

## POÉTICAS SIMBÓLICAS DEL EQUILIBRO Y DEL ESPÍRITU.

CUATRO LECTURAS (Y UNA CODA) EN TORNO LA OBRA DE AIXA PORTERO.

### Lectura primera. Lo mitológico.

Es curioso, e incluso paradójico, el encuentro de Aixa Portero con la figura mitológica de Hipsípila. Curioso, aún entendiendo incluso la preexistencia y persistencia de una serie de mitos que, en sus múltiples variantes, representan arquetipos comunes que perduran en nuestro subconsciente colectivo y que, como reconoce Steiner, regresan a nosotros siempre por medio del arte, la literatura o las situaciones oníricas a un terreno común y poético: *“Un millar de veces, padres viejos y ciegos cruzarán de nuevo lugares desiertos apoyados en hijas jóvenes y talismánicas. Unas veces la joven se llamará Antígona, otras Cordelia. Idénticas tormentas retumban sobre sus miserables cabezas. Miles de veces dos hombres lucharán de nuevo desde el amanecer hasta el anochecer por un estrecho vado o un puente, y tras la lucha se honrarán el uno al otro con nombres: serán Jacob y el Ángel o Roldán y Olivier o Robin Hood y Little John”*<sup>1</sup>.

Sólo unas pocas veces será el artista quien, de manera consciente, se afane por hallar un mito que se ajuste a sus necesidades expresivas y en el cual verse reflejado; las más de las veces es el mito mismo quien se descubre ante el artista que lo hará revivir, procurando un encuentro que en apariencia parece fortuito. Apasionada por la literatura en general y la poesía en particular, cuyos versos trata no como un recurso literario sino en base a su capacidad de establecerse como mecanismo de detonación evocativa –una vez han sido aislados de su secuencia narrativa lógica-, la creadora se iba a (re)encontrar hace algunos años con uno de los más conocidos poemas -*Sonatina*- del poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-1916). Muy conocido por su primer verso –“*La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?*”-, *Sonatina* fue publicado en 1896 dentro de su libro de poemas *Prosas profanas*. Lectura habitual en la educación primaria y secundaria española como ejemplo del Modernismo literario, pocos son los jóvenes lectores que alcanzan el trigésimo séptimo verso, aquel que dice: “*¡Oh, quién*

---

<sup>1</sup> STEINER, G.: *Gramáticas de la creación*. Barcelona, 2002, p. 160.

*fuera hipsípila que dejó la crisálida!*”. Aixa si lo hizo. Aixa si se preguntó qué o quién sería esa tal *hipsípila*.

La narración mitológica de Hipsípila es insoslayable de la vicisitud personal padecida por Aixa Portero. En la muerte del padre... Quien fuera fiscal jefe del Tribunal Superior de Justicia de Andalucía fue asesinado cuando regresaba a su casa, un día de octubre de 2000, por la banda terrorista ETA. Hasta entonces su trabajo creativo había indagado en conceptos como la fragmentariedad lingüística y formal (*Reencuentros*, Antiguo Hospital de Dendermonde, Bélgica, 1998), la relación interioridad-exterioridad del paisaje (*Trans-Apariencias*, Palacio de los Condes de Gabia, Granada, 1999) y los conceptos de identidad e intimidad, siempre puestos en cuestión en nuestras vertiginosas sociedades (*Multiplicity-Individualcity*, Universidad Uni Mail y Sous Solul Gallery, Ginebra, Suiza, 2000), sustanciadas a través del objeto, la instalación y la imagen tecnológica.

Aquella tragedia supuso un punto de inflexión en su trayectoria, derivando en obras –la exposición *Rebajas de la Inocencia* (Palacio Carmen de los Mártires, Granada, 2003; Herbert Marcuse Gallery, San Diego, EEUU, 2003; Palacio de las Artes y las Ciencias, Bilbao, 2004...) y las series de fotografías en blanco y negro, testigos del terrorismo pero intervenidas con gesto infantil –*Sin palabras*- donde un conjunto de conceptos en apariencia alejados (violencia, justicia, muerte, ética, fortuna, cotidianidad, aleatoriedad, inocencia...) quedaban conjugados bajo un mismo proyecto.

Las relaciones entre padres e hijas han sido frecuentes manantiales de inspiración para la historia mitológica y la literaria. En el caso que nos ocupa, Hipsípila, nieta de Dionisos y Ariadna, hija de Toante, rey de la isla de Lemnos, “*tierra -tal y como nos refiere Ovidio<sup>2</sup> - infame desde la matanza de los maridos tiempo atrás...*”, es una figura de singular y triste destino. Según nos indican distintas fuentes escritas, las mujeres de Lemnos, que habría de ser castigadas por Afrodita al descuidar su culto con el castigo del mal aliento, decidieron asesinar a sus maridos, padres e hijos, quienes les habían sido infieles con mujeres extranjeras. Sólo Hipsípila salvará a su padre, a quien esconderá en un armario, haciéndolo desaparecer para siempre al embarcarlo en una nave que lo llevará hasta las costas de la Taúride. Las lemnias, creyéndolo muerto, la

---

<sup>2</sup> OVIDIO: *Metamorfosis* [Libro XIII, 399-401]. Madrid, Alianza, 2001, p. 386.

nombrarán reina como legítima heredera. Ese reino femenino es el que se encontrarán los Argonautas al hacer escala en la isla camino de la Cólquide en busca del Vello de Oro.

Hipsípila es el mejor ejemplo de la contradicción moral que lleva a un sujeto a enfrentar el deber social, como regente de Lemnos que se debe a su pueblo, y el deber filial, como hija de un padre al cual le debe la vida. Eurípides, consciente de la potencia dramática inherente a las implicaciones políticas y humanas del argumento, escribirá una tragedia hacia el 470 a.C. de la que hoy sólo conservamos algunos breves fragmentos. Tanto el poeta trágico de Salamina cuanto la artista malagueña quedaron subyugados por una historia que en realidad supone una reveladora enseñanza: amor y política, afecto y responsabilidad, familia y gobierno nunca deben conjugados en el mismo plano moral, pues su combinación augura consecuencias impredecibles y dramáticas.

### **Lectura segunda. El símbolo.**

El símbolo es un mecanismo indispensable en los procesos de transmisión cultural y, por ende, también en los dispositivos de comunicación estético-plásticos. Impiden que la memoria de un colectivo se disuelva en las sombras de los tiempos. Siguiendo a Lotman, podríamos discernir dos planos de interpretación con respecto al símbolo. Algunas corrientes que ven en éste un artefacto lógico que traduce, mediante signos, planos de expresión a planos de contenido. Otras escuelas, por el contrario, definen el símbolo como expresión sémica absoluta de una esencia no sémica y, en consecuencia, debiera ser asumida como puente entre el mundo de lo irracional y el mundo de lo místico<sup>3</sup>.

La mariposa es símbolo de la metamorfosis de la vida. De la voluntad por transformar de modo radical su realidad física y espiritual. Ya hemos visto cómo Rubén Darío, en los versos reseñados, dibujaba metafóricamente a Hipsípila emergiendo de la crisálida, abandonando el confortable resguardo dorado –eso significa, precisamente, el término griego *Khrysallis*, “de oro”- y lanzándose a volar hacia la vida adulta. Como lepidóptero que es la mariposa, sus raíces semánticas *-lépido* (escama) y *ptero* (ala)- nos

---

<sup>3</sup> LOTMAN, I.M.: El símbolo en el sistema de la cultura. *Forma y función*, 2002 (diciembre), p. 89. (<http://redalyc.org/articulo.oa?id=21901505>)

traen ecos de dos mundos contrapuestos: el acuático, pues solemos asociar las escamas a la figura de los peces, y el aéreo.

El concepto de lo aéreo es muy importante en la obra de Portero, que deviene en presencia en forma de pluma, evidencia del viento, de la ligereza, de la elevación y del vuelo. Las figuras volátiles, las alas de mariposa, las ligeras ramas arbóreas, las plumas de Gallina de Guinea, de Marabú... marcan un sentido ascensional. Como nos señala CirLOT, para San Gregorio las plumas de ave simbolizarían la fe, la contemplación y, la pluma para escribir, también el verbo escrito<sup>4</sup>.

La presencia del libro en su producción asimismo está teñida de significación simbólica. El libro atesora en un mismo significante dos lecturas significativas: el libro es intelectualidad, pero el libro es también libertad. Es puerta por la cual se accede al conocimiento y al establecimiento de un pensamiento crítico. Y al tiempo es el medio que enciende la imaginación. Pero en Portero hablamos del libro en tanto que fragmento, como rastro, memoria de un cauce comunicativo que ha sido cercenado y sólo en parte continúa conservando su condición transmisora. (¿Emerge aquí su conciencia crítica y denuncia la desaparición de un soporte que ha permitido el avance de las sociedades precisamente en un momento en el cual se enaltece la incultura?) Y deja en nuestras manos y en nuestras conciencias ese proceso de reconstrucción, de reinención en suma, que es catalizada a través de la obra artística.

En la serie *Showcases Books* (2015), las hojas arrancadas apenas dejan vislumbrar una coherencia narrativa mientras van dejando entrever las siguientes páginas; ni a partir de las primeras –por su falta- ni de las últimas –por ocultación- podemos articular una narración coherente. Portero le hurta al espectador la posibilidad de una comprensión lógica, aquella a la que está acostumbrada en el enfrentamiento continuo con la imagen, pero le brinda la posibilidad de interpretarla. En la instalación *El verso de Hipsípila* (2017-2019), nos muestra una instalación de libros, sin identificación exterior, de páginas en blanco, que quedan suspendidos, *levitantes* e inertes, mientras en el suelo se despliegan toda una miríada de letras que parecen haberse desprendido de ellos. Como en un ejercicio de recomposición, sin principios ni finales, al que nos vemos invitados.

---

<sup>4</sup> CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Círculo, 1998, p. 373.

Las raíces-ramas del árbol son, igualmente, elementos sustanciales en su obra. Es el árbol uno de los elementos simbólicos más frecuentes en todas las tradiciones culturales, bien en su correspondencia con figuras divinas (Attis-Abeto; Osiris-Cedro; Apolo-Laurel...) o en asociación a la personificación de las cualidades de un pueblo entero (Celtas-Encina; Escandinavos-Fresno; Germanos-Tilo; Hindúes-Higuera...). Como imagen simbólica vertical es posible ver en su forma un vehículo de contacto directo y transmisión entre el mundo de lo subterráneo (en tanto que origen) y el mundo de lo aéreo (en cuanto que horizonte y culminación). El árbol de la vida, *arbor vitae*, y el árbol de la muerte, *arbor mortem*, son el mismo y uno, y relacionan los tres mundos, el inferior de las raíces (ctónico o infernal), el central del tronco (terrestre o de la manifestación), y el superior de las ramas (celeste)<sup>5</sup>.

Y sin embargo, a pesar de todo lo dicho, la interpretación simbólica resulta una senda inescrutable pues el símbolo mismo existe con anterioridad a cualquier texto dado y con independencia del mismo. “*Llega a la memoria del escritor desde la memoria profunda de la cultura y revive en el nuevo texto como el grano caído en territorio nuevo*”<sup>6</sup>, nos indica el semiólogo ruso. Trasladando la imagen que se nos propone al ámbito de las artes plásticas, podríamos inferir ante la obra de Portero que los símbolos atraviesan las fronteras del tiempo, brotando y llegando desde las conciencias más ancestrales de la cultura y son proyectados hacia el presente y el futuro por la acción creativa con un sentido nuevo y múltiple cada vez. Es por ello por lo que, tal vez, todas las imágenes analizadas líneas atrás y las exégesis planteadas no sean más que epidérmicas elucubraciones pues la intención última de su aparición y sentido sólo podría ofrecérsela la propia artista.

### **Lectura tercera. Multiplicidad, contradicción y azar.**

La contradicción. Contra una dicción única: no hay un modo único de decir las cosas, tampoco un único cauce para hacerlo. La producción de Aixa Portero es ejemplo palmario de cómo lo múltiple, lo contradictorio y lo azaroso pueden ser asumidos con naturalidad como factores a conciliar en la creación plástica.

---

<sup>5</sup> CIRLOT, J. E.: *Op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>6</sup> LOTMAN, I.M.: *Op. cit.*, p. 93.

Hemos visto como la contradicción es condición presente en su producción, tanto a nivel lírico cuando conceptual: plumas que pesan, raíces que brotan al aire, mundo al revés o revés del mundo. Estas obras nos plantean otro debate que se ciñe y cierne sobre las técnicas que abordan. Aunque como espectadores creamos intuir la existencia de una intención pictórica en muchas de ellas, la voluntad primera es enteramente tridimensional. La búsqueda de la tercera dimensión es una invariante siempre presente y resulta tanto más elocuente en piezas que, en apariencia, son y debieran ser bidimensionales, rompiendo incluso las barreras físicas de los marcos que las custodian/delimitan.

No sólo cuando interactúa la creadora con (y sobre) un soporte, formato y dimensión tradicional como pudiera ser el campo de lo pictórico, trasciende los límites y busca, literalmente, hacer explotar los parámetros del medio; en las, cada vez más frecuentes, ocasiones en las que transita por el campo de lo tecnológico, como sucede en *3D Showroom 05. El verso de Hipsípila* (2017-19) en la que proyecta sobre columnas plásticas transparentes unos textos que literalmente se diluyen líquidamente, es posible detectar un ritmo compositivo y espacial marcadamente arquitectónico, elocuentemente clásico. ¿Es posible que después de una profunda y minuciosa lectura de sus piezas podamos vislumbrar el equilibrio de lo clásico tras lo más avanzado u oír el timbre de la vanguardia más transgresora al final de la melodía de lo tradicional? Confirmarlo sería corroborar la presencia de ese valor de lo contradictorio.

Como repite a quien quiera escucharla, el azar es un material más dentro de todo proceso artístico y sería presuntuoso no aprovecharlo en favor del acto creativo. En una de sus piezas más emblemáticas, que tal vez aún se encuentre en sus primeras fases de desarrollo por las complejas implicaciones tecnológicas que conlleva, la instalación interactiva de plumas, el dinamismo, el sonido, la intervención del espectador y el movimiento orgánico quedan armonizadas. Control, danza, azar. Lo que en manos de otro pudiera haberse convertido en una suerte de juego estético queda transformado en experiencia sensible... La artista busca la perfección incluso en la interactividad, incluso más allá del azar.

Construye Aixa Portero imágenes cuya finalidad no se extingue en la propia justificación de su existencia, ni se justifican en la transmisión de conceptos que van

desde la reivindicación de la belleza como poesía de la representación a la asunción de una sintética fragilidad en tanto que nexo de cohesión constructiva. La imagen como posibilidad, la imagen reveladora, la imagen como paradoja, la imagen, en suma, que muestra sin demostrar, son para ella un campo de acción artística que trata de revelar los felices espejismos de la realidad, las sincronías existentes entre distintos fragmentos de la naturaleza, unas veces muy alejados entre sí, otras no tanto.

La complementariedad de lo opuesto, cual reverberación en un espejo que nos devuelve un reflejo sutilmente diferenciable, es una fuerza que mueve el universo y que, desde cierto punto de vista, nos demuestra la fragilidad de nuestras certezas. Las raíces de un árbol se expanden y articulan en la búsqueda, del mismo modo que sus ramas aéreas se despliegan en ese mismo acto de rastreo vital. Y eso relativiza las verdades y cualquier afirmación. Que algo, y su inmediato contrario, puedan ser y existir al mismo tiempo, según la creadora, siempre es posible.

#### **Lectura cuarta: El lenguaje como arte de la instalación.**

El lenguaje escrito, en la obra de Portero, cumple una triple funcionalidad, apareciendo como motor de transmisión de la comunicación de lo vivido que trasciende el tiempo, como posibilidad para la evocación de otros mundos a través de la imaginación pero también, y finalmente, como rastro indeleble de la producción cultural del ser humano desde la antigüedad que no debe dejarse morir. Aparición, posibilidad y rastro. Comunicación, evocación y cultura. Vida. Muerte. El texto es, por supuesto, material creativo, materia prima que cortar, recortar, quemar; elemento sustentante y sustentado para la creación pictórica, objetual, escultórica e instalativa.

Y aparecen desde muy pronto en su producción, y con la consideración referida, retazos de textos, registros del lenguaje. Ya en su producción temprana. En las secuencias pictóricas *Mínima Muerte* (2013) y en los objetos-nido asociados a esa misma serie, con el respaldo de la poesía del malagueño Emilio Prados (1899-1962), éstos se presentan a sí mismos como tales, mientras en ocasiones, el soporte de los poemas, el papel de la edición, recortado, quemado, plegado, conformado flores o mariposas, se transforma en material plástico de unas piezas que tratan de trasladar a un ámbito tridimensional el efecto de una lectura introspectiva de dichos poemas.

Sorprende del mismo modo, la feracidad de los campos transitados. O tal vez no, pues cabría colegir que el arte como lenguaje, proceso y mecanismo es uno y múltiple, lo que impide que podamos adscribir la obra de Portero a un género o a unas técnicas recurrentes. El camino emprendido transita lo pictórico con la misma intensidad que circula por lo instalativo, revelando imágenes fragmentarias de excepcional sensibilidad con la misma exigencia que reserva para lecturas posteriores conceptos férreamente tejidos. He ahí su peligro y una victoria. Es muy probable que ciertas miradas, ante algunas obras y series de la creadora malagueña, se detengan y permanezcan (y de ese punto no quieran moverse) en la estética más elocuente, aquella que agrada a los sentidos, y no descienda hacia otras lecturas más feraces y también más complejas, atrapados por esa presentación deslumbrante y epidérmica. Véase la inquietante sublimidad, y el medido desequilibrio compositivo, contenidos en una de sus últimas series: *Glaciares* (2018). El espectador será muy libre de quedar atrapado en el confortable brillo de la belleza, pero perderá la posibilidad de descender hasta los dramas que podríamos descubrir, hasta las dialécticas que parecen asomar, hasta las intenciones últimas, cualesquiera que estas sean, algo que siempre resulta una senda más exigente pero, finalmente, también más satisfactoria.

Ni debemos desechar que en la actualidad el arte pueda ser reivindicado de nuevo como productor de belleza, cuestión estúpidamente situada en un punto excéntrico del discurso artístico no sólo desde las vanguardias (como si cualquier producto artístico bello no pudiera conllevar un mensaje conceptual válido), sino mucho antes, desde la confluencia de la realidad y de los realismos como justificación última y única del arte; ni, del mismo modo, parece factible, ni aconsejable, revelar los paradójicos pliegues del universo, el reverso inevitable de tanta belleza, de modo desgarrador y directo.

Hay obras en las que se produce una relación asimétrica entre continente y contenido. En múltiples ocasiones, en el arte contemporáneo, el contenido ha fagocitado todo aquello que se encontraba a su alrededor y el mensaje llegaba hasta el espectador como un documento desprovisto de *artisticidad*; en otras etapas de la historia del arte era el bello contenedor el que se despreocupaba del público, no tratando de comunicar nada: la interacción se agotaba en un monólogo hedonista (y esteticista). Son extremos.



Y la obra de Aixa no se mueve en el extremo, sino en el equilibrio. Su obra comunica y, al tiempo nos traslada (saber qué o hacia dónde traslada exige la participación activa de todos los actores) un mensaje articulado en equilibrio, armónico, cautivador.

### **Coda.**

No podría finalizar este texto sin hacer referencia al concepto de *Poiesis*, tan presente en su obra, que ha ido alumbrándose desde el sentido del que dota al concepto Platón, donde se identifica como el pasaje entre el no-ser y el ser, reflejando por tanto la capacidad generatriz de transformar lo informe en forma capaz de manifestarse, hasta la comprensión que hace Heidegger, como iluminación, en sus propios términos y avanzando desde los anteriores planteamientos: *“Todo reside en que pensemos el llevar-aquí-adelante en su total amplitud y a la vez en su sentido griego. Un llevar-aquí-adelante, ποιήσις, no es solo la confección artificial, no solo es el artístico-poético llevar-al-aparecer y el llevar-a-la-imagen. También la φύσις el salir-desde-sí, es un llevar-aquí-adelante, es ποιήσις”*<sup>7</sup>.

Y de ahí al descubrimiento de la ‘razón poética’ que desplegó la filósofa, pensadora y ensayista malagueña María Zambrano (1904-1991), que supone una suerte de método de autodescubrimiento del ser a través de las propias acciones y, que en el caso de un artista, trasciende y muestra el alma a través de sus obras, pues son éstas algo más que materia, e incluyen porciones del espíritu de su creador. Encontramos luz en sus palabras: *“Poesía y razón se completan y requieren una a otra. La poesía vendría a ser el pensamiento supremo para captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad fluyente, movediza, la radical heterogeneidad del ser”*<sup>8</sup>. Ese sentido místico de la realidad, y la posibilidad de hallar las verdades trascendentes y últimas a través de la poesía, la mitología, la narración ancestral y sagrada, los misterios de la religión, lo irracional e ilógico, ha estado muy presente, en distintos momentos históricos, en el pensamiento creativo andaluz, primero en su raíz andalusí, después bajo una exégesis cristiana.

---

<sup>7</sup> BRAVO DELORME, C. de: “El sentido de la Poiesis en El Banquete de Platón. Una contribución al problema de la esencia de la técnica”. *Alpha*, nº 38, 2014, p. 228.

<sup>8</sup> ZAMBRANO, M.: *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*. Madrid, Trotta, 1998, pp. 177-178.

Cierto es que las obras de Aixa Portero trascienden la herencia de una tradición artística de tanta potencia y recorrido histórico como la andaluza, que como correa de transmisión de una potente escuela pictórica que hunde sus raíces en el Barroco, se vio revitalizada a partir de la década de los ochenta del pasado siglo con las corrientes neofigurativas y se ha reinventado y proyectado hacia el mundo precisamente poniéndose en tela de juicio y subvirtiendo esas raíces. Tras una lectura superficial, la obra de la creadora malagueña pudiera parecer muy ajena a estas esferas de influencia, por su carácter instalativo, por su cariz estético alejado de complejos y por un talante que, sin llegar a ser reivindicativo, si está muy concienciado con su propia realidad y vicisitud y la de la mujer como artista (de este modo podría justificarse la presencia constante en sus obras de tules de novia, crisálidas, alfileres de boda, mariposas...), lo que podría justificarse en sus largos periplos investigadores y profesionales, que la han llevado a residir en Bélgica, Suiza, Holanda, EEUU, Francia...

Sin embargo, un análisis de mayor profundidad, sin negar los evidentes aportes internacionales, nos hablan de matices contextuales que reivindican no tanto su pertenencia a una generación de artistas españoles últimos (aunque sería posible fijar sus comienzos en relación a una recuperación *neoconceptual* surgida en España a mediados de los '90, pero que resulta imposible desarrollar en estas breves líneas) sino su adscripción a unos parámetros estéticos vernáculos que hunden sus raíces en el pasado secular. Entre ellos destacaría la búsqueda constante como horizonte creativo, el gusto por la brillantez de los resultados (que puede ser y mostrarse anti-lírica), la capacidad intrínseca para recombinar materiales extra-artísticos, la integración de géneros y técnicas, la sutileza en la conformación de los mensajes de los cuales la obra es cauce y que esconden mucho más allá de lo evidente, el convencimiento de que toda obra artística es finalizada por el espectador, y un hondo sentido espiritual, casi ascético, que subyace en toda la obra, en el cual vida y muerte resultan cotidianas caras de una misma moneda.