



ARTE

# SOBRE LA ESCENA DE LAS VANIDADES

RAMÓN SALAS LAMAMIÉ DE CLAIRAC

Prófugo de mi ser, que me despuebla  
la antigua certidumbre de mí mismo,  
busco mi sal, mi nombre, mi bautismo,  
las aguas que lavaron mi tiniebla.

Me dejan tacto y ojos, sólo niebla,  
niebla de mí, mentira y espejismo:  
¿qué soy, sino la sima en que me abismo,  
y qué, si no el no ser, lo que me puebla?

El espejo que soy me deshabita:  
un caer en mí mismo inacabable  
al horror del no ser me precipita.

Y nada queda sino el goce impío  
de la razón cayendo en la inefable  
y helada intimidad de su vacío.

Octavio Paz, 'La caída',  
*Libertad bajo palabra*

**E**l autorretrato es un subgénero del retrato caracterizado, básicamente, por dos cuestiones. Primero, por la ausencia de cliente: el artista se hace a sí mismo el encargo de representar cómo se ve. Esto nos indica la segunda característica: la naturaleza paradójica del autorretrato. El sujeto se hace objeto y el objeto se hace sujeto o, dicho de otro modo, vemos el modo de mirar (bien sabido que no podemos mirar lo que nos permite ver). Esta actitud autorreflexiva es eminentemente barroca y adopta con frecuencia la forma del cuadro dentro del cuadro (de la representación de la representación), lo que técnicamente llamamos 'puesta en abismo'.

Que el artista se haga un encargo a sí mismo puede significar, por su parte, dos cosas: la primera, que confía en la posibilidad de encontrar un comprador o que cree que su persona –su forma de ver(se)– debería formar parte de la historia del arte, es decir, entrar en el museo. Dado que estamos en crisis, vamos a des-



cartar que Matallana dé por sentada la venta de un desnudo suyo encadenado. Pero no descartaremos de antemano que sí piense que ha alcanzado una edad que le permite considerarse ‘museable’, aunque no deje muy claro si el museo en cuestión sería el de arte, el de antropología o incluso el de ciencias naturales. Quizá el artista comience a sentirse un bicho raro y decida hacerse un encargo convencido de que, si no lo hace él, nadie más le hará ciertas preguntas. Eso nos pone sobre la pista del segundo sentido del autoencargo, que sería –una vez descartado el primero– el de esta exposición: el artista desea hacer una declaración (y convoca una rueda de prensa en el formato que le resulta más cómodo). En efecto, el autorretrato es un subgénero eminentemente enunciativo. Por eso, con mucha frecuencia, se integra en un contexto que facilita la lectura de sus indicaciones: Vermeer ante Clío, Velázquez junto a las Meninas, Rembrandt frente a un lienzo apabullante...

Llama por ello la atención de los autorretratos de Matallana la velazqueña sobriedad de sus figuras, inscritas siempre en un elocuente vacío. Sin duda, esa podría ser su primera declaración. El vacío es genérico. Sin embargo, tres imágenes (las ‘pequeñas farsas’ II y IV y ‘El ultimo amor...’) nos permiten observar el suelo



que pisamos. En dos de ellas vemos una tarima que evoca con claridad las tablas del teatro (¿o de la sala de arte?). En la tercera estas tablas no aparecen dibujadas, pero la iluminación sugiere un foco también marcadamente dramático. Estaríamos pues en el escenario de la representación. Una decisión coherente (y, por ello mismo, de nuevo paradójica), con la 'puesta en abismo' ya comentada. Y el escenario es un vacío: el artista interpreta su papel cuando la representación ha concluido. Pero si, efectivamente, el escenario no *está* vacío sino que *es* un vacío, entonces lo que ha concluido no es la función, sino el mismo mecanismo de la representación. Lo que nos permitiría colegir que el vacío es el que reina en el escenario del simulacro.

Con la mirada perdida y el semblante inexpresivo, el artista parece ejercitarse en un espacio angosto que apenas le deja levantar cabeza, o bien practicar el escapismo exhibiéndose como una curiosidad antropológica. Comparte escenario con una extraña figura que funciona como 'alter ego': unos equilibristas que, en lugar de subirse, como los modernos, a lomos de gigantes, trepan unos pisando a los otros haciendo el burro, el cabra, el mono o el gallito, como si quisieran emular a los músicos de Bremen cuando, con su interpretación, lograron asustar a los ladrones y comerse parte de su botín (qué ladrones y qué botín es algo que dejo a su criterio).

Este cuadro es el único que tiene un fondo, una cita a la adoración de los reyes de Velázquez. Si ya es rara la ausencia total de *atrezzo* en los autorretratos, más lo sería en unos de naturaleza marcadamente emblemática (en alguna medida, todos los autorretratos lo son). Permítaseme pues entender, dado que la exposición se ha concebido como un conjunto casi cerrado, casi como una instalación (difícilmen-

te podríamos considerarla una serie), que aquellos cuadros ('Sobre la vida y la muerte' I y II) que no se pueden considerar estrictamente autorretratos, aunque sí alegorías de la vida (y de la muerte), funcionan en realidad como el *atrezzo* de los autorretratos propiamente dichos. De ser eso así, el desolado escenario en el que el artista representa su función sería una 'vanitas'. ¿Hablamos de la vanidad del nihilismo, del sinsentido, o de la vanidad del artista tratando de sortearlo? Difícil saberlo dada la naturaleza paradójica de la declaración.

Durante años, Matallana fue el último de los mohicanos. En el contexto de una naturaleza convertida en parque temático de sí misma, el arte dispensaba al paisaje una mirada aún más irónica que al resto de la realidad. Muchos compañeros suyos se dedicaron a hacer bromas más o menos ingeniosas sobre la conversión del mundo en simulacro mientras Matallana seguía a la busca de un orden oculto en la naturaleza. Su alma dividida, entre una figuración orgánica y una abstracción analítica, se reconciliaba en un aura de utopía ligera que oponía dialécticamente su lirismo a un contexto que se hacía más y más documental. El arte se hacía sintomático, trataba de dar aviso de las enfermedades que él mismo transmitía. Matallana permanecía asintomático (una condición no menos paradójica que los pesimistas interpretan como indicador de salud y los pesimistas como indicador de una enfermedad criminal que permanece larvada hasta resultar intratable).



Pensábamos que no se había contagiado, pero este último sarpullido parece indicar que alguna procesión iba por dentro.

El artista se vuelve hipocondríaco, comienza a sospechar que su lucidez es un síntoma de ceguera o, por el contrario, que su locura forma parte del cuadro clínico de la sociedad. Busca su sal, su nombre, su bautismo... y lo hace, como no podría ser de otro modo, en el cuadro. En 'El último amor...' y las 'pequeñas farsas' II y IV, vemos el escenario de la representación, en las 'pequeñas [grandes] farsas' I y III *nos vemos en* el escenario de la representación. El artista (nos) observa y (nos) pinta (al menos nuestro 'lema'), y nosotros permanecemos en el plano en el que él nos ha introducido. Cuando le vemos escrutando, su identidad se desdibuja, como si la propia búsqueda de pistas en la imagen del espectador (en nuestra representación social) alterara la propia naturaleza del artista: metido ahora a detective, ya no presenta una realidad alternativa plenamente resuelta, sino que busca indicios para encontrar alternativas en esta realidad plenamente irresuelta. Cuando le vemos pintando, el artista no toca suelo (con los cordones desatados probablemente tropezaría), practica un deporte de riesgo con el que ultima la inscripción del escaparate social en el que nos ha hecho vernos. Su postura no sólo es paradójica (invierte el escenario de la representación) es, además, tan improbable como la de las manzanas de Sánchez Cotán: eternamente detenidas, sin otro apoyo que un cordel que difícilmente podría evitar que giraran. Es la propia pintura, observada ahora desde el interior, la que permite imaginar esa estaticidad incierta de la que se vale un 'colgao' para rotular con precisión su declaración metafísica: asomándose al abismo –representándonos en el plano de la representación– alcanzamos a ver la verdad. O, quizá, sólo 'mi'. ¿Mi... verdad?

Puesta en abismo, representación de la representación, una declaración paradójica sobre la declaración... ¿hemos entrado en un bucle? La paradoja –cuyos temas recurrentes son la autoreferencia, directa e indirecta, la infinitud, los razonamientos circulares y la confusión de niveles del discurso– no es más que una estrategia retórica para zancadillear el 'sentido común', para inducirnos a buscar sentido más allá del horizonte de certezas que se *ponen en evidencia*. Ese es también el objetivo del emblema.

El emblema (etimológicamente, 'poner dentro') es una figura acompañada de unas sentencias concisas y agudas: un título (*inscriptio, motto, lemma*), inscrito o adjunto, y/o un epigrama erudito (con frecuencia en lengua culta). El conjunto contiene un precepto moral más o menos encriptado. Su vocación no es, sin embargo, oscurantista. Al contrario, su objetivo es ayudar a descifrar la realidad. Bien entendido que, hasta hace apenas unas pocas décadas (en que la pedagogía se convirtió en el arte de considerar bobo al interlocutor con el fin de llegar a

confirmar esta hipótesis de partida) nadie pensaba que lo obvio pudiera servir para otra cosa que no fuera ocultar el verdadero sentido de las cosas. El emblema ayuda a dar razón de una realidad tan evidente como opaca. No la trasparente (la realidad es evidente, lo que no es tan evidente es su sentido; los cristales siempre tienen inscripciones), pues su objetivo es hacer pensar a los que la contemplan. De hecho, el significado del emblema puede no dilucidarse nunca, incluso podría no existir, pues, en última instancia, su verdadero contenido es la necesidad de producir sentido.

El emblema añade a un texto gracia y placer, que derivan de su gozosa novedad. Incita el alma (*anima mucet*), alimenta al ojo (*oculos pascit*); se incorpora a lo que está vacío dándole un sentido (*rebus vacuis complementum*), a lo que está desnudo prestándole un ornamento (*nudis ornamentum*); da la palabra a lo que está mudo (*mutis sermonem*), da razón donde falta.

V. Stoichita, parafraseando a Alciato.

La realidad es la que es, difícilmente el artista podrá cambiarla por otra; pero ni es ese el problema ni esta dificultad nos obliga a convertirnos en correa de transmisión del 'pensamiento único'. El verdadero arma política en la actualidad es la reconceptualización. No tenemos que imaginar otro mundo, basta con que encontremos la manera de reevaluar lo que este nos ofrece. Para ello, no (sólo) necesitamos ciudadanos informados, sino individuos ejercitados en el arte de suspenderse en la escena de las vanidades para buscar en el nihilismo las pistas que nos reconduzcan al sentido.