

Serpientes, ataduras y laberintos

Guillermo Solana

LA última vez que visité el estudio de Alejandro Corujeira nos pasamos media tarde charlando de su pintura reciente y terminamos hablando de Mondrian. En particular de un Mondrian de la colección Thyssen-Bornemisza, el famoso *New York City, New York* de 1940-1942. En ese cuadro, como en toda su obra del exilio americano, el pintor holandés abandona las franjas negras que sujetaban los campos de color hasta entonces y pinta franjas coloreadas. Pero algunas de dichas franjas son de cinta adhesiva, que el pintor utiliza para estudiar la composición y modificarla repetidas veces hasta dar con la famosa “relación equilibrada”. Al final del proceso, Mondrian reemplazaba la cinta adhesiva por franjas pintadas, pero en el cuadro de la colección Thyssen lo provisional se convirtió en definitivo, sugiriendo una apertura, una contingencia insólita en la necesidad ideal de la obra de Mondrian. De todas formas, el último Mondrian ya había abandonado la rigidez platónica de otros momentos de su carrera en busca de un ritmo nuevo, el ritmo sincopado del *boogie-woogie*. Si Corujeira y yo estuvimos hablando de todas estas cosas fue quizá porque en la pintura reciente de Alejandro ha entrado

también, si la comparamos con su obra de hace unos años, un elemento vibrante y a la vez perturbador, un cierto ritmo de jazz que desestabilizaba cualquier orden pictórico ideal.

La misma noche del día que estuve en el estudio de Alejandro Corujeira soñé que visitaba las salas de siglo xx del museo Thyssen para ir a ver el Mondrian. Mientras estaba contemplando el cuadro, me sobresaltó una voz que murmuraba a mi espalda. Me volví y descubrí a un anciano sentado en una silla de ruedas, un hombre de unos noventa años o quizá más, cuya fisonomía (el cráneo afeitado, la nariz grande y los labios gruesos) me recordaba extraordinariamente al difunto crítico Clement Greenberg. El viejo peroraba en un tono autoritario y un poco irritante: “Hablan mucho de la retícula como emblema de la modernidad y bla bla bla. Pero eso no es lo importante. Las rectas y los ángulos rectos no son lo esencial. Lo esencial es el *all-over*, la composición no jerárquica, *atonal*, que no privilegia ningún lugar del plano pictórico. Imagínate por un momento que esas franjas, en vez de rectas, quedaran en libertad en cada uno de los puntos de su recorrido. Entonces se convertirían en cintas ondulantes o mejor aún, en serpientes...”. Se detuvo un momento y después me pareció oírle murmurar: “...como las serpientes que atrapan a Laocoonte

entre sus anillos.” “¿Serpientes?”, me atreví a preguntar y me volví para mirarle, pero el tipo había desaparecido.

Geometría y biomorfismo

HABLAR de Mondrian a propósito de la pintura de Alejandro Corujeira no es completamente arbitrario. Corujeira descende por línea directa de la tradición constructivista europea del periodo de entreguerras. Es uno de los últimos herederos de la Escuela del Sur, de Joaquín Torres García, de su lenguaje plástico y simbólico universalista y a la vez marcado por una fuerte impronta americana. Durante mucho tiempo, la pintura de Corujeira ha construido geometrías que, como él dice, aludían a “mapas, cartas de navegación o imaginarios cuerpos celestes”. Pero en los últimos años, el pintor ha ido alejándose de la matriz geométrica “a través de constantes y casi imperceptibles modificaciones”. Y el lugar al que ha arribado ahora es “un mundo que transcurre más allá de la voluntad” y que él denomina, un tanto enigmáticamente, LO QUE CRECE Y NOS INVITA. Esa frase nombra todo lo que tiene vida, todo lo orgánico. La mejor imagen de ese paso se cifra para mí en una obra maestra de la producción reciente de Corujeira, *La vida completa* (2005), donde sobre un fondo densísimo, un asombroso criadero de cuer-



Estudio del pintor en la Fundación Josef and Anni Albers, Bethany, Connecticut, 2004

pos ovoides, se dibujan dos formas que se besan o copulan como dos ectoplasmas enamorados. Esas figuras evocan el lenguaje biomórfico de Arp, Miró o el último Kandinsky. Para utilizar una fórmula del fundador del MoMA, Alfred Barr, Corujeira ha pasado del dominio del *cuadrado* a la silueta de la *ameba*.

Evolución de los laberintos

EN su libro *La vida de las formas*, Henri Focillon distinguía entre dos principios generales de organización plástica. El primero de ellos, de inspiración clásica, era la *serie* compuesta de elementos discontinuos, claramente analizados, marcadamente rítmicos, que definen un espacio estable y proporcionado. La obra de Mondrian sería probablemente un ejemplo perfecto de ese modelo. Pero

Focillon citaba otro principio, el del *laberinto*. Todo laberinto es un juego del escondite donde se oculta el comienzo y el final: no sabemos dónde empiezan y dónde terminan los senderos, de dónde vienen ni a dónde van. Esos caminos no avanzan simplemente; avanzan y retroceden, volviendo una y otra vez sobre sí mismos. Y las partes ya no se distinguen; se confunden en una “continuidad ondulante”. Todo eso termina provocando el vértigo en el espectador: “En el interior del laberinto –concluye Focillon– la vista camina sin reconocerse, rigurosamente extraviada por un capricho lineal que se oculta para ir a buscar una finalidad secreta, se elabora una nueva dimensión que no es movimiento ni profundidad, pero que nos procura la ilusión de ambos.”

En realidad los laberintos no son de ahora en la obra de Corujeira. Ale-

jandro ha pintado laberintos desde hace mucho tiempo; lo que ha variado es únicamente el género de esas construcciones. Todavía hacia el año 2000, en pinturas como *Hotel invierno* o *Luz vegetal*, o aún en una obra más reciente, como *Huesos de nieve* (2001) reconocemos esas formas hechas de franjas paralelas y concéntricas, que recuerdan los *shaped canvases* de Frank Stella y se parecen a trazas o planos de castillos formados por una serie de murallas encajadas una dentro de otra. Pero aquellos eran, en todo caso, laberintos construidos. Mientras que los de ahora son laberintos que han crecido, laberintos vegetales como selvas o animales como hormigueros. Que pertenecen al dominio de lo que pulula y prolifera, de la multiplicación asombrosa y un poco terrorífica de la vida. Esa vitalidad está, por ejemplo, en *Creo que te he dicho todo* (2004), con su vehemencia y su desbordamiento. O en las grandes composiciones asimétricas *El teatro de los astros* (2004-2005) y *Al encuentro del relámpago* (2005), donde el sendero rojo acumula sus trazados sobre la mitad derecha del lienzo. Y está, en fin, en la extraordinaria densidad de ciertos cuadros, como *El anuncio luminoso* (2005) o *El traslado de los sueños* (2005) pero también en la maravillosa levedad de otros como *Quién sabe si flor o nube* (2003), tan incierta y flotante como su mismo título.

Hay una concepción clásica, inspirada por Apolo, para la cual la entrada en el laberinto representa la iniciación en el autoconocimiento, el tortuoso camino en busca de sí mismo. Un camino que sólo puede concluir con la resolución del enigma: llegar al centro o encontrar la salida. Pero hay otra concepción del laberinto, menos apolínea que dionisiaca; el laberinto como un lugar no para encontrarse, sino para perderse, para demorarse interminablemente en sus vericuetos y encrucijadas, un escenario para la desorientación y el vértigo.

Ataduras

EL laberinto está emparentado con las cintas, las cuerdas, los lazos, las ataduras. En sus estudios sobre la mitología indoeuropea, Georges Dumézil distingue entre dos arquetipos divinos dependiendo de las armas que usan. Indra, en primer lugar, es el dios guerrero que maneja la espada y resuelve los nudos de un tajo. El dios Varuna, por otra parte, al que se representa con una cuerda en las ma-

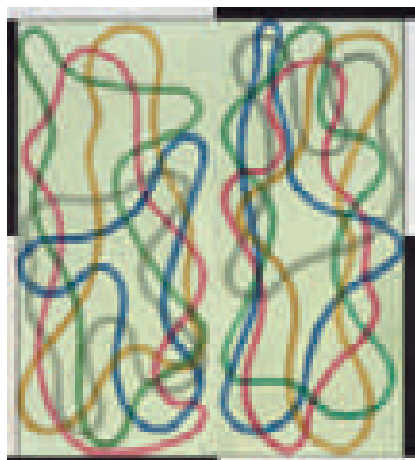
nos, es el que ata, el maestro de los lazos, los nudos, con los cuales mantiene a los hombres sujetos a su tierra, a su tiempo, a su destino. El mismo nombre de Varuna procede, según la etimología de H. Petersson aceptada por Güntert y Dumézil, de la raíz indoeuropea *uer-, atar (en sánscrito *varatra*, cuerda). También el nombre de Urano deriva, según Dumézil, de esa raíz, y Urano ata a sus hijos, los cíclopes, antes de arrojarlos al Tártaro. Varuna en la India y Urano entre los griegos, como Odín entre los germanos y Ogme u Ogmios entre los celtas: en todas las religiones de origen indoeuropeo hay un dios que es un poderoso mago, sombrío e irascible y que además está asociado a la invención de la escritura mágica. Para caracterizar los trazos ondulantes de su pintura reciente, Corujeira ha utilizado también la metáfora de la escritura. En un texto reciente observa: “El espacio de mis pinturas, determinado por recorridos orgánicos a modo de *caligrafías sin gesto* trata de impedir la quietud en los ojos.”

La mirada del cuadro

ESA última frase está cargada de intención. “Impedir la quietud en los ojos”: para entender estas palabras de Corujeira me gustaría recurrir a Lacan y su teoría de la mirada

o, como él lo llamaba, del “objeto mirada”, *l’objet regard*. Al contrario de lo que a veces se dice, la mirada según Lacan no tiene nada que ver con el estereotipo de un vigía masculino y autoritario que domina el mundo. Por el contrario, para Lacan, la *mirada* es un punto ciego en la percepción que el sujeto tiene de la realidad visible, un punto en el que se perturba la misma visibilidad. El ejemplo clásico de “objeto mirada” en la obra de Lacan *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* es el cráneo flotante de *Los embajadores* de Holbein. Invisible o al menos irreconocible (debido a su violenta distorsión perspectiva) cuando abordamos el cuadro de manera recta, esa calavera aparecerá cuando miremos el cuadro tangencialmente, oblicuamente. Pero aparecerá entonces, eso sí, sólo cuando el resto del cuadro se haya desenfocado. Desde ese cráneo en anamorfosis, desde ese punto de la tela, observa Lacan, es como si la pintura *nos mirase*.

En enero de 1992 asistí a la conferencia que Ernst H. Gombrich pronunció en Madrid con ocasión del doctorado *honoris causa* que le había otorgado la Universidad Complutense. Al final de su discurso, durante el coloquio, alguien del público quiso plantear precisamente la cuestión de la mirada lacaniana y preguntó al orador si no era cierto *que el cuadro que yo miro me mira a su vez*. Gombrich



Luz de nieve, 2005
Acuarela sobre papel, 35 x 31 cm



decidió apelar al sentido común británico y negó con énfasis que ningún cuadro hubiera mirado nunca a un espectador. Sin embargo, esa denegación me pareció un caso de *mauvaise foi*. En aquel momento recordé que en su libro *El sentido del Orden*, Gombrich había dado crédito a las teorías de Emanuel Loewy sobre el ornamento como *pensamiento mágico*. Según el argumento de Loewy, una gran parte de los motivos ornamentales sirven a una función *apotropaica*, es decir, defensiva frente a las divinidades funestas. Las imágenes de máscaras, dientes, cuernos, manos o garras y en particular en las representaciones de ojos son consideradas como típicos amuletos, dispositivos de protección para proteger a las personas o cosas deteniendo las influencias maléficas y especialmente el mal de ojo. El ojo-

talismán repelería y contrarrestaría la influencia del ojo real *devolviéndole la mirada*, por así decir.

Entre todo el repertorio de los recursos talismánicos, las cuerdas, cintas y lazos, los brazos como tentáculos o los cabellos serpentinos como los de Gorgona ocupan un lugar especial. Alternativamente, según su uso, esos instrumentos atan o desatan, enredan y desenredan a las víctimas de los hechizos. Pueden ser armas de los poderes nefastos, pero también medios defensivos contra esos mismos poderes, contra los espíritus que acechan y sobre todo contra la mirada maliciosa. En el antiguo Japón, los senderos de entrada a las viviendas se hacían quebrados, zigzagueantes, para extraviar a los demonios e impedirles el acceso a la casa. Al *knotwork* o trabajo de entrelazado de las iluminaciones célti-

cas, como las del famoso Libro de Kells se le atribuían virtudes protectoras. Se supone que un espíritu maligno que se adentrara en sus senderos trenzados, superpuestos y enroscados sobre sí mismos se sentiría hipnotizado y finalmente mareado en sus vueltas y revueltas, perdiendo la voluntad o la capacidad para ejecutar sus designios malévolos.

Ahora podemos volver sobre las palabras de Alejandro Corujeira: “El espacio de mis pinturas [...] trata de impedir la quietud en los ojos.” *Impedir la quietud de los ojos*. Lo que el pintor se propone es conducir la mirada por los trazos de la pintura, haciéndola girar y girar, volver sobre sus pasos, danzar al ritmo de su música. Porque toda mirada fija constituye una amenaza, el arma de la *in-vidia*, del deseo destructivo clavado en el campo del Otro. Cuando le sugerí a Alejandro esta idea, él mismo me señaló un pasaje de Lacan, de uno de sus seminarios, donde se menciona la “universalidad del mal de ojo”. En ese pasaje, Lacan concluye que “a quien va a ver su cuadro, el pintor le da algo que, al menos en gran parte de la pintura, podríamos resumir así, -¿quieres mirar? ¡pues aquí tienes, ve esto!-. El pintor invita a quien está ante el cuadro a deponer su mirada, como se deponen las armas. Este es el efecto pacificador, apolíneo, de la pintura.”