

Valentín Roma

Cinco historias escultóricas y unas palabras sobre la obra de Sergi Aguilar

La palabra es mi cuarta dimensión
Clarice Lispector, *Agua viva* (1973)

Ligereza

El Descendimiento de la Cruz es una de las escenas más representadas durante toda la historia del arte. Pintores, miniaturistas, orfebres y escultores la abordaron insistentemente a lo largo de casi ochocientos años, en ese vasto océano temporal que abarca desde el siglo IX hasta el XVII, entre el primer románico y el último barroco. Sin embargo, a pesar de la variedad de estilos, épocas y prismas, podríamos dividir en dos grandes grupos las aproximaciones a dicho motivo iconográfico: unas donde el cadáver de Jesús carece de peso; otras que nos enseñan cuán difícil es bajar desde lo alto el cuerpo rígido de un crucificado.

Así, en el famoso óleo de Rogier van der Weyden vemos que alcanzan tres manos flojas –las del anciano Nicodemo, la de José de Arimatea y la de un joven ayudante– para sostener el cuerpo sin vida de Dios, quien ya ha abandonado su naturaleza física justo después del último hálito. Por el contrario, en el cuadro de Rembrandt sobre este mismo tema aparecen hasta cinco individuos tratando de descolgar con gran dificultad el amasijo de huesos en que se ha convertido el Señor, que a punto está de caérseles de los brazos.

¿Milagro de la materia o habilidad en el trabajo colectivo? ¿Transmutación de la substancia u oficio coordinado? He aquí dos posiciones ontológicas –no solo plásticas– radicalmente distintas, cuya coherencia implica fijar la atención en dos «momentos trágicos» irreconciliables: el de cómo lo sólido se desvanece, el de por qué lo insólito siempre termina por normalizarse.

Pero cabe sopesar una tercera perspectiva: ¿podemos leer el Descendimiento de la Cruz –también el arte en general– sorteando tanto el idealismo como el productivismo, huyendo del sortilegio y de la prosopopeya, negando a Platón y a Marx?

Ciertamente la Deposición de Cristo es una escena «estructuralista», un desafío donde la arquitectura óptica, por así llamarla, exprime hacia dentro la pericia de los pintores. No obstante, basta apartarse un poco de la historiografía estética

para ver que en ella también habla todo aquello *desocupado* por el acontecimiento, lo que aún *vive* junto a los cuerpos muertos, eso que *ignora* el quehacer de los dedos diligentes. Por ejemplo, las gotas de sudor caídas sobre el suelo, la molestia de los cuellos al mirar hacia arriba, el pelo revuelto de algunos personajes, los nudos llenos de suciedad del madero... es decir, lo menos memorable, aquello que quizás no merece la pena retenerse ni imitarse.

Llegados aquí, poco importan las luces o las sombras de la caverna, tampoco el fragor colectivo o la resistencia a la explotación: Platón se nos aparece en los guijarros depositados al abrigo de cualquier cueva; Marx se nos muestra huyendo de los delantales sucios de aceite industrial, escapando de las manchas de manteca casera.

La Biblia, ese panfleto que sirvió como pauta narrativa para tantos siglos de arte, constituye también un manual de arabescos costumbristas, el mayor tratado de fugas, la certificación de que, bajo los plumazos de la Historia, siempre habita una sorprendente, irredenta e hipocondríaca ligereza.

Desorden

La leyenda de Francis Bacon tiene en la ciudad de Madrid su escenario predilecto, quizás su más insuperable pleonismo. Allí murió el pintor a finales de abril de 1992, mientras sonaban las trompetas del Quinto Centenario, y allí pidió, según cuentan, su penúltimo deseo: pasar una noche a solas en el Museo del Prado, donde habrían de escucharle, por fin, los viejos protagonistas de la historia del arte; donde él podría mirar, horas y horas, aquel lupanar de rostros muertos.

Pocos son los datos que se tienen de esa aventura noctámbula, tan solo el testimonio del bedel que recogió al artista por la mañana, quien dijo ver, allí, a un hombre enloquecido, los ojos a punto de salirse de las órbitas, sudando a pesar del temprano frío primaveral.

Es muy probable que esta escena jamás haya sucedido, o que la inventase algún estudiante de extrarradio igualmente loco de belleza, deseo y miseria. Sin embargo, nada nos impide imaginar a Bacon en cuclillas ante la reina Mariana de Austria de Carreño, Bacon acariciando la sotana del San Agustín de Ribera, Bacon una noche limpia y veraz del mes de abril corriendo por los pasillos del Prado.

«Espectros, a diferencia del resto yo solo pinto espectros», solía insistir el artista en las pocas ocasiones en que hablaba de su trabajo. Aunque si uno mira las telas de Bacon y si, además, les extrae esos fantasmas que habitan en ellas, esas presencias espectrales que duermen, posan o se pelean, aquello que aún *aguanta* es un anodino lugar, acaso siempre la misma habitación irrespirable y sin perspectiva.

El falso problema del fondo y la superficie, de lo público y lo personal tiene en Bacon a uno de sus más conspicuos intérpretes, tal vez porque siendo la pintura el arte de la impudicia, no haya habido otro pintor con mayor grado de vergüenza, con una castidad de tales proporciones.

En 1980 John Berger escribió que los cuadros de Bacon eran iguales a los dibujos animados de Walt Disney, pues ambos manifestaban un mismo conformismo respecto a la alienación de los individuos, una idéntica celebración de la falta de inteligencia de criaturas y hombres. «El mundo de Bacon no ofrece alternativas ni salidas», escribe Berger. «No existe en él la conciencia del tiempo ni la del cambio.» Es cierto, nada sucede más allá, aunque precisamente por ello, porque quizás Bacon nunca creyó en el Porvenir, toda su obra esté obligándonos a reconsiderar el aquí y el ahora, lo insondable que resulta un sitio, un momento y, sobre todo, un cuerpo.

Gilles Deleuze resumió mejor que nadie las anteriores cuestiones y lo hizo mirando los lienzos de Bacon, a partir de los cuales habló acerca de «la lógica de la sensación». El filósofo vio en la obra del pintor la aplastante evidencia de un «cuerpo sin órganos», concepto este extraído del poeta Antonin Artaud, quien dijo: «El cuerpo es el cuerpo / está solo / y no necesita de órganos / el cuerpo no es jamás un organismo. / Los organismos son los enemigos del cuerpo.»

Acaso el único gran cometido de cualquier aventura intelectual sea, solamente, crear un desorden, alterar todo aquello que insiste en permanecer sin el más mínimo trastorno. Y, desde otra perspectiva, liberar de toda función a los objetos y a los cuerpos quizás supone restituirles su inteligencia y su densidad, devolverles su «razón de ser», una idea a la que perseguir o una causa por la que ausentarse.

Nada

Los oradores clásicos, especialmente aquellos que padecían algún tipo de dificultad en el habla, ejercitaban la dicción declamando extensos pasajes épicos desde lo alto de angostos desfiladeros, con la boca llena de pequeñas piedras.

Al principio eran muy pocos los que conseguían articular palabra, pero después de varias semanas el eco comenzaba a devolver las primeras frases inteligibles. Meses más tarde, aquellos que habían superado este prolegómeno se enfrentaban al examen definitivo: recitar de corrido, sin tomar aire y con un trozo puntiagudo de basalto bajo la lengua, el Canto XVII de la *Odisea*, cuyos vertiginosos hexámetros provocaban que los jóvenes aspirantes derramasen, incluso, finos hilos de sangre negra.

Demóstenes y Cicerón dejaron atrás su legendaria tartamudez siguiendo este conjunto de técnicas que los poetas exquisitos llamaban, despectivamente, «la rapsodia de mármol». Es curioso que ni los teóricos ni los historiadores de la escultura hayan atendido dicho asunto, pues hablar a través de las piedras, acomodando su forma a nuestra ergonomía, memorizando cada pliegue sin la necesidad de las manos, bien podría ser el sueño de cualquier escultor, esa fantasía que invita a vivir la materia desde la más elemental corporeidad, superadas todas las palabras.

En otro sentido, suelen esgrimir algunos poetas que un texto solo está terminado cuando logra vencer «la prueba del aire», que consiste en leer lo escrito de forma pausada y en voz alta, como si se estuviera avisando de un mensaje crucial al resto de la humanidad.

Dicho desafío parece simple y, sin embargo, resulta demoledor, ya que implica varios compromisos excesivamente rotundos, casi infranqueables. Primero hay que entregarle al sonido lo que antes fue grafía; luego se debe pasar al otro lado de la escritura, adquiriendo la identidad de un primer y solitario lector; por último, aparece el problema de la arrogancia y sus delirios, pues solo los locos y los ángeles pueden hablarle al viento o al mundo.

En 1579, pocos meses después de sufrir cárcel, escarnio y vejaciones, San Juan de la Cruz –aún llamado Juan de Yepes el Fugitivo– realizó una serie de sesenta dibujos para sus alumnos del Colegio Mayor de Baeza, una colección de ilustraciones con las que pretendía transmitir a los jóvenes novicios el sentido de la verdad, así como el tortuoso camino de la noche oscura del alma. Una de estas láminas, la célebre *Subida del Monte Carmelo*, es paradójicamente un mapa, una especie de boceto torpe e ingenuo, similar al que trazaría un disléxico, un iletrado o un niño.

Hace falta mirar la imagen con mucha deferencia para ver en ella una montaña, pues antes recuerda el torso de una figura humana, un cuerpo decapitado y sin extremidades. Sea cual fuere su simbolismo, saliendo desde el centro de la imagen, es decir, partiendo desde el sitio donde estaría el corazón o el cráter de un volcán, hay una ruta para subir y para descender, un pequeño camino que serpentea o un delgado intestino que defeca, quién sabe. Y allí, en esa senda estrecha de la perfección, tal y como la llama el propio Juan de Yepes, se lee la palabra «nada» escrita hasta cinco veces, cinco nada que rememoran las huellas de un intrépido explorador, las pisadas de un animal caminando hacia la muerte o hacia algún furtivo apareamiento.

Piedras dentro de la boca, aire para la escritura y vacío en los pies: de nuevo se confirma hasta dónde la pureza es uno de los más sangrientos regímenes dictatoriales, porqué jamás se traspasa ninguna frontera sin cambiarle el género a las expectativas, sin injertar lo imposible en los dominios de la posibilidad.

Línea

Blinky Palermo murió una mañana ciertamente insolente de junio, mientras los cocoteros de la isla Kurumba, en el atolón de Malé, castañeaban como si alguien les estuviese haciendo cosquillas. Cuando la noticia llegó a los diarios de todo el mundo fue ocupando franjas de atención mediática muy distintas, en unos casos párrafos dentro de las secciones de cultura, en otros columnas con titulares resaltados por letras mayúsculas. También tuvo páginas enteras que solían acompañarse con la conocida foto de Lothar Wolleh donde vemos al artista atrapado en el vértice de una habitación, fumando y en vaqueros, con su sombra a punto de pedirle una calada del pitillo. Si hoy coloreásemos la variedad de espacios periódicos dedicados a su fallecimiento, quizás tendríamos una de las conocidas instalaciones cromáticas de Palermo, cierta parodia de aquella famosa novela: *environment* de una muerte anunciada.

«Yo es otro», podría ser la divisa perfecta para el artista de Leipzig, compatriota de Wagner y Max Beckmann, quien a la manera de Rimbaud también desapareció en el trópico y por causas desconocidas. «Nunca fui uno», diríamos de Blinky Palermo, que nació llamándose Peter Schwarze, creció con el apellido truncado, Peter Heisterkamp, y vivió bajo la identidad de un mafioso promotor de boxeo, arrastrando consigo el apodo que le otorgó Joseph Beuys una mañana de 1964, cuando ambos recorrían los pasillos de la Academia de Arte de Dusseldorf.

Hay pocas cosas que proporcionen mayor soberanía y mayor desprotección que cambiar de nombre según las circunstancias. Pocas cosas que reporten una sensación de mayor liviandad que abdicar de ese primer patrimonio impuesto o heredado, nunca elegido. No tener firma es quizás la forma de entrega más enérgica e irreductible: darse al mundo y a los otros sin epítetos ni adjetivos, ofrecer con toda sequedad el archivo de decepciones, experimentos y saberes que uno *sí* es.

Blinky Palermo pasó su corta vida organizando límites y colores, acaso habitando dentro de uno de esos huecos exactos y furiosos que nacen en los intersticios de lo real. No deja de ser llamativo que este hombre huidizo como un espía, hermoso como un travesti, llevase hasta tales extremos cuanto puede decir una simple línea, sobre todo porque de líneas están hechas las rúbricas de las personas; mediante surcos convertidos en líneas se configura lo inadecuado y lo prohibido, de la firmeza o el nerviosismo de una línea depende el sentido de cualquier rectitud.

En *El Cristo de la rue Jacob* (1987), Severo Sarduy convirtió sus propias cicatrices en una «arqueología de la piel», otro mapa ahora escrito sobre la carne, un inventario de signos y epifanías. Entre las diversas señales consignadas por el escritor cubano hay una, la primera y primordial, el ombligo, que atestigua el mo-

mento de libertad suprema y el instante de máxima orfandad: al fin respiramos con impetuosa autonomía, ya escindidos del cuerpo que formó nuestro cuerpo.

Dice Sarduy que tras el llanto del nacimiento viene un segundo de silencio, dolor y libidinosidad. Así, cuando las tijeras seccionan el cordón y con él todo intercambio, ese ser vivo recién llegado, aún desprovisto de tantas cosas, reconoce inmediatamente la gravedad de la situación, atempera sus sentimientos y se dispone a recibir el bautismo de la escatología. Pero olvida el narrador dos cosas esenciales: todo nudo umbilical reproduce una firma y un documento, el autógrafo de la comadrona certificando el término de su jornada laboral; todo ombligo guarda en su interior un sinfín de líneas que perdieron la rigidez y que, como dice Sarduy, son líneas deprimidas, rayas estupearas.

Elegancia

En la pequeña guía turística que reúne los cincuenta cuadros «imprescindibles» del Musée d'Orsay se lee una descripción aparentemente liviana y un tanto cursi, que sin embargo manifiesta con gran exactitud el enclave ideológico –y metafísico– de su anónimo redactor. Dice así: «Roberto el Piadoso se encuentra postrado después de conocer el dictamen de las autoridades eclesiásticas. A su derecha vemos el cetro real sobre el suelo, a su izquierda Berta de Borgoña con gesto incrédulo. El monarca tiene la mirada perdida en alguna parte y presenta una postura extraña, impropia de su ascendiente social. Se diría que el rey ha perdido, de repente, toda la elegancia.»

Como suele decirse en el argot jurídico –que es la misma jerga utilizada en asuntos estéticos–, reconstruyamos, «para contextualizar», dicha apreciación.

El lienzo al que se refiere este fragmento es una obra titulada *La excomunió de Roberto el Piadoso* (1875) y, efectivamente, se trata del cuadro más célebre de Jean-Paul Laurens, tal vez el último de los grandes nombres de la pintura de historia francesa. Laurens fue un artista republicano, erudito y en cierta forma ateo, cuyas telas recreaban episodios ocurridos durante la Edad Media, acontecimientos vagamente fieles donde podía mostrarse, con gran elocuencia, el grado de fanatismo de la iglesia católica.

Según señala el narrador del Musée d'Orsay, la escena de la que hablamos reproduce un instante muy preciso: el Papa Gregorio V acaba de excomulgar a Roberto II de Francia por su matrimonio con Berta de Borgoña, una prima lejana. Tras conocer la sentencia, el rey y la reina permanecen abatidos sobre el trono, considerando con mirada ausente un dilema con implicaciones más políticas que emotivas.

Viendo esta obra uno piensa inmediatamente en la película *Intolerancia* (1916) de D.W. Griffith, no tanto por el tema que indica el mismo título, sino por la ambientación cinematográfica y grandilocuente del cuadro, pues falta bien poco para oír el taconeo de los prelados al salir del salón tras hacer público su veredicto; incluso diría que se oyen los suspiros de congoja de los dos esposos ahora desposados.

Sin embargo, la realidad histórica dista mucho de sus más conspicuas representaciones, ya que Roberto el Piadoso no fue en absoluto un héroe de los sentimientos ni una víctima de la intransigencia religiosa, ni siquiera un marido honesto; al revés, cuatro años más tarde de su disputa con los poderes eclesiásticos el rey cedió ante las presiones de estos, repudiando a Berta de Borgoña frente al pueblo francés.

Es obvio que Laurens conocía el desenlace de dicho suceso, primero porque había ocurrido casi nueve siglos antes; segundo, porque esta historia jamás sucedió. Así, la amenaza de excomunió nunca llegó a promulgarse de facto y por tanto, insisto, todo lo que el lienzo expresa tan solo estuvo en la mente de este artista excepcional.

Hasta aquí el «bendito» contexto, que se agrava al pasear por las biografías de estos individuos, quienes apenas tenían veintipocos años en el año 997, que fue cuando aconteció lo que en ningún momento pasó. Pero es la frase «el rey ha perdido, de repente, toda la elegancia» aquello que parece sustancial, no solo porque en absoluto al monarca le abandonó la gallardía, sino porque la elegancia constituye, pienso, el verdadero y único tema de esta maravillosa pintura, un cuadro narcisista y anacrónico donde los haya, una tela que permanece en la antesala de lo insolente, en la zona tibia de la ridiculez.

Puede que Laurens no fuese tan ateo como nos recuerdan las crónicas de la época, y es bastante probable que su inhibición a la hora de enseñarnos ciertos datos históricos coincidiera, retroactivamente, con el pudor del anónimo escriba de la guía del Musée d'Orsay. Lo cierto es que ambos tomaron el mismo camino: ausentarse de la precisión, aunque cada uno lo hizo desde un pasadizo distinto, el pintor siendo admirable antes que exacto, el narrador tomando una pequeña parte por un significativo todo, aceptando ser excesivamente minucioso pero muy poco íntegro.

Al hilo de todo esto conviene recordar, otra vez, cuántas fechorías se cometieron en nombre de la elegancia, qué sectarismos se dieron bajo la bandera del refinamiento. No ha habido hombre cruel ni atrocidad histórica que se presentase desprovista del envoltorio de la delicadeza; es más, si existe un fundamento estético para el mal, este sería, sin duda, ciertas formas extremas de pulcritud.

Pero vayámonos al lado opuesto de la distinción, lleguemos a la rudeza y a sus impropiedades, donde encontraremos a una poeta como Marina Tsvietáieva, quien una vez escribió: «¿Decirlo? ¡Lo diré! El no-ser es un tópico.»

Efectivamente, Tsvietáieva propina aquí un rotundo puñetazo encima de la mesa de los problemas vaporosos, que, dicho sea de paso, constituyen el hábitat perfecto para quienes se empeñan en permanecer en las alturas, exigiendo que les acompañemos durante sus fúnebres vuelos.

No obstante, ausentarse de la cortesía es, a veces, un modo de mostrar la debilidad, una manera de enseñar cuán frágiles son las armas de que disponemos. Al mismo tiempo, ver a alguien desposeerse o ser desposeído de manera obscena y abrumadora siempre nos hace preguntarnos qué estaríamos dispuestos a perder, qué defenderíamos con todo el ahínco de que somos capaces.

La brusquedad es el gran tema de la obra de Marina Tsvietáieva, su particular armamento para combatir las posiciones estratégicas e hipócritas que afloran después de cualquier rebelión. De ella también se dijo que carecía de elegancia, algo sin duda cierto y algo indecentemente paternalista.

Esta enorme poeta, intransigente con las ideas abstractas, personifica como nadie que al escribir con lo inmediato y mediante lo inadecuado –quizás cegándose por las urgencias pero guiada por la falta de predisposición hacia los lirismos– se expresan verdades de una irritante actualidad, pues no solo se indica el tamaño de nuestras desesperaciones, sino aquello y a aquellos que las ocasionaron.

Todos los finales parecen demandar sacrificios aparatosos y exquisitos; sin embargo, cualquier principio proporciona una agresiva disposición hacia el placer, un apego tan apabullante que nos impide quedarnos quietos, empujándonos a buscar a otros individuos con quienes compartir este hallazgo, otros seres con los que unir esa vehemencia y ese miedo a que nos lo arrebatan. Precisamente por ello la elegancia es un blasón de reyes, artistas solemnes y narradores mezquinos, una insignia de quienes no creen haber perdido nada, una bandera de la que siempre desertar.

Palabras

Todas las anteriores historias tienen como elemento común el hecho de abordar aspectos relacionados con la práctica escultórica, de ahí que lleven por título y como trama términos habituales en los lenguajes que narran, traducen y explican la escultura.

Así, la ligereza del cadáver de Cristo remite a la liviandad de la Historia; el desorden de las pinturas de Bacon nos habla sobre la falta de función de cuerpos y organismos; las piedras dentro de la boca de los oradores señalan el aire y la nada que necesita cualquier idea para enunciarse; el rostro de Blinky Palermo trae consigo el valor de una línea, así como la disidencia que supone carecer de

firma; por último, la elegancia perdida de un rey y el desprecio de una poeta aluden, respectivamente, a la impudicia y a lo abrumadora que puede ser, en ocasiones, la belleza.

No obstante, si miramos los reversos de estas cinco palabras, también se nos aparece el negativo de un posible alfabeto para la obra de Sergi Aguilar, un índice de aquellos enclaves que ella funda y, al mismo tiempo, de los pasajes donde esta intenta emanciparse.

Me atrevería a decir que la trayectoria del artista barcelonés cuestiona ciertos fundamentos aparentemente consustanciales a la escultura; por ejemplo, el carácter severo e inaccesible de los objetos, la mística del espacio y sus arquetipos, el erotismo de algunos materiales...

Pero, entonces, ¿con qué elementos trabaja Aguilar, con qué objetivos e intenciones, con qué parámetros?

Uno de los conceptos más deslumbrantes de Jacques Derrida es el que denomina «la restancia», donde el filósofo propone leer de nuevo, bajo perspectivas distintas, qué significa lo residual, cómo podemos reinsertar en nuestras vidas aquello que fue desestimado. Los restos, argumenta el pensador, no son una ruina de la utilidad ni un monumento a lo inservible, tampoco algo que queda fuera del ser y de la esencia de las cosas; al contrario, en el resto vemos una fabulosa potencia que excede, sobrepasa y deslegitima cualquier autoritarismo, cualquier necesidad de sentido y cualquier discurso.

Las esculturas de Aguilar participan de esta misma épica y de esta política, pues también proponen una *aventura entre restos* que ya perdieron la condición de desechos, de excrecencias susceptibles de ser recicladas u homenajeadas. Tan lejos del fetiche como de la pompa del proceso, sus piezas desautorizan la idea de que toda obra camine hacia la conquista de un logro plástico o una solución metodológica. Pero, a la vez, sus creaciones están animadas por la urgencia de que solo el arte puede rescatar lo desapercibido, devolviéndole la importancia que le fue arrebatada.

Desde el principio, la práctica escultórica se asoció a dos gestos maximalistas: la contundencia o la inhibición, el golpe que agrede la materia y revela lo oculto o el ademán de alterar la simple posición de un objeto en el espacio. Sin embargo, al aproximarnos a los proyectos de Sergi Aguilar aparece la incógnita de si puede un escultor «poner a salvo» aquello que inventa, de si acaso cabe, entre la aparatosidad más rimbombante y la delicadeza más fatua, un sencillo giro de cercanía, apenas un matiz que certifica cómo eso que vemos posee, también, sus propios enigmas, un minúsculo secreto pendiente de desciframiento.

Se trata, insisto, de un cambio sutil en las expectativas y en las funciones asignadas al idioma de la escultura, una «restitución» que es, por qué no advertirlo,

aquello que se persigue cuando un artista opera con exclusiones, cuando no solo intenta pensar de forma abstracta qué simboliza eso que venimos llamando restos, sino, sobre todo, qué puede hacer desde ellos.

Por eso creo que el formalismo constituye un parámetro equivocado a la hora de acercarse a la obra de Aguilar, ya que sus trabajos no son variaciones técnicas acerca de la conducta de unos soportes, ni diseños constructivos en torno al comportamiento del territorio tras ser modificado. La aridez e incluso la sequedad de sus piezas, así como cierta magnitud propia de los objetos intensamente elaborados, prefiguran, según mi opinión, algo opuesto a una poética: son el modo de otorgarle valor a aquello que desechó la grandilocuencia, a todo lo que fue desposeído y arrinconado.

En su conocido texto «La duda de Cézanne» (1945), Maurice Merleau-Ponty observa que la mayoría de lienzos del pintor manifiestan una terrible falta de emotividad, como si Cézanne se «vengara» de la naturaleza sustrayéndole sus rasgos más próximos o humanos.

Sin embargo, al contemplar las numerosas variaciones pictóricas de la montaña Sainte-Victoire –que, por cierto, siempre han fascinado a los escultores– no vemos allí la perfección de una figura geométrica, la impecable arquitectura de la mirada ni una forma inmemorial, el triángulo de la exactitud, según reiteran los intérpretes del artista. Más simple –y más rotundo– que todo esto, lo que se observa es, creo, un exceso, el desasosiego de Cézanne con sus propias obsesiones, la tan poco serena relación del pintor con su misma sensibilidad, volcada en la silueta apática e imperturbable de un montículo.

Dudas y demasías, restos y restituciones, estas otras palabras se antojan más adecuadas para leer la trayectoria de Aguilar, pues retraerse también invita a considerar de nuevo qué quiere decir un sobrecogimiento, porque todo exceso nos obliga a discernir dónde está un límite y de qué manera sobrepasarlo. No existe la elegancia dentro de esta tesitura, no hay –ni puede haberla– táctica alguna para salir y entrar de este paisaje de signos y síntomas. Las esculturas de Aguilar se han descrito desde un cierto preciosismo intelectual; no obstante, diría justo lo opuesto: si las redujéramos a sus más descarnadas motivaciones, aquello que encontraríamos en ellas es, hay que decirlo, el esfuerzo de un artista por «tocar el mundo».

Termino aquí de acercarle palabras a la obra de Sergi Aguilar, y acabo precisamente con algo que quizás deviene el único cimiento de la escultura. Nada hay menos esencial que tocar un cuerpo, un trozo de hierro o una idea, nada que ensanche tanto nuestro universo como un abrazo, un puñetazo o un apretón de manos.

El arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa ha escrito páginas bellísimas sobre esta última cuestión, algunas de ellas recogidas en un libro que lleva por título

algo parecido a un haiku, *Los ojos de la piel* (2005). «La piel lee la textura, el peso, la densidad y la temperatura de la materia», dice Pallasmaa. «La superficie de un objeto viejo, pulido hasta la perfección por la herramienta del artesano y las manos diligentes de sus usuarios, seduce la caricia de la mano. Es un placer el pomo de una puerta que brilla por las miles de manos que han cruzado aquella puerta antes que nosotros: el limpio resplandor del desgaste se ha convertido en una imagen de bienvenida y hospitalidad.»

En efecto, la piel constituye nuestro más sensible medio de comunicación y, al mismo tiempo, nuestro protector más eficaz, la piel procesa datos pero también imagina peligros y placeres. Tocar es, así, una forma de situarnos dentro de la exactitud y en mitad de las expectativas: contra el ojo y sus hegemonías, el tacto y sus incertidumbres.

Antes escribí que las esculturas de Sergi Aguilar rescatan la importancia de un resto, situándolo a salvo del desdén y del olvido, ya preparado para atravesar las distintas modalidades de autoridad. Ahora, tras oír las sabias palabras de Pallasmaa, podríamos decir que nada se redime por completo tan solo tocando, pero que al tocar pactamos lugares desde los que ser oídos, sitios que ni nos avergüencen ni nos atemorizan, espacios donde conseguiremos, por fin, palparle el cuerpo y la materia a nuestras fantasías.