

MIREN JAIO
Anábasis - Anabásá

Texto para la exposición “Harriak ez du begirik” de Oier Iruretagoiena.
Torre de Ariz, Basauri, 01/03/2018 - 01/04/2018

ANÁBASIS – ANABASÁ

MUÑÓN

Una rama podada. Un cuerpo amorfo e incompleto. De los extremos cortados pronto saldrán brotes que harán que la rama se renueve y adquiera nueva forma. Forma que es a la vez completa e incompleta, como completo e incompleto es el árbol al que pertenece la rama. Un árbol es una unidad, la unidad conocida como “árbol”, así como un fragmento de la unidad conocida como “bosque”.

Un cuerpo amorfo e incompleto. La imagen cambia si, en lugar de una rama podada, un cuerpo vegetal, se decide que lo que se tiene delante es un cuerpo animal. Los extremos cortados ya no anuncian renovación y crecimiento, sino que señalan un corte definitivo, una mutilación. De un muñón nunca saldrá nada. No cambia. Es estable. “Muñón” es sinónimo de mojón, marca, señal, terminación.

En cualquier caso, algo comparte el muñón con la rama podada. Es un trozo de carne pegado a un cuerpo que sigue vivo, algo que no puede decir el trozo de carne del que ha quedado separado.

Miembro amputado, rama podada, muñón. Los tres son evidencia de procesos biológicos. También recuerdan a una figura rota de mármol, un tipo de cuerpo en el que los procesos biológicos y los procesos geológicos se superponen unos a otros.

BUZO

Una fotografía antigua en blanco y negro. Una toma en picado sobre el torso de un buzo. La escafandra es uno de esos trajes rígidos, voluminosos y aparatosos con una pechera de metal y un tubo grueso conectado al casco esférico que aparecen en *20.000 leguas de viaje submarino* de Julio Verne.

MUÑÓN

Un cuerpo amorfo e incompleto. Una escultura de mármol en la sala de un museo. Colocada sobre una peana, su silueta recuerda a la de una rama cortada. Está compuesta de dos cuerpos femeninos cubiertos de túnicas a los que les faltan las cabezas, los brazos y los pies. Una de las figuras se recuesta indolente sobre la otra, como una rama que sale de otra rama.

A pesar del tiempo transcurrido (algo apunta a que –estamos en un museo– ha sido mucho), el bloque en el que originalmente se talló la escultura rota resulta aún visible. Ésta es un registro y un contenedor de las vicisitudes vividas a partir de ese momento inicial: la forma completa, dada por mano humana sobre el bloque de mármol; el desdibujado de la forma, progresivo y sin diseño previo, por efecto del viento, la lluvia y los cambios de temperatura; la mutilación de las extremidades, tal vez provocada por un derrumbe, una explosión o cualquier otro suceso, fortuito o intencionado.

Dentro de la sala del museo, la cadena de cambios ha quedado detenida, y la forma rota e incompleta, estabilizada. Las dos figuras femeninas de cuerpos opulentos que, aunque mutilados, parecen conservar el palpito de la carne bajo los pliegues de las túnicas (un tópico clásico aplicado a la tipología de la figura rota), componen una forma que, a pesar del cúmulo de pérdidas, se percibe como terminada e ideal. También como terminal. No olvidemos que estamos en un museo.

BUZO

Unas manos sostienen el casco esférico sobre la cabeza del buzo. Del lado de las manos asoman unas alpargatas y las perneras de unos pantalones manchados. Podría ser que el buzo acabara de emerger del fondo y este otro hombre, en tierra, le estuviera ayudando a salir del agua y del casco. O podría ser justo lo contrario: que el buzo estuviera a punto de sumergirse y este otro hombre le estuviera metiendo la cabeza dentro del casco.

MUÑÓN

La cartela pegada en la peana informa de que las figuras mutiladas pertenecen al grupo escultórico del frontón oriental del Partenón de la Acrópolis de Atenas. Pertenecen o, más bien, pertenecían. Ahora mismo, peana, escultura rota y cartela se encuentran en la sala 18 de la planta baja del British Museum. La cartela explica que el frontón “mostraba el nacimiento milagroso de la diosa Atenea de la cabeza de su padre Zeus”, y que muchas de las figuras de la escena “se han perdido o se encuentran incompletas”.

M y L, los nombres con los que la cartela identifica al grupo de figura recostada y figura sentada, forman parte de un grupo de divinidades que contemplaban el nacimiento de la diosa al despuntar el alba. En los dos extremos del triángulo del frontón, dos pequeños conjuntos escultóricos enmarcaban originalmente la escena, señalando el inicio del día: en el ángulo derecho, Helios, el dios Sol, que emerge del fondo en un carro tirado de caballos; en el extremo opuesto, Selene, la diosa Luna, que abandona la escena, también en un carro de caballos, como si se sumergiera y precipitara en un vacío oculto a la vista.

BUZO

Sea como sea, la fotografía del buzo fue tomada en un momento de transición de un estado a otro. Pasar de estar abajo –en las profundidades marinas, aislado dentro de un traje, sintiendo la presión de la masa de agua sobre la cabeza, palpando y tratando de

imaginar las formas difusas que le rodean a uno— a emerger —liberarse del traje, entrar en contacto con el aire, sentir la luz en la cara, percibir formas y siluetas con nitidez, reconocer sonidos familiares—. O realizar justo el camino inverso.

Dos posibilidades para el momento que registra una fotografía antigua en blanco y negro: la *Anábasis* —el viaje de regreso, la vuelta a casa, el ascenso— o la *Catábasis* —la incursión en lo nuevo, el alejamiento de lo conocido, el descenso—.

MUÑÓN

En la sala del museo, las dos figuras sin pies ni cabeza reposan sobre una peana alargada de un metro y medio de altura junto a otra figura igualmente mutilada. A sus lados, en el mismo eje, otras dos peanas de igual altura pero distinta largura con más figuras y huecos vacíos entre ellas. La disposición permite al visitante completar visualmente los elementos faltantes (extremidades amputadas, figuras desaparecidas...), reconstruir la imagen de conjunto, imaginar cómo se desarrollaba originalmente la escena a 20.000 kilómetros de distancia, a 15 metros de altura del suelo, dentro del marco triangular conformado por las tres cornisas de mármol del frontón oriental del Partenón.

BUZO

Si se abstraen los detalles identificadores, la escena de la fotografía del buzo bien podría confundirse con un ritual sacro y solemne, la coronación de un papa, por ejemplo: las manos de un dignatario eclesiástico sujetan una corona sobre la cabeza del nuevo padre de la Iglesia, que se inclina con el gesto de respeto que la ocasión requiere. El volumen y la aparatosidad de la escafandra contribuyen a dotar de peso y solemnidad al momento. También el rostro distinguido de anciano venerable del buzo.

MUÑÓN

A diferencia del resto de figuras conservadas en la sala 18 de la planta baja del British Museum, la única escultura de la peana a la derecha de la de las dos figuras femeninas mutiladas no es un muñón. No parece haber sufrido los efectos del paso del tiempo, el viento, la lluvia, los derrumbes y las explosiones. La escultura está completa, aunque es un fragmento de cuerpo, una cabeza de caballo. Representado con gran realismo, el animal boquea y asoma el hocico por encima de la peana. Pegada a ésta, la cartela dice: “Ésta es la cabeza de uno de los caballos del carro de Selene, la diosa Luna (...). El caballo está agotado tras su trabajo nocturno, los ojos salientes, los orificios nasales dilatados y la boca abierta.”

BUZO

Pero la fotografía en blanco y negro no es la de la coronación de un papa romano, o la de algún antiguo rito oriental. No es un momento de gran solemnidad. Es cierto que es tradición honrar y deber respeto a los ancianos (tradición obsoleta desde que se impusiera la moderna tradición de lo nuevo y los viejos pasaran al catálogo de los objetos en

desuso), que la cabeza es hermosa (se diría que estuviéramos hablando de la cabeza de un animal) y la fotografía también. Sin embargo, de pronto, el rostro del buzo, aunque anciano, ha dejado de resultarnos distinguido y venerable.

MUÑÓN

En su *Autobiografía científica* de 1981, en la página 56, el arquitecto Aldo Rossi recoge una fotografía en la que aparece el caballo del British Museum. En realidad, la copia de esa figura original colocada a 20.000 kilómetros de distancia y a 15 metros del suelo, en el frontón del Partenón de Atenas, el emplazamiento para el que fue concebida originalmente.

El caballo saca la cabeza con dificultad del ángulo agudo en el que se encuentran las dos cornisas del frontón. En el espacio comprimido entre las molduras de tamaño colosal, el boqueo del animal, su agitación y nerviosismo, prescinden del relato mitológico para explicarse. No es el cansancio y el espoleo de una Selene que ya no está lo que le encabrita. Aislado del resto de figuras, con el cuerpo oculto a la vista, el caballo asoma su hocico por encima de la moldura, como si luchara por no ahogarse y tratara de tomar aire, poco antes de desaparecer en las profundidades invisibles debajo de la moldura, bajo la superficie, fuera del espacio escénico.

BUZO

El rostro del buzo anciano no es distinguido ni venerable porque no hay nada que le distinga más allá de su edad, su escafandra de buzo y su expresión de cansancio. La escena de la que forma parte junto al hombre de las manos, las alpargatas usadas y los pantalones manchados pertenece al ámbito del trabajo manual anónimo en algún lugar del Mediterráneo en el primer tercio del siglo XX. La fisonomía del rostro tostado por el sol, las alpargatas de pobre y la luz que baña la imagen parecen certificar esta especulación. Poco hay en la imagen de la figura romántica y literaria del buzo que realiza maravillosos descubrimientos en las profundidades de los océanos vestido con su traje de astronauta decimonónico.

MUÑÓN

El caballo del Partenón de la foto del libro de Rossi inevitablemente lleva a pensar en las formas caprichosas en las que representación y arquitectura, biología y geología, geografía e historia pueden encontrarse y colapsar en un único fragmento de mármol. Así, la cabeza es simultáneamente un motivo decorativo de un edificio (similar a una hoja de acanto que brota de un moldura), un caballo real, vivo y agitado (cuyo cuerpo completo reconstruimos gracias al principio de la “suspensión de la incredulidad”) y materia inanimada convertida en material constructivo que, aunque ya ha alcanzado su punto máximo de inercia, sigue conteniendo energía en potencia (tal y como apunta el gesto del caballo, que parece pugnar por salirse y liberarse del marco que le ha sido impuesto).

BUZO

He aquí un hombre viejo y cansado que durante años ha emprendido el mismo viaje de ida y vuelta, de descenso y ascenso, de compresión y descompresión. No hay nada literario ni romántico en su historia. Lo que este hombre hace, lo dicen sus ojos, es un trabajo pesado, mal pagado y repetitivo.

Sin embargo, quien mira la imagen no puede dejar de proyectar sobre ella cierto fantaseo novelesco. ¿De dónde viene este hombre? ¿De qué viaje? ¿De ver qué? ¿De luchar contra qué? Los ojos cansados le dicen: el trabajo no es aventura.

Quien mira la foto no desiste: a pesar de ser trabajo, el que se realiza bajo el agua es distinto de todos los demás, hace pasar al cuerpo de un plano conocido y familiar –de pie, trazando una vertical con respecto de la superficie horizontal del suelo–, a otro menos común –suspendido, sin hacer pie–; de ocupar un medio transparente, el aire que rodea las cosas –y verse sometido a las leyes de la gravedad–, a sumergirse en una sustancia líquida –y verse sometido al principio de Arquímedes–. Por otra parte, el trabajo de buzo está abierto al suceso imprevisto, a la novedad, al encuentro con el monstruo marino de proporciones colosales, el descubrimiento de corales, perlas y navíos hundidos que guardan joyas y esculturas rotas, objetos perdidos en el fondo del mar a la espera de que alguien los haga emerger. Los ojos cansados del buzo dicen: el trabajo no es aventura; el trabajo cansa.

MUÑÓN

El caballo de Selene como materia inanimada e inerte convertida en material constructivo que contiene energía en potencia. En la página 1 de *Autobiografía científica*, Rossi cuenta de los orígenes del título del libro. Lo tomó prestado de un libro de Max Planck. En él, el fundador de la física cuántica explica el principio de la conservación de la energía a través de la historia de un albañil que con gran esfuerzo colocó una piedra sobre el tejado de una casa para, tiempo después, ver cómo ésta se deslizaba y mataba a un viandante.

BERINGANIEN GANIEN

Las imágenes descritas anteriormente pertenecen al mismo espacio y al mismo tiempo. Son imágenes que he bajado de Internet en los últimos tres meses.

La fotografía del buzo la encontré hace mes y medio al teclear “Walter Hege” en la barra de Google. Me topé con ella mientras buscaba vistas de los frontones del Partenón, entre ellas, de las dos figuras femeninas de la cabeza del caballo de Selene.

Si no hubiera estado preparando una clase de historia del arte en la Grecia Antigua (de la asignatura de Historia General del Arte de segundo curso de Grado de la facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco – EHU/UPV, en Leioa), lo más seguro es que no me hubiera encontrado la fotografía. Si no hubiera tenido *Harriak ez du begirik*, *Gazta-bezurra* y *Lerro gurutzatuak* en la cabeza, puede que no hubiera reparado en la imagen del buzo viejo con un casco metálico suspendido por encima de su cabeza.

...

Frente a la pantalla del ordenador. Una pantalla plana. Dentro de ella, varias pantallas abiertas se agolpan unas sobre las otras. Son imágenes que carecen de espesor.

...

El entrelazamiento de imágenes en *Anábasis-Anabásá* no es por tanto cosa mía. No se debe a mi libertad creadora, a la fuerza y potencia de mi imaginación, al encuentro fortuito e incondicionado de una disparidad de imágenes vistas, sonidos oídos y estímulos recibidos a los que he reaccionado y con los que he tratado de trazar una configuración formal concreta.

Las imágenes que se entrelazan en el apartado anterior proceden de una única fuente. Esta fuente, a la que mi cabeza está constantemente conectada y de la que trago y trago vía ojos, oídos y boca, es la pantalla de mi ordenador. En este festín bulímico, son los algoritmos de Google quienes gobiernan la ingesta. Unos algoritmos que seleccionan, discriminan y personalizan imágenes para mí a partir de, entre otros factores, mi historial de búsquedas.

No ha sido por tanto mi cabeza, sino una inteligencia artificial quien, con anterioridad a ella, ha propiciado y condicionado la operación de montaje entre la imagen del buzo y las de las esculturas del Partenón, así como la red de relaciones formales que se derivan de la operación.

...

Escribir sobre esculturas y cuerpos a través de una operación de montaje es un ejercicio que adolece de formalismo y replica la lógica de la inteligencia artificial (quien a su vez replica la lógica de la mente humana).

...

El nombre de Walter Hege no lo había escuchado hasta ponerme a escribir esto. Sin embargo, resulta que su obra, sin yo saberlo, ya la conocía. Una de sus fotografías, la vista

por detrás de la cabeza de una de las cariátides del Erecteion de la Acrópolis de Atenas, la descargué hace cinco años de Internet. Fue a parar a un texto para la publicación *MITYA* parte de la exposición de Elena Aitzkoa y June Crespo del mismo título.

“Restos de gestos” hablaba también de esculturas antiguas y de personas viejas del pasado que realizan trabajos físicos. El cruce de esos dos temas se repite en otros textos que he escrito en los últimos años. La insistencia, manía más bien, dice más de mí y mi circunstancia que de las esculturas antiguas y los cuerpos que realizan trabajos físicos pesados y mal pagados. Habla de la incapacidad para ponerse en el lugar que ocupan esos cuerpos porque se está en otro lugar, realizando un trabajo que consiste principalmente en mirar durante horas la pantalla de un ordenador. En este otro lugar, el cuerpo está fuera de plano, desmaterializado, y la pantalla ocupa la pista central, es la referencia que pone a aquél en contacto con imágenes de cuerpos que se desconocen y de los que se tiene noticia a través de imágenes.

...

Escribir sobre esculturas y cuerpos a los que se accede, no directamente y como materia, sino como imágenes descorporeizadas y deslocalizadas es un ejercicio estéril y fetichista.

...

El otro día me hablan de unos cuerpos viejos pero actuales que realizan trabajos físicos. Los describe Jessica Bruder en *Nomadland. Surviving America in the Twenty-First Century*. A propósito de esos cuerpos viejos y deslocalizados, me dicen:

“Lees en el libro de mujeres que se han quedado sin casa y no tienen pensión y trabajan como temporeras en los almacenes que Amazon tiene repartidos por los Estados Unidos. Son mujeres mayores, podrían ser tu madre o la mía, y se dedican a subir y bajar paquetes de unos palés diez horas al día.”

...

Vuelta a la imagen de la cariátide de Hege en *MITYA*. Hace cinco años, no sabía que el fotógrafo alemán hubiera documentado el paisaje y los restos arquitectónicos y escultóricos de la Acrópolis ateniense. Que las fotografías fueron a parar a un libro con textos del arqueólogo Gerhart Rodenwaldt titulado *Akropolis*. Que el libro se ofreció como obsequio a los atletas participantes en los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936. Que Hege trabajó como asistente de fotografía de *Olympia*, la película de Leni Riefenstahl que recogía los Juegos.

Una foto de Internet muestra una vista de perfil de Hege en la parte alta del estadio

olímpico. Subido a una tarima de madera, dobla el tronco mientras mira por el objetivo de una cámara de cine montada en un trípode y dirigida en picado a la pista. Cuerpo y cámara están en un mismo eje. Es difícil asegurar qué es la prolongación de qué. Detrás del trípode se adivina la figura de Riefenstahl, vestida con un elegante traje de chaqueta y falda de *tweed*.

En Internet hay otra imagen de muy baja resolución con una escena de trabajo similar. Es una foto de un plano general en formato vertical del interior del Partenón. La verticalidad de la composición se ve enfatizada por dos muros a izquierda y derecha y una columna jónica de tamaño monumental en el centro.

En la parte superior del plano se distingue la figura empuñada de un Hege visto de espaldas que rodea su cámara de gran formato con los brazos, como si estuviera bailando un vals con ella. La improbable pista de baile por la que se deslizan es una plataforma de madera colgada entre los dos muros. Colocado a varios metros de altura del basamento del edificio, el suelo inestable y precario hecho de tablones recuerda a una balsa suspendida en el vacío.

Esta imagen ayuda a entender el sistema que empleó el fotógrafo para acceder al espacio de los frontones del Partenón y colocarse en el mismo lugar desde el que las divinidades griegas –la ciudad de Atenas a sus pies– contemplaban el nacimiento de Atenea en el monte Olimpo.

...

No es difícil encontrar imágenes atribuidas a Hege en Internet, aunque sí lo es dar con textos que permitan asegurar que esas fotografías las tomó efectivamente él. Así, por ejemplo, en la red hay toda una serie de imágenes que se agrupan en la cuenta de Pinterest de una persona que firma como Αλέξανδρος Χατζηανδρέου bajo el título “Walter Hege Ελλάδα 1928-1935”. Son fotografías que dibujan un retrato del paisaje, la arquitectura y las gentes de la Grecia contemporánea al momento en que el fotógrafo tomó sus imágenes atemporales de la Acrópolis ateniense. Vistas de modestas edificaciones rurales de planta circular como hornos, aljibes y chozas de paja, de mujeres con falda larga, corpiño y pañuelo a la cabeza y de hombres con traje típico, gorra y largos bigotes, estas fotografías de corte etnográfico se presentan como un contraplano a las fotografías de *Akropolis*.

La fotografía del buzo viejo pertenece a ese grupo de “Walter Hege Ελλάδα 1928-1935”. Según Google Translate, Αλέξανδρος Χατζηανδρέου se escribe en alfabeto latino Alexandros Hatziandreu y Ελλάδα, “Hellas”, que en castellano significa “Grecia”.

...

Estos últimos meses me he reencontrado con la Historia General del Arte después de 27 años de separación. Esos meses coinciden con los que llevo tratando de pensar en este texto. El reencuentro ha sido traumático. En los últimos 27 años he tenido encuentros furtivos e intermitentes con trozos y fragmentos sueltos de la Historia General del Arte. Pero nunca me había encontrado con la Historia General del Arte en su totalidad, con la historia como materia, materia inerte, materia a impartir.

Cuando terminé la licenciatura de Historia del Arte hace 27 años, esa materia era concreta y estaba localizada. Residía en las obras de arte guardadas en los museos y en sus reproducciones en los libros de las bibliotecas. Ahora, la materia no sólo está deslocalizada, también está desmaterializada. Está por todas partes, fotografiada desde todos los puntos de vista posible. Es inabarcable.

Llevo cinco meses bajando imágenes sin parar, durante horas y horas. Son imágenes de diferente resolución. Con ellas compongo presentaciones de Powerpoint, unas presentaciones que aspiran a ser lo más completas y exhaustivas posible. Ofrecer el mayor número de puntos de vista posible de una obra se ha convertido en una de mis mayores preocupaciones. También obtener imágenes de buena resolución.

...

Encontrar imágenes de buena calidad y desde todos los puntos de vista no asegura nada. No asegura que hayas conseguido acercarte a la materia, que hayas logrado tocarla.

...

Con la historia nunca hay una buena resolución.

...

La semana pasada leo un texto de Peio Aguirre. Su título, *Desescombros y rescate histórico: sobre la "exforma"*, me interpela de manera directa. En este mismo momento, me encuentro metida dentro de la gran escombrera, enterrada en vida. Tengo abiertas infinidad de pantallas en el ordenador, imágenes en formato JPG que voy insertando en una presentación de Powerpoint. De esa manera, aspiro a delimitar la materia, agruparla, ponerle cerco, detener su flujo, darle una forma de relato con principio y fin, dar cuenta de ella, impartirla, comunicarla. La materia se llama "Historia General del Arte".

...

Las imágenes que pululan por Internet carecen de espesor, apenas pesan. Pero tienen la

capacidad de producir aplastamientos.

...

Cómo trabajar con imágenes y conseguir dotarlas de espesor, de cierta masa, densidad, sentido. Cómo hacer para que dejen de ser mera materia inerte.

...

Anoche escucho *Television Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution*, una conferencia que Villém Flüsser dio en Budapest en 1990. En un momento dado, habla sobre la imagen fotográfica:

“Aquí tenemos un problema: en el momento en el que sales de la política para situarte en la imagen, pierdes el punto de vista; se pierde el punto de vista político. Porque en el momento en el que sales de la política, te das cuenta de que cada acontecimiento tiene muchos puntos de vista posible. Ninguno de ellos es correcto y lo único que puedes hacer es multiplicar los puntos de vista. Bailas alrededor de tu acontecimiento, acumulas puntos de vista y, cuantos más puntos de vista tienes, mejor es tu imagen. (...) Los fotógrafos bailan alrededor del acontecimiento y, al bailar, al acumular puntos de vista, destruyen la ideología, que consiste en la insistencia en un único punto de vista.”

...

Gracias a Internet he accedido a *Autobiografía científica* de Aldo Rossi, y gracias a ese libro accedo a la conexión que el arquitecto italiano establece entre Max Planck y la cabeza del caballo del Partenón. Y, de ese modo, accedo también a una de las formulaciones paradójicas de la física cuántica, que de pronto me resulta algo menos incomprendible: el caballo de Selene es un poco como el gato que está dentro de una caja de la paradoja de Schrödinger. El caballo está vivo pero también está muerto, es de carne y hueso y también es de piedra, está a metro y medio del suelo sobre una peana en un museo londinense desde 1816 pero también está a 15 metros del suelo en un frontón de una famosa ruina turística griega, frontón en el que se depositó hace más de 25 siglos, así como en la página 56 del libro de Rossi desde 1981, frente a mis ojos en la pantalla del ordenador ahora mismo... Las opciones son diversas, pero la cabeza del caballo sigue siendo la misma.

Son muchas las operaciones que se han ejercido y siguen ejerciéndose sobre este objeto cultural concreto –robo, pillaje, reubicación, reclamo, restitución poética, reconstrucción, copia, falseo, reproducción, comentario, análisis, apropiación, explotación, fragmentación, montaje...–. Frente a la pantalla del ordenador, todas ellas contribuyen a

formar un único relato panóptico, donde todas las versiones son fidedignas, coexisten sin contradecirse y resultan indistintas e indiferentes.

...

Internet como herramienta de divulgación, herramienta que hace que las cosas adquieran un tono vulgar.

...

Llevo tres semanas tratando de buscar la imagen del viejo buzo en la red. Tecleando “Walter Hege”, “Walter Hege 1928-1935” o “Walter Hege Ελλάδα 1928-1935”. Pero, por alguna razón, la imagen del viejo buzo no aparece. Durante tres semanas, fantaseo con la idea de que la imagen haya desaparecido sin dejar rastro de la red. Con la idea de que Alexandros Hatzianeou la haya retirado, de que el viejo buzo finalmente se haya sumergido y haya pasado a existir en algún otro lugar opaco, convertido en basura cósmica y digital que habla en griego.

Esta mañana, repito la operación. Y el viejo buzo reaparece en la cuenta de Pinterest de Alexandros Chatzianeou. Me mira con ojos cansados, tal como lleva haciendo desde hace 80 años.

KAKABELENA

En busca de un cierto espesor, de cercanía con la materia, salgo a dar un paseo por el muelle de Marzana, junto al puente de San Antón. Es septiembre en Bilbao, unas semanas antes del reencuentro con la Historia General del Arte del que he dado cuenta más arriba.

Es época de mareas vivas. Hay marea baja y la Ría da a ver parte de su lecho, algo poco habitual el resto del año. Las partes que emergen están cubiertas por una capa de un color gris amarronado que lo uniformiza y ensucia todo y hace difícil reconocer los objetos sobre la superficie, aunque a veces, en medio de la masa indistinguible, emerja un zapato, una pelota o un paraguas roto. Los objetos dominantes en este paisaje de ruina y derrumbe son unos cascotes de buen tamaño, que tienen la forma plana de las lajas de piedra, aunque puede que estén hechos de cemento o algún otro material industrial.

Sea cuál sea el material que los compone, estos cascotes son restos de una construcción que la corriente arrastró en algún momento concreto. La historia del lugar (ahora mismo, nueva zona de consumo y ocio) es un condensado de derrumbes, arrastre y sedimentación de desechos industriales (la voladura del puente de San Antón en 1937, las inunda-

ciones de 1983, el cierre de fábricas a lo largo del Nerbion durante los años 80 y 90 del siglo pasado...). El lecho de la Ría se presenta así como un yacimiento de arqueología industrial, rico en restos estabilizados e inertes, sobre los que el limo va depositándose y fijándose mientras el agua pasa y discurre.

Me detengo a mirar el resto arqueológico más visible de la zona. Es la salida de uno de los cargaderos de mineral de la mina de San Luis en el muro en talud del muelle. Unos metros más abajo, emerge uno de los cascotes de gran tamaño que cubren el lecho del Nerbion en ese punto. A pesar del limo gris, en su cara plana es posible distinguir un motivo decorativo, que consiste en unas formas curvas caprichosas de tono gris claro que culebrean sobre un fondo gris oscuro, repitiéndose y variando hasta ocupar toda la superficie. Por lo visto, me digo, la superficie del cascote estaba revestida de baldosas estampadas con un mismo motivo decorativo. Unas baldosas no muy bonitas y de un tamaño desacostumbradamente grande. Me pregunto por cómo sería el procedimiento industrial de estampado.

Unos metros más adelante, compruebo con sorpresa que otro cascote presenta el mismo motivo decorativo. Más adelante, otro más. Prosigo el paseo y, un poco más adelante, otros cascotes más. Son restos del mismo naufragio, escombros del mismo edificio, de un mismo suelo que en algún momento se rompió y quedó fragmentado en pedazos.

No es hasta pasado un rato (mientras miro a uno de los cascotes cubiertos de ese limo gris que hace que en el lecho de la Ría todo parezca formar parte de un mismo mundo incoloro y sin vida, terminal e inerte), que alguien a mi lado señala con el brazo la línea que indica el punto en que el cascote se sumerge en el agua. Unas bocas ávidas asoman en esa línea límite, mientras socavan el limo oscuro, dando a ver un fondo más claro. Son unos mugles, peces que nadan entre la suciedad y se alimentan de ella, pequeños escultores de ribera, estampadores automatizados de superficies.