

SANTIAGO MORILLA. DEL DIBUJO COMO CREACIÓN DEL TERRITORIO URBANO

José Luis Corazón Ardura

1. **Democracy.** Como sabemos, las imágenes más impactantes después del atentado contra las Torres Gemelas, eran aquellas en las cuales los cuerpos de personas desconocidas saltaron al vacío, quedando congelados en el aire. Una de las más conocidas, realizada por el fotógrafo Richard Drew se titulaba *The falling man* y fue inmediatamente censurada por el gobierno de los Estados Unidos, por lo que la mayor parte de la prensa norteamericana decidió retirarlas. El caso es que las razones aducidas no se debían tanto a su impacto en el imaginario colectivo, sino a la crudeza de aquellos hechos. Mostraba a un hombre que caía de cabeza cerca del edificio minimalista, una imagen que habla por otra parte de la inseguridad y la falta de previsión ante un hecho que sabemos que se produjo de una manera concisa y consciente: son hechos permitidos en una democracia transformada en *democracy*. Del aire provienen también los bombardeos efectuados en cualquier situación bélica llevada a cabo por el ejército estadounidense y no se le da la misma relevancia. Vemos cuerpos mutilados, bombardeos masivos, gente huyendo a través de las calles destruidas y nos vamos acostumbrando a que cada día se produzcan hechos violentos ante las cámaras de televisión. Es el caso del último episodio del ejército israelí en aguas internacionales contra la ayuda humanitaria destinada a Gaza. Fueron, como se dijo, tiempos en los cuales podíamos saber qué era una guerra en directo, gracias a la innovación tecnológica promovida por canales de televisión y cámaras vía satélite. Al final, sabemos que, más importante que la caída de los edificios, fue más impactante el hecho de todos los muertos y desaparecidos que en aquel momento se encontraban viviendo o trabajando en aquel lugar. Después, la importancia simbólica del ataque al centro del capitalismo en una suerte de nihilismo inherente al espacio

urbano actual. Estamos hablando del salto al vacío y de la representación de la muerte ante las cámaras de televisión. El cine siempre fue cosa de violencia y venganza¹.

2. ***El grafitti y las ciudades***. Podemos afirmar que el dibujo en las paredes de las ciudades es cosa de los romanos. A juzgar por los restos verdaderamente dibujados con carbón denominados *grafitti*, Pompeya resguardó un gran número de dibujos dedicados a la vida ciudadana. Era el caso de las frases dedicadas por los gladiadores y soldados en sus ratos de ocio al erotismo, a lo que debemos sumar el interés político ante unas elecciones o los anuncios variados entre los que sobresalen los dedicados a la prostitución. A juzgar por sus contenidos, cabe señalar el valor de los servicios ofrecidos por hombres y mujeres, indicadores de las distintas tarifas de aquel tiempo. También, el impulso amoroso que llevó a escribir distintos mensajes en las paredes, donde sobresalían las representaciones fálicas. Pero existían también otros tipos de dibujos en los muros de las calles, esta vez a base de pintura, denominados *dipinti*, donde se comunicaban noticias, pensamientos divertidos, similares a las denominadas *pintadas* visibles en cualquier ciudad actual. En ellas se apreciaban insultos y se afirmaban los vicios de amigos y enemigos. Podemos considerar entonces que estos escritos son muy importantes a la hora de conocer lo que ocurría en aquellos tiempos en las ciudades romanas, no tan diferente a lo que ocurre en nuestros días: “Mucho me maravillas, pared, al no caerte hecha pedazos, abrumada por el peso de tantos ocios de escribidores”².

¹ “Los artistas del siglo XX, a semejanza del anarquista y de sus bombas artesanales, del kamikaze revolucionario o de los *mass killers* celebrados por la prensa de gran tirada, se convertirán en colocadores de bombas plásticas, hacedores de enredos visuales, anarquistas del color, de las formas, de los sonidos, antes de devenir los ocupantes del museo de los horrores de la prensa especializada”, VIRILIO, Paul, *Lo que viene*, p. 51, Arena Libros.

² Algunos de los mensajes escritos en las paredes expresaban mensajes verdaderamente humorísticos y malintencionados: “Félix chupa por un as”, “Eulalo, adiós, que te vaya bien con Vera, tu mujer, y jódela bien”, “Satir, no te dediques a lamer el coño fuera de casa. Hazlo dentro”, “Que nunca se encuentre sano y salvo quien escribió lo de arriba”, “Me han jodido aquí”, “Si cagas aquí, ¡ay de ti!”, “El que ha ido a visitar a un bujarrón, ¿qué piensas que habrá cenado”, *Grafitos amatorios pompeyanos*, ed. Enrique Montero Cartelle, Gredos, 1990.

3. ***Pájaros, pajarracos y pajaritos.*** No es difícil imaginar que el interés simbólico por la representación de pájaros está vinculado, no sólo a aspectos creativos, religiosos o místicos, sino a la expresión de deseos relacionados con lo erótico carnal. Es el caso clásico de la aparición de cuervos en la poesía, pero también en la recuperación de pasajes religiosos como, por ejemplo, en el caso de Velázquez al pintar a Antonio Abad –patrono de los animales- en su aciaga visita a Pablo de Tarso. El pájaro es entonces ave de agüero e indica con amplitud que su presencia equivale a que algo va a ocurrir, siquiera un accidente, algo inevitable e imprevisto, similar a la caída en el vacío. Como se sabe, existe un claro interés por el mundo de los pájaros vinculado a la presencia de la carroña, a ser alimento de aves que transportan nuestros restos a las montañas. Por tanto, se trataría de señalar finalmente que del pájaro no interesa tanto su vuelo, como la inversión producida en la esfera de lo imaginario. Hay pájaros capaces de imitar y robar, capaces de reproducirse invadiendo el área urbana de las ciudades. Es el caso particular de los estorninos en la ciudad de Roma, cuyas facultades imitativas les llevan a ser capaces de ser animales reproductores, a la manera de un autómatas dieciochesco, de lo que escuchan³.
4. ***Un cuerpo muerto.*** La inversión de los valores haría de estas aves animales capaces de buscar su alimento hasta en el suelo, permitiendo a los cazadores perseguir su vuelo para encontrar la pieza escondida. En el caso particular del importante cadáver pintado por Santiago Morilla en la azotea de la Academia de España en Roma, aparecen estos tres espacios que posibilitan que el *grafitti* sea más que una simple actuación en las paredes de las calles. Queremos decir que este interés por la situación global de las ciudades, la aparición de los dibujos sobre sus muros y la irrupción de un cadáver cuyo cuerpo está destinado a

³ Es el caso del famoso estornino que Mozart adoptó durante algunos años como mascota, pero también cabe señalar la importancia que recobraron los pájaros cantores en la construcción de estos aparatos automáticos. También cabe indicar el famoso autómatas llamado pato de Vaucanson, capaz de comer, digerir y expulsar el alimento que le daba el espectador. En cualquier caso, cuando estamos ante un pájaro en el arte, sabemos de sus facultades misteriosas y encubiertas, amorosas. Este sería el caso particular del cine de Walt Disney, por ejemplo.

ser alimento para pájaros, son claves relevantes para comprender esta acción que Santiago Morilla procede a presentar en Roma. De otra parte, cabe señalar que su acción plástica recupera el interés por abordar temas actuales en el caso del dibujo y la pintura, pero también aportando un profundo sentido de lo imaginario y lo surreal en la representación mural de figuras humanas y animales de alguna manera oníricos. Además, subrayando que en esta inversión del suelo y el cielo lo que propiamente aparece es la importancia del accidente como pintura. Santiago Morilla utiliza prácticas de la pintura clásica, asimiladas a la elaboración de un imaginario propio, vinculando esa extraña figura del hombre pájaro, a una suerte de dibujo simbólico referido a una inversión. Como Papageno redivivo, aquel símbolo utilizado por Mozart en su última ópera *La flauta mágica*, tenía la misión de alimentar con pájaros a la Reina de la Noche. Mitad hombre, mitad pájaro, en el caso de esta representación de Santiago Morilla podemos apreciar este carácter de inversión de la propia pintura en las paredes, optando por disponer la sangre en una azotea, donde sólo se hará visible al sobrevolarla, como un aviso a navegantes⁴.

5. **La caza.** Tampoco es la primera vez que Santiago Morilla ha incluido a la figura de los pájaros en sus grandes dibujos. En otra intervención en la ciudad de Roma, dibujó *Papa estornino* (2010), mostrando una extraña figura de la cual salían huevos desde una especie de nido con forma humana, acompañado de una serie de pájaros antropomorfos. También en otra serie de dibujos titulada genéricamente *Allí donde está la caza* (2009), añadía otros animales como pulpos, homínidos ciervos, señalando hacia esa búsqueda del alimento simbólico. Pero es también producto de la invasión realizada por Santiago Morilla en un espacio de intervención pública que, en la mayor parte de los casos, ve limitada su acción, convirtiéndose en simples

⁴ “Un fantasma de sangre reticular recorre sin duda toda la historia de la pintura. En las leyendas, los *mirabilia* relativos a los gestos milagrosos de los pintores sólo aparece en la medida de lo que indica en cuanto fantasma: un límite. Formulo la hipótesis de que la aparición, o más bien la transparición de una sangre, provocará algo así como la exigencia más descabellada de la pintura”, DIDI-HUBERMAN, Georges, *La pintura encarnada*, Pre-Textos, p. 12.

pintadas callejeras. Al contrario, en sus apropiaciones de espacios, Santiago Morilla pinta la calle. Si bien su trayectoria muestra la incursión en lugares domésticos a través del diseño, también podemos interpretar su dibujo como una forma de disfraz con innumerables ovillos que traman, esconden y dejan a medio ver, una manera de presentar los deseos por cumplir. Y además, pintar en las paredes, dando caza a la pintura, es algo ya tradicional desde los inicios del arte⁵.

6. ***El veneno sobre el muro***. El propio artista ha considerado la importancia de la presencia del muro en relación al propio *dipinti* y a sus propiedades como veneno. Como los romanos al echar plomo a la bebida para favorecer la tez blanca, el veneno contenido en la pintura actúa con una cierta seguridad. En esa atrabiliaria posición del artista, capaz de situarse -como reconoce Santiago Morilla- frente a la pared, en un intento de dibujar en el muro el muro. Esta capacidad de llevar la pintura a través del dibujo hasta las paredes como soporte de su trabajo, es también capaz de conciliar sus incursiones artísticas desde la reunión de lo tradicional y lo contemporáneo. Porque no son los medios propuestos exactamente lo que muestra una cierta magia, sino la lectura que ofrece al espectador de un mundo animal proveniente de lo onírico, lo fantasmal y lo perverso. En esta trama consciente de los límites, Santiago Morilla extiende una amplia gama de personajes que parecen andar liados en algún embrollo. Por otro lado, haciendo territorio a través de la distancia y una invisibilidad propia de las azoteas, añadiendo el interés por el paso de la muerte propia del veneno en el muro, mostrando de una manera críptica lo escondido en el accidente de la pintura⁶.

⁵ “Las imágenes de las cuevas habrían tenido como fin figurar el momento en que, al aparecer el animal, el acto necesario de darle muerte, al mismo tiempo que era condenable, revelaba la ambigüedad religiosa de la vida: de la vida que el hombre angustiado rechaza y que, no obstante, lleva a cabo en la superación misma de su rechazo. Esta hipótesis descansa en el hecho de que la expiación consecutiva del acto de matar a un animal es una regla entre los pueblos cuya vida es sin duda semejante a la de los pintores rupestres”, BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Tusquets, p. 79.

⁶ Convendría también señalar la filiación del pájaro que cae y el mito de Ícaro. Al aterrizar se convierte en *perdix*, como en el famoso cuadro de Brueghel que mostraba este pasaje mitológico,



palabra que vinculada al perdigón, al perdón, la pérdida y el destino perdurable de una pintura dejada en la azotea de la Academia.