El escultor de cuerpos moribundos

Abraham Cordero

Hay oficios que tienen la gracia de nacer con la seriedad de una vocación y otros que aparecen, sencillamente, como una mala costumbre del mundo. El suyo pertenecía a esta segunda clase. Al principio, cuando todavía era joven y su sangre no había aprendido a circular con lentitud funcionarial por sus venas, Tomás Beltrán trabajaba la piedra como todos los hombres que han creído alguna vez en la posibilidad de corregir la carne. Había estudiado en Roma, había copiado torsos griegos en salas de escasa iluminación, había acariciado con los ojos la serenidad obscena de los atletas muertos, había repetido, con el fervor de un seminarista pagano, que el mármol no representaba el cuerpo, sino aquello que el cuerpo debía haber sido antes de que la historia, la digestión y el miedo lo llenasen de erratas.

Entonces creía en la forma.

No en Dios, no exactamente. Dios le parecía una hipótesis demasiado plebeya, una solución doméstica para criadas metafísicas; pero creía en la forma con la misma indecencia con que otros creen en la resurrección de los muertos. La forma era, para él, el único perdón que no humillaba. Allí donde la vida distribuía grasa, temblor, flaccidez, baba, párpados vencidos por el paso del tiempo y costillas desordenadas, el arte imponía una economía superior, una limpia violencia sin sangre, una dictadura feliz de líneas, pesos y simetrías. El escultor obligaba a la materia a confesar la belleza que había traicionado por cobardía.

Así hablaba entonces.

Sus amigos lo escuchaban con esa paciencia algo cruel que se reserva a los jóvenes brillantes, a los tuberculosos y a los hombres que todavía no han recibido ninguna noticia importante de su propio cuerpo. Tomás, por su parte, despreciaba a casi todos. Despreciaba a los pintores porque dependían del color, esa superstición húmeda; despreciaba a los poetas porque necesitaban mendigarle a la música aquello que no podían obtener de la verdad; despreciaba a los novelistas porque le parecían simples notarios de la descomposición; despreciaba a los médicos porque su oficio consistía en prolongar la mala escultura de Dios.

A los treinta años obtuvo el Premio Nacional de Escultura por un grupo titulado *Los hijos del mediodía*: cuatro muchachos desnudos, de tamaño mayor que el natural, sosteniendo una esfera solar sobre los hombros. El jurado se llenó la boca hablando de clasicismo renovado, de la disciplina formal, del retorno a la dignidad mediterránea del cuerpo. Los periódicos gritaron virilidad. Una revista extranjera, que ciertamente confundía la solemnidad con la inteligencia, afirmó que Beltrán había devuelto a la carne “la posibilidad de una metafísica sin culpa”.

Él guardó el recorte en una carpeta azul y durante años lo releyó en secreto.

No hay vanidad más vergonzosa que la vanidad de quien se sabe inteligente.

Fue también por entonces cuando empezó a entrenar. La palabra le parecía vulgar, insuficiente, casi anglosajona; él prefería decir que sometía su cuerpo a un régimen de obediencia solar. Madrugaba, corría por la ribera aún vacía, levantaba pesas en un gimnasio frecuentado por muchachos taciturnos, aprendió boxeo con un antiguo campeón regional que olía a alcanfor, tabaco negro y a un cierto fracaso honorable. No buscaba la salud. La salud, decía, es un concepto farmacéutico. Buscaba una coincidencia entre la idea y el músculo, entre el gesto y su legitimidad, entre la estatua

que arrancaba de la piedra y la estatua que debía arrancarse a sí mismo de la tibieza vergonzosa de haber nacido.

Tomás descubrió pronto que el dolor físico tenía una cortesía que las palabras jamás alcanzarían. Las palabras explicaban demasiado y el dolor, en cambio, era exacto. El dolor se limita a instalar una pequeña monarquía en el centro del mundo y a obligar a todo lo demás a pagar tributo. La conciencia termina por arrodillarse ante este por falta de alternativas. Aquello le parecía admirable.

En los espejos del gimnasio contemplaba el lento ascenso de su cuerpo hacia una dignidad que no era exactamente natural. La espalda se ensanchaba, el vientre se borraba, los brazos adquirían esa gravedad inútil de las columnas que ya no sostienen ningún templo. En ocasiones, después de entrenar, permanecía inmóvil bajo la ducha, sintiendo el agua resbalar por los hombros, y tenía la impresión de que la carne, al fin, lograba callar. Aún no residía en ello belleza alguna, era algo más severo: obediencia.

—El cuerpo —decía a quien quisiera escucharlo— sólo empieza a existir cuando deja de pedir disculpas.

Lo aplaudían. Naturalmente.

Toda época sufre de pequeñas liturgias altivas, aunque estas emerjan en gimnasios a través de música p*honk* y atractivas cuotas mensuales. Pero la ruina, más paciente que la voluntad, ya lo estaba esperando.

Llegó primero revestida de insignificancia. Una mañana, mientras trabajaba en el antebrazo de un mártir atlético encargado por una fundación católica con gustos helenísticos, Tomás notó que el pulgar derecho no obedecía. Tampoco le dolía, ni temblaba. Simplemente se demoraba, como un empleado que ha comenzado a sospechar de la inutilidad de su cargo. Atribuyó aquel retraso a la fatiga, al exceso de trabajo, tal vez a una contractura. Siguió golpeando el cincel. Al cabo de una semana, el pulgar no había más que empeorado.

Visitó a un médico.

Luego a otro.

Después a un tercero, que pronunciaba las malas noticias con una delicadeza que se le hacía intolerable.

El diagnóstico llegó una tarde de noviembre, con esa puntualidad blasfema que tienen las frases irreversibles. Enfermedad degenerativa. Progresiva. Sin cura. Lenta, probablemente, aunque estas cosas nunca se sabe. Había tratamientos, desde luego, cuidados, fisioterapia, seguimiento. El médico usó muchas palabras para no decir la única necesaria.

Muerte.

Tomás escuchó en silencio. Se fijó en las manos del médico: manos blandas, limpias, todavía insolentemente disponibles. Sintió hacia ellas una aversión inmediata. Había algo obsceno en unas manos que podían escribir la condena de otro cuerpo y luego volver tranquilamente a cerrar una carpeta, pulsar un botón, acariciar quizás por la noche el cabello de un hijo.

—¿Cuánto tiempo? —preguntó.

El médico se refugió en la estadística, esa forma cobarde de la profecía.

Al salir, Tomás caminó durante horas por la ciudad. Había llovido. Las farolas hacían brillar las aceras con una piedad insuficiente. En los escaparates veía reflejado su cuerpo todavía fuerte, todavía digno, un perfecto mentiroso. Aquella era la ofensa mayor: la enfermedad había entrado antes en la verdad que en la apariencia.

Durante los primeros meses intentó resistirse. Aumentó el entrenamiento, como si la enfermedad fuese un adversario deportivo, como si bastase con oponerle más disciplina, más hierro, más hambre, más sol, más orgullo. Era conmovedor y estúpido. Todo heroísmo lo es cuando olvida que la muerte no compite.

El cuerpo comenzó a perder volumen.

Mas no de golpe. La catástrofe rara vez tiene sentido teatral. Primero se aflojó una línea junto al hombro. Luego apareció una asimetría leve en la pantorrilla. Después los dedos empezaron a cerrarse con dificultad alrededor del martillo. Tomás observaba aquellas pérdidas con una atención casi religiosa. Se sentía humillado. El cuerpo que había educado como un soldado empezaba a desertar por partes. Una mañana la mano izquierda; otra, la musculatura fina del cuello; más tarde, los párpados, esos pequeños criados de la vigilia.

Al principio dejó de esculpir cuerpos heroicos.

Luego dejó de esculpir por completo.

Finalmente empezó a mirar.

He aquí el comienzo real de su obra.

Todo hombre posee una segunda vocación, más verdadera y más baja, que sólo se revela cuando fracasa la primera. La primera vocación pertenece al orgullo; la segunda, a la necesidad. Tomás había creído que su destino era arrancar de la materia un cuerpo invulnerable. Descubrió, demasiado tarde o justo a tiempo, que su verdadero oficio consistía en asistir al cuerpo allí donde la invulnerabilidad se pudre.

El lugar fue el hospital de San Dimas.

No entró allí como paciente, aunque ya lo era; entró como visitante de una antigua modelo suya, Clara Montes, que agonizaba de un cáncer intestinal en etapa avanzada. Clara había posado para él veinte años atrás. Sus caderas habían servido de base a una alegoría de la Aurora, instalada luego en el vestíbulo de un banco. Aquella Aurora sostenía una antorcha y parecía prometer a los ahorradores una eternidad de dividendos dóricos. La Clara del hospital, en cambio, pesaba treinta y ocho kilos, tenía los labios partidos, los ojos enormes y un pañuelo verde cubriéndole la cabeza. Al verlo entrar, sonrió.

—No pongas esa cara, Tomás. Pareces decepcionado de tu propia escultura.

Él quiso decir algo ingenioso, pero la frase se le quedó en la garganta como un pájaro muerto.

Clara, que siempre había tenido más inteligencia que pudor, levantó la sábana y mostró sus piernas consumidas.

—Mira. Ahora sí tengo estilo.

Tomás miró.

Miró con horror, y el horror, cuando no se retira, termina por volverse conocimiento. Aquellas piernas no eran feas. Tampoco eran bellas. Pertenecían a una categoría anterior y posterior a la estética: eran exactas. La enfermedad había eliminado de ellas todo lo accesorio. Ya no quedaba coquetería o promesa erótica alguna, ni atisbo de la otrora armonía atlética, ni esa vanidad impersonal que hace del cuerpo sano un argumento para los heraldos del sol negro. Quedaba una escritura seca de huesos, tendones, manchas amarillas, venas azules, piel fina como papel de fumar, rodillas demasiado grandes, pies infantiles y antiguos a la vez.

Quedaba la verdad.

Una verdad miserable, si se quiere.

Pero verdad.

—¿Puedo dibujarte? —preguntó.

Clara rió, y la risa le produjo tos.

—Siempre fuiste un hijo de puta muy culto.

Le permitió hacerlo.

Durante tres semanas Tomás acudió a su habitación cada tarde. Dibujaba sus manos, la clavícula, el hueco del cuello, la curva ya casi abstracta del abdomen, el modo en que la piel se hundía alrededor de la boca, como si el rostro se estuviera retirando hacia un país interior. Clara hablaba poco. A veces dormía. A veces vomitaba en una palangana metálica con flores pintadas. A veces lo insultaba con ternura. Una tarde le pidió que le describiera la escultura que haría de ella.

Tomás no respondió enseguida.

—No será una escultura contra la muerte —dijo al fin.

—Eso sería vulgar.

—Será una escultura contra la salud.

Clara cerró los ojos.

—Entonces date prisa.

Murió dos días después.

Tomás asistió al funeral desde el fondo de la iglesia. El sacerdote habló de descanso, de vida eterna, de luz. Los parientes lloraron, recordando una Clara que ya fue. Él no escuchaba. Pensaba en la palabra descanso y en la obscena arrogancia que supone aplicarla a un cuerpo devastado. La muerte no descansaba a nadie; sólo suspendía el escándalo de la vida. Lo demás era mera decoración parroquial.

Volvió al taller esa misma noche.

Trabajó durante seis meses.

No usó mármol.

El mármol le pareció, de pronto, una mentira demasiado noble. Eligió yeso, cera, resina, vendas, polvo de hueso comprado a un proveedor de materiales médicos, pigmentos pálidos, fragmentos de tela hospitalaria, el cabello real de Clara que una enfermera le había entregado en un sobre con una

naturalidad pasmosa. La pieza resultante no representaba a Clara en su lecho, ni de pie, ni vencida, ni redimida. Era un cuerpo sentado en el borde de una cama invisible, inclinado apenas hacia delante, con las piernas abiertas por agotamiento, una mano apoyada en el muslo, la otra suspendida en el aire como si hubiera olvidado la última orden recibida del alma.

La tituló *Aurora tardía*.

Cuando se expuso, nadie supo qué hacer.

El público está dispuesto a soportar la fealdad siempre que pueda clasificarla como cierta denuncia social, expresionismo, memoria histórica, una crítica del capitalismo o la evocación de un trauma familiar. Pero aquello no denunciaba nada. Tampoco imploraba compasión. No acusaba a Dios, ni a la medicina, ni al Estado, ni a los hombres, ni al azar. Simplemente estaba allí, con la insolencia de lo que ya no necesita justificarse. Los críticos sentenciaron que se trataba de una obscenidad. Uno de ellos escribió que Beltrán había abandonado la noble tradición formal para entregarse a "una estética del deterioro". Otro, más piadoso y por tanto más peligroso, dijo que la obra era "un homenaje a la fragilidad humana".

Tomás recortó esa frase.

La pegó en la pared del taller.

Debajo escribió, con rotulador negro:

No han entendido nada.

No era fragilidad.

La fragilidad presupone todavía una delicadeza, un valor que debe ser protegido por manos mejores. Aquello era otra cosa. Era la soberanía del cuerpo cuando ya no podía servir a ningún proyecto. El atleta existe para realizar una forma; el enfermo, en cambio, existe a pesar de la forma. El héroe convence porque nos permite creer que la muerte puede ser educada por la belleza. El moribundo destruye esa comedia: muestra que la muerte no necesita belleza, y que, cuando la encuentra, la usa apenas como alguien que utiliza una servilleta.

A partir de entonces, Tomás frecuentó hospitales, residencias, pisos donde los viejos esperaban en sillones de orejas la llegada de hijos que nunca acudían, habitaciones con olor a morfina, parroquias donde se daban talleres de duelo, asociaciones de enfermos raros, rarísimos, casi literarios, pues toda enfermedad minoritaria tiene algo de personaje secundario en una novela cruel. Al principio lo recibían con suspicacia. Luego con curiosidad. Después, con una especie de confianza turbia. El escultor famoso quería retratar a los que iban a morir… Y no les prometía inmortalidad. Esa era su única decencia.

—No quiero embellecerlos —decía.

—¿Y entonces?

—Quiero que la muerte no se lleve también la forma de su derrota.

La frase circuló por su antiguo círculo de lisonjeros.

Algunos la encontraron profunda. Otros, monstruosa. Ambas cosas eran compatibles.

Los modelos llegaban a él por recomendación de médicos, enfermeras, familiares que buscaban exprimir un poco más a quienes ya habían dado todo, algún sacerdote con gusto por las herejías

discretas. Había un exmilitar con esclerosis que había perdido la capacidad de sostener una cuchara pero seguía dando órdenes a su mujer con la voz de un cuartel en ruinas. Había una soprano sin laringe que escribía insultos en una libreta azul. Había un niño con leucemia que exigió ser representado con una espada láser y al que Tomás, por primera y última vez, obedeció sin ironía. Había un profesor de metafísica que se orinaba encima mientras explicaba la inmortalidad del alma. Había una antigua atleta olímpica reducida a una geometría de tubos, una santa laica de piel transparente, que le dijo:

—Antes mi cuerpo servía para vencer. Ahora sirve para demostrar que la victoria no significa nada.

Tomás la besó en la frente, mas sin atisbo de ternura alguna, simplemente por respeto militar.

Con cada obra, su técnica cambiaba. Ya no buscaba la permanencia pura. Introducía materiales perecederos: grasa animal, cera blanda, vendas que amarilleaban con los meses, sales que florecían sobre la superficie, pequeñas grietas calculadas, pigmentos que se apagaban lentamente al contacto con la luz. Sus esculturas morían también. No como mueren los cuerpos, desde luego; el arte siempre muere con mejores modales. Pero morían lo suficiente como para traicionar la promesa idiota de la eternidad. Los coleccionistas, sus anteriores clientes, se quejaban.

—La pieza se está deteriorando.

—También usted —respondía Tomás.

Perdió compradores pero ganó discípulos. Sin embargo, esto último le molesto aún más.

Los discípulos son la venganza de las ideas cuando uno ya no tiene fuerza para desdecirse. Llegaban jóvenes artistas con cuadernos negros y abrigos largos, con rostros famélicos e inquietudes pueriles. Querían aprender “la estética de lo terminal”. Usaban expresiones como “ontología del colapso”, “carne postheroica”, “materialidad tanatológica”. Tomás los escuchaba con un marcado hastío.

—No se trata de celebrar la decadencia —les decía—. Sólo los sanos celebran la decadencia. Para los enfermos, la decadencia es meramente trabajo.

No entendían nada, solo tomaban notas. Y es que la estupidez contemporánea tiene una caligrafía impecable.

Mientras tanto, su enfermedad avanzaba con una discreción ejemplar. Primero dejó el gimnasio. Después el taller de gran formato. Luego necesitó ayudantes para mover los moldes. Más tarde empezó a hablar con dificultad. Las palabras, que en su juventud habían sido termitas, volvían ahora como funcionarias cansadas, cada una con su sello, cada una con su retraso, cada una con su pequeña humillación. Le costaba pronunciar ciertos grupos consonánticos. La lengua, ese músculo vanidoso, se volvía torpe.

A Tomás le divirtió la justicia del asunto.

Había pasado media vida despreciando las palabras por su capacidad corrosiva y la otra media descubriendo que el cuerpo las supera en crueldad cuando decide retirarse de ellas. Al final, ni el lenguaje ni la carne salvan. Uno carcome y la otra abandona. Entre ambos queda el hombre, ese animal que llama espíritu al ruido producido por dos fracasos al rozarse.

Una noche, al intentar beber agua, se atragantó y cayó al suelo. Tardó varios minutos en incorporarse. Desde allí abajo vio el taller como nunca lo había visto: las esculturas alineadas en la

penumbra, cuerpos sentados, tendidos, inclinados, amputados, expectantes; yesos abiertos, ceras sudorosas, rostros que no pedían nada. Comprendió entonces que no había estado representando a los moribundos.

Los había convocado.

Pero no en sentido sobrenatural. Precisamente lo sobrenatural le parecía una falta de educación de lo real. Los había convocado en tanto comunidad, una asamblea sin voto, una iglesia sin doctrina, un ejército sin marcha. Todos aquellos cuerpos formaban algo que no era una colección ni una serie, sino una ciudad. Una ciudad de la necesidad. Allí no había héroes porque nadie podía permitirse el lujo de creerse elegido. Tampoco había víctimas, si por víctima entendemos aquel ser al que todavía se concede una ventaja moral sobre la existencia. Había cuerpos. Cuerpos en el grado último de la sinceridad. Cuerpos que habían dejado de mentir porque ya no poseían energía para sostener ningún prestigio.

Tomás, desde el suelo, rió.

La risa le produjo dolor.

El dolor le produjo lucidez.

La lucidez no le sirvió de nada.

Al día siguiente comenzó su última obra.

La tituló, provisionalmente, *El sol y el yeso*.

Luego tachó el título.

Después escribió otro:

Contra el acero.

Tampoco.

Finalmente dejó una hoja clavada en la pared con una sola frase:

Escultor de cuerpos moribundos.

No sabía si era un título, un epitafio, una acusación o una simple descripción fiscal.

Para esa obra decidió no usar modelo ajeno. Se usaría a sí mismo. Pero no como un Narciso terminal o como un artista que convierte su decadencia en una moneda de santidad estética. Le repugnaban los hombres que, al enfermar, descubren una vocación pedagógica. No quería dar testimonio. El testimonio siempre contiene una amenaza: miradme, aprended de mí, dadle sentido a mi ruina. Tomás no deseaba enseñar nada. Quería cometer una última injusticia contra la belleza.

Dispuso cámaras en el taller para registrar su cuerpo a distintas horas. Fotografías frontales, laterales, detalles de manos, pies, espalda, boca, párpados. Midió las pérdidas con una precisión magistral. Cada semana realizaba un molde parcial. Cada mes destruía el anterior, salvo un fragmento. De uno conservó la mano derecha; de otro, la caja torácica; de otro, una pierna ya más delgada; de otro, el cuello; de otro, el rostro deformado por una mueca producto del esfuerzo mecánico de respirar. La obra no sería una estatua, sino un ensamblaje de tiempos incompatibles: un cuerpo compuesto por sus propias retiradas.

Era una idea sencilla.

Por tanto, terrible.

A medida que perdía fuerza, dependía más de sus ayudantes. Los detestaba. Los necesitaba. La dependencia es la forma más vulgar de la metafísica: demuestra la inexistencia del yo con una eficacia que ningún filósofo ha igualado. Uno puede refutar a Hume, a Kant, a los materialistas franceses, a los escolásticos, a los místicos renanos; no puede refutar a la enfermera que le limpia el culo. Tomás lo descubrió con una serenidad que no por ello era ajena al odio.

Su principal ayudante se llamaba Martín.

Era joven, competente y silencioso. Había sido uno de aquellos discípulos abrigados de negro, pero poseía una virtud rara: había aprendido a callarse. Tomás acabó tolerándolo. A veces, incluso, le dictaba reflexiones para un cuaderno que supuestamente acompañaría la obra. Martín escribía.

—El cuerpo sano —dictaba Tomás con voz ya dificultosa— es siempre un propagandista. Incluso desnudo, está vestido por una idea de futuro. Promete y exalta la acción, la conquista, la posesión, la descendencia, el combate, la danza, el crimen… El martirio. El cuerpo moribundo, en cambio, ha sido desnudado también de futuro. Por eso resulta intolerable, porque desmiente retrospectivamente todas las promesas de la salud.

Martín escribía.

—Siga.

—No diga "siga". Parece un terapeuta.

Martín tachaba.

En otra ocasión:

—El héroe necesita la muerte como fondo, igual que el actor necesita decorado. Sin muerte, su gesto se vuelve gimnasia. Pero el moribundo no necesita fondo alguno. Él es ya el fondo. Por eso no hay épica posible junto a una cama articulada.

Y otra:

—La escultura clásica salva el instante supremo de la carne. Yo quiero salvar el instante inferior. No el salto, sino la caída mal iluminada. No el puño, sino la mano que no alcanza el vaso. No el torso antes de la batalla, sino el abdomen hundido después de todas las metáforas. La belleza del héroe consiste en estar a punto de morir; la del enfermo, en haber empezado ya sin pedir permiso a la estética.

Martín dejó de escribir.

—Eso último es bueno —dijo.

Tomás lo miró con una ira fatigada.

—Todo lo bueno es sospechoso.

El proyecto atrajo pronto una atención indecente. Una comisaria de museo quiso visitarlo. Tomás se negó. Un documentalista pidió permiso para grabar el proceso. Tomás sugirió que se filmara a sí mismo pidiendo subvenciones. Una universidad le ofreció organizar unas jornadas sobre "cuerpo, vulnerabilidad y resistencia". Tomás respondió con una postal en blanco. Era ya famoso otra vez, lo cual demuestra que el mundo no castiga nuestras perversiones, sino nuestra falta de oportunidad.

La enfermedad lo convirtió en tema.

Nada hay que una sociedad agotada ame más que un artista muriéndose con coherencia.

El problema, como siempre, era Dios.

Tomás odiaba a Dios con demasiada intimidad como para permitirse el descanso de no creer. Dios no era para él un ser, sino una mala hipótesis incrustada en la carne: la sospecha de que incluso la degradación pudiera tener un sentido. Esa sospecha lo enfurecía. ¿Y si la ruina también fuese forma? ¿Y si el cuerpo moribundo no desmintiera la belleza, sino que obedeciera a una belleza más antigua, más baja, más imperdonable? ¿Y si su obra, nacida contra el heroísmo, no fuese sino otro altar?

Una madrugada llamó a Martín.

—Hay que destruirlas.

—¿Qué cosa?

—Todas.

Martín tardó en responder.

—No.

—Le pago.

—Ya no.

Tomás sonrió. La sonrisa le salió torcida.

—Ha progresado usted hacia la impertinencia. Es la única pedagogía que respeto.

Martín no destruyó nada.

Aquella noche Tomás soñó con un museo sumergido. Las salas estaban llenas de cuerpos clásicos, pero el agua les había hinchado el mármol como si fuese carne. Los Apolos flotaban boca abajo. Los atletas tenían algas en las axilas. Las Venus abrían los ojos bajo el agua con expresión de vacas santas. En el centro de la sala principal había una cama de hospital, y sobre ella yacía un sol negro, conectado a tubos, orinando luz en una bolsa de plástico. Tomás se acercaba para tocarlo, pero una enfermera le decía:

—Horario de visitas terminado.

Despertó llorando. Se sentía nuevamente humillado.

En las semanas siguientes perdió casi por completo el habla. Martín aprendió a leer sus gestos. Una ceja significaba sí; dos dedos, agua; la mano cerrada, dolor; la mirada fija hacia la pared, sacar a todos de la habitación. Tomás descubrió que el silencio del cuerpo era tiránico y no algo noble, como había creído de joven. El cuerpo no calla por superioridad frente al lenguaje; calla porque no negocia.

La obra avanzaba.

El torso central estaba hecho de una mezcla de yeso y ceniza. La piel, de cera translúcida. Las manos, de resina amarillenta. La cabeza, moldeada a partir de tres etapas de su enfermedad, no coincidía consigo misma: la frente pertenecía al hombre aún fuerte, la boca al enfermo intermedio,

los ojos al casi muerto. Las piernas eran deliberadamente desproporcionadas, demasiado frágiles para sostener el conjunto. En lugar de pedestal, una estructura metálica semejante a las barandillas de una cama clínica. No había solemnidad. No había heroísmo. Pero había, contra la voluntad del propio Tomás, una gravedad insoportable.

Martín la contemplaba cada tarde.

Le parecía una blasfemia exacta.

Una especie de oracion.

No se lo dijo.

La última decisión de Tomás fue incorporar movimiento. Quería que la escultura respirase. Pero tampoco quería el realismo de algo parecido a una feria anatómica, sino algo menor: una dilatación imperceptible del pecho cada cierto tiempo, activada por un mecanismo oculto. Martín objetó que aquello podía resultar teatral.

Tomás escribió, no sin dificultad, en una pizarra:

La muerte también tiene mal gusto.

Se instaló el mecanismo.

El efecto era mínimo. Cada cuarenta segundos, el pecho de la figura se elevaba apenas. Luego descendía. La primera vez que lo vieron funcionar, ambos permanecieron callados. No quería representar a la vida. Tampoco era una simulación de la vida. Esa pequeña subida del pecho parecía contener toda la indecencia del existir, esa manía baja de continuar, de tomar aire incluso cuando nada merece ser respirado. Tomás alzó la mano y tocó la escultura en el esternón. Después se tocó el suyo. Parecía comparar dos fracasos hermanados.

Murió en abril, en el transcurso de una mañana vulgar.

Esto conviene subrayarlo.

Martín estaba en la cocina preparando café. La enfermera había salido a fumar. Tomás estaba solo. Cuando volvieron, tenía los ojos abiertos y una expresión de ligera molestia.

El funeral fue concurrido.

Los críticos que lo habían acusado de obsceno hablaron ahora de radicalidad. Los discípulos lloraron con una mezcla de gratitud y vanidad. La comisaria del museo pronunció un breve discurso sobre la vulnerabilidad como espacio político. Martín, que tenía permiso para hablar, no dijo nada. La familia, escasa y distante, aceptó las condolencias con fingida dignidad.

Tres meses después se inauguró la exposición póstuma.

El título elegido fue el que Tomás había dejado en la pared:

Escultor de cuerpos moribundos.

La sala principal estaba casi vacía. En el centro, su última obra respiraba cada cuarenta segundos. Alrededor, las piezas anteriores: Clara, la atleta, el profesor, el niño de la espada láser, la soprano muda, el exmilitar, otros cuerpos sin épica, otros restos de una batalla que nadie había declarado. La iluminación era fría, hospitalaria. No había música. En la entrada, Martín había colocado una nota manuscrita de Tomás, ampliada sobre el muro:

No hay que salvar al cuerpo de la muerte. Hay que salvarlo de la mentira de haber sido sano.

El público entraba en silencio.

Algunos salían irritados.

Otros lloraban.

Un asiático joven, musculoso, bronceado, con camiseta ajustada y una seguridad casi litúrgica en los hombros, permaneció largo rato ante la última pieza. Había en su rostro una mezcla de repulsión y fascinación. Martín lo observó desde lejos. Reconoció ese tipo de mirada. Era la mirada de quien todavía cree que su cuerpo le pertenece. La mirada de quien imagina que la muerte, cuando llegue, tendrá la cortesía de respetar su estilo de vida.

El joven se acercó a Martín.

—¿Usted trabajó con él?

—Sí.

—No entiendo si esto es una burla del cuerpo o una defensa.

Martín miró la escultura. El pecho subió. Bajó.

—Es una burla de la defensa.

El joven frunció el ceño.

No entendió nada.

Tomó una fotografía.

Se fue.

La obra siguió respirando.

Durante años se discutió si Tomás Beltrán había traicionado su primera etapa o si, por el contrario, la había llevado hasta sus últimas consecuencias. Los profesores preferían la segunda opción, porque permite escribir artículos más largos. Los moralistas, que son profesores sin bibliografía, hablaban sin tapujos de compasión. Los estetas hablaban de ruptura. Los médicos hablaban de dignidad. Los periodistas hablaban de valentía. Nadie hablaba de odio, quizá porque el odio, cuando no se dirige contra un grupo autorizado, resulta difícil de diseminar públicamente.

Pero la realidad era más sencilla.

Tomás había odiado el cuerpo sano porque descubrió en él la más refinada de las mentiras: la promesa de que la forma puede redimir la finitud. Había odiado el heroísmo porque comprendió que todo héroe necesita una platea, incluso cuando muere solo. Había odiado la belleza porque la belleza, al rozar la muerte, intenta siempre negociar una excepción. Había odiado también la enfermedad, desde luego; sólo los idiotas creen que comprender algo obliga a amarlo.

Y, sin embargo, esta hizo de él un escultor.

Un escultor de cuerpos en el momento exacto en que toda dicotomía se pudre: palabra y carne, sol y acero, acción y contemplación, héroe y enfermo, forma y ruina. Allí, en esa zona sin prestigio donde el músculo ya no puede fingir eternidad y la palabra ya no puede fingir dominio, Tomás encontró su verdadero taller.

El cuerpo moribundo no era la negación del cuerpo heroico. Era su comentario final.

La estatua clásica dice: así habría debido ser el hombre.

La estatua moribunda responde: así ha sido siempre.

Y entre ambas, como un sacerdote borracho que hubiera olvidado la liturgia pero no el gesto de bendecir, el arte levanta la mano sobre la carne y murmura una absolución inútil.

Porque nada se salva.

Ni el mármol.

Ni el nombre.

Ni el cuerpo.

Ni siquiera la ruina, que al final también aspira a ser bella.

He aquí la última ironía: Tomás Beltrán quiso destruir el heroísmo del cuerpo y terminó fundando una orden secreta de héroes involuntarios. Héroes sin espada, sin sol, sin acero, sin juventud, sin ese falso resplandor con que la muerte adorna a sus favoritos. Héroes postrados en una cama articulada, portadores de pañal, usuarios de morfina y sonda, de músculos que no despiertan imaginación alguna, de ojos abiertos hacia un techo que no devuelve ninguna revelación. Héroes, en fin, a los que nadie habría querido parecerse.