

Dolor de lejanías

"Hay que estar en un desierto. Pues aquél al que hay que amar está ausente."

Simone Weil

El mundo más bello, sentenció Heráclito, es un montón de escombros dejados caer en confusión. Conviene entender *benjaminianamente* este dictado. La fisonomía alegórica y elusiva del trabajo de Juan Carlos Meana, coincidente en tantos aspectos con la de la naturaleza-historia que sube al escenario del *Trauerspiel* según Benjamin¹, está efectivamente presente en forma de ruina. Con la ruina, señala Benjamin, la historia ha quedado reducida a una presencia perceptible en la escena. Y bajo esa forma la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia inarrestable.² Todo tiende al desorden, nos dice la segunda ley de la termodinámica. Cualquier proceso que cambie una forma de energía en otra pierde algo de calor. La eficacia perfecta es tan sólo un sueño: el sueño de los héroes. La entropía crece siempre en el universo y en cualquier sistema, por muy aislado o encastillado que se encuentre, tal es su regla inapelable. El trozo, el fragmento, el escombros acumulado, se convierten, por ello, en los materiales más nobles de la creación, que se concibe como la resistencia última para retrasar el fin, desesperada frente a las fuerzas de destrucción elementales; legados críticos que balizan en última instancia la espera de una redención salvífica, no natural y por tanto milagrosa que, no obstante, permanece siempre en su condición de promesa, en su lugar imposible. Los espacios que generan las piezas de Juan Carlos Meana se fragmentan y dispersan en medio de una condición sorda de inseguridad. Una tragedia amortiguada, como ahogada o diferida, o acaso larval, suplementaria a la propia existencia de las cosas, que podría muy bien ser como su

¹Cfr. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, trad. de José Muñoz Millanes, p.171.

²*Ibid.*

secreción natural, se pone en escena. La continua recurrencia a los espejos diluye y resta materialidad a las formas. La obra se disloca y se hace esquiva en la imparable radiación de su especularidad. El espejo, que jamás muestra su frontalidad, convoca la obra en tanto que ruina o fragmento. Los espejos, señala Meana, Anos lanzan miradas oblicuas que más que construir nos diluyen en lo que vemos. Acudimos entonces a la experiencia de lo que ya sabemos para confrontarla con lo que vemos, de ahí que sean espejos que nos convocan desde la memoria. Los espejos cubren varias caras orientadas en diferentes direcciones como muestra de esta pérdida de un centro desde el que observar.³

El lugar de la obra es pues la memoria, como experiencia y proyección: viaje interior. Por ello, propuesta la ruina, se da también como paradójica anticipación de una *renovatio*. La ruina, al custodiar el recuerdo de un dolor, al permanecer como memoria de una desventura, se vuelve también signo de una alegría (del) porvenir. El trabajo de la alegoría, ya lo sabía Benjamin, es en esto idéntico al de la ruina: las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el dominio de las cosas. La constelación fragmentaria que los objetos artísticos de Juan Carlos Meana trazan, dibuja la narración de una supervivencia. La del habitante en medio de la descomposición del sentido, de su sentido mismo y del mundo, extrañado. En opinión del artista, la temporalidad de las piezas *Aremite* continuamente a una experiencia de diálogo con el observador. (...) la dispersión propia de los elementos de la obra facilita esta elaboración de un tiempo particular y diferente en cada muestra de la obra.⁴ El resorte de la alegoría se desata justamente tras la derrota de las valencias de comprensión de lo humano, y de sus propias construcciones o edificaciones, transliterándose en la fenomenología del desierto, de la sequedad, del desmantelamiento y la precaria inmaterialidad, de la ceguera y del exilio. De un proceso

³Juan Carlos Meana, *Después de Narciso*, en *Sentidos del mirar*, Universidad de Vigo, Vigo, 2.001, p. 75.

⁴*Ibid.*, p. 80.

descompositivo o de trastorno, como una enfermedad de visión o una autoscopia negativa donde el centro de la presencia o de la verdad se sustrae a la comprensión visual.

La obra de Meana, que se asume como un rescate frágil desde la ruina, está por eso embebida de melancolía y humildad. Configura el escenario de una experiencia de pérdida forjada desde esa misma condición⁵. Porque la voluntad configuradora sabe que trabaja desde una irreparable distancia, con respecto al ideal, a la perfección, como en medio de una vivencia opaca que deja pocos resquicios a la plenitud o a la gracia, pero que la persigue en una obstinación perenne y correctora que sin cese asedia ese centro imposible, que se suspende sobre él dramatizando recurrentemente el fracaso, como una cadena infinita de plomadas donde la experiencia del sujeto marca su anhelo y su declinación, su aspiración y caída. Todo deviene una construcción paradójica de una subjetividad en permanente crisis y desplazamiento. La conciencia fragmentada o escindida del sujeto envuelto en el laberinto de la extrañeza (frente a las cosas y a sí mismo) erige como acto fundacional de su procura, de su persecución de una fijeza ausente, la alegoría, que vive precisamente por hallarse inmersa en la extrañeza de la fragmentación y la metamorfosis, y al mismo tiempo sanciona la intromisión del *spleen*, del achecho semiocioso e impreciso de la *flânerie* baudeleriana, cuando merodear entre los objetos se concibe como Ala razón última del artista⁶, que Juan Carlos Meana gusta de equiparar con una personal interpretación, en clave ontológica, de la pereza, muy cercana al concepto de *serenidad* inquieta, expectante, del existente *arrojado* en Heidegger⁷. La figura del perezoso que

⁵ACaído el decorado, sólo tenemos sus restos como el único material sobre el que proyectar. (Texto del artista para la exposición *Ruinas y proyectos*).

⁶Cfr. Juan Carlos Meana, *Ibid.*, p. 36.

⁷El hombre sereno de Heidegger es, como se sabe, un hombre *dejado*, alguien que se suelta con respecto al representar, en una acción que rebasa, por tanto, el horizonte que lo delimita como mera conciencia proyectual. El estar dejado es el primer momento de la serenidad, próximo a la porosidad del cansancio y la asunción de la condición del existente

concita el artista Aes aquella que corresponde con el sujeto incapaz de sobrellevar las situaciones de conciencia sobre sí mismo.⁸ Por ello, Ano es pereza de lo cotidiano, de las costumbres, del ajetreo, sino la pereza que produce extrañamiento, cierto temor, la pereza de encontrar la mirada de uno en el espejo, la pereza que altera los estados para entrar en lo enigmático, es la pereza que, por ella misma, activada sin que uno sea capaz de dominarla, produce por sí misma cansancio.⁹ La pereza es la respuesta antitética que el cuerpo y la conciencia activan frente a la distancia que emerge de continuo, que crece con la imposición ansiosa de todo proyecto, de cualquier intención inquisitiva. Como señaló Benjamin, la alegoría es luctuosa porque significa Aser arrojados@ al desierto del sentido, contempla el dolor del extrañamiento, evoca la lejanía irreparable de una vida jamás plenamente vivida, en todo caso artificialmente signada, cifrada, seguida fragmentariamente por los avatares como de un texto anterior borrado, desaparecido. En cierto modo, se vuelve nostálgica actividad ensoñadora, tan ensimismada como fantasmagórica, por cuanto habita en el intervalo, en la frontera interpuesta entre el sujeto y el mundo, y en la del yo consigo mismo. En medio de ese intermedio el artista trata de reorganizar mnemotécnicamente las cosas y las experiencias inestables y contradictorias que esos objetos han proyectado. El trabajo del arte - se dice en *El espacio entre las cosas* - es reinventar y alimentar continuamente la energía que circula entre las cosas¹⁰, una lucha, pues, contra el principio entrópico del universo. La naturaleza se ha vuelto, a la manera baudeleriana, como un inmenso diccionario lábil donde las entradas se fusionan y anexionan sin solución de continuidad ni

como de yecto, arrojado, falto de hogar, habitante en lo abierto y la amenaza de la inhospitalidad, frente al deseo que la filosofía se da de Aencontrarse en casa@. Pero, en un segundo sentido, es un reposar-en-sí: las cosas descansan en el retorno a la morada, a la esencia. (Cfr. Martin Heidegger, *Serenidad*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989).

⁸ Texto preparatorio del artista para la exposición *Yaceres*.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cfr. Juan Carlos Meana, *El espacio entre las cosas*, p. 43.

disposición lógica. Pero la banalidad de esta captación porosa, heteróclita y mutable ha de ser salvada por una mirada fecundante, por la vitalidad de la resonancia poética, de la reorganización experiencial que en el sujeto pueden proyectar. AEl diálogo con las cosas es lento, pero si mantenemos una actitud abierta resulta efectiva por cuanto descubrimos la posibilidad de la obra y ella nos descubre a nosotros en nuestras acciones.¹¹ Aquí la acción artística ya no es circularmente reflexiva, idealista, sino un estar en vigilia, vigilante, Aa la contra y al cuidado de, puesto que el sí mismo sabe que no es su fundamento, que él no ha construido los cimientos sobre los que se determina su estado arrojado, sino que se halla entregado a él, despedido angustiosamente en él. El universo simbólico de Juan Carlos Meana surge siempre de los cruces productivos entre percepción consuetudinaria, casi neutra y anestesiada, de las cosas y memoria, sedimentada precisamente por una convivencia paciente y esperanzada que consigue alimentar una óptica generativa que se constituye antes que nada como un aprendizaje en el desapego, un despegarse de nuestras comunes creencias y representaciones. En este dejarse, se da un descanso, un reposo del existente. Una *cura del ser*¹². Esa experiencia no es por tanto producto de los objetos (no es un arte objetual el de Juan Carlos Meana) ni por supuesto propiedad de ellos, sino resultado segregado de unos haces de tensión, de unas correspondencias emotivas, psíquicas, perceptuales y conceptuales que permiten vislumbrar transitoriamente el eco, la radiación, el calor transmitido por la potencia de ese centro ausente que ha ordenado y dispuesto tan enigmáticamente la experiencia.¹³

Decíamos que el trabajo de Meana comprende una cierta fenomenología *crítica* del

¹¹*Ibid.*, p. 63.

¹²Cfr. Martin Heidegger, *El Ser y el Tiempo*, F.C.E., México, 1993 (9 edic.), trad. de José Gaos, p. 60.

¹³ALos espacios que alberga la obra son espacios con un sentido concentrado, albergan una intensidad que viene dada por el dejar actuar a las fuerzas de ralción que entre los elementos y las partes mismas de la obra se dan.@ (*El espacio entre las cosas.*, p. 45).

sujeto: perezoso, melancólico, ciego, presa del malestar, enfermo, vencido, abstraído, cansado¹⁴. Es como si la vida, empezando por la de uno mismo, constituyese justamente un enigma de conciencia, que sólo se declara, se revela incierto en un gesto, en un matiz, en la presión inmaterial de una fricción entre blancos. Con frecuencia, la vida cotidiana (por no decir ya la vida épica, la de los héroes, aquéllos que trazan los proyectos comunitarios) enmascara esta presencia que unifica las cosas, borra ese gesto diluyéndolo en el tiempo, opacándolo en una mudez de olvido, embalsamando toda posibilidad de alumbramiento, enterrando la imagen (que es su salvación, al manifestarla) en la negrura de los espejos invertidos.

El empeño artístico se cifra en el entrever, en la destitución de esta máscara, en recuperar desde ese su velo fenomenológico la expresividad de las cosas en su vuelo relacional. Un versículo de San Pablo (I *Corintios* XIII: 12) que fatigó a Bloy y a Borges¹⁵ parece inspirar buena parte del juego simbólico de Meana: AAhora vemos por espejo, en oscuridad; mas entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte; mas entonces conoceré como soy conocido. La lejanía desde la que habla el versículo, que tanto puede referirse a nuestra visión de la divinidad como a nuestra visión o conocimiento general, parece redoblar en negativo en el caso de nuestro artista, para quien, significativamente, los espejos se muestran o bien, según dijimos, como superficies que aniquilan toda posibilidad de visión (fundido en negro del espejo invertido), o bien en tanto que áreas reflectantes que desvían toda promesa de autognosis, al huir de la frontalidad y mostrarse como pantallas oblicuas y refractarias que proyectan la realidad en bifurcaciones irreparablemente zigzagueantes. *Per speculum in aenigmate*: en enigma por medio de un espejo: lo impenetrable, sin embargo, se estanca en sus aguas negras o se turbia en sequedad hirsuta cuando no hay punto de estabilidad a partir del cual dirigir los espejos, no hay

¹⁴Sobre esto, ha señalado Ignacio Castro: APerezas, fragmentos de órganos colgando, ensartados: poner a secar los miembros como una casquería de lo propio. (Cfr. AEl envés de los héroes, en Juan Carlos Meana, *Yaceres. Las miradas pendientes*, 1997, p. 8)

¹⁵Cfr. J.L. Borges, AEl espejo de los enigmas, en *Otras Inquisiciones*.

punto de referencia que vuelva la percepción perspicaz, que haga del mirar visión, y así los visores reposan su inutilidad en anaqueles y las pértigas que marcan vértices, que señalan gestos y gestas se tornan mástiles del abandono, igual que las tribunas o atalayas de los oradores aparecen perforadas; todo ello como señal del derrumbamiento de viejos ideales en descrédito, tal vez de secretas, inconfesadas aspiraciones. La fragmentación del espejo es la imposibilidad de presentarse el sujeto como centro de su propia existencia, es el reconocimiento de una imposibilidad, la existencia de un vacío.¹⁶

Se trata, sin embargo, como señalamos, de recuperar ese desvío, de trasponer nuestra forma habitual de (des)conocimiento a través de los ojos. El artista obliga a disciplinar la mirada, su mirada, con el objeto de una purificación de los afanes cotidianos, de los hábitos perceptivos que han contaminado la experiencia del ver las cosas. Y esa purga comienza con la restitución de los enseres cotidianos a su dimensión más humilde, a su presencia más pura, menos derivada, podríamos decir. Los gestos son humildes como las cosas mismas de la vida, como la vida. Ánforas de barro, palanganas, tazas, telas y lienzos blancos, míseros jarrones de diario, contienen la experiencia de los instantes sin historia, carentes de efusiones épicas. En medio del paisaje aniquilado, sobre una mesa conventual a la que asedia la acumulación del despojo, uno de esos contenedores guarda el embrión animoso que respira, lo que sostiene la supervivencia: un pez. Tal vez - ha escrito Meana- tengamos que tomar el ejemplo de los peces como imagen de un desplazarse leve entre los fragmentos de una realidad cada vez más inasible. La lucha entre el movimiento y el vacío se resuelve, entonces, en el símbolo de la marcha del pez que al avanzar por el dictado de sus impulsos instantáneos, desaloja un vacío. Ese pez no siente la presencia del vacío como una angustia o comprensión, resuelve, como escribió Lezama, con el paso de sus escamas la nietzscheana felicidad en el terror, y llega a sentir como una seda a su presión instantánea los infinitos puntos muertos. Disciplinar la mirada sobre las cosas habría de significar

¹⁶Texto preparatorio de Juan Carlos Meana para la pieza ADespués de Narciso@.

rescatarlas del sistema utilitario en que ellas se hallan inmersas, salvarlas desde su vacío, separarlas del circuito económico y comunicativo en que circulan para volver a fijar(nos) su inmediatez cósmica, su ser patente en el acatamiento y el recato y el goce de su estancia mundana. Liberada de la gramática, de la sintaxis ideológica de la participación en los discursos de la razón instrumental, o de la pasión identitaria o puramente egótica, la cosa eludida se vuelve alusiva, limpia de impurezas y restituida su blancura ontológica, como a un otro vacío, ahora afirmativo, productivo, fecundante; privada de afán o ansia, decreta una experiencia incógnita definida por la reverberación como de un fondo emocional que se abre paso dificultosamente, desalojando la materia muerta, sorteando y escurriendo el bulto como un pez entre corrientes alternas. Este ver es nacer, salir del mundo de la extinción¹⁷. El despertar de esta emoción es la prueba que debe validar la autenticidad y la calidad de la experiencia.

La propuesta artística de Juan Carlos Meana no va dirigida a la razón, como no es racionalmente gestada ni puede ser recibida; no acrecienta la comprensión racional del mundo, sino la dimensión experiencial que duerme en el fondo de nuestra conciencia. Aquí el arte no es una técnica, sino una experiencia. Una experiencia rememorante, al modo platónico, la de desvelar aquéllo que reposa potencial, ancestralmente olvidado en nosotros, la de despertar emociones dormidas. Sólo podemos comprender aquéllo que ya somos, que reposa en nosotros como larva inconsciente, por eso para Meana el mundo y el yo se interconectan irreparablemente, aquél es una proyección del consciente de éste que el sujeto debe tratar de comprender a lo largo de la vida. En la meta (que es arranque) *el yo es el mundo*. La extensión de nuestra sensibilidad, señala el artista, es una prolongación del lugar mismo¹⁸. Como si las cosas, por esta su

¹⁷Esta es precisamente la interpretación que del mito de Narciso ofrece Valente en APasmo de Narciso@, en *Variaciones sobre el pájaro y la red. Precedido de La piedra y el centro*, Tusquets, Barcelona, 1991, p. 23.

¹⁸Juan Carlos Meana, *El espacio entre las cosas*, Diputación de Pontevedra, colección Arte y Estética, Pontevedra, 2.001, p.14.

contemplación, acabasen por hacerse sustancia nuestra. Los objetos nos resultan familiares por la cantidad de miradas que contienen.¹⁹

Lo que a menudo delata el momento de ese repunte trascendente, el principio de trasposición de la mirada, es, precisamente, la aridez del no reflejo, la presencia inhóspita de lo oscuro, la sequedad misma de la arena desértica, que trazan un paisaje aniquilado donde los sentidos se han vuelto ciegos, donde la palabra y su razón no pueden ya trabajar, y las cosas mismas alcanzan su borde de yecto, su agotamiento último, de nuevo: su vaciado; y entonces ese mismo hermetismo opaco, dramático en su atronador silencio, en su misma blancura cegadora, permite brotar la emoción de una sensibilidad precaria, cuya misma herida le obliga a aprovechar el matiz, el *menos*, la tenue resonancia, la fisura casi impávida, donde lo cotidiano reverbera y se transfigura. A una parte de la materia le ha de corresponder un espacio vacío donde encuentre su eco.²⁰ Muerta la materia empírica, la carne fenomenológica, de su extinción se engendra la imagen, mito de resurrección como en Narciso y Eco. Es el tránsito de lo impuesto a lo imprevisto, de la percepción a la mirada visionaria, allí donde las cosas trazan caminos diferentes, permiten circular energías trastornantes. Para ello habían de deshacerse, pasar como Narciso por la epifanía del otro en la imagen de sí²¹, sin que no obstante la unidad se rompa en ese deslizamiento. Porque si es cierto que las cosas nos hacen, también lo es el poder que tenemos de deshacerlas. Hay en Juan Carlos Meana una depuración de los objetos que vuelve a los enseres otra cosa que ellos, es como si perdiesen su instrumentalidad, incluso su naturalidad, para alcanzar su ser esencial, la tersura y presencia de un crecimiento y un poder inusitados y, sin embargo, ellos siguen ahí, están ahí casi intratados pero ya intratables, separados de sí mismos,

¹⁹*Ibid.*, p. 32.

²⁰*Ibid.* P. 45.

²¹Cfr. J.A. Valente, APasmo de Narciso@, en *Variaciones sobre el pájaro y la red. Precedido de La piedra y el centro*, Tusquets, Barcelona, 1991, p.22.

deslizados hacia lo otro de sí, y unificados (tan gloriosa como suavemente) en una visión, como en una vibración de la materia. La visión ha hecho la imagen, que es gozne donde se genera desde lo empírico lo ensoñado, y permite la fluctuación de la menesterosa necesidad a la extensión levitante, de la gravedad a la gracia.

A esta manera de comunicación de todo con todo, una verdadera comunión con el Todo, la consecución de un significado sensitivo del mundo, llamó el *quietismo* tránsito contemplativo, del que, sin duda, la sensibilidad de Juan Carlos Meana no anda lejos. Tránsito contemplativo que supone, también, abandono de maximalismos épicos, primero que todos del sí mismo, luego de lo que sea aquéllo (del) presente y sus actos con su vasto rumor aventurero. Más alcanza, pues, quien más olvida y quien antes aprende la renuncia al amor de sí y del valor de las cosas²². Dolorosa disciplina en la *apatheia* (aspiración a la perfecta impassibilidad que tan bien formalizan muchas de las piezas de Meana), quietud rigorista, humildad y desapego. Goce y temblor de la nada, del desprendimiento. Pues en la imagen, también, se hermanan placer y dolor; asomados a ella experimentamos la angustia de no ser, o de ser otro, y el deleite de la superación, de un renacimiento. Extrañamente la obra es por tanto refugio y tempestad, templo y zulo, ella nos clava como a un dolor quieto y único, y lo agranda como una emanación de un paisaje interior, pero a la vez clama por la claridad, por la aurora de la visión; por ella esa herida que es vivir se hace honda, se vuelve figura y, al hacerlo, cura sus heridas, limpia sus llagas²³. La obra es, pues, paño y *sudario*, blanca mortaja y lienzo que purifica. Túnica de luz y gasa embalsamatoria. De

²²Así, encontramos en la *Guía Espiritual* de Miguel de Molinos: AEl que no procura la total negación de sí mismo no será verdaderamente abstraído y así nunca será de las verdades y luces del espíritu. (Miguel de Molinos, *Guía Espiritual*, Alianza, Madrid, 1989, prólogo y notas de J. A. Valente, capítulo XVIII, par.171, p. 165).

²³AEntonces estaríamos en condiciones de afirmar que buscar la claridad de los espacios es buscar una relación determinada y concreta entre las cosas, una sinceridad espacial que nos sitúa y nos crea el lugar, nuestro lugar, el centro desde donde estamos en condiciones de observar los objetos y el mundo. (Juan Carlos Meana, *El espacio entre las cosas*, p. 48)

ese dolor atávico, como ajeno a toda causalidad, guardan también perpleja memoria otras ruinas por encima de la ruina misma: despojos del cuerpo enfermo, apéndices ciegos que cuelgan Aseñalando la plomada del infortunio²⁴, apuntando en el espacio algún significado misterioso, en un equilibrio y silencio cercano a la fluidez de los sueños, como prolongando su trayecto hacia el lugar inaccesible por excelencia: el centro. Manifestando sin embargo en su despojo su anhelo de permanencia, en su yacer descolocado respecto de un centro fijo y definitivo. En esa búsqueda de un lugar que se haga centro las cosas se inmovilizan como en un éxtasis, resuena el recuerdo de lo que fueron y el embrión de lo que han de ser, se hacen rastros que desgranar el enigma, destilan memoria y se tornan eco en nosotros, música callada como una evocación inminente (o un recuerdo milenario) de lo imposible, lo retirado absoluto, de ese centro secreto como el fondo cenagoso de un pozo o una cisterna. O, simplemente, con la transparencia irrealizable, por concentrada, del agua en la vasija. Cifra de la perfección.

Esta perfección reposa siempre antes de toda aurora, más allá del último lienzo o velo; es como el sendero o el emplazamiento por donde transmigran las cosas y está en ellas como la imagen en el fondo del espejo, que no puede ser separada, esto es, exhibida en efigie, como figura, sino tal vez, tan sólo, intuida al modo de algo porvernir, algo que adviene y nada más, como entrevista por los destellos de una conciencia que fulgura en sobrenaturaleza, o por el contrario, evocada un tanto luctuosamente, al modo de un espacio por ella revestido, tocado y abandonado como hace la memoria evocando las imágenes de lejanía. En una suerte de emoción (y de visión) cíclica que va depurando todas las imágenes y las cosas mismas, que va mudando la ordenación de las unas con las otras, que va cargando de intensidad los objetos y sus espacios aspirando a ese imposible de quietud que es hacer del sitio, de cada sitio, el centro de un círculo perfecto, la concentración majestuosa del ápice profundo de una mísera taza de loza blanca.

²⁴Ignacio Castro, *AEI envés de los héroes*, en Juan Carlos Meana, *Yaceres*, Galería Trayecto, Vitoria, 1997, p.7.

Cuando la experiencia se encerrase en esa vasija soberana, ella y el mundo mismo, es decir, lo que está en relación con ella, parmenecería polarizado, inmóvil, como imantado en la beatitud de un tiempo perfecto, redondo. A esta visión quieta y gozosa aspira el artista. Que haya obra acaso no sea más que el testimonio de que de ella se guarda memoria, y que cada obra no representa otra cosa que una tentativa fracasada de rotundidad, una pretensión imperecedera por cerrar este círculo, remedándolo, trazando a través del puente de la mirada los avisos que nos envían las cosas, las huellas que afloran en el corazón. La obra es la presencia de ese anhelo, ella alimenta la rememoración (y el remordimiento) de una vida renacida en su espejo de la que se ha perdido la medida geométrica.

Porque no parece posible que estemos jamás en el mundo como pez en el agua. Por eso la medida misma es lo importante, precisa Juan Carlos Meana; el metro entre las cosas y la mirada, cuando es la tierra o la arena lo que se encuentran los ojos, y las certezas menguan. Y esperar siempre la posibilidad de la esfera, el resplandor del espejo mágico, el milagro de la fijeza como una posibilidad infinita que se alumbra en cada vuelta o posición del visor, en cada ventana o intimidad del cuenco; contemplando emotivamente siempre la misma imagen desde parajes diversos, en la sucesión humilde de los instantes y sus gestos, diluida hasta borrarse en el sudario tejido por la trama tiránica del juego entre el conocimiento y lo desconocido, el desvelamiento y la opacidad, la curva ascendente y la caída, la luz que reúne y la sombra que evita, la rememoración y la nada, la aniquilación y el destello. A este juego Meana lo llena de responsabilidad y misterio, generando un paisaje translúcido donde las cosas se bañan de eternidad por medio de una luz y blancura nunca usadas, inmateriales, casi sobrenaturales; una emanación de silencio donde los presagios, los augurios y los castigos se acompañan de la quietud de las imágenes desaparecidas en los espejos sin destino. Se trata sin duda de un paisaje acendrado, embalsamado por el levísimo ondular de blancos ropajes e inciertos arcos de luz, y la suspensión inmóvil de los despojos como recuerdos de intrahistorias inútiles, secas,

fragmentadas, solarizadas por un incendio en pena, por recuerdos húmedos y profundos que no reverdecen. Esa desolación está cruzada por una conciencia difusa, penitente, que traza una lógica estrictamente espiritual, casi onírica, por rumores inarticulados que a duras penas cuentan historias que nos miran desde el fondo de un pozo insomne. Acciones quebradas e historias inocentes y ciegas que conservan el rumor de lo trágico, las resonancias de una voz mítica que habla desde el nacimiento del llanto y el lazo del lugar originario como una cicatriz, o una semilla, o el grano extático en que principia el desierto de los instantes.

Esta obra ama su enigma, ama el numen solar que la aniquila, se reconoce en el limo y en las metamorfosis fracasadas. Cautiva en el mirar y la conjetura, en la imagen imposible del fondo del espejo, inmutable en la dura procura de su unidad eludida, ausente; perennemente llamada, alusivamente, alegóricamente, abusivamente incluso en su desfallecida precariedad, en su cambiante trashumancia de leves apariciones y mayúsculas desapariciones, en su vano suceder y en su goce hermético y purgativo, en sus arenas de sed y en el silo de sus deseos.

Pero aun en el dolor y en la voz del limo, por el mismo abrazo del vacío, la obra de Meana destila una suerte de redención. Es su influjo solar superior a la tensión oscura. Podríamos hablar incluso de una voluntad de conversión: el autor hace de su trabajo un laboratorio para la construcción de un *método*, en el sentido antiguo, clásico, del término: un camino de transformación mental y vital al final del cual debería producirse algo semejante a una purificación. La segunda ley de la termodinámica, la entropía, se convierte para Meana en una lectura moral. Como señalara Simone Weil, en virtud de la gravedad todos los cuerpos y los anhelos se desfondan, se debilitan. Tal es la ley de la naturaleza. Frente a esta fuerza de destrucción, parece como si milagrosamente algunos cuerpos, algunos objetos consiguiesen, desde la suma precariedad, resistir. Abrazando precisamente ese vacío, esa aniquilación. Vaciar el mundo - escribió la pensadora francesa -. Asumir la condición de esclavo. Reducirse al punto que se ocupa en el espacio y en el tiempo. A nada. Despojarse del señorío imaginario del mundo.

Soledad absoluta. Es entonces cuando se posee la verdad del mundo.²⁵ Frente a una tradición milenaria que identifica el ser con el bien y el mal con la nada, para Juan Carlos Meana (como para Simone Weil o Miguel de Molinos), la enfermedad está en los héroes; de ello es menester curarse. El mal parece estar emparentado con la fuerza y con el ser, mientras que el bien pertenece a la familia de la debilidad y de la nada: ANos buscamos a nosotros mismos siempre que salimos de la nada, y por eso no llegamos jamás a la quieta y perfecta contemplación. Entrate en la verdad de tu nada y de nada te inquietarás, antes bien te humillarás, confundirás y perderás de vista tu propia reputación y estima. (Miguel de Molinos²⁶). Esperamos y anhelamos, desde la caída y la crisis, el re-equilibrio, la restitución del mal causado por la desgracia o el dolor que nos aqueja y en que somos. La obra relata esta compensación en la dimensión del imaginario, pero al mostrarla en el imaginario la realiza (al modo de la catarsis aristotélica): la obra *soporta* literalmente la crisis para emprender su remonte o al menos la promesa de su superación. Ella es el mismo espacio donde se difunde esta desolación, y alcanza su *clinamen*, su punto álgido, el de mayor tensión dolorosa. El de mayor generosidad, también. Como quería Nietzsche, la obra está ahí para que el conocimiento de la verdad no nos destruya, para que esta profunda verdad no nos aniquile. No se trata de que el arte constituya una consolación o una ilusión que nos protegería de la verdad mortal, o de no saber qué somos, sino más bien de que todo fondo, el mismo hundirse en la verdad de nuestro enigma, han de pertenecer al arte para que lo que nos hace tocar fondo no pertenezca por entero al dominio de la verdad mundana. Simone Weil bien diría que precisamente por el arte nos está permitido amar lo absoluto a través de la destrucción²⁷. Esa es su ley, y su ética. Su silencio vuelve más soportables nuestros gritos: su tersura llama, atrae,

²⁵Simone Weil, ADesapego, en *La gravedad y la gracia*, Trotta, Madrid, 1994, trad. de Carlos Ortega, p. 63.

²⁶*Guía espiritual*, par. 189, p. 169.

²⁷Cfr. *La gravedad y la gracia*, p. 64.

enlaza trágicamente, concilia y armoniza en precario (como un ruego, pues) lo imposible. Principia la cura de la llaga indomable, al concederle espacio, su espacio, su lugar vacío, su *para sí*: su eco. No da consuelo, sino vuelo, arco, luz a la ruina. La obra es una gasa blanca de la vida. Un método de curación purgativa, un punto para elevarse sobre los pozos y las heridas cotidianas y , a la vez, y asimismo por eso: sólo se configura a partir de una ascética de la aceptación del vacío y la ceguera, un conformarse con *menos* y tragar la arena de los desiertos. Como señaló la propia Simone Weil, la gracia, principio necesario para la pérdida de gravedad, sólo es posible allí donde hay un vacío para recibirla. Una espera y un deseo sin finalidad, exento ya de creencias, sin héroes, casi sin contenidos, en puro vacío: Separar nuestro deseo de todos los bienes, y esperar. La experiencia enseña que dicha espera es fructífera. Se adquiere entonces el bien absoluto. Para todo, y más allá de un propósito concreto, cualquiera que sea, querer en vacío, querer el vacío. Porque un vacío es para nosotros ese bien que no podemos representarnos ni definir. Pero ese vacío está más lleno que todos los llenos.²⁸ La obra traza y acoge este vacío, esa destrucción, ruina o herida, como el clavo rosaliano (o la espina de Machado) existen (y se saben existiendo) por la crisis, por el dolor. La obra es desde su padecer. Hermoso cuenco de aflicción. Meana sabe, en carne propia, que no se trata de negar el dolor, ni tampoco siquiera de forjar su lamento, sino de aprovecharlo. Las miserias del cuerpo y el alma se vuelven oportunidades, atalayas recónditas y extrañas de elevación psíquica y moral: el hastío en todas sus formas es una de las miserias más preciosas que le hayan sido dadas al hombre como escala para ascender, dejó escrito esa criatura tenaz y desvalida que fue Simone Weil.

Esta misma caligrafía de dislocada hermosura dispone los rasgos de la obra de Juan Carlos Meana.

Alberto Ruiz de Samaniego

²⁸*Ibid.*, p. 64.

Universidad de Vigo.