

José Saborit

Cuadros con secreto
Sobre: *Cuadros con secreto*
Catálogo de la exposición
Julio de 1995

Cuadros con secreto

¿Por qué cuadros con secreto? Mejor será preguntárselo a ellos, mirándolos con unos ojos no demasiado estropeados por la Historia o por la Actualidad. Para tantear el hueco de esa interrogación me aventuro a escribir. ¿Por qué cuadros con secreto?: porque el motivo del cuadro, lo más crucial de cuanto allí está sucediendo, no se ve; bien porque queda excluido de campo por un encuadro reticente, o bien porque sencillamente se trata de algo que no puede ser mostrado visualmente.

En el primer caso, la pintura es una sinécdoque visual que mostrando una pequeña parte se refiere a una magnitud más amplia: una especie de puntos suspensivos que se despliegan desde los bordes del cuadro, invitando al espectador a imaginar "activamente" alguna continuación. Las composiciones deliberadamente cortadas constituyen un dispositivo retórico (persuasivo) capaz de excitar el deseo de averiguar más.

En el segundo caso, la pintura intenta eludir a lo no visible mediante lo visible. Puede traerse aquí a colación la famosa frase de Klee ("el arte no produce lo visible, hace visible") o mejor aún la de Juan Damasceno ("la función propia de la imagen es hacer visible lo invisible"), o la de Jonathan Swift ("vision is the art of seeing things invisible"), o tantas otras que dan cuenta de esa pertinaz y milenaria aspiración de la pintura a referirse desde lo que puede verse a lo que no puede verse; una aspiración con la que los cuadros de Mery Sales se identifican.

Ambas estrategias generan secretos. Es decir: se refieren a cosas que existen y son verdad, pero que no lo parecen o se nos ocultan. Cosas que nos interesa descubrir. El secreto, de hecho, se origina siempre en una relación conflictiva entre "Verdad" y "apariencia" capaz de activar nuestro deseo de saber. *Círculo Vicioso*, por ejemplo, nos muestra parcialmente a cuatro misteriosos personajes que con grave semblante se preparan para cumplir alguna turbia misión. Recordamos los versos de Frost ("We dance around in a circle and suppose/ the secret sits in the middle and knows"), y no podemos mirar sin preguntarnos: ¿Qué se disponen a hacer? ¿Qué oscuro destino les espera...? Nuestra forma de interpelar al cuadro se apoya (y se desestabiliza) sobre el vacío de ese secreto que habita su centro: un amarillo inquietante que invita a confesar algún enigma inconfesable. Reparamos así (tal vez) en las múltiples situaciones cotidianas en que nos interesamos por aquello que no vemos, aquello que se nos oculta pero que puede respirarse (incluso cortarse) en el ambiente, aquello cuyos signos nos resultan indescifrables.

Pero el secreto, como señala Fabri (1), puede concebirse como algo dinámico; no sólo como algo estático que situado en el espacio que niega a nuestra vista mediante algún obstáculo, sino como un juego del lenguaje. De hecho, la alusión (por ejemplo) es una figura retórica capaz de generar complicidad activando un conjunto de rasgos que apuntan (y se mueven) en una dirección más o menos definida. Lo que interesa no es tanto la ontología del secreto (su verdad) como su fuerza retórica, su capacidad persuasiva. En definitiva, no importa que lleguemos a averiguar el secreto (qué van a hacer esos personajes, qué es eso que fuera de campo miran esos otros, qué suceso común y oculto permite mirarse a esos dos con misteriosa complicidad...), sino que entremos en el movimiento de los rastros hacia él, en esa dirección, aún asumiendo que la ambigüedad (que el enigma) no puede ser del todo resuelto) es condición para que la obra (es decir: nuestro juego) no se agote y no sea desecharle, como lo es un crucigrama cuando todas sus casillas están resueltas.

Todo lo dicho se encuentra en el nivel narrativo de los cuadros, podemos decir que en el nivel de los significados derivados de lo icónico, de lo representativo. Pero en otro nivel, el puramente plástico, el que se reserva a quienes nos acercamos más escudriñando e intentando descubrir cómo está hecha la imagen, otro secreto puede sentirse en la propia autoreflexividad de la pintura. El amalgamado resultado final de su superficie (lo que a simple vista se ve) ofrece al observador minucioso pistas que pueden permitirle

conjeturar, penetrando imaginariamente en los estratos subyacentes, el modo en el que están hechas las cosas, la enigmática construcción de las formas, las sucesivas capas de pintura que mediante pinceladas y energéticos trazos han ido superponiéndose y delimitándose unas a otras, afirmándose y negándose, recortándose y abriendose, al albur de los avatares de un proceso secreto; su averiguación, el deseo de acceder a un escalonamiento temporal, activa uno de los placeres más esencialmente derivados de la correcta materialidad pictórica.

La pintura se presenta como un doble enigma, en el que la ambigüedad y la autoreflexividad (las dos condiciones que Jakobson asocia a lo artístico) se entrelazan en el espectador, sugiriendo que la distancia entre verdad y secreto pueden acortarse. Me explico: si a la tópica definición de verdad (como adecuación entre ser y parecer), se opone la mentira (parecer y no ser), al oponerse a su vez a la mentira el secreto (ser y no parecer, lo contrario de parecer y no ser) éste se aproxima a la verdad, desvelando así que, en pintura, la aparición de un enigma puede ser una de las formas de manifestarse su verdad (la verdad del juego y del placer compartido), y finalmente, una de las formas de enlazarse con la realidad, pues como ella, también la pintura es un secreto indescifrable. Afortunadamente: ello nos permite seguir jugando a descifrarlo, es decir, seguir gozando.

(1) Que recoge Paolo Fabri en su delicioso y muy recomendable ensayo sobre el secreto del que hago uso reiterado a partir de ahora. Paolo Fabri: "El tema del secreto", en *Tácticas de los signos*; Barcelona, Gedisa, 1995, pp. 15-20.