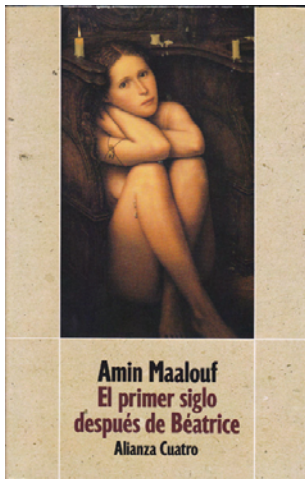


## No son cuadros, son espejos

Un itinerario simbólico por las páginas de *Panace@*

Juan V. Fernández de la Gala



Conocí a Dino Valls en 1992, en el escaparate de una librería. Allí, entre otras novedades editoriales, estaba *El primer siglo después de Béatrice*, una novela del escritor libanés Amin Maalouf, precisamente galardonado este año con el Premio Príncipe de Asturias. La cubierta del libro me pareció tan seductora y tan inquietante que me animó a hojearlo de inmediato. Representaba a una adolescente, replegada en posición fetal sobre el sitial barroco de un coro, desnuda en la oscuridad de un mundo hostil, sostenida tan solo por el cerco de luz de una vela o por la magia de unos extraños exvotos. Sus manos y sus pies quedaban perdidos en la penumbra del templo. Abrí la novela, animado por la idea de recuperar, en algún párrafo particularmente lúcido, las manos y los pies de Béatrice o de entender la magia que había detrás de aquellos amuletos. No tardé en salir a la calle leyendo ya las primeras páginas con interés. Recuerdo todavía algunos detalles de aquella trama, que era una alegoría sobre la eugenesia y sus peligros. Recuerdo el personaje de Vallauris y su afición por el té con bergamota. Pero, sobre todo, retengo en la memoria la indefensión de aquella adolescente, su fantasmal desvalimiento mirándome desde la cubierta del libro. Era un cuadro de Dino Valls: *Ex voto*, pintado en 1991. Entonces el médico y pintor zaragozano acababa tan solo de iniciar una próspera carrera artística, que no ha parado de crecer hasta hoy.

Las figuras de Dino Valls tienen algo de la belleza anémica de Boticelli, de los fototipos nórdicos de ascendencia celta o vikinga, rostros holandeses y gestos mediterráneos. Hay en sus cuadros mucha pasión por Dante Alighieri y por el jesuita alemán Athanasius Kircher, hay simbología de la cábala, de la alquimia y del psicoanálisis. Hay también una crítica a la ciencia más despersonalizada, la que clasifica, la que disecciona con frialdad afilada, la que describe el dolor y el sufrimiento con analítica morbosidad, la que observa el mundo desde la cómoda objetividad de la distancia. Y cuando esa ciencia se llama medicina, la crítica se vuelve aún más necesaria y clama contra la deshumanización del acto médico, contra la asepsia quirúrgica del espíritu, contra esa hiriente antisepsia irrespirable en que a veces discurren las relaciones del médico y el paciente.

El resultado de todo ello, a la vista está: una pintura figurativa, realista en la factura pero profundamente surrealista y simbólica en sus contenidos. Se ha dicho que Dino Valls no pinta cuadros, sino espejos. Y esto no solo es una frase feliz, sino quizá el mejor modo de definir su pintura: sus cuadros son tests proyectivos donde nos reflejamos nosotros mismos, como Narciso en el estanque o la madrastra de Blancanieves en su espejito-espejito-mágico. Desde Rorschach hasta Jung, psicólogos y psiquiatras nos recuerdan la necesidad de que este tipo de tests sean deliberadamente ambiguos. Fiel a este principio, la obra de Valls se mueve en una triple ambigüedad desconcertante.

La primera ambigüedad es cronológica y nos impide saber a ciencia cierta si los espacios y los personajes pertenecen al pasado, al futuro o a algún modo de presente onírico, a veces desgarrador y siempre lúcido. No es infrecuente que varios tiempos coexistan superpuestos en un mismo espacio, o que ropas, objetos y escenarios sean deliberadamente anacrónicos.

La segunda ambigüedad es la biológica, de modo que no siempre es fácil determinar con certeza la edad precisa o imprecisa de los personajes, ni asignarles una identidad sexual clara. Los sexos se funden para garantizar la idoneidad del arquetipo. En ocasiones hay franca discrepancia entre un rostro de rasgos masculinos y un sexo abiertamente femenino y otras veces las figuras se pierden en el limbo de una adolescencia temprana o de una niñez tardía que los vuelve crisálidas alofisadas, criaturas andróginas e intemporales.

Por último, hay una tercera ambigüedad que tiene que ver con la técnica pictórica: en los cuadros de Dino Valls se mezclan medios, modos y estilos diversos que van desde el hiperrealismo hasta el surrealismo simbólico y desde el óleo hasta la caseína o el temple de huevo de los maestros holandeses. Así pues, la ambigüedad de la que hablamos no es casual: es fruto del esfuerzo deliberado del autor por hacer su pintura transparente. Ahora es más fácil entender por qué los personajes de Valls nos miran directamente a los ojos: porque ellos pretenden ser nuestro propio retrato.

Llegados hasta aquí, no es bueno desentrañar más claves, porque sería como pedirle a Hermann Rorschach que nos explicara, en confianza, el significado exacto de cada una de las diez manchas de tinta de su famoso test, cuando todos sabemos que el test consiste precisamente en analizar el modo en que el espectador las interpreta sin ayuda, sacando a la luz sus propias claves inconscientes al hacerlo.

Por eso, si, después de haber leído hasta aquí, alguien se atreve a acompañarnos en un itinerario simbólico por los senderos del alma, si hay alguien aficionado a transitar por los caminos cenagosos de los sueños, si hay todavía alguien a quien no le angustie el ejercicio socrático del *nosce te ipsum*, alguien que no tema descubrir quién ha estado todos estos años mirando

el mundo desde detrás de sus propias pupilas, basta hacer como Alicia delante del espejo: agárrense de la mano y salten, con ambos pies, al abismo del inconsciente colectivo. Porque esa es la invitación que nos hace Dino Valls desde cada uno de sus cuadros.

#### Modo de empleo de este itinerario

1. Agite bien su espíritu.
2. Destape el frasco de sus emociones.
3. Dispóngase a mirar los cuadros. Puede pinchar sobre las imágenes para ampliarlas.
4. No aparte sus miedos personales, tráigalos consigo. Necesitará de esa dolorosa presencia para entender las pinturas de Dino Valls.
5. Y solo en caso de necesidad recurra a los farragosos prospectos de este itinerario.

\* \* \*



**Ad inferos (2004).** Óleo sobre tabla, 150 x 80 cm

Dice Joan Corominas que la palabra infierno viene del latín *inferus*, que significa inferior o subterráneo. Y así debe ser, porque cuando los predicadores de antaño intentaban advertir de los terribles castigos que esperaban en el infierno a los malvados, señalaban repetidamente hacia abajo, con el índice bien tieso y el rostro muy serio.

El infierno que describe Dante muestra la topografía desoladora de una torre invertida, de un embudo que se pierde en la profundidad de la tierra. Y la *Divina comedia* es, en sus inicios, la crónica de un *descensus ad inferos*, un viaje alucinado y alucinante que se inicia en los nueve círculos que componen el Infierno, continúa luego por los espacios intemporales del Purgatorio y termina en el ámbito luminoso y feliz del Paraíso.

Se ha dicho que en los tercetos de Dante hay hasta cuatro lecturas superpuestas. Jorge Luis Borges, que sentía una fascinación particular por el poeta florentino, era capaz de desvelar algunas más. Sin embargo, los lectores más pedestres nos conformamos solo con seguir, con el corazón en un puño, la peripecia de Dante en busca de Beatriz, llevado de la mano de Virgilio. Nos perdemos, claro, las referencias, expresas o veladas, al mosaico que era la sociedad italiana en los albores del Renacimiento, las dosis de moral escolástica vertidas entre líneas, la crónica en etapas de un itinerario ascético y de un descubrimiento personal o las alegorías de la fe (personificada en Beatriz) y la razón (representada por Virgilio), virtudes que, de puro luminosas, pueden llegar a ser cegadoras.

Algo parecido sucede con los cuadros de Dino Valls, auténticos palimpsestos simbólicos en los que cualquier glosa siempre parecerá incompleta y puede que hasta frívola.

Aquí nos muestra Valls su personal visión del canto XIX del Infierno. El anciano, alma triste atrapada boca abajo en los entrepaños del muro, es nada menos que el papa Nicolás III. Dante no dudó en colocarlo entre los moradores del infierno. Su pecado: simonía, es decir, otorgar bienes espirituales a cambio de dinero. El castigo: yacer cabeza abajo en un cubículo estrecho hasta que alguno de sus sucesores viniera a reemplazarlo. Los aficionados a mirar los cuadros con ojo clínico no deben perderse el pene hipospádico y el *hallux valgus* del pontífice. Por lo demás, la simbología del número tres impregna el cuadro (un muro con tres círculos y tres entrepaños), como impregna también la propia *Commedia*, una obra dividida tres etapas, cada una con treinta cantos escritos en tercetos.

A su lado, el ambiguo personaje enlutado y lloroso, a mí se me antoja que es Dante (y es Eneas y es Ulises y quizá también nosotros mismos). Anda en busca de su Beatriz, perdida y muerta, que es también como decir en busca de Creúsa o de Penélope. Ante sus pies se abre la puerta abismal que da paso al cuarto recinto, en el círculo octavo del infierno. Las ligaduras del temor lo paralizan. Será preciso armarse de valor para romperlas. No tengan miedo y salten, porque lo que el joven Dante no sabe (y yo diré en voz baja para no desvelar lo indesvelable) es que al final de su camino le aguarda una Beatriz luminosa y rediviva, que quizá no sea otra que Dante mismo o lo mejor que hay en Dante. La exploración del inconsciente exige también, como en el viaje de Dante y como en el de Ulises, adentrarse en las propias oscuridades, recorrer los infiernos personales, afrontar con dicha y sin culpa los propios paraísos o soportar este anodino discurrir de purgatorio que es la vida para, al final, llegar a la misma Ítaca de la que partimos. Solo que conociéndola y apreciándola mejor, como sugería Kavafis.

Hades, Averno, Gehena o Tártaro son los nombres que ha recibido el infierno en las distintas culturas y en las diversas tradiciones religiosas. En definitiva, un lugar de oscuridad, de eterna muerte, de fuego para algunos y de hielo para otros, poblado de demonios o habitado solo por el más oscuro olvido. Al cardenal Wojtyła, siendo papa, se le ocurrió un día decir que ese infierno era solo una metáfora y no un lugar concreto. La sugerencia, nacida del sentido común más elemental, no gustó, sin embargo, a algunos apólogos de la condena, que pretendían que llamas y tridentes tenían que ser, por fuerza, tan reales como la maldad

de quienes los merecen. Tengo fe en un Dios bondadoso y cercano y por eso opino, como Kūng, que ese infierno no existe, aunque sí el infierno de insolidaria frialdad que, entre todos, construimos en el mundo. Pero, si existiera, qué buen lugar para que fueran allí esos promotores del averno, esos pirómanos de la intolerancia, que tan minuciosamente han querido diseñarlo a su propia imagen y semejanza.



**Hiatus (2003).** Óleo sobre lienzo, 70 x 120 cm

El sentido latino de la palabra *hiatus* es el de abertura o grieta. En anatomía designa el estrecho pasadizo que comunica dos cavidades separadas. Es una palabra extraña y proclive a los simbolismos, porque alberga en su brevedad sonora dos ideas opuestas: unión y separación. Dino Valls nos muestra aquí una figura infantil, sexualmente ambigua, sujeta con correas a una tabla medieval catalana. La figura de san Pablo, sosteniendo la espada, amenaza con demediar al sujeto de un solo tajo. La hendidura del sexo parece ya un anticipo de esta radical escisión. No podemos evitar acordarnos del famoso juicio de Salomón o, en clave más reciente, del inolvidable relato de Ítalo Calvino *El vizconde demediado*.

Vivimos en un mundo de escisiones: el Norte privilegiado frente al Sur explotado, la tradición cultural de Oriente frente a la de Occidente, los nacionalismos frente a la globalización. Pero hay una división que nos atañe aún más, porque sus fronteras pasan por el centro exacto de nosotros mismos: la dicotomía alma-cuerpo. La tradición bíblica recoge ya esta concepción dicotómica de la persona en dos mitades poco conciliables: un alma espiritual y un cuerpo carnal, una persona interior y una persona exterior. El platonismo arraigó esta idea en occidente y san Pablo (ahí lo vemos con su espada) la difundió, como brisa mediterránea, por las primitivas comunidades cristianas. Poco después, el cristianismo medieval llevó la idea a extremos realmente maniqueos: el alma es buena y vive encerrada en esa prisión de podredumbre y de pecado que es el cuerpo. Por fortuna, la Iglesia ortodoxa y las antropologías no dualistas de Asia han sabido recoger y transmitir una visión mucho más integradora.

De hecho, el cuadro de Valls contiene una clara invitación a la esperanza: hay un tenso hilo rojo que conecta los dos pies de esta figura. En Japón circula desde antiguo la creencia de que el destino ata con hilos rojos (*akai-ito*) a las personas que están irremediablemente abocadas a encontrarse algún día. La idea es profundamente esperanzadora, porque sugiere que también el cuerpo y el alma, antitéticamente escindidos por el platonismo, lograrán algún día encontrarse y restituírnos la integridad que nos humaniza y nos hace seres completos. En nuestro país, el pensamiento de Zubiri, Laín Entralgo o Raimon Panikkar son signos que evidencian que con ese hilo rojo estamos aprendiendo ya a tejer una nueva antropología más integral, más humana, más habitable.



**Ars magna (2010).** Óleo sobre tabla, 184 x 122 cm

Athanasius Kircher fue un sabio jesuita alemán que supo representar, como pocos, el espíritu científico del siglo XVII. Su curiosidad, desbordante y multiforme, no conoció límites y sus saberes abarcaban igualmente las matemáticas y la filosofía, las lenguas orientales y la física, la astronomía y la vulcanología. Fue el inventor de la linterna mágica, cartografió la Luna y las manchas solares, trató de descifrar los jeroglíficos egipcios y, para entender mejor la estructura interna de nuestro planeta, se hizo descolgar con una cuerda por el cráter del Vesubio. Tampoco la magia fue ajena a sus saberes inquietos, hasta el punto de que el papa Alejandro VII lo llamaba a su lado cuando tenía que lidiar con el lado más oscuro de las cosas.

Dino Valls reproduce aquí, reinterpretándolo, el frontispicio de uno de los libros más enigmáticos de Kircher: *Ars magna de lucis et umbrae* (Roma, 1646). Buen título para alguien que, como Kircher, conocía igualmente las propiedades físicas de la luz y los enigmas ocultos de las sombras y que, sotana al viento, era capaz de adentrarse con provecho tanto por los caminos luminosos de la ciencia como por los ocultos senderos de la magia. La propia linterna mágica que él inventó, antecedente directo del cinematógrafo, no era más que un artilugio que reproducía esta misma paradoja: era capaz de aprovechar

la oscuridad en favor de la luz. Es el mismo ritual que repetimos cada vez que vamos al cine y nos sentamos en la penumbra de la sala para sumergirnos, desde las sombras, en una magia que está hecha de luces.



Durante muchos años, Kircher fue profesor en el colegio que los jesuitas regentaban en Roma. Y no caben dudas sobre su imaginativa habilidad didáctica. La cuidada composición del frontis es una buena muestra de ello: vemos a la izquierda al Sol, divinizado como Apolo, y a la derecha a la Luna, encarnada en la diosa Diana, oscura como la noche que representa, coronada por una luna de plata y constelada de estrellas y ofiuras. Sostiene en su regazo un espejo, con el que logra reflejar los rayos solares e iluminar con ellos el paso vacilante de los hombres.

Al fondo, desde la oscuridad de la tramoya, asoma un grupo de rostros anónimos (ángeles, en el original de Kircher) y, sobre ellos, el tetragrámaton: las cuatro letras que componen la palabra *Yahveh* en hebreo. Un poco más abajo se describen, también en clave simbólica, las cuatro fuentes clásicas que iluminan el conocimiento humano: la autoridad sagrada de la revelación divina, la autoridad profana, la razón y los sentidos. La revelación divina, en lo más alto, está simbolizada por el texto evangélico de Juan «yo soy la luz del mundo» (Jn 8,12), que Valls ha reproducido con fidelidad tal como el que puede verse en el ábside de la iglesia románica de san Clemente de Tahull, en Lérida. La razón humana, encumbrada también en lo más alto, está representada por una mano que escribe sobre un libro. Queda muy cerca de la lechuza, que es el emblema clásico de la sabiduría, esto es, un ojo que puede ver la luz donde los demás solo atinamos a ver oscuridad y sombras.

No por casualidad, las dos fuentes restantes (el conocimiento sensible y la autoridad profana) ocupan las posiciones más bajas en la jerarquía en este retablo didáctico kircheriano. Y, si logran ampliar la imagen, verán que los rayos solares alumbran con claridad el mundo de los sentidos, aunque a veces requieran el auxilio de instrumentos de observación, como el catalejo que aquí se representa. Por el contrario, la autoridad profana es solo producto de la iluminación lunar, asistida por el modesto resplandor de una vela, una alusión clara a su precariedad y a sus imperfecciones.

La visión de Valls actualiza y completa la de Kircher. Ha colocado las figuras en un decorado de opereta en el que se ve claramente que detrás de la tramoya hay seres humanos y que, por tanto, nuestra cultura, hecha de arquetipos, es una representación teatral tan falsa como necesaria, tan útil como ilusoria y, desde luego, mucho más próxima a lo humano que a lo divino. En definitiva, el arte eterno de lo luminoso y lo sombrío expuesto por Valls en un magnífico retablo de intertextualidades. Bien pensado, también Freud y Jung nos señalaron esta misma paradoja: si buceamos en las sombras del inconsciente podremos sacar a la luz lo mejor y lo peor de nosotros mismos. Por eso, para Dino Valls el psicoanálisis podría ser la clave de una quinta fuente del conocimiento. Está simbolizada en el personaje central: una mujer deslumbrante y luminosa que nunca sabremos si emerge libre de sus propios monstruos o está siendo devorada por ellos.



**Dissectio (2006).** Óleo y pan de oro sobre tabla, 35 x 135 cm

Equilibrada composición de seis imágenes que representan a dos preadolescentes púberes. Hay un excelente estudio anatómico del dimorfismo sexual del rostro y de los incipientes caracteres sexuales secundarios. A la izquierda los rasgos femeninos, a la derecha los masculinos, en perfecta simetría de opuestos.

La atmósfera es quirúrgica, pero los fondos no son esta vez los blancos clínicos previsibles, sino un elaborado tapiz, bordado en hilo de oro, que aporta el entorno onírico perfecto. El simbolismo sexual-quirúrgico se vuelve explícito en los objetos de escritura: un portaplumas de hojas intercambiables (como el bisturí), que será capaz de escribir sobre el vientre femenino esas etiquetas periumbilicales, no sabemos si con referencias anatómicas o con los nombres de los futuros hijos. No se olvide, de paso, que *pluma* y *pene* comparten cierto equívoco homofónico en italiano (*penna* y *pene*), que siempre ha facilitado las bromas, y también ocurre con el plumín metálico, denominado *pennino*. Por otra parte, los instrumentos de disección, colocados sobre el vientre masculino como sobre la mesa de instrumental de un quirófano, y el esquema de la disección de un batracio sujeto sobre el cuerpo femenino no dejan lugar a dudas sobre quién desgarrará a quién, en un gesto que parece tener poco de placentero y de sensual y mucho de pesadilla adolescente o de experiencia traumática impuesta. Un modelo de relación en el que está implícito el sometimiento de la feminidad pasiva a la activa autoridad masculina.

La mirada de los personajes, fija en el espectador, lo convierte al mismo tiempo en cómplice y persona *non grata* en el espectáculo de esta metamorfosis corporal y psíquica que todos hemos sufrido o disfrutado y vuelto a sufrir cuando los hijos crecen; etapa de transición con sus vendavales afectivos, sus crisis de identidad y sus conflictos generacionales, sus ensoñaciones de mundos propios, paralelos a la realidad de los adultos y en perpetuo conflicto con ella. Quizá por eso notamos que sus miradas tienen cierto aire de ensimismamiento y vienen como de otro mundo.



**Flos (2007).** Óleo sobre tabla, 122 x 122 cm

Hermosa ejecución la de este cuadro de Valls, con factura hiperrealista y un contenido surrealista, particularmente complejo y rico.

Sublime, una vez más, el magnífico estudio anatómico del dimorfismo sexual humano, que no muestra en este caso la ambigüedad del púber, sino las morfologías ya decididamente adultas de dos jóvenes. La sensualidad cálida que se desprende de los cuerpos está mitigada por la fría estética de museo en la que están inmersos, donde todos los objetos figuran minuciosamente etiquetados, clasificados y catalogados. Hasta ellos mismos sostienen en la mano sus propias etiquetas, que los definen, los numeran y los clasifican.

Lo vegetal y lo animal se distribuyen en el cuadro en perfecto equilibrio de opuestos. En el espacio central, ante la mitad derecha de la cajonera, se nos muestran especímenes vegetales desecados y herborizados, que cuelgan en sus marcos o se extienden por el suelo. No podía faltar la mandrágora, planta rabínica de la fecundidad y hierba mágica donde las haya. La mitad izquierda, en cambio, es el reducto de lo humano, del ser que conoce, nombra y domina a las demás

criaturas. En ambos márgenes se disponen, en columna, las radiografías de un lirio y de una pelvis, láminas botánicas e ilustraciones anatómicas de época diversa, dispuestas con buscada simetría. Para acentuar la antítesis, aquí las posiciones se invierten: lo vegetal crece a la izquierda y lo humano a la derecha.

Muchas de esas ilustraciones son perfectamente reconocibles y nos remiten a obras clave de la historia de la medicina y de la ciencia. Ahí están, por ejemplo, las precauciones para la recolección de la mandrágora, tal como aparecen en las versiones medievales de la obra de Dioscórides, o el método de taxonomía vegetal que Carlos Linneo expuso en su *Systema Naturae* de 1735, basado en la anatomía sexual de la flor.

Dino Valls ha reproducido también en tintas carmesíes dos fragmentos de un viejo diccionario: aparece a la izquierda definido el término *flor* (o *flos*, que da título en latín al cuadro) y a la derecha el adjetivo *fugaz*. Dos términos que se dirían hechos el uno para el otro. A la luz de esta clave, los elementos del cuadro se reorganizan y cobran matices nuevos. Aparece, por ejemplo, la inevitable referencia al paso del tiempo, que hace brotar la flor y luego la marchita, que hace crecer los frutos y los madura en su sazón, que impone el curso de las estaciones e impulsa al hombre a recorrer las etapas de su vida en un lapso que nos puede parecer mortalmente eterno o vitalmente fugaz, según sea el ánimo.

Visto en su conjunto, el cuadro simula un mosaico de 36 teselas iguales, perfectamente cuadradas. En la simbología del médico y alquimista Cornelius Agrippa, esta peculiar estructura de orden seis corresponde al cuadrado mágico del sol, un astro que hoy nos sigue pareciendo igual de mágico, en la medida en que permite la fotosíntesis vegetal y mueve así la rueda biomásica y bioenergética de los ecosistemas. Hay —se aprecia bien— una clara división del cuadro en dos espacios, separados por una frontera muy neta que recorre el mueble, se prolonga en el zócalo y continúa hasta hender el propio suelo. Y fíjense en cómo el papel transgresor corresponde en este caso a la mujer, que no solo se atreve a tantear este límite con la punta de sus pies, sino que su rostro y su pecho invaden claramente el territorio ajeno. Es difícil no ver aquí una alusión al Génesis bíblico, sus árboles de la ciencia y sus manzanas del pecado original o quizá una referencia a la particular forma femenina de ser, más sensible a lo instintivo, a lo inconsciente y a ese mundo vegetal y primigenio que le es propio. En esta misma línea de interpretación, nótese cómo el extraño tocado masculino oculta las orejas, que en la mujer, sin embargo, quedan expuestas al aire del mundo y permanecen alerta a todas sus señales.

Noten también, nadando en los detalles, las excoriaciones y rasguños en el antebrazo del joven, similares a los que suelen presentar los jardineros. O adviertan el hecho de que ambas figuras sostienen, ocultas a la espalda, unas tijeras de podar, como si de verdad fuesen jardineros de aquel primitivo Edén paradisíaco. Alargada es la hoja de una de ellas, recurvada la otra. Parecen referencias sexuales inquietantes y quizá aludan a la castración freudiana o al papel de la ciencia que, en su ejercicio de conocer el mundo, escinde, colecta, secciona y disecciona todo lo que encuentra a su paso. Solo una mirada detenida permite percatarse de que las tijeras son armas incompletas: presentan una sola hoja y la otra mitad de la herramienta cuelga inerte sobre las láminas del margen.

Por lo demás, los veinte cajones numerados esconden en su interior un mundo insospechado de sombras o de maravillas que solo podremos descubrir si, algún día, nos atreviéramos a abrirlos.



**Criptodídimo (1999).** Óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm

Hermoso término el que ha reproducido aquí Dino Valls para titular esta obra enigmática: criptodídimo, expresión griega que significa literalmente «el doble escondido».

Numerosas mitologías han recurrido al gemelismo para expresar la idea de esa dualidad misteriosa que alienta en cada uno de nosotros, las contradicciones que engendra y la lucha interior que se nos impone para sobrellevarlas. La luz y las sombras, lo consciente y lo inconsciente, el Sol y la Luna, la guerra y la paz, el amor y el odio, la contemplación y la acción, lo interno y lo externo, la rebeldía y la docilidad, la ingenuidad y la desconfianza... Valls ha querido ir más allá en el símil y utiliza gemelos que, además, son siameses, isquiópagos en este caso, para poner aún más de relieve la bífida existencia del doble, su corporeidad compartida, su intrincada ambivalencia. Conocer y asumir ese otro yo que todos llevamos dentro y no condenarlo al infierno en sombra de la represión es para Jung lo que honestamente nos convierte en personas.

La luz fría que ilumina al personaje recuerda el estilo analítico y descriptivo de las fotografías clínicas. La alusión zodiacal a géminis es muy obvia, y así parecen indicarlo los signos astrológicos marcados en el

suelo sobre las baldosas blancas, que, al acercarnos, resultan ser realmente grabados sobre papel distribuidos regularmente por el suelo. ¿Un guiño a Escher?

Personalmente, lo que encuentro sobrecogedor es ese gesto subrepticio de uno de los gemelos, apartando el rostro de su hermano con dos dedos y asomando desconfiado tras él, usándolo como un escudo. En la imagen de la derecha, las manos de dos observadores clínicos sin rostro sujetan, forzándolos, los brazos del «portento» para que pueda apreciarse bien el extraño modo en que se hallan unidos por la zona lumbar. Parece evidente que son ellos, con su asepsia descriptiva desprovista de alma, los verdaderos monstruos de esta historia.



**Circinus (1999),** Óleo sobre lienzo encolado a tabla, 145 x 54 cm

El compás es un instrumento prodigioso. No solo puede trazar arcos y circunferencias con el gentil baile de sus brazos, sino también comparar distancias o trasladarlas de un lugar a otro. Este es precisamente el sentido de la palabra *compassare* (medir con pasos), de donde el término procede. Pero su denominación originaria en latín fue *circinus*, es decir, «camino alrededor». Como instrumento médico de medida, el compás se ha usado ampliamente en antropometría y en craneometría, sobre todo durante la moda frenológica que promovieron en el siglo XIX Gall y sus secuaces. También en la clínica obstétrica ha encontrado aplicación para el cálculo de las dimensiones de la pelvis. Los compases diseñados con este fin se denominan, naturalmente, pelvimetros.

En esta obra de Dino Valls, una paciente, en completa indefensión y desnudez, se somete al acoso escrutador de una bandada de pelvimetros. Desde luego, el ideado por Simons, que se ilustra aquí con sus brazos recurvados a modo de quelíceros o de garfios, se nos antoja particularmente siniestro. Al lector familiarizado con la práctica ginecológica, le sorprenderá sin duda el rigor y el didactismo de Valls, que ha sabido mostrar la experta mano del obstetra midiendo el diámetro biespinoso, y haciéndolo, además, como indican los manuales de propedéutica: se sostienen los extremos del compás con la yema de los dedos y se aplican sobre el relieve de la espina ilíaca anterosuperior de ambos coxales. El arco graduado debería marcar en este caso unos 24 o 25 cm y es probable que algunos de ustedes hayan intentado ya entrecerrar los ojos al mirar la escala para constatar este dato.

Sobre la frialdad nívea de las sábanas, resaltan los tonos cálidos del cuerpo de la mujer, que se tornan rojizos en los codos, en las rodillas y en el rubor del rostro. ¿O será un lupus ese eritema en mariposa posado en sus mejillas? Abandonada a su suerte, mortalmente sola y resignada, agredida en su intimidad por esa gran pinza de cangrejo que atenaza su vientre, recuerda aquel modo de hacer medicina, vigente en nuestra cultura social hasta los años sesenta, en que el paternalismo clínico exigía, como sacrificio a los dioses de la Salud, el sometimiento

incondicional del paciente, su inmersión ciega en un mundo incomprensible de cifras, términos e instrumentos donde su opinión ni contaba ni era solicitada. Probablemente, Valls ha querido simbolizar este retorno a la infancia representando un sexo de rasgos infantiloideos y carente por completo de vello púbico.

Tres focos halógenos cenitales iluminan la escena con tres halos igualmente fríos y azulados, arrancando algunos brillos a la piel. Y como prolongación de esa misma frialdad de las sábanas y los focos, la figura, despersonalizada y despersonalizadora, de un médico sin rostro, irrumpie desde uno de los márgenes. Las gafas, el gesto concentrado en lo mecánico, la raya del pelo marcada con obsesiva nitidez, son reflejos de su mente rigurosa y ordenada. Una mente que analiza el cuerpo prescindiendo del espíritu, que traduce la realidad en medidas y que, sobre todo, se muestra absolutamente convencida de que mensurar es entender.



**Lectio (2006).** Óleo sobre tabla, 25 x 25 cm

La imagen que hemos elegido esta vez para la portada de *Panace@* es, probablemente, una de las obras más conocidas de Dino Valls. Desde un estrecho primer plano, un rostro prepuberal ambiguo —probablemente femenino, quizá masculino— nos interroga a todos. El equilibrio y la simetría ocupan la totalidad del cuadro, extendiéndose por el fondo y por la forma, en un juego hábil de compensaciones mutuas. Ahí están los húmedos labios sensuales frente al desafío de la mirada; el violento cromatismo del rojo frente al azul de los paños quirúrgicos, evocando el anagrama clásico del *yin* y el *yang* taoístas, o el cuadrado frente al círculo, delimitando una imagen que pretende escenificar, en vivo, el añejo didactismo que guardan viejas láminas anatómicas.

*Lectio* es una obra de extraordinario impacto visual, impresionante en muchos sentidos. De entrada, impresiona la serenidad contenida del rostro y su mirada intemporal. Impresionan los alfileres entomológicos, largos esta vez, como agujas de acupuntura. Impresiona la minuciosidad de las etiquetas, que guardan el nombre de los diversos mús-

los faciales, escritos en nómina latina. Al verlas, nos viene a la cabeza el viejo adagio didáctico que sostenía, con el rigor de otros tiempos, que «la letra con sangre entra». Impresionan las dos pinzas de campo tipo Backhaus mordiendo los paños quirúrgicos para poder conciliar, con la fuerza afilada de sus puntas, la dualidad inconciliable del *yin* y el *yang* que nos rodea. Impresiona también la pérdida de la cola de ambas cejas, como describen los manuales de semiología médica que ocurre en el hipotiroidismo. E impresiona, desde luego, la antigua sonoridad de aquellos nombres de ensalmo: *orbicularis oculi*, *levator labii inferioris*, *depressor anguli oris*, *risorius santorinii*, *compressor nasi*... «Nomina si nescis —decía Linneo—, perit et cognitio rerum». Lo que no se designa con un nombre, acaba cayendo en el olvido, se me ocurre traducir a mí con cierta manga ancha literaria.

Es también éste un cuadro profundamente evocador. Personalmente, uno de los temas de los que guardo mejor recuerdo de aquellas clases de anatomía humana es precisamente el de la miología facial. Por contraposición a los grandes grupos musculotendinosos del tronco y de las extremidades, la musculatura del rostro siempre me pareció compuesta de músculos discretos y no especialmente bellos. Puestos en acción, sin embargo, son capaces de dar vivacidad al semblante y de transmitirnos un mensaje de emociones que, en los albores de nuestra especie, fue nuestro principal vehículo de comunicación, hasta que aprendimos a usar de la palabra.

Recuerdo que el profesor Orts Llorca le dedicó en su texto un capítulo delicioso a las bases anatómicas de la mímica y la gestualidad. Y aún se sigue reeditando aquel tratado de *Anatomía artística* del francés Moreaux, alumno de Duval, lleno de suculentos comentarios, pensados para orientar a los estudiantes de Bellas Artes en la tarea, siempre difícil, de traducir las emociones, que no vemos, en gestos que sí nos es dado apreciar. *Magna lectio*, pues. Magnífica y completa lección la que nos reserva Dino Valls en este cuadro.



**Nuditas (2010).** Óleo sobre tabla, 160 x 43 cm

Con mucha ingenuidad etimológica, siempre había creído que *desnudar* era quitar los nudos, pero Corominas desmiente esa conexión y asegura que *nudo* viene de *nodus* y *desnudo* viene de *nudus*. Al parecer, en el latín clásico los verbos *nudare* y *denudare* coexistieron un tiempo en alegre sinonimia. En español se impuso *denudare* y su adjetivo *desnudez*, mientras que en francés y en italiano se prefirió *nudare* y sus adjetivos *nudité* y *nudità*, derivados de *nuditas*, que era la hermosa forma latina de llamar a la desnudez por su nombre.

A estas alturas, se habrán dado cuenta ya, claro, de que los personajes de Dino Valls están desnudos. Y hasta es posible que, ante ciertas imágenes, algunos espíritus remilgados sientan cierto malestar. Motivos no les faltan, porque, en las pinturas de Valls, cada uno de los personajes ha sido desnudado no una, sino tres veces, con un ritualismo que obedece, a la vez, a criterios lógicos y mágicos. Tres desnudeces, tres. Y hasta es preciso notar cómo la propia composición de este cuadro juega también con estructuras ternarias: tres círculos de piel desnuda, tres pares de manos sobre la mesa y un busto anatómico, de espaldas, repetido tres veces a lo largo de las tres filas y las tres columnas...

De esas tres desnudeces, hay una primera *nuditatis* que es la que prescinde del vestido y nos muestra la piel desnuda. Los manuales de propedéutica recogen la observación detenida de la desnudez como una actividad imprescindible en la exploración clínica: la llamamos *inspección*. Pero el ojo científico del médico no se detiene en la superficie, pretende ir más allá, en busca de una especie de

mirada interior a la que podrá llegarse desde fuera mediante la palpación, la percusión y la auscultación. Pocas imágenes son tan representativas de esta profesión como un médico, inclinado sobre su paciente, ensimismado por un minuto, tratando de percibir el cierre enérgico de las válvulas cardíacas o el paso fatigado del aire por los bronquios. Luego, desde la revolución exploratoria que supuso la aplicación de los rayos X en tiempos de Röntgen hasta la iconografía diagnóstica más moderna, asomarse al interior del cuerpo ha tenido cada vez resultados más nítidos y menos problemáticos. Pero, en los orígenes, la exploración de la interioridad humana solo podía ser directa y pasaba por la obligada disección. Ese es el sentido griego de la palabra *autopsia*: ver por uno mismo. Valls se refiere a esta segunda desnudez en muchos de sus cuadros mediante gestos o instrumentos quirúrgicos, ya sean reales o simbólicos. Al desnudarnos la piel, la disección quirúrgica o anatómica es un modo redundante de desnudar el cuerpo ya desnudo.

Por último, la tercera *nuditatis* es la que nos lleva a lo más profundo de nosotros mismos, la que desvela nuestros conflictos y el miedo en el que nadan, una práctica que desarrollaron a comienzos del siglo XX el psicoanálisis freudiano y la psicología profunda de Jung. Las tres *nuditates* están reflejadas simbólicamente en el cuadro. Las dos primeras en la blanca desnudez de la piel de la joven, en la disección craneorraquídea de los bustos anatómicos o en los tres círculos que marcan las tres cavidades que se exploran en la autopsia: cráneo, tórax y abdomen. La tercera desnudez brota por sí sola del profundo simbolismo psíquico de la mirada y de la atmósfera irreal de los objetos.

Sobre la mesa, ante las manos semiocultas de la joven que nos mira, hay otras manos simbólicas: láminas, exvotos, fragmentos de escultura, una mano real —quién sabe si fría o cálida—, la evidencia fotográfica de un caso de polidactilia y un amuleto árabe contra el mal de ojo: la llamada higa o mano de Fátima. Dicen que al usarla, para alejar los maleficios, hay quien murmura el sortilegio *Jamsa alaiiek*; que en el árabe pedregoso del norte de Marruecos significa «los cinco [dedos de esta mano] contra ti». Y, detrás de los objetos, los ojos de esa joven, desnuda de cuerpo y alma, nos miran con un aire de desvalimiento lloroso y desconfiado. La transparencia de los cuadros de Dino Valls es tan etérea que no es fácil saber quién mira a quién o de qué lado del lienzo estamos nosotros.



