



Alexander Aksakov, *Mano fantasmal emergiendo de una tela*,
5 de julio de 1886, gelatina de plata, col. privada

Juan José Lahuerta

INTERIOR CON ESQUELETO

Donde se recordará al lector que los clásicos concebían la composición como el orden razonado de las partes para emplazarlo, de seguida, a pensar en la pintura como un arte de superficie, pero no a la manera moderna de un plano coloreado y autorreferencial, sino como superficie dialéctica, como pantalla orgánica que cubre y muestra los cuerpos, como piel o película carnal, como “plano de contacto” donde lo que viene del mundo exterior, de la historia, toca y vibra con lo que viene de dentro, de los huesos. Una metáfora, la de la piel, que aplicada a nuestra época hará valer la lógica cruenta del tropo y dejara ver, en las figuras de miembros fragmentados y autosuficientes, el triunfo del cuerpo fantasma.

En el libro II de su tratado, Alberti define “lo que es composición” como “aquella razón por la cual se componen las partes de una obra de pintura”, y continúa: “La mayor obra de un pintor es una historia, las partes de ésta son cuerpos, una parte del cuerpo es un miembro, una parte del miembro es la superficie”.

Un prejuicio moderno nos llevaría a leer la primera frase de esta famosa declaración al modo en como, por ejemplo, para empezar, Zola describía la “nueva forma” de pintar de Manet, en la que todo se transformaba en excusa de lo verdaderamente importante: el contraste de las extensiones de color sobre la tela. Ni historia –o tema, como diríamos más coloquialmente de una “pintura de la vida moderna”, siempre de género– ni perspectiva sobre la historia: tan sólo, como reza esquemáticamente la versión canónica de la historia de la pintura moderna, el inicio de un proceso de aplanamiento que conduce a la victoria de la abstracción y, en definitiva, al monocromo. La composición necesita “partes”, al menos dos, y en el monocromo ya no las hay. Esa historia, por tanto, habrá sido corta y fácil de escribir, pues, tal como nos la han contado, empieza ya muy cerca del final. El propio Zola, en efecto, decía de *Olympia* que “a primera vista no se distinguen más que dos tonos en el cuadro, dos tonos violentos, luchando el uno con el otro”. Aunque, ahora que lo pienso, la victoria del arte moderno, de la pintura abstracta y monocroma, o de uno de esos “dos tonos”, cualquiera, pongamos blanco o negro, sobre el otro, no sólo fue rápida, sino pírrica, pues, ¿no se imaginaba Zola a Manet corriendo por la calle perseguido por bandadas de niños tirándole piedras? Extraño vencedor, hostigado y a punto de ser molido a pedradas. Y extraña vencedora, porque tanto vale

el pintor como la pintura: el propio Zola decía que “lo que ante todo buscaba en un cuadro, era un hombre, y no el cuadro”. Así se comprende, por paradójico que parezca, tanta obsesión religiosa y mística en torno a la pintura abstracta, y, en definitiva, tanta obsesión redentorista en el arte moderno. La historia del artista y de la pintura modernos, tal como el canon del “hombre en el cuadro”, la planitud, la abstracción y el monocromo la establece, tiene mucho en común, en efecto, con la Pasión de Jesús: ambas son un inmenso *ludibrium*, una broma gigantesca. Más ridícula, sin duda, la primera. ¿Se imaginan al pintor de la vida moderna, ese elegante *flâneur*, héroe con zapatos de charol, estampando la huella de su rostro con el sudor de su huída y la sangre de las heridas de las pedradas de los niños? ¿Y, además, dónde? ¿En su propio *écharpe*?¹ Está claro que los romanos organizaron la Pasión de Jesús para divertirse: le dieron una caña por un cetro, lo vistieron con una capa, lo coronaron de espinas, y lo llamaron Rey de los Judíos; me callaré por ahora quién y para qué se urdió la historia del arte moderno, pero está claro que si con la Pasión de Jesús se alimentó todo un mundo de imágenes verdaderas, el monocromo, al contrario, es el paño en el que ninguna Vera Icon es ya posible. En todo caso, quienes la maquinaron quisieron ahorrarse, tal como hizo Zola, una “segunda mirada”, esa más sostenida que nos permite ver como todo se ilumina lentamente a medida que nuestros ojos van acostumbrándose a la oscuridad y empiezan a distinguir las “partes”: una mujer negra o un gato negro surgiendo de una negrura embetunada, por ejemplo; lo negro en las negras tinieblas u otras cosas por el estilo, igual de imposibles.

Pero no he hecho más que empezar y ya estoy divagando. Así que voy a regresar a la definición albertiana. O a su segunda mitad, que, al modo en como se organizaba el discurso en las escuelas de retórica, empieza con la historia, pasa por los cuerpos, sigue en los miembros, y acaba en las superficies, cada una de las “partes” conteniendo a las siguientes. Esta idea de composición, pues (y ya me disculparán la excesiva obviedad de lo que estoy diciendo), se presenta como un encadenamiento de sistemas sucesivamente subordinados, en el que todas las partes se corresponden entre sí y cada una con el todo, el cual no se resuelve propiamente “sobre” la tabla, sino al otro lado o más

1. En el número anterior de *Acto*, dedicado a la risa, en un artículo titulado “Distracciones”, del que éste puede considerarse una continuación, me refería al *écharpe* de Delacroix. Pues bien, he aquí lo que puede leerse en Charles Blanc: *L'art dans la parure et dans le vêtement* (1875), pp. 95-96: “Recuerdo a este propósito que uno de nuestros más sabios coloristas, Eugène Delacroix, encontrándose a las puertas de la muerte, recibió la visita de una mujer artista muy próxima a él y que iba a estrechar su mano por última vez. En el momento en que esta dama iba a entrar, Delacroix, con un movimiento involuntario, instintivo, cogió un *écharpe* rojo de China y se lo anudó rápidamente al cuello para corregir la palidez lívida, ya cadavérica, de su rostro, cuya tonalidad, incluso cuando estaba perfectamente sano, era más o menos la de un gitano. El colorista sobrevivía a sí mismo”.

allá de ella, en la historia, en un “ver a través” o perspectiva que conducirá a Alberti, como bien se sabe, a comparar el cuadro con una ventana. La tabla, como superficie material sobre la que se aplica la fina capa de unos pigmentos, disolventes o coagulantes no menos materiales, que huelen, pringan y manchan, desaparece, y esa es, claro está, una de las condiciones, si no la principal, del nuevo estatus intelectual de la pintura. Pero lo que me interesa aquí es que al mismo tiempo que se produce la desaparición de esa superficie material de tabla y pintura –y no sólo de ella, sino hasta de su recuerdo–, en el extremo de las llaves con las que se va encadenando y abriendo la definición albertiana de composición, es la superficie –o las superficies–, precisamente, lo que aparece. Casi que más como llaves que se van abriendo, podríamos imaginar esa sucesión albertiana como una serie de círculos concéntricos, sobre todo si tenemos en cuenta la importancia que da en su tratado al contorno o circunscripción, y más aún si pensamos en las ocasiones en que insiste en que la preocupación de los pintores tiene que centrarse sobre lo visible, es decir, justamente, sobre la superficie. La de los miembros, claro está, no es otra cosa que la piel, superficie por excelencia, fina capa que deja transparentar la carne y las venas. Encuentro, pues, de dos superficies, la de la pintura y la de la piel, en el que la segunda tiene que hacer olvidar a la primera. Ahí es donde se demuestra y reina la habilidad del pintor para imitar lo visible evocando lo invisible: el desmayo del que es síntoma la palidez, o el rubor que provocan unas palpitaciones, o el dolor que se exhibe y revienta en la tumefacción de una herida. Y, en fin, estando el tacto a flor de piel, ¿no querrán los pintores que esté a flor de pintura?

Ya me perdonarán si estoy forzando un tanto o bastante el asunto de la superficie albertiana, pero bastaría echar una ojeada a unas cuantas pinturas antiguas para ver cómo en esa “parte de los miembros” que es la piel, vibran y retiemblan los cuerpos, para sentir ese oxímoron de la profunda superficial fascinación de la pintura por la piel. No lo haremos por ahora, porque lo que me interesa en este momento es otro paso del tratado de la pintura, tan famoso como el que hemos visto, y que se encuentra tan sólo unos párrafos más adelante. Dice Alberti: “Es necesario tener una cierta razón para el tamaño de los cuerpos, para lo que ayuda, al pintar un ser vivo, el tamaño de los huesos, pues éstos, que se tuercen de un modo mínimo, siempre ocupan el mismo sitio. Después es necesario añadir en sus lugares los nervios y los músculos, y luego revestir los huesos y los músculos de carne y piel”.

La simetría de ambos enunciados es admirable. En el primero, Alberti empieza con ese todo articulado que es la historia para acabar en la superficie; en el segundo empieza con ese otro todo articulado que es el esqueleto, para acabar también en la superficie. En ambos casos, pues, implícita o explícitamente, es la piel el lugar de llegada, o, por decirlo más propiamente, y como no podía ser menos, el plano de contacto. En

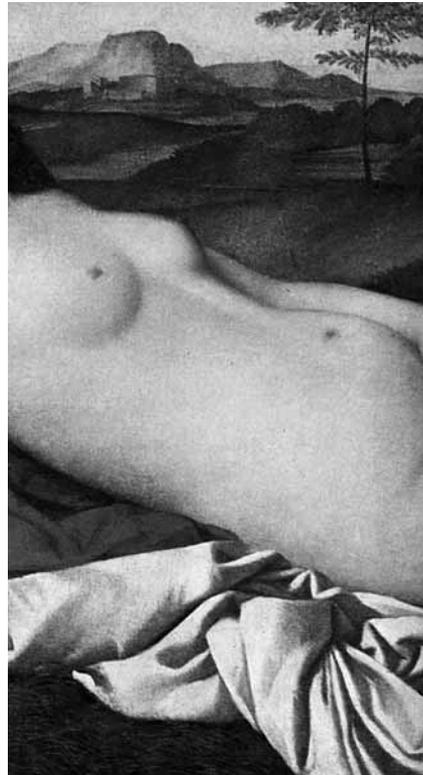
la piel se toca lo que viene del mundo exterior, o de la historia, con lo que viene de dentro, de los huesos. Por eso, cuanto más fina sea la película inerte de la pintura, más viva parecerá la piel representada, y más sensible el toque o tacto entre el mundo que viene de fuera y el que surge de dentro. Y por eso también, la pintura de la piel suele tender a la *brevitas*, a ser capa delgada y delicada, como lo es la piel misma. Bien lo sabían, por ejemplo, los pintores venecianos.

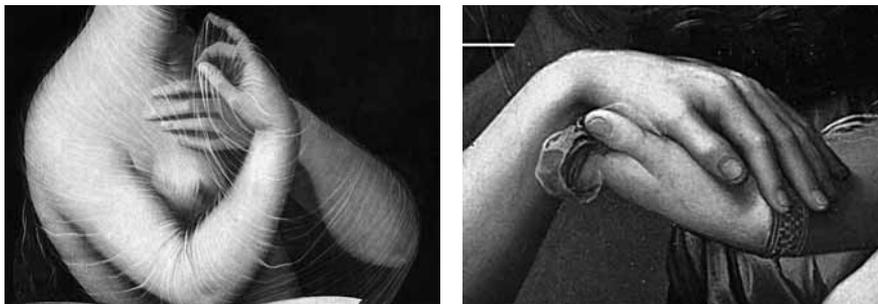
Pero no es de ellos, al menos por ahora, de quienes quisiera hablar. Más bien querría continuar por ese camino de envolvimientos o revestimientos sucesivos que sigue Alberti en su tratado, y que, como bien se sabe, tiene todavía otro estrato, del que aún no hemos dicho nada. Escribe Alberti que “es necesario, para dibujar un hombre vestido, dibujar antes un desnudo al que recubrimos de ropas”. Esa última capa –capa propiamente, en efecto– que son los ropajes, parece concluir el proceso de conformación del cuerpo humano, desde el esqueleto hacia fuera, en dibujo o pintura. Las consideraciones que Alberti hace sobre el ropaje son muy variadas, pero yo me atrevería a resumirlas a partir de dos características opuestas: su peso o su liviandad. Si el ropaje pesa, aunque disfruta de gran autonomía y, esencialmente, sigue las lógicas de su propia gravedad –por ejemplo, esas grandes canaladuras que suelen ser los pliegues de las capas gigantescas a las que la pintura nos tiene acostumbrados–, se adapta a las formas y posiciones del cuerpo, y las revela; pero ese ropaje que pesa también es liviano, y de repente, las mismas capas de densísimos tejidos que vemos caer sobre el cuerpo y arrugarse en el suelo, flotan en nudos y espirales inesperados, ligeras, movidas por el viento más allá de los cuerpos y sobre las cabezas de sus portadores. Peso y liviandad, gravedad y movimiento simultáneos, pues, el ropaje contiene una inercia acartonada y un acartonamiento vivaz, y, al igual que la piel, parece situarse como superficie de contacto entre lo exterior, esos vientos que lo agitan, y lo interior, el cuerpo que lo moldea. Aunque, hablando de pintura, está claro que si bien no opone resistencia al viento y, abandonándose, se deja siempre llevar y enredar por él, sólo a veces y a duras penas acepta dejarse moldear por el cuerpo. La piel, hemos dicho, es la capa delicada en la que la historia y el cuerpo se tocan, fina superficie limítrofe entre las dos, velo o transparencia que enrojece o palidece desde dentro y se amorata o se hiende desde fuera, ambas cosas tal vez al mismo tiempo y por la misma causa –historia y conmoción–, mientras que el ropaje tiende a soltarse y volar, llevado, en efecto, por el viento. Y si la piel es la superficie compleja y diversa en la que entran en contacto dos sistemas articulados, historia y esqueleto, el ropaje, en cambio, es la superficie simple, pura extensión que tiende, sin embargo, a la máxima complicación –nudos, enredos, arrugas, pliegues– sin estructura, vencida por la gravedad –y ahí sigue aún unas leyes– o liberada por el viento –y ahí, pura hinchazón, ya no las sigue. El ropaje, pues, no es la última etapa entre el esqueleto y la historia,

sino que se libra de ambos y, a veces, cuenta otras historias y descubre, más que cubre, otros huesos. La piel soporta el escalofrío de lo visual táctil, mientras que el ropaje, aunque lo táctil se muestra en él constantemente –y hay que ver esas sedas, esos terciopelos o esas gasas en pintura– acaba alejándose, llevado por el viento en una forma encrepada que para el tacto es una pérdida, un enredo inalcanzable e impalpable.

La piel es lisa y en una ínfima transparencia temblorosa hace que toquemos con los ojos la vida que se levanta desde un interior caliente; el ropaje se pliega y enreda infinitamente, cae en grandes canaladuras o gira en gigantescos bucles, obligado por la necesidad o arrastrado por la violencia de los agentes exteriores, que pueden ser incómodos y fríos, como el viento. Consecuentemente, la pintura se alisa o se abrevia en la piel, como película, como ya hemos dicho, y, en cambio, se despliega en el pliegue del ropaje como pintura, como capa más gruesa en la pesada capa, como pincelada y materia. La pintura se calma en la piel, y en la ropa se agita.

Qué impresionante, por ejemplo, esa *Venus Dormida*, sea Giorgione o Tiziano su autor. La pintura se duerme, según la bella expresión de Daniel Arasse, quien a su vez la toma de Jean Louis Schefer, en la piel suave y tersa de la mujer dormida, al mismo tiempo que se excita en las simas y crestas del ropaje, paisaje mucho más agreste que el que se ve al fondo. Basta con fijarse en la finísima pintura del terso globo del vientre, que sentimos ya moverse con la lenta cadencia de la respiración, amenazada, justo bajo ella, en la misma vertical del ombligo, por ese nudo autónomo, descarga de arrugas que se enredan apuntando hacia arriba con el violento e imparable ascenso de una erupción de ropaje y de pintura a la vez. O, para cambiar completamente de escenario, y para ver cómo la pintura también se manifiesta como “violencia de pintura” en ropajes no recios, como los de esta *Venus Dormida*, sino bien tenues, y en artistas no señalados por el colorido, como son los venecianos, sino más bien fríos, fijémonos en la “fascinante” –*fascinus* tendrá enfrente–

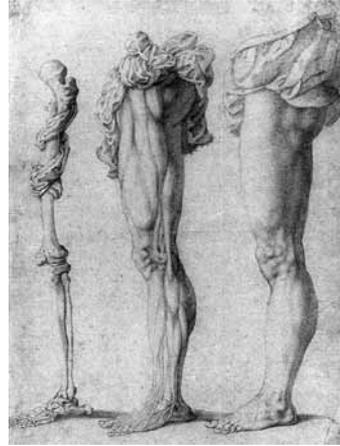




Sabina Popea, obra de algún pintor anónimo de la escuela de Fontainebleau, en esa piel nacarada en la que la pintura se apaga hasta la consunción, superficie extralisa de perfecta perla, envuelta por un velo más que transparente, tejido a su alrededor por una araña –ella es la araña–, que se manifiesta gracias a sus arrugas, o que se deja ver al mismo tiempo como acumulación de tejido y como grafismo de pintura, es decir, al fin y al cabo, como trazo y grosor del pincel que por allí ha pasado. O bien, para acabar con estos ejemplos saltados, fijémonos ahora en otro: las manos de Cristo y la Magdalena en la *Pala Baglioni* de Rafael. Vistosamente, en la mano de ella la pintura se abre- via, rosada y tibia, y en la de él se muere, cerúlea y yerta; pero en el contacto de ambas, en el que “vemos” la sensación del frío cadavérico en nuestro propio tacto, la pintura se excita “en frío”, en las pinceladas-arrugas que anudan y sacuden la gasa gaseosa.

La pintura de Giorgione y la de Rafael son absolutamente contemporáneas –1507, 1508...–, y *Popea*, más exagerada y, desde luego, menos pintura –casi un ejemplo literario–, algo posterior, pero lo que he querido es demostrar que no importa la reciedumbre del tejido para que este muestre su excitación frente a la tranquilidad de la piel. Superficie de lo inesperado frente a superficie de lo articulado, en el tejido la pintura se acalora, mientras que en la piel se enfría, aunque el tejido sea rígido y la piel palpite: en la piel vemos el tacto, y en el tejido sentimos su distracción. La figura fantasmal de la pintura es el oxímoron.

Más o menos contemporáneo de la *Sabina Popea* debe de ser este dibujo de Alessandro Allori, miembro de la Academia Florentina, de la que salió más de uno de los artistas de Fontainebleau. Dibujo académico, en efecto, a pesar de su aspecto turbador, que ilustra el proceso (en origen) albertiano de anatomización del hueso a la piel a través, en este caso, de una pierna izquierda separada del cuerpo. Pero lo que



llama aquí la atención no es propiamente esa carnificación ejemplar, tan evidente y concienzuda, sino ese otro componente que también forma parte del proceso de revestimiento explicado por Alberti, o sea, el ropaje destinado a ocultar el lugar por el que esa pierna ha sido seccionada del resto del cuerpo. El fémur, con su redondeada cabeza, se remata limpio, sin angustias: no hay problema; pero las ingles o las nalgas son otra cosa. Una simple línea del lápiz como contorno superior hubiera sido posible, pero habría significado la descarnificación de esa pierna, su desrealización en favor del signo abstracto del dibujo; también hubiera sido posible representar un corte realista, con sus distintas capas de piel y músculo despegándose, pero ese exceso de carnificación habría supuesto tenérselas que ver con una pierna de veras seccionada, un miembro amputado y, por tanto, fiambre, muerto. Está claro que el proceso de anatomización de Allori pretende mostrarse, al mismo tiempo, como un camino de resurrección o, mejor aún, de progresiva vivificación, y que esa de la derecha quiere ser una pierna viva que, a través del velo de su piel, muestre el esfuerzo del músculo para sostener un peso que da la impresión de ser aún mucho mayor que el del cuerpo que no vemos. En ese juego, el ropaje es esencial. Allori lo representa como una especie de *perizonium*, el lienzo anudado a la cintura de Cristo crucificado, convertido aquí en vendaje “musculoso” destinado a tapar otras vergüenzas, que serán, en todo caso, como vergüenzas del arte, igual de sagradas que aquellas de Cristo. Si nos fijamos en la pierna no tenemos dudas de que se trata siempre de la misma, mostrada en las tres fases de su carnificación artística; pero si lo hacemos en el ropaje, la cosa no está tan clara. Éste, como en tantas otras ocasiones, se ha liberado, ha alcanzado una vida propia en la que resuena la “vida artística” de lo invisible que recubre. Los tres ropajes, en fin, son distintos.

El primero es una venda corta que se enreda en el fémur. El segundo, una ropa elaborada, adornada con un delicado volante de borlitas y muy arrugada, en correspondencia exacta con los surcos de músculos y nervios que remata. El tercero, una tela cortada simplemente, presentada, al contrario de la anterior, en un inicial despliegue o extensión superficial, como la piel que abajo cubre la pierna viva.

La primera venda, la del esqueleto, habrá sido mojada con algún líquido pegajoso o bañada en yeso para alcanzar esa consistencia acartonada que le permite ajustarse en espiral al hueso al que viste, pero no podemos dejar de ver en ese jirón de ropa un jirón de carne o músculo en un hueso no tan pelado y, gracias a su ropaje, especie de brevisíma toga, un hueso antropomórfico, un cuerpo cuellilargo y microcefálico que empieza, como quien dice, a reverdecer por su vestido, tanta es la confianza que Allori siente por la solidez estructural del hueso. La pierna se apoya en el suelo con la verticalidad de su esqueleto y con la tensión de su músculo, expresiones de un orden del mundo que empieza en la gravedad, pero cuanto más aprieta hacia abajo más se abre por arriba ligero el ropaje. Más que moverse libres, los ropajes de Allori parecen abrirse como si fueran la flor que brota del tallo de la pierna, sólidamente clavada en el suelo, o, mejor aún, firmemente enraizada en él. Se diría que de ese miembro en tensión va a brotar el cuerpo entero, que se irá encarnando ante nuestros ojos en un proceso sin duda asombroso de

constante regeneración. Las transformaciones del ropaje en su despliegue son el aviso de ese desarrollo, cuyo final está ya contenido al principio, en la forma antropomórfica de ese estirado fémur togado. Allori, ilustrando tan literalmente el proceso de la “composición” albertiana, ha dibujado lo contrario de un muñón: es el cuerpo y no el miembro lo que falta, porque del miembro sale el cuerpo entero.

Sólo a nosotros nos parece inquietante ese dibujo, imagen rotunda, sin embargo, de un mundo firme y ordenado (al menos en pintura). Esta popular litografía de Guillaume, en cambio, es la imagen mediocre, vulgarísima, de un mundo nebuloso, y no sólo en pintura. Quién podía imaginar que la pierna académica, en su evolución, acabara de este modo, pura su-





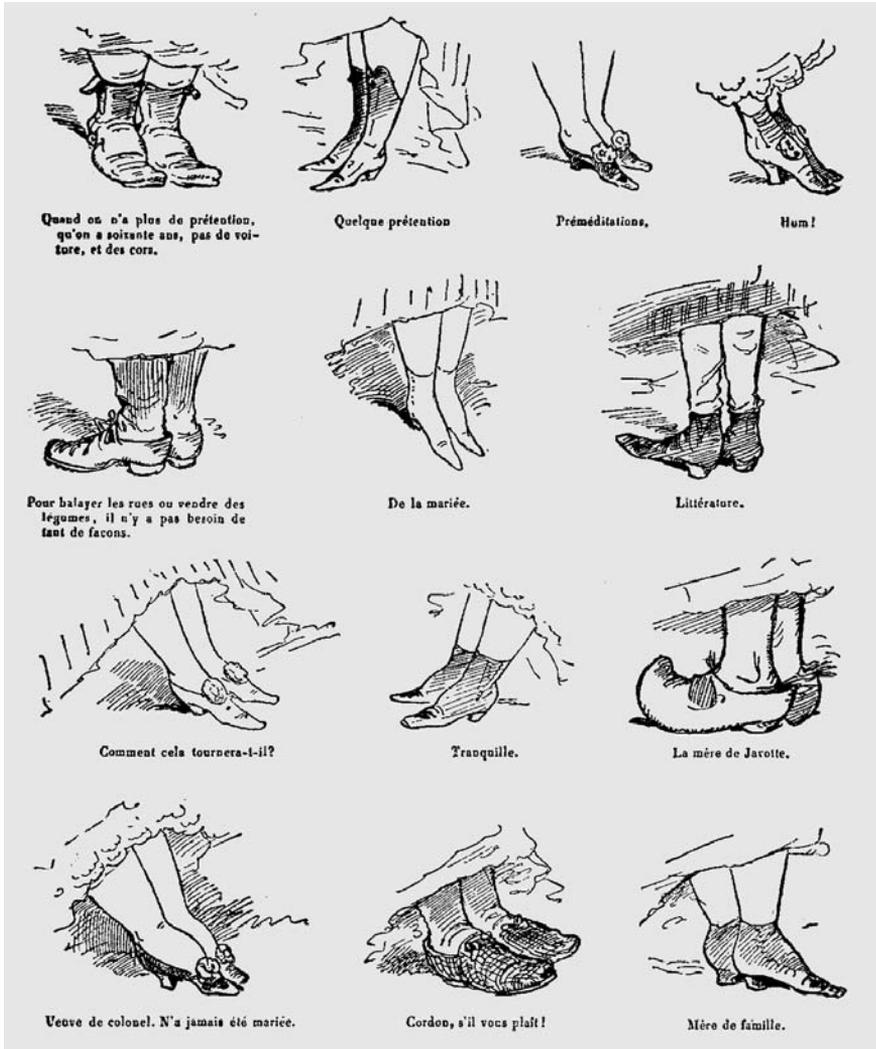
perficie de revolución de media extralisa cortada en redondo, flotante en la luz de un escaparate, sin hueso, sin carne, pero, por decirlo así, exageradamente atrayente, más que llamativa. Allori dibuja por necesidad una pierna viril, hecha de hueso, nervio y músculo, prieta desde dentro gracias a su propia fuerza, que es la de la misma gravedad; la modernidad, en cambio, en el momento de su pírrico triunfo, prefiere la pierna femenina, prieta desde fuera, gracias a la media. De la pierna de Allori brota la flor de Hércules, mientras que la de ese escaparate, pierna cortada de la modernidad, resulta insuperable en su capacidad de reconstruir anatómicamente un cuerpo fantasma. Junto a las tres fases distintas de la pierna de Allori, podríamos poner las infinitas piernas siempre iguales del escaparate de la modernidad, cortadas, como digo, de ella misma. La modernidad, decía Benjamin –y yo no me canso de repetírmelo–, es la época del infierno, el tiempo de lo nuevo como lo siempre igual: nada mejor para comprobarlo que ese miembro amputado de la moda, o de la muerte, que es su Señora. Frente a la pierna en continua regeneración de Allori, que se apoya firme en el suelo y florece en su ropaje, piernas y piernas (femeninas) amputadas que, perfectamente acabadas en todos sus detalles, se deslizan colgantes desde la campana de volantes de faldas y enaguas para rozar ligeramente una silla inestable. Ni hueso, ni nervio, ni músculo: sólo media. Hilo escocés, *bas de soie*. . . Si el sombrero, dicen –y como decía Max Ersnt–, hace al hombre, la media hace a la pierna, aunque no a la mujer. La media no hace “cuerpo” ni “historia”: ornamento de masas o misterio teológico, más allá de ella todo lo sólido se disuelve en el aire.

Bertall, representando en *La comédie de notre temps* a la *petite Nana*, dejó bien indicado qué ocurre con ese miembro en el que los antiguos veían la imagen de la forta-



leza y representaban como una columna. El descoyuntamiento del paso de baile de Nana nos indica varias cosas. En primer lugar, la independencia de ese miembro, la pierna, con respecto al cuerpo: viendo esa postura, nadie sería capaz de reconstruir su articulación; en segundo lugar, su cambio de orientación, en casi perfecta vertical, es cierto, pero mirando hacia arriba, por encima de la cabeza, disparada por un resorte, sin peso; en tercer lugar, cuál es el ropaje que corresponde a esa pierna-fleje: ya no tan sólo la campana de enaguas, sino el cuerpo entero de Nana transformado en volante, en ropa. De la pierna apretada de Allori florecía el ropaje circunspecto del *pe-rizonium*, mientras que ahora, justo al revés, el ropaje de faldas y enaguas de volantes concéntricas en violenta exfoliación, es la flor imponente de la que surge, como una extraña dureza, la pierna desencajada. No hay cuerpo, sino movimiento de ropaje, y no hay pierna, propiamente, sino excrecencia, es decir, producción super-

flua del vestido. Nana echa su cabeza hacia atrás contemplando con sorpresa –aunque sorpresa divertida– eso que ha surgido ahí: esa parte autónoma, inesperada, esa extraña pierna de media independiente, esa ajenidad, esa ortopedia que ya no va con nada, ese miembro –permítanme decirlo así– reificado. ¿Y no es, por cierto, ese miembro lo más precisamente representado en este dibujo? Mientras que la cintura se estiliza gracias al corsé y el cuerpo se expande y disuelve en arrugas y volantes olvidando su anatomía, la pierna, salida de su perno, sostenida por el brazo literalmente como una cosa de quita y pon, se fija a su propia forma –superficie de media de revolución, como ya he dicho–, más erguida que el cuerpo del que acaba de soltarse, parece poder hablar de tú a tú con Nana, y hasta avasallarla. Un dibujo de Willette culmina este proceso que ya no es de composición, sino de desmembración; o, literalmente, lo corona, coronando a la parte independiente, la pierna-media que surge vertical en el centro mismo de la gran corola desplegada del ropaje. El cuerpo del que ese miembro se ha desmembrado ya ni si-



quiera lo vemos, porque, en verdad, no existe: no hay miembro fantasma, sino, en todo caso, cuerpo fantasma. El miembro empieza a rodar por el mundo, independientemente, y todos nosotros, como la Nana de Bertall, nos convertimos en portadores fantasmas de miembros no con vida propia, sino con propia inercia.

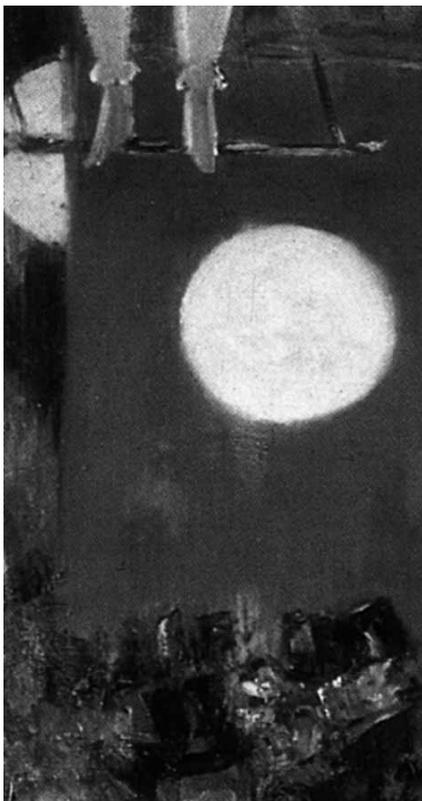
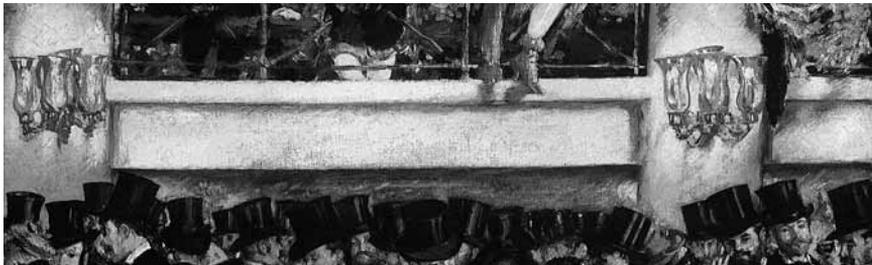
No me extraña que en pleno triunfo de la modernidad los caricaturistas hiciesen feña con la creencia de que la pierna hace a la mujer, o al hombre, que la taxonomía de medias o zapatos, lo puede ser también de caracteres, como si ahí se ocultase aún

el poder de ordenar y comprender el mundo: en verdad, esas bruñidas excrecencias cortadas en redondo de Bac, Bertall, Cham, Renouard o Menut-Alophe, entre tantos, únicas fiadoras posibles de grandes ropajes vacíos, ilustran nada más –y nada menos– que la “forma fantasmagórica” que ha tomado la relación entre los hombres como relación de cosas. Y me extraña aún menos que la imagen de la cortina o del telón que baja y deja a la vista sólo las piernas cortadas de las bailarinas –o de quien sea– se convirtiese en una obsesión de los caricaturistas y de los pintores modernos: el telón del teatro, hoja que baja con suavidad mecánica para cortar nuestra vista, tuercecuellos, es la nueva e invertida guillotina en el lugar en el que sólo pululan los fantasmas, el lugar “poseído” del espectáculo moderno.



Podríamos hablar del famoso *collage* de cartas de visita de Disdéri, *Les jambes de l'opéra*, en el que se anuncian dos cosas. La primera tiene que ver con el corte duplicado de tarjetas y de piernas: el tijeretazo del artista en el cartón de la fotografía no hace sino repetir lo ya establecido, o fijar, por decirlo así, lo último que los ojos han visto antes de la caída de la guillotina; la segunda, con el montaje, que tan sólo se interesa ya por el anonimato y la cantidad, anunciando las futuras piernas de las *roquettes*, idénticas, anónimas, movidas por el mismo resorte, en cuyas rítmicas series Krakauer verá la expresión más ajustada del ornamento de masas. O podríamos hablar, también, de alguno de tantos cuadros de Degas en que la hoja del telón cae recortando cuerpos y dejando regueros de piernas. En este, por ejemplo, todo es cortante también: el bosque, hecho de los planos deslizantes, sin cuerpo, de las bambalinas, y el telón de fondo,

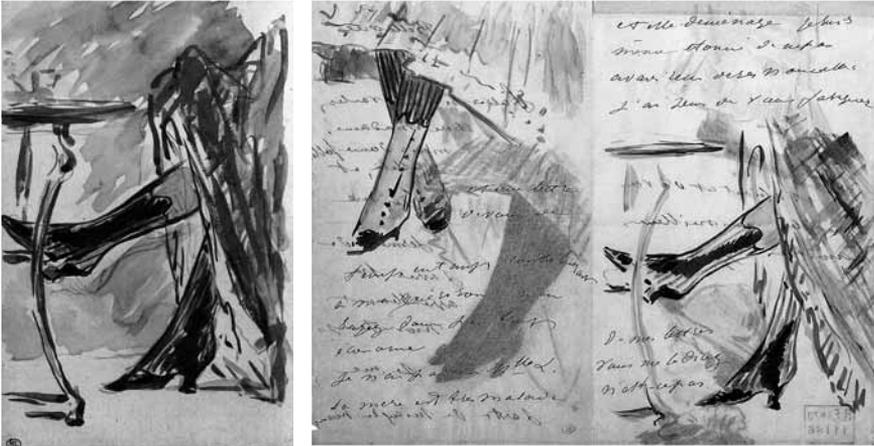




hoja de hojas o cuchilla irisada, que convierte a las faldas de tutú y a las piernas en su propio fleco triple de gasa, trenzaderas y perlitas, y que contra la “historia” y el “cuerpo”, contra el mundo articulado, grita, justamente, ¡telón!

Las piernas-medias seccionadas, sin cuerpo, miembros lanzados al espacio con su propia inercia, restos colgantes del fleco de la moda y de la muerte, anuncios de nuestra conversión en cuerpos fantasmas, en vampiros sin reflejo, aparecen insidiosamente en el descoyuntamiento general del espacio del *Bar del Folies-Bergère* de Manet o, antes, en el demasiado ortogonal *Baile de máscaras en la ópera*. Aunque, en verdad, el baile es más bien de sombreros de copa, friso ondulante o, mejor aún, ola en la que las piernas sueltas, al zambullirse desde la cubierta de las tribunas, no se convierten en cuerpo, sino en disfraz.² Por si acaso, la pierna de

2. Viendo esos densos y ondulantes mares negros de sombreros de copa, y ya que en la nota anterior citaba un párrafo de *L'art dans la parure et dans le vêtement* de Charles Blanc, vean lo que dice en las pp. 129-130: “Nuestros sombreros tubulares, que el lenguaje familiar de los artistas ha desprestigiado tanto, esos sombreros, sin delante ni detrás, sin dirección, sin punto culminante, y en los que el horrible cilindro reniega de la forma esférica de la cabeza humana, son probablemente la última palabra de la barbarie, y no es de extrañar que su uso se extienda hoy al mundo entero, teniendo en cuenta que nada tiene más posibilidades de éxito y permanencia que la fealdad y el absurdo”.



arriba, que cuelga a este lado de la barandilla, prefiere por ahora tan sólo probar con la punta del pie unas aguas, que le parecen demasiado negras. Hay que reconocer que si ahí alguien aún promete algo –por ejemplo, que al cabo de un rato, en una habitación, algunos disfraces caerán y surgirán algunos cuerpos–, es la pintura, y no el cuerpo mismo ni la historia, repudiados ambos por sus miembros. No es el sombrero lo que hace al hombre, que ya se ve, son todos iguales, hombres y sombreros, sino lo que ni se ve ni huele. Tampoco la pintura, claro, que sí se ve y huele, y mucho. Pero ya puestos con Manet y con esas piernas cortadas y voladoras, miembros erráticos de cuerpos fantasmas, cómo no recordar los dibujos de esa famosa carta a Madame Guillemet: las piernas saliendo de las faldas y enaguas se juntan modosamente vestidas con medias negras, se cruzan cuando se relajan, vestidas con medias rayadas, o se cruzan ya descaradamente, se animan y se disparan bajo el velador, buscando algo que de todos modos no vemos, pero que bien podría ser, al fin y al cabo, nada más que los ojos de Manet o su propio deseo. Esos dibujos, en fin, hablan de una pintura galante que sería capaz de restaurar los estados de ánimo, y hasta el cuerpo, gracias a una pierna, una media y un ropaje. Algo, pues, que casi se toca con los dedos, pero que no puede ser, como demuestran esas piernas que se transparentan al otro lado de la hoja y que, como fantasmas, van de un lado a otro sin detenerse en la mitad. Aunque también es verdad que esos fantasmas empapan, y eso ya es algo, y hasta mucho para alguien que ha provocado, ay, tantos oxímoros en sus críticos –culminados por aquella “presencia de ausencia” de Valery o por la subsiguiente “ausencia de vacío” de Bataille. Es decir, por alguien que empapa con pintura, o con su paradoja: película y piel, o media y piel, muerta viva. Así, hasta las

piernas-media se animarían, pero entender algo de eso requiere volver a empezar, y ahora no por el aplicado Allori, sino, para regresar más o menos al mismo sitio –y ya me disculparán los académicos– por aquel loco de Pontormo.

Hablando de pieles y medias, me viene ahora a la cabeza la carta que Pontormo envió a Benedetto Varchi, cónsul de la Academia Florentina, en 1547, en respuesta a su encuesta sobre la superioridad de la pintura o la escultura. Por ejemplo cuando le dice que la importancia de la pintura está en “superar a la naturaleza queriendo dar espíritu a una figura y hacerla parecer viva, y hacerla plana”. En ese magnífico “hacerla plana” se concentra casi todo lo que, malamente, venimos diciendo. ¡Hacerla plana!: la gloria de la pintura, espíritu en *flatland*, está en “parecer viva” en su prisión unidimensional, en estar viva siendo plana, pura superficie muerta viva, película seca de pigmentos y coagulantes y piel tibia y palpitante. Más adelante, Pontormo se lamenta de la inconsistencia material de la pintura –*arte de porre*, de mezclar y poner, al fin y al cabo– frente a la solidez de la escultura, piedra contra el tiempo, y lo hace, como en una interpretación peregrina o repetición deformada del proceso albertiano, sirviéndose de los ropajes como último ejemplo: “Creo que es como en el vestir, que [la escultura] es un paño fino, porque dura más y es más cara, y la pintura paño velludo del infierno, que dura poco y es barato, y que una vez que se le ha arrancado la capa de pelo, no vale para nada”. La imagen de la tela –paño del infierno– gastándose o separándose en capas, metáfora de la fragilidad de la pintura, puede aplicarse a todo lo que hemos ido viendo: la película de pintura desprendiéndose de la tabla como el ropaje desprendiéndose de la piel o como la piel desprendiéndose de la carne. El dolor contenido en esa imagen de capas despegándose, en esa igualación de película, tela y piel arrancadas, no parece extraño en un hipocondríaco como Pontormo, leyendo cuyo diario casi tan sólo nos enteramos de sus dolores de cabeza y de sus cólicos, de lo que come y de lo que caga. Ese cuerpo dolorido, enfermo o enfermo imaginario, tanto da, visceral en todo caso, convulso aparato digestivo, es el que inventa la metáfora del “paño del infierno”, de la tela que se desprende en capas. En algunas de sus pinturas, y en especial en la *Deposición* de Santa Felicità, la tela y la piel se confunden en una sola superficie, super-tersa, de ácidos verdes, azules, pálidos rosas. Algunas capas y túnicas se liberan, y el ropaje caído se arrebujá en un suelo inverosímil, entre las rodillas del ángel, pero no podemos pensar que en el terso tejido-piel que limita los cuerpos pueda operarse una separación, un despegamiento, sin el dolor de lo que se arranca, como decimos vulgarmente, a tiras. Pontormo pinta la maravillosa tela de piel de cebolla que cubría a Ulises –“Una túnica espléndida vi que cubría a tu esposo, como piel de cebolla, tal era de pulida y suave”, dice Ulises de sí mismo a su esposa,



haciéndose pasar por otro— como tela de piel humana, y la tela de piel humana como ínfima película de pintura. Como en una conclusión radical del proceso de recubrimiento albertiano, del esqueleto al ropaje, las pieles y telas de Pontormo se confunden en una pura superficie, “pañó del infierno” que, invirtiéndolo todo, ya no se presenta como proceso articulado o “composición” de partes sucesivas que pueden desconstruirse en sentido inverso con la misma limpieza analítica —de la historia a los huesos—, sino que evoca indefectiblemente un desollamiento: quien se desvista, se arrancará la piel. Pontormo, el artista hipocondríaco del cuerpo de vísceras doloridas, embute los cuerpos de sus personajes en una media tensa, tersa superficie, piel de cebolla bruñida hecha de finísimas capas de ropaje, piel y pintura. Los personajes de la *Deposición* son marsias o bartolomé en potencia.

No mucho antes de que Pontormo hiciera esa extraña consideración sobre las pieles que se despegan de la “piel del diablo”, otro hipocondríaco paisano suyo, Miguel Ángel, concluía su *Juicio Universal*. Como es bien conocido, en el San Bartolomé del *Juicio Universal* Miguel Ángel se autorretrató en el pellejo que el santo alza en su mano. En esa hora final, el artista no se presenta ante Dios desnudo, como de hecho van todos los demás y parecería requerir la modestia, aunque tampoco ves-



tido, sino como piel quitada: despellejado por desvestido. El artista se ha quitado su piel como quien se desviste de ella: ¿es que no piensa resucitar? Ahí está su piel, en efecto, que se ha salvado, pero salvar el pellejo en el día de la resurrección de la carne, es, sin duda, quedarse corto. Junto a las magníficas anatomías de Cristo o de San Sebastián, del propio Bartolomé y hasta de los demonios, ¿dónde están los huesos y los músculos que deberían rellenar, en ese día final, justamente, la piel del artista? En el *Juicio Universal* Miguel Ángel se ha dejado la piel, porque está probablemente pensando como Pontormo en lo que vale la pintura: dejarse la piel para dejar la vida en la película, o confundir piel, tela y pintura. En un famoso soneto de los años en que pintaba el techo de la Sixtina –aquel que está acompañado de un hombre alargando brazo y cuerpo para pintar una figura, o un monigote, en el techo–, Miguel Ángel ya se había descrito en forma de cuerpo plegado y tendido a la vez, como un cuero o una tela –“La barba al cielo, e la memoria sento / in sullo scrigno...”–, o como un pellejo estirado por una punta y arrugado por otra –“Dinanzi si m’allunga la corteccia / e per piegarsi adietro si ragroppa”–, o, en fin, como la superficie a la que la pintura va a parar definitivamente, por gravedad: “E’l pannel sopra’l viso tuttavia / me’l fa, gocciando, un ricco pavimento”. Piel cuero, piel corteza, piel pavimento, piel película de pintura, superficies de un cuerpo su-

friente. Piel en venta, como la de Cristo en otro soneto un poco posterior –“poscia qu’a Roma li vendon la pelle”–, en el que el artista-Cristo se siente a merced de un Papa-Medusa, señalado, como no podía ser menos, por la metonimia de su capa –“può quel nel manto che Medusa in Mauro”– de manera que primero está la piel, que se vende, y luego, en perfecta secuencia, el ropaje, que envuelve el cuerpo del poder, cuyo privilegio es el terror. O piel, en fin, en la vejez, saco de vísceras y piedras, en un terrible poema sólo un poco posterior al autorretrato en pellejo de San Bartolomé, cuyo recorrido por el cuerpo, de dentro a fuera, concluye también, con

terrible desesperación, en los ropajes hechos jirones del artista-espantapájaros: “Io tengo un calabron in un orciuolo, / in un sacco di cuoio ossa e capestri, / tre pilole di pesce in un bocciuolo. / ...i denti come tasti di stormento / ca'l moto lor la voce suonni e resti. / La faccia mia ha forma di spavento; / i panni da cacciar, senza altro telo, / dal seme senza pioggia i corbi al vento”, que, con su permiso, traduciré así: “Mi cabeza es una tinaja donde zumba un abejorro; mi cuerpo un saco de cuero lleno de huesos y nervios, y la vesícula una ampolla con tres piedras. Los dientes como teclas de un instrumento que se mueven para que la voz se escape o se quede. Mi rostro es la figura del espanto. Mis vestidos ahuyentarían a los cuervos en un campo recién sembrado sin necesidad de agitar otras telas”.

Tinaja-abejorro; saco-huesos; ampolla-piedras; teclas- boca...: las figuras de ese autorretrato –y otras que no les he leído– se basan en la imagen del contenedor en cuyo amplio interior vacío ruedan sueltas algunas cosas que, en general, deberían estar bien sujetas, incluso componerse y articularse, y hasta dar forma, como estructura, al contenedor mismo. Pero eso aquí ya no ocurre: por un lado, piezas sueltas rodantes, por otro una superficie y, en medio, sólo aire. El mundo está hueco, y lo que circula por ese hueco, no tiene muy buena salida: “se la non esce per l'uscio di sotto, / per bocca il fiato apen' uscir può fore”. Como Pontormo, Miguel Ángel ve el cuerpo como un tubo digestivo, pero con los agujeros cerrados. La constante diarrea de Pontormo es estreñimiento del alma en Miguel Ángel, quien, más trágicamente aún que su compatriota –y quiero recordar que Pontormo está escribiendo la carta a Varchi más o menos al mismo tiempo en que Miguel Ángel está escribiendo este poema: 1547-48–, se concentra en la piel-saco, bolsa de cuero que contiene un cuerpo dolorido: no está de más señalar la metátesis que en su poema sufre la palabra “strumento”, convertida en “stormento”. En Miguel Ángel, la impresión es la de que algo se va quedando grande a medida que el cuerpo va adelgazándose, consumiéndose, desapareciendo, y al final, sobre el pellejo arrugado se deshace el espantoso ropaje hecho jirones de un monigote, de uno de sus tristes “bambocci”. Algo sobra, la piel, pero justamente lo que sobra es lo que queda, pellejo o rebujo. Pero, ¿no irá a parar todo eso a la superficie de la pintura, a su hoja más fina? Acaba Miguel Ángel diciendo: “Mie scombiccheri, a' cembali, a' cartoci, / agli osti, a' cessi, a' chiassi son condotte”, algo así como: “Mis garabatos sólo sirven para envolver paquetes y hacer cucuruchos, y para limpiarse en las hosterías, las letrinas y los prostíbulos”. Qué cierto es que el arte moderno no nació en la academia, ni siquiera en la Florentina, sino en un prostíbulo, aunque no voy a meterme ahora en las negras sombras de *Olimpia*, sombras en las que las nodrizas negras espantan a los fantasmas, como los jirones de Miguel Ángel espantan a los negros cuervos. Más bien

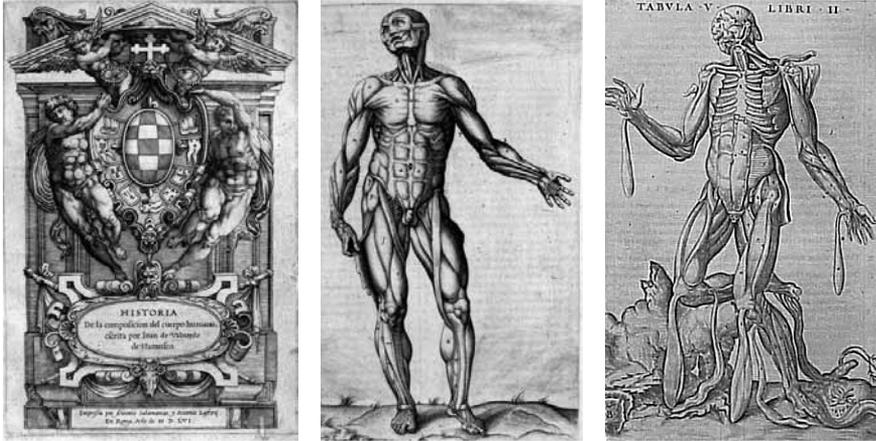


fijémonos en como se impone de nuevo la imagen del envoltorio: para eso, para envolver, sirven los dibujos de Miguel Ángel, como él nos dice; para envolver o para pintar, claro, aunque sea con el culo. Arte y mierda, he ahí otro tema – “I’ ho’ mparrato a conoscer l’ orina”, dice Miguel Ángel–, aunque a ese, de verdad, ya no creo que lleguemos, al menos por hoy.

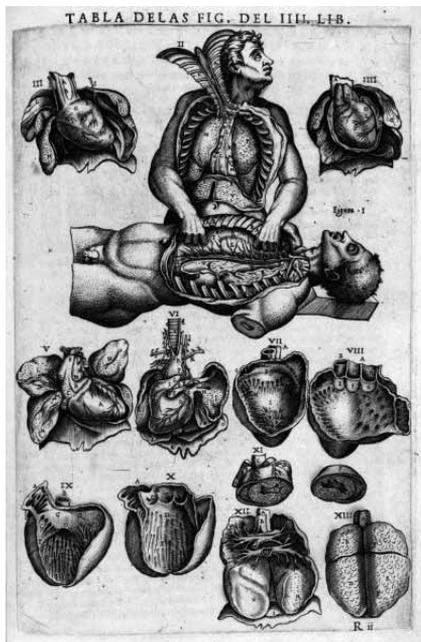
El ropaje se hace jirones al viento, la piel se destensa en pellejo, el papel de dibujar se enrolla como una papelina, pero eso es lo que queda: jirones, pellejos, papeles arrugados. En el *Juicio Universal*, lo que San Bartolomé sostiene en su mano no es el pellejo de su martirio, sino el del artista, exhibido como un trofeo de un martirio, por lo que vemos, no menos cruento. Los griegos llamaban *sarkasmo* a la piel arrancada al enemigo muerto que lucían en sus hombros o en sus escudos. Que en la hora final Miguel Ángel haya querido exhibir su pellejo de este modo, bien puede ser calificado así, como dolorosa ironía: pellejo propio, pintado por uno mismo y exhibido (en pintura) por un testaferro. Así es la obra: pintar(se) es desollar(se).³

Piel de cebolla, representada como el propio vestido pero descrita por “otro”. ¡Cuántos cuerpos desollándose en las hermosas posturas de la historia del arte! Estas son las *attitudine* con las que se exhibe y contempla el proceso de desnuda-

3. A propósito de todo esto hay que recordar el famoso poema de amor tal vez dedicado a Cavalieri en el que Miguel Ángel se arranca, como una serpiente, el “despojo muerto”, la “hirsuta piel”: “Cosi volesse al mie signor mie fato / Vestir suo viva di mie morta spoglia / Che, come serpe al sasso si discoglia / Pur per morte potria cangiar mie stato. / O fussi sol la mie irsuta pelle / Che, del suo pel con testa, fa tal gonna / Che con ventura stringe sì bel seno...”



miento de piel-vestido-pintura: el dulce *contraposto* de Antinoo se tensa y agarrota cuando contempla pensativo las haldetas levantadas de su último vestido, mientras que la Venus Callypigina nos mira provocativa, pero ya no alza su túnica, sino, más adentro, sus pieles y membranas. Aunque, si de *sarkasmo* se trata, cuál mayor que el de Apolo, él que había hecho despellejar a Marsias, exhibiendo su propio pellejo. Y aún doble *sarkasmo* si tenemos en cuenta que muchos atribuyen las láminas de *La Historia de la composición del cuerpo humano* de Juan de Valverde –publicada su primera edición en 1561– a Gaspar Becerra, de quien contemporáneos como Juan de Arfe decían que “trajo de Italia la manera que ahora está más introducida entre los más artifices, que es las figuras compuestas, de más carne...”, es decir, más plásticas, o miguelangelescas. Los tenantes de la portada del libro de Valverde son, en efecto, figuras de mucha carne, tan atléticas que se diría que caen en el error, criticado ya por Alberti, de haber olvidado cubrir los músculos. Sin embargo, por un lado, los ropajes parecen desprenderse del cuerpo como telas muy finas y arrugadas, plisadas o fruncidas, animadas por el movimiento, mientras que, por otro, las pieles que aquí faltan, irán apareciendo en las láminas interiores, exfoliándose al mismo tiempo que el libro se deshoja, pero, al contrario de los ropajes, en una caída o un desprendimiento lentísimo, lánguido. Suplicantes, un Antinoo, otro, despega la corteza de su calzón muscular y un San Jerónimo penitente levanta los ojos al cielo al mismo tiempo que sus músculos cuelgan como grandes gotas de carne vencidas por la gravedad. Resignadas, a una de las figuras de esta extraña Pietà se le ha disparado el esternón como si fuera una pechera almidonada, mientras que sin querer



mirar hurga con sus manos en las entrañas de la otra, no menos confusas que las suyas mismas. Confusas entrañas, en efecto. ¿Dónde está aquí el orden del cuerpo humano? Con razón Alberti no hablaba de entrañas en su proceso de composición, sino tan sólo de huesos, músculos y piel, es decir, de estructura, masa y superficie. Hurgando en la anatomía del cuerpo humano, al final la forma se distrae y se pierde: los huesos no sostienen las entrañas, ni la piel las contiene, ni siquiera una coraza, ese caparazón a través del cual vemos el gran revoltijo intestinal, informe por antonomasia, y casi siempre molesto. Según la teoría albertiana, y de ella en adelante, todas las partes del cuerpo humano se corresponden entre sí y cada una con el todo en una bella proporción; ahora bien, deberíamos añadir, siempre y cuando el cuerpo humano esté hecho de huesos, músculos y piel. ¿A qué todo podría recordar o remitir ese tubo enredado que Gaspar Becerra ha dejado a un lado, como un rebujo, ya no de ropaje que cubre, sino de casquería que rellena? Ya no hay esqueleto, ni músculo, ni piel que pueda contener el empuje informe de la carnicería de la que es capaz el arte. De ahí esa coraza, como si ya no hubiese otro remedio que poner un dique al cuerpo: lo duro por fuera. No puedo evitar pensar en lo que dijo Degas sobre la pintura *pompier*, que todo en ella es de acero, menos las corazas, y preguntarme: ¿cuándo empezó a ser todo de acero?

Como le sucede a cualquiera, también a los artistas el mucho saber les conduce a la melancolía. Definitivamente, ya se me acaba el tiempo de esta conferencia. Habría querido yo ahora explicar de qué modo y por qué las vísceras se arrebujan en el suelo como los ropajes. Habríamos visto algunos caníbales de Goya desnudando a sus víctimas, desollándolas, y dejando allí, extrañamente equivalentes, piel y ropajes. Habríamos visto la historia de Marsias en la historia del guante, que se inicia tal vez con algún guante de Tiziano y llega hasta Delacroix o Manet o... Habríamos visto el nacimiento del ectoplasma del ropaje en los autorretratos de Ingres, y la conversión de sus retratadas en sarcásticos pellejos. Habríamos visto a Thomas Mann llegar hasta los huesos de Clawdia en las placas de rayos x de *La Montaña Mágica*, y al propio Thomas Mann preguntarse por esos ropajes modernos que excretan algunos ectoplasmas... Habríamos, habríamos... Pero, ¿he dicho un guante de Tiziano? Quedémonos más bien con este otro para acabar: piel de gamuza, piel de la piel, piel desnudada, arrancada y exhibida por el dedil con un "inmortal abandono", el mismo con el que ha sido tan maravillosamente pintada, del *Don Carlos* de Velázquez, asombroso fantasma. ¡Ay, por aquí debería haber empezado, pero, ahora sí, será para otro día!

