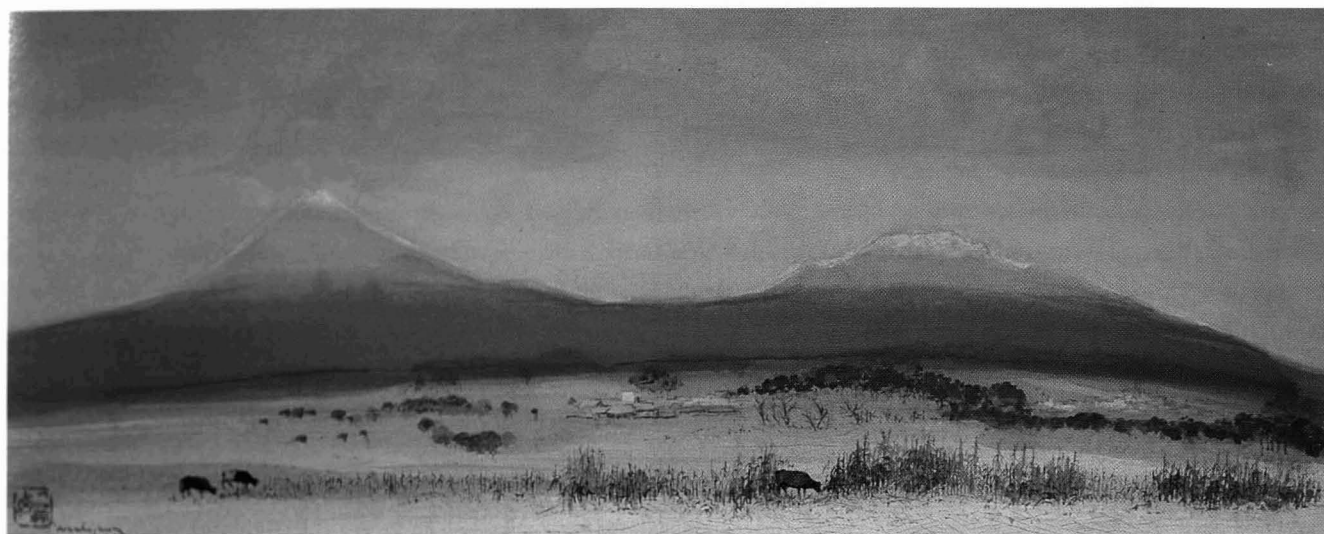


Nishizawa: la captación de un paisaje humano



SERGIO FERNÁNDEZ



Amanecer,
1995,
tinta (suiboku)/
papel,
36 x 86 cm

Con un saludo oriental, el maestro me recibe en su estudio, al que he entrado después de recorrer dos patios con múltiples albañiles que redecoran la casa, situada en el barrio de San Francisco, en Coyoacán. No sé exactamente qué hago en un sitio así después de subir una tosca y hermosa escalera en madera de caracol porque el asunto —pienso— es como si perteneciera a una existencia que yo conozco, pero que me es ajena: una transmigración, en suma, de la que ahora me doy cuenta. O es como si un yo interno fuera a ser el modelo del pintor, lo que me asombra y relativamente me sobrecoge de terror. ¡A mi edad!, me digo, y una vanidad inversa me cubre la cara con un bochorno azul. Lo veo y me gusta reconocer a un viejo amigo, ya que ambos hemos coincidido algunas veces al otorgar distinciones universitarias, donde se mostró como es: sagaz y ecuánime, educado, sonriente, listo como algunos roedores; o como una máscara de un material japonés modelada por dedos nahoas pues Nishizawa es una combinación (“que la semejanza, tiene tanta fuerza / que no puede haber quien no la apetezca”) de troncos raciales de los que emergen masas arbóreas que al él aforcarme —el lápiz ya en la mano—, se fugan hacia atrás para penetrar al dibujo, al que imagino como una especie de paisaje exquisito, engañosamente frágil, cuyos montes y cielo vienen, al parecer, de otros siglos, hechos de materiales diferentes a los que tenemos los mortales. Así empieza mi efigie; así también terminará la feliz ventura de ser pintado por un gran pintor del color.

El perfil de la máscara que es el maestro resulta chato, parecida al viejo sabio japonés, en barro, que cuelga en una de mis paredes. La nariz, gruesa en la base, y los labios, apenas visibles en el recortado aguacero de su bigote albino, denotan a un hombre furiosamente sensorial, pues una esponja emana de su cuerpo, cuyas

moléculas se dispersan por el espacio escogiendo los rasgos y las formas indispensables que moldearán un contorno que no me dejará mirar hasta que haya avanzado en lo que mi figura es para él; un busto un poco malva, algo rosáceo, a partir de que el lápiz habrá de dejar su lugar al pincel; busto captado misericordiosamente pues las arrugas, a mis años, corren parejas con la mañana de un marzo obviamente caprichoso: llueven, chispean, dan paso a horas de viento, al calor, al frío de las noches aún empapadas de tintes azulados y rojizos; o afianzan sus caminos sobre mis facciones y el variante clima del tercer mes del año cuya imagen —como los surcos del tiempo en mi cutis— desaparecen cuando Nishizawa corre la vista por el lienzo y su estudio, un salonsote sagradamente



polvoso pues nadie —nadie— se atreve a tocar ni mucho menos a limpiar, de modo que el caballete, tanto como el sitial en que le sirvo de modelo, así como el suyo —un Luis XV cuyo gobelino, intocable, se cae a jirones por un cortés descuido— son enseres antiguos, cuyo dominio consiste en cambiar de sitio, constantemente, sobre la realidad en que se posan un instante.

Tejedora,
1950,
óleo/tela,
12.5 x 15.1 cm

Paseo la mirada por las losetas del piso, manchadas por el tiempo, ya casi sin su color original: es parte —me digo— del cuidadoso descuido ambiental. Estoy junto a un gran pintor al que veo de tres cuartos, llenas las mejillas cansadas de múltiples lunares que cambian de lugar, como un nocturno mapa celeste que necesita de una interpretación para saber a dónde va o de dónde viene ese licor infuso que lo invade y lo llena de un inveterado talento, coloreado como los mosaicos de una iglesia de Rávena.

El maestro es recio de cuerpo, pequeño, estructurado y sólido como un pergamino, o como sus tintas y sus témperas cuyos colores, importados de Japón, juegan en sus manos cuando ya está listo para manejar unas pastillas redondas, en las que clava un torniquete —llamémoslo así— con un rubro en letras japonesas, enseres, éstos, que no tienen traducción a ningún idioma occidental. Lleva unas cómodas chancas nylon —horrorosas—, suetercito café, pantalones de tela oscuros y un sobretodo corto (a modo de chamarra) de mezclilla, con el que cómodamente transita en su estudio, en el que hay, además de cientos de objetos, cuadros y marcos hábilmente desparramados, una cajonera (esgrafiada quién sabe por qué manos) que debiera estar en su museo de Toluca, pues ya se ha convertido en una pieza de arte, de las que uno admira en los desiertos árabes.

Nos observamos: él para capturarme, yo para salir de mi asombro pues —fuera de la mutua amistad con Augusto Isla, mi entrañable, cultísimo amigo— nada nos une y por eso ignoro por qué quiere pintarme pues —fuera de sus autorretratos y algunos otros cuadros, magníficos por cierto, de personas y de personajes que nada tienen que ver entre sí— él —que en sí mismo es paisaje— elige las más veces el campo mexicano para recrearlo en su paleta que gira frente a las imágenes para impedirles que huyan en esa independencia maravillosa que les ha regalado la naturaleza. Y ahora mismo veo dos paisajes de no muy grandes dimensiones: un Iztaccíhuatl alargado, solo, metido entre nubes que son algodones o borregos celestes, además de otra obra, recientemente hecha, mirando las cumbres del Nevado de Toluca, grande y ancho como una muela rota, metida en su curación de gasa, que le presta una suavidad sacrificada, la del enfermo que empieza un alivio después de los intensos dolores que hace siglos seguramente el Nevado tuvo al explotar.



*Tejedora
de Ticul,*
1950,
óleo/tela,
12 x 15 cm

Charales,
1980,
técnica
mixta/tela,
59 x 120 cm

una capa externa que la vuelve tolteca y de piedra, remata en una bella pelambre plateada —deslumbrantemente limpia— cuya voluntad carece —por así decirlo— de dispositivos para existir: ondea atravesando, con sus hilos, el polvo almacenado de su sagrado estudio; polvo que clausura con sus ojos rasgados en un afán —un poco de avestruz— de no ser percibido más que por él mismo, al unísono de ahorrarse el cansancio de pasar el peine por lo atrevido del mechón, blanco grisáceo, como esos colores que en los cuadros flamencos sólo existen —me explica morosamente Nishizawa— por el reflejo que causan masas o rojas o verdes o moradas, pero siempre distintas que al chocar dan lugar a un perláceo muy fino (inexistente por sí mismo), como en Van Eyck se dan, cuyas figuras, enmarcadas por pausas, llevan a cuestras la serenidad engañosa de la vida. ¿Lo ha notado usted? Y prende la radio para escuchar unas partitas de Bach que surgen, apenas discernibles unas de otras, si bien misteriosamente entrelazadas, a la manera en que debe tenerlas en el alma el propio Nishizawa.

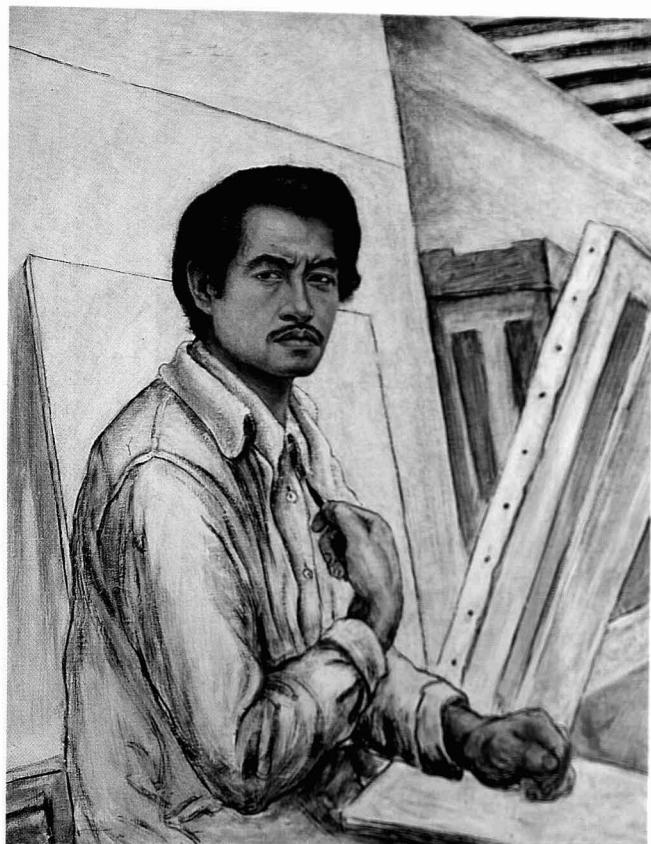


Pero taimadamente (sesión tras sesión) termino por acostumbrarme al aparente sin sentido que es estar en su estudio, ya preparado y listo; aliñado con un vestuario que me pide que conserve pues hoy, doctor, está usted elegantísimo y así lo quiero siempre. Venga, venga con esa ropa, pero inclínese un poco más, hacia la izquierda, sin moverse, pues su rostro no es fácil, cambia constantemente, de modo que debo apresurarme sobre todo al trueque que sus ojos hacen consigo mismo al mirar. ¡Es usted tan triste, tan jovial, tan añorante, tan deseoso, tan inmoderado! La máscara sonríe. La cabeza, ahora ya no oriental sino con

El hombre que tengo frente a mí llama “elegantísimo” a un atuendo portado al azar, pues el azar nos enmarca actualmente como símbolo de nuestra vida, arrastrada y plebeya, en la que el héroe graciano ha dejado hace tiempo de existir: ¡afuera!, parecen decir las multitudes, dueñas de un amplio y devastado territorio; ¡afuera!, gritan al expulsar a la inteligencia, única posible aristocracia entre los hombres como señal de distinción; ¡afuera!, dicen las bocazas desdentadas que pintó Orozco como una caricatura de lo real que es, finalmente, real; ¡afuera!, repite la masa de hambrientos sofocados, en esta ciudad, por un puñado de políticos encumbrados. Lo “elegante” para el maestro es lo que me he puesto al buen tun-tun: una playera azul profundo, pantalón gris y una sobrecamisa blanca que a él le parece ya verdosa, ya de un amarillo pálido muy viejo, colores que él encuentra admirables pues el malva rosáceo del rostro (que no consigna arrugas) cubre una verdad presentida por el artista, semejante a un valle partido en dos por una colina que en la lejanía se junta con las nubes, que en zigzag cambian de sitio normal, legalmente, pues han nacido para fugarse y desaparecer.

Pero como todo retrato, al finalizar, necesita de retoques, que en realidad superponen efígie sobre efígie, el último borrador que se aceptará aún no existe. Lo mismo pasa con los libros, las partituras musicales y hasta con la propia arquitectura. Sólo la escultura es irremediabilmente única: en un trozo de mármol de Miguel Ángel, un pedazo de arcilla de Henry Moore, un tronco de madera de Gregorio Fernández, no puede haber milímetros equívocos, ya que la pieza pasaría al cesto de las incongruencias. Porque lo mal cincelado es irreversible, por lo que se asemeja a la existencia si no nos llevamos, bajo el brazo, a la experiencia que nos obligó a tambalear y caer. ¿No lo sabe acaso Nishizawa si en la Universidad de Querétaro ha hecho un talud de cantera de cincuenta metros de largo con un relieve en piedra sobre el cual —dice un comentarista— colocará un círculo de ocho metros de diámetro para un centro médico del campus? Entonces (mientras lo veo tomar entre las manos una escudilla de peltre, donde embarrará sus colores) a la mente me llega una lejana retrospectiva (tintes y óleos) que en Bellas Artes presentó el artista, bella como ninguna, al igual que su actual museo de Toluca, caja de Pandora de donde surgen los más diversos lienzos. Así como un anticuario empeñoso en declarar que en sus trebejos a la venta todo es diferente, así el artista debe cristalizar sus lienzos, transformándolos ya que se trata de una involuntaria cadencia de amor.

Sus autorretratos —feroces de la mirada hasta el bigote— son un territorio que posee un ardid especial, como si,



Arriba: Autorretrato, 1958, óleo/tela, 71 x 56 cm

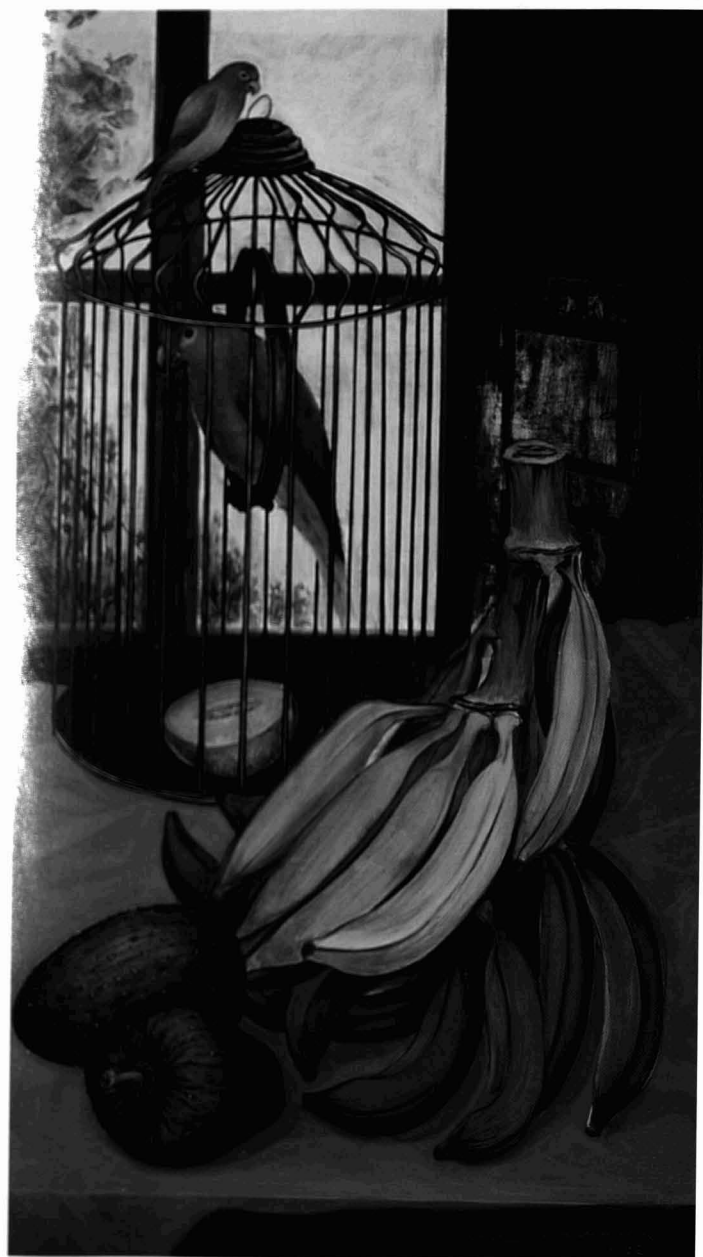
Abajo: María, 1971, acuarela/papel, 73 x 53.5 cm

de muy lejos, mirada y bigote sostuvieran una enconada lucha antes de que se componga, en claros felices, esta tardía mañana en su estudio anunciadora de tormenta. Son verdosos como las alas de una mosca de campo; son agrios, como un limón maduro; son taladrantes, cuyos ecos merodean sibilantes por el salonsote donde el polvo es amado, como en una escena de una novela de Galdós, *Lo prohibido*, donde el reloj deja caer el tiempo sobre un calor veraniego irrespirable en un Madrid vacío, cansado de sus chismes, y en el que el polvo, rey de aquel desconsuelo, pasa la mirada sin necesitar de espejos donde pudiera admirar su voluptuosidad de muerte.

En el museo de Toluca (a un costado del Palacio Municipal, todo de un buen gusto mexicano espléndi-

do, un poco fuera de lugar pues la ciudad no es precisamente dueña de recuerdos que nos sirvan de apoyo) sobresalen unos peces ya muertos, vivaces aún en el esmalte de sus cilíndricas escamas que huyen, ilustrados como si portaran un traje lujoso en un baile de máscaras y fueran —por una Alcione arrepentida— transformados en hombres. El cuadro es espléndido, sin toques orientales que distraigan su fuerza: son la presencia de un material que delante de sí sólo tiene —¡qué más!— una proyección luminosa. Y ahora el maestro, en su lento hablar minucioso, me dice que si conocía Siqueiros, a Rivera, a los *grandes* como también lo son Tamayo y Atl. Su cara es de una fina, de una maliciosa tristeza cocida en altos hornos de cerámica; facciones, éstas, que lo saben todo; que todo, al ser embodegado, lo consuela de este asunto enrevesado que es la vida. Le contesto que me acerqué a Orozco para verlo pintar y que, en lo que cabe, fui amigo de Tamayo, con quien me une una hermosa fotografía tomada hace años por Martha Chapa en su propia casa; fotografía que tengo en Valle de Bravo: yo sentado en el brazo de un sillón, medio abrazándolo a él, que sonrío a medias, con la ternura que al tratarme me dio. Porque a Martha le da por doblar la realidad y meter el resto en unas instantáneas en las que claudican sus más selectas amistades pues de esa manera (en una forma de magia blanca) por medio de la fotografía se apodera de toda voluntad ajena, que desde ese momento la adora.

Pero ahora el maestro vuelve a la tarea, a la que abandona constantemente para parlotear. Por un instante mira al retrato: Nishizawa se ve cansado y bello, con una hermosura arcaica, de las que poseen las porcelanas chinas, las de muy distinguidas dinastías. Su camisa, blanca y abierta, cae sobre la chamarra de mezclilla, de un azul



Los pericos de mi casa,
1992,
temple/tela/
madera,
140 x 80 cm

tan avejentado, que es parte de los montes que pinta cerca de los volcanes. “Soñamos —dice en el periódico— con tener un gran espacio para trabajar y el mural es ideal para hacer una obra de esas dimensiones”; así lo dice porque lo abarca todo: la tinta, el lápiz, el caballete al óleo, el relieve en piedra, la estatua, el mural. Ahora se ve encantado con sus recursos y con sus encuentros, pues insiste en pintarme —ya que no en la cara— las arrugas que tiene el pantalón. Repito que es pequeño, rechonchito, vestido de gris oscuro —algo parecido al olvido—, traje que le sirve como a Cristo la túnica, es decir, para siempre: la de Jesús empapada de sangre; el traje del maestro —todo ojos, como un ángel romano en bajo relieve— en su añoranza de los años per-

didados, dispuesto por eso mismo a atrapar todo, aunque en ello se incluyan indeterminaciones que pasan por encima de su pelambre blanca, a estas horas de un sedoso rosáceo, al que pueden cortársele los tallos para colocarlos en un florero esbelto.

En el museo de Toluca, mientras espero a Augusto Isla (el más extravagante de mis amigos vivos, pues los demás murieron precisamente por su extravagancia), observo los cuadros: uno rectangular (de charales que pertenecen a una “escuela” dorada-plateada-verdosa-sepia-canicular) es aparentemente inocente, hecho por

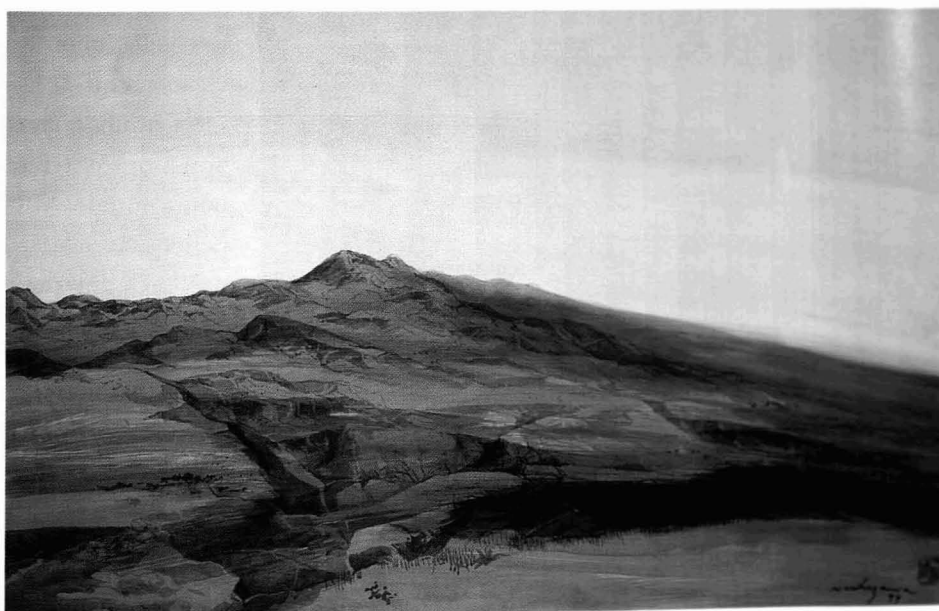
el artista a la manera que llevaron a cabo artífices de los vitrales de las iglesias góticas, pendientes de la luz. Los peces llenan el espacio pues, por haberse emborrachado con el agua del lago en que vivían, murieron asfixiados en su colorido múltiple y musical. Ahora, en segundos, tienen otros tonos: sepías, rojizos o cafés que se vuelven oscuros en la periferia para alumbrarse al centro por un rayo de oro que el sol deposita, vagamente tímido, al principio; fuertemente alumbrado después, cuando nuestra mirada se acostumbra al lienzo, ahora recubierto por un vello rosáceo; o por una especie de ternura, o quizás de dulzura seria y de gozo, características de algunos pintores venecianos a quienes se les puede nombrar deliciosos, como son los que contienen las guirnaladas de Carlo Crivelli.

Haré mención ahora de un bodegón único, colocado como uno de tantos, en lugar de llenar un sitio de verdadera preferencia: es una naranja en fondos oscuros, cuya firmeza de líneas se emparenta con Zurbarán. Algo contiene la fruta; algo que a mí se me escapa, posiblemente la línea profundizada de su redondez; o su corteza, lista para desgarrarse por una dentadura hambrienta de belleza, desmesuradamente, como una embriaguez, lista para comerse o simplemente para desear tragar su zumo. (“¿Quién me compra una naranja para mi desolación?/Una naranja madura en forma de corazón”). La fruta, en su perversa perfección, a sí misma se bebe dejando las semillas, como si con ellas quisiera embarazarse y por hijos parir colores solares, embarrados en el atardecer de un día fuerte y festivo, como corresponde a la sabiduría de un gran pintor. “¿Quién me compra una naranja para mi consolación?”

El retrato adelanta a pesar de lo mucho que hablamos: de pintura, de arte, de amigos en común, de política, de viajes pues su Japón originario —al que visita con



Pedregal,
s. f.,
óleo/tela,
25 x 33 cm

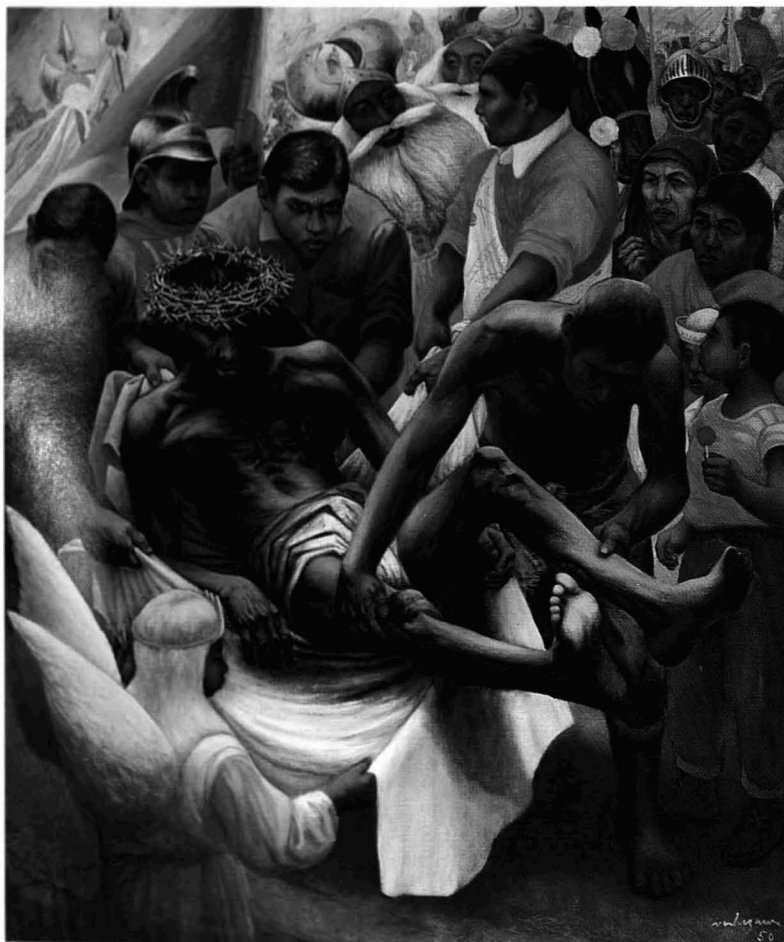


El Ajusco,
1994,
tinta (suiboku)/
papel,
57 x 87 cm

Judas,
1989,
acrílico/tela,
290 x 144 cm



La pasión de
Iztapalapa
núm 1,
1950,
técnica
mixta/tela,
146 x 120 cm

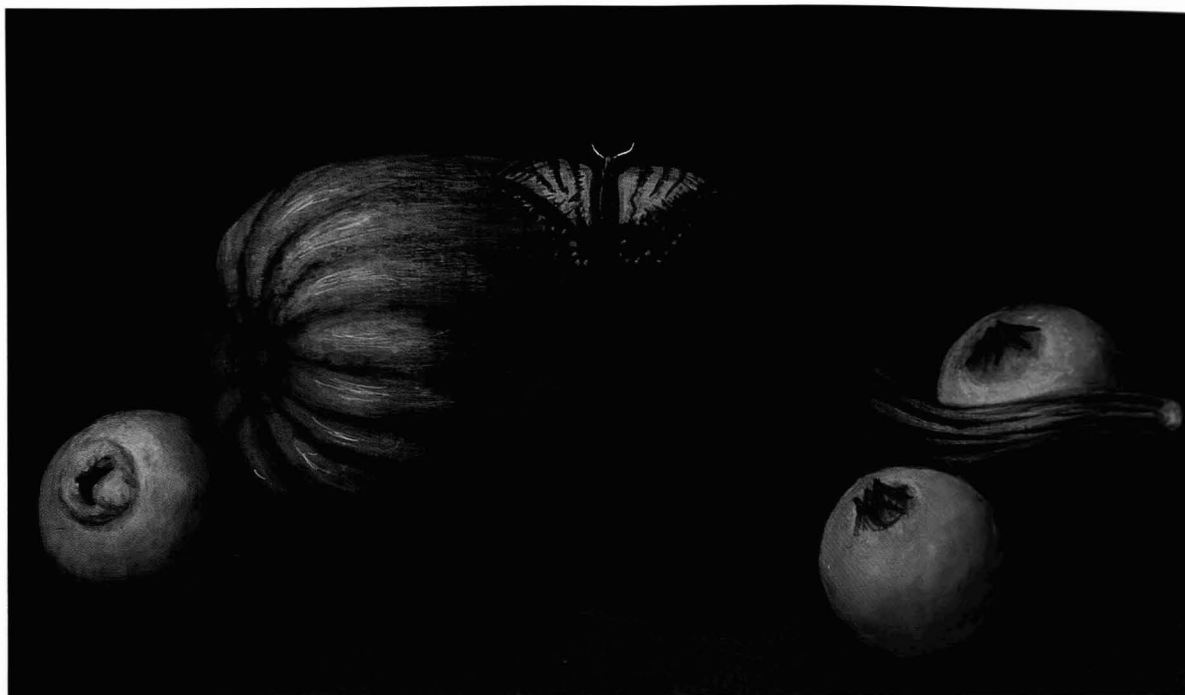


frecuencia— en mi imaginación resulta una ciudad tecnócrata, occidentalizada, mecánica, si a ello le agrego los típicos cerezos en flor que cuando niño vi en postales, con pájaros rosa volando por un espacio rosa, separando— con sus alas en transparencia— mazo de mazo para ordenarlos de otro modo, como si los escalofríos del color apoyaran sus florescencias en el cielo que entre ellos se recorta. Entonces el maestro se levanta de su pequeña silla de madera (desde donde me pinta) y corre entre la hilera de cerezos: sus múltiples lunares se esparcen ahora por entre los muebles, afilados cuadros volteados contra la pared e innumerables objetos prehispánicos; luego el bulto oscuro que es él —Nishizawa— junta uno a uno los lunares, los pone en los carrillos y el artista se destaca aislado de lo que flota en mi cerebro para luego estallar como una burbuja plateada. Cuando regresa ha interrumpido su trabajo por recibir varias llamadas telefónicas; luego se relame puesto que lo han dejado en paz y vuelve a la tarea.

Mis ojos, detrás de los ojos de mi cuadro, se encuentran con los suyos, que ahora no me parecen de verdad, sino lustrosas canicas que, equidistantes una de la otra, podrían transformarse en esas praderas con piedras— acá y allá sembradas— cuyo fanatismo me estremece. ¿Por qué estoy aquí?

Pero el regodeo de la conversación barre con la pregunta y pienso en que si ambos nos vemos es por complicidad, aunque no sepa, tal vínculo, qué esconde o si no oculta nada, como si detrás no estuviera otro par de ojos, los de un autorretrato del maestro en su juventud, blancuzco —excelente— como un mestizo altivo y olvidado por huestes zapatistas. Esos ojos, que con los demás suman ya ocho, son los que usa el artista para ver la realidad, que se convierte en un charal, en una naranja, en un retrato, en una naturaleza muerta oliendo a polvo, de aquel que días atrás cayó sobre las laderas del Popocatepetl.

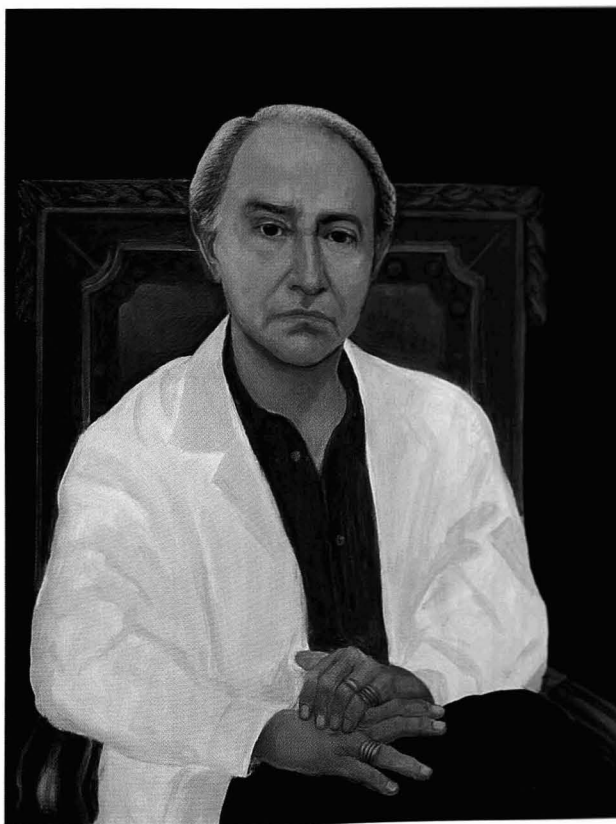
Si lo observo con mucha cautela Nishizawa es una estatua de arcilla o, ya lo dije, uno de los muchos paisajes que pinta. De recordarle únicamente la cabeza y ponerla de una



Calabaza,
1994,
temple/tela/
madera
42 x 71 cm

manera horizontal es un monte con grietas y fisuras de verdad, veteado, cuya mezcolanza de coloración indica un origen, una edad y lo lejos o cerca que se halla de él la muerte. Pero Nishizawa no piensa en eso. Por eso ignora en qué piensa o si sólo pinta en lugar de pensar pues se trata de una sensibilidad extrema cuya fantasía desplaza las masas de color y diluye en agua los aceites para lograr las tintas más transparentes que existen en la pintura mexicana, tal como podría ser un verso de Yeats o un vidrio exterior por el que resbala agua de lluvia para reconstruir, cuando anochezca, una lechuza que va tras el aceite de la lámpara en plena oscuridad. Entonces imagino el cuadro sin atreverme a mirarlo a mi entero capricho: estoy quieto, en silencio, con ojos que desearían asomarse a una ventana para no perder un instante de lo que ocurre por la calle, inquieto siempre frente a las parejas de amantes; o volverlos sobre mí mismo (sobre mi ya vacilante memoria) y contemplar la chimenea de mi casa de Valle de Bravo, chisporroteante y con mil salamandras sobre las puntas de las llamas.

Le pregunto si expondrá mi retrato en Toluca o en alguna galería de México pero en seguida me responde que es mío, amén de describirme el marco de madera sin pintar que habrá de llevar cuando esté listo, con una preciosa *marialuisa* de lino gris porque para él la “elegancia” es la combinación perfecta del color. Es usted —si llega la ocasión— quien podría prestármelo porque le aseguro, doctor, que será un buen retrato. ¡Y las manos con sus bellos anillos gemelos! ¿Dónde los compró? Le digo que el original es normando, del siglo XI; que yo lo adquirí en cobre —en el Museo Británico— y luego saqué, en oro, las reproducciones que él pinta. Callo que el tercero —mi



Retrato del
doctor Sergio
Fernández,
1997,
temple/tela/
madera,
76 x 56 cm

Fotos:
Ernesto
Peñaloza,
Archivo
fotográfico
IE-UNAM

anillo de bodas— tiene el mérito de serlo de verdad, amadrinado por Nuestra Señora de la Salud, en Pátzcuaro, donde hice un voto de fidelidad, único al que no quiero traicionar, yo, de mí tan adúltero, tan solo, tan sagaz. ¿Por qué Nuestra Señora de la Salud, si hace tiempo dejé de ser creyente? ¡Es una virgen tan azul y radiante, sin uno solo de sus miembros doloridos, por lo contrario intocados por manos humanas! Pequeña —casi enana— acoge nuestras impaciencias entregándonos el placer inmediato de la felicidad y la mentira, satisfecha en medio del altar.

Vuelvo a la escudilla de peltre, vieja ya, tal vez desportillada; pero no, es nueva, blanca a cenefa negra, seguramente toluqueño. En ella unos ligeros manchoncitos ocre son manoseados por más de diez pinceles que mueve ágilmente con los dedos (como un japonés que come arroz) pero que parecen uno solo, un pincel calvo, de modo que es como si el maestro no pintara nada; nada como no sea el nirvana. Mira, sonríe, habla; habla, mira, sonríe. Su complacencia no contempla al pincel que pareciera, por ello mismo, manejar el lienzo por su cuenta, como la péñola de Cervantes hace con *El Quijote*, libre de autor, de autores, de autorías. Este pintor, en cuyo seno nacen a diario varios artistas, no tiene una proveniencia única. De su antecesor ya mediato, José María Velasco, lo separan milenios porque sus paisajes obedecen a otro concepto de la naturaleza. Se entrevén, por un lado y por otro, Atl, Julio Castellanos, Zalce, Carlos Lazo, Guerrero Galván, Diego —los Diegos que pintan a los niños indígenas—; Van Gogh, Cézanne, alguno que otro abstracto que al ser invitado al propio tiempo se fuga en las alas de un colibrí ya muerto que, como talismán, cuelga de algunos cuadros, misteriosamente asesinado.

Pero ¿quién es este hombre que sentado frente a mí, pinta un retrato cuyo pretexto soy yo mismo? Nishizawa no parece un ser humano, sino un elemento formado de viento y tierra a un tiempo. No lo percibo caminar (con unas zapatillas que no he sabido bien a bien si son pantuflas) sino que “ocurre por el aire” como dice Quedo de un mancebo que toca la trompeta, hinchados los carrillos, en el Juicio Final. Se desliza como si no tocara el piso, sin equivocar su destino, tan bien armado que ha llegado a ser uno de los grandes pintores del México de hoy día, lo que al mismo tiempo lo vuelve terrenal, ya que no se equivoca con malas elecciones o con malentendidos sorprendidos. Él “va a lo suyo”, que es la pintura, cuyos materiales son sacados del fondo de la tierra, todo lo cual le proporciona un placer irreflexivo, algo —diría— semejante a lo que se experimenta con la fecundidad, ya que sus bodegones, lo mismo que sus retratos, sus paisajes o sus acuarelas, así como sus enormes esgrafiados en piedra —bajorrelieves, a fin de cuentas— carecen de toda sensación de inteligencia, bañados, en cambio, por imaginación. Por eso su cuerpo —recio, hecho de arcilla y flores recogidas al lado de un charco con reflejos— al caminar forma agujas muy finas que, transmutadas en pinceles, le sirven de cayado para que no tropiece con el arte ni con lo duro de la existencia cotidiana.

Nada sé de su vida como no sea lo que de cuando en cuando, a modo de silbido lejano, sale de sus labios: tiene mujer, cuatro hijos que no viven con él, y posee por herencia colinas, valles, árboles y rocas que se transmutan con la mirada del espectador y con el pensamiento. Pero el maestro es inmutable a pesar de lo cual la máscara revela, en ocasiones, estados azules de tristeza.

¿Qué decir de su traje? Limpio y desaliñado, no parece sino algo inventado para protegerlo de la vida exterior y de los profundos yacimientos de su fantasía. Pero en sus ojos —ojitos penetrantes y oscuros— la hierba juega con la lluvia al lado —se dijera— de una alquería situada al principio de un bosque con robles, acacias y sauces, de los que parecen nacer de un sueño, o dos, o más, pues sus hileras se repiten sin ninguna reserva, dirigidas —acaso— al centro mismo del pintor, cuyas dimensiones son siempre distintas a las que imaginamos. Años, muchos años después de estas sesiones, ¿qué pensará Nishizawa del retrato malva que elabora al encargarse de mi piel?

Finalmente sonríe sonoramente. Ya terminé, doctor, véalo usted mismo. ¿Le gusta? Veo un rostro alargado, aparentemente sereno, con manos regordetas y ensortijadas. Los tonos embarran a los tonos, como en una parrafada proustiana. El estilo de Nishizawa es un estilo ecléctico, que en la pintura no dejará secuela porque muere en sí mismo. ¡Ya está! Entonces me permito darle un abrazo y salgo de su estudio yo mismo empolvado, como aquellos actores de *El gatopardo*, que Visconti recrea para agudizar la nada que somos, el instante que el inquieto polvo de Nishizawa enmarca. ♦