

Las vacaciones del alma

Actualmente estás participando en la exposición Instante eterno en el jardín en Centrocentro. ¿Cómo afrontas el hecho expositivo? ¿Cómo te planteas tú trabajo en este sentido?

En cualquier proyecto expositivo es fundamental prever la dinámica de la experiencia perceptiva, los desplazamientos y los recorridos de los espectadores, encontrar una lógica formal, material, cromática, y también, no sé cómo decirlo..., una lógica simbólica, una inercia conceptual. Se trata de conseguir entonces que los aspectos físicos, visuales y formales más elementales vayan encaminados a revelar un campo semántico, un plano referencial, ofreciendo al espectador soluciones plásticas sensibles que le permitan descifrar la intención de lo percibido, imaginar una lectura posible, un motivo plausible. Yo intento, cuando soy explícito, que lo implícito haga acto de presencia casi por necesidad operativa, y al contrario, que el fantasma de lo implícito haga necesaria una argumentación, el apoyo de una cierta intuición. En la secuela física de casi cualquier cosa manufacturada se adivina el poso de la cultura y el contrapeso de la realidad, dos elementos que encuentran en el buen gusto, en la educación del gusto, el fiel de la balanza que equilibra la (dis)tensión de su ambivalencia. Concibo el territorio de la sugerencia como algo personal, como un elemento abierto a la imaginación, como una flecha que se lanza (al espectador) sabiendo que puede desviarse del blanco previsto e ir por otros derroteros diferentes a los imaginados por mí.

Pero estas derivadas subjetivas no sobrevienen únicamente en el caso concreto de una exposición, yo diría que es algo que ocurre en cualquier tipo de manifestación artística.

Está claro que la obra de arte, un cuadro, por ejemplo, llegado a un determinado punto, dicta su propio camino, como si se ejecutarse siguiendo una secuencia (o sentencia) programada que te va diciendo qué hacer. Nadie sabe lo que la obra puede llegar a decir. *Deus ex machina* puede hacer de las suyas y principiar entonces una suspensión semántica, una ambigüedad consustancial al propio

proceso, una alteración que nos exija una reestructuración, una claridad, una precisión. Descubrimos entonces que todo vacío semántico necesita ser rellenado de contenido para completar la experiencia estética, que toda indeterminación queda a la expectativa de la subjetividad de un espectador que cuando contempla la obra amplía la experiencia añadiendo su propio parecer.

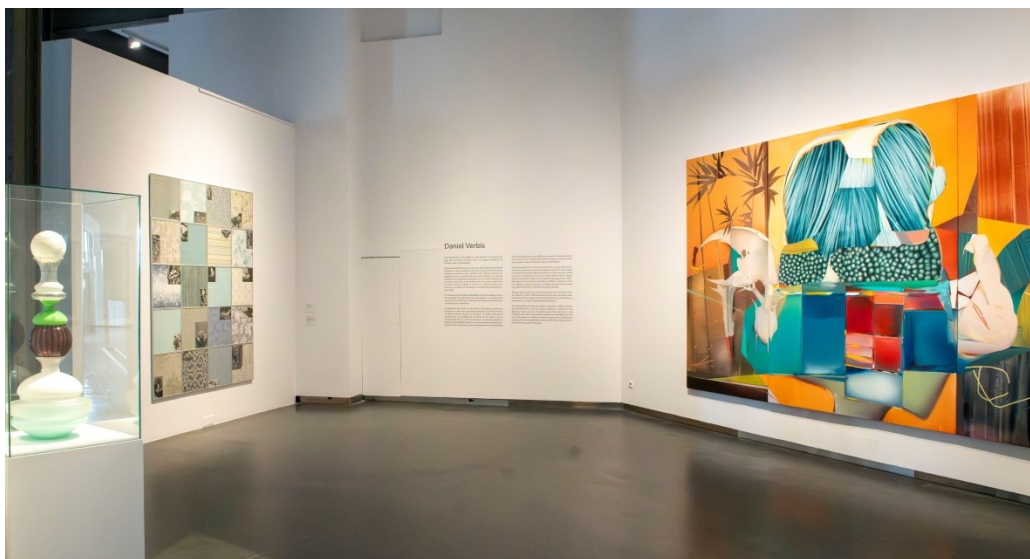


Instante eterno en el jardín. (Vista general)

¿Has trabajado alguna vez con la metáfora del jardín? ¿Qué nuevas capas de sentido has descubierto en este proyecto expositivo?

En mi caso, parece que las obras elegidas para esta exposición sólo remiten marginalmente a cualquier imagen o representación típica del jardín que podamos atesorar consciente o inconscientemente. Sólo indirectamente podremos aprovecharnos de la iconografía del jardín y de todo su potencial metafórico. Sólo mirando el jardín a través de la ventana de la pintura podremos *ampliar nuestro campo de batalla* hermenéutico. En lo que a mí respecta, al plantearme cómo afrontar este tema, he partido, como se verá, de una imagen referencial, de una obra de arte muy concreta y muy conocida, de tal forma que la cuestión de la belleza de la naturaleza en el contexto sistematizado del jardín se tendrá que afrontar desde la periferia de una

alegoría simbólica. Qué podía hacer yo, siendo consciente de que la representación del jardín, que no deja de ser una estética de la representación de la naturaleza, es tan diversa y su literatura tan extensa como uno pueda imaginarse o investigar. Cualquier forma de racionalizar lo natural, de conexión o desconexión con la naturaleza daría para un análisis interminable, un análisis que podría ir desde los ejemplos más agresivos de intervención en el medio natural —empezando por la poda regularizada y acabando por esos casos que aspiran a la mayor opulencia— a las tipologías orientadas a crear una sensación de orden y serenidad (el jardín japonés), pasando por la asociación de arquetipos históricos como el jardín intramuros medieval o el paraíso. En esta tesitura, me parecía que el jardín como ecosistema felicísimo del ser humano que vive en perfecta sintonía con la naturaleza me pedía a gritos un elemento menos indulgente, más cáustico, en cierta medida equilibrante, un elemento de oposición.



Instante eterno en el jardín. (Vista general)

Me gustaría señalar, no obstante, la importancia de la inclusión de la idea del paso del tiempo, diría que erótica-religiosa, en el oxímoron (instante-eterno), que queda asociada a la idea del jardín ya en el mismísimo título de la exposición. Y quisiera señalar también, sobre todo porque es un proceder que se reflejará en la

selección y en la interpretación de las obras, la importancia de la contaminación de los conceptos y las formas por su mera vecindad, simplemente por el hecho de estar próximos.

Aquí, las figuraciones extraídas del mundo vegetal y animal, sin dejar de ser autorreferenciales, acaban operando metafóricamente. Son imágenes con las que he venido trabajando en otros contextos desde hace tiempo, pero que igualmente parecen amoldarse perfectamente al entorno del jardín. Y todo esto sin menoscabo de poder alentar otras posibles derivas semánticas, líneas de investigación iconológicas, territorios de conocimiento, etc. Ya desde los títulos se nos alerta de las posibles vías que se pueden seguir para generar las conexiones necesarias y poder ubicar las obras en el territorio simbólico elegido por mi parte, que en este caso como te decía, es el mismo que el de una pintura celeberrima que todo el mundo conoce, *El Jardín de las delicias* del Bosco.



Tríptico del Jardín de las delicias

Hieronymus Bosch, 1490 - 1500. Grisalla, Óleo sobre tabla de madera de roble.

Pinturas como Expulsados del jardín del edén, 2024-25 y Las vacaciones del alma, 2025, están hechas de fragmentos desfigurados y reconfigurados, deconstruidos y reconstruidos, fragmentos que te permiten abordar una pintura totalmente contemporánea en el aspecto procedimental, pero con reminiscencias simbólicas clásicas. En el caso de Las vacaciones del alma, reminiscencias bosquianas.

Sí, en esta obra el espacio interior (la conciencia psíquica, el alma) se entrecruza con el espacio exterior (el jardín, el Edén). El placer (del cuerpo, de la mirada) ocupa el lugar de lo prohibido (el pecado, ¿el conocimiento?) y la felicidad del instante (el orgasmo, la unión con Dios) se confunde con la eternidad del castigo (el infierno, lo demoníaco).

Para hacer esta pintura, para integrar fragmentos de una geografía vegetal y de una geología mineral, para dar vida a la anatomía del placer has tenido que replicar estructuras orgánicas, fisiológicas, histológicas, introducir un detalle (una parte de El hombre-árbol) de El Jardín de las Delicias del Bosco o inspirarte en el lascivo erotismo de las estampas shunga.



El hombre árbol

Hieronymus Bosch

En el hecho de introducir un detalle de *El hombre-árbol* se detecta ya una alusión a esa alegoría moral que nos muestra el Bosco, a ese relato que empieza en la inocencia de los que desconocen las contradicciones de la vida y acaba en el infierno de los que creen sabérselas todas. En *Las vacaciones del alma*, como en el cuadro del Bosco, el infierno es la consecuencia de la rebeldía del hombre desobediente que da rienda suelta a todas sus pasiones, del hombre que sucumbe a los placeres materiales. Una desobediencia representada, en *El Jardín de las Delicias*, en esa orgía de cuerpos del panel central, y en *Las vacaciones del alma*, en el fragmento del acto

sexual de una pareja de amantes que reproduce un fragmento de una estampa erótica, *Genji de Oriente [La seducción de las flores y las aves]*, de Utagawa Kunisada. La permisividad, la lubricidad y la concupiscencia ponen fin al destino paradisiaco que Dios había previsto para el hombre hecho a su imagen y semejanza. El desprecio del alma y la vida sin el aliento divino son las dos caras del mismo espejo del conocimiento en el que se mira el hombre liberado (del mandato de Dios). El jardín, ese espacio de felicidad y contemplación de la belleza se transforma por obra y gracia de la deslealtad en un espacio donde la naturaleza muestra su cara más grotesca. Y si en nuestra vida en la tierra disfrutamos de los arrebatos de la pasión, del placer de los sentidos, del *éxtasis* de los cuerpos y de los destellos que nos brinda el espíritu que se deleita en la calentura de los cuerpos, uno nunca debe olvidar que, al final de los tiempos, el *tormento* de la expiación nos sumergirá en el azogue del espejo de nuestro destino inevitable y que el recreo del alma mutará en la condena del cuerpo, en las abrasadoras metamorfosis del infierno.

Vida y muerte dibujando estigmas en la lencería del tiempo.

En el *frottage* de la carne viva se conjura la corrupción de los cuerpos. En la dicha de los cuerpos el alma no encuentra consuelo. La vida es un *instante* y el infierno es *eterno*.

A colación de lo que dices, se me ocurre pensar que al admitir en la obra de arte un espacio de ambigüedad semántica que renuncia a la determinación (que no da la obra por terminada), lo que se consigue es, por un lado, superar el mero formalismo (cualquier descripción siempre resultará insuficiente) y por otro contrarrestar su reverso más inmediato, la pulsión metafísica (apelar a una idea externa a la propia obra, a la seguridad de un porvenir semántico inevitable).

Lo cierto es que me siento cómodo en ese terreno de indefinición semántica incompatible al mismo tiempo con la desnudez del más puro formalismo. En no pocos casos mi pintura parte de un gesto, un accidente o una eventualidad. Aunque se desarrolle plásticamente, funcionando como una maquina en donde lo lúdico y lo lúbrico parecen ser la antesala de una poética de la confusión, las imágenes se

caracterizan principalmente porque siguen una lógica visual (un argumento plástico) al ser fruto de un proceso formal con una raíz cultural reconocible.

En tu obra aparece a veces un lenguaje plástico muy libre, cercano al action painting. ¿Cómo influye esta gestualidad, este (in)formalismo, en el proceso gestante de la imagen, en la arquitectura simbólica del concepto de jardín, en el mural que se erige como eje central de la exposición Instante eterno en el jardín?



Edén sin Adán, 2025

Acrílico sobre pared y reproducciones fotográficas, 400 x 900 cm.

El caso del mural *Edén sin Adán, 2025*, aunque sea una pintura de acción, tiene servidumbres procedimentales que frenan cualquier posible desviación estética. La metodología de la imagen se modula orgánicamente. Al seguir unas reglas precisas esta pieza puede ser incluida dentro de la categoría de pintura minimalista-conceptual. El procedimiento consiste en ir sumando trazos verticales que persisten en ciertas dinámicas y movimientos del cuerpo. La técnica aerográfica permite dispersar la materia cromática con el fin de lograr que la gradación tonal produzca el efecto de claroscuro que determina la direccionalidad del gesto y el dinamismo de las formas que se van recortando y entrelazando. Unas formas que, respondiendo a un patrón

concreto, tienen la capacidad de habilitar significados diferentes dependiendo del contexto. En el caso de esta exposición, *Instante eterno en el jardín*, este patrón adopta la “topografía” de un telón vegetal o jardín vertical hecho de plantillas monocromas a modo de grandes hojas (semejantes a las llamadas orejas de elefante o alocasias) que pueden remitirnos a otras muchas manifestaciones de la frondosidad vegetal. Estas planchas alabeadas también nos recuerdan a caparazones o corazas, a tejidos musculares o representaciones botánicas, a plumajes o escamas. *Edén sin Adán* es un gran telón que nos hace pensar, por qué no, en el proscenio de un escenario que se oculta al público, un gran telón que acaba funcionando como la metáfora de *todo lo que hay debajo-detrás de la piel*, un gran telón que acaba funcionando como la metáfora de la pintura que busca todo lo que hay debajo-detrás de esa superficie en la propia mirada.

Me interesa esa imagen-metáfora de Edén sin Adán como un gran telón que separa dos mundos, dos realidades, no sé si contrapuestas o simétricas, ¿podrías desarrollar un poco más las implicaciones de esta pieza mural que parece acoger al espectador que se sitúa en el centro del espacio expositivo?

Edén sin Adán alude a un mundo libre de pecado, libre de maldad, a un mundo en el que lo animal, lo vegetal y lo mineral aparecen mezclados, enmarañados o entrelazados sin solución de continuidad. Queda claro que no acabamos de saber si la superficie cromática es de origen vegetal (hojas), animal (escamas) o mineral (lamas), una indeterminación que nos confirma que la imaginación construye realidades nuevas combinando otras más viejas o distantes. Pero fijémonos en las fotografías del pajarillo y las libélulas en el ángulo inferior derecho, en esos seres vivientes inocentes que no saben que están siendo observados por unos espectadores que participan de la tumultuosa fiesta de la vida moderna, de la vida acelerada que nos aboca al delirio, al fraude de las imágenes en la era de la comunicación digital (y creo que no será baladí recordar aquí, en este contexto, la pasada función postal del que fuera antiguo edificio de correos, un desempeño del que aún quedan evidencias en los aledaños de las salas de exposición). Pues bien, como te decía, da la impresión de que estos inocentes animalillos, aprovechando el resquicio de esa esquina, han sido capaces de atravesar el muro vegetal y asomarse tímidamente al mundo real-actual por ese ventanuco para susurrarnos, como un apuntador escondido en su concha, el guion de este teatrillo que es la vida.

¿Vendrán estos animalillos de ese otro lado del espejo (del jardín del Edén) que no conoce ni el miedo, ni el dolor? ¿Serán estos animalillos extraviados moradores del paraíso, de ese paraíso inaccesible para un ser humano condenado a vivir a este lado del muro vegetal, en el jolgorio de una vida que desprecia la inocencia, de ese paraíso inaccesible para un ser humano incapaz de celebrar una vida en perfecta unión con la naturaleza, en el respeto a la madre tierra, ese vergel inagotable?



Edén sin Adán (detalle), 2025

Atravesando el muro vegetal, estos animalillos se han colado en la locura de un jardín degradado por los desmanes que el hombre ha infringido a la naturaleza. Y para representar ese delito y ese lamento por la plenitud de la naturaleza resulta que yo no puedo hacerlo con la imagen de un jardín cualquiera, necesito expresarlo simbólicamente como la ruptura del idilio del hombre con esa naturaleza. Y qué mejor imagen de esa ruptura que la acaecida (entre el hombre, Dios y la naturaleza) en el jardín del Edén que fuera un regalo para Adán y Eva. Y qué mejor coreografía de ese jardín pleno de exótica belleza que *El jardín de las delicias*, aquel que magistralmente fijara en nuestra memoria la inagotable fantasía de Hieronymus Bosch. Un jardín virginal, un vergel que cuando se mira (cuando se lee) de izquierda a derecha va revelando la corrupción de la pureza, cómo se desmorona la inocencia, cómo se trafica con la propia naturaleza. Un jardín del Edén en donde la belleza, el *instante eterno* (del placer), acaba transformada en la más terrible de las condenas (en una

eternidad de dolorosos instantes), en la más infinita de las soledades del alma, en la orgía de imágenes que representan el suplicio y el tormento del cuerpo. En el itinerario bíblico que nos relata el Bosco, la corrupción del alma sólo puede conducir a la tortura y a la destrucción de la identidad de unos individuos que, en manos de un destino terrible y diabólico, quedan convertidos en marionetas de carne, en los sujetos anónimos [sin rostro como en *Pánico icónico (In The Court Of The Crimson King)*, 2016-2017] que no encuentran siquiera la paz estéril que disfrutaban los muertos.



Descabezado, 2010.

Botones y tachuelas sobre madera, 45 x 35 x 30 cm. (aprox).

Siguiendo la estela que traza el Bosco en su famoso tríptico, la monstruosidad del alma pecadora es el porvenir que le espera al que elige desobedecer la palabra de Dios dando rienda suelta a sus pasiones más rastreras y serpenteantes, al que elige la senda indigna de la debilidad moral, al que elige ser esclavo de sus inclinaciones más mezquinas.

Para disfrutar de este conjunto de obras, que son como islotes en el ajardinado archipiélago de esta muestra colectiva, *Instante eterno en el jardín*, se necesita un espectador activo que discrimine las connotaciones que soportan las obras, un testigo

ocular dispuesto a descifrar los maridajes y los divorcios que consienten las formas, los significantes, las referencias y los detalles que se han dejado (o colado) en las propias obras como buques faro que nos orienten en el laberinto del inconsciente, en el mar errante de lo simbólico. O, cuando menos, se requiere de un destinatario que razone el porqué de los títulos de las obras, que haga plausible un sentido como si éste fuera un acertijo encriptado en una sopa de letras, que descubra un significado aproximado o delimite un campo semántico. Valga de muestra, por ejemplo, el tema de la odisea del sujeto lujurioso en *Las vacaciones del alma* o el tema de la traición y la vergüenza en *Expulsados del jardín de Edén*. Valga como prueba, la leyenda de esa Bocca della Verità que deja manco al mentiroso y que, en *Pánico icónico (In The Court Of The Crimson King)*, se torna en el infierno de un rostro devorado por su propio deseo. Valga como botón de muestra, *Descabezado*, 2010, esa juguetona pieza que no olvida su fondo grotesco, esa camaleónica carcasa que, buscándole los tres pies al gato, parece ir por la vida como pollo sin cabeza. O también, ese “punzante” tema de la fragilidad del sexo masculino, no por paradójico menos posible, una fragilidad, una inestabilidad que se hace patente en ese poco fiable monumento al falo que no deja de ser *Fuente de la juventud y la lujuria*, 2025. O el tópico de la naturaleza desatada, del vergel florido, que, según se mire, se monta o se desmonta en el mosaico titulado *La primula*, 2025. O también, y acabo, la representación de la idea de lo repulsivo, de lo monstruoso, encarnada en la imagen del reptil (diabólico), del insecto, de ese bichejo, de esa amorfia que tanto nos altera cuando se la saca de su ámbito natural. Una repugnancia que, aunque se pase un poco de largo, no deja de estar implícita en *La razón invertebrada*, 2020.

La pintura es un artefacto que funciona con energía visual. El potencial de lo visible puede entenderse como el combustible generador de significados propios del artefacto-pictórico. En la pintura cualquier figura identificable dentro de una secuencia visual nos comunica algo, y varias figuras pueden y deben acabar formando una frase visual capaz de “contrastar” un contenido. Es habitual que tengamos que añadir material de nuestra propia cosecha para que el pensamiento visual adquiriera un significado inteligible que se pueda concretar en una proposición. El mensaje se completa, entonces, con la erudición (con la savia o la sabiduría) de cada espectador, pero como a veces la cosa visible es demasiado complicada, este mensaje se vuelve irreductible al slogan de un título o una sentencia, demanda entonces, una interpretación concreta, tal vez secreta, una interpretación que seguramente se cierre (en falso) y quede siempre abierta, siempre a expensas de nuevas elucubraciones.



***Las vacaciones del alma*, 2024-2025.**

Acrílico sobre lienzo y madera 244 x 435 cm.

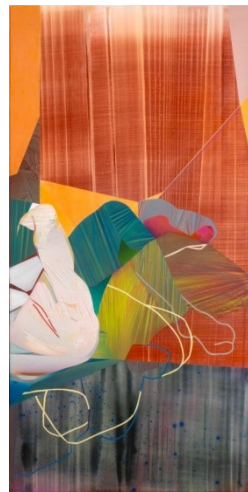
Cierto, en *Las vacaciones del alma*, por ejemplo, podemos identificar distintas figuras y por lo tanto tenemos la posibilidad de formular relatos diversos dependiendo de las referencias y los vínculos que establézcamos al interpretar o describir la obra. En una pintura siempre hay que decidir el valor de todos los componentes, discriminar, por ejemplo, entre los elementos del fondo y los que destacan como una figura, los contrastes y las armonías cromáticas, el tratamiento de las superficies, la influencia de los elementos extrapictóricos que se puedan incorporar, los dispositivos representacionales (punto de fuga, perspectiva aérea, superposición de planos) utilizados para crear la ilusión de profundidad, para integrar la figura en el espacio o para diferenciarla.

La integración, como planteamiento expositivo, nos conduce al concepto de instalación, mientras que la segregación, la disociación, la secesión..., o como lo quieras llamar, poniendo el foco en el objeto ubicado dentro del cubo blanco, hace más bien hincapié en la independencia semántica de la obra de arte. En una pintura, la integración es en teoría más compleja pues conlleva inventar una arquitectura o un paisaje que conviva en buena lógica con el elemento figural, mientras que la segregación parece resultar inicialmente más sencilla al establecer una relación dual, aparentemente más simple, entre el fondo (más o menos neutro) y la figura. En cierto

modo... ¿no es la segregación una convención, una disposición especular que nos muestra lo figural como una especie de reflejo espectral?

En *Las vacaciones del alma* se pueden distinguir unas cuantas figuras, aunque no tan claramente como quisiéramos al encontrarse, éstas, relativamente integradas en el fondo. Podemos señalar las siguientes: En la esquina superior izquierda un conjunto de ramas de bambú en el contraluz de un amanecer o un ocaso, unas ramas de bambú extraídas de la serie de grabados *Ocho vistas de Ōmi (Ōmi hakkei)* de Utagawa Kuniyoshi. Un poco más abajo, sobre la tiniebla de un fondo ondulante, destaca una especie de cáscara de huevo rota encima de unas ramas leñosas o troncos de árbol. Pero si miramos esta cáscara detenidamente veremos que la falta de apresto nos permite identificarla como esa pielecilla arrugada y semitransparente (llamada membrana testácea) que cubre la cara interna de las cáscaras del huevo. En el panel central del tríptico podemos ver el paisaje cenital de un terreno dividido en parcelas o estanques inundados por lodos teñidos de los colores de los materiales aportados por esos fluidos, la variedad cromática establece los límites de la cuadrícula delicuescente. Encima del eje horizontal que divide el espacio vemos una masa corpuscular o globular verdosa, y sobre ella, una cúpula o campana que contiene en su interior una especie de tejido nervado, o fuelle vegetal, conformado por trazos cerúleos que parecen ir desplegándose como las espigas de un abanico que se despliega. La disposición simétrica de esta forma y el hecho de estar subdividida en secciones geométricas desde el centro hacia la periferia nos hace sospechar que tal vez pueda corresponder al desarrollo de un volumen tridimensional extendido sobre el plano del lienzo. Por último, en el panel de la derecha vemos la mitad inferior de un cuerpo contorsionado en el que se destacan muy claramente, aunque simplificados, una pierna y unos genitales femeninos que están siendo acariciados o penetrados por una mano, una mano que junto a su brazo no parece tener dueño. En la confusión cromática, del supuesto amante sólo se puede distinguir ese brazo descoyuntado. Esta escena sexual, que, como ya se ha señalado, es la reinterpretación de una estampa *shunga* (literalmente «imágenes de primavera») de Utagawa Kunisada, destaca entre fragmentos coloreados y cintas entrelazadas que rememoran, a su manera, los pliegues de las telas de los kimonos al agitarse y enredarse en la precipitación del trajín amoroso. En el mismo panel, de fondo, vemos en la parte superior el barrido de una masa de color anaranjado que podría recordarnos a unas cortinas o unos visillos teñidos del ardor de la tarde y, en la parte inferior, apartando ese telón coralino, la luz de fondo de la negra noche. Entremedias el tríptico es

atravesado por perfiles traslúcidos de colores degradados que crean la sutil ilusión de la existencia de unos volúmenes que se fugan en una perspectiva de planos transparentes, lindes que nos llevar a pensar que el espacio es siempre un contenedor invisible, un vacío que la pintura tiene que hacer aflorar.



Genji de Oriente [La seducción de las flores y las aves]

(Detalle)

Utagawa Kunisada.

Ocho vistas de Ōmi (Ōmi hakkei)

(Detalle)

Utagawa Kuniyoshi.

A la hora de explicar una pintura o una escultura surgen deslavazados, como chispazos de la imaginación, pero para establecer un relato hay que ordenar los semantemas, para comunicar un enunciado con sentido hay que ordenar los elementos con significado identificable; o como mínimo, formular un predicado o predicamento que nos acredite como los sujetos de contemplación que somos. En la experiencia estética, el sujeto que contempla el cuadro, de algún modo tiene que sentirse interviniente aunque no esté al tanto de todos y cada uno de los elementos significativos que median en el proceso creativo de la obra de arte.

En este caso, las secciones de esta pintura, las figuras antes señaladas, parecen encajar como las piezas de un puzle. Algo que nos hace sospechar que seguramente exista un hilo conductor que fundamente las decisiones que se han ido tomando, las opciones y las elecciones que se han considerado. En mi opinión, más allá de las intenciones del artista o de lo que éste quiera expresar con una obra —más allá de las distintas hermenéuticas que responderán a corrientes analíticas diferentes,

más allá de lo que podríamos definir como pensamiento poético, que, seguramente, es el único que puede explicar ciertas cosas—, el significado nunca debe ser impuesto, sino que tiene que susurrarse o dictarse con la cautela de la recomendación para no ser desoído por un espectador que quizás prefiera enfrentarse a la obra por caminos más personales.

Estando de acuerdo en dar carta de naturaleza a la perspectiva de cualquier espectador, ya que te tenemos aquí, intentemos aclarar el sentido de Las vacaciones del alma, empezando por tu propio punto de vista; reconociendo, por supuesto, que no será el único, ni el definitivo.

Inicialmente, lo aconsejable sería abordar la interpretación mordiendo con ganas, concienzudamente, el anzuelo que el autor ha dejado a la vista. Pues resolviendo el motivo de la elección de este señuelo, se abre ante nosotros una posibilidad “única” para hilvanar una guía, un itinerario que pueda proyectar ese relato que venía anticipado al optar por tal motivo como gancho iconográfico. El anzuelo que se nos presenta como el aliciente para enhebrar el hilo de una interpretación plausible, no es otro que el tronco leñoso y la carcasa en forma de huevo, extraídos literalmente de la figura que se conoce como *El hombre-árbol*. Una figura preeminente en el panel derecho de *El jardín de las delicias* del Bosco. Figura fácilmente reconocible y claramente visible en el panel izquierdo de mi cuadro.

Está claro. La cuestión, ahora, es ver si es posible relacionar las partes de Las vacaciones del alma anteriormente señaladas teniendo como referente este elemento singularísimo, ver si es posible encontrar ciertas correspondencias, con todas las comillas que se quieran poner a este término, entre tu cuadro y El jardín de las delicias.

Vayamos por partes pues. El recorrido visual, que en *El jardín de las delicias* es narrado de izquierda a derecha, transitando desde el amanecer del ser humano en el jardín del Edén hasta el ocaso del infierno, pasando por la coreografía de los avatares vitales en el mediodía de una humanidad sentenciada, en nuestro cuadro fluye de arriba abajo, de los tonos cenitales anaranjados al peso de los tonos sombríos de la parte inferior. En ambos cuadros hay un cierto exotismo vegetal, por un lado, las ramas de bambú en *Las vacaciones del alma* y por otro, la palmera y ese maravilloso drago en la pintura del Bosco. Ya hemos dicho que la forma del tronco que se injerta

en la cascara del huevo es la misma en ambos cuadros. Como igual es la cáscara ovoide quebrada y hueca, semejando una caverna, que no sabemos si funciona como refugio del alma melancólica o como fosa séptica de las veleidades del espíritu. Esta imagen del huevo como símbolo progenitor la heredamos cargada de connotaciones, de referencias que van de Dalí a Brotdthaers pasando por Bataille, pues, ¿acaso esta forma ovoide no es un antecedente de ese globo ocular protagonista de su *Histoire de l'oeil*, (ojo ciego-anal)? En fin, cáscara de huevo que cuando se rompe antes de tiempo, es lo que parece, sólo puede alumbrar la vida incierta de lo amorfo, a un paso de lo monstruoso, la incompatibilidad con la vida del ser inacabado, la forma teratológica que lucha por escapar del pegajoso refugio de la placenta que la envuelve. En ambos cuadros, el huevo se convierte en la caverna platónica, en la carcasa sin vida de la crisálida, en el ataúd blanqueado en donde anida la vida de lo que aún no tiene una forma definida, bien porque se está gestando, bien porque se está descomponiendo. En *Las vacaciones del alma*, la coraza cálcica que replica el fragmento ovoide de *El hombre-árbol* se transmuta en una bolsa amniótica lechosa, gelatinosa, llorosa..., en un fino velo, translúcido como la materia de los sueños, translúcido como las formas del deseo incierto.

¡Qué interesante es la contradicción estilística que encontramos en el tratamiento plástico de ese huevo! Por un lado, pintado como si fuera un velo translúcido, por otro lado, recortado perfectamente, perfectamente delimitado.

Cuando la imagen alumbra o augura su desaparición —en la espesura albina que borra el contorno de los objetos, entre el eclipse solar y la niebla lunar—, la belleza de esa des-aparición, como afirmación de la atemporalidad del ser, se expresa mejor a través de la forma delicuescente, se expresa mejor a través de la forma borrosa.

Sí. Pero al mismo tiempo, también existe esa otra forma de belleza que se manifiesta en la singularidad de lo perfectamente definido, en la unicidad y la singularidad de los contornos, esa belleza que alumbra el trazo preciso y precioso que dibuja la salida del laberinto de la mirada incierta, el hilo que, claramente delimitado, perfectamente dilucidado, descubre la senda correcta en la imprecisa jungla de la mirada vulgar.

Entre la bruma embrionaria de la forma naciente y el trazo inconfundible de la forma distinguida, el hombre descubre que la belleza es una forma de expresión singularísima.



Concupiscentia oculorum

Serie *El que guarda su boca guarda su alma*, 2024

Técnica mixta sobre pastas de libros, 44 × 64 cm c/u

Pero sigamos con nuestra búsqueda de correlaciones. Veamos que podemos colegir de esta dialéctica de las formas.

Reparemos, por ejemplo, en el plano horizontal que nos muestra una visión aérea de parcelas de terreno en la mitad inferior del panel central. Descrito así, es casi imposible no aludir a ese otro paisaje pintado en grisalla, *La Creación del Mundo*, que encontramos cuando se cierran los paneles laterales del tríptico del Bosco. En el extremo superior izquierdo de lo que se ha transformado ahora en el díptico donde el Bosco resume los tres primeros días de la creación, vemos la imagen minúscula de un Dios Padre creador de una tierra bañada por aguas que riegan lo que no pueden ser otra cosa que las primeras rocas y las primeras plantas. Pero lo más curioso de este paisaje visto desde las alturas es que aparece protegido por una gran cúpula de

crystal, por una gran campana que parece disociar el alumbramiento de la madre tierra del resto del universo. El Bosco dibuja un orbe, un planeta que tiene la forma perfectamente definida de una esfera —como una de esas pompas de cristal que tan frecuentemente aparecen en sus obras—, mitad sólida, mitad etérea. Pues bien, esa representación fetal de la madre tierra, en el estadio anterior a la creación de Adán y Eva, es “parafraseada” o versionada en *Las vacaciones del alma* a través de la imagen de la parrilla de parcelas rectangulares insertadas en la mitad inferior del panel central, división regular de un terreno delimitado por piscinas cromáticas cuyo modelo es una fotografía de la superficie terrestre tomada desde un satélite (¿y no serán estas imágenes procesadas digitalmente las que nos dan el punto de vista que el Bosco pudo imaginar que tendría un Dios creador del cielo y la tierra?) Aquí también, este paisaje cenital, que emerge como una visión o una versión de las metamorfosis (cromáticas) de la creación, está resguardado por una bolsa transparente, por una cúpula a modo de claustro materno. Una representación de la esfera terrestre que, si en el cuadro del Bosco era en perspectiva, aquí, en *Las vacaciones del alma* se vale de una proyección ortogonal, en principio más objetiva, pero, con seguridad, mucho más alejada de la percepción natural.



La Creación del Mundo

Tríptico del Jardín de las delicias

Hieronymus Bosch



***Las vacaciones del alma*, (Detalle)**

La perspectiva es un dispositivo visual que condiciona nuestra forma de percibir lo que vemos. Y claro, no siempre la representación más objetiva de la realidad proporciona la versión más inteligible. Pero sigamos nuestro recorrido, porque un poco

más arriba, en el eje central de este panel nos encontramos una aglomeración corpuscular de átomos verdes que parecieran agruparse o juntarse para dar consistencia estructural a la masa primera, a la materia de una vida primera.

Esta celosía vegetal tiene la función de separar de la campana (semiesfera, cúpula, bóveda celeste, placenta, yelmo o caparazón) de la mitad superior, los lodos pigmentados de la mitad inferior. La espuma hecha de bolitas de verdín es el límite de los pliegues del fuelle cerúleo que tapiza la cara interna de la bóveda celeste. Se produce pues una mutación de la materia pictórica globular en la disposición de trazos sucesivos en forma de lamas, en ese tableado que al estirarse o encogerse, según sople el viento, puede llegar a cubrir una parte o la totalidad de la campana protectora. Esta distribución de la materia pictórica se repite en otras piezas de la misma exposición, en el mural *Edén sin Adán*, en *Expulsados del jardín del Edén*, o en *Tus ojos en la trampa*, 2014, siendo así que todas las piezas comparten el mismo diseño, el mismo *pattern*, la misma idea de verticalidad vegetal. Ese tema, tan querido por mí, de la flor que nos recibe abriéndose (*El ojo desnudo*, 2004) o el remanso de agua que se rompe (serie *Papillon*, 2012, serie *Orbital-Vital*, 2016) se convierte aquí en el tallo que, al ser desenrollado en finas láminas puede adaptarse a las irregularidades del plano. Esta carpa cosida de retales unas veces, confeccionada de un tejido vegetal continuo otras, funciona como la superficie alabeada que nos protege de las incertidumbres del destino, (existenciales, vitales, espirituales), funciona como la techumbre o la cubierta que, mientras dure el encantamiento de las alegorías clima(x)tológicas, puede hacer las veces de una placenta, chubasquero, pompa de jabón..., pabellón de nuestra felicidad embrionaria.

Vale, por un lado, tenemos un remedo del infierno musical del cuadro del Bosco en el panel izquierdo de tu tríptico y por otro, una versión sui generis de la vista posterior de ese mismo cuadro en el panel central. Pero hasta ahora no has revelado dónde está, en tu cuadro, el meollo central de la pintura del Bosco, su tema capital: el retrato de la lujuria de la carne (el fruto prohibido), la descripción de esas delicias y esos placeres del cuerpo que llevaron al ser humano a olvidar que no hay felicidad lejos de Dios, lejos de la armonía de su amor.

Lo que pasa es que todas las micro-escenas, todos los emparejamientos de los diversos modos en que el Bosco expresa la lujuria de los hombres, en estas *vacatio*

animae han sido condesadas en una única escena o acto sexual, en la imagen turbadora y masturbadora de la mano que separa los labios de una naturaleza que no se casa con Dios, en la imagen de la mano-ojo que palpando a ciegas se asoma al abismo del *origen del mundo*.



Tus ojos en la trampa, 2014.

Collage sobre impresión fotográfica, 80 x 47 cm. (c.u.)

Sí, sí; es verdad. En Las vacaciones del alma vemos el magreo de unos amantes que parecen haber desenvuelto sus vestiduras con la precipitación de los que no saben que el deseo muere en el placer de la posesión del ser amado, de los enamorados que no saben que, en la demora del desvestimiento, el placer que difiere su acabamiento es imperecedero, una eternidad de instantes. En esa escena, los amantes parecen haber descubierto que debajo de las vestimentas que adornan sus cuerpos hay otras vestiduras de piel que hay que desollar para personificase en el cuerpo amado, deseado, demandado..., parecen haber descubierto que hay que encarnarse en el otro para hacerse cuerpo único, unidad en la dualidad, para que la consciencia de nuestra propia identidad se despierte en el cuerpo vivo del amante amado. Porque, es inevitable, la cárcel del cuerpo tiene que ser repudiada si se quiere gozar en la prisión del cuerpo del amante, si se quiere levitar en los abismos del alma y ver la luz láctea a través de los agujeros y las válvulas del corazón. El placer de los amantes capitaliza el cuerpo, lo descoyunta, lo retuerce, lo castiga, lo agudiza, lo levita. En el clímax abrasivo de la carne enrojecida, los amantes cierran los ojos o

ponen la mirada en blanco. El amor es ciego a todo lo que no sea desposeimiento del cuerpo en el otro. En el pathos de los cuerpos, en el instante eterno, el amor de los amantes empaña su razón y se hace eclipse luminiscente.

Pero a uno le queda siempre la duda de si el amor no será siempre el cierre en falso de la herida original, de una herencia que necesita justificar su existencia en la mirada del otro. Una problemática que continuamente se repite en el arte, porque acaso ¿el arte no es también la transferencia de nuestra propia mirada en la mirada del espectador, un modo de hacer valer nuestro derecho a ser (en el) otro?

Suele pasar que al final esta cosa "literaria" de los amoríos acaba literalmente en el doloroso desgarró desencadenado por la traición unas veces, por la muerte del ser amado, otras. El dolor de la vida se confunde normalmente con el dolor encarnado en el ser amado ausente, porque toda separación es un desgarramiento del ser unitario que éramos y no es nada fácil separarse de aquel que ha sido uno mismo.



***La razón invertebrada*, 2020.**

Collage, 175 x 220 cm.

Está claro. Ya lo he señalado antes, entre el revoltijo de papeles y cintas del panel izquierdo vemos dos cuerpos (descoyuntados) que se confunden entre sí. El realismo genital, que en la stampa original es muy crudo, en *Las vacaciones del alma* aparece, sin embargo, muy simplificado. La fruición genital se camufla en el collage de

colores estampados que semejan telas o tules, del mismo modo que en las estampas *shunga* japonesas el clímax sexual es excarcelado de su intimidad al retirar muy oportunamente el ornamento de los quimonos. Lo mismo pasa en otros tipos de ilustraciones al apartar a un lado enaguas, túnicas, faldamentos o cortinajes. En el revoltijo de la pasión, la censura de los ropajes se abre para dejar al descubierto el sexo hiperreal.

Es como si en la precariedad de la pasión no hubiera vergüenza y los signos de esa pasión quedaran al descubierto, como si esa pérdida de la vergüenza, esa falta de pudor, ese ocularcentrismo hubiera sido el pecado que Dios no pudo o no supo perdonar. La creencia del catolicismo es que Dios concedió libertad al hombre para ejercer su autonomía y que esta misma autonomía fue la causa de su extravío espiritual. Eventualmente, al hombre se le tiene que presentar la posibilidad de alejarse de la gracia de Dios porque su destino estaba ya decidido en el momento mismo del enunciado de la prohibición. Este hombre, como queda reflejado en el cuadro del Bosco, prefiere satisfacer su deseo (de conocimiento) al beneplácito de la obediencia, prefiere continuar por el mal camino, que acabará transformándose en el camino del mal, porque no quiere ser ni criatura dócil, ni hijo sumiso, ni siervo dependiente.

Al Bosco no le queda más remedio que compensar todas las formas de lascivia recopiladas en *El Jardín de las delicias* con un variadísimo catálogo de maneras de torturar el cuerpo, con el espectáculo dantesco que puede verse en *El infierno musical*. La detallada exhibición de las diversas formas de pecar que según el Bosco inventa el ser humano se tiene que redimir con la prolija exhibición de los posibles castigos que le esperan en el averno del juicio final.

*Como nos recuerda Luis Peñalver Alhambra en *El Bosco y los monstruos de la melancolía*, desde Caro Baroja (a la película de *El Exorcista*), lo demoniaco se expresa en la contorsión del cuerpo y la lubricidad sexual es un espejo deformante del alma humana. La monstruosidad del demonio adopta tantas formas cambiantes como cambiantes son las formas imaginables de pecar. Lo monstruoso se extiende y multiplica en la hibridación de las especies y los cuerpos. No hay placer sin anamorfosis, como no hay verdadera unión con Dios que no se nos aparezca con las formas levitantes del éxtasis.*

En *El jardín de las delicias* esta autonomía del hombre se expresa como dispersión del pecado en la diversidad individual que campa a sus anchas por ese delicioso vergel, pero también en la variedad y originalidad de castigos que Dios reserva para aquel que desoiga su sonora voz o haga caso omiso de la ley, de la única ley verdadera que salvará a la humanidad: su palabra iluminadora.



El infierno musical (detalle)
Hieronymus Bosch,

La felicidad es transitiva y el sufrimiento una lucha que se libra en soledad. En la confusión patrimonial y en la permisividad de los cuerpos, el pecado de nuestros ancestros nos separa de Dios, y nuestro mayor tormento no será el propio castigo sino el hecho de sufrirlo en la mayor de las soledades. En el cuadro del Bosco el castigo adopta formas caprichosas porque la exclusividad es un signo de la soledad que nos invadirá cuando la clemencia de Dios nos abandone. En la versión del Bosco quizás todos seamos iguales (un Adán y una Eva) en el amor de Dios, pero completamente diferentes en el padecimiento y en el sufrimiento de su cólera. Cada uno de nosotros padecerá a su manera la espera de la redención.

El hombre, creado a imagen y semejanza del Dios Padre, en el cuadro del Bosco aparece en el contexto de una naturaleza sexualizada, erotizada. Seguramente ni el Bosco ni nadie encontrará otra forma de recrear esa idea de la naturaleza continuadora de la vida si no es sexualizando cada átomo, cada célula, cada flor. ¿No brota la planta en la hendidura que el invierno ha quebrado en la roca? ¿No introducen los insectos sus trompas en los resquicios más inverosímiles de la flor, separando

labios y pétalos para acceder al cáliz y extraer el néctar de la vida, la simiente que el vendaval del deseo esparcirá por el mundo?

Tal vez la armonía del espíritu logre expresarse bellamente transitando por los espacios indefinidos de la pureza, en el sfumato de los contornos y en la niebla de la ideas. Pero la corrupción del alma, que necesariamente se manifiesta en la corrupción de los cuerpos, busca, en el hiperrealismo pornográfico de los detalles, esa crudeza que desenmascara al sujeto, ese desabrimiento del cuerpo que encuentra en la obscenidad de la desnudez la más ingrata de las indiferencias. Indiferencia de las bocas que gimen, indiferencia de las fuentes que revientan, indiferencia de las pieles que se apartan, indiferencia de los cuerpos que se agrietan, indiferencia de la carne que se llena. El pecado original se hereda de padres a hijos porque es parte de la naturaleza, una marca genética. Estamos condenados a ser naturaleza sexualizada. Estamos condenados a tropezar dos veces en la misma piedra, condenados a reconocer que no hay progreso sin experiencia y que todo nace de la impureza de la mezcla. Como queda claro en el panel central de El jardín de las delicias, todas las formas de la lujuria pueden ser inventadas e investigadas por el hombre que se niega a aceptar que la pureza de Dios está en cada una de las cosas que existen.

Pero no nos desviemos... Como te iba diciendo, el meollo central que da título al cuadro del Bosco, esa delicatesen, queda en *Las vacaciones del alma* reducido a una pequeña muestra de la húmeda lascivia del acto sexual, por otro lado, bastante simplificada en cualquier caso. Esperando, eso sí, que persista, aunque sea de un modo totalmente diferente, algo de esa fuerza descriptiva del motivo original. En el manoseo impúdico del panel derecho se quiere condensar toda esa amplia variedad de prácticas sexuales que aparecen en el cuadro del Bosco. En *Las vacaciones del alma*, el acto impúdico aparece camuflado entre distintos lenguajes pictóricos, como si la intimidad (postmoderna) de las formas del deseo necesitara de ese metalenguaje para desarrollarse con desparpajo. Y dado que es imposible evitar completamente los arquetipos, en este cuadro también, unas cortinas o visillos teñidos del ardor de la tarde se retiran para mostrarnos, desinhibido, el espectáculo de los cuerpos que se contorsionan, para mostrarnos que en *el origen del mundo* acontece el Big Bang del sexo. Si el deseo de Dios se representa como una hemorragia de luz (una transverberación), en esta pintura el deseo del otro incendia la tarde del color de la pasión antes de que caiga la negrura de la noche (representada por las tonalidades

oscuras de la parte inferior del panel derecho). En esta escena la pierna de la mujer se dobla y se levanta, no sabemos si para mostrar su sexo (molde del ser amado) o para alzar un pie que simbolice la transmigración del alma en el vahído del ser o para enaltecer lo más rastrero. Y para no extenderme más, déjame apuntar sólo una cosa, ¿no te parece que el espacio vacío, que la cálida atmosfera de *Las vacaciones del alma*, como ocurre también, de otra forma, en *El jardín de las delicias*, está atravesado por paredes invisibles de cristal, por perfiles traslúcidos de colores degradados como rayos de luz que nos anuncian la existencia de un espacio posible más allá del visible, arquitecturas que se transparentan para simbolizar que, tal vez, la belleza (del alma) es frágil como el cristal, inminente como una pompa de jabón?

Yo señalaría también, un poco para ir acabando, que las referencias a El jardín de las delicias no acaban en Las vacaciones del alma, que el espíritu transgresor de la obra del Bosco contamina igualmente al resto de tus obras.



La fuente de la juventud y la lujuria

Serie: Una nueva masculinidad, nº 17, 2024.

Vidrio, 32 x 32 x 90 cm.

Cierto, por ejemplo, en *La fuente de la juventud y la lujuria*, que en el espacio expositivo está situada justo enfrente de *Las vacaciones del alma*, es muy clara la referencia a las *fuentes de la vida* que pinta el Bosco, a esos inestables monumentos hechos de fragilidad que vemos tanto en el panel izquierdo como en el panel central.

En esta pieza, que pertenece a una serie llamada *Una nueva masculinidad*, el componente monumental (fálico) queda contrarrestado por la extrema fragilidad del vidrio. La pieza se alza añadiendo verticalmente difusores de lámparas de forma más o menos oblonga que nos recuerda a los pináculos de vidrio colocados sobre esferas flotantes en medio de los lagos de *El jardín de las delicias*. ¿Acaso no es la precariedad del objeto y su dificultad para mantenerse en equilibrio lo que pone en cuestión cualquier ilusión de poder (falocentrico), de dominio, de autoridad? ¿Acaso estas estructuras no fueron imaginadas para demostrarnos que la felicidad es quebradiza como el cristal del orgasmo? ¿Acaso la belleza no es efímera como una flor, transparente como el aliento del alma, precaria al querer *construir castillos en el aire*?

La inestabilidad es, quizás, lo más característico del arte contemporáneo. En este sentido el arte moderno parece que necesita siempre algo (un texto, una teoría, un precio) en lo que apoyarse. Desde este punto de vista ¿lo contemporáneo es siempre protésico?

Si la representación de los atributos de la feminidad ha sido una manera de invocar la maternidad, el triunfo del falocentrismo puede que haya sido la consecuencia al ancestral miedo a la castración. Desde este punto de vista la posibilidad de que el falo erecto haya operado siempre como un signo protésico del poder (del hombre) no parecería tan desencaminada. Por otro lado, ¿el falo no es también lo que se coloca una mujer para dar por culo la masculinidad del hombre o para parecerse a un hombre? Pero sigamos... Además de esta metáfora de la prótesis, la propia idea de la erección como anamorfosis me resulta extraordinariamente interesante. ¿No es la erección del sexo masculino la primera anamorfosis que Adán experimenta o sufre? Y, ¿no fue justamente el tomar conciencia del significado (utilidad) de esa anamorfosis lo que disgustó (enceló) a Dios, precisamente el hecho de que el hombre pudiera ser también creador de vida, fuente de vida, precisamente el hecho de que pudiera mutar su debilidad (flacidez) originaria y convertirse en un tipo duro capaz de superar cualquier obstáculo para consumir su propio deseo? Y ya sabemos que el junco aguanta los avatares de viento mucho mejor que tronco leñoso. No hay creación sin metamorfosis, como no hay creación sin anamorfosis. Y, por otro lado, ¿esa erección, que da consistencia a lo blando corrigiendo la diversidad de lo irregular, perfeccionando su forma, no es, al mismo tiempo, una manifestación de la fragilidad (debilidad) consustancial al hombre, la

manifestación formativa de una masculinidad que, en el mejor momento, en el *instante eterno*, lo deja vacío de pensamiento, al albur del sexo opuesto?



Pánico icónico (In The Court Of The Crimson King), 2016-17.

Acrílico sobre lienzo y madera, 244 x 312 cm.

Así que sí, las fuentes de este Paraíso Voluptus —como en La fuente de la juventud y la lujuria nos recuerda el propio del título de la pieza— son las fuentes de la locura de amor, son las fuentes de la lascivia que dispersa la voluntad del hombre en un materialismo (panerótico) que le quiebra la razón, el alma y el espíritu hasta llegar, incluso, a perder su propio rostro, su propia identidad.

En *Pánico icónico (In The Court Of The Crimson King)*, la efigie invadida por una especie de valvas de molusco (¿vulvas?) pasa por ser el rostro de una colectividad en descomposición. Es evidente que la boca abierta no es la boca entreabierta del placer sino la boca desgarrada por el dolor del ser abocado al abismo infernal de un dolor que parece no conocer consuelo, pues aunque lance un grito, ese grito es inaudible en una sociedad que no quiere oír las quejas o las penas de nadie. Estamos solos porque nadie nos escucha. En este cuadro, como ya se apunta en el título, la esquizofrenia propia del espíritu melancólico nos pide ayuda desde el fondo del pozo de su consunción particular. Porque no hay mayor injusticia que la heredada,

ni mayor castigo que el sufrido por los pecados que otros han cometido. Es la misma esquizofrenia que según el Bosco le espera a la humanidad condenada por el pecado original. Ser naturaleza es nuestra hipoteca. Y como la “letra” con sangre entra o “se paga”, lo que nos aguarda es *la broma infinita* de penar durante toda la eternidad en un infierno musical, abrasados en *los gritos del silencio*, en el ruido endemoniado que araña el agujero negro del miedo. Y como sabe todo el que conozca la música de King Crimson, este *pánico icónico* no puede representar otra cosa que esa ruidosa tortura que es suplicar o gritar en el desierto y que nuestras palabras no sean oídas por nadie, una afonía, una monodia tan sonora como la polifonía de lamentos que imaginó el Bosco en el panel derecho su jardín de delicias envenenadas.



PENACAPITEL, 2017.

Madera policromada, 50 x 90 x 90 cm. (aprox.)

Haciendo recapitulación de otras piezas de la exposición, Descabezado, nos muestra el cuerpecito de piel camaleónica de una especie de animal decapitado, como decapitado está el ramo de Penacapitel, 2017. En otro de los muros nos encontramos los collages de Tus ojos en la trampa, en donde vemos dos seres híbridos que perfectamente podría formar parte del grotesco repertorio de animalillos que pueblan esa orgía de la naturaleza convulsa que es El jardín de las delicias, una orgía de bichejos que, si en La primula se ocultan entre las flores, en La razón invertebrada parecen habérsenos colado en el interior de la casa.



La primula, 2025.

Collage, 176 x 129 cm.

En *La primula* hay una mixtura de distintos lenguajes representativos, la foto científica, foto descriptiva, y la mecanización decorativa del mundo vegetal en las variedades de los papeles pintados. El collage de formas recortadas es, además, un collage de los lenguajes plásticos en los que se expresan esas formas. Todo collage es un dispositivo híbrido que tiene las ventajas de los seres anfibios. Al carecer de unidad, resulta ser un método inmejorable para representar la monstruosidad. Una monstruosidad que se reconoce visualmente en la tosquedad de las costuras, en la crudeza de las uniones y en el parcheado de las superposiciones. El collage está compuesto de elementos mixtos pertenecientes a mudos diferenciados que, al ensamblarse de forma un tanto rudimentaria, expresan más vehementemente la delectación de toda unión contra natura. Lo más paradójico de estas figuras híbridas, cuando los elementos se articulan correctamente, cuando transicionan según unas lógicas formativas que nos descubren lo que tienen en común, es que la fealdad nos parece atractiva y lo monstruoso una forma de belleza.

Y ya para acabar, ¿qué puedes contarme de Expulsados del jardín de Edén?

Bueno, el significado no lo tengo tan claro. El cuadro parte de un collage que incluía una imagen en la que dos personajes parecían atravesar una especie de porche. En el collage estas figuras quedaban semiocultas al superponer encima de ellas la forma recortada de un tejido ondulado, creo que sacado de un cuadro de Zurbarán. Como se ve, de los pliegues de esa capa o manto apenas quedan unos fragmentos. Pues bien, en la pintura fui añadiendo las estructuras vegetales (¿carnívoras?) del centro y esa especie de cortinajes que al descorrerse dejan a la vista del espectador la escena principal (no sé si será excesivo señalar en esta disposición o composición una posible influencia de la pintura barroca más teatral). Con estos mimbres la imagen se fue complicando y depurado hasta llegar a la que podemos ver ahora. Quisiera pensar, en el contexto de la exposición *Instante eterno en el jardín*, que esos dos personajes expulsados del jardín del Edén que atraviesan la celosía del porche, seguros ya de que su destino será incierto, no pueden ser otros que Adán y Eva. Cabría decir que con ellos se inició ese “hollywoodiense” tópico que imagina un destino común para todos los amantes, un destino (noir) que se escribe con la misma tinta, porque para los amantes, el destino propio siempre adopta la forma del destino del ser amado, porque el deseo de ser (el) otro es el origen de todas las metamorfosis del cuerpo, y quizás también de todas las metamorfosis del alma.



Collage preparatorio.



Panel central de
Expulsados del jardín del amor

Amar al otro es no sólo pensar en el otro, es sobre todo, pensar como el otro.

En el coito de los cuerpos, como en el coito de las almas, la belleza encuentra, en la unión de los opuestos que se complementan, su forma entera. Se abandona el cuerpo por amor y se abandona el jardín del Edén por amor. Desterritorialización del cuerpo en el cuerpo del amante y desterritorialización de las almas por amor. En el amor uno se arranca la máscara y se muestra tal como es. En el amor, uno es para el otro, siente como el otro, vive como el otro, peca como el otro. ¿Es por eso que dicen que los que duermen en el mismo colchón se vuelven de la misma condición? Y..., ¿no será precisamente el enamoramiento de Adán y Eva, la desobediencia que les machihembró en el mismo pecado, que les hizo conocedores de las contradicciones de la naturaleza, lo que verdaderamente irritó a Dios, lo que desencadenó su expulsión del paraíso, enterados ya de su finitud, del destino absurdo que les esperaba, enterados ya de que la autoconsciencia es el origen de nuestra melancolía, enterados ya de que no hay otro destino que la suerte incorregible del azar y que la vida es un juego que nos hiere en lo más profundo, y en lo más profundo nos rompe el corazón?



Expulsados del jardín del amor, 2024 - 2025.

Acrílico sobre tela y madera, 245 x 392 cm.

Bueno, ya sé que me voy un poco por las *ramas* y que la vinculación de este cuadro con la temática del jardín puede que venga tan sólo por la premeditada elección de su título. En todo caso, y a la espera de un análisis más detallado, que tendremos que dejar para una mejor ocasión, valga lo dicho como una primera incursión relativamente válida.

Daniel Verbis, en el verano de 2025