

“Die Stelle, an der er dem Unerkannten ausfsitz”.
[La heautoscopia *punctualizadora* de Amparo Sard].

Fernando Castro Flórez.

“Me caigo de sueño. Caigo en el sueño, y si caigo, es por efecto del sueño. Como me caigo de aburrimiento. Como me caigo de angustia. Como caigo, en general. El sueño resume todas las caídas, las reúne. Se anuncia y se emblematiza bajo la enseña de la caída, del descenso más o menos rápido o del hundimiento, del desfallecimiento. Esto se agrega a ello: como desfallezco de placer o de pena. A su turno, esta caída, en una u otra de sus versiones, se mezcla con las otras. Cuando caigo en el sueño, cuando me hundo, todo se vuelve indistinto: el placer y la pena, el placer mismo y su propia pena, la pena misma y su propio placer. El paso de uno a otro engendra el cansancio, la lasitud, el tedio, el letargo, la desconexión, el desasimiento. El barco suelta suavemente amarras, y deriva”¹.

Ya no hay tabla a la que agarrarse en medio del temporal, tras el naufragio, ni tenemos legitimidad (filosófica) para instalarnos en altos templos desde los que contemplar la desgracia generalizada del mundo; la aristocrática ruta del melancólico está, literalmente, pavimentada por el turismo vertiginoso que quiere ver lo que está programado. La inquietud, la angustia y la incapacidad para afrontar el trauma están mal superados, camuflados, en una movilización que, como sabemos, tiene “todo incluido”. Amparo Sard, de forma intempestiva, encarna, en todos los sentidos, la primordial experiencia del naufragio o, mejor, se somete al límite del ahogamiento. Esta artista, con una mezcla de virtuosismo sin malabarismos y radicalidad sin propaganda ortopédica, ha ido construyendo o, mejor, “cosiendo” una rara “autobiografía”, vestida con ropa ceremonial, miriñaques o el traje de primera comunión cuando hace tiempo que ese rito quedó atrás. Su obra es una alegoría de la condición humana que brinda una visión tanto de belleza como de monstruosidad de la pérdida de identidad. Ella se adentra en una zona de sombra, dar cuenta de todas las incertidumbres que nos constituyen. Su posición no es la del héroe que quiere gozar de aquello que es mortal aceptando las “ataduras”; al contrario, Amparo Sard se arroja al territorio del riesgo, convirtiendo el río heracliteano de las metamorfosis en agua mortal metonímicamente materializada por el espejo que invierte lo mismo como si el otro, aquel que nombra el deseo, pudiera presentarse.

El trabajo de Amparo Sard, según apunta Beatrice Salvatore, es una reflexión íntima sobre la condición humana, “sobre las dudas y angustias que acompañan las decisiones y las acciones de todos los días”. Se trata, en buena medida, de un análisis de los

¹ Jean-Luc Nancy: *Tumba de sueño*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2007, p. 11.

recodos sombríos de la existencia humana, una meditación plástica sobre la identidad contemporánea, siempre más incierta y por redefinirse, eternamente entre la indecisión y el error. Sard subraya el *punctum*, el estigma² de lo real por medio de una impresionante *trama* en la que proyecta su propia imagen para dar, entre otras cosas cuenta, de la falocrática imposición de la mujer en el (no)lugar de la falta³. En sus obras se materializa una *libido femenina* que revela que es posible *pespuntear* o perforar una historia diferente, esto es, que cabe dar cuenta de la pulsión de muerte sin caer en el imaginario patriarcal o recurrir a la teatralización histérica, acercándose a la experiencia de las alucinaciones *autoscópicas*⁴. Oliver Sacks indica que el doble autoscópico es literalmente una imagen especular de uno mismo, con la derecha transpuesta a la izquierda y viceversa, que hace de espejo de las propias posturas y actos. El doble es un fenómeno puramente visual, sin identidad ni intencionalidad propia. No tiene deseos ni toma iniciativas; es pasivo y neutral. En cierto sentido, lo que *hacen* las imágenes y proyecciones subjetivas de Amparo Sard tiene que ver más con la *heautoscopia*, una forma extremadamente rara de la autoscopia, donde hay interacción entre la persona y su doble. El doble heautoscópico es capaz de hacer, dentro de unos límites, lo que se le antoje o puede permanecer inmóvil, sin hacer absolutamente nada, aunque, con frecuencia, puede provocar pánico⁵. Con enorme brillantez, Amparo Sard reformula el tema del *doppelgänger*, un ser que en parte es uno mismo y en parte Otro, un motivo que ha tenido gran repercusión en el campo literario y en la estética gótica, sublimando las visiones de lo catastrófico para derivar hacia configuraciones más enigmáticas.

Amparo Sard declaraba en 2006 que sus papeles, perforados obsesivamente por alfileres, podían ser entendidos desde dos puntos de vista: “Por un lado los referentes (agua, maleta, tubo, silla, mosca, mujer, etc.) están contando algo dentro del rectángulo definido por el papel. Algo que está abierto al mundo de la libre interpretación. Pero por otro lado está el lenguaje en que me muevo. Un lenguaje subliminal. Un lenguaje que habla de lo bello pero sobre todo que te comunica con lo siniestro. Un ejemplo de esta sensación de siniestro la tendríamos cuando lo que parece vivo en realidad está muerto, como ocurre con las figuras de cera o los muñecos autómatas. O viceversa, cuando algo que debería estar vivo en realidad es objeto, como pasa con un brazo amputado, por ejemplo”⁶. La *inquietante extrañeza* a la que remite Amparo Sard tiene que ver, según Freud, con algo que ha sido

² “Teoría contrapuntística o desfile de estigmas: una herida se abre sin duda en el punto de su singularidad, en el instante mismo (*estigma*), en su punta. Pero *en el lugar* de este acontecimiento, se abre paso, por la misma herida, la substitución que se repite en ella, y que sólo conserva de la insustituible un deseo pasado” (Jacques Derrida: “Las muertes de Roland Barthes” en *Cada vez única, el fin del mundo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005, p. 87).

³ “Ella permanece en el desamparo de su carencia de, falta de, ausencia de, envidia de, etc., que la lleva a someterse a dejarse prescindir de modo unívoco por el deseo, el discurso y la ley sexuales del hombre. En un primer tiempo, del padre” (Luce Irigaray: *Espéculo de la otra mujer*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 40).

⁴ “En su deliciosa historia de la migraña: “Migraine From Cappadocia to Queen Square”, Macdonald Critcheley describe este fenómeno en el gran naturalista Linneo: “A menudo Linneo veía a “su otro yo” paseando por el jardín en paralelo a sí mismo, y el fantasma imitaba sus movimientos, por ejemplo, agacharse para examinar una planta o coger una flor. A veces su otro yo ocupaba su asiento en el escritorio de la biblioteca. En una ocasión, mientras hacía una demostración a sus alumnos quiso ir a buscar una muestra a su habitación. Abrió la puerta rápidamente con la intención de entrar, pero se detuvo enseguida diciendo: “¡Ah! Si ya estoy ahí”” (Oliver Sacks: *Alucinaciones*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2013, p. 271).

⁵ “La heautoscopia dobla la propia identidad, se burla de ella o la roba, puede suscitar sentimientos de miedo y horror y provocar impulsos y actos desesperados” (Oliver Sacks: *Alucinaciones*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2013, p. 275).

⁶ Amparo Sard entrevistada por Amelia Aranguren, directora del Espacio 1 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía para la exposición conmemorativa del 160 aniversario de LOEWE, 2006.

reprimido y ha retornado: lo hogareño-familiar no puede, finalmente, ocultar la dimensión pulsional y, al mismo tiempo abismática, de los complejos infantiles. No son precisamente juegos felices los que encontramos en los papeles y videos de Amparo Sard, allí late el peligro, reina la soledad y el silencio, incluso se podría decir que todo ese imaginario roza lo *espectral*. Los impulsos emocionales *perforan* la superficie inmaculada para transparentar y encarnar en una invocación casi “táctil” la angustia.

Amparo Sard no despliega su producción artística como una performance “histórica” sino como una experiencia obsesiva, convencida de que el goce es una función vital pero tensada también en relación con el imaginario de la finitud, con la sedimentación del cuerpo como resto cadavérico⁷. “El artista –declara Amparo Sard– es obsesivo. Debe serlo. Las obsesiones son pasiones incontroladas. Un artista quiere controlar el mundo paralelo que crea en su obra. También queremos controlarlo todo en la vida real, pero tarde o temprano nos damos cuenta de que no es tan fácil”. Hay que salir del atolladero por medio de la creación más que del grito, sabedores de que no hacemos más que sobrevivir y que no podemos rechazar lo que *nos toca*. Amparo Sard, más que materializar el significante del Otro barrado (el padre muerto como correlato de una falta, de un vacío en el orden simbólico) perfora la superficie blanca de lo “textual” para dar cuenta del cuerpo extraño de la *extimidad*. Conviene tener presente que lo *extimo* es lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior, es, precisamente, lo *íntimo*, “el lugar donde uno se siente como en su casa”⁸. La dimensión de extrañeza y de familiaridad de las obras de Amparo Sard remite a la cuestión de *das Unheimliche*, al mismo tiempo que traza una suerte de “autorretrato cifrado”, en el que se arriesga a poner en marcha un pensamiento del afuera.

Se ha hablado, en torno al video en el que Amparo Sard aparece con el agua al cuello, de esta mujer como una Medea contemporánea. También cabría ver su semblante como un *apóstrofe*, una forma extrema de afrontar lo que nos atemoriza. Ella se arriesga a perder la cabeza porque no deja de pensar en que el sujeto siempre está ante la última oportunidad para resolver su problema. Como en aquel arcaico enigma que “resolviera” Edipo, lo inquietante y efímero, aquello que causa la perdición *eres tú*. Lacan, en su seminario *El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*, señala que se produce la aparición angustiosa de una imagen que resume todo lo que podemos llamar la revelación de lo real en aquello que es menos penetrable, de lo real sin ninguna mediación posible, de lo real último, del objeto esencial que ya no es un objeto, sino algo delante de lo cual todas las palabras se interrumpen y todas las categorías fracasan, el objeto de angustia por excelencia; sucede entonces que el sujeto se descompone y desaparece o, en un sueño, se produce el reconocimiento de su carácter fundamentalmente acéfalo. Amparo Sard llega, a través de sus obras, al “*Tú eres eso*” con semblante impávido, sin precipitarse en lo informe: su visión de la angustia es, en

⁷ “El sujeto obsesivo, en su posición de ya muerto, no hace más que subrayar y mostrar una característica intrínseca, lógica del sujeto. Con este *ya muerto*, radicaliza, lleva al límite, esta posición del sujeto, que sin duda, va de la mano de sus dificultades relativas al tiempo. Porque ya muerto tiene también el valor de eternizar su existencia, de hacerla inmortal, y a veces, de aparentar una vida desenfrenada, una vida que escapa a la muerte. Desde esta perspectiva, la obsesión escapa profundamente a la muerte, en el sentido en que la engaña. *Ya está muerto*, significa *más allá de la vida y de la muerte*. Por eso, el obsesivo indica en qué sentido del lado del Otro, del Otro del significante, ya está muerto. Y esto puede asumir el valor de que el Otro como tal no existe” (Jacques-Alain Miller: *Extimidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2010, p. 188).

⁸ Jacques-Alain Miller: *Extimidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2010, p. 15.

buena medida, un reflejo especular⁹. Precisamente es *El espejo de la muerte* (1929) de José Gutiérrez Solana una de las obras con las que establece un intenso diálogo Amparo Sard en esta fantástica muestra que ha realizado en el Museo ABC. Nos demoramos antes de que nuestra imagen se la trague el azogue, soñamos, mientras podemos, con ese mundo geométrico y alado con el que Grau Santos homenajeara a su madre en 1984. Amparo Sard materializa, valga la paradoja, lo fantasmal, sus piezas “*puntuales*”, con las que hace entrar en juego, según sus propias palabras, “los abismos del ser”¹⁰, nos *tocan*.

No es el momento de la desaparición de los velos o de la teatral subida del telón sino, como hace Amparo Sard, el de la aceptación de la *pantalla*¹¹. Hay que intentar atravesar (*traverser*) la fantasía, sabiendo que el sentido, tal y como mostraron Lévi-Strauss o Lacan, probablemente no sea más que un *efecto de superficie*, un espejismo, una espuma. La *lectura sintomal* denuncia la ilusión de la esencia, la profundidad o la completitud en beneficio de la realidad del recorte, la ruptura o la maduración. El arte está siempre intentando hacerse con la “otra escena”, esto es, con ese lugar en el que el significante ejerce su función en la producción de las significaciones que permanecen no conquistadas por el sujeto y de las que éste demuestra estar separado por una barrera de resistencia. Es la caída del sujeto *que se supone que sabe* lo que se opone a la noción de liquidación de la transferencia. El arte puede desbaratar lo que impone el síntoma, a saber, la verdad. En la articulación del síntoma con el símbolo no hay más que un falso agujero¹². El lenguaje está ligado a algo que agujerea lo real; los papeles de Amparo Sard son una perfecta materialización de ello. Nosotros (sujetos/barrados) necesitamos, para evitar disolvernarnos, *anudar* la experiencia, aunque sea con un decir-a-medias. Lo real se encuentra –apunta Lacan– en los embrollos de lo verdadero¹³. Lo real es siempre un fragmento, un cogollo en torno al cual el pensamiento teje historias; el estigma de lo real es no enlazarse con nada. Entre la pasión voraz y el sentimiento anonadante, podemos tener la impresión de que todo se disuelve en el sinsentido, en esos angustiosos errores que Amparo Sard no deja de mostrar, esa multiplicación de los agujeros que acaso no sean otra

⁹ Conviene recordar lo que dice Lacan al respecto: Visión de angustia, de identificación de la angustia, última revelación del *tú eres esto. Tú eres esto, que está lo más lejos de ti, esto que lo más informe*. Cfr. Jacques Lacan: *El Seminario 2. El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1983, pp. 240-241.

¹⁰ En una entrevista en torno a la exposición en el Museo ABC, Amparo Sard señala que su obra trata la idea de inmaterialidad, “lo fantasmal, lo evanescente, lo que se diluye como una versión más del otro mundo, el de los estados anímicos, abismos del ser”.

¹¹ “No debemos olvidar aquí la ambigüedad radical de lo Real lacaniano: no se trata del referente último que cubrir/embellecer/domesticar con una pantalla de fantasía. Lo Real es también y primariamente la pantalla misma, como obstáculo que distorsiona ya-siempre nuestra percepción del referente, de la realidad que tenemos delante” (Slavoj Žižek: *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Ed. Debate, Barcelona, 2006, p. 186).

¹² Cfr. Jacques Lacan: *El sinthome. El Seminario 23*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 24. La libido participa del agujero, lo mismo que otras formas con la que se representan el cuerpo y lo real, algo que, según declara el mismo Lacan, intenta alcanzar la función del arte.

¹³ “Esto fue precisamente lo que me condujo a la idea del nudo, que proviene de que lo verdadero se autoperfora debido a que su uso crea enteramente el sentido, de que se desliza, de que es aspirado por la imagen del agujero corporal que lo emite, a saber, la boca en la medida en que chupa. Hay una dinámica centrífuga de la mirada, es decir, que parte del ojo que ve, pero también del punto ciego. Parte del instante de ver y lo tiene como punto de apoyo. En efecto, el ojo ve instantáneamente. Es lo que se llama la intuición, por lo cual redobra lo que se llama el espacio en la imagen” (Jacques Lacan: *El sinthome. El Seminario 23*, Ed. Paidós, 2006, p. 83).

cosa que la multiplicación del hueco que surge en el sujeto tras la pérdida de los seres queridos¹⁴.

En la exposición en el Museo ABC, titulada *La otra*, Amparo Sard medita, en sus propias palabras, “sobre la inmaterialidad sobre lo fantasmal y evanescente, cuanto se diluye como una versión más del otro mundo. Entran en juego los abismos del ser, los estados anímicos. Es un análisis de sensaciones, una metáfora del otro yo”. Las obras tienen algo de “escenas retrospectivas” que hacen justicia a los estados ilusorios profundos o acaso sean respuestas a la emergencia o persistencia de lo traumático. Amparo Sard vuelve, una y otra vez, a perforar la superficie “inmaculada”, desplazando, a la manera freudiana, el principio del placer hasta una dimensión más sombría de *compulsión-repetición*. Sabemos que los sucesos traumáticos pueden conservarse en una memoria que no tiene que ver con la retrospectiva o el recuerdo sino con una dimensión distinta, aislada y no integrada.

En las piezas recientes, Amparo Sard intensifica su trabajo meditando sobre la cuestión los estados liminares: “El *límite* –anota esta creadora– de una persona es la piel, si hablamos de algo palpable. El *límite* de su alma, o de su esencia, o de lo verdaderamente importante es otra cosa algo más compleja. Y casualmente, en matemática el *límite* sirve para calcular hacia donde se dirige una tendencia y así intuir lo que se avecina”. La noción de *ser fronteriza* y *ontología del límite* que desarrollara Eugenio Trías está en sintonía con la interrogación que plantea Amparo Sard sobre los límites hacia los que *tendemos*. Lo que le interesa no es tanto la topología cuanto la pulsionalidad, esto es, frente a lo trazado geoméricamente o clarificado matemáticamente, se buscaría desplazar lo instintivo hacia una “poética pulsional”, una delimitación del proyecto vital a partir de los emplazamientos experienciales¹⁵. Una de las piezas recientes materializa un “extraño saludo” o una toma de conciencia corporal: tres manos se sujetan por el antebrazo y conforman un triángulo o una banda de moebius. Amparo Sard nos sitúa en el *nudo existencial* en el que, según sus propias palabras, “los límites no dan un resultado, dan una orientación. Podemos tomar decisiones o tener reacciones que modificarán de alguna manera una realidad, pero *solo la desencajarán un poco*. Porque tanto por la experiencia como por la genética vamos a seguir un patrón aproximado”. En este último proyecto de Amparo Sard sobre el límite, la escultura principal es un enorme salvavidas suspendido y fragmentado. Da la impresión de que el espacio mismo estuviera siendo socorrido en una situación de naufragio tal vez porque el sujeto está incapacitado para comprender ese tipo de *no lugar*, pero también alude, como es explícito en el vídeo *Hauptpunkt*, a la necesidad de proteger a la naturaleza que está sometida a nuestro inmenso poder devastador.

¹⁴ “Son especialmente corrientes las alucinaciones engendradas por una pérdida y el dolor: sobre todo tras la muerte de un cónyuge después de haber estado juntos durante décadas. Perder a un progenitor, un cónyuge, un hijo, es perder una parte de uno mismo, y el dolor provoca un repentino agujero en la propia vida, un agujero que hay que llenar de algún modo. Esto presenta un problema cognitivo, perceptivo y también emocional, y el doloroso anhelo de que la realidad sea de otra manera” (Oliver Sacks: *Alucinaciones*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2013, p. 241).

¹⁵ “Matemáticamente hablando –apunta Amparo Sard en torno a sus últimas obras– los límites se calculan midiendo la fuerza que se aplica (la que hace que una constante cambie) y midiendo el tiempo de aplicación de esa fuerza o el tiempo que tarda en volverse a aplicar. Es decir, analizando el tiempo. En el comportamiento humano esas fuerzas o reacciones las pone el instinto. Pero después de leer un poco más me pareció muy interesante que diferenciaban entre instinto, más animal (y dependiente de la genética) y las pulsiones, más destinadas a las reacciones humanas, donde influye la experiencia”.

Hay en la obra de Amparo Sard una búsqueda de la certeza sensible, esto es, de la pasión corporal y de la intensidad de la tierra cuando todo está siendo empujado a una “virtualización” hipnótica. La sociedad de la obscenidad digital olvida el sustrato fértil del mundo que está más allá de la complicidad “neutralizada” del *like* del muro confesional cibernético. Amparo Sard siente la necesidad de proteger con una vitrina un arbusto calcinado o de perforar un papel para dibujar unas manos que se unen mientras en su piel germinan formas arborescentes. Con enorme intensidad se adentra en los dilemas de la personificación. “La personificación –escribe Oliver Sacks– parece la cosa más segura del mundo, el hecho irrefutable. Cuando pensamos en nosotros, nos vemos en nuestro cuerpo y consideramos nuestro cuerpo como algo que nos pertenece a nosotros y a nadie más: vemos el mundo con nuestros propios ojos, caminamos con nuestras propias piernas y estrechamos la mano con nuestra propia mano. También tenemos la sensación de que la conciencia está en nuestra propia cabeza. Desde hace mucho tiempo se presupone que la imagen corporal o el esquema corporal es una parte fija y estable de la propia conciencia, quizá en parte algo integrado, y en gran parte sostenido y confirmado por la retroalimentación propioceptiva procedente de los receptores de las articulaciones y los músculos que consideran la posición y el movimiento de nuestras extremidades. El asombro fue general, por tanto, cuando Matthew Botvinick y Jonathan Cohen demostraron en 1998 que una mano de goma, en las circunstancias adecuadas, podía confundirse con la propia. Si la mano real de un sujeto se esconde debajo de una mesa mientras la mano de goma está visible delante de él, y ambas manos se acarician en sincronía, entonces el sujeto sufre la ilusión, aunque sepa que no es más que eso, de que la mano de goma es suya, y que la sensación de ser acariciado se localiza en ese objeto inanimado, aunque con apariencia de vida”¹⁶. Amparo Sard nos seduce con esa “caricia”, traza el espacio imaginario en el que podría recuperarse el tacto y articula un nuevo *elogio de la mano*.

Las pulsiones son el hecho en el cuerpo de que hay un decir. Según Lacan para que resuene el *sinthome* es preciso que el cuerpo sea sensible a ello. “Es el cuerpo que tiene algunos orificios, entre los cuales el más importante es la oreja, porque no puede taponarse, clausurarse, cerrarse. Por esa vía responde en el cuerpo lo que he llamado la voz”¹⁷. Para Amparo Sard la totalidad de lo real está agujereado, la piel está marcada por orificios perfectos que ponen en cuestión la idea de “interioridad” convencional. Nuestros límites no están definitivamente trazados¹⁸, ni en lo físico ni en la dimensión del comportamiento. Si bien Amparo Sard apunta que su trabajo trata, de forma general, sobre la tolerancia¹⁹, no se trata, ni mucho menos, de un ajustarse a las reglas (a la

¹⁶ Oliver Sacks: *Alucinaciones*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2013, pp. 279-280.

¹⁷ Jacques Lacan: *El sinthome. El Seminario 23*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 18.

¹⁸ “Si ustedes pudieran ver todo lo que está ocurriendo en mis fibras nerviosas, todas mis entradas y salidas, no sería pues muy razonable trazar una línea alrededor de mí y decir “él está limitado” allí. Hay una cantidad de sendas por las cuales pueden trasladarse los mensajes y la información en este salón. Si ustedes quieren hacer un diagrama de la habitación quedaría algo así. Aquí tenemos una muestra: esta ficha es Gregory Bateson. Y las sendas atraviesan algo que quizá sea mi piel, pero la piel no es en sí misma una senda. Las sendas pasan a través de la piel. La piel es un asunto superficial. No es el bastón del ciego. Es la punta del bastón del ciego, pero no el bastón mismo” (Gregory Bateson: “Inteligencia, experiencia y evolución” en *La unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993, pp. 356-357).

¹⁹ “Todo mi trabajo –dice Amparo Sard– se va trenzando en torno a la tolerancia. Ese delicado puente entre uno y el otro, y por eso mismo aparece el otro yo, el que “deberíamos ser”. Cuándo decidimos cambiar el “sí” por el “no”, o viceversa. Ese corte, ese punto de inflexión que puede ser tan subliminal y tan intenso a la vez cuando hablamos de nuestro espacio vital. Esa tensión que se crea es lo que me interesa”.

postre represivas) de un “respeto abstracto al otro”, sino en un afán de comprender cómo podemos habitar en un mundo que se ha tornado inhóspito.

“Más que la inmaterialidad de “la otra vida” –apunta Amparo Sard– me gusta la inmaterialidad de lo psicológico. Es darle el peso de la carne muerta, peso muerto, a algo tan liviano y etéreo como el alma. Cortar el alma, la de las ideas, para analizarlas quirúrgicamente”. Según Lacan, el objeto del deseo se constituye libidinalmente en el fantasma no sólo porque corresponda a otro objeto, aunque fuese un objeto perdido, sino porque ya no hay más o simplemente no hay (pues a decir verdad nunca lo hubo) una correspondencia con cualquier otro objeto. Aquí es cuando surge la referencia al *agujero de lo real*²⁰ que propiamente designa ese proceso en el que todo lo expulsado de lo simbólico reaparece en lo real²¹. Los dibujos y esculturas agujereados de Amparo Sard “materializan” lo fantasmal que remite a una historia de deseos y pérdidas. El acto de agujerear que no tiene que ver con los impulsos de los “niños destrozones” sino como una compulsión de repetición que acaso podríamos situar en relación con el juego (freudiano) del *fort-da* que no tiene solamente que ver con la distancia con respecto a lo materno sino con la conformación masoquista de la sexualidad²². La superficie blanca sobre la que trabaja Amparo Sard tiene la presencia del espacio dispuesto para el dibujo o la escritura pero también puede remitir, en el contexto psicoanalítico, a la dimensión libidinal y a eso que Lacan denomina *laminilla*²³.

La estética de Amparo Sard no funciona como una *heautoscopia negativa*²⁴ sino como una suerte de *teatro energético*²⁵ en el que sus imágenes nos ponen en contacto con la

²⁰ Lacan, como he apuntado, considera que el objeto del deseo es un existente absoluto sin correspondencia. “Esta versión clasifica al objeto sin correspondencia como agujero en lo real. Ciertamente, va a confluir con la definición del objeto como objeto imposible (ya que lo imposible define en Lacan lo real como tal), pero la referencia a un agujero en lo real (aunque siga siendo una metáfora) le permitirá sobre todo a Lacan destacar que tal imposibilidad funciona topológicamente como un lugar, un lugar donde el sujeto puede volcar toda clase de cosas y especialmente las imágenes y los significantes puestos en juego en el trabajo del duelo” (Jean Allouch: *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, Ed. Literales, Tucumán, 2006, pp. 289-90).

²¹ Jacques Lacan: *Le désir et son interprétation*, sesión del 22 de abril de 1959, (seminario inédito), p. 22.

²² “Genéticamente, la sexualidad es inseparable de la experiencia del fracaso; es decir, en otros términos, la posibilidad de placeres instintuales era ya en el pasado, desde el comienzo mismo, inseparable de la realidad del dolor, y era finalmente conquistada por él. En la vida humana, la sexualidad llega “en el momento equivocado” –pero es *creada* por ese momento equivocado... La sexualidad humana se constituye como una especie de fragmentación psíquica, como una amenaza a la estabilidad y a la integridad del yo (*self*) –una amenaza ante la cual es quizá sólo la naturaleza masoquista del placer sexual lo que nos permite sobrevivir” (Leo Bersani: *El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y arte*, Ed. El cuenco de plata, Tucumán, 2011, pp. 82-83).

²³ “La libido, como su nombre indica, no puede más que participar del agujero, lo mismo que otras formas con las que se presenta el cuerpo y lo real. Evidentemente, de esto modo intento alcanzar la función del arte. De alguna manera, está implicado en lo que se deja en blanco como cuarto término [lo simbólico, lo imaginario, lo real y el síntoma]. Intentaré sustancializar cuando digo que arte puede incluso alcanzar el síntoma. Es completamente lógico que le recuerde el mito llamado de la laminilla” (Jacques Lacan: *El sinthome. El Seminario 23*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2006 p. 41).

²⁴ “Hablemos del horror del espejo: la *heautoscopia negativa*, o desaparición de la imagen especular. No se trata únicamente de que en el día a día ante el espejo contemplemos el trabajo de la transitoriedad, la impermanencia y la muerte, sino de un acontecimiento de orden afectivo ciertamente dramático y desconcertante” (Alberto Ruiz de Samaniego: *Ser y no ser. Figuras en el dominio de lo espectral*, Ed. Micromegas, Murcia, 2013, p. 26).

²⁵ “Jean-François Lyotard cita un bello ejemplo de Hans Bellmer en el cual la representación se convierte en un problema: “Siento un intenso dolor en un diente, aprieto un puño, las uñas se clavan fuertemente en la palma de mi mano. Dos posibilidades. ¿Quiere esto decir que el gesto de la mano representa el sufrimiento del diente? Y, ¿a qué remite este signo?”. Lyotard habla aquí de una identidad modificada del

dimensión poética de la materia, con aquella naturaleza que late en nosotros, a pesar de todo. Lo que hace Amparo Sard es proponer la indecisión como fórmula suspendida “para alcanzar una identidad recompuesta”²⁶. El error es la consecuencia del despliegue imparable de la vida instintiva que no tiende hacia la totalización unitaria sino que nos arrastra y deja en lo fragmentario o en ese ámbito de espejismos que permite que la fantasía vuele²⁷. La misma creadora explica que la pieza *Con el agua al cuello* (2004) habla de la angustia causada por la indecisión: “cuando el auténtico yo se encuentra demasiado reprimido por el otro yo, aquel al que nos obliga la sociedad, es cuando se produce el impasse desestabilizador”²⁸. No hay, en última instancia, elemento simbólico sin la experiencia del desasosiego.

El elemento del agua hace referencia, en las obras de Amparo Sard, al tiempo que transcurre sin que se tome una decisión. Y pasar de la paralización *el error acontece*. En la serie de *El error* (2007-2008) aparece ahogándose en una suerte de ataúd-pecera o sentada atravesando una pared. En otras piezas sujeta un espejo y se refleja sin que ahí se establezca una relación “narcisista”. La acción del vídeo es una especie de ajuste corporal a una tabla en la que está recortada su figura. Da la impresión de que Amparo Sard estuviera aquí materializando lo que Bachelard llamara “el complejo de Ofelia”²⁹. En *Segundo error* da la impresión de que hubiera un espejo en el fondo del agua; la luz revela el sufrimiento en el rostro de la mujer y su demencial afán de intentar ir más allá. La angustia se alimenta de sí misma: el recuerdo de los errores amplifica esa sensación abismal. “Las mujeres de Amparo Sard, novias en suspensión, han perdido el pudor y el miedo, hace tiempo que se explican por sí mismas y transmiten sensaciones puras. No dependen de nadie, sólo de ellas, pero estarán encantadas en tu compañía. Atadas al mundo por cordones umbilicales de los que no se deshacen nunca, con el agua al cuello pero aún respirando, corren, vuelan en equilibrio precario, atraviesan paredes y aguas, para recomponerse de un soplido”³⁰. Y, sin embargo, esas *acciones excesivas* en las que falta el aire ponen en la mirada ajena el sedimento del pavor, queda la impresión del carácter insensato del sentido.

La angustia aparece y desaparece en el imaginario de Amparo Sard, atraviesa los agujeros, propone una visibilidad en el límite de lo apenas perceptible³¹. Su obra,

teatro, de la cual debemos partir si queremos pensar en un teatro más allá del drama. Lo llama *teatro energético*. Este no sería un teatro del significado, sino de “las fuerzas, intensidades, afectos presentes” (Hans-Thies Lehmann: *Teatro posdramático*, Ed. Cendeac, Murcia, 2013, p. 66).

²⁶ Antonio d’Avossa: “El sueño de la razón genera moscas” en *Amparo Sard. La Mujer Mosca*, Galería Paola Verrengia, 2005.

²⁷ “La vida instintiva del hombre se caracteriza por el desasosiego, la fragmentación, la discordia fundamental, la no adaptación esencial, la anarquía, que abren todas las posibilidades de desplazamiento, o sea de error: lo demuestra la experiencia misma del análisis. Además, puesto que el objeto sólo puede ser captado como espejismo, espejismo de una unidad imposible de ser reaprehendida en el plano imaginario, toda la relación objetual no puede sino estar afectada por una incertidumbre fundamental” (Jacques Lacan: *El Seminario 2. El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1983, pp. 256-257).

²⁸ Amparo Sard: texto sobre *Con el agua al cuello*, 2004.

²⁹ Cfr. Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, pp. 125-143.

³⁰ Pilar Garcés: “Un mundo de perlé” en *Art Report*, Sa Nostra, Palma de Mallorca, 2005.

³¹ “Pues la angustia significa a la vez la presencia de una ausencia y la ausencia presente, la existencia inexistente y la inexistencia de la existencia. En fin: la presencia invisible de aquello que no está allí. La angustia es, ciertamente, un estado de ánimo esencial, en ella tocamos a la manera de Schelling el *resto* incomprensible de la realidad” (Alberto Ruiz de Samaniego: *Ser y no ser. Figuras en el dominio de lo espectral*, Ed. Micromegas, Murcia, 2013, p. 14).

completamente *punctualizada*, nos toca³² y, aunque está atravesada por el agua, tiene el poder de imaginariamente quemarnos. Podemos recobrar aquella consideración de Antonin Artaud en *El teatro y la cultura* cuando reclama ser “como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras”³³. No le faltaba razón a este visionario que quería poner en escena la vida (en lo que esta tiene de irrepresentable) cuando señalaba que nuestra idea petrificada del arte se suma a nuestra idea de una cultura sin sombra, donde nuestro espíritu no encuentra sino vacío. El intenso *proceso de autorretrato* desplegado por Amparo Sard, en el que la subjetividad va de lo especular al abismo alucinatorio, del semblante al agujero negro de *rostridad*³⁴, afronta la dimensión del vacío sin pánico, pero también sin la necesidad de rellenar la realidad inquietante. Al contemplar sus obras, marcadas por los agujeros o los puntos, recuerdo aquella observación de Blanchot según la cual Giacometti habría alcanzado *un punto* en el que las cosas son irreductibles³⁵.

El espacio fantasmal-agujereado³⁶ no promete ninguna reconciliación ni hay catarsis que nos libere de las emociones turbulentas. Ya señaló Bufón en su *Historia natural* que “nunca penetramos en la estructura íntima de las cosas”. Las indagaciones *liminares* de Amparo Sard nos llevan, seductoramente, desde lo íntimo a lo inhóspito, de lo superficial al volumen, de lo blanco a la sombra, de la vigilia a la ensoñación. Sin duda, en esta artista hay una clara apuesta poética por los laberintos del sueño, por ese tiempo no mensurable en el que puede ocurrir lo imprevisto. Como Freud indicara, el ombligo de los sueños es *lo desconocido*, algo que está más allá de la reticulación del mundo intelectual³⁷. El arte establece una gozosa *demora*; es, particularmente en el caso de las

³² Podemos recuperar la idea de Barthes de la fotografía como lo Particular absoluto, la contingencia soberana, “el *Tal* (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable” (Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 31).

³³ Antonin Artaud: “El teatro y la cultura” en *El teatro y su doble*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1978, p. 14.

³⁴ “El agujero negro de la rostridad emite en cierto modo sobre la totalidad de la pantalla semiótica que constituye la conciencia reflexiva vacía, al tiempo que recentra el conjunto de las rostridades significativas. El agujero negro, en la medida en que contamina todos los modos de semiotización, se desplaza, invade el universo, y se apoya sobre cualquier punto de intensidad para sobredecodificarlo. Todos los puntos de cierre, todas las potencialidades de arborescencia se conjugan, entran en resonancia, para intentar impedir, absorbiéndolos en un agujero negro central, los impulsos rizomáticos de los diversos rasgos singulares que transportan las componentes semióticas” (Félix Guattari: *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2013, p. 242).

³⁵ “Cuando miramos las estatuas de Giacometti surge un punto en que ya no están sometidas a las fluctuaciones de la apariencia ni al movimiento de la perspectiva. Se las ve absolutamente: ya no reducidas, sino sustraídas a la reducción, irreductibles y, en el espacio, dominadoras del espacio por el poder que ellas tienen de sustituir la profundidad no manipulable, no viviente, la del imaginario. Este punto, desde el que vemos irreductibles, nos coloca a nosotros mismos en el infinito. Es el punto donde el aquí coincide con ninguna parte. Escribir consiste en encontrar este punto. Nadie escribe que no haya volcado el lenguaje propio a mantener o suscitar un contacto con este punto” (Maurice Blanchot: *L’espace littéraire*, Ed. Gallimard, París, 1955, p. 52).

³⁶ “El espacio del fantasma ya no es un espacio euclidiano, previsible, mensurable, sino otro: delirante, desbordante, agujereado” (Alberto Ruiz de Samaniego: *Ser y no ser. Figuras en el dominio de lo espectral*, Ed. Micromegas, Murcia, 2013, pp. 72-73).

³⁷ “En los sueños mejor interpretados solemos vernos obligados a dejar en tinieblas determinado punto, pues advertimos que constituye un foco de convergencia, de las ideas latentes, un nudo imposible de desatar, pero que al mismo tiempo no ha aportado otros elementos al contenido manifiesto. Esto es entonces lo que podemos considerar como el ombligo del sueño, o sea el punto por el que se halla ligado a lo desconocido. Las ideas latentes descubiertas en el análisis no llegan nunca a un límite y tenemos que dejarlas perderse por todos lados en el tejido reticular de nuestro mundo intelectual. De una parte más densa de este tejido se eleva luego el deseo del sueño” (Sigmund Freud: *La interpretación de los sueños*, vol. 3, Ed. Cátedra, Madrid, 1988, p. 152).

obras de Amparo Sard, una reclamación de una singular intensidad de la vida. Tenemos que tener la mente abierta a todo, ser capaces de establecer, en términos freudianos, una permanente “asociación libre”, esto es, trabajar en la dirección de una *radical excitación del sueño*, conscientes de que su reverso no es la realidad³⁸. Amparo Sard se adentra en lo desconocido a través de lo próximo, atraviesa el límite visible para acercarnos a lo que Freud llama *eine Stelle im Dunkel*, ese lugar en sombras que tiene que ver con “el ombligo de los sueños”. A través de los agujeros pulsionales tal vez pueda conseguirse una vida que no esté atrapada en las represiones primordiales³⁹. Cuando los párpados se cierran comenzamos a aproximarnos al otro “nudo en lo decible”, a esa experiencia del sueño que se prolonga en el arte como un proceso de alegorización que evita caer en el literalismo. Amparo Sard nos ofrece *epifanías* que son el resultado de lo que Jean-Luc Nancy llama “la tarea ciega del sueño”⁴⁰, sus manos enlazadas acotan un espacio en el que habita una existencia poética que nos atraviesa y hace pensar en el deseo del otro, en las singulares *punctualizaciones de la otra*.

³⁸ “El reverso del sueño no es la realidad, pues lo reminiscente puede hundirse, recibir en pleno rostro un golpe de remo, saltar en peces fragmentarios, pero si termina su aventura imbricada, adquiere precisiones que vuelan, ritmo de gorgona en el aire que se contrae” (José Lezama Lima: *Las eras imaginarias*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1971, p. 146).

³⁹ Cfr. las consideraciones sobre “*Das Unerkannte*” de Jacques-Alain Miller en “Nota paso a paso” en Jacques Lacan: *El sinthome. El Seminario 23*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 233.

⁴⁰ “El hecho de no ver se comunica con una posibilidad de suplencia o esperanza de la vista. No se ve en la sombra que de alguna manera podrá disiparse. Pero ver que no se ve nada y que no hay nada para ver, ver la vista pegada a sí misma como su único objeto, se asemeja a ver lo invisible, sin duda, pero sólo se asemeja a ello como su reverso, no pretende discernir lo invisible: es la tarea ciega del sueño” (Jean-Luc Nancy: *Tumba de sueño*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2007, p. 65).