

Obras sin mirada, obras odiosas

Oscar ALONSO MOLINA

«Nadie puede conservar su soledad si no sabe hacerse odioso»

E.M. CIORAN

RESUMEN

El artículo «Obras sin mirada, obras odiosas» realiza una aproximación a los aspectos de autoreferencia y elipsis comunicativa que evidencian numerosas obras del arte occidental.

A través de una serie de ejemplos bien conocidos, que arrancan del siglo XVI italiano y alcanzan nuestros días, el autor intenta forzar una lectura metafórica que resalte las concomitancias entre ciertos procesos endogámicos —tautológicos— de enunciación en la obra de arte y su tónica de inefabilidad.

ABSTRACT

This article makes an approximation of the aspects of self-reference and communicative ellipsis that shows a number of works of western art.

Through a series of well known examples that date from the XVI century in Italy to today, the author tries to force a metaphoric reading that brings out concomitances between certain endogamic processes-tautologic-of statement in the work of art and the topic of indescribability.

PALABRAS CLAVE

Manienismo, Tautología, Elipsis.

KEY WORDS

Manienism, Tautology, Ellipsis.

Nunca estaremos seguros de ser entendidos por un *niño burbuja* en los exactos términos con que nos expresamos: habrá siempre una diferencia, un resto, una sospecha de que la membrana que nos separa irremediamente de

él, a pesar de su apariencia de aséptica cristalinidad, en su filtro modifique de forma sutil pero radical todos nuestros mensajes. Con esa misma incertidumbre de no poder mantener un auténtico cara a cara habremos de recibir sus palabras sin descorder nunca el velo protector, suspicaces siempre de una latencia en nuestra conversación, incluso la más banal y cotidiana, que altere los movimientos de sus labios aunque sea mínimamente y ya no puedan ser leídos nunca más con corrección: «*el cristal utilizado para las paredes de la caja, que estaba dotado de una resistencia a toda prueba, era prodigiosamente fino, y el sonido quedaba velado por este obstáculo delicado y vibrante*», (R. Roussel).

De modo parecido, un empeño constante por defender lo que cuentan de miradas no deseadas parece latir en determinadas obras barnizadas en exceso o protegidas por cristal y metacrilatos; empeñadas en mostrarnos más lo que les rodea y observa con atención, nunca se dejan ver totalmente en cueros y, al modo de los antiguos, siempre habrá un velo —el reflejo de alguna oportuna ventana— que detenga en último momento el placer final de la mirada antes de consumarlo. Y ya en el peor de los casos, acercarse hasta empañar el vidrio con nuestro aliento no mejorará en mucho la situación porque al limpiarlo no veremos sino, con horror, otro ojo gigantesco que nos observa con nuestra misma ansiedad: «*¿cómo hacen frente las cosas a las miradas!*» (W. Benjamin). ¿Qué demonios estará sucediendo allí detrás?

Algunas obras de cuero o metal bruñido, determinadas maderas y vidrio, pero sobre todo las hechas sobre o por espejos parecen adoptar un tipo similar de estrategia («*¡aislamiento de lo infrave!*», observará Duchamp). Attendamos a estas últimas: lo que queda entre su imagen —que no puede ser nunca la obra por ser aquello otro que refleja— y la propia superficie reflectante —que en rigor tampoco lo es— se da en un acontecimiento sin espesor: «*Infrave/ Reflejos/ de la luz sobre diferentes superficies/ más o menos pulidas*».

* * *

Parecen, éstos, problemas que en su esencia nos remiten a algo que se mantiene siempre fuera de nuestro alcance y que de alguna extraña manera nos niega bastándose en su autarquía, en su autismo. Su rechazo inquieta y seduce alimentando nuestro deseo; pero querer ir al fondo de una cosa es una ambición modesta: esto significa sencillamente que no podemos contentarnos con su superficie cuando «*lo más profundo es la piel*» (P. Valéry). Querer ver, que-

rer verlo todo y dar testimonio de que nuestra mirada también estuvo allí, *fuit hic*, desemboca en esa *folie du Voir* expuesta por Ch. Buci-Gluksmann de donde anamnesis y palimpsesto son expulsados.

Edmond Jabès interpreta toda escritura que conduce a sí misma como manifestación de desprecio; y será ese desdén, esta arrogancia patricia la que aboca siempre al silencio y al sueño (Hipnos, hermano de Thánatos) en semejante talante: «y con la tranquilidad de ánimo/ que da el despreciar tan absolutamente/ me dormiré como un niño», le hará decir J. M.^a Álvarez en su poema un William Beckford en el ocaso de su mundo, tras esperanzarle de que «cabezas como las que vienen/ no podrán imaginarme». Siquiera.

¿Se retirarán las obras —tautología, formalismo— para dormir o morir como algunos seres vivos?

* * *

Diana vengó la profanación de su imagen desnuda por Acteón cuando éste, siguiendo el rastro de la caza «errante y con pasos inciertos» —¡extraviado!—, vio «en el agua, espejo de la similitud» (Ovidio) el reflejo de la diosa. Salpicándole con su mano un poco del líquido del estanque, borrando el dibujo, le metamorfoseó en un ciervo —imagen de sus deseos (G. Bruno) y de la mirada de la diosa (Klossowski)— que sus perros devoraron. Por su parte, Narciso, que también en un reflejo acuático veía el objeto de su pasión sin poderlo aprehender, sucumbió ante la insatisfacción que produce aquello que es manifiestamente apariencia —«detrás no hay sino el vértigo de un sentido ausente» (Ch. Buci-Gluksmann)—, cumpliendo la profecía del ciego Tiresias: «vivirá mucho si no se ve a sí mismo». ¿Miraban sus ojos más allá, hacia el fondo de la fuente?

* * *

R. Roussel viviendo encerrado en su *roulotte* con las persianas bajadas..., ciertas habitaciones forradas de corcho (M. Proust) o fieltro (J. Beuys)..., el *studio* de Francisco I de Médici (Florenca, Palazzo Vecchio) diseñado por Vasari y su escuela o los del Duque Federico de Montefeltre en el palacio ducal de Urbino y Gubbio enteramente contruidos de *trompe-l'oeil*... Son éstos minúsculos cofres con la decoración invertida, no más que espacios raptados —«sin espacio propiamente dicho» como ha observado agudamente J. Baudrillard— a un exterior que niegan en su hermético pliegue interno sin correspondencias. Mónadas iluminadas por su propia luz interior (sus tram-

pantojos desarrollan ventanas y perspectivas ilusorias abiertas a dilatados paisajes), que exigen ya un observador íntimo y partícipe pleno de tan artificiosa y completa enajenación; en la que todo punto de fuga se proyecta hacia el ojo del Príncipe sin abatimiento y donde la perspectiva (privilegio del punto de vista: la opinión) culmina su misión de ordenar el mundo dándole un vértice.

Las obras robadas, las perdidas, las que permanecen en la cámara acorazada subterránea de algún banco... Pero también las vueltas contra la pared o embaldadas en el estudio, y las veladas por un paciente criadero de polvo o algún barniz oxidado que esperan durante años para ser enseñadas o restauradas (*Las señoritas de Avignon, el Gran vidrio, Étant donnés...*), participan de una posición no muy diferente a aquellos tesoros del *studiolo* en su retardo, en su ralenti como forma última de mantener su desprecio absoluto: de volverse odiosas a nuestra mirada.

De otra manera, las obras transportadas por autopistas infinitas, las retenidas en la aduana del aeropuerto y la frontera o las que se ofertan por las nuevas redes informáticas (ejemplos de *no-lugar* por excelencia según M. Augé); sacadas de sus casillas, de quicio —desquiciadas—, invierten los términos y, más al modo de la galería barroca en la que el vértigo con el que circulan las piezas es lo que imposibilita su visión, acaban generando una característica parábola de las catástrofes propia de todo acontecimiento sometido a una creciente aceleración. Si la metamorfosis es el tránsito de una forma a otra sin la mediación del sentido, aquí la mirada ya no puede solicitar interpretación y la obra se diluye en «*las condiciones de la exposición ultrarrápida (o apariencia alegórica)*» (M. Duchamp). Deviene un hablar otro.

* * *

Siempre ha habido obras de arte escondidas, guardadas como auténticas joyas de la codicia ajena por el celo de sus propietarios. Reposando en las cámaras más retiradas e inaccesibles de los templos («*cella*», celda) y las criptas algunas imágenes, reservadas para escogidos ojos de iniciados, apenas se han dejado ver a una tenue luz o durante sólo unas horas al año —«*en una gran sala al fondo del todo, algún cuadro que dicen ser el tesoro del monasterio, pero es imposible distinguir el tesoro en ese hueco, generalmente tenebroso incluso en pleno día (...)*»—, manteniendo de este modo todo su poder sin desgaste —«*(...) por lo tanto no nos queda más remedio que intentar adivinar los trazos de una tinta evanescente e imaginar que ahí sin duda, hay una obra espléndida*» (Tanizaki)—. En la defensa de su privacidad incommunicable surge entonces «*la manifestación irrepetible de una lejanía*» (W. Benjamín).

Otras obras certificando su calidad y potencia han acompañado a sus dueños hasta la tumba, logrando así la intimidad deseada por aquel particular que en su testamento pedía, faraónicamente, ser enterrado junto con su más preciada posesión, un pequeño lienzo de Van Gogh; quizá con la sospecha de que su vida no llegó a ser una obra de arte perfecta como la del dadaísta Arthur Cravan, de quien tras salir en 1918 de los Estados Unidos en un bote de remos con dirección a Méjico nunca más se volvió a saber: «*pero, a no ser que le ayude el diablo que le guía, voy a registrar lugares imposibles*» (W. Shakespeare). Cuenta De Chirico que Albert Barnes, coleccionista místico, supo bien de estas de estas cosas.

El origen del mundo (1866), que Courbet pintó para uno de sus clientes habituales, el embajador turco Khalil Bey, y que muestra en un sorprendente primer plano un pubis femenino, es una obra en torno a la cual siempre se ha propiciado un aire de secreto. Poco vista durante décadas (actualmente se puede visitar en el Museo de Budapest), se consideró perdida durante mucho tiempo y parece que uno de sus últimos propietarios fue el psicoanalista Jacques Lacan. Estuvo pensada originariamente para mantenerse oculta por una cortinilla que la cubría y debía descorrerse permitiendo su contemplación. Exposición y desvelamiento de lo radicalmente-otro, de la alteridad misma que Duchamp habría de tener muy en cuenta al darle un irónico «cuerpo», un volumen, en *Feuille de vigne femelle* (1950). Esta obra, el vaciado en yeso galvanizado de la impronta de la zona inguinal en cera o barro de una modelo viva, obtiene su ilusión de identidad al mirarse desde un punto muy concreto (justo el mantenido por el objetivo de la cámara que lo fotografió para la portada del primer número en la revista *Le surréalisme, même*). Y ya sobre *Étant donnés* (1946-1966), otra de sus obras cuyo centro es un sexo femenino, J.F. Lyotard comenta como «*en una organización de este tipo, el punto de vista y el de fuga son simétricos: si es cierto que el último es la vulva, entonces ésta es la imagen especular de los ojos del voyeur. O lo que es igual: cuando estos ojos creen ver la vulva, se están viendo a sí mismos. Un coño es el que ve*». No parece, pues, que hallamos alcanzado ver gran cosa desde el siglo XVI si es en torno a este centro ciego —como en la retina el punto de inervación, «*esa gota de tiniebla*»— donde ha de organizarse la visión.

* * *

La *Madonna del collo lungo* del Parmigianino, *Los Embajadores* de Holbein, los interiores de Vermeer tamizados por una luz proveniente de una ventana —y un mundo— invisibles, *Las Meninas*, *Las señoritas de Avignon*, *One and Three Chairs*, *Picture for woman...*, obras todas que apenas necesitan

ser miradas, solitarias hasta la exasperación y que fuera de sí —furiosas— han cumplido la idea de que «*la autorreferencia al propio espacio de la representación es condición de posibilidad de toda estrategia que aspire a una transformación radical del sentido de experiencia estética*» (J.L. Brea); casi al modo de las sentencias de los pseudoconceptos de Carnap. Obras, pues, que nos definen en nuestra propia contemporaneidad a la vez que nos recuerdan, con su odio y desprecio aristocrático, que «*toda repulsión es, en su origen, repulsión al contacto*» (W.Benjamin) y la mirada una intimidad que ha de merecerse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALTRUSAITIS, Jurgis: *El Espejo*, Miraguano-Polifemo, Madrid, 1988.
- BAUDRILLARD, J.: *De la Seducción*, cátedra, Madrid 1981.
- BAUDRILLARD, J.: *Las estrategias Fatales*, Anagrama, Madrid 1984.
- BENJAMÍN, W.: *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1989.
- BREA, José Luis: *Nuevas Estrategias alegóricas*, Tecnos, Madrid, 1991.
- BLUMENBERG, Hans: *La inquietud atraviesa el río*, península, Barcelona, 1992.
- BUCI-GLUCKSMANN, C.: «*la manera o el nacimiento de la estética*», en Barroco y Neobarroco, Cuadernos del Círculo de Bellas Artes, madrid, 1992.
- «*Hacia una estética de las complejidades*», en Otra Mirada sobre la época. Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos técnicos, Murcia 1994.
- HEIDEGGER, M.: *Caminos del bosque*, Alianza, Madrid, 1996.
- KLOSSOWSKI, P.: *El Baño de Diana*, Tecnos, Madrid, 1990.
- TANIZAKI, J.: *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994.
- VALERY, P.: *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid, 1990.