

Caer

Si su medio es la espesura, ¿por qué tiemblan? ¿Por qué si las ramas son calma y refugio, no hay entonces sosiego para los rostros?

En pleno umbral se da la enfermedad. Cuando, abierta de par en par, la masa fría de la intemperie no invade al estancia, y tampoco el calor, largo tiempo gestado, intenta evadirse; cuando ambos dominios delimitan una membrana en ese vacío exacto dejado por la puerta, habitar ahí es enfermar. Se contrae la frente al roce con el afuera, mientras perdura templada la nuca - como acontece a las propias paredes -. El cuerpo es todo pura linde, tránsito de un espacio al otro, no tibieza, y es trastorno por ello.

A ese momento crítico de saberse inminente caída asistimos, a quien ya no puede ni avanzar ni regresar, y suma al temor el primer temblor, claro síntoma.

Nunca se insistirá lo suficiente: en la cesura nace la fiebre. Pero fiebre como el estado más expansivo de la materia, pues anticipar la muerte tensa los tejidos hasta hacerlos vibrar - carne y música -, los libera del hábito vulgar de sobrevivir, les cede una sabiduría nueva.

Así es, en trance de desaparecer hallamos estos rostros. Y, sin embargo, con su experiencia del límite, con su haberse entregado a la duda, son testimonio de vida, de eso que nosotros desconocemos.

(no hay nada tan limítrofe, además, como la mera superficie del lienzo donde existen)

Chema de Luelmo

LA CAPTURA DEL MAL A CÁMARA LENTA

Una aproximación a la pintura de Chema López a partir de su compromiso con las imágenes

ÓSCAR ALONSO MOLINA

Cuando se acerca el mediodía, las sombras son todavía bordes negros, marcados, en el flujo de las cosas, y están dispuestas a retirarse quedas, de improviso, a su almacén, a su misterio.

-Walter Benjamin-

Se dice que la débil persistencia de las imágenes retinianas (32 a 35 centésimas de segundo según Plateau) da pocas oportunidades de ser observadas. Pero ¿no puede suponerse que la mirada de un moribundo tiene una intensidad particular?

-Max Milner-

Yo creo que el meollo de la cuestión quedaba ya señalado hace poco por Horacio Fernández, un poco a la tremenda, aunque, eso sí, con suficiente razón: “La constante de la pintura de Chema López es la repetición de las representaciones del mal como manifestaciones visibles (y hasta puede ser que comprensibles) del poder”; recordándonos a continuación cómo para realizar algo semejante el artista se ha servido a lo largo de su carrera de algunos de los principales emblemas del mal en la cultura occidental, como el Leviatán de Hobbes o la ballena blanca de Melville. Además, junto a estas formas arquetípicas encontramos también en su trabajo diversos retratos -visuales o literarios- de sujetos concretos de referencia colectiva ligados al poder y al mal, provengan estos del mundo de la ficción o de la historia. En definitiva, es su iconografía.

Así pues, en última instancia el mal -o con mayor propiedad lo que está mal- parece aquello que capta la atención de Chema López las más de las veces y se refleja en su obra, encarnándose allí. La carne y sus grasas, precisamente, han propiciado desde antiguo toda una metaforología para la cual, maniqueamente, el color y los óleos se ligarían a la pigmentación rojiza, cálida, tostada, dorada de las tierras y los carmines, las encarnaduras y las aceitosas pieles terrenales, en oposición al mundo ideal de la abstracción, seco, lineal y sin color, del dibujo. Venecia versus Florencia, por decirlo al modo de la legendaria reyerta renacentista; o el mundo material frente al de las ideas, desde siempre. Stoichita, en las páginas de su Historia de la sombra, nos recuerda cómo ya para Cennini “el color sombra es, pues, el color carne (incarnación) en su estado menos diluido, es decir, más puro. La utilización del blanco puro (bianco puro) supone la superación de este principio para las ‘puntas’ claras del volumen y del negro para los ‘agujeros’.”

En medio de semejante polaridad, el universo estético de nuestro protagonista hoy es radicalmente bicolor, blanquinegro, por medio de una “virtuosa” gradación de los tonos de gris y el uso de la pintura al aceite, con formulaciones más o menos antiacadémicas, como sus veladuras de blanco sobre negro, imperiosamente vetadas por el repertorio técnico del clasicismo, o su curioso empleo de una imprimación de este no-color que le sirve con frecuencia como fondo total, sobre el que resaltar sólo las tintas medias y las luces a partir de capas de pintura cada vez más clara. En medio de esta paradoja radical que supone el empleo suntuoso de los mínimos elementos -que no recursos-, como os digo, está también la constante de una figuración abordada con medios tradicionales para hacer referencia al mundo de la reproducibilidad de la imagen, con sus registros modernos y los nuevos propios de la actualidad.

Para la teoría estética el negro ha sido con mucha frecuencia una avanzadilla formal de los sentimientos de tristeza, de duelo, de miedo, de horror o de desesperación. Lo sombrío y lo trágico aparecen asociados a este valor, deduciéndose del efecto barroco que liga por su parte el negro al lujo y el luto, como antítesis del exceso y la concupiscencia de la carne sobre la faz de la tierra. Etienne Sourdiau llegará a afirmar que “lo negro, incluso, acentúa a menudo el aspecto sórdido de los crímenes y las desgracias.” ¡Más tremendismo!

Valgan como ejemplo para lo que quiero decir sobre la representación del mal, de lo que está mal, las franjas verticales y horizontales que aparecieron en la pintura

de Chema López a mediados de la década pasada, haciendo referencia en un principio al lenguaje fotográfico, con sus desenfocados, e imágenes movidas; o al cinematográfico, con la secuencia comprimida en un solo plano de exposición, engarzándose velozmente los fotogramas por superposición, por encadenamiento de capturas sucesivas; o a la transparencia de las nuevas “miradas” científicas (rayos X, escáneres, cámaras de infrarrojos, visión nocturna, etcétera). En poco tiempo, un simple elemento sintáctico como el que individualizamos aquí, que llegó a caracterizar sus imágenes y las empujaba sutilmente hacia una reflexión más sobre los diversos lenguajes visuales que aparecían parafraseados en su pintura –algo que ya había explorado con otros muchos registros hasta ese momento, como el cine-, alcanzó al cabo una dimensión, digamos, “ética” cuando llegó a ser forzado para expresar algo [más] sobre la propia naturaleza de lo representado: un estado de imperfección, un déficit, una falta... Chema López lo comenta como de pasada (¿se le escapa?, ¿es un lapsus?) a Rafols Forriols en una conversación justo cuando éste le señalaba cómo esos novedosos barridos lineales de entonces construían, con la propia pintura, la apariencia de los brillos posibles de una imagen: “Viene un poco –dice el artista- de los medios de reproducción, como las fotocopias, que dejan rastro, como imágenes mal acabadas, mal reproducidas.” ¿Lo veis?, se trata una vez más de “el mal” el que empuja a las imágenes, sus imágenes, a decir, mostrar, comportarse como en principio no querrían... El mal pone en evidencia, delata (como el chivato, el espía, el traidor) lo que la imagen en su perfección indiferente oculta de manera irremisible, porque el mal, para su comparencia en el mundo precisamente lo que ha de conseguir es infiltrarse, encarnarse en algún tipo de imagen.

Walter Benjamin, quien nos advirtió lúcidamente, quizá previendo por lo que iban a pasar artistas como Chema López, que no se daba un documento de cultura que no lo fuera al mismo tiempo de barbarie, aseguraba también, en su ensayo sobre la reproducibilidad técnica de la obra de arte, escrito en 1936, lo “Aberrante y enmarañada [que] se nos antoja hoy la disputa sin cuartel que al correr el siglo diecinueve mantuvieron la fotografía y la pintura en cuanto al valor artístico de sus productos.” Profético, una vez más; pero, qué diría su fino olfato de la maquiavélica relación que ambas han llegado a establecer en trabajos como el de nuestro artista albaceteño. Imágenes ahora por fin reconocidas como imperfectas –ni distanciadas ni auténticas- del dominio fotográfico, que sólo la plausible y tan esperada antaño perfección de la pintura aspiraría hoy todavía a reconducir a una dimensión ética ejemplar; esa misma que, mucho nos tememos todos, sea ya definitivamente inalcanzable para ambas.

Desde el Barroco, la pintura de Historia se constituyó como una máquina ficcional impresionante, como un tremendo aparato de poder, reconocido y reconocible, consciente de su propio dominio que, en el presente, los media como el cine y su industria o la Red, han entendido y actualizado de manera asombrosa. Qué duda cabe que la de Chema López es, en última instancia, y a pesar de su apariencia en principio lírica, y por momentos hasta ensimismada, una pintura de Historia (antes que de historias, como cada vez quiere más hacernos creer, digo yo que perversamente), en su sentido completamente actual y comprometido; esto es: consciente de que sólo analizando sus propias condiciones de producción en el imaginario colectivo de las imágenes compartidas, y posicionándose con

inteligencia frente a la naturaleza de su formato contemporáneo y sus formas últimas de inserción en el mundo, alcanzará a articular la voz crítica que a todas luces pretende y consigue en sus momentos más lúcidos, los menos evidentes, los más auténticos.

Óscar Alonso Molina [Madrid, enero de 2011]

Determinación de la pintura (para la definición de las imágenes)

Una misma frase puede ser analizada desde diversos ángulos; bien atendiendo a sus nombres y verbos, conjunciones o adverbios, a modo de un análisis sintáctico-morfológico, o bien leerse teniendo en cuenta qué dicen esos verbos y adverbios, el porqué de sus nexos, la necesidad de estos nombres concretos y no otros para expresar una idea precisa, desde una perspectiva semántica. Otro modo de analizar la frase intentaría descifrarla como si fuera un mensaje semi críptico donde el uso siempre resbaladizo de la interpretación subjetiva actuara como un mecanismo no estandarizado de análisis. En este caso, las características sintácticas, morfológicas, significantes... no serían más que las herramientas que fue necesario emplear entonces para poder contar aquello que el mensaje comunica ahora.

Forma y contenido son territorios cada vez más complejos de deslindar, más imprecisos de recorrer. Esta dificultad descriptiva, sin embargo, nunca podrá ocultar por completo sus diferencias estructurales. Con excesiva frecuencia, en la pintura –como en general ocurre en gran parte del arte contemporáneo– se da por hecho que el medio es el mensaje. Es decir, que los elementos sintácticos y morfológicos son suficientes para encontrar su correlato en lo semántico. Huelga decir que ese tercer elemento en juego, el interpretativo, es empleado en numerosas ocasiones como sustituto del anterior, como si el significado no pudiera discernirse de la interpretación derivada de su lectura subjetiva. Este tipo de triquiñuelas no son ajenas a intereses concretos. En general, no se distinguen de otro tipo de trampas destinadas a darnos como válido lo que no es sino mera fórmula apta para el consumo. Es por ello que seguimos necesitando del lenguaje para continuar profundizando en la pintura. Y así pues, en el arte.

Como en otras ocasiones, de manera que resulta ya un elemento indisociable en su trabajo, los títulos de las pinturas, de las series y exposiciones de Chema López representan un concentrado que cabe ir diluyendo a través de sus ejemplos concretos, ubicados en contextos también precisos. No resulta usual encontrarse una relación tan directa entre la narratividad visual de las imágenes y la narración sugerida de los títulos. Lejos de convencionalismos miméticos o evasivas nomenclaturas seriadas, ajenos a las recurrentes citas intertextuales, aquí los títulos son una declaración de principios y una guía excelente para acabar entendiendo el mensaje. Pues no parece que Chema López, al margen de la utilización precisa del medio y su disfrute en cuanto que tal medio, quiera otra cosa más que comunicar lo que piensa y exponer lo que siente a ese respecto, comprendiendo que de entre los diferentes modos con los que podría hacerlo, es la pintura la que mejor se ajusta a sus necesidades.

El brillo del sapo. Historias, fábulas y canciones es el último ejemplo clarificador, el que ilumina esta exposición de tintes retrospectivos que exhibe la coherencia de una evolución constante, sustentada sobre elementos interconectados a lo largo de los últimos quince años. A propósito del título cabe indicar una evidencia: El brillo del sapo se refiere tanto a lo abyecto del tacto como al poder de atracción de su superficie brillante, a lo que se añade su dificultad de aprehensión. La referencia a lo escurridizo del animal en un ámbito movedizo, actúa de elemento intermedio entre aquello que produce atracción y el rechazo de su entorno. La ciénaga como espacio oscuro y denso, como ecosistema donde se vende cara la supervivencia, actúa como metáfora de una sociedad funcional y completa sólo en apariencia, como una superficie gloosy que esconde todos los elementos antagónicos bajo su gruesa corteza.

El epígrafe Historias, fábulas y canciones responde a otra evidencia: tres modos sutilmente diferentes de acometer la narración. La historia que responde a una estructura definida o a un conjunto de hechos reales o inventados; la fábula culminando en una lección moralizante o en “una enseñanza práctica”; la canción que actúa como mensaje lanzado hacia una audiencia [más o menos] masificada, con la música como gran catalizador. Para quienes conozcan la paciente labor de Chema López, su inquisitiva y calmada reivindicación de lo imposible a través de las imágenes de lo probable en cuanto que registrado, este nuevo título lo entenderán dentro de su contexto como una clara constatación de elementos anteriores expuestos de nuevo al riesgo de lo que está por decir, y por venir. Por encima de otras consideraciones, sin embargo, la obra del artista reflexiona sobre la decisiva importancia de las imágenes y la revisión continuada de su definición. Esto queda demostrado en el díptico Vanidad y banalidad, donde el doble retrato de una mujer nos plantea varias cuestiones a propósito de la representación. La imagen original existe como impresión fotográfica que, ahora, al ser pintada sobre el lienzo, recupera un aura que se diluye con el segundo retrato, a modo de reflejo simétrico. La duplicidad de la imagen, sin ser la misma puesto que existen diferencias apreciables, evoca un reflejo: acto vanidoso que la modelo parece desvirtuar, desactivar, para convertirlo en un efecto de banalidad. En otras ocasiones, el hueco negro, la ausencia total de referencias visuales, la oscuridad, ha sido empleado para cuestionar la omnipresencia de las imágenes. El lienzo deviene objeto, pero también agujero o vano en el muro, transgresión de la pintura que se siente incompleta para desempeñar su tarea y, sin embargo, se ofrece como superficie en negativo: una tabula rasa cuyo origen no estaría tanto en la creación de gestos primigenios o renovados, como sí en la eliminación de referentes que completan la masa oscura, para llegar así a lo estructural. El modo del que surgen las imágenes sobre la tela, es decir la técnica, lleva adherido un peso simbólico. El óleo surge desde el blanco hasta alcanzar los grises y el negro, activadores de la ilusión de las imágenes; el acrílico, por su parte, roba gestos blanquecinos y fantasmales a la superficie previamente oscura. La combinación de ambos modos nos sitúa en un punto medio entre el equilibrio precario y la determinación decidida: un espacio donde la representación es un estuche que espera ser completado por sucesivas y variadas interpretaciones.

El breve texto que se incluye a continuación es una reseña crítica de la exposición de Chema López Los murmullos, realizada en la Galería Tomás March de Valencia

entre los meses de septiembre y octubre de 2006. Fue publicada en el suplemento cultural Posdata del diario Levante-EMV el 29 de septiembre de 2006.

El sonido que desprenden las imágenes

La definición de la palabra murmullo, ampliada por las diferentes acepciones del verbo murmurar, hace referencia a un determinado ruido “poco intenso, no desagradable y, a veces, agradable; como el que hacen las personas hablando en voz muy baja o el que hace el agua de un arroyo o el viento suave moviendo las hojas de los árboles”. Una palabra, en resumen, que genera imágenes apenas con la pronunciación de sus onomatopéyicas sílabas; las cuales, al ser dichas, parecen recorrer un trayecto vocal que va desde la sutilidad de la u a la sequedad final de la o. Un recorrido que con el murmullo acaba de golpe, mientras que en el murmurar de su acción se abre y se extiende, haciendo visible una cualidad íntima. De igual forma que algunas palabras sugieren imágenes, potenciadas por la idiosincrasia de una lengua concreta, también determinadas imágenes potencian su vertiente narrativa con la persuasión que provocan ciertos sonidos. Los murmullos a los que hace referencia Chema López (Albacete, 1969), título de su primera exposición en la galería Tomás March, son los rescoldos de un ruido incesante, el que provoca el roce continuo de la acumulación. Acumulación de imágenes, de textos, de referencias cruzadas, de películas, de letras de canciones... generada como un zumbido que contuviera la suma de todos los sonidos.

Sobre las paredes de la galería los cuadros de Ch. López se asemejan a pozos negros, fragmentos de noches oscuras, desde donde surgen figuras blanquecinas con formas creadas de humo. De ahí que necesiten de la oscuridad del fondo para existir, perfecta imagen del espectro que sólo lo es el tiempo que lo miramos y que en el contexto del arte, paradójicamente, eterniza su condición pasajera. La convivencia de escenas diversas en la sala más amplia, cada uno de los cuadros lanzando su particular murmullo, alcanza esa peculiar atmósfera tragi-épica característica del artista. Cuadros como El límite, La otra orilla o El regreso muestran paisajes sin rastros de vida, dominados por árboles que parecen cimbrear sus ramas al ritmo de un viento cortante. Un silbido que se entremezcla con las rayas verticales de la secuencia-tríptico La vergüenza, recordando no sólo los fotogramas de la película de Bergman El manantial de la doncella, sino el movimiento fliqueante del proyector de cine que, sin estar, parecemos oírlo. Por otro lado, el doble retrato del cineasta Nicholas Ray Relámpago sobre el agua, con las esquinas redondeadas como dos círculos fundidos, pierde su mirada tuerta en el infinito. Entre medias de ambos rostros espejados, los ojos antes perdidos adquieren una nueva personalidad, un rostro de serpiente que mira fijamente hacia adelante; un Leviatán que anuncia los últimos días del director, aquéllos que registró Wim Wenders en 1979.

Pero en ningún momento el artista albaceteño nos quiere desviar del todo de la verdadera razón de su trabajo, esto es, de la pintura. De ahí que las usuales franjas negras que conviven con las imágenes nos retrotraigan a la cruda bidimensionalidad de unas escenas que habrían conseguido atraparnos y evadirnos, como en la realidad ilusoria del cine. Esquema que se hace evidente en las obras El cura y la ballena (con reminiscencias a Melville escondidas tras unas espesa

barba), La piel, o el fantástico retrato de la mano vetusta y ensortijada en Icono, Todo y Nada.

Para terminar, cabría detenerse en el cuadro Los seducidos, donde un hombre se encorva hacia delante, estirando su mano derecha, para dar de comer a dos cervatillos. Una franja oscura en la parte superior, que incluye la cabeza del hombre, en este caso no tapa ni fragmenta la escena, sino que la continúa como un extraño horizonte que parece engullirse todo lo que toca. Sabiendo el uso de conceptos antagónicos que el artista emplea en sus obras (verdad-mentira, blanco-negro, justicia-sacrificio, castigo-perdón...), sólo nos queda esperar a que los bambis adquieran la suficiente experiencia como para morder la mano que les seduce y les alimenta.

Álvaro de los Ángeles

ADEMÁN DE ESGRIMIR NUBES COMO NOSOTROS

Todo lo que es consciente de su propia muerte, siempre, en estos últimos instantes del día, reaparece en nuestro espíritu con nueva voz, con nuevos aspectos. De los claros remansos del cielo, de los valles, de los abismos marinos, siempre nos llegan a esta hora los recuerdos, las llamadas, nuestras voces más secretas. Ya las sombras rozan la elevada muralla cortada a pico y pala sobre el mar, el sol ya ha desaparecido, y su fatigado fuego sigue encendiendo los árboles y las orillas, el borde reluciente de las montañas. Una nube baja y pesada, cargada de relámpagos y de truenos, asoma repentinamente detrás del pico de la montaña. El sol, desde su remoto exilio, se refleja en sus laderas, estriadas de verde y de rojo como la quilla de una barca. La nube desciende poco a poco, resbala silbando sobre el agua. Pirámides de piedra se desmoronan, rodando sobre su vientre. La hierba se dobla, los árboles recogen sus guedejas, el mar retiene la respiración. La nube pasa zumbando, orgullosa y solitaria, desaparece en el horizonte.

Y he aquí que se levanta el susurro atemorizado de los mirtos. A nuestras espaldas, se despiertan los olivos, en la áspera costa del monte. La voz de las carrascas y de los pinos llega alta y sonora. Pero el árbol, bajo el cual estamos sentados, calla, negro y compacto. Es un algarrobo inmenso, de copa selvática, con ramas como brazos. Las bayas resplandecen entre las hojas como cuchillos colgados. Despiden un aroma cansado y dulce. Así permanecemos, en silencio, bajo su densa sombra, y sentimos que el árbol se mueve lentamente encima de nosotros, abre los brazos, empuña sus negros cuchillos, sacude la cabeza con fría violencia. Tiembles, te estrechas a mí, y no es por miedo, ni por compasión; sino porque sientes que las sombras y las memorias surgen del fondo de mi silencio y de mi soledad, como naves, como bandadas de pájaros, como nubes en fuga ante la tempestad inminente.

Curzio Malaparte, 'El árbol vivo' [fragmento], tomado de Primera sangre. Relatos escogidos, Argos Vergara, Barcelona, 1983, pág. 131-133.

Dijo Curzio Malaparte que el miedo hace a los hombres creer lo peor. En latín ha quedado dicho que el temor fue lo que primero hizo en el mundo a los dioses (primus in orbe deos fecit). Había que empezar por aquí, alegando la fijeza en esa imagen de las nubes, negras como nimbos os-curos para tiempos de lluvia; de las nubes como matrioshkas rusas, encajando unas en otras, entrevistas al través del árbol que domina el humilladero de cada pueblo, marcándolo mejor que la fría cruz o la recoleta imagen del devocionario popular.

A la orilla del camino, en el lugar húmedo de ese árbol —encina, olmo, roble, algarrobo de no importa qué pueblo—, entre sus ramas que parecen querer atrapar el cielo, hay las veces que se pueden conjurar los fantasmas, las sombras sin objeto de brujas quemadas, traidores fusilados, linchados a pedradas, de un ahorcado y su mandrágora.

De eso saben mucho los pueblos, también los de la España castiza, aquella España Negra que fue de tantos y a la que tanto tiempo dedicó Gutiérrez-Solana: a recorrerla, a escribirla, a retra-tarla en su pintura, quién sabe si con la mirada fija o, por asombro, de reojo.

En uno de sus pasajes, el pintor describe la romería en honor de la Santa Virgen de la Apareci-da, que conserva y devuelve la vista, por las montañas cercanas a Ogarrío (Cantabria). Después del ascenso entre enfermos y lisiados, ya en la ermita, Gutiérrez-Solana encuentra prendas y ex-votos de esos que ponen la piel de gallina, sirvan de muestra unos ojos de cristal encima de los cuales se leía un cartel que decía:

JULIA LÓPEZ ROJO, NATURAL DE FERROL,
TENÍA UNAS TERRIBLES CATARATAS.
HIZO ESTE OFRECIMIENTO A LA VIRGEN
DE LA APARECIDA Y RECOBRÓ LA
VISTA EL 23 DE FEBRERO
DE 1850.

Escribe Bergamín que escribió Quevedo y también don Miguel de Unamuno sobre el sentimiento trágico de la envidia, de la envidia cainita y amarillenta —pues ese es el color que tiene, como amarillo era el sanbenito que vestían los condenados por la Inquisición— que es el resentimiento vicioso de lo otro cuando la mirada se fija .

Haciendo referencia a la etimología, Bergamín nos recuerda que don Miguel acostumbraba a se-ñalar que el término es una deriva del latín in-vidiare: de no ver, ceguera, de no ser visto; y así, desde el mismo origen de la palabra en castellano, que se dijo en tiempos invidiar, que la envidia es un no ver y no ver aunque se mire, porque se come con los ojos aquello mirado. Y uno se po-dría preguntar cuántas de aquellas cataratas terribles no fueron provocadas por este mirar torci-do.

Envidiar, de invidiare, es poner o fijar la mirada en una sola cosa, tan fijamente, diríamos, que acaba, si no empieza, por no percibirse, quizás oculta por unas nubecillas que se derraman en los párpados:

¡Malaventurados los envidiosos, porque ellos poseerán el Infierno! El Infierno empezaba para la figuración de los antiguos en las lindes últimas de España. Y no había más allá. Porque no había más allá de la muerte. Para el envidioso no hay más allá tampoco de esa figuración tenebrosa de su deseo que le ciega los ojos al ponerlos tan fijamente en lo que mira; en lo que mientras más mira menos ve: como el que está mirando a la muerte.

Entonces, el no ver de la envidia es como una ceguera asesina e impalpable: que no es el envi-dioso un ciego en toda regla sino uno que se ciega mirando, deseando mal hasta hacer tanta fuerza que se desata en males de ojo.

No obstante, es cierto que no todos los ciegos ni todas las cegueras son consecuencia de la en-vidia ni necesitan de ojos ortopédicos. Tampoco todas las cataratas fueron provocadas por ese mirar desviado de los celos, sino por causas naturales, por accidente o por escrutar al través de las nubes las manchas del Sol que secan la pupila, por ver sobre el azogue del espejo el eclipse histórico que siega la córnea .

De este ver sin verlo todo en la historia (por ceguera o envidia o reflejo) tomamos prestado otro ejemplo en dos visiones de la Florencia del Quattrocento. La primera, exuberante, de William Roscoe, en su Vida de Lorenzo el Magnífico; la segunda, a reglón seguido, el comentario de ol-vidos a la primera que formula Malaparte:

Todo es bello y fácil: pollos en las cazuelas y tordos en las aceras, palomas con el ramo de olivo en el pico, peras al aguardiente, melones de Prato rodando por las calles, montañas de salchi-chones, montones de damajuanas llenas de vino, grandes cantidades de pescadillas del Arno, alcachofas de Empoli en todos los huertos, cantos, risas, bailes, prédicas y canciones de Mayo, sonos de laúd, mujeres mirando desde las azoteas, fiestas, cenas y torneos; y el Magnífico Lo-renzo haciendo de señor en medio de tosa aquella bendición de Dios, enamorado de sus peces de Ombrone, de su vino del poggio y de las rimas de su Poliziano.

En suma —añade Malaparte—, un gran salchichón al hinojo, en el que entra un poco de todo: carne picada, hierbas y un poco de hinojo, pero no sabe a nada. Y los bastonazos, ¿dónde los deja? ¿Y los latrocinios, las matanzas, las píldoras, las de los Médicis se entiende, y los bofeto-nes, el predominio, los trabucazos en la cabeza, las puñaladas, las traiciones, las bravatas, los bramidos y toda clase de pequeños juegos del mismo género, que entre una cena y un baile, una serenata y un negocio político, entre una nota falsa y un piropo, estaban también en boga en la Florencia de entonces?

Ahí un pequeño catálogo de las formas de la violencia disfrazado tras las nubes, un aguacero en venganza. Y de la envidia a la venganza hay dos calles y una navaja

que rasga la piel de abajo arriba y hacia adentro, dejando un ojo quebrado, en el borde del cuadro, ciego por desprendi-miento lateral de retina.

La venganza que dice ahora el diccionario es la satisfacción que se toma por un agravio o daño recibido. Satisfacción, la misma venganza que es castigo, pena, duelo —de dolor, duelo—, el eco manifiesto en el ojo por ojo acabaremos ciegos.

Hubo venganzas, sin embargo, que por imposibles, por nacer ciegas, se enroscan en el cielo del paladar y en malas palabras. Pienso en aquella que durante años ha mantenido en vilo a Sco-tland Yard y cuya solución parece encontrarse en un cuaderno hallado cien años después de es-critas sus páginas. Se trata de un diario que contiene las confesiones de un comerciante de al-godón de Liverpool llamado James Maybrick, adicto al arsénico y a la estricnina, alter ego de aquel infame criminal con alzacuellos blanco que firmaba Jack el Destripador .

Fue en 1888. Paradójicamente, en aquel año coinciden en Londres el éxito de la adaptación tea-tral de El doctor Jekyll y Mr. Hyde (Robert L. Stevenson) y el estupor ante los crímenes del Des-tripador en Whitechapel. Una noche, Maybrick escribe: Mañana adquiriré el mejor cuchillo que pueda comprarse con dinero, nada será demasiado bueno para mis putas. Y salió a la calle.

Con ese cuchillo, como una navaja, que pasa de una mano a otra sabiéndose poder, muerte y causa, símbolo de la violencia, el más exquisito, por su misterio y fascinación; ese cuchillo con el que Maybrick se abría paso en la niebla, mutilaba los cuerpos y garabateaba en la piel de sus víctimas.

Más tarde, sobre la piel escribió Curzio Malaparte una novela de esas que el catolicismo tiende a olvidar en listas negras. Un relato, por realista, surreal, que describe la degradación moral de la sociedad napolitana tras la liberación de la ciudad, después de la Segunda Guerra Mundial, cuando todo estaba en venta y la gente luchaba sólo por su propia piel.

La piel —respondí en voz baja—, nuestra piel, esta maldita piel. No puede usted imaginarse si quiera de cuántas cosas es capaz un hombre, de qué heroísmos y de qué infamias, para salvar la piel. Esta, esta asquerosa piel, ¿la ve usted? (Y al decir eso agarraba con dos dedos la piel del dorso de la mano y tiraba de ella.) Un día se sufría hambre, tortura, sufrimientos, los dolores más terribles, se mataba, se moría, se sufría y se hacía sufrir, para salvar el alma, para salvar el alma propia y la de los demás. Para salvar el alma se era capaz de todas las grandezas y de todas las infamias. No solamente la propia, sino la de los demás. Hoy se sufre y se hace sufrir, se mata y se muere, se realizan cosas maravillosas y horrendas, no ya para salvar la propia alma, sino pa-ra la propia piel. Se cree luchar y sufrir por la propia alma, pero en realidad, se lucha y se sufre por la piel, por la propia piel tan sólo. Todo lo demás no cuenta. Hoy se es héroe por una cosa bien pequeña. Por una cosa asquerosa. La piel humana es una cosa asquerosa. ¡Fíjese! Es una cosa repulsiva. ¡Y pensar que el mundo está lleno de héroes dispuestos a sacrificar la propia vi-da por una cosa semejante!

Los héroes son como las nubes: pasan. De las nubes ni siquiera queda el rastro, de los héroes permanecen sus hazañas y odiseas, y llama la atención la coincidencia de odio con odisea, unas líneas más abajo en la página del diccionario. Odisea, que es el viaje largo en el cual abundan las aventuras adversas y favorables al viajero, la sucesión de peripecias por lo general desagradables que le ocurren a una persona, a un héroe, en tiempos de comediantes y matanzas.

Si volvemos a nuestro árbol, aquel del que partíamos, veremos como al interponerse entre el sol y nosotros, sus ramas se iluminan en parte y despliegan una mayor ligereza de contornos, transparentes, resplandeciendo su silueta mientras la parte central permanece oscura; quizás difuminada, cual es propio a las apariciones.

De igual modo que el cuadro es la aparición de una apariencia, bajo ese árbol — que a veces parece una corona de espinas— situábamos la sombra, el fantasma de aquellos condenados de los cuales, alguno, pudo ser un posible héroe que apostó o no su piel y la perdió de la manera más vil, a manos de otros héroes posibles. Porque forma parte de la condición del héroe padecer la envidia, merecer el odio, sufrir la venganza, desear el mal de el que quiera salvar su vida, la perderá (Lucas 9, 24).

Seducidos por estas y otras apariciones, la pintura de Chema López nos ha permitido aludir a ciertas historias y recorrer el paisaje húmedo de las afueras, nublado de rostros, sin interesarnos demostrar lo evidente aunque con la obligación de reconocer la fatalidad de que lo dicho y lo dejado caer entrelíneas es/fue/ha sido real.

Y las nubes negras son la imagen de un mal presagio por lo que debemos seguir mirando, una y otra vez, como en un cante de ida y vuelta, esas nubes que pasan siendo algo más que ornamento en el cielo —naturaleza muerta—, que son el desvío de su metáfora flotante.

Nubes en fuga, como nosotros.

Ricardo Forriols

MAL POR MAL

¿Es posible pintar algo siempre inestable, indeterminado, completamente pasivo y jamás satisfecho? ¿Con qué figura o figuras se puede representar la suma de todo lo negativo y despreciable, un conjunto formado por la injusticia y la falsedad, la abyección y la miseria, la inmoralidad y la perfidia, la indignidad y la depreiación, el vicio y la fealdad, la infamia y la traición...? ¿Cómo se pinta el mal? No sé si estas preguntas tienen respuestas, pero me da la impresión que no las hay. Sabemos del mal por sus manifestaciones, que son innumerables y ubicuas. No hay que ir a buscarlas al reino de la oscuridad en el que situaban al mal los seguidores

de Mânî hayyâ, el sirio Mani el viviente, una región tenebrosa lleno de humo y fuego en la que siempre rugen un viento huracanado y los pies se hunden en un barro denso y profundo que impide la huida. Las expresiones del mal se perciben igual a la luz que en la sombra. Y lo que se puede percibir también se puede describir.

Por ejemplo, con música, como hizo Rossini. Cuatro voces de bajo al unísono, un piano grave y sombrío con el contrapunto no menos serio de un armonio.

Andantino maestoso:

Guerre! Massacre! Carnage!

Fils de Titan, du courage!

Il faut punir tant d'outrage

De notre bras venguer!

Hypérion, Encelade,

Tombe l'usurpateur!

Du ciel tentons l'escalade!

A Jupiter malheurs!

Los que cantan son los Titanes expulsados del Olimpo, dispuestos a derrocar a Dios, nada menos. El creador del mal, al igual que de todo lo demás, una razón de peso para criticarlo o negarlo.

En realidad, la letra podría ser distinta. Y hay donde elegir. En Strindberg, por ejemplo. O en Baudelaire, que añadiría un poco de cinismo. El más malvado no es Satán, sino algo que posee la capacidad de devorar al Orbe entre bostezos: el aburrimiento. Por causa del tedio, a los objetos sórdidos les hallamos encanto, dice el poeta en la dedicatoria de sus Fleurs du mal.

No es el caso del pintor Chema López. No es culpable de algo filia, término que nombra la aceptación complaciente del mal. Ni tampoco de una aceptación resignada y autoindulgente. Su continua y obsesiva representación del mal no puede entenderse como una fascinación intuitiva o cualquier otro tipo de aprobación del mal, más o menos pesimista. Ni siquiera sarcástica. Podría aceptar que el malhechor fuera el principal factor del progreso humano, como decía Bierce, pero no le haría mucha gracia.

Chema López es un pintor serio. Y pinta en serio, en blanco y negro, además. Y en blanco sobre negro, que es una de sus técnicas preferidas, proclama una posición crítica que trasluce para el espectador una confianza en que el conocimiento de las relaciones de poder signifique por sí mismo una posible transformación de dichas relaciones.

La constante de la pintura de Chema López es la repetición de las representaciones del mal como manifestaciones visibles (y hasta puede ser que comprensibles) del poder. Para realizar estas representaciones se ha servido de algunas de las principales imágenes culturales del mal, como el Leviatán de Hobbes o la ballena blanca de Melville. Junto a ellas, también ha usado retratos visuales o literarios de poderosos y malvados, entre los que podemos encontrar personajes de ficción, unas veces sacados del teatro de Shakespeare y otras de películas de Scorsese. Y entre las representaciones malignas y poderosas sacadas de la historia, hay figuras renombradas e individualizadas, en general bien conocidas, pero también otras colectivas y anónimas. Turbas, populacho, chusma, gentuza, hordas, muta, canalla, masas... Carne de cañón.

Estas últimas figuras son menos señaladas que las anteriores y de mucho más complicada representación. Son al mismo tiempo víctimas y protagonistas de las

relaciones de poder. Los monumentos las olvidan. En las historias se difumina su papel, cuando no se borra del todo. El lenguaje las desprecia y demoniza. A pesar de su importancia. Han demostrado muchas veces que son capaces de derribar monumentos y que pueden cambiar la historia, hacer historia, en vez de padecerla, como casi siempre ocurre. Y también saben transformar el lenguaje y no sólo repetirlo como lo han aprendido. Su barullo y confusión suele ser un zurribirri, pero también puede traducirse en música y acompañamiento. El comienzo de 'A las barricadas', por ejemplo, que parece una descripción del infierno maniqueo: Negras tormentas agitan los aires, nubes oscuras nos impiden ver.

Las relaciones de poder, por otra parte, son un tema de un interés que parece ocioso enfatizar aquí, ya que forman parte de las preocupaciones de los seres humanos desde siempre. Entre las muchas aproximaciones o estudios de estas relaciones, se encuentran las creadas por los artistas, que también desde siempre han planteado en sus obras las mencionadas relaciones. En el caso de Chema López, que no es precisamente un artista áulico, la representación de las relaciones de poder es tan importante como las de las manifestaciones del mal. Seguramente porque cree que son inseparables, porque piensa que en realidad el poder y el mal es lo mismo. Y que aunque el mal sea abstracto, el poder siempre puede concretarse. Su abolición sería también la eliminación de la causa principal, sino la única, del mal. Y si abolir el poder parece una tarea demasiado ambiciosa, por no decir grandilocuente, conocerlo significará asimismo conocer al mal.

Esta posición se aproxima a la terapia psicoanalítica, en la que se sostiene que el único remedio para la enfermedad del paciente es el conocimiento de las causas de su mal, quedando excluida cualquier otra intervención o tratamiento médico. En el trabajo artístico de Chema López, los cuadros y su disposición o montaje en los espacios expositivos poseen una intención semejante: aportan datos para el conocimiento público de las manifestaciones del mal, encarnado en el poder, con una intención en la que conocer significa la posibilidad de que ocurra algún cambio que debilite el poder y su consecuencia, el mal.

Parece pertinente señalar que la actuación descrita supone sin duda un compromiso con unas ideas, pero no ningún dogmatismo acrítico. El espectador encontrará en la obra de Chema López no sólo la crítica de las verdades establecidas, sino también una cierta reserva, aunque no escepticismo, sobre la credibilidad debida a las verdades alternativas.

Habrà quien piense que puede ser determinante para el espectador el conocimiento del trasfondo cultural, político o emocional que ha hecho nacer los cuadros de Chema López. Pero no es imprescindible. Los motivos que aparecen en su obra son el resultado de una compleja red de significantes, entre los que destaca la tradición pictórica, pero también otros elementos, como la política, la filosofía, la literatura o el cine. Sin embargo, una vez expuestos, dejan de ser sólo propiedad del autor, que cede el testigo al espectador, que posee sus propias ideas políticas y filosóficas, así como gustos literarios y cinematográficos particulares. Al cargar la suerte sobre los significados y las fuentes del trabajo más que sobre la cercanía a otros trabajos, artistas, críticos, teorías o corrientes reconocidas, Chema López permite que su obra quede abierta, sin caer en abusos que corresponden en justicia más a los espectadores que a él mismo.

Para describir el trabajo de Chema López hay que utilizar métodos en los que sea determinante un análisis iconográfico que aquí no se ha realizado y se deja para mejor ocasión. Las fuentes de su pintura son un conjunto de imágenes y textos de

orígenes distintos que se anudan y entrecruzan entre sí y demuestran curiosidad y mentalidad crítica. A partir de sus lecturas y, en general, de su curiosidad - una base que abarca un conjunto de lecturas y observaciones que van de la historia, la política o la sociología a la reflexión filosófica o la observación artística - Chema López recrea en su obra un conjunto de referencias que no son sólo visuales, en las que se muestra como una rara avis: un pintor reflexivo, comunicativo y crítico.

Horacio Fernández

El sonido que desprenden las imágenes

El breve texto que se incluye a continuación es una reseña crítica de la exposición de Chema López Los murmullos, realizada en la Galería Tomás March de Valencia entre los meses de septiembre y octubre de 2006. Fue publicada en el suplemento cultural Posdata del diario Levante-EMV el 29 de septiembre de 2006.

El sonido que desprenden las imágenes

La definición de la palabra murmullo, ampliada por las diferentes acepciones del verbo murmurar, hace referencia a un determinado ruido “poco intenso, no desagradable y, a veces, agradable; como el que hacen las personas hablando en voz muy baja o el que hace el agua de un arroyo o el viento suave moviendo las hojas de los árboles”. Una palabra, en resumen, que genera imágenes apenas con la pronunciación de sus onomatopéyicas sílabas; las cuales, al ser dichas, parecen recorrer un trayecto vocal que va desde la sutilidad de la u a la sequedad final de la o. Un recorrido que con el murmullo acaba de golpe, mientras que en el murmurar de su acción se abre y se extiende, haciendo visible una cualidad íntima. De igual forma que algunas palabras sugieren imágenes, potenciadas por la idiosincrasia de una lengua concreta, también determinadas imágenes potencian su vertiente narrativa con la persuasión que provocan ciertos sonidos. Los murmullos a los que hace referencia Chema López (Albacete, 1969), título de su primera exposición en la galería Tomás March, son los rescoldos de un ruido incesante, el que provoca el roce continuo de la acumulación. Acumulación de imágenes, de textos, de referencias cruzadas, de películas, de letras de canciones... generada como un zumbido que contuviera la suma de todos los sonidos.

Sobre las paredes de la galería los cuadros de Ch. López se asemejan a pozos negros, fragmentos de noches oscuras, desde donde surgen figuras blanquecinas con formas creadas de humo. De ahí que necesiten de la oscuridad del fondo para existir, perfecta imagen del espectro que sólo lo es el tiempo que lo miramos y que en el contexto del arte, paradójicamente, eterniza su condición pasajera. La convivencia de escenas diversas en la sala más amplia, cada uno de los cuadros lanzando su particular murmullo, alcanza esa peculiar atmósfera tragi-épica característica del artista. Cuadros como El límite, La otra orilla o El regreso muestran paisajes sin rastros de vida, dominados por árboles que parecen cimbrar sus ramas al ritmo de un viento cortante. Un silbido que se entremezcla

con las rayas verticales de la secuencia-tríptico La vergüenza, recordando no sólo los fotogramas de la película de Bergman El manantial de la doncella, sino el movimiento fliqueante del proyector de cine que, sin estar, parecemos oírlo. Por otro lado, el doble retrato del cineasta Nicholas Ray Relámpago sobre el agua, con las esquinas redondeadas como dos círculos fundidos, pierde su mirada tuerta en el infinito. Entre medias de ambos rostros espejados, los ojos antes perdidos adquieren una nueva personalidad, un rostro de serpiente que mira fijamente hacia adelante; un Leviatán que anuncia los últimos días del director, aquéllos que registró Wim Wenders en 1979.

Pero en ningún momento el artista albaceteño nos quiere desviar del todo de la verdadera razón de su trabajo, esto es, de la pintura. De ahí que las usuales franjas negras que conviven con las imágenes nos retrotraigan a la cruda bidimensionalidad de unas escenas que habían conseguido atraparnos y evadirnos, como en la realidad ilusoria del cine. Esquema que se hace evidente en las obras El cura y la ballena (con reminiscencias a Melville escondidas tras unas espesa barba), La piel, o el fantástico retrato de la mano vetusta y ensortijada en Icono, Todo y Nada.

Para terminar, cabría detenerse en el cuadro Los seducidos, donde un hombre se encorva hacia delante, estirando su mano derecha, para dar de comer a dos cervatillos. Una franja oscura en la parte superior, que incluye la cabeza del hombre, en este caso no tapa ni fragmenta la escena, sino que la continúa como un extraño horizonte que parece engullirse todo lo que toca. Sabiendo el uso de conceptos antagónicos que el artista emplea en sus obras (verdad-mentira, blanco-negro, justicia-sacrificio, castigo-perdón...), sólo nos queda esperar a que los bambis adquieran la suficiente experiencia como para morder la mano que les seduce y les alimenta.

Chema López

Un luto luminoso (Sobre la pintura de Chema López)

Webster was much possessed by death
And saw the skull beneath the skin

T. S. Elliot.

En su poema Whispers of Immortality T. S. Elliot escribió que el dramaturgo isabelino inglés John Webster veía la calavera bajo la piel. Siempre que he contemplado los cuadros de Chema López me ha venido a la memoria ese verso, pero no sólo por la sencilla asociación iconográfica que proviene del hecho de que a veces aparezcan en los retratos del autor fragmentos de calaveras y radiografías, rostros que anuncien el hueso y su desamparo, sino por algo mucho más sutil que sugiere su obra.

Uno de los muchos poderes de la pintura –una de las muchas virtudes del arte– estriba en su capacidad de sugerencia. Es decir, en transmitirnos emoción, pensamiento, asombro, no sólo a través de su evidencia material, sino también mediante su fuerza evocativa. En la pintura, como en la vida, no sólo importa lo que se dice, sino también lo que se calla. No sólo cuenta lo que se ve, sino además lo que se oculta. No sólo aparece lo que se advierte, sino muy a menudo lo que se vela.

En la pintura de la vida nos concierne, tanto como lo que se representa, aquello que se insinúa mediante lo que deja de representarse, mediante lo que permanece en secreto. En la vida de la pintura, la pintura se explica tanto por lo que dispone ante nuestros ojos como por lo que nos invita a contemplar con los ojos cerrados, con la mirada perdida. No se trata de una forma de hablar. Es, más bien, parte de la naturaleza del arte logrado, que dispone su sentido no sólo en el ámbito de lo manifiesto, sino también en el de lo invisible.

La pintura de Chema López tiene una desacostumbrada fuerza expresiva, una poco corriente carga gestual, que proviene entre otras muchas cosas de su minuciosidad técnica, de su paleta extrañamente tenebrista –una paleta sin paleta, sin variedad cromática, una paleta de renunciante de la paleta. Una fuerza expresiva que emana de la especial familia mitológica de donde extrae las imágenes representadas, de la marcada ascendencia literaria y filosófica que quiere evidenciarse en muchos de sus cuadros. Sí, proviene de todo ello entre otras muchas cosas, pero no en menor medida que proviene también del reverso de todos esos motivos, de su eco. Porque esta es pintura del envés.

Quienes contemplamos sus cuadros, en la piel de su pintura vemos, por debajo de sus calaveras, por detrás de sus imágenes en rigurosos blancos y negros, la carne del mundo, el rostro de las cosas, la biografía de lo representado, y nos vemos a nosotros mismos, con nuestro hueso desnudo, con nuestra piel mortal y rosa, con nuestra historia al hombro, que asoma por detrás de las apariencias.

Esas apariencias que en estos cuadros no sólo engañan, sino que también desengañan, como decía Bergamín de lo que hacía el torero con el toro y don Juan con sus amantes. Cuadros que engañan y desengañan.

Es decir, que no sólo nos fuerzan a ver más de lo que parece haber, sino que además nos abren, con el escalpelo de la decepción, el cuerpo de la realidad. Cuadros que engañan y desengañan. Lienzos en donde las veladuras nos hacen descubrir caballos entre la maleza y rostros en la espesura de las arboledas. Juncos y matorrales que se nos aparecen –agucemos la vista– entreverados con la presencia mágica de los caballos. Arboledas que se extienden –fijémonos bien y comprendamos– más allá de algún rostro. Son telas que a veces pretenden engañarnos y que también aspiran a mostrarnos el engaño del mundo. Y quien comprende el engaño del mundo, queda desengañado. A eso me refiero cuando digo que son cuadros que engañan y desengañan. Son lo que son, lo que nos muestran, y mucho más. Y nos advierten de que el mundo es lo que es, lo que la realidad nos muestra de inabarcable, pero también mucho menos. Es la carne el mundo, pero también su hueso. El mundo es el rostro de los héroes, pero también su calavera. Es la luz del pensamiento –se diría que nos dice–, pero también la oscuridad del no saber, de nuestras dudas eternas, de nuestra altiva desesperanza. Engaños y desengaños, porque bajo la piel está nuestra osamenta, pero en el hueso también existe algo conmovedor, muy humano, nuestra armazón íntima.

He hablado de los héroes. Nuestro pintor también tiene los suyos, los héroes de su representación, una genealogía con su porqué, una tradición –es decir, una familia cultural solo suya y a la vez de todos- que resulta inseparable de su pintura y a cuyas reverberaciones debemos atender para entender las obras. No se trata, como resulta evidente, de que esta pintura sea especialmente culturalista, sino de que su culturalismo de raíz vital es un ingrediente indispensable del sentido. Aquí no hay diferencias entre lo que se aprende y lo que se vive, entre lo que se ve en el cine y lo que se respira, entre lo que se lee y lo que se exuda. Su universo iconográfico mezcla con equidad a Unamuno con los rostros anónimos, a Schopenhauer con las viejas que sostienen la fotografía de un desaparecido, a Nicholas Ray con un púgil cansado después de un asalto, crucificado contra las cuerdas del ring.

No hay diferencia entre la vida y la cultura, como no hay diferencia verdadera entre el hueso y la piel, entre el sentido de la obra y el rostro verdadero de los héroes. Buena parte de los modelos mitológicos del autor – el cineasta que cantó la desolada grandeza de los perdedores; el filósofo que vio el universo como un torbellino de deseo insatisfecho, de voluntad ciega; el exaltado don Miguel, Rector en Salamanca- son rostros fieros, caras marcadas por la vehemencia, esculpidas por el tiempo, y a la vez son las pieles y las calaveras que sostienen un pensamiento trágico.

De esa sustancia trágica y vitalista, está hecha la pintura que vemos. Todo alcanza su significado, todo encuentra su razón de ser. El blanco y el negro únicos de su paleta parecen apuntar en todo momento al anverso y reverso de la existencia, al entusiasmo que nos provoca y al desasosiego que nos transmite, al júbilo que nos regala y al luto que nos espera. Todo es uno, en el cuadro del mundo y en el mundo del cuadro.

Las telas, con su prodigiosa minuciosidad, con sus veladuras y con su pinceladas de óleo sin apenas empaste, con esos acrílicos que simulan la tiza, lo etéreo, paradójicamente nos hablan también de lo que más pesantez moral tiene, de lo que posee más espesor afectivo: el espesor y la pesantez de lo que está vivo y tiene que morir a su pesar, de lo que resplandece en su luto. En eso consiste la tradición trágica en que se inscribe el autor: conocer las ruinas de la existencia, y cantarlas. Ser consciente de la calavera, pero también de la piel. Amar la piel y la calavera. A eso nos incitan sus cuadros.

Ese pájaro que se posa en la rama es un prodigio del aire, pero lleva un gusano en el pico y viaja con la muerte a cuestas. Siempre existe algo inquietante en estas imágenes, algo que produce desasosiego y zozobra, una comezón espiritual que no nos deja estar tranquilos. Recordemos que hay quien ha afirmado que el pesimismo no consiste más que en una forma elaborada de realismo. Por tanto siempre hay algo aquí de realismo extremo.

Esa cara desafiante de viejo león, ya de vuelta de todas las guerras, nos mira con un solo ojo, y nos observa desde detrás del parche con el ojo que más sabe, el ojo tuerto, el ojo de haberse dejado la vida en el acto de vivirla. En las composiciones hay ojos de todas las clases. Ojos que no ven, porque son un vacío que tapa un trozo de tela. Ojos que ven doble. Ojos bizcos que apuntan hacia otra dirección de la mirada y quién sabe si hacia otra realidad. Duplicaciones de las imágenes generadas por el ojo del pintor sólo para nuestros ojos. Ojos tapados por la mano. Ojos que nos lanzan su mal de ojo. Ojos abiertos en el cielo de una tormenta, como

el ojo de un dios colérico que nos observa sin quitarnos ojo. Ojos que nos sugieren la clarividencia y la ceguera a partes iguales, la lucidez y el extravío.

A ese individuo de mandíbula prieta y pelo cano alborotado le vemos el bastidor de su boca: las hileras de los dientes, la quijada de mula muerta. Lo que no se nos muestra a menudo termina por verse. La vieja de manos secas, de palmas plagadas de arrugas y estrías nos muestra una fotografía velada, porque lo que se nos muestra acaba por no verse a menudo.

Así es el mundo: un lugar peligroso. Un territorio de incertidumbres en donde conviene estar atento y entrenar la mirada. Un lugar hecho con los ingredientes que Macbeth repite por los siglos de los siglos: el ruido y la furia. El ruido y la furia necesarios para contarnos un cuento con sentido acerca de ese otro cuento de la vida.

Así es el mundo: un lugar de prodigiosa belleza tenebrista. Un lugar tenebroso y mago. Resplandeciente y tétrico. Un lugar en blanco y negro. En negros que parecen blancos. En blancos que parecen negros.

Así es el mundo: un cuadrilátero al que venimos a combatir contra la naturaleza, contra los fraudes de la vida, contra nosotros mismos. Un lugar en donde al fin quedamos exhaustos tras la lucha, sacrificados en la cruz del mundo y sin saber, porque por debajo arden las llamas, el secreto siempre.

Así es el mundo: un lugar bello y siniestro. Un sitio peligroso. Así es la pintura que interpreta el mundo: pintura del envés. Pintura épica. Paradójica pintura de la elegancia y la destreza, de la suavidad y el virtuosismo para narrarnos la turbulenta aventura de vivir.

Chema pinta en una habitación no demasiado grande, y con frecuencia sus cuadros ocupan al completo la pared en donde los apoya mientras trabaja. A menudo los cuadros acabados no caben por las puertas y tienen que salir por la ventana. Yo veo en eso una hermosa metáfora de la creación que quisiera para mí. Veo un emblema de la obra bien hecha, de la obra henchida que de tanto crecer, de tanto extenderse, de tanto alimentarla ha llegado a sobrepasar las dimensiones de lo cotidiano y necesita salir al aire libre, marcharse por el mundo.

Parece como si la casa fuese una excusa para el cuadro, como si la casa se fuese construyendo alrededor de sus cuadros, por una extraña sedimentación, por un crecimiento inverso, de dentro a fuera.

No entiendo muy bien cómo puede ejecutar la pincelada con tan poca perspectiva, cómo puede ver lo que pinta desde tan cerca, cómo puede superponer sus imágenes y visiones, sus alucinaciones, con tan poco espacio. No me explico cómo puede enfocar. Pero tal vez se trate de la condición necesaria para que se produzca el advenimiento de sus fantasmagorías, de sus asombrosas superposiciones de figuras y significados. Tal vez necesite trabajar en multitud, que todo se acumule en una suerte de recogimiento de las cosas y de las ideas, que todo permanezca prieto en la realidad para que quede en limpio sobre el cuadro. Quién sabe.

Me encanta visitar los estudios de los amigos pintores. Tienen algo de secreta leonera de juegos, y cada vez que entro en ellos salgo más niño, más sabio sin necesidad de estudio, más feliz de no sé qué episodios recuperados de mí mismo. Más crecido y hondo en un saber que para mí siempre estará ligado a lo imposible y misterioso. Me gusta cómo huelen los tubos de óleo, las colas para las imprimaciones, el aceite de linaza, los barnices. No sé qué hechizo tienen los

bastidores montados, amontonados. No sé qué desprenden y prometen los rollos de lino a la espera. Y las espátulas, y las mesas salpicadas de grumos resecos de color, y las hordas de pinceles.

A quienes tenemos vocación narrativa –es decir, naturaleza de cotilla con ínfulas literarias- nos cautiva inmiscuirnos en la intimidad de los demás, porque la intimidad es el ámbito de donde surgen todas las historias que después se convierten en fábulas comunes, en literatura. De manera que al ejercer de curiosos, quienes tenemos inclinaciones novelísticas pensamos estar ejercitándonos, trabajando, practicando el oficio de vivir y aprendiendo el de escribir. Las casas en que vivimos, sin ser nosotros por entero –nada lo es- forman parte de nuestra alma y nosotros formamos parte del alma de las casas. A fuerza de vivir donde lo hacemos alguna suerte de intercambio se produce entre los caracteres de las casas y nosotros, alguna suerte de huella recíproca nos imprimimos. De ahí que husmear en los estudios de los pintores suponga también para mí una mirada añadida a la mirada con que contemplo sus cuadros.

Chema tiene en la habitación de su casa en donde pinta algunos fetiches reveladores. En los cristales de las ventanas, para verlas al trasluz, hay ahora algunas radiografías que le sirven de modelo para sus obras recientes, con esa severidad espectral que dan las sombras del nitrato de plata sobre el papel de revelado. De un clavo sujeto en la pared cuelga un par de viejos guantes de boxeo, con el cuero cuarteado y el aspecto de provenir de los tiempos de Paulino Uzcudun. En los estantes hay novelas de Rulfo y Faulkner, ensayos de Clément Rosset y Schopenhauer, poemarios de Claudio Rodríguez y César Simón, libros de arte y antiguas fotografías. Discos y recuerdos. Viendo todos sus amuletos y reliquias me afianzo en la convicción de que todo arte es autobiográfico. De manera confesa o de forma inconfesable, pero autobiográfico.

Él pinta y respira. Respira y lee. Escucha música y pinta. Quiero decir que pinta como respira, como lee, como escucha la música, porque todo es una y la misma cosa en su persona, con la naturalidad de quien sabe tender puentes entre los asuntos que aparentan ser distintos. La sabiduría de un artista, de un individuo, me parece que consiste en eso: en saber tender puentes, en saber encontrar vínculos entre lo que podría parecer diferente bajo un punto de vista menos atento.

A veces, hablando de literatura, le he escuchado decir que los pueblos desérticos de los relatos de Rulfo y las aldeas polvorientas de las novelas de William Faulkner los siente como algo propio, muy cercano, un paisaje que en su imaginario no se aleja apenas de las aldeas y los pueblos de La Mancha, con sus amaneceres esteparios, con sus horizontes vacíos. La lectura también es una actividad autobiográfica, en especial la creación que todos hacemos de esa estirpe de favoritos a quienes nos encomendamos como figuras tutelares: nuestros mayores. Aunque no exento de actitudes combativas, de un crítico civismo de naturaleza radical, Chema tiene un carácter apacible y expansivo. Y sin embargo el universo de su pintura tiende hacia las zonas en sombra del espíritu. Sus cuadros, más que cauterizar, suelen abrir heridas. En su falta de complacencia, en su aspereza, en su austeridad cromática hay una misteriosa pureza perversa que nos muestra el sarcasmo del mundo. La inocencia de la naturaleza, de los hombres y de la mirada ha padecido su caída en el tiempo y ha sido corrompida para siempre. Por eso llevamos luto. Por eso él pinta en luto para todos nosotros el mundo en que vivimos.

No se trata de una contradicción el hecho de que un artista de temperamento cordial sea el autor de una obra trágica. O al menos no se trata de una contradicción que no se resuelva con sencillez en la obra misma. Quizá sea la condición necesaria para que se produzca esa obra, la distancia espiritual requerida con respecto a los asuntos del arte y del mundo, su justa estrechez afectiva. Como quizá sea la distancia exacta para pintar la que el autor tiene en su estudio. Tal vez sea necesario que los iracundos y los furiosos se inclinen hacia el territorio de lo diurno, y que los serenos nos sirvan de guía en las tinieblas. Quién sabe. Quién puede saberlo.

Pero el caso es que Chema López, con su pintura del envés, nos franquea la puerta hacia el ámbito de las sombras, hacia el reverso del espíritu. Lo hace con una luz en la mano: la luz de la clarividencia. Lo hace con los ojos abiertos. Lo hace con su luto luminoso. Para que le sigamos detrás del espejo con nuestra propia mirada. Para que crucemos el umbral y miremos de frente la amarga belleza cegadora de cuanto nos rodea.

Carlos Marzal
Septiembre de 2005

Nubes negras, tormentas sociales

I.

Llegados a un punto en que pueden parecer claros los logros comunicativos obtenidos por el arte contemporáneo (otra cosa bien distinta sería argumentar sus éxitos como función social) es conveniente seguir cuestionándose el por qué o para qué de su realización y, aún más, para quién se realiza o a quién va destinado. Estas dudas primigenias, y acaso primitivas, no por más veces planteadas dejan de ser menos cuestionables. La pérdida de un sentido radical de la creación, de un constante replanteamiento que podría resultar beneficioso para sus resultados pero desconcertante y finalmente desechable para el mercado y las instituciones, hacen que el arte contemporáneo tenga que seguir sobreviviéndose. Lo cual no es, ni mucho menos, una simple frase hecha. Entre otras cosas porque, aunque fragmentaria o parcialmente y amoldado a las necesidades precisas de cada momento, el arte debería seguir buscando mostrar lo imperceptible, denunciar lo cuestionable e intentar cercar lo inasible. Mucho cometido, tal vez, para una de las “bellas artes” que sigue siendo interpretada por la gran mayoría desde una postura netamente visual y estética, cuando no publicitaria.

En su “Tesis sobre la revolución cultural”, publicada en el número 1 de la revista de la Internacional Situacionista, en diciembre de 1958, Guy Debord enumera un conjunto de siete apartados decisivos sobre la cultura y sus motivadores y/o consumidores que marcaron entonces el posicionamiento de los “situacionistas” y que, todavía hoy, resultan válidos puntos de partida. Según esta tesis: “Los situacionistas consideran la actividad cultural (...) como un método de construcción experimental de la vida cotidiana que puede desarrollarse

permanentemente con la ampliación del ocio y la desaparición de la división del trabajo (empezando por el trabajo artístico)".

Esta condición de la actividad cultural podría servir para contestar alguna de las cuestiones anteriormente apuntadas o, al menos, para replantearlas desde la propia base. Más todavía si añadimos lo que se propone en el siguiente apartado al respecto de la verdadera función del arte: "...se trata de producirnos a nosotros mismos, y no cosas que no nos sirven para nada".

Esta frase hace resurgir un gran debate sobre el modelo de funcionalidad que debiera cumplir el arte y sus capacidades intrínsecas para desarrollar tal función. Debate nada baladí, por cierto, en los tiempos que corren donde la presencia del arte se asocia y distribuye más por los cauces propagandísticos que por los investigativos y culturales.

Por un lado, la no separación entre arte y vida ha conducido hacia planteamientos donde se valora más el proceso de relación entre ambas experiencias que el posible resultado o el registro de estas mismas; los happenings y performances, junto con otros ejemplos de intervenciones o acciones efímeras han representado claros ejemplos de esta tendencia.

Por otro lado, la segunda parte del postulado debordiano ["...y no cosas que no nos sirven para nada"] sin duda más radical y no menos profunda, puede hacer referencia a la no necesidad de seguir produciendo ciertos objetos que sólo desempeñan una labor exclusivamente ornamental, decorativa o, en general, poco comprometida con las realidades del momento.

Nadie duda ya que estas teorías, por más que siguen siendo óptimas para su revisión y relectura, aportan instrucciones teóricas para una sociedad que no es la actual. La nuestra es una consecuencia de aquella sociedad puesta en tela de juicio entonces, sólo que ahora se han multiplicado las vías hacia su total desmembración. Lo cual tampoco quiere decir que se esté hablando de una sociedad enterrada por las décadas posteriores, ni que las soluciones apuntadas entonces no pudieran rellenar las fisuras de ahora. De hecho, tanto "La Sociedad del Espectáculo" (1967), como los posteriores "Comentarios sobre La Sociedad del Espectáculo" (1988) del teórico francés, marcan tanto el inicio de un comportamiento sociocultural crítico en Occidente, en el primer caso, como la comprobación de que lo apuntado se fue cumpliendo paso a paso, hasta llegar a la globalización cultural actual, en la revisión posterior. Lo que sí parece claro es que nadie (en especial desde los organismos que detentan el poder) va a descolgarse hasta la propia base para comprobar los daños sufridos e iniciar una reconstrucción paralela a ella.

No exenta de responsabilidades, la crítica de arte deja de tener sentido cuando únicamente se dedica a desbarbar lo que considera romo, sin dirigir y enfocar su capacidad reflexiva y crítica hacia soluciones más completas, conformándose con frecuencia en ofrecer una postura esteticista, alejada de un análisis social más valiente y acurado. Es, pues, el arte contemporáneo y, con éste, su compleja maquinaria museística, teórica, institucional, galerística, mercantilista..., un escenario donde con frecuencia se ausentan los verdaderos datos, enredados entre poses y bambalinas.

Qué se busca actualmente, entonces, al realizar arte contemporáneo; y aún más, qué se acaba mostrando de esa búsqueda y de su posterior encuentro. Qué siguen pretendiendo enseñar, comunicar, reflejar, los artistas contemporáneos. Parafraseando a Debord, se podría desear que al hacer arte, se tratase de producirse a uno mismo; es decir, se viviera el arte como una prolongación del ocio como trabajo y como vida; tal y como cada uno va completando un corpus de documentos, objetos, acciones... que son la particular enciclopedia abreviada de imágenes y sensaciones propias. El artista como coleccionista de referentes, de motivos conceptuales, de sensaciones fugaces que retener, sentimientos informes y melodías repetidas, de imágenes creadas para reconstruir –y por tanto simular– el mundo. Y así, a través de este coleccionismo más o menos casual, más o menos decisivo, entender sus preferencias y esperar que respondan éstas a su deseo personal de ser, estar y comportarse. Crear, en definitiva, una situación propia e individualizada; acostumar a los espectadores a mirar y a ver desde la perspectiva del realizador.

II.

En la obra pictórica de Chema López -extensa, coherente, vertical en sus logros- se ve clara esta aprehensión de lo circundante. El artista es conocedor de sus influjos y referentes. No oculta sus preferencias, no desvía la atención hacia otro lado. Fotogramas de películas, retazos de textos, fotografías en blanco y negro, teorías sociales y manifestos políticos, adquieren ese sentido de coleccionismo de lo ocioso, pero también de apropiación de momentos reveladores, históricos, para incluirlos dentro de su particular cotidianidad. El mito de la caverna permanece activo, como una ilusión retroalimentada que permite seguir manteniendo viva cierta esperanza; representar el mundo con imágenes que no son el mundo y que, en algunos casos, ni siquiera son imágenes. Representación artística como evasión social.

En el primer capítulo del libro de Susan Sontag “Sobre la fotografía”, “En la caverna platónica” se resuelven muchos aspectos sobre el comportamiento contemporáneo ante un mundo recreado y sustituido por imágenes. La pensadora norteamericana no sólo apunta que seguimos “aprisionados” en la caverna platónica, “regodeándonos en meras imágenes de la verdad”, sino que anuncia y abandera una certeza: “educarse mediante fotografías no es lo mismo que educarse mediante imágenes más antiguas, más artesanales”.

Esta sencilla aportación (sin duda tan asimilada ya que ni la advertimos) es la clave para entender no sólo la educación del arte contemporáneo sino la pretensión creadora de los artistas actuales. Un mundo recreado por las imágenes de sí mismo, por nuevas conductas de conocimiento (desde el nacimiento del fenómeno del turismo hasta el universo clasificado en imágenes que representa Internet) no puede desarrollar de igual forma sus deseos y ansiedades que aquello conocido y desarrollado antes de que estos nuevos modos de ver y sentir existieran. Al menos –y debemos ser totalmente radicales en este aspecto- no podemos aceptarlo. Pues, al tiempo que “las fotografías suministran evidencia”, también inducen a cierta contemplación objetiva, algo distanciada debido a la necesidad de utilización de una máquina; ésta ya no es una extremidad, como es la mano, sino una prolongación de ésta, un añadido; en cierta forma, un apósito encargado de

registrar -traduciendo y amoldando a sus características técnicas y estéticas- lo que el ojo humano ve.

En este sentido, es necesario admitir que la fotografía irrumpió en el arte contemporáneo para hacer posible que éste volviera a ser (o siguiera siendo) contemporáneo. Como afirma Jean-François Chevier "...yo diría que la fotografía, situada entre las bellas artes y los medios de comunicación, permite que ciertos artistas reinventen el arte moderno". El vínculo existente entre pintura y fotografía permite múltiples visiones. Para Chevier, "hacer una fotografía como un cuadro implica dar un valor estable a la condición fija de la imagen". Estabilidad frente a mera fijación. En este sentido, la fotografía se separa definitivamente del cine para acercarse a la idea/presencia de cuadro. Mientras el cine existe gracias a o debido al movimiento y, por lo tanto, al tiempo, la fotografía basa su poder en la capacidad de permanecer estática, como un cuadro al que ha coseguido equipararse, asimismo, por el tamaño de sus ampliaciones.

Es indudable que esta no es la particularidad del trabajo de Chema López. Más bien al contrario, su obra pictórica se podría analizar bajo el mismo compromiso estético (al menos en una rápida y primera ojeada) que ha motivado el quehacer del artista alemán Gerhard Richter desde los años 60', es decir, "hacer fotografía con la pintura". Lo que sí aparece claro en sus cuadros es la intención de aunar inquietudes sociales, compromisos estéticos, apariencias cinematográficas y dramáticas, influencias artísticas, para situar al espectador en un espacio de difícil actuación: la elección entre los polos opuestos de una balanza aparentemente equilibrada. Este equilibrio ficticio se basa en comportamientos éticos, casi morales. El bien y el mal, el amor y el odio, la mano diestra y la siniestra, el poder y la sumisión, la noche y el día, lo masculino y lo femenino..., elementos ante los que el espectador siente la necesidad de posicionarse. Las equiparaciones con la obra de Richter no soportan, sin embargo, un análisis más profundo. En "Notas, 1964-1965", el artista alemán realiza un interesante ejercicio de exhortación de sus principales causas temáticas y técnicas. Descubre la "libertad de poder pintar todo aquello que me gusta: ciervos, aviones, reyes, secretarias" y "poder olvidar todo aquello que la pintura significa -color, composición, espacio-". El uso que Richter hace de la fotografía al pintarla es, precisamente, su esencia misma. La "democratización" visual que aportó la fotografía la utiliza el artista para suavizar la presión que acompaña una de las denominadas bellas artes, la pintura. Al pintar postales deja de "inventar" motivos, modelos, referentes, para simplemente crear imágenes. Sin embargo, Chema López no parece crear "simplemente" imágenes, sino también (y en particular) un discurso teórico que toma forma y adquiere sentido con la elaboración de los cuadros. Éstos se basan en fotografías apropiadas que han sido aún más fragmentadas dentro de su ya particular fragmentación técnica. O realizados a partir de modelos que el artista elige. Fotografías de Man Ray, Paul Strand, Henry Fox Talbot, Arthur Batut, Brasai, junto con otras anónimas mostrando ahorcamientos públicos, linchamientos o trincheras de guerra abarrotadas de cuerpos sin vida. Este corpus referencial parece hilvanarse con la fina presencia de lo inesperado. Las imágenes, bien sean retratos movidos o de contornos difuminados bien "paisajes sin figuras", se encuentran en ese momento congelado que muestra lo siniestro, un instante antes o después de que haya ocurrido un hecho. Esta elección no es casual. Las pinturas

adoptan este mismo sentimiento tenso: el blanco y negro omnipresente, como los polos opuestos de una doble decisión.

III.

El “Retrato tipo de las mujeres de Les Gaux (Tarn) (7 mujeres jóvenes)” , de Arthur Batut, realizado en 1886, muestra un retrato femenino joven, desenfocado o movido. Una primera y equivocada apreciación, al ver el año de ejecución, nos podría hacer pensar que el desenfoque se debe a la cantidad de tiempo necesario para realizar la impresión fotográfica, inscrito como está en el último cuarto del siglo XIX, y por tanto debido a la imposibilidad física de permanecer en idéntica posición durante mucho tiempo. Sin embargo, haciendo un análisis del título de la obra y deteniéndonos más en la imagen, comprobamos que se trata de un retrato “tipo” de un grupo de mujeres jóvenes. La cara es el elemento que más estable se muestra, mientras hombros, brazos y manos quedan superpuestos, movidos, como el aleteo de un insecto. En el texto “La fotografía aplicada a la producción del tipo de una familia, de una tribu o de una raza” , el propio Batut explica pormenorizadamente la manera apropiada en que debe realizarse el retrato tipo de un grupo de personas, desarrollando un sistema artesanal para positivar todas las imágenes con la altura de los ojos idéntica en el mismo papel. Lo que resulta especialmente llamativo en el resultado es el parecido en los rasgos de las diferentes personas analizadas y de cómo éste, casi “familiar”, hace dudar a los propios involucrados , siendo todos y ninguna al mismo tiempo. Este ejemplo (en apariencia un detalle banal) tiene bastante que ver con la obra de Chema López, en tanto en cuanto en sus pinturas van apareciendo un conjunto de personajes que, siendo totalmente reconocibles dentro de su círculo de amistades y conocidos, crean al mismo tiempo un catálogo de sentimientos y comportamientos sociales, generacionales, a los que resulta fácil adscribirse y verse reflejados. En cierta forma, los cuadros extraen una media entre los opuestos que antes nombrábamos, como buscando el equilibrio de los dos polos de una misma balanza. Sin embargo, el verdadero sentido en su trabajo parece ser el de la necesidad de aliviar el desasosiego de la propia realidad. La representación de cierto resumen subjetivo del ocurriendo palia el golpe de sus resultados. Verdaderamente, seguimos regodeándonos en meras imágenes de la verdad, como decía Susan Sontag, aunque eso no impida que sigamos pendientes de denunciar lo que ocurra a nuestro alrededor. Una constante en la obra de Chema López que derriba las barreras de sus influencias -literatura, política, cine, historia del arte...- para que desemboquen en su zona de inquietudes personales. Traducidas a un blanco y negro sobrio y sintético; sin condiciones que aceptar ni efemérides que celebrar.

Álvaro de los Ángeles

MUERTE ANTE LA PINTURA
Sobre Remake (Serie Print The legend)

Un hombre se aproxima muy despacio, de espaldas al espectador, hacia un cuadro levemente torcido que hay colgado en una pared. Coge una silla, más bien la arrastra, Se acomoda hasta alcanzar la altura necesaria y se dispone a tocar con sus dedos esa pequeña pintura que será lo último que retengan sus pupilas. El absurdo de un video (sucesión de imágenes en movimiento) donde un plano fijo, sostenido, encuadra esa pequeña pintura descolocada (una imagen estática) de un caballo durante un interminable y tenso minuto.

Una pequeña escultura, pintada desde dos puntos de vista, representa la figura reconocible y afilada de un caballo, cuyas patas fijas al pedestal inmovilizan para siempre lo que nunca debió, pudo o quiso detenerse. Un Melancólico monumento kitsch situado siempre cerca, arriba, a los lados, de un televisor. La Añoranza insípida, desde la seguridad, de momentos vividos peligrosamente. Temática recurrente del cine, tal vez más rotunda en el cine clásico. Un Simulacro evocador. Un retrato al óleo cuyo origen es un daguerrotipo coloreado, posiblemente, con anilinas. La misma esfinge fotográfica vuelta a reproducir pictóricamente en blanco y negro, es decir, fabricar dos imágenes casi idénticas a partir de otras dos imágenes que ya existían. El blanco de plomo sustituye a las partículas de bromuro de plata. Cuadro filmado, esculturas y fotografías pintadas. Representación, reproducción, copia, apropiación, remake. Juego de espejos, retorcido bucle barroco.

Desde 1908 hasta el 2007, se pueden contabilizar, al menos, treintaisiete versiones cinematográficas que recrean las correrías de Jesse James y su hermano Frank, con toda probabilidad el personaje histórico que mas veces se ha llevado a la pantalla. Interpretado incluso, en dos ocasiones, por su propio hijo Jesse James Jr., Tyrone Power, Robert Duvall o Brad Pitt son algunos de los actores que le han “dado vida” en la pantalla. En todas las películas se representa su final a manos de un miembro de su banda quien, aprovechando un descuido, le dispara por la espalda mientras Jesse James sostiene, quita el polvo o coloca correctamente un pequeño cuadro. Robert Ford, su asesino, acabó sus días escenificando en teatros, de pueblo en pueblo, su traición y su crimen.

Según una encuesta publicada en el Reino Unido en marzo del 2008 la cuarta parte de los ingleses piensa que Winston Churchill es un personaje de ficción.

La serie *Print the legend* aún en proceso toma su título de un célebre diálogo de *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962) entre el protagonista y unos periodistas. Tras escuchar la atormentada confesión del senador Stoddard (James Stewart) quien después de toda una vida de impostura niega la gesta que le hizo famoso: matar al pistolero Liberty Valance, el viejo editor de prensa que recoge atentamente su testimonio, prefiriendo el mito a la verdad, lo interpela/le dice/le retorquiu tajantemente: “Cuando la leyenda se convierte en hecho, se imprime la leyenda”.

Chema López