La mirada ante el telón

Primera aproximación a la idea de drapeado en la obra de Lucía Vallejo

Óscar Alonso Molina

"Las materias son el fondo, pero las formas plegadas son maneras. Se va de las materias a las maneras".

Guilles Deleuze -El pliegue-

"El barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya había todos los pliegues procedentes de Oriente, los pliegues griegos, romanos, románicos, góticos, clásicos... Pero él curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito".

Gilles Deleuze -El pliegue-

Alguien, en algún momento delante de un cuadro de Lucas Cranach, observa que la maldad, la crueldad característica de cierta pintura gótica no se encuentra tanto en el ojo rasgado y oblicuo típico de sus figuras, que tanto le ha dado que hablar a lo largo de los siglos como intensísimo foco de perversidad, sino en este otro punto inesperado y tradicionalmente desatendido: los geométricos, rígidos pliegues de sus vestiduras. Frente a la línea sesgada y asiática de los párpados de la pintura gótica del norte, que otorgan una mirada particular al rostro de la mujer que contempla, se antepone el drapeado de las telas atravesado de aristas afiladas como la hoja de un cuchillo y capaz de cortar la pupila del ojo que mira, envolviéndola como auténtica encarnación de que algo está presente no se muestra; esto es, de lo perverso.

El caso me interesa particularmente aquí, a la hora de abordar el trabajo reciente de Lucía Vallejo, antes que nada porque se inscribe en lo que luego a convertirse en una de las señas de identidad de la estética moderna, tan empecinada durante el siglo pasado, sobre todo en sus décadas centrales, en que la propia presentación de los medios plásticos asumiera muchos de los aspectos que tradicionalmente en arte se delegaban a la representación figurativa; los semánticos, por ejemplo.

¿Cómo representar con mayor acuidad la perversidad de alguien o algo, entonces si el medio artístico se vuelve consciente de que puede decir sin "las palabras del arte" lo perverso en sí mismo? Si todo lo que está antes de la articulación de los significados ya puede orientarse en el sentido de las intenciones del artista, ¿cuándo empezar a decir lo que se quiere decir? Los pliegues antes que la mirada; el material antes que su forma; la naturaleza perversa de los medios antes que la perversidad de los fines... Pontormo nos ofrece otro ejemplo fascinante de este anteceder infinito al que se

presta el arte consciente, por el cual las cosas son presentadas antes de llegar a verlas encarnadas en figura, en imagen. Su tela sobre El traslado del cuerpo de Cristo, en la capilla Capponi de la iglesia de Santa Felicia proyectada por Brunelleschi, en Florencia, es un espectáculo desbordante de paños y telas girando como en una secadora alrededor de un centro geométrico asombroso y profundamente anticlásico, vacío e inerte: una simple mano que agarra un trapo. Todo lo demás, incluidos el Cristo, la Virgen, Nicodemo -autorretrato del propio Pontormo-, todo, queda desplazado, abocada a la periferia, a ser margen de ese centro inaudito, anodino y sin fisonomía con el que no podemos establecer comunicación alguna si no es sumamente intelectualizada: convirtiéndolo en alegorización.

Trapos, metros y metros de paños de color desvaído, coloreados a partir de semitonos y sombras solarizadas, girando sin gravedad alrededor de otro trapo sujeto provisionalmente por una mano lánguida, este es el resumen del cuadro de Pontormo; y entre el remolino textil, las figuras apenadas de los otros protagonistas, las humanas, alcanzando también un cuerpo ajeno a las leyes de la gravedad, ya que a pesar de su tamaño y sus volúmenes tan plenos danzan sin peso, apoyándose en las puntas de sus pies como si ejecutaran una coreografía de ballet o se mantuvieran detenidas en una de sus figuras en mitad de la nada, de un mundo sin formas. La tensión dramática del tema, a pesar de la tristeza innegable que todo lo impregna, resulta incongruente el tumultuoso grupo tanto con la resolución adoptada por el pintor, quien intenta retener todavía algo de la gravedad del asunto original en este mundo irreal por medio de alguna carga que se gira compungida hacia el espectador. La acción queda en entredicho en mitad de su puesta en escena, donde prima el refinamiento y las leyes físicas no obedecen ya a su propia lógica: todo flota, todo gira, no hay escenario, no hay relato...

Visto bajo esta perspectiva, el trabajo de Lucía Vallejo podría interpretarse también como expresión de la más refinada manera, con su tendencia irrefrenable a la tracción del contenido mientras las formas se despegan de lo real en aras de una abstracción preciosista e hiperformal. En general, el manierismo y la alta manera se prodigaron en la presentación de un corpus excesivo de drapeados con tendencia a desentenderse del cuerpo vivo que recubren el cual insuflaría a aquel algo de su energía vital solo al cambio de cierta consunción, como bien expresaría ya el Barroco con su auténtico delirio de los cuerpos. La Santa Teresa De Bernini, una de las obsesiones de nuestra protagonista, sería aquí el ejemplo por excelencia de ese cuerpo que se disuelve en un drapeado proliferante a cambio de perder conciencia de sí. Por oposición, cuando Lucía Vallejo se acerca a referencias clásicas donde priman los cuerpos plenos, como en la estatuaria de los relieves griegos, con su técnica de paños mojados, prefiere fijarse antes en el carácter fragmentario con que nos ha llegado ese legado, o en las torsiones del período helenístico, que en la anatomía

encubierta pero todavía palpable en cuanto que cuerpo cierto, por emplear la terminología legal.

Aunque también la representación de la muerte ya de manera directa, y no sólo como emblema, envuelta en el sudario exquisito del célebre Cristo velato de Sanmartino, puede dar forma a la idea de que en los paños que lo envuelven el cuerpo está y no está al mismo tiempo. Estroboscopia que forzara a la mirada a una suerte de intermitencia entre la carne y su negación, estudiada por Mario Perniola entre el vestido y el desnudo: "De ahí el significado liberador que comparten arte y erotismo: ambos proporcionan una vestidura, una envoltura, un simulacro a lo que está privado de realidad, construyen a la presencia aquello que está ausente, hacen visible lo que es meramente espiritual. Cuerpos y obras participan de una misma obra de salvación: confieren forma rescatando aquello que per se no es más que no ser, negación, contradicción, tanto el cuerpo como la obra de arte son actualizaciones de algo incomunicable e impresentable".

Lucía Vallejo vuelve también permeables el entrepaño de la piel, lo que es cuerpo y tejido epitelial al mismo tiempo, cuando dibuja -es su dibujo, sí- recortando papeles o telas para proyectar sobre esos restos informes y prietos, como despojos de algún animal desollado, luces muy dramáticas que los dejan al borde de la escultura. En la recámara está, obviamente, Lucio Fontana y su voluntad espacialista de hacer intervenir el espacio circundante como agente activo de la pieza bidimensional, pero el resultado aquí son unas piezas de bulto redondo, filiformes, suspendidas, colgadas de un hilo invisible, que giran a veces animadas por motores a muy lenta revolución, insuflando un gesto vital al despojo, al plano masacrado del envoltorio.

Son, sin duda, sus piezas más barrocas, que pueden interpretarse en la línea de algunos trabajos internacionalmente célebres como los de Lee Bul, e incluso algo más lejanamente los de Petah Coyne, o Matthew Richie. Para disfrutarlas hay que también dar por buena la escenografía que arroja sobre ellas focos y realces de luz, proyectando sombras tenebristas, y que obliga al espectador a circunvalarlas para conquistarlas plenamente. En su giro que invita al nuestro, mientras se funden por medio de la sombra con el espacio de exposición, disfrutamos del desarrollo barroco por excelencia: cuando las disciplinas tienden a desbordarse unas sobre las otras, desdibujando sus fronteras, dando lugar a una fusión última del mundo con el escenario del artificio: vivimos y nos desenvolvemos en medio de una retórica donde lo artístico invade la esfera de lo real, avanza con su abullonado cuerpo hacia nosotros, y termina por envolvernos.

Según la artista, los pliegues de sus piezas que no caen, con tendencia a petrificar escultóricamente - Lucía se ve a sí misma antes de que nada como escultora- un momento de su ocupación del mundo, son el vaciado de la esencia de un cuerpo o, incluso, llega a añadir, del ser. También Deleuze, en su texto de referencia obligada

sobre el asunto, nos recuerda que "el pliegue permanece limitado en los otros casos, y que en el Barroco conoce una liberación sin límites, cuyas condiciones son determinables. Los pliegues parecen abandonar sus soportes, tejido, granito y nube, para entrar en un concurso infinito".

Lucía Vallejo impregna su trabajo con continuas alusiones al pasado, desde las vestimentas que se conservan de personajes como Boabdil de Granada, y que a ella le interesa no tanto por sus referencias históricas como por sus cualidades textiles y formales (el corte de su patrón, los ornamentos, el color, las cualidades de la trama y la urdimbre, las costuras, etcétera) hasta la talla gótica, o grandes clásicos como Van der Weyden y Zurbarán, entre otros.

Pero en sus composiciones los pliegues que remiten una y otra vez al pasado se fijan con voluntad de monumento (y como no recordar aquí la perturbadora escultura, conscientemente contra monumental, realizada por el colectivo Democracia para las víctimas del terrorismo del Estado español, Víctima (2008): un plano ligeramente arrugado sobre el suelo, sin peana, lógicamente, que podría cubrir a cualquiera de ellas, bajo el cual se adivinan someramente los volúmenes de un cuerpo caído), algo para el futuro, para los por venir, pero que es el resultado de un compromiso con la forma, una composición, pues la artista controla y modifica el conjunto hasta alcanzar el aspecto deseado en todos sus detalles. Se pone aquí en cuestión la idea de que el azar intervenga en la formalización de la obra, siendo en ocasiones el agente encargado de distribuir las partes, desde los clásicos (los trapos y esponjas empapados de pintura estampados contra la pared), a los vanguardistas, como Duchamp y su azar en conserva.

Pero en última instancia, todo el trabajo de Lucía Vallejo en los últimos años cabe en marcarse en el conjunto de derivas recientes que tienen como uno de sus principales objetivos la recreación y, al tiempo, el cuestionamiento de los presupuestos básicos del formalismo greenbergiano. Desde allí, autores como Ángela de la Cruz, Guillermo Mora, o más lejanamente Bosco Sodi, se plantean hoy día aún los límites de la enunciación a partir de un soporte que expresa los contenidos antes de recibir sobres y el impulso de vidente de la representación.

Es, como os decía antes, la moderna tarea de hacer hablar elocuentemente a los pliegues antes que a la mirada, al material antes que a su forma, a la naturaleza perversa de los medios antes que a la perversidad de los fines... Pero es también, si lo pensáis un minuto, como con los telones teatrales, que son los encargados de la clausura de la representación, ciertamente; pero al mismo tiempo, ahora no caben dudas, los encargados también de su obertura, de su inicio, del arranque de la interpretación; Incluso de abrir un espacio inesperado donde las cosas pueden acontecer. Que así sea.