

Realismo en tiempos de irrealidad (El nuevo realismo español a la luz de la postmodernidad)

PEDRO A. CRUZ SÁNCHEZ *

SUMMARY

New Spanish Realism. in spite of being an emerging artistic movement both quantitatively and qualitatively, has as yet not received full recognition from the critics. In this paper the intention is to examine the specific characteristics of this artistic tendency in the context of postmodernist thought, demonstrating that this new realism provides an interesting answer to prevalent contemporary cultural and philosophical schemes. This relationship between the New Realism and Postmodernity will be analysed from three points of view: the lightening of reality, culture as the framework of reality and the fragmentation of the world of phenomena.

PALABRAS CLAVE: Nuevo Realismo, Postmodernidad, relativismo, hermenéutica, constructivismo, cultura, fragmentación.

El amplio desarrollo que, desde principios de la década de los sesenta, ha experimentado, en España, el genérica y en ocasiones, polémicamente denominado "realismo" es el resultado de una compleja serie de circunstancias artísticas, sociales y filosóficas que, para sorpresa del espectador y estudioso no afectado por conceptualizaciones fragmentarias y tendenciosas del fenómeno artístico, apenas si han sido tenidas en consideración por los críticos e historiadores encargados de analizar el devenir de la plástica española en el último cuarto de siglo. No por mor del azar, el informalismo, la neofiguración madrileña, el explosivo y arrollador neoexpresionismo de los ochenta o las múltiples manifestaciones antipictóricas que han abundado en las últimas décadas han, efectivamente, centrado el debate artístico más reciente, obviando casi por completo un campo de estudio tan amplio y sugestivo como el del realismo, que, para ser exactos en nuestras apreciaciones, tan sólo ha sido abordado de una manera tangencial –los proble-

* Becario de Investigación de la Fundación Séneca. Comunidad Autónoma de Murcia

mas connaturales al mismo siguen abiertos y sin resolver— para referirse, más mistificadora que reveladoramente, a la obra de Antonio López García y de todos aquellos autores aglutinados en derredor suyo —los ya consabidos Julio y Francisco López Hernández, Amalia Avia, María Moreno, Isabel Quintanilla, etc.—. Parece como si, una vez desentrañado todo el ideario estético y discursivo que subyace en la producción del pintor de Tomelloso, la obra de los artistas que conforman las generaciones posteriores de realistas quedase inmediatamente iluminada y sin ninguna ligera y problemática sombra que, por un lado, les condujese a marcar distancias con respecto a aquel y que, por otro, introdujese en el proceso de aprehensión de la realidad nuevos factores y referentes estético-discursivos que enriqueciesen el muy manido concepto de realismo.

Una maniobra analítica como ésta, tendente a crear líneas de descendencia que, aparentemente, se regodean en el adocenamiento y la mimetización complaciente de los hallazgos del maestro, ha creado la falsa —por simplista y axiomática— imagen de unos pintores —los pertenecientes a las generaciones más recientes de realistas— que, sencillamente: "se basan en la lección de Antonio López y la continuidad de la figuración de carácter naturalista". Resulta indiscutible, a este respecto, que los cimientos para la edificación de una opinión de tal índole existen y son, a *priori*, de notable solidez, en la medida en que, entre 1964 y 1969 —años en los que Antonio López ejerce como profesor de la Cátedra de Colorido en la Escuela de Bellas Artes de Madrid—, muchos fueron los integrantes de la posteriormente conocida como "segunda generación de realistas españoles" —que aglutinaba a todos aquellos que comenzaron a exponer y desarrollar su universo pictórico en la década de los setenta— que acudieron a sus clases: Clara Gangutia, Alfonso Galván, César Luengo, Fernando Rodrigo, Eduardo H. Verdasco, Eduardo López Arigita, Cayetano Portellano, Antonio Maya, José María Mezquita, Florencio Galindo, José Mana González Cuasante o Matías Quetglas. por citar sólo algunos de los más destacados nombres.

Naturalmente, no se necesita ser en exceso avezado para percatarse que la sugestión que las enseñanzas de López García pudo ejercer sobre estos jóvenes estudiantes de Bellas Artes pudo ser, por lo general, bastante considerable, en el sentido de favorecer el descubrimiento y el fortalecimiento de posibles orientaciones en la carrera de cada uno y hacer brotar en ellos la necesidad de un enfrentamiento "cuerpo a cuerpo" con el fenómeno de la realidad; lo que, empero, no los convierte en modo alguno en simples seguidores de su pintura, entre otras razones porque la interpretación que muchos de los mismos llevaron a cabo del referente real se apartaba ostensible e ineluctablemente de las enseñanzas impartidas por el maestro de Tomelloso. Valga, en este sentido, y a modo de revelador ejemplo, el caso de pintores como Clara Gangutia, Alfonso Galván, César Luengo o Fernando Rodrigo, cuyos primeros pasos en el terreno de la figuración estuvieron marcados por su zambullida en un muy marcado surrealismo, que nada tenía que ver con la "desorientación reflexiva" del periodo más fantástico de Antonio López², en

1 BONET, J. M. "Sobre la pintura", en AA. VV. *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*. Madrid: Visor. 1998. pág. 127.

2 Vid. ESTEBAN LEAL. P. "Un breve recorrido por la exposición de Antonio López", en *Antonio López. Pintura. Escultura. Dibujo*. Cat. de la exposición antológica celebrada en Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, mayo-junio 1993. pág. 14.

tanto en cuanto, como manifestaba Santiago Amón, el componente surrealista adjudicado a los componentes de la primera generación no era tal, puesto que no existía en sus obras ni transmutación del espacio-tiempo de los objetos ni tampoco cierta sensación de misterio, espejismo o sobresalto³; todo lo contrario que sucede con los nombres arriba citados, en cuyas obras de la década de los setenta –y en el caso de Galván de toda su producción– sí que existe, en efecto, tanto aquella “transmutación espacio-temporal” de la que hablaba el llorado crítico (Luengo y Rodrigo) como una suerte de efecto sorpresivo y misterioso (Gangutia y Galván).

Este sustrato surrealista, que, realizando un importante esfuerzo generalizador, se puede considerar como uno de los rasgos esenciales del Nuevo Realismo Español⁴, deja entrever, asimismo, un aspecto primordial para la perfecta comprensión del complejo panorama realista actual? a saber, *la mediación de la memoria y la imaginación entre la realidad y su transposición al soporte correspondiente*, que da lugar a una interesante línea de trabajo, proseguida, con posterioridad por figuras como Dino Valls, Luis Mayo –componentes ambos de la denominada “tercera generación de realistas españoles”, que comprende a todos aquellos autores cuya obra comenzó a desarrollarse en sus líneas fundamentales durante la década de los ochenta– y Matías Quetglas, quien, después de atravesar una primera etapa caracterizada por el trabajo con modelo, decidió deshacerse de éste para dejar mayor campo de maniobras a la imaginación. Tal primacía del componente memorístico e imaginativo sobre la “tiranía” del modelo contraviene, hasta hacerlo tambalearse, el modo de trabajo de Antonio López, que, fundamentado en la fatigosa y, en ocasiones, imposible copia del natural, condujo a que, durante la realización de su mítico cuadro sobre la Gran Vía madrileña, Francisco Umbral forjara la legendaria imagen del “hombre solo pintando al amanecer”.

Una segunda vía de trabajo, que aparta igualmente a los integrantes de la segunda y tercera generación de realistas de los de la primera, es la *utilización de la fotografía como instrumento imprescindible para la transposición del referente real al cuadro*. Sin duda alguna, este tipo de acercamiento a la realidad es el más extendido entre los nuevos realistas españoles que, debido esencialmente a la multiplicación de temas cuya dificultad para ser tratados *in situ* día tras día es máxima, han primado la *reelaboración conceptual de la realidad en el estudio a la íntima y fiel proximidad física del autor a ésta*. Nombres como Roberto González, Clara Gangutia, Jesús Ibáñez, Cuasante, José Manuel Ballester, Gerardo Pita, César Luengo, Fernando Rodrigo, Eduardo H. Verdasco, Joaquín Millán, Enrique Santana, Muñoz Vera, Carlos Díez Bustos, Álvaro Toledo, Eduardo López Arigita, Ángel Busca o Carlos Gonçalves han empleado con frecuencia material fotográfico para la realización de sus obras, derivando unas veces hacia un acusado hiperrealismo –es el caso de Roberto González, con sus series de *Beisbolistas* y *Parade*⁶, o

3 AMÓN, S. "Realismo e Hiperrealismo", en *Contemporary Spanish Realist*. Cat. de la exposición celebrada en Londres, Marlborough Fine Art, septiembre-octubre 1973.

4 "La exageración o fragmentación del detalle naturalista, su ampliación o deformación y su yuxtaposición a la escala normal o la abstracción de su contexto habitual, la contradicción, la referencia a la banalidad cotidiana, además de la técnica del trompe l'oeil, son los mecanismos pictóricos desarrollados por los surrealistas que están empleados por los realistas". COLEMAN, C. "Un repaso a los realismos". en *Tierra de Nadie*. Cat. de la exposición itinerante, celebrada en Madrid Vitoria, Bilbao y Cádiz, 1992-1993. pág. 26.

5 Citado por LÓPEZ ARRIBAS, F. J. *Antonio López García. Elpinror retratado*. Tomelloso: Ediciones Soubriet. 1998. págs. 105-113.

el de José Mana González Cuasante, con sus obras realizadas mediante ese "ojo frío" que reduce el grado de subjetividad al mínimo⁷– y otras hacia una estética cercana a los postulados del pop art –el cual ha influido en el lenguaje pictórico de algunos de los autores antes referidos, como Roberto González, Luis Mayo o Muñoz Vera, pero, principalmente, y de nuevo, en las escenas de la vida cotidiana del propio Cuasante⁸–.

Esta aceptación de algunos de los rasgos más significativos del hiperrealismo y del pop constituye otro punto más de discordia, de separación entre la primera y la segunda y tercera generación de realistas, ya que, como arguye Santiago Amón, ni el hiperrealismo –"de haber una nota común a todos ellos, tal sea su absoluta falta de brillantez, la ausencia palmaria de lo espectacular, de lo esplendoroso, de lo deslumbrante. Los únicos índices de las cosas, aquí manifiestas, son la costra de la realidad, lo opaco de su anverso, lo infundado de su envés y lo cotidiano de su acontecimiento"⁹– ni el pop art –"la profunda y aquilatada indagación ontológica de estos artistas entraña el reverso del relato anecdótico. de la crónica o miscelánea, impresa y amplificada en las páginas publicitarias del *pop*"¹⁰– son formas de entender la realidad atribuible a Antonio López y sus compañeros. Si a este enriquecimiento de los posibles y más cercanos referentes estéticos –el surealismo, como consecuencia del primado de la imaginación, y el hiperrealismo y el *pop art* como derivaciones más o menos lógicas del empleo de la fotografía– sumamos la pobre acogida que ha tenido la tercera vía posible de aprehensión de la realidad, es decir, la de la utilización de modelos reales –tan sólo asumida como método prioritario de trabajo por Antonio Maya, Félix de la Concha, Rafael Cidoncha y Cayetano Portellano–, sólo cabe inferir que la pretendida continuidad existente entre la primera generación de realistas y las que emergen durante los años setenta y ochenta es únicamente producto de un análisis un poco precipitado y epidérmico de éstas últimas y que, en puridad, lo que intermedia entre ellas no es tanto una suerte de puente estético-discursivo que salve las posibles divergencias generacionales cuanto una acusada fractura, cuya causa matricial debe ser hallada en la naturaleza postmoderna de eso que, bajo la ambigua denominación de Nuevo Realismo Español, engloba a la segunda y tercera generación de realistas.

Ciertamente, y a riesgo de incurrir en posibles generalizaciones y reduccionismos que a ningún buen fin conducirían este estudio, cabe manifestar que si, como resulta obvio, en las tres

6 Vid. MAZORRA, J. *Roberto González Fernández*. Madrid: Galena Leandro Navarro. 1988. págs. VIII y XII; también Cándor Orduña, M. *Roberto González Fernández. Si todo fuera dicho*. Madrid: Editorial Debate. 1990. págs. 15-20.

7 Vid. MARCHAN FIZ, S. "La "presencia" de los Seres y las Cosas: Cuasante", en *Cuasante. Pinturas*. 1971-1995. Cat. de la exposición celebrada en Burgos, Centro Cultural "Casa del Cordón", abril-junio 1995.

8 "Una de las propuestas del pop fue presentar dentro de la obra de arte los sucesos integrados en la vida diaria. ...ste es precisamente el punto de partida de la iconografía de José María Cuasante (...) Cuasante pinta las cosas que ve en la calle, y lo hace asumiendo la misma premisa irónica que caracterizaba a artistas como Tom Wesselmann, Robert Rauscheberg, James Rosenquist, Richard Hamilton, Andy Warhol o incluso Roy Lichtenstein. Como ellos, Cuasante parte de la sociedad, del comportamiento social del hombre, y lo analiza desde una sistemática fría hasta que convierte a cada uno de los sujetos que forman parte de sus argumentos en una circunstancia en la que resulta difícil precisar cuál es su parte real y cuál es su porción ficticia". DÁNVILA, J. R. "La frontera de la realidad". en *Cuasante*. Cat. de la exposición itinerante celebrada en 1995. pág. 10.

9 AMÓN, S. *Op. cit.*

10 *Ibidem*.

generaciones referidas se produce un regreso a la representación de índole realista y, con ello, una puesta en crisis de esa obra ensimismada, objetual y asignificativa defendida por las vanguardias¹¹ y de la que se deriva *una restauración del diálogo con la tradición*, no menos evidente se confirma el hecho de que tal cuestionamiento de los postulados vanguardistas se realiza, según se trate de la primera o de las siguientes generaciones, desde plataformas teóricas completamente antagónicas, a saber, *en el caso del grupo de los López desde la preservación del concepto de realidad como un fenómeno unitario y con fundamentación metafísica y racional, que se traduce en un conjunto de obras que fortalecen la noción de sujeto y la de la pureza y univocidad estilística; y en el de la segunda y tercera generación desde la representación de una realidad fragmentada y dispersa, irreductible en sí misma y sin ningún tipo de fundamento, que queda pantetizada en una serie de trabajos que testimonian el debilitamiento del sujeto y una cierta y muy significativa tendencia hacia la hibridización estética.*

Hay que señalar, a este respecto, que, mientras en la primera generación de realistas se observa una crítica a la política antirrepresentacional y antitradicionalista de las vanguardias desde el mismo seno de una modernidad que es asumida, paradójicamente, en su vertiente más tradicional –lo que vendría a abundar un poco más en las sutiles aunque cruciales diferencias habidas entre los conceptos de modernidad y vanguardia¹²–, en la segunda y tercera lo que se advierte es una superación del ensimismamiento moderno a través de la *teatralidad* propia de las artes visuales postmodernas¹³. Esta vuelta a la representación a la que se asiste en la Postmodernidad encuentra su máxima expresión y desarrollo en la década de los setenta y ochenta, cuando, después de las últimas manifestaciones vanguardistas acaecidas en los sesenta –en lo que se denomina "modernidad tardía" o "prehistoria de lo postmoderno"–, se asistió, en palabras de Huyssen, a "una mayor dispersión y diseminación de prácticas trabajadas a partir de las ruinas del edificio modernista, al asalto de ideas, saqueando su vocabulario y suplantándolo con motivos e imágenes elegidos al azar entre las culturas premodernas y no modernas así como entre la cultura de masas contemporáneas"¹⁴. A resultas de ello, se produce, en estos años, un *ensanchamiento de la memoria cultural* que "almacena todo el arte premodernista así como los géneros, códigos e imaginaria de las culturas populares y la cultura moderna de masas"¹⁵.

Semejante "ensanchamiento de la memoria cultural", que reduce notablemente el número de posibles discriminaciones estéticas y discursivas y, por tanto, permite la recuperación de un arte eminentemente representativo, ha de ser visto como el resultado de un "proceso de dispersión", que, en última instancia, se manifiesta como la causa primera del surgimiento del Nuevo Realismo en España. Pero, ¿cuál es el objeto, la "víctima", de este proceso de dispersión, que conlleva la multiplicación vertiginosa y, en algunas ocasiones, caótica e inasimilable de los referentes estéticos que constituyen el vasto horizonte lingüístico y creativo del autor postmoderno?. La respuesta a tan primordial cuestión parece no ofrecer muchas dudas: la historia.

11 Vid. RUBERT DE VENTÓS, X. *El arte ensimismado*. Barcelona: Anagrama. 1997. pág. 27.

12 Vid. HUYSEN, A. "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70", en PICÓ, J. (comp.). *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial. 1998. págs. 144-145.

13 Vid. CONNORS, S. *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Akal. 1996. págs. 62-76.

14 HUYSEN, A. *Op. cit.* pág. 211.

15 *Ibidem*. págs. 211-212.

Efectivamente, si existe un aspecto fundamental que define mejor que ningún otro la naturaleza del periodo postmoderno en el que nos encontramos es la crisis que ha experimentado el concepto de razón, que, anunciada ya con vehemencia por Nietzsche, se ha concretado, entre otros fenómenos, en el final de esa historia fuerte, fundamentada y teleológica que ha desembocado en la configuración de una imagen evolutiva y emancipadora del hombre. Acogerse a esta noción de "la historia como metarrelato" es estudiar al hombre y, por extensión, el mundo en el que se halla inmerso desde una óptica esencialmente *narrativa*, que se levanta sobre los fundamentos clásicos de la metafísica. Por el contrario, y tras el derrumbe del racionalismo, *pensar débilmente la historia* equivale a visualizarla como un devenir sin ningún tipo de fundamento trascendental, que no atiende a más lógica que la continua discriminación, la perpetua fractura que transforma la unidad en multiplicidad y desmembramiento. Aunque —conveniente es reseñarlo— tal "multiplicación de historias" no debe implicar la formación de un panorama dominado por "micronarraciones", puesto que, como señala Aldo Rovatti, la experiencia que nos ha de permitir constatar este cambio operado en la percepción de la historia "ha de ser una auténtica subversión de la experiencia, no una simple transacción. Ya no existe categoría alguna que pueda ejercer el oficio de medida, precisamente porque la medida ha perdido todo su sentido analítico y la unidad ya no es una imagen, una costumbre del pensamiento, sino una "X", cuya naturaleza debemos todavía aferrar—16.

Si reconocemos, pues, en esta diseminación de la historia, la decisiva pérdida de su poder narrativo y ordenador, o lo que es lo mismo, su *falta de capacidad para imponer una determinada línea de progresión y actuación*, se comprenderá, entonces, en su pleno sentido, aquella afirmación de Lyotard, referida al hecho de que "un artista, un escritor postmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas"¹⁷. Este "déficit de capacidades orientadoras"¹⁸, que, traducido al terreno artístico, conlleva una plena desjerarquización de las diferentes tendencias plásticas¹⁹, es un rasgo propio de lo que se ha dado en llamar "periodo posthistórico del arte", que Arthur C. Danto, sitúa en 1964, cuando Andy Warhol expuso, en la Stable Gallery, su primera *Brillo Box*. Para este filósofo norteamericano, dicho acontecimiento —que hizo tambalearse todos los criterios clásicos para la diferenciación de una obra de arte de cualquier otro objeto, otorgándole tal privilegio a la filosofía liberó al artista de la necesidad de hacer más historia y, por consiguiente, de seguir "the correct historical line"²⁰; situa-

16 ROVATTI, P. A. "Transformaciones a lo largo de la experiencia", en Vattimo, G.; Rovatti, P. A. (eds.). *El pensamiento débil*. Madrid: Ctedra. 1995. pág. 70.

17 LYOTARD, J-F. *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa. 1995. pág. 25.

18 LLANO, A. *La nueva sensibilidad*. Madrid: Espasa Calpe. 1986. pág. 104.

19 Lo que, en cierto modo, supone una radicalización de esa estrategia vanguardista, consistiría, según Bürger, en transformar "la sucesión histórica de procedimientos y estilos en una simultaneidad de lo radicalmente diverso. La consecuencia de ello es que *ningún movimiento artístico puede ya hoy alzarse con la pretensión de ocupar, como arte, un lugar históricamente superior al de otro movimiento*". BÜRGER, P. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península. 1997. págs. 123-124 (la cursiva es nuestra).

20 DANTO, A. C. *Beyond the Brillo Box. The visual arts in post-historical perspective*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 1992. pág. 9.

ción ésta que se pantetizó en un nuevo y, quizás, todavía no comprendido panorama, en el que, la ausencia de una narración sancionadora, hacía igual de válida cualquier elección estética realizada por el autor, por muy fuera de contexto que, en un principio, pudiera parecer. Visto de esta manera, "you could be an abstractionist, a realist, an allegorist, a metaphysical painter, a surrealist, a landscapist, or a painter of still lifes or nudes. You could be a decorative artist, a literary artist, an encdotalist, a religious painter, a pornographer. Everything was permitted, since nothing any longer was historically mandated"²¹.

Se infiere, por tanto, a modo de primera conclusión importante que debe ser reseñada, que *el Nuevo Realismo Español ha de contemplarse como una corisecuencia de la posthistoria, como un movimiento, en suma, posthistórico, surgido a raíz del agudo colapso que ha sufrido la narración artística*. Las feroces críticas que, desde determinados sectores de la crítica, se le han realizado –hasta llegarlo a señalar como un movimiento fundamentalmente reaccionario y vacío de propuestas renovadoras– se explican, en este sentido, por lo erróneo del punto de vista escogido para la formulación de las mismas, ya que, en rigor, se ha estado juzgando una opción posthistórica como esta desde una óptica plenamente histórica y narrativa, o, dicho de otra manera, se ha querido analizar, en términos evolutivos, la conveniencia o no de un arte como el realista, resultado, precisamente, de un contexto en el que el concepto unitario y totalizante de evolución ha hecho definitiva crisis. En tanto que movimiento posthistórico, consecuencia de la muerte de los inetarrelatos, de las grandes narraciones legitimadoras acaecida en la actualidad, el Nuevo Realismo se presenta como una de las tendencias artísticas que, más radical y sugestivamente, han problematizado la noción de realidad enriqueciéndola con toda una serie de nuevas connotaciones que, para evitar mayores complicaciones que pudieran dificultar en exceso el seguimiento del discurso propuesto, sintetizaremos en tres puntos clave para la dilucidación de esta importante cuestión, a saber, 1) la representación de una realidad desprovista de cualquier tipo de fundamentación metafísica, y, por ende, no acotada ni por un principio ni final capaces de suministrarle el sentido necesario para su legitimación; 2) la sustitución, en ocasiones, de la realidad por la cultura como el referente principal del que parten algunos autores para la realización de sus obras; y 3) el predominio de una visión fragmentaria de la realidad, resultado del descrédito y posterior muerte de los "grandes relatos". Analicemos, pues, una a una, y con la demora que, en verdad, se merecen, estas tres líneas de estudio ahora abiertas.

1. DE LA UNIDAD A LA DISEMINACIÓN: HACIA UN "REALISMO DE LO POSTREAL".

Si, como ha manifestado Wolfgang Welsch, la pluralidad, conflictos y diferencias surgidos en la Potsmodernidad sólo se explican a partir de la "ruptura con las viejas exigencias de unidad y de sujeción a dicha unidad"??, tal pérdida de las visiones globales y comprensivas sólo puede llevar consigo una destrucción, una disolución de esa realidad compacta y robusta, propia del pensamiento fuerte y metafísico. Esta diseminación de la realidad única y sobria se traduce en

21 *Ibidem*.

22 WELSCH, W. "Topoi de la posmodernidad", en FISCHER, H. R.; RETZER, A.; SCHWEIZER, J. (comp.). *El final de los grandes proyectos*. Barcelona: Gedisa. 1996. pág. 38.

una "desustanciación" de la misma, o lo que es lo mismo, en una "desrealización del mundo"²³, que, al presentarse ya ante los ojos del individuo desprovisto de todo fundamento, sin ningún contenido íntimo y profundo que ocultar y, por tanto, arrojado a su abismo, se muestra a él como pura superficialidad, como irrealidad brillante y obscena²⁴ que, al fin y a la postre, se constata como la única realidad existente. Dicha *realidad abismal*, flotando sobre el vacío de su propia desfundamentación, de su *propia irrealidad*, es la consecuencia del *continuo diseminar*. de la constante divisibilidad del envío del ser, que, tal y como lo ha descrito Derrida, "no se junta más que dividiéndose, difiriéndose. No es originario u originariamente envío—de (envío de un cnte o de algo presente que le precediera, todavía menos de un sujeto, o de un objeto por y para un sujeto). No constituye unidad y no comienza consigo mismo, aunque no haya nada presente que le preceda; no emite más que remitiendo ya, no emite más que a partir de lo otro, *de lo otro en él sin él*. Todo comienza con el remitir, es decir, no comienza. Desde el momento en que esa fractura o esa partición divide de entrada todo remitir, hay no un remitir sino, de aquí en adelante, siempre, una multiplicidad de remisiones, otras tantas huellas diferentes que remiten a otras huellas y a huellas de otros"²⁵.

Para Derrida, tal diseminación del "enviar" y, por extensión, de la realidad se propicia mediante el "corte" arbitrario y violento, ya que éste, "lejos de resultar inaugural, es impuesto por la ausencia, salvo ilusión que haya que sustraer, de todo comienzo decisivo, de acontecimiento puro que no se divide, no se repite y no "remite" ya a otro comienzo, a otro "acontecimiento", siendo más que nunca mítica en el orden del discurso la singularidad del acontecimiento²⁶. Si el corte, por lo tanto, es ocultamiento del "principio" y desencadenamiento de la multiplicidad, poco cuesta identificar, entonces, la práctica de los nuevos pintores realistas con una decisiva y novedosa —dentro de la particular historia del realismo— operación, consistente en *cortar la realidad*, es decir, en introducir un "accidente" dentro de su decurso continuo, de tal suerte que, al alterarse brusca y definitivamente su anterior y unívoco recorrido entre sus dos "acotaciones trascendentales" —principio y fin, causalidad y teleología—, se produce su diseminación y, por ende, su vaciamiento de toda sustancia real. El resultado es una "realidad desrealizada", una realidad convertida en puro accidente, en la que cada "corte" practicado supone la apertura de un nuevo e inesperado —la causalidad ha sido sustituida por la contingencia— cauce para la ramificación; "cauce" que adquiere la forma de una nueva faceta, una nueva cara de ese vasto y complejo poliedro en que se ha transformado la realidad, y en el que tanto "esto" como "aquello" y "eso otro" pueden ser calificados, con igual decisión y legitimidad, y por radicalmente diferentes que parezcan, como fragmentos de él.

Quiere esto decir que, en el susodicho concepto de "realidad cortada", se halla la clave para entender cómo dentro un mismo "ismo" se han podido encerrar posturas tan diversas ante la rea-

23 VATTIMO, G. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermeneútica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa. 1997. pág. 31.

24 Baudrillard califica a la sociedad actual como obscena, aunque haciendo hincapié que no se trata ya de "la obscenidad de lo oculto, reprimido, oscuro, sino la de lo visible, de lo demasiado visible, de lo más visible que lo visible, de la obscenidad de lo que ya no tiene secreto, de lo que es enteramente soluble en la información y la comunicación". BAUDRILLARD, J. *El oiro por sí mismo*. Barcelona: 1997. págs. 18-19.

25 DERRIDA, J. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós. 1997. pág. 120.

26 DERRIDA, J. *La diseminación*. Madrid: Espiral. 1997. págs. 447-448.

lidad como, por ejemplo, las representadas por Roberto González, Dino Valls, Félix de la Concha, Luis Mayo, José Manuel Ballester, Fernando Rodrigo, César Luengo o Muñoz Vera. Muchos de ellos –por no decir la práctica totalidad– nunca podrían haber sido calificados como "realistas", atendiendo a la interpretación "dura" y metafísica de la realidad como "unidad trascendental", a cuya imagen objetiva era posible acceder. Pero ahora –y dando por sentado la conveniencia de englobarlos bajo esta denominación, ya que, o bien la temática de sus obras depende del contexto físico en el que se encuentran, o bien sus cuadros siempre aspiran a conseguir un efecto de verosimilitud–, con el *ablandamiento de la realidad* ocasionado por los cortes que la han diseminado y desustanciado, tal convivencia de interpretaciones bajo una misma denominación de realismo no sólo es posible sino aconsejable, pues ser realista, en la actualidad es, en la mayoría de los casos, trabajar con/en la pluralidad edificando la propia imagen del mundo sobre los estertores de esa "realidad dura" a la que antes aludíamos, en definitiva, ser testigos del devenir cansino, exhausto de las "grandes realidades", de las metarrealidades incapaces de impedir, por más tiempo, su despedazamiento y definitiva disolución. Estos "cortadores de la realidad" que son los nuevos realistas han dejado de pensar el mundo que les rodea con argumentos fundadores, para hacerlo *débilmente*, esto es, deconstruyendo todas aquellas categorías fundamentales en las que se sustentaba hasta el momento presente la fuerza y el poder de la unidad²⁷. De ahí que esa pluralidad característica del Nuevo Realismo, que ya fue advertida, desde un primer momento, por algunos comentaristas como Raul Chávarri²⁸, deba ser contemplada no tanto como una prueba más de la crisis y superación de este recorrido y, por otra parte, elástico "ismo" cuanto como el testimonio irrefutable de la mutación que, en el último siglo, se ha operado en el concepto de realidad.

1.1. El "corte a la realidad" como huella del ejercicio hermenéutico: el realismo retórico.

Cortar la realidad es interpretarla, someterla a un proceso de relativización que hace depender su verdad del "marco conceptual" en el que el individuo se halla al aprehenderla. Este protagonismo del "marco conceptual"²⁹, que implica una destrucción de los "metapuntos de vista" globalizadores y la adopción de lo que podríamos denominar "puntos de vista al uso", conlleva a su vez un primado de la lingüisticidad³⁰, en el sentido de que, como apuntó en su momento Wittgenstein, la determinación ontológica de la realidad es parasitaria del lenguaje³¹. Una aseveración como esta equivale a reconocer la existencia de tantas realidades como "marcos" y, en consecuencia, la de tantos "marcos" como juegos de lenguaje; lo que, trasladado al

27 Vid. VATTIMO, G.; ROVATTI, F. A. (eds.) *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra. 1995.

28 Vid. CHAVARRI, R. "Contradicción y evolución del realismo de vanguardia en España", *Artes Plásticas*, Barcelona, nº12, noviembre 1976. págs. 31-35.

29 Vid. VIGA, L. "Relativismo, verdad y lógica", en ARENAS, L.; MUÑOZ, J.; PERONA, A. J. (eds.) *El desafío del relativismo*. Madrid: Trotta. 1997. págs. 36-39.

30 Afirma, a este respecto, Andreas Huyssen, que "la idea de que el sujeto está constituido en el lenguaje y la noción de que no hay nada fuera del texto, ha llevado al privilegio de la estética y lingüística que el esteticismo siempre ha defendido para justificar sus reivindicaciones imperialistas". HUYSEN, A. *Op. cit.* pág. 225.

31 Vid. MUÑOZ, L. "La pluralidad de los mundos (Notas sobre realismo y relativismo)", en ARENAS, L.; MUÑOZ, J.; PERONA, A.J. (eds.) *op. cit.* pág. 21.

tema que ahora nos incumbe, supone afirmar que cada una de las realidades representadas por los nuevos realistas es consecuencia de un juego lingüístico en el que –recurriendo a Mauro Ceruti– importa más el contexto que el "edificio"³², o lo que es lo mismo, los factores externos e internos que inciden en la interpretación por parte del artista–observador de la realidad que la propia realidad en sí misma.

La afirmación, a este respecto, de Nietzsche de que no existen hechos sino interpretaciones ilustra, perfectamente la situación ahora analizada, en la que, en efecto, se produce un completo trasvase de poder y protagonismo desde la realidad entendida como verdad fuerte y a descubrir hacia el punto de vista escogido por el pintor para representarla; entendiendo aquí por "punto de vista" no, evidentemente, la posición seleccionada por el autor para contemplar y adecuarse a la verdad estable y eterna de la realidad, sino, por el contrario, aquello que surge de la destrucción de la misma, de su diseminación, y que, en tanto que producto de la ausencia de fundamentación metafísica de lo real, alude a lo circunstancial y efímero, a lo contextual y finito del mundo fenoménico. Este punto de vista es, por tanto, consecuencia de "cortar la realidad", de disolverla en una irreductible pluralidad de interpretaciones que, en última instancia, conlleva su *descentración*, su alejamiento –recordando aquella máxima de Nietzsche acerca del hombre– desde el centro hacia la "x", hacia esos terrenos inciertos e incógnitos en los que lo cierto y estable se transforman en problemas irresolubles.

Para este *realismo de lo periférico*, producto del "desplazamiento hermenéutico" desde el centro duro y estable de la realidad hasta sus márgenes movedizos y sin fundamentos, lo real ha dejado de ser un espacio constreñido y temáticamente limitado por su estructuración centrípeta, para "abrirse" a un sinnúmero de posibles puntos de vista que amplían vertiginosamente las potencialidades representacionales. Es de este modo cómo, además de los característicos géneros clásicos –bodegón, paisaje, retrato, escenas con figura–, reformulados y practicados sugestivamente por pintores como Muñoz Vera, José Manuel Ballester, Rafael Cidoncha, Álvaro Toledo, Gerardo Pita, César Luengo, etc., en el Nuevo Realismo se asiste a una "flexibilización de la mirada" que, impulsada ahora por un irrefrenable movimiento centrífugo, acaba por demorarse –como más adelante comprobaremos– en lo marginal, en lo inadvertido por el "ojo fuerte" del pensamiento metafísico. Así, los muros desconchados y en proceso de destrucción de Fernando Rodrgo, las visiones fragmentarias del mobiliario y arquitectura urbana de Díez Bustos, Ballester o Enrique Santana, o la descomposición del cuerpo humano y lo vegetal efectuada por autores como Dino Valls o José María Mezquita constituyen el lógico resultado de esa "apertura hermenéutica" de la realidad hacia su periferia; una periferia en la que lo metafísico, por mor del ejercicio interpretativo, se ha tornado en retórico³³, en fundamento débil y erosionado.

Ahora bien, incluso en el modo de ser tratados algunos de los géneros clásicos antes referidos, como el bodegón, se advierte, también, paladinamente, este carácter retórico del Nuevo Realismo que tan bien lo define, ya que, si nos centramos, por ejemplo, en las naturalezas muertas realizadas en los últimos años por el hispanochileno Muñoz Vera, se observará que, frente a

32 CERUTTI, M. "El mito de la omniscencia y el ojo del observador", en WATZLAWICK, P.; KRIEG, P. (comps.). *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Gedisa. 1998. pág. 47.

33 VATTIMO, G. "Dialéctica, diferencia y pensamiento débil", en VATTIMO, G.; ROVATTI, P. A. (eds.). *El pensamiento débil*. Madrid: Catedra. págs. 38-39.

la función trascendental –en tanto que concretizador de lo extraordinario, infinito y brillante de la realidad en su dimensión cotidiana, finita y humilde– que este género desempeñaba en la pintura de un Sánchez Cotán, éstas ya no pueden ser concebidas como "extensiones de lo inefable", como "prolongaciones de lo infinito", sino, más bien, como "interrupciones" de lo mismo, es decir, como fragmentos arrancados al núcleo fuerte de la realidad y captados en un fatídico movimiento de deriva hacia lo periférico y sin fundamento. Semejante interrupción de la "comunicación trascendental" entre lo aparente y lo oculto queda reflejada, en estos bodegones, en el protagonismo adquirido en ellos por el vacío. que ya no actúa –como se podría pensar en un principio– de manera "parlante" y reveladora, como si de un intercomunicador entre dos niveles de realidad diferentes se tratase, sino como una suerte de cesura que suspende la continuidad metafísica de la realidad, para posteriormente diseminarla. Se puede argüir, a tal respecto, que, en estos "bodegones de la periferia" realizados por Muñoz Vera, el vacío que se enseñorea de gran parte de la composición y rodea sugerente y sensualmente a los diferentes objetos representados constituye una clara manifestación del "corte hermeneúutico", de la "realidad abismal" surgida como consecuencia de la retirada de sentido que se ha operado; una "retirada" que se traduce –como no podía ser de otro modo– en un *repliegue de la realidad* –la realidad fuerte y plena de sentido, se entiende–, en su definitivo ensimismamiento, en suma, en su reducción a un retórico e infecundo –ya no vehicula la trascendencia– vacío, que se muestra al espectador como los restos emblemáticos de su pasado metafísico.

1.2. El "corte" como construcción de la realidad: el "realismo operacional".

Conviene aclarar, antes de proseguir con el desarrollo de este estudio, que, como señala Vattimo, "la verdad no es fruto de interpretación porque a través del proceso interpretativo se logre aprehender directamente lo verdadero, como ocurre cuando la interpretación se concibe como desciframiento, desenmascaramiento, etc., sino porque sólo en el proceso interpretativo –entendido principalmente en relación al sentido aristotélico de *hermeneia*, expresión, *formulación*– se constituye la verdad"³⁴. Quiere esto decir que, frente a ese "realismo ingenuo" que aspira a conseguir una objetividad por la cual –como advierte Heinz von Forerster– se cree que "las propiedades del observador no entran en las descripciones de sus observaciones"³⁵ y, por tanto, es posible conocer "las cosas tal como son en sí, como si la actividad del conocer no tuviera ninguna influencia sobre la consistencia de lo conocido"³⁶, emergen las tesis constructivistas, según las cuáles el hombre crea su propio objeto de conocimiento y –como aduce Forerster– "la noción de descubrimiento es sustituida por la de invención"³⁷.

Se infiere, pues, de todo lo hasta ahora expuesto, que si, en el *Nuevo Realismo*, "cortar la realidad" es interpretarla, igualmente lo es construirla, es decir, crear el objeto de conocimiento en el mismoproceso de conocer, de tal suerte que ya no existe un universo objetivo, predado, al que haya que adecuarse para transparentar y hacer manifiesta su verdad, sino que este univer-

34 Ibidem.

35 Citado por CERUTTI, M. *Op. cit.* pág. 32.

36 GLASERSFELD, E. V. "Despedida de la objetividad", en Watzlawick, P.: Kneg, P. (comps.) *op. cit.* pág. 20.

37 Citado por CERUTTI, M. *op. cit.* pag. 32.

so que se pretende aprehender es una "construcción" intrínsecamente unida al observador, y con la cual no puede pretender establecer ninguna "distancia metafísica". Esta circunstancia convierte a los nuevos realistas en herederos y continuadores de las doctrinas de Protágoras, Juan Escoto Erígena o Kant, los cuáles, y paralelamente a la consolidación y aceptación casi unánime del realismo ingenuo o metafísico, sentaron las bases del pensamiento constructivista y relativizador.

Los casos en los que este "corte constructor", propio del Nuevo Realismo, aparece más claro a los ojos del espectador son aquellos en los que, como sucede con nombres como Luis Mayo, Dino Valls, Alfonso Galván, Matías Quetglas o Jesús Mari Lazkano, el pintor concede un papel protagonista a la imaginación o la memoria. Así no ha de extrañarnos la afirmación de este último autor de que, en verdad, "no se trata sólo de entender lo que nos rodea, (ese exterior en el que nos incluimos), sino de construir la realidad, de crear nuevos contextos, recrear nuevos ámbitos, nuevas aproximaciones. No existe el realismo, no pinto arquitecturas, no pinto la Naturaleza, trabajo sobre actitudes de la mirada en la búsqueda de "vehículos" de conocimiento..."³⁸.

Una afirmación como ésta, en la cual se hace especial hincapié en la no existencia del realismo, conduce a concluir que lo que, en esencia, se pretende criticar y dar por muerto es esa realidad objetiva y fuerte, esa realidad metafísica que ha de ser mimetizada con entera exactitud, intentando no interferir subjetivamente en su transposición al soporte correspondiente. El observador, según Lazkano y todos aquellos que como él han renegado del sistema de trabajo con modelos reales, no debe limitarse a transcribir aquello que, independientemente, se alza ante sus ojos. Para ellos, la descripción objetiva de lo percibido debe ser sustituida por el "corte hermenéutico"; un corte profundo e incisivo, que, gracias a su capacidad constructiva, convierte el proceso diseminador en otro creador y configurador de universos diferentes entre sí, aunque todos ellos igual de reales. No es equivocado afirmar, en este sentido, que cuanto más drástico y radical es el desplazamiento de la realidad que el autor, por medio del "corte hermenéutico", efectúa hacia sus márgenes, hacia la zona no afectada por el efecto fundamentador del centro, más libertad encuentra este para variar y manipular su manera de mirarla, ya que no lo olvidemos – el margen es el ámbito del "libre albedrío", el espacio de realidad en el que la imaginación, debido a la unión íntima que allí se produce entre observador y objeto de conocimiento, se despliega de forma más espontánea y efectiva. Si, como asevera Bronowski, "cada día es más evidente que lo que pensamos acerca del mundo no es lo que éste es sino lo que el animal-hombre ve del mundo " y, por tanto, nuestro conocimiento de él "depende de nuestros modos de percepción"³⁹, solo queda por concluir que, *para los pintores arriba mencionados, lo real no es el qué, sino el cómo, no lo "en sí", sino lo construido, en suma, no la adecuación a una visión dominante, sino la concreción de la mirada marginal y libre*. La realidad, más que nunca, ha dejado de ser una ortodoxia, una religión, para convertirse en un constante proceso de *transgresión*, de violación de los límites impuestos por su visión central, globalizadora y fundamentante.

No obstante, y pese a que sea, en efecto, en la obra de autores como Valls, Mayo, Quetglas,

38 LAZKANO, J. M. *Lu gran utopía*. Cat. de la exp. celebrada en Madrid Galería Antonio Machon, enero-febrero de 1993.

39 BRONOWSKI, J. *Los orígenes del conocimiento y la imaginación*. Barcelona: Gedisa. 1997. pág. 19.

Galván y Lazkano donde este concepto de "la realidad como construcción" se advierte de manera más paladina, no se puede obviar el hecho de que el constructivismo, en tanto que modo de abordar lo real, y aunque se trate de una forma más sutil y difícil de dilucidar, se halla arraigado en toda la vertiente postmodernista del Nuevo Realismo Español. La constatación de esto la tenemos en lo que William S. Wilson, a propósito del *new realism* norteamericano, denominó "realismo operacional"⁴⁰, y, para cuya definición, parte de la tesis de que, en la actualidad la práctica del realismo es difícil por la sencilla razón de que la realidad no está localizada en las apariencias visuales sino en el plano teórico, dominado por las ideas preponderantes en el momento⁴¹. Lo que, reformulado en los términos empleados por nosotros hasta el momento, supone admitir, tácitamente y mediante un tipo de argumentos diferente a los examinados con anterioridad el óbito de esa realidad objetiva que el ojo fuerte de la metafísica ansiaba comprender y describir, en beneficio de una nueva clase de realismo que lleva a efecto la representación del mundo ordinario a través de lo que Wilson llama "operaciones", es decir, "acts of the mind" que, caracterizados por su "naturaleza abstracta", satisfacen "modelos de simplicidad economía y eficiencia"⁴².

Para este autor, dicha "mediation of operations"⁴³ queda plasmada, en la praxis pictórica, por medio de la utilización de los *clean* y los *hard edges* –mecanismos representacionales propios del hiperrealismo norteamericano y que aquí, en España, tuvieron cierta aceptación en los años setenta, por parte de artistas como Roberto González, Gerardo Pita y el Rafael Cidoncha de los años anteriores a la puesta en práctica de las enseñanzas adquiridas con Claudio Bravo y que suponen un cambio de rumbo en su carrera–, las áreas de color plano y sólido y el empleo de los diversos medios mecánicos de reproducción, como la fotografía –que, como ha quedado declarado al comienzo del presente estudio, constituye un precioso material de trabajo para la práctica totalidad de los nuevos realistas españoles–⁴⁴, que acaban por transmitir al espectador una cierta sensación de distanciamiento con respecto a la misma realidad. Se infiere, por tanto, que nos encontramos ante "a realism of operations with information and materials, not a realism of fidelity to appearances"⁴⁵; un realismo que, al emplear en la mayoría de los casos el documento fotográfico como referente fundamental en el proceso representativo, establece una "mediación conceptual" que rompe con la inmediatez de la mimesis objetiva, para ofrecernos la realidad como el resultado de una "construcción", llevada a cabo a través de "operaciones".

Se entenderá, pues, ahora, la importancia de la distinción efectuada al principio de este estudio entre los que –como es el caso de la "generación de los López" y aquellos que, con posterioridad desarrollaron más fielmente sus enseñanzas, como Antonio Maya, Rafael Cidoncha o Cayetano Portellano rechazaron de plano el trabajo a partir del material fotográfico y los que, muy al contrario, lo aceptaron como esencial para la plasmación de sus más firmes creencias en torno al realismo. Y es que, *obrar a partir de documentación fotográfica supone hacer de la*

40 WILSON, W. S. "Operational Images", en Tillim, S.: Wilson, W. S. *Aspects of a new realism: two critical essays*. Milwaukee: Milwaukee Art Center. 1969. págs. 8-14.

41 Ibidem. pág. 8.

42 Ibidem. págs. 8-9.

43 Ibidem. pág. 10.

33 Ibidem. pág. 9.

45 Ibidem. pág. 11 (la cursiva es nuestra).

mediatez que conlleva un vehículo para el desplazamiento de la realidad hacia sus márgenes, con el único objetivo de construirla y elevarla a un nivel abstracto, en el que la objetividad es bombardeada por una serie de conceptos y operaciones que forman parte de la propia experiencia visual del observador.

2. ¿REALISMO O CULTURALISMO?: DE LA OBRA AL TEXTO.

Si, como ya hemos manifestado páginas atrás, el Nuevo Realismo, en tanto que consecuencia manifiesta de la Postmodernidad, es un movimiento posthistórico, nacido a raíz de la muerte de las narraciones fundamentadoras y ordenadoras, paradójico al menos tendrá que resultar el hecho de que una de sus particularidades más intrínsecas sea su mirada al pasado, a experiencias artísticas desarrolladas en siglos pretéritos y a las que, desde la óptica del presente, se trata de reformular, de conferirles una identidad diferente a la que poscían en el contexto espacio-temporal que las vio nacer. Pero una tal paradoja, que podría en un principio desconcertar por la mera razón de que *desde la posthistoria se trata de visitar la historia*, deja de serlo desde el momento en que convenimos que lo que los nuevos realistas visitan no es la historia entendida como narración fuerte y clasificadora, sino como relato muerto, reducido a un sinfín de fragmentos y facetas que el autor postmoderno se encarga pacientemente de recoger⁴⁶ no tanto para componer una suerte de oda nostálgica cuanto para certificar su defunción, su ineluctable diseminación.

Manifiesta, a este respecto, Umberto Eco, que ha llegado un momento "en que la vanguardia ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que lo pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad"⁴⁷. Esta indestructibilidad del pasado de la que habla Eco no se refiere —como podría en un primer momento parecer— a la naturaleza firme e irreductible de su función narrativa, sino, más bien, a la imposibilidad de encontrar y realizar una experiencia que obvie toda la tradición cultural existente tras ella, que parta *ex nihilo*, desde un sustrato puro y no contaminado, desde el que el efectuar una propuesta radicalmente nueva. Si la Modernidad y, más concretamente, las vanguardias, quisieron romper a toda costa el diálogo con la tradición, considerando, en consecuencia, al futuro "como la llave que ordenaría las cosas, que purificaría lo malo y dejaría lo bueno"⁴⁸, la Postmodernidad, en cambio, se preocupó ya desde sus albores de girar la mirada al pasado, entre otros motivos porque el colapso sufrido por la ideología modernista del estilo provocó que los productores de cultura contemporáneos no tuvieran otro lugar al que remitirse que no fuera las estéticas pretéritas⁴⁹. Esta recuperación del pasado comenzó a hacerse patente, en primer lugar, en el terreno de la arquitectura, teniendo a uno de sus principales teóricos en la figura de Roberto Venturi, quien, analizando el heterogéneo y caótico pai-

46 Resultando lo que Rosa María Rodríguez Magda ha denominado "modelo Frankenstein". Rodríguez MAGDA, R. M". *El modelo Frankenstein. De la diferencia a la cultura post*. Madrid: Tecnos. 1997.

47 ECO, U. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Editorial Lumen. 1987. pág. 74.

48 PICÓ, J. "Introducción", en Picó, J. (comp.) *op. cit.* pág. 35.

49 JAMESON, F. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós. 1991. pág. 44 (las cursivas son nuestras).

saje urbanístico de Las Vegas, declaró que "aprender del paisaje existente es la manera de ser un arquitecto revolucionario. Y no de un modo obvio, como ese arrasar París para empezar de nuevo que proponía Le Corbussier en los años veinte, sino de un modo distinto, más *tolerante*, poniendo en cuestión nuestra manera de mirar las cosas (...) Para el artista, *crear lo nuevo puede significar. elegir lo antiguo o lo existente*"⁵⁰.

Es, justamente, en esta "mayor tolerancia", en esta "disposición al diálogo" del postmodernismo, donde se haya la clave para entender, en su más amplia dimensión, la producción de pintores como Luis Mayo, Dino Valls o Roberto González, quienes, para la elaboración de muchas de sus obras, parten de un espeso y complejo horizonte cultural que, a la hora de manifestarse en sus obras, lo hace no tanto como mero "referente" o influencia soterrada cuanto como "cita"; cita que, mientras en el caso de Luis Mayo, evoca nombres como Giotto, Poussin. Claudio de Lorena, Balthus o De Chirico, en Dino Valls supone una asimilación incondicional de la iconografía y simbología góticas. y en Roberto González el homenaje a artistas tan diferentes y alejados entre sí como Antonio de Pereda. David o Alma Tadema⁵¹. Semejante afirmación de la Historia del Arte como referente primero y fundamental de estos autores pone de manifiesto la primordial cuestión de qué es, en verdad, lo que aparece representado en sus cuadros: ¿la realidad o la cultura?.

Ciertamente, atreverse a ofrecer una respuesta taxativa, que se adhiera a una sola de las dos posibilidades señaladas, discriminando la otra, sería incurrir en un erróneo y empobrecedor ejercicio de reduccionismo, que en nada ayudaría a dilucidar la presente cuestión, ya que, como escribe Edgar Morín, "la cultura es co-productora de la realidad percibida y concebida por cada uno. Nuestras percepciones están bajo control. no sólo de las constantes fisiológicas y psicológicas, sino también de las variables culturales e históricas. La percepción visual sufre categorizaciones, conceptualizaciones, taxonomías que obrarán sobre el reconocimiento y el descubrimiento de los colores. las formas, los objetos. El conocimiento intelectual se organiza en función de paradigmas que seleccionan, jerarquizan, rechazan las ideas y las informaciones, así como en función de las significaciones mitológicas y las proyecciones imaginarias. Así se produce la "construcción social de la realidad" (...) donde lo real se sustancializa y se disocia de lo irreal, donde se construye la visión del mundo, donde se concretiza la verdad, el error, la mentira"⁵².

Esta construcción de la realidad por parte de la cultura, o lo que es lo mismo, *el reconocimiento de la imposibilidad de que exista algo fuera de ella*, fue descrito ya por Hegel como un síntoma de la desintegración y el absoluto desgarramiento del yo, que es, a su vez, el de "todo lo que tiene de continuidad y universalidad, lo que se llama ley, bueno y justo; se ha disuelto todo lo igual, pues lo que se halla presente es la *más pura desigualdad*, la absoluta inesencialidad de lo absolutamente esencial, el ser fuera de sí del ser para sí"⁵³. Parece, pues, manifiesto que, a través de esta constatación de la *pura cultura*, Hegel arroja luz sobre el extrañamiento de la reali-

50 VENTURI, R.; IZENOUR, S.; SCOTT, H. KOWN, D. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma simbólica*. Barcelona: Gustavo Gili. 1962. pág. 22.

51 Vid. CÓNDROR ORDUÑA, M. Roberto González Fernández. *Si todo fuera dicho*. Madrid: Editorial Debate. 1989. págs. 95-110.

52 MORÍN, E. "Cultura y conocimiento", en Watzlawick, P.; Krieg, P. (comps.). *op. cit.* pág. 80.

53 Citado por AGAMBEN, G. *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera. 1998. págs. 45-46.

dad que se produce cuando el yo queda desgarrado y todas las entidades reales quedan vaciadas de su contenido esencial⁵⁴; lo que conduce, nuevamente, a abundar en la idea de que *tal culturización de la realidad sólo es posible a raíz de su desplazamiento hacia la periferia, en la que la fuerza del contexto, de la diversidad y lo impuro es mayor que la del centro, la unidad y lo puro*. De ahí que uno de los rasgos privativos de esta "realidad periférica" y que, consiguientemente, se aprecia con notable claridad en el Nuevo Realismo Español sea la imposibilidad de lograr una imagen de la misma, en la que se ofrezca una unidad estético-discursiva, una representación que atienda a determinados patrones de pureza e integridad, por los cuáles la "atracción del centro" quede indemne y ejerciendo todo su poder. *Porque representar esta realidad marginal aboca al artista a optar por la hibridación, por la pluralidad de estilos-estéticas* que, no solamente se pantetiza en un *aggiornato* historicismo, sino en una contaminación de la mera y tradicional mímesis realista con otras tendencias de vanguardia como el surrealismo Jesús Ibañez, Clara Gangutia, Roberto González, Dino Valls, Alfonso Galvan, César Luengo o Fernando Rodrigo-, el expresionismo –Joaquín Millán, Cayetano Portellano o Pedro Martínez de la Sierra–, la abstracción –Luis Mayo, Ángel Busca o Carlos Morago–, el constructivismo –presente en muchos de los paisajes urbanos, reducidos a un férreo entramado geométrico– o, incluso, el minimalismo –advertible, por ejemplo, en la última producción de Fernando Rodrigo–.

No cabe duda, en consecuencia, que, cuando se trabaja en los márgenes de la realidad o m o lo hacen los nuevos realistas–, los compartiincntos estancos en que, tan artificialmente, se ha subdividido la Historia del Arte, desaparecen. son desbordados, acaban por yuxtaponerse y contaminarse. El extremo debilitamiento de la narración histórica que se produce en este ámbito periférico libera al artista –como ya indicábamos en anteriores páginas– de la necesidad de definirse enteramente, de optar por una sola línea estética que preservarse y vigorizase el ya obsoleto concepto de la "unidad estilística", a todas luces inviable en la actualidad. Multiplicados los vasos comunicantes entre los diversos compartimentos estéticos, el tránsito por los mismos se hace más fluido, menos traumático, desvaneciéndose por esta razón las causalidades y siendo perfectamente posible y lógico el desplazamiento, por ejemplo, desde una profunda y arraigada sintaxis surrealista a otra de marcado carácter realista. No cuesta, por tanto, mucho esfuerzo inferir de esta impureza e hibridización que define el actual realismo español que, a través de tan alto grado de permeabilidad y tolerancia, su campo de acción se transforma en un "espacio de síntesis", en el que todas aquellas tendencias anteriores y contemporáneas a él que pudieran coadyuvar en la construcción–diseminación de la realidad son admitidas y reformuladas.

Este "realismo de muros porosos", nutrido de diferentes "fragmentos de cultura" que configuran el escenario real –una suerte, al fin y al cabo, de "segunda naturaleza"⁵⁵– en el que se

54 Ibidem. pág. 46.

55 No hay que olvidar, a este respecto, que, en la *Documenta 5* de Kassel, cuyo lema era "Encuesta a la realidad. Mundos de imágenes de hoy", se abordó, precisamente, la cuestión de que –como escribe Giralte-Miracle– "cada vez más. la realidad como naturaleza, objetivamente dada, ha sido reemplazada por los hechos de la vida social. Llegando a constituir una segunda naturaleza y planteando al hombre problemas más exigentes que la Naturaleza-Naturaleza. dificultándose la distinción entre ambas. Esta segunda naturaleza está compuesta en gran parte por credos, ideas, fantasías, utopías, ritos, órdenes, mandamientos, sentimientos, percepciones que son aceptados como realidades (árboles. montañas o mares)". GIRALTE-MIRACLE, D. "Interrogatorio a la realidad. La Documenta 5 de Kassel", Bellas Artes, Madrid, nº18, noviembre-diciembre 1972. págs. 35-36.

desenvuelve, hace de dicha hibridación, de semejante fracturación de la unidad, el perfecto vehículo para la expresión de esa "inmersión en la multiplicidad" que caracteriza a la sociedad y el pensamiento postmoderno. Ni siquiera el sujeto, reducto en otros tiempos de una visión unitaria y trascendental de la realidad, puede resistir ahora la embestida de esta fuerza disgregadora que rompe con las visiones dominantes y globalizadoras e impone una pluralidad irreductible de puntos de vista; pluralidad que, en tanto que resultado de esa "realidad impura" que distingue al momento actual, encuentra una de sus primeras y más significativas causas en la función primordial desempeñada en la Postmodernidad por los medios de comunicación.

Declara, en este sentido, Gianni Vattimo que "la realidad, para nosotros, es más bien el resultado de cruzarse y "contaminarse" (en el sentido latino) las múltiples imágenes, interpretaciones, re-construcciones que distribuyen los medios de comunicación mutua y, desde luego, sin coordinación "central" alguna"', produciéndose, a resultas de ello, un proceso de emancipación, de miradas oscilantes y divergentes que no pueden acarrear más que la erosión de la *realidad*⁵⁷, en tanto en cuanto, y como arguye Watzlawick, existen innumerables versiones de la realidad, que pueden ser muy opuestas entre sí, y que todas ellas son el resultado de la comunicación, y no el reflejo de verdades eternas y objetivas"⁵⁸. La realidad, en consecuencia, deja de tomarse como referencia a sí misma, a ese núcleo compacto y trascendental que tiempo ha se encargaba de comprender y conferir sentido a todos y cada uno de los fenómenos y experiencias; aquí y allí, y en virtud del proceso de comunicación, surgen "realidades, ideas y concepciones ilusorias *totalmente diferentes*"⁵⁹ que introducen la confusión y borran meticulosamente cualquier tipo de señales orientativas que pudieran esbozar un sendero, un camino a seguir. Y cuanto más marginal y periférica es la realidad con la que se trabaja, mayor asimismo es el número de voces implicadas en su configuración, mayor la desorientación que intenta establecer modelos de conducta, de percepción y de representación semejantes.

Es perfectamente comprensible, por este motivo, que autorizados críticos como Juan Manuel Bonet hayan considerado absurdas las colectivas realistas, entendiendo que con ellas se pretende "meter en un cajón de sastre a las voces que trabajan, en orden disperso, en ese campo"⁶⁰. Pero, habida cuenta de la multitud de propuestas que caben en el "cajón" de ese "realismo marginal", de ese "realismo de lo postreal" que nos encontramos estudiando, lo interesante, por tanto, será confrontar la pluralidad de voces que lo conforman. comprobar cómo el milenarismo sueño metafísico de la "realidad una" se ha desvanecido para la mirada postmoderna y cómo los nuevos realistas trabajan en un espacio que el "éxtasis comunicativo" actual ha enturbiado hasta convertir en única solución del mismo la ausencia, precisamente, de soluciones.

No obstante, y pese al reconocimiento de dicha multiplicidad y carencia de "coordinación central", es posible seguir concibiendo estas realidades como "puntos de encuentro" de vanas

56 VATTIMO, G. "Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?", en VATTIMO, G. et al. *En torno a la Posmodernidad*. Barcelona: Anthropos. 1991. pág. 15.

57 Ibidem.

58 WATZLAWICK, P. *¿Es real la realidad?*. Confusión, desinformación, comunicación. Barcelona: Herder. 1994. pág. 7.

59 Ibidem. pág. 8.

60 BONET, J. M. "Félix de la Concha, un proyecto total". en *Félix de la Concha. Despliegues*. Cat. de la exp. celebrada en León, Centro Cultural Santa Nonia y Casa de las Carnicerías, 10 junio-9 julio 1994.

miradas y experiencias, puesto que, como defiende Peter Krieg, "el sentido de esos medios es crear conjuntamente ámbitos consensuales dentro de los cuáles es posible una coordinación de las acciones de los individuos. A esos ámbitos consensuales los denominamos simplemente "realidad". Por lo tanto la realidad es una construcción social que a su vez permite y constituye a la sociedad. Por lo tanto los medios tienen la función de crear esa "realidad" constituyéndola mediante la observación de la sociedad y difundirla en ella"⁶¹. De lo que deviene la transformación de la propia realidad en un *simulacro*, en el que, a raíz del mencionado "éxtasis de la comunicación", todo se vuelve transparente.

Por *transparencia* entiende Jean Baudrillard aquel estado de la contemporaneidad en el que todo, absolutamente todo se ha hecho visible. Según el filósofo francés, "para que exista mirada, es preciso que un objeto se vea y se desvea. desaparezca a cada instante; por ello la manifestación es una especie de oscilación. Por el contrario, estas imágenes no están tomadas en un juego de emergencia y desaparición. El cuerpo ya está allí *sin la chispa de una ausencia posible*, en el estado de radical desilusión que es el de la pura presencia"⁶². Este "estar enteramente presente" es la condición natural de esa realidad periférica y sin fundamento representada por los nuevos realistas, en la medida en que, eliminadas cualesquiera de las dualidades que han venido forjando el pensamiento metafísico durante siglos –cuerpo/alma, significado, significado, apariencia/ser–, todo lo existente se da ya a la vista y nada queda por ser desvelado. *Transparentar la realidad es, por consiguiente, "aparentarla", es decir; diseminarla, cortarla, hacerla toda ella visible*, en un espectáculo que –como manifiesta Baudrillard es, en sí mismo, obscuro. Y lo es, entre otros motivos, porque el espacio privado ha desaparecido, de tal suerte que "la distinción entre un interior y un exterior, que describía acertadamente la escena doméstica de los objetos y la de un espacio simbólico del sujeto, se ha borrado en una *doble obscenidad*: la actividad más íntima de nuestra vida se convierte en pasto habitual de los medios (...) pero también el universo entero acude a desplegarse innecesariamente en nuestra pantalla doméstica"⁶³;

Uno de los motivos que, dentro de la amplia y, en algunos casos, compleja iconografía del Nuevo Realismo, ha sido empleado con más asiduidad y que, apurando al máximo sus posibles lecturas, mayor número de connotaciones posee con respecto a esta proyección de lo privado en lo público, y viceversa, es la ventana; un elemento que, en algunos de los dibujos realizados por César Luengo para su segunda exposición en la Galena Juana Mordó, en 1983, adquiere un significativo y no casual papel central que remite, justamente, a esta confusión de espacios, de ámbitos otrora separados por una especie de muro protector, pero que, ahora, la abertura de la ventana se encarga de convertir en un *continuum* que no conoce accidentes de ningún tipo. Dónde comienza lo interior y lo exterior, dónde lo privado y lo público es algo que queda sin resolver, como también sucede con algunas de las obras realizadas en los últimos años por Roberto González o Dino Valls, en las que, mediante diversos efectos de *trompe l'oeil*, se pretende cuestionar y, en ocasiones, suspender la tradicional separación entre el arte y la realidad, entre el espacio del observador y el espacio representativo. Y es que, como ya indicábamos ante-

61 KRIEG P. "Puntos ciegos y agujeros negros. Los medios como intermediarios de las realidades". en Watzlawick, P.; Krieg, P. (comps.). *op. cit.*, pág. 125.

62 BAUDRILLARD, J. *El otro por sí mismo*. Barcelona: 1997. pág. 28.

63 *Ibidem*. pág. 17.

riormente, una de las estrategias más características de la mentalidad postmoderna es la de la transgresión de esos compartimentos casi sagrados, cuya intimidad e integridad había sido respetada temerosamente hasta nuestros días y que, con su desaparición, provocan la anulación de todos los puntos de referencia de los que disponía el individuo para guiarse en el mundo de los fenómenos. La "realidad arreferencial" resultante, esa realidad que, a fuer de ser transparente, permite "comprobar hasta el vértigo la inútil objetividad de las cosas"⁶⁴, es el campo de trabajo de los nuevos realistas españoles, que, lejos de poner solución a esa desorientación, a esa ausencia de referentes, se limitan a constatarla y a mostrar su naturaleza marginal y precaria.

2.1. El cuadro como texto: elogio de la heterogeneidad.

Frente al concepto de obra moderno, caracterizado –como señala Hal Foster– por constituir "un todo estético, simbólico, sellado por un origen (es decir, el autor) y un final (es decir, una realidad representada o un significado trascendental)"⁶⁵, se yergue la noción postmoderna de "texto" que, en palabras de Barthes, sugiere un "espacio estético multidimensional en el cual una variedad de escritos, ninguno de ellos original se combinan y contrastan"⁶⁶. Si, partiendo de estas dos concepciones antitéticas del trabajo artístico, consideramos el cuadro realista como un espacio textual, en el que la unidad simbólica de la obra hace definitiva crisis, en favor de un discurso plurívoco constituido por el encuentro de diversos fragmentos, de distintas voces que pugnan por dejarse oír, entonces, habremos dado con uno de los rasgos esenciales del Nuevo Realismo: el de *la representación como tránsito de la unidad a la heterogeneidad, de lo simbólico u lo alegórico, en suma, del ensimismamiento moderno a la valoración de lo otro postmoderno*.

Esta inclusión fragmentaria de "lo otro" en el cuadro se realiza en dos niveles muy diferentes entre sí, pero de cuya dialéctica surge el auténtico carácter textual de la pieza que, a su vez, le sirve para rehuir de caer en la tentación del pastiche, a saber, un primer nivel, que podríamos denominar "discursivo" y que se plasma en la pluralidad surgida como consecuencia de la ya comentada diseminación de la realidad; y un segundo, que, en contraposición al primero, habría que dar en llamar "estético" y que supone la incorporación de la "cita" a la maquinaria representativa del cuadro. De la dinamitación de la unidad en ambos niveles, de la valoración estético-discursiva de "lo otro", en el marco del "corte diseminador", del movimiento centrífugo, surge ese *espíritu incluyente y comprensivo* del Nuevo Realismo, que parece guiarse por lo que Hans Robert Jauss ha definido como "moral descriptiva o exploratoria", la cual, opuesta a la "prescriptiva" de la tradición clásica –"orientada a la cuestión de lo bueno, tanto en la vida del individuo como en la de la comunidad"⁶⁷–, se refiere "a lo especial, variado y múltiple, no presupone una validez general, sino que diferencia entre lo propio y lo ajeno, e intenta asimismo conciliar las normas de actuación propias con las ajenas"⁶⁸. Por lo que poco cuesta concluir,

63 Ibidem. pág. 27.

65 FOSTER, H. "Polémicas (post)modernas", en PICÓ, J. (conip.) *op. cit.* pág. 257.

66 Citado por FOSTER, H. *Ibidem*.

67 JAUSS, H. R. "La moral problemática de lo estético", en JIMÉNEZ, J. (ed.). *El nuevo espectador*. Madrid: Visor. 1998. pág. 32.

68 Ibidem.

por tanto, que cuanto más periférica es la realidad representada por los nuevos realistas más densa y rica es la dimensión textual de la obra, mayor su apertura hacia "lo otro" y más intensa, en definitiva, la fragmentación estético-discursiva que presenta el cuadro.

3. LA POÉTICA DEL FRAGMENTO: LA GRANDEZA DE LAS "MICRORREALIDADES".

Si existe un sistema de representación, una forma de mirar privativa del Nuevo Realismo, esta es la de la visión fragmentaria de la realidad, la de reducción espectacular del campo pictórico, para centrarse en lo que, habitualmente, pasa inadvertido para el modo de percibir cotidiano. Ciertamente, si de algún modo ha de abordarse esta "realidad periférica", esta "realidad de la postrealidad" convertida en tema fundamental del mismo es mediante una mirada elástica y móvil, capaz de desplazarse sin ningún tipo de prejuicios desde lo "macro" hasta lo "micro", desde los objetos que ocupan una "posición central" en el mundo fenoménico hasta aquéllos que sólo pueden ser rescatados a través de visiones tangenciales y escoradas. Al igual que sucede con el Zenón de *Le passage du Nord-Ouest*, de Michel Serrcs, el pintor del Nuevo Realismo encara la realidad efectuando "continuos cambios de dirección, pequeñas desviaciones en cada momento; no procederá linealmente, sino con giros constantes, como una eclipse, como un torbellino"⁶⁹, privilegiando el azar, la elección súbita, el riesgo. Su proceder, su modo de aprehender el mundo de enredor rechaza las "miradas fáciles", las "perspectivas fuertes", el acomodamiento a puntos de vista sancionados por el gusto, la tradición y el mercado. Y, aunque las visiones panorámicas y panópticas existan y, en el caso de algún autor e l primer Ballester, Félix de la Concha—, constituyan una parte muy importante de su carrera, lo habitual es tender hacia la fragmentación, "ablandar" la mirada, rescatar lo múltiple del anorrimato, porque, como manifiesta Rovatti, "descubrir la realidad es, precisamente, alcanzar a ver el despedazamiento de la experiencia, de ese tejido compuesto por pequeños movimientos, que exigen un modo de ver distinto, un fino análisis"⁷⁰.

Se trata, al fin y al cabo, de *redescubrir la normalidad a través de su microfísica*, de renunciar a las grandes distancias, a las impactantes alturas para, en contrapartida, conquistar "una movilidad, una capacidad de agilizar toda nuestra experiencia corporal. Hemos cedido parte de nuestro poder; a cambio, nuestros sentidos se han hecho porosos, y nos encontramos en condiciones de escuchar perfectamente aquel rumor de fondo, ya que ahora forma parte de nuestro propio cuerpo"⁷¹. Pero mal encaminados andaríamos si, para explicar el rescate de lo múltiple, del fragmento discriminado por las visiones fuertes y centrales, recurriésemos a comparaciones de escala y magnitud, fundadoras, en última instancia, de un nuevo orden y categoría, porque, recurriendo de nuevo a Rovatti, se debe afirmar que "pasar de lo grande a lo pequeño no puede significar, en este caso, recorrer una determinada escala; ni tampoco supone la existencia de "saltos" en un territorio homogéneo. Lo pequeño no puede ser una reducción de lo grande. Lo

69 ROVATTI, P. A. *Op. cit.* pág. 55.

70 *Ibidem.* pág. 52.

71 *Ibidem.* pág. 72.

"pequeño" a que nos referimos no es de ese tipo; por eso, en el nuevo territorio podremos también encontrar lo "grande", a su vez transformado"⁷².

Queda claro, pues, que, en las visiones tangenciales del Nuevo Realismo, *lo pequeño, como si de una sinécdoque se tratase, no funciona ya como una parte del todo, ya que es, en sí mismo, el todo, lo máximo a lo que el 'pensiero débole', el "realismo de los márgenes" puede aspirar*. Derrumbados los grandes relatos, las grandes narraciones del universo, las "microrrealidades" se convierten en la única forma de conocer/construir el mundo, de *ensanchar la experiencia* hasta límites ciertamente inauditos. El pintor, *puesto junto a las cosas*, descubre sonidos, texturas, imágenes completamente desconocidas hasta ese momento para él: "se da una inversión entre lo que resultaba relevante y lo supuestamente banal; los gestos triviales se toman realidades de las que podemos extraer indicaciones, realidades significativas que nos permiten comprender el conjunto de nuestra experiencia"⁷³. Habiéndose arrimado a esta "realidad periférica" que había quedado fuera de los "circuitos" sensitivos y perceptivos, el pintor, el paciente observador del mundo amplía vertiginosamente su campo de experiencias, multiplica en alto grado el número de posibles interpretaciones de la realidad y, en definitiva, se fortalece en tanto que totalidad hermeneútica.

Un claro y espectacular ejemplo de esta *manifestación del individuo como totalidad hermeneútica* lo encontramos en los muros desconchados del segoviano Fernando Rodrigo, en los que, por medio de un complejo y sugestivo discurso, parece hacerse referencia al concepto de tiempo ideado por Heidegger, y que se concreta en la máxima del "hombre como ser para la muerte". Según el filósofo alemán, el hombre sabe siempre de su muerte, incluso en aquellos instantes en los que no quiere saber nada de ella, ya que "*el ser-ahí se encamina anticipadamente hacia su haber sido como su posibilidad más extrema*"⁷⁴. Este "anticiparse hacia su haber sido" es, por tanto, el único de los medios disponibles por el hombre para experimentar su realización máxima, su total sentido, es decir la muerte. Los muros envejecidos de Rodrigo, que se dirigen indefectiblemente hacia su destrucción, constituyen, en este sentido, una metáfora de la anticipación efectuada por el ser-ahí, que se sitúa en el umbral de su máxima realización, en el límite de su posibilidad extrema de ser. Y el individuo, dispuesto en este punto extremo en el que toda su existencia adquiere su verdadera expresión, no es que se halle *en* el tiempo, sino que es el *tiempo mismo*, en la medida que "manteniéndome por la anticipación en el haber sido, tengo tiempo. Se derrumba toda habladuría y aquello en lo que ella se sostiene; se derrumba todo desasosiego, todo trajín, todo bullicio y todo ajeteo"⁷⁵.

El ser-ahí, anticipando su muerte, se sitúa en el futuro; y, desde este futuro, él mismo se convierte en pasado. La única forma de volver a sí mismo es –como apunta Heidegger– a través de la conciencia; concepto éste de harto interés para nosotros, en tanto en cuanto si de alguna manera se puede calificar la producción de Fernando Rodrigo es como "pintura de la conciencia", esto es, como una *pintura* creada en ese instante ya descrito en el que el ser-ahí se recupe-

72 Ibidem

73 Ibidem, pág. 51.

74 HEIDEGGER, M. *El concepto de tiempo*. Madrid: Trotta. 1999, págs. 43-44

75 Ibidem, pág. 47.

ra como totalidad hermeneútica y consigue su máxima realización ontológica. Lo verdaderamente estremecedor, por tanto, del conjunto de la obra del artista leonés es su capacidad para expresar –como escribe Vattimo– que "*el verdadero trascendental, lo que hace posible cualquier experiencia del mundo, es la caducidad*"⁷⁶, la finitud, la conciencia del límite. Vivir este límite, experimentarlo con la plena conciencia que corresponde al momento, es –como se demuestra en sus cuadros– una suerte de ritual, de solemne acontecer, al que cabe calificar con el término de *pietas*, que, según Vattimo, "es un vocablo que evoca, antes que nada, la mortalidad, la finitud y la caducidad"⁷⁷. Se infiere, en resumeri, de todo lo hasta ahora argüido, que, en estas "microrrealidades" de Fernando Rodrigo, la totalidad hermeneútica del ser–ahí se muestra en toda su riqueza estética y discursiva, poniendo, de este modo, de manifiesto la riaturaleza temporal y antimetafísica del hombre.

76 VATTIMO. G. *Op. cit.* pág. 34

77 *Ibidem.* pág. 33.