

# Pasajera. Un tren y sus cuadernos de viaje

*Passenger. A train and its travelling notebooks*



## Trabajo Fin de Grado



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

Defiende Dña. Alba Vázquez Cruzado

Tutoriza Dra. María del Mar Cabezas

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Málaga

Curso 2018/2019

# Índice

Resumen y palabras clave. ....	6
Abstract and keywords.....	6
1. Descripción de la idea.....	7
2. La preparación del viaje: Trabajos anteriores.....	9
3. En el vagón: investigación plástica.....	14
3. 1. Cuaderno de viaje. ....	15
3. 2. El trazo.....	17
4. En el asiento: Investigación teórico-conceptual. ....	20
4. 1. El espacio, la ventana y el movimiento. ....	22
4. 1. 1. Espacio: .....	22
4. 1. 2. Movimiento: .....	24
4. 1. 3. Ventana:.....	26
4. 2. La mirada y los desconocidos.....	28
4. 2. 1. La mirada.....	29
4. 2. 2. Anónimos.....	31
4. 3. El diario.....	35
Cronograma.....	37
Presupuesto .....	38
Conclusiones.....	39
Bibliografía.....	41
Anexo.....	43

«Sin embargo, el asunto crucial en esta actividad de persecución y espionaje de vidas ajenas es que se trata de un voyeurismo relativo, pues en realidad no hay ningún secreto que desvelar, una doble vida o una perversión, ni mucho menos una verdad oculta que contemplar»

Alberto Prieto Azuaga, 2008

**pasajero, ra**

*De pasaje*

1. adj. Que pasa presto o dura poco.
2. adj. Viajero transeúnte. U. t. c. s.
3. adj. Dicho de una persona: Que viaja en un vehículo, especialmente en avión, barco, tren, etc., sin pertenecer a la tripulación. U. t. c. s.
4. adj. desus. Dicho de un lugar: Que es de paso continuo de mucha gente.

*Real Academia Española*

## RESUMEN

El proyecto artístico *Pasajera. Un tren y sus cuadernos de viaje*, que se presenta como Trabajo Fin de Grado, está concebido desde el dibujo, una práctica que me ha acompañado cada día desde que inicié mis estudios universitarios. Todos los viajes, todas las personas, todas las reflexiones que me han permitido el ejercicio diario como dibujante en ciernes vienen a encontrarse aquí. Es un proyecto que habla de tiempo y vida, de un proceso. Es una prueba concreta de mi existencia y de la existencia de un *nosotros*, un archivo que documenta día a día mi vida en estos últimos cuatro años y que es el resultado de una disciplina en el dibujo inquebrantable. Con un carácter instalativo, me sirvo del dibujo y del soporte audiovisual para recoger toda la experiencia y compartir este trabajo de introspección.

## PALABRAS CLAVE

contemplación, tiempo, trayecto, tren, pasajeros.

## ABSTRACT

The *Passenger. A train and its notebooks* artistic project presented as a Final Degree Project is conceived from the drawing perspective, a practice that has followed me everyday since I started my university studies. All of my journeys, every person, every thought that has let my everyday exercise as a budding drawing artist has come to meet here. It is a project which speaks about time and life, about a process. It is a concrete proof of my existence and the existence of a *we*, a registry that documents my life day to day these last four years and it is the result of an unbreakable drawing discipline. With an installation nature, I use drawing and audiovisual media to collect this whole experience and share this work of introspection.

## KEYWORDS

Contemplation, time, journey, train, passengers.

# 1. DESCRIPCIÓN DE LA IDEA

«Sin embargo, Guy dio otro vistazo a su alrededor, fijándose en los pasajeros, más despacio y con más detenimiento de lo que se había atrevido la primera vez. Nadie parecía demostrar el menor interés por él». (Highsmith, 2002)

Desde hace tiempo, mis días han estado llenos de rutinas y zonas de espera de forma inevitable. Lo que separa mi casa de la facultad es un medio de transporte público, el tren, lo que condiciona que existan unas características específicas. Entre ellas, que tenga que compartir un espacio con otras personas y que solo pueda desplazarme en unos periodos determinados del día.

Como alumna de Bellas Artes, mi equipaje se ha llenado de pinturas, lápices y libros, pero siempre acompañados de algún cuaderno que lo he mantenido como algo propio ajeno a mis trabajos de universidad. Indispensable para comenzar el viaje, en silencio he ido dibujando a aquellos que no sabían que eran mirados, acumulados a través de las páginas. Ha adquirido la forma de un cuaderno de campo donde he documentado mis viajes: cuándo y con quién he estado.

Mi mirada se complementa con la de los demás. Existe una primera diferenciación entre los otros y yo. Yo soy la que selecciona que ellos aparezcan en mis cuadernos y ellos son los dibujos rápidos que aparecen en ellos. Sin embargo, a lo largo de mis trayectos me he planteado si es cierto que somos tan diferentes. Me resulta extraño hacer asimilar tal distanciamiento, esa diferencia.

Parece que mirar demasiado al otro puede resultar incómodo. Sabemos que nos observamos uno a otros pero no nos miramos a los ojos. La mirada recíproca es algo que solemos evitar. Cuando dibujo, debo de mantener esta regla, no observar directamente, porque no quiero que la persona retratada

se dé cuenta. Me interesa que sean los modelos permanezcan ajenos a mi mirada porque posan de forma más natural y muestran gestos que, de otro modo, podrían ser forzados y extraños.

Surgió en un punto determinado de este proyecto un pequeño juego de palabras duchampiano sobre el viaje y la observación que me ha acompañado en el recorrido. En el idioma francés, ambas palabras tienen en común su primera sílaba aunque no compartan etimología: *voy-age*, *voy-eur*. Cuando accedemos al tren, nos convertimos en personas que miran a otros. Somos voyeurs sin pretenderlo cuando accedemos al voyage.

Junto a los cuadernos, habitados por tantos pasajeros anónimos, aparecen las piezas en soporte audiovisual que completan el contexto en el que trabajamos mis modelos y yo en el que se establece esa particular relación. En estas dos piezas de vídeo muestran aquello que se ve a través de la ventana, algo que nunca he dibujado, y un interior vacío del tren. El espacio de trabajo, el tren es aquello que ya está ahí, antes de cualquier interpretación y es el contenedor de viajeros durante un corto período de tiempo. Cuando he trabajado este espacio he querido hacerlo sin más pretensión que la de registrar lo que allí sucede, la cotidianidad de lo humano y en el sonido de tantas conversaciones oídas.

Este proyecto es un extenso tiempo contenido en dibujos, imágenes y sonidos. Cuatro años de encuentros y desencuentros en este espacio en movimiento continuo con una gran cantidad de historias que he dibujado, escrito, escuchado y grabado a tantos pasajeros.

## 2. LA PREPARACIÓN DEL VIAJE

### TRABAJOS ANTERIORES

«Aunque en mi imaginación veía que mi dibujo y el hombre real coincidían, de modo que por un instante dejó de ser un hombre que había posado para mí y se convirtió en un habitante del mundo que yo había medio creado, en una expresión única de mi experiencia, aunque fuera esto lo que veía en mi imaginación, lo que de hecho veía era lo inadecuado, lo fragmentario y lo torpe que era mi dibujito» (Berger, 2011)





Fig. 1. Cuaderno 1. 2015

Yo no lo he sabido hasta ahora pero este proyecto se inició hace mucho tiempo. Comencé mis estudios en esta Facultad y mi rutina cambió. Apareció la nueva modalidad del viaje: debía coger el tren cada día, y aquellas esperas y tiempos en tránsito se llenaron de dibujos. Por aquel entonces tenía una compañera de viaje que simplemente planteó la idea de dibujar en el tren y yo la seguí, ni siquiera fue una propuesta mía. Desde entonces, he llenado esos intervalos de tiempo con la observación y apuntes rápidos en mis libretas.

Recuerdo cómo eran mis primeros dibujos y la sensación tan extraña que se producía mientras el asiento se tambaleaba y deformaba lo que dibujaba (fig.1). En octubre de 2015, cuando inicié mi andadura como alumna de esta

Facultad, mi dibujo era pobre, poco desenvuelto e inmaduro. Me mostraba muy insegura cuando me aventuraba a tomar apuntes del natural de aquellos pasajeros. Se revelaba como un reto apasionante, ellos, sin ser conscientes de que eran observados, se movían constantemente. Si no tienes suerte, el retratado se marcha antes de que acabes el dibujo pero, a veces, se queda dormido y permanece lo más quieto que pueda estar. Desde aquella propuesta inocente he continuado hasta llegar aquí.

Los primeros años de carrera fueron fundamentales para mí, aprender a mirar. En las asignaturas de Fundamentos del Dibujo I y Fundamentos del Dibujo II -primer curso- y en Procesos del Dibujo -segundo curso- los trabajos de clase me permitieron que alcanzase a entender mejor las figuras en el espacio y aprendí a memorizar el movimiento del cuerpo gracias a los dibujos de retentiva. Mis dibujos iban ganando en fluidez y rapidez a medida que iba entendiendo mejor estos conceptos. Pero aún, un dibujo de tren, de los pasajeros, me empleaba todo un trayecto porque trataba de registrar toda la información. Todavía daba una gran importancia al trabajo de sombreado y a los detalles para tratar de ocultar aquellas líneas que salían mal o esa frustración que me producía que el modelo se moviera.

Recuerdo que, durante el segundo curso, la profesora de Procesos del Dibujo

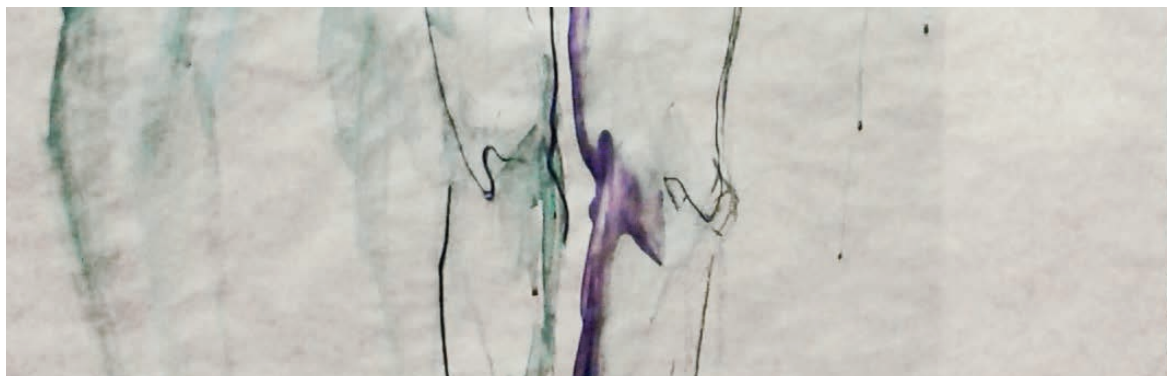


Fig. 2. Detalle de un ejercicio de movimiento del natural. 2017

me señaló un pequeño detalle de uno de los dibujos que estaba haciendo en clase. El ejercicio que estábamos realizando era sobre el movimiento, el dibujo era una acumulación de pintura aguada y líneas que se difuminaban pero me señaló el dibujo de una rodilla que había trazado con cierta soltura, estaba incompleta y era casi ininteligible (fig. 2).

Cito casi textualmente:

—Mira, esto está muy bien. Haz que todos tus dibujos sean igual que esto  
—dijo simplemente nada más acercarse, como si todo lo demás no existiera.

Seguí su consejo, para mí fue revelador, y encontré en el dibujar una experiencia emocionante, con una gran capacidad evocadora, que aún tanto disfruto. Desde ese momento vivencí con más seguridad mi trabajo de anotación en el cuaderno de viaje, lo que me permitió poder desarrollarlo para la asignatura de Estrategias del Dibujo Contemporáneo -tercer curso-. En este espacio de tiempo pude comenzar a profundizar en aspectos teóricos y plásticos. En el proyecto presentado *Bocetos de ida y vuelta*, los formatos comenzaron a cambiar. En uno de aquellos dibujos me ocurrió algo similar

a ese suceso del segundo curso, un detalle que convierte el dibujo en algo interesante y que abre la puerta a nuevos caminos (fig. 3). Fue esa mancha que quería ocultar el fallo lo que hizo que le aportara una nueva importancia. Entendí que el error es parte de todo mi proceso y de mi propio trabajo, que si el dibujo sale “mal”, es decir, no como yo esperaba, sigue siendo igual de importante porque es el registro y testigo de todo lo que ocurre.

«Me interesan esos momentos en los que los dibujos salen mal y, en especial, me interesa un tipo de equivocación que da lugar a que la imagen dibujada encoja». (Berger, 2011)

Al llegar a cuarto curso me encontré con la posibilidad de seguir profundizando en el proyecto de mi trayecto cotidiano. Decidí abordar la problemática del proyecto desde distintas disciplinas. Me propuse realizar fotografías en torno a una serie de personas que viajaban conmigo de forma rutinaria (fig. 4). Coincidir con ellos hizo que comenzara a interesarme por quiénes eran, el porqué de sus viajes que coincidían conmigo, qué equipaje llevaban, dónde y cuándo se subían o qué asientos solían escoger cuando



Fig. 3. Detalle de *Bocetos de ida y vuelta*. Bolígrafo y papel. 2018.

llegaban. Quería que aquellas fotografías que tomara respondieran a muchas preguntas sobre ellos que me surgían y que me inquietaban. De incógnito, realizaba fotografías con el móvil para no llamar la atención, pero existía cierta limitación en el medio, aún quería más, reflejar las conversaciones cortas que se tenían con otros pasajeros o poder documentar lo que veía que escribían en su teléfono. Durante este tiempo me convertí en una espía pero echaba de menos mi oficio de dibujante. Me alejaba de lo que me gustaba hacer, dibujar. Quería recuperar el tiempo contemplativo en el que la mirada atendía a alguna persona de manera única y el resto desaparecía. Me di cuenta más que nunca de que no me interesaba quiénes fueran.

Mi reconciliación con el dibujo ha estado naturalmente influenciada con el reciente juego de espías por esa necesidad de permanecer atenta. Mi mirada,



Fig. 4. Fotografía realizada durante la asignatura de Producción de Proyectos Artísticos. 2019

hasta entonces, había sido lo más importante, pero el oído comenzó a cobrar protagonismo. Los sentidos se despertaban. Las conversaciones de la gente comenzaron a interesarme, especialmente porque no conocía el contexto. Junto a los dibujos de los pasajeros parecía que enriquecían sus retratos.

El collage que surgía al visualizar todo este nuevo conjunto era interesante: distintos dibujos de pasajeros que mantenían conversaciones distintas pero que, en conjunto, fluyen como una misma cosa. Para la asignatura de Ilustración y Cómic -cuarto curso- realicé una historieta en la que el hilo narrativo entre los distintos dibujos eran las conversaciones, hiladas con su propio sentido, finalmente aportando una sensación más completa de ese espacio (fig. 5). Nuevamente, lo que se perfilaba como el proyecto para el final del Grado era abordado en otra asignatura y, así, ganaba en profundidad.



Fig. 5. Dibujo realizado para la asignatura de Ilustración y Cómic. Bolígrafo y papel. 2019

### 3. EN EL VAGÓN: INVESTIGACIÓN PLÁSTICA

«Dibujar es conocer con la mano. Incluso cuando tienes el modelo delante dibujas de memoria, el modelo sirve de recordatorio». (Berger, 2011)

«Sophie Calle también escribe textos y hace fotografías para no perder el rastro de esos objetos, para no olvidarlos. “J’ai un grave problème de mémoire, c’est pour cela que je garde toujours trace de tout”» (Calle, 2003)<sup>1</sup>

### 3. 1. CUADERNO DE VIAJE

Por comodidad y para poder mantenerlo ordenado, la libreta se convierte en mi álbum de colección de personas que han viajado conmigo a lo largo de estos cuatro años, transformándose en un diario con un orden cronológico. Se ha convertido en el medio más cómodo para no perder dibujos; con suerte la pérdida ha sido mínima. Mi necesidad de recordar cada viaje no es importante, pero siempre me causa nostalgia cuando reviso algunos más antiguos. Son muestra de mi recorrido y la prueba de que yo he estado ahí, yo he recorrido esos trayectos y he hecho esos viajes, yo he visto a esas personas. Es casi una fe de vida o declaración de existencia.

La desventaja que presenta el cuaderno es que, si un dibujo sale mal, no puede ser desechado. Debe quedarse sin ser arrancado porque su ausencia pesaría mucho, especialmente porque se perdería la noción de progreso e insistencia. «Mejor dibujar que no dibujar nada» (Rilke, 1981).

En cada cuaderno puede verse unas características distintas, lo que me permite poder hacer una diferenciación entre ellas. A veces, formulo unas reglas de juego para proceder en los dibujos pertenecientes a un cuaderno concreto buscando continuidad y semejanza.<sup>1</sup> La propia repetición es lo que crea el juego como tal, pero el dibujo que realizo después es imprevisible y azaroso.

---

<sup>1</sup> Alberto Prieto Azuaga. *La imagen fotográfica y textualidad. La obra de Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle*. Tesis. (Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2008).

---

<sup>1</sup> Hans Georg Gadamer. *Verdad y método*. (Salamanca: Sígueme, 2003).

Entre las distintas reglas de juego que he seguido se encuentran: dibujar a una misma persona durante todo el trayecto, documentar solo a los que se sientan justo delante de mí, hacer el número de líneas más simples posibles, llenar toda la página de líneas, coger un rotulador con una punta más grande y tratar que se reconozcan las formas, usar un bolígrafo diferente cada día, dibujar sólo en la página de la derecha, usar una libreta más grande y dejar que el dibujo sea más pequeño...

El papel es el soporte de mis dibujos, aunque los formatos han ido variando y el tamaño de mis cuadernos ha estado condicionado por el viaje. Generalmente tiene que ser un tamaño cómodo para ser transportado, llevo un estudio en el bolsillo. Pienso que el que más se adapta es el A5 y, de alguna manera, me he acostumbrado a encajar a los dibujos en esa escala. Aun así, no me he limitado, sino que he seguido probando y cambiando para introducir la experimentación en el desarrollo de los dibujos y en la exposición de mí misma en ese hacer. Cabe pensar que cuanto mayor es la libreta, más volumen y más llama la atención; eso era algo que también quería ensayar.

«Schiele's strokes are like calligraphy, which captures the body's expression in just a few lines» (Selsdon, 2012)

### 3. 2. EL TRAZO

La primera línea en el papel es la más determinante y decisiva del proceso: es la que determina el espacio que se va a ocupar dentro de la página. Cuando dibujo en el tren, la primera línea es la que hace que sea mucho más consciente del movimiento que genera el vehículo. Por ello es imprecisa y es la que suele indicar si el dibujo va a salir bien o no. Agarrar el bolígrafo con miedo puede ser peligroso pero puede parecer que se tiene el control completo de lo que va a ocurrir. Con la mano tensa, quien realmente traza la primera línea es el tren.

Mis trazos son limpios y trato de dibujar lo que me parece importante en la escena, por lo que busco la inmediatez y captar el momento, de ahí que siempre aparezca la fecha o la hora de realización justo al lado del dibujo. Mi inmediatez no trata de competir contra la fotografía. En el momento en el que termino de dibujar el contorno del rostro, las manos de mi referente ya se han movido y su cuerpo se ha erguido. A veces las extremidades ya no encajan con el resto y se convierten en unos seres amorfos, pero no realizo correcciones sobre el dibujo. Intento que las líneas siempre queden limpias y evito el exceso de ellas. A veces se puede ver que trato de camuflar esos pequeños errores. Al fin y al cabo, siempre acabamos algo enfadados cuando esto ocurre pero ahí reside la razón por la que dejo que se vean mis fallos. El movimiento del tren es capaz de mover mi mano y dirigir trazos



donde no deberían de estar, o crea formas curvas extrañas cuando trato de precisar un pequeño detalle. Mi forma de dibujar cambió especialmente cuando conocí los dibujos de Elizabeth Peyton y Egon Schiele (fig. 6 y fig. 7). Ambos me interesaron por sus líneas delgadas y la importancia que tiene el fondo, el color de base en el que dibujan. Dejan el resultado final como algo fantasmagórico e inacabado con ciertas zonas más detalladas que otras. Como ocurre en los rostros, están más definidos que el resto del cuerpo.

Comencé mi primer cuaderno en el año 2015 cuando aún le daba mucha importancia a los volúmenes de los cuerpos y a la ropa. Coloreaba con acrílicos, acuarelas o bolígrafos de colores encima de los dibujos previamente hechos en el tren, producir uno de estos dibujos era un proceso largo, eran horas e incluso semanas. El efecto de lo inmediato, la impronta del momento, desaparece en ese cuaderno pero en su lugar aparece la elaborada representación de la realidad. El proceso es más complicado y tedioso: los resultados eran más



Fig. 6. *Jeremy Deller*,  
Elizabeth Peyton, 1997

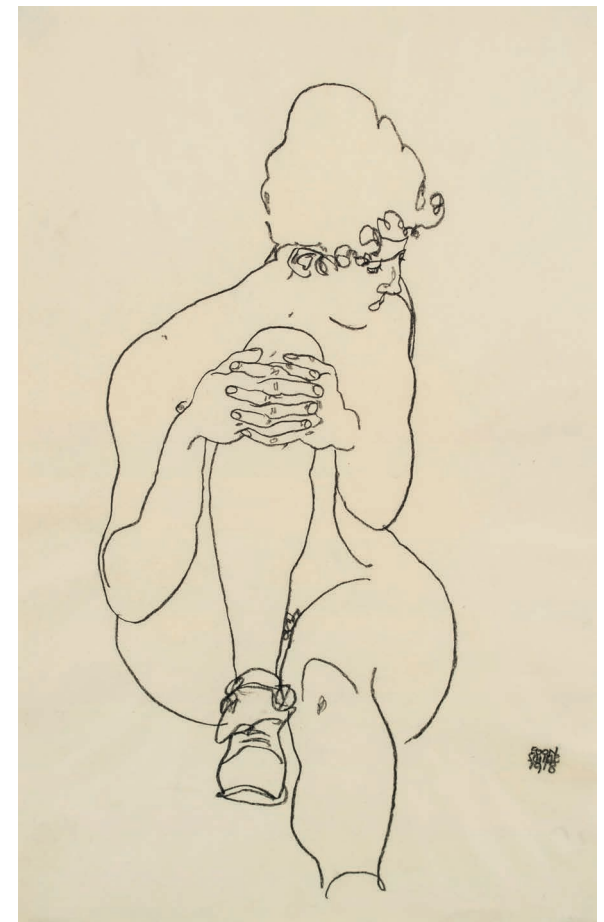
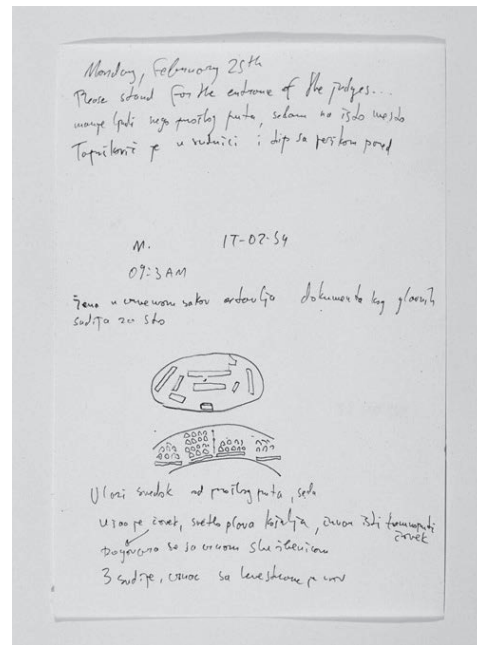


Fig. 7. *Seated Nude with Right Knee  
Raised, Looking to the right*,  
Egon Schiele, 1998



Fig. 8. *Visitor*, Ivan Grubanov, 2002



(Fig. 9) *Visitor*, Ivan Grubanov, 2002

que aceptables pero tenía la sensación de estar coloreando. Tardaba más tiempo en el proceso de coloreado que en la elaboración del propio dibujo con líneas y manchas. Entonces comprendí que quería que la línea fuese la única protagonista en contraste y con el soporte blanco del simple papel. Que fuera la línea que recorriera un espacio como la vía que recorre el tren.

Entre algunas influencias más recientes, la obra de Ivan Grubanov, en especial *Visitor*, me ha inspirado la necesidad de simplificar mucho más mis dibujos. El estilo minimalista de este artista se hace visible en los dibujos que desarrolla durante su participación en un juicio, los dibujos de las personas que se encontraban en aquella sala parecen estar desprovistas de sus funciones (fig. 8 y fig. 9). Los dibujos no pretenden ser documentales, sino que provienen de un estado mucho más emotivo del autor. No aluden a la historia y al contexto. Las líneas sobre el papel dan a entender que los retratos son fantasmales; quien los dibuja los ve con los ojos de un visitante que no interfiere. Estos dibujos están acompañados de anotaciones, por lo que la caligrafía hace que los retratos se enriquezcan y funcionen entre sí.<sup>1</sup>

Desde entonces he seguido buscando la forma más simple, limpia y sencilla de retratar a los viajeros. A veces doy por acabado un dibujo y me digo: «Y si le añado esto otro, ¿quedará bien?». Las líneas delatan si hay miedo antes de empezar un dibujo, lo que hace que eso sea incluso más aterrador. Algunos salen más rápidos que otros, unos acaban siendo mejores que los primeros; es lo que siempre ocurre en el tren. No sabes en qué momento se tambalea más hacia los lados, o si alguien se tropieza justo a tu lado, o si alguien te habla... Subirse al tren, como dibujar, es una aventura fascinante.

<sup>1</sup> Ivan Grubanov: *Visitor*. <https://grubanov.wordpress.com/visitor/>

## 4. EN EL ASIENTO: INVESTIGACIÓN TEÓRICO-CONCEPTUAL

«El usuario del metro, en lo esencial, sólo maneja el tiempo y el espacio, y es hábil para medir el uno con el otro. Pero nada tiene de físico ni de filósofo kantiano; sabe adaptarse a los rigores de la materia y al agolpamiento de los cuerpos, amortigua con un movimiento de la muñeca el impulso de una puerta que le tira sin miramientos» (Augé, 1998)

En el momento en el que se cierran las puertas y el suelo comienza a temblar, indicando que el tren acaba de ponerse en marcha, la percepción del espacio y de la realidad cobran un nuevo sentido. Casi parece que nos encontramos en el interior de un gusano gigante. Las líneas de fuga simulan ese símil pero la sensación de claustrofobia desaparece gracias a las ventanas de doble cristal. Las personas nos sentamos dentro de esas entrañas y lo único que podemos hacer es esperar a ser liberados. Esperar cambia nuestra conducta, creo que es el transporte el que hace que esperemos.

El individuo se asigna a sí mismo un asiento. Quizás sea el único que queda libre o porque es el que le gusta, al lado de la ventana, dándole la espalda al vagón de cola. Si no consigue hacerse con uno se queda de pie a un lado de la puerta, procurando no molestar a nadie mientras camina por los pasillos. De un modo u otro, debe quedarse quieto mientras los minutos pasan y el espacio exterior cambia. Mira el techo, mira a la persona que está a su lado, echa un vistazo a su móvil sin cobertura, lee los carteles que hay en las paredes, escucha la conversación de la persona al otro lado del vagón, intenta mirar por la ventana, se asegura de que aún tiene su billete en el bolsillo, se distrae, vuelve en sí.

El tren, como otros espacios de tránsito, puede considerarse un «no lugar», denominación aportada por Marc Augé en su libro *Los no lugares, espacios del anonimato* (1993) en el cual plantea una reflexión sobre las consecuencias de la modernidad la cual ha provocado ciertos cambios en la sociedad actual. Explica en estos términos el autor:

«Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes [...] como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito». (Augé, 1993).

Es por tanto que la percepción del mundo es diferente en estos espacios. Los medios de transporte, cada vez más acelerados, hacen que el tiempo deba medirse de otra forma, más bien que el tiempo sea la toma de medida para calcular la distancia. En el tren no se mencionan los kilómetros entre paradas, sino los minutos que las separan. Casi parece que el mundo se hace más pequeño, que las ciudades están más cerca. Los *no lugares* son creados por la sobremodernidad.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Marc Augé. *Los «no lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. (Barcelona: Gedisa, 1993).

«El espacio es el lugar donde pasan las cosas». (Merleau-Ponty, 1957)

#### 4. 1. EL ESPACIO, LA VENTANA Y EL MOVIMIENTO

##### 4. 1. 1. ESPACIO

Si hay que comenzar a hablar sobre el espacio hay que considerarlo como que está ahí antes de cualquier tipo de análisis.<sup>1</sup> Mi trabajo está marcado por los límites del lugar en el que me sitúo cuando dibujo y todo lo que describo es una interpretación de lo que veo. Por eso, he tenido que mostrar lo que recoge una cámara para que capture lo que se escapa a mi percepción (fig. 10).

El espacio en sí debe de definirse como un lugar donde puede ser habitado y visitado, pero en este caso, el tren se escapa de esta descripción. Según Marc Augé, existen unos lugares que nuestra sociedad ha creado y que éstas necesitan ser llamadas de una nueva forma para poder ser señaladas. Estos lugares específicos son *no lugares*, y tal y como lo describe el autor se dice que un *no lugar* es «un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico» (1993). El tren corresponde a esta descripción porque no es un lugar que se identifique más allá del propio tránsito.

---

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*. (México: Fondo de cultura económica. 1957).

El espacio completo que ocupa el tren está siempre en constante movimiento por lo que su perímetro lo marca la distancia entre estaciones. El poco tiempo que nos relacionamos con él no es el suficiente para generar historia o aportar identidad. En general, los *no lugares* son creados por las necesidades de la sociedad y en este caso, el tren es un elemento de cambio de escala, hace que esas distancias se acorten.

Aun así, cuando uno se encuentra dentro del tren, el viajero tiene otra percepción. El lugar que nos acoge y nos hace sentir que pertenecemos a él, es la única forma de espacio que contemplamos. La estructura interna, sólida y estable, hace que entremos en contacto y que compartamos el mismo aire. En definitiva, nos convertimos en un conjunto llamado «nosotros». Cuando he usado la forma pronominal en primera persona del plural, en el lenguaje se crea una exclusión automáticamente. «Nosotros» significa que queda un grupo excluido. «Nosotros» se refiere a todas las personas que nos encontramos juntas dentro de un mismo espacio, no nos valen los que no han accedido al tren. «Nosotros» es esa convivencia efímera, casual y cambiante.<sup>2</sup>

Las personas se sientan, generalmente suelen dejar un asiento entre otros si pueden, de cara a la dirección del tren, algunas prefieren quedarse de pie, se quejan cuando hay demasiadas personas y no hay asientos disponibles, se entretienen con un teléfono o un libro y entablan conversaciones. Simplemente conviven durante un corto periodo de tiempo y esas son las conductas que se dan en ese espacio. Algunas parecen ser normas de uso, otras acuerdos tácitos, normas que sólo pertenecen a este espacio y que no aparecen escritas en ningún lado.



Fig. 10. Fotograma de *Pasajera*, 2019

<sup>2</sup> Idea sugerida por una clase de Análisis de Proyectos Artísticos -cuarto curso-, 2019.

«Cuando estoy jugando a los naipes en mi compartimiento, veo que se mueve el tren de al lado, aun cuando en realidad sea el mío el que se va; cuando miro al otro tren buscando a alguien, es mi tren el que se pone en marcha» (Koffka, 1922)

#### 4. 1. 2. MOVIMIENTO

La esencia de este *no lugar* es el movimiento del propio tren para la realización de su función, que es la de poder transportar a los viajeros de una estación a otra. Es una acción simple de A a B y viceversa, medido en tiempo y no por kilómetros. El tren se pone en marcha tras el cierre de puertas, lo que da la sensación de que es el paisaje el que se mueve. «El compartimiento en el que hemos decidido colocarnos está “en reposo”, sus paredes son “verticales” y el paisaje desfila ante nosotros» (Merleau-Ponty, 1957). La estructura interna del tren se queda inmóvil a pesar del balanceo y las curvas que va tomando el tren sobre las vías. Lo que permite que las personas perciban el movimiento es la inercia. Ésta es la que ejerce fuerza sobre los cuerpos de las personas y se sienten empujadas, entonces buscan un punto de apoyo para mantener el equilibrio. La gente sigue el ritmo al unísono, moviendo las cabezas con en el mismo vaivén y los pies buscan la posición correcta para soportar un peso equilibrado. «La relatividad del movimiento se reduce al poder que tenemos de cambiar de dominio al interior del gran mundo» (Merleau-Ponty, 1957).

En nuestra contemporaneidad, los trenes realizan su recorrido cada vez más rápido. No he llegado a calcular su velocidad exacta, pero es sin duda tan

rápido que apenas se pueden apreciar los textos y letreros de las estaciones. «Y antes, el tren no era tan rápido que impidiese al viajero curioso descifrar al pasar el nombre de la estación..., cosa que impide la excesiva velocidad de los trenes actuales, como si ciertos textos se hubiesen vuelto obsoletos para el pasajero de hoy» (Augé, 1993). Su consecuencia es que seamos más conscientes del movimiento que genera, de modo que nos chocamos con las personas cuando no podemos contenernos o que nos tambaleamos si tratamos de avanzar por el vagón.

La fuerza del tren hace que mi pulso mientras dibujo sea impreciso e incluso esté descontrolado. Esta condición azarosa es la que William Anastasi dejaba que ocurriese en sus trayectos en el metro para que fuera el propio motor del vehículo quien dibujara a través de él (fig. 11). La canalización del movimiento, como la parte más importante de su obra, dejaba el registro gráfico del trayecto con líneas que se entrecruzan unas con otras. En palabras del autor: «When there's motion, let that motion, rather than pre-determination, be the energy for the drawing».<sup>1</sup> El resultado no es importante, por eso deja que sus manos se muevan sobre el papel con los ojos cerrados.

Resulta interesante el efecto que produce el movimiento sobre mis dibujos. De no ser así, no creo que resultasen interesantes. La mayoría de las veces puede determinar si el dibujo sale bien o no porque pierdo el control y la presión. Apretar el bolígrafo contra el papel hace que fluya el movimiento a través del brazo, sin contenerlo. Es en este momento cuando me pregunto si soy la creadora de mis dibujos o no. Si el tren puede funcionar como máquina creadora, entonces compartimos la autoría de este proyecto porque no podemos acceder al control absoluto de lo que puede ocurrir.<sup>2</sup>

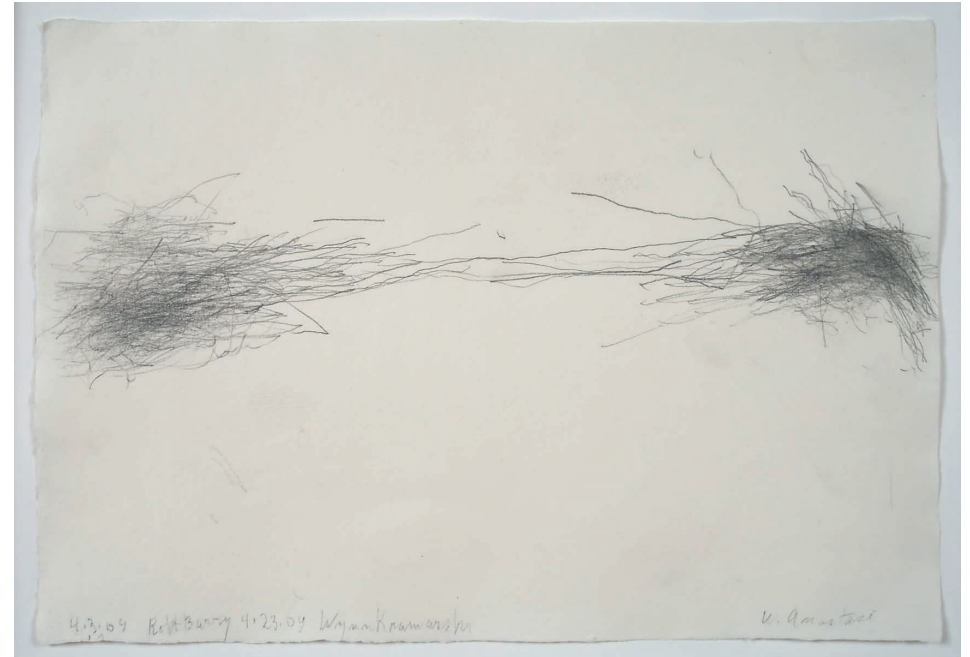


Fig. 11. *Untitled (Subway Drawing)*,  
William Anastasi, 2009

<sup>1</sup> Rachel Nackman, *William Anastasi in Conversation with Rachel Nackman*, <http://notations.aboutdrawing.org/william-anastasi/>

<sup>2</sup> Ignacio Rejano, *De la máquina pintada a las máquinas que pintan "Bricolaje en Arte, Ciencia y tecnología"*. (Sevilla: Padilla Libros, 2008), 60.



«En la visión, apoyo mi mirada en un fragmento del paisaje, que se anima y despliega, cuando los demás objetos se sitúan al margen y empiezan a desdibujarse, sin dejar de estar ahí» (Merleau-Ponty, 1957)

#### 4. 1. 3. VENTANA

El movimiento del propio tren hace que la atención se fije en el exterior. Las ventanas son pantallas en las que pasan cosas con rapidez y el ojo humano se siente atraído por ese tipo de movimiento y quiere seguirlo. Los viajeros se quedan hipnotizados en un intento de contemplar el paisaje. La velocidad de desplazamiento del tren convierte el paisaje en algo borroso, ininteligible en su totalidad. El ojo trata de recorrer todo el cristal para conseguir la mayor información de los elementos que aparecen y desaparecen pero todo sucede tan rápido que el tiempo lo convierte en el paisaje abstracto<sup>1</sup>. En el viaje de ida hemos visto una urbanización en obras a lo lejos, cerca del mar, y una carretera que va paralela a la vía del tren.

Poder recomponer, en parte, ese paisaje se requiere de la memoria.<sup>2</sup> La sensación de volver a verlo de nuevo ya es diferente cuando, por ejemplo, se va en el tren de vuelta. Se recuerda el paisaje, esta vez desde una nueva perspectiva y ahora se tienen en cuenta elementos que antes no se habían

---

<sup>1</sup> Marc Augé. *Los no lugares...*, 101.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 89.



Fig. 12. Proyecto en proceso para la asignatura de Fotografía, 2019

percibido. En este trayecto nos hemos dado cuenta de que cerca de esa nueva urbanización en construcción hay también un colegio, una rotonda o un campo de fútbol.

Cuando cogemos el mismo tren al día siguiente seguiremos viendo lo mismo. Tal vez se distinga ahora un aparcamiento a lo lejos. Pero al poco tiempo, antes de que pase por el mismo lugar, la mente del viajero ya ha accedido a sus recuerdos sobre todas esas cosas, por lo que vuelve a mirar el espacio con menos interés. Parece como si nada más pudiera suceder como algo nuevo. Y a la siguiente semana ocurre lo mismo. A estas alturas ya se sabrá de memoria qué es lo que pone en aquel cartel junto a la obra de los nuevos edificios, hacia dónde se dirige esa carretera paralela al tren o por dónde se accede a la playa que se ve al fondo.

La construcción de este paisaje es como la formulación de un relato. Cada pequeño elemento funciona como pieza de un rompecabezas en la memoria, previsible, familiar y monótono (fig. 12).<sup>3</sup>

Cuando la sorpresa desaparece es cuando la mirada cambia de rumbo y se percata de que hay algo más dinámico y cambiante: el interior, los otros viajeros.

---

<sup>3</sup> Esta idea me ha sugerido un planteamiento para la asignatura de Fotografía -4º curso-, aún en vías de desarrollo.

«A todos aquellos que viajaban más discretamente, solos o en grupos de dos o tres, cuya mirada, amistosamente cómplice cuando se cruzaba con la nuestra, expresaba la simpatía pura del compañero de ruta, la felicidad del instante y la inminencia de un placer anclado en la costumbre» (Augé, 1998)

#### 4. 2. LA MIRADA Y LOS DESCONOCIDOS

Cuando el paisaje de la ventana se vuelve borroso, la mirada se fija en algo que pueda observar sin sentirse abrumado. Observar a los compañeros de viaje supone cierto tono de empatía.

La contemplación del movimiento de los asuntos en el interior del tren (los pasajeros, sus acciones, sus actitudes) es más pausada y comprensible para el ojo. Lo efímero y la rapidez del trayecto es suficiente para poder contemplar, pero en este caso no podemos guardar toda esta nueva información en la memoria. El cambio es constante y en los diferentes trayectos nos encontramos siempre ante un nuevo espectáculo.

«Mirando a los que se miraban mirados, mirando al que, oculto de la escena, miraba a los que miran» (De Diego, 2007)



Fig. 13. Museo del Prado,  
Thomas Struth, 2005

#### 4. 2. 1. LA MIRADA

De la misma manera que la mirada es importante en la obra de Thomas Struth en su serie de los museos, también se da en este proyecto porque la atención al mirar es lo que conlleva a que haya una diferencia entre el *yo* y los *otros*. Él observa a los visitantes de los museos, restándole importancia a lo más esencial de ese espacio, las obras de arte (fig. 13). Redirigir la mirada hacia esas personas hace que se cree un conflicto entre lo que era el espectador y el objeto observado. La figura baudelairiana del *flâneur* aparece como aquel que busca en un espacio algo interesante a lo que poder fotografiar: las expresiones y los gestos de los visitantes del museo. «El flâneur nunca contaba con convertirse en punto de atención» (De Diego, 2007). En ese mismo sentido, espero el momento oportuno para dibujar a las personas.

De todo ese espectáculo, realizo una selección. A través de la contemplación se da el momento en que algo despierta la atención, como un *punctum*.<sup>1</sup> Con nuestros ojos enfocamos ese detalle casi sin darnos cuenta, capturado con nuestras lentes como si fuéramos Jeff, sentados al otro lado del otro como ocurre en *La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954), obligados

<sup>1</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*. (Barcelona: Ediciones Paidós, 1990).

a permanecer sentados y mirar, asumiendo por cuenta propia todo lo que ocurre porque nuestra condición no nos permite involucrarnos. El proceso de observación de este personaje es de los más cuidadosos y constantes, de un verdadero espía que pasa sus días y noches mirando por la ventana y usando el objetivo de la cámara para poder acercarse (fig. 14). Comenzó a mirar por aburrimiento y siguió por lo interesante que puede parecer ese juego hasta el punto de encontrar una razón por la cual, en su caso, debe proseguir con ello para resolver un crimen.

Convertir a las personas en espectáculo y centro de curiosidad sucede casi como una obligación porque en el tren sólo cabe la posibilidad de mirar el paisaje o mirar a las personas si no se lleva algo con lo que poder distraerse.



Fig. 14. *La ventana indiscreta*,  
Alfred Hitchcock, 1954

«La implicación emocional en el momento de aplicar una vida imaginaria a esa sombra que pasa ante nosotros es intensa» (Prieto, 2008)

#### 4. 2. 2. ANÓNIMOS

Ellos no me dicen quiénes son y tampoco quiero preguntarles. Mi mirada recorre las facciones y vestimenta de la gente, me fijo en sus movimientos y trato de hacerme una idea de quiénes son, procurando que nuestros ojos nunca se encuentren para que no sospechen de mi comportamiento. Con tan sólo mi percepción visual, no puedo acceder a la totalidad de su personalidad. Una de las propiedades de los no lugares es que nuestra identidad no es importante y no es necesaria. «De suerte que el pasajero sólo adquiere su derecho al anonimato» (Augé, 1993). Coincidimos con unos viajeros durante un trayecto que probablemente no volveremos a encontrarnos, así que de ellos sólo podemos compartir nuestra experiencia y respirar el mismo aire encerrado en este espacio.

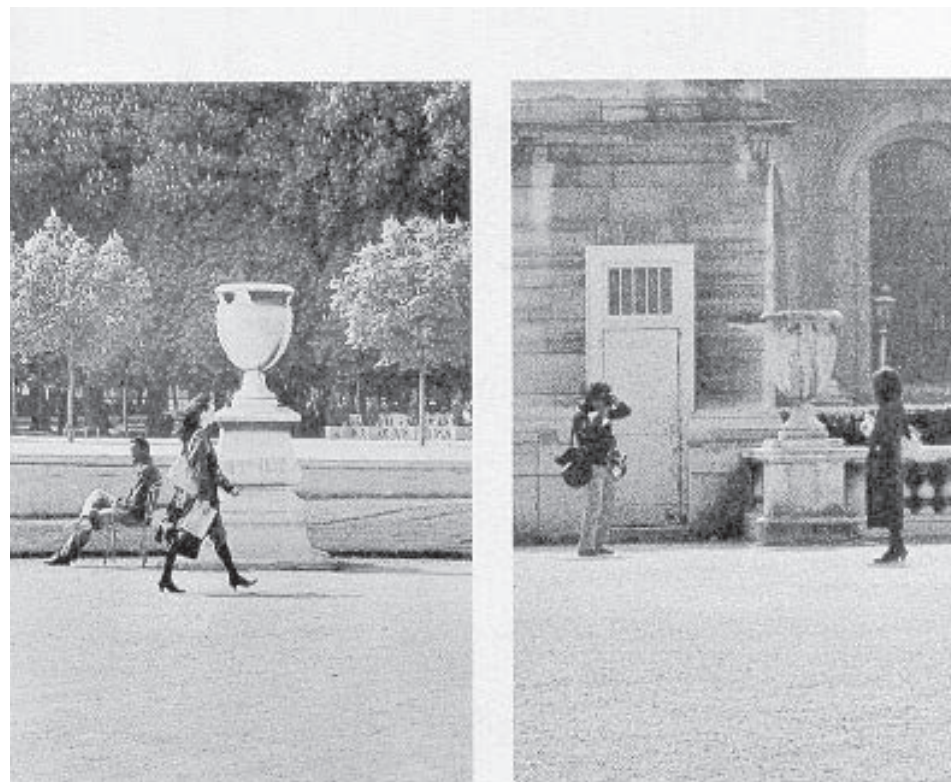
El anonimato es lo que aporta el interés. No quisiera saber quién es realmente aquel tipo que está sentado a mi lado en el tren porque lo más probable es que me sorprenda y que no se parezca a lo que pueda imaginar. Concretamente, no espero encontrarme con el personaje de la novela de Patricia Highsmith, *Extraños en un tren*, alguien que quiere planear el crimen perfecto (fig. 15). Es por ello que en el anonimato reside la inocencia y la seguridad, la misma con la cual podemos fantasear con esa situación ficticia de poder aportar a los demás un cierto rol.



Fig. 15. *Extraños en un tren*, una adaptación de la novela de Highsmith por Alfred Hitchcock, 1951



Fig. 16. *Following*, Christopher Nolan, 1998



A 15 h 10, elle quitte le Louvre et traverse le jardin des Tuileries. Elle se fait photographier par un photographe ambulant.

Fig. 17. *Le détective*, Sophie Calle, 1981

«Y, aún peor, se sentía impulsado a contárselo todo a Bruno, el extraño del tren que le escucharía comprensivamente para olvidarlo luego. La idea de contárselo a Bruno empezaba a confortarle. Bruno no tenía nada de extraño que es normal encontrarse en el tren». (Highsmith, 2002).

También del ámbito de la ficción, el protagonista de la primera película dirigida por Christopher Nolan, *Following* (1998), tiene el interés de querer seguir a la gente. Trata de imaginarse quiénes son y quiere averiguar a dónde se dirigen a través de las calles de Londres. Sus actos provienen del interés creativo; es escritor y quiere darle forma a sus personajes a través de lo que ve en las personas de la realidad. La imaginación le permite poder pasear durante horas como un *flâneur*, manteniendo el interés como un cazador. A través de la mirada pretende entenderlos y situarlos en un contexto pero su desdicha aparece cuando llega a entablar una conversación con uno de ellos y su vida comienza a involucrarse con la suya.

La película, además, hace varios incisos sobre tratar de conocer a las personas por sus cosas (fig. 16). Se genera un cierto interés de querer atribuir una personalidad a través de la imaginación, pero el mensaje que acaba dando la película es que por mucho que queramos y creamos conocerlos de ese

modo, no acertaremos. Las personas son más complicadas de entender, por lo que su aspecto, las conversaciones que oiga y sus equipajes durante el trayecto que ellos comparten conmigo no me podrán revelar nada.

La técnica de Sophie Calle (fig. 17) es la de trabajar como una espía mientras camina por la calle. Ella misma ha llegado a pensar en que algunas de las personas a las que seguía podrían ser capaces de cometer un crimen. Tener ese tipo de pensamientos mientras sujeta la cámara entre las manos suscita ese estilo de vida de un detective esperando el momento oportuno. Lo que más me interesa de su trabajo es que no hay una distinción entre Calle y los desconocidos que ella persigue, los otros, puesto que ellos no saben de su existencia. El otro es una apariencia que no tiene una entidad propia porque es desconocida; Calle es la sombra de ellos, lo que la convierte en una proyección plana de sí misma.

Mi forma de dibujar, las líneas sin trazos que definen volúmenes, sin color, no pretende ahondar en ellos, en los pasajeros. La rapidez del dibujo no permite un estudio muy concreto. Sus figuras son fantasmagóricas o un recuerdo de un instante muy fugaz. El anonimato no me permite poder acceder a ellos ni puedo apropiarme realmente de quienes son, son efímeros como la duración del trayecto.





*Friday, February 13, 1980.*

10:00 a.m. I leave the Locanda Montin as a brunette and don my wig in a tiny alleyway nearby. I'll do it this way every day. I don't want to baffle the peepsters. They are already calling me Sophie.

I inquire about Henri B, in all the hotels having a first name for a name: Da Bruno, the Leonardo, the San Moïse, the Alex . . . At lunch time, I look through restaurant windows. I always see the same faces, never his. I've come to find some consolation in knowing he's not where I am looking for him. I know where Henri B. is not.

For a few moments, I take a different tack and absentmindedly follow a flower delivery boy—as if he might lead me to him.

2:00 p.m. I settle down in front of the telephone at Anna Lisa G.'s place. The Venice hotel list, not including the Lido, comprises 181 names divided into several categories: deluxe, first, second, third, and fourth classes; first-, second-, and third-class pensiones; and inns. I will call them all in their respective order.

Thus I dial the numbers for the hotels Bauer Grünwald, Cipriani, Gritti, Carlton Executive, Europa & Britannia, Gabielli, Londra, Luma, Metropole, Monaco & Grand Canal, Park Hotel, Regina & Di Roma, Saturnia & International, Ala, All'Angelo, Al Sole Palace, Austria, Bel Sito, Bisanzio, Bonvecchiani, Boston, Capri, Carpaccio, Casanova, Cavalletto, Concordia, Continental, Corso, De L'Albero, Do Pozzi, Floa, Giorgione, La Fenice, Montecarlo, Patria Tre Rose, Principe, Residence Palace, San Marco, Terminus, Torino, Union, Universo, Adriatico, Alla Fava, Antico Panada, Astoria, Ateneo, Atlantide, Basilea, Canal,

Fig. 18. *Suite vénitienne*, Sophie Calle, 1981

«Cualquier imagen, como la imagen leída en la retina, registra una apariencia que va a desaparecer. Un dibujo o una pintura son estáticos porque abarcan el tiempo. Un dibujo es algo más que un recuerdo, que un mecanismo que nos devuelve recuerdos del pasado» (Berger, 2011).

#### 4. 3. EL DIARIO



Fig. 19. DEC. 29, 1977, On Kawara, 1966–2013

La propia intención de declarar al mundo que *en un día como hoy, he visto esto y ha ocurrido esto* es la de revelar la vida íntima a la sociedad. Continuando con la obra de Sophie Calle, en *Suite vénitienne* (fig. 18) escribe el día y la hora para explicar sus fotografías, las cuales son el resultado del espionaje y el seguimiento de una determinada persona por la ciudad de Venecia. En este caso, ella no expone únicamente el tiempo como algo personal, sino también el de otra persona. Eso las convierte en pruebas detectivescas que sirven como información, al principio irrelevantes pero que dan fe de una obra de dedicación y constancia.

La acumulación de dibujos en un cuaderno, con su fecha y hora marcadas, hace que se convierta en un diario. La importancia de mostrar el tiempo, de referirse a un constante presente donde ocurren acciones, se debe a la importancia que tiene este detalle en el propio tren. Los horarios de las estaciones muestran la hora de llegada; en el interior de los vagones siempre aparecen en las pantallas la hora que es. No me guío por los nombres de los lugares porque solo soy consciente de mi punto de partida y del de llegada.

Mi trayecto dura treinta minutos, lo que supone que en ese tiempo puedo hacer una gran cantidad de dibujos. Estos tienen que ser acabados antes de abandonar el vagón y la estación. Como On Kawara, las pinturas de

su serie *Date Paintings*, iniciada en 1966, si éstas no eran terminadas ese mismo día, su pintura se destruiría. Su labor de documentación, a través de periódicos y notas sobre los sucesos de ese día hacen que se conviertan en una intención de archivar el tiempo (fig. 19). Las pinturas donde se indica la fecha en el que son realizadas están condicionadas por el lugar en el que se encuentra.<sup>1</sup>

Su necesidad de testificar sobre todo lo que ocurre en su día a día podemos encontrarla también en una obra que realiza en 1967, en el que los títulos de las piezas comienzan por el pronombre personal «yo» (fig. 20). En ellas aparecen las personas que ha conocido o que se encuentra, lo que lee o los lugares que visita. Todas ellas se archivan y se convierten en una serie de acciones que pueden parecer irrelevantes para el espectador pero no para el propio autor.

No es solo que *a esta hora yo estuve en el tren*, sino que *estas personas han estado en el tren a esta hora*. El tiempo en este transporte es efímero, pero la presencia de estas personas deja una huella en mi archivo personal.

Mis cuatro años de aprendizaje y transporte diario están acumulados cronológicamente. Mis cuadernos de viaje se convierten en una posesión más íntima debido al tiempo que les he dedicado.



Fig. 20. *I Met*,  
On Kawara, 1968-1979

<sup>1</sup> Ana María Guasch, *Arte y Archivo 1920-2010* (Akal, Madrid, 2011), 103-104.

# CRONOGRAMA

	2015	2016	2017	2018	2019						
					Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	
Investigación Plástica	X	X	X	X	X						
Producción	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Investigación teórica						X	X	X	X	X	X
Memoria								X	X	X	X
Montaje											X

## PRESUPUESTO

	€	Ud.
Talents Art Creation Sketchbook blanco 13 x 21	3,75	1
Talents Art Creation Sketchbook negro 21 x 29,7	5,95	1
Talents Art Creation Sketchbook negro 9 x 14	4,50	1
Talents Art Cration Bloc negro 9 x 14	2,31	2
Talents Art Cration Sketchbook negro 12 x 12	1,80	1
Canson Art Book 9 x 14	4,58	2
Canson Art book inspiration 13 x 21	5,50	2
Daler Rowney Graduate Sketchbook 14 x 21	1,30	1
Bloc Canson A3	7,40	1
Carpeta A3	3,80	1
Acrílico Amsterdam	3,50	15
Tabla 2 x 2	50,00	1
Pigma Micron 0,2	1,60	2
Pigma Micron 0,05	1,80	2
Bolígrafo bic negro	0,40	5
Auriculares	5,00	2
iPad	350,00	2
Viajes	2,60	1.100
Transporte	40,00	
Embalaje	20,00	
<b>Total</b>	<b>3.791,58 €</b>	

## CONCLUSIONES

**S**in duda, es el tren, el viaje, y mi convivencia en él lo que verte-  
bra todo este proyecto que se inició, sin ser aún consciente, hace  
cuatro años. Poder realizar esta investigación artística y este trabajo de  
reflexión me ha permitido madurar y cuestionar mi percepción del mundo  
y de aquellos con quienes vivo. He podido reconocerme en el otro, detrás  
de cualquier etiqueta, profesión o estatus social, todos tenemos similares  
formas de comportamiento: siempre estamos esperando a que nuestro tren  
llegue para iniciar un viaje.

Mi forma de percibir el trayecto no es diferente a la del resto de pasajeros.  
Cualquier viajero puede experimentar la sensación de soledad dentro de  
un espacio abarrotado. Es una soledad sin aislamiento, como indica Marc  
Augé (1998). Las silenciosas circunstancias por las que todos han coinci-  
dido en ese espacio, vagón y asiento son las mismas a pesar de todas las

pequeñas individualidades. Somos una entidad común y, aunque tenemos  
nuestras diferencias, estas quedan olvidadas durante un tiempo.

Según las condiciones del espacio, ellos también miran a otros. Captamos  
el reflejo a través del cristal y nos quedamos mirando con la mente en  
blanco. En una pequeña estructura, el campo de visión es limitado y es  
imposible no percatarse. Este «nosotros» fue el principio de mi inquietud  
para querer convertirlo en obra, qué es lo que hace tan interesante mirarnos  
y hasta dónde me interesa la contemplación de personas desconocidas.

El transcurso de cuatro años se siente como algo fugaz cuando se contem-  
pla en retrospectiva. El tiempo pasajero, mi condición de ser pasajera en  
este espacio, se ha transformado en un relato de mis constantes trayectos,  
lo que lo convierte en un gran y extenso viaje. Mi equipaje ahora es un  
cuaderno de viaje, un estudio de bolsillo, y la narración de mis aventuras.

## BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, MARC. *Los «no lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1993.

AUGÉ, MARC. *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. Barcelona: Gedisa, 1998.

BERGER, JOHN. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.

DE DIEGO, ESTRELLA. *Thomas Struth, Making Time*. Madrid: Museo Nacional del Prado / Editorial Turner, 2007.

GADAMER, HANS GEORG. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 2003.

GUASCH, ANA MARIA. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

HIGHSMITH, PATRICIA. *Extraños en un tren*. España: Anagrama, 2002.

KOFFKA, PERCEPTION. *An Introduction to the Gestalt Theory*. Psychological Bulletin, 1922.

MERLEAU-PONTY, MAURICE. *Fenomenología de la percepción*. México: Fondo de cultura económica. 1957.



PRIETO AZUAGA, ALBERTO. *La imagen fotográfica y textualidad. La obra de Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle*. [Tesis]. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2008.

REJANO, IGNACIO. *De la máquina pintada a las máquinas que pintan «Bricolaje en Arte, Ciencia y tecnología»*. Sevilla: Padilla Libros, 2008.

RILKE, R. M. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

SELSDON, ESTHER; ZWINGENBERGER, JEANETTE. *Egon Schiele*. Nueva York: Parkstone International, 2012.

STOICHITA, VICTOR. *El efecto Sherlock Holmes. Variaciones de la mirada de Manet o Hitchcock*. España, Cátedra, 2018.

## WEBGRAFÍA

GRUBANOV, IVAN. *Visitor*. Último acceso: mayo de 2019. <https://grubanov.wordpress.com/visitor/>

NACKMAN, RACHEL. *William Anastasi in Conversation with Rachel Nackman*. Notations: Contemporary Drawing as Idea and Process. Último acceso: mayo de 2019. <http://notations.aboutdrawing.org/william-anastasi/>

## FILMOGRAFÍA

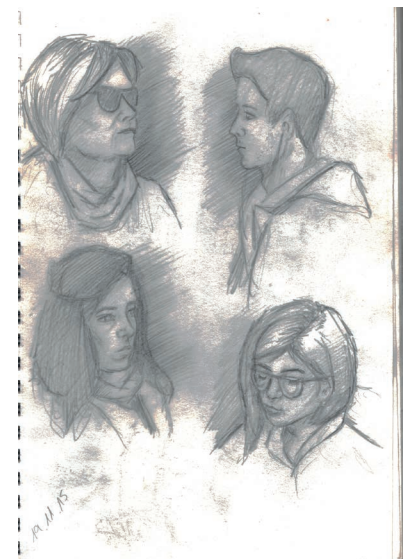
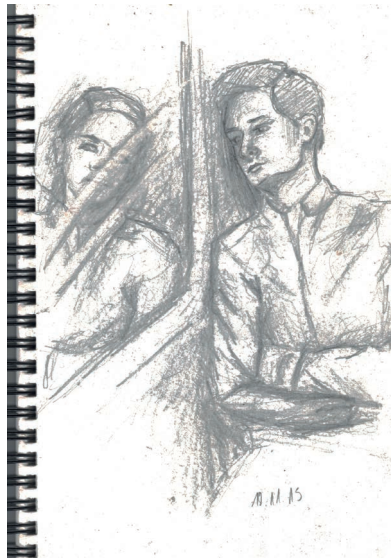
HITCHCOCK, ALFRED. *La ventana indiscreta*. Paramount Pictures, Estados Unidos. 1954.

NOLAN, CHRISTOPHER. *Following*. Next Wave Films y Syncopy Production. Inglaterra. 1998.

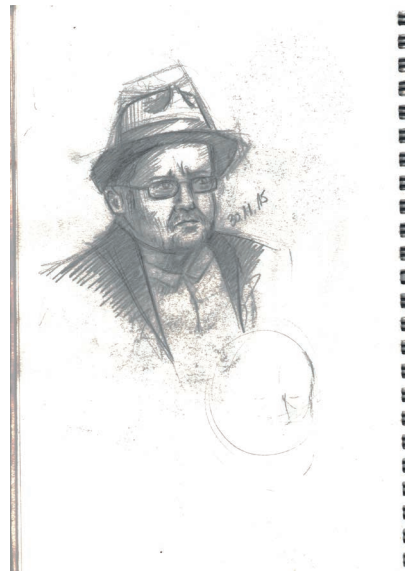
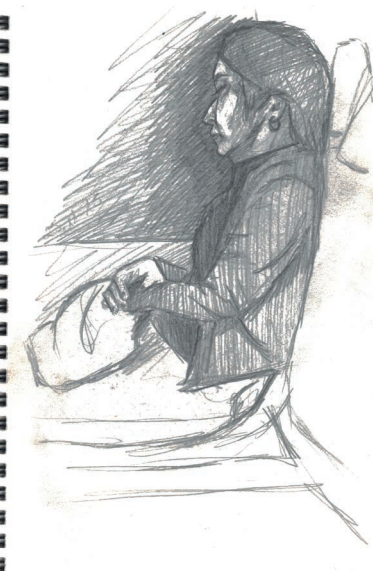
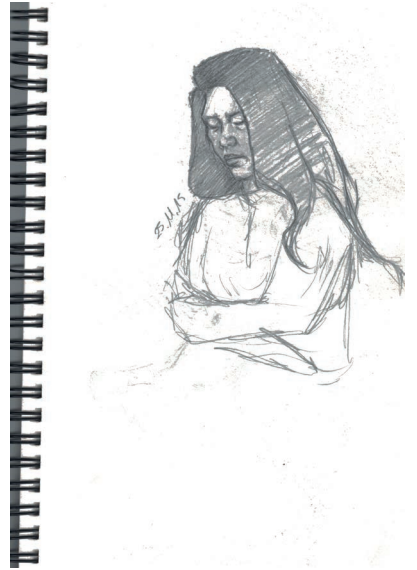
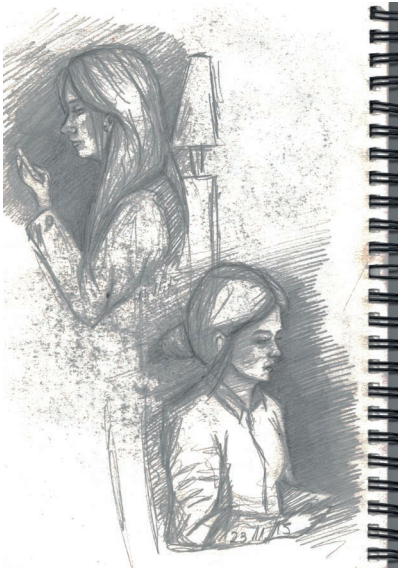
## ANEXO

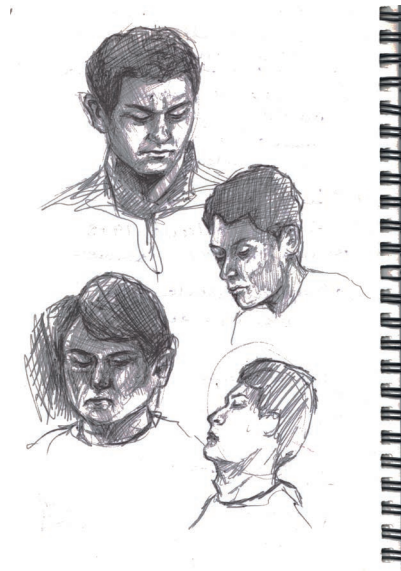
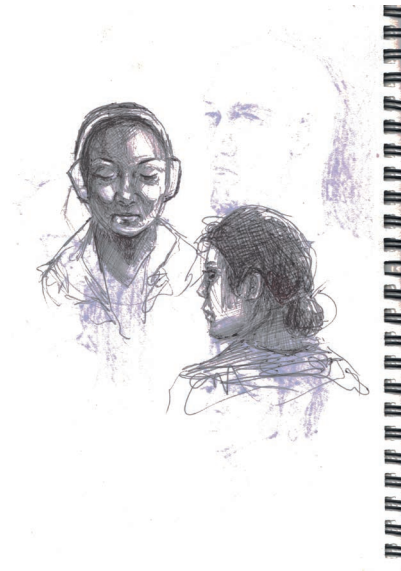
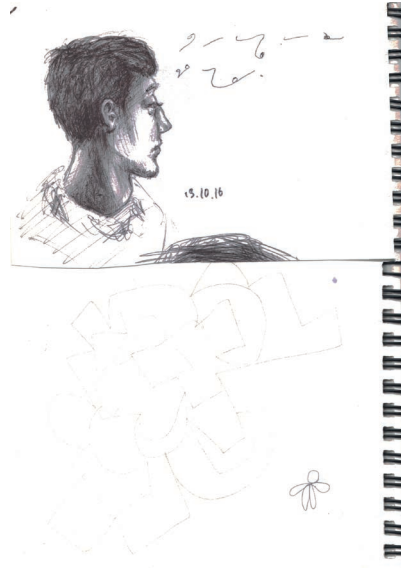
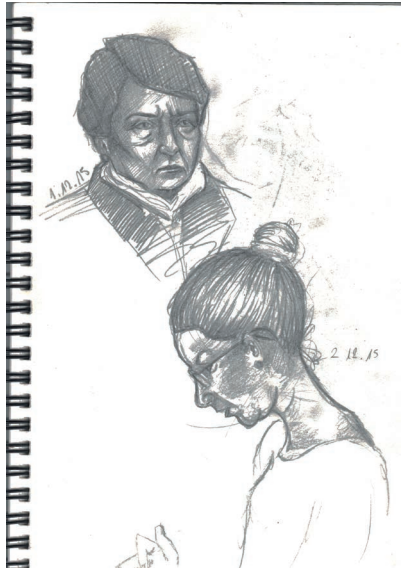
Este anexo recoge dibujos realizados a lo largo de todo este tiempo. El total de dibujos recogidos hasta día de hoy, 7 de junio de 2019, supera la cifra de quinientos

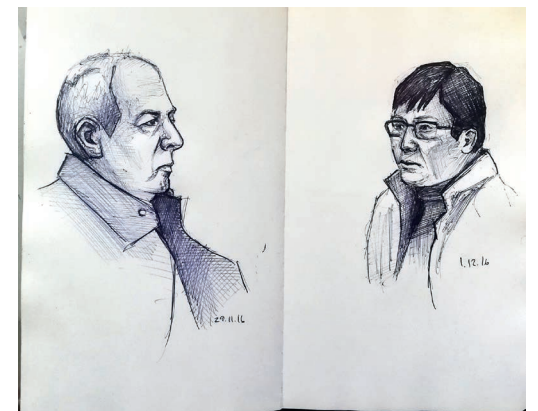
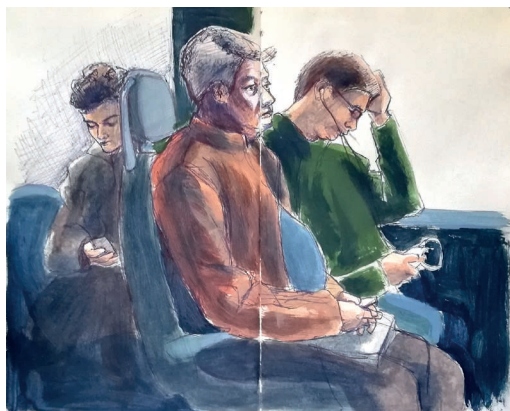




*Cuaderno 1,  
2015-2016  
14 x 21 cm  
Técnica mixta*



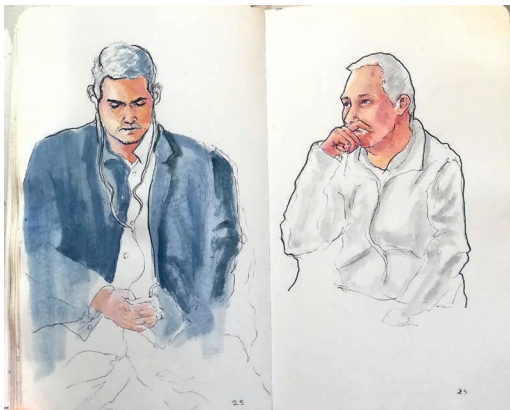
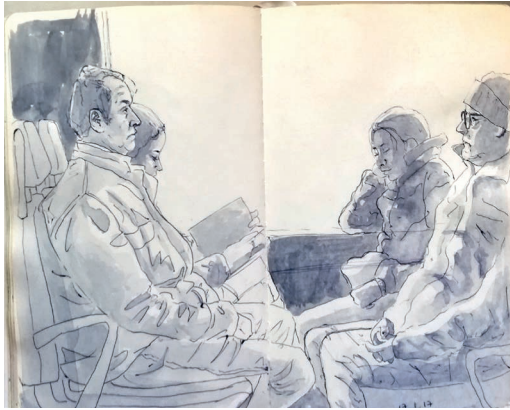


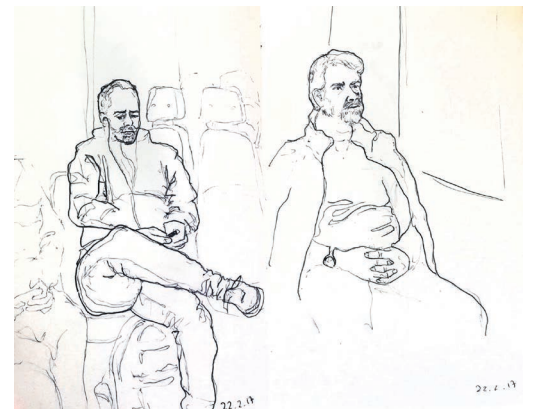
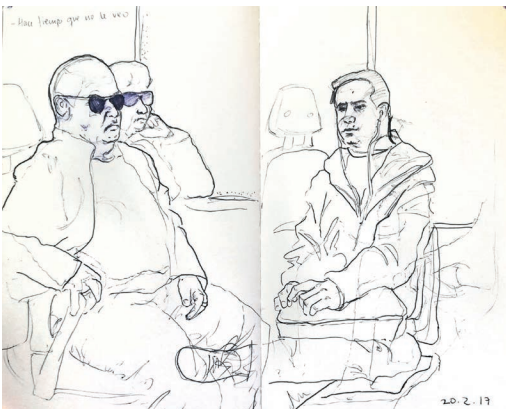


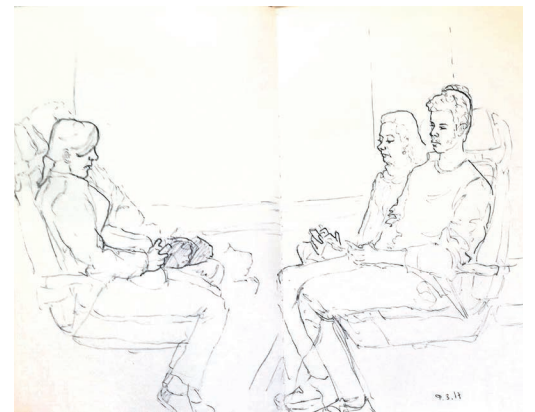
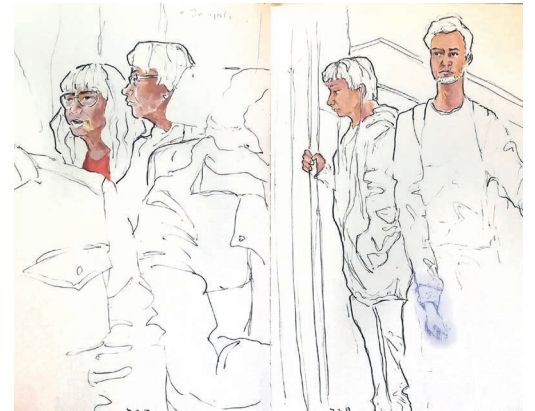
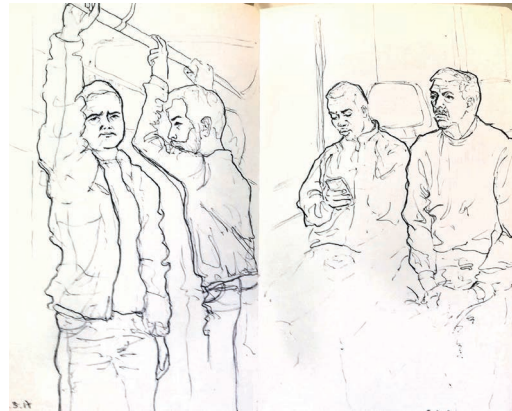
*Cuaderno 2, 2016-2017*  
14 x 21 cm  
Técnica mixta

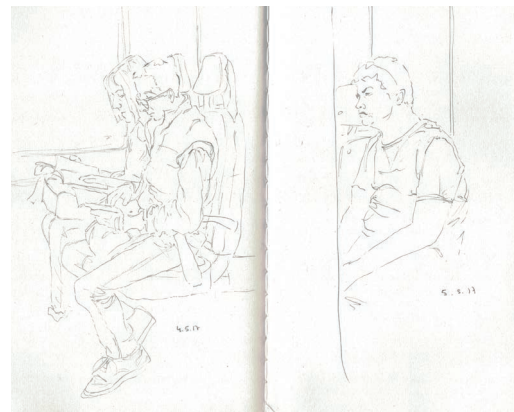
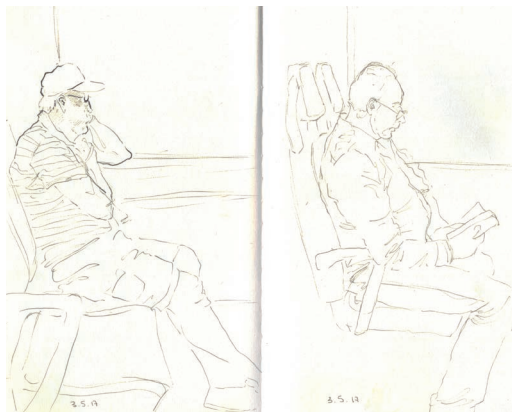




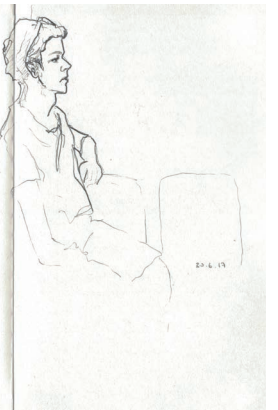
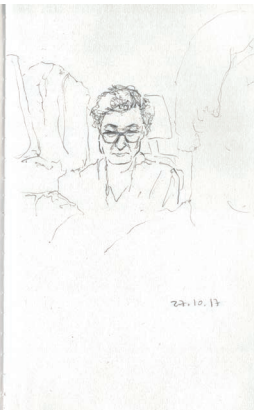
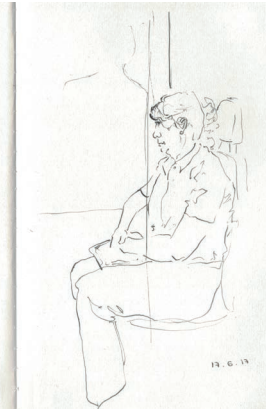














*Cuaderno 3,  
2017-2018*  
21 x 29 cm  
Técnica mixta











*Cuaderno 4, 2018*

29 x 42 cm

Bolígrafo sobre  
papel

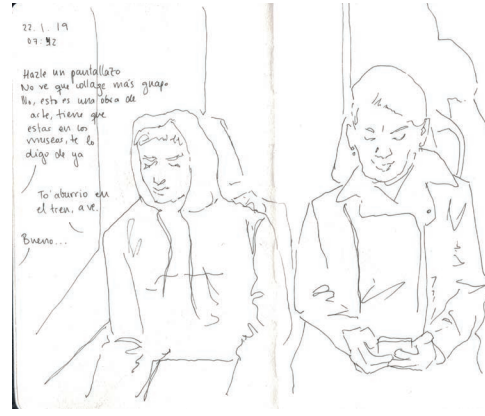








21.1.19  
16:23



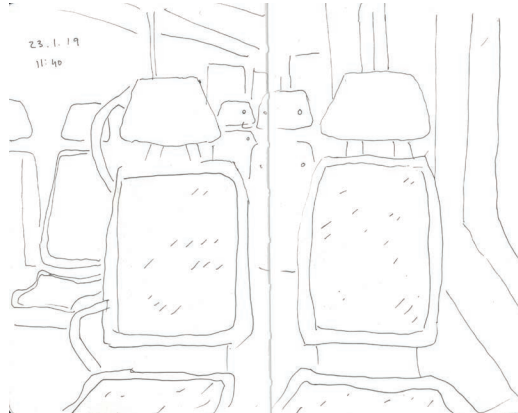
22.1.19  
09:32  
Hazle un pautellazo  
No ve que lallage más guape  
No, esto es una obra de  
arte, tiene que  
estar en los  
corredores de la  
estación de ya  
To aburrio en  
el tren, a ve.  
Bueno...



22.1.19  
19:55



23.1.19  
9:25



23.1.19  
11:40



24.1.19  
8:35



29.1.19  
10:22

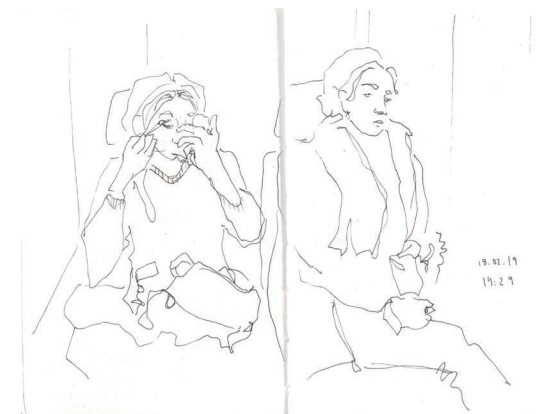


31.1.19  
09:25



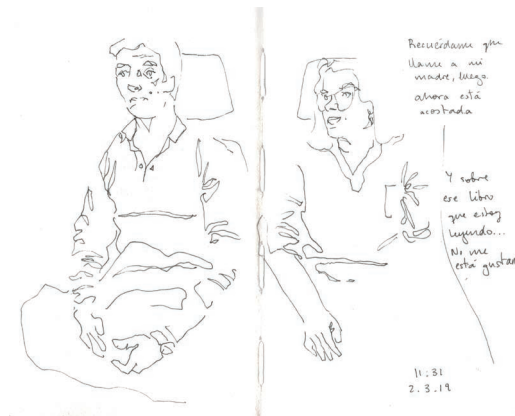
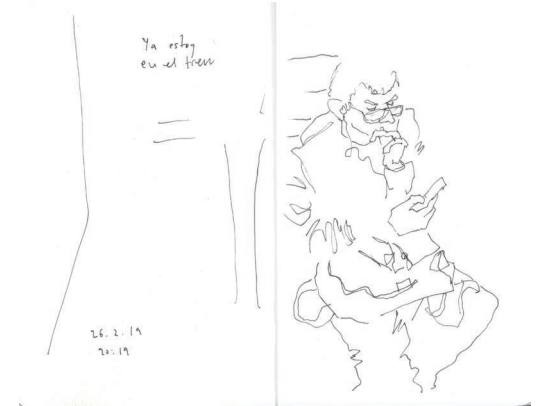
31.1.19  
15:04

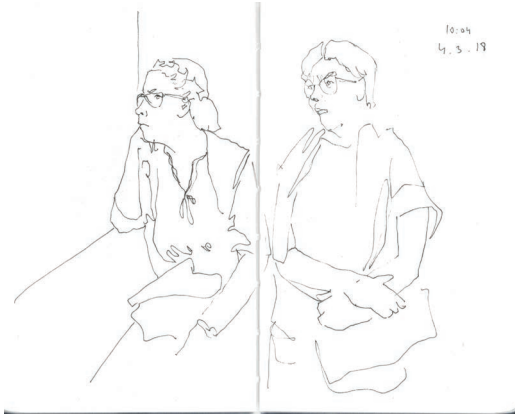
Cuaderno 5, Enero -  
Marzo 2019  
9 x 14 cm  
Bolígrafo sobre papel

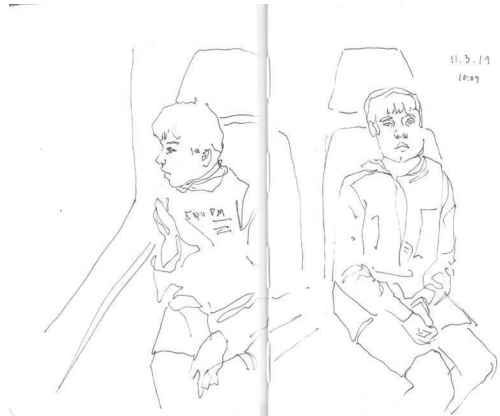














20.3.19  
20:18



21.3.19  
9:39



9:49



9:54



15:50



15:53



5:59

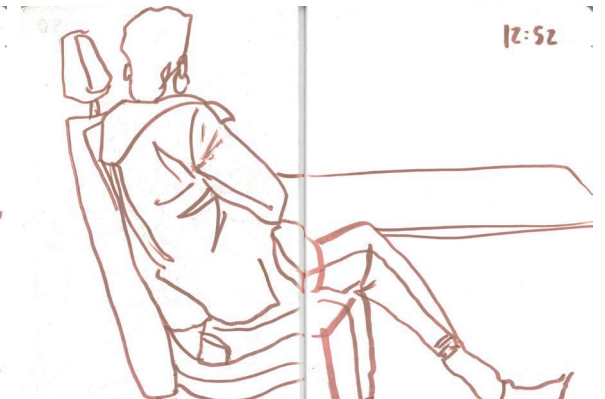
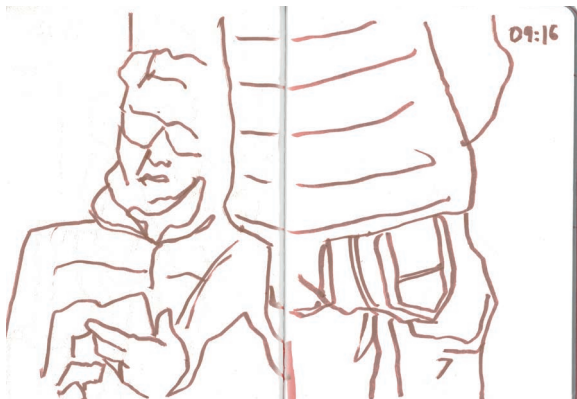
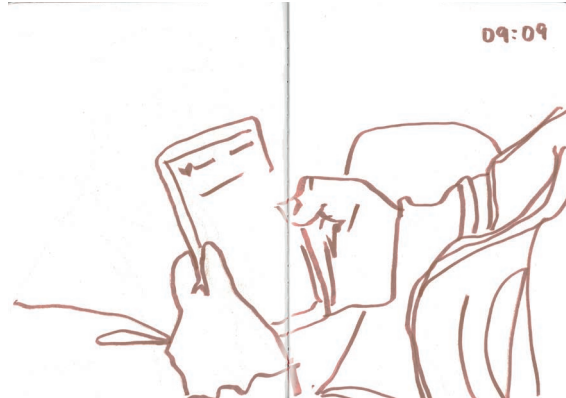


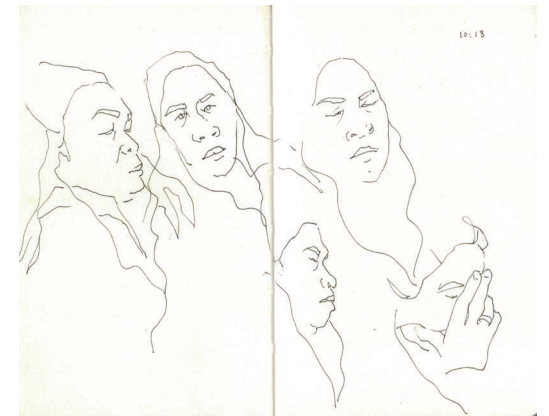
16:09



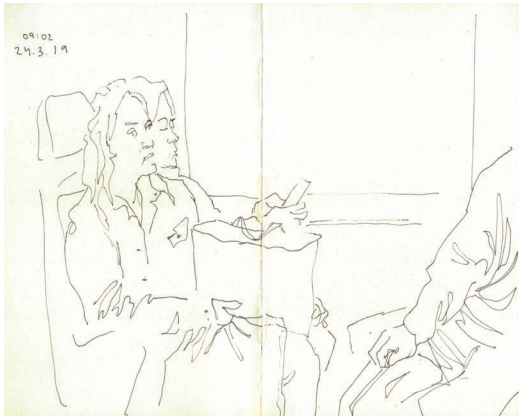
16:19

Cuaderno 6, Marzo  
2019  
9 x 14 cm  
Rotulador sobre  
papel



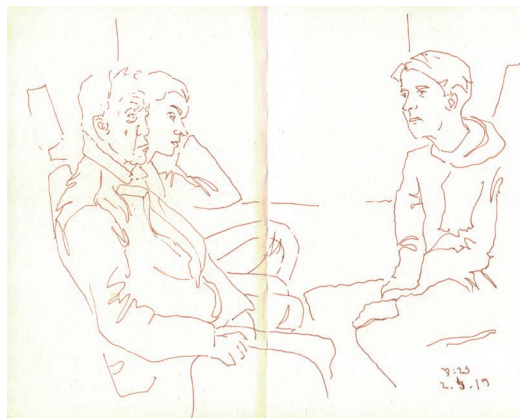
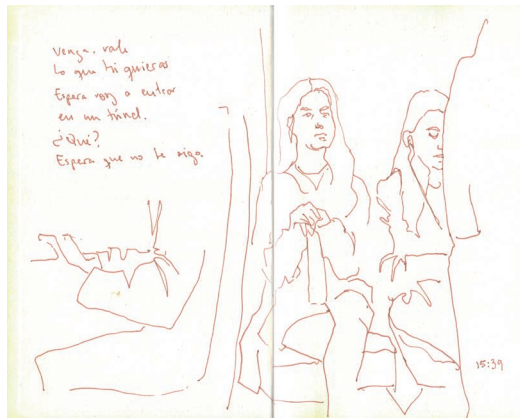


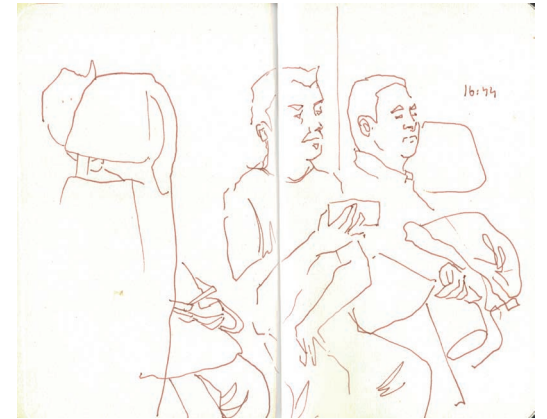
*Cuaderno 7, marzo -  
abril 2019*  
9 x 14 cm  
Bolígrafo sobre papel











Te voy a mandar estas  
 Te voy a leer el prospecto  
 Y dice que me voy mal  
 Pero si ya te sabes el cuento

Yo no he tenido  
 eso. Nunca. Ni  
 mi padre

vamos, que en general ando  
 con los

Cuando mi hermano  
 fue y en una semana

Muchas veces pienso  
 Yo digo que nose han producido

Un poquito mas de  
 6 meses

Y aun mas  
 cuando lo abrian  
 fue de uno de esos  
 hombres, ya esta  
 semana le propuse

Ya ves tío, ya ni te  
 puedes imaginar

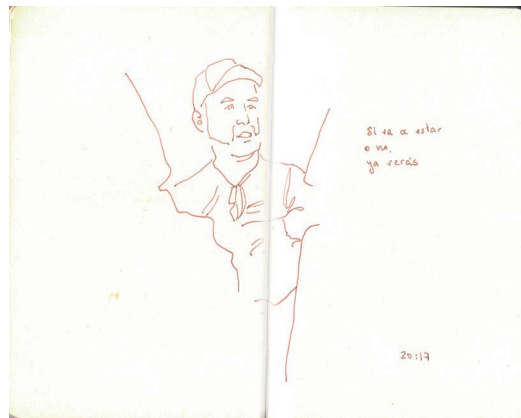
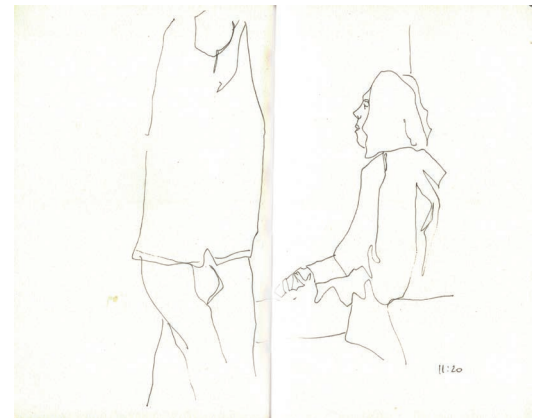
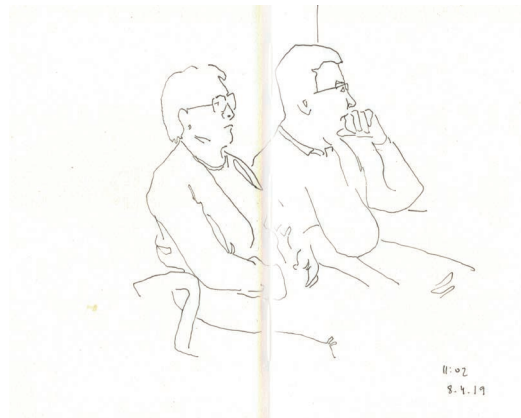
por lo que dicen, a  
 mi padre lo llamaron  
 le habrian visto algo

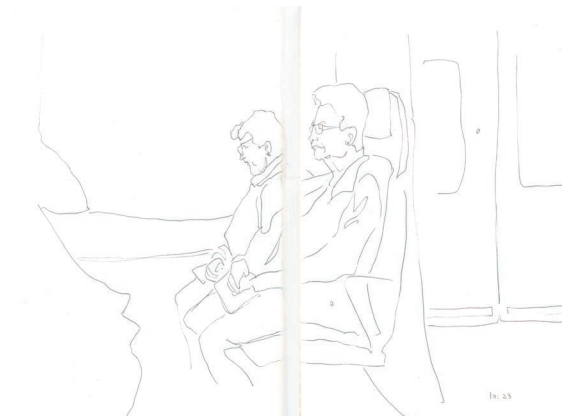
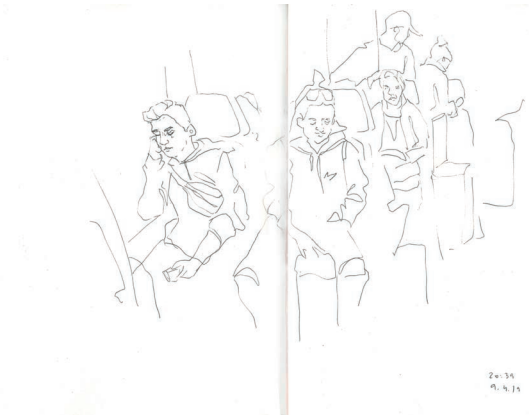
por cosas maso tropa-  
 rantes mi madre  
 no se que. digo tío

No es igual el que  
 tiene un resaca

16:01

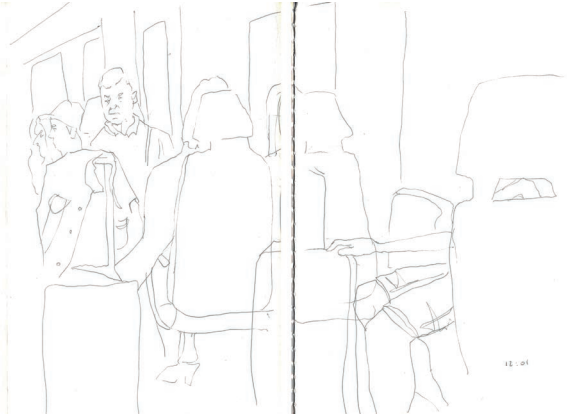


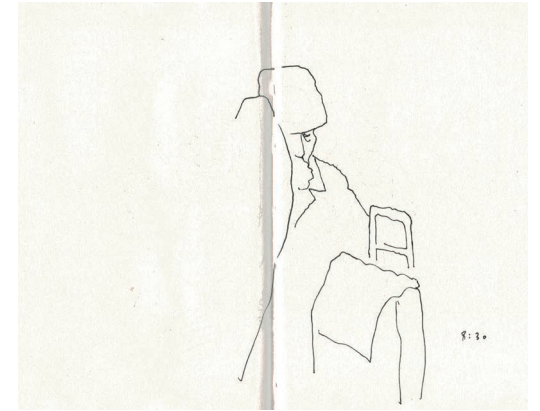




Cuaderno 8, abril  
2019  
13 x 21 cm  
Bolígrafo sobre  
papel





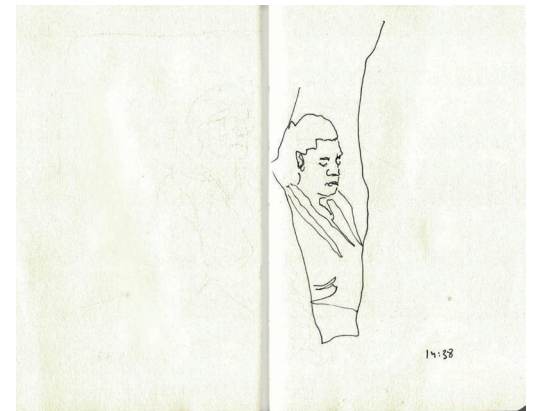
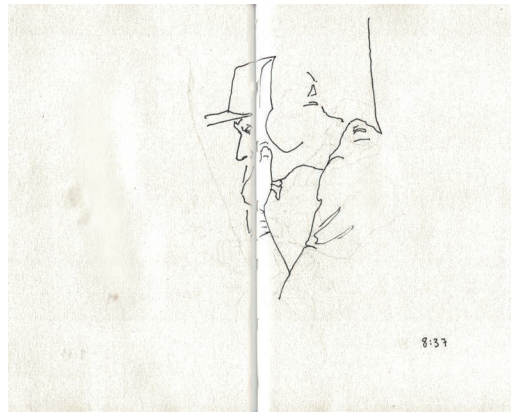
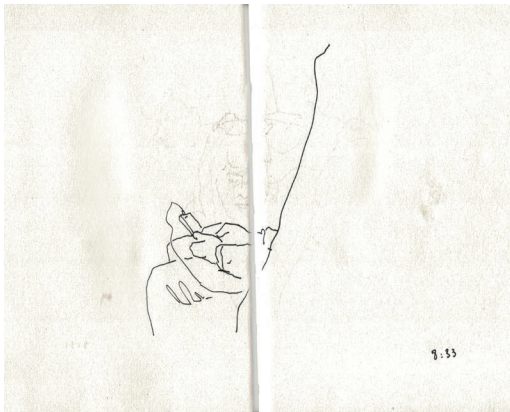
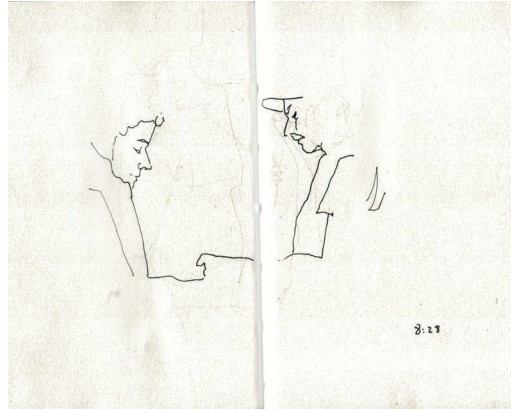


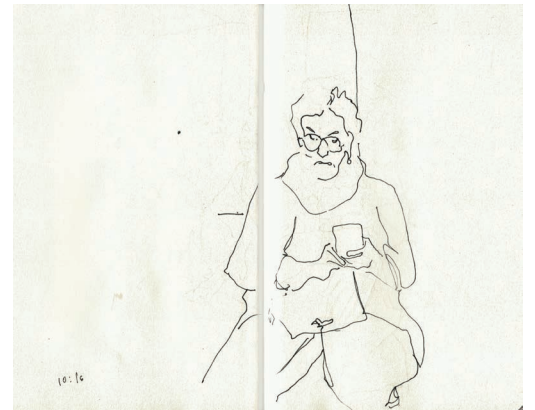
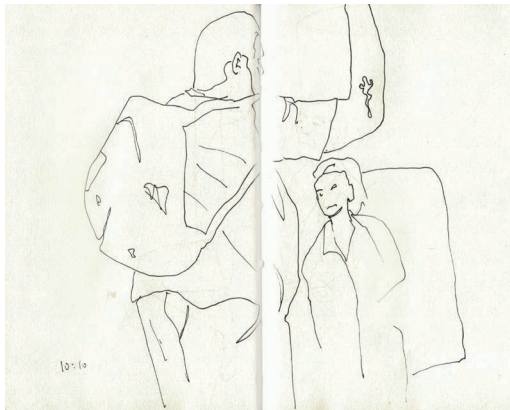
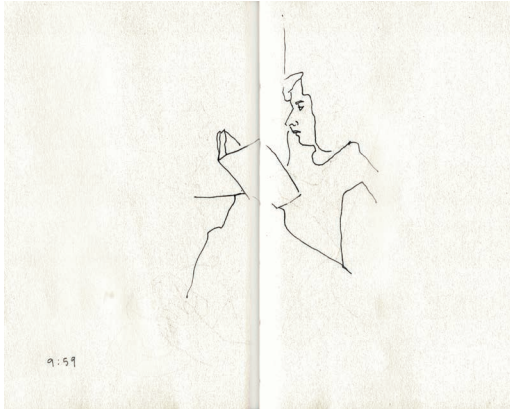
*Cuaderno 9, abril - mayo 2019*

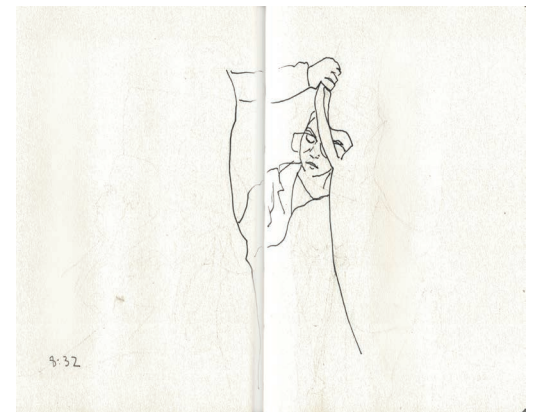
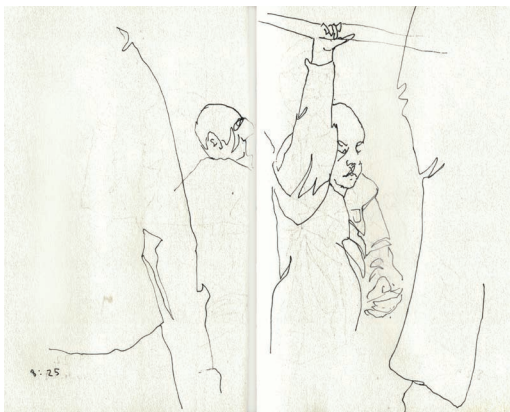
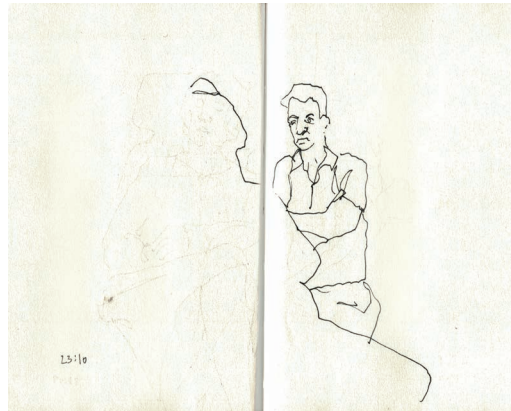
9 x 14 cm

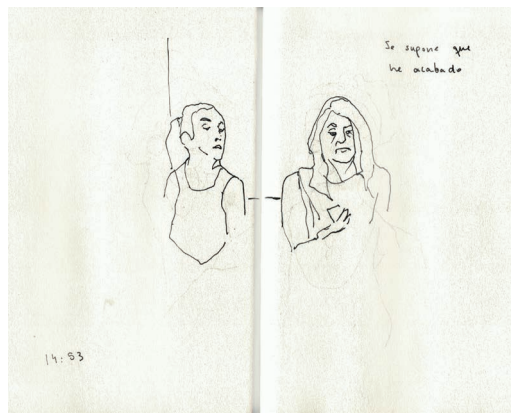
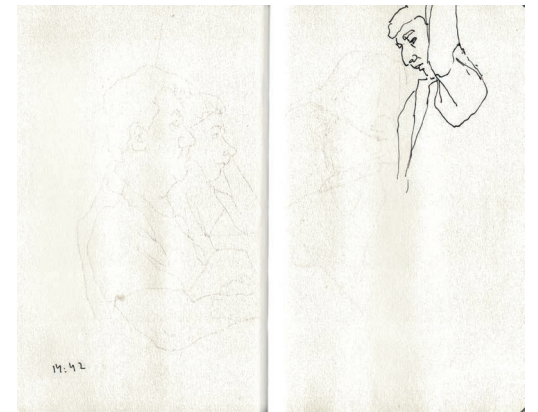
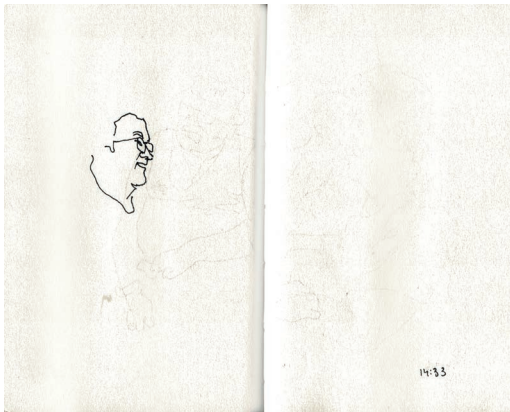
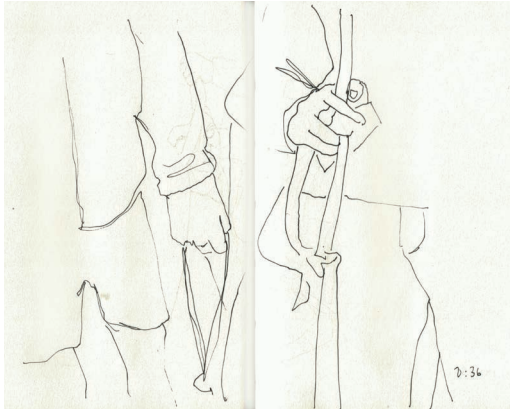
Bolígrafo sobre papel

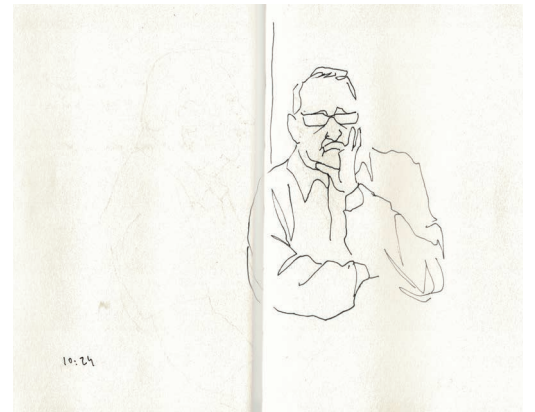
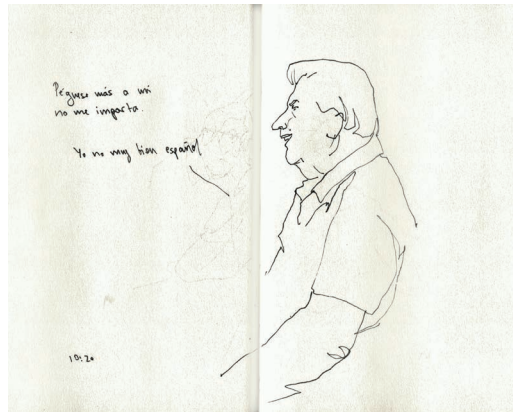
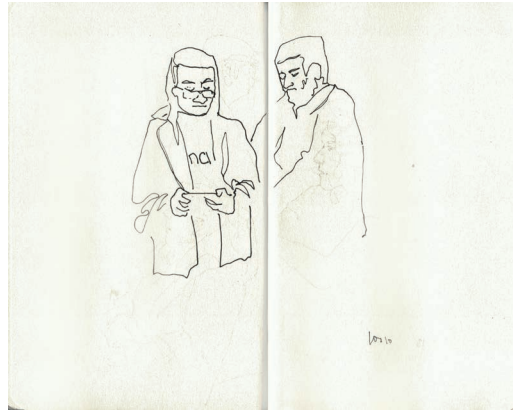


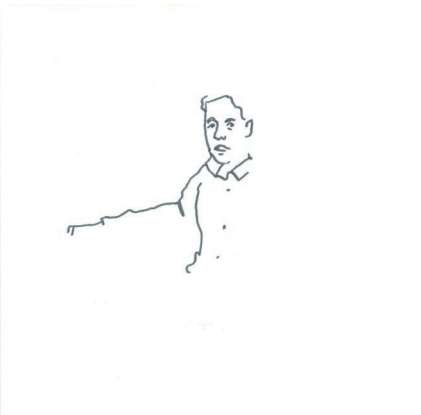
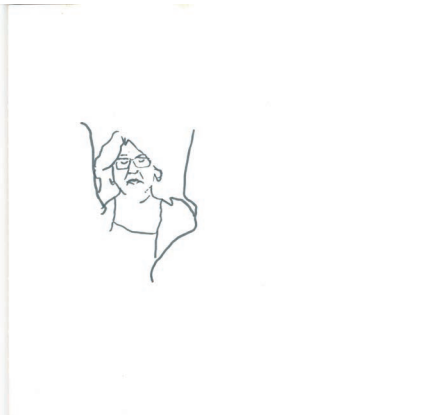
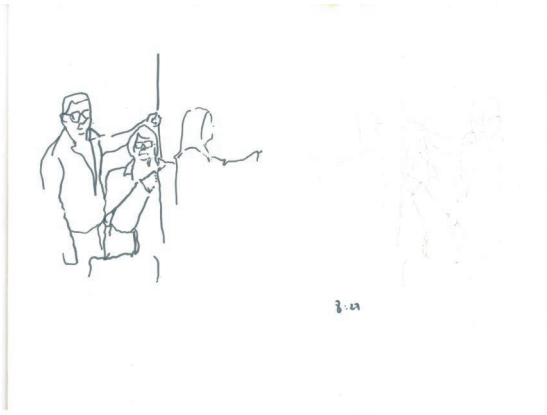




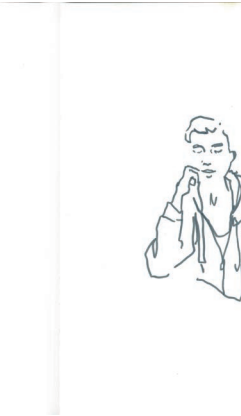






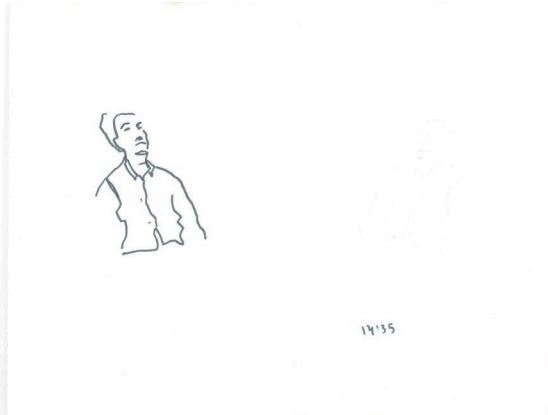


*Cuaderno 10,*  
*mayo 2019*  
13 x 21 cm  
Rotulador sobre  
papel

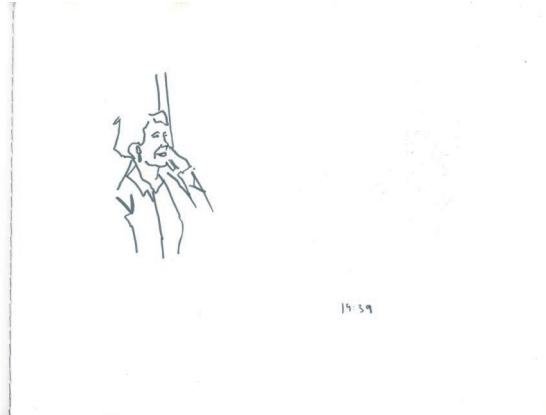




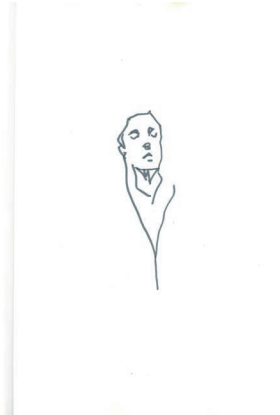
14-52



14-55



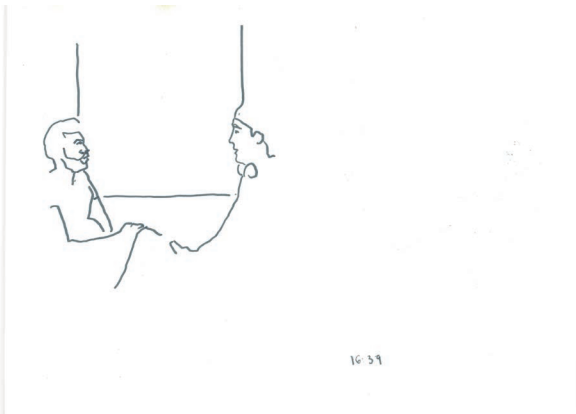
14-59



14-54



16-37



16-39



16-41



3-20  
7-5-11



8-64







8.5.19  
20:56



20:56



20:56



20:56



19:56

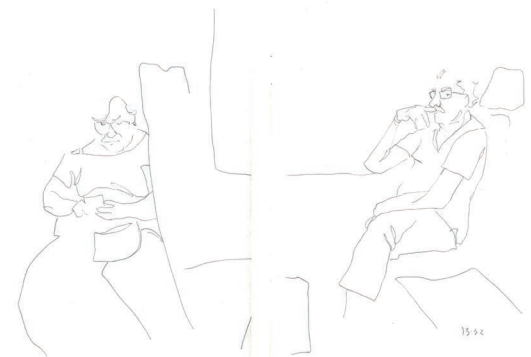


19:56  
9.5.19



- Buenos y a la vez buena  
conocer que que no lo sea  
- Está muy conchudo  
- ¿Dónde está Wang?  
  
- Oye, pero ¿dónde para que  
puede ser ahí?  
- Vamos por los chicos

19:56



19:56

Cuaderno 11, mayo  
2019  
13 x 21 cm  
Bolígrafo sobre papel

15:35



15:37



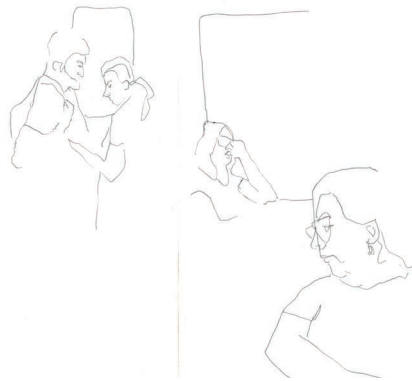
15:38



15:41



15:53



15:59  
16:00



16:00



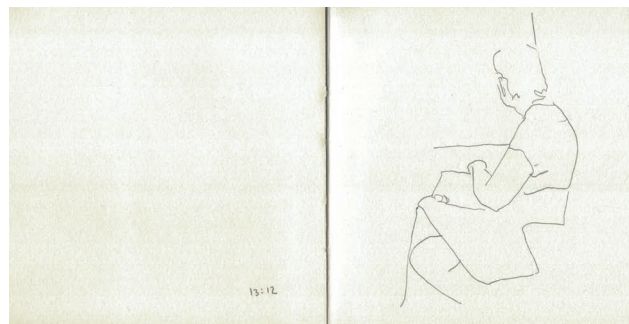
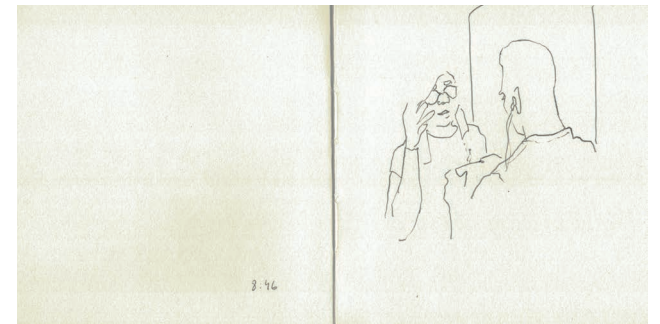
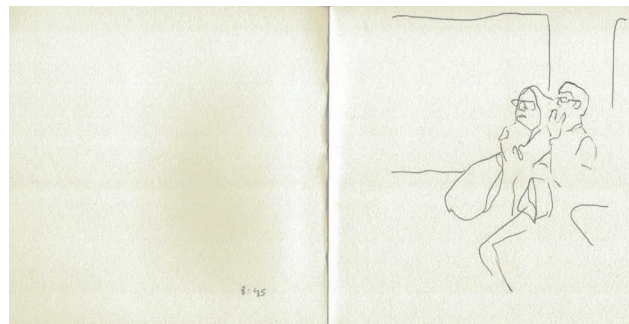


*Cuaderno 12, 9: 00 AM- 9:30, 11 de mayo 2019*

9 x 14 cm

Bolígrafo sobre papel

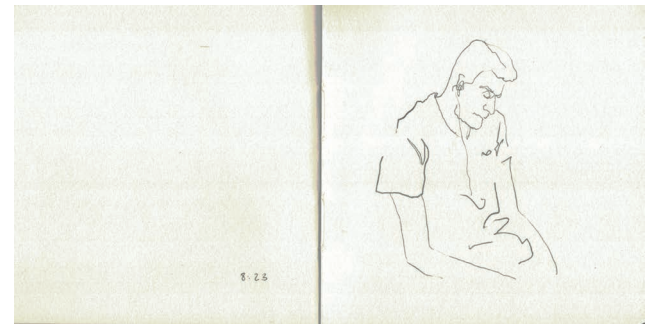
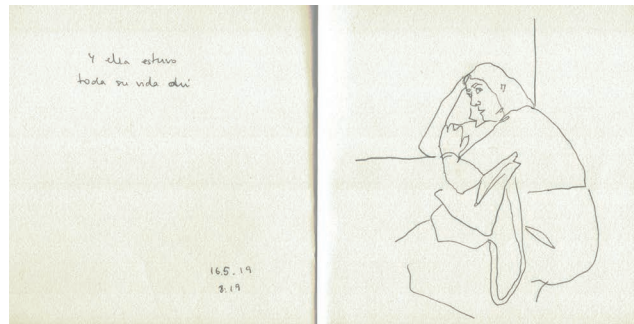
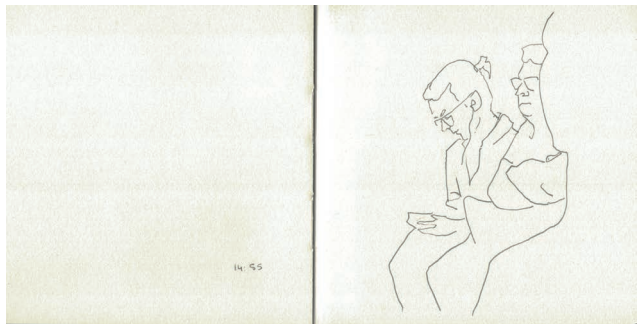
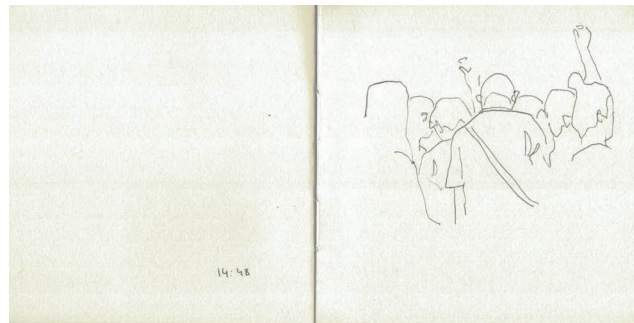
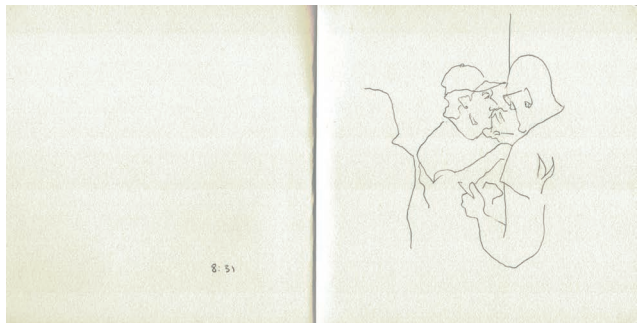
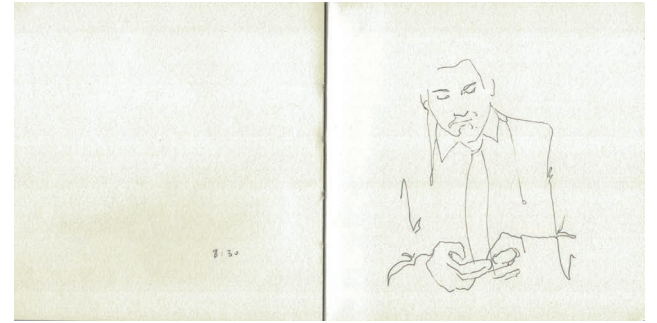
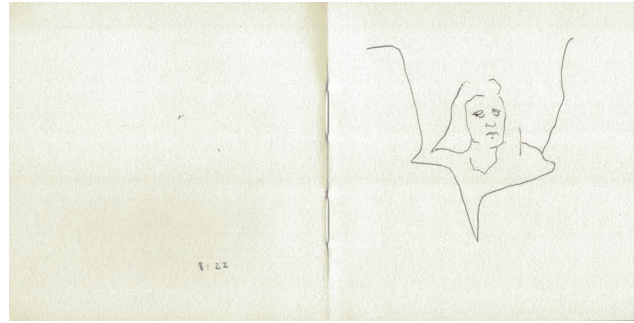


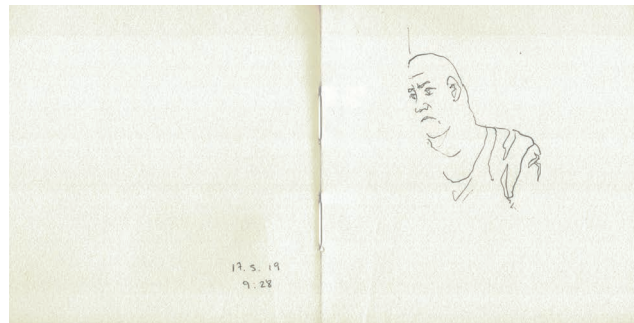
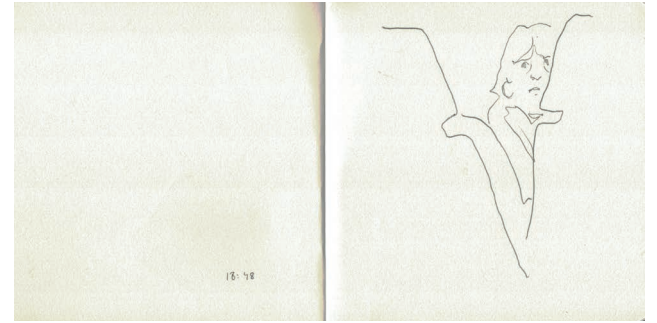


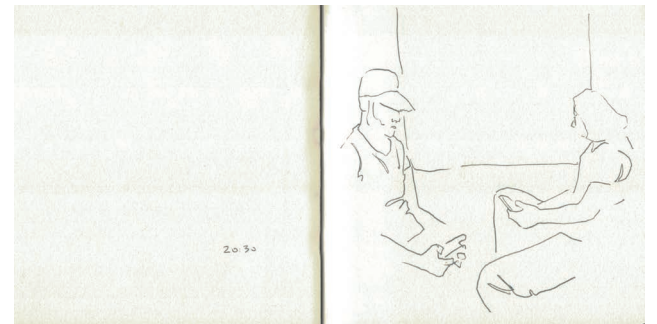
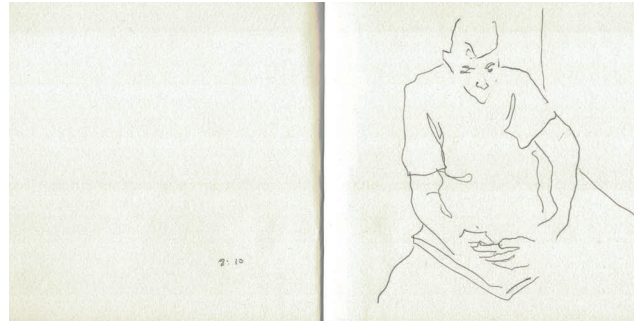
*Cuaderno 13, mayo-junio 2019*

12 x 12 cm

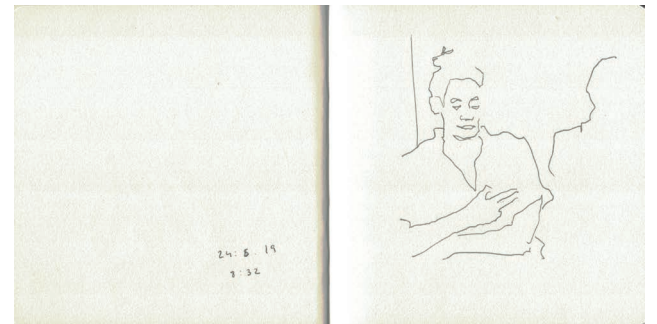
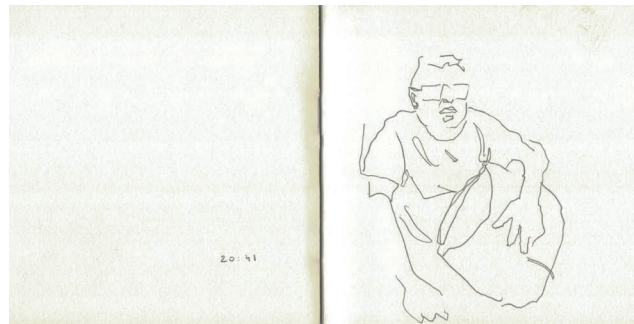
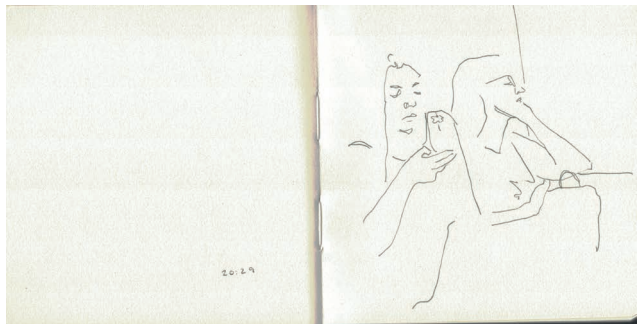
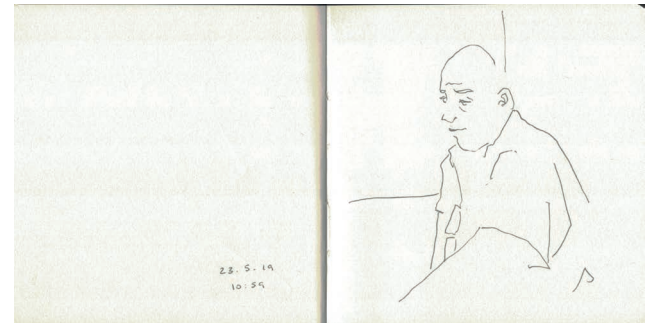
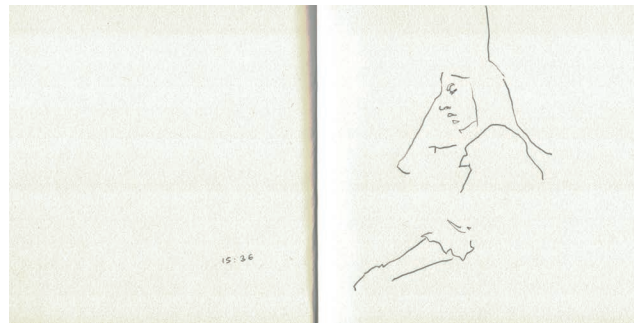
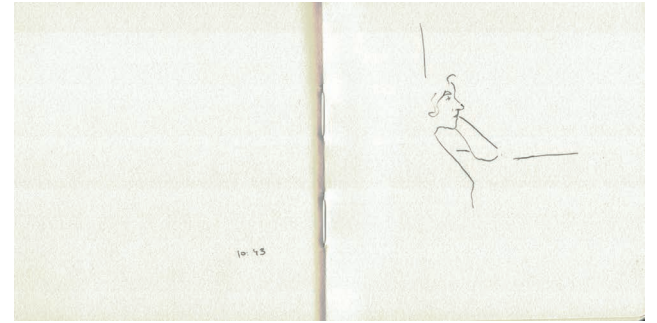
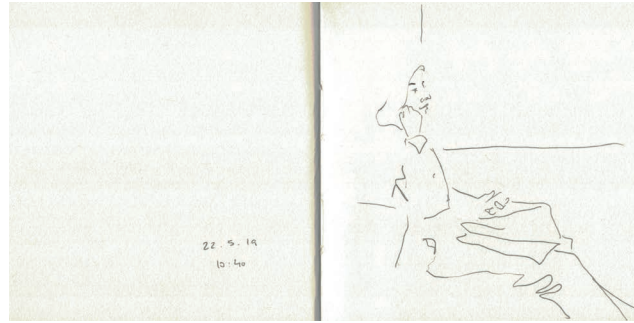
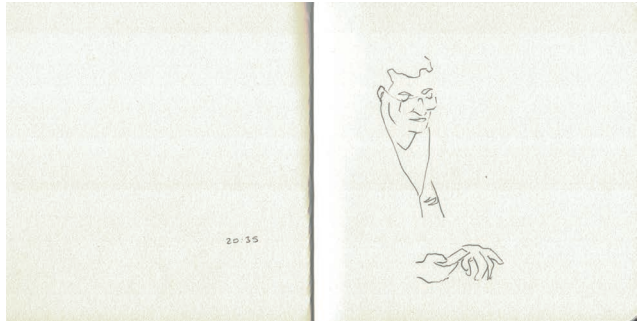
Bolígrafo sobre papel

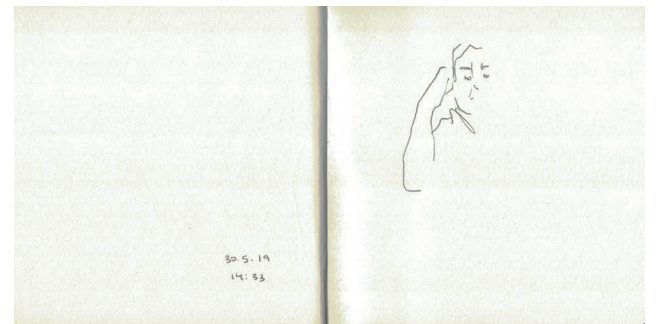
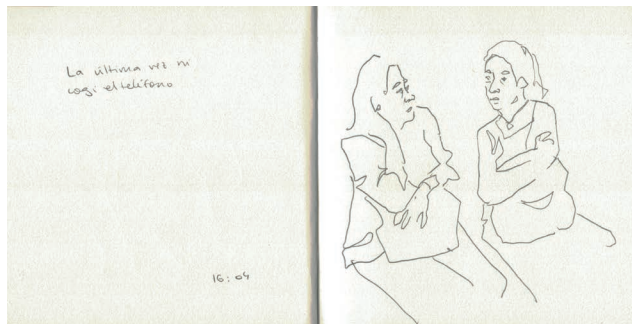
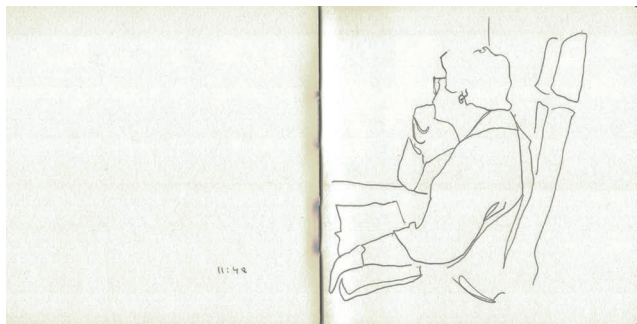
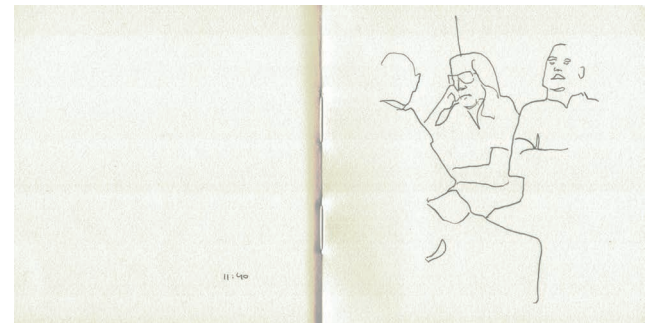
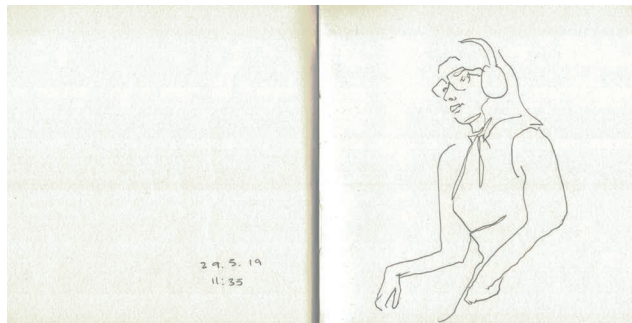
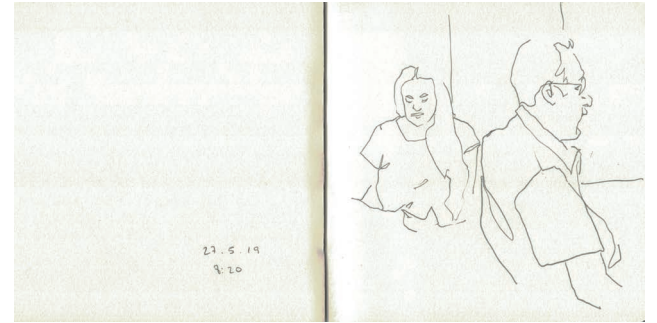
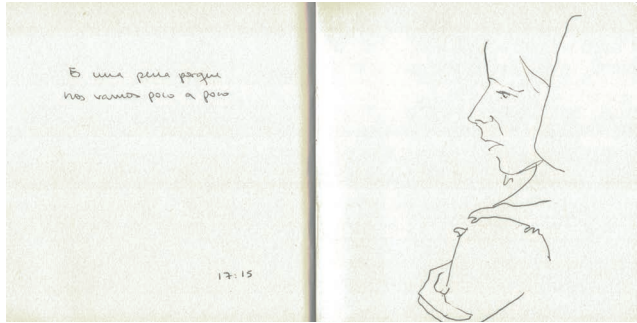


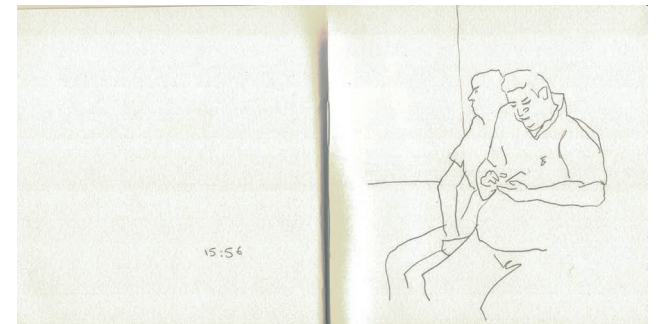
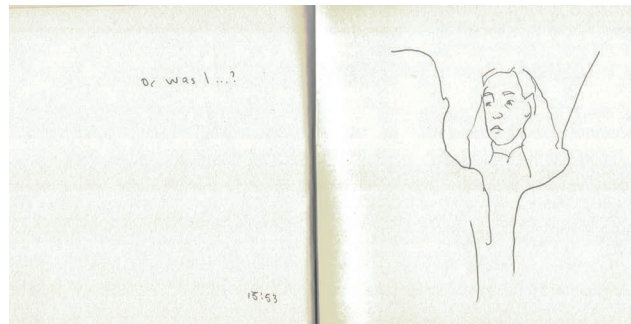
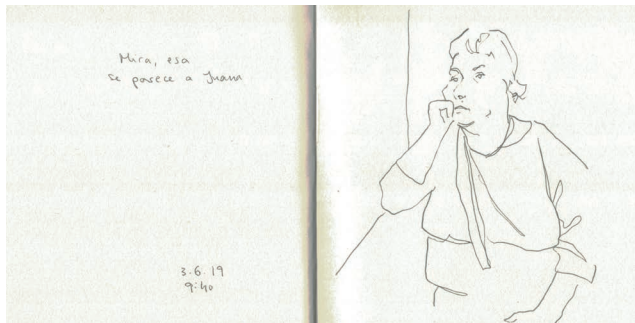
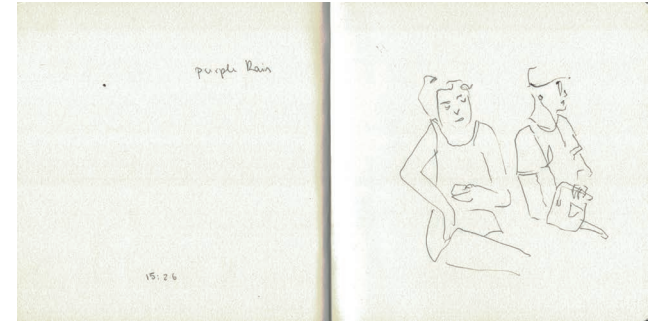
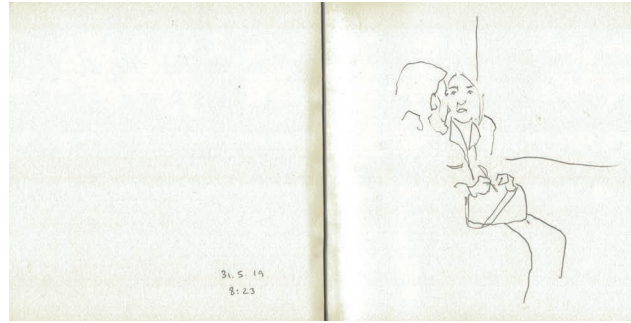
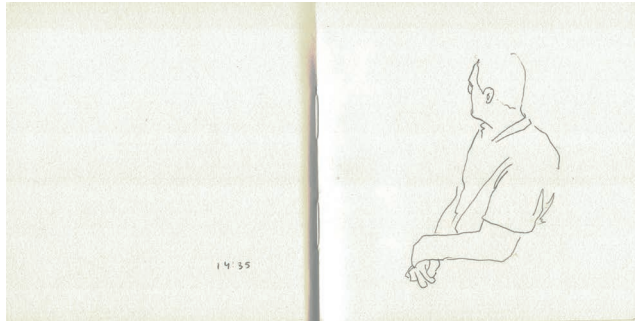


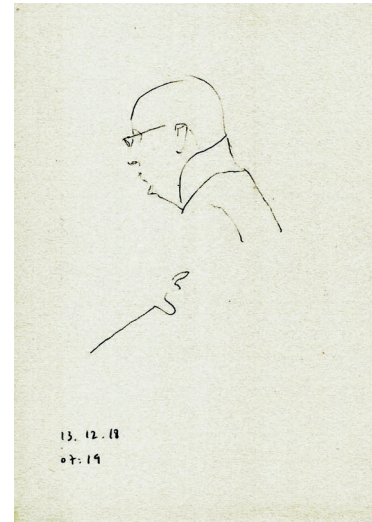
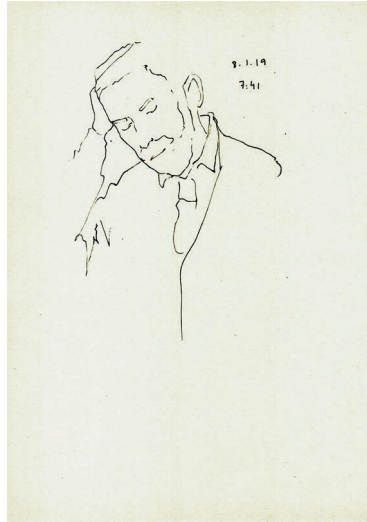
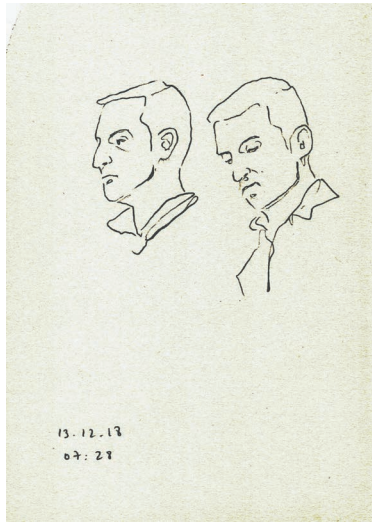












La vuelta al mundo en 80 días

Entre tanto, el tren iba a dejar la estación de Allahabad. El parsi estaba esperando. Mister Fogg le pagó lo convenido, sin darle un penique más. Esto asombró algo a Picasorte, que sabía todo lo que debía su amo a la abnegación del guía. El parsi había en efecto arriesgado voluntariamente la vida en el lance de Pillaji, y si más tarde los indios llegasen a saberlo, con dificultad se libraría de su venganza.

Quedaba también por ventilar la cuestión de Kiouni. ¿Qué harían de un elefante que tan caro había costado?

Pero Phileas Fogg había adoptado ya una resolución.

—Parsi —dijo al guía—, has sido torpudo y adicto. Me pagado tu servicio, pero no tu adicción. ¿Quieres ese elefante? Es tuyo.

Los ojos del guía brillaron.

—Es una fortuna lo que Vuestro Honor me da! —exclamó.

—¡Acepta! —respondió mister Fogg—, y aún será bendito tuyo.

—Enhorabuena! —exclamó Picasorte—. Toma, amigo mío, Kiouni es un animal animoso y valiente.

Y yendo hacia el elefante le ofreció algunos terrones de azúcar, diciendo:

—¡Toma, Kiouni, toma, toma!

El elefante exhibió algunos gruñidos de satisfacción, y luego copió a Picasorte por el hombro, y lo levantó hasta la altura de su cabeza. Picasorte, sin asustarse, hizo una caricia al animal, que lo volvió a dejar suavemente en tierra, y el apretón de trompa del honrado Kiouni respondió un apretón de manos del honrado mozo.

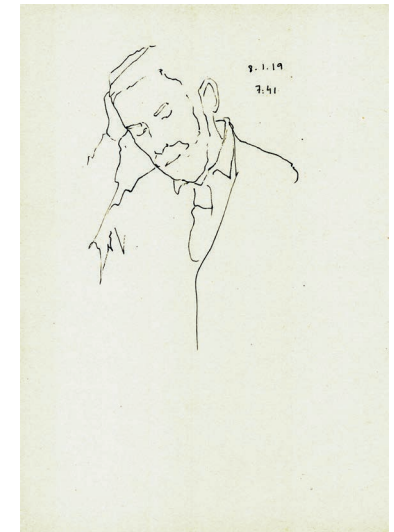
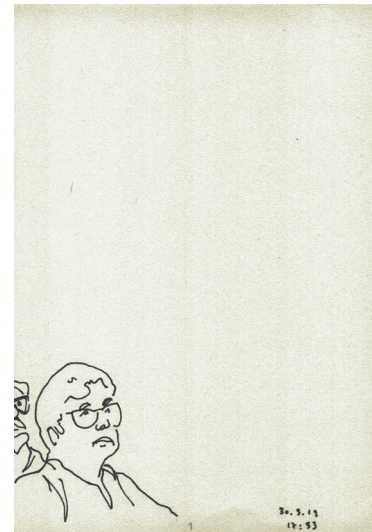
Algunos instantes después, Phileas Fogg, Sir Francis Cromarty y Picasorte, instalados en un confortable vagón, cuyo mejor asiento iba ocupado por Ananda, corrieron todo vapor hacia Benarés.

Ochenta millas lo más separan a esta ciudad de Allahabad, las cuales se recorrieron en dos horas.

Durante el trayecto, la joven recobró por entero los sentidos, quedando disipados los vapores embriagadores del *hang*.

¡Cuál fue su asombro al encontrarse en el ferrocarril en aquel com-

91



Cuaderno 14, 2019  
Medidas variables  
Técnica mixta



Título: *El espacio*

Tipo: Vídeo reproducido en pantalla.

Tiempo: 1' 19"

2019

Enlace de visualización:

<https://youtu.be/rT5U0MtnWpY>



Título: *La ventana*

Tipo: Vídeo reproducido en pantalla.

Tiempo: 3' 00"

2019

Enlace de visualización:

<https://youtu.be/nViCmkIRxSs>

«Cuando el recorrido se prolonga un poco, es la condición del pasajero la que cambia: soporta menos la mirada de los otros y no se atreve a mirarlos tanto. El mirón guarda distancias».

Marc Augé, 1998

Alba Vázquez Cruzado

En Málaga, a 7 de junio de 2019