

## PIEL, DE LA PINTURA

Si de verdad fuéramos ciegos tendríamos una pequeña ventaja a la hora de comprender ciertas particularidades que ha ofrecido desde siempre la pintura. Porque bastaría con pasar (con cuidadoso respeto) un dedo por encima de su piel para que apareciera de golpe en nuestro interior todo un mundo desconocido de caminos poco visibles, pero no por ello menos evidentes: se trata de sutiles recorridos, especie de palimpsestos «grafológicos» de ida y de vuelta que fueron trazados, una y otra vez, por la mano del pintor sobre su superficie; huellas perdidas y ruidosas de dedos o señales abultadas que explican hasta qué punto su materia está hecha finalmente de un tejido táctil, sensual. Por debajo de su cuero delgado y resistente todavía circula la sangre, palpitan los músculos, todavía se defiende su sustancia áptica, paradójicamente tan poco retiniana. No hay engaño, hace tanto tiempo que los pájaros no se posan ya en los cuadros que hemos terminado por olvidar la moraleja de la leyenda.

Tal vez, si nuestro universo fuera plano, como en una hipotética e imposible «Planilandia» utópica y literaria, entenderíamos mejor este concepto. En este caso, es decir, si las cosas tuvieran única y suficientemente dos dimensiones espaciales limitadas no estaríamos tan preocupados por la búsqueda de profundidad que tanto nos ha atormentado y confundido a lo largo de la historia. «Item perspectiva», «mirar a través de», también señala la posibilidad de perforar una sustancia que, por definición, siempre resultó transparente, a la par que blanda y fácil de impresionar. Entonces, sólo entonces, entenderíamos y llegaríamos a apreciar mejor la belleza que habita, agazapada y oculta, en gran parte de las superficies de las cosas que nos rodean. Cuando, finalmente, alguien termine por escribir su verdadera historia tendrá forzosamente que hablar con calma de todo esto.

Los pintores siempre se han ocupado desde un principio por la piel de la pintura; por llegar a salvar incluso su propia piel, a veces, o por mudarla y cambiarla como si se tratase de una camisa de serpiente. Uno de los más famosos odiaba maniáticamente a las personas que llegaban a rozarle; no estaba loco, sólo cuidaba la integridad de su tesoro más preciado. Todas las alquímicas operaciones (agresivas en más de una ocasión) a las que suelen someter los pintores la capa externa de sus cuadros así lo prueban. Su búsqueda de una textura adecuada, de un medio útil que canalice en superficie sus complejas necesidades apunta en la misma dirección. No basta

simplemente con quemar y trasmutar, arañar o raspar su epitelio; tampoco es suficiente acumular sobre el mismo «cargas» de materia tan pesadas como costras o recurrir a establecer inteligentes y antiguas veladuras «secas»; es necesario reconocer una intención oculta en todo ello.

Lo que se pretende con las operaciones en la superficie de la pintura no es, ni más ni menos, que señalar un orden creado a base de pequeñas acumulaciones sucesivas. Aquél que no sepa mirar un cuadro de este modo se está perdiendo un mundo plegado e invisible, formado por la superposición ordenada de multitud de capas ligerísimas sobre un soporte a veces absorbente. El resultado compone finalmente un verdadero tejido teñido y poroso, una especie de comida bien preparada y, en ocasiones, dulce. No un simple maquillaje que camufla y matiza la realidad compitiendo por simpatía con ella, más bien se trata de una mejora artificial y con esfuerzo de lo que la naturaleza opera a diario sin que lo notemos.

La simetría no es una simple cuestión monótona de figuras repetidas. La simetría afecta, necesariamente, a un mundo invisible y equidistante que aparece ante nuestros ojos asombrados, como Narciso, cuando se rompe en mil pedazos al asomarse en el espejo acuático. Lo que no alcanzamos a ver tiene que ser igual, idénticamente igual habría que decir, que lo que vemos habitualmente. Sólo su dirección es distinta. Siempre estuve convencido, en este sentido, de que la textura de un objeto se tenía que parecer, de algún modo, como en un velo, a la materia que protegía (al tiempo que revelaba) en su interior; porque permite que respire por su medio y facilita cierta comunicación externa y aireada de sus espíritus. Los críticos de Rembrandt poco o nada entendían en su obra; miopes, acercaban demasiado la nariz a sus pinturas tratando de comprender el significado de sus «borrones» (como antes se decía), o imaginaban que sus realces eran simplemente «repoussoirs» de polvo que «mataban» los efectos luminosos. Nunca entendieron que se trataba, fundamentalmente, de un «truco» ejemplar para atrapar miradas inteligentes de espectadores que lo merecieran.

La pintura es siempre una herida abierta por la que supuran vehículos invisibles. Trasmutarlos es buena cosa, para impedir nuestro envenenamiento, pero taponarlos con maquillaje nunca resultó una buena solución.