

LAS ESPECIES VISUALES DEL CÓDIGO TÁCTIL

ARMANDO MONTESINOS

“Aquellos que de ser expresado libre de camuflaje estaría más cerca de la impostura que de la sinceridad”¹

1.

Desde la que puede considerarse la exposición donde coaguló el sistema de pensamiento que ha guiado su proyecto artístico, “15/20 OK”², gran parte del trabajo de José Maldonado transita por las lindes de la ceguera y el cuestionamiento de nuestra mirada, con obras que abordan la problemática barroca - *“Pintar desde el hecho de la visión (...) dando la insinuación de la temporalidad fugaz del vivir”*³, adentrándose con lucidez en los terrenos de la alegoría -con especial interés en las “vanitas”- y sus códigos y dificultad de lectura.

La sagacidad intelectual de Luis Francisco Pérez reconocía, mediados los años noventa, la temprana, pero ya madura, estrategia de Maldonado: *“Ocurre que la utilización de la alegoría como recurso aproximativo a una determinada creación lleva en sí misma, no lo olvidemos, un componente notable de voluntad interpretativa, no tanto como lectura alternativa sino como elemento reproductor de su sustancia. Maldonado, siguiendo a la Arendt, entiende que la alegoría debe ser explicada antes de que adquiera su pleno sentido, debe ser previamente “retorizada” para posteriormente adquirir la dimensión natural de su propio universo, de su natural voz. Ahora bien, la utilización que Maldonado hace de la alegoría es una utilización partidista, fragmentada e inconclusa: una alegoría, en definitiva, honestamente contemporánea”*⁴.

¹ Sergio Chejfec, “5”. Jekyll & Jill, Zaragoza. 2019. Pág. 17.

² “15/20 OK”. Fundación Colegio del Rey. Capilla del Oidor, Alcalá de Henares. 25 Enero- 25 Febrero 1990. Catálogo con textos de José Manuel Costa y José Maldonado. ISBN 84-87153-13-5.

³ José M^a Valverde, “El barroco”, Ed. Montesinos, 1981. ISBN 978-84-85859-02-3, pág. 33.

⁴ Luis Francisco Pérez, “La melancolía del virtuoso”, en el catálogo de la exposición “El gran teatro del mundo, de Pedro Calderón de la Barca. Versión de José Maldonado”; Galería Juana Mordó, Madrid, 8 Abril -14 Mayo 1994; pág. 4. La cita de Hanna Arendt a la que se refiere L.F.P. se encabalga en las páginas 3 y 4 de su texto: *“La alegoría debe ser explicada antes de que adquiera sentido, debe de hallarse una solución al acertijo que se presenta, de modo que la a menudo laboriosa interpretación de las figuras alegóricas siempre nos hace pensar en la solución de una adivinanza, aunque no se requiera más ingenuidad que la representación alegórica de la muerte por un esqueleto.”*

Esa honestidad contemporánea se manifiesta, también, en la inferencia de que el sueño de la Pintura -escribo "Pintura" con mayúscula para referirme a la condición metafísica que tan a menudo se le otorga, tan diferente de su realidad práctica y material-, produce doctrina y ceguera: la representación como problema, como cegazón.⁵ En el mundo barroco, *"la pintura es un problema: la relación con el mundo exterior es tan difícil como pronto empezará a serlo para la filosofía con Descartes. Incluso el yo que pinta y el yo que mira, perdiendo su comunidad de punto de vista, se vuelven más cuestionables aún que el yo cartesiano que, por pensar, cree que existe, sin más duda"*.⁶

Podríamos hablar de las postrimerías de la Pintura en los cuadros negros de Malevich. Reinhardt, Rauschenberg, y en los blancos, también ciegos a primera vista, de este último y de Ryman. A la memoria acuden dos series de negro insondable en nuestro país, las de Darío Villalba y Gonzalo Cao. Otro Darío, Darío Corbeira, plantea que, si como se teoriza o banaliza de tanto en tanto, la Pintura está muerta, él, nos dice, trabaja con su cadáver al lado. La Pintura, entonces, de cuerpo presente. Pero también sabemos que la pintura, con minúscula, es como el ibis: *"Sintiéndose embaçado el vientre, hinchando el cuello de agua, mete el largo pico que tiene por su trasero y hincha el vientre de agua, con que se purga, enjuagándole y lavándole con ella"*.⁷ La pintura no ha cesado de purgarse, y a esa purga viene contribuyendo Maldonado con sus obras, desde los retablos clausurados titulados "Don de lágrimas" y su serie de ventanas cegadas a todo exterior de los años noventa (éstas últimas retomadas en la década pasada), a los recientes lienzos de "Atlas elipticalis" (2018). En su proyecto "Limbo", una cita de Beckett lo explicitaba: *"Y no hay más; ni premio ni castigo; sólo una serie de estímulos para permitirle al gatito atraparse la cola. ¿Y el agente parcialmente purgante? Lo parcialmente purgado"*.⁸

Esa disociación, antes citada, entre el yo que mira y el yo que pinta nos devuelve, mediante su comentario sobre la pintura de Arikha, a Beckett: *"De nuevo el asedio a lo exterior inexpugnable. Ojo y mano persiguiendo febriles el no-yo. El ojo es cambiado incesantemente por la mano a la que incesantemente cambia. La mirada dándose de bruces sin parar contra lo invisible y lo irrealizable. Tregua por un espacio y las marcas de lo que significa ser y ser frente a. Esas marcas profundas son muestra."*⁹ Y también, sobre ese "Limbo", Maldonado escribía: *"El lugar de la imagen ideada ocupado por la imagen aún deshecha aun"*.

2.

"El arte es -entre muchas cosas- una meditación entre la vida y la muerte, un medio por el que los seres humanos, individual y colectivamente, pueden llegar

⁵ "2 cegazones" era el título de la exposición de Maldonado en la barcelonesa Galería Antoni Estrany en 1991.

⁶ J.M. VALVERDE, op. cit., pág. 26.

⁷ Sebastián de COVARRUBIAS, "Tesoro de la lengua castellana o española". Edición de Martín de Riquer. Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1993. ISBN: 84-86556-35-X, pág. 327).

⁸ En el folleto de su exposición "Limbo", Galerie Denise van de Velde, Aalst, Bélgica, Diciembre 1997- Febrero 1998.

⁹ Samuel BECKETT, "For Avigdor Arikha", en "Disjecta". John Calder Publishers Ltd. Londres, 1983. Traducción propia, como el resto de las citas originalmente en inglés.

a contemplar honestamente el pensamiento de su no existencia”, escribe Christopher Ricks, en su indispensable estudio de Beckett y el lenguaje. Y continúa: *“El arte es tan mortal como la persona, pero es una estadía, aunque no triunfante contra la mortalidad, perdurable contra la confusión o consternación sobre la mortalidad.”*¹⁰

Las Postrimerías: lo que espera al ser humano después de la vida. Según el catolicismo, son los cuatro Novísimos. Muerte, Juicio, Infierno, Gloria. Los “Jeroglíficos de las postrimerías” de Valdés Leal – los cuadros titulados “In ictu oculi” y “Finis gloriae mundi”, ambos en Sevilla- nos muestran la fugacidad y futilidad de lo terrenal. Son cuadros magníficos, pero su voluntad ejemplarizante parece bloquear cualquier reflexión, cualquier narrativa, distinta a la del terror y el castigo tan caros a la Contrarreforma bajo la que fueron realizados. Digamos que cierra el asunto, cancela las preguntas, y provoca que, por la caducidad de los códigos empleados, la Pintura se nos aparezca como lengua, si no muerta, sí oxidada.

En esa estadía de la que habla Ricks, y en este nuestro presente convulso, habitan estos nuevos cuadros de Maldonado, renovada fuente de preguntas sobre la Gran Tribulación, preguntas que también han generado un conjunto de poemas donde el lenguaje se contrae en la tensión de su límite indecible, en el pensar la inevitabilidad. *“La muerte”,* escribe Deleuze, *“no es reducible a la negación de la oposición ni a la negación de la limitación. No es la limitación de la vida mortal por la materia, ni la oposición entre vida inmortal y materia, lo que constituye la naturaleza de la muerte. Más bien, la muerte es la forma última de lo problemático, la fuente de los problemas y las preguntas, la marca de su persistencia bajo cada respuesta, el dónde y el cuándo que designa a este (no)ser donde toda afirmación crece.”*¹¹

Para Juana Inés de la Cruz, el engaño de los sentidos con falsos silogismos de colores *“es una necia diligencia errada, es un afán caduco y, bien mirando, es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”*¹². En estas “Postrimerías” de Maldonado no se engaña a los sentidos; se los invita a un encuentro con el vapor de la luz y el pavor de lo oscuro, a un roce que pulveriza la pintura retiniana, esa pintura que entra por los ojos y en ellos se atasca, sin generar pensamiento, pues *“si en el ojo ay algún impedimento no pueden passar las especies visuales por los nervios ópticos al sentido común.”*¹³

¹⁰ Christopher Ricks, “Beckett’s Dying Words”. Oxford University Press, Oxford, 1993 (reedición 2011). ISBN: 0-19-282407-4. Pág 107..

¹¹ Gilles Deleuze, citado, en inglés, en C. Ricks, op. cit., pág. 109. El párrafo, que Ricks no referencia y que no he tenido tiempo de localizar en su edición española, pertenece a “Diferencia y repetición”.

¹² Así dice el poema completo de Sor Juana Inés de la Cruz:

“Este que ves, engaño colorido,/ que, del arte ostentando los primores,/ con falsos silogismos de colores/ es cauteloso engaño del sentido; / éste, en quien la lisonja ha pretendido/ excusar de los años los horrores,/ y venciendo del tiempo los rigores/ triunfar de la vejez y del olvido,/ es un vano artificio del cuidado,/ es una flor al viento delicada,/ es un resguardo inútil para el hado:/ es una necia diligencia errada,/ es un afán caduco y, bien mirando,/ es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.”

¹³ Sebastián de COVARRUBIAS, op. cit., 399.

Ese impedimento es, a menudo, la oxidación -y recordemos, con Neil Young, que el óxido nunca duerme- de los códigos, que convertidos en costumbre ciegan ideológicamente lo aún por ver y conocer. Todo código tiene la presencia potencial de su lectura posible. Todo código desconocido contiene, como la muerte, la inminencia de un conocimiento no inmanente. Implicando una remirada, una relectura, el “*bien mirando*” de Juana Inés de la Cruz permite a los ojos ir más allá de las apariencias y leer nada menos que el futuro: polvo, sombra, nada.

En un hermoso y lúcido libro, Stefan Sulzer cuenta la reacción de su madre ante los cuadros de Robert Ryman: “*Sin darse cuenta, valoraba más buscar algo que no estaba allí que ver lo que allí había. Y en un gesto tan inexplicable para ella como para cualquier posible testigo, pasó la mano verticalmente desde arriba del cuadro hasta su borde inferior lenta y concentradamente. Sintió claramente cómo la porosa superficie pictórica arañaba el interior de su mano.*”¹⁴ Sus ojos, oxidados por la costumbre de ver imágenes, buscaban algo distinto a lo que veían, un código para ella ilegible. La ceguera del ojo ante lo ilegible trasladó su necesidad de interpretación, de lectura, al tacto.

En palabras de Gómez de Liaño: “*Una imagen -toda imagen- es, considerada en cuanto tal, un fenómeno ajeno a cualquier veleidad “convertible”, por serle esencial el estatismo, la inmovilidad. Sólo cuando esa imagen se conecta con el proceso psíquico de aprehensión y con el discurso de interpretación semántica, o bien entra a formar parte de ese proceso y ese discurso, puede decirse que es ella misma y, también, otra cosa. Dicho de otro modo: sólo cuando la imagen se engrana en un proceso poético -dando a este término toda su amplitud- se convierte, sin dejar de ser lo que es ella misma físicamente, en un texto pictórico que es preciso leer, que se presenta como enigma que hay que descifrar.*”¹⁵

¿Qué cifra, qué enigma, contienen estos cuadros blancos, estos cuadros negros, de Maldonado, donde aparentemente “nada se ve”, donde el sentido inmediato queda cegado para el ojo? Como escribe Sulzer, el blanco en Ryman -y en estos cuadros de Maldonado, también el negro- funciona “*no como significativa, sino como condición de (in)visibilidad*”. Pero esa (in)visibilidad, “*bien mirando*”, no niega la persistencia de un código, de un mensaje tácito en las protuberancias de sus superficies monocromas, que implica un cambio no ya de *enfoque*, sino de sistema lector.

En el alfabeto braille -una escritura ilegible para la inmensa mayoría de los videntes, inexistente hasta 1825, Goya aún vivía- el ojo cecuciente traslada su función al tacto, a las yemas de los dedos, que recorren los redondeados relieves de los seis puntos que configuran, con sus ordenadas variaciones, el código. La inversión planteada aquí por Maldonado -la lectura ocular de un código táctil- señala a un radical ajuste del grado perceptivo del ojo al nivel abstracto del código. Se podría decir que aquí asistimos a un *desprendimiento retiniano*, donde sería la córnea, la piel del ojo, estableciendo *con-tacto* con el código, con

¹⁴ Stefan Sulzer. “The day my mother touched Robert Ryman”, Edition Taube, Zurich/Stuttgart. 2016. ISBN: 978-3-9814518-7-0. Sin paginación.

¹⁵ Ignacio Gómez de Liaño, “Dalí descifrado”. Ediciones Asimétricas, Madrid. 2021. Pág. 70-71

las protuberancias de la superficie pictórica. la que capturaría el sentido. Ahora códigos táctiles para un ojo háptico, en las constelaciones de braille de estas “Postrimerías” – en algunos cuadros, dispersión de los signos, descomposición del lenguaje; en otros, la precisa legibilidad del código- releemos, es decir, recordamos, en un pestañeo con el que se desvanece el mundo, la forma última de lo problemático.

Quizá la continuada labor como productor de sentido estético de José Maldonado -una investigación que, como su empleo de lo alegórico, es honestamente contemporánea- pueda resumirse con estas palabras del “Julio César” de Shakespeare: “*¿Qué vigilantes afanes se interponen entre vuestros ojos y la noche?*”