

Pintar la muerte

Sobre algunas pinturas de Omar Sánchez

ERICK VÁZQUEZ

Es asombroso que a la muerte se la quiera representar. Ponerla en imagen no es de un orden del gusto al que podría llamarse placer, por ejemplo, y presentarla en un grotesco primer plano parece cargado de la sola intención de molestar. Aún, se puede molestar de muchas maneras, ¿por qué elegir la muerte? ¿Por qué los órganos expuestos y la podredumbre? ¿Qué es lo abyecto? Julia Kristeva dedica un libro a la abyección. Es un libro muy extraño porque hace el recorrido por diversos escritores, es decir, criaturas de lenguaje, cuando lo abyecto es lo inmediato, lo grosero y sin velos, lo que se arroja como el vómito. Sólo la cultura moderna produciría un objeto como el *gore*, sólo una cultura como ésta que a pesar del galopante desarrollo de las ciencias ignora todo sobre el cuerpo y aún lo niega.





En todo caso lo visceral trata de algo extremo, de tocar cierto límite o incluso de quebrarlo, de una rebeldía un tanto burda en un desorden que se quiere sistema. Pero la pintura de Omar Sánchez no es desordenada. Es un afán por dominar la técnica, la composición.

Para que la muerte tuviese un tratamiento filosófico, sistemático, la historia del pensamiento organizado tuvo que alcanzar el punto más crítico de su madurez. Hegel es el primer filósofo que introduce en su sistema la muerte como el fin angustiante de la existencia y por lo tanto se trata de un sistema ateo que comprende la vida como algo finito, algo que se configura de acuerdo con un límite; un límite que nos aterra y del cual hacemos todo lo posible por negar. Pintar la muerte será siempre violento y obscuro.

John Donne era cualquier cosa menos ateo, era un filósofo metafísico que en el medio de su certeza de una vida eterna que sucede a la carnal escribió más que cualquier otro inglés acerca de la muerte:

Th'earth's face is but thy table; there are set
Plants, cattle, men, dishes for Death to eat.
In a rude hunger now he millions draws
Into his bloody, or plaguey, or starved jaws.

En esta elegía por Mistress Boulstred la muerte se presenta como algo voraz que se presta a consumir todo lo que la tierra contiene. Y en la elegía sobre la muerte de la misma dama:

Language thou art too narrow, and too weak
To ease us now; great sorrow cannot speak;
If we could sigh out accents, and weep words,
Grief wears, and lessens, that tears breath affords.*

La impotencia del lenguaje para decir cualquier cosa en un duelo es algo que alcanzaba incluso a John

* En la misma elegía más adelante: "Now wantonly he spoils, and eats us not / But breaks off friends, and lets us piecemeal rot". Se presenta así la extraña idea de que somos los que quedamos en la tierra los que estamos destinados a la corrupción de la carne, que es en la vida donde somos carne para los gusanos, que la muerte es luego la verdadera vida y que por ello no debiera sentir orgullo, aunque le hayan llamado temible. John Donne, como Hegel, como cualquiera que se haya acercado al ataúd abierto para ver el rostro de su difunto, concibe posible que el secreto de su propia vida se concentre en la muerte del otro.

Donne —solemos pensar que las palabras no son un problema para los grandes escritores—: en verdad es muy difícil decir algo acerca de la muerte ajena, y puede ser que la muerte ajena nos concierna de una manera tan propia que sofoque nuestra lengua. Sólo de lo más íntimo es difícil hablar. Para la muerte, entonces, tenemos imágenes.

"Imágenes" es la palabra que definía las cabezas de los Padres cuya faz había sido impresa en la pintura, en la arcilla fresca antes de ser cocida o en la cera el día que habían muerto, después de que se hubiera posado sobre sus labios el espejo de cobre, que los hijos guardaban en un pequeño armario en el atrio (Pascal Quignard, *El sexo y el espanto*, 2000).

El vocablo *imágenes* designaba en Roma un objeto físico que conservaba el rostro y la memoria de los padres, de las historias que conforman el presente. La imagen acaso sea la vía por excelencia para tratar el misterio de la muerte, porque sólo la podemos imaginar.

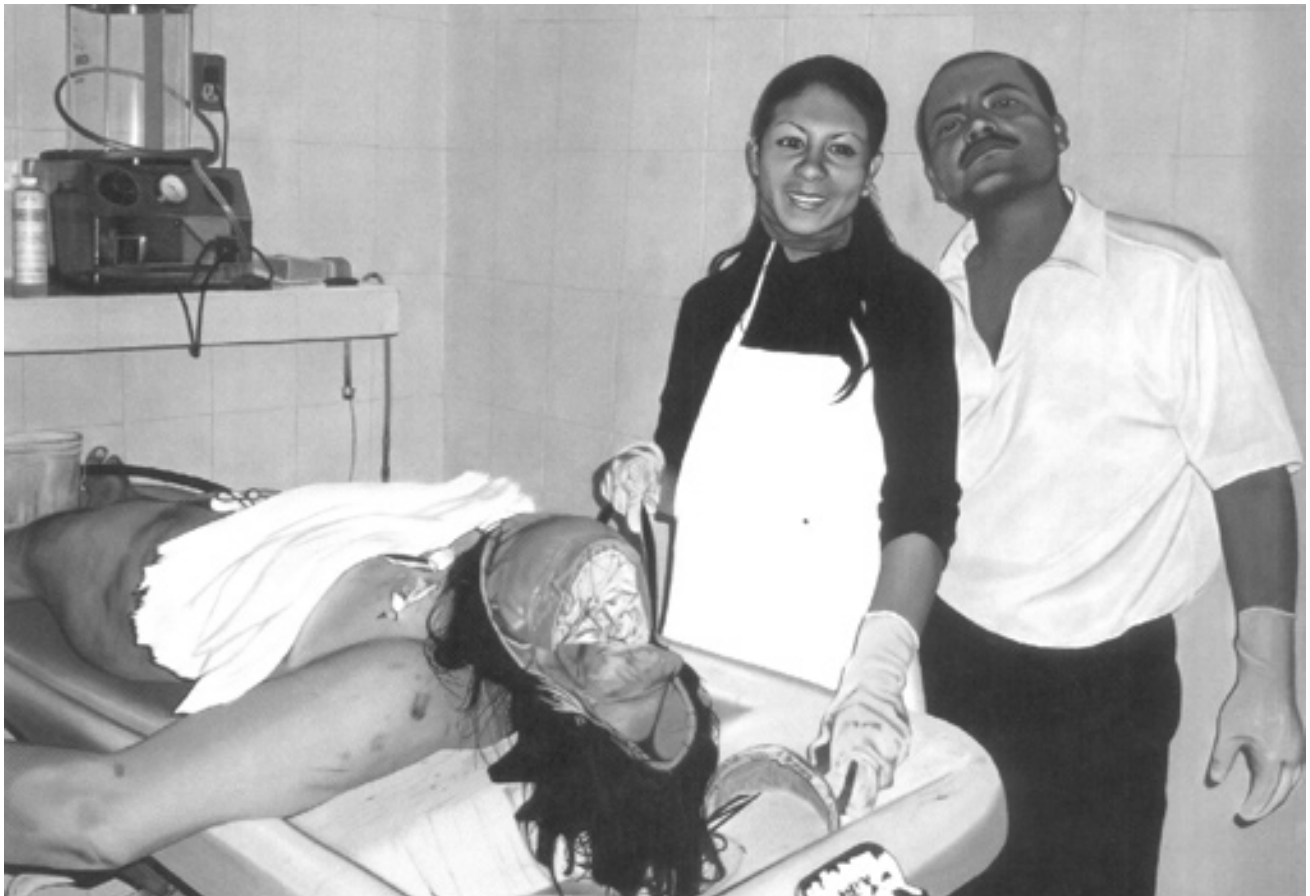
Este tema se conduce a lo largo de la producción de Omar Sánchez. Las pinturas que parecen cristalizar con mayor madurez todo este tema de la muerte en una suerte de actitud formal, son las de la serie de la funeraria. Los embalsamadores podrían ser como la figura del enterrador en la literatura antigua, que tienen el privilegio de un sentido de la burla y el cual aplican indiscriminadamente, algo así como una sabiduría; en Hamlet, el único que estuvo a la altura del ingenio del príncipe fue el enterrador que le mostró el cráneo de su viejo bufón. Los embalsamadores hacen bromas con los muertos, comen en su compañía, y todo esto nos parece macabro, pero es sólo un oficio y la familiaridad con el material de trabajo, así como un juez de paz no se emociona hasta las lágrimas cuando se firman los papeles del contrato matrimonial, así como un médico no se escandaliza al tratar con una enfermedad venérea. Porque el médico no trata con los avatares de la angustia que en el paciente puede acarrear el órgano delicado en condiciones infecciosas, el médico trata con el tejido orgánico y la patología y no con la persona. Pero entonces habría que poner atención en una diferencia sutil, los embalsamadores no tratan con la muerte, tratan con un cadáver.

Es decir que en la pintura de Omar Sánchez no se trata entonces de *La Muerte* sino del cadáver. Un

cadáver es algo muy extraño. Un cuerpo sin vida es irreconocible para cualquiera, deja de ser un semejante tanto para los que lo conocieron en vida como para los que ven por primera vez. Lo más que puede decirse de un cadáver es que se trata de un cuerpo demasiado inanimado, como un muñeco, un monigote. De aquí no se desprende ninguna belleza ni ninguna reflexión porque en la corporalidad pura se marcan los límites del lenguaje y empiezan los del ser animado, los de la animalidad: entre los cadáveres que hacen la elección de Omar se encuentran perros. Aquí no hay vestigios de religión ni de emoción alguna, se trata del cadáver moderno, ateo y sin tumba.

Hay un rumor acerca del origen de esta palabra. Se dice que en un tiempo muy antiguo la civilización romana grababa en las lápidas la frase *CARO DATA VERBIMUS*, carne dada a los gusanos; luego el paso de los siglos desgastaría las últimas letras de cada palabra en la piedra dando a leer *CA-DA-VER*. Esta versión no está documentada y es más probable que derive de *cadere*, que se traduce “caer”, un cadáver

es un cuerpo que ha caído para no levantarse. Los cadáveres de los cuadros de Omar Sánchez son los que se encuentran en la ciudad, tienen el formato de las imágenes de la nota roja. Ahora sé que se trata de imágenes del archivo policiaco, porque se lo pregunté al pintor, pero esto no cambia nada. Por alguna razón la estética de una fotografía de archivo policiaco y la foto de un periódico amarillista son extensivas, participan de la misma técnica de registro, del mismo uso del encuadre. Es la retórica del amarillismo en la composición, letra por letra, figura tras figura. Cuando un carril de la avenida se obstruye por un accidente los otros se obstruyen por morbo. Se avanza lentamente y en una mirada rápida se ve la sábana y un zapato que sale por un lado. ¿Qué es el morbo? Se dice que es algo de mal gusto, es decir, una moral que se traza entre lo que debe y no debe verse. Lo que no debe verse es el cadáver. Es difícil afirmar que todo aquél que se acerca a ver un cadáver es impulsado por el morbo; tal vez la palabra morbo sea inadecuada porque convoca un montón de implicaciones morales



CRANEOTOMÍA (ESPEJADA EN CRISIS) / ÓLEO SOBRE TELA / 140 X 180 CM

y generaliza una inquietud que, contraria a ser general, puede ser tan diversa como diversa puede ser la relación de cada uno con la muerte. Una palabra más exacta podría ser *fascinación*, verosímelmente un *drive* compartido por las multitudes. La fascinación es algo que disgusta y esclaviza la mirada.

Sea porque la fascinación complica la reflexión, sea porque se considera un tema despreciable, el amarillismo no es demasiado estudiado. ¿Qué técnica es ésta? ¿Y por qué tiene este fatal efecto de brutalidad? El amarillismo es la técnica de la información periodística puesta al servicio de la violencia. La técnica periodística se opone a la técnica literaria en la ausencia de metáforas y por lo tanto en la ausencia de ambigüedad. En una foto de arte un muerto puede parecer que está durmiendo o puede transmitir un cierto gesto de dolor o una situación de duda o de tragedia o etcétera, pero en una fotografía de archivo un cadáver sólo muestra la carne inanimada en vías de corrupción. Sin ritual, sin civilización, sin duelo. Para la medicina, y la forense incluida, para la técnica

de embalsamamiento, para la autopsia, el cuerpo se circunscribe al orden biológico. La biología es anónima. Es extraordinario que la cultura contemporánea haya elegido la vía de la anatomía y la biología para hacer residir en ella la identidad de una persona al desplazar la imagen del rostro por una muestra de tejido.

La clase de anatomía del doctor Nicolaes Tulp de Rembrandt, *The gross clinic* de Thomas Eakins, son pinturas que ya en su tiempo son objeto del saber científico, pero están aún enmarcadas por el saber académico, por el poder universitario; la importancia de las imágenes de estas lecciones es precisamente que los doctores están presentes para evaluar el cuerpo. Entre los pintores modernos del cadáver se trata del cadáver mismo. La presencia de los embalsamadores en este caso sólo acentúa este hecho. ¿Qué clase de arte es éste que no se preocupa más por los problemas de lo humano? Es decir, ¿qué clase de arte es éste de la modernidad que parece frígido a la interpretación? Como los trabajos de SEMEFO donde no hay más que decir que la exhibición de lo brutal. Y no hay más.



EL CUERPO ES UNO DE LOS MISTERIOS MÁS ADMIRABLES EN EL EXTENSO CATÁLOGO DE NUESTRA IGNORANCIA, PARECE QUE LA VERDAD DE NUESTRO CUERPO SE ENCUENTRA EN EL OTRO, EN EL SEMEJANTE

En esta muerte biológica no hay erotismo que valga. Tal vez por esto domine una atmósfera de frialdad en esta pintura que trata de uno de los temas que por definición son esenciales a las preocupaciones de los vivos. ¿Qué clase de arte es éste? Es difícil elaborar algo que no sean floridos y conceptuosos discursos sobre la posmodernidad, como la modificación del proyecto del progreso donde la desilusión de lo humano produce una relación de bla bla bla; es difícil elaborar algo a partir de la experiencia personal y no a partir de los libros verbosos de la contemporaneidad, ¿por qué?

Omar Sánchez es una prueba de que la modernidad se extiende con toda fuerza hasta nuestra ciudad que parece el feliz provincialismo desentendido del temblor que sacude, en cuestión de años, organizaciones de lo humano que se fueron construyendo durante siglos. El dominio de la palabra como organizador de la cultura se encuentra en profunda transformación y con ello todas las razones que nos habían permitido pensar hasta ahora los problemas vitales. Pero si alguna de las formas de la civilización puede vivir en ausencia de la legislación de la razón, ésa es el arte, y tal vez aprendiendo a escuchar estos silencios, esta sensibilidad reseca del arte contemporáneo, podemos aprender algo de las nuevas formas del malestar en la cultura.

La serie de Myrna es tal vez lo más importante de su producción. Hay una diferencia perceptible en los dibujos de Myrna. La primera y esencial diferencia es que estos dibujos son a partir de fotografías que toma el mismo pintor y no que consigue de terceros. Esto no es trivial. Algo hay en la experiencia del cuerpo que tiene un efecto distinto para el sujeto conocer por medio de los sentidos y conocer por medio de la televisión o el cine. Montaigne era ya un erudito acerca de Italia, de su historia y sus costumbres, pero no es hasta que viaja apenas por un par de días por las calles de Roma que su idea entera de Italia y de su historia tiene otros alcances, otros horizontes.

Sabemos que el problema de la fotografía es la realidad misma porque así se descubre que toda realidad es fantasía. No se trata de que entre conocer por medio de una imagen fotográfica o por medio de la imagen de los sentidos sea una más verdadera y la otra falsa, pero seguramente que son distintas y producen efectos distintos en la mirada de un pintor.

Cuando uno aún no ha caído, pero no está parado firmemente se encuentra in-firme, es decir, enfermo. En el caso de las imágenes de Myrna se trata de la imagen de la muerte, a pesar y precisamente porque no se trata de un cadáver anónimo sino de una mujer convaleciente con nombre y apellido. La experiencia de visitar a un enfermo es, cuando menos, estremecedora. La fragilidad del cuerpo, el olor de la enfermedad, exhiben la naturaleza extremadamente corporal del habitar el mundo, condición que por alguna razón es muy fácil de olvidar, como todo lo que es obvio. El cuerpo es uno de los misterios más admirables en el extenso catálogo de nuestra ignorancia, parece que la verdad de nuestro cuerpo se encuentra en el otro, en el semejante. El contacto con otro cuerpo es siempre sorprendente. Dice Michelet que La Historia es en el fondo la historia del cuerpo. Roland Barthes relee *La montaña mágica*, una novela que pone en escena la pasión de la tuberculosis, el relato de una enfermedad que él mismo conoció y logró vencer. En la Cátedra Inaugural del College de France, su discurso termina con la reflexión de que su enfermedad ya era descrita en una novela antes de sufrirla en carne propia, que su cuerpo mismo es histórico, y que para vivir es necesario que la carne olvide su memoria; Barthes aprende que hay una etapa en la que se enseña lo que se sabe pero que inmediatamente viene otra en la que se enseña lo que no se sabe, y este es el enclave profundo de su enseñanza sobre el afecto y la lucha contra los poderes y la búsqueda de la libertad, en la edad

avanzada en la que se le revela que el amor puede distinguir de entre la muerte todas las imágenes. En estos años escribe *La cámara lúcida*, encuentra una fotografía de su madre en el invernadero de su viejo departamento que le hace escribir: “Sí, tal como han dicho tantos filósofos, la Muerte es la dura victoria de la especie, si lo particular muere para satisfacer lo universal, si, después de haberse reproductivo como otro que sí mismo, el individuo muere, habiéndose así negado y sobrepasado, yo, que no había procreado, había engendrado en su misma enfermedad a mi madre. Muerta ella, yo ya no tenía razón alguna para seguir la marcha de lo Viviente superior (la especie). Mi particularidad ya no podría nunca más universalizarse. Ya no podía esperar más que mi muerte total, indialéctica. Esto es lo que yo leía en la Fotografía del Invernadero.”

Barthes murió a las pocas semanas.

¿Qué es el cuerpo? La enfermedad parece decirnos algo importante, la experiencia erótica también. Cuando la experiencia erótica encuentra curso libre se pueden llegar a sentir cosas que se parecen mucho a las que se sienten durante la convalecencia, el espasmo, una tensión entre la violencia y lo frágil, algo parecido a la intoxicación, a la repulsión. Y a esto se le llama embriaguez. En la antigua Roma se preparaba una salsa con restos de mariscos y otros animales que se dejaban corromper al sol durante semanas, se mezclaban luego los restos con fuertes especias y se vertía en el vino y sobre los alimentos. Los afrodisiacos dicen mucho de la civilización que los elige. El asco es central en el Imperio que marcó los signos fundamentales de futuras civilizaciones. El vómito es la pasión moderna por desaparecer, por desvanecer el cuerpo por medio de la contracción visceral.

La corrupción de un cuerpo engendra la vida, la dura victoria de la especie en la admirable frase de

Marx; así, los restos de un fruto alimentan la tierra, la muerte del semejante en el dolor embriaga la vida del que resta en el mundo. Ésta es una experiencia muy antigua, pero una vez que el resto ha pasado a ser objeto de espectáculo, ¿en qué relación queda el que lo ve, el que lo pinta?, ¿qué extraña pasión es ésta por ver videos de autopsias o registros del matadero de animales? Habría que reflexionar muy detenidamente sobre qué significa esto, por qué se goza con el espectáculo de los deshechos, porque si fascina a la mirada, algo esencial de la carroña nos constituye. Pero dudo mucho que estas elaboraciones sobre la carroña puedan ponerse en la misma bandeja que a Georges Bataille o al Marqués de Sade, donde lo abyecto es la vía para tocar el fondo de una ley social hipócrita de la que abominan.

El *gore* es la visceralidad por sí misma. La materia cruda de la miseria humana en su más reducida condición orgánica. El poder debe operar de una manera muy peculiar en un discurso como éste que formalmente se presenta como si nada tuviese que ver con la institución, porque el discurso visceral presume de esto: que es auténtico. Pero se presenta con una seriedad sospechosa. Aún participo de la idea de que el trabajo de un artista debiera ser la consecuencia y el desenvolvimiento de una inquietud perversa, en el sentido latino de la palabra del que prefiere el sendero —el *versus*— a la vía principal; el que prefiere tomar vereda por camino, y, en consecuencia, el trabajo de una versión singular del mundo y la inseguridad de su experiencia, y en este caso no es así, es como si en estas pinturas de Omar Sánchez hubiese un exceso de satisfacción con el propio trabajo, y por eso las variaciones en el tema son escasas o improvisadas. Es decir, que el pintor está muy satisfecho con su subversión. A pesar de la crudeza del tema, del esfuerzo para lograr un efecto, el resultado es bien

LA DESTREZA TÉCNICA QUE EXIGE UNA PINTURA COMO ÉSTA PUEDE LLEGAR A TOMAR DÉCADAS PARA DOMINARSE, PERO LA EXPRESIVIDAD NO SE SOSTIENE SOLA EN LA TÉCNICA, SE SOSTIENE TAMBIÉN EN TENER ALGO IMPORTANTE QUE DECIR



CISMA (EN CRISIS) / ÓLEO SOBRE TELA / 80 X 100 CM

poco expresivo, y puede ser el efecto de la dedicación a la técnica y de amar mucho lo que hace, porque la técnica es algo que cuesta tanto tiempo y trabajo y se puede volver muy difícil tomar riesgos. La destreza técnica que exige una pintura como ésta puede llegar a tomar décadas para dominarse, pero la expresividad no se sostiene sola en la técnica, se sostiene también en tener algo importante que decir, y no sólo en esto sino en aprender a decirlo con sinceridad respecto a las propias inseguridades. Aunque un desarrollo formal y una inquietud flojas son la consecuencia de una ambición comercial, éste no es el caso. Omar Sánchez no está ávido de dinero con interés que le estorbe a la hora de su oficio; no lo parece, al contrario, pues hay una obstinación con su manera de realizar un cuadro. Tal vez se trate de que el tema del cuerpo

y la muerte es decididamente muy complejo, y que se esperaría una mayor profundidad en consecuencia.

Preguntarse por el cuerpo y su caída, por su descomposición, tal vez indique sobre la condición más fundamental a la vida cotidiana, sobre lo más imperceptiblemente habitual, y por ello mismo parece tan ajeno a la experiencia diaria. En algún lado Valery dice que el gusto está hecho de mil repulsiones, que la belleza es concomitante a lo asqueroso. Francis Bacon, paseando en el Louvre por las salas de la antigua Grecia, vuelve a su estudio y pinta. Un olor inmundado invade la habitación. En la mesa del centro un gallo en descomposición acompaña al pintor cuyo signo vital fue la constante definición de los límites del cuerpo de su amante, límites que encontraron su expresión precisa en la deformación