

Manos de pintura

Painted Hands

Julián SANTOS GUERRERO

Universidad Complutense de Madrid
jsantosg@filos.ucm.es

Recibido: 23 de noviembre de 2010

Aceptado: 24 de noviembre de 2010

Resumen

A través de la obra pictórica y escrita de Ramón Gaya el artículo quiere pensar unos caracteres de la imagen en general. Siguiendo esta intención, la noción misma de “realidad” y la distinción “realidad/pintura” serán cuestionadas. La pintura lo es siempre de otra pintura: mano sobre mano. A su vez, la autoría, la “mano del autor”, pasará a operar la cirugía de la obra, no añadiendo sino quitando capas de pintura; las capas de una Cultura artística que ha hecho de la pintura el doble prescindible de una realidad autónoma y autosuficiente. La obra de Gaya es una muestra de esa operación que deja traslucir el hueco de una distancia, el corte de un espaciamiento en el orden mismo de lo “real”, en su constitución íntima, y que, en definitiva, viene a convertirse en el motivo esencial de su pintura.

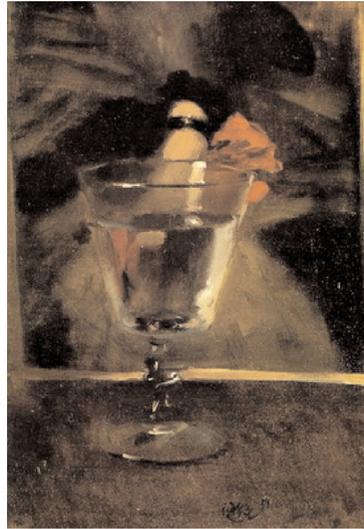
Palabras clave: Ramón Gaya, pintura, imagen, cirugía, mano, realidad, corte, vacío.

Abstract

Through the study of Gaya's paintings and writings this article proposes a broader reflection on the characteristic of the image in general. Pursuing this intention, the very notion of “reality” and the distinction “reality / painting” will be questioned. The painting is always (of) another painting: hand over hand (painting coats by hand). In turn, the authorship, the “the author's hand”, will operate the surgery of the artwork, not by adding but by removing layers of paint; the layers of an artistic culture that has made of painting an indispensable double of an autonomous and

self-sufficient reality. Gaya's work is an evidence of that operation that reveals the hollow of a distance, the cut of a spacing in the very dimension of the "real", in its intimate constitution which, ultimately, is called to become the essential motif of his painting.

Keywords: Ramón Gaya, painting, image, surgery, hands, reality, cutting, vacuum.



Una imagen es siempre un fragmento, algo separado, cortado o destacado de una trama que la envuelve, de una conformidad más amplia de la cual se desprende. El recorte del encuadre, la demarcación de la silueta, el contraste de luz, todo ello no son sino aspectos de ese rasgo esencial de la imagen: la imagen es una mancuada, un corte, algo que se limita y así se destaca y se va, se marcha lejos, y por ello es susceptible de estar fuera de sitio, desencajada ella misma, sin lugar ni tiempo propios. En cierta forma cada imagen es un cuestionamiento abierto a la presencia entendida como completitud del presente, como totalidad o unidad de las intuiciones o, más aún, del acontecer.

Sirva esta reflexión primeriza para adentrarnos en una obra que lleva por título "La mano de Doña Mariana de Velázquez". Es uno de los tantos homenajes que el pintor hizo a la obra de otros pintores, y que en última instancia vienen a ser homenajes todos a la Pintura misma. Incluso, diríamos, una forma de ver la pintura como homenaje, como culto o respeto, como promesa de fidelidad también, juramento dado a la pintura en tanto que ésta es la mostración del *dar* mismo, del darse de las cosas.

La obra que nos convoca fue realizada en 1951 y se trata de un pequeño óleo de 40x30 centímetros en el que se reconoce, tras una copa de cristal con agua, una ima-

gen que representa la mano del personaje pintado por Velázquez, Doña Mariana de Austria, segunda esposa del rey Felipe IV. Lienzo éste que se encuentra en el Museo del Prado y que el pintor sevillano llevó a cabo entre 1652 y 1653.

Pero antes de proseguir con esta reflexión inicial sobre la imagen y el fragmento y después de esta presentación de la obra, quiero presentarles también las cuestiones que aquí se tratarán y que para una mejor comprensión he dividido en tres tramos, en tres manos o partidas también. En primer lugar trataré lo que llamo “de antemano”, en segundo lugar “la otra mano”, y en tercer lugar “el entremanos”. Las tres configuran un cuerpo descoyuntado, el cuerpo fragmentado de esta conferencia.

Retomamos ahora nuestra imagen que habíamos dejado un poco colgada, así, como un pañuelo pendiente de una mano.

1. De antemano

Quisiera, sin más preámbulos, hacerles fijar su atención sobre algunos detalles de este pequeño lienzo. Como vemos, en rigor la escena representada no contiene el famoso cuadro de Velázquez delante del cual una copa con agua nos dejara ver su reflejo. Más bien, realmente, aquella mano es ya un recorte hecho sobre la tela de Velázquez, una mano seccionada, porque el retrato del Prado, lo sabemos bien, es de cuerpo entero. Se trata obviamente de otra pieza, de una pintura, parece, pero hecha por otra mano distinta a la de Velázquez. Ese cuadro de la mano solitaria, el que está al fondo de esta imagen, no fue pintado jamás, que se sepa, por el sevillano del Siglo de Oro. El cuadro que ahora vemos representa otro cuadro, el de una mano exenta, “de Doña Mariana” dice el título. Así pues, la escena pintada lo es de una “manipulación” del lienzo del XVII, de una versión o de un recorte, de otro encuadre. Estamos ante la pintura de una pintura del famoso cuadro de Velázquez. Pintura de la mano de Doña Mariana. Pintura que nos lleva a otra pintura, a otra mano de pintura, mano tras mano de pintura, capa sobre capa también, pliegue del pliegue.

Podríamos de decir, entonces, que en éste de 1951 no hay primera mano como tal, mano primera, objetiva, trascendente al cuadro o al espacio pictórico, mano perteneciente a un cuerpo humano y a eso que solemos llamar el mundo de los hechos. Esta mano que vemos es una mano de pintura. Incluso tampoco hay un cuadro de Velázquez en el fondo de la escena. Doña Mariana nunca puso su mano delante ese lienzo que vemos, allí sólo hay la pintura de una mano cortada, destacada, enmarcada. De la mano del sevillano no salió esa mano que ahora otro pintor pinta con la suya. El objeto “natural”, ese que hemos llamado “del mundo de los hechos”, está perdido de antemano, porque este de aquí refiere a otro objeto pictórico. Y, así entonces, puede decirse que en esta obra que vemos está perdido el inicio, la primera mano, cualquier original allende la pintura.

El cuadro de 1951 nos encierra en la pintura gracias a un fondo que se desfonda, sin detenerse en la trascendencia de un objeto presente del otro lado de la representación. Es obvio: aquí sólo se pinta pintura. El referente es engullido por la pintura que se pinta nuevamente, sin escape, sin presencias plenas, capa tras capa. Como un espejo frente a otro espejo, como una clausura de la representación. Superposiciones de manos y de pintura, de manos de pintura.

Por todo ello observamos que el fondo desfondado de esta obra rompe ya con el tradicional triángulo realidad-autor-obra. Y es que eso que llamamos “realidad” es algo muy complejo en el caso de Ramón Gaya, y esconde por debajo un fluir íntimo, inestable donde se juega la gestación y el devenir de las cosas, la naturaleza productora, lo que él llama en sus escritos “la naturaleza” o “la Vida” y que, como decimos, es el producirse mismo de las cosas, su devenir. La “realidad”, esa del bulto y de lo dado, del dato, es la «corteza exterior», dice el autor, y la segunda, la «Vida», «la savia interna»¹.

La relación entre una y otra versa para el artista en un cierto despego, en una distancia que coloca a la segunda en separación de la primera, una distancia que los pintores llamados “realistas” no han salvado, como es el caso de Ribera (un «adulador de la realidad», dice) o de Goya (un «exaltador» de la misma), pero que no es el caso de Velázquez, quien en su obra atraviesa esa distancia encontrando en ello una gran verdad, esto es: que «el arte, como se sabe, no puede ser nunca competencia de la naturaleza, puesto que él mismo *es naturaleza*»².

De aquí que la Pintura (con esa mayúscula con la que aparece en los escritos de Gaya), la Pintura con todas sus donaciones, cito: «existían de *antemano*, sí, aunque subyacentes y silenciosas, como en espera de su puntual y fatal necesidad»³.

La Pintura existía de antemano. Se trata de un paso a la forma que se da tanto en la naturaleza como en el arte, en cuanto que creadores ambos. Y esta afirmación saca al Arte de la mediación de la Cultura para hacer de él algo animado, animal, fluir incesante, naturaleza también y, por consiguiente, necesario.

Y es que la relación de la que aquí se habla no es ya la contingencia establecida entre el objeto natural y su representación, entre el original y la copia, sino más bien, que la obra es la determinación necesaria de un original que ya es arte, un arte, si se quiere, en el origen, génesis. Arte como actividad productora de la naturaleza, como su devenir mismo. Necesidad, «fatal necesidad» pues, decía, es la que hay entre la naturaleza y su devenir. De manera que las obras de arte, las obras que lo son de esa Pintura con mayúscula, son la necesaria determinación de la acción genésica, productora de la naturaleza. Son el destino o la destinación extrema de la natu-

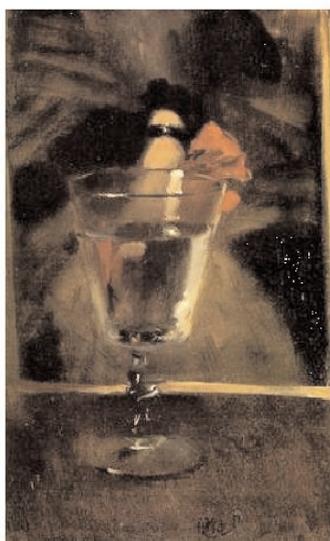
¹ Vid. Gaya, R., “Velázquez, pájaro solitario”, en *Obra Completa*, Edición al cuidado de Nigel Dennis e Isabel Verdejo, Editorial Pre-Textos, Valencia-Madrid, 2010, p. 118.

² Gaya, R., “Carta a un Andrés [y otros escritos]” en *Obra Completa, op. cit.*, p. 225.

³ *Ibidem*, p. 191. (El subrayado es nuestro).

raleza. De aquí entonces que el Arte no compita con la naturaleza, porque él es ya “naturaleza”, o dicho sin forzar la lógica de predicados, es que la “naturaleza”, como acción productora, como “mundo de los hechos”, o como devenir, como “Vida”, dice Gaya, es Arte. Cito: «un arte vívido [...] que brote de ella y no como otra cosa, sino precisamente como una extremosidad suya, acaso más vivo que ella misma»⁴.

En conclusión: no hay “realidad como tal”, fija, acabada, *res*, substancial; y la Pintura está ahí, antes de la pintura, antes de que el pintor pinte con su mano el cuadro, ella está ahí *ya de antemano*, como necesidad fatal de cuanto viene, obligatoria, obligando a la obra y la mano del artista. Pintura de antemano, siempre de antemano.



2. La otra mano

Volvamos ahora de nuevo a mirar nuestro cuadro de la mano tras de estos cortes y de estas reflexiones. Dejémonos llevar de la mano, guiar por otra mano.

Ahora, es el caso de Velázquez, tomamos el retrato de Doña Mariana de Austria. Su mano izquierda sostiene un pañuelo, pero la reina la deja suelta a lo largo de su flanco izquierdo. Retiene el delicado tejido blanco, y lo hace con la fuerza mínima y suficiente para que éste no caiga al suelo. A su vez, la otra mano del personaje afirmará su posición real agarrada a la silla, al trono sobre el cual se apoya mostrando al tiempo su estatus de poder. La mano izquierda no agarra, sólo presiona leve-

⁴ Encuentro con Giotto en “Carta a un Andrés [y otros escritos]”, *op. cit.*, p. 222.

mente el paño con la mínima fuerza de los dedos. Es un gesto a mitad de camino entre agarrar y soltar. Tal vez fuera este detalle el que motivó el homenaje, o mejor dicho, los homenajes de Ramón Gaya. Esa mano fue pintada repetidas veces por el pintor. Al óleo en 1951, pero también un guache en 1990 y nuevamente otro en 1998, además de un óleo que representa una espectadora contemplando fijamente el cuadro en el Prado, año 1986.

En todo caso, en el lienzo del 51 se ve que la mano ha sido seccionada, encuadrada, manipulada y casi borrada en sus detalles: los dedos, el anillo, por ejemplo. Nos encontramos ante una mano sola, sin cuerpo, una mano monstruosa si se quiere, pintada en un cuadro que se halla dentro de otro cuadro. Estamos ante un encuadre de la mano; pero este cuadro a su vez se apoya sobre una base plana que sirve de suelo a una copa de cristal con agua que deja transparentar la mano pintada, reflejándola en la superficie cristalina de la copa, donde un trazo rojo nos evidencia el reflejo del lazo adosado a la mano velazqueña: otro efecto de quiasmo. El cristal de la copa sirve de lente donde se refleja y a la vez se refracta la mano pintada: efecto de transparencia que no obvia la superficie cristalina sino que la evidencia también. Ahora, el cristal de la copa ha servido para hacer aparecer *otra mano*, una mano que muestra que no se trata de la mano pintada por Velázquez sino de otra transferida, transplantada, transparentada, pasada a través de una lupa o de una lente, de una líquida transparencia. Es la mano que hay dentro del agua que ya casi no es mano; monstruosa, casi borrada, que ha perdido el bulto para ser más líquida, más fluida, más «viva».

Lo que ha ocurrido es que ahora no vemos la mano de lo que nos dice el historiador del arte que es la pintada por Velázquez en 1652, pero tampoco la mano que le rinde tributo de homenaje trescientos años después, la copa no nos deja ver esa mano. Lo que vemos más bien es *cómo debe verse la pintura de Velázquez*; vemos en esa mano borrosa, literalmente, una reflexión sobre la pintura, sobre el modo de hacer del pintor sevillano que, además, es para Gaya, como dice en muchos lugares de su obra, el modo hacer que se debe en pintura. Y este hacer consiste en una delicada cirugía entre trazar, dejar ver, transparentar y borrar. Leemos a Gaya:

«Lo decisivo está dentro, encerrado dentro, transparentándose. Velázquez pinta esa transparencia, no quiere pintar más que esa transparencia; de ahí que la realidad que termina por presentarnos –tan veraz– no sea propiamente realista, es decir, corpórea, pesada, abultada, sino imprecisa, indecisa, insegura, movable, casi precaria, me atreveré a decir»⁵.

Y así mismo aquellos versos dedicados al sevillano en un soneto de 1977:

«Mucho ha sido borrado por su mano:
lo ideal, lo perfecto, la belleza;

⁵ “Velázquez, pájaro solitario”, *op. cit.*, p. 118.

la misma fealdad, con su tristeza,
se ha disuelto en el aire soberano»⁶.

Porque esta otra mano se sitúa frente al arte, separada de los libros de arte, de sus representaciones. Así vemos ahora que la mano del fondo, es la mano que bien podría tener como referente la reproducción en un libro, es la mano de la Historia del arte, de la Cultura artística, la mano del «arte artístico». Frente a ella, a distancia, tras un corte, la otra mano, la del Arte que Gaya dice «arte-creador».

Es preciso profundizar, mirar más al fondo, para ver el latir bajo las capas de pintura, manos que esconden otras manos de pintura, para ver el fluido del devenir. De este modo, el arte es entendido como un paso más allá del arte, más allá del juego histórico de lo artístico y, si me apuran, más allá de la forma (la “realidad” es la forma y asimismo la «máscara de la vida», dice el autor), como un tránsito acuático: transferencia, traspaso, transporte «fatalmente necesario», decíamos.

Visto así, la mano del artista no es la mano que se deja llevar por una cáscara de la realidad en su sentido voluménico, acabado, hecho, pesado; no es la mano que coge, que retiene o que arrebatara esa concreción, sino aquella que retira las capas o las manos de pintura, de Cultura, de conocimiento también, aquella que borra lo perfecto, lo ideal, para mostrar el desfondamiento de lo real, su deshacimiento; dejando aclarar así, *transparentar* una vida que bajo la transfiguración ejercida en la forma, late, tiembla en su continuo hacer venir las cosas. Ahí debe extenderse la mano del pintor, mendicante, para que si algo ocurre le sea dado para transferirlo, trasponerlo o traspasarlo. De un lugar a otro traspasa el ocurrir, no lo ocurrido. Por eso lo lleva en una forma extraña, con la deformidad a primera vista, como esa copa de cristal; y todo ello con el menor ruido, con la cálida sencillez de quien deja ver lo que ya hay *de antemano*, de quien, literalmente, se quita de en medio.

Mano que retira y figura. Mano que borra, que limpia, que aparta la opacidad de la llamada Cultura para dejar brillar y traslucir el sofocante misterio del acontecer de las cosas. De ahí ese gesto a mitad de camino entre coger y soltar, entre dar y retener, entre hacer venir a la forma y asimismo desfondar su nacimiento. Como un ciego que extiende sus manos al abismo, que tantea, que palpa allí donde nada se toca, captando con su tacto la lejanía, “tocando” ahora la distancia infinita, intocable, de lo que no tiene fondo. «Pintar, dice Gaya, es tantear –atardeciendo– la orilla de un abismo con tu mano»⁷.

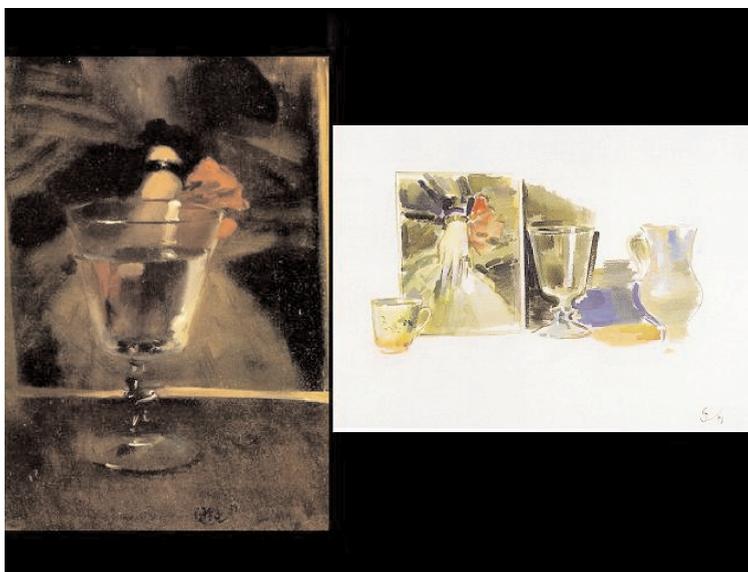
Tocar y ahondar a la vez, recorrer la orilla de las cosas, el límite de su realidad, ese borde por donde ellas acontecen. Una mano que deshace lo que hace la otra, mano que borra o que emborriona, que pinta con un paño, mano y lienzo blanco en un mismísimo gesto: pintar borrando.

⁶ Velázquez, en “Algunos poemas”, en *Obra Completa*, *op. cit.*, p. 631.

⁷ *De pintor a pintor*, en “Algunos poemas”, *op. cit.*, p. 637.

Ahora estamos convencidos: para pintar se necesita otra mano, una mano demás, otra más. Una mano excesiva, desencajada, desaparejada: «ni ociosa» «ni activa», «ni sabia, ni brutal», dice Gaya. Mano dividida en varias a la vez. Se necesitan varias manos para pintar. Una, dos, tres, otra mano más, siempre otra mano de más, excesiva, de sobra. Una mano extraña que deshace lo que hace. Una mano, me atrevería yo también a decir, monstruosa.

Hemos aprendido a ver cómo pinta Velázquez. La mano borrosa reflejada en el vaso nos ha enseñado a ver la mano de Doña Mariana pintada por Velázquez, pero aún no han terminado las reflexiones; ahora nos queda mostrar el estatuto de la otra mano, de esa mano “otra” entre ambas manos, entre la de Velázquez y la de Gaya, entre la pintada por uno y por otro, entre la mano del otro, Velázquez, que Gaya ha pintado en el fondo de su cuadro, en el plano de fondo, y la de primer plano, la reflejada, la refractada, la que nos deja ver la transparencia de la copa, entre una mano y otra. ¿Qué hay entre una y otra mano?



3. Entremanos

Un tópico en la obra pictórica de Gaya, que puede seguirse en una buena cantidad de sus cuadros, es la distancia. Esto es, la creación de un espacio perceptible entre la pintura propiamente dicha, que en la escena del cuadro suele ser el plano de fondo, y unos objetos que está por delante de este fondo.

En el último plano se encuentra el cuadro a homenajear, o una imagen “manipulada” de ese cuadro: obras de Tiziano, Van Eyck, Rembrandt, Rosales o

Velázquez, por ejemplo. Y ante ese telón de fondo unos objetos traídos a escena. Digamos que, como ocurre en *Las Hilanderas* de Velázquez, se trata de colocar un cuadro en el límite de la escena, lo que ya convierte el fondo, el origen o el fundamento, en una imagen más, en un sin fondo, o como hemos dicho hace un rato, en otra mano más de pintura o la pintura de antemano.

Y bien, entre ese fondo sin fondo que es la imagen de un cuadro de Velázquez, por ejemplo, se colocan ahora una copa, una taza, una jarra o unas flores... objetos. Su primera función es la de generar una separación perceptiva, una distancia respecto a la pintura. De modo que nos encontramos ante dos espacios imaginarios: el que está dentro de la tela de Gaya, que a su vez envuelve al que está dentro del cuadro de Velázquez. Se trata de la duplicación del espacio pictórico clásico, el de la pintura “realista”, ese que mediante el trampantojo del arte abre un espacio de imaginación al otro lado de la superficie del papel o de la tela, más allá del presente.

El corte y la separación de la imagen permiten hacerlo, y así nos encontramos ante el espacio de “la pintura realista”, al fondo, que se ve dentro del otro, vamos a llamarlo el de “la realidad en pintura”. Son las dos manos o los dos lados de una escena dentro de otra. La copa, los objetos en general, a veces también algún personaje, señalan siempre el espacio de “la realidad en pintura” y, el cuadro representado allí, el de la “pintura real” o “realista”. Sin embargo, con un pequeño esfuerzo de imaginación podemos ver la distancia entre ambas manos o lados. Y bien, en ese pasillo se juega todo el misterio del homenaje, de ese juramento de fidelidad. Ahí es donde la Pintura (con mayúscula) y la obra de Gaya se la juegan, allí es donde aparece eso que él llama el «secreto de la realidad»⁸.

Y no precisamente en los objetos que se descubren a nuestra vista, la copa, la jarra, la taza, objetos todos de un fuerte contenido simbólico, sino en el aire, «en el aire soberano». Si se quiere, en el espacio vacío que el pintor deja circular entre la obra pictórica, “realista” y la “realidad pintada”. Una especie de hueco vacío entre las dos manos, entre la institución del cuadro como tal, la obra de arte al fondo, la mano de Velázquez y la mano del pintor que pinta los objetos. Un vacío que no está pintado, que se muestra precisamente, no por lo que hay en él, sino *por lo que no hay*. Un espaciamento o cortadura que aparece ahora no por lo que se pinta, sino por lo que no se pinta, una distancia con respecto a la pintura, un corte operado, no por la mano de alguien, sino por... la realidad misma. Extraña mano que no es ni la de “la pintura realista” ni la de “la realidad en pintura”. Es el corte mismo de la mano, del hacer, mano sin mano pues, o una mano que no pinta, que no pinta nada.

Podría decirse que ese espacio vacante es un potente generador de sentido. En esa separación, en esa distancia, es donde se produce la «pasividad creadora» que llama Ramón Gaya, donde el arte de pintar pinta lo que no se puede pintar, una invisibilidad que aparece gracias a los bordes que limitan los elementos visibles, por

⁸ “Velázquez, pájaro solitario”, *op. cit.*, p. 134.

ejemplo el marco de los cuadros que delimitan la imagen de fondo. Gracias a ese recurso se abre el hueco *entremanos*, lo que se escapa por los bordes del papel “real” tocado por Gaya. Allí resulta la transparencia, pero la transparencia llevada a su extremo es, justamente, la nada, el vacío.

Sin bultos, sin volumen, espaciamiento puro. El éter operativo que deviene forma y «aire soberano» que la disuelve. Y es que esa pintura sin pintura, entre ambas manos, es una forma de abordar, de tocar el borde abismal de lo real. Entre el borde del cuadro pintado “realista”, al fondo, y el borde mismo de lo “real en pintura”, de esos objetos cuya fuerza simbólica es evidente; entre ambas manos, una mano fronteriza, excesiva, sin nadie detrás, “monstruosa”, se desliza, una “mano de nadie”, una “mano vacante”. No vacía, vacante.

«la mano del pintor –la decisiva–
ha de ser una mano que se abstiene
–no muda, ni neutral, ni acobardada–,
Una mano vacante, de testigo»⁹.

Por ese hueco vacío entre las manos circula precisamente la posibilidad del acontecimiento, la posibilidad del devenir, eso que, por utilizar el léxico de Gaya, es la posibilidad del «milagro» («la realidad entera es milagrosa»¹⁰) o por ser más precisos aún, de un «secreto»¹¹ que establece como condición de su mostración, precisamente, el desnudo, el desalojo de todo el potente arsenal del saber estético-artístico; porque ese hueco es la dehiscencia de la realidad. Por eso excesivo, de más, por eso le pasa desapercibido al observador desatento, porque, dice Gaya «casi no tiene importancia»¹², en tanto que no se entrega a la forma, no se da al dato. Se da sin hacerse presente, como un don sin contrapartida que, al darse, y precisamente por ello, no reclamara equiparidad, no reclamara correspondencia, porque no genera ningún tipo de deuda, ninguna manera posible de saldarlo.

Y es que, en cualquier caso, si se da, si se diera, siempre colocaría a su receptor en el lugar del mendigo, en el de la dádiva o el de la ofrenda, jamás en la posición del mérito o de la recompensa. Mano vacante, sin nombre, deslizándose sobre el abismo, suspendida, “rota”, porque si hubiera que decirlo de un modo correcto habría que llamarla *un roto*. Un roto en el orden mismo de lo real. Un roto que ahora la imagen nos manifiesta:

«Pero no, lo suyo no es ignorancia, sino *sapientia inexpresable*; comprende que aquello que se le encomienda transmitir no puede abandonarlo en brazos de la expresión,

⁹ *Mano vacante*, en “Algunos poemas”, *op. cit.*, p. 636.

¹⁰ “Velázquez, pájaro solitario”, *op. cit.*, p. 131.

¹¹ *Ibidem*, p. 134.

¹² *Ibidem*.

porque la expresión es, diríamos, *destructora*; la expresión habla, descubre, revela, y quedaremos siempre maravillados de su poder, pero más tarde caeremos en la cuenta de que allí, en lo expresado, algo aparece como *roto*»¹³.

Y caemos nosotros también en la cuenta del papel que juegan todos esos rotos en la obra de Gaya, cuadros rotos, manipulados, desencajados, desmarcados. Fragmentos de obra, pequeños cuadros a cientos, rotos como versos, como imágenes fragmentadas, separadas de sus cuerpos, abiertas al trasiego, al tráfico, de aquí para allá; “copiadas” y “recopiadas”, trasplantadas, como violencias ellas mismas hechas a cualquier totalidad, a cualquier integridad. Imágenes despegadas de la Historia del arte en un tiempo roto también, rota ya la linealidad de los hechos, la línea causal de las explicaciones. Y allí está, esa *mano rota*, sin cuerpo, la mano extraña, manirrota, que es ahora de cualquiera, cualquiera puede ser la mano vacante, que corta, «decisiva». Esa mano vacía de un hacer sin nadie detrás, esa mano sin nombre pueda dar el don a cualquier mano, manirrota, y hacerla destino de un hacer que se disfraza de cuerpo, un cuerpo que ahora, y esto nos quedó por pensar, acaso tampoco es nuestro.

«¿Eres tú quien comparte
nuestro cuerpo, y acaso
esta pena no es mía,
ni este afán, ni esta mano?

(...)

¿Sólo somos destino
disfrazados de cuerpo?»¹⁴.

Con esta pregunta de su poema “Al destino” corto mis palabras, las dejo pendientes de esta mano sin cuerpo. Muchas gracias.



¹³ *Ibidem*. (El subrayado es de R.G.).

¹⁴ *Al destino*, en “Otros poemas”, en *Obra Completa, op. cit.*, p. 648.