

José Castro Leñero y la transmutación de las imágenes

GONZALO VÉLEZ

Alguna vez se creyó que la capacidad de ver provenía de las cosas. Según esto, los objetos irradiaban su presencia, su estar ahí, y tal cualidad intrínseca de la materia incidía en los ojos como una especie de alfileres de luz. Por eso el vidente era capaz de percibirlos. Además, esto implicaba que las cosas no tenían imagen. Las imágenes eran lo que había en la imaginación, mientras que las cosas eran los objetos que ahí estaban. Las imágenes que había imaginado Platón se ubicaban en los etéreos reinos de la metafísica, y difícilmente alguien las hubiera podido fotografiar.

Más de un milenio después de Platón y Aristóteles, la óptica renacentista hizo intuir a los más visionarios que había algo más en nuestra manera de ver, la cual parecía estar sujeta al arbitrio de las luces y las sombras. Y unos quinientos años más tarde, en el siglo XIX, la fotografía llegó para despojar al pincel, al lápiz y a la gubia del monopolio de herramientas exclusivas para reproducir, o sea para representar, la realidad. De una manera que pareció mágica (y lo sigue pareciendo), sobre un papel en blanco tratado con sustancias químicas se manifestaba de pronto la *realidad*. Realidad *congelada*, pero realidad al fin.

No obstante, ante tal orden de las cosas, si la fotografía era lo que reproducía la realidad, ¿qué era entonces lo que reproducía la pintura?

Acaso haya sido el cine, con su imaginería en movimiento, lo que nos hizo darnos cuenta de que la pretendida objetividad de la fotografía lo es en realidad bastante poco, y que lo que captaba no era exactamente la *realidad*, sino sólo una *imagen* de ésta. Luego la televisión volvió inalámbrica la transmisión de imágenes

dinámicas, y la tecnología digital, que nos ha impuesto una revolución desde hace varios lustros, llegó para plantearnos cuestionamientos nuevos, o para replantearnos nuestras viejas interrogantes. Y al cabo de toda esta historia, en fin, nos seguimos preguntando: ¿Qué es, entonces, la imagen?

El motor de la obra de José Castro Leñero radica precisamente en indagar respuestas visuales para esta cuestión. Si los alquimistas precientíficos contaban en sus laboratorios con matraces y mecheros, con frascos de brebajes sin nombre y elixires sin cuento, todo para ser combinado en la búsqueda de la esencia de las sustancias y de su transmutación, José Castro Leñero, él mismo una especie de alquimista postcientífico, dispone de herramientas análogas, de tecnologías sin cuento y de soportes sin

3
Este País cultura



nombre, en su búsqueda de la esencia de las imágenes. Y de su transmutación.

Imagino que en el centro del taller de este artista multifacético, rodeado de todo tipo de instrumentos artísticos debe haber un enorme perol, donde por lo general, fantaseo, acostumbra preparar las recetas que sólo él conoce, o explorar fórmulas inéditas para metamorfosis posibles e imposibles. En ese descomunal perol de lo visual se siguen cocinando muchas ramas y disciplinas de las artes plásticas: ¿pintura? (¿óleo o acrílico?), ¿fotografía? (¿digital o tradicional?), ¿dibujo? (¿tinta o grafito?), ¿gráfica? (¿grabado o estampado?). Y la computadora ahí, como una herramienta más, al lado del pincel, del lápiz y de la gubia. Y de la cámara fotográfica.

En el conjunto de la obra de José Castro Leñero existen ante todo dos aspectos que nos resultan sorprendentes. Por un lado está la manera en que una *imagen* (¿o cómo llamarlo?: ¿un *paquete de información visual*?) es capaz de migrar de una técnica artística a otra y a otra, adaptándose, o traduciendo, a distintos lenguajes plásticos, sin por ello perder las cualidades esenciales que la constituyen. Por otra parte, son impresionantes la versatilidad y la destreza técnica que despliega el artista en la factura de cada pieza, sin importar cuál sea el lenguaje plástico que utilice eventualmente para fijar las sucesivas o definitivas *estancias* de sus imágenes en el proceso de transmigración.



Una visión amplia del trabajo visual de José Castro Leñero en sus diferentes etapas nos revela, acaso, una constante, o por lo menos una sensación recurrente: en la generalidad de su obra resulta asombrosamente complejo discernir cuál fue el origen de lo que aparece plasmado frente a nuestros ojos. Es decir: esa *imagen*, ¿provino de una fotografía digital, de una imagen impresa en un periódico, de un dibujo, de un pincel, de un arreglo de elementos en la computadora? Probablemente, incluso, se trate de una mezcla con un poco de esto, de eso y de aquello. Y el efecto resulta con frecuencia impactante cuando la misma imagen (o evidentes variaciones de ella) se muestra al espectador repetida en soportes diferentes, y resuelta cada vez con técnicas plásticas distintas, como si en su conjunto las versiones fueran disecciones analíticas de ese sujeto inmaterial que es la imagen, sin importar si se trata de gráfica digital, serigrafía, monotipia, dibujo a la tinta china, óleo.

Su imaginería se nutre de manera primordial de elementos urbanos: la ciudad es el ámbito donde José Castro Leñero cosecha la materia prima que luego lleva a procesar a su taller o laboratorio alquimista. Inmerso en un entorno metropolitano, el artista se percata de que es mucho lo que hay que *ver*, y por eso sale a las calles al acecho de motivos, disparando, por ejemplo, su cámara digital igual que un pescador dispararía un arpón, o bien capturándolos a pluma en un cuaderno de apuntes. Sus presas no tienen en realidad un nombre específico, sino que simplemente

son atisbos encuadrados que reúnen características que a él le interesan, o que sólo él sabe advertir: el ritmo visual de una serie de fachadas; el contraste entre el dinamismo de una muchedumbre y la permanencia de los edificios circundantes; el juego de texturas en un tumulto de cosas y gente; las líneas horizontales, verticales y diagonales que establecen ciertas estructuras desde ciertos ángulos; las grafías urbanas, como letreros y señalamientos públicos, o el ruido visual de un graffiti en una pared.

Cuando José Castro Leñero se pone a dibujar, se diría que cada trazo queda impregnado de la experiencia de todas esas transmutaciones posibles. Aun en el caso elemental de un boceto, un dibujo es a la vez una síntesis y un análisis, y para nuestro artista también una nueva indagación en lo que significa el hecho de ver. Sus dibujos denotan esas pulsiones por alcanzar lo esencial de una imagen, por encontrar qué es lo que hace que un *paquete de información visual* captado por los ojos, o

capturado en un soporte, pueda ser reinterpretado (o sea recuperado) mediante su representación, es decir su reproducción, en unos cuantos trazos realizados con la mano.

Los dibujos de paisajes urbanos son ilustrativos a este respecto. Hay una vertiente en la que parece que la indagación de la imagen se da a partir de interpretar el motivo visto por medio de *manchas* de luces y sombras, siguiendo un proceso que remite lo mismo a la pixelización propia del arte digital que a la pintura a la acuarela y al puntillismo de la pintura impresionista de hace un siglo y medio. Las figuras dibujadas con base en esta variante —pensemos por ejemplo en un grupo de gente frente a un establecimiento en una calle atestada— no son rotundas ni definitivas, como si nunca terminaran de concretarse; y sin embargo el ojo las recompone y las identifica sin problema alguno, acaso con esa sensación borrosa o difuminada del movimiento detenido.

Por otro lado, en los mismos paisajes de ciudad es posible advertir otra ruta dibujística, basada más

bien en el predominio de los trazos y en las calidades de las líneas, así como en una intención más gestual.

Aquí, el *aire*, o espacio blanco entre trazo y trazo, junto con el grosor de cada línea, la intensidad de su aplicación y la dirección de los grupos de trazos, reproduce el motivo de una manera más sintética, con unas calidades visuales que hacen pensar de pronto en una xilografía, ya que al ser tallada una placa de madera los trazos rectos y lineales son los preponderantes, igual que en los dibujos agrupables aquí.

Esta tendencia a la síntesis gestual se aprecia de manera elocuente en un conjunto de dibujos de un modelo masculino en distintas posturas que resaltan el volumen de su cuerpo. Colocados a manera de serie, lo que se advierte en los dibujos es un paulatino proceso de descomposición formal, que termina casi en el gesto puro, en la grafía. En un extremo, la figura de la persona está lograda por la interacción de líneas de distintas características, mediante trazos que pretenden apegarse con relativa fidelidad al naturalismo de la figura, al

realismo en detalles como el calzado, el cabello, las distintas texturas de camisa y pantalón.

Este tratamiento se encamina poco a poco hacia una determinada forma de abstracción. Paulatinamente se van borrando las distinciones entre calidades de líneas; su disposición a construir los contornos del volumen, su intención de realismo, se fueron disolviendo igualmente. En el extremo opuesto de estos dibujos de modelo humano puestos en serie, el verismo ha sido reemplazado completamente por la gestualidad. Se dio una inversión de términos: al principio, las múltiples líneas estaban supeditadas a la concreción de la figura; al final, la figura se desprende de la intencionalidad de un solo trazo, o de unos cuantos, logrados con un gesto único, en una sola aplicación. La máxima síntesis lograda nos remite ahora, inesperadamente, a la caligrafía china. Los ideogramas en ese alfabeto fueron originalmente dibujos de cosas que con el tiempo y el uso se simplificaron en unos cuantos trazos sencillos. De manera similar, José Castro Leñero reduce aquí la descripción de una figura hasta obtener la esencia de su impacto en nuestro espíritu, y en última instancia la transforma en un signo, en un emblema de la percepción resumida, en algo muy similar a un ideograma.

A base de tomar una imagen, estructurarla, exprimirla, decantarla y sublimarla, José Castro Leñero, en suma, captura esencias de lo visual; y al combinarlas y transmutarlas nos conduce a considerar el acto de la visión de una manera no ingenua. Las cosas están ahí, en el mundo, y el vidente las percibe. Pero esta percepción posee un código, y los múltiples idiomas que existen para reproducir lo visto, y que se hacen patentes en la obra de este fabuloso creador de imágenes, nos demuestran que en lo que se ve a simple vista hay muchas más cosas que *ver*. ~

