

FUERA Y DENTRO: LA CÁMARA DE DESCOMPRESIÓN

Si, llegados a Alarcón, entramos en el castillo reconvertido en parador, nos trasladamos de golpe a la España de fines del siglo XIII y principios del XIV, cuando "don Juan, hijo del muy noble infante don Manuel", hermano de Alfonso el Sabio, urdía en ese castillo la partida que le enfrentaba al joven rey Alfonso XI por haber afrentado a su hija negándole el matrimonio ya concertado, al tiempo que anotaba los ejemplos y proverbios que acabaría de redactar en Salmerón el lunes , doce de junio de 1335: *et pues así es, en esto fago fin a este libro:* el conde Lucanor.

Pero la distancia temporal no mengua la contundencia del mundo que en Alarcón *percibimos*. Las torres defensivas, prismas pentagonales precisos que no defienden ya sino su propia afirmación escultórica; los lienzos ocres de los recintos amurallados; el meandro verdoso del río en el tajo; las cuatro iglesias que encuadran el conjunto de casonas medievales. Es un mundo de *objetos* que percibimos recortados, persistentes en el flujo del tiempo. Se nos aparecen en visiones parciales y fugitivas, pero, aunque nunca saturen nuestra intuición, nuestra intención, apoyada por el lenguaje, estabiliza ese mundo de objetos que se nos muestran de golpe, ahí *fuera*, idénticos a sí mismos y medidos por el tiempo uniforme y continuo del reloj.

Puede que, fascinados por lo que vemos y recordamos -tal vez el Toledo del Greco- nos recreemos en una "primera visión", casi puramente sensorial, *expresiva*, como cuando en un paisaje nos vemos subjetivamente implicados, pero, a medida que avanzamos hacia la plaza donde esperamos visitar la iglesia de San Juan Bautista y contemplar sus pinturas, los *objetos* se distancian en una "segunda visión". Los

reconocemos como lo que está *ahí* y *ahora*, un mundo de cosas percibidas como marco de mi acción.

La iglesia de San Juan Bautista es un templo herreriano desacralizado, de líneas equilibradas y puras, y nos disponemos a conocer las pinturas contemporáneas del artista Jesús Mateo. Cuando era un recinto sagrado, tanto los *profanos*, los de *fuera* del templo, como los *fanáticos*, los servidores *internos* del templo (*fanum*), entraban y salían por la misma puerta, que comunicaba el mundo humano y el divino. Pero ahora, cuando es un hueco desacralizado, dedicado al arte, por muy aurático que quiera ser, la comunicación entre el mundo exterior de los objetos y el *interior* de los fenómenos, ha variado.

Ya no hay puertas, sino válvulas de sentido único. Entramos por una puerta maciza de madera, de exquisito diseño, que semeja la de una extraña caja fuerte, y no directamente al espacio del templo, sino a la antigua sacristía, convertida en cámara de descompresión, y saldremos de nuevo al exterior del mundo de los objetos percibidos por la antigua puerta de los fieles.

Esa cámara intermedia nos permite aliviar la "presión intencional" del espacio exterior de los *objetos*. Apenas somos capaces de distinguir los diedros que forman suelo y paredes, uniformados por un mismo color lechoso, blanquecino. Diríase que se nos somete a una situación de privación sensorial como si, en un brusco descenso de la tensión ocular, perdiéramos la visión de las cosas y un blanco elegante y uniforme cegara toda posibilidad intencional. O también pudiera decirse que, como especulan los físicos, esta cámara es un vacío cuántico, la situación de un campo en el que se han ido amortiguando todo tipo de fluctuaciones y excitaciones, permaneciendo sólo una vibración residual: el propio campo: el vacío de los objetos del exterior.

De este modo, remitida la presión de la percepción, accedemos

al *interior* del templo, al hueco sacro decorado. En la anterior situación "religiosa" habiéramos encontrado tal vez pinturas barrocas que narrasen, por ejemplo, la vida del santo titular con sus episodios principales: la penitencia en el desierto, el bautismo del mesías, el encierro por Herodes y el asedio de Salomé, la cabeza separada .

Habrían sido pinturas más "religiosas" que "sacras", más modernas y autónomas que culturales y heterónomas.

De modo muy oportuno, las actuales pinturas contemporáneas enlazan más con los problemas del arte sacro que con los del arte moderno: por una parte, el hueco sagrado con su impresionante soporte y su formato envolvente, al imponer sus condiciones, sale al paso de la crisis actual de la pintura, y, por otra parte, el hundimiento de la figuración representativa resucita las cuestiones debatidas en torno al " icono" : la circunscripción de lo invisible.

Efectivamente, cuando nos desplazamos por un suelo que continúa con su tono neutro el ambiente de la cámara intermedia, nos vemos envueltos por unas pinturas cálidas, que no representan las formas del cuerpo del Precursor, sino un complejo repertorio de morfologías extrañas de seres vivos. Pudiera suponerse que responden a formas de cuerpos eslabones del proceso evolutivo, o a formas resultantes de disecciones de organismos actuales; pero, en ambos casos, se trataría de *representaciones* y, en cuanto tales, nos devolverían al mundo de la percepción, expulsándonos del arte contemporáneo. Definitivamente parece que no se ha pretendido desplegar un atlas anatómico ni uno paleontológico. Más bien empezamos a pensar que, a partir del cuerpo del Precursor, se ha llevado a cabo un análisis, un *regressus*, desde el cuerpo humano vivo que percibimos como un ser físico entre

otros, a los diferentes niveles del cuerpo imaginario, del cuerpo expresivo y del cuerpo interno, indiferenciado e insituable. Como si el cuerpo del Precursor en su carrera hacia el cuerpo glorioso del Mesías exhibiese las etapas de su desintegración.

Paseamos por el hueco buscando una *orientación*, pero ninguna de las zonas pintadas entre los arcos fajones funciona como centro de referencia, y unas morfologías nos remiten interminablemente a otras en círculo. Sólo queda la referencia inmutable de la arquitectura: ábside, arcos, capillas, y ese espacio fijo perceptivo euclidiano pone más de manifiesto el desencaje del otro espacio fenoménico. Mientras que dominamos la estructura herreriana como un objeto geoméricamente limpio, las morfologías fenoménicas nos sobrecogen.

Tememos que los anguos fantasmas sagrados nos están pasando factura, pero nos tranquilizamos pensando que estamos más bien en la caverna de Platón: en una variante de la caverna de Platón en la que los esclavos ya no están atados jugando *alegres* a ver quién controla mejor el desfile de las sombras fenoménicas, sino que "libres" *sufren* vagando por la caverna al comprobar que no hay manera de encardinar las pinturas fenoménicas en el mundo de los objetos, y que no pueden saber qué es lo que les envuelve. Y esa imposibilidad suscita terror.

"El puro y simple estar ahí sin determinación alguna ni de género ni de forma, aparece al que lo ve así como un monstruo que suscita espanto", dice Schelling. La oscilación entre lo que parece y lo que aparece, desasosiega hasta el espanto. En el comienzo de la primera Elegía de Duino, Rilke confirma que lo bello es el comienzo de lo terrible en la medida en la que todavía lo podemos soportar, y que lo admiramos porque indiferente rehusa aniquilarnos.

Las pinturas nos devuelven la intención de la mirada objetivante, y al exceso de nuestra pretensión significadora responden con el exceso de una oscilación entre lo que parece y lo que aparece. No son tanto sombras vagas de la caverna platónica

(las *eikónes* que parecen verdaderas) cuanto *pseudoobjetos cerrados* que impugnan la objetividad del exterior. Se trata de un experimento paralelo al de Platón en la República. Consiste también en un análisis a partir de las apariencias, pero que no se remonta filosóficamente por las hipótesis *dianoéticas* a los principios *noéticos*, sino que el artefacto material y cerrado de la pintura, llevando al límite el proceso perceptivo, lo invierte ; y libera, por decirlo así, las sensaciones fenoménicas de su anclaje en el mundo convencional y general de los objetos. Al igual que en una audición musical hay un primer salto de la partitura física y de los sonidos puramente físicos (en el registro del cuerpo externo) a la "forma" artística (en el registro del cuerpo expresivo), y un segundo escalón que acaba en la experiencia estética, el libre juego de las síntesis pasivas (en el registro del cuerpo interno), aquí también, supuesta una cierta competencia, las pinturas son primero interpretadas (como la orquesta " interpreta ") y luego experimentadas, cuando el yo pierde la iniciativa y queda perdido, "incluido" en el proceso.

Suspendemos nuestra divagación teórica y seguimos deambulando por el hueco del templo, solicitados por las extrañas formas biológicas que unas veces parecen abrirse al *espacio* de la disección y otras al *tiempo* de la evolución, y experimentamos cómo lo que ocurre en realidad es que progresivamente se está quebrando el armazón del tiempo continuo y el del espacio euclidiano que ampara los objetos del exterior.

Si la brocha del artista fue manejada por el cuerpo físico del pintor, pero dirigida por su cuerpo interno, también ahora ya no son mis ojos los que perciben algo en un tiempo continuo y un espacio dado, sino que es mi cuerpo interno el que lo hace, y en una *fase* de presencia que no es un *presente*, y desde un *punto nulo*, no situable en un espacio dado.

El presente continuado que, como un reloj, ajustaba en el *exterior* en cada momento un sentido definido a un objeto determinado, ahora, al desvanecerse los

objetos y difuminarse su sentido, aflojan el presente que se distiende en una *fase*. Literalmente, cuando la "forma" entera del conjunto de pinturas resuena como una sinfonía de colores, yo indago cuál puede ser el sentido de la nueva situación, y oscilo entre un "ya no ... pero todavía" en el que el pasado no se desvanece porque alberga todavía una esperanza de futuro, y un "todavía no ... pero ya", en el que lo futuro no se pierde porque conserva lo que el pasado ha logrado (Richir). Y siento que la fase temporal en que vivo en el *interior* tiende a superponerse a la *fase de la forma* de la obra de arte que resuena para mí.

También el espacio se desencaja. Mientras que yo puedo definir unas coordenadas que relacionan mi posición con el espacio arquitectónico del templo, esto no es posible con relación a las pinturas fenoménicas.

Al igual que en un paisaje el horizonte se desplaza conmigo porque no domino la totalidad (no hay un plano y estoy "perdido") , ahora , al desplazarme por el templo, voy de unas pinturas a otras pinturas adyacentes sin referencia posible a la totalidad. No me sitúo en un espacio previo dado, que sería una estructura de coordenadas transparente, sino que me muevo de una zona a otra zona vecina como un punto nulo. Desanclado del espacio objetivo no me sitúo en un punto cero frente a una totalidad, sino que me siento un centro nulo que se orienta y que organiza "su" espacio, más acá del espacio perceptivo.

Decididamente he llegado a una situación en la literalmente me siento perdido. Desprovisto de un presente puntual, ni siquiera estoy presente a mí mismo, sino que me debato en una fase que me desborda y me *incluye*; y desprovisto de unas coordenadas que totalicen, me veo expulsado del espacio de las cosas. Siento que en esta posición de *inclusión* de mi yo, estoy olvidado de mí mismo y perdido, sin referencias objetivas. En el interior de la caverna que fue sagrada está ocurriendo

en mí lo que los libros de estética llaman vagamente libre juego, experiencia estética, en un registro, el del cuerpo interno, en el que, sin posibilidad de consolidar significaciones ni sedimentar sentidos, me veo sometido al vaivén de las síntesis pasivas. Es un vértigo al que contribuye la neutralidad del suelo, pero que se interrumpe periódicamente por el anclaje de los arcos de piedra caliza que me remiten al *exterior* de los objetos tranquilizadores. Y en esa oscilación se me revela la polaridad entre el espacio de las cosas que totaliza y los fragmentos de las pinturas que se bastan.

Pienso entonces en la escena de *Fin de partida* de Becket, cuando Clov otea por la ventana y pregunta a su dueño Hamm, ciego y parálítico: "¿Hay algún sector que te interese en especial? ¿O todo, simplemente?". Escena que Adorno comenta así: "la contemplación de una célula de la realidad vale lo que todo el resto del universo. La totalidad puesta simplemente por el sujeto es la nada" . Y entiendo entonces que un fragmento de una obra de arte -un torso- puede seguir siendo una obra de arte (una "forma"), pero que un trozo de una cosa está predestinado a la basura.

Siento que hay que poner punto final al experimento. Anticipo el alivio de volver al *exterior*, al mundo definido y confiado de los objetos, recortados y situados frente a mí, a los que reconozco y domino. Y mientras voy hacia la válvula que me devuelve al exterior (la antigua entrada de los profanos), voy pensando que quizás las morfologías biológicas de las pinturas que revisten el hueco desacralizado no responden tanto a una especie de despiece artístico o análisis estético del cuerpo del Precursor, titular del templo, cuanto a las fases mismas del *regressus del cuerpo* (del artista y del receptor) en el proceso de la experiencia estética, y que va, desde la

percepción del artefacto como cosa cerrada (cuerpo *externo-externo*) en el espacio-tiempo objetivo (1), al cuerpo insituable y perdido en los fenómenos en cuanto tales (cuerpo *int:erno- interno*) de la experiencia estética (4) , pasando por el cuerpo *externo-interno*) (las imágenes que median entre los dos tiempos) (2) , y por el cuerpo *interno-externo* (el registro de la expresión, donde tiene lugar la "interpretación" - y la "escucha" - de la obra de arte en cuanto "forma" (3).

En cuyo caso serían estas pinturas un tipo de obra de arte "autorreferencial", cuyo *tema* es el *propio proceso* del arte. Y pienso que grandes obras de arte de todos los tiempos han llevado a cabo esta singular "reflexión". También Juan de Yepes en su *Noche oscura* trata de la salida nocturna del sujeto poético, cuando está su "casa sosegada" (sus percepciones neutralizadas), y de cómo después de dejar su "cuidado" (sus preocupaciones y solicitudes objetivas) "entre las azucenas olvidado", acaba perdido, perdida (porque es un sujeto femenino), "amada en el amado transformada".

Y también Rilke, en sus elegías, cuenta el regreso a lo *abierto* a partir del trauma que significa el encuentro con el artefacto, "la belleza terrible":

con ojos plenos la criatura mira
lo abierto. Pero nuestros ojos
están invertidos y colocados en torno
como trampas, de su salida libre.
Lo que está fuera sólo lo sabemos
por el rostro del animal, porque muy temprano
invertimos al niño y le forzamos a que mire
las formas hacia atrás, no a lo abierto.

(en la terminología de Rilke lo abierto, fuera, es el término del *regressus*, y no alude al tramo del *progressus*).

Cuando la válvula me expulsa del interior me siento como el esclavo que, "vuelve allá abajo a ocupar de nuevo su mismo asiento", y que se dispone a competir con sus antiguos colegas, pero con armas distintas, porque ve los objetos de siempre con otra luz. Son los mismos objetos, pero son diferentes. (También el *aria* final de las variaciones Goldberg, por ejemplo, es exactamente la misma que la inicial, pero tras las treinta variaciones se analiza y reconquista la "verdad" del *aria* inicial, que ahora suena diferente).

Al recuperar las cosas de *fuera*, de Alarcón, no sólo las "percibo", ahora las "siento". He conseguido tener, por instantes, de lo ya visto, de lo muy visto, a contrapelo (*regressus, anábasis*), por fin y paradójicamente, una "primera visión ". Y Mientras camino hacia el otro extremo de la población, veo el prisma pentagonal de la torre defensiva como una escultura que sigue poniendo la proa a la destrucción del tiempo, y releo los proverbios del conde Lucanor : " de mal seso es el que dexa et pierde lo que dura et non ha precio por lo que non puede aver término a la su poca durada ".

Guadarrama (Madrid) , mayo de 2002.

Ricardo Sánchez Ortíz de Urbina

Catedrático de Historia de la Filosofía y Estética

Profesor Emérito. Universidad de Valladolid