

Perseo, amor y memoria

Ya he comentado en otra parte la «sustancia» barroca del trabajo de Juan Castillo ; no en el sentido de lo lustroso y/o lujurioso —aunque ello es admisible—, sino en aquel más amplio e inabarcable de la reversión, estrangulamiento, absorción y expulsión que multiplica hasta el infinito el universo y todas sus cosas: la imagen sin fin de los espejos enfrentados; el manto del cielo discurriendo sobre nuestras cabezas...

Para esta muestra, Castillo ha recordado el párrafo con que Couve cierra su «El Perseo de Cellini». Ese trabajo, publicado en la revista *El Arco y la Lira* Nº 4/1979, apareció también, aunque se le han escamoteado todas las referencias al Perseo y al Manierismo, en el volumen *Balneario*, Planeta, 1993. El artículo de 1979 cierra con una decidida referencia a un crimen.

Como se sabe, Acrisio, padre de Dánae, ha recibido del oráculo una profecía alarmante: será asesinado por su nieto. Piadoso, Acrisio la encierra. Zeus, enamorado, la posee bajo la forma de una lluvia de oro. Al enterarse Acrisio de que Dánae tendrá un hijo, los encierra en un cofre y los empuja al mar. Años después, Perseo, el hijo de Zeus y Dánae, se jacta ante Polidectes, tirano de Séfiros, de que puede traerle la cabeza de la Medusa. Ella, una gorgona violada por Poseidón ante el altar de Atenea, hubo de sufrir además los celos de la diosa que convirtió su hermosa cabellera en maraña de serpientes y trastornó su mirada para que convirtiera en piedra a quien se encontrara con sus ojos. En vista de que, llegado el día siguiente, Perseo no ha cumplido su palabra, Polidectes lo amenaza con tomar a su madre por la fuerza. Aprovechando los dones de los dioses (un casco, provisto por Hades, que vuelve a su usuario invisible; unas zapatillas aladas y una hoz de acero, obsequio de Hermes y un escudo, regalo de Atenea), Perseo logra llegar hasta la Medusa y, usando el escudo como espejo, la petrifica y corta su cabeza. Tiempo después, accidentalmente, Perseo mata a su abuelo al lanzar un disco.

Ahora bien, el crimen al que aludía Couve es, por lo menos, de naturaleza triple. Sin duda no se limitaba al hecho mismo de que el Perseo de Cellini retrata un homicidio, si es que puede usarse tal término tratándose de una gorgona. Por un lado, en su lectura el Perseo simbolizaba la destrucción del «padre»: el orden «clásico» del arte que le precedió; por otro, se contituía en la metáfora del desarraigo y el equívoco implícito en los trabajos del arte: en las paradojas del testimonio y del sentido, de la soberbia y la revelación de sus combates y de sus abrazos. Finalmente la alusión refiere a lo más elemental, pero no por ello insignificante: la «personalidad» del artista que la historiografía del arte ha referido como «camorrera» y vengativa. A pesar de la gravedad de la primera lectura y de la seducción de la última, omitámoslas y concentrémosnos en la segunda. Esa lectura resume la paradoja de una escultura que, comportándose como un pequeño objeto, es sin embargo elevado a la categoría de monumento.

Como ya es común el arte contemporáneo y lo que se ha dado en llamar Manierismo y Barroco traban entre sí una relación doliente: la vanitas. A través de ella, Manierismo y Barroco mantuvieron atadas las posibilidades constructivas y de manejo del espacio, pictórico o escultórico, a un universo simbólico que cobró cuerpo en las alegorías de los sentidos. El «cuadro dentro del cuadro» como signo de esa alianza y ella, la vanitas, como símbolo de la imposibilidad del decir en forma plena, son algunos de los rasgos que los emparentan. En efecto, puede orientarse una posible lectura del arte contemporáneo como vanitas del arte mismo en relación al

manido, aunque inevitablemente subexplotado problema de la representación. Subexplotado porque la representación es ya dolor y desarraigo. Subexplotado porque no hay palabras para ello.

También es un lugar común para el arte contemporáneo —y viene al caso— la referencia a la prensa. Suelo comentar la perversa relación establecida entre el lector de periódicos y la virtualidad testimonial-participativa de la prensa: trabajamos conocimiento de algo que insiste en recordarnos que no hemos sido necesarios para que ello haya tenido lugar y, al mismo tiempo, en la fragmentación propia del dato, la prensa deja a cada cual, a sus experiencias, a sus saberes y a su «temperamento» la responsabilidad —o posibilidad— de dar forma al mundo. No hay sentido sin trabajo.

Pero esta cuestión de la construcción se vislumbra también en el párrafo de Couve, en un doble sentido. Si de un lado ella caracteriza buena parte del trabajo del artista, allí identificado con Cellini, por otra el trabajo de recorte y reciclaje de un texto, así como la recurrencia obsesiva a personajes, tiempos y lugares en los que ellos «se desenvuelven», ilustrado por la obra literaria y pictórica del mismo Couve, indican una condición esencial del arte: la insólita, a veces maquinales generación de las imágenes que se desgranar y se reconstituyen, se recitan, en un discurso que hace aparecer una cualidad subjetiva y peculiar, propia de tal o cual artista. Una de las principales parábolas de esta reconstitución reside en la estructura semántico-formal de los géneros: escena histórica, retrato, paisaje, naturaleza muerta. Entre paréntesis, siempre he pensado que la literatura de Couve refiere directamente a la teorización de los géneros. Couve escribía paisajes, retratos, naturalezas muertas, escenas históricas.

Castillo construye y evoca el mundo y la vida a través de un campo de materiales que lo caracteriza. Sus pigmentos cobran cuerpo en la construcción-edificación de sus objetos y se diluyen en sustancias posibilitantes y testimoniales de nuestra residencia: cera, jabón, alquitrán, cemento, café, té, escudillas, lavatorios, óleos, imágenes de álbumes familiares... Naturaleza y artificio. La implacable marcha de los siglos y nuestras pequeñas vidas, aquí y ahora, comercian en sus trabajos desdecidos o resignados, a su vez, por sus propias cualidades plásticas: sus brillos, opacidades, densidades, dimensiones.

Pero también Juan actualiza y concretiza una condición simbólica del espacio de lo humano a través de la pequeñez de sus objetos y su disposición a ras de suelo, una disposición cultural a la vez que subterránea. Esos objetos contienen caras humanas que, en ocasiones, están interrelacionadas por líneas elaboradas con elementos cuya función primordial es la de unir, pegar temporalmente (en el sentido transitivo de un «por lo pronto») y que hacen visible un tramado de residencias imposibles, prestadas. Allí Castillo hace aparecer —como predistigador— una cuestión central: si yo, por ejemplo, dibujo una manzana, rápidamente y con estupor habré de constatar que eso no es *la* manzana, ni siquiera *una* manzana o la manzana con la cual *he* trabajado; que a pesar de que he saboreado una manzana en tiempos buenos y otros malos, no sé lo que es una manzana... de ella sólo creo tener un recuerdo que ocupa mis sentidos, humedece mi boca, pero que es, propiamente, inenarrable, indefinible. Evidencia la precariedad del «yo estuve ahí».

El efecto se intensifica si en vez de una manzana pensamos en objetos decorativos o de uso cotidiano, como el pomo de una puerta, un plato o un perrito de porcelana. Sabemos que han sido testigos de innumerables «escenas» de la vida humana, pero que nunca podrán referirlas: están atrapadas en el mutismo definitivo de los objetos. Se trata pues, de la resignificación del rol de

testigo que tradicionalmente hemos aceptado para el artista. O también, del reenvío de dicho rol hacia el espectador.

Entonces ingresamos propiamente en el terreno perverso de la imagen, en la imagen de la imagen; en el espacio de la negación y afirmación de sus materiales; de su instrumentalización y de su verosimilitud; de la innecesariedad y precariedad de sus referentes; de la improbabilidad de sus clasificaciones genéricas; de la subsunción y/o redundancia del retrato como representación, como constatación, como historia, en infinitas otras clasificaciones, subgéneros... hasta que sólo queda, como aspiración y desafío, la construcción de la memoria.

El horizonte de la composición, en el sentido más «clásico» o «académico» del término, encontró, como se dijo, una plataforma de desarrollo en la vanitas, a causa, probablemente, de la paradoja espacio-temporal que ella proponía. Abriéndose al infinito en la dialéctica clasificatoria de los objetos del mundo, el paisaje tuvo un origen paradójico en la naturaleza muerta. Las lecturas de la Vanguardia Heroica que privilegian su raigambre romántica, han popularizado la tesis del paisaje como una invención del Romanticismo. El paisaje, como formato, ha alcanzado una difusión gigantesca gracias a un objeto relativamente habitual: la postal. Más allá de la cuestión social, fetichista, evocativa, si se quiere «amorosa» y aún epocal implícita en su difusión, la postal usufructa de regímenes compositivos que se han normativizado como propios del género y que refieren a estrategias de domesticación del espacio, en el que se atesora una memoria ficticia. Aquí, Castillo cita y desarticula esas retículas para insertarlas en otro paisaje, un paisaje en acto.

La disputa creación-construcción, simbolizada por el Perseo de Cellini, transmutada por el tiempo y por la historia, citada y leída por Couve, es conducida por Castillo hacia una pregunta por los mecanismos contemporáneos de producción de imágenes, hacia su status, hacia el milagro de su materialidad insustancial y, por lo mismo, hacia su invisibilidad travestista. Lo que es escritura se transmuta en voz: en la musicalidad de la voz, en la humanidad de la voz, emergiendo próxima del suelo, libre de improntas oraculares, resonando mimética sobre los pasos del espectador que recorre la muestra, reverberando y dialogando con los objetos y materiales habituales de su trabajo. Pintura y fotografía, video y escritura, agua y alquitrán, limpieza, mancha, borradura, acción y reposo... todas ellas realizando y evocando lo humano.

Rostros y objetos, que han escapado de la norma compositiva y del encuadre canónico a través de las operaciones practicadas en y por la instalación, hacen surgir otro paisaje cuya materialidad ya no está cifrada en las referencias habituales (alto, ancho, arriba, abajo, etc.), sino en el amor como opción y como conquista. Ello no significa que en el trabajo de Castillo se abstraigan asépticamente la violencia y la muerte, como si fueran meros datos, sino a algo en verdad definitivo: más allá de su precariedad, más allá del minimizador carácter terapéutico o incluso falaz que algunos han querido darle, la memoria y el arte obran desde el amor.

Guadalupe Alvarez de Araya Cid, agosto de 2003