

Un sublime horror

Verónica Diez¹

Un sublime horror

El espacio puede desorganizarse, la escena en la que creemos estar bien instalados puede rasgarse, podemos sentir que un abismo nos devora y que todo eso nos pasa sin que nadie, salvo nosotros mismos, se dé cuenta del terremoto que nos habita. Seguramente, varios de nosotros podemos testimoniar sobre ese sentimiento de vértigo. Hay lugares privilegiados para ello: una ventana, un balcón, una terraza, la montaña, lugares donde nos acercamos a un borde que puede hacernos vacilar. En ese punto, podemos experimentar el erotismo de la relación con esos sitios y esos abismos.

La crisis de angustia en la fobia se desencadena frente a aquello que se presenta como un precipicio. Pero es necesario distinguir dos tipos en la fobia: el de la puesta en función del objeto fóbico, que permite delimitar una escena sin entrar en contacto con el objeto del miedo y el del momento de pánico, cuando el objeto se desliza al interior de la escena haciendo estallar dicha escena.

Sigmund Freud, al exponer el caso Hans, subraya que en la fobia asistimos a una organización y desorganización del espacio. El fundador del psicoanálisis escribe:

“Un día por la calle, Hans enferma de angustia: aun no puede decir de qué tiene miedo [...] Entretanto recogemos indicios de aquello en lo cual se ha fijado la libido devenida angustia. Exterioriza el miedo, totalmente especializado, de que un caballo lo morderá. Llamamos “fobia” a un estado patológico como éste,

¹ veritadiez@gmail.com / 10, rue Lantiez. 75017. Paris / 0617309368

y podríamos incluir el caso de nuestro pequeño en la agorafobia si esta última afección no se singularizara por el hecho de que la compañía de cierta persona escogida al efecto, el médico en el caso extremo, vuelve fácilmente posible la operación en el espacio donde ella es de ordinario imposible. La fobia de Hans no obedece a tal condición, pronto prescinde del espacio y toma, cada vez con mayor claridad, al caballo como objeto [...].”²

De este modo, Freud explica cómo la elección de un objeto, el caballo en este caso, permite a Hans hacer abstracción del espacio, lo que produce una reorganización del territorio donde moverse. Entonces, aun cuando se trata de la fobia a un objeto y no de las fobias espaciales propiamente dichas (claustrofobia o agorafobia), una relación compleja se establece entre el objeto y el espacio. Podemos decir entonces que la elección del objeto afecta, determina, recorta el espacio.

Si bien esta relación de la fobia al espacio está tempranamente distinguida por Freud, en el campo psicoanalítico después de Lacan, nos habituamos rápidamente a comprender el objeto fóbico en tanto que significativo³ evitando, a mi entender, la cuestión imaginaria de ese objeto. De esa forma, perdemos la perspectiva espacial que la fobia nos señala: cuando justamente la fobia abre una pregunta radical sobre el espacio y lo imaginario.

Nosotros intentaremos recuperar esa pregunta que la fobia encarna. Primero abordaremos la cuestión del estatuto del objeto y luego aquello que hace a la singularidad de la escena fóbica. De este modo, la perspectiva espacial se ordenará en virtud de aquello que configura una escena subjetiva. Recordemos que Jacques Lacan diferencia “el mundo de los acontecimientos”, “la escena del mundo”: escena de palabras donde los acontecimientos son verbalizados y “la escena sobre la escena”⁴.¹ A partir de esta distribución, la escena subjetiva es abordable en relación a un fuera de escena. El marco de la escena

² Freud, S. (1909): *Análisis de la fobia de un niño de 5 años, O. C.*, vol. 10, Buenos Aires: Amorrortu, 1988, pp. 93-94.

³ Lacan, J. (1956): *El seminario, Libro 4, Las relaciones de objeto*, Buenos Aires: Paidós, 2005.

⁴ Lacan, J. (1962-1963): *Le séminaire, Livre 10, L'angoisse*, Paris: Seuil, 2004, pp. 43-45.

recupera así toda su importancia en tanto lugar de clivaje que permite o no una articulación entre los dos lados de la escena: escena subjetiva y mundo. Esa diferencia entre las escenas la concebimos en torno a un contrapunto entre la manera en la que la escena fóbica enmarca su escena con un objeto del mundo y la manera en la que la escena fantasmática encuentra su borde en la letra, siendo una escena de palabras que será puesta en acto después de la pubertad.

Nuestra tesis es la siguiente: proponemos abordar la fobia desde el punto de vista de la función de su objeto en la delimitación del contorno de su escena. Sostenemos que los límites de la escena fóbica devienen inquietantes por la presencia paradójica del objeto fóbico. Ese objeto sirve para fijar un punto del espacio que permite delimitar un territorio habitable, frecuentable; pero al mismo tiempo favorece una suerte de continuidad entre la escena subjetiva y el fuera de escena, lo que conlleva el riesgo de homogeneizar ambos lados de la misma. Es por ello que creemos que el sentimiento de lo familiar inquietante, destacado por Freud, está íntimamente ligado a la fobia.

Estatuto del objeto fóbico

El objeto fóbico evoca figuras como las del “sublime horror” o “el extranjero familiar” que son propias de la retórica del oxímoron. ¡Curiosa pieza ensambladora de antónimos!⁵ Pero sobre todo, el objeto fóbico es aquel que quiero fuera de mi vista pero al que no tengo que perder de vista. En este sentido recordemos la cuidadosa atención de Hans con respecto a los caballos y, especialmente, aquello que expresa como sentimiento de rareza frente al caballo. Hans remarca lo oscuro alrededor de los ojos del caballo, que Freud lúdicamente sitúa en relación a los anteojos del padre.

Guy Le Gaufey propone del objeto fóbico la definición siguiente:

⁵ Assoun, P. L. (2000): *Lecciones psicoanalíticas sobre las fobias*, Paris: Anthropos, 2000.

“El objeto fóbico es un objeto del mundo elevado a la dignidad del objeto *a*. No es un objeto *a*. Es una reduplicación imaginaria del objeto *a*, a través del cual, el fóbico pone en escena una verdad estructural: que el sujeto ex-siste al sistema signifiante o para decirlo de otro modo: hay un límite en el hablante. Ello a condición de leer las conductas evitativas de la fobia como una puesta en escena del juego pulsional.”⁶

El objeto fóbico se presenta así como una reduplicación imaginaria del “objeto *a*”. Precisaremos que, a nuestro entender, esa reduplicación del “objeto *a*” toma la forma del objeto escópico. Lacan aborda la constitución del objeto mirada a propósito del fantasma. Sabemos que el fantasma escribe la relación entre el sujeto del inconsciente por un lado y el objeto perdido por el otro. Pero el fantasma no sólo es una frase articulada en una escena como el ejemplo de “un niño es pegado” sino que también se trata de la articulación a un objeto pulsional. Lo importante a remarcar es que esa escena imaginada es vista y todo ello conforma el fantasma.

Lacan, en el seminario *El objeto del psicoanálisis*, intenta explorar el campo visual del fantasma haciendo una analogía con la estructura del cuadro y la técnica de la perspectiva central. Está particularmente interesado en el marco del cuadro y en el intervalo producido entre el punto del sujeto mirante y la escena representada en el cuadro. Empieza por cuestionar el término “marco”. Ensayo precisiones buscando otras maneras de nombrar aquello que quiere cernir. Así vienen las palabras: ‘framing’ del inglés, ‘practicable’ que sería el decorado de fondo en el teatro y ‘bastidor’ que hace alusión no tanto al marco exterior que encuadra la tela sino al armazón del cuadro. De hecho, con respecto al marco pone como ejemplo a René Magritte que tiene una forma muy singular de enmarcar.

En cuanto a la técnica de la perspectiva central, Lacan aborda el célebre cuadro *Las Meninas* de Diego Velázquez. El psicoanalista hace de ese cuadro una carta dada vuelta y lo expresa de la manera siguiente:

⁶ Le Gaufey, G. (1981): *Le lieu-dit, Revue Littoral n. 1, Blasones de la fobia*, Paris: Eres, 1981, pp. 53-54. [La traducción es nuestra]

“Yo diría que ese cuadro es efectivamente una carta invertida [...] donde Velázquez está ubicado a una cierta distancia del cuadro que está pintando. Es esto lo que subyuga porque esa subyugación está en relación directa a lo que yo llamo la subversión del sujeto.”⁷

Recordemos que, en ese cuadro, el mismo Velázquez aparece pintando un cuadro al que no vemos. Sobre esa operación de Velázquez es que Lacan acuña la frase: “Tú no me ves desde donde yo te miro” y lo explica así:

“No hay un allá desde donde Velázquez invoca ese “tú no ves desde donde yo te miro”. Ese lugar, ese intervalo no marcado es, precisamente, ese allá, donde se produce la caída de aquello que está en suspenso bajo el nombre de objeto *a*. No hay otro allá del cual se trata, en el cuadro, sino de ese intervalo.”⁸

De esta forma, Lacan ejemplifica lo que hace a la división del sujeto y la pérdida del objeto *a* como aquello que, en la constitución de la visión, conforma la base del fantasma. Ese intervalo donde Lacan dice que cae el objeto *a* configura un borde que orillea un vacío.⁹

Preservar ese vacío es atinente a los procesos de sublimación.⁹ La sublimación permite una transformación económica del estatuto del objeto pulsional que no se basa en la sustitución significativa sino en la elaboración del vacío. El intervalo está en concordancia con ese lugar del vacío que es diferente del que produce horror, como en los fenómenos de lo ominoso. Ominoso es ese sentimiento que se produce cuando aquello que debería faltar a la imagen –por ejemplo, “mi mirada”– aparece re-situado en la imagen “ella me mira”,

Cuando el objeto fóbico opera en clave significativa permite trazar la línea, la raya, el marco que intenta separar, aislar, dejar fuera una mirada que puede devenir voraz. Porque en efecto, hay ciertas mira-

⁷ Lacan, J. (1965-1966): *Le séminaire, Livre XIII, L'objet de la psychanalyse*, A.L.I., 2010, p. 293.

⁸ Ídem, p. 329.

⁹ Marrone, C. (2005): *El juego, una deuda con el psicoanálisis*, Buenos Aires: Lazos, 2005.

das que son antropófagas. Los límites devienen inquietantes ante la vacilación de ese objeto. De modo que, en los momentos de pánico, el objeto no sólo deviene desmedido sino que se desliza en lo enorme. Porque ese objeto es el ícono de la presencia de un otro tipo de objeto: el escópico que puede saltar a los ojos del fóbico. Así, en los momentos de pánico, podemos observar una dislocación entre lo imaginario del objeto y su función significante. Cuando un fragmento del mundo es percibido como separado, su sentido deviene indeterminable y el sentimiento de soledad y pánico se desencadena.¹⁰ Cuando el objeto mirada se desliza de los límites de la escena a su interior, el sujeto entonces pierde autonomía, la escena se deshace y el sujeto queda confrontado solitariamente al vacío. Un vacío desanudado de lo simbólico. Es decir, un vacío que lo confronta a la falla del Otro. Instante donde el sujeto debe reconocerse sin recursos del lado de ese Otro. Jorge Fukelman afirmaba que “si el vacío no está anudado en lo simbólico, es decir, articulado con la castración, ese real agujereado se me presenta como una boca que puede tragarme”.¹¹

En fin, en la fobia no sucede como en el resto de las neurosis, donde el espacio se articula simbólicamente bajo la égida de la castración. Tampoco se trata del espacio sin límites de la psicosis sino de una presencia pulsional no suficientemente afectada por lo simbólico, no suficientemente separada de su consistencia imaginaria.

Una escena sin intervalos

Los padres de Guille consultan porque su hijo sufre de pesadillas y miedos recurrentes frente a una máscara que representa la cara del personaje infantil “Pie grande”. Esa máscara se encuentra colgada en la pared del primer piso de la casa, por donde Guille ya no puede pasar sin tener un ataque de angustia. Sobre la historia de esa máscara surge que poco antes de los síntomas, el padre jugaba a asustar a Guille con

¹⁰ Kaufmann, P. (1999): *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin, Paris, 1999.

¹¹ Fukelman, J. (1996): Ponerse en juego, Conferencia en Cartagena, Inédito (al momento de esta tesis), 1996.

ella, se ponía detrás de la máscara y la animaba. En los encuentros con Guille, él propone juegos que implican la construcción de caras, de puertas enmascaradas, de mirillas por donde espiar a los monstruos. Es en ocasión del armado de una máscara que Guille decide agujerearla a la altura de los ojos, le incluye párpados para abrir y cerrar los ojos y la firma con su nombre. Poco tiempo después de esa escena, Guille seguirá jugando con sus padres y no ya en análisis.

Luego volveremos a este pequeño recorte clínico. Por el momento, retomemos el seminario *El objeto del psicoanálisis*. Allí Lacan explicita lo siguiente:

“El cuadro de Velázquez [...] es, según un término [...] que tomo de Freud, representante de la representación [...]. Ahora bien lo que nos importa en nuestra experiencia, la experiencia analítica, está centrado sobre el fenómeno de la pantalla [...]. La pantalla no es solamente lo que oculta lo real, lo es seguramente, pero al mismo tiempo lo indica. Ahí está el punto pivote a partir del cual tenemos, si queremos dar cuenta de los términos mínimos en nuestra experiencia como connotados por el término escópico y ahí desde luego no tenemos que ver sino con el recuerdo encubridor, tenemos que ver con ese algo que se llaman fantasma, tenemos que ver con ese término que Freud llama, no representación, sino representante del sujeto.”¹²

Cuando hablamos de representación hablamos de un signo que representa algo para alguien, por ejemplo, en la experiencia del espejo: la imagen del cuerpo en el espejo representa “mi bebé” para la madre. Alguien se mira en el espejo y aparece representado en la imagen virtual, siempre y cuando reconozca esa imagen como propia, que esa imagen lo representa. Es decir, que hay una distancia entre algo que se presenta y algo que se representa. Este hecho establece una distancia entre representado y representante. Jorge Fukelman nos ha enseñado a pensar esa diferencia entre representante y representación a la luz de otra diferencia, esta vez entre el “ser copulativo” y el “ser óntico”. Él lo explicaba así:

¹² Lacan, J. (1965-1966): *El seminario, Libro XIII, El objeto del psicoanálisis*, A.L.I., 2010, sesión del 18-05-1966, p. 161.

“Si ese cuadro que representa el padre de la patria, San Martín, yo lo rompo, podrían castigarme porque ataqué un símbolo de la patria. Dicho de otro modo, ese hecho dice que la representación no representa solamente, sino que, ese cuadro es San Martín [...]. La mediación, la distancia, es decir, la pérdida del objeto es aquello que da la posibilidad de no estar en relación con el ser óntico entre representante y representado [...]. Lo que muestra que representante y representado pueden homogeneizarse.”¹³

Es de esa pérdida del objeto que se sostiene la escena fantasmática: si el objeto se presentifica en la escena, el fantasma se disuelve. La pérdida del objeto permite que la escena se sostenga y por lo tanto que no se produzca una homogeneización de un lado y el otro lado de la escena. Si abordamos esta cuestión, desde la estética, podemos leer como Louis Marin destaca la función performativa del marco:

El marco es un ornamento del cuadro, pero es un ornamento necesario: es una de las condiciones de posibilidad de la contemplación del cuadro, de su lectura y de su interpretación [...]. Si la pintura no dispone de una lengua propia [...] dispone de recursos específicos que no son discursivos ni miméticos. El enmarcado del cuadro es la condición semiótica de su visibilidad pero también de su legibilidad [...]. El marco es un signo performativo, un proceso teórico que define el lugar de una operación simbólica.¹⁴

Ese marco, operando de separación entre la escena y el mundo o como cierre de una escena de representación, es propio a la escena fantasmática. En efecto, el marco que constituye la escena fantasmática es un signo performativo, gracias al cual, representante y representado se mantienen como elementos separados y heterogéneos. Ello permite el intervalo necesario entre un lado y el otro de la escena. En todos los aparatos de inscripción subjetiva –como el espejo, el juego o el fantasma– se trata del enmarcado de una escena como cierre y armado de esa escena. Se trata de un recorte de la escena que produ-

¹³ Fukelman, J. (1996): Ponerse en juego, Conferencia en Cartagena, 1996.

¹⁴ Marin, L. (1994): *De la représentation*, Gallimard, Paris, 1994, pp. 316-317.

ce una exterioridad, un “fuera de marco” desde donde esa escena se sostiene.

Si exponemos la cuestión del lado del espejo, diríamos que, gracias a que algo no entra en la imagen virtual es que el espejo puede cerrarse. Fukelman decía que “si hay un lado de acá del espejo quiere decir que no está en el campo del espejo”.¹⁵ El costado de acá del espejo implica un punto de exterioridad, un límite y por lo tanto una diferencia, una heterogeneidad de dos lugares. Del lado de la escena lúdica, el espacio de juego está delimitado por algo que no entra en juego en ese espacio. Si el juego es el campo del “como si” la verdad necesariamente está en disyunción con ese campo. Porque hay diferencia y heterogeneidad puede haber articulación simbólica de ambos lugares y entonces puedo sentir una imagen como propia o que una escena me representa. El juego de presencia/ausencia, esencial al campo de la representación, permite la constitución de ese espacio imaginario determinado y articulado simbólicamente.

Ahora bien, si afirmamos que la caída del objeto permite el armado y cierre de la escena fantasmática, ¿qué sucede con la fobia, cuando venimos de afirmar que una de sus características es la necesidad de la presencia del objeto para delimitar su escena?¹⁶ El objeto mirada, que es una de las formas del objeto *a*, no se ausenta de la escena fóbica, muy por el contrario, la sostiene. La fobia ensambla su mundo con esa curiosa pieza que le permite una respuesta de táctica espacial frente al Otro. Táctica riesgosa porque deja un canal abierto entre un lado y otro de la escena. Ello pone en riesgo una homogeneización de ambos lados de la escena, favoreciendo la proliferación de los fenómenos atinentes a lo ominoso, es decir, aquello que siendo familiar puede pasar de golpe del otro lado, de lado de lo extraño e inquietante.

Retomemos nuestra viñeta. El objeto que se convirtió en fóbico para Guille fue la máscara con la cual el padre había jugado a asus-

¹⁵ Fukelman, J. (1996): *Ponerse en juego*, Conferencia en Cartagena, 1996

¹⁶ Lowenstein, A. (2010): *Controversias acerca de la fobia*, Buenos Aires: Letra Viva, 2010. Citamos p. 29: “Formulamos la fobia como un conjunto de elementos heterogéneos caracterizados por la insistencia de la angustia y la ausencia de fantasma como respuesta a la demanda del Otro”.

tarlo. Podemos imaginar entonces que, en esa máscara, a la altura de los agujeros que se corresponden con la zona de los ojos, aparecía no un vacío sino la presencia de los ojos del padre. Objeto escópico de una potencia temida. Cuando Guille logra hacer caer esa mirada, agujerear esa máscara del Otro, el abismo que antes se le abría en la escalera donde la máscara se situaba, deja de ser un precipicio terrorífico. Agujerear, perforar, extraer, sustraer son acciones que permiten la conquista de un nuevo espacio y la multiplicación de miles de puntos de fuga. El abismo se dispersa y da lugar a una acción posible porque el vacío pasa a ser articulado simbólicamente. De este modo, una mirada, una perspectiva propia se constituye y él puede firmar con su nombre la propia máscara.

A modo de conclusión

Las Meninas de Diego Velázquez es un cuadro que pertenece a un momento particular de la historia del arte: el barroco. Recordemos que, en esa época de la historia del arte, el marco tenía una función de separación neta entre el mundo y la escena. Función que, si hoy nos parece evidente, es porque no tomamos en cuenta los años que llevó en montarse tanto el marco como la misma idea de representación. Facundo Tomás, historiador del arte, escribe:

“Con el Renacimiento, la representación se orienta hacia la imitación de la apariencia de las cosas. [...] La pintura se orienta hacia la voluntad de posesión de lo real; atrapar la realidad dentro del marco para disponer de tiempo y espacio a propio antojo. De la voluntad gótica de ilusionar un mundo celestial, un espacio sagrado e intangible, se pasa al deseo de semejar las cosas reales: el éxito del pintor consiste ahora en engañar los sentidos del espectador para que crea que lo pintado es lo real mismo.”¹⁷

Pero esa copia de lo real, esa articulación entre representación y mundo sólo puede lograrse porque es, en este período, que la pintura

¹⁷ Tomás, F. (1998): *Escrito, pintado*, Valencia: Visor, 1998, p. 159.

ha pasado a ser una metáfora del mundo. El espacio del mundo de la ilusión figurado en el cuadro es diferente del mundo real, por ello es posible la copia. Pero si nos remontamos al arte románico podremos comprobar la falta de segregación entre las distintas categorías de la realidad y entre diferentes artes. Tomás explica:

A este tipo de concepción del mundo no escindida, de integración entre lo perceptible y lo espiritual, hallamos valores de afirmación de la propia *presencia* de la pintura, de su materialidad y superficialidad: el arte se constituye como una *continuación* de la vida, ocupando lugares similares a los que ocupa cualquier otro objeto cotidiano. [...] Cuando hablamos de “ simbolización ” en los tiempos gregóricos, debemos entender una ligazón entre simbolizante y simbolizado que no permite pensar en dos entidades diferentes. [...] De nuevo un pensamiento mágico que liga lo tangible a lo inmaterial, como en la religiosidad romana o en ciertas religiones sincréticas actuales.¹⁸

La fobia no enmarca su escena ni a lo Magritte ni a lo Velázquez sino al estilo de los gregóricos. Un marco que no efectiviza un corte entre mundo y escena no es un marco performativo sino deíctico. El objeto fóbico indica, designa el lugar inquietante delimitando el espacio frecuentable de la escena subjetiva del fóbico. Es un objeto-signo más que significativo. Signo del peligro, signo de la raya a no cruzar, signo de la angustia a desarrollar, signo de una escena que, al no dar lugar al intervalo que anuda ambos lados de una escena, se arriesga a la catástrofe del desanudamiento subjetivo.

Recordemos nuestro objeto oxímoron: esa curiosa pieza banal pero que investida con las características temidas pasa a ser venerada. Objeto de culto que hace de ligazón entre lo tangible y lo inmaterial, entre lo simbolizado y lo simbolizante. Ese objeto fóbico es un objeto de predilección que salva de la pura angustia pero que mantiene en la inquietud, es el objeto que libera y que tiraniza, que excita y que horroriza.

¹⁸ Ídem, pp. 124-125.

Para terminar, algunas preguntas: si figura y marco tienen una función estética y retórica, ¿podemos atribuirles también una función subjetiva? Seguramente podremos acordar que el analista es aquel que, en el marco del análisis, puede cada vez jugar al *Fort-da* expulsando el peso del sentido. Pero, ¿no es también aquel que sabe dibujar contornos, permitiendo que lo familiar se separe de lo inquietante? ¿aquel que acompaña en los bordes arriesgando sus propios abismos? ¿o aquel que cava intervalos en el eterno presente, favoreciendo la apertura de agujeros¹⁹ carnalescos como emergencia de lo nuevo?

¹⁹ Maillard, Ch. (2000): *La sabiduría como estética*, Akal, Madrid, 2000. Citamos p. 69: “No hay, en la obra de arte taoísta, centralidad convergente, sino múltiples puntos de fuga. Por ello el vacío atrae sin ser terrible”.

Bibliografía

- Assoun, P. L. (2000): *Leçons psychanalytiques sur la phobie*. Paris: Anthropos, 2000.
- Freud, S. (1909): *Análisis de la fobia de un niño de 5 años*, (1909) *O.C.*, vol. 10, Amorrortu, Buenos Aires, 1988.
- Fukelman, J. (1996): *Ponerse en juego*, Conferencia en Cartagena, Inédito (al momento de la escritura de este texto), 1996.
- Kaufmann, P. (1999). *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin, Paris, 1999.
- Lacan, J. (1956): *El seminario, Libro 4, Las relaciones de objeto*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- (1962-1963): *Le séminaire, Livre X, L'angoisse*. Seuil, Paris, 2004.
- (1965-1966): *Le séminaire, Livre XIII, L'objet de la psychanalyse*. A.L.I. , 2010.
- Le Gaufey, G. (1981): *Le lieu-dit , Revue Littoral n. 1 Blasones de la fobia*, Erès, Paris, 1981.
- Lowenstein, A. (2010): *Controversias acerca de la fobia*, Buenos Aires: Letra Viva, 2010.
- Maillard, Ch. (2000): *La sabiduría como estética*, Madrid: Akal, 2000.
- Marin, L. (1994): *De la représentation*, Paris: Gallimard, 1994.
- Marrone, C. (2005): *El juego, una deuda con el psicoanálisis*, Buenos Aires: Lazos, 2005.
- Tomas, F. (1998): *Escrito, pintado*, Valencia: Visor, 1998.