

Vicente
Molina
Foix

60

LETRAS LIBRES
FEBRERO 2012

EL PAÍS

KAURISMÄKI

Las hermandades cinematográficas, esa peculiaridad tan conspicua del séptimo arte (desde que la iniciaron, junto con el propio arte, *les frères* Lumière), tienen en los Kaurismäki una de sus facetas más llamativas. Al principio, cuando aparecieron en los primeros años ochenta, no se les distinguía del todo; el cine finlandés ya era en sí mismo raro, y los hermanos tenían inverosímiles nombres de pareja de *clowns*, Aki y Mika. Firmaron un largometraje documental juntos, *Saimaa-ilmio* (1981), sobre las bandas de rock finlandés que tanto han contribuido después a difundir por el mundo, y se fue cada uno por su lado, rechazando la idea de consorcio que tan buen resultado artístico les ha dado

a los Coen, los Quay, los Taviani, los Dardenne o los Wachowski. Aki y Mika siguieron trabajando por separado, como Fernando y David en la fraternidad española de los Trueba, que coincide por cierto con el clan de los finlandeses en haber tenido también descendencia fílmica de los dos mayores de edad: a Fernando le sucede hoy su hijo Jonás, y a Mika su hija Maria, que debutó en 2008 con un largometraje, *Sivutyö* (*Sideline*, 2008), que no he visto.

De Mika, que se mantiene en activo haciendo por lo visto documentales de música carioca, sabemos muy poco, y aquí hablamos de Aki, cuyas películas nos suelen llegar con regularidad y han configurado un universo que está entre los más influyentes y personales del ci-

ne actual, siendo curiosamente una obra formada a partir de un elaborado *patchwork*. Aki está exento de la angustia de las influencias; cuando un periodista se interesa por el influjo que en él han tenido Bresson, Ozu, Renoir o Truffaut, él lo corrobora y lo multiplica, citando a otros maestros: Jean-Pierre Melville, Jacques Becker, Jacques Tati, Nicholas Ray, Samuel Fuller, y me quedo corto. En el caso de su más reciente película, *El Havre*, Kaurismäki es aún más valiente que generoso al incluir entre sus fuentes a cineastas —Duvivier, Carné, Clouzot— que, después de ser pasados por armas por los jóvenes turcos de la *Nouvelle Vague* surgidos de la revista *Cahiers du cinéma*, quedaron arrumbados en el limbo del cine de *qualité* más denostado.



• Escenas de *El Havre*, del director finlandés Aki Kaurismäki.



De tal amalgama de maestros clásicos y competentes academicistas, Aki Kaurismäki crea un mundo muy singular, gélido y sentimental, feís-ta y alambicado, costumbrista y sobrenatural, al que suma en *El Havre*, tratando ese tema de nuestro tiempo que es la inmigración africana, la marcada impronta del neorrealismo italiano en su vertiente digamos más dulce, la de Vittorio De Sica. Y no solo el De Sica de *Milagro en Milán* (1951), sino sobre todo el de *El limpiabotas* (1946), al convertir a Marcel Marx, el protagonista derrotado pero animoso de su filme, en limpiabotas –un oficio prácticamente desaparecido de las calles de la Europa occidental–, y al fundir, al modo en que lo hicieron el director italiano y su guionista Cesare Zavattini en *El limpiabotas*, un realismo documental con una deriva fantástica.

El Havre pudo haberse llamado Cádiz si el director, como ha contado él mismo, hubiese filmado su fábula de emigrantes nobles y europeos compasivos en la ciudad portuaria andaluza, que fue su idea inicial hasta que comprobó que las calles del centro gaditano eran demasiado estrechas y el rodaje habría paralizado allí la vida cotidiana. También pensó en Marsella, descartada por las mismas razones, y la elección de El Havre tiene, por lo demás, un punto de credibilidad superior, ya que todos los días se lee algo sobre los miles de subsaharianos apiñados en distintos puntos de la costa noroeste francesa, a la espera de cruzar ilegalmente el Canal de la Mancha. Naturalmente, El Havre de Kaurismäki es una ciudad irreal, pues aunque aparezcan los buques de carga, las grúas en el muelle y los estibadores adictos al *pastis*, la trama se desarrolla en los lugares íntimos que el director construye con la ayuda de colores fuertes iluminados con énfasis, objetos pobres llenos de

vida emocional y vestimenta por lo general desastrada y fuera del tiempo. La casa humilde de Marcel Marx y su mujer, las tiendas prototípicas del *quartier*, el bar lánguido, el hospital aséptico, el embarcadero de los escondites del niño Idrissa. Podrían estar en cualquier población europea del mismo tamaño, pero en virtud del genio transmutador del cineasta son solo localizaciones del país Kaurismäki, uno de los grandes conceptos territoriales de la ficción cinematográfica contemporánea.

La irrealidad de los espacios kaurismäkianos se engarza y se fomenta con sus actores, no menos genuinos y fidelizados (y algunos moldeados) al estilo impasible del director, en esta ocasión reforzados por el estupendo cómico francés Jean-Pierre Darroussin, un habitual del cine sociopopulista de Robert Guédiguian, que encarna a un comisario Monet hípido pero benévolo. La impasibilidad de Kaurismäki es humorística, y la risa leve que a menudo suscitan sus escenas evita el ternurismo acechante y siempre mantenido a raya en la historia que cuenta *El Havre*. Del humor se desprende la ironía, la que revela el autor al responder, cuando Christine Masson le pregunta en una entrevista si habló con emigrantes reales antes de escribir el guión: “En esta ocasión no, pero en otras desde luego”, o la que marca de modo memorable la escena del descubrimiento de los ilegales en el *container*: en vez de sucios y desfallecientes, todos aparecen vestidos de domingo y risueños ante los policías.

Así que la película, una fábula romántica en sordina que oscila por igual entre lo sarcástico y lo piadoso, no gustará a quienes entienden los conflictos sociales en términos absolutos y solo aceptan el filtro maniqueo de un Ken Loach, por ejemplo. —



LA COLECCIÓN Y EL CUENTO

La colección privada de arte internacional de la segunda mitad del xx de Helga de Alvear es seguramente la más completa y más ambiciosa en su género en España. Alvear es una verdadera “histórica” entre los galeristas españoles, alemana bien adaptada a este clima español que a menudo resulta áspero (el físico y el moral, claro). Le viene de casta: se formó con Juana Mordó, la introductora de los nuevos modos de hacer y tratar con arte contemporáneo en la España tardofrancista.

Desde entonces su galería madrileña ha sido un ejemplo de cómo también el comercio del arte puede hacerse con rigor intelectual. Y no solo eso: en tanto que coleccionista, ella misma ha supuesto en el caquético panorama español un ejemplo de compromiso, de fiabilidad y criterio.

Desde hace unos años, la Junta de Extremadura se ha comprometido a recibir su colección en depósito y facilitar

su difusión en el Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, en Cáceres. Por lo pronto los arquitectos Tuñón y Mansilla (ganadores del premio Mies van der Rohe por el diseño del MUSAC de León) han acondicionado un palacete ecléctico en el casco viejo para usarlo como sede temporal. Antes de la crisis y los tijeretazos la idea era construir en el solar anejo un edificio de nueva planta que serviría de sede permanente para exposiciones temporales y rotaciones de los fondos apabullantes de la colección. La segunda fase parece haberse quedado, por ahora, en el *standby* forzado de tantos proyectos públicos en toda España. Uno quiere pensar que no por mucho tiempo: la ocasión es demasiado buena y la colección demasiado sólida como para no acabar encontrando un albergue a la altura de sus posibilidades.

¿Por qué es buena? Pues porque coleccionar arte contemporáneo no es tan fácil como creen algunos megarricos que van coceando por las ferias del circuito mundial a base de talonario. Una buena colección no es un amontonamiento de piezas caras y mercancía fetiche; tampoco basta la enciclopedia portátil con el *who is who* del mundillo:

✦ Con *Aproximaciones I* se inicia el ciclo de exposiciones de arte contemporáneo español.

pronto el escalofrío del último grito se convierte en el melancólico bostezo del *quién fue quién*.

Una colección da sentido: arma un discurso, intelectual y teórico, sobre el arte de su tiempo. Sobre las referencias del pasado dignas de rescate y estudio, sobre los apuntes del futuro que convendría seguir de cerca. Y más: en las colecciones personales, esa vena historiográfica se matiza y acaba convirtiéndose en relato y hasta en “cuento” en el sentido más noble del término. En una narración particular, con voz, con opinión declarada, con criterios entusiastas que no se presentan como imposiciones pero sí se defienden como decisiones articuladas.

Helga de Alvear ha estado en el núcleo del circuito internacional durante los últimos veinte años. Ese apostadero le ha dado ocasión para muchas adquisiciones, a veces oportunas, otras casi proféticas o imposibles para otros (sus apabullantes Dan Flavin, por ejemplo, que ya ningún centro español podría permitirse). Rigor discursivo y criterio imaginativo: un modelo en el panorama del coleccionismo español, que en los últimos treinta años pasó de ser inexistente a estar desinformado y resultar errático: en esas estamos.

Y en esas está, consecuentemente, un arte español en permanente crisis de visibilidad, que ha padecido los arranques desbordados de las instituciones públicas: tan pronto, a través de SEACEX y otros entes de criterio inescrutable, se inyectaban millones en exposiciones “internacionales” de tufo irremisiblemente provinciano (alquilando salas en museos de Nueva York, llevando políticos en *business* a la inauguración de turno); tan pronto se recortan los programas de becas o de formación sólida de un público nacional consistente y vital ahora que vienen mal dadas.

Y sobre todo, un arte español que sufre la escasez de coleccionistas “medios”: ese sustrato de profesionales liberales y con una formación intelectual seria y ambiciosa, que falta, ay, desde siempre en España y que la separa del ambiente del mercado artístico en el centro y norte de Europa. Aquí parece que sobre todo compran arte español,



•El Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, en Cáceres.

actual y de cierta ambición intelectual, las instituciones locales –cada una con sus cuotas y peajes– y algunas colecciones privadas cuasienciclopédicas. Con la crisis, ni eso.

Por eso interesa ver cómo calladamente Helga de Alvear fue construyendo una selección de arte español de su tiempo coherente y sólida. La visita es así un tercio que viene muy al caso en el eterno dilema del arte actual en España: los pocos artistas que cruzan fronteras y “aparecen” en bienales, ferias y museos de “fuera”; la necesidad, para progresar en la carrera, de “salir” (muchísimos de los artistas jóvenes con “pegada” internacional trabajan y viven en el extranjero); la idea de que en la época de bonanza se construyeron centros y proyectos faraónicos de arte por toda España (al rebufó del efecto Guggenheim y de la pasión por las obras de los políticos patrios) pero que esa infraestructura no ha conseguido después dotarse de contenidos, visiones de conjunto y proyectos coherentes como este, puramente privado.

De los fondos robustos de la colección se sabía y se hablaba en el mundillo, pero solo desde el año pasado el centro de Cáceres está empezando a hacerlos públicos. En su inauguración se pudo ver una apabullante selección internacional de la segunda mitad del xx.

Ahora propone revisar los fondos de arte español reciente. En democracia, por así decir: de 1975, año de la muerte de Franco, a nuestros días. Justo cuando acaba con las anomalías de integración de los artistas españoles en el panorama internacional, durante el franquismo las opciones eran envenenadas: el exilio, el ninguneo o el abrazo del oso de unos políticos culturales deseosos de dar una imagen de modernidad de

puertas afuera, en bienales y certámenes internacionales del ramo (está aún por hacer un trabajo sobre el franquismo y su relación con las artes similar, por ejemplo, a los de Andrés Trapie-llo o Jordi Gracia sobre la dictadura y el mundillo literario de su tiempo).

Con la democracia, al arte español le llegó ARCO –con su estela de tonto furor mediático y magro coleccionismo nacional–, el Reina Sofía, los mil centros regionales (del IVAM anterior a su descrédito profundo de hoy al CGAC o el MACBA), el efecto Guggenheim y los ediles patrios deslumbrados.

Ha comisariado la exposición Rafael Doctor. Él mismo, pese a sus 45 años, ya un “histórico” del arte contemporáneo en España (desde su paso por Espacio Uno del Reina Sofía a su época como director del MUSAC de León).

Doctor construye a partir de los fondos de la colección una aproximación doblemente subjetiva a algunos ejes claros del arte español reciente: 118 piezas elegidas entre las más de 700 posibles. No es “la” historia del arte español reciente, pero sí “una” narración autorizada y punteada por obras excelentes. Están los pesos pesados (de Espaliú a Juan Muñoz o Cristina Iglesias). Están los históricos de la neovanguardia madrileña, de Alcolea a Campano; están pioneros inclasificables como Schlosser o Darío Villalba; están los nombres que se abren paso ahora por las citas y nodos de un sistema arte globalizado: de Dora García a Santiago Sierra, de Alicia Framis a Ángela de la Cruz.

Una selección coherente y de miras amplias, a imagen de la colección de la que nace. Una forma de entender mejor los handicaps, los talentos ocultos, las posibilidades de una parcela del arte contemporáneo que a veces, de tan cerca, nos queda muy lejana. —

CESÁRIA ÉVORA



Fotografía © Bruno Bollaert

+Cesária Évora (1941-2011).

Frente a las costas de Senegal, en un rosario de islas volcánicas arrojadas en medio del océano Atlántico, arraigó la *sodade*, surgió la *morna* y nació Cesária Évora. Allí también, tras una operación a corazón abierto, se cerró su corazón hace apenas un mes, setenta años e infinitas canciones después.

Traicionando su nombre, Cabo Verde es un archipiélago tropical árido y marrón, anegado de azul y separado de tierra firme por más de quinientos kilómetros, que permaneció deshabitado hasta su descubrimiento por los portugueses alrededor de 1460, quienes lo colonizaron y convirtieron, durante casi cuatro siglos, en centro neurálgico del tráfico comercial y la trata de esclavos con destino a América. Así, los caboverdianos son la amalgama resultante de uno de tantos cruces violentos de la historia entre numerosos negros de distintas etnias con portugueses, judíos españoles, marinos y comerciantes europeos. Un entorno hostil de tierras poco feraces y sobreexplotadas, la recurrente sequía, su asfixiante ais-

LA AZUL MELANÇOLÍA DEL TRÓPICO

lamiento y el declive de su importancia logística y comercial como puente entre tres continentes acentuaron la miseria y el éxodo de sus habitantes. En la actualidad viven más fuera de las islas que en ellas, con unos setecientos mil emigrantes repartidos entre Estados Unidos, Portugal, Francia, Senegal y Angola. Sin embargo, nada de todo ello ha podido destruir la vitalidad y alegría de su gente ni la inveterada nostalgia de su lugar de origen, la *sodade du petit pays*, como dicen en crioulo, el portugués africanizado que allí se habla.

En la seca y deforestada isla de San Vicente, al norte del archipiélago, se encuentra Mindelo, ciudad de origen de la cantante y, definitivamente, la capital musical del país. Un puerto que se desarrolló en el siglo XIX,



+Los discos que grabó en París y revolucionaron la world music.

con la expansión de las rutas atlánticas por los barcos de vapor y el establecimiento de grandes depósitos de carbón por los ingleses para abastecer sus calderas. En 1941, fecha de su nacimiento, Mindelo era un lugar languideciente, aunque conservaba, junto a bellos edificios coloniales, el aroma cosmopolita y la vida arrabalera del puerto. Las bases de la música caboverdiana, una original mezcla de influencias africanas, portuguesas y brasileñas, ya habían fraguado y la escena local contaba con un buen número de artistas talentosos. La melancolía portuguesa del fado, la *modinha* brasileña y el *lundum* angoleño dieron luz a ese *blues* atlántico llamado *morna*, mientras que la vitalidad y alegría de otros ritmos africanos y brasileños propiciaron el nacimiento de la *coladera*, el *funaná* y el *batuque*, animados géneros de baile y canciones de una ligereza y frescura inconfundibles. Cize, como la llamaban los amigos, era hija de una cocinera y de un intérprete de violín y cavaquinho, llamado Justino da Cruz, que falleció cuando ella tenía siete años. Creció en un entorno musical, pues su tío segundo, B. Leza, era uno de los grandes compositores del momento, el autor de “Mar azul” y “Miss Perfumado”. Pasó, no obstante, una infancia difícil, con años de orfanato, vida en la calle, y fascinación nocturna con las canciones de Amália Rodrigues y Ângela Maria que sonaban en la radio. Cesária empezó a cantar a los dieciséis años en los bares y en los barcos que atracaban en el puerto a cambio de unas monedas o unos tragos de grog, el aguardiente local, labrándose cierta fama que la llevó a grabar en Rádio Barlavento y Rádio Clube a finales de los años cincuenta. Este material se ha recuperado recientemente en el disco *Rádio Mindelo* (2008) que incluye canciones de Gregório Gonçalves (Ti Goy), el músico que la descubrió y su

promotor en aquella primera época. Resulta fascinante asomarse al timbre afinado, ingenuo y claro de esa muchacha de veinte años, para compararlo con la voz rotunda, cálida y conmovedora que todos conocemos, llena de matices y registros emocionales: triste y sensual, alegre y profunda, como si viniese de un territorio áspero y lejano pero bañado de una brisa azul. Fumadora, bebedora y vividora empedernida casi hasta el final, juntó dos maridos y tres hijos aunque en realidad casi nunca convivió con sus parejas y su vida amorosa fue variada y tumultuosa. Dejó de cantar desde 1975, año de la independencia del país, y anduvo largos años oscuros sumida en la depresión y el alcoholismo. A finales de los ochenta y animada por Bana, un músico caboverdiano emigrado a Portugal, se presentó en Lisboa, desde donde el productor José da Silva (que se convertiría en su protector para el resto de su vida) la llevó a París donde grabó su primer disco, *La diva aux pieds nus*, en alusión a su costumbre de cantar descalza, algo que venía de su propia infancia y que mantuvo siempre en homenaje a sus orígenes y solidaridad con los humildes. El disco no tuvo mucho éxito pero su presencia en París le facilitó grabar los discos que la catapultarían a la fama, *Mar azul* (1991) y *Miss Perfumado* (1992), en un momento en que la *world music* se había convertido en un género en auge que aprovecharon las multinacionales discográficas y que revolucionó la escena del rock, propiciando su encuentro con las músicas de raíz. A partir de entonces se sucedieron interminables giras por todo el mundo y se convirtió en la máxima embajadora de la música de su país. Ello le permitió también abrir su repertorio a la música latina (*Café Atlantico*) y colaborar en diversos proyectos con Goran Bregović, para la banda sonora de la película *Underground* de Emir Kusturica,

Caetano Veloso, para el disco benéfico *Red Hot + Rio*. También llegaron los reconocimientos oficiales, como el Premio de Música de la Unesco (1998) y el Premio Grammy (2003) por *Voz d'amor*. En 2003 también se había editado un disco, *Clube Sodade*, en el que jóvenes DJ y productores como Carl Craig, Osunlade, Señor Coconut y Château Flight se atrevieron a remezclar sus canciones y el tradicional acompañamiento de guitarra, piano, clarinete y cavaquinho con las nuevas tecnologías, la electrónica, el *dub* o directamente el *bouse*. En 2010 se publicó un recopilatorio, *Cesaria Evora & Friends*—que será el último hasta que vea la luz el que dejó inacabado—, con los duetos más señalados de su trayectoria y que da cuenta del reconocimiento universal de su música, cantando junto a artistas tan variados como el maliense Salif Keita, el senegalés Ismael Lo, el angoleño Bonga, la brasileña Maria Bethânia, el cubano Compay Segundo, la norteamericana Bonnie Raitt, el japonés Ryuichi Sakamoto, el italiano Adriano Celentano, la griega Eleftheria Arvanitaki o el poeta del rock francés Bernard Lavilliers, cuya canción “Elle chante” contiene versos definitorios y definitivos sobre su arte:

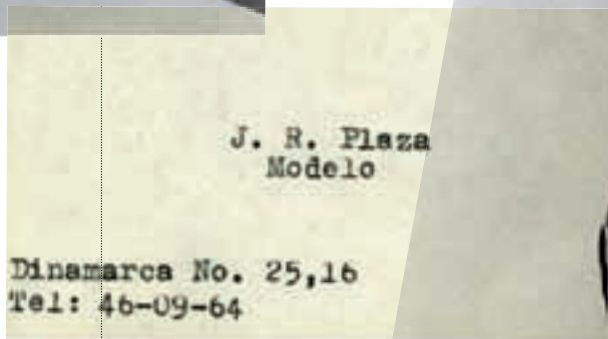
Ella canta a la tierra roja, a la tierra yerma, a la tierra seca;
Ella canta a los hombres proscritos, a los desterrados que viven en las ciudades;
Ella canta palabras que improvisa, venidas de las profundidades más lejanas;
Su voz que fluye, de repente se quiebra y se reconstruye;
Ella es la vida, la muerte, la fragilidad y la fuerza.

Y siempre cantó desde la arena blanca, el mar azul turquesa y la cálida melancolía del trópico. —



J. R. Plaza
Encargado Mostrador

Ferr. Los Dos Leones
Lib. San Cosme No. 116 Tel: 3580



J. R. Plaza
Modelo

Dinamarca No. 25,16
Tel: 46-09-64



INQUIETOS FANTASMAS

Una tarde un hombre, J. R. Plaza, se sacude el sopor de todas las tardes y realiza una acción poco ordinaria. Primero: reúne las tarjetas de presentación que ha ido coleccionando a lo largo de su vida, en su paso por distintos puestos y empresas —trece tarjetas corporativas, todas del mismo tamaño, todas con su nombre en el centro. Después: pega esas tarjetas, una a una, lado a lado, en las dos caras de una hoja tamaño carta. De pronto: entre unas y otras coloca, en apariencia aleatoriamente, once tarjetas más, también de presentación pero ya no corporativas —tarjetas diseñadas y mecanografiadas por él mismo, quién sabe con qué propósito,

al parecer con datos ficticios. En una de esas tarjetas puede leerse: “J. R. Plaza. Armador. Dinamarca No. 25,16. Tel: 46-09-64.” En otra: “José R. Plaza. Mecánico. Garage Minerva. Dr. M. M. Sterling No. 28. Tel: 35-86-73.” En una más: “José R. Plaza. Borreguero. Rock Springs, Wyo. EEUU” Etcétera.

Otra tarde otro hombre, Iñaki Bonillas, extrae de una pequeña carpeta de piel esa hoja y copia, una a una, las once tarjetas de presentación que su abuelo mecanografió años antes. Después coloca cada una de las copias —reproducciones facsimilares— al lado de un autorretrato del propio Plaza y encierra ambos materiales en un mismo marco. Allí donde el pedazo de papel consigna que Plaza fue un

modelo vemos a Plaza posando, en efecto, como un modelo. Allí donde se indica que Plaza fue un *machetero* vemos a Plaza, qué más, cortando leña. Allí donde se asegura que Plaza fue un *borreguero* vemos a Plaza en el campo, vestido de vaquero, echado entre la hierba, tal vez en Wyoming, quizás hastiado de arrear ovejas. Una última tarjeta, no obstante, descansa a solas —sin imagen que parezca confirmarla o realizarla. Es una tarjeta extra, la número doce, ya no ideada por Plaza sino por su nieto, quien, luego de andar entre los numerosos autorretratos de su abuelo, ha decidido regalarle una tarjeta más, ampliar su biografía, avivar otro poco su fantasma. En esa tarjeta, también ya parda, también

mecanografiada, puede leerse: “J. R. Plaza. Autorretratos. 8 de Septiembre No. 42. Tel: 5896714.”



Rara vez se habla de ello pero nadie lo ignora: en casi toda relación afectiva uno de los dos habrá de morir primero, alguno tendrá que sobrevivir al otro. Tampoco se dice muy a menudo pero quién no conoce el pacto: el que sobrevive debe honrar al que muere e impedir que sea consumido por la nada. Está claro que el vivo debe hablar *del* muerto –y a veces *con* y *por* el muerto. También está claro, o a la larga acaba por serlo, que la relación entre uno y otro es de lo más injusta –el muerto no tiene voz para defenderse– y que el vivo siempre violenta, distraídamente, al otro. Ya para hablar de él hay que reducirlo: representarlo de cierta forma, contar unas anécdotas y no otras, exagerar algunos rasgos y desdeñar otros no menos característicos. Aparte, mientras más se le menciona y trae a cuento, más se le reinventa y falsifica –pues ya se sabe que nuestros recuerdos más frecuentes son también los menos veraces. Por otra parte, es imposible no arrastrar a los muertos hacia nuestro propio discurso. ¿Porque, a fin de cuentas, cómo honrar al desaparecido sin ir perfilando, poco a poco, un espectro a nuestra medida? De cualquier modo siempre es mejor eso, serle un poco infiel al muerto, que no serlo en absoluto y dejarlo allí, solo, a un paso de la nada, su pacto con los vivos sencillamente ignorado.

Pocos artistas contemporáneos –pocos artistas, punto– han cumplido tan cabalmente con ese pacto como Iñaki Bonillas (ciudad de México, 1981). Hay que ver: buena parte de su obra se dedica a hablar del abuelo muerto o, mejor, con el fantasma del abuelo muerto. Bonillas no honra a

su abuelo en privado –como hace cualquier nieto en cualquier sobremesa– sino públicamente, a la mitad del circuito del arte contemporáneo, arrastrando la figura de Plaza –en vida circunscrita a unos cuantos espacios– a otros ámbitos. Hace todo eso empleando –exhibiendo, intervinendo, interpretando, agrandando, radicalizando, potenciando– el archivo de Plaza que heredó hace años –treinta álbumes fotográficos, ochocientas diapositivas, dos volúmenes de una enciclopedia de cine y una carpeta de piel con diversos documentos, entre ellos aquella hoja, esas tarjetas. Véase, por ejemplo, *Martín-Lunas* (2004): una obra en que el artista elimina de las fotografías a los enemigos de su abuelo. Véase *Tineidae* (2010): una pieza en que expone ciertas imágenes a la destructiva avidez de las polillas. Véase *Archivo J. R. Plaza* (2005): un trabajo en que exhibe solo las palabras y las manchas de tinta dispuestas al reverso de las fotos. Véase, claro, *Una tarjeta para J. R. Plaza* (2007).

Ahora bien: ¿quién habla a través de estas obras? ¿El nieto o el abuelo? ¿Bonillas o Plaza? Si me preguntan, quizá ninguno: ninguno desborda al otro y habla a solas en esas piezas. El abuelo no se expresa directamente en las obras de su nieto: aparece siempre mediado. El nieto no se expresa soberanamente a partir del archivo de su abuelo: este respinga y dice también lo suyo. Al final uno termina por corroborar que la relación entre el archivo y sus usuarios es siempre de lo más compleja: no basta con ir hasta este, sacar a la luz sus documentos y esperar a que estos hablen por sí mismos o por nosotros. Los archivos –y cuando digo *archivos* digo casi todo: los textos y las imágenes que nos preceden, el lenguaje que heredamos, la cultura– no están ahí, a nuestra disposición, listos para ser usados o exhibidos; están siempre en otra parte, en las manos o

los armarios de otros, sirviendo a otros fines –y uno debe apropiarse de ellos. Los archivos, además, no ocultan un mensaje sino muchos; están siempre saturados de sentidos y aporías –y uno debe intentar someterlos y apuntarlos hacia alguna parte.



La muerte, escribió Derrida en una de esas elegías que dedicó a sus amigos, tiene el terrible efecto de desprender los nombres de los cuerpos. Es decir: el cuerpo desaparece súbita, irreparablemente, pero el nombre que lo acompañaba persiste, ahora a solas, ya libre de su referente. Si se le repite, no es ya para designar un cuerpo o para llamarlo a nuestro lado; es para invocar el fantasma de su antiguo propietario, más difuso a medida que pasa el tiempo. A la larga ese nombre, no importa qué tanto lo repitamos, deja de invocar fantasma alguno y acaba por ofrecerse como el fantasma mismo, como el último resabio de aquella vida. De pronto ya no resta sino eso, un nombre, y uno ya no puede saber otra cosa del muerto que lo poco que ese nombre connota.

J. R. Plaza.

José María Rodríguez Plaza.

Justamente para que eso no ocurra, para que el espectro de Plaza no se ciña a unas cuantas letras, es que Bonillas ha asaltado y resignificado el archivo de su abuelo. No una vez: muchas. No con orden: intermitentemente, siempre actualizándolo e insertándolo en obras plurívocas. No para restaurar y fijar a su abuelo: más bien para impedir que se fije, para mantenerlo inestable –un fantasma inquieto, elusivo, presente. –

La exposición *Arxiu J. R. Plaza*, que muestra el trabajo de Iñaki Bonillas en torno al archivo de su abuelo, estará abierta del 23 de febrero al 6 de mayo en La Virreina Centre de la Imatge, en Barcelona.