

Jorge Perianes. Un cultivador de grietas en el cementerio de los sueños

David Barro

“Lo que está escondido no es nunca otra cosa que lo que falta en su lugar”
Jacques Lacan, ‘El seminario sobre *La carta robada*’

En una lúcida reflexión sobre el paisaje romántico Rafael Argullol titula ‘La atracción del abismo’¹; un abismo que provoca terror y, al mismo tiempo, una ineludible atracción. Argullol señala cómo el paisaje de la pintura romántica deviene un escenario de confrontación entre la naturaleza y el hombre, un lugar abisal donde el hombre busca la reconciliación con la naturaleza y vislumbrar su identidad en ese abismo. En el reconocimiento de esa escisión, el paisaje se torna trágico, como si fuese el resultado de un naufragio o una suerte de desposesión. Así, las ruinas llegan a nosotros como testimonios del vigor creativo de los hombres pero también como huellas de lo que es mortal, como en la *terribilità* de un Piranesi capaz de convertir esas cárceles del tiempo en un desequilibrio onírico.

Jorge Perianes procura esa atracción y señala metafóricamente las pretensiones de su obra: “El mecanismo es muy similar al de las flores o las plantas carnívoras. Son mecanismos que te acercan a una historia que quizás es más cruel o cruda de lo que parece”². Así, Perianes trata de atrapar al espectador a partir de una atractiva escenografía que normalmente realiza ex profeso para el lugar donde será expuesta la pieza. Un segundo momento nos descubre sus intenciones, sus referentes, un mensaje de carácter filosófico y de formalidad poética que trabaja varios estratos de la imagen y su significado.

Aldous Huxley describe las cárceles de Piranesi como *metaphysical prisons*³. Lo hace pensando en una actitud mental, de muros alzados desde la pesadilla, desde una ansiedad kafkiana. Para Huxley las cárceles son variaciones de un único símbolo “que se dirige a la realidad existente en las profundidades física y metafísica del alma humana –a la *acedia* y la confusión, a la pesadilla y el *angst*, a la incompreensión y al pánico”⁴. Como en Piranesi o en Maurits Cornelis Escher, en el horror vacui de Perianes emergen escaleras infinitas e incomprensibles a partir de estructuras inverosímiles que rizan el todo a partir de fragmentos. El hombre, escondido, reducido, sólo aparece para evidenciar su insignificancia. Algo así como si entre tanto exceso y desbordamiento cavase su propia tumba. Del mismo modo que Argullol define al respecto de Piranesi: “la imagen del hombre, a medida que se esfuerza por escapar a la disgregación del laberinto, se ve reproducida como una escisión sin fin”⁵.

Seguramente ahí radique una de las principales claves para comprender las obras de Jorge Perianes, su manera de trabajar el corte, la disección, el fragmento. El ejemplo perfecto lo tenemos en la espectacular instalación sin título que presentó en la exposición 7+1 celebrada en el MARCO de Vigo. En ésta, el artista instala la cima de un monte cortada de raíz. El desequilibrio y lo absurdo de esta acción, llenaba la pieza de atracción y misterio. Pero también de una violencia inherente al acto de existir. La inmensidad llena la imagen al tiempo que conduce a un vacío asfixiante. La desposesión y el drama abocan, definitivamente, a esa expulsión del paisaje tomada como condición romántica. Pienso en *La puerta en la roca* de Karl Friedrich Schinkel o en *La tarjeta postal* de René Magritte y esa manzana gigante que semeja flotar en el espacio ante nuestra mirada. La naturaleza se torna así inaccesible y el silencio pesa, como si la realidad no fuese más que un sueño.

¹ Rafael Argullol: *La atracción del abismo*, Ediciones Destino, Barcelona, 1983

² Jorge Perianes en entrevista con Javier Díaz-Guardiola, ABCD, 25/03/2006

³ Aldous Huxley: *Prisons*, Trianon Press, Londres, 1949

⁴ Idem.

⁵ Idem, Argullol.

Aunque es verdad que ante la inmensidad y misterio de esta obra, en mi primer encuentro con ella en el MARCO de Vigo, pensé en la serie de cuadros de *La isla de los muertos* realizados por Arnold Böcklin. En éstos, la isla rocosa abriga los cipreses ante la llegada de una barca con un ataúd. De lo inquietante de la imagen da fe el hecho de que Freud o Lenin tenían una reproducción de ésta y Hitler llegó a poseer una de las cinco versiones conocidas en su obsesión por el cuadro. La ambigüedad de la escena, su inmovilidad y carácter enclaustrado, traduce todo en una aparente atmósfera criminal. En este sentido, Ruiz de Samaniego nos habla de que en la obra de Perianes todo se proyecta en una extrema pérdida; “en la suspensión de la esperanza, de toda esperanza y, por tanto, en una dimensión de pérdida que es, diríamos, ontológica, sin que afecte a nada singular o concreto. Desde luego ese universo posee también algo mítico y, por tanto, ciertamente inhumano; es un territorio por donde circulan todo tipo de dislocaciones, presagios ominosos, salvajismo y muerte”⁶.

Pero esa acción de ‘romper’ el monte, aunque pueda parecer un cambio en el trabajo artístico de Jorge Perianes no lo es si pensamos en que esa metáfora es la misma que cuando rompe los cuadros como si fuesen bosques rotos. La fuerza poética de la metáfora siempre está presente en la obra de Perianes y, por supuesto, la liberación del inconsciente que deriva en sueño surrealista le acompaña como desencadenante de cada nueva imagen. Podríamos pensar en Brueghel o El Bosco y, por descontado en Magritte o Buñuel. Pero también en el sonambulismo trágico de Goya y sus pinturas negras, o su magistral perro semihundido.

Las obras de Jorge Perianes disfrazan el desaliento y vacío del hombre sin atributos que describió Robert Musil en un afortunado ejercicio de pesimismo existencial. El humor negro y esa suerte de erotismo bataillano de lo animal, descubren una realidad cruda que se oculta detrás del espejo escenográfico que llena de colores-trampa. Sus obras funcionan como la escritura de Musil, haciendo equilibrios en lo ambivalente. Así, uno de los personajes de Musil señala: “por el pacifismo, andaría sobre cadáveres si fuera necesario”; y esa contradicción que esconde la verdad más incómoda se presenta desde distintas fórmulas en el imaginario del artista gallego. Seguramente, todo consiste en comunicar desde el silencio. Pensemos en las palabras de Beckett en *Three Dialogues with Georges Duthuit*: “la expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresarlo, nada desde lo que expresarlo, no poder expresarlo, no querer expresarlo, junto con la obligación de expresarlo”. Debemos aclarar que Beckett no tiende a la nada sino a la representación; la cuestión no es *decir* sino *mostrar*. Y de ahí que Jorge Perianes se apoye en la fábula, y más todavía en la poesía. Porque sabe que así el proceso de aprehensión y de acercamiento del espectador a la realidad será más fácil que asumiendo la verdad desnuda, descarnada. La fábula funciona así a modo de máscara, de canto de sirena, de perversa persuasión. Es el velo de un pensamiento, paradójicamente, nihilista.

Jorge Perianes persigue en el espectador una respuesta emocional, un cuestionamiento, una reflexión y revisión sobre el entorno, sobre su relación con los objetos y con el mundo. Por eso nunca construye obras como respuestas concretas, sino dominadas por lo ambiguo, de cara a lograr una mayor disparidad de interpretaciones. Ese decir imposible, propio de la poesía, le permite cuestionar la realidad y lo que nos rodea, incitando a suscitar sentimientos contradictorios en el espectador, que genera una expectativa inicial que resulta luego frustrada. Porque explorar una obra de Jorge Perianes supone entrar en un tentativo conflicto, un mecanismo de avance y parada, de atracción y repulsión. En sus instalaciones y esculturas el espectador se ve amenazado por lo indeterminado. Todo es producto de una suerte de ambivalencia perturbadora que rescata sentimientos contrarios, desde un primer contacto seductivo a la cautela más absoluta al advertir el peligro oculto. Perianes se ve atraído por la unión de contrarios y juega con lo ambiguo de la representación. Lo advertía hace unos años a propósito de su exposición en la galería

⁶ Alberto Ruiz de Samaniego: “Pájaros, narraciones, insectos. Delicatessen de Jorge Perianes”, Galería Ad hoc, Vigo, 2005

Fúcares: “¿son seres atrapados o están disfrutando?, ¿se ocultan siniestramente o juegan con el espectador?, ¿son coherentes sus comportamientos?, ¿son reales o muñecos inofensivos?... Hieratismo, melancolía y nihilismo expelen las figuras. Mezcla de imágenes aparentemente ingenuas e infantiles con situaciones dudosas de ligera crueldad o juego. Crítica sutil a lo real por incompleto y fragmentado. Ironía ante la vida pero nunca cinismo. El animal como metáfora y la fragmentación, o parcial desaparición, como nostalgia de unidad. Simbología, fabulación, nostalgia y en último modo esperanza”. Sus palabras, entrecortadas, traducen esa condición inquietante y alienante de sus piezas, esa confusión de lo que roza los márgenes de la extremosidad. Lo común deviene confuso y lo siniestro responde a una belleza rilkeana. Y todo para reflexionar sobre lo mismo, el hombre y su relación con lo natural, con la vida –aunque esta relación sería se torna efectiva desde el humor, los símbolos y la metáfora.

Pero el ejercicio propuesto por Perianes, ese horror vacui que nos señala definitivamente un vacío, no es fácil. Para Slavoj Žižek, “el vacío (el espacio para la articulación del deseo) está saturado: la consecuencia necesaria de la proximidad excesiva del objeto *a*, en términos lacanianos, respecto de la realidad, es una des-realización de la realidad misma: la realidad ya no está estructurada mediante ficciones simbólicas; los fantasmas que regulan la hipertrofia imaginaria intervienen directamente en ella. Y es entonces cuando la violencia entra en escena, bajo la forma del *pasaje à l'acte* psicótico”⁷. Las obras de Perianes trazan una conexión erótica con la muerte, como en la filosofía de Bataille; una muerte que es, paradójicamente, el aroma de la existencia. El pájaro, espiritual y elevado, contrasta con lo más terrenal, con el insecto que habitualmente se asocia a la muerte. La catástrofe está ahí. En lo más bajo. Todo tiene cabida en las exposiciones: como cuando Alberto Greco lanzó un montón de ratones vivos a los pies del presidente de la República Italiana en la inauguración de la Bienal de Venecia de 1962. Para Fernando Castro, “ese animal siniestro que se oculta en lo más recóndito de nuestras casas, no es el mismo cuando un artista lo *muestra* que cuando aparece, por todas partes”⁸. Así, tras ser bombardeada la ciudad de Hamburgo y reducida a cenizas aparecieron un montón de moscas. Los insectos, como Adorno señaló a propósito de las figuras de Beckett, nos hacen pensar en el desastre y en un tiempo después de la catástrofe. En Perianes eso se extiende al enclaustramiento de los pájaros, algunos atados, fríos y sin canto alguno. La naturaleza representada, pintada en árboles planos que evidencian el trampantojo, soporta casas que no son hogares, ya sea encadenando al pájaro, reduciendo al imposible su entrada, tornando absurda su percha, creando una comuna con forma humana o convirtiendo a todos los pájaros en carne lista para servir de alimento. En el universo de Perianes los pájaros se suicidan con pastillas y son presos de su propio retrato. La catástrofe es más un especie de descarrilamiento que hace añicos el paisaje, ya que en algunos casos, la tierra no sólo se traga el paisaje sino su propia representación, como si tratásemos de introducir la pintura de paisaje dentro de la zona enigmática propuesta por Lucio Fontana. La naturaleza como forma de vida y su representación se fracturan sin piedad.

Si pensamos en el desarrollo formal de su trabajo esa ambigüedad pervive en la pregunta de si estamos ante un ejercicio de escultura o de pintura. Es verdad que si hablamos de escultura está resulta muy pictórica y si lo hacemos de pintura experimentamos su viceversa. Llegados a ese punto, es la actitud del artista, su mirada, lo que nos define su intención, y en este caso sus palabras resultan claras: “Yo me especialicé en pintura, y considero que estas obras son pinturas, tanto por sus resultados, como por la posibilidad de ser tocadas, lo que obliga a una visión determinada. De hecho, me pasa que si intento contar las mismas historias con un cuadro, la gente no responde igual”. Es por tanto,

⁷ Slavoj Žižek: *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003

⁸ Fernando Castro Flórez: *Fight Club: Consideraciones en torno al arte contemporáneo*, Diputación Provincial de Pontevedra, 2004

pintura que se vale de la poética del objeto y de un despliegue escenográfico, así como de una suerte detenida, una imagen petrificada que si fuera fotografía podríamos pensar en Jeff Wall y si fuese vídeo en Bill Viola pero que en este caso consiste en disecar el tiempo a partir de la representación objetual de un animal, ya sean elevados (pájaros) o terrenales (insectos). Se trata de experimentar con la idea, de trabajarla desde una mirada pictórica pero a partir de un exquisito proceso manual.

En este sentido, hablamos de un tipo de pintura expandida, en muchos casos site-specific, algo tan antiguo como la historia misma si pensamos en la pintura mural. Deberíamos pensar en el acotamiento que sufrió la pintura por intereses concretos de la historia, una pintura que ya vivía fuera del cuadro y que sólo se abrigará con el marco siglos después. El avance estaba en su movilidad; hoy lo está en la del espectador, que puede verse envuelto por la pintura, justo lo pretendido por Perianes. Lo interno y lo externo, el tiempo de habitar esa pintura y la sensación de que el espacio pictórico creado por la superficie de ésta es radicalmente diferente al espacio arquitectónico en sí, definen una actitud interesada en coquetear con los límites de las disciplinas. Porque más que hablar de pintura, que simplemente es un término en continua redefinición, hablamos de superficies y objetos que ayudan a generar una imagen. Pero a la pregunta de por qué Perianes trabaja la escultura para sus pinturas, podrían dar respuesta unas palabras de Pedro Cabrita Reis: "Es que cuando haces algo con las manos y no simplemente una apreciación visual como en la pintura, concluyes en un objeto, una entidad física paralela a tu propia presencia; la relación que se establece es de misterio, caminas en torno al objeto como si miraras un cuerpo extraño en el que reconoces una identidad próxima a la tuya. La pintura remite a una actitud más analítica mientras que la escultura tiene una carga más contundente como un objeto tridimensional y por ello es más ritual. El espectáculo integral empuja al sujeto hacia la unidad y hacia la recuperación de su propio equilibrio"⁹.

Lo propuesto por Perianes está dentro y fuera del cuadro, es un despliegue de tiempos acorde a una tradición pictórica donde el contexto se ha convertido en contenido. En cierto modo, podríamos entender estas obras como un ejercicio de elipsis, espacial y temporal al tiempo. Y como toda interferencia o diseminación, como toda *invisibilidad del resto* o *coitus interruptus*, la elipsis parte del fragmento. Es, por tanto, una interrupción de la realidad misma, de su tiempo, de su espacio. Pero el quiebro no es necesariamente ruptura de su continuidad. Sería más esa necesidad contemporánea de accidentar, de transformar en fragmento y éste en paisaje. Lo señalaba Adorno en su *Teoría estética*: la más exigente de las artes tiende a superar la forma como totalidad y llega a lo fragmentario. Parece que el acontecimiento sólo tuviera lugar en la accidentalidad. Así, Ruiz de Samaniego lamenta que el narrador nunca muestre la totalidad de esa parte elevada en tanto que destino o promesa cumplida al modo de un cuento de final feliz: "Nuestro sueño, el sueño humano, parece complacerse en avisarnos, siempre ha de verse truncado, roto, encarcelado o en exilio como esos pobres pájaros perplejos que vemos reposar mudos y como anestesiados en torno a sus desangeladas jaulitas adosadas a un escenario pintado, eternamente suspendidos en el intervalo equívoco de un umbral que condensa a partes iguales la turbación y el aniquilamiento, el sinsentido y la burla de un dios maligno o tal vez menor"¹⁰.

En el fondo, la de Perianes es una declinación más de la particular ironía romántica que adelantará el distanciamiento brechtiano, el extrañamiento del sujeto de la vanguardia y su descentración o fragmentariedad en la posmodernidad. Perianes trata de fracturar la realidad aparente para captar lo que va más allá del simulacro. Algo así como la función que otorgaba Roberto Juarroz a un poeta, de quien decía que era un cultivador de grietas. Hablamos de desdoblamientos y de cómo Perianes asume la naturaleza dual del sujeto, su juego de opuestos: de un lado se entrega al poema y del otro se distancia de lo escrito. Por eso su obra se mueve en un equilibrio inestable, oscilante, como quien vive en un sueño

⁹ Santiago B. Olmo: "Buscando lo esencial (Entrevista con Pedro Cabrita Reis)", *Lápiz* nº 92, abril de 1993

¹⁰ Idem, Ruiz de Samaniego.

pero guarda cierta capacidad para tomar distancia. La propuesta irónica de Perianes es, entonces, una experiencia simbólico-imaginaria como la poesía. Plena de perversidad, se construye a partir de una serie de realidades-metáfora que pervierten significados y cuestionan desde el exceso la seguridad del mundo en que vivimos.

Por eso seguramente hay tantas casas, tantos refugios. Porque como tantas veces defendió Derrida, la arquitectura es, antes de nada, una construcción habitada, una herencia que nos atañe antes de haber intentado reflexionar sobre ella. Por eso habitualmente hablamos de la palabra 'casa' y no de 'vivienda', algo que resulta natural si pensamos en los interiores desnudos que nos ofrecen las revistas de diseño y arquitectura, unos interiores en muchos casos asépticos que, sin embargo, semejan estar completos, acabados. Esta paradoja es punto de partida de un irónico fotomontaje realizado por el profesor Jean-Pierre Junker sobre la casa Bianchetti de Luigi Snozzi, que revela los problemas de domesticación como vivienda de una arquitectura semejante. El dilema entre arquitectura sin gente y la vivida, habitada, resulta bien dibujada por Le Corbusier cuando confesaba perseguir las casas que son 'casas de hombres' y no 'casas de arquitectos'. El orden total sólo existe en un tipo de casa estéril, sin huellas de quienes las habitan. Resultará extraño, entonces, pensar en cómo los burgueses del siglo XIV y del XV combinaban su residencia y su trabajo o cómo en el pasado las casas se llenaban de gente perdiendo su intimidad ya que las habitaciones no guardaban funciones diferenciadas y todo se daba en un mismo espacio. Para Perianes, "es en los objetos en donde se deposita el placer; es en ellos en donde se busca la seguridad y refugio (ahí hacemos 'la casa')". El deseo radicaría, por tanto, en esa carencia; sería algo así como lo que falta en su lugar, como reza al principio del texto la frase de Lacan.

Jorge Perianes se mueve entre lo dramático y lo absurdo. Es como si sus obras funcionasen a partir de una lógica de capas que al pulirlas descubren nuevos paisajes sensitivos. Como en el paso de la infancia a la edad adulta, las obras se articulan en dos tiempos bien distintos. Podríamos pensar cómo de nuestra infancia recordamos canciones y cuentos recitados desde la ingenuidad que al deconstruir su sentido literal descubren una violencia extrema. La abuela de Caperucita Roja es devorada por un lobo que se traviste con sus ropas y antes ella es abandonada al peligro del bosque; Blancanieves es incitada a tomar una manzana envenenada; la bruja engorda a Hansel y Gretel para comérselos y éstos acaban por empujarla al fuego; Cenicienta ve impedida su libertad... En las canciones de niños las desgracias se cantan con alegría, con color. Y ese estado paradójico se traduce también en las piezas de Jorge Perianes, que revela la perversidad del cuento. En ese sentido su obra es eminentemente neobarroca. Deleuze advirtió que "el barroco no es un arte de las estructuras sino de las texturas, una proliferación de pliegues. Un mundo de capturas más que de clausuras". Y es verdad que esa tendencia a lo extremo, a desbordar el motivo, esa celebración orgiástica del fragmento de lo neobarroco se da explícitamente en el universo que ha conformado Jorge Perianes, que se fija desde una filosofía del desorden y lo inestable que nace de un orden poético que en su convulsión se disemina. De ahí que en muchos casos los insectos parezcan caminar por un campo de batalla, casi salvaje, lleno de superposiciones y tensiones. Porque Perianes busca la superficie densa, capaz de expresarse: "El exceso es la propia ley de la fiesta", llegará a decir.

Jorge Perianes busca transformar las cosas en objetos y las historias en una suerte de fábula. Se distinguiría así de la tendencia a la crítica directa, sin rodeos ni metáforas, que experimentó en los últimos años el arte contemporáneo. Víctor Zarza señaló que esas circunstancias deberían inclinarnos a considerarle como un artista anacrónico capaz de moverse más allá "del tremendismo del que hacen gala otros artistas que asimismo emplean muñecos y maquetas para fustigar nuestras conciencias o, sin más, escandalizarnos; la obra de Perianes se demora en una sutileza que atrapa nuestra atención con la misma eficacia que lo haría un dulce envenenado"¹¹.

¹¹ Víctor Zarza: "El dulce envenenado", ABCD, 25/03/2006

Para Lévinas esa necesidad fabulosa de la evasión nos conduce al corazón de la filosofía: “Nos permite renovar el antiguo problema del ser en cuanto ser”¹². En una obra de Perianes unas figuras humanas se disponen contra la pared en el último escalón de la escalera. Como en el final de *The Truman Show* parece que han conseguido llegar hasta el horizonte pintado que cierra el decorado, hasta el límite de ese plató de los sueños. Pero en esta ocasión no consiguen salir, no hay una puerta que permita traspasar el espejo y el decorado se convierte en una jaula insuperable. En las obras de Perianes el fin de fiesta nos devora como a ese hombre con cabeza de pastel que presentó en el CGAC; el hombre animalizado se arrodilla ante el bosque; y el mundo dibujado, máxime en sus instalaciones con cuerpo o rostro humano, semeja una *carceri* de Piranesi, invadido por el ansia aniquiladora de los insectos, que lo invaden todo.

Es como si el progreso acabara por devorarnos. Pienso en el cuadro *Ángelus Novus* de Klee y en las palabras de Walter Benjamin: “En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediabilmente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso”¹³.

Jorge Perianes trabaja lo incomprensible de la historia. Como en *La invención de Morel* de Bioy Casares, los personajes semejan incapaces de comprender la suerte que les deparan los acontecimientos. El horror vacui declina así en un vacío donde los personajes animales sobreviven desafiando toda lógica. Porque Perianes aleja el relato de la razón y como en Kafka, Melville o Musil procura lo enigmático y una lógica narrativa que no puede ser justificada y se aleja, como aquel futuro con forma de espejo del presente que huye en el relato de Giovanni Papini. El de Perianes es un elogio de lo borroso que vacila con un espectador que encontrará altas dosis de belleza y tragedia. Como quería Beckett, en estas obras abrimos los ojos al desorden. Le existencia conforma su propia ergografía. Todo se condensa y como en el agua soñada por Baudrillard se construye un espacio invisible como en la escritura del sueño.

Las piezas que nos lega Jorge Perianes son huidizas, inestables, táctiles, vertiginosas, meticulosas, metafóricas, nihilistas, irónicas y elegíacas. Seguramente por eso su proyección escultórica fue cada vez mayor a la hora de formalizarlas. Lejos de representar, la escultura genera una nueva entidad, construye una realidad en sí misma, creíble y transitable. La posibilidad de tocar, de penetrar, introduce al espectador en el abismo de reflexión existencial que le interesa al artista. Antes, tuvo lugar el dibujo, la idea que esconde, una tras otra, en su libreta de bocetos. Y todavía más alejado en el tiempo queda la lectura, el sueño, esa inmensidad interior que Gaston Bachelard leyó como experimentación angustiada de hundimiento en lo ilimitado del mundo. En el bosque, como en el sueño, sino sabemos a dónde vamos tampoco sabemos dónde estamos. El bosque, que para Bachelard es un estado del alma, es esa casa que señalábamos de Perianes, una casa a medio hacer.

Por eso la obra de Perianes funciona casi más como escritura que como imagen. No resulta gratuita su confesión de ser más feliz leyendo que pintando. Porque el sentido de su juego es el secreto, el mostrar y el ocultar, y la escritura, como advirtió Derrida, aunque no la sepamos descifrar es perfectamente visible, pero no es accesible en su mayor parte. “No

¹² Emmanuel Lévinas, *De la evasión*, Arena Libros, Madrid, 1999

¹³ Walter Benjamin: “Tesis de filosofía de la historia” en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1973

está escondida, sino encriptada”¹⁴. Pienso en aquella poesía de Cristina Peri Rossi -*El cementerio de los sueños*-, que decía que sólo en nuestros sueños una vez hubo una vida mejor. Y como un poeta, Jorge Perianes parece sentirse a gusto como cultivador de grietas, porque filosofar, como señaló Lévinas en *Humanismo del otro hombre*¹⁵, es algo así como descifrar en un palimpsesto una escritura enterrada.

¹⁴ Jacques Derrida: *Dar la muerte*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2000

¹⁵ Emmanuel Lévinas, *Humanismo del otro hombre*, Montpellier, Fata Morgana, 1972