

## Del difícil arte de habitar en la esencia.

"La casa se construye con lo que ahí encontramos (...)  
El tiempo la deshace y el tiempo la rehace;  
la rima, el sol que nace de eco en eco,  
la ilumina: ya no es espacio sino tiempo"<sup>(1)</sup>

Baudrillard ha señalado que el arte actual está entregado a una sorprendente tarea de *disuasión* (un duelo entre la imagen y lo imaginario) en la que se llega a lo que denomina *ironía fósil*, manifestación extrema del resentimiento ante la propia cultura: "es una parodia, al mismo tiempo que una palinodia del arte y de la historia del arte, una parodia de la cultura que se venga de sí misma, característica de la desilusión radical. Es como si el arte, al igual que la historia, crease su propia basura y buscase su redención en sus desechos"<sup>(2)</sup>. El arte contemporáneo reinventa la nulidad, la insignificancia, el disparate, pretende la nulidad cuando, acaso, ya es nulo: "Ahora bien la nulidad es una cualidad que no puede ser reivindicada por cualquiera. La insignificancia —la verdadera, el desafío victorioso al sentido, el despojarse de sentido, el arte de la desaparición del sentido— es una cualidad excepcional de unas cuantas obras raras y que nunca aspiran a ella"<sup>(3)</sup>. Y, sin embargo, el arte consiste, en un sentido radical, en dejar siempre abierta o acaso un poco indecisa la vía del sentido, escapando del dogmatismo tanto como de la insignificancia. El diagnóstico es que se ha llegado al fin de la representación y, por tanto, a la clausura de lo estético en un pliegue manierista, más que barroco, en la superficialidad de la pantalla electrónica: "pero —y hay en ello un efecto perverso y paradójico, acaso positivo— parece que al mismo tiempo que la ilusión y la utopía han sido expulsadas de lo real por la fuerza de la tecnología, por las virtudes de esas mismas tecnologías, *la ironía ha pasado a formar parte de las cosas*"<sup>(4)</sup>. Estamos entrando, en el arte actual, en lo que denominaré una completa *literalidad*, donde *de nada se te dispensa*. Me refiero a ese tipo de narrativa en la que si se nombra un accidente hay que pasar, inmediatamente, a la fenomenología de las vísceras, acercar la mirada hasta que sintamos la extrema repugnancia, si de caspa se trata tendremos que soportar la urgencia de quitarnos la que se nos acumula en la chaqueta y, por supuesto, si aparece, en cualquiera de sus formas, el deseo (en plena "sexualización del arte" habrá que contar con la obscenidad como lo que nos corresponde. "Poner nuestra mirada al desnudo, ése es el efecto de la literalidad"<sup>(5)</sup>.

Cada día se propaga más el culto al voyeurismo y la estética de la espontaneidad populista, esos retazos de vida, reducidos al ridículo; nos rodea el deseo imperialista de *verlo todo*, la obligación mediática de encontrar "testimonios estremecedores", aunque propiamente tengan que crearlos. Hay una simulación constante de proximidad, es decir, hemos consumado la impostura de la inmediatez<sup>(6)</sup>, pero acaso eso nos permite cobrar conciencia de que, finalmente, la pasión por lo Real supone una entrega a lo espectacularizado<sup>(7)</sup>. Pero, afortunadamente, frente a ese arte (*despiadadamente*) *banal* existen procesos plásticos plenos de poesía, formas que reclaman, en vez de la percepción acelerada y distraída, la pausa contemplativa, la capacidad para escuchar todavía lo *enigmático*. Creadores como Luis Palmero, Juan Gopar y José Herrera están localizados en una *insularidad* que no es únicamente la que marca la geografía, sino, mucho más decisivo, aquella que les mantiene separados por un inmenso océano de una cultura del culto (superficial) al simulacro. En estos tres extraordinarios creadores encontramos el hilo conductor del planteamiento *reduccionista*, esa "retracción" u opción analítica que es vertebral en la constitución de lo moderno<sup>(8)</sup>, sin que eso suponga una renuncia a la honda dimensión de lo *ornamental*, ese margen que pasa al centro de la consideración contemporánea, después de haber sido censurado por la modernidad ortodoxa como un raro tipo de conducta "delictiva". Tanto en las propuesta de Palmero y

(1) OCTAVIO PAZ y CHARLES TOMLISON, *Air born/Hijos del aire*, Biblioteca Ambit, Barcelona, 1991, p. 40.

(2) JEAN BAUDRILLARD, *Ilusión y desilusión estética*, en *Letra Internacional*, n. 39, Madrid, 1996, p. 16.

(3) JEAN BAUDRILLARD, *El complot del arte*, en *Pantalla total*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 211-212.

(4) JEAN BAUDRILLARD, *Ilusión y desilusión estética*, en *Letra Internacional*, n. 39, Madrid, 1996, p. 19.

(5) ROLAND BARTHES, *Sade-Pasolini*, en *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001, p. 113.

(6) Cfr. PAUL VIRILIO, *Ground Zero*, Ed. Verso, Londres, 2002, p. 41.

(7) "[...] the fundamental paradox of the passion for the Real: it culminates in its apparent opposite, in a *theatrical spectacle* —from the Stalinist show trials to spectacular terrorist acts" (SLAVOJ ŽIZEK, *Welcome to the desert of the real!*, Ed. Verso, Londres, 2002, p. 9).

(8) Cfr. FILIBERTO MENNA, *La opción analítica en el arte moderno*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Herrera, marcadas por el *amor a lo esencial*, como en las pinturas y piezas escultóricas o instalativas de Gopar, sin duda dotadas de rasgos que “barrocos”, hay también un cierto aire de familia, el de corresponder a dos de los valores que Calvino sostenía como decisivo en el fin del milenio: *levedad y exactitud*<sup>(9)</sup>. Frente a la transformación de la pesadez en “gravedad” es oportuno reclamar una mirada y acontecimientos que hagan menos compacto al mundo, estados de ánimo en los que la lucidez y la ceguera no se oponen, una dicha que es el horizonte de la tristeza (un encuentro que se demora). Por otro lado, la exactitud no supone una geometrización abstracta, una postura científicista o una defensa de la neutra datidad, sino más bien una preocupación por los *detalles*, una suerte de *materialismo* (valga la paradoja) *poético* que buscando lo concreto no elude ni lo “metafísico” ni, por supuesto, el abismo (energético) de lo caótico.

Palmero, Herrera y Gopar han asumido, sin excusas, la tarea del arte en un momento *crítico*, ajenos al mimetismo de las tendencias (esa normatividad del arte temático que impone, planetariamente, el bienalismo) sin ser ajenos, por supuesto, a procesos fundamentales en el desbordamiento de la modernidad como puede ser el minimalismo. Ha sido Kosuth el que ha señalado cómo la pintura minimalista se autocolapsó hasta realizar lo que llama el *final de la historia del arte*<sup>(10)</sup>. Sabemos que en el minimalismo se produce una suerte de sistematización de la compulsión, “del inquebrantable ritual de las obsesiones, con su precisión, su pulcritud, su delicada exactitud, cubriendo un abismo de irracionalidad”<sup>(11)</sup>, un disparatado nominalismo o un *racionalismo obsesivo* que, deconstruyendo su propio contenido puede llegar hasta la alegría de la destrucción, lo que equivaldría en el contexto historiográfico al desplazamiento desde la axiomática de Sol LeWitt hasta la estética de la entropía de Smithson o la antiforma de Robert Morris. Las estructuras seriales, el canon minimalista supusieron un mazazo para la gestualidad abstracta dominante, así como una emergencia de la pregunta por el *lugar de la obra de arte*<sup>(12)</sup>. Rosalind Krauss considera el minimalismo más que como una ruptura del decurso histórico como el cumplimiento del desarrollo de la escultura moderna desde Rodin que coincidiría con la cristalización de dos corrientes de pensamiento, la fenomenología y la lingüística estructural, en la que se entiende que el significado depende de la manera en que cualquier forma de ser contiene la experiencia latente de su opuesto, la simultaneidad que acarrea siempre una experiencia implícita de secuencia<sup>(13)</sup>. La objetualidad sustituiría a una trascendencia de la obra de arte, pero al mismo tiempo reduciría el sentido a una deriva subjetiva, esto es, las obras, como sucede en el caso de Palmero, Herrera y Gopar, ingresan en el dominio de lo *alegórico*, sin perder por ello una potencia material extraordinaria. El sentido de la *imaginación material*, tal y como lo entendiera Bachelard, supone que los elementos confluyan para animar el espacio intangible y desencadenar la *acción imaginante*: “si la imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una exposición de imágenes, no hay imaginación”<sup>(14)</sup>. La dinámica de ausencia y presencia, la evocación y la apertura del cerco hermético, esto es, simbólico, obliga a liberar a la mirada de los condicionamientos que suponen los hábitos hereditarios<sup>(15)</sup>. Tal vez lo que reste, el destino de la estética contemporánea sea llegar hasta lo más desvalido: producir imágenes o conceptos capaces de dar cuenta de la muerte de la piedra y la estrella. Mostrar la ruina del suelo sobre el que nos asentamos, pero narrar también como en un *lejano canto* aquellas promesas que se mantienen inquebrantables. Ese *destino hermético de la estética contemporánea* está unido, necesariamente a la encrucijada del *nihilismo*. Jünger señaló que la dificultad de definir el nihilismo estriba en que es imposible que el espíritu pueda alcanzar una representación de la Nada, aunque sabemos de él que supone una *reducción absoluta*, el movimiento hacia el punto cero: “el cruce de la línea, el paso al punto cero *divide* el espectáculo; indica el medio, pero no el final”<sup>(16)</sup>.

Con todo, Gopar, Palmero y Herrera no tienen un sentido exhausto del final, sino que en esa *encrucijada sombría del nihilismo* encuentra una dimensión, como he indicado, *esencial*, precisamente porque el mundo es inhóspito, vale decir “tierra baldía”, es preciso *reconstruir la morada*. En estos tres artistas canarios aparece, singularmente, la imagen de la *casa*, como una alegoría de su propia condición *intempestiva*, de aquella estética de la resistencia

(9) Cfr. ITALO CALVINO, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed. Siruela, Madrid, 1989, pp. 13-41 y 71-94.

(10) Cfr. JOSEPH KOSUTH, *No exit*, en *Art after Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991, pp. 228-229.

(11) ROSALIND E. KRAUSS, *LeWitt en progresión*, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza, Madrid, 1996, p. 269

(12) Cfr. la entrevista de CATHERINE DAVID a PAUL VIRILIO en *Colisiones*, Arteleku, San Sebastián, 1995, pp. 51-53.

(13) Cfr. ROSALIND E. KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1977, pp. 4-5. Sobre la relación del minimalismo con la fenomenología, vid. SIMÓN MARCHÁN FIZ, *La historia del cubo*, Ed. Rekalde, Bilbao, 1994.

(14) GASTON BACHELARD, *El aire y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1972, p. 9.

(15) Cfr. GIULIO CARLO ARGAM, *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Ed. Akal, Madrid, 1991, p. 517.

(16) ERNST JÜNGER, *Sobre la línea*, en Ernst Jünger y Martin Heidegger: *Acerca del nihilismo*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 45..

frente al integrismo espectacularizante. En el arte contemporáneo son frecuentes las obras que remiten al esquema de la casa, esto es que se hunden en lo arquetípico, aquella imagen del espacio habitable que retorna como lo reprimido: “debemos creer en consecuencia que Adán, habiéndose hecho un techo con sus dos manos, considerando la necesidad de hacer una vivienda, reflexionó y se ejerció para fabricarse alguna habitación que le defendiera de estas lluvias, así como del calor del sol”<sup>(17)</sup>. Simón Marchán ha señalado cómo el motivo de la *cabaña primitiva*, tanto metáfora como esquematización, aparece en la crisis de identidad de la arquitectura, así como en la expansión de la escultura. Las casas metamórficas de Gopar, la sugerencia de puertas y ventanas en Palmero o la materialización de lo que, en clave leibniziana, llamaré *espacio monádico* en Herrera, remiten, insisto alegóricamente, a lo arquitectónico, bien es verdad que desfuncionalizado: “la casita, en cuanto recuerdo conservado, se transfigura en metáfora de la propia arquitectura”<sup>(18)</sup>. Recordemos, en esta constelación, las piezas minimalistas de Shapiro, que señalaba que nada le parecía más rico en posibilidades que una casa: “la puse en el suelo, la miré y dije: ¿Puede ser una escultura...? ¿Era un pentágono o una casa...? Tuve la impresión de que la casa era una situación conocida, era una metáfora de mi pasado o de una experiencia ya digerida”<sup>(19)</sup>. Es indudable que en la contemporaneidad son muy intensas las relaciones entre la escultura y lo arquitectónico<sup>(20)</sup> y múltiples las consideraciones (desde el ámbito del arte) sobre el sentido del habitar o la forma de generar un espacio. Heidegger señaló en *El arte y el espacio* que el vacío no es nada, ni siquiera una falta, al contrario, es aquel juego en el que se fundan los lugares: “el espacio aporta lo libre, lo abierto para establecerse y un morar del hombre”<sup>(21)</sup>. El deseo de transmitir, como hacen Palmero, Gopar y Herrera, más que los hechos, las *presencias*, exige delimitar el espacio interior de las cosas, articular una poética del espacio en la que, en términos de Bachelard, predomina lo íntimo. En la obra de José Herrera hay una honda poética de la intimidad, al mismo tiempo que una intensa incitación al tacto, aunque, inmediatamente, se imponga la distancia, el respeto, que deja a los volúmenes mantener su misterio, su rara cualidad arquitectónica, mientras Palmero traza la más sutil geometría en la que no hay tanto abstracción cuanto una concreción, emocional y cromática de espacios en los que la experiencia ha encontrado lo *germinal*. Bachelard decía que la casa primera y oníricamente definida debe conservar su penumbra, siendo una suerte de recuerdo de la primitividad del refugio; pero más allá de las situaciones vividas, hay que descubrir los *acontecimiento soñados*: abrir una vez más el territorio de las imágenes primordiales, alcanzar el tiempo de la sensación en el que el ánimo queda en suspenso. Tanto Herrera cuanto Gopar subrayan el equilibrio precario de las construcciones, acaso como metáforas de la fragilidad de la vida y, al mismo, tiempo de la astucia (nombrada como arte) que permite que nos mantengamos en pie en el tiempo de la precariedad. Si en la obra de Palmero hay una tonalidad metafísica, en los espacios de Gopar hay una especie de sabiduría del *bricoleur*, junto a una atención, nada literalista, a las fronteras mortales de una época que impulsa, inevitablemente a la diáspora, algo que materializó excepcionalmente en la serie sobre la casa de enfrente<sup>(22)</sup>. “Si un hogar era un lugar donde fundar un mundo (Mircea Eliade), en la actualidad nos encontramos ante una situación donde hay que fundar un mundo entre el desamparo y la precariedad de los sucesivos alojamientos, porque como apunta John Berger: “el hogar ha dejado de ser una vivienda para ser el cuento no contado de una vida que está siendo vivida. En el sentido más crudo, el hogar es tan sólo el nombre de uno, cuando la mayoría de las personas no tienen nombre”<sup>(23)</sup>. No cabe duda de que la estrategia estética del reciclaje, explícita en algunas obras de Gopar, sintoniza, contemporáneamente, con la *lógica de la demolición*<sup>(24)</sup>, esa tremenda visión del desierto de lo real que tenemos al liberarnos del (cibernético) velo de maya en una época marca, lamentablemente, por el espíritu del terrorismo.

Parece como si el exorcismo del pánico, causado por la conciencia de que nuestra *casa está a punto de ser demolida*, no fuera, para nuestro imaginario patético, más que el narcoléptico espejo del aburrimiento. La postmodernidad es, en cierta medida, el momento del *retorno de lo mismo*, un eclecticismo que tiende, más que nada, al juego de los disfraces y a la pesada sensación del *deja vu*. Nos encontramos en una cultura, de acuerdo

(17) J. RYKWERT, *La casa de Adán en el Paraíso*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p. 146.

(18) SIMÓN MARCHÁN FIZ, *La deconstrucción moderna de la "cabaña primitiva"*, en *La casa su idea*, Comunidad de Madrid, Sala de Exposiciones de Plaza de España, 1997, p. 33.

(19) JOEL SHAPIRO, texto incluido en *Correspondencias. 5 arquitectos, 5 escultores*, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Palacio de las Alhajas, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1982, p. 98.

(20) Cfr. Al respecto JAVIER MADERUELO, *Mitos y metáforas de la arquitectura*, en *El espacio raptado*, Ed. Mondadori, 1990, pp. 259-291.

(21) MARTIN HEIDEGGER, *El arte y el espacio*, incluido en *Husserl, Heidegger*, Chillida, Universidad del País Vasco, 1992, p. 55.

(22) *La casa de enfrente es una ordenada aglomeración de muebles y otros objetos de madera que componen una suerte de escultura de insertos, más o menos estratificada y más o menos cohesiva* (OCTAVIO ZAYA, *Gopar, en medio*, en *Triálogos*, Estudio Artizar, La Laguna, 2000, p. 10).

(23) JOSÉ CARLOS CATANO, *Entre bastidores*, en *Escenarios diferentes*, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

(24) HUMARE, KING, *La palabra latina para enterrar, está en desuso. La nueva palabra es demoler. Demoler, demolición, ni rastro. Demoler para que nada pueda ser visto* (JOHN BERGER, *King. Una historia de la calle*, Ed. Alfaguara, Madrid, 2000, p. 204).

con un calificativo de Steiner, del *after-word*, de lo *epilodal*, donde la proliferación de los comentarios nos apartan de las “presencias reales”. Es obvio que el *neodecorativismo ideológico* <sup>(25)</sup> aplaude esta apoteosis del *arte como territorio ocioso*. “Vivimos en un mundo casi infantil donde todo deseo, cualquier posibilidad, trátase de estilos de vida, viajes, identidades sexuales, puede ser satisfecho en seguida” <sup>(26)</sup>. Como ya he indicado, Gopar, Palmero y Herrera se apartan decididamente de ese *estética de la cursilería y el ludismo banal* para proponer hondas consideraciones sobre nuestra morada metafísica o esencial. Son artistas crípticos, preocupados por el emplazamiento, en busca de tesoros que solo brillan en la oscuridad, entregados a la construcción de obras que reclaman, sin palabras, el término *magnificencia* <sup>(27)</sup>. Es curioso que en la obra de estos tres creadores canarios no aparece *representado el sujeto* y, sin embargo, podría decirse que sus planteamientos hay una extraordinaria *sedimentación subjetiva*. Tal vez sus planteamientos sean comprensibles desde la noción lacaniana del *sujeto barrado* <sup>(28)</sup> que nos acerca al deseo que puede abrirse a partir de la indeterminación, de la indecibilidad o incluso de la *destinerrancia*. “Por consiguiente –escribe Derrida–, creo que, lo mismo que la muerte, la indecibilidad, lo que denomino también la “destinerrancia”, la posibilidad que tiene un gesto de no llegar nunca a su destino, es la condición del movimiento del deseo que, de otro modo, moriría de antemano” <sup>(29)</sup>. El deseo es una mezcla de disfrute e insatisfacción que no puede ser resuelto en la forma de una “ausencia esencial”; acaso el abandono del *sufrimiento diferente* tenga que ver con la renuncia que hacemos de nosotros mismos y, por supuesto, con la dificultad de establecer el encuentro con el otro. Lyotard habló de la fórmula postmoderna, en un imaginario conflictivo, como un dejar la respuesta en suspenso, sin excluir que haya algo de otro, “algo de falta y algo de deseo” <sup>(30)</sup>. Por medio del *cifrado*, de lo hermético (anteriormente nombrado como críptico), muestran los artistas al mismo tiempo que ocultan, sitúan en el gozne de tierra y mundo la originariedad (lo ontológico) que la obra de arte es. Ciertos aspectos del mundo se hacen visibles en sintonía con un ritmo vital que no puede explicarse, desbordando el cerco de la representación, en un abandono semejante al que Heidegger denominó *serenidad* <sup>(31)</sup>. Pero no es sólo un abandono de la voluntad sino que la serenidad supone también un retorno a la morada, es decir, a la esencia de las cosas. Encuentro esa *serenidad filosófica* en las obras de Herrera, con su reivindicación de lo contemplativo (en cierto sentido de la lentitud) pero también en su fascinación por el secreto, así como en esa tonalidad escultórica que corresponde a una *vibración que viene del fondo*. Como también la geometría germinal de Palmero responde a una búsqueda obsesiva de un espacio contemplativo que fuera una suerte de *inmensidad íntima* que me lleva a recordar las maravillas del *toko no ma* del que hablara Tanizaki en *El elogio de la sombra*, ese lugar en el que la arquitectura se convierte en ritual y juego de sombra y luz: “el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable” <sup>(32)</sup>.

Palmero, Gopar y Herrera construyen obras que son *radicalmente enigmáticas*, abiertas, por tanto, a un inmenso horizonte interpretativo, pero, al mismo tiempo, *selladas*, afectando acaso tan sólo al que tiene una sensibilidad preparada para lo inaudito. En un breve pasaje de la *Poética*, dedicado a las formas de la dicción artística, Aristóteles define de este modo el enigma: “La forma del enigma consiste, pues, en conectar términos imposibles diciendo cosas existentes”. En lo enigmático hay una particular *densidad de metáforas*, pero también una combinación o conexión imposible, la mezcla de sentidos literales y figurados <sup>(33)</sup>. Este pathos de lo oculto no está conectado con la concepción surrealista del imaginario como un plano (mesa de disección) donde se encuentra lo radicalmente heterogéneo, sino más bien con una *esencialidad material* y con una resistencia a lo literario y, por supuesto, a lo anecdótico. Por ejemplo, cuando Herrera se vale de objetos identificables con claridad en nuestra

(25) Cfr. GILLO DORFLES, *La cultura de la fachada*, en *Imágenes interpuestas. De las costumbres al arte*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1989, pp. 118-119.

(26) JAMES G. BALLARD, *Crash*. Ed. Minotauro, Barcelona, 1996, p. 11.

(27) Perniola ha reivindicado la figura del artista como guardián de la cripta, ese lugar que es, propiamente, un enclave que asume lo conflictivo, cfr. MARIO PERNIOLA, *El arte y su sombra*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002, pp. 103-104.

(28) “El “sujeto barrado” lacaniano no está “vacío” en el sentido de alguna “experiencia de vacío” psicológico-existencial, sino en el sentido de una dimensión de negatividad autorreferencial que clude a priori el dominio de lo vécu de la experiencia vivida” (SLAVOJ ZIZEK, *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 276).

(29) JACQUES DERRIDA, *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Ed. Trotta, Madrid, 2001, p. 42.

(30) JEAN-FRANCOIS LYOTARD, *El imaginario postmoderno y la cuestión el otro en el pensamiento y la arquitectura*, en *Pensar-Componer/Construir-Habitar*, Ed. Arteleku, San Sebastián, 1994, p. 38.

(31) “Este estar dejado es el primer momento de la serenidad” (MARTIN HEIDEGGER, *Serenidad*, Ed. Serbal, Barcelona, 1989, p. 57).

(32) TANIZAKI, *Elogio de la sombra*, Ed. Siruela, Madrid, 1994, p. 49.

(33) “El sentido enigmático se manifiesta, pues, como un significado formalmente indecible, lo que lleva consigo dos niveles de lo enigmático: de una parte, la copresencia de dos proyectos de comprensión alternantes y reversibles (literal/figurado) que pueden ser aplicados igual pero inversamente sobre las expresiones produce, no ya ambigüedad o ambivalencia del enunciado, sino su incomprendibilidad, la clausura de la comprensión en el acto de constatar unas relaciones de significación indecibles; de otra parte, la constatación de esa indecibilidad semántica queda limitada a la detección de dos posibilidades de comprensión cuya coexistencia formal aboca al sinsentido o al sentido contradictorio” (JOSE M. CUESTA ABAD, *Poema y enigma*, Ed. Hurga & Fierro, Madrid, 1999, pp. 34-35).

vida cotidiana, "lo hace desviando su sentido usual hacia planos metafóricos mucho menos transparentes"<sup>(34)</sup>. Tanto en este artista como en Palmero hay una peculiar *poética del silencio* en la que, para mi oído obsesivo, resuena una *tonalidad del fondo*, una música más acá de toda melodía, semejante a aquel sonido que, según María Zambrano comenzaba continuamente: una música que se incorpora al sentir de aquel que la escucha, casi como si fuera una oración o una revelación instantánea. Lo que se revela, lo que hace que la visión se encienda, es la *belleza*: "la belleza que es vida y visión, la vida de la visión"<sup>(35)</sup>. Paradójicamente, es la misma belleza la que crea el vacío, pero bien entendido que ese vacío es plenitud, apertura de lo que la escritora llama un espacio sacro intangible.

Frente a una cultura que sólo cree en las *ocurrencias*<sup>(36)</sup> o que ha llegado a aceptar todos los horrores concebibles<sup>(37)</sup>, las obras de artistas como Palmero, Herrera y Gopar nos demuestran que *todavía es posible la poesía*, esto es, que el camino de retorno a la morada (ese saber que Ítaca está cada vez más lejos pero que sin embargo llegar a esa playa familiar supone adentrarse en el exilio bienaventurado) conoce las huellas de los pasos. La poesía es un secreto compartido, a la vez público y privado, una forma del lenguaje que se repliega sobre sí misma, de acuerdo con la imagen del erizo que ha empleado Derrida en un hermoso artículo titulado "¿Qué es poesía?". Hay una economía de la memoria propia de lo poético junto a una necesidad de afectar al corazón o mejor ser fijada en lo más profundo: "la poética sería lo que deseas aprender, pero del otro, gracias al otro y bajo dictado, de corazón, *imparare a memoria*"<sup>(38)</sup>. Es el deseo de aprender de memoria un acontecimiento en verdad *único*, que hace que se respire el origen de lo poético. El poema es cierta pasión de la marca singular, no puede darse sin *accidente*: cancela los bordes, huye de las manos y apenas nos los advierte enseña al corazón aquello que ha sido implacablemente cercenado. Agamben ha sugerido que el poema puede que no sea tal más que en virtud del encabalgamiento y la cesura, una íntima discordancia (conflicto del corazón), en la que se oscila entre el sentido y el sonido<sup>(39)</sup>. El poeta es fiel a una vocación, esto es, a un gesto: inadvertido abrazo de memoria y olvido, que conserva intacta en su centro la identidad de lo inmemorial y lo imborrable. Eugenio Padorno señaló, lúdicamente, que Luis Palmero es un artista con *sensibilidad de poeta*, alguien que ha sintetizado la condición insular de la pintura: "Tan excesivo puede ser el desbordamiento de la visión insular que es preciso acotar, delimitar la mirada: poner puertas al horizonte"<sup>(40)</sup>. Un creador, como sus compañeros de viaje, que espera que el instante se abra como un regalo, acaso como una promesa de esa casa que es un seno del que estamos separados. Desde la visión nómada y, paradójicamente, localizada en la casa de Gopar, al lirismo geométrico de Palmero y la materialización de lo extraño (por ejemplo, las lágrimas) de José Herrera, arranca un *meridiano*, algo telúrico, una angostura artística que, más allá de toda interpretación, nos exige pensar lo esencial: comprender la cercanía que se reserva en una morada que es *un afuera* sin asideros.

FERNANDO CASTRO FLÓREZ

(34) AURORA GARCÍA, *José Herrera: De mí, en José Herrera. De mí*, Sala de Exposiciones La Granja, Santa Cruz de Tenerife, 2002, p. 14.

(35) MARÍA ZAMBRANO, *Claros del bosque*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1986, p. 51.

(36) "En una época en que, en la pantalla, los acontecimientos tienen que prorrumper sin tregua para mantener nuestro umbral de atención, el único diálogo admisible consiste en deslizarse ininterrumpidamente ocurrencias más o menos inteligentes o divertidas, y el único argumento global aceptable es cada vez más una narración llena de intriga" (Slavoj Žižek: ¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones sobre el (mal)uso de una noción, Ed. Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 37).

(37) "El valor de la imagen o su progresiva reducción cualitativa en una sociedad donde nos hemos acostumbrado a nuestra ración diaria de horrores a través de la televisión u otros medios de comunicación social. El efecto sedante aparece como consecuencia de la alineación que esas mismas imágenes nos han llevado a transmitir. La capacidad de revulsivo que las nuevas actitudes artísticas deben encontrar para romper de una vez por todas con esta inercia mortecina que no es capaz de transmitir lo que de importante tienen que tener. La valoración del icono, del fétiche artístico en esta nueva situación será la piedra angular que debe guiar todo proyecto expositivo" (ORLANDO FRANCO, *Escenarios diferentes*, en *Escenarios diferentes*, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, 1994).

(38) JACQUES DERRIDA, *Che cosa è la poesia?*, en *Poesía*, n. 11, Milán, Noviembre, 1988, p. 67.

(39) Cfr. GIORGIO AGAMBEN, *Idea de la prosa*, Ed. Península, Barcelona, 1989, p. 23.

(40) EUGENIO PADORNO, *Sin título (90 x 70 cm.) de Luis Palmero*, en *Triálogos*, Estudio Artizar, La Laguna, 2000, p. 18. También JUAN MANUEL BONET ha subrayado esa cualidad poética de la obra de Palmero: "Los cuadros recientes de Luis Palmero, de pequeño formato, nos hacen señales en la distancia. Son breves y esenciales. Son geométricos –lo eran más hace unos años–, pero a la vez están cargados de una inusual tensión poética" (JUAN MANUEL BONET, *Mínimas notas para Luis Palmero*, en *Luis Palmero*, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 1991).