



EL GÉNERO ESPAÑOL

Por primera vez en mi memoria de los premios Goya, que cubre, si no me equivoco, los veintiséis años transcurridos desde su inicio, las películas con el mayor número de nominaciones eran todas de calidad. Faltaban, a mi juicio, entre las candidatas dos de las propuestas más estimulantes y ambiciosas de 2011, *Los pasos dobles* de Isaki Lacuesta y *La mitad de Óscar* de Manuel Martín Cuenca. Un poco raras ambas, quizá, o recalcitrantes para el gusto académico, aunque Lacuesta sí vio reconocido otro trabajo suyo: *El cuaderno de barro* estuvo entre las nominadas a mejor largometraje documental. No ganó el premio –concedido, en un acto de justicia metajudicial, a *Escuchando al juez Garzón*, la entrevista

que Manuel Rivas le hace a palo seco ante la cámara al magistrado perseguido–. El galardón, y las palabras combativas de la directora del filme, Isabel Coixet, movieron al aplauso a la sala, mientras quedaban quietas las manos del ministro y el subsecretario de Cultura, presentes en la entrega.

Más que hablar de mi acuerdo o desacuerdo con los resultados, me gustaría hablar de tendencias, ya que las cuatro finalistas a mejor película y mejor dirección –*Blackthorn* de Mateo Gil, *La piel que habito* de Pedro Almodóvar, *No habrá paz para los malvados* de Enrique Urbizu y *La voz dormida* de Benito Zambrano– son obras de género, cada una en su registro, como también lo es la quinta triunfadora, *Eva*, que obtuvo tres Goyas, entre ellos el de mejor director novel para su joven autor Kike Maíllo. *Eva*,

✦ Escena del western de Mateo Gil, *Blackthorn*, una de las cuatro nominadas a mejor película en los Goya. Éxito de crítica, fracaso en las taquillas, el filme de Gil ganó cuatro Goyas.

para mi gusto la película española más redonda del año, pertenece a un género poco frecuente aquí, el de la ciencia-ficción, y de ahí que resalte más el logro de Maíllo; tiene un guion muy bien escrito (en el que colabora el dramaturgo Sergi Belbel), unos actores estupendos (con un Lluís Homar sensacional haciendo de robot tocado por la “comedia del arte”) y un conglomerado de aciertos técnicos y visuales más cercanos al aparato industrial de Hollywood de lo que entre nosotros es habitual. También tiene las ingenuidades de la fantaciencia, que nunca resultan ñoñas, matizadas, como lo están muy efectivamente, por el humor.

La película ganadora de seis Goyas, incluyendo los dos principales, *No habrá paz para los malvados*, es un competente *thriller* de policías pro-



blemáticos, un género pujante dentro del género del cine negro actual. Urbizu, que no elude los tópicos cuando se le presentan en su propio guion, dirige siempre con brío, rara vez con genio, que es lo que le sobra a su máximo rival del año, Almodóvar. *La piel que habito* (con cuatro Goyas, ninguno para él directamente) puede tener ciertas descompensaciones en el trazo dramático y tal vez un abuso del *flashback*, pero es una obra deslumbrante en el relato, en el refinamiento formal, nada veleidoso, y en su propuesta de cine gótico, que transforma el motivo del *mad doctor* fílmico (los doctores Jekyll y Caligari, Moreau, Mabuse o Quatermass) en algo más: una profunda exploración de los mecanismos creativos y del rol del artista como gran cirujano de las formas imaginarias. Es además admirable ver al cineasta más famoso en la actualidad dando un salto semántico fuera de la comedia y el melodrama, donde se le reconoce maestría, para explorar el nuevo terreno del cuento de terror.

Aunque es, de todas las candidatas, la que menos me gusta, *La voz dormida* (con premios a dos de sus

actrices y a la canción original) es un ejercicio solvente y bien tramado ambientado en la Guerra Civil –género historicista que arrasó en los Goya del año pasado gracias a *Pan negro*, ya comentada en su día, con respeto y decepción, en esta mismas páginas–. La película de Zambrano, que adapta la novela de éxito de Dulce Chacón, se asemeja en su tono, en su buen acabado y en su sesgo ideológico al muy popular culebrón de izquierdas de Televisión Española, *Amar en tiempos revueltos*. Las razones del gran fracaso en el *box office* de *La voz dormida* las veo claras: su vibrante lectura republicana y laica de la represión en el primer franquismo está concebida para un espectador de ideas afines al que la blandura sentimental del tratamiento dramático le resulta ajena. Mientras que ese sentimentalismo, muy acentuado en la segunda mitad del *film*, podría haber seducido a los espectadores más convencionales y acomodaticios, que no quisieron pagar el precio de una entrada para recibir un mensaje tan inequívocamente progresista. *La voz dormida* tenía a su público reñido.

Lo más inesperado de los premios de este año es todo lo relacionado con *Blackthorn*, segundo largometraje del director canario (y coguionista de Alejandro Amenábar) Mateo Gil. Tuvo muy buena crítica en su estreno a principios del verano pasado y un pobrísimo balance económico en las salas de exhibición, del todo inmerecido. Es un *western* crepuscular de excelente factura, magnífico guion y un gran duelo de titanes interpretativos entre Sam Shepard y Stephen Rea, a los que Eduardo Noriega responde con aplomo y en un inglés comprensible. Película alabada por los que la vieron pero maldita, *Blackthorn* renació (un poco) en los cines al obtener once nominaciones, y ahora se ha ido con cuatro premios (producción, fotografía, vestuario y dirección de arte). En este caso, el gran público nacional tal vez se vio ante un dilema, y eso lo retrajo en taquilla: pese a nuestro pasado almeriense como escenario del *spaghetti western*, la novedad de un *film* del oeste de ambiente boliviano posiblemente hizo que este noble y acreditado género cinematográfico no pareciera lo suficientemente español. –



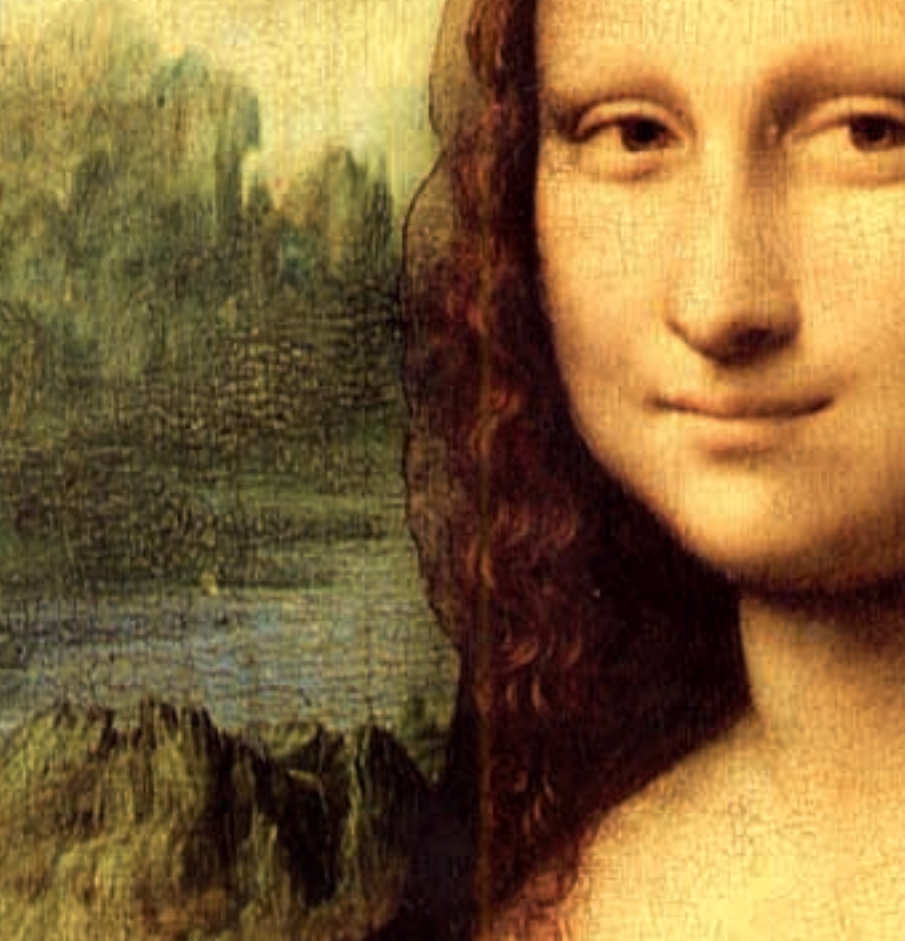
MONA LISA BIS

Llevamos poco más de cinco siglos pensando que como la Mona Lisa no hay dos. Hace unas semanas, no obstante, el Museo del Prado vino a descubrir que en realidad eso es exactamente lo que hay: dos, la de Leonardo y su doble. Así es, una pintura gemela que reproduce centímetro a centímetro la célebre obra del maestro italiano, hecha, al parecer a la par en el tiempo, en el taller del propio Da Vinci, quizá por el que fuera su discípulo más diestro, Francesco Melzi, o, también se especula, por Andrea Salai (aprendiz menos avezado que el otro pero joven “grácil y hermoso”, en el que Leonardo, nos dice Vasari, “encontraba enorme deleite”). Y ni siquiera es que el Prado la traspapelara o que hubiera permanecido largamente oculta debajo de otra obra, como a veces ocurre. No, la copia había estado siempre allí, a los ojos de todo el equipo del museo, e incluso, por momentos, del mundo: esta Gioconda llegó a estar colgada entre la *Anunciación* de Fra Angelico y el *Cristo muerto* de Antonello da Messina,

pero siempre se la tuvo como una copia sin mayor valor, salida del pincel de algún oscuro pintor flamenco al que le pareció apropiado sustituir el paisaje de Da Vinci (según los expertos, el de las colinas piacentinas, donde Leonardo habría pasado una temporada trabajando en el cuadro) por el fondo negro que se pensó tuvo desde el principio. Ahora se sabe que en realidad esa oscuridad es el resultado de siglos de polvo acumulados sobre el barniz, a los que, además, vino a sumarse, hacia el *settecento*, una película de pintura que alguien decidió añadir quién sabe por qué motivo. Y es precisamente esta mezcla de mugre, resina y pigmento la que mantuvo a la réplica a salvo de correr la misma suerte de la pintura original, a la que reconoceríamos en cualquier lado por el matiz amarillento (o dorado) que ha adquirido con el tiempo y que da a la *Gioconda* ese aspecto extenuado, empalidecido, que, la verdad, tan bien le va. La obra del alumno, por el contrario, parece recién salida del horno de tan intactos que están los colores, tan nítidos los detalles. Como si se tratara de una Mona Lisa más joven, y sin duda mucho menos agrietada.

No estamos, pues, ante una mera copia de las muchas que se han hecho desde la muerte de Leonardo (acacida en 1519). Se trata, afirman aquí y allá, de un verdadero *doppelgänger*, la imitación perfecta, ejecutada, por si fuera poco, de forma simultánea por el alumno mientras el profesor pintaba su obra maestra. Cómo fue que un buen día el Prado se dio cuenta de que en lugar de un duplicado cualquiera tenía en sus manos una obra de tal valor, no nos lo dicen. Tampoco nos aclaran con qué propósito pudo realizarse la copia, alentada, sin lugar a dudas, por el propio Leonardo. Solo cabe especular.

Efectivamente, Francesco Melzi es quien más probabilidades tiene de ser el autor de la otra Gioconda, por una sencilla razón: se unió al taller de Da Vinci en 1506, tres años después de que él comenzara a pintar el retrato de Lisa Gherardini. No suena entonces para nada descabellada la posibilidad de que el maestro encargara a su nuevo pupilo la copia del cuadro, todavía en proceso, para poder medir sus habilidades. A decir de Vasari, Leonardo abandonó un año más tarde el cuadro, deján-



dolo, como tantos otros, inconcluso. ¿Será que, ante la obra acabada del alumno, el maestro pudo verse, no superado, pero sí aburrido frente a la perspectiva de tener que terminar una obra que, bueno, cualquiera podía hacer (cualquiera, claro, con la estricta formación de los pintores renacentistas)? En realidad, esta teoría se tambalea por otra causa: Melzi tenía, al acercarse a Leonardo, catorce años; así que o poseía un talento que no necesitaba cultivarse o no fue él, ya que definitivamente para pintar una obra así hay que ser por lo menos igualmente capaz que el propio Da Vinci (no estamos hablando aquí de genio: solo de destreza técnica). Otro elemento que pone en duda su autoría es que al final, Melzi, ciertamente un pintor habilidoso, no pasó de un manierismo más bien facilón, del que nacería un par de cuadros *à la* Leonardo, sin demasiada gracia ni interés.

Y, bueno, el otro candidato es Andrea Salai, que no era siquiera especialmente talentoso; un imitador eficaz, cuando mucho, pero muy alejado del ingenio y refinamiento de Leonardo. Esta versión se sostendría, si

acaso, en el rumor de que Salai pudo haber heredado diversos bienes del maestro, entre los que se contaría la propia *Gioconda* (que después habría llegado a manos del rey Francisco I de Francia; de ahí que desde entonces esté en suelo francés). Es decir que tal vez Da Vinci pensó en legarle esa obra que, digamos, tenían en común. Pero la verdad es que nada indica que se haya quedado con el cuadro original a la muerte de Leonardo, ni que pintara la copia: su *Monna Vanna*, una versión de la *Gioconda* con el torso desnudo, deja mucho que desear.

Al final, quizá lo de menos es quién la pintó; lo que más intriga es si *igual* aquí significa necesariamente *lo mismo*. Porque, en efecto, todo está ahí: el encaje del vestido, la raya en medio, los caireles, las colinas, el puentecito y, claro, la sonrisa. Y aunque sea un lugar común, lo cierto es que en esa sonrisa descansa buena parte del misterio de la obra. Y ¿acaso diríamos que hasta en eso es idéntica? La verdad es que no. Leonardo pasó años estudiando la sonrisa humana. Sabía que en los gestos estaba el secreto de la verosimilitud. Por eso aprendió, como dijera Walter Pater,

“a ir al fondo y buscar la fuente de las expresiones dondequiera que se hallara”. Sobre todo, la de la sonrisa. Una y otra vez. *La dama del armiño*, el ángel de *La Virgen de las Rocas* (en las dos versiones), el *San Juan Bautista*, la *Madonna Litta* (atribuida a Da Vinci), la *Virgen y Santa Ana* del cuadro de Louvre y también las del llamado “Cartón de Burlington House”, todos sonríen. ¡Y cómo! A Leonardo nada le interesaba más en el mundo que el ser humano —y claro, por él, las máquinas—; de ahí que, por ejemplo, las flores y el pasto en *La Anunciación* parezcan tan esquemáticas, como si se tratara más de un tapiz que de verdaderas plantas. Pero en cambio la sombra del arcángel Gabriel proyectada sobre el césped, ¡qué prodigio de sombra! Basta hojear sus cuadernos de notas para conocer el tamaño de la obsesión: ojos, bocas, cejas, manos, músculos, huesos, muecas, posturas, edades. Eso no está ahí, en la réplica: la sensibilidad monstruosa del maestro para reproducir lo humano. Véanse los rizos que escapan del velo de Lisa: en manos del aprendiz parecen de caricatura, no como los de Leonardo: pelo humano en acción. Lo mismo ocurre con el drapeado de la ropa: en uno son pliegues simulados, en el otro tela pura que cae. Pero sobre todo la diferencia está en los ojos (en la réplica extrañamente alineados, como si la Mona Lisa estuviera de frente y no ligeramente de lado, como de hecho está). El enigma no se debe solo a la pátina del tiempo. Hay algo más ahí: una mirada que completa la sonrisa, una chispa ausente por completo en la copia, que es la que le da al rostro ese aire de cosa viva que por siglos nos ha mantenido en el asombro. Eso es lo que las separa: la distancia que hay entre un cuadro —el más esmerado incluso— y algo que de tan vivo casi podemos oírlo respirar. Pero, quién sabe, a lo mejor nuestra percepción está irremediablemente cegada por el hábito —y las ganas— de creer que Mona Lisa solo hay una. —



Fotografía: © Ferrán Andreu

HESYCHASTA EN LA MUERTE DE TÀPIES

La muerte de Antoni Tàpies, acaecida el pasado 6 de febrero, supone la desaparición de una de las referencias ineludibles de la abstracción informalista, y también de la de un clásico del arte de la segunda mitad del siglo XX, que nos lega la energía profunda de su pintura matérica: encuentro, en realidad, de espíritu y materia, de cuerpo y mente, sensibilidad y razón, y de algunos otros opuestos, por fin reconciliados. Una formación artística enteramente autodidacta le permitió una proyección internacional inusualmente temprana para un artista español, a principios de los cincuenta. En ese momento de su trayectoria, un cierto simbolismo onírico de resonancias surrealistas dará paso a un lenguaje acorde con los dictados de las poéticas informalistas activas por entonces en Europa y Estados Unidos.

En su biografía juvenil es posible detectar un episodio común a muchos

escritores y artistas: una larga enfermedad que se convierte en la posibilidad de una educación sensible e intelectual. De ahí saldrá fortalecido su conocimiento de la fragilidad del ser humano, un afluyente subterráneo de toda su obra. Tanto como de su actitud vital. Si bien en otros artistas del informalismo o el expresionismo abstracto el arte es soporte de experiencias personales, en Tàpies estas se catapultan hacia el espectador: con fines terapéuticos para el individuo, y con una decidida función social para la colectividad. Unión de ética y estética afín a los otros artistas españoles del periodo; por algo decía Millares que el arte tiene una función social porque sabe cómo exponer las heridas.

La herida, punto de partida del arte europeo y norteamericano posterior a la Segunda Guerra Mundial, se relaciona en España, como no po-

día ser de otro modo, con los desastres de la Guerra Civil y con la dureza de la dictadura. Por eso no es extraño encontrar explícitas declaraciones políticas tanto en los cuadros como en los textos y la actitud de un Tàpies, un Millares, un Saura... En nuestro caso, además, teñidas de ese catalanismo que al menos durante el periodo franquista constituía una rendija de libertad. Soplos de libertad se colaban de vez en cuando en Cataluña procedentes de más allá de los Pirineos. Cuando Tàpies viajó a París en 1950, vio cosas que no podríais imaginar: parejas besándose en la calle y libros que decían lo que querían decir... Había que vivir en un país tan triste “como España entre dos guerras civiles” para experimentar tales fenómenos como algo extraordinario.

De ese dolor personal y colectivo surgiría, pues, un tipo de arte *à rebours*, como lo calificó Dore Ashton, el informalismo en el que se integra la poética de Tàpies durante las décadas de los cincuenta y sesenta, y que para el arte español significará a la larga el restablecimiento de la modernidad interrumpida por el franquismo. Específicamente, en su vertiente



+Encres et collages (1968).

matérica, aquella que se decanta por un empaste de un grosor altamente expresivo, y un amplio repertorio de materiales insólitos en la pintura de ese momento, como arena, polvo de mármol, cartón, cuerdas, paja, alambre, etcétera, para conformar una materia arañada, llena de rasguños, remendada, quemada, maltratada, rayada, lacerada. A menudo se ha considerado la obra de Tàpies como una bisagra entre este informalismo matérico y el *arte povera* que despuntará a finales de los sesenta.

Desde los primeros pintores abstractos y surrealistas del siglo XX, que idearon técnicas automáticas para llenar homogéneamente la superficie del lienzo, el artista recurre con frecuencia a la espontaneidad, y confiesa ser el primer sorprendido por el resultado final. Hay en ello, y esto es muy patente en Tàpies, una entrega al soporte, que a menudo ha abandonado la condición vertical, para adaptar la horizontal del suelo, y, así, poner en acción unas coordenadas radicalmente distintas a las que regían en el orden compositivo de larga tradición en Occidente. En un documental de 2003, Tàpies pasea alrededor de un enor-

me lienzo depositado en el suelo, examinándolo desde todos los costados, chasqueando rítmicamente los dedos. Es la escenificación de una especie de pintura peripatética que convoca cuerpo, música, ritmo y movimiento en busca de lo inesperado. Se ha dado un paso decisivo en la historia de la pintura: con la desaparición de la vertical se esfumaba también la posibilidad de un espacio pictórico ilusionista, sustituido por el de un espacio-superficie, un registro de huellas, impresiones, materiales y objetos que, además, aportan su propia vida anterior (por ejemplo, sus colores originarios), a la vez que contribuyen a convertir la pintura en tiempo, y, por lo tanto, en vida. El desecho, como que-

ría el artista traperero de Baudelaire, o el dadaísta, redime a la materia, a lo real cotidiano.

Confesaba Tàpies que de repente un día se dio cuenta, con asombro, de que el soporte se había convertido en muro. Muros que gritan, a pesar de que en ellos parece reinar el silencio. Como se ha dicho en innumerables ocasiones, su materia-soporte se transfigura en espíritu, en silencio, en vacío, en la nada. En el mejor de los casos, en quietud, contemplación, silencio, soledad, paz interior, sinónimos de *Hesicasmò*. El también precoz conocimiento que tuvo el artista catalán del pensamiento oriental, en especial el budismo zen, y de Ramon Llull, tienen asimismo su grado de responsabilidad en esta deriva mística de su abstracción. Al fin y al cabo perteneció a una generación de artistas que quizá fuera la última en merodear de modo generalizado por estos derroteros. Esa nada, sin embargo, está poblada de objetos, signos, símbolos, letras, palabras o escritura invertida. Si su pintura es también una suerte de escritura, no es menos una suerte de escultura, con toda su cualidad háptica. Se puede experimentar un placer

del tacto, sensual, ante sus piezas de polvo de mármol, similar al que procuran el travertino romano o el pentélico de Atenas.

En Tàpies, las metáforas sobre la condición humana se presentan también bajo la forma de cuerpos fragmentados, mutilados o desmembrados; como otros artistas, constató con dolor la imposibilidad de representar la plenitud del cuerpo humano después de Auschwitz.

Pero es necesario no perder la perspectiva; mientras Tàpies y otros daban fe de esa impotencia en los cincuenta y sesenta, los cuerpos enteros reaparecerían en el horizonte de la pintura occidental con un aspecto inesperadamente saludable y fornido; los había introducido otro artista que asimismo acaba de morir, Richard Hamilton. Procedían del mundo de la publicidad, y cuando hicieron acto de presencia, en el preciso instante en el que el mundo hizo ¡Pop!, eso que hasta entonces había parecido tan radical, las sonoras rupturas del informalismo y el expresionismo abstracto, adquirirían de repente un aspecto antiguo, como pasado de moda, *dejà vu*. Sus aspiraciones a la eternidad, lo universal y la esencia, que Tàpies mantendría hasta la hora de su muerte, resultaban demasiado graves y solemnes para las nuevas generaciones, que ya no las entendían, o, mejor dicho, que ya no las querían entender. Tampoco la otra rama de esta rebelión contra el padre, el arte conceptual, llegaría a entenderse nunca demasiado bien con sus mayores. En su momento, el propio Tàpies tuvo sus roces con el conceptualismo incipiente en Cataluña.

Me gustaría recordar que casi simultáneamente a la muerte de Tàpies se han producido las de otros dos artistas, en este invierno de nuestro descontento que parece cernirse como una plaga sobre el arte. La de Dorothea Tanning, a la edad de 101 años, y la de Mike Kelley, a los 57. Dan cuenta de tres ejes artísticos fundamentales del siglo XX, con distintos matices, pero mucho en común; son el surrealista, el informalista y el que cultiva la abyección. —



EL PRESENTE DE UNA DESILUSIÓN

a Julián Meza, que me descubrió la
literatura del "Otro"

La primera impresión es que se ha llegado tarde. Todo ahí *parece, padece*, o mejor dicho, *perece* de cierta anacronía. Y cómo no tener esa sensación, cuando muchos de los países que se vieron apartados del destino común europeo por la Cortina de Hierro y a los que se supone ha llegado el momento de incorporar, finalmente lo hacen a una Europa en profunda crisis económica y a la que parece que algunos les gustaría ver desmembrarse. Por eso, habría que hablar aquí ya no de aquél "pasado de una ilusión" comunista al que François Furet aludió en su libro, sino del presente de una "desilusión" por el que atraviesa Europa.

Quizás eso es lo que encontramos en una de las muestras que actualmente se presentan en el MUSAC leonés: *Una sexta parte de la Tierra. Ecologías de la imagen, un recorrido por el ecosistema artístico surgido en los países del este de Europa tras la desaparición del bloque soviético*, comisariada por Mark Nash. A diferencia de la que hace un año propuso el Pompidou de artistas

de Europa del este, *Les promesse du passé*, la exposición del MUSAC propone una revisión de la producción artística contemporánea y está conformada en su mayoría por obras en formato de vídeo, aunque también hay piezas que derivan hacia la instalación y hacia el libro de artista.

El título de la exposición, *Una sexta parte de la Tierra*, alude un documental del director ruso Dziga Vertov —quien presenta una compleja red de intercambios y relaciones idealizada en la utopía comunista más allá del espacio y del tiempo— y también sitúa geográficamente esa región frente al espectador, como si aún hoy —incluso con Google— hiciera falta, como si esa parte del mundo —a pesar de la caída del muro y de la globalización— siguiera siendo extraña: el eterno "otro". Con ese gesto, la muestra revela ya una postura crítica —que se completa con el concepto de ecología aplicado a las imágenes producidas en el ámbito artístico—. Aquí la referencia es el ensayo *Les trois écologies* (1989) de Félix Guattari, que plantea la necesidad de establecer un eje ético y estético en tres tipos de ecología y sus relaciones complejas.

En las dos referencias que han inspirado al comisario encontramos

una vocación utópica que curiosamente pervive al pasado comunista y se suma al planteamiento crítico de estos artistas contemporáneos con respecto a lo que en sus países se ha producido en las tres esferas planteadas por Guattari: la de la subjetividad del yo, la colectiva del cuerpo social y la ambiental a una escala global.

Como resultaría imposible hablar aquí de las más de veinte horas de vídeo que suman todas las piezas de la muestra, nos centraremos en dos: "Game of Changes" (2009) del colectivo Little Warsaw —conformado por los artistas húngaros András Gálik y Bálint Havas—, así como "Riverglass: A River Ballet in Four Seasons" del esloveno Andrej Zdravič.

En "Game of Changes" vemos dos imágenes contrapuestas: a la derecha en blanco y negro un joven fuma mientras habla. Cuenta lo que para él es la competencia artística, la apropiación del lenguaje y afirma: "Solo cuando puedes nombrar aquello que ves puedes crear, solo en el habla es posible el pensamiento." El brillo de su mirada revela una profunda avidez de experiencias y en repetidas ocasiones expresa su mayor anhelo: aprender. Él aún no lo sabe pero ya es un nostálgico: hay algo de antici-

* Estará abierta al público hasta el 3 de junio de 2012.



su renuncia y en su derrota afirma una victoria: “El mundo renace en cada uno.” Y a pesar de su rendición aparente, sus alumnos creen en él. Han sido ellos quienes han recuperado el antiguo material fílmico del profesor por entonces joven y han acudido a él para extraer lo que queda de ese saber y de aquel impulso juvenil. Ellos, los nuevos artistas que firman la pieza, al dedicársela a su maestro estable-

cen la marca de ese renacer del mundo que les ha sido prometido: “My dear professor, the way he was when I was born – 1971.” Ahí está la prueba de que a pesar del descalabro ha habido un legado.

En “Riverglass: A River Ballet in Four Seasons”, Zdravič nos interpela a algo distinto. Pareciera que de lo que se habla en esta obra no es de lo humano, sino de la naturaleza misma que se expresa en un ejercicio de autocontemplación. Filmada a lo largo de cuatro años por medio de un dispositivo creado por el propio artista, en esta pieza la cámara, ubicada en el fondo de un río, captura el paso de las estaciones y con ellas el transcurrir del devenir no solo del líquido vital sino de todo aquello que lo circunda.

Ahí, en el agua, por fin parece encontrarse un remanso de paz, pues el paisaje no tiene memoria y si la tiene el correr del agua lo purifica. Además

el paisaje está libre de la elucidación de su existencia. En él es otro tiempo el que habla, no el del pensamiento humano y ni el de la civilización; es otra voz la que se escucha por encima de la humana: la voz de un fluir. Pero estamos en Europa, seguimos allí, vemos sus montañas, sus ríos sus bosques, sabemos que ese paisaje no está del todo indemne: seguro ha sido escenario de guerras, seguro ha contemplado el horror. Y sin embargo, ahí también parece haber lugar para el sosiego.

Aunque la pieza se distancia de la noción de arte y de artista, no podemos olvidar que la mirada humana está detrás, ese ojo maquínico que ha registrado para nosotros un fluir al parecer eterno y en el que subyace un misterio ligado a lo mineral, a la vida secreta de las piedras, al rumor de los bosques, a la poesía que corre por entre los arroyos. También ahí –y no en el logos– el hombre busca consuelo: quizás como regreso a un estado anterior al pensamiento, anterior al ser. Y en algo la pieza también funciona como un espejo terrible de aquello que representa la civilización y deliberadamente aquí se ha querido permanecer oculto, y que parece decir con una potencia poética borgiana: “Eres el otro yo de que habla el griego y acechas desde siempre. En la tersura del agua incierta o del cristal que dura me buscas y es inútil estar ciego.”

Un espejo fluvial: otra manera de resistirse a la ceguera, de regresar el “otro” al sí mismo por la vía de la poesía. Muchas de las obras incluidas en esta exposición hablan precisamente de eso, sugieren esa búsqueda fallida del otro, esa “reunificación” imposible y fracasada de las ecologías en las que se desarrolla la existencia. La sensación al final del recorrido confirma esa primera impresión de que no solo ellos, sino también nosotros hemos llegado tarde al encuentro. –

pación en su discurso, un saber sutil del desencanto, quizás una intuición del desencuentro con lo que él será. No fuma, exprime el cigarrillo entre sus labios, levanta las cejas y sus ojos azules parecen atraer todo a su alrededor con la fuerza de un campo magnético a punto de hacer eclosión.

A la izquierda de la pantalla un hombre fuma. Un hombre cargado de peso, de años, de arrugas, de ojeras, de decepciones. Se parece al joven, podría ser el mismo o podría ser otro: quizás solo puede ser el mismo siendo otro. Intuimos que conserva algo detrás de las ruinas del tiempo, un cierto brillo que quiere salir de un iris opaco. A pesar de las ilusiones perdidas y de que aquél idealismo juvenil no haya podido encontrar lugar en un proyecto político, económico y social, ese hombre melancólico que fuma de la misma manera el mismo cigarrillo del otro que él fue y ya no es, en