

Las cosas (se) aparecen

ÓSCAR ALONSO MOLINA

El fénix se alimenta solamente por absorción de la luz

-Ángel Valente-

*La claridad de todas las cosas las hace misteriosas*, aseguraba Kafka; y poco antes que él, Freud ya había advertido que en los objetos más cotidianos puede anidar la extrañeza que nos hace percibirlos como algo siniestro y amenazante. El rostro de lo familiar se vuelve perverso: algo esconde. Para ello bastaba agudizar la sensibilidad sobre lo ya visto y bien conocido, terminando por percibir el resto en negativo –maligno- que nuestras impresiones diarias se empeñan en amortiguar. Freud comprobó también, ahondando en la genealogía de *Heimlich-Heim*, la casa, el hogar, y todo su campo semántico (con los valores asociados de confortabilidad, tranquilidad, intimidad), cómo la cara de los enseres y *todo lo que marca una intimidad con las cosas*, en opinión de Jean Clair, podía devenir, bajo determinadas circunstancias, obsesión inaplazable, significado oculto, lo angustioso y espectral...

*Inquietante extrañeza* también, tenue pero ineludible, la que se desprende a menudo de una obra como la que lleva a cabo Juan Carlos Lázaro desde hace cuatro años bajo la apariencia de calma absoluta, de plácida armonía y sensible entonación de valores mínimos; aunque en su caso tal desasosiego provenga antes de cómo se aparecen y materializan las cosas y el mundo ante nuestros sentidos –la manera en que necesariamente han de velarse para ser percibidos-, que por el cómo permanecen ambos en su enigma una vez son reconocidos. Por cierto, que ya antes, a mediados de la década pasada, y según confesión propia, durante su estancia en Angera, pueblo al noroeste de Italia, había iniciado su pintura una transformación tonal y atmosférica a partir del paisaje visto entre la niebla; mutación que le resultó *fascinante, misteriosa, intemporal*.

No serán, pues, las desoladas plazas de Ferrara y Turín que tanto angustiaban a la nueva mirada de De Chirico con su aire metafísico y sacado de los goznes del tiempo, sino la humedad ambiental (como ya se quiso percibir en la tradición del color véneto: saturado de aguas y vapores, cuando los colores se incendian, *el agua arde, encarnada en las pieles opulentas*) y el exceso de perspectiva aérea (justo la que el vaciado o pérdida de la atmósfera característica de los *Valori Plastici* había sacado fuera del cuadro en primer lugar) donde se adentra y empasta la mirada de nuestro protagonista hoy.

Precisamente, serán estos rasgos con respecto a la percepción de la obra, siempre como fuera del tiempo, de la Historia, una de las constantes de toda esa pintura metafísica que, en el periodo de entreguerras europeo, sentirá con mayor violencia tan extraña enajenación de la que hablaba Freud, y que a De Chirico le llevaría a sus paisajes de la *era terciaria*; aunque mejor los definiría como teñidos, despiadadamente, de una *ausencia humana en el hombre*.

Si el hombre se fosilizaba, o si se acercaba a los estadios primitivos de la animalidad, su mirada también parecería abocada a una cierta esquematización. Era el signo de toda una época, no lo olvidemos. Algo así como ver el mundo con ojos de saurio, reptil u ofidio: una mirada implacable y fría sobre el mundo, que reducía la exuberante multitud de detalles y repercusiones para concentrarse en aquellas necesarias para la estricta supervivencia. De ser cierto esto, no es raro sentir el entorno que muestran los paisajes de esa *era terciaria* como un escueto damero donde se prima la información de los puntos peligrosos y los focos de placer: *Desde mi camita* –recuerda De Chirico sobre su infancia al principio de sus memorias- *miraba aquel juguete, curioso y asustado, como los primeros hombres debía mirar a los pterodáctilos gigantes, que en los crepúsculos sofocantes y en las gélidas auroras volaban pesadamente con sus alas de carne sobre los lagos calientes*. Entre ambos extremos –fascinación y terror- no hay nada, ni siquiera aire. Así, el resto, cada detalle que no atenta sobre nuestra supervivencia ni nos acucia, se diluye en el vacío: el tiempo se ha detenido. Los semitonos estéticos ceden a una urgencia de la biología y la especie.

Buena parte del interés de la pintura de Juan Carlos Lázaro, como en buena medida ocurre con la de Xavier Valls, Cristino de Vera o, ya más cercano a él, Javier Alkain, llega a partir de esa inversión del método para obtener muchos de los efectos de sus predecesores de los años veinte y treinta.

Porque no es lo mismo que las cosas aparezcan a que desaparezcan; ni siquiera aunque durante el viaje de ida y vuelta simultáneo veamos sólo ese instante “coincidente” en el cual ambos itinerarios se cruzan en “la imagen”, semejando, mágicamente, encontrarse lo que se anuncia con lo que se despidе. No hay simetría posible, ni correspondencia fiable en ese punto: el espejo implica siempre un descentramiento, un vacío central –figura anticlásica por excelencia-.

Igual que nada más encenderse una luz se suceden a la vista toda una serie de rápidas transiciones en el foco y en el ojo que lo percibe, justo antes de su desaparición la luz que se apaga alcanza un brillar distinto. Son comportamientos insospechados, verdaderamente muy curiosos, difíciles de aprehender para quien no se ha entrenado duramente en su captación -de índole casi místico, diríamos-, y en absoluto necesarios –estéticos-, pero de cuya existencia tampoco podemos dudar porque el arte (los alabastros de Chillida, por ejemplo), pero muy especialmente la pintura, un tipo especial de pintura, se encarga de ponerlos en evidencia, en ocasiones hasta hacer de ellos casi su única razón de ser.

Tal parece el caso de la más reciente de Juan Carlos Lázaro, cuyo poder no reside en la posibilidad de ser mirada, sino en la latencia de ser vista. Endoscopia, mirada interna que

anuncia el velo de una desaparición. Empeñado el artista en apañar a la pintura su tradicional campo de operaciones (el cuerpo desaparece tras sus vísceras, como en los estudios anatómicos de Vesalio), y escamotearle las dimensiones necesarias para su desenvolvimiento, el plano del cuadro compite con los restos figurales y la mínima historia que resta a su siega radical. Su obstinación en los tiempos recientes por tal substracción coincide, casi a la perfección, con el ideario del formalismo greenbergiano sólo que, también en esta ocasión, para forzarle a la paradoja y a decir –confesar- lo que el no querría ni podría jamás asumir.

Son los restos de teatralidad que apenas anuncian nada: un decir mínimo, ¿quizás una espiración? Concisión extrema de la narración, la cual no sólo se concentra en un escueto argumento, sino también, y sobre todo, que los protagonistas se presentan bajo su papel más atemperado y tenue –desdibujada su personalidad-. ¿Quién reconoce ante estos bodegones la identidad de los frutos que allí aparecen; quién puede dar cuenta de la naturaleza de su piel, su color local, las texturas de los objetos de loza que aparecen acompañándolos? Están obsesionados por su expresión en un estado tan delicado que apenas alcanza a la representación misma: no hay nada que ver, nada que decir...

En verdad, como bien sabe el artista, los medios plásticos privilegian aquí su propio ser, sus condicionantes físicos y técnicos –textura, densidad, pincelada, opacidad, brillo, untuosidad, etcétera-, antes que el mundo referencial del que parten, y que sólo sirven a Juan Carlos Lázaro para no abismarse en la creación *expresiva*. El reducto figurativo, al cual no quiere renunciar, se abstrae hasta la invisibilidad, el grado cero de enunciación. Las cosas, los enseres, quizás la figura humana dentro de poco, tal como él mismo nos anuncia, surgen cual espectros de un fondo luminoso que los consume y los dota de su mínimo peso y espesor, de su achatada perspectiva y volumen –convenciones éstas que el pintor ha comprimido muy conscientemente también con su simplificación escenográfica y en la elección del foco lumínico-. Fenomenología de la ambigüedad, de la ambivalencia, porque: ¿quién puede concretar el tamaño al modelo, la distancia que nos separa de él, la altura del punto de mira, calcular los pesos y las medidas? *Si no hay diferencias, si no hay grande ni pequeño, debe haber una igualdad dorada, o mejor dicho: la inobjetividad*, afirmaba Malevitch a comienzos de los años veinte, cuando la desmaterialización figurativa le había dejado poco menos que suspendido en el aire, flotando en el espacio de sus ondas místicas. Como quería Heidegger, nos hayamos expectantes ante un fondo del que surgen las cosas, sólo que aquí el telón de fondo no es una tenebrosa tiniebla, sino la luz, *más luz*. Por eso, sobre todo por eso mismo, no es lo mismo que las cosas aparezcan a que desaparezcan... literalmente.

Madrid, Octubre-Diciembre de 2004