

La cama grande de Alicia

(nota breve y salpicada sobre el trabajo de Mónica Alonso)

Martí Perán, 2003

Entre los reportajes fotográficos de Eugene Atget, uno de los más singulares lo componen sus imágenes de “Intérieurs parisiens”; una auténtica colección de estancias privadas en las que destaca la expresa voluntad de los propietarios por articular la célebre casa-estuche de la que habló Walter Benjamín. En efecto, estos espacios domésticos son ante todo una modalidad de refugios camuflados de amabilidad; levantados más por la necesidad de construir un espacio controlado frente a las anomalías propias de la exterioridad que no por cumplir un sueño optimista de habitabilidad. Son espacios en los que la presencia opulenta y ordenada de las artes decorativas denota, sutilmente, su aspecto de espacio alternativo y atemorizado frente al desorden exterior.

Desde entonces la idea de la casa no ha podido sacudirse esta radical ambivalencia. Así como nos remite al ideal de disponer de un lugar donde anclarnos – acoplarnos al mundo de las cosas – y desde donde enmarcar la visión de todo lo ignoto, también se constituye como una especie de escondite desde el cual procuramos paliar, precisamente, la ausencia de un mundo habitable y la insensatez de sus propios espectáculos. Es un doble juego, al fin y al cabo, semejante al que caracteriza el mito de la caverna : forma parte del estar en ella implica el vernos obligados a salir para almacenar las provisiones necesarias.

Las habitaciones de Mónica Alonso no son en absoluto ajenas a esta naturaleza paradójica. De un lado se ofrecen como la posibilidad para modelar un espacio a nuestro antojo, con los complementos y los servicios necesarios para garantizar su eficacia; pero esta promesa de confort exige una suspensión del tiempo, se expresa casi al modo de prescripción de una experiencia mental, como dando a entender que se trata, ante todo, de liberarnos de cualquier dolor, aquello que nos encomendaría a un absoluto presente.

En efecto, el dolor es algo así como la factualidad misma; el instante de presente puro, sin capacidad de evocación ni de proyectos. Esta es la doble naturaleza de estas habitaciones mentales: son pantones para construirmos el recinto de supuesta felicidad que no es sino la burbuja para excluir el dolor aún a costa de eliminar también el tiempo.

Las “Burbujas” son en verdad una paráfrasis de las monadas: esa instancia puramente intransitiva, sin puertas ni ventanas, que de Leibniz a Lévinas se ha utilizado para definir la posibilidad misma de definir una identidad estricta: “Es para ser que soy monada”. En el interior de esta burbuja – celda hospitalaria- se constituye pues un elogio de la privacidad, alejado de la equívoca defensa de la transparencia según la cual el ámbito público y el propio deberían permanecer en contacto permanente. Nada más lejos de la realidad. La idea de confort señala precisamente hacia el placer del repliegue. El confort no es más que otra paráfrasis de la torre de marfil, solo que ahora esta felicidad del aislamiento no se funda en la construcción de un mundo único sino en la particularización de una oferta general. Desde los interiores fotografiados por Atget hasta los servicios ofertados por la empresa ComfortWorld, las tácticas para habilitar un refugio son distintas, pero en ambos extremos no pueden evitar el doble aspecto que delata cualquier promesa de mejoría: la necesidad de reparar un estado previo de cosas.

Las habitaciones representan una buena parte de los interiores privados fotografiados por Atget. En la medida que son espacios testimoniales de una burguesía asustada que necesita demostrar urgentemente su notoriedad, las camas de estas habitaciones aparecen impecables, cual objetos preciosos de un bodegón. No será hasta mucho más tarde cuando de las habitaciones privadas se nos muestren las sábanas arrugadas por los cuerpos ausentes. Un par de buenos ejemplos son las “Sombras sobre lençol” (1969) de Lourdes Castro o los “Empty Beds” (1979) de Nan Goldin. Bajo estos nuevos modelos, en efecto, la noción de la casa se ha reducido hasta la esencia de la habitación, donde es previsible que deba triunfar la especificidad absoluta de lo propio; así mismo,

la voluntad de enfatizar la identidad personal, hace recaer toda la atención sobre las camas usadas. La diferencia entre las camas documentadas por Atget y las sabanas plegadas por el peso de unos cuerpos parece estridente; sin embargo, su vecindad es plena. En ambos casos se trata de ejecutar retratos personales, ya sea mediante un escenario de talante iconográfico o por una poetización de las huellas

En las habitaciones de Mónica Alonso las camas no tienen propietario ni están marcadas por ningún cuerpo todavía. En esta ocasión las camas ya no son el documento de nada sino un instrumento. Como en las habitaciones de Atget, Castro o Goldin, las camas auguran la radical privacidad del espacio en cuestión – de ahí que nada tengan que ver con la cama compartida por Sophie Calle en “The sleepers”(1979) o las almohadas expuestas en la vía pública por Félix González Torres - pero más como recinto que el usuario habrá de construirse a medida para cultivar sus sueños que no como habitación histórica cargada de memoria. Bajo la apariencia de un registro empresarial, el trabajo de Mónica Alonso adopta el rol de una explícita producción de servicios que, en esta ocasión, está especializados en la construcción de mundos particulares. La cama es pues algo así como la tribuna para el sueño; la garantía de que el espacio que ha de materializarse no sólo será un recinto inviolable sino, más importante todavía, que la experiencia que ha fertilizar en este espacio dispondrá de una naturaleza prácticamente onírica. No es pues de extrañar que la apariencia de estos espacios este en ocasiones muy próxima a la psicodelia.

En 1991 Vito Acconci ocupó todo el recinto expositivo puesto a su disposición con unos “Multi-Beds” que convertían la sala en una maraña de camas extravagantes que deberían facilitar nuevas formas de sueño. Sin embargo, la analogía de este trabajo con las propuestas de Mónica Alonso que ahora queremos subrayar no se detiene ni en la utilización del mismo tipo de mobiliario ni en la apelación a la experiencia mental. Lo que nos interesa ahora es destacar como las camas construidas por Vito Acconci se disponen de tal modo que la totalidad del espacio expositivo se convierte en “espacio axiomático”, es decir, en espacio adherido a la suerte de composición escultórica del conjunto de camas. En efecto, en la tesitura en que se ha colocado el trabajo de Mónica Alonso hay una doble posibilidad formal : o la oferta se encarna en un formato de maquetas – como ha hecho tradicionalmente la venta del comfort inmobiliario– o la construcción real del espacio obliga a solaparse absolutamente sobre el espacio de exposición hasta impedir que puedan distinguirse. Es en esta perspectiva que la invitación de Mónica Alonso se asemeja a la cama grande con la que tropieza Alicia en sus sueños regresivos, unos sueños en los que del mismo que su cuerpo se agiganta , pueden de inmediato empequeñecerla de nuevo.