



ESTUDIO JOSÉ MALDONADO / BALMES 8. 46183 L'ELIANA. VALENCIA.

Jose.maldonado@mac.com / 607222870

<https://www.limboboy.com/>

"in girum imus nocte et consuminur igni"

Elevador*¹, o Todo lo que sube...

<https://www.limboboy.com/aelgor%C3%ADa-macguffin>

Se dan ciertos matices en torno a la metempsicosis en pintura y la relación de este *posible fenómeno* con la alegoría en la producción de sentido estético.

Matices que derivan e integran, generando tensiones en el campo de la producción de sentido estético (*Síndrome de Estrés Postraumático -SEPT*) cuando se trata de establecer valores diferenciales -criterios de análisis- entre qué es figuración, o qué es abstracción en pintura (i.e.) Se tiende, por tanto, a amortiguar este *pseudo* límite a través de elementos lógicos que reposan en conceptos *determinantes*, herramientas de un modelo *estándar de crítica*, y, por consiguiente, en cómo se nos hace pensar, y pensamos (generalización), las *experiencias* de vida y la materialización de las mismas dentro de los modelos institucionalizados: el arte (i.e.), sin ir más allá. Es decir, qué materiales conceptuales y qué habilidades se deberán emplear para generar la estructura que sustente y de cuerpo a la idea, y al *artefacto*, que deberíamos hacer de, y para -y en-, el mundo, a partir de los *objetos reales y sensibles* de, -y en-, el mundo (universo conocido e iluminado); cómo debemos expresarnos para ser, *supuestamente*, comprendidos e incluidos. Es decir, la producción artística -no confundir con la producción estética de sentido- como herramienta_horma (HH) de censura e inclusión. Esta es una operación esterilizante¡!

Lejos de tal supuesto intento y efecto *amortiguador de adaptación e inclusión*, lo que presenciamos es un ocultamiento, y por tanto la "forclusión" o borrado, de la riqueza extrema de sentido que se da en toda zona de intersección radiactiva (IR o Estructura Disipativa-ED) espacio temporal. Somos, así, posicionados en un pseudo límite generado por el encuentro de lo *establecido como diferente inalterable*, y lo significativo factual adecuado al concepto (factoides). La mínima *diferencia* (estados de orbitación) habría de ser, por tanto, la resistencia (mínima y suficiente) a ser abarcados por la totalidad: el campo (semántico (i.e.)) tiende a ser inversamente proporcional en su complejidad y *amplitud de probabilidad*, y, como consecuencia de esto, la

¹ * no va a ninguna parte, se consume en sí mismo.

ecología del sistema se oscurece y *enfría*. A tal fin, en lugar de emplear exclusivamente términos y conceptos "habituales" afines a la siempre *certera* ortodoxia crítica referida a la categorías aquí entrelazadas, pensamiento><arte><pintura, se pretende emplear *herramientas e ideas* heterogéneas provenientes de otros sistemas: aquellos que intersectan -cuales se necesite o requiera-, amalgamando, la práctica pictórica y su potencial poético (i)lógico, en tanto que producción estética de sentido liberada y *expandida*; neutralizando de esta manera, es el objetivo, las nociones *comunes* y generales que sobre el acontecimiento pictórico se consideran adecuadas e imponibles, y, que permiten establecer divisiones funcionales y definiciones que *cancelan la diferencia de potencial* de toda lógica de sentido estético en pintura, y, por extensión, de toda expresión estética, casi.

La *diferencia de potencial* expresa *transitividad en pintura* y sus accidentes, roturas y reconfiguraciones. Transitividad, es decir, una síntesis espacio tiempo *encarnada* que muestra como toda ascensión (*todo lo que sube...*) supone un descendimiento, o caída (*...todo lo que cae*), y la anunciación, en un lugar otro, de lo transformativo, la pura entropía imparabile que todo enfría... sin viceversa!

Así terminará todo, pero aquí y ahora tenemos que seguir lo comenzado:

"In the beginning, my work represented the fear of falling. Afterwards, it becomes the art of falling."

Louise Bourgeois.

Y tras el arte de caer, aún tropezar más cayendo sobre un frío suelo lleno de materia gris:

Un concepto llega simple. Es una técnica en el bolsillo para tenerse atado. Pero está cargado, gris nuboso. Habitado a borbotones, denso. Se lo apoya como una esfera tensa en el piso y explota: son las sensaciones que recorren el concepto -y no la inversa- las que llenan y hacen a presión la pequeña atmósfera que lo rodea.

Anticiclón II (Spinoza dijo Dios)²

La cita de Gilles Deleuze sirve para presentar algunas de las herramientas a emplear en el breve análisis e intersecciones que se plantearán y desarrollarán en este ensayo. Breve en tanto que solo se intenta mostrar el uso de las llamadas herramientas aplicado a un referente trivial del *existir* cotidiano de la pintura, pero no en tanto el campo de la pintura y su acontecer, mucho más extenso e incluso *extra ordinario*.

Un concepto clave, piedra angular de este intento, es el de Macguffin o intercambiabilidad, que será imagen y síntesis de otros potenciales cuasi conceptos relevantes, tales como yuxtaposibilidad, elípticidad, adyacencia, antiadherencia, conmutabilidad, entrelazabilidad, quirabilidad y asintoticidad, que devienen metáforas

² Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Editorial Cactus.

constitutivas contingentes de un constructo poético mayor como es el caso de la alegoría, tropo esencial de, y en, los objetos y acontecimientos que se puedan analizar en tanto que pintura.

Este ensayo se centra en el desarrollo de uno de ellos, el MacGuffin, si bien el resto de accidentes, que requerirían aproximaciones más extensas, podrían ser empleados para ayudar en el desarrollo de la hipótesis que se plantea, en especial los de *antiadherencia* y *entrelazamiento*.

Todo esto supone, en cierto modo, una intención de distanciamiento de la metodología iconológica y la literalidad de la iconografía (una vez establecida como canon y medida). No hay un tema central que describir. De lo que se dice algo, y con lo que el entrelazamiento ocurre, es de un objeto anatemizado por la cancelación al que se intenta reponer en su contingencia. Tampoco se trata de un desciframiento o una interpretación en base a parámetros simbólicos precedentes (*no se vean símbolos donde no se intentaron*), ya que se da una actualidad de lo simbólico como referente y *significante* tensionado que se resiste a su *geologización* (entiéndase esto): el eco del reflejo de una mirada.

En cualquier caso, la presencia de la alegoría junto a la metáfora y la metonimia, así como su conexión con la lógica gramática, parece indicar que, en la alternativa habitual entre la alegoría retórica y la alegoría hermenéutica, Montaigne, quien impregna este ensayo, sitúa la noción más del lado de la expresión que del de la interpretación, de la retórica que, de la hermenéutica, de la *verba* que de la *res*. Esto es relevante.

La cuestión es pensar la pintura en tanto materia, cuerpo y sustancia dispersa, como polvo de estrellas, en el espaciotiempo; su acontecer probabilístico objetual, y el sedimento que recoge, arrastra, acumula y aparta, lo fertilizante mismo (*fusum sub nigrum*), en la desembocadura de su apertura y liberación al oceano_universo del lenguaje. Entiéndase que estos son los componentes iconológicos e iconográficos, entre otros, que nutren el delta (δ) de la producción de sentido estético. No son ni excluyentes ni exclusivos, y en modo alguno residuo o puro resto. Se descomponen y alimentan, hidratan y alientan: el medio es transustancial, logos y extensión entrelazados. Descartes queda fuera de lugar mientras que

Spinoza se fascina con la extensión introactiva.

Hemos de comenzar con una sucinta definición de las principales *herramientas* implicadas: el MacGuffin y la antiadherencia.

El MacGuffin (en adelante **f**) como *enunciado* -signo_escritura- deviene pseudo tropo retórico; como representación -lectura_significante (ver a viva voz)-, probabilismo hermenéutico parásito de la alegoría. Es un calificativo expresivo ligado a la ejecución. El pintar también se designa a través de la nominación: el productor de sentido estético al pensar nombra, mide, lo que hace (hizo o hará) al constituir el diagrama de lo probable *pintable*, es decir, una matriz operacional de líneas, áreas, manchas, accidentes asignificantes y no

representativos en primera instancia, que sugieren o introducen lo probabilístico, la apertura de sentido y de las series. **f** es, en cualquier caso, un "elemento" de suspense y transformación ($f(x)$), una serie de efectos dramáticos *transconceptuales* de lectoescritura (abscisas y ordenadas), que hace que los elementos del diagrama, al final pintura (lo pintado), se desplieguen tramando la *superficie*, pero que pueden no tener relevancia como elementos significantes (no son determinantes) en tal despliegue. Designa, ($f(x)$), la dinámica de los acontecimientos, no la forma transicional de los elementos y tampoco su significado, sí su configuración tentativa alegórico-entrópica, transaccional y transitiva. El **f**, aquello que lo representa tras su *designación*, carece de relevancia por sí mismo y es intercambiable: vemos los elementos -cuales se requiera- desplegados por la trama, pero la distribución de sus posibles configuraciones puede ser cualquiera, no está dicha, surge de cierto *ingenio* y es indicio de lo transformativo, su función ($f(x)$), de ahí que se pueda representar como tal (**f**). Los signos o elementos se pueden distribuir como manchas aleatorias o trazos inconexos; o, todo lo contrario, con precisión posicional, coherencia mimética o lógica de conjunto; armónica o inarmónicamente, incluso con orden y desorden simultáneos, aleatoriamente, etc... En cualquier caso, el resultado será siempre un resultado otro: la categoría, o la clase_tipo de los factores no altera el producto, es decir, la intención del **f**, ya que su representación es intercambiable, y, a menudo, subyacente, invisible e introactiva. Como indica Luciano Anceschi en su *Idea del Barroco con relación al ingenio*:

Sea que la técnica del ingenio parezca aquélla que, rechazadas las conveniencias del Renacimiento, obra por medio de una intuición inmediata, febril, naturalista (*asociacionista*), sea aquélla que va más allá de las conveniencias del Renacimiento, con un nuevo significado de la metáfora, estas dos técnicas sobreentienden la misma condición del hombre en barroco.

Se comprende enseguida cómo resulta inadecuada la perspectiva de quien hace surgir todo el mundo moderno del iluminismo. En realidad, lo que llamamos «mundo moderno», en sus fundamentos históricos significantes porta en sí, si acaso, el violento, vital contraste entre lo que llamamos «Barroco» y lo que llamamos «Iluminismo»; y así se nos revela más íntimamente en la contradictoria complejidad y multiplicidad de perspectivas que le son propias. (Anceschi, 1991, p. 54)

Pondré un ejemplo.

En este ensayo tomaré como referente principal la idea de entropía, pero esta puede ser representada y expresada de muy distintas maneras y a través de conceptos en apariencia contrarios, pero abiertos al entrelazamiento. Ya sea por una pintura que muestra capas de material que encarnan la grisalla o que deterioran el atisbo de un cuerpo, abstrayéndolo hasta su disolución en un equilibrio de pura pintura que deshace la figuración y deshace lo abstracto pintado (véase Maris, Matthijs. 1987, *Grieg*); a través de un color

(gris neutro 5), de la imagen de un radiador o estufa (véase Celmins, Vija. 1964, *Heater*), una chimenea, encendida o apagada (véase Ruscha, Ed. 1977, *No end to the things made out of human talk*), o una sencilla fórmula termodinámica desplegada por la trama como una anotación incomprensible en principio... todos los ejemplos, de entrada, carecen de sentido en el instante mismo de aparecer de no ser porque yo los he situado en un determinado contexto; también, doy más ejemplos, la entropía, podría venir designada por un color que tienda a frío, la representación de un glaciar de alta montaña, e incluso un cigarrillo apagado, el propio universo, o una representación (alegórica) del suicidio de Boltzman. Da lo mismo y no da lo mismo - tengamos en cuenta que estamos ante un nivel muy superior y avanzado del diagrama-. Al asignar, clasificar y denominar, y por tanto, ligar tal *transistor* conceptual, MacGuffin (f), a la pintura que realizamos, o a la ya realizada, estamos expresando una intención inexplicada verbalmente (algo que sí hago aquí por escrito con el fin de mostrar mi intención) y esto es importante dado que no es exterior ni a la producción de sentido ni a la pintura, es una introacción (Barad, 2007) y es intangible y no significativa (sin onda sonora articulada, entiéndase), es en cierto modo una *invocación* plástica para que lo invisible se haga presente a través de la escritura que apunta a la imagen, y viceversa, y tal entrelazamiento se visibilice fugazmente. Decir (f) es dar_conceder (hechizar) a la obra el atributo de la intercambiabilidad y lo transformativo: lo expresado podría ser cualquier otra cosa en tanto que lo representado a través de la pintura, con una probabilidad muy alta, también podría ser lo contrario, o cualquier cosa (la *quelque chose* lacaniana): hay que prestar atención y dejarse hundir en la ciénaga del delta nutricional... Lo que se dice, siempre, es S.O.S. (••• - - - •••) es lo significativo del discernir. Se trata de un equilibrio casi inestable, una energía casi 0, una suma que es resta, e insisto, un *gris neutro 5: Grief on the face is better than the stain in the heart*³. Entropía, en definitiva, que se muestra en el rostro y en el corazón, como le sucedía a Matthijs Maris, y que de alguna manera viene precedida por la técnica (y la pregunta por ella) y por Delacroix y Cézanne alegorizados por Deleuze:

¿Por qué introduzco esta idea? Hay un texto célebre que todos los pintores siempre han repetido, un texto de Delacroix donde dice: "El gris es el enemigo del color, es el enemigo de la pintura". Vemos bien lo que eso quiere decir. ¿Qué es el gris, en última instancia? Es allí donde el blanco y el negro se mezclan. En el límite, donde todos los colores se mezclan. Si todos los colores se mezclan, no ascienden colores. Es grisalla.

Por eso mismo Cézanne, no mucho tiempo después de ese texto que acabo de leer, dice lo siguiente. Escuchen un poco. Le dice a Gasquet:

Estaba en Talloire. Gris por donde quieras. Y verdes, todos los verdes grises del mapamundi. Las colinas de alrededor son muy altas, me ha parecido. Ellas aparecen bajas y llueve. Hay un lago entre dos estrechos, un lago de bucles.

³ La pesadumbre en el rostro es mejor que la mancha en el corazón. (traducción)

Las hojas de cuaderno caen completamente acuarelas de los árboles. Seguramente es siempre la naturaleza. Pero no como yo la veo, ¿comprenden? Gris sobre gris-Gris sobre gris. Uno no es pintor en tanto no ha pintado un gris. El enemigo de toda pintura es el gris, dice Delacroix. No, uno no es pintor en tanto no ha pintado un gris. Sin razón él se las agarra con Delacroix. El texto de Delacroix es tan importante y apasionante como el de Cézanne. Y además dicen exactamente lo mismo.

(Deleuze, 2007, p 35)

Pero todo esto da lo mismo: nada se oculta y se oculta todo (la intención es siempre gris a uno y otro lado del telón¡!). El sentido es un lugar al cual nunca se llega; el sentido nos obliga a huir oblicuamente de nuestro objetivo en el momento mismo de estar a nuestro alcance (Véase K. Dick, P. 1969. *Ubik*)

Es necesario pensar el asunto. En este punto es donde (f) se entrelaza, en tanto que pseudo_tropo, con la alegoría, y como cálculo_pensamiento de probabilidades, con la hermenéutica. No es un entrelazamiento fácil de comprender, de cifrar o descifrar, tampoco de interpretar. Aleja la alegoría de la didáctica y los recursos ejemplificadores y significativos (yo lo intento en este ensayo asumiendo la fragilidad de lo didáctico); la aleja, a la alegoría, incluso de actualizaciones y lecturas contemporizadoras. No se trata de emplear la alegoría como representación de conceptos, y tampoco como un tropo que conecta símbolos -que lo hace, pero entrelazándolos-. Todo símbolo es metáfora en primer lugar, y a veces, metáfora de metáfora (■) ... Una complicación mayor que se despliega y repliega (Deleuze, 1988). El símbolo es ingenuo al lado de la metáfora, por eso es la metáfora aquello que tenemos que analizar al "ver" los símbolos que articula la alegoría, si no, la lectura es imposible más allá de su dificultad, y el sentido es arrasado, o lo que es peor, estancado y *híper* significado.

La cuestión es pensar la alegoría como un recurso expresivo poético que tendrá la característica de devenir una cosa otra a través del hechizo (*I spell on you*). No es un decir cualquiera.

(f(x)): el pensamiento abstracto se amalgama con el pensamiento figurado y pulsa y gira... arde y todo lo *trans_forma* y transubstancia (*ignis mutat res*) hasta su punto de equilibrio y huida o fuga y enfriamiento (gris neutro #5): sentido en reversión y espejo lento (cristal en retardo (Duchamp, 1915-1923). Por esta cuestión es necesario pensar la alegoría como un fenómeno entrópico que alterna *caóticamente* sistemas cerrados con sistemas abiertos para acabar la serie siempre en cerrado, una vez tras otra: circlusión⁴ (Adamzack, 2016).

⁴ Timothy Morton (2021) es su ensayo *Astronave*, introduce este concepto de la teoría feminista acuñado por Bini Adamzack (2016) en su ensayo *On Circlusion*, publicado en *Mask Magazine* (Véase: <http://www.maskmagazine.com/the-mommy-issue/sex/circlusion>) Circlusión, en palabras de Timothy Morton, sirve para describir cualquier proceso de envoltura, por ejemplo, una mano alrededor de un juguete sexual, o un ano alrededor de un dedo, o una boca alrededor de un pezón.

El hecho es que en el Barroco podemos descubrir, como intuimos, densas y nutridas ciénagas y también claras propuestas de agilidad artística incomparable de gran ingenio y criterio, y en cuanto a la alegoría, me remito a las palabras de Eliot citadas por Ansechi:

La alegoría no aparece ya como una *Künstliche Stiftung von Bedeutung durch den abstrakten Verstand*⁵, sin derecho de patria poética, sino que más bien la consideramos como una visión unitaria inmediata, en la que, dadas ciertas situaciones históricas y morales, las formas del intelecto se encarnan en las formas del sentido y, más aún, se da una presencia sensible de lo intelectual que puede alcanzar cotas superiores de la poesía con una apasionada inspiración. (Ansechi, 1991, p. 46)

Decir y hacer (**f**) es oscilar con el *momentum* de la alegoría y dar oportunidad a la apertura de un proceso *escatológico* de alegoresis (decaimiento β poético / radiación cultural)⁶; es decir, se produce la excitación del sentido a través de procesos que implican la descripción, narratividad y deconstrucción de los signos en pares potenciales β^+ y β^- en ideas y conceptos (no_conceptos), en texto y su posterior reconstitución en imágenes_texto (*trans*) que son *expresión* de las interrelaciones de signos y sentidos, y de objetos y sujetos en tanto que pares o tríos entrelazados (el problema de los n-cuerpos)⁷ muy inestables y en *constante* proceso de decaimiento, afectación y recombinación de los enlaces (elementos en niveles distintos en introacción).

Montaigne y Nietzsche no pueden evitar remitir al vasto continente de la alegoría. Montaigne conocía probablemente las definiciones retóricas de esta figura en Cicerón y Quintiliano. Pero para un hombre de su época, la alegoría es también, y quizás, ante todo, la *allégorèse*, es decir, el método de interpretación de los textos inaugurado en el siglo VI por la lectura de un «sentido oculto», la *hyponoia*, en la *Iliada*, donde los dioses se supone que personifican el cosmos o la psique. Plutarco observa la sustitución: «[...] por medio de lo que los antiguos llamaban *hyponoia* y que conocemos hoy como *allegoría*, se ha querido interpretar los relatos de Homero». (Compagnon, 1993, p 47)

Aun así, los procesos de alegoresis están entrelazados, natural o *artificialmente*, a fuentes quizás definidas de las que *brotan* los signos, y, a contextos determinados en los que el sentido *emana* y se establece como diferencial de potencial (las fértiles tierras del delta de la iconología): es desciframiento y es interpretación. Siempre es antes y después del entusiasmo y lo que venga a continuación, que siempre será un sistema que se cierra al final de la serie, *incircularmente*.

⁵ Dotación artificial de significado por la mente abstracta (traducción)

⁶ Véase Desintegración Beta y radiación Beta para comprender la metáfora relacional empleada aquí.

⁷ En física, la cuestión del problema de los n-cuerpos trata de determinar los movimientos individuales de un grupo de partículas materiales (en sus orígenes, un conjunto de objetos astronómicos) que interactúan mutuamente según las leyes de la gravitación universal de Newton. Esto sería extensible para contextos en los cuales *n* elementos tienden a entrelazarse.

El caso aquí desarrollado se pretende hipótesis general que active un modelo relacional basado en procesos previos al de *alegoresis*, proceso por el que se verán afectados fatalmente, y, por tanto, a un modelo tentativo de expansión del lenguaje y su potencial de trans_textualidad y trans_imaginalidad, y las interferencias que se generan entre ambos campos, texto e imagen, integrándose y derivando en *poiesis*.

Ya he introducido un comentario sobre la pintura y su máquina ($f_{(x)}$) cuando he indicado cierta relevancia referida a un color, el gris neutro 5, cromático e híbrido - y por extensión a los grises de origen acromático, al citar a Delacroix y Cézanne de la mano y alegorizados por Gilles Deleuze (2007), cuando nos dice que Cézanne leía mucho a Lucrecio, el cual pensaba mucho sobre los átomos, y, añade Deleuze, también, por tanto, a los colores y la luz. Si nos establecemos esta relación es imposible, siguiendo a Deleuze, comprender a Lucrecio y tampoco a Cézanne. Están entrelazados por un vínculo alegórico, los tres, que potencia la difracción de su pensamiento (Deleuze, 2007)

Esos grandes arco iris, esos grandes prismas cósmicos, este amanecer de nosotros mismos por encima de la nada, los veo crecer, y me saturó de ellos leyendo a Lucrecio. Bajo esta fina lluvia... (p. 29)

Está claro que Cézanne aún carecía de un conocimiento tan completo del fenómeno de la luz como del que disponemos en la actualidad. Los átomos de Lucrecio en las moléculas de agua interactuaban con las partículas subatómicas que son los fotones, los cuales carecen de masa. Algo que sigue sucediendo hoy en día, y es posible que este acontecer llegue hasta el final de los tiempos o del espacio. Vemos aquí un efecto de pintura_luz sobre miríadas de sutiles y frágiles gotas de agua (arco iris de levedad) o una superficie de aceite y pigmentos sobre el lienzo o tras un accidente de carretera (electrodinámica cuántica). También está claro que la *alegoresis* que Lucrecio hace de la naturaleza es de doble filo. Es más, resulta prismática: está llena de poesía, de incipientes conocimientos físicos y químicos fruto de la observación, de descripciones para ver mejor, mirar con intención, e interpretación, del camino que aproxima los desciframientos de Newton, Young o Richard Feynman. Pero también es el resultado de la acción moduladora de otros muchos factores: Velázquez, Matthijs Maris, Turner, Cézanne, Bacon, Duchamp, Rothko, Celmins, Ruscha, la pintura de todos ellos y muchos más.

Lucrecio nos llega interpretado desde su interpretación, y una de esas interpretaciones es cómo pensaba la pintura Cézanne y cómo pintaba Cézanne y todos los que derivaron y se integraron, los que pintaron antes, en ese campo en el que se intersectan, lenguaje, concepto y pintura. Todos podemos convenir que aquello que vio Cézanne provocó un cambio de paradigma. Tal cambio de paradigma difracta lo analógico en pintura y transmigra (*metempsychosis*, en adelante $\Delta f_{(x)}$, aún sin pretenderlo, los efectos del código, generando superposición, suspensión temporal, y colapso en pintura (las posibles configuraciones diagramáticas), que es

el campo que aquí se analiza, pero que es expandible hasta su enfriamiento terminal, casi. No mucho más tarde será el denominado movimiento abstracto quien termine de consolidar un cambio de paradigma que vendrá a energizar el arte de concepto (Flynt, 1962)

Con esto quiero indicar que hay un momento en el que el estado de la producción de sentido estético en pintura se transforma, abriéndose a la superposición y al colapso, y entendiendo la importancia de $\Delta f_{(x)}$, el incremento, Δ , de su potencial de función, $f_{(x)}$, o MacGuffin, f . Antes de Cézanne hay otros, tantos, Courbet por ejemplo... pero Courbet tiene una declinación más moral. En Cézanne la ética está muy arraigada, y, por tanto, el método, más como Spinoza que como Descartes. Esto es relevante porque abre una puerta al pensamiento lingüístico, a la dimensión analítica y científica, a la duda y a la búsqueda de respuestas.

Llegados a este punto podríamos pensar y plantear, quizás más allá de la hipótesis básica que aquí estoy planteando, que la figuración se diluye en abstracción, y viceversa, en una retroalimentación poética y delirante. No se trata solo de un tema formal, lo es en tanto que intento de *medida*; es, sin embargo, más una cuestión emocional e intelectual que insiste y remite a la que hago referencia en la primera sección de este análisis: la alegoría como un recurso expresivo poético que deviene una cosa otra, y ambas en superposición, a través de aquellas invocaciones que hacen que el pensamiento abstracto se amalgame con el pensamiento figurado generando $f_{(x)}$, para, a continuación, incrementar su potencial de función $\Delta f_{(x)}$, un f que se retroalimenta en puro vértigo delirante.

Con las palabras, y las obras, de Cézanne y Lucrecio se puede establecer, a modo de ejemplo, una cadena lógica básica que lleva del texto en Lucrecio a la pintura de Cézanne, y también a sus palabras, sin necesidad de ahondar mucho, quedándonos en la mera superficie (que es suficiente siempre). Superficie que es la inspirada reflexión sobre Lucrecio que hace el propio Cézanne: dos estados que se superponen y colapsan en la pintura de Cézanne o en la de Velázquez, cuando Deleuze trata de medir la superposición: principio de incertidumbre, o uno u otro. Los dos o los tres (n^x), en superposición, requieren del texto y de las probabilidades calculadas *matricialmente*. En Cézanne la superposición de estados es exuberante, como un hojaldre barroco que se pliega, despliega y repliega: además, es tan sencillo de ver como un paisaje otoñal; tan próximo a la vida, a lo que hay sobre la mesa, en su despliegue sobre Morandi. Deberíamos dudar que Cézanne sea un pintor moderno a pesar de todas las lecturas y consideraciones en este sentido. No separa intelecto de naturaleza. Hay en él más de Spinoza que de Descartes, insisto. Si acaso, una modernidad otra.

Por otro lado, el límite, los lados que segrega el límite, en un sentido negativo, moderno o postmoderno, aquí Descartes juega su papel, es de escasa utilidad en muchas facetas de nuestra existencia. En la producción de sentido estético además de inútil es cancelador de sentido, falseador de toda posible verdad. Instaura la

forclusión y la escisión como herramientas primordiales del ocultamiento (algo no debe ser visto o leído en tal o cual sentido), y, por tanto, a través de las reglas de la convención social y la ralentización cultural (simplificación e infantilización), se establece que es lo que hay que hacer, y cómo debe ser dicho o entendido: se imponen límites aceptables... y aceptados, que se pasan de mano en mano y generación en generación. Pero, dónde se establecen límites se produce resistencia... y ésta, al resultar comprimida (reprimida) tiende a estallar -el ser explota: ser que etimológica y ontológicamente es *limes*; ser que resurge del limo que se acumula, generación tras generación, insisto, en el delta. La ciénaga es la vida brotando del lodo.

El *limes* es la metáfora idónea que expresa el lugar de lo emergente diferente, y hacia dónde se orienta la reflexión que aquí se lleva a cabo. Aquí se afirma, junto con Deleuze, que el ser, eso que, desde Parménides a Aristóteles, o de Platón a Hegel y Heidegger, se llama ser, es ese *limes*... polvo al polvo, que es el acabar casi: entropía encarnada y polvo de estrellas.

Eugenio Trías comenta en su extenso ensayo sobre la lógica del límite (Trías, 1991), que el (*limes*) se impone en la presente coyuntura histórica [un tiempo no tan pretérito -el comentario es mío] como algo necesario debido a la combustión y agotamiento de una forma de pensar, la moderna, en la cual se ha retenido tan sólo la dimensión negativa del límite. Retenido y aplicado, en negativo, por sistema, *a solis ortu usque ad occasum, ad eternum*⁸. Pensemos el límite como zona de intersección en delta, contaminado y contaminante, fructífero, pero hacerlo así no es moderno.

Todo esto, lo escrito y lo pintado, lo que vemos; lo dicho y lo que suena, lo que vemos, tiene su complicación, pero es necesario tenerlo en consideración.

Es posible que este mecanismo básico de la modernidad, lo taxonómico, sea el detonante de tantos y tantos ismos, y de muchos esfuerzos vanos y logrados. Ni siquiera en el *diagrama* en pintura existe el límite, de ahí las series. Series que no debemos pensar como la producción de objetos en términos casi industriales; las series son multiplicidad y matiz, devenir. Las series siempre lo son de sentido y están ligadas al estilo y los problemas de expresión. Las series intercalan sistemas abiertos y cerrados. La serie final, cuando llega, lo hace cerrando el sistema, pero el límite en cerrado se ve venir y la fuga_huida, el sentido en reversión, hace su jugada rebotando desde el sistema abierto al cerrado anterior, y de ahí al siguiente, aún anterior, cerrado; así hasta donde puede, rebuscado en los restos o en lo inadvertido en anterior pasar, aportando novedad en la huida: canon cangrejo, inventando transversalidades, aplicando estrategias oblicuas. Esa es la gracia que concede la poesía.

⁸ Desde la salida del sol hasta el ocaso, y así, eternamente. (traducción)

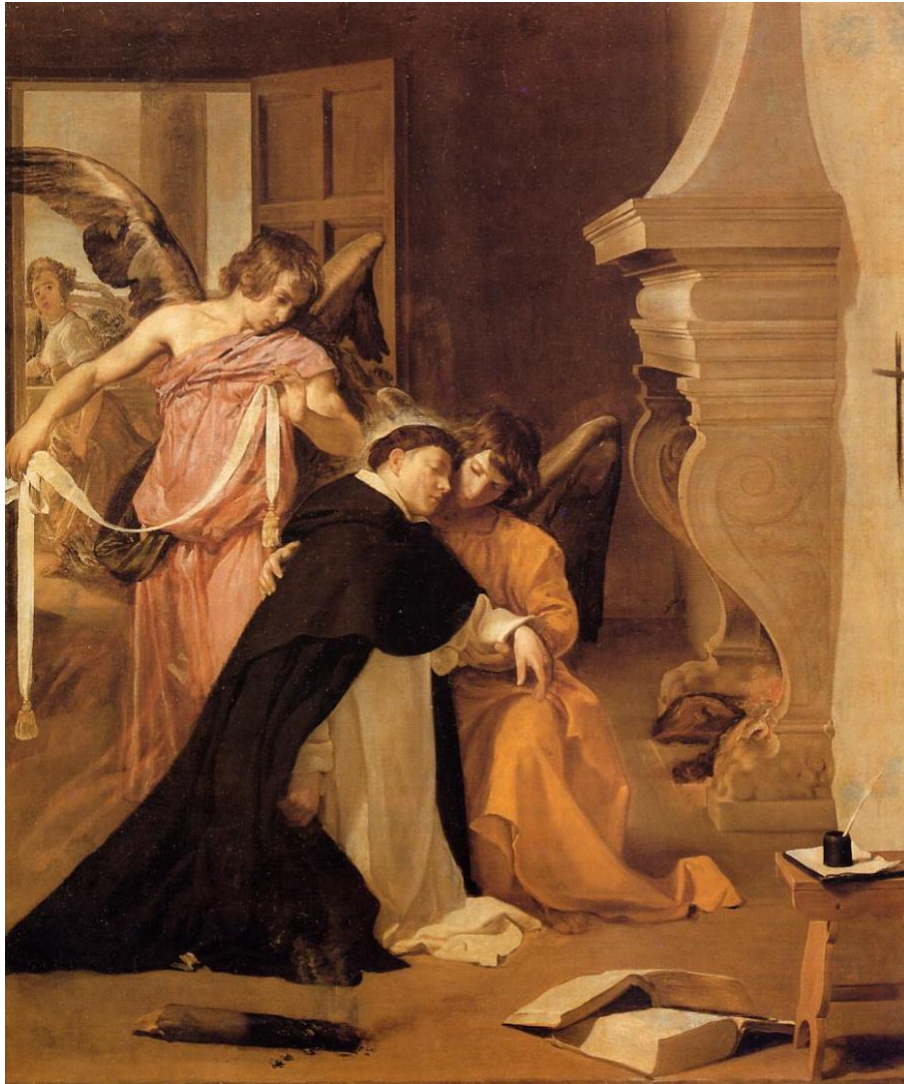
En las series percibimos el colapso al medir sus recorridos, donde se supone que empiezan y donde creemos que acaban: nuestro punto de salida, el disparador de cuantos, o el sensor de cuántos llegan, y por dónde y a dónde. Descifrar el estado de superposición surge del análisis de los puntos de colapso a través de su seguimiento por todos los recorridos posibles, punto a punto. Solo se trata de elegir: ahí el colapso surge. El cálculo de probabilidades nos orienta y aproxima el límite, podríamos pensar que la experiencia estética es asintótica. Todo límite tiende a ello cuando se recorre saltando de sistema en sistema, de lenguaje en lenguaje, de imagen en imagen, de imagen a olor, tacto y sonido; sabores que suenan, huelen y se ven deliciosos, lascivos e inevitables... la pérdida misma.

El diagrama también está ahí, prevé el mapa, pero se extravía en los muchos cruces. Trazamos, manchamos, olfateamos, paladeamos, pensamos y olvidamos para recordar otra cosa, la soñada; en él hay luz, mucha, y demasiada obscuridad, etc... Todo en instantáneo retroajuste y en *previsión del brazo roto*.

Pero, ¿qué es el diagrama? Deleuze (2007) se lo pregunta, y nosotros con él: *¿qué es el diagrama y por qué esa palabra?* Aún se pregunta más: ¿es por azar? No lo cree. Supone, con acierto, que los pintores leen bastante, que pintar de cierta manera, en pos de la producción de sentido, presupone lecturas diversas, leer el lenguaje de lo otro, y lo que se piense, imagine y se escriba con ese lenguaje y su potencial alegórico. La apertura a $f(x)$ y a las fuerza centrípetas y centrífugas que generan Δf , el proceso de alegoresis tiende a cerrar la serie, pero ya he indicado que se produce una reacción expresada asintóticamente.

Deleuze orienta el diagrama en el sentido en el que Peirce (1894) lo hace partiendo de nociones bastante sencillas: *disposición de objetos racionalmente relacionados de naturaleza icónica y que, por tanto, son signos que representan a su objeto asemejándolo*. Peirce aclara que la pura iconicidad exhibe un *estado de cosas*, probablemente superpuesto, y nada más; no afirma de forma diferente lo que se quiere decir en la proposición o en el conjunto aparente, sino que se limita a mostrar relaciones de inherencia: es un esquema que excita y preludia sucesivas interpretaciones. El diagrama es probablemente piedra angular y clave de todo potencial de desciframiento y comprensión desde el punto de vista de Peirce. El diagrama es el ADN a la vista de Δf , aquello que permite explorar las *relaciones* poéticas y/o lógicas entre diferentes conceptos o ideas.

Llegado el caso de que una imagen en pintura pudiera ser determinada como figurativa o abstracta (y esto es muy amplio como sabemos y hemos visto), estaríamos ante el fracaso de la pintura y, más concretamente, ante el fracaso de la resistencia al *ímpetu Neoclásico* (nihilista). La lucha por el cambio de paradigma radical que suponen las vanguardias históricas y sus antecesores más notables, ergo su pensamiento estético y filosófico, así como su desarrollo y expansión a lo largo de los siglos XX y XXI, nos permite pensar que no debería ser difícil detectarlo.



Velázquez, D. (1832). *La tentación de Santo Tomás*. Museo Diocesano de Orihuela.

Resulta necesario introducir el ejemplo que utilizaré para aproximar las ideas y conceptos presentados previamente en este análisis, y emplearlo para pensar y sentir las producciones de sentido estético referidas al campo de la pintura en el cual *parecen* haberse desarrollado (los grados de subjetividad deben ser considerados).

Para ello pensaré a través de la obra de Velázquez *La tentación de Santo Tomás* o *Santo Tomás de Aquino confortado por dos ángeles después de la tentación* (1632/1633).

Volvamos entonces al horizonte alegórico pretérito de la mano de Antoine Compagnon cuando escribe:

¿Esa alegoría en otro tiempo todopoderosa, la clave de la exégesis bíblica y de la poesía medieval, a la que el prólogo entero de Gargantúa está consagrado? ¿Esa alegoría que pronto se convertirá en una de las grandes figuras del arte y de la poesía barroca, así como de la epopeya y de la tragedia clásicas? La alegoría no se ve en Los ensayos [el autor se refiere a los ensayos de Montaigne. Nota mía]. ¿Ha desaparecido o está disimulada? ¿Y por qué tanto interés en la suerte de la alegoría? ¿Por qué no perseguir la metáfora, el símbolo, el signo, el *exemplum*? Pues porque la alegoría resume una inmensa tradición omnipresente, un sistema infinitamente más rico, de la edad media y anterior y posterior a la época clásica. (Compagnon, 1993, p 45)

Se puede responder que la alegoría resume una inmensa tradición omnipresente, un sistema infinitamente más rico, de la Edad Media y anterior y posterior a la época clásica. En sentido estricto, no es más que una sucesión de metáforas ($\blacksquare \approx \blacktriangle \blacksquare$), o, mejor aún, una metáfora que se prolonga, una serie de sentido que encadena sistemas abiertos y cerrados: *plura continuata verba translata*, «varias palabras figuradas sin interrupción», según Cicerón. Sin embargo, en un sentido amplio, comprende cualquier discurso figurado, cualquier significación indirecta o alusiva, es decir, la literatura incluso, esto es relevante, y también su interpretación: *aliud dicere, aliud intelligere*, «decir una cosa, entender otra», como la describe Cicerón, en la misma frase.

Comencemos a pensar lo escrito a través de la citada obra de Velázquez (atribuida a él en 1920). Esta obra ya estuvo expuesta a procesos de alegoresis -forense- en tanto las diferentes atribuciones que se hicieron de la misma, por un lado, atribuyéndole el trabajo al pintor murciano Nicolás de Villacís, y, por otro lado, al granadino Alonso Cano, es decir, ya se da un caso de superposición que requiere de análisis y colapso. De hecho, la obra colapsó tres veces hasta su medida y atribución final, pero está claro que un espectador no especializado en cada atribución se dejaría llevar por la alegorización de una mera e incierta asignación que trataba de discernir no sólo a través de estilos, sino también a través de notas de compra o encargo, incluso de notas de transporte. La obra, en la actualidad denominada *La tentación de Santo Tomás o Santo Tomás de Aquino confortado por dos ángeles después de la tentación*, fue denominada así a su llegada al Colegio de Santo Domingo de Orihuela, en base a los documentos comerciales de venta y transporte, como *Santo Tomás*, sin más. No hay descripción en la asignación del título que le dan en el Colegio. Quizás se podría pensar que resulta más adecuado denominar así la imagen, en tanto que Tomás de Aquino no pareció (nótese que escribo pareció) sufrir tentación alguna registrada, algo que sabrían bien en Orihuela, y sí diferentes episodios de experiencias místicas, la última de las cuales, le incapacitó para terminar su magna obra *alegórica, la Summa Theologiae*. De nuevo nos topamos con un elemento que aporta capas de sentido, es más, con un nivel de ficcionalización intenso, un elemento literario, dado que se describe mediante el título una situación tan inverosímil como la que pudiera ser cierta. La imagen es interpretada vía dos ficciones que se alegorizan entre sí al entrelazarse con el diagrama que

subyace a la misma, en el cual, los ángeles tratan de sujetar el sentido en sus dos estados simultáneos. Veremos a continuación que aún da para más. Tomas de Aquino escribe en la *Summa Theologiae*:

... Aquellas tres formas de transmisión histórica, etiológica, analógica pertenecen al mismo y único sentido literal. La forma histórica, tal como dice el mismo Agustín, relata algo sin más; la forma etiológica indica la causa de algo, por ejemplo, cuando el Señor indicó por qué Moisés permitió a los judíos poder repudiar a sus mujeres: por la dureza de su corazón (Mat. 19:8); la forma analógica explica cómo dentro de la Escritura la verdad de un texto no contradice la verdad de otro. La forma alegórica, de las cuatro señaladas, es la única que cae dentro de los tres sentidos espirituales. También Hugo de San Víctor incluye el sentido anagógico en el alegórico; y así, en el libro tercero de sus Sentencias, mantiene sólo tres sentidos: el histórico, el alegórico y el tropológico.

(Aquino, 1274, I, Q1, a10, ad. 2)

También escribe lo que sigue, y en cierto modo, su reflexión parece unir a través de la idea de exégesis (anagogía) el sentido alegórico con el sentido anagógico, es decir, lo que en la Antigua Ley figura la Nueva es figura de la eterna gloria, y viceversa: una exégesis total, una subida o ascensión (*all that goes up...*), pero también una caída (*all that fall*):

Así pues, el primer significado de un término corresponde al primer sentido citado, el histórico o literal. Y el contenido de lo expresado por un término, a su vez, significa algo. Este último significado corresponde al sentido espiritual, que supone el literal y en él se fundamenta. Este sentido espiritual se divide en tres. Como dice el Apóstol en la carta a los hebreos. 7:19, la Antigua Ley es figura de la Nueva; y esta misma Nueva Ley es figura de la futura gloria, como dice Dionisio en *Ecclesiastica Hierarchia*. También en la Nueva Ley todo lo que ha tenido lugar en la cabeza es signo de lo que nosotros debemos hacer. Así, pues, lo que en la Antigua Ley figura la Nueva, corresponde al sentido alegórico; lo que ha tenido lugar en Cristo o que va referido a Cristo, y que es signo de lo que nosotros debemos hacer, corresponde al sentido moral; lo que es figura de la eterna gloria, corresponde al sentido anagógico.

(Aquino, 1274, I, Q1, a10,3)

En este punto podríamos establecer una relación peculiar, pero posible, son las consecuencias de la lectura de artista, con la Exégesis de Philip K. Dick. La exégesis de Dick es un texto inacabado que referencia muchas de sus obras y que dimensiona las mismas a través de su vida, las alucinaciones que experimenta y las visiones de carácter religioso que fueron orientando sus ficciones con el paso de los años (hacia atrás y hacia adelante). La exégesis de P.K. Dick es en sí misma literatura entrópica, como lo es la Suma Teológica de Tomás de Aquino tiene una estructura destinada a mostrar la posible naturaleza cíclica del cosmos (orden), en tanto el sentido de la emanación, que es origen del alma del universo (de nosotros y nuestra vida a imagen y semejanza), y del

retorno hacia el Uno del neoplatonismo. Ambas exégesis pueden ser interpretadas, primero como (\blacksquare), después como $\Delta\blacksquare$, y, por tanto, como $\Delta f_{(x)}$. Es casi imposible separar la capacidad de la escritura, de las propias visiones, y su potencial para generar universos de poderosas imágenes y relaciones que se retroalimentan a través de procesos donde la metempsicosis es el aliento de cada uno de los estados posibles y de la superposición de los mismos: lo histórico, lo etiológico, lo analógico, y, finalmente lo alegórico subsumiendo todo en un f que incorpora, en un exceso barroco brutal, toda la escritura y toda la pintura, ambas a la vez, al pintar.

Mediante esta operación entrelazo a P. K. Dick con Velázquez y Tomás de Aquino.

Lo primero que nos hemos encontrado en la aproximación a esta obra de arte es una duda que en principio deberíamos pensar como exterior a ella, y que, sin embargo, parece afectar profundamente a cuestiones de estilo: el de los posibles autores como ya he indicado (hay que revisar las técnicas y estilos de estos, las fechas de ejecución y disponibilidad, los talleres y discípulos, etc....) Además, se trata de un encargo que termina siendo un regalo, un presente.

Una duda sobre la autoría que en modo alguno tiene en cuenta el punto de vista del sujeto representado, es decir, de la versión cristianizada de Aristóteles que, en cierta medida, es Tomás de Aquino. Vendría a dar lo mismo quienes el autor, la mano que ejecuta la obra. El diagrama tiene siempre un autor otro que es el que va a mover los hilos en el sentido que aquí propongo, removiendo el tiempo y casi el espacio. El Aquinate, a través de su exégesis, no tiene duda alguna sobre la autoría del *Todo* y su esencia cíclica, de sistemas abiertos y cerrados que se retroalimentan a través de series inquietas: neguentrópicamente, distribuyéndose en la intersección de la entropía y la vida. Esto es algo que podemos entrever (leer) cuando une la Eterna Gloria con las leyes, la Antigua y la Nueva en retroajuste de los tres elementos. En la representación alegórica de Velázquez aparecen diversos grupos de elementos. Hay tres elementos esenciales que se entrelazan con los tramados por Aquino... ley termodinámica por venir, que es *ley sagrada del cosmos* -a día de hoy- aún por ser descifrada cuando Aquino reflexiona o Velázquez pinta, pero no cuando Boltzman se suicida; estos son el tizón, el fuego y la chimenea, que son Uno con la Gloria o las leyes de la entropía. Velázquez los indexa en su diagrama, y después los consolida en la imagen. El tizón apagado que humea, el fuego escaso que arde en el hogar, y la chimenea que transforma el calor de la combustión en puro espíritu que se disipa a través del ducto hacia el exterior de la propia pintura, a mayor gloria de esta, entre las robustas piernas_jambas "calientes" que sostienen el dintel_cadera de la estructura. Nadie, que no sea exterior a la imagen, mira esa chimenea que ha sido situada en escorzo, en un plano que, siendo lateral, media y entrelaza la escena principal con los múltiples fondos de la imagen. Hay otro elemento que nadie mira desde la escena. El tizón ha sido sacado del hogar de la chimenea y empleado, hasta la extenuación, para dibujar una cruz sobre el plano lateral donde se dispone la chimenea:

está dibujado y pintado en el límite mismo de la imagen (El *pensador* la dibuja, pero no así nosotros, que, externos a la imagen, la experimentamos como efecto de pintura). El diagrama se abre cerrándose oblicua y transversalmente (doble movimiento). Hay dos cruces, la "pintada" en la pared y la pintada, esta sí, como cuarterones de la puerta (efecto de cruz y signo de salvación. ¿Punto de fuga o nueva superposición?) ¿Colapsan o se superponen las cruces? Colapsan cuando discriminamos su participación como signos en la orientación semántica de la composición, de la pintura; se superponen si apreciamos la imagen en conjunto, pero ambas tienden a desaparecer en la visión general de la obra. Son más etéreas o menos físicas en el retroajuste compositivo y visual, una equilibra a la otra. Una, en primer plano, está expuesta a la luz plena o velada que llega desde el exterior de la imagen y se compone con los efectos de luz de la propia pintura; la otra, detrás, en las sombras, en un ¡quinto plano! designa la tercera de las aberturas que estructuran la imagen: primero, el plano frontal abierto a la visión exterior (el cuadro ventana); segundo, el tiro de la chimenea que respira el humo y la puerta_fuga donde el espectador puede entrelazar su mirada con la ambigüedad... de la visión, los que no nos miran, o de la tentación, la que *parece* mirarnos. Ver es ser tentado, ser tentado es mirar. Ambas cruces flanquean la chimenea y están pintadas *solo para nuestros ojos* y los de Dios (Uno y trino). Una es invocación, llamada de auxilio; la otra, un "efecto de fondo" que anuncia el cierre de la representación y sus series, o la apertura de toda representación a otros puntos de vista: existe (se da) un más allá que no debe verse con ojos físicos, sino con los ojos del alma, las series abiertas.

La exterioridad, aún más, ciertas intenciones. La intención_sentido del autor, las intenciones de los propietarios, la intención de la iglesia, las intenciones de los estudiosos y la intención del *espectador*. Todo exterior a la obra y todo afectando a la misma a través de la pregunta por el estilo: ¿de quién es el diagrama? y, por tanto, ¿cómo es el diagrama y cómo el diagrama afecta a la pintura final? ¿Y al autor? ¿Cómo afecta a la historiografía y probablemente a la iconología de la obra? ¿Cómo afecta a la aproximación que hacemos a ella por todos los medios posibles a nuestro alcance?

El autor y sus leyes, es decir, su estilo, son ante todo una construcción alegórica que funde ambos elementos, insisto: autor y ley(es). Por un lado, el autor y su intensa derivada científico-técnica, y, acompañando al autor, la ley, con la integración teológica inspirada y alucinada que trata de explicar con su relato la creación misma, y al Mundo (universo) con ella. Todo esto es la estructura delirante y exterior que hace vibrar la cuestión. Se agita desde fuera y deja ver cuestiones relevantes que, en el detalle, como lo es el rincón vacío en el ángulo derecho del fondo de la estancia, nos muestran el destino final de toda vana esperanza de gloria (sea cual sea su posible origen): *Vanitas (sic transit gloria mundi)*. Velázquez cita a Sánchez Cotán (véase Sánchez Cotán, Juan, 1602, *Bodegón de caza con hortalizas y frutas*), entre otros muchos autores que son citados o *parapintados* por

Velázquez, quien pinta la obra citada 30 años antes de que Velázquez terminara su llamado *Santo Tomás* (o *La tentación de Santo Tomás... o Santo Tomás de Aquino confortado por dos ángeles después de la tentación*), algo que hace llegando a la mitad de su vida, (Velázquez, 1599-†1660), después de su primer viaje a Italia, según datan los estudios sobre la obra. Es una obra tan repleta de elementos, con un diagrama tan exuberante, que resulta fascinante y casi inevitable pensar que, en cierto modo, sea una oda a lo que aún no está, no existe, pero habrá de suceder: su muerte y la escritura. La obra representa a un Tomás de Aquino que aparenta estar cerca de la edad del propio Velázquez, quizá algo mayor, es decir, cerca del momento en el cual habría de comenzar su obra magna, la Suma Teológica, 1265-1274. Los libros que hay en el suelo carecen del alma que insufla vida a todo libro. Son textos en potencia, aún por llegar. De nuevo estamos ante una invocación: hay vida futura, un más allá que todavía está por escribir. Los libros devienen epitafio. Mística de la vida futura y despedida epitafio de esta terrenal vida (aún no sabe la vida que tiene por delante, pero sabe que debe aprovecharla como Tomás de Aquino). Es posible que sea el motivo por el cual en el cuadro hay cenizas y rescoldos: polvo al polvo. Quizás por esa razón hay un tintero, una pluma y hoja por escribir, además de por lo obvio... Quizás toda esta imagen no sea sino el testamento visual adelantado, alegoría de la vida misma que se resigna ante la alegoría inefable y mayor que es la alegoría esencial de la muerte, del fin, de la aleatoriedad de la existencia, del grado casi 0 de la escritura, del gélido equilibrio entrópico, del suicidio ante la sinrazón (Boltzman, †1906).

Pasemos ahora de manera breve a otros elementos que se despliegan en el diagrama. Diagrama que es más extenso de lo que deja ver y que, visto el párrafo anterior, tiene en potencia una intensidad distributiva centrífuga muy absorbente. En él hay herencia y futuro.

Santo Tomás es una imagen construida a través de muchos planos y demasiados elementos, todos muy visibles, que tiene una tensión clara entre aquello que se mueve, lo que huye, lo que aletea, lo que arde, el humo que desprende el tizón, los rescoldos en la chimenea, y la estaticidad de las figuras centrales que tratan de clamar y reposar corazón de la obra. Más allá de la distribución en aspa, que es evidente, estaríamos ante la tercera cruz, una cruz visible solo por medio de la composición general, lo que vemos son planos que están llenos y planos que se vacían; planos de movimiento y planos de quietud. Una puerta abierta que muestra aun otro plano, y una columna tras ella que nos arroja a otro plano, el puro paisaje exterior, un exterior que rodea toda la obra: hay una entrada, el cuadro ventana, y una salida (y viceversa), la puerta paisaje. Paisaje que insinúa aquello que nunca sucedió: la tentación en forma de mujer (sobran los comentarios en este sentido, no así el necesario análisis). Santo Tomás está en un trance místico, algo que sí sucedió y que está bien documentado, asistido por un querubín y un serafín. El *autor* descarta la posibilidad azul para el querubín. Se decanta por la opción amarilla;

en el serafín por el único color posible, el rojo: ambos son parte del fuego del trance místico, de la llama que aún flanea en la entrepierna de la chimenea, llama pro_creativa. Por eso el Serafín se apresta a imponer la cingula de castidad a Santo Tomas, en prevención de pérdidas de tiempo futuras. No es una cingula de castidad, aunque lo aparente, es una cingula de tiempo: aún queda mucho que pensar y mucho que escribir... mucho que entender y otro tanto que trasladar y transmitir. No hay tiempo para otras cosas, las mundanas. *Santo Tomás* fue un filósofo prolífico y un caminante incansable. La cingula es memento de su misión: pensar la creación del mundo y la vida que surgió en él, su desarrollo y extinción casi. Hay en la Suma Teológica un lado otro del origen de las especies de Darwin, teoría por venir, y de Aristóteles, una física germinal.

Personajes frontales y personajes en escorzo -la chimenea-, porque los planos frontales también se doblan si ponemos intención en ello: Santo Tomás cae arrebatado en un intento por parte del autor de forzar un movimiento que lleve nuestra mirada a dos lugares de manera simultánea: la escritura no escrita, ya comentado, y la cruz de ceniza, en el límite mismo de la imagen, con la chimenea en un escorzo *bizarro*, de la que también he escrito, para de ahí llevarnos a la mujer que huye o pasa por allí (las dos opciones son factibles, se superponen a día de hoy. Alguien nos tiene que devolver la mirada y alguien debe cargar con la culpa: el alma del hombre y la carne de la mujer (sin comentarios). Adán, Eva y el *pecado original*, como distracción de lo que está en primer plano, la escritura que habrá de reflejar la Gracia y Gloria de la creación, contrapuesta por el aspa, que todo lo agita, con la mujer (Eva), las criaturas de Dios y también sus entelequias (que lo son todo de principio a fin). En todo esto hay muchos elementos que son abstracciones, generalidades, intuiciones, dispersión de conceptos, que nos obligan a descifrar e interpretar, asumiendo que lo que extraemos de la verdad en pintura, su realidad, es, ante todo probabilidad y su cálculo, información esparcida en el tiempo que la alegoría condensa.

Tomás de Aquino (Adán) lo es, criatura de Dios. Los accidentes de la sustancia, entre otras muchas cosas que la Gloria potencia, incluido el libre albedrío, que es Naturaleza y Poder Cognitivo para *Santo Tomás* en su Teoría del Conocimiento, son entelequias que tienen como fin ellas mismas: herramientas y elementos del diagrama. Pero la entelequia que muestra en todo su esplendor la Gloria misma de la creación es el MacGuffin, **f**, ideado, conceptualizado y realizado por Velázquez en la mitad de su vida, misma edad con la que Dante se adentró en la selva oscura y camino de la mano de Virgilio por la geografía teológica. Muchos años antes de morir por *complicaciones médicas resultantes de una infección en la vejiga* a los 61 años. Hay algo fálico y prostático en la obra, también *matricial*. Es posible que el último cuadro pintado por Velázquez, el sutil, escueto y parco retrato de Felipe IV, datado en 1655 y pintado después de su segundo viaje a Italia (una nueva coincidencia) sea una renuncia a todo lo que hay en *Santo Tomás* (o como se quiera titular) y en obras anteriores al retrato regio

final realizado por el artista sevillano. *Santo Tomás* podría ser, lo dije antes, *testamento y epitafio antes de tiempo*, alegoría de toda una vida por vivir, trasmigración de las almas, metempsicosis en pintura, como el *Cuadrado Negro* (■) de Malevich (1915) lo es, o las Teorías de la relatividad especial (1905) y General (1915) de Einstein lo son; como el suicidio por ahorcamiento de Boltzman lo fue, *metempsicosis en ciencia*. Todo esto orbita en el sistema de la pintura de Velázquez, pura complejidad visionaria Barroca.

En definitiva, la entropía, que, en teoría de la información puede ser pensada como la cantidad de información que contienen, o pudieran haber contenido, e incluso contendrán, los símbolos, las metáforas... las alegorías construidas y usadas, la vida y obra de artífices, las almas de sujetos y objetos, sus entrelazamientos, todo ello, absolutamente todo, expuesto a análisis, probabilidad y desvelamiento por desenfoque y aproximación a la *singularidad*.

Somos arrojados al mundo y caemos extasiados ante la inmensidad de un universo que se enfría con lentitud mineral, pensando con *cierta melancolía que todo lo que sube, baja*.

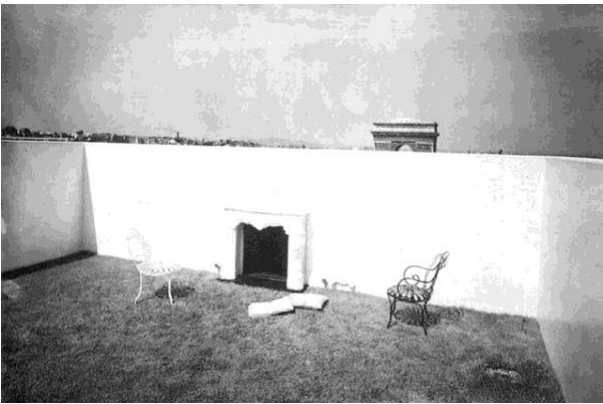
Síndrome de Estrés Postraumático -SEPT, tal y como apuntaba al principio de este ensayo.

Referencias propias y ajenas.

- | Diego Velázquez (1599/1660). "La tentación de Santo Tomas de Aquino". 1632/33.
- | Charles-Édouard Jeanneret-Gris (Le Corbusier) (1887). Azotea del apartamento de Charles Beistegui. París, 1930.
- | Vija Celmins (1938). "Heater". 1964.
- | Edward Ruscha (1937). "No end to the things made out of human talk". 1977.
- | José Maldonado (1962). "Los 7 durmientes". 1992.
- | José Maldonado (1962). "Chimenea". 1993.
- | Jordi Colomer (1962) Monique. 1992.
- | José Maldonado (1962). "Alegoría". 1994.
- | Juan Muñoz (1953) Mobiliario VII 1996.
- | José Maldonado (1962). "Alegoría MacGuffin". 2023.



| Diego Velázquez (1599/1660). "La tentación de Santo Tomas de Aquino". 1632/33.



| Le Corbusier (1887). Azotea del apartamento de Charles Beistegui. París,1930.



| José Maldonado (1962). "Chimenea". 1991. Colección Fundación Helga de Alvear.



| Vija Celmins (1938). "Heater". 1964.



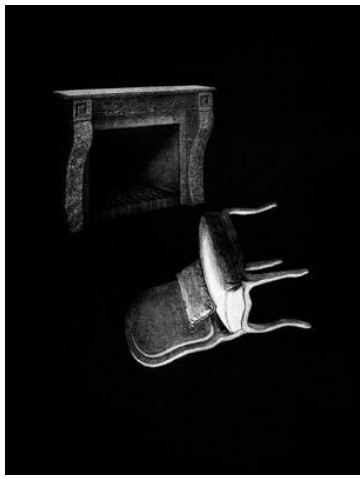
| Edward Ruscha (1937). "No end to the things made out of human talk". 1977.



| José Maldonado (1962). "Los 7 durmientes". 1992. Colección La Panera. Lleida



José Maldonado (1962). "Chimenea". 1993. Colección La Caixa. Barcelona



Juan Muñoz (1953) Mobiliario VII 1996. 165 x 125 cm. Edición: 15, 5PA, 1HC



Jordi Colomer (1962) Monique. 1992. Bois et plâtre. 110 x 120 x 100 cm



| José Maldonado (1962). "Alegoría MacGuffin". 2023.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anceschi, L. (1991). *La idea del barroco. Estudios sobre un problema estético*. Tecnos.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway*. Duke University press.
- Compagnon, A. (1993). *Gato encerrado. Montaigne y la alegoría*. Acantilado.
- De Aquino, T. (1274). *Suma Teológica*. Internet archive.
- Deleuze, G. (1998). *El pliegue*. Paidós.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Editorial Cactus.
- Flynt, H. (1962). *Concept art*. <https://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>
- Morton, T. (2001). *Astronave*. Holobionte ediciones.