

LECTURAS DEL BOSCO

A propósito de la exposición de Mariko Umeoka en la Casa de Japón de Salamanca.

Hay una nueva sensación que es prototípicamente moderna y que comienza a hacerse familiar para los hombres que vivimos en las sociedades multipolares en proceso de formación.

Consiste en la experiencia de una nueva porosidad, de una ósmosis y una circulación y fácil interpenetración que rompe las membranas y las cápsulas en que se hallan replegadas las culturas.

Así, podemos considerar que quienes hemos penetrado en esta Casa del Japon de la ciudad de Salamanca para visitar la exposición de Mariko Umeoka, entramos en un espacio que, visto en profundidad, supone en realidad que una serie de mundos entran en contacto próximo, situándose unos al lado de otros, haciendo posible la realización de un pasaje entre ellos que, aun siendo fácil en lo físico, requiere continuos ajustes de nuestras perspectivas, y que, en el fondo, nos desconcierta y sobrepasa.

103

No se trata en propiedad, como se dice, de un mestizaje, sino, más bien, de un efecto de falsa proximidad, de una fantasmagoría de que las barreras y las fronteras han caído, cuando lo que ha pasado es que han sido en realidad *redefinidas* en otros términos más sutiles.

Oriente-Occidente

En efecto, desde esa exterioridad recién abandonada que es el contorno de la ciudad de Salamanca, como es bien conocido, «cuna de la Contrarreforma» y nervio central del pensamiento nacional catolicista de la Edad Moderna, entramos en un espacio cuya propiedad jurídica y cultural pertenece al Japón, pero una vez aquí dentro —y quizá para nuestra sorpresa—, nos encontramos con una pintora japonesa que nos entrega como regalo, y yo diría más bien como enigma para resolver, y en realidad como *emblema* de las nuevas situaciones a que nos vemos abocados, su trabajo brillante y misterioso en torno a un viejo y conocido familiar, icono de la civilización occidental.

De modo que lo que aquí recibimos es el resultado de una *mirada otra* lanzada sobre nuestra propia, sobre nuestra más íntima historia cultural.

Pues me apresuro a decirlo, El Bosco es un pintor desde antiguo captado para los intereses espiritualistas y estéticos del mundo cortesano español, el preferido incluso de los grandes teólogos, teóricos de la culpa y el castigo. Pintor extravagante y metafísico acogido (como lo fuera otro pintor del delirio y del exceso, El Greco) en el país de las bizarrías y las *drolleries*, en el país de los místicos y de los poetas culteranos, que hacen del exceso estrategia estética.

La presencia de tal pintor en el centro seminal de la ideología de la reforma católica, cual es ese El Escorial, edificio inmarcesible, su cercanía a Felipe II, nos garantiza que su obra conduce y transmite de modo singularmente apropiado lo que fueron los ideales de la Contrarreforma española. Con ello nos situamos en una suerte de centro en torno al cual giran las órbitas todas de una cultura de lo simbólico, de una civilización de las lecturas alegóricas y los sentidos jeroglíficos y «segundos», de los tropismos retóricos y los desplazamientos vertiginosos de fondo metafórico.

104 Yo quería en el espacio de este comentario apresurado, no sólo reflexionar un poco sobre lo que el Bosco significa en este punto que lo vincula a una medularidad central de un cierto modo español de ver y concebir el mundo (o, mejor, el ultramundo); sino que, también, y sobre todo, quería ocuparme en reflexionar en qué consiste verdaderamente esta operación de abierta raíz posmoderna, ante la que la pintora Mariko Umeoka nos sitúa, articulando una propuesta que, en este caso, más que un juego de muñecas rusas, evoca aquí, un juego que moviliza culturas disímiles. Al hacerlo, confunde temporalidades y resulta ser al fin un emblema más de la complejidad hermenéutica en que vive nuestro tiempo, donde cada paso que se da en el campo de la representación, en el campo del arte, implica que se moviliza todo un fondo de referencias, todo un extenso campo de citas, colocadas en un abismo sin fin.

El artista moderno no sólo tiene así que dar cuenta de su tiempo, sino dar cuenta también *de los tiempos*, del cambio y modificación que a las cosas les impone la historia. El arte de la cita es el procedimiento maestro cuyo dominio, como se sabe, hoy se exige a quien entre nosotros producen signos con aspiración a llamar nuestra atención.

Claro, la obra de Mariko Umeoka es variada, como se puede ver, como múltiples son las lecturas a que somete a ese pintor central en las tradiciones figurativas que entre nosotros conocemos como El Bosco (o como conocían nuestros antepasados: Jerónimo del Bosque), pero yo quisiera concentrarme en lo que es lo que parece ser el icono central de ese trabajo: es decir, la gran réplica del *Jardín de las Delicias*, cuadro del que, adelante, es el más reproducido del mundo, junto a la *Gioconda* o el *Juicio Final* de Miguel Ángel, pero del que quizá también se pueda decir que nunca ha sido producido con mayor intención reduplicativa que en esta muestra, donde lo vemos ser él mismo y sin embargo evocar o convocar algo, al tiempo, profundamente diferente.

En la era de la gran reproductibilidad técnica (Benjamin), he aquí que el gran cuadro de la sala superior nos sitúa ante la reproducción somática, ante la reescritura de una obra que se ha convertido en central y en mitológica para el imaginario occidental.

La pretensión de la pintora Mariko Umeoka parece desnuda en esta primera aproximación, pues lo que ella ha intentado con precisión no es en modo alguno copiar el *jardín*, producir su copia fiel, sino, antes bien, *rèhacer* el jardín, volverlo a pintar, ponerse en la posición del pintor que lo creó en un lejano tiempo.

Y metafóricamente, hasta se podrá decir de su aproximación al Bosco que comparte experiencia numinosa e implica una suerte de paralelismo con ese gran símbolo cristiano que es el paño de la Verónica: *Vera imago*, verdadera imagen, *vera eicon*: verónica: translación fiel en el paño de la *imago christi*.

De la misma manera, en los primitivos ejercicios de las escuelas humanistas se trataba, no de copiar o hacer a la manera de Horacio o Virgilio, sino exactamente escribir lo que Virgilio, lo que Horacio escribieron. En esta operación, la copia ya no es ejercicio de simulación o intención de plagio, sino que el nuevo artista se posee de tal modo del espíritu de lo que ama, que ya no concibe un horizonte mejor a su acción que venirlo a producir, a generar de nuevo, a hacerlo presente, ahora a través de sus nuevos brazos y de sus pinceles actuales.

Así, Borges nos ha enseñado, por medio de un apólogo brillante, como la voluntad de producir de nuevo una obra de arte (tal que, pongamos, *El Quijote* de Cervantes) es superior, manifiestamente, a la voluntad de realizar una obra personal y nueva. Ese Pierre Menard, al escribir de nuevo *El Quijote*, al hacer pasar su materialidad manuscrita por sus dedos y su pluma, que es otra ya y diferente a la de Cervantes, se posesiona –quizás diríamos «mágicamente»– de la obra, la hace de este modo tan suya como de su primer autor.

105

El aura transmigra

Se coincidirá conmigo en esto, un *cuadro maestro*, una obra central es un depósito de significación. Situado en un lugar imaginario, casi se podría decir ya fuera del tiempo y de la historia, pues se hace siempre presente y actual a cada sucesiva generación, es, sin embargo, un núcleo de distribución de temporalidades.

Si visualizamos el proceso en la forma de un camino, está el camino que a él lleva, y está, pero es el mismo camino, el camino que de él sale.

Está todo lo que en el pasado presiona hasta generar la obra, determinando su existencia. Pero está también todo lo que parte de él; todo lo que se puede considerar que genera o produce lo que es su presencia en el mundo.

Es que resulta que hay un espacio de la concepción de la obra y hay un espacio, más vasto y plural, donde se sitúa la recepción de la misma.

Se ha dicho en numerosas ocasiones que un lector es un colaborador de la obra; un lector es así en realidad la escena donde se da a ver un mundo que sin él se pierde: Con mayor razón entonces hoy podemos ver en el trabajo de la artista Mariko Umeoka a alguien que inyecta en el pasado y en la obra del pasado una dosis de nueva temporalidad, a alguien que *actualiza* el tiempo represado en la obra y lo da a ver de nuevo bajo una nueva significación.

El trabajo de Mariko Umeoka parece prioritariamente una obra de la destreza y de la mano, pero es más bien una operación arriesgada del concepto. Está más en el terreno del juego intelectual, del guiño y de la estrategia del doble y de la disimulación que en el del puro registro manual y artesano.

Yo quiero ver en esta exposición apresurada, y síntesis de un problema que es vasto y difícil, el cuadro que conocemos como *Jardín de las delicias*, al modo de un *distribuidor de energías*. Es algo así como el fulcro o eje a cada uno de cuyos lados se sitúa la medida del pasado y la del futuro.

106 Como también, por cierto, quiero ver esta nueva Casa de japon, como ese mismo núcleo que condensa fuerzas, energías, vectores hacia su realización. De aquí salen líneas que penetran en el futuro y de las cuales apenas hoy podemos dar cuenta.

Hoy aquí se reúnen también los tiempos. Espacios y dimensiones diferentes parten de esta sala organizándose en estratigrafías culturales, en pisos y en niveles. Por lo tanto, mundos disímiles se disponen en cercanía explosiva, y así se interrelacionan, generando nuevos constructos, nuevos depósitos de significación.

Y hasta podríamos decir que la perspectiva así abierta nos marea un poco y nos confunde con la profusión de juegos de lenguajes diferentes que se nos abren, pues nos damos cuenta de que un cuadro es, al tiempo, el lugar de llegada de algo, pero que más todavía, el objeto o el mundo en él creado es un poderoso centro irradiador que luego resuena por la historia, como lo hace un eco.

Cuadro de cuadros

Así pues, el cuadro del Bosco es un gran lugar articulador. El espacio ideal donde muchas cosas se entremezclan y reúnen en un orden que por el momento nos resulta enigmático.

Espacio complejo por definición, para ser pensado desde España, pues baste ahora decir de él que en su interior se abre una perspectiva de fuga hacia un mundo que ha sido siempre una vo-

cación española: el mundo flamenco, la cultura del Norte de Europa, que, como es sabido, en un pasado no tan lejano fue parte de la misma cultura española.

Así que al fin también en estas salas, o llamémosles también *mundos*, y traído de la mano de Mariko resuena una olvidada cuerda de la sensibilidad española, pues el Bosco siempre significará para nosotros la Casa Austria (y a su frente el rey Felipe II) y una tomentosa y tensa, pero también rica y productiva relación con los Países Bajos.

No deja pues de ser un alegoría más en esta tarde, que, como ha dicho uno de los mejores críticos del Bosco, para estudiar su enigmático mundo de brumas nórdicas haya que acudir aquí, a esta España meridional, que enseguida se apasionó por este espíritu que en su tensión y en su tormento se revelaba quizás afín al del país que iba a vivir como ningún otro el sentimiento de la trascendencia.

Así, el Bosco nos obliga a mirar hacia atrás, a sondear el pasado de su realización, al enigma de su sentido (debería decir mejor, sentidos). Tanto más cuanto este Bosco está residenciado en España. Y, desde luego, debemos decir, no por casualidad.

Me ocuparé por un momento de ello. Pero no quiero abusar de esta variable histórica; de ese camino hacia el cual la obra mudamente señala para que dé cuenta de ella y contribuya a su explicación, pues que eso constituye su pasado, podríamos decir su memoria, en cuanto que obra o depósito de alta y condensada significación.

107

Y es que, con todo, la obra se presenta más potente por lo que al presente determina y genera. Es más significativa quizás en su hoy que en su ayer, enseguida vuelto lejano e inaccesible.

Afirmamos de las estrategias cognitivas que hay que poner a punto para comprenderla en este su presente de hoy, en lo que es su nueva emergencia ante nuestros ojos (tal y como nos la presenta Mariko Umeoka), son más complejas y sus determinaciones más audaces y novedosas, que aquellas otras que tienden a situarla como objeto de una explicación histórica, trabajo y pasto para eruditos y profesores.

Quiero decir que a propósito de un cuadro de esta naturaleza fuertemente enigmática, se cumple el principio de sobreinterpretación, a que nuestro momento histórico de superabundancia teórica nos conduce una y otra vez.

Pues, en efecto, si una fue o pudo ser la intención de autor, hoy esa intención de autor está sepultada por la multiplicidad de significados que se han venido sucediendo sobre ella. Hay una capa, una densidad, una pátina —y, por qué no, una «costra»—, diríamos, de palabras sedimentadas sobre el hecho primordial de un cuadro como éste; enseguida vuelto fetiche explicativo de todo un campo de significación de la cultura occidental.

Es ahí donde se reconoce una obra de arte, un icono o emblema civilizatorio: en que sus interpretaciones sus lecturas, no cesan, no acaban.

La obra es para siempre el potente imán que nos lleva a comentarla o rehacerla, a contrafactarla, a deconstruirla o incluso, y éste es –como pensamos– el intento de Mariko Umeoka, a tratar ambiciosamente, en el colmo de la ambición, pero también en el extremo de lo que puede ser una actitud amorosa o devota sobre ella, a *hacerla de nuevo*.

Debemos pues conceder valor a esta operación, que al tiempo que nos entrega el significante del «Jardín de las delicias», borra la primitiva significación que tal *Jardín* tuvo en el contorno pietista, y, por medio de una estrategia de *resemantización* nos permite leer en él, desde luego otra cosa, que lo que allí pintó aquel lejano artista.

Pues estamos aquí no sólo para evocar y conmemorar al Bosco y rendirnos una vez más al enigma potente de su figuración, que nos parece apuntar a primitivas concepciones de un mundo fabuloso, sino que, incidentalmente, estamos hoy aquí a propósito de una operación artística de potente naturaleza, que, si bien parte del Bosco, apunta directamente al corazón de nuestra modernidad convulsa que se pregunta por el estatuto de realidad que las cosas alcanzan.

Ello aspira a abrimos los ojos sobre el abismo y brecha que abre la *copia*, así como el enigma ante que nos sitúa la réplica, el propio clon.

108

El corazón de la réplica

Se recordará, en *Blade Runner*, la película de Riddle Scott, que los replicantes toman carácter, se despegan de sus creadores, cobran una impresionante autonomía.

Es un emblema moderno, un mito central de la organización imaginaria contemporánea: en ella, el clon, las sombras, lo gemelo vienen a instaurar una segunda realidad, una naturaleza más fuerte y autónoma que aquella primera de partida.

La copia vive su sueño de originalidad, se sabe única y encuentra dentro de sí misma los motivos para su existir.

Así, *Nexus* (el hombre que sólo imita y copia a un hombre natural) llorará con más lágrimas de las que cabe suponer en sus constructores, y esa copia supuestamente degradada muestra en la fuerza con que se expresa su sentimiento la autonomía moral y la afirmación en la identidad que caracteriza a lo que en verdad existe y tiene de sí consciencia.

Es un problema de memoria o de estructura de la memoria. La copia es el original sin memoria, sin tiempo, pero desde el momento mismo que comienza a existir, el tiempo va trabajando y

transcurriendo en su interior, creando así ya desde el primer minuto una historia propia, al tiempo que una nostalgia del origen y un miedo de la muerte que se insinúa como un plazo.

Sí. Pero si nos colocamos frente al *Jardín* «uno» o «primer jardín», el del Bosco, nos reclamará siempre una voluntad de conocer su verdadero estatuto en cuanto que gran fetiche de la cultura occidental.

Sabemos de su aura, inextingible y poderosa. Aura alquímica, heterodoxa, cuya verdadera naturaleza se nos oculta. Ésa será siempre una gran pregunta acerca del cuadro, como también acerca de la obra toda de este que fue el gran místico plástico en la tradición flamenca.

Pero cuando nos dirigimos hacia ese Bosco que nos llama y estamos a punto de entrar en su mundo, nos reclama también con parecida fuerza determinante el misterio y la fascinación que nos produce la obra de la artista Mariko Umeoka, nos salen al paso sus propias determinaciones, su contemporaneidad, sus sueños mismos sobre otros sueños.

Pues si señalamos como origen de todo una primitiva voluntad del artista flamenco por figurar el universo espiritual en que se movía su temperamento místico y metafísico, también debemos señalar como horizonte final de aquella voluntad esta otra energía que, proveniente de una tradición ajena, toma el cuadro como campo ideal para la realización de otra vasta operación de dar significación al mundo y redobra con su actitud el campo de las señales culturales, convirtiéndolo en un auténtica «selva de signos».

109

Selva de signos

La presencia fantasmal del *alfa* (el cuadro real que el Bosco pintó en una fecha imprecisa de comienzos del siglo XVI), determina así la realización material del *Omega* (este cuadro de Mariko, concluido después de cinco años de elaboración minuciosa). Y sin embargo, el comienzo no es ciertamente el fin, y entre ambos media, como veremos, un largo camino.

De modo que estamos ante esta obra y obras, como ante el hecho asombroso de dos cuadros que parecen iguales y que se diría que son la misma cosa. Y, sin embargo, éste es mi argumento, son dos signos antípodos, dos entes con planos diferenciados; dos hechos artísticos de naturaleza radicalmente diferente.

La distancia que hay entre los dos no se mide en este caso en términos de fidelidad y de detalle, sino en los términos más abstractos de la temporalidad transcurrida y del concepto y sentido de las dos operaciones divergentes que los alumbran. Pues una cosa quiso el Bosco entregar, y otra bien distinta es lo que Mariko Umeoka nos da a ver con su entrega minuciosa, y una labor que lejos de ser reproductiva se presenta como brillantemente productiva.

Por un lado, un apólogo o cuento, y, por otro, una anécdota real, me servirán para mostrar que la réplica, el «otro» o la sombra, se han alzado entre nosotros como las entidades de más potente significación, y que ellas son centrales hoy en las estrategias de un arte contemporáneo o posmoderno.

Un apólogo precisamente oriental quizás nos ayude comprender ese misterio lógico, según el cual no hay nada más diferente y distante que dos realidades que irónicamente se parecen.

Según este cuento oriental, la voluntad de parecido lo que genera es la conciencia de irreversibilidad del tiempo y el hecho mismo de mostrar como evidencia la de que en el mundo sometido a la condición de la flecha temporal no existe la oportunidad de la repetición.

Entre nosotros, los movimientos, las prácticas realizan siempre nuevas síntesis, «adelantan camino», como vulgarmente se oye decir, nos lanzan cada día a más hondas interrogaciones, problematizando progresivamente un mundo cada vez más denso, y donde el significante lo es de otro significante.

Reproducir, clonar, simular, copiar replicar, dan como resultado siempre un otro distinto por completo a lo copiado, replicado o simulado, pues habremos de decir que, en efecto, entre uno y otro lo que se interpone es el tiempo, vivido como transcurso y el tiempo mismo es lo que hace que el sentido mismo de las cosas cambie y se transforme.

110

Así, aunque podríamos producir la ilusión de dos realidades iguales (lo cual es en sí mismo una contradicción), a cada momento, y en realidad en el desplazamiento mismo del ir de una a la otra, el hombre, que es el animal que interpreta, realizaría una interpretación diferente, tomando conciencia así ante la copia de que el tiempo transcurre y, en general, engrosa y densifica la realidad de partida.

La flecha temporal, irreversible

La copia testifica así el hecho de una distancia, la realidad de una diferencia incommensurable.

Así que si desarrollo este ejemplo del apólogo oriental antes prometido, al que enseguida vuelvo, es para asegurar que no vivimos del pasado y que a menudo nuestro presente es más interesante y misterioso que lo que encontramos en el origen.

Y ciertamente trasladado a una dimensión cósmica, en la que el cuadro del Bosco, o sus repeticiones, se encuentra realmente cómodo, el origen, la mitología paradisiaca, en la que todo comienza por comenzar, es menos fuerte y significativa que lo que se le opone en el otro extremo del arco temporal; es decir, el *destino*, el infierno o paraíso evocado con fuerza en este cuadro

maestro de la tradición occidental, al que vemos hoy repotenciado por la operatividad que sobre él ha volcado una artista oriental.

Si, ciertamente es así. Una distancia abismal media entre el *Jardín del Bosco* y el *Jardín de Mariko*, como hay distancia también entre el Edén y el jardín de los suplicios. Todos son distancias, como se ve, pues también media una buena proporción de tiempo y de espacios entre la creación del mundo y su conclusión final, materia o tema central sobre el que la obra se construye.

Y a partir de aquí hay que recordar cómo se dice que una vez un emperador de un reino de Asia deseó poseer un mapa lo más fiel posible de su vasto territorio.

Su mejor cartógrafo le pidió entonces miles de ayudantes y disponibilidad de medios para recorrer el territorio.

Al cabo de algunos años (por ventura los mismos cinco años que Mariko empleó para su obra maestra), el cartógrafo regresó para presentar su plano al monarca.

Entonces, el monarca tuvo que ver como ante sus ojos comenzaba a desplegarse un mapa tan minucioso de sus dominios, que el papel se plegaba sobre cada accidente y seguía minuciosamente los detalles del mundo natural. La representación se ajustaba como un guante al referente, a aquello representado: por primera vez en la historia humana podía decirse que el signo atrapaba la realidad de lo significado, plegándose sobre ella como una túnica perfecta, como un vestido o revestimiento.

111

Esta obra del topógrafo genial nos debe hacer reflexionar sobre aquello que determina, pues podemos en el apólogo leer de qué modo se enfrentan las estrategias de representación con el hecho del mundo previo que las determina.

Replicar, copiar, crear

Para replicar o copiar hay que desplegar una energía prodigiosa (la misma que desplegaron los topógrafos del cuento; la misma que ha tenido que desplegar Mariko Umeoka para su obra central: ésta es la enseñanza del cuento: los primores de los topógrafos que querían en realidad imitar la creación de Dios).

¿Cuál es el resultado de tal energía prodigiosa, siempre teñida de un algo sobrehumano?: en realidad otra obra, que se mide poderosa con su original y dialoga misteriosamente con él a través de los tiempos: así el plano de los topógrafos; así también la pintura de Mariko.

En la réplica podemos estudiar cómo lo propio del gesto artístico es ese impulso de copia y mimesis de lo dado, y cómo a través de esa práctica el mundo de la representación adquiere carta de naturaleza, independencia y señorío.

Es así como Zeusis, el mítico inventor de la pintura, al intentar reproducir las uvas perfectas del viñedo de su casa, crea unas nuevas uvas; diríamos una variedad o categoría nueva de uva (ésta no se puede comer), no afectadas de transitoriedad alguna; así también como la sombra de la amada que pintó Apeles le consuela por el espacio de una vida entera de la desaparición, ciertamente irreparable y eterna de la verdadera amada.

Y así también como el intento de capturar unos membrillos en la declinación primera de su piel, opera en la obra del pintor español Antonio López como el logro de unos membrillos pluscuamperfectos, que sin dejar de ser los frutos de un noviembre tardío, se sitúan al fin más allá de toda corrupción y desgaste.

Así opera una determinada estrategia de lo humano, organizando, más allá de la pulsión de mímesis y copia de lo primigenio y natural, un mundo sereno que no se muestra para nada servil y secundario con respecto al primero.

En esta estrategia de la representación, lo que sitúa Mariko Umeoka es una nueva perspectiva, un nuevo espejo o espejismo, pues ella, al copiar con minucia un cuerpo, lo que imita es una imitación.

112 Crea pues en segundo grado, toma la distancia de cuatro siglos para evidenciar que el sentido es ya otro, y otra la pintura y la sociedad que lo acoge y lee (y hasta, desde luego, es otra la que lo paga y lo expone).

Es que el impulso de reproducción genera inevitablemente *un otro*. Toda estrategia de clonación se encuentra enfrentada a la realidad paradójica de colocar, y ello radicalmente, un nuevo objeto en el mundo.

El gesto artístico determinado siempre por un horizonte conceptual de mímesis, produce una ampliación extraordinaria del mundo que dice re-presentar, y ello al venir en realidad a presentarlo, en otro sistema, en otro tiempo, en otro código.

No podemos olvidar además que el apólogo o cuento oriental tiene una prolongación. Y es que a partir del momento mismo en que el mapa se despliega, ese signo comienza a vivir su propia vida. En tanto creación que también es (imitando la creación demiúrgica del mundo que, entretanto, «respira» debajo) el viento la mueve, la desplaza, la desgarrar, y aquí y allá se producen entonces perspectivas en abismo donde la representación permite vislumbrar por debajo de su teatro de formas la verdad de lo representado.

El Bosco, su cuadro fetiche, *El Jardín de las delicias*, sea aquí el mundo evocado por el apólogo, sobre el cual un emperador innominado deseó alcanzar a dominarlo por medio de una representación muy detallada.

Sea entonces aquí, en el papel de cartógrafo minucioso, Mariko Umeoka. Artista que se dio a sí misma una tarea en cierto modo demiúrgica y desmedida.

Pero creación también, ¿por qué no?, un punto perversa y maliciosa pues que nos desconcierta, y en un día como el de hoy hasta nos obliga a repensar profundamente el problema de la creación y de la representación, ante el que la pintora nos sitúa, para luego desaparecer, ofreciendo por respuesta el silencio y la impenetrabilidad de la intención que caracterizan su cultura, basada siempre en estrategias que sugieren una real inestabilidad del estatuto del espacio y del tiempo.

Cierre provisional

Ahora, puestas las cosas así, podemos dirigirnos al mapa o al territorio, igualmente bellos, igualmente interesantes y llenos de curiosidades. Podemos dirigirnos al pasado de todo o al presente y al futuro a que tales estrategias creativas señalan. Podemos dirigirnos indistintamente a la obra del Bosco o a la de Mariko, y de hecho alguien totalmente ajeno a la tradición cultural ya no privilegiaría un cuadro sobre el otro.

Uno tiene, sin embargo, una temporalidad que le es propia, y otro tiene otra. Y yo afirmo aquí que el cuadro de Mariko es más antiguo, más sabio, si se quiere, sobrepasa en edad y experiencia al del Bosco.

Veo el destino de esta copia en cierto modo como el del cuadro que oculta Dorian Grey: la copia es la destinada a la erosión del viaje, al desgaste del tiempo. Esta copia de Mariko viajará y es posible que por los climas por los que se vea obligada a atravesar envejecerá más rápidamente que la obra del Bosco preservada en el *ataúd cultural* del Prado.

Ello toca de cerca la función cultural de la copia que debe siempre llegar al lugar donde no podría hacerlo el original, el *unnicum*. Pronto en el mundo no habrá, además, sino copias, mientras los originales se guardarán inaccesibles en las cajas fuertes.

Es en este punto donde debo incluir la anécdota prometida. Se trata de ilustrar el nuevo énfasis que nuestro tiempo pone en el potencial secreto de la recreación, la réplica o la sombra. La importancia que ello ha adquirido en nuestro mundo.

Nada mejor que una anécdota de Andy Warhol, el gran moderno. Anécdota que además coincide en el espacio de referencia en que nos hemos situado, pues que transcurre en el Prado, en la visita madrileña que Warhol realizó un día de 1985. Momento en que Warhol transcurre por las vastas salas del primer museo del mundo sin reparar en cuadro alguno. Hasta que llega a la posición de un humilde copista (por ventura también del Bosco), y allí se detienen en contemplar esta manufactura contemporánea.

Eso nos devuelve al problema de la flecha temporal. A la idea del estatuto real que entre nosotros alcanzan la secuencia, el origen la copia y reproducción; problema al que la obra de Mariko severamente apunta.

Tal eje o flecha temporal se diría que se mueve en un sólo sentido: el del avance, pero podríamos entender esto como reversible. En realidad sólo por convención podemos decir que, en efecto, primero era el Bosco; como primero era el mundo. En perspectiva metafísica, sin embargo, ambos coexisten, son dos entes distintos, lo cual lo prueba el hecho de que convivieron juntos unos días unos años, unos meses en el Museo del Prado.

U. Eco ha hablado con humor paradójico de la posibilidad de acometer el estudio de la influencia que la obra de James Joyce tuvo sobre Homero. Quién puede asegurar que en una fantasmagoría alquímica, de las que les gustaban al Bosco, no haya podido suceder que este cuadro de Mariko Umeoka no haya podido influir en el Bosco y le haya llevado a copiarlo

Verdadero final

114 Terminamos entonces con un último intento de capturar el sentido que se fuga de ese *Jardín*. Está el tiempo del Bosco, porque hubo, en efecto, un tiempo del Bosco. El *Jardín* es una cápsula de ese tiempo, al modo mismo en que la uva de la Navidad es la cápsula que contiene, en el otoño, el rastro de la primavera y el verano pasados.

El *Jardín* es una reflexión sobre el mapa de los tiempos. El *Jardín* es una inflexión, una mirada que abraza el reino utópico del futuro: lo que se salvará y se condenará más allá del *Juicio Final* y es también una mirada al pasado al mito fundacional del origen, al jardín primigenio, al paraíso adámico, donde todo estaba contenido *ad origen*.

Así, a un lado, el jardín primitivo donde todo comenzó, al otro el jardín del Edén donde la historia se clausura, con una prolongación dramática; pues existe el infierno y sus fuegos arderán por toda la eternidad.

Así, el Bosco comienza por dialogar con los tiempos por venir y su obra se inscribe en la historia, como lugar donde se produce la visualización final de los destinos humanos reunidos por fin en un solo espacio. Los paisajes del placer alternan con los de la culpa, y los cuerpos transitan los escenarios virtuosos, lo mismo que descienden a los abismos donde se reciben los dones de la tortura y el castigo.

El intento es desmedido y en lo filosófico se nos antoja leibniziano. Se recordará aquí que Leibniz en su *Teodicea* ofrece una representación ambiciosa de la historia humana. Lo que ha sido, lo que es, lo que será y a eso se añade una nueva dimensión inquietante; lo que habría podido ser, lo posible.

Y está en el otro extremo del tiempo el *Jardín* de Mariko. ¿Y cuál es la lectura del mundo que en él se hace? Yo creo que estos pinceles orientales restañan heridas, curan dolores pasados, disuelven las cargas dramáticas con que sin duda el Bosco quiso insistir en tantos lugares comunes de los sermonarios de su época terrible.

El impulso de re-creación y de réplica es un impulso terapéutico. Ahora recordamos aquí cómo la pintura personal de Mariko –ella misma lo dice– estaba «herida de muerte». Quizá podamos entender ahora todo el largo proceso de esta pintura como una maniobra para invertir los signos dramáticos y convertirlos en serenidad transparente.

Frente a la neurosis cultural occidental, que insiste en el carácter negativo y amenazante del mundo, la actitud oriental prototípica es, como se sabe, otra.

Yo quiero ver finalmente, en todo este trabajo de transmutación del significado del *Jardín*, sin alteración de sus significantes, una operación cuyo referente simbólico es de nuevo la alquimia. Símbolo ella misma de la unión de los contrarios, lo más llamativo de la alquimia en la que el cuadro del Bosco tal vez esté inscrito, es, como se sabe, el hecho de que se busca desesperadamente un resultado espiritual por medio de una operación material.

Manipulando el mundo, se adquiere un saber sobre él, se le posee en terminos simbólicos. El oro de la piedra filosofal se extrae del azufre y de la corrupción (de la experiencia).

115

El pasaje por lo oscuro termina aquí en lo claro (en la *albedo* alquímica que sigue al estado de *nigredo*).

La evocación de ciertos males es sublimada. Al fin hay destrucción de la materia innoble; lo viejo se ve sustituido por la nueva fuerza, de lo que comienza una nueva existencia.

El viejo mensaje que recibiría el rey Felipe II al ver la obra de su querido Bosco por fin reunida en las sombras del Escorial, es ya en todo distinta y distante a lo que podemos sentir en esta luminosa Casa del Japón, donde Mariko Umeoka expone en los últimos días del noviembre de 1999.

La operación alquímica se ha realizado.

La obra se ha transmutado y al cambiar su naturaleza y su posición en el mundo, se ha convertido en obra nueva; sí, ciertamente, *opus novum*.