

LIBRO.- EL JUICIO DE LOS OJOS.

EL RELATO DE UNA MANO

Jaime Moreno Villarreal

Hay un relato sobre la mano del artista. Está en el seno del amor a la pintura. La obra ha sido ejecutada por un maestro y, por poco que la mirada del espectador se acerque al cuadro, brota a la vista. Está en el tacto visible en el lienzo, en su extensión, su duración, es el movimiento de la mano expreso en el ataque, en la caricia del pincel, en el empaste. Y de ahí el relato conduce a la concepción de un cuadro que no es puramente mental, que no es realización de una imagen - pues el cuadro no es imagen -, es algo más que sucede *por la mano*, y que al contemplarse vuelve a suceder visible y táctilmente en el reconocimiento de su diferencia. La expresión más ingenua del relato, pero también la más intencional, es la firma del artista: esta obra es de mi mano, dice; en tanto que su derivación más interesada es la autenticación del perito cuando hay duda sobre qué mano ejecutó la pieza. Entretanto, la expresión institucional del relato es la mirada retrospectiva de la obra en una muestra como trayecto de vida de un pintor: evolución y acaso involución de una maestría irrepetible.

El relato de la mano maestra remite al horizonte del clasicismo. No se confunde con el mérito formal ni con la perfección técnica (por ello, el relato se desliga del academicismo, sustentándose como un logro a contracorriente). Procede de una regla de identidad: así pasen centurias, el espectador mantendrá contacto visual directo con una obra que es realmente de la mano de ese artista único, es un Da Vinci, un Vermeer, un Velázquez. Esa realización en el tiempo es un diseño de futuro inscrito en la concepción del cuadro. El relato de la mano es así proyecto de realidad, por lo que la obra terminada no cesa de realizarse una vez firmada, pues se libera a la confirmación de esa mano en el tiempo. El artista que se forja a mano deja en la obra su mano que permanecerá para seguir constituyéndolo. Así, el relato irá dando forma a los rasgos probados de su expresión, a las calidades de su estilo, a

muchos gestos de reconocimiento, a aquello que es propiamente materia de la transmisión pictórica.

De golpe, en la pintura de Juan Carlos del Valle se hace visible el cultivo de la mano. Estamos ante un artista que pone por delante el gesto de pintar como puede hacerlo un aprendiz muy avanzado. "Aprender" guarda en su etimología el sentido de *asir con la mano*, mente de por medio, y se cumple en la pintura realista en cuanto ejercicio de prender los objetos y sujetos para afirmar lo que existe. Ese prendimiento de aprendiz, en el caso de Del Valle, no es el de un escolar sino el de un estudioso. Aprender se muda en aprehender, que es como un segundo grado filosófico: comprender las cosas al asirlas. Del Valle no es aprendiz de pintor sino aprendiz del mundo. Alguien que cultiva así su mano debe ser, al cabo, no sólo maestro de lo visible, también debe ser maestro de lo táctil. Y del tacto en la oscuridad.

Conversando con él frente a uno de esos oscuros bodegones suyos, pintados al carbón acuarelado, que guardan un misterio de tiento y percepción, hablando sobre el ambiente, los volúmenes y el estudio tonal, caímos en el tema de la penumbra pictórica, y derivamos al fenómeno de ver en lo oscuro. Del Valle trabaja en su casa, una casa blanca. Pero su estudio es umbrío, un laboratorio de penumbra cuyo muro norte está ocupado por una aparente cajonera inmensa, cuyos compartimentos cuadrados resulta que no son gavetas sino postigos de ventanas numerosas, mediante las que, al abrir o cerrar, el pintor admite y regula la luz natural. "Es en la penumbra donde mayor riqueza tonal hay - me dice Juan Carlos - ; la luz, el blanco y negro, cualquiera los ve, pero hay que educar al ojo para observar y ejecutar toda esa gama de medios tonos. Esa gama está en la penumbra. Es como estar viendo las cortinas en la noche". ¿Las cortinas? Claro, los niños despiertos aprenden a ver en la oscuridad - mientras que, en otro plano, ver en la oscuridad será también un aprendizaje de pensamiento -. Conversando así, sobre el temor infantil a los seres que parecen manifestarse en las vetas de la madera de un mueble o en los pliegues de las cortinas, imperceptiblemente retomamos el relato de la mano del pintor.

En la mano del pintor actúa una ceguera que se imprime en visión. La mano es ciega pero produce luz mediante un instrumento. Cada instrumento hace posible un modo particular de aproximarse a la luz. Y esto implica un tiento y un tacto en los que la mano se adiestra. Si uno tomara un carboncillo como toma el pincel, lo rompería. El perfeccionamiento en el uso de cualquier instrumento - carbón, lápiz, pincel, punta de lápiz, barra de pastel... - va definiendo ciclos que la mano cumple. Luego de cada ciclo, la mano cambia: ya no toma el pincel del mismo modo, ya no aprieta igual el lápiz, y esos cambios prensiles se traducen en cambio visual, la ejecución es distinta, la imagen se concibe de otra forma, siempre según el modo como aprende a ver la mano ciega. El aprendizaje es un camino de paciencia. Pero cuando la mano se impacienta, por ejemplo cuando estalla una emotividad contenida, comienza a golpear la tela con el pincel, quiere tomar más pasta; si es con un lápiz, satura al máximo el papel e incluso lo lastima. Pueden ser como palos de ciego o algo mejor: una insatisfacción que lleva a ejecutar de otra manera; la toma de decisiones —que antes se regía por un cuidado extremo - se vuelve más inmediata y rápida; la ejecución es más personal, más libre. La mano aprende a ver, y el goce es tremendo.

Si ver en lo oscuro es, por una parte, casi un camino de conocimiento, por otra es, sin duda, una condición de la fantasía. Juan Carlos me cuenta de su fascinación y horror, de niño, por la oscuridad de su recámara, y de cómo junto con la vislumbre de monstruos y seres diabólicos en la cortina, fue elaborando en su fuero interno preguntas sobre el infinito, Dios, la Creación, la muerte. Una pregunta lo angustiaba: ¿dónde acaba el infinito? Trataba de entender a Dios “con la luz apagada o prendida”. Luego, al contemplar las nubes, pensaba que Dios ya no estaba en el cielo: ¿quién creó a Dios? Sufrió clases de catecismo mal impartidas que lo hicieron salir despavorido de las amenazas del demonio y... de la *ouija*, a la que fantaseó como un ser maligno con la cabeza cubierta por una sábana. Insomnio, llanto, pesadillas, hasta el umbral donde la realidad se desdibuja. Le pregunto entonces si ese impulso por dibujar lo real, por ceñirlo de su mano es dar forma a aquella percepción de las cortinas en el vértigo nocturno, y me sobreviene la imagen de una

obra suya, el extraordinario carbón de una *Calabaza* abierta, partida en tres, que aloja en su gruta, en recovecos de intachable realismo, alusiones a la muerte, al *Halloween* incluso, al brotamiento del fantasma en lo amorfo. Ver adentro: parece ser que la pintura, que es un trabajo de superficie, sólo se justifica si revela una entraña. En los cuadros de frutas y de ostras que Juan Carlos del Valle ha ejecutado recientemente, se repite ese gesto —la mano abre, la mano entra, la mano descubre, trae a luz: mano partera.

Que el soporte pictórico o dibujístico sea blanco por principio es un desafío muy grande. De entrada, para la mano es la posibilidad de tocar la luz en grado cero. Es como si un religioso se enfrentara a Dios en la víspera de comenzar su búsqueda espiritual. Así es, Dios y la luz estaban antes, el pintor la ha visto, pero los ojos no le bastan, avanza a tientas y a partir de ahí el camino puede ser tan largo que cambie el aspecto de todo lo visible. Por eso para el pintor son tan importantes los objetos, los objetos más modestos que están al alcance de la mano, como no lo están pero habrán de estarlo el paisaje o un rostro o un cuerpo desnudo, todo eso que hay que saber pintar. Los objetos que pueden ser sopesados y acomodados en la mesa - es decir que pueden ser vistos por la mano ciega - son el punto de partida. Se puede hablar de una solidaridad de la mano con los objetos. La mano curiosa, exploradora y acariciadora, será también la mano cruel. La mano que da la muerte es parte sustancial del relato de la mano, por cierta brutalidad encarnizada a veces con las piezas de caza, descarnada siempre con la calavera entre los símbolos de la *vanitas*. El bodegón y la naturaleza muerta hacen un buen comienzo. Juan Carlos me cuenta que su maestro, el finado Demetrio Llordén (1931-2000) , daba énfasis a estos géneros como punto de partida de su enseñanza. En ellos están casi todos los principios que se habrán de ejecutar más adelante en otros géneros: el ambiente, la atmósfera, la lógica, las calidades de la luz, la riqueza y la sutileza tonal. Ese paso que hay de la representación de una olla a la de una cabeza - de un tiesto a una testa - , de un vaso a un torso, de una evidencia a una presencia, es un don de la pintura, cuando es ella misma en su función de entrega.

Pienso que en ese tránsito se halla un desafío inmediato en la pintura de Del Valle, lograr en sus retratos y desnudos la presencia - ese paso del objeto al sujeto - . Comentando acerca del contorno del cuerpo en sus dibujos, que a veces me parece sobradamente marcado, él me explica que no encuentra otra manera de mantener la forma definida y la gama tonal dentro de la figura humana manteniendo al mismo tiempo intocado el blanco exterior: si no marcara la línea, tendría que oscurecer el entorno. Y entonces pronuncia una frase inquietante: “¿Por qué esa línea? La respuesta técnica es: no quiero entrar en esa oscuridad”. Escucho en esas palabras algo recóndito, y se lo hago notar: has dicho que no quieres entrar en esa oscuridad. Caramba, entonces volvamos por un momento a la superficie.

Complemento del bodegón es la pintura de flores, cuya solución debe ser suelta y simple. Me explica Juan Carlos que para pintar pescados es muy útil haber pintado flores, pues los efectos de luz se someten a un tratamiento semejante en pétalos y piel. ¿Y qué pasa con el paisaje? Es un baño de luz. Luego de estar en el estudio trabajando en la penumbra, al salir al campo y trabajar bajo el sol, toda la gama de color se modifica. Para el espectador, los mundos alternos de la pintura de estudio y la pintura al aire libre probablemente no ofrezcan dilema. Para los pintores, si por un lado hay mayores recursos en el estudio para el control de la factura, al aire libre el dibujo y la pintura posibilitan un ejercicio de definición en el que la rapidez del apunte y las variaciones del clima son factores considerables. Después de haber trabajado largamente con luz exterior, al volver al bodegón o a la naturaleza muerta las luces cambian. “Por ejemplo - me dice el pintor -, las luces en las ostras que he estado pintando, o en los frutos abiertos, vienen del paisaje”. Sí, esa luminosidad certera no es casera.

Los pintores se han inventado el verbo “paisajear”, que significa salir al campo, a los pueblos, a pintar. Nadie más lo usa. ¿Llegará a imponerse?, me lo pregunto porque recuerdo que otro término pariente, “apaisado”, surgió de la pintura y para la pintura, consagrado para nombrar al formato rectangular de los cuadros, apropiado para pintar paisajes, y ahora se acepta y emplea en otros medios. Nimiedades. Lo cierto es que la pintura atrae al mundo, crea una suerte de concordancia con el

mundo. El relato de la mano que aprehende el paisaje clarifica, por otra parte, al hombre como apertura al mundo. Cuando Juan Carlos me dijo: "No quiero entrar en esa oscuridad", hizo resonar en mí, recónditamente, el verso isomorfo de Dylan Thomas, "*Do not go gentle into that good night*". Y esto me hace apreciar mejor sus frutas y ostras abiertas: el resplandor de la piel y la entraña, el nácar oculto que se obtiene a mano partida, algo muy oscuro donde hay luz adentro, como a través de los resquicios de las puertecillas en el muro del estudio. La oscuridad que desaparece en sí misma. Ahí toca fondo el relato de la mano.