

ENRIQUE ARMENTEROS

LA PIEL DEL HIPOPÓTAMO



Macleín *y* Parker

Primera edición

Junio de 2020

Del texto

© Enrique Armenteros, 2020

De la cubierta

© Murdo Ortiz, 2020

www.instagram.com/murdo_ortiz

De esta edición

© Macleín y Parker, 2020

Pasaje Lagunas de Ruidera, 6

41701 Dos Hermanas, Sevilla

www.macleinyparker.com

Edición y corrección

Cecilia Ojeda y Antonio Abad (Macleín y Parker)

Diseño de la colección y maquetación

Antonio Abad (Macleín y Parker)

Impresión

Estilo Estugraf Impresores, S.L.

Impreso en España / *Printed in Spain*

Papel interior: Coral Book Ivory 1.2 de 90 g/m²

Papel de cubierta: Acquerello Avorio de 240 g/m²

ISBN: 978-84-121471-4-8

Depósito Legal: SE-613-2020

Queda prohibida la reproducción total o parcial de este libro por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión sin la autorización previa y por escrito de los titulares del *copyright*.

*«What I do may be a lie,
but it conveys reality more accurately.»¹*

VINCENT VAN GOGH, *Cartas a Theo*

¹ «Puede que lo que hago sea una mentira, pero se ciñe a la realidad de una manera más precisa.»

EL TESORO DE LA SOMBRA

MÚNICH, NOVIEMBRE DE 2013

Ante el primer panel del tríptico, el ojo se llena de abismo. En la obra de Francis Bacon —FB en adelante—, el fondo debe asociarse con una especie de armazón primario o estructura que condiciona toda la composición. Así como para otros artistas es un mero trámite estético, sería un grave error pasar por alto la importancia de este elemento en el pintor británico: el segundo plano es esencial para comprender las siluetas más cercanas al espectador, sobre las que normalmente suele recaer toda la atención. Aparece aquí aplicado como una simple colada homogénea que, en apariencia, no encierra mayor misterio. Esto no significa, no obstante, que en su última obra conocida el armazón pueda circunscribirse a algo tan simple: ¿de verdad alguien puede pensar que la elección del color es ingenua cuando hablamos de un pintor cuya carrera se ha extendido a lo largo de cinco décadas y que aún posee sus cualidades intactas?

Asumiendo riesgos, esta rara propiedad del fondo podría achacarse al color. Hay buenas razones para ello, puesto que, observado de cerca, el armazón del primer panel contiene al menos cuatro matices tonales, todos

ellos de una sutileza asombrosa, que coinciden con los diferentes planos en los que FB quiere envolver a la figura que aparece en primer plano. De hecho, ningún experto ha conseguido encontrar un nombre adecuado para semejante color: ¿tal vez sería arriesgado definirlo como color *aislamiento*? Es más, está aplicado casi con descuido, como si hubiera usado una sola capa con un rodillo grueso y granulado. El fondo, en definitiva, atrae no solo por la rara coloración, sino también porque parece tener tacto visual. La textura, unas veces plana y lisa, otras con rugosidades misteriosas, parece ser tan determinante como la tonalidad a la hora de interpretar el controvertido tríptico aparecido recientemente, cuando ya han pasado tantos años de la muerte de FB.

Una vez superado el vértigo causado por este efecto diabólico, un poco más acá y como enmarcado en la penumbra, el ojo empieza a reparar —gracias a la gradación de tono mencionada— en la silueta de un anciano. La tensión del cuerpo sugiere actitud de espera. Tras él hay un sofá o sillón grande, dentro de una especie de jaula de cristal imposible, pintada con cuatro zarpazos apresurados de colores azul y blanco. Diríase que el asiento está trazado con el mismo descuido aparente y que, a primera vista, el hombre flota sobre él —¿está sentado?— con la palma de la mano izquierda, inmóvil, sobre el muslo también inmóvil. Bajo la derecha se produce un destello metálico, puede que sea una pistola anclada al brazo del sofá, aunque el nivel de detalle no permite asegurarlo. Un bastón más inmóvil aún descansa apoyado en la pared, causando una pequeña conmoción en la cortina espectral que la viste,

que además está llena de polvo y cuyas líneas verticales se podrían confundir con haces de luz tenue que emergen del suelo o de algún lugar subterráneo cercano a las calderas del infierno. En medio de la oscuridad reinante apenas resalta un traje gris y sobrio y el cuello blanco de una camisa que le queda demasiado grande, como sucede a todos los ancianos que van menguando y menguando para ir al encuentro de la muerte.

Ahora bien, si el espectador es paciente durante un segundo más, la silueta del hombre se alambica sobre sí misma y, en medio del giro convulso, un trozo de espina dorsal despunta por el cuello y se difumina hasta perderse en el fondo. Su cara, hasta ese momento impasible, se rompe en una mueca oblicua: la piel deja de serlo y se convierte en un cartílago fantasmal que recuerda al negativo de una foto o a una radiografía. Sin embargo, hay color sobre los labios partidos, cuyo escorzo invita a pensar que no se trata de un rostro, sino de dos o puede que más. Así hasta el infinito. La nariz se comba peligrosamente hacia la nuca y conecta la respiración con un momento jurásico que destroza el tiempo y lo proyecta hacia un lugar desconocido. Una dentellada feroz muerde el pómulo derecho como si la mandíbula se estuviera anticipando miles de años a la creación del ser humano. Cortando este arrebató, se abre un trazo que anuncia unas ojeras verdosas, aunque pronto se hace evidente que el anciano es un cíclope o que el otro ojo se ha perdido en la nada oscura que lo está devorando por la espalda y a la que antes se ha hecho referencia como *fondo* o *armazón*. La mirada, en fin, es un punto mezquino que no apunta a ningún lugar y que se posa

sobre un horizonte de sucesos inexistente; esto confirma que el fondo no es fondo en realidad y que este no viene de detrás, sino que rodea al cráneo —y a la figura del anciano, por tanto— por completo y lo quiebra en mil pedazos y siembra la duda sobre la frontera entre el interior y el exterior del cuerpo y proyecta sus pensamientos como si fueran una membrana viscosa e inestable.

La percepción visual de estos invade al espectador durante una décima de segundo, como si FB hubiera conseguido unirlo a la silueta del anciano a través de un cordón umbilical invisible. Por vez primera se entiende que el hombre está esperando a que el destino se cumpla y, justo en este instante, aparecen todas las dudas: ¿es realmente un arma eso que hay debajo de la palma de, a qué espera el anciano, por qué convulsiona, cómo vuelve al estado de reposo de una manera tan repentina, está sentado o flota en el aire, qué hay tras la puerta lateral del fondo a la derecha? Y lo más importante: ¿quién es?

Para responder a la última pregunta basta con asomarse a la escueta ficha técnica que acompaña a los tres paneles: *Tríptico, Schwabing: dos figuras luchan por un cuadro*. En 2013 saltó a la prensa el llamado «caso Gurlitt». 1409 obras (124 enmarcadas y 1285 entre láminas, lienzos y demás sin marco), la mayoría de ellas sin certificado de propiedad, aparecieron en un piso de Schwabing, en Múnich, propiedad de un anciano llamado Cornelius Gurlitt. Entre las obras recuperadas hay dibujos de Toulouse-Lautrec, pinturas de Canaletto, Durero, Kokoschka, Picasso o Munch, entre otras muchas de valor incalculable. No está muy claro cómo llegaron a su poder, pero los tres paneles

que aparecen por primera vez en esta exposición estaban en la colección Gurlitt.

Tras leer y asimilar el contenido de la ficha, el silencio vuelve. Aún quedan muchas incógnitas en el primer panel. Por ejemplo, de repente el anciano parece haberse instalado de nuevo en su carcasa inmóvil. Pero no ha pasado ni un instante cuando una sombra ya se le ha desprendido o descolgado y se derrama y crece por el suelo como una especie de charco de mercurio. No se ha encendido la lámpara, ni tampoco el sol ha penetrado por la ventana que se insinúa a la izquierda —que permanece tan cerrada como lo ha estado en los últimos años; puede, incluso, que esté rota— de lo cual se puede concluir que la sombra no nace de ninguna luz que incida desde un punto recóndito o inesperado de la habitación. La sombra brota compulsiva y sexual, la sombra es un ente ectoplásmico, un líquido alienígena o una larva viscosa que no es sombra, sino una presencia material paralela a la extensión de la propia carne del anciano, que —ahora está claro— está siendo arrastrada, absorbida por Caribdis. Al fin y al cabo, ¿qué es la sombra de un hombre? ¿Acaso es otra cosa que el cuerpo convirtiéndose en un líquido putrefacto hecho de sus emociones pasadas, presentes y futuras que se mezclan en espiral eterna? No, la sombra no tiene nada que ver con la dirección de la luz ni con la opacidad de las cosas. Es el destino. Una proyección violenta de la pasión del ser humano: no es extraño, por ello, que sea negra, por eso da tanto miedo y surge como una especie de sacudida gelatinosa que *lambrea* directa al sistema nervioso. Por eso se convierte en una herida, en una cicatriz tan profunda

que siempre duele y sigue supurando y que permanecerá como recuerdo irracional de lo oculto, de lo malo. Como el esperma del ahorcado. Por eso la sombra es sustancia y es sinónimo de estar vivo y del presagio de la muerte: quien repara en su propia sombra se convierte en sombra y, al hacerlo, está ya muerto. Y al anciano del primer panel le está creciendo ahora. La muerte, la sombra. Tal vez sea ese el punto donde descansa su mirada perdida.