

Juan José Lahuerta

ESTUDIOS ANTIGUOS

PENSAMIENTO



Ant Machado
Libros

PREMIO INTERNACIONAL
DE ENSAYO 2009
CÍRCULO DE BELLAS ARTES



JUAN JOSÉ LAHUERTA

Estudios Antiguos

**PREMIO INTERNACIONAL
DE ENSAYO 2009
CÍRCULO DE BELLAS ARTES**



Ant Machado
Libros

El 1 de diciembre de 2008, un jurado compuesto por Juan Miguel Hernández León, Juan Barja, Ángel Gabilondo, Juan Calatrava Escobar y Miguel García Sánchez, acordó por unanimidad otorgar el III Premio Internacional de Ensayo Círculo de Bellas Artes-A. Machado Libros a Juan José Lahuerta por el manuscrito *Estudios Antiguos*.

EDITA **A. Machado Libros**

Labradores, 5. 28660 Boadilla del Monte (Madrid)

machadolibros@machadolibros.com • www.machadolibros.com

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni total ni parcialmente, incluido el diseño de cubierta, ni registrada en, ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro sin el permiso previo, por escrito, de la editorial. Asimismo, no se podrá reproducir ninguna de sus ilustraciones sin contar con los permisos oportunos.

© Juan José Lahuerta

© de la presente edición: Machado Grupo de Distribución, S.L.

DISEÑO DE LA COLECCIÓN: M.^a Jesús Gómez, Alejandro Corujeira y Alfonso Meléndez

REALIZACIÓN: A. Machado Libros

ISBN: 978-84-9114-005-4

1. SUPERFICIES_(PIELES).
2. MIEMBROS_(GUANTES).
3. CUERPOS_(ROPAJES).
4. HISTORIAS_(DISTRACCIONES).
5. COMPOSICIÓN_(FUGA).

*“Dico composizione essere quella ragione di dipignere, per
la quale le parti si compongono nella opera dipinta.
Grandissima opera del pittore sarà l’istoria: parte della
istoria sono i corpi: parte de’ corpi sono i membri: parte de’
membri sono le superficie”*

Alberti, De Pictura

Superficies (Pielles)

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”¹.

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 tela². 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. 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”³. 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 piedras⁴? 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 la obra del artista, de Manet en este caso, está hecha de “su carne y su sangre”⁵, y lo repetía de nuevo al referirse a la *Olympia*: “Yo afirmo que esta tela es verdaderamente la carne y la sangre del pintor”⁶. 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 *flaneur*, héroe con zapatos de charol, estampando la huella de su rostro con el sudor de su huida y la sangre de las heridas de las pedradas de los niños? ¿Y, además, dónde? ¿En su propio *écharpe*⁷? Bien sabemos 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”⁸, esa más sostenida que nos permite ver cómo 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 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 ventana⁹. La tabla, como superficie material sobre la que se aplica la fina capa de unos pigmentos, disolventes o coagulantes no menos materiales, que huelen, manchan, se pegan o incrustan, 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 circunscripción¹⁰, 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”¹¹.

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”¹². 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 encrespada

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* [il. 1], 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 Schefer¹³, 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 [il. 2], 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 salteados, fijémonos ahora en otro: las manos de Cristo y la Magdalena en la *Pala Baglione* de Rafael [il. 3]. Vistosamente, en la mano de ella la pintura se abrevia, 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 pinceladasarrugas que anudan y sacuden la gasa gaseosa.



1. Giorgione, *Venus dormida*, c. 1510, detalle. Óleo sobre lienzo. Gemäldegalerie, Dresde.



2. Anónimo, *Sabina Poppaea*, c. 1570, detalle. Óleo sobre tabla. Musée d'Art et d'Histoire, Ginebra.

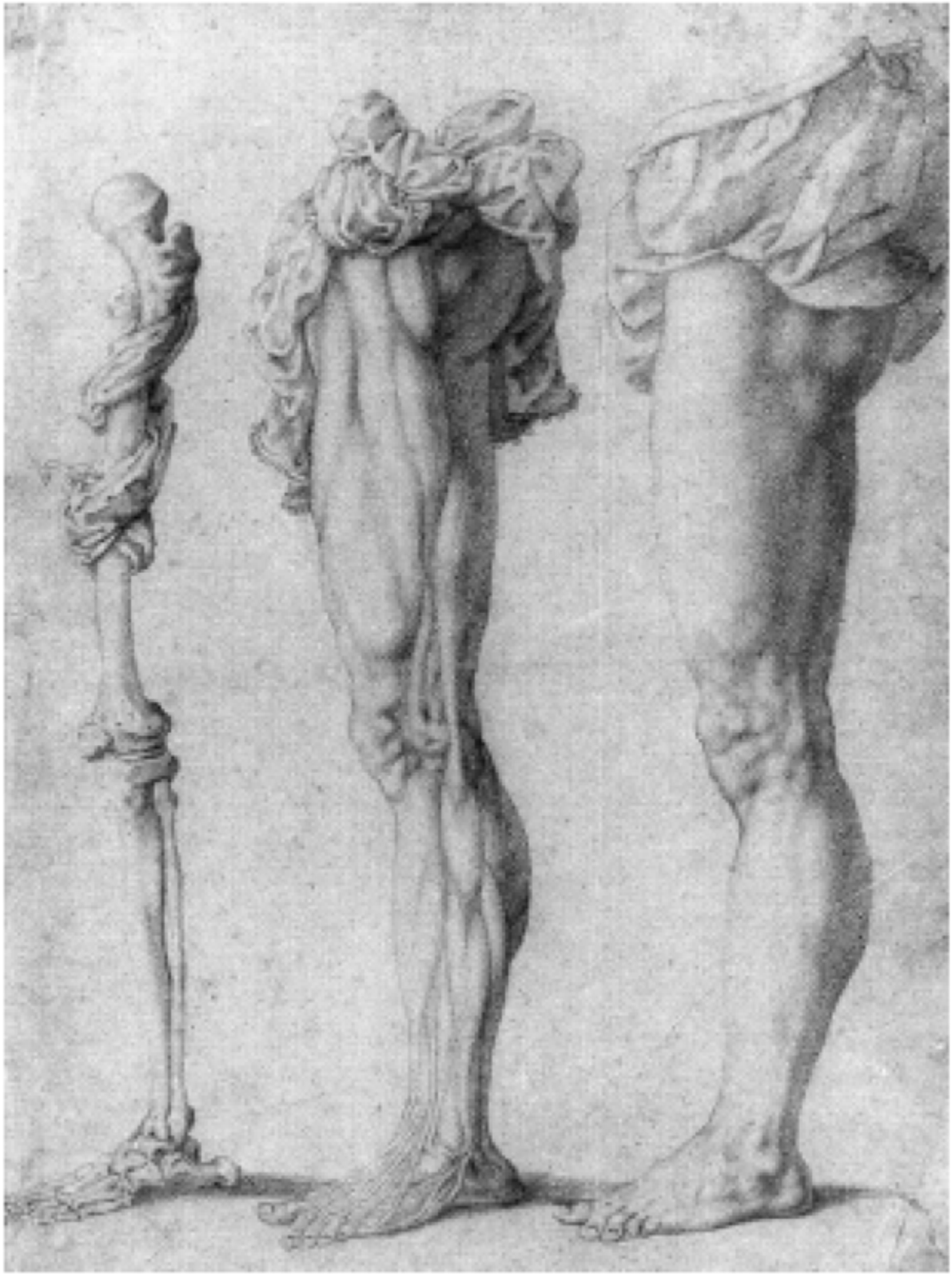
La pintura de Giorgione y la de Rafael son absolutamente contemporáneas -1507, 1508...-, y Popea, más exagerada y, desde luego, menos pintura -casi un ejemplo literario-, algo posterior, pero lo que he querido es demostrar que no importa la reciedumbre del tejido para que éste muestre su excitación frente 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.



3. Rafael, *Pala Baglioni*, 1507, detalle. Óleo sobre tabla. Galleria Borghese, Roma.

Más o menos contemporáneo de la *Sibila Popea* debe de ser este dibujo de Alessandro Allori, miembro de la Academia Florentina [il. 4], 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.



4. A. Allori, *Estudio anatómico*, c. 1560. Carbón sobre papel, Uffizi, Florencia.

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 brevísima 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 [il. 5], 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 superficie 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 igual¹⁴: 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 [ils. 6-7]. Ni hueso, ni nervio, ni músculo: sólo media. Hilo escocés, *bas de soie*... Si el sombrero, dicen –y como decía Max Ernst–, 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.



5. Guillaume, *El escaparate*, c. 1900.

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 fortaleza y representaban como una columna [il. 8]. El descoyuntamiento del paso de baile de Nana nos indica varias cosas. En primer lugar, la independendencia 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 *perizonium*, 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 superflua 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- y, 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 [il. 9] 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 siquiera 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.



6/7. *Fotografías publicitarias de medias femeninas. París, 1910; Nueva York, 1913.*



8. Bertall, "La pequeña Nana", *La Comedia de nuestro tiempo*, 1874.

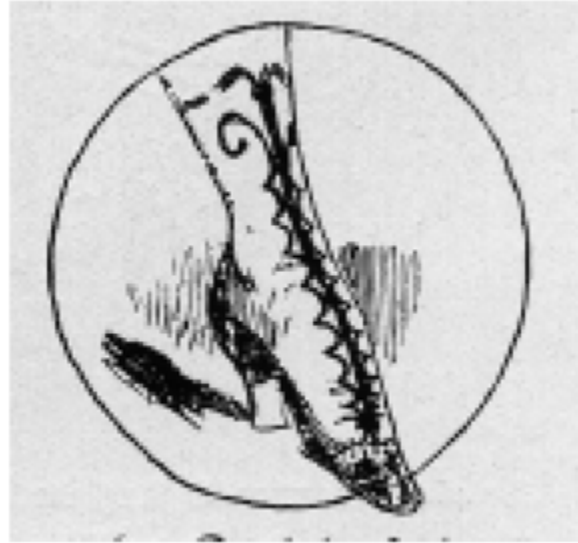


9. Willette, *El cetro*, c. 1900.

No me extraña que en pleno triunfo de la modernidad los caricaturistas hiciesen leña 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 [*ils. 10-13*], 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.



11. Roland, *Fisionomía de las extremidades inferiores*, 1888.



12/13. Bac, *Calzado femenino doméstico y público*, c. 1890.

Podríamos hablar del famoso *collage* de cartas de visita de Disdéri, *Les jambes de l'Opéra*, en el que se anuncian dos cosas [il. 14]. 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 masas¹⁵. 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 [il. 15]: 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!