

ALEJANDRO LORA RISCO

DESCUBRIMIENTO DEL SIMBOLO
EN LA PINTURA DE ERNESTO
BARREDA

EN UNA de las fantasías oníricas de *Residencia en la Tierra*, hablando de la impalpabilidad del fantasma —precisamente: en *El fantasma del buque de carga*—, Neruda decía: *su transparencia hace brillar las sillas sucias*. Dejémoslo como lema y pasemos a discernir tres etapas consecutivas de la pintura de Barreda.

Todos nos hemos familiarizado ya con la etapa de las *puertas*: unas puertas viejas, malsanas, descascaradas, que han sido trasladadas a la tela siguiendo una técnica, digamos así, “fotográfica”, aunque en realidad supera a la fotografía. La diferencia está en que la fotografía no puede prescindir de la luz física, real, mientras que la pintura de Barreda, en este caso, utiliza un médium luminoso extraído de la atmósfera de los sueños, una luz, en fin, irreal.

Recuérdese, empero, que hay otra etapa previa que caracteriza a Barreda por su decisión de representar, sin apartarse tampoco del tema de lo viejo, de lo derruido, espeluznantes fachadas de extramuros, en las que solía hacer alarde de un cromatismo impresionista nada ortodoxo, esto es, más afín a Seurat y a Signac, por ejemplo, que a Monet; un cromatismo lleno de agresividad, como si se hubiera complacido en restallar las luces, empujándolas contra las murallas, con ardorosa violencia, o sea, siempre en medio de un lujo de color exorbitante.

Cumplida esta primera etapa, hubo de permanecer Barreda en la exposición del tema de lo desoladoramente abandonado, aunque esta vez para olvidar la lumino-técnica, dejar atrás el caluroso comentario pictórico y remitirlo todo al marco de una puerta estampable, emblema de lo sucio, al mismo tiempo que signo simbolizador de un estado de ánimo subjetivo.

Reparemos en algunos detalles importantes. Las puertas no se abren

ni se cierran. Aunque clara y nítidamente diseñadas, yacen como hundidas en una sombra protectora, sin relación alguna con el contorno. Son unas puertas asalariadas, ennegrecidas, de una opacidad sepulcral, como si hubiesen estado destinadas a cerrar una tumba, jamás a desflorar un ambiente. Se alzan, ante nosotros, ocupando todo el espacio disponible del lienzo. Por otra parte, en medio de su irritante condición de bajeza, están concebidas con una asepsia ideal, sencillamente encantadora e impecable. No las vemos en ningún momento cohibidas, diversamente avergonzadas, mientras nuestro tacto se complace en arriarse a ellas. Al contrario, se orientan hacia nosotros con gesto decidido, y parecen decirnos, con imponente solemnidad: "Aquí estamos, sin renegar de nuestra lepra, brillando de cuerpo entero, tal como somos, signo o yumba, de una manera irrefutable. ¿No lo expresan así nuestros planos, urdidos por un alarife que conoce bien de estas cosas, nuestros arquitrabes secretos, que nos permiten descansar sobre una bien montada arquitectura, insomne e intangible, arraigar en una suerte de música descongelada, y en fin, sacar a flor de piel nuestros huesos? Alguien, con infinita solicitud, rellena cada vez nuestras llagas, ahonda nuestras grietas, revelando, paso a paso e inexorablemente, nuestra más íntima y perfecta miseria. Somos grises, neutrales, violáceas, descendemos a la negrura de las tintas y nos apegamos a ellas, sin haber visto jamás otra luz que la que parece provenir de las cavernas del espíritu. No nos alumbraba el sol, sino la psique".

Todo esto, y mucho más, podrían confesarlos las puertas. Y el hecho es que, tanta suciedad obsesionante, ha sido destacada de su inmundo soporte y puestas en limpio gracias a una placa de cristal —materia pictórica— que la analiza sin piedad y la hace resplandecer de pulcritud.

Hay que reparar, por otra parte, al margen de la calidad de la factura y del acabado despliegue de valores (hay que retrotraerse a Fromentin, para entenderlo bien), en la cualidad subjetiva o urdimbre psíquico-onírica que penetra y satura el alma y la materia misma de las puertas. El pulquérrimo tono —tonalidad— de esos sórdidos instrumentos humanos, de aquellos inmutables cerrojos, de esa luz sin brillo y cansada —*anclada*, podía decirse mejor—, de aquellas hojas tétricamente anubladas, como bocas herméticas que, obligadas a callar por el tiempo, no han de consentir paso alguno de *voces*, ¿no expresan la atmósfera, acaso, de una vivencia inconsciente, oníricamente proyectada *hacia el silencio*? Trátase, sin género de dudas, de un signo que permanece simbólicamente inmerso en las aguas "pictóricas" del inconsciente y cuya función, en ese momento, no es más que ilustrar, poner de relieve, con la mayor severidad de encuadre posible, esa situación

interna característica, ese contrapunto de tan definitivos y tenebrosos caracteres: de un lado, una luz apagada y nocturnal, oriunda de la psique, y que nada revela; de otro lado, el interminable recorrido del pincel sobre una "materia" deleitosa.

Tratamos de leer todavía un poco más, al pie de la letra: soflamando levemente el contorno con una ambigua veladura de luz, tan alejada del cosmos como profundamente hundida en el alma, el pintor se obstina a toda costa en cautelar la verosimilitud del objeto: ¿hasta qué punto, en medio de tanto "realismo", son verdaderas, auténticas, originales, las "almas" de las puertas? (No puedo menos que evocar, entre paréntesis, estos versos de T. S. Eliot:

*Y a lo largo de las pisoteadas aceras de la calle
sé de las almas húmedas de las sirvientas
germinando desalentadamente en la superficie de las puertas).*

Esa madera envejecida, con sutilezas de espectro, ¿tiene el peso que soporta su forma o, por el contrario, no es más que una sombra anímica con apariencia de ser? No cabe duda de que el artista se ha complacido, como decíamos, en perfilar la ambigüedad.

A través de una apariencia de unidad y de total identidad —entre los dos estratos de significación: el objeto-tema, por una parte, y el tratamiento del objeto, por la otra— se pone de relieve, sin embargo, la estructura conflictiva del cuadro, la amañada superposición de dos niveles del ser, uno de los cuales se halla por debajo del otro simplemente para no dejar de aparecer, a través del que se encuentra encima, *misteriosamente* ocultado. Hay que poner en primer plano el hecho, el acto de ocultar, pero de una manera cautelosa, dando la sensación de que detrás de la apariencia no ha quedado residuo, no hay secreto alguno.

La mugrosidad de las puertas, por lo tanto se halla desprovista del carácter de mera condición objetiva. El artista parece decir: "puesto que las cicatrices del tiempo han acabado por cerrarnos (u ocultarnos) el camino que conduce del otro lado de las puertas, no importa, detengámonos aquí, en la despreocupada delectación del oficio, envueltos en el rebozo plástico del tono, y sigamos aún así, como distraídos, ante la fascinación de las tinieblas".

¿Y por qué habría ello de escandalizarnos? La mordisqueante suciedad, que el fluido onírico consigue hacer más veraz aún, *simboliza* todo lo que de anímicamente malsano —ya lo ha dado a saber la psicología profunda— como una firme herencia biológica, arrastra el *incons-*

ciente colectivo. Que el hombre busca la verdad, nadie lo duda, pero no aquella verdad en que se nos revela la nada, el vacío místico, lo absoluto: la luz que configura el trance psíquico gracias al cual es el hombre, precisamente, la criatura que, en la medida en que se hace, va atravesando todos los niveles de la vida inconsciente y, tras haber arrojado sus innumerables peligros, acaba por ascender al más alto nivel de la conciencia, suponiendo que en realidad logra alcanzarlo.

La luz física es absorbida únicamente por los cuerpos opacos, y como nuestra vida interior es también muy opaca, la luz entraña, de una parte, la ruptura con la oscuridad, siempre desgarradora; de otro lado, la violencia de lo que se torna, de súbito, evidente. Ahora bien, este doble proceso psicológico y ético es el que acaba por transformar al hombre, animado e impulsado por su trágica voluntad de aprender —llamémosla, mejor, *experiencia de la libertad*— en lo que *es*, vale decir, en lo que *debe ser*.

Un ejemplo tomado de la literatura, muy conocido por todos. Baudelaire siente su poesía acosado por el misterio —*blesé par le mystère et par l'absurdité*— en el seno del mal y del desorden; no obstante, luchando, ordenando, moldeando su dolor, hace resplandecer el objeto poético en un reino más puro, el de la forma, *metáfora de la luz*.

El poeta construye su obra sobre los cimientos de una noche eterna y profunda, en cuyo vasto seno la historia de sus grandes fracasos conforma una corriente luminosa. Vallejo los llamaba: *fracasos triunfales*. Un artista íntegramente puro sería irremediablemente estéril. El verdadero esfuerzo creador poco es lo que tiene que ver con el trance inaudito de la "inspiración", y no puede estar condicionado tampoco por furibundos records de fluencia. La verdadera creación es una lucha entablada en los dominios de lo irreparable. El artista realmente grande tiene que procurarse las alas para volar, como cualquier criatura corriente (en el sentido de que no puede ser más que *creatura*). Y de ahí su naturaleza trágica y contradictoria. La proeza del arte ha de ir íntimamente unida, sin lugar a dudas, a la proeza ética.

¿Qué significan las *puertas*, en la etapa de la pintura de Barreda que estamos tratando de caracterizar? Hemos dicho que son como un símbolo. Pero ¿qué es lo que ellas simbolizan? El paso de la conciencia a través del oscuro canal del inconsciente. Mejor dicho, el de los símbolos que la configuran, porque la conciencia no puede saber de sí misma sino una vez que se encuentra del otro lado de la sombra, consumado el tramonte. Algo impide al artista proseguir más allá sin experimentar la prueba del desastre, sin arrostrar los monstruos de la noche inconsciente, y, desde luego, por decirlo así, sin soñar con el desli-

zamiento que nos ha de llevar hasta el callejón sin salida de la angustia. Angustia de no ser, en primer término; pero asimismo angustia ante la hosca barrera fatídica del celoso "arte puro", que aniquilaría al poeta en la salsa de su propia mentira, y no sólo al poeta, sino al hombre entero con él.

Con su delicadeza plástica, las puertas trataban de presentarnos un abismo simpático o, por mejor decir, un inofensivo abismo espiritual. Lo gastado, lo miserable, lo roñoso, lo vilmente corrompido por el tiempo, lo que carece de espacio abierto para despabilarse y conformar un movimiento, lo que la vergüenza no se atreve a encarar, ahí queda prendido en pátina de reluciente frescor. Y no debe ser tocado, no debe moverse de su sitio, ni más ni menos como esas viejas puertas del alma que no se han abierto jamás a la conciencia, porque el espíritu carece de valor para empujar las hojas, abrirlas bien del todo y transponer el umbral. El artista se ha confesado hábilmente, no cabe la menor duda de ello, tan hábilmente como su destreza en el manejo de los pinceles, de las sombras y de las cicatrices, se lo ha permitido.

Ahora bien, esta interpretación de las "puertas" se manifiesta con plena validez a la luz de la tercera etapa cumplida por la pintura de Barreda. Me refiero a su última y notable exposición presentada en la Sala Reifschneider.

¿Qué es lo que nos dio a conocer Barreda en esta exposición? En pocas palabras, un *incendio*, y, a favor de este fuego —fuego sagrado— una imagen-símbolo del Hombre.

En lo que respecta a las calidades plásticas de su pintura, nada ha cambiado. La lobreguez y la textura onírica del lienzo, siguen siendo los mismos. Los elementos objetivos de la composición y los materiales de la realidad se han multiplicado, pero no son completamente diferentes. La única novedad es que las puertas han desaparecido del todo y que sólo ha quedado de ellas la sustancia pictórica en que fueran elaboradas, la atmósfera psíquica, el sello onírico inconfundible, la textura y las tintas que definieran su difícil profundidad, su profundidad superficial, si podemos decirlo así. Y con todos estos elementos pictóricos dejados en herencia por las puertas, el pincel del artista ha dado un vuelco recreando un fenómeno curiosamente afín: el incendio de un vetusto templo santiaguino, donde las llamas acaban de devorar el espacio interior y la imagen —hendida— del más humano de los hombres, Cristo, se ha desparramado en derredor, hecha pedazos.

De más está decir que no es la veleidad, como podía suponerse, lo que induce al pintor a cambiar de temática, a abandonar un tema largamente explorado, sustituyéndolo por otro, más actual y patético. El

salto comporta cierto sentido lógico, necesario e inevitable. Las puertas cerraban el camino de la visión interior y de la verdad, al tiempo que se alzaban ante la conciencia como una autocensura obstinada. Empero, empujadas y abiertas, con los mismos elementos pictóricos se viene a dar forma a la experiencia de la *caída de lo humano en el Hombre*. Sólo hay que tener en cuenta una cosa: la plena realidad objetiva del tema, la mutilada efigie de Cristo, coronado de espinas, conlleva esa extraña fuerza catalizadora que hace supremamente trágicos y reales los componentes de la vivencia en cuestión (sensaciones de ambigüedad, de angustia onírica, de irrealidad y de temor expresadas por las "puertas" a través de una pauta puramente inconsciente). Y claro es que ya no necesita tampoco de la cruda luz de la realidad para nada, pues Cristo, como símbolo tradicional indestructible, tiene un significado que es inútil traducir en palabras para verlo irradiar y comunicar su propia claridad.

La luz que absorbe la materia del cuadro, si antes provenía de un psiquismo nocturno, oníricamente cubierto de fantasmas, brota ahora sin más de la fuerza significativa del símbolo, es decir, de Jesús. Trátase, por tanto, de una luz plena que hace inteligible, desde el fondo mismo de la Historia, la dimensión y límites de lo humano.

Estamos, en fin, frente a una gran metáfora pictórica: la forma cuarteada de la imagen de Cristo personifica aquí la experiencia social del hombre contemporáneo, ajeno a su propia tragedia. Alienado, no se puede encontrar porque ha perdido la fe en los valores del espíritu, y claro está, tampoco se atreve a formularse las preguntas cruciales. No es la bala de su enemigo lo que, en medio del rigor de nuestra gran civilización materialista, mata, asesina al hombre. Es su incapacidad para penetrar en su propio misterio destrozado, lo que lo aniquila, lo que lo condena a la impiedad y a la mortal indiferencia. Ese hombre, como es fácil comprender, no tiene rostro. Pero si es cierto que todavía es el Hombre, la única imagen que le conviene, y que, desde el fondo de los tiempos, nos permite identificarlo por entero, es la martirizada imagen de Cristo.

No su destrucción incidental desde fuera, sino su autodestrucción, desde dentro, es lo que nos mueve a pensar en el destino del hombre de nuestra época como en el de un nuevo Cristo sin esperanza.