

TORNERO: CATÁLOGO DE EXCUSAS PARA LA INTROSPECCIÓN (A TRAVÉS DEL TIEMPO Y EL PAISAJE)

IVÁN DE LA TORRE AMERIGHI
Universidad de Málaga

COLLAGE: INFLEXIÓN Y ACTITUD

Como bien advierte Aumesquet, la trayectoria de Tornero sufre un punto de inversión progresivo a finales de la primera década del siglo, hacia 2007¹, cuando decide ir abandonando los *collages* digitales e ir encaminándose hacia una factura más manual, directa e inmediata. Una senda, si se reflexiona un instante sobre ello, inversa a la evolución que se entiende como lógica en cualquier trayectoria artística, condicionados como estamos por una concepción de la realidad observada desde parámetros evolutivos: de lo simple a lo complejo, de la impericia a la destreza, de lo menestral a lo tecnológico. Y sin embargo, en múltiples ocasiones, simplificar es otra manera de complicarse aún más y, sin duda, el único camino para trascender.

Si la artificiosidad de escenas, paisajes y personajes que era propia de sus inicios, y que ya se han transformado en seña de identidad, se conseguía en un primer momento mediante la manipulación, asimilación y reordenación de realidades a partir de mecanismos diferidos, el cambio suscitado provocará que toda la consecución de extrañezas que el artista persigue (o encuentra) se alcance mediante un trabajo directo de recomposición y ensamblaje sobre los resultados de la captación de una realidad ya misteriosa de por sí.

No es este un hecho aislado y puede que sea común a toda su generación. Una generación que nació y se educó en las técnicas mecánicas y fue sorprendida y epatada por la irrupción de la tecnología digital en la fase de conformación de un lenguaje propio. A partir de ahí todo fue vertiginoso y desembocó en internet, en Instagram, en la *postfotografía*. Al contrario de la actitud sostenida por otros, y quizá con mayor valentía, Tornero no se acomodó en el estatus alcanzado, que pudo lograr su cénit en *Random Series*, paradigma de esta nueva etiqueta, sino que dejó exteriorizar un inquieto malestar. No fueron (no han sido) los medios digitales el paradigma absoluto que preconizaban.

La tensión entre seducción y desencanto se reveló como un rígido arco desde el que se tiraba en direcciones opuestas. Por un lado, la atracción de la imagen al desnudo, democratizada, *hiperdifundida*, la vida líquida y al alcance de cualquiera. Por otro, el gusto por el objeto, por lo manual y táctil, el formato cerrado, la indagación en el esqueleto de la imagen. Tornero se ha ido progresivamente decantando por volver a la memoria y la verdad (su verdad, si alguna vez se había apartado de ella), a optar por la calidad frente al oportunismo, la producción y la circulación. Situándose frente a la vulgaridad, al fin.

1. A. Aumesquet. "Miguel Ángel Tornero". *Guía de Fotografía Andaluza Actual. Stand By _012*. Sevilla, Fundación Madariaga, 2012, p. 216.

Mediante un recurso único consigue que todos esos intereses, que todas esas tensiones, se concilien. Para el artista el *collage* no es solo un herramienta artística, sino una actitud ante los dilemas que la vida plantea. El *collage* cose las distintas partes de su personalidad, de la realidad que le rodea, alcanzando a dotar de algo de sentido y coherencia física a un todo demasiado absurdo, caótico y contradictorio. A la vista de su trayectoria, resulta impensable separar la actividad creativa del mecanismo elegido para darle forma y vida, pues ambos se condicionan y retroalimentan mutuamente.

Bien observado, no hay contradicciones entre el avance hacia un aumento de los límites técnicos y genéricos de su trabajo, hacia unos resultados que se expanden dimensionalmente y se instalan en el espacio, y su militancia en los dominios de lo fotográfico. Podría decirse que, de algún modo, este camino de independización es también una vuelta al origen, mecanismo y excusa necesaria en la búsqueda de una recarga *identitaria* del medio. Cuanto más se desnuda la fotografía de sus componentes estandarizados (procesos, formatos, acabados, presentaciones...), más prístina y pura alcanza a ser. Cuanta menos capacidad de *reproductibilidad* posean esos resultados, menor posibilidad de caer en la banalización y mayor la probabilidad, en la unicidad, de conseguir la transmisión de excusas para la introspección.

Para alcanzar esa desnudez, para sortear las tentaciones de la estandarización, el único subterfugio posible reside en el aumento de la intervención directa en todo el proceso del artista, la asunción directa de cuantos aspectos pueda abordar. La implicación máxima en el resultado final, en su realización y ejecución, son estrategias que desde entonces acaparan su atención y condicionan las elecciones técnicas?

LA EXTRAÑEZA (O EL EXTRAÑAMIENTO) COMO DILEMA Y PROBLEMÁTICA

Algunos autores, con buen criterio, ya aventuraron que parecía erróneo encuadrar las formas y resultados obtenidos por Tornero dentro de la categoría que engloba las imágenes representativas (con voluntad de representación) o de los esquemas del realismo (con voluntad de fijar una determinada faceta de la realidad). Ni tan siquiera de evaluarlo bajo las directrices de lo narrativo, aunque pareciera que el artista detonaba con sus obras la elucubración de una narración oculta que había (que hay) que desentrañar, que descifrar, desposeídos los lectores de las imágenes de claves para hacerlo. Tornero era, y es, más allá de primeras miradas, "un *cosificador* del espacio y los personajes (...), un creador de *espacios para la desorientación*"³.

En el caso de esas primeras piezas, la desconcertante realidad que subyace parece no surgir de posiciones apriorísticas o maniobras prefijadas, sino que emerge "como producto de la evocación cultural, visual o personal que para el propio artista la imagen conlleva"⁴.

Aquellas obras, igual que las actuales, se caracterizan por una *presencia ausente* del autor, de una *ausente presencia* del artista, al cual nunca vemos, pero de quien percibimos una fuerte personalidad que domina y significa la imagen:

2. M. Mayer. "Entrevista". *Aquí / Here*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2009.

3. J.R. Rodríguez-Mateo. "Miguel Ángel Tornero". En De la Torre Amerighi, Iván (Coord.): *Arte desde Andalucía para el siglo XXI*. Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2008, p. 354.

4. I. De la Torre Amerighi. "Capítulo 2: La subversión de lo real". En *The Sock Strategy. La estrategia del calcetín*. Sevilla, Fundación El Monte, Ayuntamiento de Sevilla, 2006, p. 47.

el carácter omnisciente, secreto y evadido del captador de imágenes, y una voluntad de secuenciación de la narración visual, algo que anteriormente se conseguía por la multiplicación de imágenes —como sucedía en la serie *Conspiración* (2004), donde la cercanía al lenguaje fílmico era evidente...⁵.

Por encima de todo ello, y quizá reforzado por todo lo anterior, planea la extrañeza como categoría, lema común desde sus inicios. Una extrañeza que no solo se transmite como tal, sino que termina conformándose como algo vagamente reconocible en la retina y la memoria del observador. No es solo una acción directa que busca la provocación de un estado pasajero y determinado en el público, sino la voluntad porque esos mismos espectadores construyan con cada retazo, y mediante la unión de todos ellos, su situación de extrañeza: “La dislocación de la narración de las acciones está buscada; la huida de una literalidad de los acontecimientos se potencia; la rareza de las situaciones se abraza con nuestra extrañeza al intentar completar el rompecabezas”⁶.

Como contradicción de difícil explicación, esta extrañeza camina de la mano de un sentimiento de doméstica (o domesticada) cotidianidad. En las conversaciones el artista siempre recurre a un lema bien aparejado: *la rebelión de lo familiar*. El universo que emerge en sus obras es el mundo de la vigilia aletargada, donde realidad, imaginación y recuerdos vivificados retozan y engendran, el lugar *donde se vuelven a ver* las cosas como la primera vez...

Ante las propuestas de Tornero se ha convocado con frecuencia ese vocablo freudiano de difícil traducción, el *umheimlich*, la familiaridad siniestra, lo familiar extraño⁷. Es probable que sea pertinente. Sin embargo, más allá de etiquetar la obra del artista, convendría explicar con brevedad cómo dos términos tangentes (extrañeza y extrañamiento) son necesarios para explicar los sentimientos que estas imágenes desencadenan y cómo otros tres elementos (luz, límite y tiempo) resultan imprescindibles para esclarecer los mecanismos puestos en juego para tal provocación.

En primer lugar, resulta esencial afirmar que los paisajes recompuestos de Tornero producen extrañeza y extrañamiento. Términos no sinónimos, ni siquiera cercanos, pero anudados a su obra de modo firme. Estas imágenes provocan admiración a causa de acontecimientos o situaciones que reconocemos de inmediato como extraordinarios, raros en su cualidad inusual, que, sin embargo, no nos es posible explicar, ni tan siquiera identificar en todas sus dimensiones y dobleces. O tal vez resulten tan obvios que nuestra lógica quede bloqueada negando lo evidente. Es la extrañeza.

El extrañamiento es cosa bien distinta. De modo paralelo a los sentimientos anteriores, germina en el interior del espectador la incómoda sensación de desplazamiento, de encontrarse fuera de sitio contra la voluntad propia. Aflora como una arcada imprevista: es la premonición del sentirse desterrado, sometido a un exilio forzoso por incalculables fuerzas que no resultan reconocibles. Es el extrañamiento.

5. *Ibidem*, p. 47.

6. A. de los Ángeles. “Secuencias, escenas y conspiraciones. La interpretación de las imágenes en la obra fotográfica de Miguel Ángel Tornero”. En *Miguel Ángel Tornero: Conspiración*. Granada, Diputación de Granada, 2004, s.p.

7. S. Rubira. “Una historia de fantasmas”. En *Catástrofes para bien*. León, Galería Cubo Azul, 2009. <http://media.virbcdn.com/files/41/4199cd34cac9dffc-rubiraUnahistoriadefantasmasesp.pdf>

En un estadio ulterior cabría hacer emerger tres —puede haber más, pero seguro son menos evidentes— de las herramientas que Tornero maneja con especial pericia para provocar las emociones párrafos atrás explicitadas. Son la luz, el límite y la suspensión temporal. Para llegar a la extrañeza y el extrañamiento, hay que sacudir y manipular las certezas del espectador con respecto a estos tres vértices.

Desde que la fotografía acompaña al ser humano como género, herramienta, proceso y resultado para fijar la realidad y el paso del tiempo, la luz, y en especial la luz artificial, ha sido utilizada para señalar focos de especial interés. De ahí que resulte paradójico para el espectador que el golpe lumínico provocado por el *flash*, que Tornero sabe manejar con singular eficiencia, sirva para iluminar el anodino tronco de un árbol, la espalda de unos desconocidos, la esquina de un edificio, la linde de un camino en la oscuridad de la noche. ¿Dónde radica, entonces, ese supuesto interés?

La luz es también la enemiga por naturaleza de la fotografía como objeto resultante, una perturbadora presencia que tiene la cualidad tanto de darle vida cuanto de marchitar la imagen, de hurtarle el color y los contornos de vida, de hacerla desaparecer⁸.

Otra estratagema gira en torno a la subversión del límite. O, mejor dicho, el proceso de diluir las fronteras que a ojos de la mayoría parecen naturales e inviolables: lo exterior y lo interior, la noche y el día, lo natural y lo artificial, lo doméstico y lo montaraz. Las certezas que tuviéramos, esos esquemas automáticos que aplicamos de manera inconsciente y que ayudan a discurrir por el mundo, quedan en suspenso: “... lo que tendría que estar fuera se ha colado dentro. Se han roto las fronteras entre lo interior y lo exterior y en el salón hay un árbol”⁹.

Finalmente, el tiempo. O, más concretamente, la suspensión de un orden temporal lógico. Como bien se ha afirmado, las de Tornero son “imágenes contenedoras de un tiempo propio”¹⁰. El tiempo de lo hipnótico, el que planea sobre estos *collages*, tiempo fuera del tiempo que no es ni el tiempo de lo real (consciente) ni el tiempo del sueño (inconsciente), sino un espacio intermedio donde es imposible discernir si lo que ocurre ha sucedido, está sucediendo o está a punto de suceder.

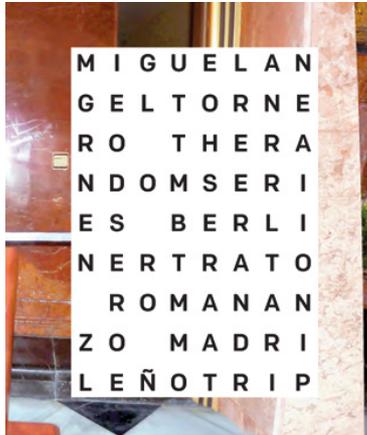
Estos acontecimientos extraños, estas escenografías paradójicas e inquietantes, han sido puestos en relación con los espacios planteados por Jeff Wall, con el dramatismo absurdo y siniestro de David Lynch, con las técnicas dadaístas de fotocollage desarrolladas por Raoul Hausmann y Hannah Höch¹¹. No es descartable. Pero en el caso de Wall surgen diferencias: los interiores y exteriores de este son siempre luminosos, brillantes, aunque se desarrollen en la noche y el interior de un apartamento. Más concomitancias se reconocerían con el tratamiento del tiempo, su suspensión, que tan bien maneja el fotógrafo canadiense. También se aleja de los registros delirantes y alucinados del cineasta de

8. V. Torrente. “Miguel Ángel Tornero. Algo de vida fotosensible”. En *Ocho cuestiones especialmente extraordinarias*. Madrid, Tabacalera, 2014. <http://media.virbcdn.com/files/50/56a3e004fb4fd423-pdf8cuestionessoloalta.pdf>

9. *Ibidem*.

10. J.A. Álvarez Reyes. “Miguel Ángel Tornero. La ficción de la realidad”. En *XLIII Certamen de Artes Plásticas*, Caja San Fernando, Sevilla, 2006. <http://www.archivodecreadores.es/sites/default/files/import/creators/0/57/57.pdf>

11. M. Lübke-Tidow. “Development of a World. On the Photography of Miguel Ángel Tornero”. En *Be#17*. Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 2010. <http://media.virbcdn.com/files/36/4293eb78b193e82a-lubketidowgereng.pdf>



De arriba abajo y de izquierda a derecha: Libro *The Random Series. Berliner trato, romananzo & madrileño trip*. Ed. RM. Barcelona, 2014. *Sin título (The Random Series -berliner trato-)*, 2010. Collage digital, 135x100 cm. *Sin título (The Random Series -berliner trato-)*, 2013. Collage digital, 128x100 cm. *ArcoMadrid 2013*, stand galería Juan Silió. *Algo de vida fotosensible*, 2014. Tabacalera, Madrid. *Looking Was Serious Work but also a Kind of Intoxication*, 2017. DA2 Salamanca.

Mulholland Drive, aunque comparta el placer por la estructuración no lineal de los elementos que componen una narración sin prólogos ni epílogos, sin límites fijos.

EL LÍMITE Y EL ARTISTA MULTIDISCIPLINAR

Hablando de límites, es muy probable que se haya minusvalorado relativamente la capacidad expresiva del artista al aparecer encuadrado en el campo de lo fotográfico, cuando por actitud y lenguaje se revela como un artista multidimensional, no circunscrito únicamente a una esfera determinada. Dentro de la complejidad paradójica que debiera manifestarse en todo creador, en Tornero, lo paradójico se hace *leitmotiv* o motivo protagonista recurrente.

La fotografía supuso una oportunidad al tiempo que marcó un límite en su relación con el entorno. Durante ciertas épocas, la voluntad por registrar cada pequeño detalle, cada nueva sensación, cada nuevo o viejo lugar, llegó a ser obsesiva, en una suerte de proceso en el cual los archivos de imágenes sustituían literalmente a la memoria física. El formato marcaba una frontera.

Simultáneamente, dentro de lo que el creador denomina la *poética del error*, esas capturas indiscriminadas de la realidad descubrían, pasado el tiempo, una situación diferente. Si sus operaciones iniciales se restringían a mover la cámara dentro de un espacio o terreno más o menos delimitado, en una acción instintiva, captándolo desde diversas perspectivas y angulaciones, a partir de ahí, en un estadio posterior de postproducción tomaba ya autoconciencia de cómo los límites de este territorio comenzaban a rebelarse: las paredes querían desembarazarse del recinto que demarcaban, los objetos pretendían campar a sus anchas por un espacio que les era ajeno. En ese punto ya no era (ni se sentía) un cazador de recuerdos, sino que quedaba transformado en un mediador; un negociador entre una realidad desconcertante y una irrealidad verosímil. Un facilitador que hacía que la bidimensionalidad (imagen fotográfica) se transformara en tridimensionalidad (instalación fotográfica).

El efecto colateral ha sido que estos trabajos le han permitido unas recomposiciones que acercan sus resultados a la construcción escultórica e instalativa, desplazándolo de su consideración única y primigenia como fotógrafo y reforzando la idea de que nos hallamos ante un artista pluridimensional. Estas instalaciones —véase *La tierra inculta* o *Camino a Cortijo Maravillas*— tienen algo de consciente labor artesanal, acercándose sin complejos a las manualidades pàrvulas o a ciertas escenificaciones iconografías naif-populares. Traen el recuerdo de los trabajos escolares enmarcados y *exhibidos* en el recibidor de la casa familiar, del aire *kitsch* de los múltiples minimarcos cromados con las fotos de los hijos del salpicadero de un camión, de los recargados montajes del escaparatista, de los encasamientos de enseres y huesos de un santo mártir en un retablo relicario barroco, de las hipnóticas escenografías bucólicas de los *Riscos* dedicados a la Divina Pastora.

VERACIDAD, VEROSIMILITUD; PERSONAJES, PAISAJES

Puede que el esfuerzo de debatirse en una diatriba continua —entre veracidad y verosimilitud, entre los personajes y los paisajes— provoque la actitud creativa, que es frontera de la vital, de Miguel Ángel Tornero.

Se ha señalado que los modos de registrar *una* realidad, ya sea esta cotidiana o excepcional (o las dos cosas), se definen por aprovechar en su despliegue, tal vez como fuerza de empuje o inercia, la tensión “entre lo real y lo construido”¹². Pero ¿dónde está el límite entre ambas esferas? ¿No es todo lo construido real? Y, lo más significativo, ¿no es toda realidad un constructo humano?

En un breve coloquio con Álvarez Reyes hace algunos años, a la pregunta de este en torno a la confusión entre realidad y ficción que sus obras transmitían, el artista giennense respondía de modo clarificador:

A veces se trata casi de un ejercicio terapéutico. Una manera de reelaborar el entorno y tratar de trascender la vida cotidiana (...). Por otro lado me encuentro muy a gusto yendo y viniendo de la realidad a la ficción. Creo que tiene que ver en cierta forma con mi carácter, con una manera particular de decir las cosas; algo parecido a cuando no se sabe con certeza cuándo alguien te está hablando en serio o está bromeando¹³.

La remezcla, ya sea digital o analógica, de imágenes anodinas de la realidad con otras igualmente intrascendentes extraídas de su imaginario particular produce un efecto inesperado y transformador. Del encuentro no surge otra realidad, sino una *realidad otra*, divergente, contradictoria, que precisamente por ello aparece revestida de un halo lírico y oscuro.

No es que Tornero no sea un artista narrativo, es que tratando de serlo boicotea los pilares sustentantes de toda narración: la condición de acontecimiento de las acciones presentes en el relato, la presencia de unos personajes que participan como elementos causantes y/o actuantes, factores de intermediación o agentes de recepción de dichas acciones, la delimitación del espacio donde se desarrollan los hechos y el intervalo de tiempo determinado en el cual se suceden éstos.

Cabría preguntarse si el relato, o la parte de él que se nos presenta, posee el carácter de acontecimiento, esto es, de hecho que merece ser compartido, comunicado. Nada hay que, de modo racional y evidente, sea susceptible de ser catalogado como extraordinario: un automóvil parado en la noche, una casa en mitad de un bosque, la vegetación durmiente sorprendida, personajes que salen de plano y se alejan, merodean o ambas cosas. Nada extraordinario. Tampoco lo hay en el ojo clínico de Martin Parr (lo que nos lleva a pensar qué sucedería si las incongruencias de la sociedad globalizada que captura el fotógrafo británico sucediesen con nocturnidad). Y, sin embargo, inoculan en el espectador una fascinación inconcebible.

Obsérvese cualquier retrato de cualquier artista y cualquier tiempo. El personaje que mira directamente al espectador lo interpela (o al menos el artista interpela al espectador a través de esos ojos ficticios que le observan) y lo desarma, viéndose obligado este último a responder. Y esa respuesta no puede ser otra que exponer (aunque sea para sí, en una especie de confesión interior) la idea que se ha formado de quien parece interrogarle.

12. B. Espejo. “Esa cosa de cantar canciones, así en abstracto”. En *Muestra de Arte*. Madrid, InJuve, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2006. <http://www.archivodecreadores.es/sites/default/files/import/creators/0/58/58.pdf>

13. J.A. Álvarez Reyes. *op. cit.*

Sin embargo, los personajes que no cruzan miradas con los espectadores, que las entrecruzan con otros protagonistas de la ficción artística o que dirigen su observación hacia puntos alejados y fuera del marco de la obra (piénsese en el dramatismo contenido en algunas imágenes de Philip-Lorca DiCorcia) mantienen deliberadamente al espectador fuera del acontecimiento, obligándole a indagar en el escenario, a incluirse en él a la fuerza... Le fuerzan, finalmente, no a completar la narración, sino a construirla mediante el bagaje y las herramientas que cada uno posee.

Dentro de una atmósfera irreal, de un decorado abigarrado y nocturno, estos personajes “se mueven sin una meta clara...”¹⁴, expresando un mismo carácter alejado, hostil y frío, destilando

... talantes distantes, apariencias absortas, gestos distraídos, ademanes contenidos, posiciones tensas, conductas arbitrarias o aires indiferentes. Una colección de actitudes que proyectan, en el detalle, un extenso repertorio de disposiciones del ánimo¹⁵.

Poco a poco estos personajes han ido progresivamente desapareciendo, revelándose aquello que era visto como accesorio, como registro de reparto, el ambiente, la escenografía, como elemento protagónico e indispensable, justificación misma de la obra. No es ya un *tableau vivant*, ni una acción escenificada¹⁶. El paisaje, ahora sí, se ha transformado en la meta de todos los intereses de Tornero.

El ser humano se ha convertido en pieza del paisaje al tiempo que el paisaje, ya sea este recompuesto o yuxtapuesto, en su completud o en su fragmentariedad, es tratado cual si retrato de un personaje se tratase, representando su forma exterior y tratando de hacer emerger su hondura psicológica interior.

SECUENCIA DE SÍMBOLOS TRANSEÚNTES

En los signos que aparecen en las construcciones de Tornero se dan cita las tres cualidades ortodoxas de estos, en función de cómo se relacionan con la realidad que interpretan. No se trata solo una frontera clasificatoria. Los signos que ocupan un lugar preponderante poseen al mismo tiempo rasgos indiciarios, icónicos y simbólicos. Parecen ser espontáneos y guardar cierta relación de proximidad con lo que representan (por ser ellos mismos indicio de la categoría a la que encarnan), mientras que en otras ocasiones tienen naturaleza de apariencia y su valor icónico se fundamenta en su carácter de obra de arte, en el valor de aparecer como sucedáneos (cuando no representación más o menos libre) de una realidad que nos ha sido hurtada. Y siempre, finalmente, ante las imágenes de las que nos provee el artista, se tiene la sensación de que todos los signos poseen una dimensión simbólica, cuya relación va más allá de lo que podamos discernir en una primera lectura.

Hay elementos que, de tanto repetirse, comienzan a despertar suspicacias en el espectador que entrevé que esas presencias no son aleatorias, sino que responden a una pulsión, orientada y dirigida o inconsciente, proyectada desde el interior del autor. Una pulsión que remite a metáforas que nos trasladan de modo silente vivencias, anhelos, miedos... En la obra de Tornero la presencia de la noche es incuestionable: oscuridad como escenografía propicia para el

14. R. Olivares. “Miguel Ángel Tornero”. En *100 fotografías españolas*. Madrid, Exit, 2005, p. 374.

15. B. Espejo. *op. cit.*

16. R. Olivares. *op. cit.*, p. 374.

descubrimiento, oscuridad como marco perfecto (se ven menos los intersticios y las uniones) para la yuxtaposición de elementos, imágenes o situaciones heterogéneas.

Cardo y Land Rover. Ambos son símbolos parlantes de la naturaleza exterior, agreste, inmisericorde y bella. El cardo, en todas sus variedades (borriquero o *Cirsium vulgare*; de oveja o *Carduus tenuiflorus*; gigante u *Onopordum nervosum*; mariano o *Silybum marianum*; Azotacristos o *Carthamus lanatus...*), representa la maldición de la tierra y el signo que recuerda el rechazo del primer hombre de la gracia divina, que la troca por el placer instantáneo y directo. También vislumbra el camino del sufrimiento predestinado que conduce inexorablemente al monte Calvario, por lo que en la iconografía cristiana lo vemos con frecuencia recamado en oro sobre terciopelo en las túnicas de los nazarenos acompañando su impasible caminar.

Dentro de una interpretación más prosaica, el cardo representa también la frontera entre el campo cultivado y el inculto, entre el mundo civilizado por el hombre y el mundo indómito. Situado en la linde de ambos, no pertenece a ninguno, pero ve pasar los males que asolan a ambos. Cardo inevitable y salvaje, que crece en el límite, cuya belleza agreste y extraña, de una rareza extraterrestre, nos retrotrae (el artista ya se habrá dado cuenta) a la *botánica de periferia* y al paisaje romántico, donde bulle la naturaleza más arisca, más siniestra y por ello, si cabe, más atractiva.

Cardo y Land Rover son también imágenes agrícolas prendidas en el recuerdo infantil, anudadas a una infancia de pueblo, donde los hábitos quedan marcados por la presencia de la naturaleza y la relación ambigua del hombre con ella. El Land Rover se vincula, como imagen, inexorablemente a unos modos de desenvolverse en ese hábitat fronterizo: bar de cazadores, noches de apostadero y apertura de veda; amaneceres de vareo, lienzos, capazos y primeros fríos.

Y aun así habría que destacar que estas vinculaciones hayan podido obtenerse por reflexión, por un sentimiento de sentirse y saberse distinto, aunque eso no le impidiese sentirse atraído por un mundo que le era tan cercano como ajeno, ya que su familia durante tres generaciones ha estado vinculada a la fotografía en sus aspectos comerciales, periodísticos o artísticos (Cristóbal Cruz, su abuelo, su madre, Catalina Cruz, y su padre, Antonio Tornero) y no a las propiedades agrícolas.

Se distingue también otro mundo: el de la urbe, que queda significado por la planta de interior, especie generalmente agotada, que el artista denomina *planta de oficina*. Un ejemplo absurdo del mundo: el ser humano se afana por plagar cada rincón de las arquitecturas inhóspitas con un retazo de naturaleza, un retal nacido en cautividad y desarrollado bajo la luz fluorescente que, cuando deja de cumplir su misión (he ahí, de nuevo, la siniestra contradicción que Tornero tan bien sabe detectar, los pliegues de este universo que después de la manipulación artística emergen ante los ojos del espectador como súcubos enigmáticos), no es destruido, sino que pretende ser *restituido*, devuelto a lo que se piensa que es el verdadero mundo natural cuando en realidad resulta tan artificial como todo lo creado por la mano del hombre. El lector será capaz de recordar ajadas drácenas, guzmanías o kentias sutilmente apoyadas, un domingo de buena mañana, contra un contenedor de desechos de una ciudad cualquiera.

Nada hay nada más infame que esas quiméricas restituciones y esa voluntad por creerse *demiurgos de fin de semana*. Nada más ridículo que cualquier ficus (*Ficus elástica, Ficus benjamina...*) apresuradamente plantado en mitad del césped de una rotonda, entre ornamentales árboles de gran porte y sombra, con medio palo de aluminio rojo, tal vez de una vieja fregona, sirviéndole como tutor, para que se deje guiar mientras se emancipa. No hay imagen más triste ni más absurda.

Las escenografías que Tornero plantea son enigmáticas a la par que atractivas, tal vez por recordarnos esas imágenes oníricas, esas impresiones que apenas podemos recordar, esos recuerdos a medio esbozar de un sueño que a cada paso que despertamos a la realidad del día se van diluyendo más y más. Apenas quedan retales suelos, inconexos, que perviven únicamente para ser olvidados, pero que, mientras desaparecen y no, proporcionan un placer indescriptible y desconocido. Esa condición efímera, de realidades amalgamadas, de paisajes yuxtapuestos y acciones inesperadas e inexplicables que se concita en la alucinación real que produce nuestra mente, es compartida por la imagen construida por el artista. Si en el inconsciente puede pasar todo, en las imágenes de Tornero ese todo pasa. Y encaja.

CODA. COMPROMISO Y CONCIENCIA

Con el tiempo él mismo ha sido consciente de que sus posturas críticas se han ido acentuando. No es solo una toma de postura ética, política y social, que, por otro lado, siempre ha existido, pues en sus obras siempre ha latido “una intención renovadora en la que se pasa de la nostalgia a la acción”¹⁷.

Supone el reflejo de la crisis existencial que a todos los creadores con cierta hondura moral y sensitiva les aborda en un momento determinado de la trayectoria artística; una etapa crítica que puede ser evaluada como un hito o una simple anécdota pasajera en el relato de una vida o puede acompañarles hasta el final de sus existencias. No debe ser evaluado como algo negativo, pues permite una recapitulación a nivel experiencial y creativo de lo realizado y una evaluación estimativa de lo que queda por acometer y de los caminos para lograr hacerlo. Detenerse a mirar en torno y decidir. O, simplemente, decidir no decidir nada.

Este posicionamiento político no es explícito pero se hace cada vez más autoconsciente y *autoconsecuente*. El cardo, el Land Rover, la planta marchita y mustia abandonada junto a los desechos cotidianos remiten también a la desolación, al futuro del planeta, a la sobreproducción a la que los seres humanos sometemos a nuestro entorno natural, a un mundo que tiende a desaparecer, que está desapareciendo...

Algo hay, además, de recapitulación, de inspiración postrera, contenida y honda para que la inocencia no se vaya. Rememorando todo lo transitado líneas atrás, el fragor del límite, la expectación y la extrañeza, la recomposición de la vigilia durmiente, los caminos para la introspección, la suspensión temporal, la memoria como fuente... no pueden ser más que síntomas que revelan un rechazo inconsciente a asumir la madurez, a dejar atrás un estado de impecable inocencia. Y es precisamente el arte el campo mejor abonado para afrontar esa batalla.

17. J. Díaz Guardiola. “Entrevista a Miguel Ángel Tornero”. *Blanco y Negro Cultural, ABC* (06/11/2004). <http://www.archivodecreadores.es/sites/default/files/import/creators/0/59/59.pdf>