

## METER EL DEDO EN LA LLAGA DE LA PINTURA

Categoría :texto corto

Seudónimo: In-corpore



Paulo Bernal

La cenicienta ebria

Oleo sobre lienzo, 2013.

¿Pintar (la) puta, pintar(al) santo, Dibujar (al)amigo qué diferencia hay en ello? ¿Es posible entender la sacralidad de la obra de Paulo Bernal? Entiéndase que lo sacro se somete a la *physis* del cuerpo. El humor está en el escorzo, en la ley de la composición, en el dictamen del piso sea del sepulcro (inclusive desde la virginidad abierta al mundo) sea desde el piso del burdel. El zapato de la cenicienta también es parte de esta corporeidad ora como testigo fiel de una escena que solo sucede en el lienzo ora como desencantamiento de lo cotidiano, pero siempre exponiendo de más a la ciudad. “Con el cuerpo, que él se da, del hombre —

con este hombre, y mujer, que él se da por cuerpo — el creador no reproduce su imagen. La potencia del creador remite a la deconstrucción original de toda imagen reconocible. El cuerpo es la imagen- pero, en cuanto a visibilidad de lo invisible, es el destello plástico del espaciamento”<sup>1</sup>. Desde este espaciamento, lo profético del cuerpo es desvelado inclusive en las rodillas de la meretriz, pues el cuerpo desborda las medidas y los segmentos corporales renacentistas, para al final entender que todo se vuelve esfínter y esfinge a la vez. La figura de lo femenino se abre gracias a la pintura. Mientras la re-presentación de lo hipostásico y de lo pictórico convierten a la mujer en modelo, los trazos sugeridos en la obra de Bernal no prefiguran, son parte de un re-trazo del cuerpo femenino, siempre dado por un tiempo del tacto y la mirada. Mientras la historia canónica del arte lo limita hacia un registro del otro armonizado a los elementos de poder y de cirugía (pues la espectografía de la fotografía y del video suele atravesar lo quirúrgico), esta pintura no pretende registrar solo se sustenta en la incertidumbre de amar a una mujer.

Ante la violencia ejercida a partir del nombre de la mujer, la obra de Bernal surge desde el contacto si es que no por contagio con ella. Si esta violentación del nombre se hace pensando en una idealización de lo femenino, pensar en una ilustración hace acontecer a la mujer gracias al tacto. El encuentro se da, desde la simpatía con la prostituta, más allá de su oficio, más allá de la abdicación a lo urbano. Se da en la misma enrostración de su cuerpo, de una sacralidad de lo pro-fanum que hace de Ella un eterno acontecimiento, un instante irrepetible, un amor que no cesa de pronunciarse. Es ante todo una ética del rostro (inclusive más allá de la justicia sustentada en el rostro humano de Levinas pues la animalidad atraviesa esta relación). En el amor se deviene otro, mientras el ego se pronuncia como una memoria de tiempos impropios. Si Pessoa entendía al símbolo como parte del *sympathos*, La *Cenicienta ebria* debe entenderse desde esa intención para que lo simbólico femenino sea parte de un corpus por venir. El desencantamiento de lo urbano es la des-corporeidad de la meretriz. En ese instante lo pictórico es acontecimiento de la extrañeza de ese amorío pero también de la ciudad que parece extranjerizar todo. De ahí, el mito edénico surge en la ciudad pues el hombre suele tener la misión de nombrar las criaturas. Desde la gravidez la mujer entiende su relación con lo divino y la razón del nombre. “Los nombres dados a

---

<sup>1</sup> Nancy, Jean— Luc. (2003) *Corpus*. Madrid, Arena Libros. Pp 50.

las cosas terrestres encierran en sí una gran ilusión: en efecto, apartan el corazón de lo que es consistente para orientarlo hacia lo que es inconsistente. Pero la verdad no arrastra hacia el mundo de los nombres, ya que es imposible sin nombres”<sup>2</sup>. El mundo del nombre es propio en la obra y discurso de Paulo pues lo acerca a lo misterioso, a los misterios propios de la creación y al lenguaje de la pintura que lo compara con el de la amistad. En realidad, hace del nombre un corazón por nombrar. Gustave Doré diseñaría a propósito de extrañezas, a Eva acostada en el jardín edénico mientras en una posición casi angustiada, Adán intenta despertarla para que lo ayude en la dictum de nombrar las criaturas de la creación. Ella entiende la naturaleza del Edén, y descansa, casi podría sentirse sus ronquidos a partir de este tremendo diseño. En tanto Bernal retoma esa característica sacra y conjural del nombre para invocar a partir de sus obras (y eso que invocación es una palabra que no le gusta usar pues intuye un lastre en ella) : *las calles de la amarilla nostalgia*,(2012), *la cenicienta ebria*(2013), *la rama de manzanilla*(2010), *muchacho de saco verde*(2009), *la frontera de los exilios*(2012), *escalofrío de carne* (2009?), *juntos o la hospitalidad*(2012); etc. Entiende con sus criaturas y nombres que hay una fuerza en la palabra como la traza pues “Invocar es luchar con lo inefable”<sup>3</sup>. Al nombrar de dicha manera, lo enfrenta también a una invocación sobre su mundo. Esa anatomía complejizada por la fuerza de la traza y el color (en principio), inquiere sobre la mirada de quien al frente de sus obras interroga el origen de ellas. Hay un hastío de la tecnificación del cuerpo, de la pornografía de la llaga colectiva. Si el orgasmo, por ejemplo, se impone como cataléptica de un cuerpo femenino este se ve reflejado en la puta (pues tiene la manera puntual para hacer de ello, un cántico ficticio) y en la pintura sobre ella como simpleza de su caída. Ahí el zapato diseñado por Bernal se vuelve *objetum*, pues no hay nadie que sepa más de la funcionalidad y disfuncionalidad del objeto que la prostituta, pues a la vez sirve como seducción y arma, ratificando que no hay cuerpo inerte en la ciudad. O es la risa, desparpajada que aparece, como interrupción a cualquier alegoría corporal. Las miradas de sus seres (ni objetos ni sujetos ni singularidades) son desviadas gracias a la desubicación intencional. Pues ellos miran desde otros mundos, son ángeles en el sentido de poder y entender la luz desde cualquier espacio. Y tal cual el ángel distraído que viene al mundo sin

---

<sup>2</sup> Evangelios gnósticos, 505-1 citado por Massimo Casari En: El ángel necesario. Fuenlabrada(Madrid): Gráficas Rogar, 1989.

<sup>3</sup> Ibid, 35.

percatarse que llevan algo de humano en sus alas, estos seres tienen algo de humanidad y se les pega al cuerpo como “engrudo”, excrecencia del cuerpo humano, risa y llanto. Pero, y lejos de humanizar-se (pues la compasión no es su camino pictórico) el ser pictórico nos acerca al mal, a la animalidad.

El mal es un animal. No el mal que justifica la institucionalización de la víctima en el caso de Marion y la victimización del asesino sino una apuesta a pérdida como Bataille que se sincroniza con la libertad del creador. El mal como una fuerza, incontrolable, *Böse*, Gangarostogati, imparable fuerza del Ganges que en Bernal es siempre carcajada. El mal se ríe y Bernal tacha a partir de gruesas líneas de violeta y azul intenso, de un rojo de Caravaggio y Velázquez, del entendimiento del matiz, todo con el fin de que la animalidad de su traza no sea domesticación y tecnificación del cuerpo. La verecundia del tímido traspasa todo el espacio pictórico hasta abrir la mirada a una experiencia del cuerpo que goza y antes que la banalización vuelva su pintura una constante y repetición, nuevamente acude a otras animalidades que suele representar a partir de sus objetos disfuncionales. Las líneas que circundan sus rostros acrecientan este pudor frente a lo animal y a una ciudad que se acopla a su simpatía por lo caído. Pasto o la ciudad en general, se ve transformada en una perspectiva singular como el descenso –discenso de Paul Delvaux, negando los planos (sin hacer énfasis en centros ni primeros planos como Velásquez, aplastando todo bajo la carnosidad de un instante como Gericault, aplastada bajo el movimiento de luz como Caravaggio, simplemente sugerida por la mirada desviada del pintor.