



REGISTRARLO TODO, INTENTANDO AGARRAR LA VIDA
QUE SE DILUYE, LOS HOGARES CÁLIDOS, LOS OBJETOS,
LAS LUCES EN LAS VIVIENDAS, LOS ESPACIOS QUE FUIMOS

| | |
|-----|---|
| 6 | <i>DE MADRE, ELEGÍA CONTEMPORÁNEA</i> JULIO CÉSAR ABAD VIDAL |
| 12 | <i>BUSCANDO EL EQUILIBRIO EN LAS CORTINAS</i> MIGUEL MARINAS |
| 21 | <i>SOBRE MADRE</i> BEATRIZ RUIBAL |
| 23 | <i>MADRE</i> |
| 110 | <i>LOS ESPACIOS QUE FUIMOS</i> BEATRIZ RUIBAL |
| 112 | <i>HIJA: POÉTICAS DE LA LUZ</i> ANA MERINO |
| 115 | <i>ENGLISH TEXTS</i> |



DE MADRE, ELEGÍA CONTEMPORÁNEA
JULIO CÉSAR ABAD VIDAL

Y ahora, yo quisiera decirte que te amo,
pero de una manera que tú no sospechaste

César Dávila Andrade, *Carta a la madre*

Desde que la fotografía democratizara la práctica del retrato, el imaginario individual y colectivo pudo, acaso de un modo visualmente inédito hasta entonces, tomar conciencia de los estragos gráficos del paso del tiempo, de la decadencia de los cuerpos y de la inexorable certeza de que la muerte nos habrá de llegar a todos. Las fotografías no sólo permanecen más que sus modelos, sino que los sentimientos que inspiraron algunas instantáneas se desvanecen haciendo en muchas ocasiones hiriente el recordatorio de un momento feliz. Es por ello que desde sus mismos comienzos la fotografía se ha erigido en depositaria de una memoria marcada por la melancolía. Uno de los creadores más importantes –y más lastrados, como necesariamente, por el peso de la melancolía– del siglo XX, Jorge Luis Borges, ofrecía ya una inequívoca representación de

estos penares en unos versos incluidos en el primero de los libros que publicara, *Fervor de Buenos Aires* (Buenos Aires, Imprenta Serrantes–edición del autor, 1923). Unos versos que rezan, “Los daguerrotipos / mienten su falsa cercanía / de tiempo detenido en un espejo” (“Sala vacía”, 4-6)¹. Y la reflexión de la fotografía como un indicio emanado de aquello que ha desaparecido o va a desaparecer sin remedio se encuentra en una amplia literatura, si bien ha sido particularmente influyente el modo en que Roland Barthes lo expresó en su ensayo *La chambre claire* (París, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980). Un planteamiento que de modo lacónico sintetizó en el pie de una fotografía reproducida en el volumen, la que tomara Alexander Gardner al reo Lewis Payne en 1865 antes de que éste fuera ejecutado en la horca, “él

ha muerto y él va a morir”². Una declaración fulgurante que evidencia la persistencia visual fotográfica de aquello que no puede repetirse en la existencia.

El dilatado e intenso proyecto titulado *Madre* emprendido por Beatriz Ruibal después del fallecimiento, en abril de 2010, de su madre, Carmen, constituye un memorable testimonio sobre la pasión, sobre los afectos transitados por el dolor. El conjunto, que comprende varias series fotográficas y dos vídeos, y que fue intensivamente desarrollado durante 2012, se afirma como un retrato implícito y poético de la difunta, a través de la captura fotográfica y la toma de vídeo de algunos de los efectos personales y de la residencia de la madre.

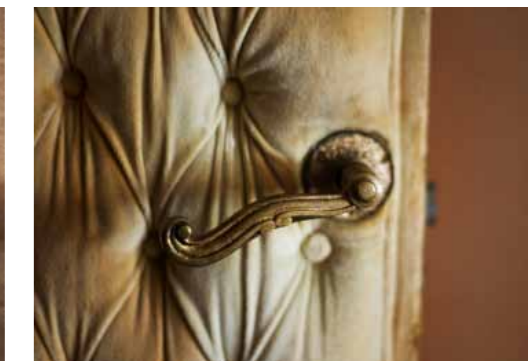
En la serie «Colecciones», Ruibal ofrece un registro a color, en primeros planos y sobre un fondo homogéneo, con un formato constante (30 x 45 cm), y con una perspectiva cenital, de diversos joyeros, cajitas y cuencos de porcelana, así como otras cajas de metal o madera, bandejas y platos cerámicos decorativos. La serie monumentaliza los objetos, en composiciones centradas próximas a una catalogación científica, como si la necesidad de fotografiarlos nos indicara su caducidad. La serie «Imágenes para el recuerdo» procede de un modo similar. No obstante, en esta ocasión no son objetos descontextualizados, sino detalles, asimismo todos ellos en color y en un formato homogéneo (en esta ocasión, de 50 x 75 cm), del dormitorio de la madre. Así, por ejemplo, nos hallamos ante una toma frontal del cabecero de su cama, o frente a un detalle

del pomo del mismo, de la manilla de la puerta de la estancia, de la parte superior del respaldo de una mecedora de rejilla o ante las sombras proyectadas contra una pared por los visillos que visten las ventanas.

Dos dípticos hermanados por su composición y sus formatos, se encuentran constituidos, en ambos casos, por dos obras de idéntico tamaño (100 x 150 cm), y en ambos, asimismo, se presenta una fotografía a la izquierda y un texto bordado en algodón a la derecha.

Los textos bordados son los que dan título a los dípticos. En el caso de *El tiempo*, el pasaje se presenta junto a una fotografía de un collar de perlas de tres vueltas. Pareciera que la circularidad de la gargantilla, al hermanarse con el vocablo abstracto se cifrara como una confesión en la esperanza del reencuentro con la madre tras su muerte. Por su parte, *Ya verás que pronto está aquí el verano* acompaña a la tela bordada con las letras la fotografía de unas cortinas, las del dormitorio de la madre. Evoca de este modo Ruibal una frase que solía decirle su madre para infundirle ánimo y sosiego. Probablemente, Ruibal sea continuadora de esta labor –mediante el mismo mensaje– con sus propios hijos, mas con certeza logra transmitir el cálido arrobamiento de quien vela y se preocupa a quien se acerque a la obra.

Estas series fotográficas no completan el proyecto, pues lo integran, asimismo, dos obras videográficas. Una de ellas constituye el medio que mejor permite familiarizar a su espectador con la dedicataria del mismo. Se trata de *Nada más bello que tu imagen* (2’ 52”, color, sonido), una declaración de amor desde su mismo título. En



la integridad del vídeo, Ruibal repite incesantemente un único fragmento de un material apropiado de una grabación doméstica, en Super-8, tomada en 1973. Así, se repite incesantemente un gesto que apenas dura cuatro segundos, en el que la madre mira a cámara irradiando felicidad en lo que parece una celebración, probablemente un almuerzo al aire libre. Aunque no se perciben sus rostros, su espectador intuye la presencia, tras la protagonista, de un hombre y de una mujer. Una melodía sencilla, repetitiva y metálica, como si se tratara de una mágica cajita de música constituye su banda sonora³. En una referencia a este trabajo, Beatriz Ruibal manifestaba que la madre era más joven en el momento en que la muestra tan dichosa el Super-8 que ella misma lo es ahora. Una declaración que constituye un tan sucinto como intenso *memento mori*. Aunque si hubiera, de entre los testimonios fotográficos, que destacar un *memento mori* (el recordtorio de que todos hemos de morir) ésta sería una fotografía de fotografías, un reloj que separa los marcos en los que se presentan los retratos exentos de sendas mujeres: la madre y la hermana mayor de la autora. Dos mujeres de dos generaciones sucesivas hermanadas, no obstante, por la inexorabilidad del paso destructor del tiempo. *Los espacios que fuimos* (2012, vídeo, blanco y negro, sonido, 7' 11"”), filmado casi exclusivamente en un único plano secuencia, constituye el trabajo que, por sí sólo, ofrece la más preclara declaración del conjunto del proyecto *Madre*. Beatriz Ruibal recorre el hogar, deshabitado, mientras se escucha, sobre una pieza

de piano, el *Nocturno op. 9, nº 2 en Mi bemol mayor* de Chopin⁴, una narración escrita y leída en *off* por ella misma, un texto de elaboración propia y de un lirismo tan embriagador como el conjunto de las imágenes que componen esta memorable serie sobre la memoria de una madre fallecida. En el vídeo, Ruibal repite el recorrido de las habitaciones de la casa, como hizo a los diez años de edad, la primera vez que entró en ella. Pero este periplo es diferente. Está grabado. Ya no es una niña, la casa va a cambiar, la madre ya no está. Dejó este mundo setecientos treinta días antes, como se especifica en la locución. Y en este tránsito, en esta pasión, por las estancias, Ruibal se demora en el dormitorio de la madre, el mismo que había sido el escenario de la serie fotográfica «Imágenes para el recuerdo», y al que se refiere como “el centro del Universo”. Y cuando se detiene ante un retrato fotográfico de la madre, enmarcado sobre un aparador, pronuncia, concediéndose una pausa, las palabras “Paraísos perdidos”. Y en el recorrido existe, asimismo, una amenaza. El hogar deshabitado está próximo a sufrir cambios, tal vez incluso la transmisión de la titularidad de su propiedad. Todo ello aumenta la necesidad del arraigo, que Ruibal persigue a través de las fotografías y del recorrido captado en vídeo. Estos registros inmortalizarán unas estancias que ya no serán las mismas. Al mismo tiempo, todo lo captado reafirma el recuerdo de la madre, fijando con estos fetiches, la conciencia de la partida, el dolor, y la misma necesidad de anclarse a las ruinas para que el propio recuerdo

no se desmorone para siempre. Cuando el vídeo va a finalizar, Ruibal concluye, con un manifiesto nudo en la garganta, una declaración de una extraordinaria resonancia; “ésta será la última vez que recorra mi casa materna tal y como ha sido siempre”.

Madre de Beatriz Ruibal es un promisorio anclaje en una escena artística contemporánea tan a menudo lastrada por el sensacionalismo, por la conveniencia, por la superficialidad, por la hipocresía y la mezquindad. *Madre* se constituye en un portentoso y melancólico retrato in absentia que, por su universalidad, permite a su espectador comunicarse, y hacerlo con una infrecuente intensidad, con sus propios afectos. *Madre* es un logro mayor del arte fotográfico último y un testimonio sobrecogedor sobre el duelo.

1. La referencia a la fotografía que se encuentra en estos versos parece marcada por el anacronismo. Si bien el daguerrotipo fue el procedimiento fotográfico con que se presentó esta innovación técnica en 1839, ya para la década de los sesenta del siglo XIX el daguerrotipo, que propiamente carecía de negativo, sería sustituido por la práctica del negativo de vidrio al colodión húmedo y del positivado en papel a la albúmina.

2. Barthes, Roland: *La cámara lúcida*. Tr. de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona, Paidós, 1989, p. 166

3. Se trata de “Belles”, decimocuarta y última composición del álbum *Break It Yourself* (Bella Union, Mon + Pop Music, 2012) de Andrew Bird.

4. Forma parte del primer conjunto de Nocturnos publicados por Fryderyk Chopin, su op. 9, que integraba tres composiciones. Dedicados a Camille Pleyel, fueron escritos entre 1830 y 1831. Chopin publicaría a lo largo de su breve carrera –murió a los treinta y nueve años– un total de veintinueve Nocturnos, todos ellos para piano solo, incluyendo un opus póstumo (el op. 72, en mi menor) y dos nocturnos sin número de opus.