

Lo que la transparencia esconde

FRANCISCO BAENA
Centro José Guerrero. Granada

What Transparency Conceals

Abstract

In this paper, we invite readers to summarily go over through a number of figures of transparency, notably those created by the painter Pedro Morales brightened up by the baroque flavour. Also, these figures' volatile traces are uncovered.

Key words: Transparency. Crystal. Glass. Painting. Pedro Morales.

Resumen

Se propone aquí un somero recorrido por una serie de figuras de la transparencia, con especial énfasis en las que ha creado el pintor Pedro Morales y en el aliento barroco que las anima, así como una lectura de sus posos volátiles.

Palabras clave: Transparencia. Cristal. Vaso. Pintura. Pedro Morales.

Vemos la foto de una mano que sostiene un vaso de cristal vacío. Leemos: "Tramas de la verdad". ¿Tramas? Lejos de anclar el sentido de esa imagen de la transparencia, de "explícala", ese pie inesperado quiebra la correspondencia entre lo visualmente percibido y lo sabido, suspende los automatismos cognitivos y hace que el lector proyecte, inesperadamente, una sombra que no comparece en el motivo icónico, translúcido.

Hay una fotografía de Herbert List que muestra también un brazo desnudo que sostiene un vaso, este lleno de agua. Pero al recortarse sobre un fondo de gran profundidad (que se registra en los términos de la perspectiva aérea), fondo, además, de una marina, desencadena una serie de asociaciones que "densifican" la imagen, la opacan, la repliegan en la





polisemia característica de toda obra de arte, y especialmente de la de inspiración surrealista. (El autor, sin duda satisfecho con su hallazgo, desarrollaría el mismo tema con una orientación aún más marcadamente surrealista, obteniendo algunas variaciones que de hecho han tenido más difusión que esta toma de los años treinta).

Aquí, en cambio, estamos ante una pieza publicitaria cuya función ha de ser, por tanto, eminentemente comunicativa. A ese fin responde la economía de medios de la imagen y la concentración que manifiesta en su motivo central: el vaso, que se presenta sobre un plano aparentemente neutro. Así es que más perplejidad causa el eslogan.



De hecho, el cartel se asemeja a una obra de Michael Craig-Martin en la que vemos un vaso de agua sobre una repisa de cristal, obra cuyo título es *Un roble*. Y se asemeja, decimos, no tanto por el objeto del que las dos se valen: un vaso de cristal, cuanto por la perplejidad que causa su visión unida al "título". Entre los materiales de que se vale Craig-Martin para componer su obra, hay que sumar el texto con el que se ha presentado a menudo, texto que sustituye la clásica cartela que informa de los datos técnicos de realización por lo que parece el extracto de una entrevista mantenida con el autor. Como se puede apreciar, la pieza es clara muestra del mejor humor inglés.



"P: Para empezar, ¿podría usted describir esta obra? R: Sí, por supuesto. Lo que he hecho ha sido transformar un vaso de agua en un roble ya crecido sin alterar los accidentes del vaso de agua. P: ¿Los accidentes? R: Sí, el color, tacto, peso, tamaño... P: ¿Quiere usted decir que el vaso de agua es un símbolo del roble? R: No, no es un símbolo. He cambiado la sustancia física del vaso de agua en la de un roble. P: Parece un vaso de agua. R: Por supuesto, no he cambiado su apariencia. Pero no es un vaso de agua, es un roble. [...] P:



¿No será que lo que usted ha hecho ha sido simplemente llamar roble a un vaso de agua? R: En absoluto. Ya no es un vaso de agua. He cambiado su sustancia real. Ya no sería exacto llamarlo vaso de agua. Se le puede llamar como se quiera pero eso no alteraría el hecho de que es un roble. P: ¿No se parece esto a lo del traje nuevo del emperador? R: No, en el caso del traje nuevo del emperador la gente afirmaba que veía algo que no estaba ahí porque pensaban que es lo que debían hacer. Me sorprendería mucho si alguien me dijera que ve un roble. [...]"

Y no deja de ser curioso que, en las mismas fechas en que Craig-Martin llevaba a cabo *Un roble*, Tip y Coll popularizaran el que quizá sea su sketch más celebrado, a saber, aquel en el que daban pertinentes instrucciones sobre *Cómo llenar un vaso de agua*.



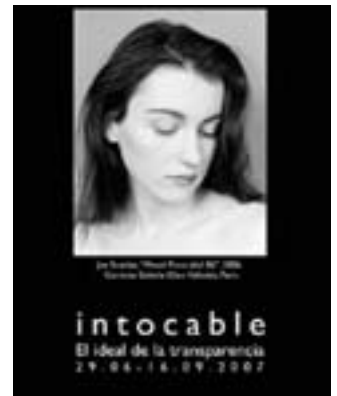
Perplejidad, pues. Colapso del entendimiento. La acción más natural (llenar un vaso de agua) resulta imposible de realizar. Un sencillo vaso sobre una repisa se convierte en un árbol. Y otro, sostenido por un brazo desnudo sobre un fondo neutro, resulta ser la imagen de váyase a saber qué maquinaciones, conspiraciones, trampas. Pues todo ello resuena, para el ciudadano desprevenido, en la palabra "tramas".

Se diría entonces que la transparencia hubiera entrado en crisis. Como ya ocurrió con el gesto fenomenológico que le era tan afín y prevaleció en la Europa de entreguerras (y, según he tratado de sugerir en otro lado, fue decisivo para la teoría del cine). Se diría que la luz a la que las cosas aparecían se hubiera negativizado.



El curso pasado, por ejemplo, dos exposiciones en España se ocuparon monográficamente de esa crisis: *Glas-kultur. ¿Qué pasó con la transparencia?* (en el Koldo Mitxelena de San Sebastián y el centro de arte La Panera de Lleida) e *Intocable: el ideal de la transparencia* (en el Museo Patio Herreriano de Valladolid). Según se apuntaba en la segunda (aunque ambas compartían un horizonte análogo), "el ideal de la transparencia, cuya genealogía utópica se encuentra en la arquitectura moderna, desborda ampliamente ese campo específico y traza a lo largo del siglo xx nuevas relaciones en términos sociales, políticos, estéticos, intelectuales o psicoanalíticos".

Como sabéis, también Jesús González Requena se valió de ese concepto para caracterizar uno de "los discursos que configuran nuestro presente". Me refiero a su artículo "Occidente: lo transparente y lo





siniestro", que apareció publicado en el nº 4 de *Trama y Fondo*. Ese número, por cierto, contó con la colaboración de Pedro Morales para ilustrar sus páginas. Y Pedro Morales lleva desde unos años antes ya de aquella portada, evocando en sus pinturas la apariencia de distintos objetos de vidrio, especialmente copas.

En un texto escrito con ocasión de su exposición *Vida quieta* (en diciembre de 2001), el pintor reflexionaba sobre la tradición pictórica del bodegón: "Género originariamente considerado menor por los asuntos de que se ocupaba, por presentarse asociado a temas poco elevados; en ocasiones, antes de independizarse como tal género, aparecía incluido en los cuadros *acompañando al gran relato* (de naturaleza histórica, mitológica o religiosa)".



Así continúa ocurriendo, por cierto, en el caso del cine. Son numerosos los directores que se han preocupado por filmar todo tipo de objetos, demorándose en su presentación, paladeando sus valores plásticos, cromáticos, ajustando su iluminación, etc. Pero en los filmes para los que lo hacían esas "naturalezas muertas" siempre valían en tanto y sólo en tanto que acompañaban al relato, que es adonde hay que ir a buscar su sentido. La narrativa literaria, paradigmáticamente desde el *nouveau roman* (algunos de cuyos artífices, como es notorio, también ensayaron a hacer cine) sí logró una cierta autonomía del mundo objetual, a costa precisamente de la narratividad. Pero en la industria del cine, paradójicamente mucho mejor dotado para ello, la experiencia no llegaría a cuajar.

Sigue Morales: "Es este mismo carácter menor, "negativo", periférico y marginal, aparentemente inocuo, el que hace de[l bodegón] una atractiva

máquina especulativa. Es en el ahondamiento de esa capacidad negativa (perseguir el resto y no el exceso) en donde aparecen los mayores desvelamientos: el hueso de la pintura, su armazón". Y a continuación señala "la gran paradoja" del género: "apelar a una supuesta *quietud*, inmovilidad, suspensión, reposo, muerte, detenimiento y figurarlo con cosas, trastos, bichos y otras curiosidades comestibles y perniciosas que a su vez proclaman su naturaleza perecedera y por tanto mutable, en proceso de cambio y en continuo *movimiento*".

Se aprecia bien en estas líneas el temperamento a fin de cuentas barroco del pintor español.



El crítico Guillermo Solana acertaba a expresarlo en un texto sobre él titulado *Anatomía de la melancolía, Pintar el aire*. Hablaba de una serie de cuadros con el título general de *Soplos*, en los que las copas (y otros objetos) comparecían, diríamos que *infralevés*, ante majestuosos celajes. (Y por cierto que en este caso las copas "contienen" el aire de igual modo que el vaso de Herbert List "contenía" el agua del mar.) Dice en él: "El cielo desplegado panorámicamente es un espectáculo constantemente mudable, en interminable metamorfosis. Y es el espejismo supremo. Porque extiende a nuestro alrededor y sobre nuestras cabezas, de un horizonte a otro, su concavidad protectora; pero esa bóveda, en realidad, no existe. Hay un famoso soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola que encarna todo el *desengaño* barroco y anticipa a la vez la estética moderna de la mentira. Allí el poeta arranca de la tópica condena del maquillaje femenino y termina poniendo en cuestión todo el resplandor del orden cósmico. Pues la cosmética de doña Elvira no es una condenable excepción, porque toda la naturaleza no es sino ilusión y artificio.

Porque ese cielo azul que todos vemos
ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande
que no sea verdad tanta belleza!

Como veis se trata de lo imaginario. Si uno hubiera ejercido de corrector de estilo frente a este párrafo, habría sugerido al autor sustituir "mentira" por "ficción". Pues los versos citados a la vez que encarnan ejemplarmente el desengaño barroco, anticipan, en efecto, la atención que la estética moderna iba a prestar a la ficción y a los mecanismos de los que se vale para crear ilusión. La autoconsciencia característica del siglo del lenguaje.

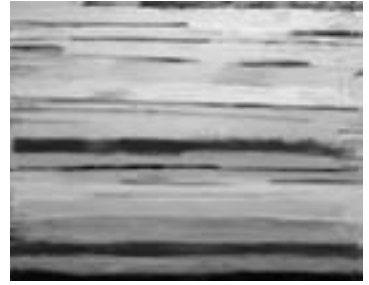
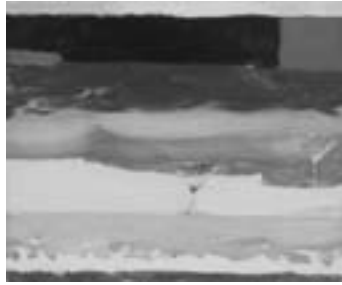


El mismo Pedro Morales termina el texto que hemos venido citando aludiendo al asunto. Dice: "El recorrido entre los cuadros de esta exposición me remite al término teatral *backstage*, palabra inglesa que se emplea para referirse a toda el área de camerinos y de bastidores que no ve el público, la trastienda de la representación. Espacios activos antes, durante y después de la función, lugares a veces precarios, *generalmente enigmáticos*, en ocasiones desolados o *poblados de objetos sorprendentes, indefinibles*, objetos dispuestos en un caos meticulosamente tejido, *herramientas de la trama*, cosas dejadas ahí, útiles para la ficción".



El pintor, pues, se interna en ese extraño ámbito: la trastienda de la representación. Para perseguir, a tientas, el resto desvelado por las naturalezas muertas, para roer el hueso de la pintura. Trabajando alrededor de sensaciones o ideas a la vez muy concretas y muy difíciles de aprehender, dando forma sensible a materias muy sutiles, materias que exigen

aproximaciones elusivas para no echarlas a perder. Yendo al encuentro de algo que llama desde el espacio necesariamente oscuro que ha de habitar, algo que desaparecería al exponerlo a la luz. Hay que bajar al sótano, acostumbrar los ojos a la tiniebla, esperar a que se manifieste y, cuando ocurre, saber de los propios límites perceptivos, de la incapacidad de la visión para reducirlo como lo haría a la luz.



Esta es la imagen de la última exposición de Pedro Morales, actualmente en cartel en la galería Egam de Madrid, hasta el 24 de noviembre. La ha titulado *La ceniza y el cristal*. Y encabeza el breve escrito que ha compuesto esta vez para darla a conocer una cita de José Bergamín, que dice: "El que sólo busca la salida / no entiende el laberinto".

Escribe ahora Pedro Morales que "se han cruzado dos palabras por el camino que deambulaban desde hace tiempo entre los cuadros: *la ceniza y el cristal*".

"Entre estos dos términos, un poco opuestos y un poco hermanos, creo que circulan, de manera más o menos recurrente, los lugares de la pintura (utilizando palabras de María Zambrano) que he transitado en los últimos años.

"*Cristal y ceniza*, son palabras que hablan de estados muy particulares de la materia y remiten a un encuentro metafórico, un encuentro que está, así mismo, en el origen y en el proceso de la pintura como espacio de intensidades encontradas y como materialización, o resto, de la combustión de las cosas.

"Combustión de lo visible y conclusión, con vocación de transparencia, de invisibilidad.

"Lo específico de la pintura se sitúa, por una parte, anticipándose a la experiencia de lo visible y por la otra, en su final, en sus ruinas, en su resto.

"Tiempo entre las cosas.

"Lo que de *imagen* tiene la pintura es en realidad una *máscara* que oculta ese movimiento de vaivén entre lo que fue y lo que puede ser."

Su verdad, tendremos que concluir, la señala el encuentro de esos dos términos un poco opuestos y un poco hermanos: la ceniza y el cristal.

También *tramas* y *verdad* se antojan términos un poco opuestos. De ahí la perplejidad con la que hemos empezado a discurrir en esta deriva.

El vaso del cartel cristaliza la idea de la verdad. Y, aunque paulatinamente se ha ido imponiendo en esta ponencia el impulso barroco, tan consustancial a la pintura y a lo español, el desengaño, la sombra, no faltan tampoco, quizá secretos pero magníficos, los ejemplos de la pura transparencia. Aquí os traigo uno: Ramón Gaya, otro pintor de bodegones con vasos de cristal. De hecho es uno de los maestros de Pedro Morales. Pero Gaya, desde su misma técnica, lo que pinta es la luz. Como señalaba Andrés Trapiello, que lo conoció bien, en las sucesivas casas (que eran a la vez estudios) que hubo de habitar Gaya, "las cosas, las pocas y sencillas cosas, parecen cumplir un cometido, acatar un destino, haber llegado allí tras larguísima destilación de la vida. Sí, todo eso junto nos dará sensación de desnudez, de espiritualidad, de orden, de poesía, de provisionalidad, pues lo justo parece siempre menos, siendo más" (p. 16).



Esta pintura es un homenaje a Eduardo Rosales, uno de los "muertos transparentes" de Juan Ramón Jiménez, al que dedicó la segunda caricatura de *Espanoles de tres mundos*, Eduardo Rosales, "ese exquisito, transpa-

rente huésped de España, fuente exhausta de incomprendida vida espiritual" (p. 51).

Así es que, a pesar de la crisis de la transparencia, resiste, late todavía, una tradición en la que esta ocupa un espacio central, y en la que el vaso de cristal expresa, aún, la verdad.

Ahora bien, como apuntó Walter Benjamin (en su artículo de 1933 "Experiencia y pobreza" [*Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1987, p. 171]), "el vidrio es el enemigo número uno del misterio". Y eso: misterio, opacidad, es lo que, automáticamente, connota la palabra trama.



En nuestro cartel, la trama o tramas son lo que queda en *off*, en el *backstage*, como decía Pedro Morales. El vaso, motivo del cartel, cobra sentido por todo lo que le rodea (igual que, por ejemplo, el vaso de leche que Cary Grant lleva al primer plano en *Sospecha* le resulta inquietante al espectador por la historia en la que se engasta, o igual que, en el caso de *Un roble*, es la *escena* del arte la que permite, la que sostiene la ope-

ración de Craig-Martin). En nuestro cartel, pues, no vemos qué o quién sostiene el vaso, qué o quién ofrece la transparencia. O quizá sí. Todos nosotros, su público. Este Congreso.

Y es que para todos nosotros, de una u otra forma interesados en el análisis textual, y en mayor o menor grado herederos de las lecturas que de la transparencia como efecto de sentido del cine clásico se prodigaran desde los años sesenta, para todos nosotros, *verdad* y *trama* no dejan de ser, también, términos un poco hermanos.



Pero ya que he arribado al autocomplaciente puerto del compadreo, me despediré con el primer poema del libro de 1983 *Farra*, de Félix de Azúa. Porque, además, el vaso en realidad, lo sabéis bien, no está vacío, sino que conserva un poso de vino y huellas del cuerpo que lo ha probado.

Lo que yace en el fondo es lo que de algo dice,
pero no dice nada de lo que al fondo yace.

Yace en el fondo lo que aguanta y se aguanta
pues aquello que aguanta, como un Do, es sostenido.

Lo que yace en el fondo y lo que se sostiene
son lo reunido, dice el viejo Martín.

Y si lleva razón, ¿cómo voy a evitar
reunirme donde suele reunirse la reunión?