

Las marejadas del alma

*El mundo es más profundo
de lo que el día piensa.
(Nietzsche)*

Los caminos de la creación son tan tortuosos como los de la vida, ambos siguen el mismo patrón de nuestro caminar condicionado por el relieve geográfico de las tierras transitadas: llanos y montañas en los que las bifurcaciones de nuestros pasos vienen dadas por los obstáculos con los que nos vamos topando a lo largo de nuestra trayectoria. Quizás por este motivo Nacho Lobato había pensado titular esta exposición Puertas y umbrales; puertas entendidas como agentes metafóricos no sólo de las aberturas mentales que en el arte permiten franquear una serie de niveles conceptuales distintos dentro de un mismo acto creativo, sino también de estas “ventanas de la comunicación” que los artistas suelen dejar abiertas en sus obras para expresar de una manera más o menos explícita el sentir de su propia vida.

Pero, con el cambio de este primer título por el nuevo, Fragmentos de inviernos, nos viene de repente la sospecha de que en esta interesante exposición el artista ha querido abrir aún más esas ventanas por donde se filtra su estado anímico como persona o, dicho de otro modo, de que ha querido dar más importancia a los obstáculos que condicionan su trayectoria vital que a los que tiene que superar en su labor de creación artística. Y es que por “invierno”, cuando se habla de la existencia humana, debemos entender que nos referimos no sólo a la última etapa de la vida, a esa vejez que no consigue volver a calentar sus arrugadas manos ni siquiera bajo el pleno sol del verano, sino también a espacios de tiempo de la vida “congelados”, llenos de angustias y amarguras, y que T.S. Eliot, al principio de su Tierra baldía ⁽¹⁾, hacía incluso prolongar hasta el principio de la primavera:

*Abril es el más cruel de los meses, engendra
Unas lilas que emergen de la tierra muerta, mezcla
Recuerdos y deseos, despierta
Con sus lluvias de primavera las inertes raíces...*

Ahora bien, una vez aclarada la importancia de esta referencia a Eliot respecto al nuevo título de esta exposición, nunca deberemos perder de vista esa primera referencia a las puertas en nuestro análisis de sus obras, pues están presentes implícita o explícitamente en muchas de éstas. La función de las puertas no sólo debe entenderse como lugar estratégico de la comunicación (el hacer ver) y del tránsito de las ideas, sino también como elementos constructivos necesarios a la reflexión perspectiva propia de los grandes pintores del Renacimiento, a cuyos cuadros Nacho ha querido rendir homenaje en algunos de los suyos (véase por ejemplo su cuadro La Duquesa de Urbino que, sobre el tema del paisaje y de la fuga perspectiva, debe interpretarse a partir de su clara relación dialéctica con la obra de Piero Della Francesca).

En ese apartado relativo a la composición y a la técnica, también cabe insistir en la función de los fondos de los cuadros tratados con pan de plata. Obviamente se trata de un guiño a esos fondos dorados que los primitivos bizantinos y medievales utilizaban en sus cuadros para dejar claro que no les estaba permitido dedicarse a otra cosa sino a la representación de lo sagrado. También para Nacho la plata de sus cuadros significa un alejamiento radical de lo humano, de lo terrenal, pero no para situarlos en el campo de la mística bizantina, sino en el de la trascendencia de la filosofía del ser mediante una elevación espiritual muy propia de la filosofía zen. Como metal precioso puede que la plata esté menos valorada que el oro, pero lo que su aspecto metalizado nos dice en estos cuadros es que el mundo, tal como lo veía Nietzsche, “es más profundo de lo que el día piensa” ⁽²⁾; el secreto de nuestra imagen reflejada en un espejo no proviene de la luz que nos rodea, hay que buscarlo en su lado opaco, tras la capa de azogue que sirve de reflectante: “El interior de todos los espejos se deja ver mediante las apariencias externas – dice el poeta persa Mirza `Abdolqâder– y si para nosotros la visión resulta lejana, debemos intentar comprender su veladura”.

Por tanto, además de cumplir con esa importancia que los pintores actuales han de dar a los fondos pictóricos partiendo de la lección de los grandes expresionistas abstractos americanos, la plata resulta ser ese plus de profundidad que la luz de nuestra común inteligencia nunca llega a atravesar, pero que nos sirve al menos para intuir que en estos cuadros siempre se esconde algo más de lo que la pintura nos deja ver. Y, puestos a profundizar hipotéticamente en esa opacidad plateada, la primera idea que se nos ocurre es que el ambiente gélido que logra el artista con esos fondos plateados debe tener mucho que ver con su intención de que los cuadros de esta exposición sean unos “fragmentos de inviernos”. Los apuntes de Nacho nos permiten delimitar un campo de conceptos previos en el que estos fragmentos fueron enmarcados: aislamiento, colapso, angustia, catarsis, explosión, caos, ensoñación y euforia son las variables de un mismo discurso dedicado a reflexionar sobre nuestra existencia, sobre nuestra condición de simples mortales a la que sólo podemos oponer una vana rebeldía o una sumisión balsámica canalizada mediante impulsos espirituales.

Quizás la obra más representativa de esta reflexión sea el tríptico titulado *Última partida* en el que los lados nos muestran una representación de cigüeñas colocadas sobre su nido, mientras que la parte central está compuesta por palabras distribuidas de arriba abajo en el espacio, a modo de poema polifónico. Pero, si con estas palabras el artista expresa su deseo de librarse de su llanto mediante la recuperación de su risa, o comenta que las cigüeñas juegan con su voz y la alzan en su vuelo, ¿porqué no se ven esas aves volar por el cielo, puesto que, tal como leemos, parecen ser la clave de su liberación del llanto y del vuelo de su voz? Entre las mil y una maneras de conducir al espectador hacia una acertada interpretación de cualquier obra artística, el recurso a la simbología parece, por supuesto, altamente necesario. Pero tampoco se debe prescindir en ningún caso de los datos objetivos. Y lo objetivo, en lo que respecta a las cigüeñas, no es esa leyenda rosa que nos las presenta como voladoras idílicas que permiten viajar a los bebés desde París hasta el lugar en que van a nacer, sino los problemas medioambientales creados por la excesiva proliferación de estas aves que, por razón de comodidad, prefieren llenarse el buche en los basureros con nuestros desechos domésticos, en lugar de ir a cazar insectos, caracoles y ranas a los prados y ala orilla de los arroyos.

A título de ejemplo para las demás obras de esta exposición, puesto que resulta imposible estudiarlas todas con detalles por falta de sitio, arriesguemos pues una tentativa de interpretación de esa *Última partida* en la que no se descuidarán ni los recursos simbólicos, ni los objetivos. Aunque aparentemente lo desmientan las palabras de la parte central, las cigüeñas participan en este cuadro sobre todo como aves de rapiña. Este carácter negativo de las cigüeñas es lo que permite al artista utilizarlas en su obra como metáfora de nuestra condición de mortales en esta tierra de penas y dolores a la que, dice el poema, le han secuestrado su risa y le hacen llorar. Pero si estas palabras están organizadas a modo de poema es porque ante lo irremediable, o mejor, ante lo más injusto y degradante, lo más trágico y absurdo, la poesía siempre será el recurso de la esperanza. Dice Maurice Blanchot: “La esperanza, identificada casi en su totalidad con la poesía – de ahí que la realidad de la poesía sea la de una esperanza – aparece, naciendo de ella misma, como el don que ella nos ofrece”⁽³⁾.

No cabe duda de que estas consideraciones de Blanchot se inspiran ampliamente del ensayo de Yves Bonnefoy, *El acto y el lugar de la poesía*, donde la palabra aparece aún más imprescindible para que haya esperanza: “Cuando uno debe tener valor, como se suele decir a alguien golpeado por la desdicha; cuando debemos afrontar la ausencia de un ser (la última “partida”, como sugiere Nacho), encarnarnos con el tiempo que nos ha engañado, con el abismo que se abre en el corazón mismo de la presencia, o de la espera, no sé, es a la palabra a la que acudimos como a un lugar preservado. La palabra es el alma de lo que nombra, y así nos aparece, con su alma para siempre intacta”⁽⁴⁾. En este cuadro de Nacho las palabras poéticas vuelan, las cigüeñas no o, al menos, aún no. Se limitan a estar allí presentes, con sus alas replegadas y en su nido, sin embargo su potencia voladora “en reserva” es enorme, e intuimos que esa potencia es el motor metafórico del que se sirve Nacho para expresar la posibilidad de cualquier esperanza. Pero esa esperanza sólo será posible, según Blanchot, “en la medida en que ésta pretenda darnos, en el futuro de una promesa, lo que ya está. Y lo que ya está es la presencia. Pero la esperanza no es más que una esperanza. Sólo hay esperanza cuando, lejos de cualquier captación presente, de cualquier posesión inmediata, ésta se remite a lo que está por llegar y quizás nunca llegará, y la esperanza habla de la llegada esperada, de lo que aún es sólo esperanza”⁽⁵⁾.

Tampoco hay esperanza si no va acompañada del rechazo, de la negación de lo evidente, de lo más irremediable como es la muerte. Lo que se “juega” en La última partida es la posibilidad de una esperanza ganadora, basada en un vuelco del concepto de nuestro propio fin, mediante la introducción en la mente de la negación propia de la muerte, para que en esta negación desaparezca cualquier forma inerte de la mente y para que ésta se transforme siempre en otra cosa. El lenguaje es de naturaleza divina, no porque al nombrar las cosas las eternice, sino porque, como dice Hegel, “a lo que nombra le da un vuelco para transformarlo en otra cosa” ⁽⁶⁾. La idealización de la muerte nos permite concebirla no como la disolución inmediata en la que todo desaparece sin mente, sino como esa famosa muerte que es el principio de la vida espiritual. Conclusión de Blanchot: “nos encontramos pues ante lo que debemos llamar “el gran rechazo”, rechazo de tener que detenerse ante el enigma que resulta ser lo extraño del fin singular” ⁽⁷⁾.

Tras la esperanza y el rechazo, el último eslabón de esta cadena de conceptos de los que se nutre el presente análisis de La última partida es la evasión, una necesidad que nace de la negación de la condición humana mediante una fuga de nuestro propio ser entendido como cárcel y que resulta tan imperiosa como dolorosa su insaciabilidad. Es ahí donde la potencia voladora de las cigüeñas se vuelve indispensable. Pero cuidado, las alas de nuestra liberación sólo podrán desplegarse si conseguimos no meternos antes en la maraña de nuestras particulares crisis esquizofrénicas que pueden resultar tan densas, tan inhóspitas que nada puede entrar ni salir de ellas, tal como lo expresan en esta exposición los cuadros titulados ¿Cuándo llega esta primavera?, Marañas que impiden ver el cielo y Desde esta mitad ⁽⁸⁾. Escaparnos de la opresión exterior que nos rodea no es lo mismo que hacerlo de nosotros mismos. La propensión hacia el devenir, hacia lo que tenemos delante de nosotros y que está siempre contenido en el impulso vital señala, como dice Lévinas, a un ser abocado a una carrera ⁽⁹⁾. Pero el cumplimiento de nuestro destino resulta imposible si no somos capaces de escapar de nosotros mismos para seguir adelante.

Es posible que de esta noción de impenetrabilidad e incomunicación nos hablen también los cuadros cuyo motivo principal es el autorretrato, pues este género ha sido siempre utilizado para plasmar la perplejidad de la mirada artística ante la imposibilidad de llegar a escudriñar por completo esos secretos existenciales del yo escondidos detrás de la fisonomía. En este sentido, parece claro que la malla metálica presente en el primer plano del cuadro titulado Autorretrato tiene por función representar esa limitación impuesta al artista, esa frustración de no llegar a dilucidar quien es esa persona que se esconde tras la impermeabilidad de su propio rostro. Sin embargo, los autorretratos Re-flexión e Inconsciente-mente, Consciente-mente parecen contruidos no sólo a partir de esa imposibilidad de llegar hasta el fondo del ser, sino también inspirándose en la antinomia formada por la mirada hacia afuera y la que dirigimos hacia adentro de nosotros mismos, según las reflexiones de San Agustín. Para el obispo de Hipona, el hombre no debe abandonarse en el goce que le proporciona la contemplación de la naturaleza mediante el ejercicio de una mirada hacia afuera (foris), debe al contrario limitarse a cumplir con su deber que es la meditación mediante una mirada hacia adentro de sí mismo (intus) ⁽¹⁰⁾.

No cabe duda de que esa meditación evocada en estos autorretratos es la misma que le ha permitido a su autor elaborar esta compleja e interesante cadena de conceptos que dan sentido a estos Fragmentos de inviernos, es decir, en ella no solamente están virtualmente incluidos todos los eslabones de esta cadena, sino que además la cierra como para formar un anillo. Tras los ojos cerrados del artista se golpean las imágenes de estos Fragmentos como si estuvieran agitadas por la misma fuerza rítmica que hace que bailen en nuestros oídos las palabras del poeta sevillano Carmelo Guillermo Acosta:

*Y anuncio marejadas con fuerte marejada
y puede que se salga de curso el corazón
no es por inquietarte pero es lo que hay
porque ya no te tengo aquí en esta hora.*

Por Michel Hubert Lépicouché
(miembro de la sección francesa de AICA)

Notas:

- (1) T.S. Eliot, *The waste Land, The Burial of the Dead*, in *Poésie*, Les Éditions du Seuil, París, 1976. Publicación bilingüe anglofrancesa. Pág. 56. Traducción al español de M.H.L.
- (2) Citado por Maurice Blanchot in *L'entretien infini*, Les Éditions Gallimard, París, 1980. Pág. 243. Traducción al español de M.H.L.
- (3) Maurice Blanchot, *opus cit.*, pág. 57.
- (4) Yves Bonnefoy, *L'improbable et autres essais, L'acte et le lieu de la poésie*, Les Éditions Gallimard, París, 1983. Pág. 107.
- (5) Maurice Blanchot, *opus cit.*, pág. 58.
- (6) Citado por Maurice Blanchot, *opus cit.*, Pág. 49.
- (7) Maurice Blanchot, *opus cit.*, pág. 49.
- (8) Curiosamente, este aislamiento del ser encerrado en sí mismo que Nacho expresa mediante la figuración de unas marañas formadas con ramas de árboles, Gaspar David Friedrich lo expresó de una manera totalmente opuesta pues famosos son sus cuadros abiertos, con un horizonte lejano, en los que la angustia existencial está representada por la presencia de la figura humana, siempre de espaldas y ensimismada en su contemplación de un universo que le sobrepasa.
- (9) Emmanuel Lévinas, *De l'évasion*, *biblio essai* N°4261, Le livre de poche, París, 1998. Pág. 97.
- (10) Augustin Berque, *El pensamiento paisajero*, Edición de Javier Maderuelo, Paisaje y Teoría, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009. Pág. 18.