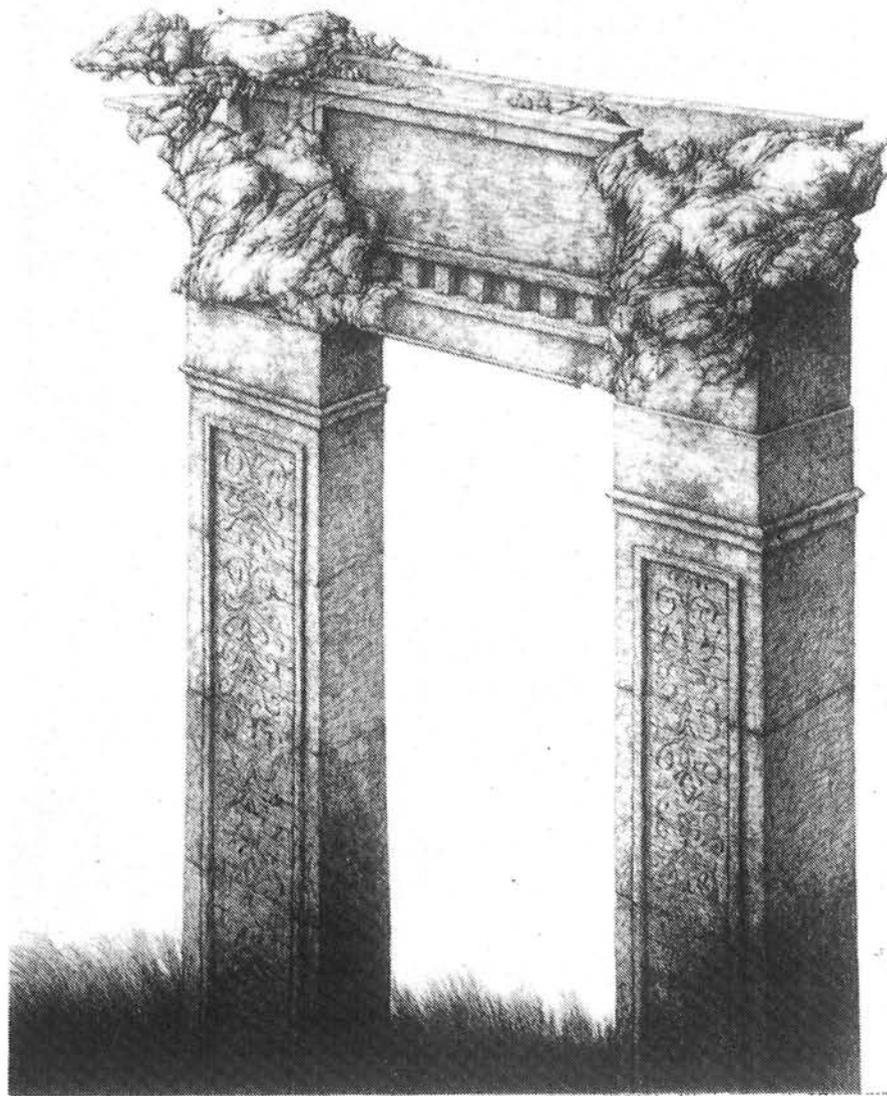


las formas ideales, una crítica de los elementos macabros tan propios del arte del Medioevo. Por su lado, la Edad Barroca fue una refutación del espíritu triunfante del Renacimiento: le mostró la muerte, le devolvió lo macabro, criticó la lozanía impertérrita de la línea, de la geometría. Fue una crítica, en alguna medida morbosa, derivada del concepto de brevedad de la vida del cristianismo y su desprecio por lo temporal. Además, como es el caso de Quevedo y de otros poetas barrocos, fue una respuesta cincelada, una consagración, una vez más, de la forma. En *Conjunciones y disyunciones*, un libro sobre la temperatura corporal de las culturas, Octavio Paz ha señalado que en el Barroco, la derrota del cuerpo por el espíritu convierte, gracias a esa extrema voluntad formal, «su desastre en su monumento». Sin embargo Hernández, siendo un pintor cuya tradición pasa por procedimientos y tópicos del Barroco, no glorifica la forma: nos la muestra a modo de cita, siempre parcial, fragmentaria y corroída ya por la crítica, por la ironía. Esos fragmentos de palacios e iglesias, de trajes papales y tapices, son citas paródicas, como ocurre en *Los Cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse respecto a los procedimientos literarios, temas y motivos de una larga tradición que se remonta a Homero. Es evidente que Hernández no se ha propuesto copiar la arquitectura clásica: la reproduce con morosa delectación, casi nostálgica, para de pronto, en un momento primoroso del arquitecabo o de la más pura simetría, introducir el elemento crítico-paródico: la escisión, la ruptura hacia la nada, el punto mórbido por donde se desovilla la madeja. El mundo, tal vez nos dice, es incontinente, irracional, inacabable. Pero también intuyo que hay otra cosa: la decepción producida por el fatal descubrimiento de que el mundo en sí mismo no coincide porque está habitado por una oscura ruptura. Hay algo de profunda rebeldía volcada contra lo pletórico o la exaltación ilusoria de la forma que se erige en monumento. En algún momento de su vida, y me atrevo a decir que debe haber sido en su infancia, el pintor ha visto lo invisible. Y desde entonces no ha dejado de representárselo. Ese impacto se ha convertido en pasión por el desvelamiento de la parte terrible e infernal de la naturaleza humana. Insisto en que es una reacción crítica: va al fondo no para explicar, a la manera psicoanalítica, la cadena casuística del error, sino para manifestar la presencia y constancia de la nada, de cómo todo tiende al punto en que pierde su forma. Ignacio Gómez de Liaño ha mencionado en el catálogo a una exposición de Hernández (1984) ese «inabarcable muro del cementerio de Tánger», cercano a la casa familiar del artista, en cuyos paramentos agrietados se iban dibujando, debido a la putrefacción de los cuerpos, diversos *graffiti* que, para el adolescente pintor tangerino, debió de ser verdaderamente impactante. ¿Está Hernández pintando aún ese muro? ¿No ha convertido el muro —primer *vanitas* natural— en el espía de lo absoluto?

Si en una reducción extrema puede decirse que la historia del hombre es forma, voluntad de forma, en Hernández hay un malestar de fondo con la forma, tanto que aún no ha tenido tiempo para mostrarnos la exaltación de lo vivo, de mostrarnos la piel, la superficie del cuerpo que colinda con el aire. Es un malestar contradictorio, un malestar enamorado de su propio vértigo. Quizá piense con Novalis que «estamos más unidos a lo invisible que a lo visible, dando al término invisible un valor semántico escatológico. Aunque, bien visto, la muerte no es lo que no se ve, sino lo que no queremos ver. Quevedo escribió, con la agudeza que lo caracteriza, lo siguiente:



Pórtico (Aguafuerte, 1988).

«La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte. Tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muerte de vosotros mismos. La calavera es el muerto y la cara es la muerte» (*Sueño de la muerte*). Habría que añadir que también es el rostro de la vida. El Argos de José Hernández aguza su mirada para ver bajo la piel, cuando no bajo la carne e incluso antes, lo que equivale a decir, después. Hernández pinta lo que no se ve y está siempre presente, la irrealidad de lo real, lo real que refuta nuestras irrealidades cotidianas. Pinta el sacrilegio de las formas, extremando y llevando la razón a sus límites, allí donde, incapaz de dar razón de sí misma, delira. La razón se hace fantasma y habita un tiempo que, aunque detenido, es todos los tiempos. No es extraño que encontremos en su obra esa mezcla explosiva de delirio y realismo: el monstruo cucaracha y la cerradura gigantesca y exacta de la habitación de Gregorio Samsa, la gelatina