

LA MANO DEL PINTOR Y LAS BELLAS MATERIAS

Nel Rodríguez Rial

Universidade de Santiago de Compostela, España
josemanuel.rodriguez@usc.es

1. La mano, depositaria de la vieja ciencia hermenéutica de las cosas

Tal vez los dioses nos hayan dado un solo cerebro y dos manos para proyectar y pensar menos y hacer mucho más. Ya el sabio Anaxágoras había dicho que la grandeza y superioridad del hombre se debía a la habilidad y al esfuerzo de sus dos humildes manos.

La mano del pintor (como la del músico o del escultor) es una mano hacendosa, una mano sabia y una mano lúdica, hija a un tiempo del *homo faber*, del *homo sapiens* y del *homo ludens*. El artista es hijo directo de estos primitivos hombres y de algún otro más, como pudiera ser el *homo habilis*, que ha educado ya la mano y, a su vez ha sido educado por ella; mano que ha inventado el útil y, sobre todo, útil que ha desarrollado y potenciado la mano, pues es el nuevo útil quien impone nuevas exigencias mecánicas y posturales a la mano, nuevas habilidades y destrezas; y es la mano quien previamente inventa la forma y solicita el concurso del instrumento, para aprovechar después todas las posibilidades y virtualidades prácticas, creadoras y expresivas que el instrumento guarda y oculta en su seno.

Creo que es esta *sabiduría manual* sobre las materias terrestres la que mejor testimonia la naturaleza ya racional de los primeros homínidos. El primate ha devenido humano cuando ha alcanzado a desarrollar el poder de la *téchne*: ha transformado su cuerpo animal y ha acrecentado su cerebro,

haciendo trabajar a su mano. Así como ésta se ha ido adaptando al cuerpo de los útiles —la mano inventora del violín, carecía inicialmente de la destreza para tocarlo—, a su vez, los nuevos útiles o instrumentos no hacían sino exigir nuevas destrezas, desarrollar fuerzas y poderes del cuerpo y de la mano y, derivadamente, del espíritu: inventado el pincel, la flauta o el violín, no sólo el cuerpo y la mano tenían nuevos instrumentos de los que servirse, sino que también el espíritu había encontrado nuevos aliados a través de los cuales crear, expresarse y enriquecerse. Es, pues, hurgando en lo que llamaré la secreta *teleología técnica* de la mano —en sus finalidades prácticas, en sus poderes y destrezas— donde debiéramos buscar el origen de toda la mutación mental y espiritual del hombre, de toda habilidad productora, desde la creación del hacha o del arco, pasando por la elaboración de los pigmentos y colores, la invención de la máquina de escribir o del avión, hasta llegar hoy a los minúsculos pero potentes microchips.

Posibilidades prácticas de la mano y de las materias terrestres, pero también posibilidades *significantes*, estéticas y expresivas, que entran dentro de la economía de lo superfluo. En efecto, el trabajo artístico es lujurioso, pertenece a la categoría del “lujo”, del *luxus*: de lo ostentoso, lo excesivo, lo suntuoso. La vida animal se manifiesta ya humana cuando se convierte en lujuriosa, cuando crea más de lo necesario para su estricto mantenimiento biológico. El arte es, ciertamente, una cosa superflua dentro de la economía general de la vida, pero habré de proclamar con el Voltaire de *Le Mondain*: “*Le superflu, chose très nécessaire!*”.

Hablemos de esa mano del hombre que vivió y que vive con intensidad la presencia del mundo, de esa mano que ha ido hermanando durante siglos y siglos nuestro cuerpo sentiente y moviente con el cuerpo sensible de las materias, de los instrumentos y de las cosas que resisten a nuestra voluntad y a nuestros esfuerzos, pero que también siempre acaban por convertirse, a la larga, en la *meta teleológica* casi exclusiva de nuestros deseos, necesidades y sueños: ¡ah, cuánto daría por disponer de un papel de arroz, por tener un buen pincel chino entre los dedos, por esculpir en mármol de Carrara, por encarnar el personaje de Hamlet, por tener en mis manos un Stradivarius!

Sí, es la mano quien ha civilizado filogenética y ontogenéticamente a nuestro cuerpo salvaje, como es ella quien tuvo y todavía tiene y retiene el maravilloso poder de domesticar y adiestrar también a los animales y bestias del campo. Durante siglos y siglos, con cuidada paciencia, la mano ha ido trabajando las materias del mundo y, sin saberlo, ha ido también trasmutando la materia del propio cuerpo para que en ella venga a habitar feliz el espíritu. *Humanizar a su dueño ha sido la primera tarea artística de la mano*. Es ella quien ha hecho del *homo* una bella obra de arte, quien ha espiritualizado al cuerpo, quien, a través del hacer y del trabajo reiterados, le ha permitido a éste que adquiera y habitualice casi todas sus artes, sus habilidades, sabidurías y conocimientos, incluidos los del pintar. Como ha escrito Henri Focillon, “me parece ver al hombre antiguo respirar el mundo por las manos, tender los dedos para construir con ellos una red con que capturar lo imponderable”¹.

Ciertamente, la mano del hombre ha deseado desde siempre capturar lo imponderable, palpar el alma de las materias, entrar en esa intimidad con los elementos primordiales de la *physis* —la tierra, el aire, el agua, el fuego—, que sólo revelan sus secretas propiedades cuando se los manipula, cuando se trabaja estos cuatro proto-elementos *a fondo*. Aquí, en el seno mismo de esta *manipulación material*, germina y se desarrolla la *imaginación material* del animal humano, ese poder de explorar y de hacer explotar “lo posible”, lo “irreal” en el seno mismo de lo real; de entrar en el cuerpo y en el alma de los “bellos sólidos y las bellas materias” para que, a través del juego erótico, lúdico y catártico de las manos, se hagan patentes no sólo sus utilidades ocultas, sino sobre todo se alumbren, a través del quehacer artístico de la mano, las propiedades significantes, los mundos expresivos que tales materias llevan secretamente guardados en su vientre. ¡Cuántas alegrías digitales no se experimentan al explorarlas y trabajarlas!

Tal vez en la mano, más que en el ojo, se haya decantado un saber sobre la materia imponderable del cosmos, una verdadera *hermenéutica so-*

¹ Henri Focillon, *La vida de las formas y Elogio de la mano*, Madrid, Xarait Ediciones, 1983, p. 73.

mática sobre el mundo acumulada por el hombre desde el fondo de los siglos. *La mano conoce las materias y las cosas sin necesidad de pensarlas*. Por ello el pintar de la mano no es tan sólo un *modus operandi* con las materias, sino también y sobre todo un *modus cogitandi* de nuestro cuerpo sobre ellas. Puede que no conozcamos de verdad una cosa hasta que no la hayamos manipulado, dibujado o pintado.

El *saber* de la mano sólo se adquiere en el *hacer* de la mano. Aquí la *praxis* es también —como en el resto de la vida— el camino privilegiado para la *gnosis*, para el conocimiento. Uno sólo se hace pintor pintando, como se hace violinista, tocando. Pues la mano nace, como el cuerpo, salvaje y sólo se la domestica y educa tras un largo periodo de enseñanza y paciente ejercicio. El buen pintor, como el buen intérprete, es el que se siente cómodo en el manejo de los instrumentos y de los materiales con los que trabaja. Comodidad y libertad del pintor o del músico que se experimentan sólo cuando aquél se olvida de que tiene un pincel entre los dedos o éste un violín entre las manos.

Casi todos los saberes sobre el mundo y todas las habilidades del hombre pertenecen a la mano. Tal vez por eso a la mano derecha, depositaria casi siempre de esta *ciencia hermenéutica de las cosas*, se le llama en algunas lenguas latinas la mano "*diestra*". Una mano que, para ser diestra, hábil y virtuosa, ha de naturalizarse, es decir, ha de obrar con la libertad y espontaneidad con que obra la Naturaleza. Y en nuestro caso, la mano del pintor (como la del músico, la del escultor o el cuerpo del danzarín o del actor) se naturaliza, paradójicamente, cultivándose, es decir, a través del ejercicio continuado del pintar. Mas, a veces, el excesivo cultivo de la mano crea vicios; entonces el artista, como vamos a ver, se "amanera", de ahí que a veces sea bueno *desaprender* para mejor hacer, a fin de conquistar de nuevo para la mano una libertad salvaje y primitiva. Fue Picasso quien dijo "Yo antes dibujaba como Rafael, pero me llevó una vida entera aprender a dibujar como un niño". En el arte, sucede como en la vida: que a veces necesitamos dejar de ser —perezosos, vanidosos, orgullosos...—, para mejor ser.

Tanta importancia y protagonismo cobra la mano en el pintar, que al *estilo* del pintor también se le conoce con la palabra "*la manera*". Este vocablo procede del adjetivo latino "*manuarius*", que significa "manual", "de mano", "manejable", que, a su vez, derivan del sustantivo latino "*manus*", "mano". La *manera* define, pues, el estilo del pintor y su obra, es su seña de identidad. La mano de cada pintor (como la del músico) se mueve de un modo peculiar, se expresa de una *manera* única e irrepetible, siguiendo los ritmos y movimientos propios de su soma y psique, dejándose llevar por los impulsos de la *energeia* vital y emocional que fluye a través de la sensible y espiritualizada carne de su cuerpo.

Mano arraigada al conjunto del cuerpo operante, moviente y expresante; formando —como dice Husserl en *Ideas II*— una *unidad físico-estesiológica*² con él, sometida también a la lógica interna que impone el "*esquema corporal*". Éste es la *forma* u *horma* interior, la estructura o *Gestalt* subyacente que expresa la unidad profunda de la psique y el soma; una estructura y unidad que obran pasivamente desde dentro en todas las operaciones y funciones del cuerpo y de la mano, que las sintetiza y aúna, confiriéndole a cada cuerpo y mano un *modus operandi*, un *estilo* de comportamiento expresivo único e irrepetible. *Esquema corporal* que es, pues, el fundamento trascendental de que la gestualidad de la mano, cuando escribe, firma o pinta, sea distinta en cada uno de nosotros y nunca pueda ser igual o coincidente con la de otra mujer u hombre.

2. El pincel, sismógrafo del alma

Las dimensiones y valores de lo visible que el lienzo ofrece al ojo son indisociables de del eco afectivo-kinestésico que lo visible o lo imaginable despiertan en la carne sentiente, afectante y moviente del pintor. Eso es pintar: expresar corporal y cinéticamente sobre la tela los múltiples ecos que lo sensible-visible produce en ese clave bien temperado que debe ser el

² Vid. Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution* (edición de Marly Biemel), Den Haag, Martinus Nijhoff, 1952, pp. 155s. Traducción al castellano: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, México, U.N.A.M., 1997, p. 195 (traducción de Antonio Zirión).

cuerpo del artista. Lo visible o lo imaginable, lo visto en el mundo o lo fantaseado por el yo, han de pasar necesariamente a través de ese *médium* que es mi cuerpo para devenir mundo pictórico en el lienzo.

Que “el pintor —como dijo Paul Valéry— aporte su cuerpo”³ parece algo trivial: un ser sin cuerpo sería incapaz de mantener en la mano el pincel, la brocha, los palos o el instrumento que fuere, y depositar los colores, papeles, trapos, polvo de mármol o cualquier otro material sobre el lienzo, la tabla o el soporte que eligiere.

La *manera*, el *estilo* de un pintor, están íntimamente unidos tanto al modo en cómo maneja el pincel, la brocha, el palo o cualquier otro instrumento del que pueda servirse para pintar, como al modo en cómo se expresa con ellos. Un estilo es una cierta desviación respecto del lenguaje común, del vocabulario que todos usan. Pero la obra no es sólo el estilo. Cuando el estilo o la manera se hacen hegemónicos en el lienzo, cuando el gesto se hincha tanto que se convierte en una mera gesticulación, decimos tanto del artista como de la obra que se han “amanerado”. La muerte del artista llega cuando la imaginación creadora sucumbe ante el orgullo y vanidad del estilo, cuando “la loca de casa”, como le llamó Santa Teresa de Jesús a la imaginación, es soguzgada por éste de “mala manera”. El artista ha de ser amo de su estilo, no su esclavo; ha de servirse de él para gloria del mundo que aparece en su obra, no servirse de éste para gloria de aquél.

Pues el pintor es un hacedor de mundos, fueren estos figurativos o abstractos. La mano del pintor lleva el mundo a su aurora, recrea en su pintar los colores y formas del mundo en la pureza y gloria del séptimo día. La pintura ofrece el mundo *in status nascendi*, en su mismo fenomenizarse y aparecer como mundo. Ese nuevo mundo en ocasiones se reduce a lo más puro: una límpida y monocroma superficie cuadrada de un blanco níveo sobre un blanco mate (Malevich); un granulado y esponjado azul ultramar bañando la entera superficie (Yves Klein: *Relieve-esponja azul*); grumos y chorros de pintura trenzados por toda la tela (Pollock); meditadas zonas coloreadas,

³ Cit. por Maurice Merleau-Ponty en *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 16.

yuxtapuestas, de texturas aterciopeladas (Rothko). El espacio pictórico suplanta al espacio real; la materia y el color se bastan a sí mismos, reinan ellos solos en su exaltación cromática, en su brillo, en la tactilidad de su textura, en su saturación, en la sutileza y transparencia de las simples veladuras, en fin: en la sencilla economía de sus medios. Nunca en pintura se ha dicho tanto con tan poco. Buena parte del arte de nuestro siglo ha hecho ayunar al ojo y a la mano, y de paso a la tela; es un arte anoréxico, que ha practicado la privación, la ascesis; que se ha curado del *horror vacui*, que ha sometido a la pintura bulímica y barroca occidental a un sano ejercicio ascético, de limpieza, de pureza, de oriental gusto por el vacío. Creo que la pintura de occidente necesitaba transitar esta *via negationis* para desembarazarse de sus excesivas tramoyas icónicas, para purificarse de figuraciones muchas veces repetitivas y banales, para afirmar definitivamente la autonomía del espacio plásticos, para encontrar el placer de lo puro, lo sencillo, lo elemental, lo estrictamente matérico. El arte y la filosofía zen que amo me han enseñado que un sobrio jardín de arena y piedras puede ser un universo entero rezumando al mismo tiempo verdad, encanto, belleza y misterio, como pueden serlo las telas de un Mondrian, de un Burri o de un Tàpies⁴.

Pintar es una de las formas más radicales y excelsas del *pháinesthai*, del "dar a luz", del "hacer visible", del "mostrar". El verbo *pháinesthai* tiene la misma raíz de *phos*, "luz", "luz del día". Pero también significaba en Grecia "luz o brillo de los ojos", "resplandor de la mirada", y figuradamente "gozo", "alegría", "dicha". Yo diría que son las manos del pintor las que organizan la fiesta dichosa del "dar a ver", el gozo de, en el inmaculado lienzo, "dar a

⁴ Conviene recordar aquí lo que escribía yo hace ya algunos años en la "Introducción" al segundo volumen del *Curso de Estética Fenomenológica*: "No estaría de más que, sin olvidar el necesario juego de lo puro y lo conceptual, el arte se volviese a encontrar con la materia y las infinitas posibilidades lúdico-expresivas que ella siempre brinda. El periodo de ascesis y purga ha sido suficiente y, habiéndose aligerado y purificado el arte de todas sus adherencias decorativas y de sus viejas y desgastadas tramoyas icónicas, va siendo hora, creo, de atender tanto —y subrayo lo de "tanto"— a lo sensible como a lo inteligible, tanto a lo material como a lo conceptual, tanto a la verdad de la obra como a su belleza. Un ayuno excesivo de los alimentos sensibles, estésicos, creo que acaba por minar la salud del arte y matar el apetito estético de sus amantes". Vid. Nel Rodríguez Rial, *Curso de Estética Fenomenológica*, vol. II: *Elogio del placer estético. Prolegómenos para una teoría fenomenológica de la experiencia estética*, Santiago de Compostela / O Castro-Sada, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela / Edicións do Castro, 2000, p. 24.

luz" un mundo pictórico nuevo, nunca visto, cuya mayor virtualidad tal vez sea la de renovar y remozar nuestra mirada sobre el mundo viejo de siempre.

Pues el pintor devuelve este mundo viejo a su origen, a la virginidad de lo todavía no visto ni mancillado, a la pureza de sus formas, colores y movimientos. La pintura hecha por las manos pone el mundo a germinar en los ojos. Un lienzo hermoso es un paraíso para la mirada, un jardín en el que florecen por vez primera ciertas formas nunca vistas por ojos humanos, colores nuevos que tiñen y visten "de hermosura y luz no usada"⁵ el mundo. La pintura es la aurora de los ojos, ese renacimiento de la luz y de los colores, de las formas y sus movimientos, de las masas, los volúmenes y las texturas. Mañana de la materia misma que, en manos del artista, alborea con galas y brillos nuevos. Hora matutina e inmaculada la de la pintura, en la que la mano y el pincel abren las anchas alamedas a una primavera del mundo, que es siempre una primavera para los ojos. Y la verdad es que el mundo es siempre una eterna mañana para aquellos ojos y manos que saben abrirse a la intimidad de las cosas, al misterio de lo cotidiano, a lo extraordinario que se inscribe casi siempre en el corazón escondido de lo aparentemente más familiar y vulgar. Sí, como ya había sugerido el sabio de Mileto, Tales, en las más sencillas y humildes cosas habita un *daimon*. "¡Ah! Todo es paraíso para el ojo que sabe ver, que gusta de ver", exclamaba Bachelard⁶.

El buen pintor se deja atrapar y sorprender por "el esplendor de lo sencillo"⁷, de las cosas más humildes, de los instantes y momentos más cotidianos, aparentemente más insignificantes: los viejos zuecos o el cesto de patatas (Van Gogh), los pajaros bajo la nieve (Monet), la oración en el campo (Millet), la canastilla de pan (Dalí), los membrillos al sol (Antonio López), las arrugadas arpilleras (Millares). Los pintores excelsos se preocupa-

⁵ "El aire se serena / y viste de hermosura y luz no usada, / Salinas, cuando suena la música estremada / por tu sabia mano gobernada". Cfr. Fray Luis de León, *Oda a Salinas*.

⁶ Gaston Bachelard, *El derecho de soñar*, México, F.C.E., 1997, p. 17.

⁷ Tomo la expresión de Martin Heidegger, "De la experiencia del pensar", *Cuadernos hispanoamericanos* 56 (1954), p. 179.

ron siempre más del humilde paño que del noble mármol; más del frágil cristal de la copa, que del rico diamante de la joya; más de los frutos de la huerta que de los muebles del palacio; más de los rudos segadores que de las delicadas ninfas. El buen pintor ama aquello que los demás desprecian, salva aquello que los demás condenan: los hechos más cotidianos del mundo, las cosas más humildes del hogar, las materias más denostadas de la Naturaleza. Leonardo da Vinci pone a fermentar su imaginación contemplando el polvo que recubre las mesas y que, cuando se las toca o golpea, se dispone en figuras diversas; se divierte e instruye al observar las caprichosas manchas de humedad en las paredes, o las capichosas figuras que adoptan en el cielo las blancas nubes, confiando en que más temprano que tarde una feliz imagen irrumpa, una azarosa y maravillosa forma pueda servir como fuente de inspiración para una de sus obras. Antoni Tàpies adora las viejas puertas, los desvencijados muebles, los gastados cojines, los usados cacharros de la cocina, los muros lavados y desconchados por la lluvia y el viento, o grafitteados por la mano libre y espontánea de niños y adolescentes. El infante Picasso se interesa por las candorosas palomas, la niña de pies descalzos, el ajado moribundo o los payasos anoréxicos de melancolía. Amores por objetos humildes, por materias modestas que subvierten las dignidades y jerarquías de temas y asuntos impuestos por la tradición y la academia.

Todo tema o motivo es bueno, todo material es noble para formar parte de las cosmogénesis pictóricas realizadas en nuestro siglo: arena, tierra, polvo de mármol, viejos y arrugados periódicos, cordeles deshilachados, pelos, telas usadas, cerámicas rotas, grumos resecos, hules, plásticos, palos, pajas, cristales... Sí, como sentenciaba Apollinaire, hoy afortunadamente "se puede pintar con lo que se quiera". Seducción de lo modesto, gloria de lo sencillo, triunfo *momentáneo* de la humilde materia sobre la noble forma, de lo sensible sobre lo inteligible, de lo terrestre sobre lo celeste, de lo bajo sobre lo alto, de lo impuro sobre lo puro, de lo matérico sobre lo eidético, del significativo sobre el significado. Recordémoslo: ¡En la pintura la tierra reina! ¡En la pintura la tierra, la materia, se hace "mundo" pictórico!

El sueño del pintor no es más que un sueño *cosmogónico*: el deseo que obra en sus sueños es alumbrar un mundo nuevo, reconocible y habitable estéticamente. ¿Quién no reconoce el universo pictórico del Bosco, del Greco, de Miró, de Bacon o de un Pollock y no hace de ellos un hogar estético, un mundo propicio en el que demorarse? El pintor sabe que el nacimiento de ese mundo es su mismo nacimiento como artista: mientras no tenga un mundo pictórico propio entre sus manos y ante sus ojos, uno no se tiene tampoco a sí mismo como pintor. El buen artista no es aquel que pinta cosas bonitas, sino que inventa una *dicción* nueva, un lenguaje pictórico inédito, nunca visto.

El pintor elige el ámbito erótico de la *visibilidad* para jugar en él y con él, para explorar la lógica profunda de "lo visible", se habitúa a explorar con sus manos más que con sus ojos —¡eh ahí lo paradójico de su labor y destino!— esa génesis conjunta y feliz de lo vidente que es el cuerpo y de lo visible que es el mundo; a expresar pictóricamente con su pincel el gozo de esta promiscuidad carnal entre la carne de su ojo y la carne del mundo. Lo sorprendente es que el pintor solamente *ve* como pintor en el acto mismo de *hacer* pintura. *El pintor está obligado a ver el mundo a través del ojo de su pincel*. No sabe de "antemano" (¡qué palabra esta última tan significativa y apropiada en este contexto!) lo que quiere pintar y, por tanto decir, hasta que su mano y pincel no lo ejecuten y lo traigan a este mundo. Es entonces cuando el gusto lo juzga, cuando lo da por bien hecho, o lo corrige y cambia con un nuevo gesto, unas nuevas pinceladas, un nuevo signo o una nueva grafía, otro orden compositivo, otro matiz cromático, otra propiedad textural.

Es siempre la mano la que le abre al ojo las avenidas de lo pictórico. Malraux decía que "*l'art plastique ne naît jamais d'une façon de voir le monde mais de le faire*". En efecto, porque hay que hacer un mundo se pinta con las manos. No pinta, pues, el ojo sino la mano, y es, en verdad, ésta quien instruye al ojo sobre los secretos de la pintura: la mano haciendo, pintando, enseña al ojo a interpretar después pictóricamente, es decir, *more pingendi*, lo que en la realidad ve su dueño o lo que éste imagina. El ojo no puede ver el follaje, las figuras, las cosas o las formas abstractas que

desea realizar hechos grafías, pinceladas, gestos hasta que la mano que ha aprendido a pintar no se lo muestre. Y cuando se lo ha enseñado una y otra vez a través del acto reiterado y mejorado del pintar, entonces el pintor goza de la posibilidad de anticipar en su conciencia con el ojo de la imaginación las formas reales o las formas imaginadas como formas-plásticas a pintar de una u otra manera, con uno u otro tipo de gesto o de pincelada.

El pintor ha de pasar, pues, de la *impresión visual o imaginante* a la *expresión táctil y kinestésica*; ha de ir de la percepción del ojo, o de lo ficcionado por la imaginación, a la acción y gesto de la mano, a fin de poder *traducir el orden de lo visible*, en que opera el ojo, *al orden de lo movable y lo tangible* en que opera la mano. Por eso, la pintura, incluso la que se pretende más figurativa, nunca es un doble, nunca es una copia fiel ni tampoco infiel del mundo real o fictivo (la idea de *mimesis* en pintura debiera ser repensada), sino siempre una *metamorfosis* corporal y gestual de ellos, una interpretación somática, una recreación táctil y kinestésica de lo visible realizada a base de pigmentos coloreados, toques de pinceladas o cualesquiera otros elementos de los que se pudiere servir el artista. Y ha de hacer todo ello sin que por el camino pueda mediar norma, idea o concepto algunos aportados por el entendimiento; normas o ideas cuyo conocimiento y seguimiento por parte del artista sean garantía de éxito y felicidad de dicha metamorfosis y traducción. Esta ha sido la vana creencia en la que se ha movido todo academicismo.

3. La mano del pintor o la resolución de las viejas antinomias

Por eso, la mano, depositaria de la *imaginación material* que obra a través de ella, —lo diré en un lenguaje kantiano— tiene el singularísimo poder de *esquematizar sin concepto*, de producir la *Gestalt* o forma de lo pintado; de sintetizar y hermanar en el cuadro lo sensible y lo inteligible, el cuerpo y el espíritu del artista, lo matérico y lo eidético, el concepto y el pigmento, lo “puro” de la idea y lo “impuro” de la materia, el orden de la necesidad (Naturaleza) y el orden de la libertad (Espíritu). ¡Oh, milagro!, la mano del pintor realiza en el *orden del hacer* lo que la razón filosófica no ha podido conquistar en el *orden del conocer*: la resolución de todas estas viejas antino-

mias a que se enfrentó siempre la filosofía. Y este logro del arte y de la pintura nos parece tan relevante y novedoso que merecería por sí solo todo un ensayo.

Afortunadamente, como ha dicho Jean Cocteau, "*la main échappe au dangereux contrôle de l'intelligence*". En efecto, la mano obra sin que sea el entendimiento quien dirija el proceso formativo. La forma no es fundada sobre el plano de la actividad conceptual o categorial llevada a cabo por el entendimiento sino sobre el plano —ahora lo diré en lenguaje husserliano— de la pasividad activa de lo pre-categorial, es decir, de la habitualidad pasiva y activa de lo somático-kinestésico, que es en la que opera el saber del cuerpo y su delegada la mano. El poder semantizador del cuerpo —en otro lugar⁸ lo he definido, conjuntamente con la Naturaleza, como la matriz semántica originaria de la que nace todo sentido (*Sinn*), y derivadamente toda significación (*Bedeutung*) — se dispara en el proceso creativo: la mano arrastra hasta la tela los bellos pigmentos y los ricos fluidos que los aglutinan y, con ellos, genera gestos, inventa grafías y signos, instauro ritmos, altera espacios, produce nuevas relaciones topológicas entre éstos y los elementos que en ellos se encuentran, satura y aviva colores, crea texturas, establece contrastes o armonías tonales, articula composiciones, funda valores artísticos y estéticos, en fin, se las "amaña" —nunca mejor dicho— para alumbrar, en definitiva, nuevos mundos. La forma, la *Gestalt* final que nace de la mano y que vincula todos estos elementos plásticos de este lenguaje, sintetiza y expresa, a un tiempo, la erótica y la rítmica del cuerpo, su lógica trascendental, su gramática, su semántica y su sintaxis profunda ("esquema corporal"), y sobre todo su estilística, ese modo típico y único de comportarse y moverse que él es; más también dicha forma final anuncia y proclama el poder poiético, metamórfico y metafórico, siempre expresivo, del cuerpo y de su menestral la mano.

Lo que media, pues, entre lo visto o lo imaginado y la obra es el cuerpo, el hacer de la mano y de su siervo el pincel. Pues se pinta con pincel y con pigmentos, no con ideas y conceptos. En el cuadro, la idea estética, el con-

⁸ Vid. Nel Rodríguez Rial, *op. cit.*, pp. 88s.

cepto, necesariamente siempre presentes, sólo pueden vivir y aparecer encarnados, es decir, haciéndose *inmanentes a lo sensible*, a la *materia*. En arte, el significante es ya significado; la materia goza por sí misma de un sentido estético; el significado es inmanente al significante. Y la ciencia de ordenar con sentido y expresivamente lo sensible y su materia lo tiene, en este caso de la pintura, el cuerpo, no el entendimiento. Es aquí el cuerpo y la mano quienes entienden y saben del pintar, por eso el entendimiento, como ya dijimos, no puede facilitarnos norma o concepto algunos para garantizar que la obra resulte feliz, bellamente acabada y perfecta.

No se piense que lo conceptual en la obra pictórica está marginado o desahuciado por ello. La pintura conceptual de nuestro tiempo ha privilegiado —¿tal vez en exceso?— el poder significante del “concepto”, de la “idea” o “proyecto”, muchas veces en detrimento del percepto, de la condición sensible, *matérica* de la obra.

Herederero en este asunto del romanticismo alemán, yo no puedo concebir el arte sin su relación con la naturaleza, con las fuerzas y energías cósmicas⁹. Ésta era, por cierto, la intuición fundamental de Schiller: que el arte participaba del juego poético universal, que él se erige “sobre el fundamento firme y profundo de la naturaleza”¹⁰, y que el hombre tenía que habitar en *sympatheia* y acuerdo estéticos con ésta, aunque no pueda seguir a Schiller en su idealista menosprecio de la materia, frente a la forma: “lo material no es merecedor de aprecio, sino en cuanto puede recibir figura y extender el reino de las ideas”¹¹. Por el contrario, nuestra “*estética matérica*” se mueve impulsada por el fuerte deseo de trascender el ideológico y rancio desdén que las estéticas tanto de la antigüedad como de la moderni-

⁹Esta “vuelta a la Naturaleza” que he propuesto tanto en mis escritos de ecología como de estética, no es un “regreso” desde lo civilizado a lo salvaje, sino más bien un retorno desde lo originado —la cultura— a lo originario —la naturaleza, fuente y origen de todo lo creado.

¹⁰ Cfr. J. Ch. F. Schiller, “Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie”, en *Vom Pathetischen und Erhasbenen (Ausgewählte Schriften zur Dramentheorie)*, Stuttgart, Reclam, 1970, p. 106, cit. por Juan Manuel Navarro Córdón, “Estudio preliminar” a Johann Christoph Friedrich Schiller, “Cartas sobre la educación estética del hombre”, en Juan Manuel Navarro Córdón (ed.), *Escritos sobre estética*, Madrid, Tecnos, 1990, p. XV, nota 17.

¹¹ *Ibidem*, p. 207, carta XXVI.

dad han mostrado por la materia¹²; desea ser claramente beligerante con esta vieja tradición, cuyo nacimiento hay que situar en Grecia, pero que luego ha encontrado apoyo y continuidad a lo largo de toda la cultura occidental judeo-cristiana, la cual también denigraba la parte terrestre del hombre, su carne y cuerpo; beligerancia que hemos ejercido aquí desde el primer momento, en donde hemos ensalzado la parte material y sensible de la obra, sin desahuciar y rebajar, por ello, la forma, pues a nuestro parecer ambas son igualmente necesarias: lo sensible encuentra su apogeo y encumbramiento, su más elevado esplendor, si una bella o expresiva forma viene a fecundarlo y a estructurarlo, y la forma, la idea o el concepto, que han servido al artista para darle una estructura a lo sensible sólo pueden lucir su grandeza y magnificencia si se encarnan en una materia sensible rica y expresiva, sabiamente elegida y tratada.

Por la mano del pintor, el mundo físico de los pigmentos cobra alma, hace que los colores y formas¹³ sensibles depositadas en el lienzo queden preñados de sentido y expresividad, haciendo que el mundo pictórico sea en muchas ocasiones más esplendoroso, más hondo y significativo en su dimensión sensible, mas también en sus inteligibles sentidos, que el mismo mundo real. La pintura es un concentrado de visibilidad: ¿Alguien puede decir que el sol que tiñe de oro la tarde en Delf es más cálido y dorado, más íntimo y sereno, que aquél que derrama su luz en los aposentos delicadamente pintados por Vermeer? ¿Cabe imaginar en el mundo real más sutileza de la luz, más reverberación de la plata, más transparencia y fragilidad del cristal, que en las naturalezas muertas del flamenco Pieter Claesz? ¿En qué trozo del mundo o fenómeno de éste puede uno encontrar más visibilidad saturada e hiperconcentrada, más densidad de lo visible que en esos

¹² Ortega cuenta cómo el mismísimo Velázquez se vio en la necesidad de acudir a falsos testigos y testimonios que negaban su baja condición de obrero de la pintura necesitado de trabajar con sus manos, a fin de ser digno de recibir el título de nobleza de caballero de Santiago: "Uno tras otro, los testigos hacen constar que Velázquez no ha ejercido nunca el ejercicio de pintor, que ha vivido siempre con el decoro y la actitud de un noble, que su pintura es un don, una "gracia" y no una manera de vivir". Cfr. José Ortega y Gasset, "Introducción a Velázquez", en *Obras Completas*, vol. VIII, Madrid, Alianza Editorial / Revista de Occidente, 1983, p. 467.

¹³ Decía Bachelard que "el casamiento de formas y colores es una unión prolífica. Los seres salen del pincel del pintor vivos y fecundos como los seres salidos de la mano de Dios". Cfr. Gaston Bachelard, *El derecho de soñar*, p. 18.

pocos palmos de tela donde los pinceles de Velázquez, cual varitas mágicas de un hada madrina, dejaron congeladas para toda la eternidad a unas Meninas que están en la cima o colmo de lo visible, que juegan a ser más patentes y visibles allí que en la realidad misma?

El oficio de pintar exige, pues, una larga familiaridad con la materia y con sus posibilidades cosmogónicas y significantes. Aquél que ante la visión de un raro material, de un novedoso pigmento o de un papel de extraña textura, no eche su imaginación material y formal a volar, su vocación de artista todavía no ha germinado en él. ¿Recuerdan la fascinación de Van Gogh por una tiza de montaña que le regaló su hermano Theo?

Hay en esta tiza de montaña un *alma* y una vida, en cambio en el conté encuentro algo muerto. Es lo mismo que dos violines que tuviesen casi el mismo aspecto exterior, pero que cuando se tocan, el uno produce a veces un bello sonido que el otro no posee.

La tiza de montaña encierra mucha tonalidad. Diríase que comprende lo que se espera de ella y que escucha con inteligencia y obedece, y que el conté es indiferente y no colabora.

La tiza de la montaña tiene una verdadera alma de gitano... ¿Quisieras enviarme un poco si no es pedir demasiado?¹⁴

Sí, las materias y los instrumentos (que están hechos de las materias terrestres) son como las personas: unas tienen mejor alma que otras, y las hay incluso "desalmadas", que se rebelan contra nosotros, que traicionan nuestras buenas intenciones, que no obedecen a nuestra voluntad creadora. Son materias e instrumentos incapaces de fecundar a nuestra imaginación porque, cuando se los manipula, cuando se los toca o ve, tampoco logran seducir a nuestros ojos, ni a nuestras manos u oídos. Por el contrario, hay materias e instrumentos gitanos, de alma ligera y andarina, que nos invitan a viajar muy lejos, a alcanzar tierras y metas pictóricas o musicales nunca vistas u oídas.

El arte —y la pintura no es una excepción— es ese libre juego, siempre difícil, en donde lo sensible y el sentido, la materia y la idea, han de vivir reconciliados y hermanados, exaltándose el uno al otro; en donde también

¹⁴ Vicent Van Gogh, *Cartas a Theo*, Madrid, Júcar, 1991, pp. 93s.

la necesidad de lo fruible, que posibilita esa comunión de espíritus, ese verdadero cuerpo místico, ese *sensorium communis* que forman los espectadores entre sí y con la obra, se haga compatible con la necesidad de lo inteligible, a fin de que la pintura permita tanto la *hermenéusis* como la *katharsis*, tanto el placer de ver, como el placer de comprender viendo. Placeres que la obra pictórica ofrece, pues ella goza de un sentido y una presencialidad, de una fuerza fenoménica y expresiva, que hacen de ella un caso extremo del Aparecer. La pintura es lo visible por antonomasia, una condensación saturada de visibilidad. Es por ello, que la fenomenalidad y visibilidad densas y exacerbadas del lienzo hacen y harán siempre de él un espacio privilegiado tanto para el placer y el saborear del hombre, como para la investigación y el saber del filósofo. La pintura siempre da mucho que pensar y que hablar, porque ella da mucho a ver. Mas conviene ser comedidos y prudentes a la hora de hablar de pintura y querer interpretarla. Por eso ya me callo. Mas antes de hacerlo, una última advertencia: en no pocas ocasiones, el impulso hermenéutico de los críticos es tan excesivo que no respetan la "cinta de negro misterio" que rodea el delicado cuerpo de toda gran obra. Tal vez a ellos habría que recordarles aquel brevísimo cuento de Kostas Axelos en donde nos advierte acerca de los males que acechan a aquéllos que se dejan llevar por un exceso de *concupiscentia intellectualis*, por un prometeico o faústico deseo de querer saberlo todo:

Un estudiante alemán fue un día a un baile. Descubrió una joven, muy hermosa, con cabellos muy castaños, de tez muy pálida. Alrededor de su largo cuello, una cinta negra angosta, con un nudo muy pequeño. El estudiante baila toda la noche con la joven. Al amanecer, la lleva a su buhardilla. Cuando empieza a desvestirla, la joven le dice, implorándole, que no le saque la cinta que lleva alrededor del cuello. Está en sus brazos, toda desnuda, con su pequeña cinta. Se aman; y después se duermen. Cuando el estudiante se despierta primero, observa el rostro dormido de la joven apoyado sobre la almohada blanca, con su cinta negra alrededor del cuello. Con un gesto preciso, deshace el nudo. La cabeza de la joven rueda por el piso.¹⁵

¹⁵ Kostas Axelos, "Cuentos filo-sóficos (onto-teo-mito-gnoseo-psico-socio-tecno-escatológicos)", en Roman Jakobson *et al.*, *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1971, p. 140.