se preparaba para la foto⁷.

La “idiota española” a quien Falcón escribía sus cartas era Eva Forest, quien pocos meses después ingresaría en prisión (desde donde escribiría otras cartas también publicadas en un libro). Cada una de las *Cartas* recoge una situación concreta y va acompañada de las ilustraciones de Nuria Pompeia. Abro el libro por la página 112, en la carta “Manifiesto de acusaciones contra el ginecólogo”, y me encuentro con una ilustración. La imagen es una variación iconográfica, de dibujo ligero y naïve pero semánticamente amarga, de la foto de portada y del cartel de *La tonta del bote*. Una mujer joven asoma la cabeza desde un cubo de basura de hospital mientras mira con sorpresa cómo un cirujano armado de una sierra marcha complacido llevándose la parte inferior de su cuerpo debajo del brazo. Seccionada limpiamente, la parte inferior parece intacta, como la de un maniquí. No hay duda ahora de que la figura en la portada del libro de Falcón es una escultura rota.

Por su lado, la cabeza de barro de *Lingüística Española* guarda más de una similitud con la fotografía de Elaine DelMar en *Nova*. O mejor dicho, con su parte inferior seccionada en *Homenaje a Delphine Seyrig*. Si la boca de la cantante de jazz habla en inglés (“If I Don’t Wear My Ear-rings They Think I’m A Fella”), el color de su

piel habla de un pasado de dominio colonial, esclavismo y travesía intermedia.

Si se sigue el título del libro de Vidal Lamíquiz, la cabeza seccionada en su portada habla en castellano. A finales de los años 70, el color oscuro de su piel resultaba, o así me parecía, enigmático e incongruente: la piel de la lengua castellana era clara como la de los habitantes de Castilla, y el pasado colonial español estaba unido a una fecha lejana, 1492, y a una idea difusa de hermanamiento con países al otro lado del Atlántico. Sin embargo, a finales de los años 70, los labios de barro de la Lingüística Española no hablaban en castellano, sino que me decían “Suasir”. Hablaban por boca de mi madre, a quien recuerdo pronunciar la palabra en presencia del libro, para luego mostrarme su transcripción gráfica que, inexplicablemente, decía “Saussure”⁸.



forma. Delphine Seyrig no aparece en la escena, pero sí un eco suyo: Ingrid Bergman, otra actriz rubia, cosmopolita e independiente que la actriz franco-suiza nacida en Beirut y criada en los Estados Unidos citó como referencia.

En la anteúltima escena de *Viaggio in Italia* (1953), los Joyce, una pareja inglesa a punto de divorciarse, visitan Pompeya. Interpretados por Bergman y George Sanders, el hombre y la mujer van a asistir a un momento excepcional. Un equipo de arqueólogos ha detectado un vacío debajo de la capa de lava solidificada que cubre la ciudad. Poco a poco, vierten yeso en unos agujeros practicados en la lava, dando forma al hueco invisible bajo la materia geológica. El método escultórico del moldeo a la cera perdida aplicado al espectro de una forma. Poco después, y ante la mirada atenta de los Joyce, los arqueólogos retiran con cuidado la lava pulverizada. Los cepillos hacen aflorar dos formas blancas de yeso, las de los huecos dejados por los cuerpos de un hombre y una mujer a quienes la erupción del Vesubio sorprendió dormidos. Bergman se aleja corriendo.

7. El mismo año en que Morgan se retrataba dentro de un bote, Brigitte Bardot prestaba su cabeza a Marianne, la figura alegórica que representa los valores de “libertad, igualdad y fraternidad”. La protagonista de *Y Dios creó a la mujer* (1956) será la primera Marianne de una serie de actrices, cantantes y modelos famosas que cederán su rostro al símbolo nacional francés. No resulta extraño que en este listado de mujeres bellas y modelos de feminidad (Mireille Mathieu, Catherine Deneuve, Inès de la Fressange, Laetitia Casta...) no aparezca el nombre de Delphine Seyrig.

8. Cómo el hecho de tener un familiar como Ferdinand Saussure, lingüista y padre del estructuralismo, pudo afectar a su sobrina nieta no lo sé. O tal vez sí. Quien habla, también hace y produce con ese decir. Delphine Seyrig sabía que eso era importante.

Saussure era su tío abuelo por vía materna. En las escasas notas biográficas que he encontrado de Hermine de Saussure, madre de la actriz, se dice que fue especialista en Rousseau, otro nombre con doble “s” (pronunciado “Rusó”). También se cuenta que fue navegante en solitario y aventurera.

