SER DE PASO (CAUTIVO)

En solo aquel cabello
que en mi cuello volar consideraste,
mirástele en mi cuello,
y en él preso quédate,
y en uno de mis ojos te llegaste.

San Juan de la Cruz

Un hombre que tiene algo novedoso que decir al principio solo puede ser escuchado por quienes lo aman.

Simone Weil

La obra de arte revela la resistencia del artista a desaparecer y ser olvidado en los pliegues de un tiempo inconcluso, olvidado en las rugosidades interiores de una sensibilidad enfermiza que reclama visibilidad. El artista se sobrepone a sus demonios, a la perspectiva de su propia desaparición material, consignando parte de su vida en el fetiche material (ese ángel guardián) de la obra de arte, es decir, haciendo proselitismo de un materialismo transcendental y causa común con el aliento inmaterial que lo inspira. Nómada en la (in)quietud de su cirugía plástica, el artista acredita su vocación de permanencia en la apariencia inédita de sus creaciones. De todas formas, el artista siempre pone en jaque su estabilidad psíquica cuando duda del valor de sus obras o de que estas lleguen a resarcirle de su mortalidad anunciada. Estas obras son como hijos en los que advertimos las huellas de nuestras virtudes, pero también nuestros defectos. La envoltura visible del objeto emancipado es la mortaja que encierra la conciencia entrañable de la intimidad del sujeto, la inmaterialidad espiritual del propio sujeto. Así pues, la inexorabilidad de la vida queda inscrita en las marcas que se dejan sobre el acomodaticio barro de lo viviente y lo etéreo de la conciencia, el vaporoso fluir del alma, toma la forma de un cuerpo que se viste con una *túnica de piel*. Y esa túnica de piel, que es un envolvimiento de la desnudez psíquica, custodia esa conciencia —sublimada en la carne física— del mismo modo que un escudo protege el meollo de la vida, del mismo modo que una coraza salvaguarda los órganos vitales o un cráneo cobija las blanduras de las ideas, del mismo modo que la coquilla de una armadura escuda las dulzuras del placer. La obra de arte, objeto escindido del yo, es un reconstituyente que calma esa necesidad de alargar la vida, esa pulsión primitivista que queda siempre pendiente como una signatura del valor apotropaico de la obra de arte.

Las personas devotas delegan la pulsión de inmortalidad en la creencia de la existencia de una vida eterna, en el convencimiento de que se renace espiritualmente después de morir físicamente. Tal vez para los artistas esta necesidad de transcendencia o descendencia se concreta en la convicción de una posible posteridad de la obra creada más allá de la vida física del autor. Igual que la mayoría de las religiones, que no admiten la divinidad de la imagen (idolatría) rechazando su adoración (llegando incluso a la iconoclastia), esta fe en el poder migratorio del sujeto encarnado en la obra de arte no es fácil de defender hoy en día; no

obstante, a veces el artista consiente explicar sus obras no solo como la trazabilidad de un lenguaje, también como el reflejo distorsionado de su propia psique. La obra de arte se convierte en el espejo del alma de igual modo que la representación de los dioses trasmuta en espejo de la divinidad. No obstante, no es raro que a la obra de arte contemporánea se le atribuya una naturaleza verídica, una correspondencia absoluta entre lo que se ve y lo que es. Nos encontramos, pues, con una doble vertiente al respecto de la condición material de la imagen, una que entiende la imagen como cosa verdadera (*vera icon*), es lo que ves, y otra que la concibe como cosa simbólica (hipotética, inconstante), lo que ves es un reflejo de lo que es. Paradójicamente, la idolatría de las imágenes es la moneda de cambio común en una cultura totalmente materialista. Lógicamente, la iconoclastia es solo factible en una sociedad absolutamente persuadida en la creencia de la existencia de una divinidad irrefutable. Para todos los demás, para todos los que no confían en la vida eterna o en la eterna reencarnación de la vida, la pulsión recreativa a través de las imágenes parece revelarse como un sustituto de *lo real* momentáneamente válido, quizás porque a los incrédulos en la existencia de una vida más allá de la muerte física no les queda más remedio que hacer de la física de la imagen un acontecimiento transcendental, quizás porque en la orgía de imágenes que nos invade hoy en día la desnudez de la verdad icónica se vuelve insoportable. Disfrazados con nuestras máscaras de felicidad aparentamos una belleza que no se compadece con la degradación de nuestros cuerpos. La plasticidad del ser tiene que edulcorarse. El padecimiento del tránsito por la vida tiene que disimularse. El horror de la muerte tiene que embolsarse. La tanatoestética, maquillar los cadáveres para que parezcan con vida, para atenuar la descomposición de la vida en la muerte, parece ir convirtiéndose hoy en día en una práctica habitual. La vergüenza de la muerte, la vergüenza del deseo insatisfecho en una sociedad consumista tiene que disimularse. La máscara de la belleza es una droga que nos hace creer que el tiempo solo pasa para los demás. Sin embargo, lo más probable es que el drogadicto de la belleza se dé de bruces con la falsedad de las pieles filtradas, con la falsedad de las pieles maquilladas. Expulsados del paraíso sentimos la necesidad de vestirnos con otra piel, una piel más anónima, una piel más gregaria. Desenmascarar la belleza es inevitable si queremos ver el rostro *(cautivo)* del *ser de paso* que vamos siendo. Queda claro que, en el abismo de las imágenes, la vida no se diferencia de la muerte, el dolor se confunde con el placer y la anosmia es la cara oculta del deseo. Las obras de arte despojadas de su intención inicial, convertidas en *seres de paso*, se apoderan de sus significados *cautivos*.

Trepanados, 2020.
Impresión Barytado, montaje Dibond, cristal museo, 42 x 103 cm. Ed.3 + 1 P.A.

Para estructurar la realidad se necesita un tiempo histórico o una hilatura del tiempo. Para poder entenderla se necesita trazar la secuencia de los hechos. ¿El sentido se va apoderando de las imágenes o son las imágenes las que se apoderan del sentido? El tema es siempre renuente, pero aquí y allá, en el variopinto conjunto de obras de cualquier exposición este aflora como un propósito de enmienda, como una voz de ultratumba que nos advierte que es posible dar alas a lo que está absolutamente quieto, resucitar a la vida a lo que ya habíamos dado por finiquitado, por muerto.

La mirada exterior, 2020.
Collage y acrílico, 31 x 70 cm.

Sucede a veces que se necesita encontrar una justificación a lo ya hecho, que la percepción de la obra requiere estructurar los diferentes niveles de significado para entender las imágenes de algún modo y el artista se ve obligado a "inventar" una explicación para pasar a otra cosa. Lo razonable en esta asignatura pendiente de la creación artística es presuponer que no hay ni principio ni final, que no hay un acto inaugural al que luego se le busca un sentido concluyente, que el proceso fluye siempre a través de múltiples vectores de doble sentido, dicho de otro modo, que lo material y lo conceptual, que lo explícito y lo implícito, que el resultado y la intención son coincidentes. ¿Será este el caso de ***Ser de paso (cautivo)***, del conjunto de obras que se reúnen en esta exposición? Pues bien, en principio el meollo del tema podría reducirse a una fórmula (o mejor dicho a una *pathosformel*): «el deseo del ser *(cautivo)* que se oculta para aliviar la angustia que le produce no poder reconocerse en el espejo de la forma». En consecuencia, la hipoteca de esta exposición con el *aniconismo* —la resistencia a representar en imagen, no solo a las divinidades, también a los seres vivos o rostros de estos seres vivos— es incuestionable. Pero antes de abordar el tema central de este trabajo, aclararemos cual va a ser el procedimiento indagatorio que vamos a adoptar, advirtamos qué táctica utilizaremos para romper la lámina de quietud de las obras que nos impide ver con claridad las agitadas aguas que corren por su interior. El mecanismo será este: Partiendo del análisis de una obra aparentemente marginal, ***La mirada exterior****, 2020*. (*Collage y acrílico, 31 x 70 cm.*), comprobaremos si es posible que en un fragmento determinado, que en una obra autónoma, se replique, como un fractal, el mismo esquema emocional, la misma patología formal que se barrunta en el resto de la exposición, comprobaremos pues, si la

pathosformel de la muestra ***Ser de paso (cautivo)*** converge en esa obra en concreto, revelando, en su desabrimiento iconográfico, las claves para entender el resto de la exposición, comprobaremos si, como esa nota a pie de página que nos da las explicaciones que aclaran el meollo del texto principal, ***La mirada exterior*** nos permite adivinar el secreto que vincula las piezas expuestas y la razón de su ubicación espacial. Creemos que, indagando de este modo en las imágenes, escarbando inicialmente en las más explícitas, seremos capaces de propiciar una reflexión (teórica) que inevitablemente nos conduzca a una refracción de las formas. Estamos convencidos de que la alteración plástica es una vía de sentido con alta capacidad simbólica cuando el epicentro está localizado en una obra concreta, o alegórica cuando los movimientos sísmicos de las formas liberan una energía psíquica aquí o allá, siguiendo direcciones imprevistas que atraviesan un conjunto de obras de un autor.

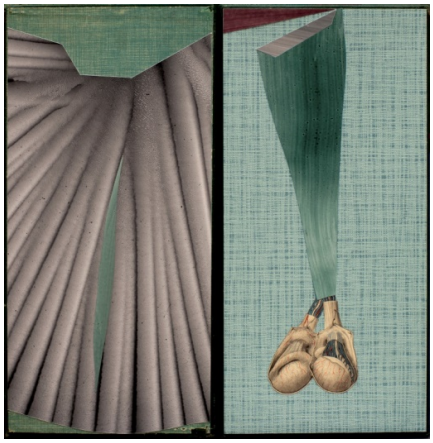
La mirada exterior se articula emparejando tres foto-collages. La relación bipolar que se establece entre las tres imágenes [A↔B↔C↔A] reproduce la terna del aparato psíquico mateniendo la tensión dialéctica que caracteriza la práctica psicoanalítica. La tripartición del aparato psíquico (*yo-ello-superyó*) se sustancia aquí icónicamente. Parece evidente que las asociaciones formales [haz de luz → entramado urbano → mosaico molecular → estructura viral → gravilla → lona desenrollada → encarnación grotesca de la psique → amputación parcial → exhibición fetichista → reticular neuronal → sináptica eléctrica → irradiación luminosa] son los indicios de otras conexiones no menos importantes. En ***La mirada exterior*** el acto (¿fallido?) de mirarse el ombligo se corresponde con el acto (¿fallido?) de pensar (en uno mismo). Aquí mirar(se) es lo mismo que pensar(se). Las formas, al entrelazarse, liberan neurotransmisores perceptibles que nos permiten trazar el polisémico mapa de los significados implícitos. El espectador transita por las imágenes de este tríptico como si desplazara su mirada a través de la lente de un teleobjetivo y fuera dándose cuenta de que las imágenes que ve tienen la lógica del sueño, que son apariciones reelaboradas en el espacio y en el tiempo de los recuerdos. Al radiografiar la ficción de los sueños, vamos pasando (horizontal o verticalmente, dependiendo de la disposición de los elementos) de una visión macroscópica (y microscópica) a un primer plano, pero mediando un plano general. Encontramos pues, tres tipos de aproximaciones a lo real (o principio de realidad). Primero una visión lejana, en el foto-collage que nos muestra en su parte superior la maqueta de una ciudad teatralmente iluminada y en la parte inferior una especie de arquitectura celular a modo de epitelio escamoso que parece agrupar sus partículas magnéticamente, una primera imagen, esta, con un lenguaje claramente científico a pesar de su evidente ambigüedad. En la siguiente instantánea dos hombres custodian, al mismo tiempo que observan, apuntando o dibujando algo, una especie de floración tentacular difícilmente identificable (mitad animal, mitad vegetal) que parece atraer la atención a una especie de boca-ojo-ano primitivo, a una especie de orificio cerrado, ciego, apagado. Aquí la mirada está subordinada a la de esas dos figuras parentales que en dialéctica conversación parecen levantar acta del malestar óptico (psíquico) al que son arrastrados por semejante espécimen. Esta escena protagonizada por estos dos individuos que hablan entre ellos es lo que se llama una «imagen de amistad», el duplicado en miniatura de la situación en la que se coloca al espectador/autor. En la siguiente imagen, una especie de piedra labrada, con forma fálica o clitoriana, cuelga (de un hilo) como una inflorescencia de piedra [o ***Amento,*** 2021-22, (*Resina de poliéster, 60 x 40 x 30 cm*.)] hermafrodita en medio de una especie de laberinto neuronal o sistema circulatorio.

Imaginemos ahora que este trío de imágenes son los positivados en blanco y negro de los tres únicos negativos que se han salvado de lo que debería ser el reportaje a todo color de la exposición ***Ser de paso (cautivo)***, pensemos en la labor de rastreo y búsqueda, pensemos en la importante labor que tendría que asumir la imaginación y en todas las conjeturas y las adivinanzas que quedarían sin respuesta. Y ahora intentemos responder a esta pregunta: ¿sería posible descifrar el sentido de la exposición partiendo de la exhumación de estas tres modestas imágenes de ***La mirada exterior***? Vamos a intentarlo.

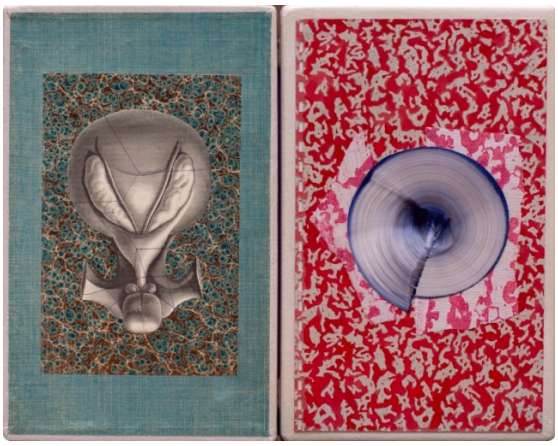
El concepto se expresa mediante conexiones bruscas que la poesía del arte dulcifica. Si aceptamos que esta obra escarba en el solapamiento de la consciencia como forma regulatoria del sujeto, en el inconsciente y la ley moral, es decir, que la estructura psíquica del sujeto como concepto está explícito en ***La mirada exterior,*** habrá que reconocer que la adopción de la clásica disposición en forma de tríptico es consecuente con esta estructuración tripartita que explica el funcionamiento del aparato psíquico y que la apetencia escópica de su enigmática iconografía disemina la clandestinidad del deseo inconsciente indistintamente en los tres foto-collages. La tripartición psíquica del modelo freudiano es homóloga a la recepción en tres fases del tríptico en cuestión. No obstante, aunque la secuenciación tenga la determinación aclaratoria de cualquier viñeta cómica, en todo el conjunto se produce un cegamiento o *blinding* (Yve-Alain Bois) del tema: el cautiverio del ser angustiado se hace visible en las mutaciones escópicas del objeto de deseo, pero dispersándose por el conjunto de todas las obras. Como *seres de paso* que somos nos hacemos presencia (aunque sea enmascarado nuestro rostro) en esos pasajes del ser que somos y en esos paisajes del ser que pasa. Pa(i)sajes del ser que transitan por paraísos de placer [como *La Santa Teresa* de *Bernini* atravesada por la flecha dorada del amor (Cupido) de Dios, esa luz que nos abre los ojos, esa luz se abre paso entre los ojos] o por infiernos de dolor (como almas que atraviesan *La laguna Estigia* a la espera de un destino que ya está escrito). La verdad del ser que somos queda desenmascarada, transustanciada, transverberada en las mutaciones de la forma que vamos sufriendo y luego mirando porque sabemos que detrás de las apariencias siempre hay algo más.

El interés de las imágenes, la imagen atractiva, converge en el equilibrio de una dislocación formal y no tanto como consecuencia de una fijeza de las formas. La belleza es una especial adecuación de lo inconstante, es el reajuste continúo de la materia en el medio hostil de la incompatibilidad conceptual, de la resistencia física. No hay belleza sin disconformidad, como no hay percepción de la fugacidad (de la vida) sin cese de la actividad enérgica, sin un mínimo de quietud (en esto la pintura se lleva la palma). Se necesita un medio adverso y resistente —por demasiado líquido o por demasiado cimentado, por excesivamente duro o por excesivamente blando— para que la precisión se convierta en un elemento fundamental en la acción formativa de la presencia. Se necesita una cierta habilidad para ajustarse perfectamente a las exigencias de la forma, para que la mediación de la consciencia no sea visible, para ajustarse a un vestido confeccionado con nuestra propia piel. No hay mejor disfraz que ser uno mismo. En la travesía de lo inarticulable de un lenguaje o en la travesía de lo que un lenguaje es incapaz de articular surge la imperiosa necesidad de encontrar la forma justa que se abre camino para revelarnos que la verdad (nuestro verdadero rostro) es una grieta del lenguaje, una barrera que se levanta en los pasos a nivel de nuestros desplazamientos, de

nuestro desconocimiento, una caída en barrena de la mirada, un abismo del ser. La forma justa da en el blanco de su materialidad icónica, pero en un blanco que se nos muestra siempre inestable, siempre móvil, siempre imprevisible. La forma justa es el vector que nos orienta en el proceso de transformación del ser que acontece. No hay forma justa sin una continua remodelación de la forma deseada. La belleza de la forma se atrapa por los pelos. La forma es un caminar que se hace forma, un caminar que hace su *camino al andar*, es el registro atesorado de sus mutaciones como una memoria del camino que le ha llevado a ser como es. En el tiempo de los pasajes, el ser que se forma y se transforma, el ser que siempre está de paso da muestras de que la inconstancia es su mejor perfil, que la belleza del instante transita como un espejismo en el desierto. El deseo de la belleza crea el fantasma de la belleza porque la impresión gozosa es una inquietud de la forma disconforme, de algo que no se ajusta del todo, de algo que se dirige a un lugar que solo se puede vislumbrar. La belleza es siempre el temblor de lo imprevisible apareciendo como la huella de lo que era inevitable. Es por eso que la imprudencia de la belleza necesita tiempo para que lo inevitable se sobreponga a lo imprevisible.



Caja con un par de bolas, 2022.
Collage sobre caja, 37 x 36 x 4 cm.



Globos sonda, 2022.
Collage sobre caja, 32 x 40 x 2 cm.

El descubrimiento del ser que somos es un advenimiento de la conciencia-presencia según una forma que acontece. El fuego seminal que origina la idea de ese ser hasta dar con la forma madura es un proceso metamórfico que cristaliza el *pneuma* originario (la intención) en una *imago* que transita por un camino espacio-temporal, un camino que va desde la intención ideal o la fantasía original a la imagen mental que nos hacemos de la imagen real, de la forma creada. Hay pues un retardo entre la visión y la comprensión de la forma, entra la visión de la forma y la digestión de todo lo que la forma puede llegar a decirnos. En cierto modo la forma oculta un significado que hay que desvelar. El ser es resistente a decirlo todo y erige escudos protectores de sus fragilidades. La belleza es uno entre otros y no precisamente el menos eficaz.

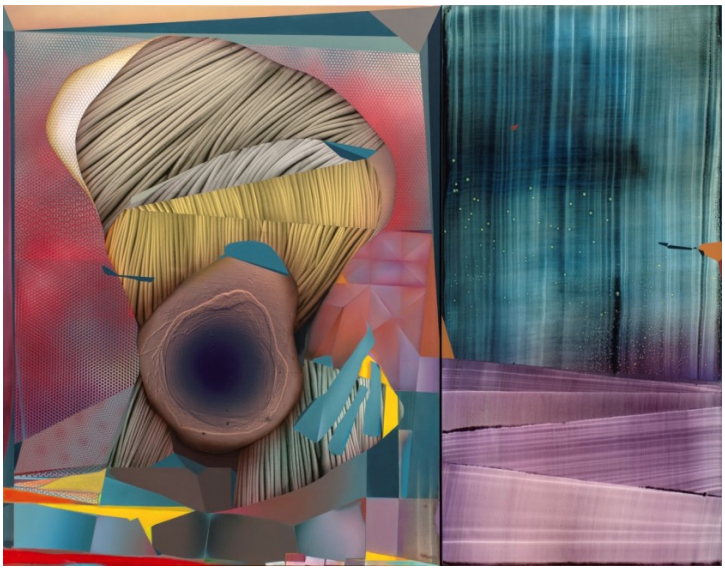
Cuando sube el telón o se abre una exposición puede dar la impresión de que el bacalao ya ha sido cortado, de que todas las piezas y todas las obras dicen lo que uno quería que dijeran, pero resulta que no es así, resulta que estas obras aún no han dicho todo lo que

pueden decir, resulta que esconden tesoros que hay que desenterrar. Cuando las premisas iniciales no blindan las puertas del sentido se produce la magia de la forma dialéctica (o de la alegoría de las formas). Cuando la tensión dialéctica (*Walter Benjamin*) deja las imágenes en el aire, cuando el sentido de las imágenes se mantiene en suspensión, estas revelan su arritmia semántica, la inexactitud de un significado imposible de fijar (en el significante). La imagen dialéctica se resiste al contenido unívoco. En ***Ser de paso (cautivo)*** las obras se articulan dialécticamente. Ni siquiera el autor sabe exactamente lo que quiere decir y además se cuida mucho de imponer un sentido obligatorio abriendo líneas de fuga y planes (o planos) de escape. *La obra abierta* se despliega como un abanico o como la cola de un pavo real. Tiene dos caras o más, y entre sus pliegues asoman las huellas materiales de los continuos reajustes funcionales. Con todo y eso nos atrevemos a lanzar el anzuelo del sentido en una dirección, en la dirección que marca, como ya se ha dicho, ***La mirada exterior***, confiando en que este salto mortal no se convierta en la acrobacia que se hace para dar gusto al personal. Salto mortal, sí, pero triple salto mortal, pues como ya se ha apuntado más arriba, el análisis hermenéutico que hacemos a partir de este foto-collage es por analogía. Destacamos su disposición tripartita para adaptar la obra a una teoría (el psicoanálisis) que nos permita establecer una correlación entre los tres planos que explican el funcionamiento de la psique humana y las tres imágenes que la conforman. La disposición en forma de tríptico remeda, era impepinable, las tres instancias que basculan en el sujeto psíquico susceptible de ser analizado. Pero como ya hemos señalado, los límites de estas instancias son difusos, no están compartimentados y se traslucen aquí y allá indistintamente. Las superposiciones psíquicas del *ello*, del *yo* y del *superyó* se desplazan veladamente entre estas imágenes como si la terna freudiana fuera el *metatexto* que palpita en esta secuencia compuesta por esos tres fotogramas.

Amento, 2022.
Resina poliéster, 60 x 30 x 40 cm.

El *ello*, el núcleo incognoscible del ser angustiado que alivia su deseo revelando (visualizando-imaginando) el objeto perdido, el miembro que le falta, queda aquí representado por esa masa tentacular desparramada que es primero observada como una rareza y es luego exhibida con toda su crudeza, formación carnosa extrañamente seductora que primero es

inspeccionada y luego es remedada en el miembro desgajado del cuerpo (***Amento***), todavía inquietante pero ya inoperante, aparentemente fosilizado, aparentemente petrificado como un coprolito, en el desenvolvimiento de una protuberancia amputada. El objeto faltante, el objeto colgante, extremidad del cuerpo seccionada indecentemente, se convierte en el trofeo que expone, a la vista de todos, la confusa raíz del deseo. El prepucio hermafrodita es el advenimiento del deseo unisex en su forma hormonada, culturista, culturalista, es-cultural. Pero ya está dicho, este ***Amento*** aparece en el último foto-collage de ***La mirada exterior*** con la forma de un gajo estriado que, enredado en una maraña arterial, en una especie de laberinto seminal o neuronal, parece desenfundar su piel sobrante. La forma de conocer del artista plástico es analógica. En las formas diferenciadas encuentra un elemento común, una constancia. Su misión no es disfrutar de esa revelación o regodearse en su propia emoción sintiente, sino que su misión de artista es trasmitírsela a los demás, no a través de una argumentación lógica sino mediante un artefacto. El espectro que nos amenaza a nivel social puede ser simplemete un signo o un emblema, pero a nivel particular el espanto surge de la pura materialidad de la cosa física, animal-vegetal-mineral desconocida. En este caso el fantasma castrado de la realidad toma el aspecto de un colgajo o apendice extraordinario que nos obliga a mirar(nos) para comprobar si ese desprendimiento innombrable es en realidad algo nuestro.



El enamorado, 2021.
Acrílico sobre lienzo y madera, 244 x 312 cm.

La representación del *yo* dialéctico intenta reconciliar las exigencias primitivas, la lívido retenida, con la exigencia social, con la ley de la ciudad, con el *superyó*. En el buen gobierno del *yo*, el individuo atiende a los estímulos exteriores al tiempo que parece cancelar el instinto y lo pulsional. El mundo exterior se vincula al deseo (representado en el segundo collage de ***La mirada exterior*** como la angustia del ser analítico que esquiva sus pulsiones reificándolas en objeto fetichizado) a través del sueño o a través de *lo real* codiciado. Cuanto más incisiva es la forma, más corrompida está la norma. En ***La mirada exterior***, que es el caso que a nosotros

nos interesa, el reclamo pulsional de la forma artística (fetichizada) es reincorporado al *yo* confesando públicamente el secreto que le embarga o le arrebata [***El enamorado***, 2021. (*Acrílico sobre lienzo y madera, 244 x 312 cm.*) saldrá de su prisión cuando confiese o desvele su amor], desplazando la placa tectónica de las pulsiones al terreno superestructural del dominio social. El alma emblandecida sobrevive protegida por los escudos de la razón como la baba del caracol sobrevive salvaguardada por su caparazón. La misma coraza de la bóveda craneal alberga las pulsiones del ser y la materia gris, al ente psíquico y al ente físico [***Trepanados***, 2020. (*Impresión 42 x 103 cm.*) ***Globos sonda***, 2022. (*Collage sobre caja, 32 x 40 x 2 cm.*)]. Al abrir ventanas en la superficie de la piel endurecida asoma el órgano del alma, el cuerpo deshecho, el cuerpo en el lecho, el cuerpo en cueros, al abrir las ventanas del alma somos conscientes de nuestra desnudez deshonrosa y suplicamos a gritos una vestimenta purificadora.

En la porosidad de la confesión ***El enamorado*** en celo solo puede atravesar la celosía de la vergüenza dando cumplida cuenta de su deseo, quitándose los blasones y las armaduras que simbolizan su respetabilidad. ¿Acaso no es más fácil mostrarnos tal como somos cuando nos enfundamos en otra piel, cuando adoptamos el rol de otro personaje, cuando nos ponemos una careta y nos disfrazamos de nosotros mismos sin que nadie se dé cuenta? Parece no obstante que el personaje retratado en ***El enamorado*** no puede quitarse las anteojeras que le impiden identificar la razón de su aflicción, es evidente que, a pesar de su castidad óptica, el grito del sujeto representado en este cuadro es un grito desesperado. ***El enamorado*** no puede quitarse la venda de los ojos si quiere soportar la falta de correspondencia, el fallo de la comunicación, el duelo del amor. Un duelo, simbolizado por el velo, ya sea de fina gasa o, como en este caso, de un tejido más contundente, que se oculta detrás de esta pantalla textil para prevenirnos de la deformidad que dejan las heridas del amor. La histeria del duelo se cubre el rostro primero con las manos y luego con otros eufemismos, con otros velos. El velo es la consecuencia de negarse a ver y de negarse a ser visto. El espectro de la prohibición táctil (o visual) es ponderable, puede moverse entre la transparencia del vidrio y la armadura de metal, entre la elasticidad del látex hipersensible y el acople fetichista del cuero. El velo evita presenciar las muecas de placer o dolor, nos impide ponerle efecto al afecto, cara al (des)amor. El velo blanco de la novia-novicia y el velo negro de la viuda son signos del mismo amor, uno que todavía no se ha consumado y otro que ya se ha consumido. ***El enamorado*** cautivo de su ser es al mismo tiempo verdugo y reo de su deseo insatisfecho, es a la vez sujeto agente y sujeto paciente de su doloroso amor.

Pero analicemos esta re-pulsión escópica del sujeto enamorado insertando en el desarrollo de nuestro discurso una obra maestra, un cuadro histórico y paradigmático, analicemos esta náusea ocular a la luz de *Los amantes* de Magritte (1928) y veamos cómo en el trance de la ceguera se activa la fantasía del amor. Según Platón, la mirada es un flujo protoplasmático que sale de la pupila hacia el objeto (de deseo). Así pues, la pupila, eyaculando sobre el objeto su efluvio *pneumático*, se funde táctilmente en la grasa de una mirada que es como un beso en los labios. En la intimidad del beso voluptuoso los labios ven, en la lubricidad de los alientos los labios inoculan el *fuego* del amor. De este modo los labios se funden y se confunden en un ente único. En el beso de los amantes que cierran sus ojos los labios se transforman en sus órganos de la visión. En su cita a ciegas, *Los amantes* de Magritte,

envueltos sus rostros con un fino velo que permite intuir su anatomía, viven su amor en la semioscuridad de un duermevela. Algunos estudios dicen que este velo húmedo es un recuerdo del paño empapado que cubría el cuerpo de la madre ahogada, de la madre engullida por las aguas del río donde se suicidó; quién sabe, en cualquier caso, esos velos funcionan como las máscaras de unos rostros atrapados en un deseo imposible de satisfacer. Es evidente que la envolvente, esa segunda piel, por ligera que sea, preserva a los amantes del contacto piel con piel. Pero el amor sin la carne resulta que se queda reducido a un cuento infantil. El enamoramiento no es posible sin un cruce de miradas, pues como se sabe, el amor entra por los ojos (Narciso se enamora de su reflejo y Pigmalión de la belleza de su creación) o atraviesa el corazón (fehacientemente en el *Cantico Espiritual* de San Juan de la Cruz, «*¿Por qué, pues has llagado / aqueste corazón, no lo sanaste*?» o en el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini) pues como se sabe, los enamorados se quedan flasheados por la mirada, estableciéndose entre ellos una conexión eléctrica, un flechazo (Cupido) que produce un chispazo, un arco de luz, un puente colgante. El magnetismo de la mirada nos hipnotiza y nos idiotiza. Los polos opuestos se atraen. En el cruce de las miradas *Los amantes* quedan desenmascarados, caen rendidos por la pasión, por un fuego interior ingobernable que necesita una vía de escape. En el cuadro de Magritte la sinapsis química y la praxis física del encuentro se malogran en el momento en que el aliento de las miradas está entorpecido por la coraza insalvable de esa segunda piel textil. El velo de estos amantes es una vestimenta de muerte, es la mortaja de un amor imposible que los amantes parecen no querer reconocer. La paradoja del cuadro de Magritte es evidente, porque si el amor es la fuerza que se necesita para resucitar a los muertos [en el cristianismo el cuerpo y el alma (del hijo-*yo*) resucitan (gracias al Espíritu Santo-*ello*) por amor (al Padre-*superyó*)], este amor sin el rostro visible del deseo es ya una cosa de fantasmas, es ya una cosa de la imaginación. Posiblemente este cuadro de Magritte es una metáfora del deseo (sexual), pero de un deseo imposible de satisfacer porque, es evidente, estos amantes están muertos. *Los amantes*, arropados en la afonía del sudario que comparten, desconocen la verdadera cara del amor. En el carnaval de su muerte estos amantes imaginan una identidad que no tienen, abrigan un rostro que no tienen, son como momias-maniquíes que suspiran por recuperar un cuerpo mortal que les permita disfrutar de su amor inmortal.

Los amantes, René Magritte (1928)

La experiencia, que es una forma de sabiduría, nos enseña que hay que desear lo inalcanzable para asegurarnos de que nunca lo conseguiremos. El deseo dura lo que dura, pero el deseo que no se ha consumado es eterno, como un fantasma que vuelve habitando otro cuerpo. Como nos han enseñado el cine, el final (feliz) llega cuando el amor se consuma en un

beso de película, cuando los amantes logran fundir la llama(da) de su deseo en una pulsión unívoca; aunque en las "buenas" películas nada se nos dice de lo que pasa después. ¿Se darán cuenta los amantes de que el amor es un invento y de que *lo real* de la vida incluye de serie el estremecimiento del horror? En el amor romántico los amantes se convierten en las marionetas de su propia fantasía, en ilusiones de carne y hueso. Pero si las facciones del rostro se borran el amor se convierte en algo genérico. Cuando el sujeto no identifica al otro, el amor se convierte en algo anónimo, se convierte en algo indiscriminado. Cuando el amor en fuga es condensado con la piel anónima del olvido, la confirmación de que el amor es un timo nos permite salir ilesos de la escisión. Solo el deseo incumplido consiente reencarnar el rostro del amor en un rostro nuevo. El rostro del amado, «*que no se cura / sino con la presencia y la hermosura*», transformado en material inconsciente, nos asalta en la convalecencia del sueño porque el vacío semántico se tiene que rellenar con las figuras de la pasión.

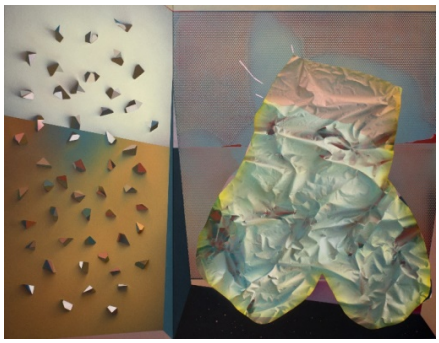
El ser humano se defiende de la intromisión de agentes exteriores para salvaguardar lo más profundo de su ser. Mediante parapetos físicos y simbólicos protege las blanduras del cuerpo y las debilidades del alma. Las superficies exteriores del yo se envuelven con vestiduras y armaduras que independientemente de su función real, lo protegen simbólicamente. El sujeto físico se disfraza, se tatúa la piel, se cuelga amuletos que impiden el inmediato acceso a sus adentros físicos o psíquicos. Protegemos nuestra integridad con objetos externos que no son propios de nuestra naturaleza. Nos acompañamos de objetos apotropaicos para calmar nuestros miedos más primitivos. El cuerpo tatuado funciona como una armadura simbólica y el casco de una armadura se puede transformar en una máscara que infunda terror. Imitamos a la naturaleza que en su sabiduría nos da ejemplos perfectos de sistemas defensivos y de protección (el puercoespín, el armadillo, la tortuga, el caracol). Las inconsistencias del sujeto necesitan cobijo, refugio, abrigo. Es una simple cuestión de supervivencia. Para acorazar las blanduras onduladas se necesita diseñar una nueva superficie del yo, se necesita crear otra piel de un material más resistente. Pero nos encontramos con una dificultad, las superficies anatómicas y las pulsiones eróticas son curvas. Solo triangulando las superficies alabeadas de la anatomía del deseo conseguiremos crear una fortaleza para ese cuerpo indefenso. Solo triangulando la piel exterior se esboza una ciudadela, una fortificación para el alma. La reducción de la curva a una arista, permite acomodar las superficies alabeadas de la morfología muscular al chasis plegado de una coraza poligonal. La repetición de los sueños (de las imágenes, de los gestos) permite recuperar las imágenes borradas en la superficie encerada de un inconsciente que quiere aflorar. La superficie prismática estructura la curvatura del caparazón, las chapas remachadas perfilan el aerodinámico chasis de un avión, las lamas metálicas superpuestas como las escamas recubren la piel de los edificios, los parches de acero forjados a golpes de yunque visten a los caballeros para las guerras por amor.

En ***El enamorado*** sobre una base geometizada (de la gola) se erige una especie de cabeza cubierta por una especie de yelmo. Aquí el casco hace las veces de máscara. La superficie estriada (a modo de fibras vegetales o musculares) adopta la forma redondeada de la cabeza plisando la materia pictórica en la superficie plana del lienzo. En medio de esta capota articulada se abre un cráter negro ribeteado de costras de lava que parece lanzar un grito desesperado. La muerte en vida dibuja estigmas en la lencería del tiempo. Esta abertura a la altura de la boca, o de la babera, es como un gran ocelo o agujero negro al que

irremediablemente no asomamos para confirmar que en la negrura de la noche cualquier lamento es inútil, un llamamiento que nadie oye. La afonía es la confirmación de que la vida ha sido sustituida por sueño. El espanto cristaliza en la repulsión de un boca abierta-muda, en la onomatopeya del silencio, en la mímica de una voz incapaz de articularse como lenguaje. Es el mismo desasosiego (oral-anal) que se produce cuando las manchas o las pinceladas no acaban de constituirse en una forma concreta. Es el mismo horror que se materializa en el gesto desarticulado que expresa su propia impotencia. El grito es la prueba de que debajo de la carcasa del cuerpo malvive un ser que se lamenta de su invisibilidad, de su negativa a ver y ser visto, un ser que sabe que su identidad está fuera de lugar.

Pánico icónico, 2016-17
Acrílico sobre lienzo y madera, 244 x 312 cm.

In The Court Of The Crimson King
King Crimson

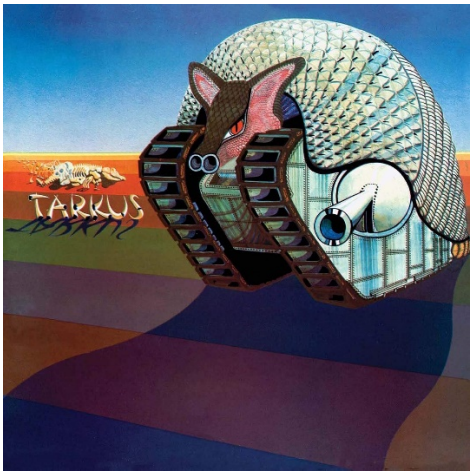


Dios del cielo, 2021.
Acrílico sobre lienzo y madera, 243 x 312 x 10 cm.

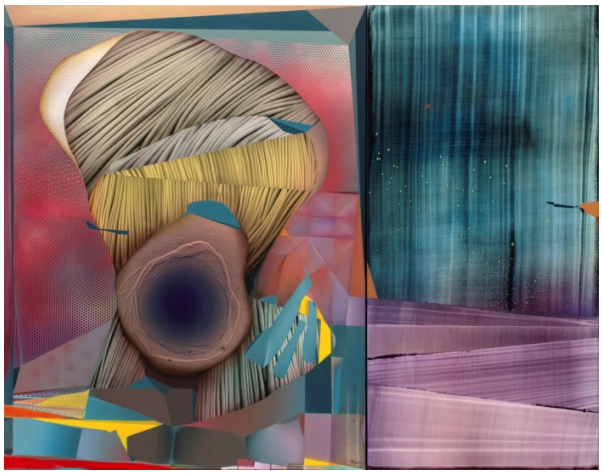
Tales from Topographic Oceans
Roger Dean

Los seres humanos vivimos aislados en planos translúcidos de realidades paralelas. Está claro que cada cual está obligado a ir a lo suyo. Como ya quedó patente en *Pánico icónico [In The Court Of The Crimson King]*, 2016-17, (*Acrílico sobre lienzo y madera, 244 x 312 cm.*), la incomunicación es una forma de degradación. En la torpeza del gesto, en la expresión infantilizada o animalizada se registran los signos físicos del alma ultrajada. En el rostro masacrado, en el cuerpo lacerado se registran los signos visibles de lo indiferenciado, los signos visibles de un origen del ser que no ha olvidado el impulso orgánico que dicta su propia naturaleza, los signos visibles de un disentimiento o resentimiento de su propia imagen que parece querer aprenderse desde el interior de su propio cuerpo, involucrándose en el meollo

de sus pliegues y enroscamientos, esclareciendo la extrañeza de sus histéricos aspavientos. Y lo que le sucede a este cuerpo que languidece exhausto es que no puede evitar defenderse de las miradas ajenas. Si en *Pánico icónico* la descomposición del sujeto representado es evidente, es grotesca, en ***El enamorado***, en cambio, el *yo* se escenifica envuelto en una cápsula de pudor, confirmando que el envolvimiento de la carne conjura la corrupción de los cuerpos, que la cerrazón del alma consagra la orfandad de los sujetos. En la garita de su confesión el sujeto oculta su rostro para revelarnos la verdad de su desolación, la gravedad de su amputación (porque el personaje podría ser igualmente un soldado herido, un religioso célibe, una mujer con burka, una momia revivida, una caricatura del retraimiento, un auto-re-trato). El cuerpo deformado por el pánico se autoexpulsa de cualquier posible interlocución mediante el grito. En el abismo del grito, la negrura de la boca abierta es el escudo del ser que se siente atacado. En el centro del escudo se dibujan (o vocalizan) los incomprensibles signos del destino, el porvenir de una vida que se resiste a la fatalidad. El peto de la armadura neutraliza la muerte, detiene la flecha que va directa al corazón. En el centro del escudo aboyado en mil combates se dibuja el blasón de la vida verdadera, quiénes somos en realidad, el niño que hemos dejado atrás. Puede ser que la espada del enemigo borre la orfebrería de nuestro linaje, pero a cambio deja como ornamento marcas de las batallas libradas en la vida real.



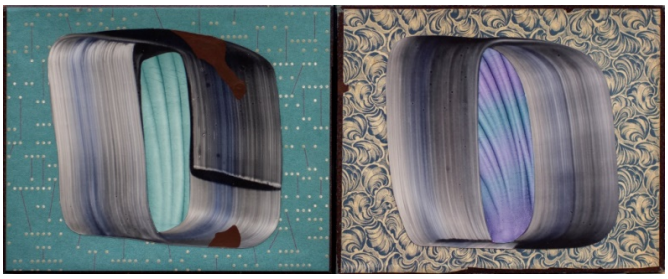
Tarkus
William Neal



El enamorado, 2021.
Acrílico sobre lienzo y madera, 244 x 312 cm.

Como hemos dicho, el grito de estos dos cuadros es el mismo, pero el grado de exhibición del desamparo es desigual. Ambos cuadros forman, junto con *Dios del cielo*, 2021. (*Acrílico sobre lienzo y madera, 243 x 312 cm.*), un trío de reyes que, dicho sea como curiosidad, toma como referentes externos portadas de vinilos icónicos del rock progresivo. Por un lado, evidentemente, *Pánico icónico [In The Court Of The Crimson King]* tiene su origen en la carátula del disco de *King Crimson* con el mismo título, *In The Court Of The Crimson King*. *Dios del cielo* se emparenta con el mítico paisajismo de islas flotantes de Roger Dean, ilustrador de las portadas de *Yes*. Y ***El enamorado*** tiene como influencia esa insólita carátula del disco *Tarkus* de *Emerson, Lake & Palmer*, en la que vemos la carcasa escamada de una especie de armadillo sobre las orugas de un tanque. Es evidente que este animal de guerra que parece no querer dejar títere con cabeza, viene al encuentro del que tiene enfrente, viene

hacia nosotros. El cuerpo acorazado, el cuerpo fortificado, el sarcófago del alma, cristaliza en una arquitectura del cuerpo truncada en prismas, en una morfología animal que parece incidir en la componente mítica y salvaje de las pulsiones. Una belicosidad que puede igualmente observarse en ***El enamorado***. La armadura del adalid del desamor es una coraza que le protege de la desventura del amor no correspondido, una forma de cerrarse en banda ante la vergüenza de un deseo insoportable o ante la turbación de un amor ofendido. Cuando al sujeto se le quita su máscara, se puede comprobar que detrás del rostro siempre hay otro rostro, normalmente menos agradable, tal vez un rostro en (des)composición, tal vez un rostro que gime de placer o de dolor. No hay rostro sin máscara. La carne de la imagen se hace patente en el despojamiento de su vestidura. Adán y Eva, expulsados del paraíso del amor de dios sienten el frio y la vergüenza de la desnudez. El despojo del cuerpo es la sombra de la muerte, el cuerpo embalsamado es el vehículo del alma, es el sepulcro del alma que preserva la vida eterna. En la cueva del alma los aldabonazos del mundo retumban y agitan cada partícula de nuestra conciencia. El amor triturado en la *broyeuse de chocolat* mueve *la chute d´eau* sináptica que materializa la imagen mental. Una imagen que se entrega como una reliquia del referente añorado. En estos cuadros el fantasma del sujeto en apuros tiene un papel protagonista, tiene su relieve.



Caja 0I0, 2022.
Collage sobre caja, 24 x 67 x 2 cm.

En la imagen central de ***La mirada exterior*** podemos ver a dos sujetos-observadores que adoptando los ademanes de unos científicos parece que acabarán desguazando esa flor anómala hasta dejarla reducida a un simple pistilo marchito incapaz de cumplir con la funcionalidad sexual de su anatomía. Pero, ¿acaso esta flor deshojada (margarita acuática que quisiéramos solución al dilema del amor) no es la figuración sustitutiva del ojo-boca que nos encontramos al levantar la visera del yelmo de la armadura de nuestra enajenación, ese mismo ojo-boca que nos hipnotiza con el grito-beso de su horror-amor en ***El enamorado***? La pintura añade pinceladas y manchas como pétalos alrededor del agujero negro del instinto, de lo indistinto que va creciendo de dentro afuera al ir añadiendo recubrimientos y pieles cromáticas que acaban funcionando como envolturas metafóricas del vacío que se tiene que llenar y de lo lleno que se tiene que vaciar. Vestir la desnudez de los cuerpos o desnudar los cuerpos de sus vestiduras es la razón de ser de la pintura y el origen de las sucesivas capas que vamos dando, que la van arropando. La pintura es una masa cruda e inmoble, es una blandura material de la que se sirve el pintor para poder vestir la forma inaparente hasta hacerla visible,

hasta hacerla apariencia. Pero en el momento que esa apariencia hecha de velos y desvelos, hecha de veladuras es despojada, desvestida, desentrañada…, lo que se nos manifiesta es la desnudez del cuerpo hecho carne, la encarnación obscena de la presencia que nos obliga a cerrar los ojos o retirar la mirada. La crudeza de la carne no se puede asimilar, se necesita un trabajo de envolvimiento en sucesivos velos para que suceda el milagro de la aparición, aparición del objeto modulado y aparición de sujeto modelado.

El arte es siempre una consecuencia de las formas artísticas precedentes, el signo de un signo. Un arte nuevo por completo, un arte que borre las huellas de su propio linaje es incomprensible. Sin memoria el lenguaje es imposible. El relato ha de ser contado, que es lo que hacemos aquí, pero el cuadro ha de ser contemplado, que es lo que el espectador hará cuando vaya a la galería. El arte verdadero sorprende al pensamiento que se queda rezagado cuando la obra atisba algo que no somos capaces de pensar. Pero la potencialidad del pensamiento que nace del trabajo novedoso del artista tiene que reconciliarse con ese pensar pretérito. La novedad no debe desmentir la intención, no debe anular la intuición. El acto creativo se aprovecha de las migraciones de formas y conceptos. Porque todo lo que migra lógicamente se tiene que adaptar a una nueva circunstancia, desarrollar un potencial inicialmente recluido. *La migración potencia la plasticidad.* El remolino de lo fluido, los diferentes aparecimientos de lo visible a lo largo del tiempo, las materializaciones perceptibles, los aconteceres imperceptibles, todas esas formas de definir lo inconcreto, son las formas que adopta el ser indefinible, el ser inmaduro que persigue la estabilidad. El cometido de la pintura es obligarnos a mirar, y solo después, tal vez, a pensar. En cada gesto el artista expulsa la furia de no poder reconocer su verdadero rostro. En cada desplazamiento, en cada gesto el sujeto se exilia, y en su desarraigo gráfico intenta adivinar quién es. El exhibicionismo del *yo* tiene que ser frotado con esponjas, acariciado con plumas, envuelto en gasas, rociado de aceites, tiene que ser cubierto con el eufemismo de las veladuras; en el confesionario de la pintura el sujeto dialéctico retira la mirada.

Estuche con paisaje interior, 2021.
Resina sobre estuche metálico, 60 x 35 x 9 cm.

El sujeto recluido en su dolor, que ve cómo languidece su vida en la angustia de su prisión, necesita socavar las paredes del alma, necesita agujerear la cápsula que envuelve su padecimiento. Este sujeto atormentado, este sujeto incapaz de expresar su aflicción, tendrá que perforar los muros de su prisión para hacer oír su voz. Este desencarcelamiento del ser es posible cuando en la celda del alma entra algo de luz, una luz interior que atraviesa las capas del desafecto o una luz exterior que diluye las capas de la animadversión. («*Entrado se ha la Esposa/en el ameno huerto deseado*»). Solo a través de las superficies perforadas uno puede diferir su dolor. Solo agujereando las superficies interpuestas el sujeto puede separar el grano de la paja, puede disipar lo tóxico. Hay que romper el forro acolchado del ser-ataúd y trepanar el cráneo, taladrar la bóveda celeste para dibujar otras constelaciones, otras relaciones. Hay que quitarse la venda de los ojos y dejarse erotizar por el tamiz de los recuerdos, por la luz difusa de los sueños etéreos. Hay que quitarse el velo.

Chúpame un huevo, 2022.
Mixta sobre papel, 31 x 75 cm.

En ***El enamorado*** la celosía de su garita ha sido pintada intercalando una chapa perforada que dificulta la identificación del espacio exterior (en ***La mirada exterior*** también encontramos la superposición de una retícula metálica sobre la maqueta de la ciudad y luego en la parte inferior, una acumulación vírica igualmente reticular). En ***El enamorado***, que no sabemos si nos mira o nos da la espalda, la desmaterialización del paisaje exterior (la plantilla puntillista diluye el punto de vista, la rejilla autista diluye la operación nudista) objetualiza el propio hecho de mirar. Si conceptualizar lo percibido es un modo de explicarlo o identificarlo, dejarlo sin definir es un modo de enturbiarlo. Ver consiste en descubrir un patrón, un patrón normalizado por el pensamiento. El patrón dirige la mirada y llega a su destino conocido. La mirada es una dirección del pensamiento que sabe por dónde sopla el viento. Sin embargo, hay que poner alguna barrera para que nos percatemos de que el interés de mirar va más allá de lo mirado. La mirada lúcida, la mirada voluntariosa (voluptuosa) se hace patente al prohibir mirar o ser mirado. Puesto que la pulsión de ver se sacia en los detalles (la imagen objetiva detalla sus diferencias), el objeto desdibujado (en el *sfumato* de los límites) es idealizado (conceptualizado) al ser atravesado por una pantalla interpuesta que lo desvirtúa, que lo volatiliza. El humo del tiempo erotiza el objeto de carne y hueso. El pensamiento de la mirada erotizada (difusa) es deductivo, el pensamiento de la mirada (precisada) es instructivo. Ponerle trabas a la contemplación del objeto da alas al arquero del deseo, impide que el objeto de

contemplación al ser devorado por la mirada nos quite las ganas de atravesarlo («*y allí nos entraremos,/y el mosto de granadas gustaremos.*»)

Esta puesta al desnudo del sujeto abandonado puede enfocarse en varias direcciones, como un quitarse la venda de los ojos descubierta la traición del amante o como el desgarrarse las vestiduras muerto el ser amado. Despojados de nuestra túnica no solo perdemos el valor social que inviste el ropaje, el rango, también quedamos indefensos en la más degradante desnudez. Nos arrancamos la piel para mostrar las heridas de nuestro dolor, para exteriorizar el dolor del cuerpo descoyuntado, retorcido, castigado. El amante decapitado vive en un sinvivir, fuera de sí, en una desunión en la que se ve morir. Muriendo en vida, el ***Ser de paso (cautivo)*** espera desprenderse del sudario y renacer en el estadio imaginal que hace realidad las fantasías, espera romper el esqueleto externo de la crisálida y dar alas y labios al viento, ponerle cara a ese duplicado inmaterial que es apenas un dispositivo sin estructura real, que es apenas un órgano desgajado del ser completo: Amante, ***Amento***, anémona, en-cefaló-podo (***La mirada exterior***), estrella de mar, falena, mariposa, psique; aliento invertebrado, dilatado, desdoblado, expandido, condensado. En el camarín del confesor se toma nota de lo que se dice y de lo que se deja de decir, se oculta la pena que se tiene y se presume de lo que se carece, se toman las medidas del objeto de deseo tumefacto, el peso del objeto de deseo empapado, medidas del objeto de deseo vaciado…, hay que percatarse de los *lapsus linguae* y de su importancia [***Chúpame un huevo***, 2022, (*Mixta sobre papel, 31 x 75 cm.*)]. En la autopsia de la demanda nos sorprende nuevamente el aliento del beso-ojo, el roce de la filacteria en el velo palatino, el miedo erosionando de la boca-vagina. Los músculos del grito se dilatan para expresar el dolor o el placer en la bóveda del tiempo, en el vértigo de la conciencia, en el exilio de la vida que se debilita como un eco. Mente en blanco, ojos en blanco, espuma blanca, semen blanco. El pudor se hace llaga en el silencio. El rubor se hace llaga que sangra en todo lo secreto.

El vínculo secreto, 2022.
Collage sobre caja, 33 x 69 x 2,5 cm.

La pintura se hace con la parsimonia del amante que sabe que la posesión del ser amado cancela su deseo. Quizás por eso, ***El enamorado*** de la pintura se demora en el desvestimiento de sus significados, quizás porque sabe que más allá de la vestidura visible hay otra vestidura de piel, infranqueable sin amor, invulnerable sin suplantación de las identidades, inexpugnable sin develamiento de las metáforas. Es lo que pasa cuando los

amantes se funden en un beso, que cierran los ojos («*los ojos deseados/que tengo en mis entrañas dibujados!*»), que ponen los ojos en blanco, que ponen el grito en el cielo, que se funden y se confunden. La percepción de la exterioridad es abandonada cuando vemos con los ojos del alma o del corazón, es decir, cuando sentimos la pasión en carne propia [transmigración, transustanciación de la carne reversible al ser atravesada por la mirada que se lanza]. El inconsciente trabaja con imágenes que pueden restituirse individualmente (por el *yo*) o colectivamente (por el *superyó*). El dolor del éxtasis, el *pathos*, es la forma que toma el amor consumado. Sin embargo, cuando se demora la posesión, el amante empieza a intuir la verdad del amor, que ese amor (que su amor) es un mecanismo de emancipación unas veces y de degradación otras. Solo en ***La mirada exterior*** podrá ***El enamorado*** que demanda lo visible encontrar una suerte de salvación, una posibilidad de escape, una esperanza de redención.

La angustia del sujeto (su deseo insatisfecho) persiste siempre que falte una parte. El grito del enamorado es la parte amputada que busca un r-ostro (un rostro-otro) en el que poder encajar. Desaparece el gato *Cheshire,* pero queda su sonrisa. Desaparece el sujeto, pero queda el grito. Ya lo hemos visto, este grito sin rostro, que se muestra en ***El enamorado*** en un primer plano (*le gros plan*) como puro afecto extrapolado de un marco espacio-temporal, de cualquier *rostricidad*, busca identificarse con algún otro (autor o espectador), pero eliminando el contacto visual. La ausencia de ojos de esta cabeza-grito marca sin duda una distancia con el espectador al protegerse de las miradas. No obstante, por la misma razón abre una posibilidad de identificación entre el sujeto del cuadro y el espectador que lo mira, que se mira en el cuadro, ahora ya sí, como si se mirara en un espejo. El icono facial embalsamado se transforma en un icono craneal, es decir, en un perfil óseo donde poder identificar nuestra propia mortalidad. ¿El espectador es el sujeto retratado mirando su propio retrato en el cuadro? No cabe duda de que las metamorfosis del *yo* necesitan una pluralidad de retratos (Rembrandt es un caso paradigmático) que reflejen sus múltiples facetas. En el laberinto de los espejos (*La Dama de Shanghai*) la muerte es un espejismo. El vaciamiento ocular de la máscara mortuoria trasforma al sujeto real en un sujeto teatral (realmente es muy difícil saber cuál es nuestro papel en la sociedad, estamos en manos ajenas que deciden qué vamos a pensar, qué vamos a comprar, cómo vamos a actuar). Como se sabe, la comedia surge de una ceguera inicial. Quizás sea viendo el lado cómico de la realidad como podamos seguir viviendo en comunidad. En ***El Enamorado*** lo cómico se confunde con lo trágico. Fijémonos en el panel agregado a la derecha del cuadro. Según como interpretemos este suplemento podemos ver el cuadro en su conjunto como una tragedia o como una comedia. Como comedia si aceptamos que el deslizamiento de la materia pictórica semeja un telón o unos cortinajes que se descorren para que podamos asistir a la onanista ceremonia de una confesión patética o a la narcisista distracción de una terapéutica sesión de psicoanálisis. El semblante de la vida no deja de ser una pose, un posar para ser visible, un posicionarse para ser audible. Ahora bien, si el azul cianótico lo entendemos como un símil del juicio final o de la falta de juicio del ***Ser de paso (cautivo)***, si esa lividez la entendemos como un símil de las profundidades de *La laguna Estigia*, del espacio abisal (o celestial) en el que se abre paso la barca de *Caronte*, un símil de los abismos psíquicos de los seres desalmados, desahuciados, rechazados, entonces lo que parecía ser comedia se transforma en una tragedia, se transforma en el reflejo del sujeto errante abocado a franquear las puertas del *Hades*, en el reflejo narcisista del naufragio del propio espectador. (Volviendo al punto de partida, a ***La mirada Exterior***, esta duplicidad del

espectador queda reflejada en las figuras de esos dos científicos que intentan identificar si lo que tienen delante es la espantosa matriz de la pulsión carnal, la herida del amor sin la persona herida, una llaga sangrante, una llama de redención…). Esta navegación por las procelosas aguas de *La laguna Estigia*, este siniestro pasaje se hace explícito en la fuga (almagre) de la mancha anaranjada que dejando una estela azul abandona el cuadro por su margen derecho. Parece claro que este deslizamiento cromático es una metonimia del peregrinaje psíquico del sujeto que va dando(se) cuenta de sus más agoreros augurios. Parece claro que la indefinición entre el fondo y la figura de este pa(i)saje alude al inconsciente flotante. La afonía del grito-adentro incapaz de liberarse de su infinita gravedad encuentra su reverso en la volatilidad cromática. No oímos el desgarramiento interior, pero al menos podemos ver el desplazamiento de color.

Retablo con gatera, 2022.
Pintura plástica sobre madera 195 x 356 cm.

¿Qué pasa cuando a un retablo-cuadro se le quitan las figuras? Pues que como en el "*Retablo de las maravillas*" para no ser acusados de no ver nada imaginamos toda suerte de formas y figuras. La suspensión semántica inventa espectros en la esclavitud de un vacío que no puede dejar de mirar. El vacío es algo que siempre hay que llenar, un hueco que debemos taponar. Si el vacío es una superficie lisa, una piel, esta se tiene que tatuar o, como en este caso de ***Retablo con gatera***, arañar, raspar, lijar, pulverizar. En ***Retablo con gatera*** no nos queda más remedio que dar contenido a la ausencia de figuras imaginando las imágenes a partir de las huellas de humedad, sudor o cambio de color que deja su ausencia. La nebulosa que vemos es la impronta de lo que se ha perdido o la transpiración de lo que está por atrás. Al cambiar el punto de vista la fachada delantera se convierte en la trasera de lo que hay que mirar, el anverso del reverso, y el cuadro desnudo de imágenes (que está hecho de puertas recicladas) una entrada a la realidad por la puerta de atrás. ***El enamorado*** toma la delantera y ***Retablo con gatera*** muestra lo que está a la vuelta. Al variar nuestra posición nos damos cuenta de que el aspecto de la realidad depende de nuestra posición. La perspectiva cambia cuando nos situamos detrás del telón, cuando accedemos al mundo por la gatera. Si ***Retablo***

con gatera es el reverso de lo *figural*, una lenta travesía en medio de la niebla, una agria transición entre tinieblas, entonces la pared de la galería funciona como una frontera, como el límite que separa lo que está dentro de lo que está fuera. Cuando nos ponemos frente a ***Retablo con gatera*** se supone que estamos de vuelta (de todo), en la frontera de *lo real*, se supone que hemos accedido a una realidad interior por el exterior o a una realidad exterior por el interior. El interior y el exterior se confunden y entonces se confirma lo evidente, que son lo mismo.

Algo tendrá el agua cuando la bendicen, 2022.
Instalación. (Diversos materiales, medidas variables).

Y la pregunta obligada que uno debe hacerse es: ¿Lo que hay detrás de la grisalla de esta frontera es el objeto luminiscente, la verdad revelada que perfora en ***El enamorado*** el abismo acéfalo de su amor enervado? ¿Lo que hay detrás de este biombo-retablo es la fuente de luz (*emisiones de bálsamo divino*) que ilumina la superficie agujereada de la cámara oscura donde se recluye la quimera del amor, la irradiación almagre que se infiltra en la viudedad del amor inalcanzable, otra imagen más del mismo lamento que se proyecta como el haz de luz que invierte el reflejo de la conciencia angustiada? ¿En este caso, la constelación-instalación de columnas-cáliz, ***Algo tiene el agua cuando la bendicen***, 2021-22, no es el objeto regulatorio del deseo, no es la vasija-espejo a la que se asoma ***El enamorado***, no es la pantalla cóncava que desfigura la expresión (de su rostro encapuchado) en la agitación de su propia confesión? ¿En este caso, este columnario nupcial no es el elemento sustitutorio, el *superyó*-claustro disimulando la matriz-fálica-*ello*? El cerrojazo claustral del patio (de recreo), el cercado del jardín (de las delicias) se materializa (no todo el campo es orégano) en la edificación conventual del *superyó*, en el santuario de la castidad que inevitablemente acabará desmontado (talado), en todas esas columnas-(focos-faros-pantallas) apostadas en el centro de la galería de la instalación ***Algo tiene el agua cuando la bendicen*** como un venerable

monumento “difusor” del narcisismo de la mirada. Usando la técnica del bricolaje (reciclaje) el elemento arquitectónico de la columna se ha ido modulando y modificando hasta conseguir un conjunto lo suficiente numeroso como para representar simbólicamente la ruina de un templo (de una *Afrodita* cualquiera), la claustro-fobia del amor. La columna (falo)/cáliz (matriz) es lo que queda cuando se destruye el virginal templo del amor romántico. La transverberación del alma peregrina, la imagen centelleante, adopta la pose del éxtasis sexual porque la pose es lo único que se puede alegar (como síntoma), porque la pose es lo único que se puede pintar, y porque, como bien nos han enseñado los místicos, en la gestualidad sexual se plasma la pulsión vital del alma que migra.

Algo tendrá el agua cuando la bendicen, 2022.

Como ya ha quedado claro, ***El enamorado*** incomunicado, separado de su objeto de deseo o alejado de aquello que ama debe quitarse la máscara, debe mirarse en el espejo y descubrir la aflicción en el semblante de su reflejo. Pero lo *que pasa* en este trance del desvelamiento del objeto del deseo y del reconocimiento de su ausencia es que todo se confunde («*Descubre tu presencia,/y máteme tu vista y hermosura;/mira que la dolencia/de amor, que no se cura/sino con la presencia y la figura*»), lo *que pasa* es que la imaginación angustiada superpone el fetiche sustitutivo del acto comunicativo, de tal forma que el órgano sexual es corregido, es rehecho como una combinación del miembro propio y del miembro ajeno, al mismo tiempo masculino y femenino, al mismo tiempo uno y otro (***Amento***). La escisión física del ser amado y la angustia derivada de su omisión (visual, carnal), en ***Ser de paso (cautivo)*** cristalizan de dos formas, por un lado (por el anverso), como la visualización fantasmática de la parte separada (***Amento***), y por el otro (por el reverso), como el juego de piezas de ajedrez, de espectadores-solteros, de copas capadas de ***Algo tiene el agua cuando la bendicen***. La herida del alma se refleja en el cáliz de la flor, en el espacio interior que

envolvemos con la carcasa exterior. La unión espiritual (comunicativa) es taponada por la unión visual (amor platónico) que a su vez es taponada por la unión sexual (amor erótico) que a su vez es parodiada por el guirigay genital. Al final quizás, solo queda lo más evidente, la natural androginia del miembro seccionado y la vida que repliega su vehemente hermafroditismo dentro de una espiral de con-fusión y atracción concupiscente, dentro de su cálcica envoltura de caracol. En este totum revolutum es donde puede encontrarse una explicación a la instalación ***Algo tiene el agua cuando la bendicen***, pues en ella los extremos de la pulsión sexual parecen superponerse o transparentarse para darnos una imagen doble, una perspectiva estereoscópica, es decir, la ilusión de una posible unión. Por un lado, como ya hemos dicho, la columna-cáliz es el reflejo inconsciente (del *ello*), del hermafroditismo formal (muy explícito en la pieza titulada ***Amento*** y en la imagen izquierda de ***La mirada exterior***), pero al mismo tiempo re-construido como una instancia regulatoria del *superyó*, es decir, reconstruido como un conjunto de hitos o pilas bautismales, como instalación escultórica. Una disposición en el espacio tridimensional de diversos elementos cilindros superpuestos que, como era previsible, está insinuada en el plano cenital del foto-collage izquierdo de ***La mirada exterior***.

Detrás de la luz, 2019.
Acrílico y máquina de coser, 515 x 310 cm.

Parece pues que ***El vínculo secreto*** de esta exposición no lo es tanto, y que como ya apuntábamos al principio todo está contenido en esa pieza compuesta por tres collages a modo de fotogramas extraídos de una película en blanco y negro, no sabemos si de amor o de terror. La desviación semántica en ***Ser de paso (cautivo)*** es obvia: […casco → cráneo → testa → pila bautismal → pena capital → capitel → claustro → cáliz → Santo Grial → copa menstrual → herida sexual → inconsciente → armadura → yelmo…] Estos son los pasajes que se nos aparecen en la orfandad de nuestros deseos, en la itinerancia de nuestros sueños, pero el pa(i)saje es otro cuando abrimos ***Estuche con paisaje interior****, 2021.* (*Resina sobre estuche metálico, 60 x 35 x 9 cm.*), lo que nos encontramos dentro es toda esa artillería simbólica dispuesta en estratos de resina coloreada que se han ido superponiendo, es decir, condensada

en una materia viscosa, en una materia virgen que nos permite registrar la imperfecta memoria de los sueños, un adhesivo ideal para cazar los pájaros de la cabeza. ***Estuche con paisaje interior*** tiene niveles cromáticos en profundidad porque es una versión *postminimal* de las distintas capas formales y conceptuales que se han quedado sedimentadas en ***El enamorado***. Este estuche se vincula además con la intervención mural *Detrás de la luz, 2019.* (*Acrílico y máquina de coser, 515 x 310 cm.*) realizada en ese mismo espacio (*Cross-Dressing*, 2019). La carcasa metálica de ***Estuche con paisaje interior*** es la maleta de la máquina de coser que se veía en la esquina inferior de *Detrás de la luz*. Si la máquina cosía (o descosía, vaya usted a saber) el *patchwork* tableado que modulaba el muro raso, si la máquina enhebraba (al menos simbólicamente) el frunce de las piezas que se añadían al muro como injertos de piel o seda, resulta que esta caja-casa escondía una encerrona de pintura colada, una trampa adhesiva para ese ***Ser de paso (cautivo)***, un cuadro licuado como la lava de un volcán. Materia indivisa transmutada en una pintura-paisaje, pero una pintura-paisaje del inconsciente, pues como ya señaló *Merleau-Ponty*, ese desapercibimiento del fondo, esa indistinción entre fondo y figura es la imagen material de lo inconsciente. Y ahora, seguramente nos damos cuenta de que a pesar de la diversidad estilística de esta exposición, de que a pesar del polimorfismo de las obras, todas ellas están imbuidas de una misma obsesión, que tiene que ver, no tanto con el proceso de las obras, como con el hilo semántico que las relaciona (la elongación de las formas es la encarnación de la expresión poética), con una temática (el investimento psíquico de esas formas), con algo que llamaríamos: la reversibilidad. Pensemos ahora en esas piezas [***El vínculo secreto*,** de la que ya hemos hablando, ***Caja 0I0****, 2022.* (*Collage sobre caja, 24 x 67 x 2 cm.*), ***Globos sonda****, 2022.* (*Collage sobre caja, 32 x 40 x 2 cm.*), ***Caja con un par de bolas****, 2022.* (*Collage sobre caja, 37 x 36 x 4 cm.*) o ***En el laberinto de la mirada****, 2022.* (*Collage sobre caja, 33 x 68,5 x 2 cm.*)] realizadas sobre las tapas de esas típicas cajitas para juegos de cubertería de alpaca que se regalaban en bodas, comuniones y bautizos. En todas estas obras se interviene plásticamente sobre el papel decorativo que forra el exterior. El grafismo (tatuaje) que forra las tapas de las cajas funciona como un estuche (armadura) pues no deja de ser el contenedor de un instrumental precioso. Estas cajitas (ataúdes) normalmente tenían su interior almohadillado forrado por una tela de raso fruncida que sujetaba los cubiertos, lo que no deja de ser curioso. La dualidad interior (rugoso)-exterior (liso), pliegue orgánico (lustroso)-prisma geométrido (estampado), es evidente. Las superposiciones de otros papeles de aguas y el trabajo de collage, sin duda ponen en el plano visual esa idea de reversibilidad de las superficies ya señalada. Entre la carne interior (el *ello*) y la piel exterior (el *yo*) no hay interrupciones, tal vez encontremos algunas costuras remendando los perfiles del patrón (del *superyó*), pero la ligazón de las múltiples capas es evidente, la promiscuidad de las imágenes es total. Las posibilidades simbólicas y funcionales de los utensilios metálicos (curiosamente el término *cubertería* parece ser que proviene de la costumbre de cubrir los cubiertos y las viandas con un mantel para evitar contaminaciones) reaparecen en las imágenes externas que re-visten las tapas de las cajas. La vestidura gráfica es la retícula donde se enganchan las imágenes sublimadas del deseo carnal y escópico. A pequeña escala se repiten los mismos itinerarios psíquicos que en el resto de las obras, a pequeña escala, las lubricidades plásticas son las mismas. Es posible que el motivo que sobrevuela toda la exposición sea esta imagen de reversibilidad del tejido que envuelve una cavidad, sea esta necesidad estructural de ver las cosas del revés. El ***Ser de paso (cautivo)*** sólo podrá salir de su cautiverio agujereando, plasmando una *ontología del borde*, solo podrá quitarse el traje de su propia carne o darse la

vuelta como un guante asumiendo que cuando nos mostramos tal como somos (por dentro) cambiamos no solo nuestro punto de vista, también el de los demás. Las torsiones y las distorsiones del artista delatan un vacío que hay que llenar, un vacío que a veces arropamos con enredos del lenguaje y otras descubrimos de sus vestiduras para que los espectadores se abracen a la propia carne.

En el laberinto de la mirada, 2022.
Collage sobre caja, 33 x 68,5 x 2 cm.

En el terreno de la creación plástica es así como se hilvanan las ideas, provisionalmente, con ligeras puntadas en una u otra dirección, zurciendo ojales por donde meter cordones y ligamentos que unan las piezas sueltas, tirando del hilo de *Ariadna*, bordando las ideas latentes, enhebrando las agujas hirientes, remendando la herida ausente, sin dar nunca una puntada sin hilo, o eso al menos es lo que creo yo. Y esta ha sido quizás la intención de este texto lleno de fantasmas imaginarios y espectros literarios, hacer encaje de bolillos para adaptar cada pieza de la exposición, esas *Botellas de Klein*, en un sistema de vasos comunicados, en un circuito tubular con válvulas y esfínteres que al abrirse y al cerrarse faciliten el *paso del ser* de una a otra imagen, nos dejen salir del laberinto (del *Minotauro*) con llaves que abran puertas, gateras y ojos de buey, con claves que abran los cerrojos de los significados *cautivos*.

daniel verbis - [Agosto – 2022]