

ER PARRÂH

Notas para una lectura de la obra

ER PARRÂH no es un alias. Es una identidad operativa con su propia lógica interna, su propio sistema de marcas y su propia ética de producción. La distinción no es cosmética: lo que ocurre bajo ese nombre responde a una concepción del acto pictórico que no admite corrección, no admite boceto previo, no admite el retroceso.

Tinta, marcador, Posca, carboncillo sobre papel. El papel como campo de fuerza, no como soporte neutral. El gesto ocurre una vez. Lo que queda es la obra.

I. Lo real frente a lo realista

La clave conceptual de esta práctica no es el estilo: es la ontología. La obra de ER PARRÂH no es realista porque no depende de ningún exterior para existir. No reproduce, no copia, no requiere referente. El gesto no se parece a algo: es algo.

Esto la distingue de la figuración como representación. La figura que aparece en estas obras no viene de fuera. Emerge desde dentro del proceso. No es que el pintor haya visto una cara y la haya trasladado al papel; es que la cara existe porque el gesto la ha convocado. Esta diferencia, aparentemente técnica, es en realidad filosófica: sitúa la obra en el registro de lo real, no de lo ilusorio.

La ausencia de corrección no es una limitación ni una apuesta por la torpeza. Es la condición de posibilidad de esa realidad. Corregir sería introducir el exterior: el deber-ser, la imagen previa, el modelo. La obra sin corrección es la obra sin deuda.

II. La cabeza como territorio

El territorio formal de ER PARRÂH es el rostro humano. No como tema: como campo de tensiones. La cabeza concentra en su geografía la violencia y lo sagrado, la herida y la corona, la apertura y el cierre. En la tradición devocional andaluza esa tensión está codificada: la imagen de la Dolorosa, el Ecce Homo, el nazareno. La cabeza coronada de espinas y la cabeza coronada de oro son la misma cabeza. El dolor y la dignidad no se suceden: coexisten.

Esa herencia no es arqueológica. Es estructural. Las aureolas en estas obras leen simultáneamente como gloria y como cercamiento. Las bocas aparecen frecuentemente selladas o tensionadas. No hay gestualidad amable. Lo que hay es presencia.

III. La palabra como materia pictórica

Las palabras que aparecen en las obras de ER PARRÂH no son títulos ni subtítulos: son elementos pictóricos. Tienen peso, textura, dirección. ANDALUH, TONÁ, SOLEÂ, LIBERTÂH, BULERÍA. Escritas en ortografía fonética andaluza, la misma ortografía que da nombre a la identidad artística.

La elección ortográfica no es pintoresca ni decorativa. Es una posición: el andaluz no es una deformación del castellano sino una lengua con su propio sistema fónico, históricamente desprestigiado y colonizado por la norma central. Escribir SOLEÂ en lugar de Soleá es un acto de restitución. La misma lógica que subyace al ensayo en curso sobre el colonialismo andaluz opera aquí en el registro de la marca pictórica.

IV. Lo jondo como actitud

Lo jondo no es un tema. Es una temperatura. La forma en que el cante jondo trata cualquier asunto, desde la alegría hasta la muerte, desde el amor hasta el agravio, con la misma profundidad de campo, la misma entrega física, la misma abolición de la distancia entre el intérprete y lo interpretado. El cantaor que entrega una soleá no describe el dolor: lo produce.

ER PARRÂH trabaja con esa misma lógica. El palo no es el asunto: es la manera de entrar en él. PINTAÔH, pintor del quejío, no designa un género pictórico sino una actitud ante el acto de pintar: máxima libertad expresiva, compromiso físico total con el gesto, ausencia de control correctivo. El pintor puede pintar cualquier cosa a través de ese modo de entrar. Lo que define la obra no es el motivo sino la profundidad desde la que se ejecuta.

V. El sello ☒ y el sistema de marcas

La X, la cruz, la marca abajo a la derecha que ancla la obra: es la forma en que la gente más humilde firmaba su consentimiento. En contratos, en compromisos, en documentos que a menudo no podían leer. La X era la firma del analfabeto, el trazo con el que alguien que no dominaba la escritura daba su palabra, cedía su trabajo, sellaba un acuerdo. El signo de quien quedaba fuera del lenguaje escrito pero no podía escapar de sus consecuencias.

ER PARRÂH toma ese signo y lo convierte en sello de autor. La inversión es exacta: lo que era marca de exclusión del lenguaje escrito se vuelve marca pictórica de quien ha hecho del lenguaje visual su territorio soberano. El ☒ no decora ni simplemente ancla la composición: porta una historia de clase, una historia de subalternidad, y la recoloca en el lugar de la autoría.

Esta lógica es la misma que articula todo el sistema de marcas de la obra: la ortografía fonética que restituye una lengua desprestigiada, las palabras de los palos flamencos inscritas como materia pictórica, el gesto sin corrección que no pide permiso al modelo ni al canon. El ☒ no es una firma decorativa. Es una declaración.

Estas notas son un mapa provisional. La obra avanza más rápido que cualquier texto sobre ella, que es como debe ser.