



Miguel Macaya, boxeador de sombras

Solo en su estudio durante muchas horas al día Miguel Macaya pinta ensimismadamente a hombres solos que a veces parece que salen de su propio ensimismamiento para mirar de soslayo, con una mirada de recelo o de miedo contenido, como si acabaran de descubrir que alguien los observa y procuraran mantener la calma o eludir el peligro fingiendo que no han notado la presencia del intruso.

Miguel Macaya pinta hombres solos y animales solos, aunque algunas veces hay un hombre que observa a un animal quedándose absorto en la proximidad de su rareza, o lo estrecha en sus brazos como si sostuviera a un niño, como ese hombre de espaldas que lleva casi paternalmente a una gallina. El hombre mira a los ojos al animal y ve en ellos un túnel de rareza. Y aunque nosotros, al mirar uno de esos cuadros, nos pongamos del lado del hombre –qué remedio– poco a poco empezamos a mirarlo con la misma sensación de tener delante a un ser incomprensible que tal vez inquieta al animal.

¿Cómo es el mundo cuando nosotros no lo miramos? ¿Y cómo somos nosotros cuando nos mira un animal? ¿Cómo soy yo cuando me mira el perro que tengo sentado cerca de mí mientras escribo, y que ha salido de su modorra plácida al darse cuenta de que yo lo miraba, y un instante después ha vuelto a entornar perezosamente los ojos?

Con una expresión de intriga absoluta un hombre mira una pecera en la que nadan dos peces. Podría estar mirando infuso-



rios en una gota de agua a través de un microscopio, o pulpos o criaturas abisales al otro lado del ojo de buey de un submarino, o mejor aún, de uno de esos batiscafos que descienden a las simas más hondas del mar, en las que los peces son ciegos porque no hay luz que percibir. Pero lo que llama su atención no son monstruos, ni seres inauditos, son dos pececillos apresados en un pequeño recipiente de cristal, que miran a su vez hacia fuera un espectáculo que nosotros no sabríamos concebir.

Esa extrañeza de lo visible está en el corazón de cada cosa que pinta Miguel Macaya, y es lo primero que nos atrae cuando nos acercamos a uno de sus cuadros. Lo que estamos viendo parece plenamente normal, pero a la vez resulta escalofriante, o muy raro, o fantasmagórico, o sutilmente cómico.

«Las apariencias no engañan», dice un aforismo de Juan Ramón Jiménez. Una parte de la pintura europea, desde Giotto, se ha empeñado en simular con la mayor verosimilitud posible las apariencias de las cosas, de los lugares, de las figuras humanas, de los animales, y en esa tentativa ha continuado el ejemplo de los pintores más antiguos de los que tenemos noticia, de los que ni siquiera estamos seguros que se comunicaran por un sistema de lenguaje semejante al nuestro, pero que se nos parecían extraordinariamente en su manera de reproducir las impresiones visibles y las formas tridimensionales mediante manchas y líneas de color aplicadas sobre superficies más o menos planas.

Rousseau especuló que la música podría haber precedido al lenguaje articulado. No sería imposible que los seres humanos dominaran el uso de la pintura antes que el de las palabras. La paradoja es que ese impulso plástico, que requiere tanta observación atenta como conocimientos técnicos y destreza manual, al mostrar las cosas como imaginamos que son nos revela también su cualidad de fantasmas, de enigmas, de símbolos posibles.

Sabemos que un chacal egipcio es un dios y no solo un chacal pero no sabemos qué era un bisonte de Altamira además de un bisonte.

Y no vemos lo que hay delante de nosotros, sino lo que nos deja la estrecha frecuencia de ondas luminosas a las que son sensibles nuestros ojos. No registramos fotográficamente un espectáculo tal como es, sino que elaboramos, a partir de las impresiones visuales de la retina, interpretaciones altamente sofisticadas en una cierta parte de nuestra corteza cerebral, que ha evolucionado para ofrecernos una versión inteligible de los estímulos exteriores, adecuada a los mejores intereses de nuestra supervivencia, no a la reproducción más fiel del mundo.

Ver es recordar, dice con poesía insuperable el neurofisiólogo Oliver Sacks: vemos ciertos signos y los acomodamos a los patrones establecidos por nuestra experiencia, confrontándolos a la velocidad de la luz con un archivo de imágenes que hemos estado atesorando desde que nacimos, y tal vez antes, porque nuestro arsenal de predisposiciones biológicas incluye el instinto de interpretación de las imágenes lo mismo que el del lenguaje verbal.

Observando un caballo, una vaca, un perro, un pájaro, una cebra, tanteando las primeras líneas de un dibujo que los representa, Miguel Macaya ve al animal concreto que tiene delante, o al que ha elegido en una fotografía, o al que recuerda con su poderosa memoria visual: pero al mismo tiempo reconstruye a partir de los datos de una rica experiencia al animal abstracto, al caballo que no es del todo un individuo sino la especie entera, o al menos una parte de ella, el caballo blanco, por ejemplo, el caballo blanco inmóvil, el lanzado a un galope nervioso.

Pero la singularidad de su arte es que sabe trasladar a la obra acabada el proceso enigmático del conocimiento, de modo que el caballo, tan veraz en su anatomía, en el dinamismo de su marcha o de su galope, en el golpe de los cascos sobre el suelo, es sin embargo un caballo ilusorio, genérico, la especie misma de todos los caballos que han venido existiendo y evolucionando en el mundo desde hace unos cientos de miles de años: los que cazaban nuestros antepasados remotos, los que pintaban



La cebra, Miguel Macaya, 2011.



con grasa y tierra rojiza y tizne de madera quemada en las cuevas, los que vinieron como armas temibles de guerra traídos por los nómadas del Asia central y gracias a los cuales se derribaron y levantaron imperios, los caballos salvajes que aprendieron a montar los nativos en las praderas oceánicas, los pétreos caballos de Paolo Ucello, los que dibujó Leonardo, los de Gericault y los de Degas, los caballos de cartón que nos traían los Reyes Magos a los niños en tiempos más cándidos, o aquellos otros, también de cartón pero más grandes y más aparatosos, sobre los que nos sentaban –casi despavoridos, tal vez adornados con un sombrero cordobés– en un estudio de fotógrafo.

Miguel Macaya sabe que se mueve siempre en un terreno inseguro, y eso a veces puede que lo agobie: si el animal es demasiado concreto, se convierte en ilustración y en anécdota; si demasiado abstracto, pierde su misterio de presencia inmediata. El animal que pinta, el caballo, la vaca, el perro, permanece solo y aislado contra el fondo con el movimiento congelado o la quietud melancólica de los animales disecados tras las vitrinas de los antiguos museos de historia natural, o en la penumbra de las tiendas de los taxidermistas. La historia natural adquiere en esas criaturas una parte del misterio del arte funerario egipcio, su tristeza de vida muerta y pupilas de vidrio abiertas para siempre en el tenebrismo de una cripta, que debe de parecerse a las negruras que pinta tan delicadamente Miguel Macaya al fondo de sus cuadros, no aplicando directamente el color negro de un bote de óleo sino agregando poco a poco veladuras, capas de colores que el ojo no entrenado no sabe distinguir y que a veces tienen nombres tan poéticos como verde vejiga, azul ultramar.

El animal reinó a solas durante milenios en el arte y en la percepción de lo sagrado, mucho antes de que empezaran a representarse las figuras humanas. El animal era hermoso, veloz, fuerte, temible, indescifrable en su astucia y su poderío. De él dependían la vida y la muerte de los hombres. Esa cualidad de

omnipotencia inescrutable está en las cuevas paleolíticas y en las esculturas y las pinturas egipcias, en los terribles animales fantásticos de Mesopotamia.

Domesticado, el animal conserva su belleza y multiplica sus dones, pero su cercanía no anula su enigma. Miguel Macaya lo observa con una atención a la vez inmediata y enciclopédica, con una mezcla muy suya de hechizo y de ironía, porque está viendo y queriendo pintar una vaca totémica y una vaca de ilustración pedagógica y de exposición de ganadería, un perro que tensa la musculatura y posa en el suelo las almohadillas de las patas –y qué difícil es pintar el peso de un animal, su gravedad y al mismo tiempo su ligereza– y que podría también ser el perro de una fábula de animales, un pájaro que es todos los pájaros y una gallina apacible y un pingüino que parece tan casero y doméstico como una gallina.

Aunque también los pájaros se multiplican y levantan el vuelo y aletean y graznan en la oscuridad y entonces ya son los pájaros de la locura de los *Caprichos* y los *Disparates* de Goya. (Goya irrumpe en Macaya como una presencia velada que siempre estuvo allí pero se hace de pronto más visible: el negro de luto y betún de las pinturas negras y el de la tinta de los grabados, la ingravidez lunática de los animales o los personajes que levantan el vuelo, las caras borrosas o brutales de la locura, los peculiares ojos y narices redondeados, ligeramente desenfocados.)

Solo en su estudio, durante horas y horas, Macaya cavila y busca, tantea, intuye que hay animales que pueden ser pintados por él y otros que no, igual que hay frutos que aparecen con naturalidad en sus cuadros y otros que están proscritos, igual que hay detalles que es mejor suprimir, y otros en apariencia triviales que merecen resaltarse, aunque uno no sepa del todo por qué.

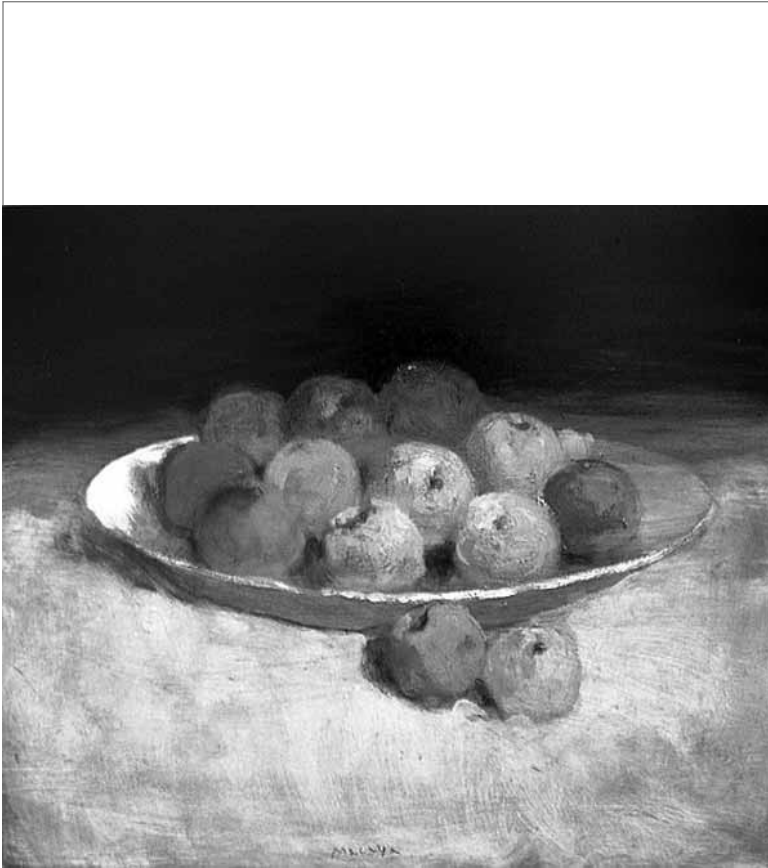
–¿Cómo voy a pintar un melón? Imposible. ¿Y una sandía?
¡Una sandía es ya lo último!

Y sin embargo pinta manzanas, limones, nabos, ajos, membrillos. Dibujante extraordinario, controla el virtuosismo: teme que una manzana demasiado manzana, un limón demasiado exacto, incurrirían en el malabarismo de lo habilidoso, peor aún, en el bodegón agropecuario. Una cereza, una ciruela, serían ya directamente delictivas.

De modo que elige manzanas algo platónicas, como las de Cézanne, y limones de un resplandor amarillo ligeramente vago que les hace parecer membrillos, porque lo que le importa, de nuevo, es el equilibrio tan difícil entre lo preciso y lo general, la forma tangible y a la vez simbólica, que nos recuerda el gozo de los frutos terrenales y también la condición de simulacro y sombra, la precariedad de todo lo visible: si la oscuridad del fondo avanzara un poco más ya no veríamos esos frutos; y bastará que pase un poco el tiempo para que esas formas tan nítidas empiecen a ablandarse y a corromperse, según se ocupaban de recordarnos los pintores de bodegones barrocos.

En aquellos cuadros que se llamaban *vanidades* en el siglo XVII, las manzanas más relucientes tenían una mancha mínima de putrefacción, y en la misma mesa en la que se disponían los dones de la tierra, los signos del poder y las invenciones de la inteligencia –una partitura, un laúd, un libro abierto– había también un reloj que señalaba la fugacidad del tiempo de la vida y muchas veces una calavera.

Lo humano reducido al hueso final: la forma más precisa, y también la más abstracta. Una calavera es la reliquia de un hombre y el retrato de nadie. Miguel Macaya, que pinta bodegones más frugales que una cena de frailes cartujos, bodegones de penitencia y de hambre junto a los cuales los de Zurbarán y Sánchez Cotán son casi bodegones de festín holandés, dispone la calavera sola sobre la mesa cubierta con un lienzo blanco en la que ya no hay ni un rastro de alimento. Los ángulos del lienzo no parecen menos blancos ni menos duros que el hueso. La calavera está posada en el filo de la mesa desnuda, en el lími-



Manzanas, Miguel Macaya, 2011.



te mismo de la oscuridad y de la luz. La ruina de la vida y del tiempo ha acabado en una perennidad ósea. El torvo emblema católico es también un estudio de las posibilidades de la representación visual: cómo la pintura llega a hacerse nueva no mediante el juego de manos de la amnesia, sino a través del estudio obstinado de una tradición incesante; cómo el máximo efecto ha de buscarse no a través de la añadidura, sino de la sustracción.

Quitarlo todo, hasta el título de los cuadros. Quitar más, limitar los colores a las gradaciones del blanco y del negro, las formas a esos dos objetos que a la vez son arquetipos, la calavera y la mesa, el ángulo de la mesa, el paño que se dobla y cae, el problema inmemorial de representar exactamente eso, dura materia y aire, presencia y vacío, la oquedad de la sombra.

En la soledad más robinsoniana que monacal de su estudio Miguel Macaya confronta el problema de pintar una calavera o un cuenco con unas manzanas y teniendo en su memoria toda la tradición mira las cosas como si todavía no las hubiera pintado nadie, tan solo en su arte, en su oficio de pintor, como esos personajes que al darnos la espalda se quedan frente a la oscuridad, o como los que miran hipnotizadamente a un animal o vuelven los ojos hacia ese punto exacto en el que estamos mirándolos nosotros.

Mira las cosas que le rodean en el estudio, tan heteróclitas como las que habría salvado un naufrago: una trompeta, un capote de torero, un telescopio por el que hace mucho tiempo que no mira, un contrabajo, una bicicleta estática –el manillar de goma de la bicicleta estática es muy útil para apoyar en él sin dañarlo el mástil del contrabajo–, una calavera humana, probablemente de mujer, un cráneo de toro, diversos recipientes para hidrocultivos que se quedaron hace tiempo sin agua, un jarro de agua –cerca del contrabajo, para asegurar la humedad de la madera, quizás también para observar los delicados efectos de la luz atravesando el líquido y el cristal– diversas maquetas de aviones, vitrinas con pájaros disecados procedentes de algún gabinete de

historia natural, una estufa antigua, ordenadores viejos, una radio, una corneta, diversos espejos (al mirar un cuadro en un espejo se le descubren errores que no percibe la mirada directa), un mueble bar (vacío).

Miguel Macaya mira las cosas como si acabaran de aparecer inexplicablemente o las sorprende en uno de los espejos del estudio, en los que también verá su cara solitaria; mira la pared blanca, según aconsejaba Leonardo, espionando las formas que puedan surgir en ella, como mira el papel en blanco quien va a escribir y todavía no ha encontrado la primera palabra.

En el estudio pelea a solas con la incertidumbre, como esos boxeadores que pelean con un saco de arena o con un adversario invisible delante de un espejo. *Shadow boxing*, se dice bellamente en inglés, boxeo de sombras. La poesía está casi en todas partes, salvo en un gran número de libros de poesía; está en las metáforas del habla común: en inglés *shadow boxing* también significa tratar con un oponente de manera cautelosa, evitando tomar una postura clara, llegar a una decisión definitiva.

En su boxeo de sombras Miguel Macaya tantea posibilidades inciertas, hasta dónde mostrar algo, cuánto debe ser ocultado, qué parte de una figura recibirá la luz, cuál quedará en penumbra, o directamente sumergida en la oscuridad. El dibujo es la tentativa, la primera aproximación: dónde está la línea de mayor resistencia, cómo avanzar sin quedar atrapado, sin enredarse en una equivocación. El dibujo es imprescindible para pensar, para intuir lo que todavía no existe, para ir precisando el contorno de esa sombra móvil y huidiza a la que uno se enfrenta.

Y junto al boxeo de sombras está el otro modelo de soledad, que para Miguel Macaya es mucho más querido, el del coraje del torero que aguarda, que tenazmente se obstina en su oficio a pesar del muy probable infortunio, que fuma un cigarrillo y se arrebujá en el capote como si le hubiera dado frío, el escalofrío del miedo, un momento antes de salir de la penumbra a la clari-

dad, del silencio al escándalo, al vendaval sonoro del poema de Miguel Hernández. En la pintura, aún más serio que el boxeo de sombras es el momento literal de la verdad.

Pintar es una vocación y un oficio. Como ser torero, o boxeador, o músico, oficios a los que Macaya también hubiera querido dedicarse. Más hondamente, pintar es una predisposición genética, influida por un desarrollo muy acentuado del córtex visual, que a su vez se fortalece con el adiestramiento, igual que en el cerebro de un músico se fortalece el área de la percepción auditiva ya privilegiada por las aptitudes innatas.

Miguel Macaya era en la escuela ese niño que llena de dibujos los márgenes de los libros de texto y las hojas de los cuadernos, y que se queda tan absorto en su tarea que no presta demasiada atención a lo que explica el maestro. Tal vez no era el mejor alumno en Aritmética o en Lengua, pero dibujaba mejor que nadie héroes y animales fantásticos y caricaturas de profesores en las hojas rayadas de los cuadernos y cuando salía a la pizarra las figuras parecía que brotaban sin esfuerzo de su punta de tiza.

A esos niños sus compañeros los admiran mucho, intuyen que están tocados por un talento misterioso que ya es una anticipación de sus vidas futuras. El que dibuja, como el que imagina y cuenta historias, ocupa una posición particular entre los miembros de la tribu, se distingue por una rareza cercana a la brujería. ¿Cómo entender la confusión del mundo si alguien no le pone orden organizándola en el tiempo –mediante las palabras y la música– y en el espacio –mediante la representación visual?

Miguel Macaya volvía a casa con sus cuadernos y sus libros llenos de dibujos y allí encontraba más bien distraídamente los resultados de la afición parecida de su padre, que había aprendido a dibujar por su cuenta con un manual de antes de la guerra –*Dibujar sin maestros*– y hacía bocetos a lápiz y a pluma de escenas taurinas.

El padre de Miguel Macaya era un veterinario aficionado a los toros y al dibujo, pero no parece que intentara alentar en su hijo tales inclinaciones, tal vez porque los padres de esas generaciones anteriores a la pedagogía no se empeñaban misionalmente en dirigir nuestros gustos, o porque trabajaban mucho y llegaban muy cansados a casa y no tenían tiempo para prestar-nos demasiada atención.

Eran padres antiguos que no sentían la obligación de halagar la autoestima de sus hijos, de modo que nos acercábamos a veces a ellos con la esperanza de merecer su aprobación y nos decían sin remordimiento una impertinencia. Una vez, Miguel Macaya, que vivía en Santander, volvió a casa con un tebeo que acababa de dibujar, recuerda, una historia de Cantabria, con héroes y guerreros que debían de parecerse mucho a los que tanto le gustaban en las viñetas del Capitán Trueno (que tenían el mérito de enseñarle a uno, entre otras cosas, a modelar musculaturas). Aquellos héroes cántabros hablaban entre sí con un arcaísmo más bien aproximado, y uno de ellos saludaba a otro diciéndole «Hola, caballero», o algo semejante. Macaya le enseñó el tebeo a su padre, que lo hojeó con menos admiración de la que el niño había dado por segura, y que se lo devolvió con un comentario distraído:

—Has escrito «Hola» sin hache.

Un talento silvestre se cría más áspero, pero también más vigoroso. La Facultad de Bellas Artes no fue en general mucho más alentadora para la vocación de Miguel Macaya que el dictamen de su padre. Había tomado la extraña determinación de hacerse pintor justo en una época en la que toda la formidable ortodoxia de la moda decretaba que la pintura era un arte obsoleto. El oficio en sí nadie lo enseñaba, salvo quizás en esas melancólicas academias particulares en las que aprenden perspectiva y claroscuro señoras ociosas y aspirantes a pintores de domingo.

Dibujar parecía una habilidad tan anacrónica como el encaje de bolillos, casi igual de ridícula. Cundía además, alimentada

oficialmente, la alegre noción de que cualquiera podía ser artista, especialmente si era aceptablemente joven –el concepto de lo joven se estaba ampliando mucho– y si se cortaba el pelo de una cierta manera.

Primero la omnipresencia de la abstracción y luego la del pop habían cortado los vínculos de continuidad con los saberes tradicionales del oficio –lo cual no habían hecho las primeras vanguardias–, así como desacreditado cualquier noción de modelos indiscutibles de excelencia, y por tanto de jerarquías seguras.

Los cubistas primero y luego los abstractos habían desbaratado el sistema de representación espacial transmitido intacto desde el Quattrocento. Los críticos y los directores de museos de arte contemporáneo –siguiendo todos a Alfred Barr, el fundador del MoMA– habían aplicado al desarrollo de las artes visuales el modelo lineal y acumulativo del progreso científico; el arte avanzaba en una dirección, de acuerdo con un único relato posible, y todo lo que no se ajustara a ella caía en el descrédito y a continuación en el olvido: Cézanne, Picasso, los surrealistas y los expresionistas, Kandinsky, Mondrian, Klee, la abstracción americana, el pop, el arte conceptual, y con él los atrevimientos recobrados de Marcel Duchamp, y a partir de ahí la superación de los llamados soportes tradicionales, y la buena nueva impartida por Beuys de que cualquiera podía ser un artista y cualquier cosa una obra de arte.

Empezaba el nuevo período del arte oficial hegemónico, tan omnipresente y tan aparatoso como el otro arte oficial de un siglo antes, como la pintura histórica de gran tamaño: un arte igual de hecho en exclusiva para clientes políticos y espacios desmesurados, bienales y documentas, tan adecuado para que se alzara por encima del artista la figura del mediador, del comisario, que tenía y tiene algo de brujo y de comisario político.

En algunas facultades de Bellas Artes se suprimían plazas modestas de profesor de Dibujo al tiempo que se creaban cátedras de Instalaciones. En este ambiente general, Miguel Maca-

ya, que aspiraba a hacerse pintor y a vivir honradamente de su oficio, entró una vez en una tienda de materiales artísticos a comprarse una paleta y tuvo la mala suerte de ser sorprendido por uno de sus profesores. ¡Una paleta! El profesor lo miró con desprecio. ¿Por qué no se compraba también un blusón amplio y un lazo, y una boina de pintor bohemio de película mala, por qué no se iba a Montmartre y se dedicaba a vender a los turistas cuadritos con la cúpula del Sacré Coeur, tal vez con payasos acordeonistas?

Pero no se trata de cambiar una ortodoxia por otra. Hay artistas que siguen un camino que es sólo suyo y por tanto solitario, y no lo hacen por cabezonería o por llevar la contraria, sino porque no pueden y no saben actuar de otro modo, y porque la misma disposición mental que les ha deparado una mirada que no se parece a la de nadie les ha proveído con la fuerza moral para avanzar a solas.

Miguel Macaya no aprendió mucho en la Facultad de Bellas Artes, pero se fue adentrando en los saberes materiales del oficio y asistió a esa escuela ilimitada y gratuita que es la historia del arte, y en la que no se requiere más matrícula ni más credencial que el gusto de mirar y aprender, igual que para recibir las mejores lecciones prácticas de literatura con los profesores más cualificados basta con hacerse socio de una biblioteca pública.

Igual que su padre se había enseñado a sí mismo con aquel viejo manual autodidacta, Miguel Macaya se concentró en estudiar un libro erudito en el que dice que está todo lo que alguien necesita para hacerse pintor: *Los materiales de pintura y su empleo en el Arte*, de Max Doerner. El libro cayó en sus manos tan providencialmente como ese baúl lleno de objetos útiles que el mar arroja a la playa en la que se ha salvado el naufrago, y que le permite reconstruir una vida civilizada aunque solitaria en su isla.

El manual de Doerner, publicado en 1921, es en sí mismo el baúl de un tesoro, porque en él se cuentan con minuciosidad

alemana las técnicas olvidadas o perdidas de los viejos maestros. El Arte ha abandonado los sólidos principios del oficio artesanal y carece por lo tanto de cimientos solventes, escribía Doerner, cuyo libro ha tenido una influencia poderosa y también invisible en la pintura del siglo xx, desde que Otto Dix y Christian Schad se embebieron de él para crear imágenes tan turbadoramente nítidas como las de Brueghel o Durero.

En sus páginas alimentó Miguel Macaya su urgencia de saberlo todo, lo que parecía que ya no importaba: cómo se dibuja, cómo se prepara una tabla o un lienzo, cómo se fabrican los colores, según recetas que están entre la cocina y la alquimia y gracias a las cuales es posible el prodigio de que al cabo de los siglos se hayan mantenido intactos los más sutiles matices cromáticos de una pintura flamenca o de un fresco italiano.

Quería encerrarse en un estudio a pintar pero sabía que antes le era necesario asomarse al mundo, así que se marchó a Londres con una beca y se pasó un año entero mirando pintura y aprendiendo el oficio, y miraba y aprendía aún más concentradamente porque no conocía a nadie y hablaba muy poco inglés.

Miraría como esos personajes suyos que parecen separados de las cosas por una burbuja de cristal. Londres tiene algo de formidable enciclopedia universal para el viajero errante y curioso. Miguel Macaya iba solo por la ciudad con la atención visual multiplicada por el silencio forzoso y la dificultad de entender el idioma. Leía, pintaba, escuchaba música, recorría las salas de aquellos museos prodigiosos, el de Historia Natural, el British Museum, donde lo sobrecogieron los mármoles del Partenón y las cerámicas vidriadas asirias, la National Gallery, donde iba a ver *El matrimonio Arnolfini* de Van Eyck y la *Venus del espejo* de Velázquez.

La *Venus del espejo*, con su desnudez pudorosa, con su rotundidad de carne femenina que sin embargo nos vuelve la espalda y sólo nos deja ver una cara muy vaga en el espejo que

tiene delante. Lo cercano y lo remoto: lo que parece realismo exacto y sin embargo es un juego de veladuras y símbolos, lo que se nos ofrece y a la vez se nos niega, el secreto último de cualquier forma de expresión, que es revelar ocultando y quedarse callado para decir más.

Muchos años después de su viaje a Londres, Miguel Macaya, que no suele pintar desnudos ni mujeres, pintó a una mujer desnuda a la salida del baño –otro tema canónico en la imaginación visual europea– y la hizo más semejante a la Venus de Velázquez que a las mujeres desnudas de Rembrandt, que también suelen estar envueltas en velos tenebristas y posan con la conciencia de ser observadas por el deseo inquisitivo de un hombre.

En uno de esos cuadros la mujer está de espaldas, de modo que el misterio es total, aunque la carnalidad sea tan visible; en la otra está de perfil, pero no es un perfil completo, pues se ven los muslos, la cara, uno de los pechos, pero la parte superior de la cara está tapada por la sombra y por un mechón de cabello, de modo que la identidad queda a salvo, ya que no le podemos ver los ojos, velados por un antifaz de penumbra.

Y sin embargo estamos a punto, casi los vemos, bastaría con que se hubiera apartado el mechón con un gesto casual de la mano, con que se hubiera vuelto hacia nosotros tan sólo unos grados.

Aquí sentimos el tanteo del artista, el boxeo de sombras, y también percibimos su determinación indeleble: hay una postura precisa, y no otra; hay una sola manera de que esa mujer de espaldas se incline ligeramente hacia delante, como si mirase los pies que entran en el agua del baño; hay un solo instante, un solo gesto que permitirá que ese mechón de pelo no se suelte del pelo recogido, una sola manera posible de distribuir la penumbra y la luz. La sensación de instantaneidad se corresponde con la de una presencia inmutable en el tiempo; la mujer tiene una identidad tan precisa como las líneas de su cuer-

po y la tonalidad clara de su piel y está viviendo en un mundo que es el nuestro, en un lugar que nos parece familiar aunque esté reducido a la forma horizontal del borde de una bañera; y sin embargo es una de esas mujeres tentadoras de la mitología y podría ser una ninfa o una diosa, como creyó Ulises que era la princesa Nausícaa cuando la vio desnuda en una playa. Podría ser Diana sorprendida por Acteón, o Susana espiada por los viejos (en pintura el desnudo femenino implica una mirada codiciosa de hombre).

Aquí también se percibe la lección de Velázquez: esa Venus no es una criatura terrenal, y tiene a un Amor alado a sus pies, pero la cara que apenas podemos distinguir en el espejo intuimos que es una cara morena y española, del mismo modo que el Vulcano en *La fragua* es a la vez un herrero real una figura de estatuaría clásica y un dios, y la fragua en sí misma es una fragua española del siglo XVII y una gruta debajo del Vesubio en la que el fulgor de los metales al rojo es casi apagado por la irrupción solar de Apolo.

Como Velázquez no hay nadie, cavilaría Miguel Macaya cuando saliera de ver la *Venus del espejo* en la National Gallery.

Vuelve a pensarlo cada vez que viaja a Madrid y entra en el Prado, y se detiene delante de *Las meninas*, delante de ese perro que es el monarca de todos los perros de la pintura universal. Le parece que Velázquez, tan formal en la media distancia del cuadro, tiene un punto de chulería, un desplante sigiloso de ácrata, despliega por puro gusto de deslumbrar sus facultades prodigiosas.

El conceptualismo desdeña los saberes del oficio de pintor en nombre de una agudeza intelectual que no necesita el soporte de la solvencia técnica. El arte conceptual procede sin duda de la reivindicación del trabajo del artista que impulsaron los maestros más innovadores del Quattrocento, ansiosos por verse limpios de la afrenta del esfuerzo manual que los igualaba a los artesanos y los confinaba a la servidumbre de los gremios. Cuando

Leone Battista Alberti afirma la primacía del *disegno* o Leonardo escribe que la pintura es *cosa mentale* están queriendo decir que se dedican a una de las artes liberales, y que por lo tanto no pertenecen a la clase inferior de quienes viven con el trabajo de sus manos. En España, el Greco se enredó en innumerables litigios para demostrar que el suyo era un oficio intelectual, y que por lo tanto debía estar exento de los impuestos que pagaban los obreros manuales. Velázquez, para obtener la cruz de Santiago, tuvo que probar no sólo que no tenía sangre morisca o judía, sino, aún más inverosímilmente, que no se había ganado la vida ejerciendo la pintura. En *Las meninas* no se pinta a sí mismo en el acto de pintar: está meditando, está componiendo intelectualmente la escena que será el mismo cuadro que nosotros vemos. El arte conceptual nunca ha ido más lejos...

Ni tampoco ha ido más lejos el oficio, la artesanía, el proceso material de la elaboración de la pintura. A los pintores como Miguel Macaya suelen mirarlos por encima del hombro los ortodoxos del concepto complicado y la ejecución trivial, como si aún persistiera el prejuicio antiguo en contra del trabajo de las manos, como si dibujar bien, preparar bien el soporte y los materiales, dar pinceladas que no se agrieten o no se desprendan al cabo de un poco tiempo, colores que no pierdan su brillo, fuera una ocupación rutinaria y menestral incompatible con la agudeza de la inteligencia y el atrevimiento de la innovación.

Quien sabe algo de verdad inquieta mucho al que finge que sabe, que ejerce su desdén al mismo tiempo que lo remuerde el miedo a que se descubra su impostura. ¿Pintar cuadros en la época del videoarte, del ciberespacio, de la realidad virtual? ¿No equivaldrá ese anacronismo a escribir cartas con pluma de ave y cerrarlas con lacre y enviarlas con un correo a caballo? (o a escribir cartas simplemente sobre una hoja de papel, introducir las en un sobre, ponerles un sello, llevarlas a un buzón, en lugar de mandar un correo electrónico).

No sólo hay que tener talento para perseverar en la pintura en una época así: hay que tener una capacidad de aguante sobrehumana, una terquedad de superviviente, una moral a la altura de la de aquel célebre Alcoyano club de fútbol. O bien hay que ser como esos toreros de segunda a los que nunca les llega la gloria ni se les abren las plazas punteras, o como esos banderilleros y peones de brega que siguen poniéndose delante del toro cuando ya el culo y la barriga pesan demasiado como para saltar la barrera en caso de apuro, o como un boxeador que se mantiene firme a pesar de los golpes.

Hay que tener un sentido de la vocación tan arcano como un *waterpolista* entrado en años, o como un futbolista o un árbitro cuarentón que no van a ascender de tercera regional y sin embargo salen cada domingo a defender sus colores en campos medio vacíos que parecen más bien pedregosas eras rurales. Qué raro que no haya futbolistas en la galería de héroes sin gloria ni porvenir de Miguel Macaya.

No requerirían un esfuerzo excesivo: bastaría con que se quitaran la chaquetilla del traje de luces y la cambiaran por una camiseta con rayas verticales, igual que parece que se han cambiado la montera por el gorro absurdo de *waterpolista*, o por el protector facial de boxeador, o por el gorro de goma del que se prueba sin mucha convicción unas gafas de bucear y un tubo respiratorio.

Miguel Macaya pinta retratos sobre tabla a la manera de los maestros antiguos, pero si el retrato nació como una afirmación orgullosa y hasta retadora de la individualidad lo que Macaya retrata parece más bien el anonimato. Queda la apostura, el imán de la mirada, el énfasis del perfil, la costumbre del tocado. Lo que falta es la precisión de los rasgos que definen a un individuo separándolo de todos los demás.

De nuevo percibimos aquí el tanteo, la cautela, el boxeo de sombras: ese hombre retratado de cerca contra un fondo oscuro que resalta su presencia es intensamente alguien y a la vez no es

nadie, en primer lugar porque su cara se parece demasiado a la de otros hombres de los cuadros de Miguel Macaya, pero sobre todo porque el artista ha tenido la cautela o la astucia de haberse detenido en el límite justo de la individualidad.

Reconocemos la nariz gruesa, los ojos redondos, la boca neutra, la expresión que puede ser igual de curiosidad absorta que de indiferencia irremediable. Pensamos en aquel impostor inverosímil de Borges, que confiaba en tener éxito con su engaño precisamente porque éste era tan descarado que nadie podía atribuirle la intención de mentir. ¿Vamos a creernos que tenemos delante a un *waterpolista*, a un boxeador, a un banderillero, a un submarinista, cuando se parecen tanto entre sí? ¿Cuando se parecen sobre todo en que no hay ninguna correspondencia entre sus caras y sus actitudes y los atributos del deporte que fingen practicar, que se los ponen tan por capricho como Thelonious Monk se ponía cada noche un sombrero distinto? (*A man of many hats* es otra expresión poética del inglés coloquial: un hombre que sabe hacer muchas cosas, que tiene muchas aficiones o habilidades distintas.)

Miguel Macaya, que tiene siempre presente la gran historia de la pintura –lo imaginamos tocado con un gorro fantástico dentro del cual cabe, por un truco misterioso de faquir, todo el museo imaginario de André Malraux– quería pintar héroes o dignatarios a la manera de los flamencos o de Rembrandt, como pintó Piero della Francesca de perfil al gran Federico de Montefeltre, con su ojo fanático y su nariz de ave rapaz, con su magnífico gorro rojo. Reflexionó que el héroe, en la iconografía de aquellos pintores, se distingue sobre todo por la manera en la que llena el espacio del cuadro y por el tocado que le cubre la cabeza, que puede ser un turbante o un casco de guerrero o un gorro de pieles que declare su opulencia o incluso un vendaje como el del autorretrato desquiciado de Van Gogh, que no dejaba de contener una cita visual de Rembrandt.

Pero en Rembrandt también está la impostura, la sugestión de la comedia. El pintor, solo en el estudio durante tantas horas, se prueba sombreros, se pone un casco de militar delante del espejo, un gorro de comerciante de pieles, un turbante de turco, y en esa pantomima es como si se probara también otras identidades, parodiando el rango de los potentados que le pagan para que él los retrate, o imaginándose que tiene otros oficios: pulsa las cuerdas del contrabajo, se lleva a los labios la trompeta y mira de soslayo en el espejo; se pone una montera y piensa en que quiso ser torero; se pone el casco protector de boxeo y se ve una cara de resignación a recibir todos los golpes; detrás del plástico transparente de las gafas de bucear los objetos del estudio quedan envueltos en una turbiedad submarina.

Pero hay que recobrar la seriedad y que seguir pintando. No queda más remedio. Pintar es una indagación en la apariencia de las cosas y en las oscuridades del alma pero también es un trabajo con el que uno tiene que ganarse a diario la vida; es mirar la pared blanca y mirar unas veces de frente y otras de soslayo el espejo y también separar con cuidado la yema de la clara de huevo para mezclarla con la goma arábica y los pigmentos según las instrucciones arcanas recogidas hace casi un siglo por Max Doerner; es lograr esa fluidez de la mano tonta que no sabe uno exactamente lo que está haciendo y que sin embargo encuentra el primer indicio de un dibujo, y luego elegir bien la tabla y extender sobre ella la grisalla, y asistir al progreso del propio trabajo al mismo tiempo con una esforzada deliberación artesanal y con el punto de asombro con que un fotógrafo de la era predigital veía surgir manchas y luego rostros bajo el líquido de la cubeta del revelado.

Pintar es la secreta satisfacción de ir dominando ciertos procesos químicos, resolviendo con seguridad creciente sutiles problemas de volumen, de perspectiva, de claroscuro: y al mismo tiempo la incertidumbre de no saber nada, de ir avanzando



en el vacío con las manos extendidas, de ir adentrándose en una oscuridad que sólo se ilumina muy débilmente delante de nosotros, la oscuridad de la noche primitiva de los cuentos, la misma que envolvía las cosas como en el interior de una tumba egipcia un momento antes de que encendiéramos la luz.

Contra ese preciso instante de negrura, que está en Caravaggio, en Velázquez, en Rembrandt, en Goya, resaltan como fantasmas que volverán pronto a ella las criaturas animales y humanas de Miguel Macaya.

