

La melancolía del virtuoso

"Sí, éste es el tiempo donde todo se vuelve imagen, y la esencia de la imagen es el estar toda hacia fuera, sin intimidad y, no obstante, más inaccesible y misteriosa que el pensamiento del yo íntimo; sin significación, pero solicitando la profundidad de todos los sentidos posibles; irrevelada y sin embargo patente, revistiendo esa presencia-ausencia en que consiste el atractivo y la fascinación de las sirenas."

Los sistemas interpretativos que la contemporaneidad utiliza cuando aventura su mirada psicológica -es decir, cuando descubre la complejidad de su propia experiencia vital- por las selvas antiguas de la Pura Forma poseen los rasgos propios de las relaciones de alteridad, que en esencia no son sino la aproximación al Otro diferenciado de Uno mismo. Borges expresó todo lo que intentamos decir con verbo escueto y brillante: "No es el amor lo que nos une, sino el espanto".

Quizá el mismo terror incendiario sacudió a Roland Barthes cuando se propuso escribir todo aquello que Goethe no quiso hacer decir a su enamorado Werther. ¿No quiso, o no pudo? En realidad, Barthes no se propone en Fragmentos de un discurso, amoroso nada más (¡nada menos!) que doblar esa Pura Forma a la que hacíamos referencia a una revisión de sus sistemas defensivos, utilizando para ello los mismos instrumentos pasionales que utilizara Goethe: la invocación ardiente de la Presencia y el silencio de nieve de la Ausencia.

La relación de alteridad que José Maldonado mantiene con El Gran Teatro del Mundo incide en los mismos planteamientos apuntados en el párrafo anterior, toda vez que parte de una, llamémoslo así, "exégesis derrotada y brillante" que existe igualmente en la relación de alteridad de Goethe y Barthes. Ahora bien, allí donde el francés estimula su discurso hermenéutico utilizando las figuras del Deseo y la Necesidad -figuras Ausentes ambas, hijas de una sexualidad no reproductora y ligeramente amante del castigo y el dolor gratificante-, Maldonado apunta en una senda no opuesta sino complementaria: la diferencia (y sus puntos de convergencia) entre metáfora y alegoría.

Solamente a un judío le está permitido hablar mal de otro judío. Cuando Hannah Arendt se decide a opinar sobre su compatriota y hermano de raza Walter Benjamín es para escribir uno de los textos más hermosos y brutales, más brillantes y dañinos, más inteligentes y demoledores que se hayan escrito sobre el filósofo berlinés. Pues bien, en esta relación de alteridad que mantienen ambos hebreos, o en este cruel panegírico que uno dedica al otro, es donde encontramos las claves oportunas para introducirnos en este complejo binomio que es el eje central del discurso plástico de José Maldonado: metáfora/alegoría.

Dice Arendt:

"Una metáfora establece una relación que se percibe sensualmente en su proximidad y no quiere ninguna interpretación, mientras que una alegoría siempre procede de una noción abstracta y luego inventa algo palpable para representarla casi a voluntad. 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 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 a una adivinanza, aunque no se requiera más ingenuidad que la representación alegórica de la muerte por un esqueleto".

Calderón excita su pensamiento bajo el látigo acusador del barroco jesuítico, pues el desquiciado oratorio que llevan a cabo el dramatis persona de su obra no es sino el dedo acusador del Yo todavía no moderno, de un Yo que en afortunada expresión de Eugenio Trias se alza como se alza como un conglomerado de almas" Calderón utiliza la metáfora toda vez

que la coralidad de su voz no es sino la representación -y para nada aristocrática o sofisticada- del más puro primitivismo de la condición humana, allí donde el efecto no es consecuencia del acto, sino representación mimética de la voluntad más inmanente, la metáfora calderoniana no requiere, en efecto ninguna interpretación", o al menos ninguna visión externa es requerida para su comprensión. En Calderón la metáfora deviene compasión ante el doble, la copia y el espejo: una ficción borgiana teñida de mirada piadosa y humana, demasiado humana.

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. Allí donde Calderón inaugura un circuito del /Ser y para el Ser, Maldonado introduce un corto-circuito entre el corazón mismo de la retórica calderoniana: enfrenta al Ser el Signo. Conviene aclarar que lo que el artista madrileño está llevando a cabo no es otorgar una valencia representativa a un "numerus clausus" de voces políticas, pues eso es lo que hizo Calderón, sino otorgar una valencia sígnica (contemporánea) a ese conglomerado de almas aún no mancilladas por la transposición creadora o la transferencia lingüística.

Pero enfrentar el Signo al Ser significa participar de ambos presupuestos, de ambos derechos, pues ya hemos apuntado que Maldonado hace una utilización de la alegoría no ortodoxa. Al respecto nos viene al pelo recordar otra definición de la alegoría, ésta debida a Octavio Paz. Nos dice el poeta mejicano:

"La alegoría es la realidad donde desaparece la distancia entre Ser y Sentido, ya que el Signo devora al Ser". Como gran parte de las declaraciones no poéticas de Paz ésta, como mínimo, resulta problemática. ¿Existe el Signo sin la evocación del Ser? ¿Puede existir un universo sígnico sin universo moral? ¿Existe la representación plástica del Signo sin el prólogo humano que de él se nutre? Así las cosas, ahora entendemos que los guerrilleros zapatistas de su país, tal como él ha escrito, sean un simple signo marxista sin voluntad de Ser... Bien, retomando el discurso plástico de José Maldonado insistimos en la voluntad de éste para dotarlo de una ambivalencia Ser/Signo por encima de fórmulas lógicas, preceptos y enunciados. De ahí, que Gran Teatro de Maldonado sea una puesta en escena "políticamente incorrecta" de los sistemas representacionales de la contemporaneidad, pero a su vez dotada de una extraordinaria "corrección política" (honestamente) a la hora de enfrentarse a la insuperable complejidad de esos mismos sistemas representacionales (al menos no adolece del insufrible -y paradójico autismo de gran parte de la producción artística denominada "politically correct").

La mirada que José Maldonado posa sobre "El Gran Teatro..." es una mirada melancólica es decir, -escrutadora y crítica-, alternativa y solidaria. Una mirada de melancolía no patológica ni deudora de la luz que (no) irradia *Le soleil noir* de Julia Kristeva. Una mirada más táctica que violenta, más dotada de nominalismo metodológico que de transgresiones semánticas. Una mirada, en definitiva, que nos responsabiliza con lo transitorio y nos justifica frente a la muerte.

Luis Francisco Pérez.
Barcelona, marzo del 94

