

Nostalgia metafísica

“Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.

Julio Cortázar, *Casa tomada* (1946)

“Todos tenemos una época en la que fuimos muchos, esa que va del nacimiento hasta los 3,5 años aproximadamente, cuando no tenemos conciencia de quienes somos salvo por lo que nos contarán más tarde quienes nos ha visto crecer. Hasta ese momento no somos más que lo que da de sí cada una de esas versiones de nuestra fase de sin conciencia, elementos inertes o vegetales: una piedra, un matorral, un haz de viento, un trozo de arena, etc. cuya suma es la exacta identidad de un desierto de 3,5 años de longitud”.

Agustín Fernández Mallo, *Nocilla Dream* (2007)

¿Es posible construir imágenes activas, vívidas, casi oraculares, a partir de evocaciones del pasado? ¿Cómo procesamos en la madurez los recuerdos de la infancia? Gabriel García Márquez escribió que “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla”¹. Simón Arrebola en *Dispositivos afectivos* (2019) se embarca en la revisión subjetiva del relato, siempre fragmentario y disperso, de sus vivencias. La serie comprende un conjunto de acuarelas y pinturas, acompañado por una suerte de originales maquetas.

Durante la cálida charla en su estudio sevillano, las anécdotas personales, las tomas de postura y la erudición fluían con naturalidad en la conversación de Simón. El artista escapaz de sumergirse en la lava de las emociones y después enfriar ese material candente en geométricas escenas filtradas por la lógica. El resultado es una pintura, basada en sus recuerdos íntimos, que siendo precisa y contenida, también es generosa y abierta. Se trata de una obra inquietante “a la antigua”, con ecos medievalistas, surrealistas, metafísicos ... (Remedios Varo, El Bosco o Guillermo Pérez Villalta resuenan entre múltiples influencias), que, a su vez, luce con exultante frescura y contemporaneidad.

La casa familiar como escenografía

La memoria familiar y cómo ésta influye en la construcción de nuestra identidad personal y social está en el centro de *Dispositivos afectivos*. La casa, en este caso el negocio de muebles familiar, se convierte en metáfora de la biografía.

El hogar se ha comportado con frecuencia en la Historia de la literatura como un cuerpo simbólico, en el que la cocina, el salón, el estudio, el baño o el dormitorio serían los órganos de las funciones psicológicas. De ahí que, en muchas narraciones, una fortaleza, un jardín o un dormitorio adquieran el estatus de actor principal. El relato *Casa tomada* (1946) de Julio Cortázar es un buen ejemplo de este concepto. En él, la vivienda es intérprete activa junto a los dos hermanos. Cortázar alude a la mansión como “ella” y le atribuye humanidad (“Era ella la que no nos dejó casarnos”- dice en un momento determinado del cuento). En *Dispositivos afectivos* el bucle de resonancias aún es más complejo: la vivienda en la que se inspira el pintor fue una auténtica

¹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*. Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p.7.

escenografía. Se trataba de la fábrica-tienda de muebles de su padre, el negocio familiar en el que el artista pasó su infancia y adolescencia.

Simón Arrebola evoca vivencias propias transcurridas en arquitecturas efímeras, concebidas, en diseño y disposición, para activar el deseo y la atracción de los compradores. Las atractivas formas, las gamas cromáticas apasteladas y los pavimentos artificiales, amplifican una singular huella de recuerdo. Así lo describe el artista: *“Esta suerte de escenarios obedece a episodios de mi propia autobiografía. Estos trabajos son ficciones de los recorridos que realizaba en mi infancia cuando visitaba la empresa de mi padre; Muebles DECO. En este enclave, experimentaba las narrativas que me iban surgiendo a partir del mobiliario que en cada sala había”*.²

Se evidencia en estas escenas situaciones paradójicas, actitudes ambiguas y gestos extremos. Los paisajes, la tramoya, los andamios y los árboles se enredan. El mobiliario desvela secretos de construcción; los humanos se cosifican, se animalizan o se funden con la madera.

En *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka, como en *Casa Tomada* (1946), también entran en juego dos hermanos. Curiosamente, conforme Gregor va deviniendo insecto, su hermana Grete le va despojando de los muebles del cuarto, hasta quedarse aferrado a su cuadro preferido, junto al que metafóricamente se resguarda para no perder del todo su parte humana.

Personajes simbióticos y pájaros carpinteros

Imbuidos de poética existencialista, las criaturas de Arrebola participan sin queja en un ambiente de concentración laboral e hiperocupación, que roza la dedicación abnegada a sus tareas. Los hombres-pájaro se aplican en fabricar su propia jaula de confinamiento. Los prototipos humanos se funden con las paredes, son extensiones de muebles o lucen apósitos en sus extremidades. Como en los sueños, la frontera entre desnudez y vestido se emborrona y los cuerpos pueden volverse clónicos. Muchos individuos trabajan en silencio pensando y diseñando en la zona de estudio, otros discuten y pelean, pero todos se funden con ese plató onírico de carne y pavimento.

A veces son seres andróginos supurando pasividad o desasosiego. En ese ambiente, a los hombres-ave se les otorga un papel clave: *“Para finalizar quisiera destacar el rol de una serie de personajes que interactúan desde la perplejidad. Se tratan de unas hibridaciones entre lo humano y ave, más concretamente, pájaros carpinteros. Estos actores vienen a ser los protagonistas mudos de estas escenas y que, de manera coreografiada, aparecen portando este mobiliario mental o huyendo de una serie de trampas y alucinaciones. Tal vez se trata de nuestra particular jaula de oro en la que nos encerramos con nuestros recuerdos y en donde esa mitificación por lo pasado lo que puede llegar a hacer es restringir las actuaciones del presente”*.³

Maquetas, dioramas inacabados y *Arte Memoriae*

²Simón Arrebola, “Madera umbilical”. Escrito del pintor con motivo de su muestra en la Sala Rivadavia. Cádiz, 2018.

³Simón Arrebola, “Madera umbilical”. Escrito del pintor con motivo de su muestra en la Sala Rivadavia. Cádiz, 2018.

Simón Arrebola se erige en escenógrafo de una memoria incompleta. *“Las imágenes que se proponen poseen muchas lagunas de lo que sucedió y han sido rellenadas con las aportaciones de la imaginación en forma de los datos de cómo nos hubieran gustado que hubieran sido los hechos, y no de cómo sucedieron realmente”*. El mecanismo mediante el cual trasvasa significados e intuiciones a la tela es apasionante. El artista construye, como paso previo al acto pictórico, una maqueta física donde experimenta texturas, juegos de sombras y proporciones. Este artilugio, además de serle útil en el proceso de fijación de la imagen, le permite poner en práctica las reglas nemotécnicas usadas desde la antigüedad para conectar narrativa y memoria. *“Esta relación entre narrativa y memoria proviene desde la Antigüedad gracias a la práctica retórica del Arte de la Memoria. Disciplina que se usaba para recordar relatos a partir de la visualización mental de dependencias arquitectónicas, bien reales o inventadas, y sobre las que se situaban una serie de impactos visuales o imágenes agente que ayudaban a proseguir el discurso si se seguía un orden determinado.”*⁴ Se trataba de fijar datos complejos usando la distribución de un edificio mental. El retórico clásico recorría esa edificación imaginaria para memorizar un discurso y lo dividía en partes, representadas por objetos o estancias.⁵ Arrebola da un paso más y reconstruye sus narrativas recurriendo a estos laberintos oníricos o dioramas⁶ antes de llevarlos al lienzo.

Otros pintores han utilizado “maquetas de transferencia”. Es el caso de Nicolas Poussin (Normandía, 1594 - Roma, 1665). César Aira lo cita en su magnífico ensayo: *“Sobre el arte contemporáneo”*⁷, reproduciendo la descripción que Mario Praz hizo del método del pintor francés: *“Poussin recurría a un método por demás sorprendente. Primero hacía un esbozo en lápiz y bistre del cuadro que proponía pintar, después modelaba en cera todas las figuras, en sus actitudes exactas, primero desnudas, después vestidas tal como debían aparecer, los vestidos hechos de tela o papel; del mismo modo modelaba en cera los edificios y otros objetos; por fin, construía alrededor de esta especie de presepio una caja con aberturas tales que dejaran pasar la luz tal como debía haberla en el sitio donde sucedía la escena pintada. Este método no dejaba nada librado al azar. Pero servía no solo al fin práctico de asegurarle unidad y coherencia al cuadro; con él Poussin satisfacía sus fuertes instintos táctiles al modelar realmente sus figuras, y al mismo tiempo, al tenerlas ante sí, a la vez tan claras y tan remotas, como sucede con los modelos en miniatura tipo presepio, atesoraba en la vista una impresión que se trasladaba a la apariencia alucinatoria del cuadro terminado”*.

El trabajo manual en la maqueta, le permite a Arrebola, por una parte, sentir y organizar la escena con fidelidad, y por otra, satisfacer sus necesidades alucinatorias;

⁴ Simón Arrebola, “Madera umbilical”. Escrito del pintor con motivo de su muestra en la Sala Rivadavia. Cádiz, 2018.

⁵ Era tan fluida la relación entre discurso y visualización que la tradición literaria cuenta como el arquitecto del Partenón, a falta de planos de obra, cantaba un poema describiendo el edificio para que fuera utilizado como guía para los obreros.

⁶ El diorama es una suerte de maqueta que muestra figuras humanas, vehículos, animales o seres imaginarios en un entorno para representar una escena. A veces se sitúa delante de un fondo pintado, pudiendo completarse con iluminación. El término fue creado por Louis Daguerre en 1822 para un tipo de expositor rotativo y se popularizó a fines del siglo XIX y principios del XX por Frank Chapman, conservador asociado del Museo Americano de Historia Natural.

⁷ César Aira, *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*. Penguin Random House. Barcelona, 2013.p.27.

lo que Praz denomina: “nostalgia metafísica”: “Este método era casi el de una reconstrucción arqueológica; pero la mente que lo diseñó, aunque estuviera creyendo que solo satisfacía requerimiento de naturaleza erudita y científica, en realidad estaba cediendo a la más extraña de las nostalgias metafísicas: se drogaba con método y técnica para soñar mejor”.⁸

Una pintura de “campos mórficos”

He sugerido al comienzo de este ensayo que las pinturas de Arrebola se tiñen de un aroma oracular. Sus inquietantes escenas bien podrían ser mapas encriptados, arquetipos que guardan los secretos de un tarot atemporal, transmisor de actitudes y saberes incomprensibles a primera vista.

Experimentos recientes que conectan astrología, física y espiritualidad, proponen la existencia de campos mórficos donde se concentraría una memoria universal⁹: “A través de un proceso que denominó resonancia mórfica, cada miembro de una especie ‘sintoniza’ con los campos de todos los organismos semejantes de esa especie y también con el campo mórfico mayor de una especie entera. Estos campos entran en resonancia unos con otros debido a sus patrones similares”.

Las pinturas y acuarelas de Simón Arrebola quizás intuyen planos de experiencia colectiva. Volviendo a las palabras de Cesar Aira sobre la práctica pictórica de Poussin: “El cuadro pintado al fin no es sino el testimonio visible de una loca máquina soltera que se desplaza dentro de la actividad del artista. El cuadro de Poussin, en su factura exquisita, en su intemporalidad de museo, es el documento, escrito en clave, de una historia de experiencia, nostalgia, alucinación, en la que también actúan Mario Praz, Daniel Arasse y otros”. Son imágenes resonantes de capas generacionales de tiempo: “Nuestros recuerdos vienen a introducirse como ondas sonoras en la caja de resonancia (nuestro cerebro) y a partir de su vibración interior producen un sonido, en nuestro caso, una serie de imágenes. Esta caja actualiza los recuerdos almacenados y produce una nueva narrativa de los acontecimientos desde el presente”- escribe Arrebola.¹⁰

“Existe un Principio de Reversibilidad universal por el cual sabemos que todo cuanto no podemos ver o detectar con alguno de nuestros sentidos, en justa correspondencia, tampoco podrá ni ver ni detectarnos a nosotros. Así los microbios, así el futuro, así las estrellas ubicadas más allá de nuestro horizonte de sucesos, así el interior de alguien que pasa y saluda, así el 100% de la gente que ha muerto. Cuando vemos una película no la vemos porque sus personajes no pueden vernos. Pero para entenderlo hay que imaginar que es como si la norma fuera que los hijos no se parecieran

⁸César Aira citando a Mario Praz: “Milton and Poussin” en *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*. Penguin Random House. Barcelona, 2013.p.27.

⁹ “El aprendizaje no parecía transmitirse de las ratas progenitoras a su descendencia por herencia genética, sino por algún otro medio. (...) Estos experimentos insinuaban que el aprendizaje realizado en una parte del mundo era accesible a otros miembros de la especie que vivían muy lejos, sin que estos hubieran entrado en contacto con otros grupos de ratas. (...) Está claro que ni la genética ni cualquier otra teoría biológica convencional pueden dar cuenta de este fenómeno. Sin embargo, la teoría de Sheldrake, según la cual la memoria del comportamiento aprendido se encuentra en los campos mórficos, proporciona una base para explicarlo”. Keiron Le Grice, *El cosmos arquetipal*, Ediciones Atalanta, 2028, p.292.

¹⁰Simón Arrebola, “Madera umbilical”. Escrito del pintor con motivo de su muestra en la Sala Rivadavia. Cádiz, 2018.

físicamente a ninguno de los padres, para no verse en ellos. No es fácil. Pero hay que entenderlo”.¹¹

Quizás solo el arte puede desvelar imágenes-antena, inmortales...formas de extrema energía y singularidad, que más que estar hechas para ver, sientes que te están mirando.

Susana Blas Brunel, en Madrid el 1 de mayo de 2019.

¹¹ Agustín Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, 2007 p.63.