

Al pintar, busco el rostro de lo que no tiene rostro”

Bram Van Velde, que no pintaba retratos

Introducción

“Ninguna forma de realidad es independiente: de alguna manera todo se relaciona”.

Juan Eduardo Cirlot

No es difícil advertir que este libro, comenzado como un paseo sin rumbo con el retrato como punto de partida (como cuando Paul Klee, al dibujar, “sacaba a pasear la línea”), ha acabado por convertirse en una verdadera Miscellanea. Como aquellos antiguos tratados de pintura, un poco caóticos, que junto a todo tipo de consideraciones técnicas y teóricas sobre el arte de la pintura, incluían información tan sólo en apariencia fuera de contexto como recetas de cocina, fábulas, adivinanzas o proverbios (el pintor manierista Pontormo consignaba sistemáticamente en su diario lo que comía cada día y en qué cantidad, mostrando la preocupación por el estado de sus vísceras que delata al enfermo de “abotargamiento de los hipocondrios” o a la víctima del terrible mal de Saturno).

Soy pintor. Y, como Leonardo en las primeras páginas de su Tratado de la pintura, siento la necesidad de pedir disculpas por haber escrito un libro sin ser un académico ni un erudito. Pues para ellos seguramente, por decirlo en palabras del inconmensurable toscano que no sabía latín ni griego y que, en su humildad, llevaba siempre encima una lista de personas más sabias que él a las que formular preguntas, no siendo letrado (“uomo sanza lettere”), no puedo tampoco ser humanista.

A pesar de mi escasa experiencia en estos menesteres, creo que a menudo, más que saber lo que uno quiere, es de mayor provecho saber aquello que bajo ningún concepto queremos hacer. Y desde el principio tuve claro que nada era más ajeno a mi voluntad que escribir uno de esos libros de autoayuda cuyo autor se propone, mediante el empleo de pautas claras y efectivas, resolver de raíz los problemas de la vida.

Me he permitido hablar sobre el retrato con una gran libertad, consciente siempre de que, según una visión ortodoxa, la mera representación sobre algún tipo de soporte de un rostro humano no basta para convertirlo en un retrato. Pero este libro, como su autor, es todo menos ortodoxo.

Espero, pues, que sus lectores pasen por alto, con una grandeza de espíritu sólo comparable a su paciencia, sus contradicciones (la contradicción es algo que suele ser inherente al pensamiento), reiteraciones e imprecisiones, así como su falta de método y su acusada tendencia a la digresión y a la libérrima asociación de ideas practicada sin red de protección. Sobre todo en el último tercio del libro, en que la mayor cercanía en el tiempo de las obras que comento me ha permitido amenizar la abundancia de información y la reflexión sobre todo aquello que es de “naturaleza sublunar” (y, en menor cantidad, también de algunos asuntos de “naturaleza supralunar”) con un tratamiento casi periodístico, plagado de referencias a la actualidad social y política. E incluso de anécdotas jugosas, un poco a la manera del chismoso Vasari, a menudo tratadas con humor que, como en las obras de arte, no han de ser ciertas, bastando con que resulten verosímiles (pues, como dijo William Blake, “todas las imágenes creíbles son una imagen de la verdad”). Marco Polo, encarcelado por los genoveses durante tres años, dictó su célebre relato de las maravillas y riquezas del Lejano Oriente a Rustichello da Pisa, su compañero de celda. El mismo tiempo que un servidor, prisionero de su ignorancia en todo cuanto a la informática refiere, ha empleado en dictar el contenido de este libro a diferentes jóvenes, a menudo estudiantes universitarios, iniciados como es hoy natural e indispensable en los arcanos de la

informática (habilidad simétricamente equilibrada con la más absoluta ignorancia en lo todo lo referente a esa gran desconocida que es hoy para ellos la tan antigua como menospreciada gramática). Cualquier similitud entre ambos libros acaba aquí, tanto en lo bueno como, espero, en lo malo (el fabuloso libro de Messer Milione tardó muchísimo en ser conocido, no aportándole en vida más que todo tipo de chanzas y suspicacias).

Toda selección es siempre, por definición, arbitraria e incompleta. He elegido las obras que mejor conozco y recuerdo, aquellas que han provocado en mí una respuesta más inmediata, más urgente, prácticamente “automática”. Este libro está dentro de la línea de trabajo que vengo desarrollando desde hace años, en que, bajo la neutra apariencia de imágenes y obras ajenas, acaba lentamente dibujándose un diario, un mapa (o un retrato, si se quiere) de, parafraseando a Courbet, “los últimos cincuenta años de mi vida moral y artística”. Es, se darán cuenta apenas lo vean, un poco como esos “libros sin tapa” de Felisberto Hernández, abiertos y libres para que se pueda escribir antes y después.

Ojalá sean capaces de disfrutarlo sin prejuicios, como cuando los trucos del mago nos encantan sin que por ello dejemos ni por un instante de ser conscientes de que nos están engatusando (teniendo lugar esa “suspensión voluntaria de la incredulidad” de la que habla Coleridge). Pues si algo puedo afirmar sin miedo a equivocarme es que escribirlo ha sido para mí una constante fuente de satisfacción. Pudiendo incluso decir, sin temor a ser desmentido, que lo he escrito en un permanente estado de exaltación intelectual y sensual: “con cuore e cervello”. Una colosal pérdida de tiempo, en definitiva, un formidable empeño inútil (tan inútil, de otra parte, como la extraña idea que tuvo Joseph Beuys, uno de los grandes gurús del arte contemporáneo, de explicar las obras de arte a una liebre muerta), aunque a la vez necesario. Así que, emulando a Copi, les estaré muy agradecido si “sacan del bolsillo su estilográfica y tachan, a medida que vayan leyendo, todo lo que he escrito. Gracias a este simple artificio, al término de la lectura les quedará tan poco de este libro como a mí.”.

Alejandro Häsler

Al comenzar este libro, eran más importantes las imágenes, que fueron su punto de partida, que el texto. A pesar de que en ningún momento éste fue una mera y subsidiaria descripción de aquellas (antes sería una muy sui generis iconología que una iconografía, por utilizar muy libremente la dicotomía panofskyana). Pero, poco a poco, lo escrito fue ganando importancia, volviéndose más complejo y rico, sugeridor de imágenes (figurativo, en definitiva). Casi desde el principio percibí una fricción, una incomodidad o inadecuación, entre ambos medios de expresión (cada vez veía más a las imágenes como una mera cita, casi un pre-texto, por lo que gradualmente iba reduciendo su tamaño). Hasta que me percaté de que lo realmente “conflictivo” en este caso eran las imágenes, que literalmente sobaban. De otra parte, si como postuló Orwell en su archifamoso libro, las imágenes de las obras de arte vendrían a ser algo así como cadáveres desprovistos de aura, ¿qué sentido tendría entonces contribuir a la perpetuación del Museo imaginario malrauxiano con un nuevo libro de historia del arte plagado de bonitas e ilustrativas imágenes en color?

Nada es más radicalmente opuesto a lo figurativo que lo abstracto, así que finalmente me decidí a substituir las imágenes por un cuadrado (el del propio formato de la imagen en la ficha). Forma esencial, arquetípica, estable y casi hipnóticamente bella que es como la huella que han dejado las imágenes al partir (un poco como esos marcos que los ladrones dejan, como un sarcástico presente, en las paredes de los museos tras robar los cuadros).

Se logra así, en cada ficha, la totalidad, uniéndose dos universos: el abstracto y el figurativo (representado por el texto).

Opté por el color negro para el cuadrado porque el negro, al contrario de lo que muchos creen, no representa algo negativo u obscuro, sino todo lo contrario: luz, luz interior (como la luz del firmamento nocturno cuajado de rutilantes estrellas), matriz de infinitas virtualidades (pregnancia y plenitud, como el vacío del Tao).

El cuadrado negro es un punto de apoyo (como una vez fue la mandorla en el arte sacro) para la meditación y la experiencia visionaria, propiciada por el texto que viene a continuación, con su capacidad de despertar la “imaginación” del lector (todo un ejercicio de éfrasis o descripción literaria de obras de arte imaginarias). Mi secreto anhelo, el reto que he asumido al realizar este libro, ha sido ni más ni menos que convertir al lector, cegado por la cacofonía de imágenes banales que conforman la casi totalidad de la actual iconosfera, en un “visionario”. No obstante, para aquél que carezca de la capacidad imaginativa y “visionaria” requerida (así como para el eventual caso de que fracasen, por excesivas, mis expectativas), en mi página web podrá encontrar las anheladas imágenes ordenadas desde la primera a la última: www.alejandrohasler.com.

Me complace imaginar al lector de este libro que, con su énfasis en sus aspectos materiales y sensuales (papel, tipografía, encuadernación, tacto, olor,...) es un homenaje al libro tradicional, acompañado de su ordenador personal donde, cuando lo desea, puede contemplar una imagen con toda la luminosidad y magia, como si flotase incorpórea en el éter, que le confiere la tecnología de lo virtual. En la quietud de su habitación, como un monje medieval en su celda, conforma así una especie de instalación. Un todo en el que, fundiéndose lo más antiguo con lo más moderno, se engloban todas las posibilidades actuales del libro. Conciliándose (de nuevo un anhelo), en inestable equilibrio, logos y mythos, imagen y concepto.

TRATADO DEL RETRATO

ODRÍA considerarse que la historia del retrato coincide casi plenamente con la historia del arte, pues la representación del rostro humano ha tenido, sobre todo en Occidente, un papel de una gran relevancia en la creación artística.

Incluso en una época tan marcadamente iconoclasta como ha sido el siglo XX (si nos ceñimos a las artes plásticas, pues posiblemente los grandes retratos del siglo XX sean los primeros planos cinematográficos), se han realizado magníficos ejemplos de éstos: basta recordar los impresionantes autorretratos de Frida Kahlo, algunos retratos femeninos de Picasso, los alucinados autorretratos de Artaud, cualquiera de los de Giacometti o el retrato de Paul Bowles por Rudolf Häslar, de una intensidad y elocuencia difíciles de superar. Es el motivo por excelencia del arte. Y también, posiblemente, el más difícil no sólo de realizar, sino de apreciar: siempre he creído que, aún más grave si cabe que la desaparición de la pintura, es la de sus “conocedores” (la figura del “*artis pictoriae amator*”, más comúnmente llamado “*connoisseur*”).

Cuando Velázquez (que atesoraba en su biblioteca algunos retratos de El Greco, a quien admiraba muchísimo) pintó el maravilloso retrato de Inocencio X, rompiendo por primera vez la norma, pues eran los artistas italianos los que se encargaban de fijar la imagen del pontífice para la eternidad, parece que éste exclamó: “*¡troppo vero!*”. Prejuicio neoplatónico derivado de la visión del arte característica del cristianismo temprano** (según San Clemente de Alejandría, el arte es digno de elogio sólo cuando no engaña haciéndose pasar por la realidad). O quizás su reacción fuese sencillamente de estupor, al comprobar los estragos que los años de poder absoluto habían causado en su rostro y que el español no se había molestado en disimular.

De cualquier modo, esta valoración de Velázquez como poco más que un excelente retratista de escasa inventiva habría de mantenerse hasta fechas bastante recientes. Importantes tratadistas como Max Doerner lo despachan en cuatro líneas como un mero “seguidor de Tiziano” que modificó un poco la técnica veneciana para realizar una pintura más libre y rápida (en

realidad, los elegantes y sensibles retratos de Sofonisba Anguissola, más sobrios en el colorido, rico en grises, que los de Tiziano, ejercieron una influencia mucho mayor sobre Velázquez que los del sensual veneciano). E incluso el divino Michelangelo, para quien el “diseño” y la “invenzione”, junto a la “perfezione” y la “grazia” (las normas inmanentes que el arte, una vez superado el “secolo infelice” de la Edad Media, debía respetar, según Vasari, para emular a la feliz “età antica”), representaban la liberalidad del arte frente a las inferiores “ars mechanicae”, despreciaba el arte de los Países Bajos, realista (o más bien “empirista”) por excelencia, así como el arte del Norte en general (mereciendo este último mayor desprecio si cabe por su duro “goticismo”).

Parece ser que Durero, recogiendo el guante sin que por ello mermara un ápice su reconocida pasión por los logros artísticos de los italianos que le llevó a recorrer en dos ocasiones el meridional país de los perfumados bosques de mirtos (donde con tanto vigor florecieron las ciencias y las artes del espíritu humano al calor del amor por la Antigüedad), visitando en sus talleres a los más reconocidos maestros con el secreto anhelo de arrebatárselos sus secretos, habría pintado con germánica precisión de entomólogo una araña en una tabla del quisquilloso genio florentino; de quien a su vez se dice que, corroído por la envidia, habría destrozado dos obras del maestro ultramontano ***.

Al ahondar en un asunto tan complejo como es el del retrato, creo que conviene distinguir entre los aspectos teórico-filosóficos, de una parte, y los prácticos y técnicos, de otra.

* Es muy interesante la figura del connoisseur, sofisticado personaje ya extinto, cuyo máximo exponente fue Bernard Berenson. Aunque destacaron también Thoré-Bürger, Cavalcaselle o Giovanni Morelli. Este último, muy aclamado durante la Italia del Risorgimento gracias a su muy “artístico” método de atribución de las obras (influenciado por los estudios de anatomía de Cuvier), según el personalísimo modo que los artistas tenían de pintar rasgos tales como narices, ojos, orejas o pies (personalmente, encuentro muy bonitas las orejas que pintaba Botticelli, aunque las de Mantegna tampoco están nada mal).

** El color era considerado como algo engañoso por San Bernardo (aunque para San Clemente en el color residía el pneuma, el espíritu), extendiéndose las suspicacias de los eclesiásticos hacia el “reo di coloratura” hasta el siglo XVI con Lutero, Calvino y los grandes Reformistas sin excepción. Mucho de ese prejuicio puede apreciarse todavía hoy en los países nórdicos de origen protestante, que consideran vulgar el desprejuiciado, alegre y cascabelero uso del color de los pueblos meridionales (a pesar de que si un mal día tenemos la desgracia de toparnos frente a frente con un individuo vestido con una chaqueta verde, una camisa roja o anaranjada y un pantalón amarillo, seguramente se trate de un alemán).

*** Véanse los ciervos voladores que el maestro de Nüremberg pintó en las esquinas de varias de sus obras, como la Adoración de los Uffizi y la Virgen de los animales. De otra parte, su admiración por Michelangelo queda de manifiesto en el extraño grabado alegórico y experimental titulado El desesperado, en el que el aplastado perfil del “Monstruo de Firenze” aparece a la izquierda (quizás encarnando una de las cuatro formas de la “melancholia adusta”).

Aspectos teórico-filosóficos

Un artista es, antes que un gran técnico o un virtuoso de su oficio, alguien que tiene una mirada original sobre el mundo que le rodea. De ahí la importancia de aprender a ver con atención y con calma (si no se espera, no se encontrará lo inesperado), desarrollando la capacidad de

establecer vínculos y asociaciones entre lo más variado y aparentemente dispar. Ha de quedarnos claro que ver es, de por sí, un acto creativo que requiere un esfuerzo.

A la hora de hacer un retrato, es recomendable preguntarse varias cosas de la máxima importancia, como ¿qué sentido puede tener hoy pintar un retrato al existir desde hace ya tanto tiempo la fotografía, en la era de Internet y en plena revolución tecnológica*? O ¿qué tipo de retrato quiero hacer?

La fotografía y la pintura son dos lenguajes diferentes. Al hibridarlos, se produce una perturbación que puede ser estimulante si se sabe aprovechar. Con respecto al tiempo, hay una diferencia importante entre ambos lenguajes: la fotografía detiene el tiempo, y la pintura lo contiene.

Siempre ha existido entre ciertas culturas animistas (y también en la antigua Europa rural) un temor supersticioso y reverencial a la fotografía, porque podía “robar el alma” del retratado. A través de su lenta elaboración, la pintura restituye el alma previamente robada (es interesante recordar que, para Heráclito, el alma de las personas, como el de los animales en general, es una exhalación de la humedad que hay dentro de ellos; y es inmortal, pues al salir marcha hacia lo que es de su misma naturaleza: el Alma del Todo).

Cuando se pinta a partir de fotografía, hay todo un proceso desde la congelación, la “muerte” que conlleva la planitud bidimensional (el pintor se enfrenta ya a una “traducción” de la realidad tridimensional en una nueva en dos dimensiones, plagada de trampas que hay que saber “descodificar”), hacia la vida que es el cuadro. Si no se es capaz de realizar esa “resurrección”, lo que exige grandes dosis de creatividad e imaginación, la obra resultante no será buena. Hay un trabajo en el taller a partir de la fotografía (y permítaseme la licencia poética, rayana en la exageración pero muy “real”), con una actitud parecida a la que tenía Cézanne ante la Montaigne Sainte-Victoire o Van Gogh frente a sus girasoles. La artista Marlene Dumas se refería a algo parecido cuando dijo que “trabaja con imágenes de segunda mano y experiencias de primera mano”.

La imagen captada por la lente de la cámara, además de ser profundamente irreal (resultado de una suerte de mirada ciclópea, de un solo ojo, y no estereoscópica, producto de la de los dos como en el ser humano), es translúcida e incorpórea. Conviene recordar que las primeras fotografías e incluso películas fueron a menudo percibidas como materializaciones de espectros, de sombras, casi como apariciones. Hemos tenido que sufrir una prolongada disciplina para llegar a percibir una fotografía como la imagen de algo real, hecho que hoy tiende a olvidarse de tan obvio que nos parece (del mismo modo como es necesario adiestrarse para poder leer una radiografía o interpretar una ecografía).

Me interesa una imagen pictórica cada vez más densa y opaca, como filtrada por el cuerpo, o incluso como si el cuerpo fuese el lugar del que emanan las imágenes y éstas estuvieran como untadas de su corporeidad. Creo que sólo así se puede contrarrestar la virtualidad cada vez mayor de las imágenes y su clara tendencia a desvanecerse en el éter (pero tratando de no caer en el otro extremo, en el manierismo o tematización de la materia, representado en la actualidad por la pintura de Miquel Barceló, que acaba siempre conduciendo a algo vagamente escultórico).

La mayoría de los retratos realizados durante el siglo XX, especialmente en su segunda mitad (en la primera todavía se da una relación de continuidad con el siglo XIX), podrían agruparse, grosso modo, en dos categorías. La primera y la que mejores resultados ha dado es la modalidad expresionista (dos de cuyos máximos exponentes son Francis Bacon y Lucien Freud). Este método lleva implícita una deformación, sea en el dibujo, en el color o en el tratamiento matérico, cercana en algunos casos a la caricatura, que traduce muy eficazmente la profunda vida interior del retratado (o la atormentada vida interior del retratista, o un cruce entre la profunda vida interior del retratado con la atormentada vida interior del retratista...).

El otro modo no tiene la menor relevancia, pues se trata del retratismo convencional, halagador y mentiroso, que caracteriza a los pintores eminentemente comerciales que de modo tan eficaz han contribuido a sumir al género en el más total de los desprestigios.

Ahora bien, yo abogo por otra posibilidad de abordar el retrato que sea profunda sin ser desagradable (a pesar de Hiroshima y de los campos de exterminio, no justifico el horror como norma en el arte), sin el recurso deformador y expresionista. En este tipo de retrato no hay idealización ni embellecimiento, pero a través de la belleza de la materia pictórica, del propio medio pictórico (la pintura puede ser autorreflexiva sin tener por ello necesariamente que ser abstracta), se exalta y ennoblece al ser humano.

Se trata de una forma renovada de belleza, vigorosa y sensual a la vez, que dialoga con el pasado (con la tradición) pero sin ser anacrónica ni nostálgica, sino consciente de su distancia y plenamente comprometida con la realidad actual.

Mi concepto del retrato puede sintetizarse en esta fórmula:

retrato convencional
(persigue el parecido superficial. A menudo estos retratos son realizados aplicando la Ley de Tali3n – ojo x ojo, ...–, la 3nica ley conocida que, junto a la del m3nimo esfuerzo se

retrato como ser3a de desear
(RH: retrato h3sleriano o retrato psico-f3sico)

retrato expresionista
(escora m3s hacia lo ps3quico, lo psic3tico incluso)

Vilhonneur, Francia

“Flores de primavera, luna de otoño: ¿cuando acabáis? ¿Hasta qué punto se conoce el pasado?”
Li Yu, emperador de los Tang meridionales, 990

El francés Gerard Jourdry descubrió en noviembre de 2005 una cueva en la que había un esqueleto humano y restos animales. Dicha cueva estaba decorada con la impresión de una mano* aureolada de un intenso color azul cobalto y con la representación de un rostro humano que, según el arqueólogo Jean-Yves Boratini, es una de las representaciones gráficas de un semblante humano más antiguas del mundo, retro trayéndose al Paleolítico superior, hace unos 27.000 años.

Utilizando el relieve de la pared de la cueva, pintaron con carboncillo ojos, nariz y boca, completando así la imagen de un rostro humano de gran sintetismo (en el pasaje más profundo de la Cueva de Altamira, llamado la Cola del Caballo, dos pilares decorados con máscaras que recuerdan mucho a este rostro flanquean el camino cual estremecedoras Escila y Caribdis).

El arte rupestre prehistórico comparte con el de los pueblos de África y Oceanía todo un historial de interpretaciones erróneas, simplistas y reduccionistas, comenzando por su consideración como manifestaciones artísticas de una mente “primitiva” (quien así piense, que intente leer un libro de Claude Lévi-Strauss sobre las intrincadísimas relaciones de parentesco que se dan en las escasas sociedades primitivas que todavía quedan, a ver si es capaz de pasar de la primera página). Y siguiendo por todo tipo de explicaciones, desde la romántica del “arte por el arte”, la de la magia simpática para atraer la caza, la totémica, la mitológica (según la cual las cuevas seguirían siempre un mismo esquema constructivo, como una catedral gótica, sobre cuyas paredes se dispondrían las pinturas siguiendo siempre el mismo esquema predeterminado). Hasta interpretaciones marxistas de lucha de clases entre el caballo-pueblo y el toro-fascismo, e incluso una temprana versión de la lucha de sexos, con su lectura freudiana del caballo-mujer y el toro-hombre, que las convierten en remotos antepasados del Gernika.

El arte del Paleolítico superior, con su efecto combinado del propio espacio subterráneo de la cueva, los sonidos y bailes ceremoniales y las imágenes parietales que iban siendo sucesivamente reveladas a medida que se iluminaban con la palpitante luz de lámparas de sebo y antorchas, surgiendo “mágicamente” de la oscuridad reinante (lo que por añadidura brindaba movimiento a las imágenes, las “animaba”, como también en una oscura cueva asistimos en la actualidad, mudos y sobrecogidos, al ritual cinematográfico), conformaba una experiencia global sinestésica de un gran impacto emocional. Un rito iniciático y transformador para el participante (que entraba en contacto con las potencias espirituales del mundo subterráneo) que no está muy alejado del sofisticado ritual funerario egipcio, con su intrincada red de galerías profusamente decoradas, en el interior de esa “caverna artificial” que es la pirámide.

La pared de la cueva no era una superficie inerte, sino que interactuaba con el artista, proponiendo a su imaginación todo el arsenal de sus relieves y accidentes, así como sus juegos de luz y sombra, en una enriquecedora combinación de vista y tacto (cualquiera que haya estado en el interior de una cueva, se da cuenta de que no hace falta “alterar” la mente de forma artificial, ni siquiera seguir los famosos consejos de Leonardo, para percibir de forma espontánea las formas y las imágenes más fantásticas). Esta funcionaba más bien como un lienzo en el que los artistas proyectaban las imágenes que habían concebido (previamente proyectadas en la pantalla de sus mentes las imágenes procedentes del mundo exterior).

Rodeados de formidables animales a menudo de gran tamaño, es fácil imaginar la carga de “oscuro instinto infrahumano” (Jung) y la fuerza cósmica que éstos podrían encarnar para los hombres del Paleolítico superior. Hoy que vivimos domesticados en grandes ciudades y urbanizaciones, verdaderos “zoos humanos” de hormigón, cristal y metal, habiendo casi

extinguido a la fauna salvaje, todavía galopan en las herbosas praderas de nuestro subconsciente infinidad de ellos, demostrando que no podemos (ni debemos) vivir sin los animales (que vienen a ser algo así como el enlace de la humanidad con el mundo natural, e incluso con el cósmico, como propugna el hasidismo). No hay más que ver la inmensa variedad de mascotas, tiendas de animales exóticos, documentales televisivos que nos ilustran sobre sus costumbres, películas y series de dibujos animados (“dibujos animales”, como los llamaba mi hermana Ana cuando era pequeña, con toda su lógica infantil, al ver que sus protagonistas eran casi siempre animales), asociaciones para su defensa o su extinción (o para las dos a la vez, como en el caso del toro de lúdia, que no sabes con quien identificarte, si con los que defienden la belleza ritual de su atroz muerte en la plaza o con los que, por su propio bien, preferirían que se extinguiese). Así como el desmesurado y misterioso “amour fou” que sienten los niños por los dinosaurios, o la inmensa variedad de animales de peluche que puede encontrarse en las tiendas (afortunadamente, la siniestra costumbre de tener ardillas disecadas encima del televisor y en otros lugares igualmente estratégicos de la sala de estar ya se perdió, lo que conllevó la extinción de una antiquísima profesión como la de los taxidermistas, muchos de ellos reconvertidos en cirujanos plásticos).

Ante unas obras de tan sofisticada y expresiva belleza, de una intensidad tal que se dirían el resultado de detalladas visiones o alucinaciones, queda claro, ya desde el principio, que en la historia del arte no hay evolución de menor a mayor complejidad o perfección de cualquier tipo (como sostenía el modelo progresivo de evolución artística imperante en la teoría del arte en Occidente más o menos desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX), sino que el arte ya nació perfecto.

* Manos que son conmovedores saludos de los primeros hombres a los últimos, desde la profundidad de esa cápsula donde reina un eterno presente en el que las cosas han dejado de ser reos del tiempo; como si mientras tanto, a escasos metros apenas, nada hubiese cambiado a su alrededor.