
Luis Gordillo

Antítesis, tabularidad y paralaje

Antonio García Berrio
Marius Christian Bomholt

Es una vieja historia con un siglo exacto de antigüedad (el revolucionario *Cours* de Saussure se publicó precisamente hace cien años, en 1916), pero, pese a todo, pudiera ser más que conveniente no sólo ya recordarla sino reactivarla incluso, si es que está volviendo a nacer –y bien pudiera ser que sí– una nueva generación de aspirantes a reverdecer la superior capacidad categorial discriminativo-descriptiva de la vieja Retórica; muy en especial cuando se la considere en su capítulo tan aparentemente caprichoso y extrarrealista de las llamadas *figuras* de pensamiento y de dicción, diáfananamente denominadas *esquemas* en su fundación clásica griega «*eskemata lexeos* y *eskemata dia-noias*».

Así comparece, al observar que los índices operativos de las dos principales familias de figuras: las similar-metafóricas y

las diferencial-antitéticas, ordenan tipológicamente desde su dialéctica constitutiva innumerables configuraciones de lo real: desde las «funciones sintácticas» –de determinación, interdependencia y constelación según Hjelmslev– a la del sistema de géneros literarios como dialéctica universal de las formas de expresión: exegemática, dramática y mixta. Incluso ese sistema esquemático de las figuras informaría similarmente los sistemas humanos de relación, separando la empatía similar-metafórica de la antipatía antitética que incluye una distancia diferencial irreconciliable.

*Preámbulo: Sobre la excelencia metodológica
de Lingüística y Retórica*

Bajo la rehabilitación descriptiva de la Lingüística moderna, de cuya genial inauguración con el *Cours de Linguistique Générale* de Saussure habríamos de celebrar ahora mismo, como lo anunciábamos antes, su primer centenario, la milenaria Retórica clásica y clasicista refundaba a mediados del siglo XX su vitalidad operativa, tras tres siglos al menos de amortiguamiento escolástico, con la Neorretórica, que Lausberg y Perelman configuraron en forma de una renovada Lingüística –o si se prefiere una Estilística– «de los antiguos».

La renovada modelización metodológica neorretórica se vio accidentada en su cierre por la «debilitación del pensamiento» postestructuralista, en un evidente balance de desdibujado del rigor de la Lingüística descriptiva, sucesivamente estructural-funcional, transformativo-generativa y textual. Disolución categorial a la que tampoco fueron ajenas las alegres holguras de una Semiótica de amplio espectro favorable a las aventuras vitales del frustrado novelista Barthes, del babélico

Warhol y del ingenioso «truchimán» recién desaparecido Umberto Eco [AGB] *.

Y todavía más, si cabe, sobre el inevitable poder de patronaje de la esquemática clásica en la Retórica: que ni siquiera han logrado escapar al poder de sus compendiosas categorías principales los dos más conspicuos líderes en la corriente radical de negación deconstructiva del sentido, a saber, Jacques Derrida y Paul de Man. En la categoría central del primero de ambos figuran, según se sabe, los nombres de *différence* y *différance* (diferencia y diferancia), atributos ambos en niveles de radicalidad, relativa o absoluta, de la, para él, deturpada construcción antitética del discurso humano. En cuanto al asendereado Paul de Man, la vieja retórica de las figuras le sirvió la pauta protagonista para su más razonable ejercicio crítico de «lectura figurada», planteado en la más ambiciosa e interesante de sus obras, la significativamente titulada, en 1979, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*.

En un marco tal, nosotros emprendimos [AGB] desde hace años progresivamente una verificación de las capacidades de la crítica con fundamentación lingüística y retórica aplicada a las obras de arte no verbales, de cuya extensa relación dispensamos a este escrito, sobre todo para liberarlo y liberarnos de la peste actual de las autocitas. Naturalmente que la comprobada eficacia ilustrativa de una tal orientación metodológico-crítica se fiaba a la productividad de importantes antecedentes, que van de Jan Mukařovský en el estructuralismo del Círculo Lingüístico de Praga, a los más que

* En los trabajos de doble autor como el presente, junto al reparto de los deseables méritos, se corre el inevitable riesgo de compartir también responsabilidades no siempre deseables por las dos partes. Por esta causa se precisa en el texto con las iniciales [AGB] y [MCB] las afirmaciones respectivas de los dos autores que pudieran resultar más problemáticas. Siendo contribución original exclusiva de [MCB] el apartado tipológico relativo al sistema de Žižek en su aplicación a la evolución pictórica de Luis Gordillo.

prestigiados estudios iconológicos de Yuri Lotman y seguidores en la escuela de Tartu; por no extendernos al trabajo precursor, entre nosotros, de un Cirici Pellicer o a la muy corpórea obra crítica del malogrado Louis Marin. Y ahora, a la prueba, en este nuevo artículo sobre el formidable laberinto de formas visuales del gran artista español Luis Gordillo.

Luis Gordillo: especularidad y antítesis

Ha sido un lugar común frecuentado por la mayoría de críticos de Gordillo destacar el visible protagonismo en sus imágenes de las construcciones en espejo. Así lo confirma, sin exceder el catálogo de su decisiva exposición *Iceberg Tropical*, de 2007, en el Museo Reina Sofía, el comentario de uno de los artistas intelectuales españoles mejor identificado con la obra de Gordillo, Daniel Verbis. En su ambiciosa aproximación «Devenir Gordillo» destacaba Verbis el ostensible rasgo de especularidad en el apartado «devenir plural» de su ensayo, encabezado como: «... o devenir espejo, o devenir simétrico, o devenir gemelar». Claro que la alambicada complejidad del análisis al *εἶδος* especular tan ostensible como ostentado en la obra de Gordillo, no tenía más remedio que coincidir con otras anotaciones correspondientes, implícitas o explícitas, en las contribuciones al referido catálogo de Borja-Villel, Lebrero Stals y Castro Flórez.

Pero la visible característica de la especularidad en buena parte de la obra de Gordillo resulta, por lo pronto, una explicación sólo parcial con relación al complejo impulso multiplicador de las facetas, en horizontalidad extensa y en espesor tabular, que había intuido Calvo Serraller en la obra de Gordillo dentro de su enjundioso texto «La procesión va por dentro» (en el catálogo *Superyó congelado* de la exposición en el MACBA de 1999-2000). El avezado

Serraller, no en balde máximo experto desde sus consolidados orígenes tempranos de la personalidad y la obra de Gordillo, empezaba alertando sobre las complicaciones, cualitativas y numéricas, de la fórmula de la especularidad a dos: «El dos, la duplicación, la dualización hasta el dueto han sido las claves de su personalidad creadora, aunque sin por ello –restringía en profundidad Serraller– ser casi nunca dialéctico; esto es, sin ordenar la oposición de contrarios».

En esa reserva a las insuficiencias conceptuales del elemental juego especular dúplice, no transitaba sin embargo Serraller al principio figural-retórico concretado sólo nuclearmente en la experiencia bipolar de la especularidad: la fórmula ilimitadamente extensible de la figura *antítesis*, susceptible de multiplicaciones teóricas en cadena; unas posibilidades equivalentes a las de su contraria figuralidad metafórica, habilitada innumerablemente desde el sintagma intenso de la metáfora individual a la textualidad extensa de la alegoría. Esto es así porque, en su condición estricta de figura o esquema retórico de términos-individuo en oposición, la antítesis no exige la contigüidad axial de los opuestos con una línea de disidencia común aunque invertida, como la que implica por el contrario la oposición óptica especular. No, el esquema de la antítesis puede proponer –y suele hacerlo además así con máxima frecuencia– diferencias no invertidamente especulares, sino abiertas adversaciones diferenciales implícitas en el intervalo espacial-antagónico de una incompatibilidad desemejante. Así, el espacio esquemático fundador de la antítesis ostenta, para empezar, una condición medial de *bueco* donde juegan cuantitativa, extensamente, las estrategias en que ajusta su estatuto cada uno de los ensayos sintagmáticos iniciados por el cotejo antitético.

*Paralaje: una codificación crítica del hueco
en el esquema figural de las antítesis*

La condición de necesidad universalista de los esquemas figurales retóricos los convierte con frecuencia en módulos estructurales donde acaban convergiendo inopinadamente categorías críticas de gran popularidad. Lo hemos señalado antes así sobre el pasado inmediato de la crítica, sin tener que salir del territorio de la antítesis, como sustento fundacional de la «diferencia» derridiana, y en la articulación del sistema alegórico de lectura en Paul de Man. Pero ese mismo fundamento de necesidad del esquema figural antitético que asumían las aporías deconstructivas vuelve a comparecer actualmente con un grado de centralidad que se promete no inferior al de su pasado: aludimos al desarrollo absolutamente central que el esquema de la antítesis refleja en la categoría fundamental de *paralaje* dentro del sistema de Slavoj Žižek.

Con la entidad óptica de la esquemática especular empieza compartiendo el paralaje la condición y el ámbito de la óptica y la astronomía, donde designa la desviación angular de la posición aparente de un objeto cuando es observado desde dos o más posiciones distintas; de forma que, en el momento de comparar las dos observaciones, se percibe un aparente movimiento del objeto en cuestión, en realidad inexistente. En el terreno de la filosofía actual de más divulgada circulación post-postmoderna, el paralaje y sus implicaciones se vinculan como categoría central al pensamiento de Žižek; por más que haya de señalarse que no fue él quien realizó el primer traslado metafórico del término, de fenómeno óptico-astronómico a concepto filosófico. Antes de ser adoptado por el esloveno, el paralaje había sido introducido por el pensador y crítico literario japonés Kōjin Karatani en su obra *Transcritique: On Kant and Marx* (Cambridge, Mass., MIT Press, 2003), donde realizaba, en un modo de lectura ligeramente parecido al de Žižek, una

interpretación de Marx a través de Kant y viceversa. De Karatani es, pues, inequívocamente de donde Žižek toma prestado el concepto del *paralaje*, desarrollado y ensanchado luego estratégicamente por él para ajustarlo a su propio sistema de pensamiento.

Pero en el inventario conceptual de Žižek lo que resulta teóricamente valioso no es tanto el paralaje en sí, sino el mecanismo epistemológico inicial y generativamente antitético que implica. Él mismo lo reconoce así, desplegando con constancia operativa el nombre y el concepto de *visión de paralaje* (*parallax view*, en la extensión de su obra *The Parallax View*, del año 2006). Concepto y términos en alternancia con el de su producto-consecuencia de *hueco paraláctico* (*parallax gap*; también *brecha paraláctica*, según las traducciones), si bien en su empleo de los términos no siempre los distingue Žižek nítidamente. El hueco paraláctico es lo que separa los dos puntos de observación, convertidos en dos posturas antitéticas irreconciliables, que encontramos en la definición general del *paralaje*, a saber, el campo de tensión que se abre entre dos planos antinómicos que excluyen cualquier posibilidad de mediación o síntesis dialéctica, aunque conectados por un «*cortocircuito imposible* de niveles que, por razones estructurales, jamás pueden juntarse» (*Visión de paralaje*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006). La clave, según Žižek, no responde necesariamente al intento (condenado al inexorable fracaso) de realizar una síntesis forzosa [MCB], sino que se emplaza en el análisis y la apreciación del hueco resultante: «El problema es que la <ley> básica del materialismo dialéctico ha sido colonizada/obstruida por la noción *New Age* de la polaridad de los opuestos. El primer movimiento crítico será el de reemplazar este tópico de la polaridad de los opuestos por el concepto de tensión <inherente>, brecha, no coincidencia del propio Uno».

Žižek localiza diferentes modos de paralaje en una variedad de dominios de la teoría actual, desde el paralaje en la Física cuántica,

situado en la dualidad onda-partícula, hasta el paralaje en la Neurociencia: la brecha que se abre entre la sensación subjetiva de consciencia y sentido, y los hallazgos neurobiológicos que proclaman la inexistencia de un *centro* de consciencia, esto es, que somos sólo un conjunto de procesos cognitivos horizontales y verticales; que «no hay nadie en casa», como lo dice Žižek. El paralaje en el arte —estableciendo ya el nexo útil de la categoría antitética žižekiana con la pintura de Luis Gordillo— se vislumbraría allí donde se despliega la *diferencia mínima* que deparan las propuestas en antítesis de los reduplicados modos de leer, de narrar y de ver, con lo que permite superar abiertamente no sólo el mínimo antitético de intentar conciliar dos posiciones opuestas, sino que revela también su secreto en la apreciación del hueco existente entre las mismas.

Tratando de generalizar la extensión del paralaje al total de los mecanismos artísticos, también en el terreno de la literatura, Žižek mencionaba el caso de la novela menor de Juan José Saer, *Nadie Nada Nunca* (1980). Sin embargo, la solemne implantación de la visión y el hueco paralácticos de Žižek permite configurar, más ampliamente y con un rendimiento categorial razonablemente económico, rasgos de una larga tradición de antecedentes en el fértil terreno de la literatura y de la reflexión teórico-crítica sobre la misma: los conceptos de punto de vista, diferencia, o perspectivismo y contraste. Sin comprometernos ahora a sutilizar [AGB] dentro de la poética clásica del *epos* y la tragedia, con sus tempranos correlatos teórico-críticos en la *Poética* de Aristóteles, diferenciando la forzosa distancia paraláctica en el conflicto dramático de protagonista y antagonista, la novela europea halló uno de los artificios básicos de su constitución narrativa en la distancia paraláctica del punto de vista, que le leían Eikhenbaum y Tyniánov entre los formalistas rusos, y Ortega y Baquero Goyanes entre nosotros. En cuanto a la tradición del artificio paraláctico como punto de vista en la práctica creativa de la novela, la reseña obligada sería

tan numerosa como que comprendería la práctica totalidad de los mejores ejemplares del género: desde el dualismo antitético en la pareja protagonista del *Quijote*, a exponentes tan caracterizados como Balzac, Galdós, Tolstoi y Dostoievski, prolongando su condición de procedimiento básico hasta la *opsis* experimental del *Nouveau Roman*.

Hacia una tipología inicial del paralaje en la obra de Gordillo

El paralaje en las pinturas de Gordillo se presenta en una variedad de modalidades realizadas con diferentes medios, aunque gobernadas por el mismo principio. En general, se dejan identificar tres prototipos, cada uno de los cuales dotado de su propia fisonomía y recursos pictóricos. Rasgo relativamente común a todas las obras paralácticas es el de las divisiones transversales, una o varias en el soporte, líneas o franjas divisorias que distribuyen el espacio pictórico en campos de tamaño similar. A esa división axial correspondería elementalmente, en los casos iniciales y más directos de la estructura básica, el eje especular único propiamente dicho señalado por la crítica, que actúa como separador evidente de las dos mitades cuasi-simétricas, creando en un lado la inversión del objeto plasmado en el otro. El propio Gordillo, tan agudo y elaborado titulado siempre de sus obras, facilitaba el indicio creador del procedimiento al rotular con la indicación de «dúplex» sus obras iniciales del artificio especular-paraláctico (ver, por ejemplo, *Peatones Geométricos Dúplex* **; o *Automovilista Malva-Gris Dúplex*, ambas de 1968, que señalaban una línea de constancia demorada

** Para facilitar la consulta a las obras de referencia en Gordillo, se seleccionan exclusivamente en este artículo piezas que figuran en la página web del artista (<http://www.luisgordillo.es>).

hasta obras mucho más diáfananamente figuradas, como lo es el *Andarín Cabezón Dúplex*, de 1976). Conviene advertir no obstante, con carácter previo a la propuesta de una tipología meramente inicial como la que bosquejamos en este primer ensayo de aplicación sobre Gordillo, que los tres modelos de plasmación paraláctica que desglosaremos a continuación son propuestas básicamente preliminares, prototipos que integran elementos de varias clases mezclados lúdicamente. Siendo así que los tipos paralácticos de nuestra tipología [MCB] son de hecho susceptibles de acogida en otros esquemas de clasificación de signo no textual-geométrico, como el de Borja-Villel y Lebrero Stals, quienes los inventariaban como «ideas del doble y la multiplicación» (ver «Superyo congelado», en el catálogo de la exposición del mismo nombre, MACBA, 1999-2000).

El primer tipo del juego paraláctico en la pintura de Luis Gordillo se aprovecha de la diferencia antinómica entre las nociones de plenitud y vacío, de forma y molde, de volumen compacto y estructura hueca. A ese modelo inicial y elemental en el esquema paraláctico, frecuente en su forma más depurada en las obras de los años sesenta y setenta, corresponde rigurosamente la pintura de 1968 antes comentada, *Automovilista Malva-Gris Dúplex*, con un patrón subyacente que se repetiría en un número considerable de obras. En el *Automovilista*, la división del espacio pictórico en dos facilita la identificación del experimento paraláctico, como línea divisoria fina en el centro del lienzo que crea una especie de reflejo simétrico impreciso. En una de las dos partes hallamos el objeto, la cosa, la forma llena que ya en sí se presenta como juego de simetrías y reflejos, como ejercicio de pliegues, oscilando entre lo abstracto y lo figurativo. Se componía así una estética de cuerpos densos, llenos de dobleces y pliegues, con un cromatismo intenso y un contorno nítidamente trazado, evocando similitudes con la técnica del papel recortado tan frecuente en el arte folklórico cen-

troeuropeo. En la otra mitad del espacio pictórico del *Automovilista* aparece ese mismo contorno, pero con el objeto ya diluido; de hecho, el contorno, esa línea que separa el interior del exterior, se ve radicalmente alterado en su función, a la vez que, en el otro campo del lienzo, contiene y define el objeto, el núcleo de la composición.

La modelización más directa y alegadamente especular en este primer tipo de pinturas cuasi-simétricas incluye, sin embargo, que el espejo propuesto sea un espejo trucado que roba la esencia al objeto plasmado o que, de modo inverso, relega el relleno al molde vacío. Por esa vía entra en juego, con toda propiedad, el paralaje tal como lo concibe y desarrolla Žižek: las dos imágenes en los grandes lienzos bipartitos de Gordillo representan lo mismo, pero desde posiciones antinómicas e irreconciliables. Son posturas que no se dejan mediar, que no se resuelven en una síntesis unificadora; puras oposiciones entre dentro y fuera, lleno y vacío. Poco podemos saber de la génesis de estas formas: si el objeto es fruto del molde o si el molde se ha concebido en analogía con el objeto; siendo así que en realidad tenemos que descartar la idea más automática de dualidad para constatar que ambos objetos convergen, que son el mismo, sólo que visto desde dos perspectivas que no se dejan unificar y cuya diferencia revela el secreto de la representación. La originalidad textual, extensa, del paralaje reviste así las obras de Gordillo, desde sus primeros ejercicios más simétricamente dualistas y especulares, con un grado de interés que las exime francamente de ser, ya desde entonces, dóciles ecos de los alegatos circundantes de la moda, sea del *pop* o del normativismo geométrico (véase, por ejemplo, Borja-Villel y Lebrero Stals, *art. cit.*); porque en definitiva, a través del montaje paraláctico Gordillo era ya capaz muy precozmente de resolver la bidimensionalidad plana de sus textos, dotándolos de una innovadora profundidad sugerida entre sus mitades.

En el segundo tipo de las pinturas paralácticas de Gordillo se evidencia ya más radicalmente la estrategia de la diferencia mínima entre las dos tomas. Son obras todavía bipartitas, con un contenido pictórico casi idéntico en ambos componentes, pero ya sin inversiones ni pliegues simétricos. Excelente ejemplo de este segundo tipo podría ser la pintura *Andarín Cabezón Dúplex* (1975), una representación kafkiana del «desdoblamiento del miedo» con la que la emparentó José Jiménez. Sobre ella realizó además Gordillo una interesante serie de ejercicios fotográficos que, para Calvo Serraller, señalaban jubilarmente un efectivo cambio tipológico en el método de trabajo icónico del artista. El mismo monigote duplicado con su enorme cabeza se plasma en colores a la izquierda del lienzo y en una gama más uniforme de tonos sepia a la derecha. Gordillo creaba así dos versiones de la misma representación que amenazan con ser mutuamente excluyentes, por más que estén ubicadas en el mismo lienzo. Entre ambas, resulta imposible discernir cuál de las dos es la primogénita, cuál sirve de base para la concepción de la otra, y cuál es la copia. La tensión que chisporrotea entre las dos partes de la composición no se puede distender pictóricamente: la diferencia es binómica y asumida por el cromatismo contrastado, por un elemento añadido o eliminado, o bien por un ligero desliz perspectivo como el que ejemplifica la pintura *Yo y después*, de 2004. Con todo ello, Gordillo confirma visualmente lo que Žižek también afirmaba cuando extendía la noción del paralaje a los distintos dominios de su teoría: en determinadas posiciones que cercan al mismo fenómeno (aunque no lo parezca a primera vista por el desplazamiento paraláctico), las vías de análisis y observación son tan opuestas, que hacen fracasar cualquier tentativa de mediación o armonización, manteniéndose vigente como única posibilidad virar la mirada hacia la brecha, el *parallax gap*, entre las mismas.

El tercer grupo en la tipología es el de representaciones más recónditas, allí donde el pintor emplea una estrategia artística divergente centrada en la implantación protagonista del hueco paraláctico en el propio espacio pictórico, resuelto como celebración pintada de la brecha. El *modus operandi* de Gordillo, a primera vista, no parece diferir mucho del de los cuadros del segundo tipo: encontramos de nuevo los dos campos de visión sobre el mismo objeto desde coordenadas diferentes; pero ahora, la franja divisoria –que en los dos tipos anteriores ocupaba un delgado espacio físico pese a cumplir igualmente su función esencial discriminante– reclama y ostenta un protagonismo denodado. Este tercer escalón tipológico ofrece su momento de máxima visibilidad en obras como *Capitalismo Ovárico*, del año 2006, donde el antiguo *gap* se expande, implantando una participación de incalculable autonomía, con un barroco microcosmos confuso. Por más que, apoyándonos de nuevo en el pensamiento de Žižek, quizá encontramos dentro de estos caóticos micromundos de Gordillo un reflejo del fenómeno terminal que designa el autor como *incompletitud ontológica*; a saber, que la realidad en sí no está completamente constituida, que es incompleta e inconsistente consigo misma, tal y como lo plasma con frecuencia la pintura y la literatura, aunque él mismo reconoce que supone una gran dificultad asumir esta perspectiva: «Lo realmente difícil es aceptar la segunda opción, la incompletitud ontológica de la realidad misma. El sentido común inmediatamente protestará: ¿pero cómo puede mantenerse esta incompletitud ontológica para la realidad misma?» (*Menos que nada*, Madrid, Akal, 2015). Es ese momento enigmático, esa gran interrogante sobre la constitución de la realidad, lo que conecta con los laberintos de Gordillo, y tanto más en el caso de las pinturas paralácticas del tercer tipo; pinturas donde la brecha diferencial abierta entre los dos campos se dilata en un abismo poblado de estructuras desconcertantes, de partes en blanco y perturbaciones atmosféricas, en pronunciado contraste

con las parcelaciones cuasi-simétricas de las antítesis paraláticas, relegadas a un segundo plano. Así, Gordillo circunscribe, en un intento de desvelar su secreto, la realidad «como realmente es». Un mundo congruente con el concepto de Žižek: inconsistente, abierto, desordenado, laberíntico...

Tabularidad, saturación estética de la antítesis

Entre los atractivos más eficaces con que se adorna en la actualidad metropolitana de USA, la aplastante Moda-Žižek –pues es bien sabido que la academia de los Estados Unidos de Norteamérica nutre su *star system* de alternancias antitéticas de corto plazo–, figura destacadamente la nerviosa condición del decurso intelectual, abierto y efervescente, del extravagante personaje Žižek; una prometedora inestabilidad sostenida y acreditada diferencialmente en su caso por la solidez de un ingenio y cultura nada triviales. Queden pues en alto las espadas, en virtud de todo ello, sobre el pesimismo o el nuevo realismo ontológico del indecible Žižek, para venir al caso mucho más acotable con seguridad del arte-en-obra de Luis Gordillo; partiendo de que las del Arte y la Filosofía son trayectorias tan garantizadamente divergentes, que hubo arte sublime en el descreído círculo mediceo, como en los brotes de pesimismo existencial romántico y existencialista. No siendo así mismo pocos, en tiempo más reciente, los productos artísticos esplendorosos que han sobrepujado en brillantez afirmativa el turbio magma de nihilismo con el que jugueteó la academia postmoderna. [AGB] Habida cuenta de que, derivando de la gnoseología a la ética convergente con ella, de haber de cumplirse universal y matemáticamente el lema, coyuntural en su momento español, de «nulla aethetica sine ethica», se habría volatilizado la mayor y mejor parte del arte mundial, ¡dejémos de bromas!

Que a los productos artísticos los encumbra o los condena de principio a fin su estética, no anula sin embargo el hecho de las intensas y complejas interdependencias entre el mundo de las ideas y el de la creación artística, pudiendo ser precisamente Gordillo a este respecto un caso bien representativo de estética sufrida. Durante mucho tiempo los estudios críticos sobre la práctica y la obra del intenso creador de formas sevillano, parecían más bien tratados sobre las perturbaciones que, a tenor de la crítica del hombre, peculiarizaban la obra del artista, cuando no eran incluso, inversamente, explicaciones de cómo la extrema tensión de su inconformista y avizoradora práctica e investigación creadoras perturbaban la psicología y hasta la salud somática del comprometidísimo pintor. Graves tensiones, no obstante, remansadas y resueltas en los recientes años de próspera y fecunda existencia artística y personal. Pero para que lo anterior no parezca, sin más, un tributo cordial a la consagración actual del artista, pasemos por fin, siquiera brevemente, a incardinar y justificar nuestra apreciación axiológica [AGB] dentro de las coordenadas del discurso conceptual retórico, con el que iniciábamos la exégesis de la obra de Gordillo, a saber, el mecanismo general de la antítesis.

Hemos visto ya cómo dos mecanismos tan protagonistamente favorecidos en el arte de Gordillo: antítesis y paralaje, fundan un espacio de distancia susceptible de ocupación alternativa más o menos extensa. Sea ello en el plano silogístico-racional de la antítesis por el precipitado de una síntesis dialéctica, o en el de las representaciones pictóricas antitéticas como las de Gordillo, por una suerte de no-síntesis alternativa, descrita y representada antes, en el tercer grupo de la tipología paraláctica con el cuadro *Capitalismo Ovárico* [MCB]. Es en esta zona de conciliación sintética donde Gordillo empezó a acumular los densos grafismos de compensación caracterizados, frente a la extensionalidad horizontal de las zonas duales o multiplicadas del paralaje, por el tra-

bajo en densidad intencional de su original recurso a la profundidad *tabular*.

Así, lo que en la zona central sintética de *Capitalismo Ovárico* se constituía en una masa de reiteración sedimentaria, empezaría a funcionar con autonomía de su incardinación compositiva en obras como *Sin título 8*, de 2008; adensando los antecedentes de otros trabajos suyos de una tabularidad intensificada en complejidades laberínticas, como de palimpsesto en profundidad. Se trata de jalones que se remontan *Sobre Blanco, tróptico B*, de 1983, o *La nieve es negra*, de 1986, y que llegan a alcanzar carta de naturaleza protagonista en obras del decenio de los noventa, como la tan característicamente adjetivada en su título *Malestar óptico, malestar épico*, de 1994, o el monumental laberinto-palimpsesto de 1996, *Blancanieves y el Pollock feroz*.

Las transiciones iniciales de compactación tabular en el espacio medial de las antítesis paralácticas aportan la ganancia a la obra de Gordillo de una dimensión *temporal* intensa, cuando la dimensionalidad paraláctica de la opción alternativa cultivada en extensión lo es *espacial*. Vibrante densidad tabular bloqueada hacia lo profundo de un tiempo documentado por la trabada estratigrafía en palimpsesto de formas, que reverbera en obras como la explicitada titularmente *Dos tejidos*, de 2010, o con los efectos cromáticos suplementarios que se combinan al interior de *Luz artificial* del mismo año. Todo ello susceptible de revelarse, no obstante, como familiaridad magistral de su arte en un lujuriente despliegue horizontal de hallazgos fantásticos al interior de pinturas monumentales tan representativas del Gordillo magistral definitivo, como lo era ya *La Fábrica de Ostras*, de 2007. Y tanto más, cuando la irrestañable fecundidad creadora de formas en la proteica imaginación de nuestro artista se ve impulsada por la facilidad adicional de nuevos materiales y recursos técnicos en obras posteriores, como *Cirugía esquimal*, de 2008 o *El aquí y el ahora*, en 2010.

Lamentablemente carecemos del suficiente contacto personal directo con los dos actores implicados, Gordillo y Žižek, para atestiguar el grado de conocimiento recíproco que pueda existir entre ellos. Sospecho [AGB] que lo más probable es que la compacta españolidad forzosa de un artista con tantas capacidades universales como lo es Gordillo (culpas de quienes las tienen) no favorece que su obra sea de obligado conocimiento para Žižek. Tampoco lo contrario: muy extraño se me hace que Gordillo tenga la curiosidad, el tiempo y la paciencia para leer y meditar a fondo las enrevesadas páginas de Žižek, ni tan siquiera quizá sus áridos chistes no hace mucho reunidos en volumen. Un tal desconocimiento recíproco no arguye contra la naturalidad de las coincidencias aquí censadas: sencillamente, es el *Zeitgeist* en las reglas de representación del momento en el que el uno, Žižek, piensa y escribe, y el otro, Gordillo, piensa y pinta. En cualquier caso, para consuelo de quienes lo necesiten, uno vive persuadido [AGB] de que la historia, la gran Historia no arrastra y perpetua trastos inútiles por muy publicitados que estuvieran en su *milieu*, ni prescinde definitivamente nunca de materiales valiosos, cualesquiera que fueran sus circunstancias y estimaciones en vida. Y la monumental obra de Gordillo está ya más que salvada por la Estética para la gran Historia. En cuanto a la hoy por hoy muy exultante de Slavoj Žižek... el tiempo lo dirá.

A. G. B. y M. C. B.