

# Zona erógena

---

JOHN BERGER

---

El último periodo de la vida pictórica de Picasso estuvo dominado por el tema de la sexualidad. Al ver esos trabajos tardíos, pienso una vez más en W. B. Yeats, que escribió en su vejez:

Te parece horrible cómo lujuria y rabia  
 Mi ancianidad van escoltando.  
 Cuando fui joven una plaga no eran.  
 ¿Tengo otra cosa que a cantar me hostigue?

Sin embargo, ¿por qué semejante obsesión le sienta tan bien a la pintura? ¿Por qué la pintura la hace tan elocuente?

Antes de intentar una respuesta, aclaremos un poco el panorama. Ofrezca lo que ofrezca en otras circunstancias, el análisis freudiano no resulta aquí de gran ayuda porque se preocupa fundamentalmente por el simbolismo y el inconsciente. Mientras que la pregunta que hago se dirige a lo inmediatamente físico y a lo evidentemente consciente.

Tampoco pienso que los filósofos de lo obsceno —como el eminente Bataille— sirvan de mucho; una vez más, pero de manera diferente, tienden a ser demasiado literarios y psicológicos. Tenemos que pensar simple y sencillamente en el pigmento y el aspecto de los cuerpos.

Las primeras imágenes pintadas mostraban los cuerpos de animales. Desde entonces la mayor parte de las pinturas en el mundo han mostrado cuerpos de una u otra especie. Esto no es para menospreciar el paisaje u otros géneros más tardíos, tampoco para establecer jerarquías. Sin embargo, si uno recuerda que el propósito primario y básico de la pintura es conjurar la presencia de algo que no está allí, no es de sorprender que lo que generalmente se conjure sean cuerpos. En nuestra soledad colectiva o individual su presencia es lo que necesitamos para darnos consuelo, fortaleza, valor o inspiración. Las pinturas hacen compañía a nuestros ojos. Y la compañía generalmente implica cuerpos.

Consideremos ahora —a riesgo de una simplificación colosal— las otras artes. Las narraciones implican acción: tienen un principio y un final en el tiempo. La poesía se dirige al corazón, a la herida, a los muertos, a todo lo que tiene su ser dentro del dominio de nuestras intersubjetividades. La música versa sobre lo que está detrás de lo que nos es dado: sobre lo innominado, lo invisible, lo ilimitado. El teatro re-presenta

el pasado. La pintura versa sobre lo físico, lo palpable y lo inmediato. (El problema irremontable que enfrentó el arte abstracto fue superar eso.) El arte más cercano a la pintura es la danza. Ambos se derivan del cuerpo, ambos evocan el cuerpo y ambos son físicos en el sentido original de la palabra. La diferencia principal es que la danza, al igual que la narrativa y el teatro, tiene un principio y un fin y por lo tanto existe en el tiempo, mientras que la pintura es instantánea. (Debido a que es más claramente estática que la pintura, a menudo carece de color, generalmente va sin marco y es por lo tanto menos íntima, la escultura ocupa una categoría por sí misma, la cual exige otro ensayo.)

La pintura ofrece entonces una presencia palpable, instantánea, firme, continua y física. Es la más inmediata y sensual de todas las artes. Cuerpo a cuerpo. Uno de ellos es el del espectador. Esto no equivale a decir que el propósito de toda pintura sea sensual; el propósito de muchas pinturas ha sido ascético. Los mensajes derivados de la sensualidad cambian de siglo en siglo, de acuerdo con la ideología. Cambia del mismo modo el papel del género. Las pinturas, por ejemplo, pueden presentar a las mujeres como un objeto sexual pasivo, como una activa pareja sexual, como alguien a quien temer, como una diosa o como un ser humano amado. Sin embargo, como quiera que se use el arte pictórico, su empleo comienza con una profunda carga sensual que luego se transmite en una u otra dirección. Piense en un cráneo pintado, un lirio pintado, un tapete, una cortina roja, un cadáver, y sea cual sea la conclusión, en todos los casos el comienzo (si la pintura está viva) es un impacto sensual.

Quien dice “sensual” —en lo que respecta al cuerpo y la imaginación humanos— también dice “sexual”. Y es aquí donde la pintura empieza a volverse más misteriosa. Lo visual representa un papel importante en la vida sexual de muchos animales o insectos. El color, la forma, y la expresión visual alertan y atraen al sexo opuesto. Para los seres humanos, el papel de lo visual es incluso más importante porque las señales se dirigen no sólo a los reflejos sino también a la imaginación. (Lo visual puede representar un papel más importante en la sexualidad de los hombres que en la de las mujeres, pero esto es difícil de valorar dada la extensión de las tradiciones sexistas en la producción moderna de imágenes.)

El seno, el pezón, el pubis y el vientre son centros naturales de atención óptica del deseo, y su pigmentación natural destaca su poder de atracción. Si esto a menudo no se dice con la suficiente sencillez —si se deja el ámbito del graffiti espontáneo en las paredes públicas— se debe al peso de la morali-



*Venus Anadyomene,*  
Tiziano Vecellio

zación puritana. La verdad es que todos estamos hechos así. Otras culturas en otros tiempos han subrayado el magnetismo y la importancia de esas partes mediante el uso de los cosméticos, cosméticos que agregan más color a la pigmentación natural del cuerpo.

Dado que la pintura es el arte apropiado para el cuerpo y dado que éste emplea signos visuales y estímulos de atracción sexual para llevar a cabo la función básica de la reproducción, empezamos a entender por qué la pintura nunca está muy alejada de lo erótico. Tintoretto pintó un lienzo, *Mujer con senos desnudos*, que hoy está en el Prado. Esa imagen de la mujer descubriéndose el seno de manera que pueda ser visto es asimismo una representación del don, del talento de la propia pintura. En el nivel más simple, la pintura (con todo su arte) está imitando a la naturaleza (con toda su astucia) al atraer la tensión hacia el pezón y a su areola. Dos tipos muy deferentes de “pigmentación” empleados para el mismo propósito.

Sin embargo, así como el pezón es sólo parte del cuerpo, su revelación es asimismo sólo parte de la pintura. Ésta es también la expresión distante de la mujer, el gesto nada distante

de las manos, la ropa diáfana, las perlas, el peinado, el mechón de cabello suelto en el hueco de la nuca, el muro o la cortina color carne que hay atrás y, por doquier, ese juego entre verdes y rosas tan entrañable para los venecianos. Con todos esos elementos la mujer *pintada* nos seduce con los recursos visuales de la mujer verdadera. Las dos son cómplices de la misma coquetería visual.

A Tintoretto lo llamaban así porque su padre era tintorero. Aunque el hijo estaba un grado más allá de esa condición, y por lo tanto dentro del ámbito artístico, como todo pintor “daba color” a los cuerpos, la piel, los miembros...

Imagine ese Tintoretto al lado de *Una anciana*, de Giorgione, hecha medio siglo antes. Las dos pinturas juntas muestran que la relación íntima y única que existe entre el pigmento y la carne no por fuerza significa provocación sexual. Al contrario, el tema de Giorgione es la pérdida del poder de provocación.

Quizás las palabras nunca podrían expresar como lo hace esta pintura la tristeza de la carne de una anciana, cuya mano derecha hace un gesto tan similar y, sin embargo, tan diferente del de la mujer de Tintoretto. ¿Por qué? ¿Porque el

pigmento se ha convertido en esa carne? Casi es verdad, pero no del todo. Más bien porque el pigmento se ha convertido en la comunicación de esa carne, en su lamento.

Por último, pienso en *La vanidad del mundo*, de Tiziano, que se encuentra en Múnich. En esa pintura, una mujer ha renunciado a todas sus joyas (salvo el anillo de bodas) y a todo ornamento. Las fruslerías que ha desechado como vanidades se reflejan en el oscuro espejo que sostiene. Sin embargo, aun aquí, en este contexto por demás inadecuado, la cabeza y los hombros pintados gritan que son deseables. Y el pigmento es el grito. Tal es el pacto misterioso y antiguo entre el pigmento y la carne. Ese pacto permite que las grandes pinturas de la Virgen y el Niño ofrezcan seguridad y deleite profundos y sensuales, del mismo modo que confiere a las grandes Piedades todo el peso de su duelo, el peso terrible del deseo sin esperanza de que la carne vuelva a cobrar vida. La pintura pertenece al cuerpo.

La materia de los colores posee una carga sexual. Cuando Manet pinta *El almuerzo en la hierba* (un cuadro que Picasso copió muchas veces durante su última época), la flagrante palidez de la pintura no sólo imita sino que se convierte en la flagrante palidez de la pintura no sólo imita sino que se convierte en la flagrante desnudez de las mujeres en la hierba. Lo que *muestra* la pintura es el cuerpo que *se muestra*.

La estrecha relación (la convergencia) entre la pintura y el deseo físico, relación que tenemos que desentrañar en las iglesias y los museos, en las academias y los tribunales, tiene poco que ver con la textura mimética particular del óleo, como sostengo en mi libro *Modos de ver*. La relación comienza con el acto de pintar, no con *el material pictórico*. La convergencia puede darse también en la pintura al fresco o en la acuarela. Lo que cuenta no es la ilusoria materialidad de los cuerpos pintados, sino sus signos visuales, los cuales están en tan asombrosa complicidad con los de los cuerpos reales.

Quizás ahora podemos entender un poco mejor lo que hizo Picasso durante los últimos veinte años de su vida, lo que se vio impelido a hacer y que —como podría esperarse de él— nadie había hecho antes del todo.

Estaba haciéndose viejo, se sentía tan orgulloso como siempre, amaba a las mujeres tanto como siempre lo había hecho y enfrentaba el absurdo de su relativa impotencia. Uno de los motivos de risa más antiguos del mundo se convirtió en su aflicción y su obsesión, así como en un desafío para su enorme orgullo.

Al mismo tiempo, vivía en un desusado aislamiento, como señalo en mi libro, que no había elegido por completo él mismo sino que era la consecuencia de su monstruosa fama. La soledad de ese aislamiento no brindó ningún alivio a su obsesión; al contrario, lo alejó más y más de cualquier alternativa en cuanto a intereses y preocupaciones. Estaba condenado a un solo tema del que no había escapatoria, una especie de manía que tomó forma de monólogo. Un monólogo dirigido al oficio pictórico y a todos los pintores muertos del pasado que él admiraba o amaba o de quienes sentía celos. El monólogo era sobre sexo. Su estado de ánimo cambiaba de obra en obra pero no su tema.

Las últimas pinturas de Rembrandt —y particularmente los autorretratos— son proverbiales por su cuestionamiento de todo lo que el artista había hecho o pintado con anterioridad. Todo es visto bajo otra luz. Tiziano, que vivió casi tanto

como Picasso, pintó, hacia el final de su vida *El desollamiento de Marsias* y *La Piedad* que está en Venecia, dos extraordinarias pinturas postreras en las que la pintura que representa a la carne se vuelve fría. Tanto en Rembrandt como en Tiziano es muy marcado el contraste entre sus últimas obras y su trabajo anterior. Sin embargo, también existe una continuidad cuyo fundamento es difícil de definir con brevedad. Una continuidad del lenguaje pictórico, de la referencia cultural, de la religión y del papel del arte en la vida social. Esa continuidad definió y reconcilió —hasta cierto punto— la desesperanza de los viejos pintores; la desolación que sentían se convirtió en triste sabiduría o en súplica.

Con Picasso no sucedió eso, quizá porque, debido a muchas razones, no había tal continuidad. En lo que se refiere al arte, él mismo había hecho mucho para destruirla. No porque fuera un iconoclasta ni porque se sintiera impaciente con el pasado, sino porque odiaba las verdades a medias, heredadas por las clases cultas. Hizo el rompimiento en nombre de la verdad, pero lo que rompió no tuvo tiempo de ser reintegrado a la tradición antes de su muerte. Que haya copiado en su última época a viejos maestros como Velázquez, Poussin o Delacroix fue un intento de hallar compañía, de re-establecer una continuidad rota. Y ellos le permitieron unírseles, pero no podían unirse a él.

Y así se quedó solo, como siempre lo están los viejos. Pero estaba irremediamente solo porque, como ser histórico, se encontraba aislado del mundo contemporáneo, y como pintor, de la continuidad de la tradición pictórica. Nada resonaba en él, nada lo constreñía, y de ese modo su obsesión se convirtió en un frenesí: lo opuesto a la sabiduría.

El frenesí de un viejo por la belleza de lo que ya no puede hacer. Una farsa, una furia. ¿Y cómo se manifiesta el frenesí? (Si Picasso no hubiera tenido la posibilidad de dibujar o pintar todos los días, se habría muerto o vuelto loco; necesitaba el ademán del pintor para probarse a sí mismo que era todavía un hombre con vida.) El frenesí se manifiesta retornando directamente al vínculo misterioso entre el pigmento y la carne y a los signos que éstos comparten. Es el frenesí de la pintura como una zona erógena ilimitada. Sin embargo, los signos compartidos, en lugar de indicar mutuo deseo, ahora exhiben el mecanismo sexual. Crudamente, con rabia, con blasfemias. Es la pintura que maldice su propio poder y a su propia madre; la pintura que insulta lo que alguna vez había celebrado como sagrado. Nadie antes imaginó cómo la pintura podía ser obscena respecto a su propio origen, que no es lo mismo que ilustrar obscenidades. Picasso descubrió cómo.

¿Cómo juzgar esos trabajos postreros? Quienes pretenden que son la cima del arte de Picasso son tan absurdos como han sido siempre sus hagiógrafos. Quienes los descartan como recurrentes desvaríos de un viejo no entienden nada del amor ni del predicamento humano.

Los españoles están proverbialmente orgullosos de la manera en que pueden maldecir. Admiran el ingenio de sus blasfemias y saben que maldecir puede ser un atributo, incluso una prueba de dignidad.

Nadie había maldecido con la pintura antes de que Picasso pintara esos lienzos.

John Berger, *Cumplir con una cita*, Universidad del Claustro de Sor Juana/ERA, México, 2011.