

YAYOI KUSAMA: APROXIMACIONES

Convertir tu sepulcro mancillado en el huérfano cielo de la ira

¿Qué buscas? Al elevar la mirada

Y apelar a un rincón del espacio vacío

Y. Kusama. Poemas.

Como relata en su autobiografía de reciente aparición, *La red infinita*, Yayoi Kusama llega a E.E.U.U. proveniente de Japón a los 28 años, sin haber dominado el idioma inglés, pero con la decisión firme de conocer el mundo artístico norteamericano. Esperó los ocho años que le tomó convencer a su madre que la dejara irse del Japón: con dinero oculto en sus vestimentas salió de su país de origen rumbo a la aventura. Obtiene la referencia de un pariente lejano que allí residía y la bienaventuranza de la respuesta auspiciosa de Georgia O'Keeffe, artista estadounidense ya consagrada. Había llevado casi dos mil pinturas y varias acuarelas. Logró exponer en Seattle con éxito, pero ya había decidido que su horizonte se hallaba en Nueva York.

Pero ese lugar añorado se convirtió en un infierno al poco tiempo: “Cuando el presidente Kennedy hizo su llamamiento a un “Espíritu de la Nueva Frontera”, los tremendos costes de la guerra de Vietnam habían arrojado al país a una espiral descendente. Los precios de los alimentos no dejaban de subir y, al contrario de lo que ocurría en la Matsumoto (su lugar natal) de posguerra, Nueva York era un lugar agresivo y violento. (...) Dedicaba todo mi tiempo al trabajo (de pintar) y el estudio, y no tardé en quemar hasta el último dólar que me quedaba. Antes que me pudiera dar cuenta, estaba viviendo en la absoluta miseria. Era una dificultad tras otra, conseguir algo para comer para llegar al final de cada día, juntar la calderilla suficiente para comprar lienzos y pinturas, problemas con Inmigración por mi visado, enfermedades...me congelaba hasta los huesos y empezaba a dolerme la tripa. Incapaz de dormir, me levantaba de la cama y me ponía a pintar. No había otra manera de soportar el frío y el hambre, y así me sometía a la presión de un trabajo cada vez más intenso. (...) En aquella época, la cena podía consistir en un puñado de nueces pequeñas y resecas que me daba un amigo. A veces recogía las cabezas de pescado que tiraban en la basura de la pescadería y me las llevaba a casa en mi bolsa de retales, junto con las hojas exteriores de los repollos ya en putrefacción que había tirado un verdulero. Lo hervía todo en una cazuela de diez centavos de la tienda de segunda mano y me hacía una sopa para ahuyentar la inanición por otro día más.” Este tipo de vivencias son las que darán base al escenario donde luego, muchos años más tarde, sitúe su novela “Suicidio doble en el Monte de los Cerezos”, que es el relato más tortuoso de los tres que componen su libro *Acacia, olor a muerte*, editado en 2013 en ocasión de la muestra exitosísima sobre su obra, llamada *Obsesión infinita*, en el Malba (del cual recuerdo que lo que más me gustó fueron ciertos dibujos que pertenecen a su primera época). Esos años en Nueva York serán la fuente en donde abrevará los temas sobre los que escribirá posteriormente, cuando regrese a Japón en la década del '70. Volveremos luego sobre ello.

“Todos los días me levantaba antes del amanecer, trabajaba hasta bien entrada la noche y no me detenía más que para comer. Poco después tenía el estudio repleto de lienzos, todos y cada uno de ellos cubiertos exclusivamente de redes. Con el tiempo, mis amigos comenzaron a inquietarse y a mirarme con cara de preocupación. “Yayoi, ¿te encuentras bien?”, me decían un tanto angustiados. “¿Por qué pintas lo mismo todos los días?” (...) llenaba un lienzo de redes, y acto seguido continuaba pintándolas en la mesa, en el suelo, y al final me las pintaba también por todo el cuerpo. Iba

repitiendo este proceso una y otra y otra vez, y aquellas redes empezaban a expandirse hasta el infinito. Me envolvían, y yo me olvidaba de mí misma, se me adherían a los brazos, a las piernas, a la ropa, y llenaban la habitación entera. Una mañana me desperté y me encontré con las redes que había pintado el día anterior, pegadas a las ventanas. Maravillada ante aquello, fui a tocarlas, y las redes comenzaron a reptar y se me metieron por la piel de las manos. Se me aceleró el pulso. En plena agonía de un ataque de pánico de los gordos, llamé a una ambulancia, que me llevó al hospital Bellevue. Por desgracia, este tipo de situaciones empezaron a producirse con una cierta regularidad, y me vi llegando al hospital en ambulancia cada pocos días. Al verme, los médicos ya ponían los ojos en blanco, como si dijeran “¿Otra vez tú?”. Terminaron diciéndome que en el Bellevue no trataban enfermedades como la mía. Me aconsejaron que buscara ayuda psiquiátrica y me adelantaron que tendría que internarme en un hospital para enfermos mentales. Pero lo que hice fue seguir pintando como loca. Incluso comer pasó a un segundo plano respecto de la pintura. (...) Sentía la ansiedad como el vaivén intermitente de unas llamas en los huesos....Era una Boddidharma femenina sentada con las piernas cruzadas sobre aquel gran peñasco llamado Nueva York. (...) Aún así, mi realidad era el mendrugo de pan duro en la mesa, el perro de peluche desgarrado en el sofá y las “redes blancas” que me llevaban de cabeza al psiquiátrico: ¿me estaban haciendo algún bien? La de veces que pensé en atravesar aquellos lienzos de una patada...”

Finalmente, consigue exponer en 1959 en Nueva York. La muestra se tituló *Monocromo obsesivo*: “consistía en varios cuadros de redes infinitas en blanco sobre negro que hacían caso omiso de composición de ninguna clase y carecían de un centro. La monotonía que generaban sus formas repetitivas desconcertaba al observador, al mismo tiempo que su hipnótica serenidad atraía al espíritu hacia un vértigo de vaciedad.” Creo que en esta descripción vemos condensada la idea de Lacan del cuadro como aquéllo que da al observador la posibilidad de deponer la mirada. Leemos en el *Seminario 11*: “A diferencia de la percepción, en un cuadro, en efecto, siempre podemos notar una ausencia. La del campo central donde el poder separativo del ojo se ejerce al máximo en la visión. En todo cuadro, sólo puede estar ausente y reemplazado por un agujero –reflejo de la pupila, en suma, detrás de la cual está la mirada. Por consiguiente, y en la medida en que establece una relación con el deseo, en el cuadro siempre está marcado el lugar de una pantalla central, por lo cual, ante el cuadro, soy elidido como sujeto del plano geométral. (...) En el campo escópico, todo se articula entre dos términos que funcionan de manera antinómica -del lado de las cosas está la mirada, es decir, las cosas nos miran, y yo, no obstante, las veo. (...) la pintura tiene algo de *doma-mirada*, esto es, que el que mira una pintura siempre se ve obligado a deponer la mirada. (...) Vemos pues, así, que la mirada opera en una suerte de descendimiento, descendimiento de deseo, sin duda, pero, ¿cómo decirlo? En él, el sujeto no está del todo, es manejado a control remoto. Modificando la fórmula que doy del deseo en tanto que inconsciente –*el deseo del hombre es el deseo del Otro*, diré que se trata de una especie de deseo *al Otro*, en cuyo extremo está el *dar a ver*.” Antes Lacan había situado la función del mimetismo: “Nosotros partimos del hecho de que, ya en la naturaleza, algo instaura una fractura, una bipartición, una esquiza del ser a la cual éste se adecua. Este hecho es observable en la escala diversamente modulada de aquello que, en último término, se puede inscribir bajo el acápite general del mimetismo. Interviene manifiestamente tanto en la unión sexual como en la lucha a muerte. Allí el ser se descompone de manera sensacional, entre su ser y su semblante, entre él mismo y ese tigre de papel que da a ver.” En este punto ubico algo de aquel momento en el que siendo niña Yayoi Kusama empezó con sus “visiones”: “Durante mi época en Kioto me dedicaba con diligencia a pintar calabazas, que años más tarde se convertirían en una temática importante en mi arte. La primera vez que vi una en mi vida fue cuando estaba en la escuela primaria y fui con mi abuelo a ver un terreno de recolección de semillas. Aquí y allá, por un sendero entre las cinias, las hierbas doncellas y las capuchinas, veía algunos atisbos de flores

amarillas y los frutos incipientes en las calabazas a ras del suelo. Me agaché para verlas más de cerca, y allí estaba: una calabaza del tamaño de la cabeza de un hombre. Aparté una hilera de cinias y alargué el brazo para arrancarla de la rama. Al instante, la calabaza comenzó a hablarme con un aire de lo más animado. Seguía húmeda de rocío, con un atractivo indescriptible y tierna al tacto. “Cabeza de calabaza” era un epíteto que se empleaba para menospreciar a los hombres feos e ignorantes, y la expresión “una calabaza con nariz y ojos” evocaba a una mujer poco agraciada y rechoncha. Parece que las calabazas no inspiran mucho respeto, pero a mí me tenían cautivada con su preciosidad y el encanto de sus formas. Lo que más me atraía era la generosa sencillez de la calabaza, sin pretensiones. Eso, y su sólido equilibrio espiritual.” Esta pacificación que le producían las calabazas está en contraposición al efecto que le producían ciertas formas, fálicas y que se convirtieron en otra de sus obsesiones: “Los artistas no suelen expresar sus complejos psicológicos de manera directa, pero yo sí utilizo mis temores y mis complejos como temáticas para mis obras. Me aterroriza el mero hecho de pensar que algo largo y feo como un falo se introduzca en mí, por eso hago tantos de ellos. La idea de comer sin cesar algo como los macarrones (en E.U. es famoso el hábito de comerlos), algo que ha escupido una máquina, me llena de temor y de repulsión, así que hago esculturas de macarrones. Hago una y luego otra y sigo haciendo más y más, hasta que el proceso termina por enterrarme. A esto lo llamo yo “obliteración”. Por ejemplo, si me cubro el cuerpo entero de lunares y acto seguido cubro de lunares también el fondo, obtengo la autoobliteración. O si le pego lunares por todas partes a un caballo que está delante de un fondo de lunares, y entonces desaparece la forma del caballo, integrada en esos puntos. La masa “caballo” queda absorbida en algo intemporal, y cuando eso sucede, yo también quedo obliterada.” Esas formas fueron expuestas en sus muestras en Nueva York llamadas *Formas de perseveración*, *Mobiliario de compulsión*, *Cuarto de obsesión*, *Visiones de propagación*, *Alfombra de comestibles*. En una muestra que realizó en 1966 llamada *Espectáculo de amor sin fin* Kusama hizo una instalación multimedia que consistía en una sala espejada iluminada con luces multicolores. “Se trataba de la materialización del estado de raptó que yo misma había vivido, en el que mi espíritu se veía arrebatado para vagar por la frontera entre la vida y la muerte. (...) En la oscuridad que sigue a un solo fogonazo de luz, nuestra alma se siente atraída hacia el negro silencio de la muerte. El calidoscopio de nuestra vida y nuestros gozos y el grandioso y radiante drama de la vida humana: un instante finísimo, dependiente de la negación y la desconexión en intervalos de un solo segundo.”

En el artículo “Mostración en Premontré” (*Matemas I*) Jacques-Alain Miller afirma: “Lacan se ocupa de la constitución del campo de la realidad y no tanto de su pérdida (...) “El campo de la realidad se sostiene únicamente por la extracción del objeto a ” (...) “esta extracción le da su marco”. Se comprende -sigue Miller, que dejar aparte, poner al abrigo, al objeto en cuanto real, condiciona la estabilización de la realidad como “poco-de-realidad”. (...) Precisamente *porque* el objeto a es extraído del campo de la realidad es que él le da su marco. (...) Sólo a condición de que el objeto a sea extraído se constituye la ventana del fantasma.” Esto es lo que considero que en Yayoi Kusama no existe, por eso es que la *perseveración* de lunares y redes es infinita: es porque esa ventana del fantasma no está constituida que ello sigue propagándose al infinito, en sus pinturas primero y en el resto de sus obras después, incluyendo la escritura. Al no tener el marco del fantasma, el goce se infinitiza, nada lo detiene, y la serie de sus obras es siempre el intento de dominar esa fuerza. Relata: “Ya me habían fascinado el collage y el ensamblaje artístico incluso antes de marcharme de Matsumoto rumbo a E.U. Apilaba piedras del río o me ponía a contarlas de una en una por muy incontables que fuesen. Mucho antes de comenzar a crear obras de arte, era ya esclava de una visión de “repetición” que, sumada a la “multiplicación”, iba a convertirse en los cimientos de mi arte.” Germán García, en su curso *Variaciones sobre psicosis* se refiere al infinito del lado femenino, como punto de fuga: “Por más que agreguemos palabras a las palabras, el agujero mismo de las

palabras es el infinito actual representado por la feminidad. Chiflarse es empujarse para ese lugar.” Esto es lo que en el esquema de Lacan de “De una cuestión preliminar...” ubica como “la criatura al infinito”, refiriéndose a Schreber.

Toda la época que vivió Kusama en Nueva York la benefició en su audacia, pues el clima hippie, atravesado por el descontento social por la Guerra de Vietnam, el descubrimiento de la píldora anticonceptiva y la idea del “amor libre” le dieron la visibilidad necesaria. Vivía con jóvenes que hacían orgías, hombres y mujeres, aunque lo preponderante era el amor homosexual, que sería tema de su novela posterior “El escondite de prostitutas de la calle Christopher”. En ese relato un atractivo joven negro de cuerpo escultural se prostituye, asqueado de su entorno y de los hombres mayores que lo desean. La espiral de odio lleva al protagonista a asesinar a su amante seccionándole el pene. Uno de los rasgos comunes en la escritura de Kusama es el cuerpo en tanto objeto caído, el sinsentido de la vida de los personajes, que vagan en un mundo que los expulsa siempre. Otra de las características de los relatos es la transformación del mundo habitual, de la realidad en un mundo alucinado: el límite entre la realidad y la fantasía se diluye siempre. “-¿Qué hay del otro lado de la cortina de color de la leche? Ellos miraban hacia la figura del niño, no veían una sombra producida por el cuerpo hacia allí, y era más bien como una pintura paisajista, era un solo contorno como en un dibujo unidimensional hecho con crayones. (...) La zona estaba vacía, no había nadie. (...) Un gato de la calle sucio saltó al borde del tacho y desapareció en el interior inmundo. Desde allí dentro surgió un sonido crujiente, como si aspirara un fragmento del aire en el intento de vestirse con algo de la mañana. El sol del amanecer que debía aparecer se escondía en la lejanía, en la profundidad de la atmósfera inmóvil y densamente plegada. La tierra se había detenido.”

El cuerpo, objeto caído, de desecho donde ocurren escenas fantasmagóricas, como las de Masao teniendo sexo con el cadáver de su mujer en *Acacia, olor a muerte*, el relato que da título al libro. “Había pasado un mes desde la muerte de su esposa, pero no había enviado su cuerpo al crematorio, y todavía tenía relaciones sexuales con el cuerpo cada día. La agobiante y repugnante fetidez del cadáver llenó la casa. La fragancia de las acacias hacía todo lo posible para desalojar el hedor gris de muerte que cubría sus pulmones. (...) Era como si en el cuerpo muerto, la vagina sola, siguiera respirando. (...) La vida de toda carne y sangre no es más que un momento en el tiempo. Un efímero, floreciente silencio en el mar sin límites de la eternidad. Para Masao, la muerte de la mujer que había mimado tanto era algo difícil de asumir. (...) Las flores encomendaban sus vidas al latido del reloj. De un vistazo, sus colores parecían eternos. Y sí, así era para todas las cosas: sólo al principio parecían eternas. (...) El tiempo de los cuadros de sombras, que era más rápido que una estrella fugaz, ya había rodeado todas las cosas. (...) Una intimación de ruina reptaba en el fondo de esta escena en el drama cósmico. (...) La mujer seguía parada allí. Masao, habiendo perdido todos los instrumentos de su arte –marco, pincel, pinturas, se aproximó a la mujer con las antenas de su corazón. Extendió su mano firme, blanca piel. Pero cuando él tocó su pecho amplio y bien formado, el cuerpo de la mujer se desmoronó y colapsó, sembrando el área con el estridente sonido de la nada.”

Desazón, delirio, muerte. Los personajes y las historias de sus relatos llegan al límite en el intento de encontrar algo que los ate a la vida, sin hallarlo. La más larga de esas novelas (158 págs. contra 60 de la primera y 30 de la segunda), “Suicidio doble en el Monte de los Cerezos”, relata detalladamente la desdichada vida de Matcha, una niña de doce años que lucha incesantemente con las contradictorias emociones que le produce el viejo O-ji de Kanishi, ese decrepito hombre de más de 70 años que ayuda a la gente a morir en las vías del tren: se encarga de convencer a los potenciales suicidas a cometer el acto, vive de eso, pero en condiciones deplorables. Este viejo que casi sólo subsiste por la comida que le lleva la niña a escondidas de su madre (una furibunda mujer

que sólo la desprecia y la golpea, a ella y a su hermano, a causa de su frustración personal). Un padre que se gasta el dinero en mujeres y alcohol (acabará suicidándose también). Ese viejo al que ayuda Matcha se convierte en su violador “confundiéndolo el deseo de amor con el de sexo” y el embarazo llega sin saber quién es el verdadero genitor, ya que creyendo en las palabras del viejo: “tener sexo con muchos hombres te prevendrá del embarazo”, la joven así lo hace. “Una atmósfera extraña siempre rodeaba a la choza. Ella no sabía qué era, pero algo que cautivaba a los abatidos y desesperanzados rodeaba ese sitio. El hechizo del reino de lo desconocido llamaba como por el sentido del olfato a los que habían quedado descorazonados por la desesperación. Los maléficos atraían a todos los que tenían el corazón vacío. El “Monte de los Cerezos” parecía saturado con los rencores de los muertos, resentimientos profundamente arraigados, acumulados durante mucho tiempo. (...) Los capullos en los cerezos que crecían sobre el “Monte de los Cerezos” no daban aviso respecto de cuándo abrirían las flores de cerezo. El tronco del viejo cerezo estaba negro y tenía un aspecto espeluznante, si no por otra cosa que por el hecho de que tantas personas habían perdido sus vidas allí y lo habían manchado con sangre derramada. En esa zona, los fantasmas rencorosos de esos individuos suicidas se enroscaban en las ramas de los árboles y se adherían a las copas. El ligero olor a sangre parecía flotar en el aire por todo el monte. (...) Había cierta influencia ominosa, acaso profética, en la coincidencia de los destinos de muchas personas quienes, a punto de morir, buscaban estar en el “Monte de los Cerezos”. Por eso algo fantasmal se había aferrado a la corteza de los árboles y nunca desaparecería.”

Otro de los elementos en común en los relatos es la manera en que el sexo, la sexualidad es tratada: todos los personajes, femeninos o masculinos son o acaban en la prostitución. Desde Henry, el joven negro que se dedica a la prostitución, pasando por la esposa de Masao, que antes de ser su mujer era modelo de la escuela de arte y prostituta, hasta la niña Matcha, que con sólo doce años se convierte en madre y se ha prostituido “por creerle a O-ji que estando con muchos hombres no quedaría embarazada”. Hay en esta última novela una reiteración constante de situaciones, dichos de los personajes, como si la ronda diaria de la monotonía desesperanzada de esa niña-madre por sobrevivir en la miseria fuese un círculo interminable imposible de deshacer. Es notable que esa descripción de la vida aciaga que todos los días debe padecer Matcha, donde la repetición del padecimiento que la esclaviza a una vida sin horizonte ni esperanzas, cuando por fin algo sucede que puede cambiar ese destino, esa misma circunstancia se transforme en el límite de su desgracia, y la lleve al suicidio, junto a su bebé, que dado que es su hijo, está tan condenado como ella, pues no hay nadie que pueda hacerse cargo de él si ella desaparece. “El tren arrastró los órganos internos de Matcha a una distancia larga, hasta mil metros. Como a un mar de luto llegó hasta la plataforma de la estación. La sangre se dispersó. El sentimiento de derrota como ser humano roció el cielo. (...) No había nada ahí. Fue una muerte demasiado silenciosa. El cuerpo, al morir, se transformaba en desperdicios. Pero el alma quizás llegara al cielo. Como un deseo sincero. Matcha finalmente sería salvada e iría al más allá. Fue un instante y todo se apaciguó. Ella proporcionó su cuerpo, y se dedicó a la sublimación de su alma.” Como vemos, la única manera de apaciguar la angustia de la protagonista es la muerte. Respecto de la función de la muerte en sus relatos, la acerco a esa idea lacaniana de *muerte del sujeto*. Miller, en “Suplemento topológico a “De una cuestión preliminar...” se refiere en el análisis de Schreber a la figura de la carroña: “Si se completa la teoría que Lacan tenía en 1958 con lo que pudo surgir después, por ej. en 1967, se comprende mejor qué emerge como ese doble cadáver leproso por ejemplo, pues la disolución, la conmoción de la imagen, del $i(a)$ desnuda precisamente el objeto a como desecho, basura, carroña del universo. El $i(a)$, se expresa Lacan más tarde, hace de hábito de ese objeto a que hace la miseria del sujeto. El tema más acuciante en Schreber es (...) la amenaza de ser dejado plantado y, al mismo tiempo, su

rellenamiento de goce.” Este ser de carroña es lo que materializan cada uno de los personajes centrales de las novelas de Kusama: ninguno escapa de ese destino.

Germán García, en *Macedonio Fernández. La escritura en objeto* afirma: “La cultura no sabe qué son los cuerpos, porque nunca hizo otra cosa que aplastarlos con sus interpretaciones. El dolor marca el límite del cuerpo en su lucha con las razones: ya cuerpo, el lenguaje es nuestro límite y nuestra posibilidad. Por eso toda escritura es de “las cosas clausuradas, de las mudeces, de los secretos, de las fragancias guardadas, de las palabras que no suenan porque se confían a un mohín o sonrisa de los labios que hablen y esa sonrisa tampoco se da.” ¿Qué espera sostiene una palabra como ésta, de qué juego se hace regla este vacío? Encontrar al final lo que fue antes. Un mito de la novela familiar de Macedonio cuenta una *unidad* antes de que el lenguaje se precipitara en la reverberación de la ausencia. Aquellos retornos a quintas que evocaban la casa paterna cifraban su geografía en esa *ausencia de lo que fue*, la única nada. (...) La escritura es, entonces, la reflexión sobre el silencio. Esta dialéctica estructura los textos: transcripción pasiva de una palabra que viene de la ausencia, reflexión sobre el silencio subrayado por la falta de la palabra.(...) Macedonio se ausenta de la escritura, para que la eternidad se haga presente en ella. No quería “borrar el yo para ocultarlo a la muerte” -como sospecha Borges, sino que borrándolo accede a la eternidad.”

Si se trata del silencio, del agujero que responde a cierto llamado, el del Nombre-del-padre, Lacan en el *Seminario 23, El sinthome*, alude a Joyce diciendo que “por querer hacerse un nombre Joyce compensó la carencia paterna.” Lacan se pregunta, en términos siempre de equívoco gramatical, ya en esta época, cómo es que “el arte, el artesanado”, puede figurar “el cuarto término” que pueda anudar los otros tres: imaginario, simbólico y real, cuando “la versión del padre” no es la que funciona. Si el Nombre del Padre es a la vez el Padre del Nombre, este nombre es el que Joyce quiso fabricarse mediante su arte, en su caso, la literatura: “Joyce no sabía que él construía el *sinthome* (...) es un puro artifice, un hombre de saber hacer, lo que también se llama un artista. El único real que verifica cualquier cosa es el falo, en la medida en que es el sostén de la función significante, de la que subrayo que crea todo significado.”

El silencio, o su variante, la injuria, es lo que podemos apreciar en torno a Kusama, cuando pensando en obtener en su Japón natal el éxito que había cosechado en E.U. y otros lugares, retorna luego de trece años a su lugar natal y se encuentra con el medio hostil que creía había cambiado conforme al lugar consagrado que ya había logrado en otras partes del mundo. Su madre le dice en una carta: “El hecho de que te hayas convertido en una vergüenza nacional es un insulto para nuestros ancestros, Yayoi, y acabo de regresar del cementerio, donde he acudido una vez más a pedirles perdón. Ojalá te hubieras muerto de aquella infección tan grave de garganta que tuviste de niña...” Y su padre “tan chapado a la antigua, escribió: “¿De verdad has caído tan bajo?” Por supuesto que estas consideraciones estaban basadas en las muestras de desnudos que tan populares la hicieron en E.U. y Europa y que ella creía poder mostrar en Japón con la idea de “adelantar” un país que consideraba retrógrado y feudal, produciendo “un fenómeno de masa” que produciría a su vez “una sacudida a la apolillada moralidad imperante”. Consideraba que “el tipo de trabajo revolucionario que había llevado a cabo en la pintura y la escultura” en otros lugares debía hacerlo para la gente de Japón: “Yo sentía que ésa era mi misión.” Ante el fracaso de los happenings que quiso realizar a la manera neoyorkina afirma: “No entendían la sustancia ni la relevancia de lo que estaba tratando de hacer.” ¿Será porque Kusama creyó posible hacer ex-sistir la relación sexual en Japón que fracasó? Hipótesis extrema, sin duda, lo asumo. En la clase VIII de *El seminario 23* Lacan afirma: “la A mayúscula está barrada porque no hay Otro del Otro (...) la barra indica que no hay Otro que respondería como *partenaire*. Toda la necesidad de la especie humana fue que hubiera un Otro del Otro, ése al que generalmente se llama Dios, pero del cual el análisis revela que es

simplemente *La mujer*. Lo único que permite suponer *La mujer* es que, como Dios, ella sea prolífica.” Y en este lugar coloca a Eva. Interpreto entonces que en el extremo, Kusama quiso colocarse en este lugar, siendo, como lo fue en N.York, la “directora de orquesta” de un movimiento que no logró enraizar en Japón. Vuelve a E.U. en 1972. En 1974 muere su padre.

De entre sus muchos amigos famosos (Warhol, Dalí, Read, etc.) Joseph Cornell ocupó un lugar destacado porque su amistad duró más de diez años y aunque se pintaban desnudos mutuamente, jamás tuvieron relaciones sexuales. Pareja extraña sin duda. El era impotente y ella, sabemos, nada quería saber con el sexo, a pesar de realizar performances donde las orgías eran parte habitual. Cornell también era un artista muy particular: utilizaba desperdicios para sus obras y en la última época vivía en una desidia casi total. Necesitaba de ella de un modo casi desesperado. Kusama tenía con el cuerpo casi la misma relación de extranjería que Joyce, tal como Lacan la describe en 1975. Extraña coincidencia y simultaneidad. Este amigo le dijo alguna vez “Yo nunca me olvido de la muerte. Es lo mismo que pasar de una habitación a otra”. Ella lo consideró “el más grande” entre todos sus amigos, y esa frase quedó para siempre en su memoria.

Creo que en sus poemas podemos entrever algo de ese padecimiento que no podía calmar más que cuando se ponía “frenéticamente” a pintar o escribir.

Oigo siempre el sordo Infierno

en sus horrendos quejidos ¿Qué es eso que suena?

Alucinaciones de la sangre Ahogándose

¿Cuántos años de días seguidos desde la infancia me habéis asaltado ambas?

Muerto y ausente Padre

Deseaba que te llevaras esta ansiedad de la sangre contigo al Inframundo

El hastío de la carne y la sangre que se apagan

tiñe el cabello de un gris marchito

más frágil que las cenizas de las flores quemadas

El último período de su vida, desde 1973 hasta la actualidad, lo vive en Japón. Luego de un viaje a su país natal, creyendo poder volver a N.York de inmediato, se encuentra con que padece de alucinaciones nuevamente: “remolinos de azul, rojo y blanco”. En la estación de tren se topa “con un tsunami de gente que bajaba. Había una extrañeza casi espeluznante en aquella experiencia.” Presa de cierta perplejidad se pregunta “¿Qué país es éste?” (...) Mi hogar había perdido todo lo que tenían de bueno sus tradiciones y se iba volviendo cada vez más feo conforme se modernizaba.” Cuando va a visitar la tumba de su padre le ocurre otro fenómeno inquietante: “se me escapó un grito involuntario. Sobre las acacias alrededor de su tumba, los cumulonimbos se hinchaban como unas rosas de algodón gigantes. Me sentí profundamente conmovida. Fue como si hubiese rozado el espíritu difunto de mi padre.” Cuando decide internarse voluntariamente en el hospicio, y arma su taller de arte enfrente del mismo, en el que trabaja cada día 9hs., el horario del hospital la ordena. En ese regreso a Japón escribe en su lengua materna por primera vez luego de tantos años de haber hablado y pensado en inglés. Se pregunta: “¿Qué es eso que se alza en el fondo y se cierne, imponente, sobre todo esto? Deseaba expresar mi poderoso anhelo de ese algo desconocido y crear una asimilación del espíritu por medio de mi redescubrimiento de la lengua materna. En mis escritos, igual que con mis obras de arte, las imágenes no dejaban de borbotear y de surgir, una

detrás de otra. He llegado a escribir cien páginas en un día. Terminé la novela en tres semanas, a toda velocidad, en un desaforado arrebatado de energía, y se publicó sin alteraciones.” En 1983 muere su madre.

En el último capítulo concluye: “Mi revolución del Yo, que ha sido una parte tan esencial de mi vida hasta ahora, consiste únicamente en el descubrimiento de la muerte. Mi destino es crear arte para mi propio réquiem: un arte que le da sentido a la muerte, que traza la belleza de los colores y el espacio en el silencio de los pasos de la muerte y la “vaciedad” de la nada que promete. (...) Nunca dejaré de luchar con tal de crear unas obras que continúen brillando después de mi muerte. Hay noches que no puedo dormir, simplemente porque el corazón me va a estallar de puro afán de crear un arte que dure para siempre.” Creo que se asemeja bastante al deseo joyceano de trascender. Culminaré esta larga travesía con los poemas que rescata de su madre muerta, poetisa y calígrafa:

Con tantas muertes, este año también

llega a su conclusión

con las capas de la reina en flor

El calor de los rayos del sol

llama a la primavera

por la orilla del río, en sus destellos

En la noche insomne

del inválido reverbera

el sonido de un tren que se aleja

Marzo de 2023.

Liliana Goya.-

Bibliografía:

- García, Germán: *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*. Siglo XXI. Bs.As. 1975.

Variaciones sobre psicosis. Otium. Salta. 2011.

- Kusama, Yayoi: *Acacia, olor a muerte*. Mansalva. Bs.As. 2013.

La red infinita. Ediciones B. Penguin-Random House. Bs.As. 2022.

- Lacan, Jacques: *El Seminario. Libro 11. Los 4 conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós. Bs.As. 1984.

El Seminario. Libro 23. El sinthome. Paidós. Bs.As. 2006.

- Miller, J-A.: *Matemas I*. Manantial. Bs.As. 1986.

