



ARTE

EMILIO MACHADO: DE LA DERIVA DEL PASADO AL LÍMITE REDUCCIONISTA

EMILIO SÁNCHEZ-ORTÍZ

CONFIDENCIA PRELIMINAR

La trayectoria artística de Emilio Machado principia en el hogar familiar, ática residencia proyectada por un padre arquitecto cuya obra destaca en la planificación urbana tinerfeña. Tomás Machado transmitió la pasión por el dibujo y la arquitectura a su hijo Emilio, diplomado como él en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y asimismo por peculiares hechuras con relevante impronta en singulares edificios de Santa Cruz de Tenerife. La memoria cultural juvenil de Emilio Machado se inscribe en la profusa biblioteca familiar sobre temas literarios –la curiosidad le condujo a los clásicos, las literaturas rusa, francesa, alemana mientras aprendía guitarra y piano– y plásticos: su imaginería más añeja se tiñe de influjos arquitectónicos: los cinco órdenes, frisos y catedrales. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en la adolescencia; sus maestros le impusieron durante años a prueba de paciencia dibujar y pintar a la acuarela flores, hojas de árboles o insectos hasta, por fin, poder abrir tubos de óleo. Con un pavo real de surreal imaginación cometió su primera obra. Tal experiencia exacerbó su vocación. Tomás Machado, dibujante excepcional –al hijo asombraba su hábil lapicería– le instruyó en la importancia del esquema, la sencillez del trazo, la pureza esencial del dibujo. Por si mismo reconoció la capacidad de dibujar con exactitud la realidad: resolviendo una ecuación diferencial en la Escuela de Arquitectura se sintió dominado por una súbita reflexión: “Esto no es un problema. Es la matemática”, despejar aquella ecuación presuponía entender lo esencial: la matemática. Tal pensamiento basado en ir de lo mínimo a lo plural o viceversa produjo aquella especie de *satori*; a partir de ahí comenzó a dibujar con una calidad sorprendente para él, compañeros y profesores. Su aprendizaje en Barcelona recibió pronta asistencia de artistas de las corrientes expuestas por Luis González Robles como abstracciones dramática, romántica y geométrica en las cua-

les participaría en dispares fases de su ejecutoria. Cuixart, Brossa, Ponç y el surrealista Dalí, evaluador de la pintura del “canario” como así lo bautizó, influyeron notablemente en su formación. De los de *Dau al Set*: Ponç y Brossa; el primero le introdujo en la técnica de la pintura y le indujo a seguir su ejemplo de perfeccionismo cabal en la concepción y ejecución del proceso artístico. A su lado aprendió la máxima economía cromática, el minimalismo matérico. Ponç anhelaba pintar una mano solitaria emergiendo de la atmósfera del lienzo. La idea le fascinó –hasta el punto de patentizarla en algunos cuadros de su última serie *Tramas*– y muchos años después descubrió entre las ilustraciones de una historia del arte la plasmación del deseo del maestro: una mano sobre un fondo de suma belleza y precisión técnica: la atmósfera del cuadro transpone al área de lo sublime la mano y no a la inversa. La ejecutoria de Ponç prolifera en la machadiana. El sentido de la matemática y la pureza de Ponç, consecuencia de Klee y Kandinski –no el último Kandinski sino el matemático, el analista que definió el punto, la línea, etcétera– le permite extraer la esencia de la realidad objetual consecuencia de la influencia del maestro confinado, sin evasión posible dada su temprana muerte, en un encarcelaje geométrico y matemático; tal extravío, sin embargo, le permitió alcanzar una formidable perfección. *Toda su serie de pájaros, cabezas, muchas de las cuales vi elaborar, pues fui el único con permiso para entrar en su taller mientras trabajaba, prueban su extraordinario perfeccionismo geométrico, matemático* –indica Machado augurando que *si la vida se lo hubiera permitido habría pintado cuadros casi sin nada*. Su más luenga existencia le ha permitido prescindir de sus propios corsés manieristas para elaborar lienzos de cromatismo esencial, pureza y simplicidad en el albo formalismo de *Tramas*, de materia predominante y ausencia de color; largo viaje barroco desde el figurativismo, pop-art, informalismo, neoconcretismo, surrealismo y abstracción lírica hasta el contacto más recóndito con materia y forma en cruda textura: búsqueda esencialista de una eventual luz inmaterial del vacío; el poeta francés Yves Bonnefoy contempla a Goya pintando desde el abismo; Machado en el abismo de una síntesis estética y metafísica carente de cualquier relente religioso plasma el vértigo de su propio piélago. ¿Cómo posicionarlo? Resulta arduo decidirse entre el surrealismo, el pop-art, arte matérico, pintura de acción, las susodichas diferentes abstracciones de González Robles, el espacialismo, el neoconcretismo, el informalismo o por último en una teoría materialista del cuadro, en una pictografía innovadora, en el paradójico reduccionismo barroco de la postrera fase de esta obra

transversal en el entramado de las prácticas artísticas citadas.

Su primera aproximación a las vanguardias pertenece al ámbito de lo intuitivo. En la Galería barcelonesa René Metras inicia andadura con una exposición pop-art justo en los balbucesos de éste movimiento artístico prácticamente desconocido en Europa. Al margen del movimiento norteamericano expuso obras con testas esculpidas, brazos, palomas, instrumentos musicales. Su intencionalidad artística no se enraíza ni en el pop-art ni en la avasalladora personalidad de su amigo Dalí, a quien también frecuentaba a diario y admiraba, ni en los dadaístas ni en cualquier otra plástica onírica, como en ocasiones la crítica apuntó. No siente influencias de ningún istmo; su estética difiere de las tradicionales en la sempiterna dialéctica semejanza/diferencia. Compone pintura en sí, desestima escuelas y periodos: su obra habla de por sí, brota con sacrificio y conflicto en su concreción. La pintura le embargó desde los iniciales pasos condicionando su ejecutoria de por vida; nada le ha permitido salir fuera del camino impuesto: *Los pintores somos masoquistas: se trata de un sufrimiento agradecido*, afirma. No contemporiza, repetimos, con escuelas ni períodos plásticos y sólo destaca las pinturas rupestres de Altamira, no por azar su obra actual se adentra en un proceso de acabado táctil.

Su obstinación individualista por razones obvias rechaza el tan propalado compromiso social del pintor: su único anclaje es sentir(se) y pensar(se) el ser humano; ningún artista puede proclamarse redentor de la humanidad lo cual no obsta para empeñarse a fondo en tareas solidarias ejemplares¹. El



pintor debe limitarse a “pintar y callar”: la obra habla por sí desde sí misma. Ávido lector de filosofía evita la tentación de explicar su obra: la vida y el arte discurren a pesar del hombre. Dalí le aconsejó tomar de cada artista el influjo positivo sin someterse a ideario alguno. No le conmueve como a tantos paisanos suyos la simbología, el aislamiento, el africanismo o la geología volcánica isleña. De la pintura le merece preferencial atención la de Manuel Millares con quien se identifica en la búsqueda de modulaciones texturales en su trabajo de *albañil que labora con una paleta stradivarius*, como precisa, de donde proceden los lienzos albos del período actual de exigente economía de medios, en el entramado substancial de la pintura y sus percepciones ópticas excluyente de seculares escuelas e incluso de sus propias fases. Esencialidad permanente desde su génesis barcelonesa donde surgieron los materiales de lograda evanescencia de los lienzos monotonaes en su obra última afrontada al riesgo de destruir para producir nuevos corpus. En un concurso convocado por el Instituto Británico obtuvo el máximo galardón ante pintores de la talla de Hernández Pijuán, Rafols Casamada, Porta, etcétera. Tal reconocimiento le permite exponer en el Salón de Otoño catalán singulares objetos, collages pop-art merecedores de una primera crítica elogiosa de Cirici Pellicer. Siguiéron dos muestras más en René Metras y Neblí, en Barcelona y Madrid respectivamente, de paisajes fantasmagóricos con injertos de cabezas, brazos, guitarras, etcétera. Expone en México y allí se instala varios años. Su residencia en este país —cuya luz y paisajes volcánicos, lava y pirámides le influyeron de forma decisiva—



corresponde a una de las etapas más resolutorias en la evolución de cierto telurismo geométrico; éste acabará cuajando en Barcelona con las primeras manifestaciones de la serie *Orígenes* expuesta en Tenerife junto a una trasoñación dibujística de clara influencia neoyorquina y a la primera manifestación de desconstrucción a partir del caballero del casco áureo de Rembrandt. Más tarde a su regreso a la Ciudad Condal esos elementos telúricos de carácter obsesivo quedarían plasmados en numerosos lienzos. Tras la absorbente experiencia mexicana se instala en Nueva York a la sombra de Malevich cuya obra visita casi a diario exponiendo en varias ocasiones y de vuelta a Tenerife, donde actualmente reside, prosigue la evolución en ruptura de estereotipos a partir de un espacio apto para el encuentro/desencuentro de luz y sombras, ese *art autre* con materiales no específicamente artísticos, circunscrito a la más severa economía. En Canarias coagula su iniciación mexicano/neoyorquina con obras seriadas de extrema madurez: *Orígenes*, *Estratos*, *Meandros* y, por fin, el monocromismo de carácter esencialista de *Tramas* con lienzos albos suspendidos de un tiempo inmóvil y sus germinales sombras: la noche y el día plantados ante el alba, el límite, el lugar sin lugar, la *luz color*, la Nada en cruda realidad; amplía gama de recursos estilísticos abriéndose constantes a nuevas técnicas y materiales impulsados hacia un eventual arte total disociador de significantes y la apetencia anexa de interrupción de la síntesis: *welstanchauung* personal asociada al oficio, la técnica, la estoica perseverancia en el ejercicio de una pasión obsesiva. Estas nuevas series de extrema matericidad, objetuales, labradas tienden en su ideación original a una formalización máxima de los espacios inspirada en la citada desconstrucción de unidades instituidas, pictocéntricas (examinadas bajo el epígrafe final *Tramas*).

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA ESTÉTICA MACHADIANA ANTES DE *ORÍGENES*

El artista nada nombra pues todo nombra un mundo de emociones cromáticas abocadas a impregnar en la mirada del espectador visiones contradictorias en aglutinada indiferenciación con tintes de un sentido en constante transmutación: brumas de color en veladuras, transparencias, lavis. La índole de los empastes no es de pura exterioridad: la veladura precisa de la contraposición para invisibilizar su transubstanciación en el intento de descubrir lo oculto en el espejeo cromático; la veladura pretende desvelar la desolación, la melancolía del ser inmerso en el caos ante el quietismo cósmico: expresión de la naturaleza en ausencia del hombre; sensación de subliminal soledad del espíritu creador dominado por sentimientos y fuerzas vehementes de la naturaleza: *la sora Luna*, *frate Sole*, *sor Acqua* y *frate Focu* de Giotto, uno de sus *Magnus Magister*.

Ritmo, cadencia, giros cromáticos, sinfónica representación del silencio genesíaco. El pintor compone sintiendo en si la música de ese silencio y, en efecto, una inacabable/inabarcable sinfonía resuena en un entramado de subrepticio lirismo, represen-

tación de lo inexpresable propia de la *demarche poétique* de un microcosmo pictórico con imprevistos pactos cromáticos: en muchas telas primigenias pura *membra disjecta* de una substancia sin significado –premonición de la desconstrucción de Tramas en sus lienzos últimos– expuesta a la contemplación para ser vista sin pretensiones, sin compromisos; la alteración cromática sirve de acicate a un espectador dispuesto a visualizar su propia obra.

A la equilibrada composición responde el acabado de las texturas en totalidad expresiva de intensa emotividad. La perfección técnica permite renovar cada pincelada en facturas compactas e inducir una imaginería con visos de color y vida singulares. Orden y caos, serenidad geométrica espacial con aproximaciones y alejamientos en empastes abigarrados, aglomerados de suma expresividad y exaltación con áreas puras, primarias invocantes de un previsible vacío; la abstracción rigurosa impone la concordancia estricta entre materia y forma –texturas rugosas o pulidas– y el valor lumínico de las superficies lisas, brillantes concuerda con la atormentada pigmentación. El artista empasta su sentir abismal, volcánico de contingente temporalidad, el espacial destino de su consciencia y la soledad estremecida en el espacio de la representación. Simbiosis consumada de violencia y serenidad; planetas suspendidos en el silencio espacial orbitan en el magma reverberante de un nudo textural activo, invasor en ocasiones

del orden geométrico con proteicas obsesiones y otras vorágines íntimas. En la contemplación de toda una obra sustentada en la dialéctica Orden-Caos el espectador puede captar la singular riqueza de complejas elaboraciones de planos plasmados en veneros y magmas telúricos con pigmentaciones de exaltante valor lumínico contrastados con otros deslizamientos más impávidos, silenciosos, lisos, casi imperceptibles: la forma surge tal una revelación, iluminación del instante; a la tensión sucede la armonía y a contrario. Intento presumible de aproximación a una metáfora de imagen y vacío.

El artista entabla un diálogo permanente con la historia del arte; pretende desvelar Eras incongnoscibles, quizá futuras de un mundo sin presencia humana revitalizado en la soledad, desértico para la inmanencia de un Sumo Colorista, ceramista atareado en su propio modelo cromático y lumínico: el resplandor del fuego.

Todo fluye de un pretérito ignoto y se desliza hacia un futuro presentido. Cada escena revela la hondura mítica del artista, el ritmo inmemorial de los siglos.

Sólo los genios crean sus propios mitos: ese lugar de cita en el lienzo con su imago esencial.

El artista se desplaza con fugacidad cinética. El pertinaz laboreo de los fondos y la minuciosidad en la extensión/aplicación de las capas de color hasta obtener el espejeo entre ellas provoca esa dialéctica cromática producto de

una sensibilidad a base de planos interpenetrados cuyo resultado ofrece el cuadro en inéditas escenas donde lo visible representa lo invisible. Las figuras, las formas, los objetos expuestos con precisión, enfático color y fantástica imaginación desasosiegan; la minuciosidad objetual delata sueños de la razón, memoriales enigmáticos, deseos insatisfechos. El espectador no cuenta con figuras del mundo sino con las propias de un genio espectral sin génesis ni acabado: espacios infinitos, árboles, naturaleza recreada y persistencia geométrica de una luz inabarcable, increada, eterna: fantasmagoría lumínica y leve presencia de un lenguaje asínico afín a las cosas creadas en su reflejo del mundo y su apocalíptica transcendencia. Quimera figurativa y abstracción lírica aunadas, conjugadas en un cosmos velado, intercalado e interpenetrado en transparencias extraídas de lo oculto con imaginativa tenacidad. Sujeto, tema, idea y forma se aglutinan/amalgaman en unidad metafísica propia resaltando valores de color, espacio y movimiento intensos y puros.

Árbol bosque, unidad y multiplicidad, devorador devorado en planos entrecruzados, multiplicados por/en sí mismos con colores compenetrados o interpenetrados, dependientes entre sí en sumo conato de aprehender lo inasible. El árbol oculta el bosque; el bosque se abstrae árbol. Clara fascinación en suma por la dualidad alma/materia del Universo, fugacidad temporal y eternidad, continuidad y discontinuidad,

imaginación y radical realidad (tentación de espejo y espacio divididos). Troncos en verticalidad infinita y espacios impenetrables a la luz de un Sol arborescente de vibraciones deslumbrantes; árbol, en otras modalidades, con actitudes humanas y ramas semejantes a extremidades anatómicas en intento agónico de abrazar el espacio: peculiar versión de la realidad abierta a la intensidad poética del imaginario sensual del pintor.

Y ya en las afueras de la cosmología genesiaca el artista modela rostros humanos desolados, de rasgos inquietos y mirada fría, a veces con quebrantada identidad facial y mutilada morfología de una condición humana desolada, perpleja, avizorante, perdida, mutilada, inacaba desde una angustia ancestral expuesta al espectador con la descarada sabiduría de su propio horror. Rostros dantescos y giottescos, almas faciales gemelas, seres nominados o innominados de dolida gestualidad y sentir conmovido; ojos globulosos fijos, metalizados en el tormento: deformación morfológica de un ser poseído por irresueltos enigmas. ¿De qué substancia proceden? Del barro de las pesadillas de quienes pretenden ahondar en la arcanidad de los sentimientos humanos y el profundo misterio de la creación, ejes constantes de toda obra paradigmática.

Desde los oculares globulosos en la desconstrucción del caballero del casco áureo, desde la cinética arquitectura de urbes reales reinventadas, del aparente surrealismo ajedrecístico o morfológico,

desde las convulsiones resultantes de una intencionalidad estética original hasta la síntesis de la ejecutoria artística con la imperiosa materia blanca y su innata sombra, estructura viviente en si y génesis de innumerables cuadros en un solo lienzo, el artista supera la etapa de la diversión y el asombro ante sus dones de dibujante preclaro. Si merece alcanzar la profundidad, lo desconocido, la ausencia debe esclavizarse para tan solo dialogar con la materia, pintar desde su claustrofobia: forma ejemplar de acaparar el mundo, de abarcarlo e intentar explicar lo inexplicable. Leibniz, recuerda Ortega y Gasset, al definir el síntoma decisivo del espíritu alude no a la percepción sino a la *percepturatio* o *tendance a nouvelles perceptions* de lo desconocido.

Desde sus primeras obras –en un lienzo ejemplar de la década de los cincuenta de mi colección aparecen dos grandes volúmenes, blanco y negro, de clara influencia malevichiana– hasta la actual todo ensambla con naturalidad; mancha blanca cual certidumbre ante un negro contenido, permanente búsqueda de la luz, dialéctica día/noche, luz/sombra, espacio de la austeridad actual. Desde sus inicios hasta el presente se ha ido manifestando gesto a gesto la economía cromática hasta alcanzar una paleta de tres colores y en última instancia reduccionista el abandono del óleo y el paso a la barroca dinámica estructural de la materia pura con la finalidad de plasmar el esquema pictórico, ese blanco total emblema de la cultura del caos en la crisis de nuestra época y su propalada modernidad. Inmerso en sólito caos el artista se ve impelido a representarlo sin ataduras simbólicas, personalismos o emotividades con sabiduría, elegancia y devoción a la ausencia objetual: la pintura al margen de sistemas instituidos debe representar la atmósfera de las cosas con una *sensibilidad independiente del modo en cómo se manifieste*, subraya a menudo el pintor en perfecta simbiosis con Malevich.

INSTANTANEISMO E INTUICIÓN DEL ORIGEN

Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres: desde similar óptica a la sensible de Baudelaire, el ciclo *Origen* en el opus artístico de Emilio Machado abre ventanas de par en par al Infinito: el modelo exorbitante es el tributo del pintor –astropictólogo desde un observatorio de imaginería cósmica– a una cosmogonía reinventada: el tiempo mítico del Origen. La intensidad expresiva en la elaboración de planos, la coherencia y armonía del campo cromático –versado en la pigmentación de Rembrandt, Vermeer o Giotto– y la corporeidad matérica de un alquimista del óleo, cuyo inconsciente se alimenta de espíritu científico, expone la abstracta realidad de la substancia estelar en fijación intemporal. Desde la intuición científica escruta un modelo de impoluta belleza en la historia de la pintura: la concepción del Universo en imágenes representativas de una infinitud en continua metamorfosis, concepto incordiante para el ser humano; y con vehemencia y magia gestual propone una poética cósmica. Superada la dualidad fondo-forma recrea el mundo y el universo en totalidad

interconectada; su sensibilidad ante el hecho artístico y la libre especulación de su espíritu intentan la descripción del Infinito en progresión incandescente o en el infierno helado de la entropía; discurso poético con fantasía y gnoseología concordantes; memoria visionaria en el instante de un tiempo y sin-tiempo aunados en la armonía pavorosa de un Universo ilimitado: tarea/teoría física que a su vez es tarea/teoría de conciencia; hermenéutica, conocimiento sin fundamento pues toda experiencia del mundo interior conduce a propuestas de un modelo de entendimiento de Mundo y Universo.

Del origen de la cocción cósmica en proceso de creación de formas contamos con teorías físicas cuestionables, aunque la del *Big Bang*, *Gran estallido* o *Modelo Estandar* sea la que reciba la aquiescencia de gran parte de los científicos contemporáneos, y, a partir de ahora con el magma reverberante de estas concepciones cromáticas espaciales, especie de test de Rorschach a escala cósmica, tan sutiles propias de la tipicidad del fantasma artístico y vocación meditativa de Machado: gigantesca parábola de una imagería con evocadora fuerza particular. Su sentido compositivo y factura proponen desde la opacidad a la transparencia la fuente de la luz –ese mensajero sideral constituyente del Universo– y su desplazamiento desgarrador de sombras cósmicas, el ininterrumpido juego creador y destructor del polvo estelar en sus primeras convulsiones, el nacimiento





de agujeros negros, blancos o anaranjados –como son en la realidad teórica de Stephen Hawking, uno de sus insignes estudiosos– sin olvidar despejar alguna otra lumbrera a las profundidades abisales recordando cómo la vida en la Tierra medró en los océanos hasta devenir pedánea y proponer en el aspecto referencial algo semejante a formas iniciales precursoras de otras más evolucionadas: así como la realidad sideral cuenta con las nebulosas del *Caballo*, la *Tarántula* o *Pez Espada* la percepción sensible del artista provoca otras inéditas con forma de reptil, insectos o dragones embrionarios.

En el plano instrumental evita el pincel, indispensable en la elaboración de transparencias y algunos arco iris o solares precisos, moldeando empastes y volúmenes con sus propias manos cual ceramista del óleo, asistido a veces por una telilla y en otras de la espátula: esencia, substancia y tacto. Intachable economía cromática: no más de cinco colores poco a poco reducidos a tres. La utópica meta es tratar el espacio con una luz color cuya vibración contenga la de todos los colores, el color de todo color: su vocación meditativa y consecuente atracción del vacío para él sinónimo de Infinito y cuenco abierto a la posesión del ser: el *¿No nos absorbe el espacio vacío?* nietzscheano. Empero el lema posible para articular sus significados es aquella lúcida frase de Sir Arthur Eddington, redactor del primer tratado de la Relatividad General sobre ese *algo desconocido que hace no sabemos*

qué usurpado por el artista en sus percepciones: el avizoramiento del *Big Bang* o el Origen en ineluctable sinfonía funeral: el *Big Crunch*. Y entre uno y otro el denominado por la física teórica *Steady State*, estado estacionario, Instante/Presente Eterno. Este ciclo suprasensible en la obra de Machado empieza a abrirse a un velado instantaneismo reduccionista. Concentrado en la percepción de un mundo real emancipado de sus sentidos el pintor desvela desde la primera mancha el devenir del lienzo; vida y creación, simbiosis de violencia y serenidad coligadas en su modelo interior: el artista recrea el instante original en su propio soplo: el primer gesto contiene ya el cuadro acabado; el gesto inaugural asume su telos. De los *Cuatro Cuartetos* eliotianos acepta el *final de toda exploración al llegar donde empezamos y conocer el lugar por vez primera*: exorciza el tiempo en el *aquí* y el *ahora*; trabaja en estado de trascendencia y ebriedad cósmica atento a la métrica del silencio sideral, se ciñe al eterno presente para transmitir su visión del tiempo-espacio ilimitado en un narcisismo cosmogónico deferente con el consejo nietzscheano: el vacío devolverá tu propia imagen si lo observas con suma atención desde tu propia consciencia. Así resplandece la singularidad de su talento, aquella *memoria vaciada*, de Juan de la Cruz, la hondura de mitos propios del artista en gamas y fulgores lumínicos cuya vibración espacial parece aludir a la permanencia y desconstrucción temporal: el eterno presente cromático de Machado donde lo visible es representación de lo invisible desde esa transparencia perfecta del vacío absoluto.

Quien vive en el presente vive eternamente, asevera Wittgenstein. El trabajo descriptivo de compactas facturas de este opus artístico expone al espectador la pulsión matérica del presente constante, permanente, el instante gélido en masa crítica atemporal y se plasma en una reinención del Origen, sus nebulosas brillantes u oscuras, sus atisbos de campos magnéticos o anillos de materia. Los intensos tonos y valores lumínicos coadyuvan con el simulacro de Infinito y de trasfondo intemporal de todas las cosas en su impermanencia y vacuidad. Tal es esta percepción original y viva del Universo insita en cualquier espíritu sensible con luminosa huella: así fuimos, somos, seremos hasta donde todo tiene su fin marcado.

No busquen la creación del Universo muy lejos en el pasado. El Universo está en curso de creación ahora, en el momento presente. *¡Es aquí donde todo comienza!*, sentencia Alan Watts, en el espectro cósmico del instante, en la silente armonía de las órbitas virginales, en la secreta sinfonía sideral, en la ignición de luces y sombras, en la ontología del color reflectante de la realidad tal y como es para el artista en el instante presente (asimismo presente del pasado y presente del futuro): la realidad y la existencia de un mundo exterior a ella *aquí y ahora*; superación del tiempo para obtener un *ersatz* de Eternidad del instante vivido,

no vivido, revivido, recreado, ese *algo sin límites ni ataduras en tanto que base fisiológica de la sabiduría del misticismo*, presentado por Romain Rolland en decisiva carta a Freud que éste califica de *sentimiento oceánico*². En el instantaneísmo machadiano el sentimiento es cósmico y humano: producto de afanosas lecturas de Nietzsche:

¿Lejos de todos los soles? ¿No nos precipitamos constantemente al vacío? ¿Y de espaldas, de lado, hacia delante, hacia todas partes? ¿Hay todavía un arriba y un abajo? ¿No andamos errantes como vagando a través de una nada infinita?, o Slozertijk, en constante presencia de su inquietud lectora: *Cualquier mirada a la fábrica terrestre y a los espacios extraterrestres basta para acrecentar la evidencia de que el ser humano es sobrepasado por todos los lados por exterioridades monstruosas que exhalan hacia él frío estelar y complejidad extrahumana*.

Machado absorto ante el Universo se contempla en un espejo imaginario desde el punto ciego de la mirada sin pretensión de aclaraciones inéditas, gran tentación de los exegetas; en la frontera de lo indecible/invisible, del orden y el caos ofrenda una versión pictórica del drama del Universo; trasciende los límites de la representación en la exploración del vacío, pura intuición del Infinito de un arte teúrgico sugerente con sujeto y objeto aunados; sin ser ni rutinas teológicas un ojo frío observa la captación de la pintura en si misma. Con la mirada fija en la Eternidad el tiempo es inmovilidad —el *inmóvil pun-*

to del mundo que gira de Los Cuatro Cuartetos eliotianos citados—, el Todo es Siempre en el Ahora; ni después ni antes, sólo el instante de la memoria fundamental, isocronismo del tiempo inmóvil y búsqueda del tiempo sin tiempo. El *instantaneísmo* machadiano en la plenitud del aquí y el ahora —el *continuum* testigo— es su modo de acceder, al dictado de Lawrence LeShan, al rojo más rojo, al agua más acuosa, al lodo más fangoso de sus lienzos. Del ensimismamiento, de la actitud místico-positivista, deviene lo sabido sin saber; su gestualidad expresa formas de armonía cósmica en este ciclo donde los temas fundamentales de su obra conciertan como el lector atento comprobará en Machado, su autobiografía artística³.

La conciencia ocupada de Machado entiende la inversión de la poesía y la ciencia con análogas lumbreras abiertas al Infinito —a *lo bello comienzo de lo terrible rilqueano*— proponen un acto de conciliación y contextúan la amalgama de su savia interior con esa dramática belleza incitadora para cualquier espectador sensible de sobrecogimiento parejo al de Pascal ante el silencio de los espacios infinitos.

DE LA INTUICIÓN DEL ORIGEN A LA MATERIA INERTE

“Hablo de piedras que duermen fuera de casa o que todavía yacen en su lecho o noche de los filones. No interesan ni al arqueólogo ni al artífice del diamante; nadie construye con ellas palacios,

estatuas o joyas ni siquiera diques, murallas o tumbas. No son célebres. (...) Y, sin embargo, expuestas a las intemperies sin honor ni reverencias sólo de sí mismas atestiguan”. Roger Caillois. Pierres.

Emilio Machado comete en su *fase meándrica* –deriva poética de la materia– un vertiginoso desplazamiento desde la luminaria original cósmica hasta donde recogida en sí engendra una umbría reverberación broncínea en planos transparentes u opacos –aparejada a la *luz color* blanca, suma total de los tintes del espectro–. De aquella mirada excéntrica al infinito silencio espacial de su anterior época *Estratos* trasciende la concéntrica de oscuras manifestaciones –lecciones de tinieblas de una obra atormentada– de la materia inerte. Desde la reinención de una poética cosmogónica hasta la aspereza de los magmas meándricos en donde el polvo estelar se apelmaza en surcos vivos de inmóvil presencia, rudo gesto metafórico de la abstracción matérica encostrada en la naturaleza cual mera prolongación de previsibles *Leyes Generales del Universo*, subsiste la progresión de una espiral fundamental –en sí presentida diagonalidad entre todas las formas del Universo–. Absorto en los diseños de la exterioridad pigmentada empasta meandros de crestas y simas oprimentes en el silencio matérico de la tierra, se somete a una elementalidad análoga a la *natura pictrix* renacentista –la naturaleza pinta por sí misma y la superficie de la tela pinta al pintor en el

acto de transposición de sugerencias de una Revelación inaccesible–. La naturaleza está, a imagen y semejanza de su prójima humanidad, dotada de imaginación anormativa –e incluso de moral con precisas llamadas al orden– sin sentido utilitarista consustancial a su inmanencia artística. Naturaleza y Hombre se interconectan en diagonal mediante leyes generales atenantes tanto a la personalidad del Ser humano como a la impersonalidad del Estar de la Natura. Cuando el pintor en su taller mostraba sus iniciales atmósferas matéricas percibimos de inmediato el paradigma de una *Ciencia Diagonal*: esos puntos de convergencia entre ámbitos del conocimiento aparentemente extraños unos a otros, primordial sujeto de la reflexión científica de nuestro inolvidable maestro e insigne sabio de las apariencias Roger Caillois⁴ cuyo ingente programa, como el de estos meandros se adapta más a su referencia helena que al espíritu cosmológico renacentista: Todo es Uno, Todo depende de todo, todo se repite en un ámbito general de recurrencias entre Hombre y Naturaleza, armonía estructural que puede permitir, por ejemplo, a un mito chino o japonés, al *Kalevala*, a un pasaje de la *Biblia* o *Corán* o a un meandro mantener insólitas analogías. Cabe presumir *Algo Desconocido* –el *everything unknow* de Sir Arthur Eddington, redactor del primer tratado sobre la *Relatividad General* antes aludido en la reflexión sobre la machadiana *Intuición del Origen*– enhebrador del ADN de nuestra genética a las galaxias;

la Ciencia y el Arte, su consciencia y representación interactúan. Tal Unidad formal ofrece una posible clave al gran enigma de la intensa vibración del Universo. Machado en tal concepción estética generalizada comparte con Caillois, además del vértigo convocado por la apuesta analógica, un materialismo a la par pretencioso y humilde en su intento de analizar y tratar la materia al son de los alquimistas, aquellos poetas del Cosmos, y, en suma, pretender decodificarla con el vano propósito de desvelar la inextricabilidad del Universo, probable justificación de su aparente desorden, ese caos donde el vértigo total embarga.

En los meandros broncíneos machadianos –punto de partida y no tema en sí mismo apto para suscitar múltiples y hasta contradictorias interpretaciones– la tierra y las huellas de la andadura del agua esbozan volúmenes petrificados con las espátulas del aire y el fuego: propuesta de reelaboración de la historia de la Unicidad Hombre/Naturaleza; de esta característica esencial –Unicidad/Totalidad– derivaría la presunta oblicuidad entre ciencias y artes en un cruce de vías en apariencia proyectadas para jamás encontrarse. La unidad Hombre/Naturaleza no cesa de provocar un fenómeno de repetición apropiado para comparar lo incomparable, pensar lo impensable: antes de alumbrar la geometría en la mente del hombre las piedras exponían sus figuras primordiales, argumenta Caillois; las piedras reflexionan y como indiscutible indicio de la insita imaginaria geométrica de la Natura mostraba una pieza⁵ de su extraordinaria colección con un perfecto triángulo isósceles en su faz, a su entender, delineado por la *inteligencia* de fuerzas tectónicas, anteriores a cualquier cultura: apología de la diagonalidad del conocimiento científico estancado en lo empírico y de donde debe extraer el fundamento de la nervadura destinada a forjar una nueva Ciencia con C mayúscula apropiada para exponer la armonía del Universo, sus resonancias, redundancias, simetrías/asimetrías indicios de la existencia de un universo ordenado. Un Saber Total permite combinar apetencias de la materia y el pensamiento, el encuentro de ciencia y arte como en los meandros machadianos en apariencia desprovistos de interés artístico mas sí de geólogos, paleontólogos o vulcanólogos. Con modélica economía cromática la sensible paleta se adapta a la diversidad espasmódica de un magma inerte en pos de heterogéneas analogías –el pintor las contempla tal presagio sígnico de la muerte reconociendo implícitamente a estos meandros la capacidad transicional de la plasmación pictórica del orbe matérico y el estado de sus propias pulsiones e instintos– destinadas a cumplir otra función plástica, trascendente o no, en

una especie de contexto material del Universo. Propuesta sónica de una original historia opaca de la humanidad exenta de cultura libresca, de algo vivo portador de un soporte a la reflexión o de apoyo meditativo. En la aséptica tentativa de expresar lo real de forma divergente a la canónica sitúa esos signos en el silencio engendrado por tales excrescencias de la naturaleza, en el de las razones ocultas incluso –no siempre el sueño de la Razón produce monstruos pues a menudo los monstruos aceptan los desafíos de la Razón en vela– a su propio conocimiento y en el de la concreción del tiempo al acto de la creación artística: como la caillosiana una reflexión irreverente para las coordenadas logocéntricas de Occidente, más en consonancia con las orientales cuyas realidades e irrealidades pueden imbricarse en alfabetos de volátiles pinceladas o arabescas plasticidades.

Los lienzos de Machado, clara evidencia a partir de *Estratos*, manifiestan la alianza de su declarado racionalismo con la fascinación por el misterio y una voluntad de estilo instrumentada en base a un Conocimiento cuyo objeto es el Universo no mensurable ni manipulable científicamente: Arte como forma de auscultar lo nunca proferido, de concebir y ejecutar cuyos frutos alcancen en las vicisitudes del Saber su propia trascendencia oblicua; búsqueda de un Absoluto horro de religiosidad propia de un místico materialista abstraído en el esplendor de la Naturaleza en sí y sus estrictas exigencias, móvil de voluntad vital recreadora tanto del aparente caos inicial como del vacío formal, emanación de la íntima profesión de fe nietzscheana del pintor.

Sus cuadros son propuestas –el pintor alude a menudo a procesos de un *esquema general armónico*⁶– de una imaginación rigurosa, impugnadora de insulsas dramaturgias tradicionales de casi toda la plástica provecta. En tal esquema y como forma melódica de armonía absoluta subyace una cadencia o tono del gesto plástico de períodos precedentes de su opus artístico con caligrafías de pincelada no menos evidente: aquellas formas inspiradas en instrumentos musicales en donde el orden cósmico y el de la pintura conciertan una plástica melódica, armónica, rítmica. Todas las artes aspiran a la condición formal de la música afirmaba Pater en 1877; música y forma cual pruritos de un sentimiento trágico –wagneriano en la inspiración del pintor– articulan su hermética fenomenología de meandros transmutados en tejido lírico de una dialéctica cromática reveladora de la presencia estética de un mundo sin afeites: cadencias expresivas de la creatividad indemne de consciencia⁷ de la Naturaleza.

Aventuramos al referirnos a periodos iniciales del pintor la legendaria cita de artistas egregios en la zona negra de lo real, en la *face nocturne* de la Naturaleza, en las fronteras donde el misterio fraterniza con la poesía y la contemplación de la Nada en la audaz empresa de hacer visible lo invisible, de comunicar la emoción del abismo. André Chastel subraya que ciertos genios se sirven de sus ojos para fijarlos en el Sol y otros para escrutar las tinieblas. La última ejecutoria machadiana pretende alumbrar el fulgor de la materia oscura de su entorno de cuyos simulacros parece fluir el conocimiento pasivo sin cualidades aunado al activo de las razones ocultas de un Orden Superior. En el silencio helado de estos magmas se recluye absorto el *Ojo cosmológico* –Henry Miller califica así la mirada mirándonos desde toda gran obra de arte– contemplador de la captación de la pintura en si misma, su razón más íntima y enigmática para suscitar la introspección de un espectador dispuesto a percibir la perfección formal, la pureza de la estética en el hondo misterio de la creación, la trama secreta de una Eternidad material sustentada e iluminación del Cosmos. Desde el átomo a la nebulosa la UNIDAD itera en el helado silencio donde Principio y Fin amalgaman su destino, modelan la primigenia y unigénita Forma. Del estado entrópico de una obra solipsista el artista muestra en diagonal el esbozo de la condición meándrica de su íntimo destino material: *todo lo formulado o infomulado pretende decirnos*

algo o algo dice que no debiéramos perder: esa inminencia de una revelación que no acaba nunca de producirse y que es, quizá, el hecho estético, insinúa Borges. El artista en estado creativo despersonalizado permanece, en efecto, constante ante la perspectiva de una inapresable Revelación: disimulo y ofertorio a un tiempo de otro misterio más lento, más vasto, grave y desemejante al destino de cualquier especie viviente.

Empero en la contemplación de estos meandros y sus múltiples sutilezas, apenas esbozadas en estas torpes reflexiones, se corre el riesgo de perder de vista el sistema constructivo del artista en la superficie de la tela: su radical pintura en libertad, cuyos elementos cromáticos, nudos texturales –científicos, míticos, filosóficos– y demás composiciones de una química pictórica nueva se confunden en el plano estético, uno de sus considerables e inéditos logros en la historia de la pintura. Aunque el destino del Arte va más allá de la pura estética la amalgama formal de esta obra no esquiva, en efecto, el reto propuesto por el tratamiento cromático de singulares empastes, veladuras, sombreaduras, anticlaroscuros, la refulgente matericidad de mediorrelieves con texturas fascinantes de elaborada técnica –iniciada en su juvenil formación arquitectónica hasta medio siglo después plasmar y perfeccionar la resistencia de materiales básicos en superficies, volumetría y composición de sus perforaciones actuales– tras un dilatado esfuerzo experimental con grave riesgo

de su propia integridad física: una pigmentación estructural perdurable dotada de una substancia conexas a la de eximios maestros, como él, químicos autodidactas de proyección preclara en la historia del Arte.

TRAMAS LUMINISCENTES Y DESCONSTRUCCIÓN MATÉRICA

Trazad los lados de un triángulo equilátero con la espiritualidad kandinskiana, el suprematismo malevichiano y el reduccionismo/ instantaneismo machadiano de Tramas⁸ e irrumpiremos en la crisis de la pintura como lenguaje contemporáneo, en el cuestionamiento de ideas vigentes propio de las últimas décadas. Los tres lados obvian cualquier otra triangulación simbólica en la elaboración de una pintura absoluta de economía iconocromática inserta/modelada en la propia estructura/soposte del lienzo. La trama dibujística y la concentración de materiales físicos casi siempre monocromos se abren a una dimensión interna de la pintura, a una estética pictórica de plena autonomía. En la actual fase de blanco sobre forma/forma sobre blanco de su educación estética la obra alcanza la expresión pura de la profundidad plástica, paradigma de *opera aperta*, trasunto privilegiado de ambivalencia sígnica y cromática en el diálogo del gesto con la plenitud del silencio.

La estructura compositiva en la fase de Tramas concuerda con el axioma de Kandinski *forma expresión exterior del contenido interior* tajante rechazo de cualquier experimentación gratuita. Rota su conexión con proporciones narrativas triunfa la contención, la condensación y la densidad matérica de la ascesis cromática, de la sublimación lumínica en poder expresivo y composición formal en el espacio negada a la representación inmediata de la realidad.

El tiempo del mito para Mircea Eliade es *distinto, lejano, sacro al mundanal, donde nos movemos. Es el de los Orígenes de las cosas*. Un tiempo inmóvil, ahistórico aúna las cuatro fases asumidas por la conciencia de la trayectoria machadiana. Tras la obsesiva contemplación del orbe en sus lienzos manieristas opta por este desplazamiento al origen, al más allá del naciente lumínico en clara transgresión de límites de la plástica tradicional y en suma a códigos diferentes y fuentes icónicas

irreflexivas de carácter experimental. La dicción plástica progresa desde el exceso racionalista hasta la concentración formal en la intemporalidad de un espacio y atmósfera insertados en absoluta y envolvente luminosidad. Desde Orígenes la obra avanza hacia la abstracción, la no objetivación y la pintura pura de formas irreflexivas: el *degré zero* de una idealidad estética regenera el pretérito lenguaje artístico. La materia proyecta líneas rectas y planos curvos, masas y volumetrías bidimensionales con mediorrelieves en la fase Tramas sustentando una especie de naturalezas muertas urbanas, elementos arquitectónicos con albos capiteles y hasta relojes difuminados, sajados por los vientos de la historia, formas de un arte puro cuya expresión expone un límite tridimensional y su esencia la desnudez del ser expuesto a la condición terrestre de la materia; patente representación del hombre desde su iniciación helénica hasta un neorrenacentismo. Pintura física volcada a la modificación del espacio tradicional plástico con referencias al helenismo, a la naturaleza inventada, a la plenitud renacentista, a la *maniera gentile* en ritmo y equilibrio. En cierto sentido y salvando distancias y estéticas antañonas rememora la reviviscencia del sentido de las formas propugnada por el vorticismismo o el suprematismo malevichiano y su ausencia del objeto sin obviar precedencias nutrientes del artista en su aprendizaje: Giotto, Vermeer, Rembrandt, Piero della Francesca, Malevich, Kandinski entre otros.

Este período *albarroco* inaugura un reduccionismo de estricta gestualidad liberada al servicio de un formalismo escultórico de mediorrelieves. La incidencia de la luz en la superficie del lienzo en donde espacios vacíos alternan con formas irreales informalistas multiplica el cromatismo en la natural reverberación del blanco: pintura basada en la espontaneidad de la acción, en la rapidez de ejecución, en la revalorización matérica, en la estructura plástica. El pintor en pos de nuevas representaciones de una luz color parte de un concepto estético y una visión unitaria en el propio diseño abstracto. La tensión de la textura, la contraposición de superficies y volúmenes (en gran parte, reiteramos, helénicos) tiende a esbozar la luz en un pertinente equilibrio de su levedad consustancial. La técnica rápida de ejecución, los conceptos sígnicos y gestuales en el orgánico simbolismo del vacío constituye la búsqueda de un silente plasticismo con una constante mutación formal ante la proyección lumínica: la luz incide en la posición superficial del lienzo procurando albas oníricas y solapados arco-iris; sombras y penumbras provocan espacios desasegados, paradojas espaciales en los puntos de fuga lumínicos.

La evolución de los bloques expositivos machadianos a partir de las precedentes fases Orígenes, Estratos, Meandros revela un encadenamiento interno cuyo resultado es la *gran síntesis* Arte/Ciencia y su correlato en la transversalidad de las prácticas artísticas: la

diagonalidad caillosiana de las ciencias configura el eterno retorno al antes del Origen, antes de todo comienzo, a la relación aseverativa tras la insoslayable dialéctica forma/contenido del elementalismo de lo oculto desvelado en el iconocromatismo por su íntima oscuridad sin recursos narrativos: “Lo oculto que sólo puede explicarse con lo oculto” de Kandinski. Sin la sombra, asevera Machado nada existe. La Nada no produce sombras; sólo la sombra retiene la mirada y realza la existencia de las cosas. Al pintor interesa en grado sumo el juego dual de la física y la metafísica, la finitud y la transfinitud, el más allá de un saber pictórico absoluto. En Manolo Millares está muy clara esta dualidad. Ambos se asignan el sentido de las fronteras. Aunque en los cuadros de Millares imperen negros la gestualidad traza líneas, establece divisiones en la oscuridad, entre los arquetipos temáticos día / noche; es obra de contraplanos. Recorren ambos artistas en un post informalismo extremo un posible camino común: la búsqueda del alba, de la frontera y tránsito entre luz y sombra. Y en tal búsqueda Machado alcanza el trazo abismal, el límite, el margen del vacío: en Tramas solipsismo pictural dotado de sombra congénita, fermento esencial de la obra. La sombra provoca múltiples cuadros en uno solo y la continuidad dinámica del espacio realza los planos de situación del espacio masa/ espacio aire de lo pintado.

A partir de tal premisa ha planteado el recorrido reduccionista de su paleta. En Orígenes y fases posteriores opera con cinco o seis colores, luego con tres, con dos poco después hasta desestimar el óleo para pasar a la matérica alba, genuino esquema de la pintura. Entre Nada y Ceniza, desolación y vacío las combas de la materia en las telas provocan estertores, elementos violentos y convulsivos en un blanco físico y metafísico a la vez. Son telas modeladas en el régimen de visibilidad desde Orígenes hasta Tramas. Los espacios entre volúmenes prueban su bagaje arquitectónico.

LA SEMIÓTICA METAPICTÓRICA DE TRAMAS

Desde su innato silencio original el quehacer del pintor, aprendiz de vacíos (*sunyatás*), se expresa en insita lengua: silencio henchido de un lenguaje exponente de la amplia gama de sensaciones entre lo visible y lo invisible de un valor ideal, asímptótico, punto de partida de heterogéneos rituales meditativos en el clásico esquema iniciático muerte/renacimiento. En él inciden el blanco del Oriente y el Este: mortuorio aquel en la absorción del ser para trasladarlo al mundo

helado, lunar de la ausencia, del vacío nocturnal en donde todo color diurno y consciencia se esfuman reducidos a pura latencia; reviviscente éste para permitir el retorno del alba cuando la clave de bóveda celeste resurge incolora mas con amplio potencial macro/microcósmico tras su paso por el vientre nocturno, fuente de toda energía desde el brillo al mate en su descenso y del mate al brillo en su ascenso. De ambos instantes del blanco entre ausencia y presencia pende la gama cromática Luna/Sol de añeja sacralidad. Del simbolismo del color blanco y sus ritualidades se desprende esa observación/contemplación de la naturaleza a partir de la cual todas todas las culturas humanas instrumentaron sus sistemas religiosos y filosóficos. W. Kandinski, sumo preboste del espiritualismo plástico, define el blanco como no-color en cuya contemplación como símbolo de un mundo todas las propiedades de las sustancias materiales se pierden: *El blanco en el Alma humana es silencio absoluto no muerto preñado de posibilidades vivientes. Es Nada henchida de gozo juvenil o mejor aun nada antes de cualquier comienzo, antes de cualquier nacimiento.* Y concluye, *así quizás resonó la tierra, blanca y fría, en su época glacial.* Sin nombrarla queda así definida con prístina claridad el alba, la ausencia de todo color, génesis de todos los colores.

La fase *Tramas* del modus operandi reduccionista machadiano al espectador sin intencionalidad patente brinda la intuición de una Nada creadora, del alba de un Cosmos generativo en permanente vacío germinal, de la semilla antes de su presencia, de la muerte antes de la vida, del nacer y el renacer: nuevo código iconológico no figurativo y claramente geométrico. Como cualquier síntesis tras itinerar por la tesis precedente esta fase machadiana depara el paradigma de la aspiración de toda su obra a la unidad en donde todo desorden se ordena y lo defectuoso resplandece con una aureola de luz pura y el opúsculo matinal inicia su andadura hacia el crepúsculo vespertino. Desde lo ignoto el pintor entabla, proyecta, delinea una geografía anímica, serena y atormentada a la vez, el diálogo irreflexivo/intuitivo con su propia obra. En *Tramas*, condensación de su experiencia plástica, asoma impetuosa, caudalosa su tonalidad más personal, su capacidad de subversión, la cadencia esencial, conclusiva de una *weltanschauung* visceral en su esencia matérica: hombre, gesto y materia en esencia unánime. Lo para él trascendente en el arte es la autobúsqueda de su praxis, el permanente diálogo con su trabajo en el cuadro.

Modelo de economía, contención, concentración, antagonismo en la piel del tejido plástico con peso, velocidad y dirección del movimiento. El formalismo manual testifica la atracción del pintor por una inédita sintaxis de la materia bien patente en sus últimos períodos productivos: ninguna realidad extraplástica desde Orígenes, punto de inflexión donde abandona su obsesión

iconoclasta, ni pretextos miméticos: la velocidad impuesta por la química matérica permite soslayar las referencias iconográficas del orbe surreal. El tectonismo matérico provoca formas espirituales sin conciencia; todo un idioma pictórico dinámico y exclusivo producto de una caligrafía ininteligible propia de la atracción del ser por el vacío. Lo cual no evita que en la descomposición de su propia mirada el espectador contemple la surgencia de realidades varias, en su necesidad de explicarse a sí mismo, apoyándose en su propia imaginación objetual: el intenso contacto visual con la materia en su integridad y esencia absolutas propicia el ahondamiento en motivaciones de carácter biográfico más o menos personales⁹. En el *reino de lo psíquico* permanece el substrato de una segunda realidad *situada más allá de las apariencias* como asevera Odilon Redon, aquel introvertido a cuya obra Emilio Machado accedió en su adolescencia, a través de la admirativa contemplación paterna, y de quien pudo aprender esa misión del Arte consistente en *dar formas trascendentes* a experiencias anímicas acumuladas gracias a su identificación con las fuerzas secretas de la naturaleza. De Odilon Redon y Malevich parece proceder su posterior abandono del medio normal del color al óleo y su recurrencia a materiales diversos.

Machado contribuye al acto plástico productor con sus propias manos y su gesto aventuramos asociarlo a postulados doctrinales búdicos del cambio permanente¹⁰, de transfiguración instintiva a través de su propia energía íntima, deslumbrante al provocar el despertar del entendimiento e incluso sobrepasarlo en una misteriosa naturaleza críptica, pseudoalquímica con aislados *elementos caligráficos* insólitos en la propia gestualidad, restos del naufragio figurativo y discutible imposibilidad a abandonar la tradición. El lenguaje iconocromático dialoga con la materia del misterio fundamental, de la luz interior del ser/cosa cuya esencia es secreto y sabiduría procedente del Origen y vocación del devenir humano; de la esencia pigmentaria, del vacío, de lo invisible: otra aproximación más al minimalismo.

El proceso machadiano desde la tradición hasta el desafío despeja a los límites un refinado horizonte cromoplástico, un estilo con voluntariedad táctil en la evolución metamórfica de la materia —estructuración formal de la poética de lo informe *fautrieriana*— en constante reforma de su propia evolución; desestimados los gestos pictóricos tradicionales y al sistema del *querer decir*, indaga otras claves emotivas: la susodicha *percepturitia* o tránsito a nuevas percepciones en estado puro plasmadas en formas destinadas a hacer accesibles nuevas potencialidades al espectador en el intento permanente de aunar la antítesis Alma/Forma —Forma/Interioridad— Finitud/Infinitud, en obsesiva búsqueda de un inalcanzable sentido; y una palpable desconstrucción derri-

diana¹¹ y su adecuada descomposición, fragmentación, exfoliación del Todo de las unidades instituidas de la pintura para examinar sus elementos integrantes, sus unidades variacionales, sus presupuestos más o menos ocultos y provocar un nuevo corpus liberado ya de sedimentos subrepticios.

El pictocentrismo de la imaginería tradicional llega, en efecto, a anestesiar la mirada del espectador. El arte matérico machadiano propugna esa necesaria e higiénica desconstrucción para poder acceder a una *pictografía* fuera del pictocentrismo imperante, excluida de las escuelas existentes e incluso de sus propias fases o periodos evolutivos. En suma: coincide con Derrida en desdefinir lo definido del *saber absoluto*. Mas tal crítica no puede constreñirse a una innovadora gestualidad única pues tiende, sin duda, a criticar la propia idea de Occidente; y al aire de Derrida no se le ocultan las limitaciones de cualquier modelo de discurso pues tal *economía es muy sibilina ya que cuando creemos que desconstruimos aun de la forma más salvaje estamos recomponiendo un nuevo corpus, nuevas unidades que, a su vez, se exponen a su destrucción*. Y en eso estriba precisamente la reveladora ejecutoria de Tramas expuesta a la intemperie, en busca de la belleza en el vacío a partir de la extrañeza de la imagen pura.

NOTAS

¹ Su labor docente con un grupo de jóvenes discapacitados isleños aprendices de pintor plasmada en la exposición colectiva *Ángeles al Atardecer* fruto del trabajo común en 2007.

² Introducción de *El Malestar de la Cultura*

³ *Machado*. Ed. Caja Canarias. Enero 2004. Recorrido temático y cronológico desde sus inicios hasta que en *Orígenes* adopta ópticas diferentes, ofertorio de un panorama más prolífico y enriquecedor.

⁴ Boussole Mental de André Breton.

⁵ Sentía en la palma de sus manos la pureza, el frío y la distancia de los Astros.

⁶ Concepto Englobant del Museo Imaginario de André Malraux.

⁷ Cioran. Précis de décomposition.

⁸ Trama sirvió para designar aquel grupo encabezado por Broto, Tena y Grau en la década de los setenta defensor de la pintura-pintura y la abstracción cuyos presupuestos en cierta medida coinciden con Machado.

⁹ A pesar de que es inevitable para la extrema lucidez de Guy Debord que *el hombre cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y deseos*.

¹⁰ Los conceptos vacío/vacuidad (sunija/sunijata) en la elaboración tonal, indeterminación, asimetrías, rapidez expresiva de Tramas permiten una explicación a la luz de elementos doctrinales definidos en textos Zen como el Ko-tzu o *acción espontánea*, conocimiento subjetivo inexplicable, absoluto e irracional (Pragna) supeditado al concepto de velocidad y a la simultaneidad pensamiento/acción.

¹¹ Estricta en la descomposición del caballero del casco áureo de Rembrandt en la fase *Estratos*.