

OCTAVIO ARMAND
Horizontes de juguete

© Octavio Armand, 2016

© Fotografía de cubierta: W Pérez Cino, 2016

© Bokeh, 2016

Leiden, NEDERLAND

www.bokehpess.com

ISBN 978-94-91515-43-9

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

SRTA. BISTURÍ

I.

En el debate entre cirujanos-barberos y médicos, tan mudo y latente como decisivo, el triunfo, aplastante por cierto, correspondió a los humildes barberos. No sabrían latín estos romancistas o empíricos, pero sabían manejar tijeras y cuchillas, y estaban dispuestos a mancharse las manos de sangre para cauterizar heridas o mostrar un hígado espléndido. Vivo o muerto, el cuerpo les entregaba secretos que sus doctos colegas en vano pretendían descubrir en citas de Hipócrates o Galeno. El cuerpo como libro abierto. Texto de extrañas declinaciones y sintaxis a veces repulsiva escrito en la mañosa retórica de los músculos, en el latín ciceroniano de los riñones o en la dialectal germanía de la vejiga y el pene. Siempre originario y canónico al ponerse a la vista y al alcance de la mano, poco a poco primero y luego aceleradamente impuso un nuevo punto de partida al estudio de anatomía a partir del siglo XVI. Hasta Praxágoras o el propio Aristóteles podrían ser desmentidos por un tejido irrefutable. El corazón, cuyos secretos hasta entonces se revelaban casi exclusivamente a los poetas, mostró el miocardio, las válvulas, las cuatro cámaras faraónicas de una pirámide invertida coronada no de espinas sino de arterias. El ventrículo izquierdo, abierto de par en par por mudas pinzas, invirtió papeles y autoridades: el sabihondo académico devino en títere de quien sí conocía las profundidades corporales, el protocirujano, involuntario ventrílocuo que de pronto, zas, zas, tomó la palabra.

Durante las lecciones de anatomía, conducidas por médicos, los barberos se ocupaban de la tarea envilecedora: la disección del

cadáver. Aquellos se limitaban a lo consagrado por los siglos y los siglos, repitiendo como cotorras ilustres citas de las autoridades. Nunca se manchaban las manos. Así, como Aquiles, perdieron la carrera con la tortuga. La disección misma fue parte del debate. Y el cadáver, aunque inerte, parte interesada. De pronto la observación y la autoridad, reñidas, llevaban a un callejón sin salida. La nefrología y los riñones, trancados, se desautorizaban a gritos ante la mirada asombrada del estudiantado. ¿Que los cadáveres desmentían a Galeno? Los galenos, más fieles al Organon que a los órganos, juraban que los insepultos eran unos vulgares calumniadores. ¿El hipogloso no obedecía a la impecable lengua griega o latina? Ergo: mentía. Una hipotética mutación en la estructura del cuerpo y su desastrosa anatomía, ocurrida entre la dorada época antigua y el desagradabilísimo presente, era la única salvedad aceptable para zanjar las diferencias evidentes que día a día se acumulaban. Esto, según los sabios, más doctos que doctores. Dogmas y silogismos se descomponen lentamente. Más lentamente, sin duda, que un montón de cadáveres. Pero la heterodoxia del cirujano se impuso. Prueba de ello es ese raro personaje decimonónico y muy parisino que nos llega a través de Baudelaire: una admiradora del cuerpo médico –léase en todo sentido– que se llamaba Srta. Bisturí.

2.

No fue nada fácil al principio. Un ejemplo: a quienes manipulaban el cuerpo se les daba un mote estigmatizante: *coprophagi*. El término no es cubano ni ha sido traducido al griego por decoro o petulancia. Así se decía, en peyorativo ático y adrede. Pero el barbero se impuso a los afeites del médico y la grosera disección a las sabias disertaciones. La prueba más contundente, y casi inmediata, está en los hechos: la práctica no sólo de la medicina

sino de otras disciplinas. La salud estaba en el filo y la punta de una cuchilla, pero también el arte y luego hasta la filosofía. La observación rigurosa, metódica, la experiencia y la experimentación como bases del saber, que orientarán el curso de la ciencia desde entonces, fueron pronto asumidas por los pintores, acaso porque estos también, como los cirujanos, estaban acostumbrados a mancharse las manos. De hecho el dibujo anatómico fue practicado con rigor primero por artistas, no por médicos. Antes que el célebre Vesalio, el celebérrimo Leonardo, también en esto, fue pionero. Sus modelos, todos anónimos, merecen la fama de la Gioconda, no por una misteriosa sonrisa sino por su razonable paciencia.

Que Leonardo haya sido pionero del arte p.m. —arte post mortem— no se debe al azar. Italia fue un importantísimo centro del estudio anatómico. La práctica de disecciones se divulgó allí a través de concurridos teatros de anatomía, como los de Benedetti o Fabricio d'Acquapendente, despertando la imaginación y una irrefrenable curiosidad para provecho de muy diversas ramas del saber. La penetración del cuerpo irradió como sinécdoque al todo por las partes. Con las vísceras y el esqueleto la profundidad se hace objeto de escrutinio. Primero, la del cuerpo. Su profundidad de estructura: la anatomía; y luego su profundidad de función y disfunción: la fisiología y la patología. Pero el abismo del cuerpo fue tan sólo el primero de otros abismos escalonados. Surgió como frontera el espacio en sí. El espacio geográfico, el espacio astronómico, el espacio conceptual, el espacio pictórico, quedaron sometidos a investigaciones paralelas a la disección, rindiendo sus frutos gracias a las herramientas sugeridas por el bisturí de los cirujanos y las tijeras del barbero: la brújula, el telescopio, la duda metódica, la perspectiva, tienen todos filo para asomarse al vacío.

3.

En un período de aproximadamente treinta años, entre 1485 y 1515, las contribuciones de Leonardo al arte y la ciencia son enormes. Sus dibujos revelan un extraordinario progreso en el estudio anatómico. Son los mismos años, y esto no sorprende, en que está realizando importantes experimentos sobre perspectiva. Para poder pintar el cuerpo Leonardo tenía que traspasar la piel, como si la superficie –la verdad de la superficie– estuviera siempre más allá. Algo así como una perspectiva orgánica cuyo punto de fuga –convexo– brotara hacia la mirada desde un fondo visceral pulsante aunque invisible. Tenía que traspasar la piel para pintarla porque eran los músculos, los huesos y el flujo sanguíneo los que generaban y explicaban su forma, su color, su particularidad, colmándola de vida. Pero resultaba necesario también, compulsión de infinito, conocer la naturaleza de estos tejidos. Así fue cayendo en el esqueleto, el sistema circulatorio, el sistema nervioso, y más allá aún –como lo ha señalado Freud– en su singular y algo borrosa identidad. Y puesto que el cuerpo es espacio y tiempo, a través del dibujo se acercó a su origen, a la semilla: como si se tratara de una ruina, buscó y dibujó el feto, cuerpo enterrado en el cuerpo, haciendo así la arqueología de un presente negado y de un futuro que nunca fue.

Atravesar la piel es un ejercicio complementario de otros que desde muy joven había emprendido. «Todos los días –dice Vasari– hacía modelos y proyectos para cortar fácilmente las montañas y horadarlas para pasar de un lado a otro». El túnel también está entrañado –literalmente– en una broma que jugaba a los amigos, asociando burlescamente la ingeniería a la anatomía: «solía hacer secar y limpiar las tripas de un capón, volviéndolas tan reducidas que cabían en la palma de la mano. En otra habitación guardaba un fuelle de herrero y con él solía inflar las tripas hasta que llenaban la pieza, que era grande, obligando a los que estaban presentes a refu-

giarse en un rincón». Un libro sobre la anatomía del caballo, que Vasari daba por perdido en el siglo XVI, seguramente aprovechaba esas dos ramas del saber como anatomía de la velocidad. Cuando trabajó en colaboración con Marcantonio della Torre la curiosidad por el movimiento lo lleva a fijarse no sólo en la estructura sino en la mecánica del esqueleto; y al dibujarlo «agregó todos los nervios y músculos, los primeros ligados al hueso, los segundos que lo mantienen firme y los terceros que lo mueven».

La descripción de la Mona Lisa que deja Vasari, donde asegura que «fue pintada de una manera que hace temblar y desespera al artista más audaz», pone de manifiesto lo profundo que era el conocimiento de Leonardo y lo penetrante que era su capacidad de observación:

Aquella cabeza muestra hasta qué punto el arte puede imitar la naturaleza, pues allí se encuentran representados todos los detalles con gran sutileza. Los ojos poseen ese brillo húmedo que se ve constantemente en los seres vivos, y en torno de ellos están esos rosados lívidos y el vello que sólo pueden hacerse mediante la máxima delicadeza. Las cejas no pueden ser más naturales. Por la manera como salen los pelos de la piel, aquí tupidos y allá ralos, encorvándose según los poros de la carne. La nariz parece viva, con sus finas y delicadas cavidades rojizas. La boca entreabierta, con sus comisuras rojas, y el encarnado de las mejillas no parecen pintados sino de carne verdadera. Y quien contemplaba con atención la depresión del cuello, veía latir las venas.

Poros, delicadas cavidades, boca entreabierta, la depresión del cuello: en el plano Vasari busca insinuaciones de la profundidad, lo cóncavo. Quizá recuerde a Pitágoras Leontino, según Plinio el primer pintor de la antigüedad «que representó las venas y los tendones y cuidó mucho los cabellos». Estos asombrosos detalles, casi palpables, muestran que Leonardo pintaba el cuerpo desde adentro: *salen* los pelos de la piel. Si la Gioconda aún nos parece viva es porque él supo verla a través de la muerte. Ella posó para

el cuadro pero fue apenas uno de los modelos. Muchos otros, anónimos, han hecho posible que la mirada del pintor –y la nuestra– vea ese latido de las venas. Se trata, por supuesto, de los cadáveres que ha examinado con suma atención. Ya en la primera biografía de Leonardo se destacan sus esfuerzos por dominar la materia: «diseccionaba cadáveres de criminales –dice Paolo Giovio– sin que le afectasen ni lo horrible ni lo desagradable de estos estudios y sólo aspiraba a aprender cómo podría representar en su pintura, con fidelidad a las leyes de la naturaleza, las distintas articulaciones, sus flexiones y sus estiramientos». No advertía el hedor de la muerte –asegura Vasari– ya que podía abstraerse completamente en su amor al arte. Llegó a ser una autoridad precisamente porque podía superar, gracias a su irrefrenable curiosidad, todos los inconvenientes. Según una nota de sus últimos años practicó más de veinte disecciones. Otras tantas recomendaba a los artistas jóvenes, señalando las numerosas dificultades de la tarea: «Y si estas cosas te interesan, se te presentará tal vez el inconveniente de las náuseas, y si éstas no, acaso sí el miedo a encontrarte de noche con muertos desfigurados, disecados y de aspecto desagradable; y si nada de esto constituye un impedimento, entonces te faltará tal vez el dominio del dibujo».

4.

Volvemos a las líneas de Vasari sobre la Gioconda para tratar de acercarnos a la mirada perpleja, absorta, que en ese retrato se contempla: no la suya, la nuestra. «La nariz parece viva,» «los ojos poseen ese brillo húmedo que se ve constantemente en los seres vivos». Cierta énfasis en la descripción del cuadro presupone, en la imagen como copia fiel de la naturaleza, una forma de muerte. Sin proponérselo, inconscientemente, el exégeta esboza un protocolo de autopsia. Otra clave suya resulta provechosa: «tiene una sonrisa

tan agradable, que más bien parece divina que humana, y fue considerada maravillosa, por no diferir en nada del original». En esa sonrisa se cifra la imponderable ambigüedad de la figura. Está entre lo divino y lo humano. También, como sugieren las entrelíneas del texto, entre la vida y la muerte. Al pintar a la modelo sonriente y de paso embarazada –como ahora se afirma–, Leonardo se fijó en los más mínimos detalles tan atentamente como cuando observaba y dibujaba un cadáver. Pudo lograr así –extraño homenaje de la muerte a la vida– una ambigüedad extrema. Una ambigüedad límite. El cuadro, tan singular que no parece pintado, revela no ya una imagen sino la vida misma del cuerpo. Pero esa imagen tan viva se debe a una mirada y a una perspectiva que provienen de la otra orilla: el cuerpo está como iluminado desde adentro por un cadáver. O por su propia muerte, aún lejana.

Lo que así se logra es a todas luces inaudito. En el plano se expresa no sólo una tercera dimensión espacial sino la profundidad última del espacio, su abismo, que es el tiempo. Para Leonardo se trata de un aspecto esencial de la representación. En su apología del dibujo anatómico, lo temporal adquiere un notable y extraño relieve:

Tú me dices

 el tiempo

¹

¹ La inclusión y representación de lo temporal entre las dimensiones espaciales, imposibilidad que nos regalará algunos de los más incisivos atisbos de Lessing, debe haber sido un reto particularmente seductor para Leonardo, como se nota en su apología del dibujo anatómico. El reto implica un problema similar sólo que infinitamente más arduo que el que Harvey

No vemos las vísceras ni el esqueleto pero son estos los que dan a la espléndida superficie su extraña delicadeza y dramatismo, su carácter. Tampoco vemos el tiempo, pero lo sentimos; y presentimos que es lo que de veras dibuja y desdibuja a las figuras. La mujer de Francesco del Giocondo ha sido pintada desde adentro. De adentro hacia afuera. Del esqueleto a las vísceras, de las vísceras a los músculos, de los músculos a la piel. Quizá del feto a la madre. Una disección al revés. Leonardo parte de un cadáver y lo vivifica cubriéndolo con una piel vibrante, sensual. Algo así como el *esqueleto vivo* de Calderón en *La vida es sueño* o el cráneo de Holbein en *Los embajadores*. La ambigüedad entre original y copia, divino y humano, vida y muerte, tiene algo de paradoja. Para

confrontara al describir la circulación de la sangre. Todo sucedía tan rápidamente que el fisiólogo tuvo que explicar el latido por analogía con la detonación de un proyectil: la sangre como bala y el latido como disparo. Difíciles de observar, pero así disparados, los pormenores de la circulación adquieren suficiencia de concepto. Señalo esta curiosa analogía en *El corazón como espectáculo* de *El aliento del dragón*. Antes que Harvey, otro inglés, contemporáneo suyo, aprovechó la velocidad de las balas para ilustrar el amor, esa generalizada afección cardíaca. «She's dead»: ella ha muerto. Así comienza un poema de John Donne. Luego el amante asegura que su alma, arrebatada por esa ausencia, alcanzará a la desaparecida: «And so my soul, more earnestly released, / Will outstrip hers; as bullets flown before / A latter bullet may o'ertake, the powder being more». Por lo demás el tema de *The Dissolution* se ajusta perfectamente a la observación de Leonardo. «Tú me dices [...] el tiempo» es lo único que me queda de esa apología que tenía que citar. Tomada de la página 12 de un libro –luego perdido– tan disponible que ni siquiera anoté título y autor, es sostén ausente de estos apuntes, cuyo borrador data de 1989. Los reconstruyo lo más fielmente posible pero por supuesto en colaboración con un doctor de cuyo nombre no quiero olvidarme: Alois Alzheimer. Al referirse a la disección y al dibujo anatómico, Leonardo subraya la necesidad de trabajar con suma diligencia, pues el tiempo –advierte– altera los tejidos. Es muy probable también que altere las citas.

pintar debidamente un cuerpo vivo, no basta verlo desde afuera, como mera extensión y juego de proporciones. O sea, como espacio. Hay que verlo desde adentro también, imagen de ocultos tejidos y sistemáticas funciones que lo mantienen en pie. Leonardo se explica mediante una analogía efectista y persuasiva. Apoyándose en el estudio de los étimos sugiere una arqueología del cuerpo: «Para los buenos dibujantes, esta representación es tan importante como la derivación de palabras latinas para los gramáticos, pues quien no sabe qué músculos causan determinados movimientos dibujará mal los músculos de las figuras en movimiento y acción». Sólo que para verlo desde adentro –y como devenir– hay que hacerlo por partes, recurriendo al estudio anatómico y por ende a los cadáveres. El remoto étimo, valga la paradoja, resulta ser una ruina futura. Una lengua muerta que está por nacer. Como los científicos, el artista busca en lo disecado los misterios de la vida, lo ya transcurrido y como ajeno a esas partes. Pero no enteramente ajeno. No hay vida pero sí tiempo en los restos; y los corrompe inexorablemente, los demuda. Para ser fiel a la naturaleza, urge trabajar sin demora, antes de que asomen lo que Paracelso llamara «los colores de la muerte». No hay que perder el tiempo, pues. Ni dejárselo a las etimologías.

Caracas, 27 de octubre 2006