

## LA LEY DE LA MATERIA

Conozco una serie de rollos caligráficos pintados por Alejandro Häslér que me emocionan profundamente. Esos lienzos me inspiraron no hace muchos días un poema, por ahora inédito, que quiero que sirva de encabezamiento al catálogo de su exposición titulada Muda elocuencia, compuesta mayormente por trece cuadros que son trece figuras que representan o más bien textualizan a Cristo y los doce apóstoles en relación de despedida y, por así decir, de última cena. A esas trece figuras y a manera de paneles laterales asimétricos las acompañan tres telas paisajísticas de carácter crepuscular, crepúsculo o atardecer que ambienta la última cena del Señor con sus discípulos.

La ley de la materia quiere ser un homenaje a la obra de Alejandro Häslér, a su manera característica de administrar su espiritualidad a la hora de pintar. En la Institución de la Eucaristía, según nos la cuenta en la descripción de la última cena San Mateo (6:26-30) aparecen tres elementos, dos de los cuales están perfectamente asimilados por la tradición religiosa, popularizados a un grado máximo: me refiero a la bendición y distribución del pan, así como a la acción de gracias y participación conjunta del cáliz de vino que constituye la alianza de los discípulos con el Señor en cuanto sangre derramada de redención. Sin embargo, hay un tercer elemento al que apenas la tradición ha prestado atención, y es que luego de haber comido y bebido frugalmente, San Mateo nos dice que todos cantan "los himnos" antes de salir camino del monte de los Olivos.

Cantaron himnos, Cristo también los cantó, como si su voz comulgara para perderse entre las voces corales de sus doce discípulos. Pero, ¿qué himnos? San Mateo hace silencio, como si careciera de palabras para seguir hablando de tan tremendo atardecer, de ese silencio de séptimo sello anticipatorio del Apocalipsis de San Juan de Patmos, que apenas es posible referir.

En La ley de la materia se habla constantemente, y desde una textura silente, de tres ideogramas: uno de ellos puede ser ese pan en cierta medida ilícito (como nos dice el calígrafo) porque será traicionado por uno de los discípulos, en cierta medida ilícito porque se ve obligado a ser representativo, emblemático. Un segundo ideograma, al cual el calígrafo del poema se refiere como impúdico, puede aludir al cáliz de vino compartido por todos los discípulos con el Maestro: vino impúdico porque a su vez lo bebe el Traidor, aquél que vende el Espíritu por un poco de deleznable materia.

Pero hay un tercer ideograma que es simultáneamente redentor de los otros dos ideogramas y que centra el verdadero drama silencioso del poema que dedico a Alejandro. Este ideograma es el del cántico, el del pincel arrostrando en soledad misteriosa el lienzo, el del silencio del gabinete de trabajo del pintor; es el ideograma que carece de concreta referencialidad, no tiene color porque está más allá de todo color sin dejar de serlo, ni tiene forma porque está más allá de toda forma sin dejar de ser pan, oblea, hostia sagrada. Ese tercer ideograma es el del Espíritu cuando desciende a la tierra para redimirnos, por el arte, de nuestra intrascendencia o de nuestra mezquindad. Por eso carece de título, por eso San Mateo no nos concreta cuáles fueron los himnos que cantaron Cristo y los discípulos: rodearlos de silencio, y por así decir, de un silencio caligráfico e ideogramático, es acercarlos de nuevo a la espiritualidad de la que partieron en un lejano origen del que se alejaron: lejano origen que representa la

divinidad y que ahora encarna para ayudarnos a retomar el camino de regreso. El paisaje, por necesidad será desolado, espectral, tenebroso (de ahí los tres lienzos que acompañan a las trece mudas, gesticulantes figuras que emblematizan a Cristo y sus apóstoles).

Trece figuras perfectamente individualizadas, cada una con vida propia, su propia historia, su modo propio de encarnar: y a la vez trece figuras que son una sola, ninguna mayor que otra, ninguna menos terrena que las demás. Así, en el poema, al terminarse el primer ideograma, simultáneamente los otros dos ideogramas quedan completados. Ese simultaneísmo es el que creo ver en las trece figuras idénticas y por completo distintas de los trece cuadros que presenta el pintor Alejandro Häslar. Simultaneísmo que quiere conscientemente abarcar origen y muerte, intrascendencia y trascendencia, materia y espíritu, Oriente y Occidente. Simultaneísmo que se configura en la expresión Muda Elocuencia que da título a esta exposición.

Un simultaneísmo que llega al extremo de sacrificar la importancia jerárquica de Cristo, sólo jerarquizado al ocupar el primer lugar de una fila de trece figuras (y no el puesto central que ocupa en todas las últimas cenas clásicas y modernas) y al alzar la vista para mirarnos fijamente a los ojos, mientras nos conmina a hacer silencio: nótese que si con fuerza nos conmina a callar, lo hace no para que le prestemos atención a Él, sino para que escuchemos el vivo silencio, los astillados relatos y contorsiones mudas de los otros doce integrantes del gran cuadro que configura esta exposición. Así, estamos ante un lienzo único compuesto por dieciséis paneles, que si bien constituyen una secuencia o serie individualizada, son en el fondo un solo panel, intercambiable, de orden alterable, lienzo en el que, como un himno de himnos o cántico de cánticos, se confunden todas las voces.

Puede el espectador libremente situar cualquier figura, los paisajes incluidos, en cualquier sitio de la pared o paredes que sirven de apoyo a todos estos cuadros. El gesto conminador al silencio no procede pues de un Cristo que nos inmoviliza o castiga, caso de atrevernos a no situarlo en un plano primero.

Veamos: no sufre más la joven muchacha de pelo negro y camiseta verde olivo, que bien puede ser una joven meridional europea o una latinoamericana sefardí, que la menos joven mujer de pelo acaracolado que se lleva la mano a la garganta, como si nos quisiera revelar que ahí sigue su voz intacta, sólo que inaudible para quien no sabe escuchar. No sufre más o menos esta mujer de rostro vagamente japonés que el Cristo crucificado.

Los puños se cierran, las manos se abren: ahora un chico y una chica nos miran con relativo candor y furia, furia que es candor, candor que es furia: visten de un modo corriente, nada los caracteriza, ni el color del cabello ni el corte de pelo o modo de peinarse. Las manos, sin embargo, suben, se alejan de los hombros o la garganta para pellizcarse la cara (¿cerciorándonos de que a pesar de la sordomudez estamos vivos?) o situarse, violento puño, contra la dura mandíbula: unas manos cerradas, en ascenso, que quizás ya empiezan a ser conscientes de un posible gesto redentor.

Se abren las manos, aleluya, esplendor de la sonrisa y de la risa: un hombre de aspecto rabínico, una mujer jovencísimamente anciana nos llaman desde la mudez inaudible a la tierna sonrisa y a la estruendosa risa: compartimos. No hacen falta

palabras. Del mismo pan comemos, del mismo cáliz bebemos, un mismo himno de himnos cantamos, los tres ideogramas son dos (pareja) que son uno (cualquiera de nosotros; cualquiera de las figuras que nos pinta Alejandro Häsler).

A toda alegría sigue la tristeza, hay un descendimiento: las manos bajan, se alejan de la altura de los hombros, de la garganta, del rostro, del estallido lateral: se vuelven equidistantes (rostro y parte pudenda, en el hombre de la chamarra gris) o forma ovalada, de huevo genésico (en la chica vestida de mezclilla): hay un asombro, nuestro, en los personajes configurados "realistamente" por el pincel, toda una caligrafía del asombro silencioso, de la mudez locuaz que pide, desde la expresión, nuestra comprensión.

¿Comprendemos? De ser así, ahora sabemos que el viejo es un niño (o niña: da igual) y que la niña es un anciano (o anciana: da igual): sus manos configuran lo oval del rostro en el anciano y la futura redondez de los pechos en la niña: redondez del nacimiento y de la muerte, de la creación y la destrucción: redondez de lo desolado de un paisaje que por seguro está preñado de vida zoológica, vegetal, microscópica. O redondez del número uno que es a su vez doce o dieciséis: da igual.

Miremos, no dejemos de mirar: siga el ojo en línea recta las figuras apoyadas por una pared: tramo final, el estallido. Un estallido de la fuerza, fuerza de la mudez y del silencio, fuerza de lo sordomudo, situado en un fuerte interior. Un interior que ahora estalla para decirnos, las manos juntándose en medio del pecho, que aquí estamos, que esto somos: de rojo, de pelo negro, de abierta camisa blanca, de pantalón negro: de piernas abiertas, carne vital constantemente revitalizada, cuerpo presente que ingiere pan, vino, canto o himno compartido: sexualidad, gesto abierto, dolor de madre o de mujer, presencia de hombre de pelo en pecho cuya descomunal fuerza estalla, abriendo todos los dedos de las manos, rumbo a los cuatro confines.

Cuatro confines, tres desolados y vívidos paisajes de luminosidad crepuscular, intermedia, o suave brillantez: tres paisajes, tres ideogramas: un Cristo o un apóstol discípulo: un poeta o un pintor. Todos vivos, todos individuos, todos una misma carne sufriente y alegre, dolorida y rijosa, perpetua o moribunda: todos la milenaria fuerza de la voz que no tiene que expresarse con palabras visibles o audibles letras. Conjunto: conjunción: milagro del pincel de Alejandro Häsler que, negociando con las cosas del espíritu, administrando (pese a su juventud) con firme paleta y firme capacidad de trabajo los negocios del alma, nos da en esta exposición dieciséis pedazos distintos de un gran pedazo igual de cielo o tierra o mundo ultraterreno, mundo donde a fin de cuentas todas las cosas se redimen y hallando su cauce, se serenan.

JOSÉ KOZER