



EVANGELIO MAYOR
Javier Codesal

**NOSOTROS
ESTAMOS VIVOS**



EVANGELIO MAYOR Javier Codesal

El proyecto de Javier Codesal *Evangelio mayor*, presentado por primera vez en DA2, consiste en una película, una serie fotográfica y una pieza mural (fotografía y texto). Como es habitual en muchas de sus obras, el artista se centra en una representación no canónica de los cuerpos (en este caso, por la edad) y en un tratamiento renovado de algunas tradiciones sociales y culturales (ahora, el Evangelio).

Evangelio mayor trata del envejecimiento en el contexto de las personas LGTBIQ+. La edad y los fenómenos que la acompañan suelen quedar en la sombra de las representaciones visuales, que prefieren modelos jóvenes y saludables. Esta exclusión se agudiza cuando se trata de lesbianas, gais, transexuales y otros disidentes sexuales, cuyas imágenes suelen ceñirse a un reducido conjunto de estereotipos. Pero vejez o enfermedad (y el filme hace también memoria del sida) nos permiten a todos experimentar la fragilidad del cuerpo vivo y pensar luego los límites sociales y culturales que nos condicionan; además, edad y enfermedad ponen en juego la capacidad para enfrentar dichos límites, aspecto central de la creatividad humana.

A la representación de la diferencia de los cuerpos y sus comportamientos se une la relectura y reescritura de textos culturales y de los propios lenguajes artísticos. *Evangelio mayor* apuesta por superar las convenciones genéricas del audiovisual, en cuyo campo

Codesal es un referente, recogiendo sugerencias del cine y el vídeo alternativo realizado por artistas desde las primeras décadas del siglo XX. Por ello, *Evangelio mayor* no responde a la fórmula heterofílmica “ficción versus documental”, pues toma elementos de las dos partes.

De la misma manera que un cuerpo *queer* supone por su mera presencia una indisciplina en relación con las reglas y una impugnación del orden, la película asume ese mismo carácter interrumpiendo algunos cánones disciplinarios. Estamos ante un filme *queer* en su materialidad discursiva, por maneras, actuaciones y dichos; y, tal vez, ante un ensayo *queer*, dado su carácter mixto y tentativo, junto a las referencias que practica.

La revisión y reencarnación de textos bíblicos no tiene en esta obra valor religioso sino cultural, como restos de un pasado mítico que sobrevive de distintas maneras y continúa ejerciendo violencia en las políticas del cuerpo actuales. *Evangelio mayor* ensaya una relectura de los Evangelios desde puntos de vista LGTBIQ+, usando un lenguaje diferencial. De hecho, la película ha supuesto un proceso artístico de relación con los participantes desde su doble condición de personas y personajes, cuya presencia (pasado, aspiraciones y propuestas) ha determinado grandemente el contenido y formalización de la obra.

Evangelio mayor ha sido rodado en gran parte en la residencia Josete Massa para mayores LGTBIQ+ durante la reforma del edificio previa a su puesta en marcha, entre 2019 y 2020. Esta residencia pública, primera en su género en el mundo, es gestionada por la Fundación 26D.

El filme *Evangelio mayor* ha sido producido en el marco del programa Apoyo a la creación de la Fundación “la Caixa”.



Todas las imágenes que acompañan este folleto son fotogramas del filme *Evangelio mayor*

Demolición de un muro Manuel Asín

Mi primer encuentro con la obra de Javier Codesal (Sabiñánigo, 1958) fue hace casi veinte años en la sala de exposiciones del Palacio de Sástago de Zaragoza. Una de las habitaciones del palacio había sido oscurecida y dos de sus paredes opuestas convertidas en pantallas. En cada una de ellas se veía a un dibujante frente a un caballete, de cuerpo entero, haciendo el retrato del otro. Solo las miradas del que estaba más lejos venían hacia el interior del espacio, hacia donde yo estaba. Las otras se perdían en el interior de la pared, por así decir, en ese lugar que solo existe en la imaginación de quien mira la pantalla. Ambos dibujantes estaban desnudos, aunque, tal vez por la larga duración del vídeo o por lo absorbente que resultaba ver su trabajo, eso era algo que pronto empezaba a pasar desapercibido. Recuerdo —y es un recuerdo arbitrario, pero así son las cosas— que el suelo de la habitación en la que estaban las pantallas era un damero blanco y negro. La habitación en la que ellos estaban era en cambio gris, y se sentía —no sé cómo— que más allá de las persianas estaba Madrid. Acudí varias veces a ver la instalación, había algo en ella que la volvía enigmática. La obra se titulaba *Estudio* (2002) y, aunque por varios motivos puede parecer alejada de la que voy a intentar comentar aquí, *Evangelio mayor*, mi apuesta es que tal vez ambas estén cerca entre sí.

Tras ese primer contacto, la obra de Javier Codesal pasó a convertirse para mí en referencia de otra forma de hacer y entender el trabajo audiovisual que por aquella época me esforzaba en buscar en mi contexto inmediato. Tiempo después comprendería que,

más allá del ámbito local, Javier había sido precursor en una manera de entender su actividad desde finales de los años 80, en un terreno a medio camino entre las artes visuales y el cine que en ese momento no era frecuente ni siquiera internacionalmente. Las décadas siguientes le darían la razón, y hoy son varias las generaciones que, empezando con la mía, han venido explorando tanto por voluntad como por necesidad ese espacio intermedio que Javier contribuyó a abrir entre nosotros. Si bien es cierto que desde el principio de su carrera encontramos películas y vídeos monocal con producción más o menos ortodoxa que incluso se presentaban y ganaban premios en festivales de cine — *Pornada* (1984), *Sábado legionario* (1988), *O milagre da carne* (1994), *Bocamina* (1999)—, muchas veces esas mismas obras u otras semejantes se integraban como piezas en instalaciones o proyectos más complejos. La fotografía, el dibujo, la escultura o el sonido no han sido propiamente técnicas auxiliares para Codesal, sino prolongaciones de una manera más amplia de entender la producción de imágenes, a medio camino entre las artes, el cine y el vídeo.

En la breve presentación de su página web dice que se ocupa de «un campo que va de la imagen a la palabra y viceversa», y en efecto esa sería la dimensión que faltaría en la descripción anterior. No solo es autor de varios libros de poemas — *Imagen de Caín* (2002), *Ha nacido Manuel* (2005), *Feliz humo* (2009), *Un eclipse no se elige* (2018)—, aforismos — *Dos películas* (2010)—, y escritos de reflexión teórica — *Textos de obra* (2020)—, sino que la palabra ha ido aflorando progresivamente en sus vídeos, aunque determinara su forma desde el principio. En efecto, sus primeras piezas llaman la atención por ser silentes, o casi, en un contexto, el de los años 80 y 90, en el que el impacto de la imagen publicitaria había hecho necesario un replanteamiento de las retóricas mudas desde



posiciones críticas como las que representaron Codesal y otros. Con el paso de los años, sus vídeos van volviéndose no solo más verbosos sino en ocasiones también complementariamente elementales en lo que se refiere a la imagen, y muchas veces vuelven a apuntar al género del retrato. Así *Menese* (2008), medimetro reducido a un primer plano del cantautor contra un fondo que realza cromáticamente la carnalidad del modelo y la articulación de sus palabras, donde como si de un recital se tratara se suceden cantes y anécdotas de su biografía. O *Testimonio de Frederman* (2019), quizá el más extremado a este respecto, de factura hasta cierto punto similar a *Menese* pero más urgente, desequilibrado y febril, en el que el caudal de la palabra se prolonga hasta la hora y media de duración mientras en la imagen asistimos a un único plano medio del protagonista ante una desnuda pared de ladrillos. O, de otra manera, como sucesión de fotos fijas y registros de audio, en una de las obras de Javier que prefiero, el emocionante hasta las lágrimas *Retrato de Francisco del Río*, en sus dos formas: instalación (2012) y vídeo (2014).

En el fondo ambas acentuaciones, la de la imagen a costa de la palabra o la de ésta en lugar de la primera, responden a una misma dialéctica y pueden no estar finalmente tan lejos una de otra, como nos ha enseñado buena parte del mejor cine del siglo XX. Hay un encuentro que desde mi punto de vista resume excepcionalmente bien esta problemática, y es el que Marguerite Duras y Jean-Luc Godard mantuvieron en tres entrevistas sucesivas entre 1979 y 1987. En esas conversaciones, Duras da sus razones para que en sus películas la palabra ocupe un lugar de la imagen, mientras que Godard critica y desconfía del efecto predatorio que la primera ejerce sobre la segunda. Dice Duras: «En la imagen también se escribe, todo el espacio filmado es escritura, es el espacio



del libro centuplicado.» Y continúa: «en general encuentro que todas las imágenes, o casi, humillan al texto. Impiden que el texto sea escuchado. Y lo que quiero es algo que deje pasar el texto.» A lo que Godard opone una visión que problematiza de manera distinta la oposición cultural entre imagen y palabra: «Creo que primero vemos el mundo y luego escribimos (...) [En cambio], tengo la impresión de que se me impide ver... Veo cosas, pero antes de poder formularlas en una formulación distinta de la corriente, se me fuerza a verlas de una manera que es simplemente una repetición de la vieja formulación. Por lo tanto, no es necesario que las vea.¹»

Ambas actitudes representan formas de antagonismo entre lo que el poeta peruano Mario Montalbetti llama, siguiendo a Foucault y Deleuze, «radical desfase entre decir y ver», frente a las que propone figuras de contestación que pueden ser por una parte el poema, concernido por «la inconmensurable ceguera del decir», así como un cierto cine que podríamos llamar «de desfase», al que por su parte concerniría «la salvaje mudez del ver»². Para caracterizar este último Montalbetti cita precisamente películas de Duras y Godard, pero no sería difícil incluir otras en esa misma línea de desfase entre lo que se ve y lo que se dice³, y entre ellas muchos de los vídeos (y poemas) de Javier Codesal, desde sus tempranos cortometrajes mudos hasta *Evangelio mayor*.

¹ Beghin, Cyril (ed.), *Marguerite Duras, Jean-Luc Godard. Dialogues*, París, Post-éditions, 2014.

² “El límite del poema”, en *L/E/N/G/U/A/J/E/o*, dispositivo transatlántico de publicación & republicación de textos del Seminario Euraca, número 2, madriz-barcelona, octubre 2019.

³ Gilles Deleuze, a quien sigue Montalbetti en esta parte de su texto, menciona los ejemplos de Syberberg, Straub y Huillet, además del de Duras. (*Qué es el acto de creación?*, conferencia dictada en la FEMIS - Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido, el 15 de mayo de 1987).



Con esta preocupación como eje de su actividad, seguramente no era extraño que Codesal acabara dedicando tanta atención a la tradición bíblica y particularmente al evangelio, si bien de un modo u otro lo religioso y particularmente lo que tiene que ver con el ritual católico están presentes en su obra desde fecha temprana. No es posible analizarlo con detenimiento aquí, pero pensemos en acciones como *Resurrección* (1985), instalaciones como *Atado a la columna* (1984) o *El manto de Verónica* (1992), o en vídeos como *La cruz de Juecán* (1986), *Pie Jesu* (1991) o *La Biblia en 25 frases* (2006).

Evangelio mayor es, por lo tanto, producto de una investigación que viene de muy atrás en la obra de Codesal, que puede que se remonte de hecho a sus mismos orígenes y que entronca con esta preocupación constante no solo por la palabra y el lenguaje, sino por lo que podríamos llamar imaginación literaria. Si su obra se ha ido acercando explícitamente a la Biblia es en la medida en que esta no es simplemente un libro más, ni siquiera uno extraordinariamente importante, sino algo más parecido a un vasto marco mitológico —o «gran código», como lo llamaban William Blake y Northrop Frye⁴— que ha servido para orientar el arte de los últimos quince o veinte siglos, y que probablemente todavía determina, en un grado mayor de lo que solemos creer, el arte de hoy. Lo hasta cierto punto singular en los trabajos recientes de Codesal es el hecho de que señalan desde sus propios títulos una referencia que en otras obras sería en todo caso indirecta o inconsciente.

⁴ Frye, Northrop, *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Barcelona, Gedisa, 2018.



Un precedente inmediato de este tipo de acercamiento frontal a la Biblia lo encontramos en su proyecto anterior, *Evangelio en Granada (Meta)* (2019). De nuevo el título alude a un proyecto expositivo integrado por dos piezas de vídeo: la que da nombre a la instalación global y otra a la que nos hemos referido anteriormente, *Testimonio de Frederman*. En el caso de *Evangelio mayor* estamos de nuevo ante una instalación que integra una serie fotográfica y una pieza mural junto a lo que es propiamente el largometraje de vídeo que da título al proyecto.

Evangelio en Granada (Meta) deriva de un trabajo anterior en el que Codesal se propuso acercarse al contexto de violencia en Colombia, fruto de enfrentamientos continuados entre ejército, paramilitares y guerrilla. De esa inmersión resultó un largometraje titulado *Los pies que faltan* (2012), en el que se intenta dar expresión al drama de la violencia entre los civiles de la zona, y particularmente entre los niños. Al volver a la región diez años más tarde, una vez que la paz había sido lograda tras un largo proceso, Codesal se da cuenta de dos cosas: primero, de que hay temas como los asesinatos extrajudiciales de los que en su anterior visita nadie quería hablar y ahora sí pueden formularse abiertamente (la pieza independiente *Testimonio de Frederman* es muestra de ello); y, segundo, que en la zona ha habido un crecimiento extraordinario de iglesias de distintas confesiones cristianas. *Evangelio en Granada (Meta)* ensaya una conexión entre esas dos transformaciones, valiéndose de la cultura cristiana popular de la zona como si se tratara, en palabras de Codesal, «de una herramienta»⁵. No se trata

⁵ «Entrevista con Javier Codesal», Fundación BBVA, <https://www.youtube.com/watch?v=1Zi2GqTYhD8>

solo de acceder a los testimonios silenciados que faltaban en la película anterior, sino de ritualizar la transformación social que ha hecho posible obtenerlos, a través de un trabajo dramático con un texto que todos los que intervienen en la película comparten, aunque sea a distintas escalas. El propio Codesal, cuyo lejano y fugaz episodio juvenil como estudiante de teología hace de él algo distinto de un neófito, admitía en una entrevista⁶ que los habitantes del Meta conocen en general los evangelios mucho mejor que él, al margen de que, a diferencia de lo que sucede en su caso, ellos no los entiendan solo como estructura literaria sino, principalmente, religiosa.

Uno de los aspectos más interesantes de la propuesta de Codesal tanto en *Evangelio en Granada (Meta)* como en *Evangelio mayor* reside a mi juicio en esa asimetría entre la dimensión sagrada y lo que podríamos llamar dimensión literaria o mitológica de la Biblia. No tanto la que se pueda dar entre artista y retratados, como señala el autor, sino la que inevitablemente se produce al recurrir a un texto cuyo grado de conocimiento no solo es variable y cualitativamente distinto según las personas sino, particularmente, según los contextos históricos. Vale la pena detenerse en cierto efecto estructural común a los dos evangelios de Codesal. Para ello, voy a poner ese efecto en relación con una anécdota poco conocida de los primeros tiempos del cine.

Fue Noël Burch quien llamó la atención sobre el dato de que, en las más antiguas películas compuestas de varios planos, es decir, *montadas*, se dan dos temas recurrentes: los combates de boxeo y la pasión de Jesús. ¿Por qué? Entre otras cosas, por la inteligibilidad que brindaban dichos temas. El corte de un plano al siguiente, el montaje, planteaba a los primeros espectadores dificultades perceptivas e intelectuales que recomendaban el recurso a estructuras externas a la propia narración cinematográfica capaces de introducir un orden, por elemental que fuera. La sucesión de asaltos de un combate de boxeo era una estructura de este tipo, ya que cada uno tenía la ventaja de durar exactamente lo mismo que un rollo de película (un minuto) e introducía un tan rotundo como morbosos suspense. Del mismo modo, la Pasión de Jesús era una narración formalmente dividida en un número cerrado de episodios o estaciones que todo tipo de públicos occidentales de las primeras décadas del siglo XX conocía de antemano. Contemplar una serie de cuadros vivientes con los episodios de la Pasión no solo hacía innecesario el recurso a un comentario verbal añadido, sino que introducía de un plano al siguiente una tensión narrativa prácticamente imposible de lograr por otros medios en ese momento histórico. El cine parasitaba así el conocimiento que su público tenía de los evangelios y que a veces provenía también de las representaciones dramáticas populares que, con distintos nombres según los países (*pasiones, misterios...*) formaban todavía parte de la experiencia de aquellos espectadores, muchos de ellos de origen campesino. En apenas un año, entre 1897 y 1898 se producen en distintos países del mundo hasta cuatro pasiones de entre diez y treinta minutos cada una, duraciones completamente excepcionales para la época. Son las primeras películas montadas⁷.

⁶ Ibid.

⁷ Burch menciona *La Pasión de Lear* y la de George Hatot para la Société Lumière, ambas rodadas en París, además de una rodada documentalmente en Bohemia por el estadounidense William Freeman, y una cuarta en Nueva York, por Paley y Russell. Burch, Noël, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.



Ciento y pico años después nos encontramos prácticamente en la situación inversa. Sería difícil, aunque seguramente saludable, dar hoy con un montaje audiovisual capaz de desorientarnos tan intensamente que solo su anclaje en una estructura narrativa exterior fuera capaz de calmar nuestra sed de sentido. Desgraciadamente, incluso aunque a menudo el montaje apenas revele sentidos dignos de tal nombre, más de un siglo de consumo audiovisual global ha naturalizado la transición de una imagen a la siguiente de un modo que a casi nadie inquieta ya. Por otro lado, la cultura cristiana es en general cada vez peor conocida, y están por ver los efectos de su descomposición como poderoso marco mitológico al que se han sujetado de manera más o menos directa las artes occidentales hasta finales del siglo XVIII por lo menos.

En su texto de presentación de *Evangelio en Granada (Meta)*, Codesal hablaba de los que para él son «los cuatro evangelios canónicos: el de Pasolini, el de Rossellini, el que nunca lograra rodar Dreyer y *Acto de primavera*, de Oliveira». Cuatro películas entre las muchas de la historia del cine que total o parcialmente han calcado la estructura de los evangelios y en las que podemos encontrar inscrita la problemática a la que nos venimos refiriendo. De las cuatro, tal vez sea *Acto de primavera* la que más se acerca al planteamiento de Codesal en *Evangelio en Granada (Meta)* y, sobre todo, en *Evangelio mayor*. La película de Oliveira registra un espectáculo sacro que realmente se producía cada año en una aldea del nordeste de Portugal, una pasión, pero incluye un inolvidable prólogo en el que vemos en sus tareas cotidianas a algunas de las personas que luego representarán papeles en la obra. El interés de Codesal por el sustrato documental sobre el que se asienta el ritual coincide con la forma de la película de Oliveira, y estaba ya en algunas obras anteriores a sus dos evangelios, como las dos que realizara en torno al



Misteri d'Elx (*Retrato de voz y Prova*, ambas de 2014). También con la película de Pasolini cabe establecer un paralelismo, fundamentalmente en la vertiente política que la recorre. *El evangelio según San Mateo* tiene de fondo el auge del marxismo en la Europa de los años sesenta como un capítulo más de las formas de religión revolucionarias y socialmente organizadas que derivan de la Biblia, mientras que *Evangelio mayor* hace suya y cita una pregunta de Marcella Althaus-Reid que no costaría imaginar formulada en las *Cartas luteranas* del propio Pasolini, si este hubiera vivido el suficiente tiempo para plantearla: «¿Y qué hay del sida en los tiempos de Nuevo Testamento?».

En cualquier caso, y sin salir por ahora de lo estructural ¿cómo afecta a los dos evangelios de Codesal la transformación del marco mitológico a la que nos referíamos más arriba? En mi opinión se producen dos efectos inesperados. El primero tiene que ver con el hecho de que quienes participan en la película —no solo el artista, sino quienes la interpretan e incluso su público— asumen su acceso imperfecto al marco de referencia, lo que de ningún modo tiene que significar solo una limitación sino también una oportunidad de un signo nuevo. A resultas de ello, la estructura del relato original se debilita y los episodios se difuminan, de manera que a menudo nos preguntamos si lo que vemos y oímos se corresponde en realidad a un episodio evangélico, si el orden de las secuencias de la película guarda relación estrecha con el orden del texto, e incluso si nuestra limitada comprensión de todo ello es fruto de nuestro conocimiento parcial de la tradición o más bien del aspecto enrarecido en el que llega a nosotros en la circunstancia actual. Los vídeos de Codesal aprovechan de muy variados modos estos factores, por ejemplo alternando las representaciones claras de episodios extraídos de los evangelios —sobre todo del de Juan— con otras cuyo simbolismo es más abierto, lo que a su vez realza la ambigüedad de

los símbolos bíblicos primigenios. O bien acentuando ya no solo el proceso de traducción de las palabras contenidas en el texto de referencia, lo que es una característica de la propia interpretación bíblica, sino formas que tienen que ver más bien con la paráfrasis y la glosa, técnicas agresivas pero cualitativamente cercanas a la primera.

De todos modos, a mi juicio hay un efecto derivado del anterior y mucho más importante todavía y es que, a medida que la tradición se debilita, se vuelve posible que nuevos contenidos se compenetren con un marco de referencia que en otras circunstancias probablemente los habría repelido. Es lo que sucede en *Evangelio en Granada (Meta)*, donde el vídeo nos muestra cómo el paso de la violencia a la así llamada paz en el contexto colombiano cabe ser leído en una clave dramática a la que la estructura del evangelio no sería ajena, pues pasión y resurrección son momentos esenciales en este. Pero sobre todo es lo que ocurre en *Evangelio mayor*, donde la estructura evangélica puede servir para simbolizar un contenido tan aparentemente alejado de la doctrina como es la experiencia de vida (y muerte) de las personas LGBTQ+, y particularmente de las más olvidadas entre ellas, las mayores. El hecho de que la tradición cristiana se haya debilitado permite integrar contenidos heterodoxos sin asomo de ironía ni voluntad alguna de escándalo. Ello no impide, claro, vaticinar una recepción variable, que resultará «inocente entre los inocentes / blasfema para los farisaicos», como advierte un bello intertítulo del prólogo.

«Eres un hombre, Dios ya no es, aprende a adorar tu humanidad», escribió William Blake en *El evangelio eterno*. La obra de Blake propuso tempranamente un giro en la dirección del tipo de presión del marco bíblico en que estaríamos todavía inmersos hoy. Como señaló muy bien un fino intérprete de Blake, Northrop Frye, la clave está en el ya. Es





decir: que Dios no sea no debe hacernos creer que nunca haya sido, sino que fue tanto como podamos serlo nosotros hoy, y por eso es una tarea aprender a honrar en nosotros lo que pueda quedar de divino si no queremos, para decirlo rápidamente, acabar como él. Algo semejante es lo que a mi entender ensayan estas últimas películas de Javier Codesal. Se sirven de la tradición bíblica como de un valioso marco y no como de un pesado fardo, marco que no sería prudente subestimar y que en cambio puede ser valioso atreverse a recrear siguiendo el modelo de artistas pioneros como Blake. Fue la de Blake una dinámica que no cabría calificar precisamente de edificante, hecha de destrucción tanto como de construcción, y sin duda a este respecto no es ingenuo el que la película de Codesal tenga como único escenario una residencia de mayores que está siendo reformada y por lo tanto, antes de eso, derruida. La tarea tiene una cara forzosamente agresiva, y recuerda a la del *bricoleur* del que hablaba Claude Lévi-Strauss al describir las operaciones que se dan en el proceso de cualquier forma de pensamiento mítico. Un trabajo que no es muy distinto al de los albañiles que vemos y oímos desde los primeros compases de la película, a veces arrodillados para abrir brechas en los muros con sus martillos, pero también descolgando viejos cuadros y transportándolos con delicadeza por si pudieran servir en el futuro.

Vuelvo al principio. Me doy cuenta de que en la primera obra de Javier Codesal que vi en aquellos lejanos días zaragozanos estaban ya, como suele suceder, muchas de las claves de su trabajo posterior. Los dos dibujantes de *Estudio* están, decíamos, desnudos, retratándose el uno al otro. Se trata de dos actividades superpuestas, no de una acción y una pasión sucesivas, ya que no hay modelo y dibujante, los dibujantes son también modelos y viceversa. Además, aquí la desnudez no es atributo solo del modelo, y los

géneros respectivos no influyen. *Evangelio mayor* comienza con un hombre desnudo o, mejor dicho, un hombre que se desnuda para acto seguido volver a vestirse con ropa de trabajo, en una composición de cuerpo entero no tan lejana a la de las dos figuras especulares de *Estudio*. ¿Por qué la desnudez? Esa pregunta era esencial para el espectador de *Estudio*, donde aquella se imponía como de evidencia de tal modo que, a los pocos minutos, caía a su vez como un velo, dejábamos de verla. También en *Evangelio mayor* es fundamental una forma de desnudez que podríamos llamar inocente. No solo la desnudez de las figuras sino sobre todo la del texto. ¿Cómo desnudar el texto de los evangelios sin que su nueva apariencia se vuelva escandalosa? La estructura es crucial en la Biblia, donde todo empieza y termina con formas de desnudez que solo podríamos calificar de inocentes, porque ni la de los habitantes del Jardín del Edén antes de la caída ni la de los muertos tras el Apocalipsis —que etimológicamente significa ‘revelación’, ‘levantar el velo’, ‘desnudar’— admiten la culpa. Desnudar los evangelios puede parecer una tarea hercúlea, aunque tal vez lo que se precise para ella sea sobre todo gracia o, por utilizar una palabra menos connotada bíblicamente —pocas no lo están en nuestra lengua—, donaire. Las musculosas figuras que grababa Blake pueden parecernos macizas y graves pero, si nos fijamos bien, muchas de ellas están en posturas para las que sería necesaria una prodigiosa ligereza y flexibilidad. Northrop Frye decía que los responsables de uno de los museos de Harvard le habían contado que quienes más se acercaban a ver las obras de Blake eran estudiantes de danza moderna en busca de posiciones para sus coreografías.

Una de las primerísimas películas de la historia del cine, anterior incluso a esos combates de boxeo y pasiones compuestas de varios planos, es un rollo de menos de un minuto que en el catálogo de la Société Lumière lleva el número 40 y que se titula «Demolition d'un mur». En ella se ve a uno de los dos hermanos, Auguste, dirigiendo el trabajo de un grupo de albañiles que echa a pique con martillo y torniquete una pared de ladrillo. Cuentan las crónicas que el efecto más demandado por los espectadores consistía en volver a pasar la película hacia atrás cuando el rollo había acabado, de manera que desde la polvareda provocada por la caída volvía a levantarse incólume la pared, tal vez entre las risas del público. En la película de los Lumière se observa un detalle que puede parecer pequeño pero que más de cien años después no ha cambiado en la de Codesal, y es que en el momento en el que el muro cae al suelo quienes lo han derribado, de manera casi sincronizada, hacen un pequeño gesto de contracción, como si les recorriera un calambre reflejo de protección o sorpresa ante el derrumbe. «Qué parecido un brinco de esperanza a uno de miedo», escribe Anne Michaels en *Buceadores de la piel*⁸ ¿Cabe entender esas contracciones como inevitable resto de respeto o como escalofrío de dicha ante el principio de algo nuevo? Probablemente por ahora como las dos cosas, y es esa diáfana duplicidad la que la cámara de Javier Codesal nos permite observar demoradamente.

⁸ Michaels, Anne, «Segunda búsqueda», en *Buceadores de la piel*, Barcelona, Bartleby, 1999.

HORARIO GENERAL DE EXPOSICIONES

ENTRADA GRATUITA

Martes a viernes:

mañanas de 12:00 a 14:00 h

y tardes de 17:00 a 20:00 h

Sábados, domingos y festivos:

mañanas de 11:00 a 15:00 h

y tardes de 17:00 a 21:00 h

Lunes: **cerrado** (excepto festivos)

El filme *Evangelio mayor* se proyecta
diariamente a las 12:00 y a las 17:30 h.

Su duración es de 138 minutos

Planta baja

