

# Cuidado con lo que ves

Alberto Ruiz de Samaniego

*"...pues sólo parece que nos hemos desprendido de la esfera alta de la que hablan los místicos, sin haber encontrado todavía la isla donde los cervatos y los sentidos saltan."*

(Lezama Lima)

Hay una pintura que es como un arte del tatuaje. Algo que se inscribe, cifra extraña que se marca en la masa de signos encadenados del lenguaje. Una inscripción proliferante que actúa como una herida, y un gasto, una pérdida: eyaculación, pictograma, grafo, desgarradura. Cruel carnaval éste de la inscripción, de la *escripturalidad*. De los cuerpos rasgados en sus heroicos furores, por sus heroicos furores. Hasta volver a la realidad, ese discurso, difícilmente descifrable; por contaminada, por transmisión, por marcajes y sellos múltiples.

Y es el teatro de la pintura, su máquina escenográfica, la que se apodera de la realidad, la que la capta vorazmente por la imagen al duplicarla, al complicarla, al divertirse con ella torsionándola, torturándola: erótica perversa que en sí mismo parece habitar el lenguaje, ser del lenguaje. Así pues, el original (imposible, pues hay lengua(s)) ha sido sitiado, cazado, asediado y hasta violado. Teatralidad animal y cruenta, donde emanan pulsiones del camuflaje y de la copia, de la pérdida de la individualidad y de la fiera cópula, de la disolución y la fijeza ansiosa del *voyeur*. No hay naturaleza, ni siquiera cosas, sino *cuerpos ilustrados*; son los ciervos que su caza apresada, la de este ser parlante, menudo y escópico: dialéctica criminal (¿cual no?) de Diana y Acteón o de Susana y los viejos.

La pintura es, pues, don de lenguas (diabólico hablar en lenguas o metafórico desvío): doble devorador y falaz de un origen tragado, o al menos desplazado, allí donde la naturaleza es soberanamente cultural: estructura mítica o lingüística que devora lo que sea lo real, al conjurarlo en cifra. El gasto y su gesto se equiparan al deseo irrefrenable de apoderarse de un cuerpo edénico, y éste a la violencia (que signa, pronuncia, paraliza, capta y congela) y, tal vez, a la muerte. Todo ello en una farsa semiótica donde interviene la elusión tanto como la elisión, el juego de manos (diferentes) y el espejo mítico y *logomáquico*. La lógica de Cerviño no surge más que en el ámbito de una agresión, en el intervalo de una violencia: la imagen, ave en vuelo, ha de ser cazada, capturada para hacer, de sus partes troceadas, divididas en atávico sacrificio, toda una imaginería metódica; tan metódica como un laberinto. Estrategia de la división, el corte, la superposición, el intercalado, el engarce, la repetición, la condensación y el desplazamiento.

Pero todo, al cabo, obedece a una caza, a un acoso. Colabora en una forma de rumoroso terror. Que es el movimiento natural del icono, de las copias, de los simulacros; que se venden bajo cuerda, como pretendientes espurios que se insinúan, que agradecen y subvierten la norma, la ley, el yo: el *nómos* del territorio y del Padre. No viven en las esencias sino en los efectos. Por eso la teatralidad: táctica de superficie, de piel, de envoltura y máscara. Esa teatralidad despliega el campo semántico de la infidelidad y el engaño, del derroche y el sacrificio, la

exhibición y el juego; el disfraz o fingimiento, simulación para el robo. La postura es una impostura, un gesto impostado desde la mueca o la torsión bufonesca de un prestidigitador belicoso y sabio, de un ventrílocuo grotesco y nihilista. Un burlador; tan artificioso como estrafalario, alguien (más bien ya un don nadie) que se mofa, en el desperdicio de la utilidad y la función de los cuerpos, de las palabras, de la frase clásica y canónica, del diálogo. También un tentador. (No hay nada de ángel, ni de cerviño, en Ángel Cerviño –nombre un tanto redundante que ya niega lo que rumia).

El cuadro como azote (y azogue) de paródica pesadilla funciona al modo de una anamorfosis absoluta. Garganta profunda que se ha tragado ya al pintor (que pinta, como Alicia, ausentado tras el espejo, habiendo franqueado la alteridad) y que obliga al espectador al tránsito: hacia el contrario, la desubicación, la pérdida referencial, a contrapelo. El cuadro es un agujero negro, una especie de disolución donde la realidad ha implosionado, y de su pestilente reflejo organizado destila la cadena desvaída de imágenes para la fiesta de la codificación y el desciframiento. Esta escritura especular que dobla en inversión lo real como si se tratase de un guante (y que, asimismo, invierte el lenguaje, su reverso alevoso, el *Otro* de la lengua), obedece además a una ladina voluntad de generar un código de información plagado de obstáculos, de estrategias del escamoteo y el engaño, una intrigante desorientación. Todo se vuelve una incansable superficie de impostura que, al forzar al espectador a serlo absolutamente (de la especie del que espía, lee, traduce y deletrea más que observa –metátesis de la visibilidad), lo incluye bruscamente en la simulación, lo incorpora a la escena predatoria, a la caza del venado que tal vez tan sólo suceda para sus ojos. Al tiempo, por si no bastase con esa doblez imperativa (que se establece al cuadrado, entre la realidad y el código, y entre el emisor y el público), la dispersión de manos configura el estado de sitio a la unidad encastillada del yo originario, fragmentariedad que ya nunca desaparece y que pone en funcionamiento no tanto los significados, ni los contenidos, cuanto la trama de relaciones, la red de caza de las correspondencias, las geometrías forzadas de reemplazo. El doblaje. El ejercicio de un realismo del demonio, a él entregado.

Trabajo sofisticado, logotécnico y perverso que se complce en la pirueta pirotécnica (esto es: destructiva, corrosiva, pestífera) y en la pira carnal y cadavérica de la escopia erótica y sadiana. Teatro de la crueldad barroca, de la obscenidad y la delicia, delirantes, exaltadas. Aunque sólo y siempre falta por responder la pregunta mítica, tantas veces formulada y nunca resuelta: ¿pero quién simula? ¿Y por qué? “¿Qué pulsión obliga al sofista al mimetismo, que compulsión al disfraz, de aparecer-otro, de representación, de tener acceso al mundo de las proporciones visibles, perturbando las del modelo para que las imitadas parezcan reales?”. (Severo Sarduy).

Puede que el lenguaje mismo, en hiperbólica voluptuosidad o, acaso, en su envés y su destino: la muerte, inscrita en la pulsión mecanizada de la repetición y la insistencia del juego. La muerte que, maestro de ceremonias de esta *kermesse* pornográfica (esto es: inscrita en el cuerpo, tatuada) y trágica a un tiempo, levanta el *atrezzo* de una obsesión, una operatividad convulsa que palpa la destrucción en la carne, el sentido y origen del dualismo profundo en cuyo espacio mortal se desenvuelve la infelicidad del sujeto. Entonces la crueldad es como el antibiótico del virus desintegrador del dualismo, libera, al modo del mito y sus sacrificios, las fuerzas oscuras como un médico de la peste que trabaja desvelando hasta la exasperación apasionada los conflictos, aireando espectacularmente lo ocultado, desencadenando en desintegración aleatoria la enfermedad de los significados, las identidades y la historia que nos esclaviza y nos mata, y a la que hemos dado en llamar oscuramente vida. “Parece como si por medio de la peste se vaciara colectivamente un gigantesco absceso, tanto moral como social; y que el teatro,

como la peste, hubiera sido creado para drenar colectivamente esos abscesos.” (Artaud).

Así pues, el teatro, esta escénica pintura, es como la peste, no porque sea también contagioso, sino porque, como ella, es la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en el individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu. De creer a Artaud, esta pintura es la imagen de una matanza, de la separación ancestral. Imagen, tal vez, excesiva, plagada de crimen, erotismo y ardor pánico; viviente, heroica y violenta. Su talla es la de los dioses, (super)heroes y monstruos, y su dimensión necesariamente mítica, al modo de las figuraciones de los textos sagrados más antiguos o de las más viejas cosmogonías.

Su historia, la de una posesión, un goce fatal. Como la de Acteón por sus podencos que cantó Ovidio en las *Metamorfosis*. Deleite de furor funesto que es un desastroso descubrimiento para la mirada que a nadie deja indemne, y que parece perseguirnos como a él hasta la muerte. Como sucedió al propio Ovidio que, apenas terminado su libro, debió de ser testigo de algo tremendo (algo, sin duda, sexual o político –pero, ¿acaso no son lo mismo?), y por ello fue condenado a vivir el resto de sus días en un terrible exilio en las fronteras más lejanas del imperio. “Oh, ¿por qué vi lo que vi?”, se lamentará más tarde el poeta en el libro II de su *Tristia*.

Un contemporáneo de Chaucer describió, asimismo, el destino de Acteón como “un ejemplo conmovedor de mirar erroneamente”. Emplea para ello la grafía arcaica inglesa del verbo *mislok*, lo que le permite desplegar una fantástica interpretación a tres bandas: *mislok*: Mala suerte / señorita suerte / mirar erroneamente. Acteón, como Ovidio tuvo, pues, la mala suerte de mirar por error a la dama del destino.

Ten cuidado con lo que ves, lector. Puede que también tú, otro *cerviño*, te conviertas en presa tatuada y cazada en la malla del destino pestífero y fatal de tan funesto deseo, en la tramoya de esta mitológica pintura. Sabrás entonces, como ese pleonasma que finge propiamente desde el nombre: Ángel Cerviño, que, contra los agravios del flagelo no queda otro remedio que recordar, impotencia de los expuestos al contagio, antiguas narraciones de viejos libertinos, de humor diabólico y escopia carnal chorreante de erotismo, desenfreno, y placer tal vez tan violento como inútil. Igual que ya hiciera Chaucer, o mejor, como Boccaccio que, con dos compañeros bien provistos y siete mujeres lujuriosas, se recluyó en una finca a las afueras de Florencia, cuando la ciudad fue asolada por la terrible peste de 1347. De ese encierro nació el *Decamerón*.