

# ROSER BRU: FUGAS Y RETORNOS DE LO VIVO LEJANO

*María Nieves Alonso\**

“Sólo lo fugitivo permanece y dura”.

QUEVEDO

“El dibujo da existencia, todo lo dibujado es”.

LEONARDO

I

SE HA DICHO QUE LOS DIBUJOS de las pinturas rupestres tenían más el propósito de capturar una especie de sortilegio que de representar a los hombres y animales que allí aparecen. Es como si la línea, al mostrar la esencia del objeto, se hubiese apoderado de él con una fuerza mayor que la del acoso o la caza. Dibujar es un intento de poseer a través de la representación. Por otra parte, representar la muerte, el dolor, la ausencia, es un intento por conjurarlos. Al nombrarlos, trazarlos, dibujarlos, tal vez, se los aprehende y se los domina.

En otro lugar, Barthes ha escrito que la foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí y del cual han salido radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí. Importa poco el tiempo que dura la transmisión: la foto del ser desaparecido viene a impresionarme igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de lo fotografiado a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados... La fotografía no dice forzosamente “lo que no es, sino tan sólo y sin duda lo que ha sido” (Barthes, 1994).



María Nieves Alonso

\*Profesora de Literatura, Directora de Extensión de la Universidad de Concepción.

La fotografía no es inocente, transforma lo real, es huella y ante todo es "index". Restitución de una presencia: "Presencia que afirma la ausencia. Ausencia que afirma la presencia" (Dubois). El dibujo es el instrumento que nos ayuda a pensar sobre la forma, su función está lejos de ser la de reproducir la realidad. El verdadero dibujante no quiere enseñarnos cómo es la realidad, sino más bien cómo podría haber sido y en otro sentido es también un adelantado del futuro, es la extensión de la mano hacia un porvenir. Por eso su tarea oscila entre el entusiasmo y el terror. Todo determinado por el arte de mirar y el oficio de capturar. Se pinta con el cerebro, no con la mano, afirma Leonardo. Lo natural del hombre es la creatividad, para lograrla se vale tanto de la ciencia, como de la técnica y el arte. Mirar, conocer, poseer, animar, los ojos y las manos... el cerebro... la memoria... la voluntad. Lo importante no es saber hacia dónde se va, sino de dónde se viene, nos dice Jorge Luis Borges citado por Roser. Además, ¿quién habló de certezas?, ¿quién habló de victorias?, lo que hay aquí es pura resistencia; puros encuentros que permiten poblar el desierto con tribus, faunas y flores; puro reconocimiento y conjuro de las fuerzas de la finitud.

## II

Todo lo escrito es, la escritura da existencia. Y yo recuerdo que la crítica sobre Roser Bru es lúcida y diversa. Está llena de voces que dan otras palabras a esta artista de infinita mirada, heredera de muy buenos antepasados y uno de cuyos fuertes es la animación, la acción y efecto de animar, es decir, "infundir vigor a un ser viviente (...) infundir energía moral a uno; excitar a una acción, hacer que las obras de arte, hacer que las cosas parezcan dotadas de vida, dotar de movimiento a cosas inanimadas" (DRAE). Todo esto bañado por las luces y sombras de una historia de la que la pintora es testigo y a la que responde con el "estruendo mudo" del gesto que le permita transitar, "cobrar ánimo y esfuerzo para pasar" las zonas fronterizas del territorio del arte y la existencia.

Así, Enrique Lihn destaca su preocupación por la fotografía, la búsqueda de sus "imagos" en los fantasmas contemporáneos de la cámara. Roser pinta lo pintado y lo fotografiado. Pulsión gráfica. Pictogenia. Acertijo de la femineidad. Animitismo. Conversión del cuadro en "animita", sagrario o relicario: "Virginia Woolf, Gabriela Mistral, Edith Piaf, Violeta Parra, esas muertas punzantes, fotogénicas, pasto de los olvidos y las memorias" ("Acertijo de la femineidad", en Varios, *Roser Bru*, Santiago, Editorial Antártica, p. 22). La esencia de este arte, piensa Alexandre Cirici, es el metalenguaje, la forma que nace de la relación establecida entre las imágenes y sus entornos, entre los textos y las imágenes, entre los entornos y los textos ("La perfecta

coherencia de los conjuntos”, ob. cit., p. 29). Por eso, el miliciano que estalla en el aire en 1936 no es sólo la víctima que cae en España. “El transcurso del tiempo”, “50 años después”. España 1936. Chile 1973. “España en el corazón de Pablo Neruda”. “Canto a la muerte y resurrección de Lluís Companys”... Muerte y resurrección. Anima. Todo lo dibujado es y la memoria no será más inocente después de oír a Churchill decir que “todo lo que se ventila en España no vale la vida de un marinero inglés”. Pero no quiero pensar en los dichos del Primer Ministro.

La pintura de Bru –afirma Justo Pastor Mellado– es una extensión materizante de la práctica del grabado con la que realiza una doble resistencia: “por una parte contra la dictadura política, y, por otra, contra el reduccionismo analítico que sepultaba –y aún sepulta– la tradición pictórica chilena, negando las vicisitudes simbólicas y formales de su origen” (“La doble resistencia de Roser Bru”, ob. cit., p. 23). Roser remeda, parodia, vuelve a pintar y reescribe, exhibiendo sus filiaciones, su genealogía y sus diferencias. Resignifica de tal modo, dice Carlos Pérez Villalobos, que el prefijo *re-* no designa un exceso, una agregación, sino todo lo contrario, un receso, una resta, que quita, des-construye, en la sustancia del ícono biográfico todo lo que en ella disimula la ausencia. Distingue “entre conmemoración y recuerdo, como quien opone erección a pliegue (...), pone la imagen bajo el régimen del velamiento, de la mutilación, del desenfoque, del trazo inacabado, todas operaciones que quieren connotar el trabajo de la memoria –trabajo de aniquilamiento y reserva– y que devuelven a la efigie las huellas de la ausencia y el faenar de la muerte que los demarca”(Carlos Pérez Villalobos, “El recurso de la memoria”, ob. cit., p. 28). Pintura, pues, que no es huella de lo que ya no es (“el pasado clausurado”) sino rastro del fantasma (“lo que ha sido y retorna”).

Transcurso y permanencia en el tiempo. Son más de cuarenta los años de vigencia de esta obra que Adriana Valdés ha analizado como apasionante meditación sobre el cuerpo de la mujer, sobre la muerte y sobre la pintura, la mirada y la representación: “Larga meditación suya, pincel en mano, ésa es la pintura de Roser” (Adriana Valdés, “Cita con la pintura”, ob. cit., p. 9). Registro intenso de cambios enormes en la historia colectiva y personal a la vez que una notable coherencia meditativa, un hilo que no se pierde en las diferentes variaciones de los motivos recurrentes. Nada reaparece igual: pero todo reaparece en esta obra que Diamela Eltit descifra como lúcida y lúdica forma de persistencia de la mujer en la configuración de su propia gramática: “Roser Bru ejerce su propia manualidad al volver a recorrer este cuerpo que también le pertenece en el interior de la pintura nacional. Roser Bru, en tanto pintora, ha generado cuerpos y más cuerpos integrando, denunciando, confirmando su incesante hacer que la ha ubicado en los centros de un relato visual de indudable sentido cultural. Y, a la manera de una

fina y particular sintaxis, (se) ha retratado en la espera, espera del hijo, impacto del cuerpo". Embarazadas con brazos que esperan una lana inexistente, pues las parejas de estas madres aún no se presentan: "¿Quién falta?, ¿qué falta en esta escena?" ("La asombrosa cercana", ob. cit., p. 25).

Pedro Millar asegura que la obra de la hiladora de cuerpos así expandidos, así duplicados, procede de un tipo de pensamiento que señala siempre a la espiritualidad de los cuerpos y materias y María Luisa Borrás la enraíza de modo fundamental en Cataluña: "Me atrevería a situar el conjunto de su obra, tan personal e inconfundible, a medio entre las materias de Antonio Tàpies y el matizado colorido de Ráfols Casamada. Además, por su compromiso con la historia así como con los hombres y mujeres de su tiempo, sin embargo, creo que cabría situar su pintura en proximidad, quizás, a la de Guinovart" ("La obra comprometida de Roser Bru", ob. cit., p. 21). Ella viene, sin duda, de España, de su guerra, de sus poetas, de sus pintores, pero también procede de América, de Chile, de Frida Kahlo, de Gabriela Mistral, de Enrique Lihn, de Pablo Neruda, de las animitas... Ella procede, ella viene, ella anima, ella mete algo en el hueco de algunas piezas para darle solidez (DRAE). Ella anima sus fotos, se apropia de su ánima en una captura precisa, singular.

### III

Entre presencias y ausencias, el arte de Roser, el gesto de hilar y capturar, el deseo de celebrar y animar y el oficio de mirar. Mirar la muerte, descifrar el enigma, mostrar el horror, exorcizar el miedo.

Hay en las pinturas, dibujos, grabados, aguafuertes, serigrafías y buri-les de esta artista de memoria amorosa y rebelde un carácter elegíaco que yo quiero destacar y que parece proceder de, al menos, dos pasados, dos genealogías, dos líneas inevitablemente consanguíneas. Una de ellas, la de la antigua forma cultivada por Catulo, Tibulo, Propertio y Ovidio, se expande en nuestra lengua castellana, familiar y transgresora, desde que el Arcipreste imprecara y reclamara por la muerte de Trotaconventos y Jorge Manrique aceptara y se consolara de la muerte de su padre. Quevedo, Rodrigo Caro, Garcilaso, García Lorca, Miguel Hernández, Pablo Neruda, han sido algunos de los poetas que han tematizado la caída, la muerte a deshora, el transcurso del tiempo, la fugacidad de los bienes, la cogida y el *ubi sunt* tan potente de esta serie que siempre se pregunta: ¿Dónde están? ¿Qué se hicieron?

La tradición occidental de la elegía literaria y "Alturas de Macchu Picchu", gozne de la otra línea, de la otra tradición. La gran genealogía de los cantos aztecas, mayas, náhuatl, otomíes y quechuas que también preguntan y afirman, caen y se levantan:

¿He de irme como las flores que perecieron?  
¿Nada quedará de mi nombre?  
¿Nada de mi fama aquí en la tierra?  
¿Al menos mis flores, al menos mis cantos!  
¿Aquí en la tierra es la región del momento fugaz!

\*\*\*

¿Tienen raíz, son verdaderos los hombres? (...)  
Sin terminar dejamos las cosas.  
Por esto lloro,  
me aflijo. (...)  
Nuestra casa común es la tierra  
En el lugar del misterio, allá,  
¿También es así?

\*\*\*

El río pasa, pasa:  
nunca cesa.  
El viento pasa, pasa:  
nunca cesa.  
La vida pasa,  
nunca regresa.

Los unos y los otros, frágiles y expectantes, tratando de descifrar el rostro de la esfinge. En unos y otros la imprecación a la muerte y el dolor por la fugacidad de toda cosa. Pero he ahí el poema, he ahí el dibujo. Memoria y consuelo. He ahí la resistencia. Una resistencia que toma la forma, la hechura y el aspecto de palabras, líneas, manchas o esfumado de colores de poemas, dibujos y pinturas. El milagro del arte es entonces su artificio, su mentira es su don, su regalo es velarnos, ayudarnos a luchar con la angustiosa ansiedad por no morir que nos palpita adentro. Animar en el doble sentido o en sus múltiples sentidos: dar ánimo, dar alma, divertir, hacer permanecer...

Pintar un cuadro, escribir un poema, dice Pedro Salinas, dura siempre un punto más allá de la experiencia que recoge. Caer y recoger. La caída también como constante en esta historia. Roser trabaja y desconstruye la disyunción que con Quevedo podemos denominar cuna y sepultura y con Roser, vientre y sepultura.

El *ubi sunt* de las elegías cultas y de la tradición popular, las "animitas" de los caminos y de las gracias están aquí presentes. Muertos que conceden favores, que protegen, castigan y muestran, aparecen y reaparecen en estas pinturas cargadas de obsesiones, guiños y señales.

Así puedo entender la serie de los muertos notables de Roser, los héroes personales de esta pintora que tiene mucho de épica y que como

Manrique en su elegía famosa hace de su pintura historia de lo(s) mortal(es) y no relato de muerte.

Vida de honor, el mundo atrozmente fugitivo es la ocasión que se le ofrece al ser humano, al artista, para hacer algo y rechazar la indiferencia y el desaliento. Lograr una medida de grandeza. Eso han hecho, eso tienen todos los ojos, todos los rostros en que se mira Roser: Kafka y Milena, Frida, Gabriela, Enrique, una detenida desaparecida, los rostros del Fayum. Eso se ve en los ojos de Diamela, de Agna, de Tessa...

Dicen que son mortales. Aquí se sostiene que parecen (in)mortales. La infinita vida... más que la infinita muerte.

Conviene recordar, lo debí hacer antes, que, según el arte poética de Horacio, la elegía procede tanto de las ceremonias fúnebres (llantos e inscripciones en honor al difunto) como de las acciones de gracias votivas que acompañan a las obladas de los fieles. De allí proceden dos caracteres bien diferenciados de la elegía: la tristeza y el dolor por la muerte de alguien, pero también la alegría que se debe al amor, a la cosecha. Estas son las dos vertientes entre las que discurre leve, intensa, "subversiva", "levantisca", heterodoxa, áspera, la creación de esta artista catalana, chilena y española que pinta con tan gozoso afán, "con una especie de rara felicidad", tal vez porque sabe, como Nietzsche, que la vida sólo es posible por las ilusiones artísticas, que la *única* felicidad está en la creación. Esta doble vertiente que aparece y desaparece, se adelgaza o potencia en los dibujos y pinturas significados por el *entre* del que hablamos. Entre el principio de la vida y de lo erótico –las maternidades, las hijas, el pan, la sandía, ¿por qué no la granada?, la mesa de la paz, las epifanías– y el principio de la destrucción, de lo tanático: las caídas, las tomas, la desaparición de los cuerpos, la guerra estableciendo sus marcas en las líneas a través de las reiteraciones, las desfiguraciones, el desdibujamiento, el esfumado, las incisiones, el claveteado, el scotch. Hilando y deshilando la vida, hilando y deshilando la muerte. Las parcas y las hadas son hilanderas. También Roser usa el hilo, la madeja, ¡el pelo!, como conexión esencial en cualquiera de los planos (espiritual, biológico social) para crear y mantener la vida. Pero parcas y hadas son femeninas, están relacionadas con la esfera de la luna, es decir, con lo transitorio, con lo que tiene fases, con lo que se pliega y se despliega: los álbumes, las fotos, las camas, las mesas, el ovillo, el cuerpo.

Retracción y expectación. Hay algo expectante en las figuras de esta pintora, escribe Santos Torrealba en 1963, en sus hombres y mujeres ausentes, situados fuera del tiempo, y en sus niños que no se sabe si duermen o se encuentran indecisos entre el ser y la nada: "No hay en ellos angustia ni temor excesivo". Este rasgo de quietud y entereza se mantendrá en la mayoría de sus obras, aun cuando en las posteriores a 1973 la "subversión" plástica de la que habla Romero en 1967 se vuelve acusación airada, resistencia potente y muda por los sucesos que nuevamente debe vivir. "Todo lo que se

ventila en España no vale la vida de un marino inglés”: el lado de allá... “Los detenidos desaparecidos me tienen curco”. “Hay que extirpar el cáncer marxista”: el lado de acá. La repetición, la pesadilla, la vuelta de las fuerzas reactivas y de muerte. La artista va agregando intensidades éticas y nuevas figuraciones a una obra ya, en el origen, profundamente domiciliada, de fuerte inclinación antropomórfica y muy alerta.

Estos son los momentos de la “despintura”, de tachar, borrar y violentar el dibujo, la tela. El tiempo de producir un álbum de fotos transpersonal para una mirada colectiva y el de los colores negros, violetas y cárdenos. El tiempo de invocar y exhibir el hueco real de los ausentes. Aparecen las cariátides, las mujeres sin brazos, esas “contrafiguras de la memoria, sus víctimas petrificadas” (Valdés) que también tienen el sello de las grandes mujeres de la península ibérica como la Dama de Elche. La memoria de los rostros tan queridos y las luminosas materias tocadas por la mano de la mala muerte, de la muerte a traición y sin ritos familiares, con puros rituales de sangre derramada y extrañeza.

Sin embargo, lo suyo es animar(se) y vendrá pronto el reencuentro con Velázquez, el pintor que mira, se mira y es mirado por excelencia, y una nueva epifanía descenderá sobre las cosas y los seres de sus cuadros. En la etapa posterior a 1988 reaparecen temas aparentemente dejados de lado, como las figuras de las Meninas (“explosión de pinturas sobre las Meninas”), ahora diseminadas, intervenidas, entrecruzadas con otros destinos y otros gestos. La riqueza de esta etapa reciente combina el cambio de luminosidades, el redescubrimiento del gozo pictórico, de los frutos y de las materias de la vida, con la reflexión tal vez más dura que jamás haya hecho sobre la fugacidad de estas “producciones del tiempo” (He vuelto a Valdés).

Y, finalmente, en esta obra en que observamos a Roser en un constante devenir otro(a), en una reelaboración multiforme de sus temas y obsesiones, se produce el encuentro explícito con Goya, el gran antepasado que crea la serie de grabados más notable de nuestra historia del arte y que da otro sello al dibujo que hereda de las cuevas de Altamira, de Puente Viesgo, de Leonardo y de Rembrandt. Roser aún aprende, aprende de Goya, de las formas de crónica, demanda, sátira y alivio que son ellas mismas. Rostro de grandeza y figura de grotesco, Goya se le ofrece plural en sus caprichos, sus peleles, sus fiestas, sus fusilamientos, sus horrores, sus personajes de corte, sus colores y su realismo que incluye el ánimo, la imaginación, el subconsciente productor de monstruos, el sueño y la razón. “Intellectum tibi dabo”, también imaginación, voluntad, memoria... y grandes posibilidades de infringimiento.

Umbral y llave, la pintura de Roser, genealógica, celebradora, personal y pública, escenifica su múltiple filiación, su estar *entre* y su “yo es otra” aprendido de Rimbaud que le permite aprovechar el otro cuerpo para decir quién se es y dónde se está.

Un poeta catalán que yo amo dice que “la poesía no tiene más función que enunciar, expresar o describir (dar forma) relaciones con objetos sacrales, que lo siguen siendo, ya no lo son o lo serán...”. Diría que un objeto, o un paisaje, o una relación son sacrales cuando te devuelven una imagen inteligible de ti mismo. De la luz de la infancia a la de todos los días hay un trecho muy grande: la experiencia del tiempo y la biografía de una desterrada, pero por entre esto el relámpago de la vida. Umbral y llave, la pintura, los dibujos, las fotos de Roser limpian, alivian y animan. No fabrican ser, mantienen las cosas en el ser. Alguien estuvo allí. En nuestro pasado ellos están. Como escribe Foucault, a propósito de Roussel, su función consiste en hacer permanecer, conservar las imágenes, guardar la herencia y los derechos. También dejar “pasar”, franquear los obstáculos, mostrar lo borrado, reaparecer del otro lado de la noche, abrir ese espacio que también es el del amor y la comunicación.

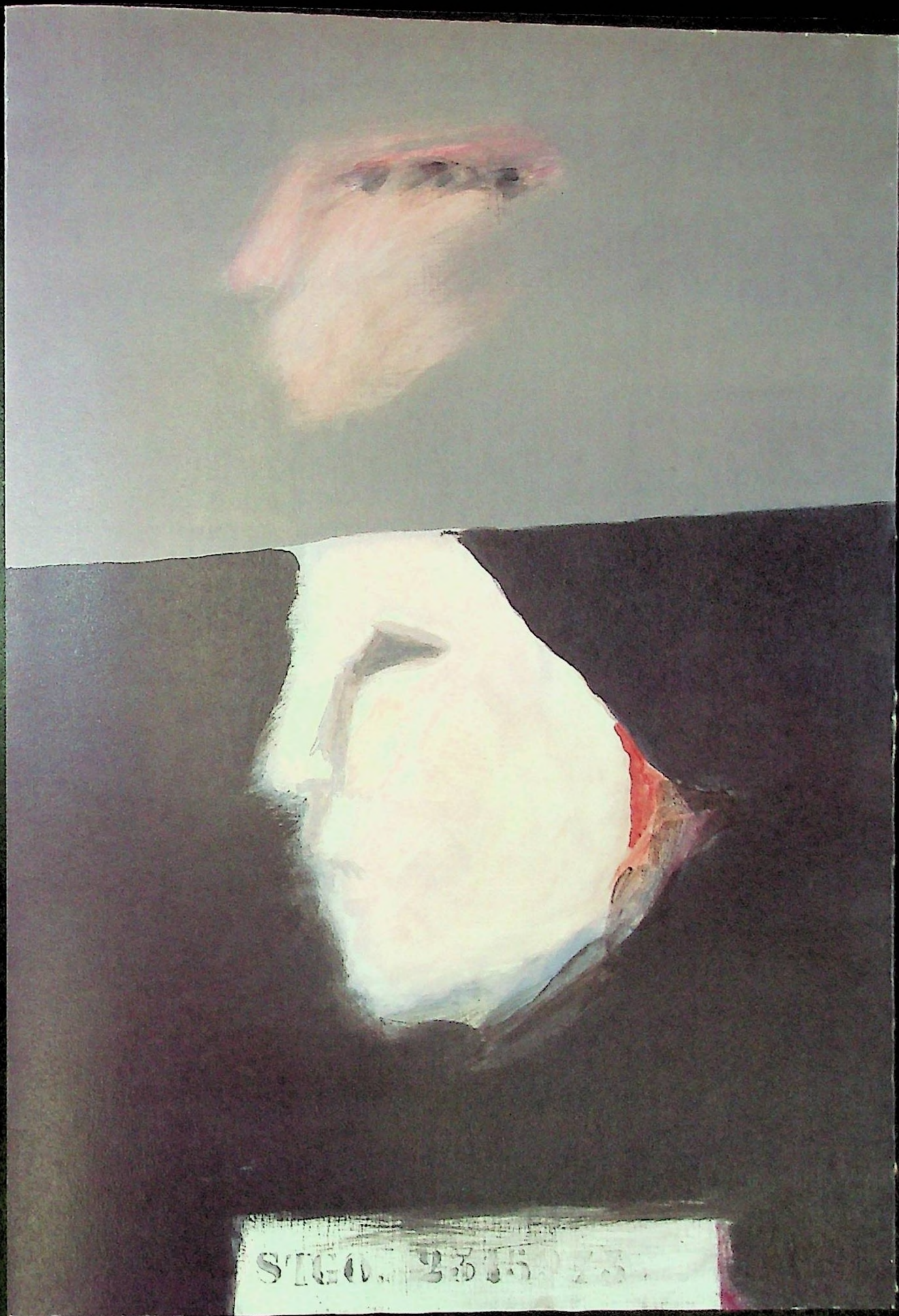




*50 años después, 1989 / 100 x 100 cm.*



*A las maternidades, 1990 / 92 x 73 cm.*



*La memoria I, 1973 / 85 x 60 cm.*



Gabriela Mistral, 1983 / 50 x 80 cm.



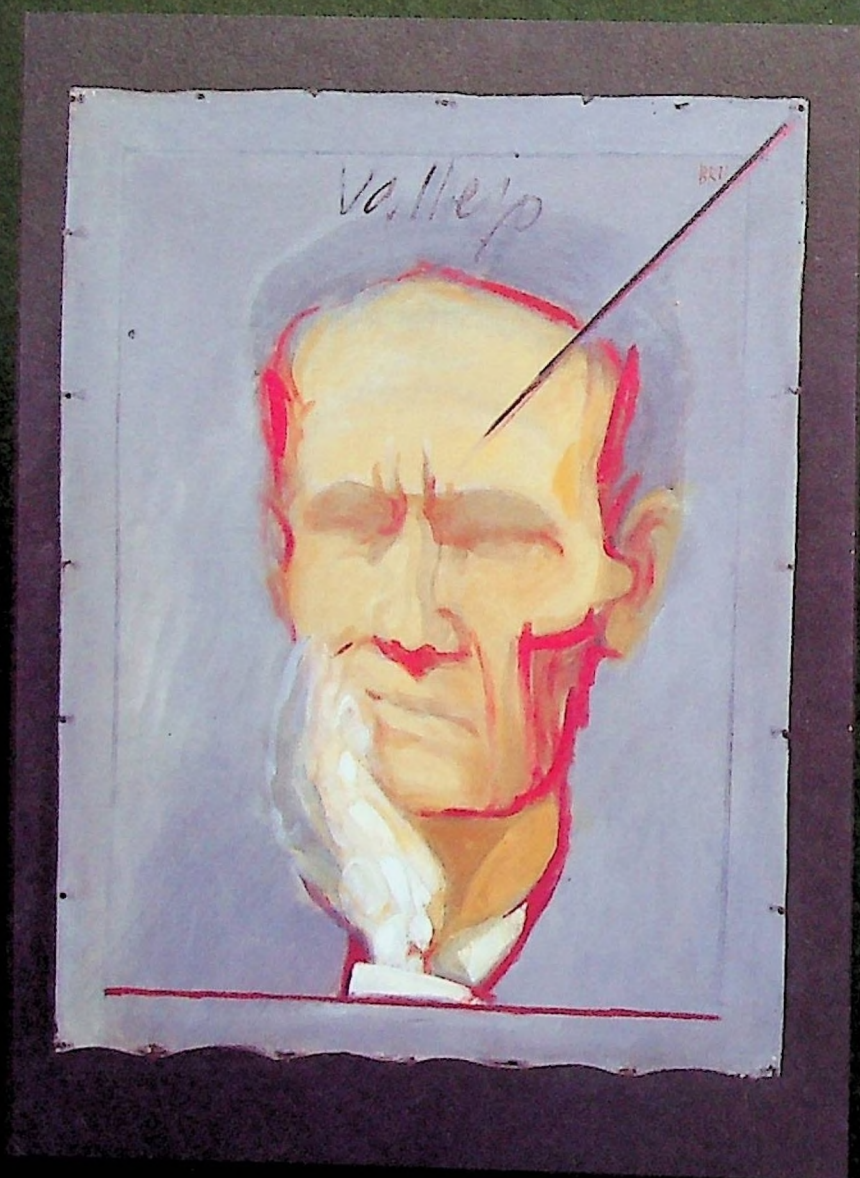
Kafka y Milena, 1983 / 50 x 80 cm.



*Vida de Rimbaud*, 1992 / 150 x 120 cm.



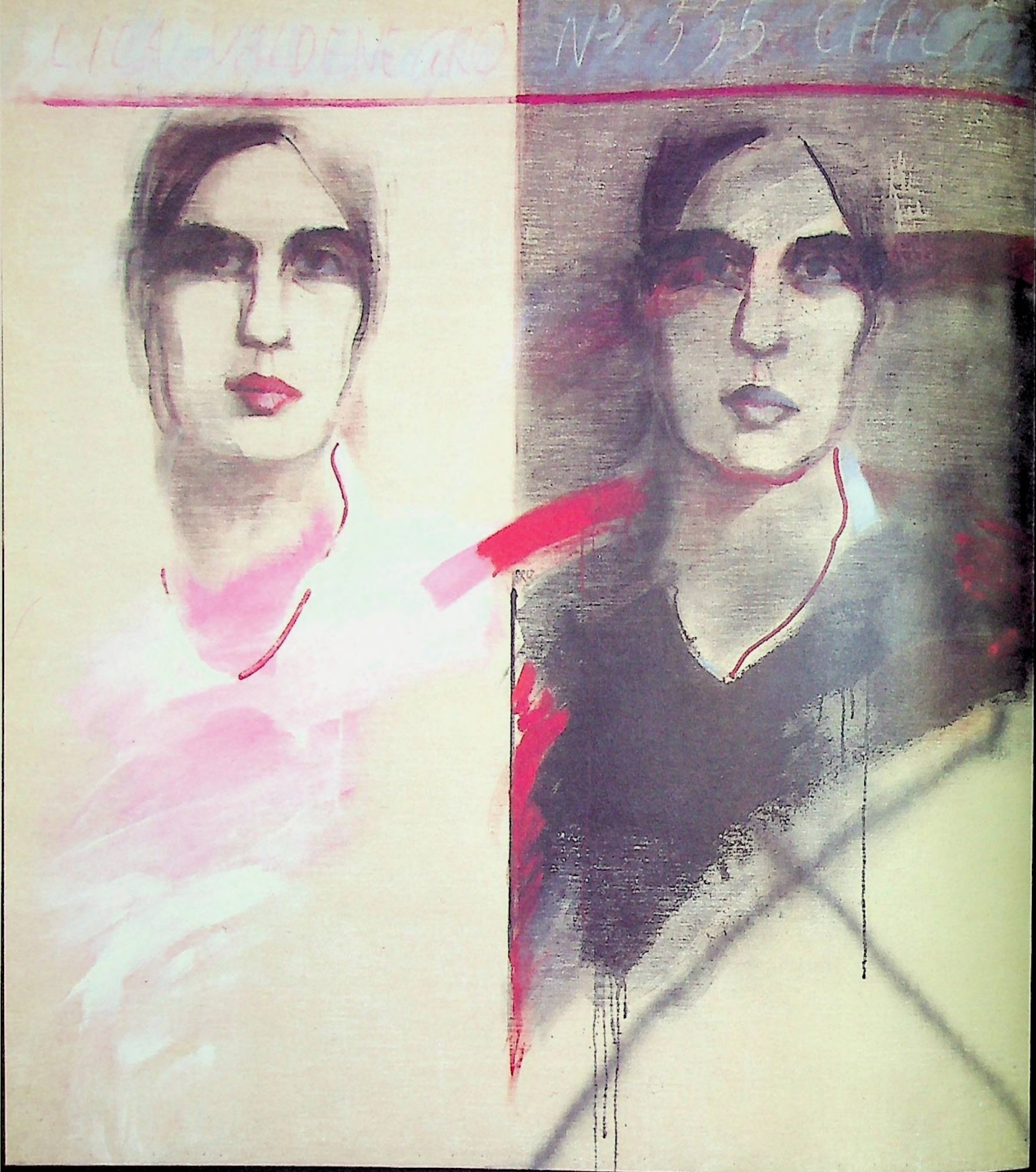
Triptico de Rimbaud, 1995 / 40 x 90 cm.



César Vallejo, 1983 / 75 x 55 cm.



*Inventario de Vallejo, 1982 / 127 x 156 cm.*



*Retrato de una desaparecida, 1986 / 170 x 162 cm.*



*Las obsesiones de Frida Khalo*, 1985 / 163 x 90 cm.



*La toma del poeta Lihn, 1988 / 157 x 127 cm.*



*Zurita en la mente, 1986 / 270 x 80 cm.*