

2007

# LETRA<sup>97</sup>

7 euros

## INTERNACIONAL

**MARÍN**

Rafael Levenfeld  
Valentín Vallhonrat  
Ricardo González  
José Carlos Mainer  
Francisco Jarauta

**HISTORIAS  
DE NUEVA YORK**

Eduardo Berti

**LA AVENTURA  
DE DAUMAL**

René Daumal

Jorge Lebedev

Saul Friedländer • Esteban Hernández • Faustino F. López  
Fernando Marías • Juan Ángel Juristo • Javier Ozón  
Paula Izquierdo • Íñigo García Ureta • Rosa Pereda



Programa de Conservación del

# Patrimonio Histórico Español

La Fundación Caja Madrid dedica una parte principal de su actividad y recursos a la **conservación del Patrimonio Histórico**. Este programa ha destinado hasta 2006 **más de 135 millones de euros**.

Las actuaciones en este ámbito se dirigen principalmente a la restauración de monumentos promoviendo un **método basado en el rigor científico de la intervención** y en el respeto por los valores históricos y documentales del patrimonio.



**Intervención  
en la Sierra  
de los Molinos  
de Campo de  
Criptana**



**CAJA MADRID  
FUNDACIÓN**

# LETRA<sup>97</sup> INTERNACIONAL

## DIRECTOR FUNDADOR

Antonin J. Liehm

## DIRECTOR

Salvador Clotas

## SUBDIRECTOR

Manuel Ortuño Armas

## COORDINADORA

Rosa Pereda

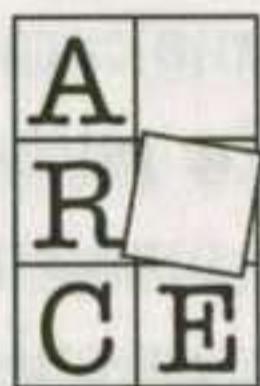
## SECRETARIA DE REDACCIÓN

Mercedes García Lenberg


## CONSEJO DE REDACCIÓN

Victoria Camps, Luis Goytisolo,  
Jon Juaristi, Ludolfo Paramio,  
Carlos Piera, Josep Ramoneda

LETRA INTERNACIONAL ES MIEMBRO DE



Esta revista ha recibido una ayuda de la  
 Dirección General  
del Libro, Archivos y  
Bibliotecas para su di-  
fusión en bibliotecas, centros culturales y  
universidades de España para la totalidad  
de los números editados en el año 2007.

 Esta revista ha recibido una  
subvención de la Comunidad  
de Madrid para el año 2007.

## LETRA INTERNACIONAL

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha.  
28010 Madrid.  
Teléf.: 913 104 696 - 913 104 313  
Fax: 913 194 585  
editorial@fpabloiglesias.es  
www.fpabloiglesias.es

DISEÑO Y MAQUETACIÓN  
Torre de Babel, S.L.

REALIZACIÓN GRÁFICA  
Egraf, S.A.

CIF n.º G-28667061  
Depósito Legal: M-4655-1986  
ISSN 0213-4721

INVIERNO 2007

## ÍNDICE

• <b>Saul Friedländer</b> Breve respuesta (Premio de la Paz de los libreros alemanes)	2
• <b>Eduardo Berti</b> Historias de Nueva York	6
<hr/>	
<b>MARÍN</b>	21
• <b>Rafael Levenfeld y Valentín Vallhonrat</b> Marín	22
• <b>Ricardo González</b> Marín, fotógrafo de reportaje	33
• <b>José Carlos Mainer</b> El ojo colectivo: treinta años de fotografías españolas	56
• <b>Francisco Jarauta</b> La mirada del fotógrafo	69
<hr/>	
• <b>Jorge Lebedev</b> La aventura de René Daumal	76
• <b>René Daumal</b> Libertad sin esperanza	76
• <b>René Daumal</b> Hechos memorables	80
<hr/>	
<b>LOS LIBROS</b>	
• <b>Esteban Hernández</b> (Anna Politkóvskaya); <b>Faustino E. López</b> (Lluís Álvarez); <b>Fernando Marías</b> (Paula Izquierdo); <b>Juan Ángel Juristo</b> (Joaquín Rodríguez); <b>Javier Ozón</b> (Jörg Blech)	82
<hr/>	
<b>CORRESPONDENCIA</b>	
• <b>Íñigo García Ureta, Paula Izquierdo, Rosa Pereda</b>	92

# Breve respuesta

## (Premio de la Paz de los librereros alemanes)

Saul Friedländer

Soy consciente de que se me concede este premio principalmente por el objeto de mi trabajo; por ello, acepto con humildad una distinción cuyo significado supera con creces todo logro individual. Al mismo tiempo esta historia, como ya ha dicho [en la presentación] Wolfgang Frühwald, para mí no es una abstracción. Quizá eso explique la mezcla de sentimientos que me embarga en estos momentos.

He decidido leer, como parte de mi breve respuesta, extractos de algunos documentos, principalmente cartas que, a excepción de unas pocas, son inéditas y que en aquellos años escribieron en su lengua materna, el alemán, familiares míos y amigos de mi familia. Como he buscado mostrar con mi trabajo, estas miradas al pasado de individuos concretos son importantes para la presentación de la historia también en su sentido general. Pero hoy no me mueven pretensiones científicas ni tampoco el deseo de abrir una polémica, sólo deseo expresarme tal como siento resulta pertinente a la ocasión.

El 28 de septiembre de 1942 el policía francés Roulhac tomó nota de la declaración de mis padres cuando fueron detenidos en la frontera entre Francia y Suiza. Después de dar sus datos personales, ambos habían resumido con palabras parecidas la historia posterior a su huida de Praga. Mi padre explicaba: «Dejé Checoslovaquia en abril de 1939, cuando el país fue anexionado por Alemania, y huí a París, donde estuve hasta junio de 1940. Cuando los alemanes avanzaron sobre París, huí a Nérís-les-Bains, que ha sido mi último domicilio. En septiembre tomé un tren en dirección a Suiza. Desde Évian fui andando a Novel, donde crucé la frontera. Esta mañana me detuvo la policía suiza y fui devuelto a Francia». Mi madre, Elli, declaró haber nacido en Ober-Rochlitz en los Sudetes y tener 37 años; mi padre Hans (en checo: Jan) dijo que había nacido en Praga y tenía 45 años. Los dos declararon ser judíos y dijeron tener un hijo de diez años.

Por supuesto había sido un error elegir Francia como país de asilo, pero ¿quien iba a saberlo en abril de 1939? Fue entonces cuando nuestra familia se disgregó. Mientras nosotros nos instalábamos en París,

uno de los hermanos de mi madre y mi abuela se fueron a Suecia; sus otros hermanos consiguieron llegar a Palestina. Marta, la hermana de mi padre, se quedó en Praga.

En junio de 1940, con los alemanes acercándose a París, como ya dije volvimos a huir: a Nérís-les-Bains, un balneario en la zona libre, cerca de Vichy. Allí nos instalamos, bajo dificultades materiales cada vez mayores. Mi madre trabajaba como esteticista y de asistenta y cultivaba un pequeño huerto que le habían cedido en usufructo amigos suizos. Mi padre, cuya salud era cada vez peor, daba clases particulares de alemán.

A partir de 1941, los alimentos se convirtieron en un problema importante. Así, a comienzos de 1941, mi madre escribía a mi abuela en Estocolmo: «Naturalmente, vuestros paquetes nos animan mucho y nos hacen mucha ilusión, pero como ya dije, no quisiera que esta alegría os saliera desproporcionadamente cara. En cuanto a las sardinas, sólo decirte que las he puesto todas en salsa de tomate. Si os fuera posible mandar sardinas en aceite serían, desde luego, más bienvenidas aún, pues Hans, entre otras cosas, no puede tomar salsa de tomate. Además, las otras son más nutritivas. Si tuvierais derecho a enviar otras cosas que no fueran sardinas, me vendría aún mejor. Porque las sardinas, ya sólo por su peso, no resultan muy adecuadas para enviar. Pero claro, yo no sé qué posibilidades hay. Las chucherías, sobre todo los caramelos, son una maravilla. ¿No podrías enviar leche condensada? Tú misma, mamá, sabes qué cosas vienen bien; naturalmente, las más codiciadas son aquellas cosas que llevan azúcar y grasas. También vendrían bien conservas de carne (...) Nos ha alegrado mucho la carta de Marta [la hermana de mi padre que se había quedado en Praga]; nos ocurre como a ti: entre una carta y otra lo pasamos fatal. (...) Es horrible....». Todas las cartas podían ser abiertas por la censura.

El 16 de abril de 1942 mi madre volvió a escribir a Suecia. Tras hacer las observaciones habituales sobre los envíos, comentó las noticias de Praga que había recibido a través de Suecia: «Es un gran consuelo

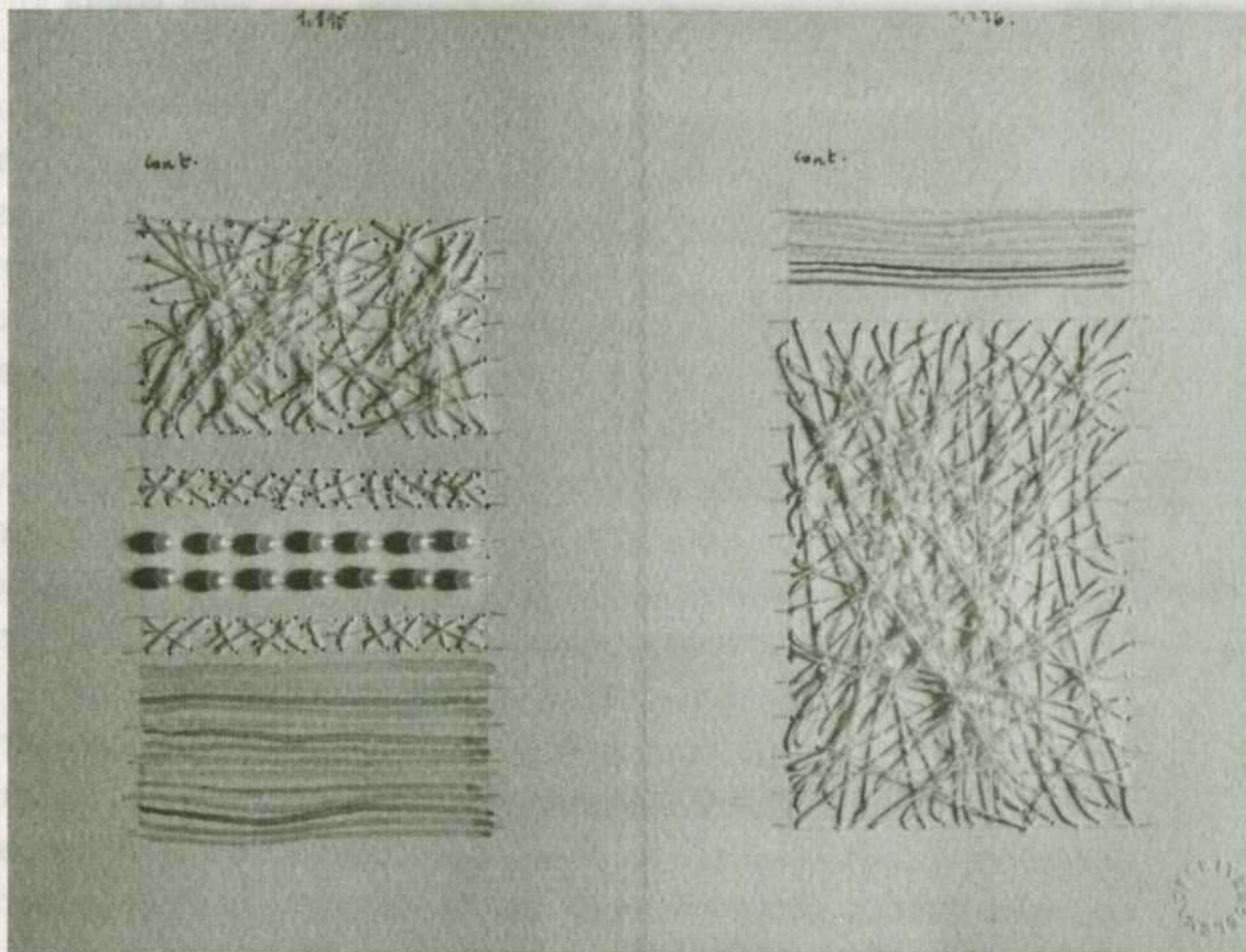
que los afectados [los parientes de mi abuela] estén en Terezín y no, como tantos otros, en Polonia. Seguro que aquello es mucho peor. Ojalá que se queden allí, y que no les toque a muchos más. No hay que perder la esperanza, aunque, desgraciadamente, no se pueda creer en ello...». Y a continuación volvían a pasar a primer plano los retos diarios y los «descubrimientos»: «Gracias a Dios este año la primavera aquí ha comenzado mucho antes que el año pasado y hace tiempo que no encendemos la calefacción. Ya he sembrado algunas patatas y la semana que viene sembraré el resto. (...) Por desgracia, a mi huerto se acercan unos pollos para divertirse y me han desenterrado las semillas de guisante; por eso sólo seguiré sembrando patatas y el mes que viene judías y “porek” (puerro en checo), que no les gusta a los mirlos. A propósito, no sabes la variedad de formas en que la gente de aquí guisa el “porek”...». Siguen recetas. Mi madre cocinaba bastante bien, y mi abuela tenía fama de ser una cocinera excelente.

El 15 de junio de 1942 comenzaron en Francia las deportaciones en masa de judíos extranjeros. Primero afectaron a la zona ocupada; en agosto, con el apoyo de Vichy, les tocó a los judíos extranjeros de la zona libre. A partir de ahí, la supervivencia se convirtió en cuestión del azar, en retrospectiva se puede decir que toda planificación no suponía más que dar palos de ciego.

Presos del pánico, mis padres buscaron para mí un escondite seguro. Al final se decidieron por un internado católico, un cambio de identidad y el bautizo. Madame Macé de Lepinay, una vecina del pueblo que daba clases de alemán con mi padre, se ocupó de organizarlo todo. En una carta fechada el 28 de agosto, redactada en alemán, mi madre la había pedido encarecidamente: «Lo principal y que le pido de todo corazón, estimada señora, es que se haga cargo de nuestro hijo y que hasta el final de esta terrible guerra lo tome bajo su tutela. Yo no sé cuál será la mejor manera de protegerle, pero confío plenamente en su sabiduría y su bondad. El destino de mi marido y también el mío están ahora en manos de Dios. Si él quiere que sobrevivamos, veremos el final de estos terribles tiempos.

Si habemos de perecer, tendremos la buena fortuna de saber que nuestro amado hijo está a salvo. El niño va bien provisto de ropa, mudas y zapatos, y también hay dinero suficiente. Lo dejaría todo en su casa si tuviera usted la infinita bondad de decirme “sí”».

Como mis padres no encontraron refugio, decidieron unirse a uno de los grupos que intentaban cruzar la frontera con Suiza. Como ya hemos visto, el plan fracasó. «El 28 de septiembre, a las 06:15», informaba el cabo Apotheloz del puesto fronterizo de Saint-Gingolph, «dos jóvenes de Le Bouveret me comunicaron que en



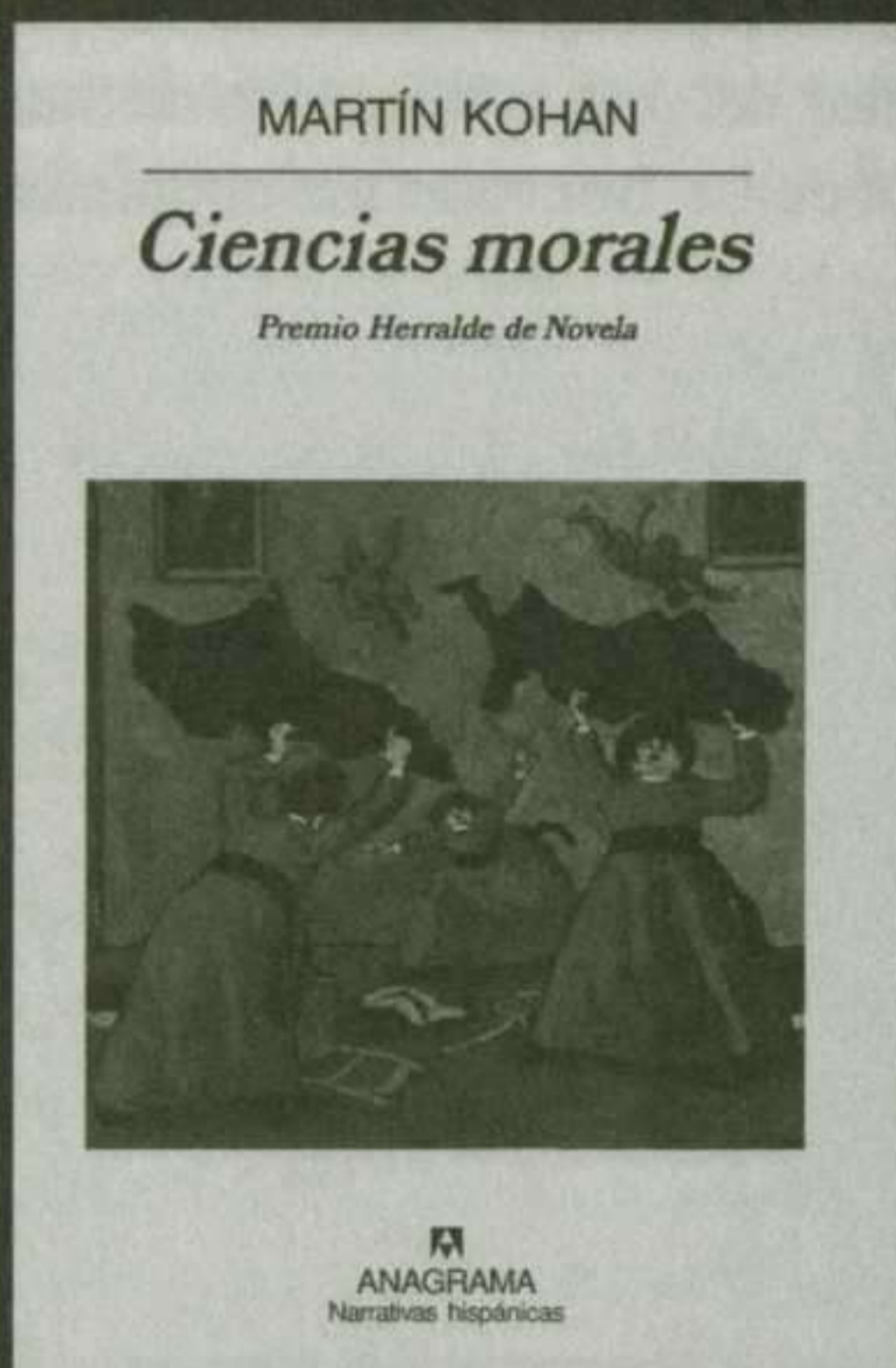
Elena del Rivero detalle de *Unfinished Letter (Letter to a Young Daughter)* 1998

la carretera de Saint-Gingolph a Le Bouveret se habían topado con un grupo de siete u ocho personas. Como supuse que se trataba de fugitivos, informé inmediatamente al jefe del puesto, que tomó las medidas pertinentes». Ese mismo día el jefe de puesto informó al comandante de la Sección de Vevey: «A las 06:00 he detenido a seis judíos que me ha entregado el cabo Apotheloz. El Sr. y la Sra. Friedländer y el Sr. y la Sra. Preistag fueron enviados de vuelta a las 06:30 por la carretera de Saint-Gingolph». Aquella semana dejaban entrar al país a las parejas con niños; las personas sin niños eran rechazadas.

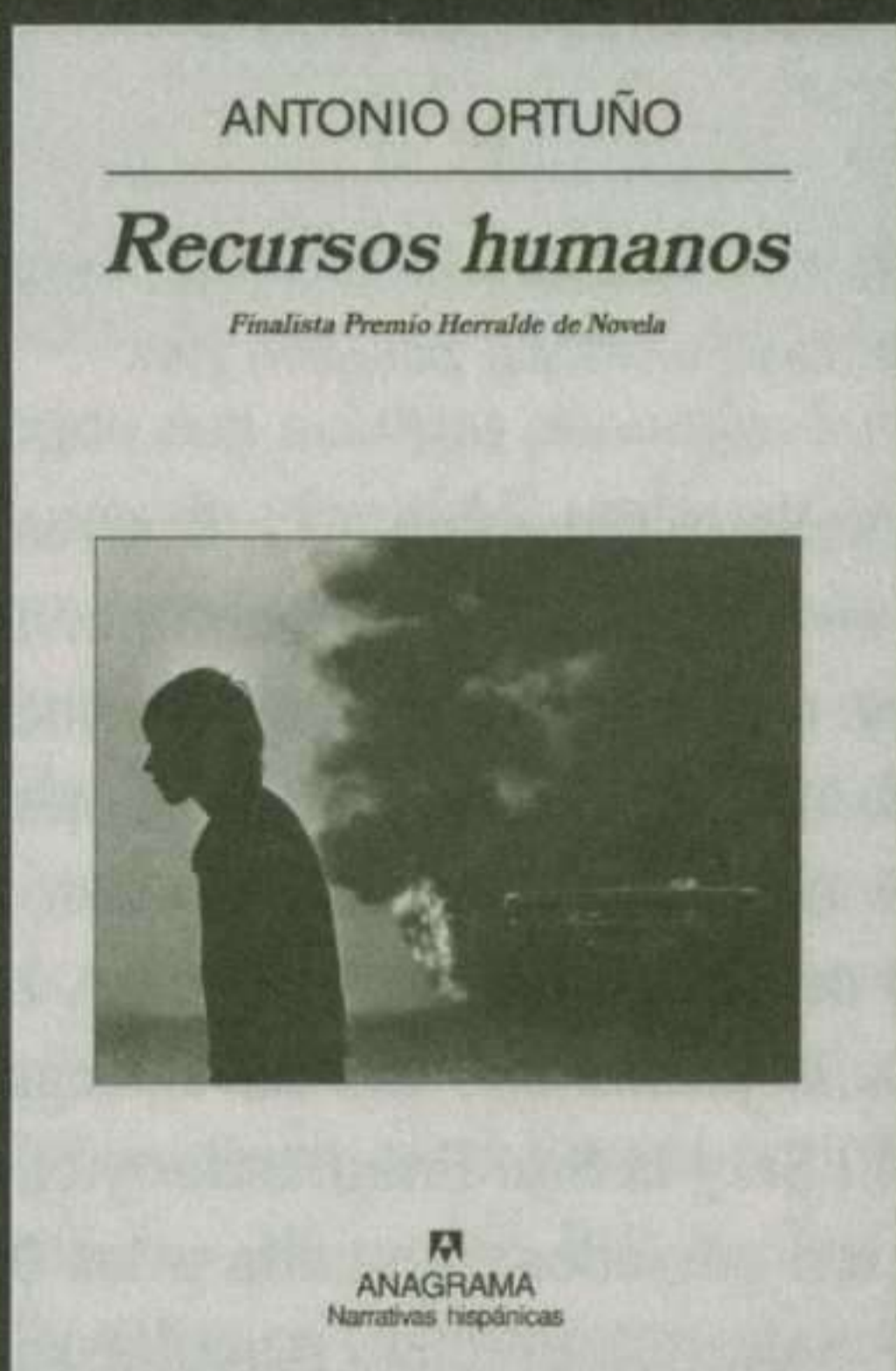
El 30 de septiembre mi padre escribía, todavía desde Saint-Gingolph, a madame Macé de Lepinay: «Tras un viaje muy fatigoso alcanzamos Suiza pero nos han deportado. Nos habían informado mal. Ahora estamos a la espera del traslado al campo de Rivesaltes, donde

## XXV PREMIO HERRALDE DE NARRATIVA

### Ganador



### Finalista



  
ANAGRAMA

se decidirá nuestro destino de la forma que usted sabe. Nos faltan palabras para describirle nuestra miseria y desesperación...». En efecto, a principios de octubre mis padres fueron enviados al campo de Rivesaltes, cerca de los Pirineos.

El 5 de octubre los trasladaron de Rivesaltes a Drancy, junto a París; era el campo central donde se reunía a los judíos que iban a ser deportados de Francia. Mientras tanto su mejor amigo en Néris, el Sr. Fränkel, un judío austriaco, escribía a mi abuela para informarla de los sucesos. «En el marco de las disposiciones generales contra los judíos extranjeros, escribía Fränkel, «el 5 (del corriente) sus hijos Elli y Hans han sido trasladados con destino desconocido». Esto significaba: bien a Alemania o bien a una de las reservas para judíos.

«Lo han pasado mal, muy mal. Fueron a buscarles por primera vez a finales de agosto. Hans pudo refugiarse en una clínica, Elli en casa de unos amigos, a Paul se le encontró un lugar de acogida. La situación de Elli se hizo insostenible; también ella pudo ser trasladada a clínica, y ambos siguieron allí hasta más o menos el 25 de septiembre. (...) Hacia el 26 [de septiembre], al borde de la desesperación, cuando ya tenían la certeza de no poder regresar al pueblo donde vivían, porque la policía de allí tenía orden de internarlos, decidieron huir a Suiza. (...) Tras muchas penalidades, consiguieron llegar hasta allí, pero un concepto o una interpretación inhumana de la ley, o la extraordinaria mala suerte de estos dos pobrecillos, hizo que las autoridades suizas unas horas después los entregaran a las autoridades locales. (...) Me uno a usted en su dolor, sé cómo duele la incertidumbre porque tengo a mi padre en Polonia (deportado desde Viena) y hace aproximadamente un año que no sé nada de él.» El propio Fränkel fue detenido en alguna fecha del año 1943 y enviado a la muerte.

Para mi tía Marta de Praga tampoco hubo escapatoria. Había sido profesora en un colegio judío y más tarde había trabajado en la oficina de la comunidad judía. En un algún momento del año 1942 mi abuela le comunicó que habían deportado a mis padres. El 4 de diciembre contestaba: «Siempre he estado pensando en el futuro y en que volvería a ver a nuestros seres queridos y ahora quién sabe cuándo será eso, y si alguna vez llegará a ocurrir. Pero sigo esperando, una y otra vez. (...) Querida mamá, sé fuerte y no pierdas el ánimo. No somos los únicos. Muchos miles corren esta suerte y no pierdo la esperanza de que el destino nos reúna...».

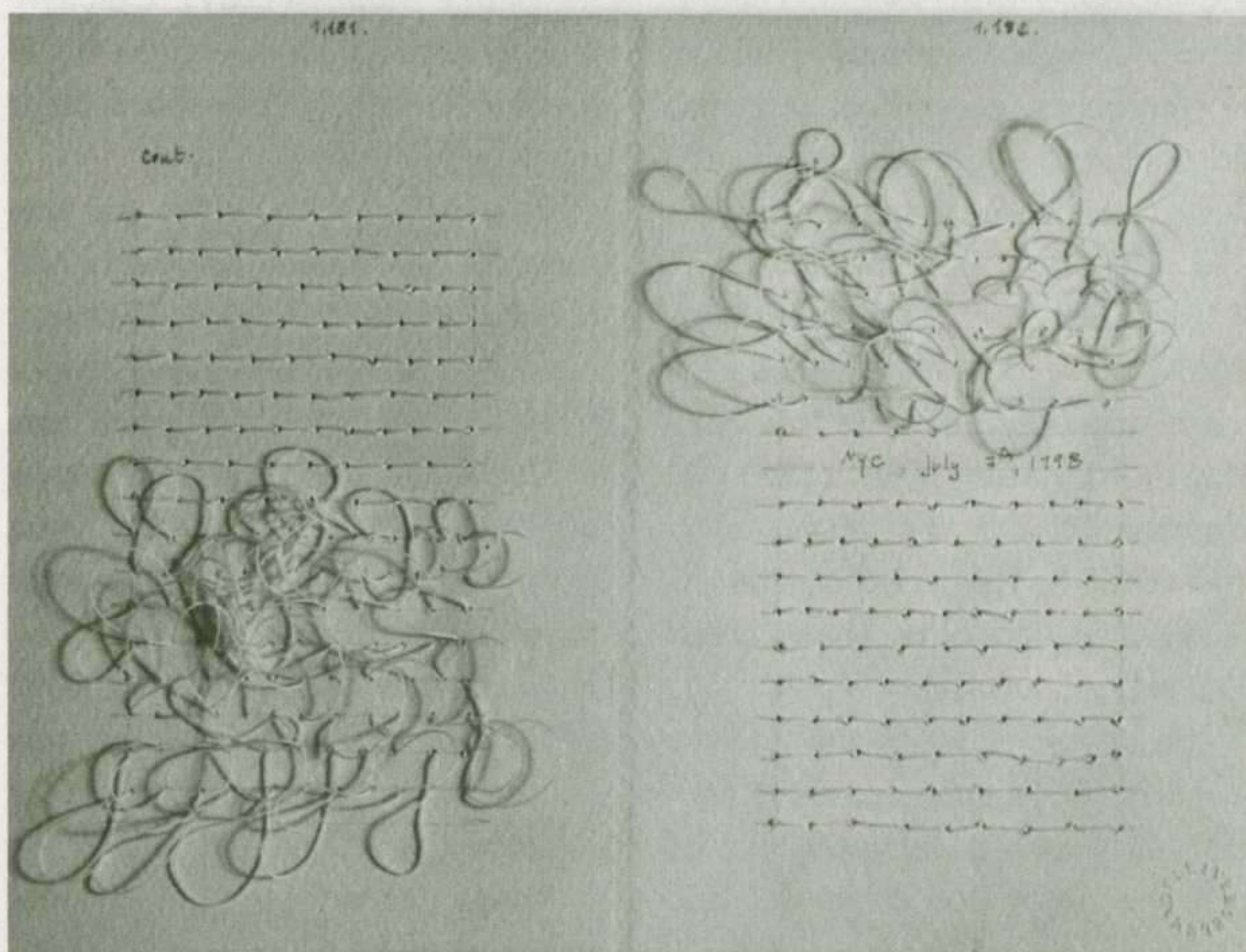
Poco después, Marta envió a mi abuela otra carta más: «Esta carta seguramente sea la última que te escriba en mucho tiempo porque como muy tarde el 1.7. [1943] abandonaré Praga con todos mis amigos y compañeros de trabajo. Pero esto no debe ni preocuparte ni ponerte triste; te puedo decir sinceramente que parto contenta, y que me hace ilusión reunirme allí con tantos de nuestros familiares y amigos, y estar con ellos...». Toda la carta rebosa un optimismo cuyo fin seguramente fuera proteger a mi abuela. Marta continuaba: «¿Dónde está Hans? (...) Pienso tanto en él y en Elli, también por eso es bueno que ahora emprenda el viaje yo también, créeme: ¡de alguna forma estaré más cerca de ellos!». El nombre de mi tía figura en la pared del monumento conmemorativo en Praga: el 13 de julio la deportaron a Terezín y el 6 de septiembre del mismo año a Auschwitz, donde murió.

De la partida de deportados número 40, que llevó a mis padres el 3 de noviembre desde Drancy a Auschwitz, formaban parte 468 hombres, 514 mujeres y 18 personas cuyo sexo no se indica; 1000 judíos en total, entre ellos 200 niños. El transporte llegó a Auschwitz el 6 de noviembre. De aquellos que habían sobrevivido el viaje, 639 fueron gaseados nada más llegar. Ni una sola de las mujeres y sólo cuatro de los hombres seguían vivos al terminar la guerra. Como fecha de defunción de mi padre, en los registros del campo figura el 1 de diciembre de 1942. No se menciona el nombre de mi madre, y la fecha y las circunstancias de su muerte se desconocen.

Mis padres escribieron su última carta a Madame Macé de Lepinay el 5 de octubre, durante el transporte que les llevaría de Rivesaltes a Drancy (no sabían a dónde se dirigía su tren). La carta fue lanzada desde el tren y recogida por unos cuáqueros que estaban esperando en la estación cuando pasaron los convoys. «Madame», escribía mi padre en francés, «le escribo la presente en el tren que nos lleva a Alemania. En el último momento le he dado a un representante de los cuáqueros 6000 francos y una pulsera con colgantes, así como a una dama un álbum de sellos, para que se los envíe a usted. Guarde todo para el pequeño y acep-

te por última vez nuestra infinita gratitud y nuestros más sinceros y mejores deseos para usted y para toda su familia. ¡No abandone al pequeño! ¡Qué Dios le pague todo lo que hace y bendiga a su familia! Elli y Jan Friedländer».

Han pasado sesenta años desde que pudieron escucharse estas voces y otras parecidas. Y aun así, a pesar de que haya pasado tanto tiempo, hacen mella en nosotros con una fuerza e inmediatez extraordinarias que reverbera mucho más allá de los límites de la comunidad de los judíos y ha conmovido a amplias



Elena del Rivero detalle de *Unfinished Letter (Letter to a Young Daughter)* 1998

capas y a varias generaciones de la sociedad de Occidente. Escuchando con atención estos gritos, nos alejamos de cualquier conmemoración ritual o manipulación de los hechos con fines comerciales. Más bien, estas voces individuales nos conmueven por la confiada ingenuidad de las víctimas, que no sospechaban el destino que les esperaba mientras que tantos de su entorno conocían el desenlace y a veces hasta contribuían a él. Pero nos conmueven aún hoy las voces de las personas que iban a ser aniquiladas sobre todo por su indefensión, su inocencia y la soledad de su desesperación. Las voces de las personas nos conmueven más allá de todo argumento racional porque, una y otra vez, ponen a prueba la existencia de la solidaridad humana, cuestionándola... □

*Discurso de aceptación del premio de la Paz de los Libreros Alemanes, Frankfurt, 2007.*

# Historias de Nueva York

Eduardo Berti

«En Nueva York no hay nada para ver (...). Ninguna obra de arte, ningún edificio elegante, ningún vestigio histórico», escribía en 1862 el novelista inglés Anthony Trollope. Por entonces, es verdad, el centro de la cultura y del «renacimiento» norteamericano se hallaba en la ciudad de Boston. Allí habían nacido Edgar Allan Poe y Benjamin Franklin; allí se habían publicado *La letra escarlata* (1850) de Nathaniel Hawthorne, *Moby Dick* (1851) de Herman Melville y *La cabaña del tío Tom* (1852) de Harriet Beecher Stowe. Allí vivían, entre otros, Henry David Thoreau y Louisa May Alcott.

En 1888, el novelista William Dean Howells, entonces en su apogeo de fama y talento, decidió mudarse de Boston a Nueva York. La decisión fue altamente simbólica, según cree Eric Homberger (*Modernism, 1890-1930*), ya que «la decadencia de Boston y el auge de los grandes centros comerciales como Nueva York y Chicago marcaron el inicio de la cultura moderna en los Estados Unidos».

De ambas ciudades, fue Chicago la escogida en primera instancia por los escritores modernos: desde Sherwood Anderson, Carl Sandburg, Theodor Dreiser o Sinclair Lewis, hasta el Frank Norris de *The Pit* (1903) o el Upton Sinclair de *La jungla* (1906), por citar los más notables. De los 250 habitantes que contaba en 1833, Chicago pasó en seis décadas a más de un millón y se convirtió en «la primera expresi-

ón de lo norteamericano como unidad», escribió H. Adams en su irónica autobiografía *La educación de Henry Adams* (1907). Chicago, lisa y llanamente, se erigió en el modelo original de «shock-city» norteamericana.

Curiosamente, o no, la que muchos consideran la novela que coronó la época de oro de Chicago, *Nuestra Carrie* (1900), de Theodor Dreiser, incluía en su trama una mudanza a Nueva York: nada menos que la de la protagonista, una joven provinciana que en Manhattan encuentra un «nuevo mundo» y, fascinada por los teatros de Broadway, se inicia en el anonimato de una «chorus line» hasta convertirse en la actriz Carrie Madenda.

Suele decirse que ninguna obra importante de ficción había sido consagrada a Manhattan hasta la *Historia de Nueva York desde el inicio del mundo hasta el fin de la dominación holandesa*, publicada en 1809 por Washington Irving bajo el nombre de un autor ficticio: Diedrick Knickerbocker.

La novela de Irving está dividida en siete «libros» o secciones, cada cual de unos siete a diez capítulos en los que, parodiando el estilo de los historiadores y entre profusas digresiones a lo Sterne, el narrador desmitifica los orígenes no sólo de Manhattan, sino de los Estados Unidos en general, y retrata la época menos conocida de Nueva York: la de su fundación bajo el nombre de Nueva Ámsterdam.

La historia real, sobre la cual se basa Irving, es así: en busca de una nueva ruta hacia las Indias, el navegante Henry Hudson, a las órdenes de una compañía naviera holandesa, descubrió en 1609 la isla de Manhattan, ocupada por los mohicanos; cuatro años más tarde, treinta familias holandesas se instalaron ahí mismo, en una fortificación, y en 1626 la pequeña colonia pasó a llamarse Nueva Holanda. El primer gobernador general, Peter Minuit, le compró la isla a los indios algonquin por veinticuatro dólares, pero la transacción fue una estafa: la tribu vendedora no poseía ningún título legal, ni cosa semejante, ya que la misma noción de «propiedad» no existía en su cultura nómada.

En la novela de Irving abunda lo legendario: un relato de los mohicanos explica el origen del mundo y aparecen personajes míticos como el holandés Peter Stuyvesant, director general de la colonia de Nueva Holanda entre 1647 y 1664. El propio narrador se atreve a inventar su propia leyenda referida al continente americano: «Noé, el primer navegante del que oímos hablar, engendró tres hijos, Sem, Cham y Jafet», sostiene. «A Sem le dio Asia, a Cham le dio África y a Jafet, Europa. Debemos lamentar que no tuviera más de tres hijos, porque de haber tenido un cuarto, éste sin duda hubiese heredado el continente americano, que de esta forma habría sido arrancado de la oscuridad». Todo esto explica, escribe Irving, «por qué



América no vino al mundo al mismo tiempo que las otras tres partes del planeta».

Como el *Quijote*, la novela atribuida a Knickerbocker es presentada al lector como un manuscrito hallado. En un prólogo, un hotelero llamado Seth Handaside cuenta que en el otoño de 1808 un extranjero fue a pedir albergue en su hotel de Mulberry Street. Era un anciano de aspecto extravagante, que cargaba unos papeles y buscaba «la inmortalidad». El huésped, quién otro que Knickerbocker, desapareció de un día para el otro, pero no así los papeles que contenían, desde luego, la *Historia de Nueva York*.

Si la de Irving fue la primera novela dedicada a Manhattan, la primera en gozar de verdadero prestigio literario fue acaso *Washington Square* (1880), de Henry James, a la que siguió, entre otras, *A Hazard of New Fortunes* (1889), implacable retrato de relaciones sociales y sentimentales a cargo del ya mencionado Dean Howells.

Para la literatura norteamericana, el paso de los «románticos» y «góticos» como Hawthorne y Edgar Allan Poe a la literatura de Henry James equivale al gran salto que diera en su momento Gustave Flaubert (y con él la literatura francesa y europea) del «idealismo» de su *Salambó* al realismo de *Madame Bovary*, que puso en el centro «el reino de la mediocridad, el universo gris del hombre sin cualidades», según la acertada definición de Vargas Llosa en su ensayo *La orgía perpetua*.

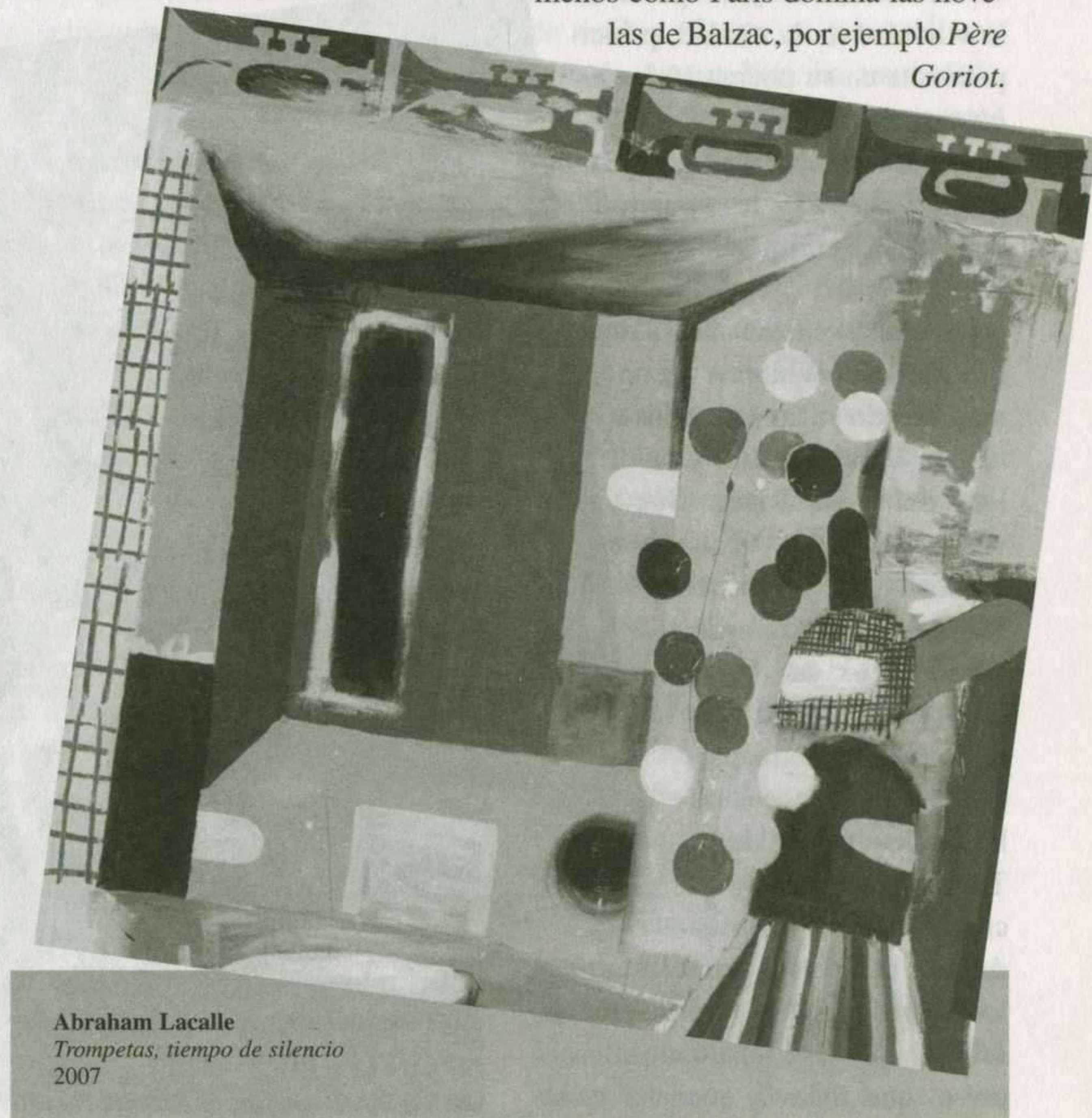
En tal sentido, dos personajes como Bartleby (Melville) o Wakefield (Hawthorne), antihéroes ambos, supieron anticipar este desplazamiento de un universo romántico, a menudo rural o próximo a la natu-

raleza, hacia un mundo urbano y de «sueños minúsculos».

Si se piensa en el cuento «El hombre de la multitud», de Edgar Allan Poe (además de «Wakefield» y «Bartleby»), es por lo menos llamativo que los pioneros de lo que podría llamarse la literatura de las

Manhattan, con sus «miles y miles» de habitantes extraviados en sus «sueños oceánicos»; sin embargo, la ciudad y el héroe de Bartleby son aún más consustanciales que el mar y el capitán Ahab.

Manhattan no aparece abiertamente en *Bartleby* (1856), no al menos como París domina las novelas de Balzac, por ejemplo *Père Goriot*.



Abraham Lacalle  
*Trompetas, tiempo de silencio*  
2007

ciudades multitudinarias fuesen tres escritores norteamericanos: Hawthorne, Poe y Melville.

El paso de Poe a Melville también encarna, a su modo, el paso de Boston a Manhattan. Aunque muerto en 1891, Melville, de ascendencia holandesa e inglesa, fue «un escritor del siglo veinte», como desliza Jerome Charyn en *Metrópolis*, su libro consagrado a Nueva York. Es verdad que el primer capítulo de *Moby Dick* ya reconstruía ciertos aspectos de

La descripciones de Melville dan la impresión de ajustarse al inmovilismo de su antihéroe: lejos de los desplazamientos y rodeos casi cinematográficos con que Balzac describe el barrio y la pensión de madame Vauquer, la oficina de Bartleby es mostrada de forma sucinta, mediante un punto de vista más bien fijo y limitado. Desde las ventanas de su despacho, Bartleby vislumbra «un inmenso muro de ladrillos, oscurecido por el paso del

tiempo y por la sempiterna penumbra». Como lectores, más que ver sentimos la atmósfera de Nueva York a través de estos pocos detalles.

Al tiempo que Melville evocaba con un tono pesimista la vida absurda de su pequeño empleado de Wall Street, el poeta Walt Whitman celebraba con mayor optimismo la vitalidad de la ciudad, principalmente en su poema *Hojas de hierba*, escrito a lo largo de los años 50, dado que a su primera edición de 1855 le siguieron doce más, enriquecidas con nuevos versos.

Nacido el mismo año 1819 que Melville, Whitman era un niño cuando su familia se instaló en Brooklyn, casi a orillas del East River. Sus viajes de ida y vuelta a Manhattan quedaron reflejados en su poema «Crossing Brooklyn Ferry». Las visitas a sus abuelos en Long Island reaparecen en «Out of the Cradle Endlessly Rocking». Testigo entusiasta del crecimiento de la ciudad, en uno de sus primeros artículos periodísticos (publicado en *Mirror*, en 1834) señaló, no sin sorpresa, que todavía quedaba gente capaz de recordar los tiempos en que «la actual gran ciudad era una pequeña aldea llena de vegetación».

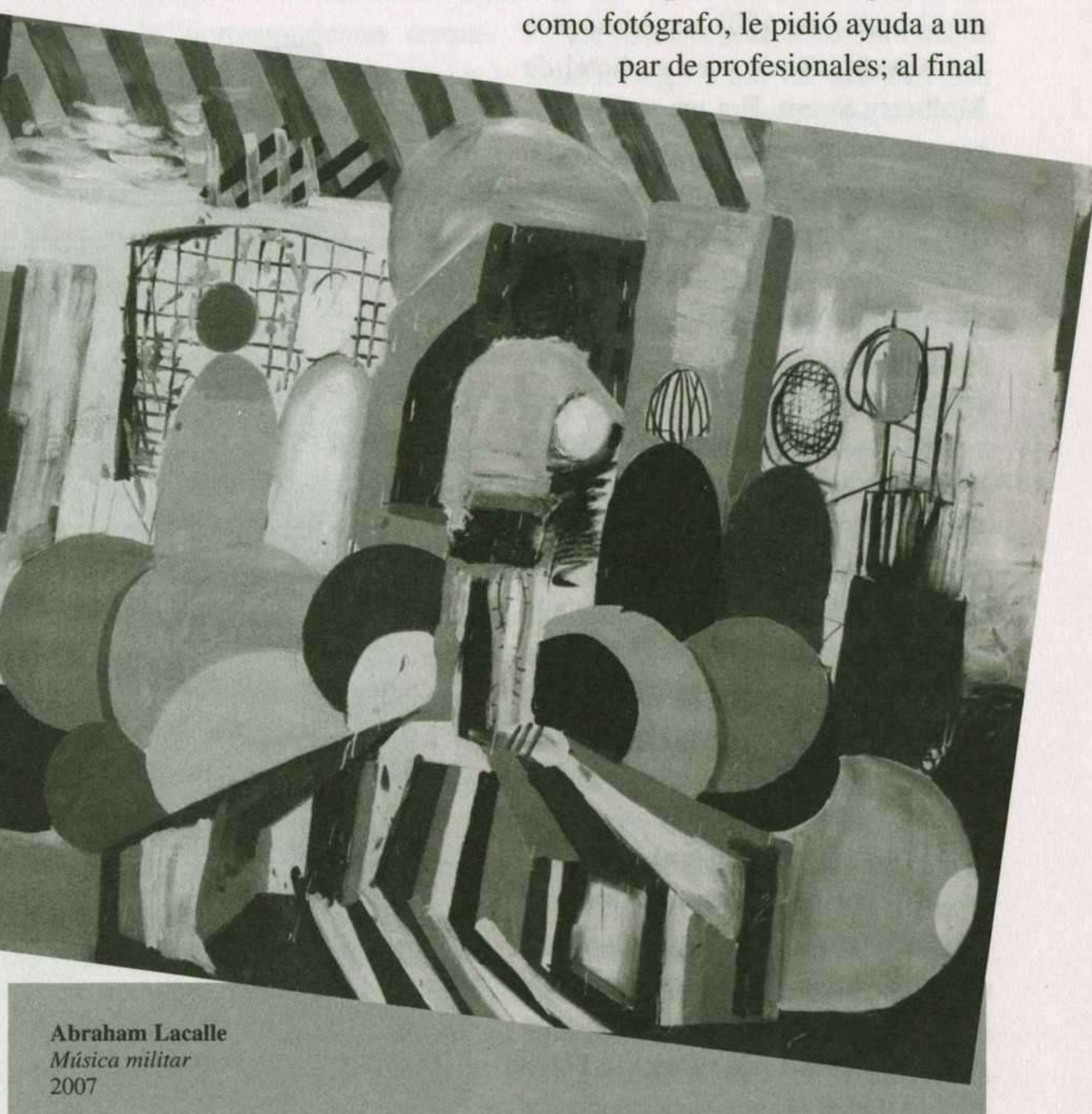
La visión que ofrece Whitman de la ciudad despertará la admiración, entre otros, del español Federico García Lorca, cuya visita a Manhattan, en 1929, depararía el libro *Poeta en Nueva York* y versos como los que siguen:

La aurora de Nueva York tiene  
cuatro columnas de cieno  
y un huracán de negras palomas  
que chapotean las aguas podridas

La aurora de Nueva York gime  
por las inmensas escaleras  
buscando entre las aristas  
nardos de angustia dibujada

Cuando Stephen Crane publicó,  
a fines del siglo XIX, *Maggie* (novela  
subtitulada: «Una historia de Nueva

York»), la ciudad se había vuelto un escenario usual no sólo para la ficción: en 1890 aparece *Cómo vive la otra mitad*, documento insoslayable del periodista y fotógrafo Jacob Riis. Lo mismo que en las fotografías también pioneras de Alfred Stieglitz, lo que reflejaba Riis era aciago: inmigración, pobreza, humillación, soledad.



Abraham Lacalle  
*Música militar*  
2007

Riis contaba con una profusa experiencia como periodista político y, más aún, como cronista poli-

cial (había trabajado en el *South Brooklyn News* y en el *New York Tribune*) cuando resolvió consagrar un libro a «la más joven de las grandes ciudades del mundo». Para ello abrió un despacho en Mulberry Bend, a escasos pasos del destacamento de policía. Sin experiencia como fotógrafo, le pidió ayuda a un par de profesionales; al final

éstos abandonaron el proyecto y él debió tomar sus propias fotos. La versión primigenia de *Cómo vive la otra mitad* apareció en diciembre de 1889 en la revista *Scribner's*. El libro, una versión ampliada del artículo periodístico, fue organizado en una veintena de capítulos específicos: uno está consagrado al problema de la criminalidad, otro a la falta de vivienda; uno lleva por título «Los italianos en Nueva York», otros indagan la vida

de los inmigrantes árabes, judíos o chinos.

Pocos años antes, otros dos libros habían llamado la atención sobre las malas condiciones de vida en la ciudad: *The Dangerous Classes in New York* de Charles Loring Brace y *Lights and Shadows of the Great City* de James D. McCabe. La diferencia es que Riis intentaba proponer soluciones a los problemas expuestos.

Dos años después del libro de Riis, en 1892, la envergadura de la oleada inmigratoria condujo a abrir un centro de acogida en Ellis Island. Henry James visitaría la «terrible y pequeña» isla en 1904: «Detrás de esta puerta de ingreso (oficial), que no se abre sino tras cientos de formas y de ceremonias, de chirridos y de rezongos de llaves, surgen ellos en actitud de súplica y de espera: reunidos, agrupados, divididos, subdivididos, clasificados, revisados, desinfectados». Ellos, los recién llegados.

La visión que han entregado de Nueva York los escritores europeos es todo un síntoma de la tensión cultural reinante entre ambas tradiciones. Stefan Zweig tenía treinta años de edad cuando, en 1911, llegó por primera vez a Nueva York. Aún no había viajado demasiado en ninguno de los dos sentidos posibles: ni en su obra más o menos incipiente, ni en la acepción física del verbo. Ya había estado en Argelia, sí, y también en la ciudad de Benarés y en otros lugares de la India; pero, a grandes rasgos, se había movido básicamente por Europa, continente al que pertenecía (como biógrafo de Erasmo, entre otros factores) de forma más que cabal, al punto que siempre le sentó a medida el mote de «escritor europeo».

Del viaje a Nueva York queda un texto en el que Zweig, desde su títu-

lo, parece extasiado ante «el ritmo» de la urbe. Las nuevas ciudades norteamericanas son puro movimiento, mientras que en Europa las ciudades no son sino «una forma sublimada del paisaje», afirma Zweig. Desde el Puente de Brooklyn hasta la boca del subterráneo («geiser negro» que escupe gente), todo suscita una «ligera sensación de vértigo».

En Nueva York «no hay espacio para el reposo», se asombra. «Nada está previsto para una pausa o para admirar el panorama. Las casas no tienen balcones, las plazas poseen pocos bancos. Los restaurantes de la zona de los negocios están consagrados a la gente apurada, algunos no tienen ni siquiera mesas, tan sólo taburetes». Y más adelante: «Este ritmo es lo que a mi juicio vuelve inolvidable a Nueva York: se percibe en él la energía que gobierna a los Estados Unidos, este país decidido a recorrer en cien años lo que para Europa representó dos milenios».

Si Walter Benjamin proclamó a París capital del siglo XIX, es casi natural el impulso de proponer a Nueva York como la ciudad capital del siglo XX. En tal sentido, el viaje de Zweig se produjo en un momento por demás particular: cuando Nueva York empezaba a dar señales suficientes de que París tenía heredero; cuando, por retomar la famosa frase de D.H. Lawrence, el «viejo mundo» estaba en vías de extinción; si bien Lawrence, con toda la arbitrariedad del caso, fijase la frontera en 1915, es decir cuatro años después.

Así como París se había convertido en una ciudad de arquitectura homogénea y planificada a conciencia por el barón Haussmann (notoriamente en los grandes bulevares y en la puesta en fuga de sus monumentos), Nueva York empezaba ya a perfilarse como una gran

ciudad heterogénea, fruto de un caos dinámico comparable al tan mentado *melting pot* que dio origen a su multiculturalismo.

A la ambición de clasicismo de París, Nueva York supo oponerle no únicamente un sueño de modernismo, sino una realidad de posmodernismo, de interminable convivencia de estilos. Frente al racionalismo francés, Nueva York ha enarbolado no tanto el pragmatismo norteamericano como casi una paradoja: la ilusión de cambio perpetuo como seña de identidad.

Salvo allí donde París es aldea (Montmartre o la Butte aux Cailles, en especial), salvo los casos donde el art-nouveau pudo florecer (el verbo es intencionado en este caso), o salvo exabruptos más o menos felices (desde la Torre Eiffel hasta la imperdonable Tour Montparnasse), lo que se entiende como París es lo que quiso que así se entendiera, allá por los tiempos del Segundo Imperio, el barón Georges Haussmann. Lo explica con claridad Giovanni Macchia en *París en ruinas*: Haussmann le propinó una clásica uniformidad a la ciudad antes «desordenada». Para Benjamín, el estilo Haussmann encarnaba el reino de la burguesía; Macchia va más allá: lo que se le ha aplicado a París, dice, no es otra cosa que el «espíritu de Versalles» (la razón, el orden, la claridad), enfrenando así dos tradiciones: la clásica y cartesiana contra la romántica y revolucionaria.

En contrapartida, difícil encontrar un solo estratega con nombre y apellido detrás de Nueva York, salvo quizá la figura de Clinton DeWitt, alcalde entre 1803 y 1815. De nuevo Zweig, en «El ritmo de Nueva York»: «Aquí la masa humana se vuelve una fuerza natural (...). He aquí el secreto de las ciudades

norteamericanas: imposible planificar su paisaje, ellas se proponen a sí mismas como elemento natural».

Cuando Albert Londres (paradigma de escritor viajero de inicios del siglo XIX) visitó Buenos Aires, quedó descolocado y hasta un poco angustiado ante la configuración ajedrezada de las calles, ante la llanura de pavimento unida a la existencia de verdaderas calles paralelas. Algo similar podría apuntarse sobre lo que separa a Nueva York (ciudad moderna) de París (ciudad modernizada).

Si París buscó «domesticar» el caos de sus calles con un trazado algo más racional o comprensible, Nueva York parece haber obrado en el sentido inverso, o sea: permitido el desenfreno de una fuerza casi juvenil sobre las bases de un trazado lógico, en teoría racional; a excepción, claro, del antiguo Village, el «petit Paris» de Manhattan.

Algo por el estilo indica Henry Miller en su *Trópico de Cáncer*, cuando rememora a Nueva York desde una París a la que define como un «escenario artificial» nutrido de «la legión de mendigos más orgullosos y sucios que haya pisado la tierra». «Cuando pienso en Nueva York», sigue Miller, «tengo una sensación muy diferente. Nueva York hace que hasta un rico se sienta insignificante. Nueva York es fría, reluciente, maligna. Los edificios dominan. Hay una especie de frenesí atómico en su actividad; cuanto más furioso el ritmo, más empequeñecido el espíritu (...). Nadie sabe de qué se trata. Nadie dirige la energía. Estupendo. Grotesco. Desconcertante. Un tremendo impulso reactivo, pero totalmente falto de coordinación».

Un año antes de que Zweig viajase a Nueva York, Henry James

publicaba el que acaso sea el más neoyorquino de sus relatos: «Crapy Cornelia». James contaba por entonces 67 años. Habían pasado tres décadas desde la aparición de *Washington Square*, su novela más neoyorquina; llevaba mucho tiempo en Londres, lejos de su ciudad de origen, en algo que distaba mucho de ser un mero «viaje educativo» como los que harían Henry Miller, Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald o, bastante más tarde, Paul Auster.

Para la época, partir al Viejo Mundo equivalía a una especie de retorno. Ya lo habían hecho antaño Nathaniel Hawthorne; lo harían luego Edith Wharton, Gertrude Stein, T.S. Eliot y Djuna Barnes.

En 1915, James se desprende de su pasaporte norteamericano y pide la nacionalidad británica para protestar contra la escasa determinación de los Estados Unidos a intervenir en la

**epi**  
editorial pablo iglesias

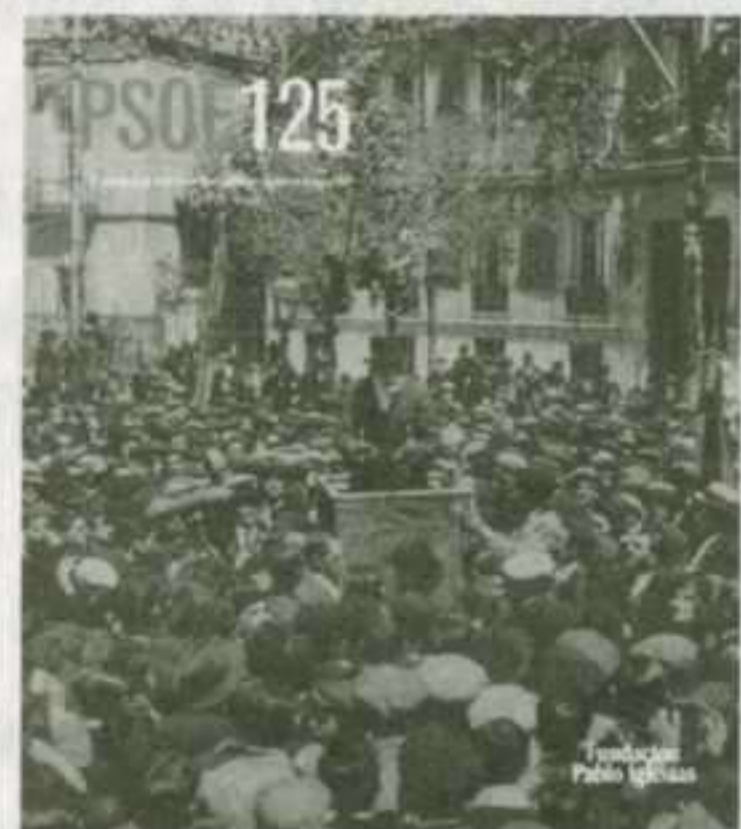


ISBN: 978-84-95886-18-7  
240 páginas

## Corresponsales en la Guerra de España

Paul Preston, Ignacio Martínez de Pisón,  
Carlos García Santa Cecilia

Ernest Hemingway, John Dos Passos, Geoffrey Cox,  
Martha Gellhorn, Ilya Ehrenburg, Harold Cardozo,  
Antoine de Sant-Exupéry, Jay Allen y otros.



ISBN: 978-84-95886-10-1  
208 páginas

## PSOE 125

125 años del Partido Socialista Obrero Español  
Prefacio de José Luis Rodríguez Zapatero

José Felix Tezanos  
Luis Gómez Llorente  
Manuel Contreras  
Abdón Mateos  
Aurelio Martín Nájera

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. 28010 Madrid Teléfono: 913 104 696 - 913 104 313 Fax: 913 194 585 editorial@fpabloiglesias.es  
www.fpabloiglesias.es

Primera Guerra Mundial. Seis meses más tarde, en febrero de 1916, muere en su casa de Londres. Ezra Pound escribirá que James «trabajó toda la vida por su país y, durante un año, por el honor de su país».

Americano en Europa (al revés que Zweig, a quien el destino le deparó morir en Brasil), James no concibe en absoluto olvidar a su patria y, mucho menos, a su ciudad de Nueva York. En «Crapy Cornelia», el maduro protagonista evoca la «Nueva York de su tiempo», y el narrador indica que los recuerdos de la gran ciudad siempre asaltaban al protagonista «muy inesperadamente, muy vivamente y, en sus propias palabras, muy perversamente».

En un relato más extenso, *Un episodio internacional*, James contrapone como nunca la cultura de ambos continentes, en un juego de miradas cruzadas. En la primera mitad del libro, Nueva York es vista a la luz de un par de personajes británicos; en la segunda, la sociedad inglesa es vista a través de dos mujeres norteamericanas. Al inicio del libro puede leerse una de las descripciones más vitales que haya hecho James de su ciudad natal:

«El aspecto de Nueva York en pleno verano no es, quizás, el más favorable; sin embargo, tiene un aspecto pintoresco y hasta brillante. Nada podía parecerse menos a una típica calle inglesa que la interminable avenida, rica en incongruencias, a lo largo de la cual avanzaban nuestros dos viajeros, observando a ambos lados la agradable animación de las aceras: los heterogéneos

y coloridos edificios, las inmensas fachadas de mármol blanco que brillaban bajo la luz intensa y cruda en las cuales rótulos dorados se engarzaban en variadísimos toldos, pancartas y estandartes, la extraordinaria cantidad de ómnibus, coches de caballos y demás vehículos demo-

hasta la quimera de la canción *New York, New York*, todo celebra a la «gran manzana» como una meta. Las cifras son irrefutables: Ellis Island recibió en el año 1900 a más de un millón de inmigrantes; entre 1892 y 1954, se calcula que llegaron a Manhattan 17 millones de extranjeros.

«Crapy Cornelia» y *Un episodio internacional* no son los únicos



Abraham Lacalle  
*La comunidad del esfuerzo*  
2007

cráticos, los vendedores de bebidas refrescantes, los pantalones blancos y los grandes sombreros de paja de los policías y el paso airoso de los elegantísimos jóvenes sobre el asfalto; la luminosidad, la novedad y la frescura tanto de las personas como de las cosas».

Henry James abandonó por Europa una ciudad que, al poco tiempo, pasaría a ser símbolo de «punto de llegada» más que de «punto de partida»: desde el mito de Ellis Island

relatos de James allí ambientados (están también «A Round of Visits», «The Story of a Masterpiece», «A Most Extraordinary Case», «Crawford's Consistency», «The Impressions of a Cousin» y «The Jolly Corner», entre otros), pero casi siempre que escoge a Nueva York como escenario, interviene la nostalgia.

*Washington Square* habla también de una Nueva York del pasado (alrededor de 1830 a 1850), y lo mismo ocurre en dos textos más

próximos al ensayo autobiográfico como *Un chiquillo y otros* y «New York revisited», o incluso en «The American Scene», escrito en 1904 tras casi veinte años de ausencia de su país natal. En el primero, evocativo, James establece una distinción entre los calmos alrededores de su hogar familiar en la calle Catorce y el «gran clamor» del norte de la ciudad, o incluso de la zona de Broadway, «esfera de fascinaciones». En el segundo, como nunca, James pone por escrito una visión urbanística. Más allá del amado Village, lo que deplora de su ciudad es «la maldición topográfica» de todas esas manzanas y manzanas en damero, cuya concepción juzga «inconcebiblemente burguesa». Fue Clinton DeWitt, ex alcalde y político visionario, quien decidió armar una comisión para que, a inicios del siglo XIX, estudiara el futuro trazado de las calles de Manhattan.

«Con el objeto de convertir a su ciudad en una próspera capital donde se pudiese “comprar, vender y mejorar la propiedad inmobiliaria”, DeWitt planeó una metrópolis hecha de 2.028 *blocks* o manzanas surcada por doce avenidas que corriesen en sentido norte-sur y ciento cincuenta en sentido este-oeste», explica Gerard de Cortanze en su *Paul Auster's New York*. Una perfección demasiado geométrica para el gusto de James: «Este pecado de las avenidas perpetuamente longitudinales, y sin embargo seccionadas con mezquindad y a costa de posibles panoramas a este y oeste, podría acaso merecer el perdón (...). Pero, por culpa de esta lógica, la ciudad es, de todas las grandes ciudades, la menos dotada de algún elemento benigno, de una plaza majestuosa o de un bello jardín, en fin, de alguna

sorpresa, de algún simpático accidente, de algún rincón o cruce de calle fortuitos, de algún desvío hacia lo imprevisto o hacia lo encantador».

William Sydney Porter, más conocido como O. Henry (1862-1910), fue acaso el primer gran cuentista que consagró su obra, en

dó a estudiar en una escuela que regenteaba su tía. Antes de instalarse en Nueva York, alrededor de 1901, vivió un tiempo en Texas (trabajó en un banco como cajero y publicó un semanario llamado *The Rolling Stone*) y otro tanto en la república de Honduras. André Breton comparó su humor «tierno» con el que abunda en las primeras



Abraham Lacalle  
El miedo del portero al penalti  
2007

cuerpo y alma, a la ciudad de Nueva York. Uno de sus libros lleva por título *La voz de la ciudad* (1908) y acaso el más celebre de todos, *Los cuatro millones* (1906), aludía con esa cifra a la población oficial por entonces en Manhattan.

Contra lo que pueda creerse, O. Henry no nació en Nueva York sino en Greensboro, Carolina del Norte. Su madre murió de tuberculosis cuando él tenía apenas tres años; su padre, alcohólico confeso, lo man-

películas de Charles Chaplin. Por su parte, Jesse F. Knight escribió en *The Romanist* que, al lado de los escritores realistas de su época (Theodore Dreiser, Stephen Crane o Frank Norris), O. Henry fue tal vez el primer «post-romántico» en las letras norteamericanas del siglo XX; y también, notoriamente, que podría escribirse «una historia social de la ciudad de Nueva York» tomando como referencia buena parte de sus relatos.

Su cuento «Cómo nació un neoyorquino» puede leerse en clave autobiográfica, ya que narra la llegada a Nueva York de un viajero incansable. Otros relatos suyos, en cambio, tienen como narrador a una suerte de experto en la ciudad. Es el caso de la escena del embotellamiento en «Mamón y el arquero»: «Vio un mar de coches, camiones, furgonetas y tranvías que llenaban el vasto espacio donde se cruzan Broadway, la Sexta Avenida y la calle Treinta y Cuatro, como llena una muchacha de sesenta y cinco centímetros de talle su cinturón de cincuenta y cuatro (...) Parecía que todo el tránsito de Manhattan se apiñaba a su alrededor. Ni los más viejos neoyorquinos que había entre los miles de espectadores parados en las veredas recordaba una congestión de semejantes proporciones».

Y es el caso, sobre todo, de las primeras frases de «La última hoja»: «En un pequeño barrio al oeste de Washington Square las calles se han vuelto locas y se han quebrado dando origen a pequeñas franjas llamadas *lugares*. Estos *lugares* forman extraños ángulos y curvas. Una calle se cruza a sí misma una o dos veces (...) Por eso los artistas pronto empezaron a merodear por el viejo Greenwich Village en pos de ventanas orientadas al norte y gabletes del siglo XVIII y bohardillas holandesas y alquileres baratos».

«La Quinta Avenida de aquella época era una vía plácida en la que no se producían acontecimientos notables», llegó a escribir Edith Wharton en *Una mirada atrás* sobre la Nueva York del siglo XIX. «En 1824 (más o menos), un grupo de caballeros de Nueva York designados para que examinasen varios planos de trazados propuesto para la ciudad, y cuyas simpatías privadas

eran notoriamente contrarias a Jefferson y a la democracia, rechazaron la idea de producir el bello sistema de cuadriláteros, círculos y avenidas radiales que Major l'Enfant, el brillante ingeniero francés, había trazado para Washington, porque consideraban "antidemocrático" que los ciudadanos de la nueva república poseyeran solares que no tuviesen todos la misma forma, las mismas dimensiones y el mismo valor».

A diferencia de los «cuatro millones» de O. Henry, el universo narrativo de Wharton es el de los «cuatrocientos», es decir, de las cuatrocientas grandes familias tradicionales que constituyen la élite de la ciudad. En su biografía de Wharton, el crítico Percy Lubbock afirma: «Oí decir que la madre de Edith era capaz de enumerar en el orden de importancia correcto los nombres de todas las familias que conformaban el mundo en que su hija había nacido. Y allí se acababa ese mundo, claro está».

Alguna vez Wharton dijo interesarse especialmente por «el caos de apetitos indiscriminados» que hace florecer en Nueva York todas las «tendencias modernas». En tal sentido, su cuento «Los otros dos» es un fiel ejemplo: el nuevo esposo de Alice Haskett no deja de tropezar con sus dos ex maridos; la gran metrópolis aparece como un ámbito precursor de hábitos sociales que, tarde o temprano, serán más o menos normales en otros sitios. El cuento trae, asimismo, una de las frases más citadas de Wharton: «Un divorcio en Nueva York es un diploma de virtud».

Otra de sus frases más reputadas (correspondiente a la novela *La casa de la alegría*, 1905) también alude a Nueva York: en referencia al financiero Sam Rosedale, Whar-

ton escribe que «cargaba a Wall Street con obligaciones que sólo la Quinta Avenida podía pagar».

Hacia 1900 Nueva York también se había vuelto (después de haber sido, durante el siglo XIX, el lugar donde se imprimían todas las Biblias en lengua inglesa) el centro de la edición literaria en los Estados Unidos, desplazando a Boston. Y desde el inicio del siglo XX hasta el final de la Primera Guerra Mundial, un ambiente de bohemia ganaría una zona de Manhattan, haciendo de Greenwich Village otra versión de Montmartre.

En el Liberal Club que en 1915 fundara Henrietta Rodman (Egeria en la novela de Floyd Dell *Love in Greenwich Village*, publicada en 1926), escritores y artistas encontraban un lugar donde intercambiar ideas de toda índole, incluso políticas: John Reed era uno de sus miembros asiduos. Cuando los veteranos de la guerra retornaron en 1919 la bohemia del Village resultaba, a ojos de muchos, demasiado frívola. Esto no impidió, sin embargo, que pronto se les sumaran los «modernos» de los años 20.

«Vinimos al Village sin la intención de quedarnos mucho tiempo. Vinimos porque la vida era barata, porque nuestros amigos ya habían venido... Porque parecía que Nueva York era la única ciudad donde un escritor joven podía ser publicado», dijo Malcolm Cowley, en *Exile's Return* (1934), recordando a la Generación Perdida de los años 20: Marianne Moore, James Thurber, E.E. Cummings, Elinor Wylie...

Casi lo mismo opinaba Hart Crane, autor de varios poemas dedicados a Nueva York, en los que logró una suerte de versión modernizada y menos optimista de las *Hojas de hierba* de su admirado Whitman:

Funciones, surtidos, resúmenes-  
Entre Times Square y Columbus  
[Circle, las luces  
Canalizan congresos, sesiones  
[nocturnas  
Reflejos de mil teatros, rostros-  
Misteriosas cocinas....  
[Lo buscarás todo.

El libro más famoso de Crane se  
llamó *El puente*, en tributo al mismo  
puente de Brooklyn que Charles  
Reznikoff celebrara en 1918, con un  
poema incluido en su libro *Rhythms*:

Del puente de Brooklyn vi caer  
[a un hombre muerto  
No habría sido muy distinto si se  
[hubiese tratado de un gorrión  
Sobre nosotros se elevaba  
[Manhattan  
Bajo nosotros se abría el río para  
[tocar cielo y mar.

En paralelo a la bohemia del  
Village, dos movimientos más mar-  
ginales muy pronto cobraron impor-  
tancia: la literatura negra del Harlem  
y, sobre todo, el nacimiento de la lite-  
ratura judía de Nueva York.

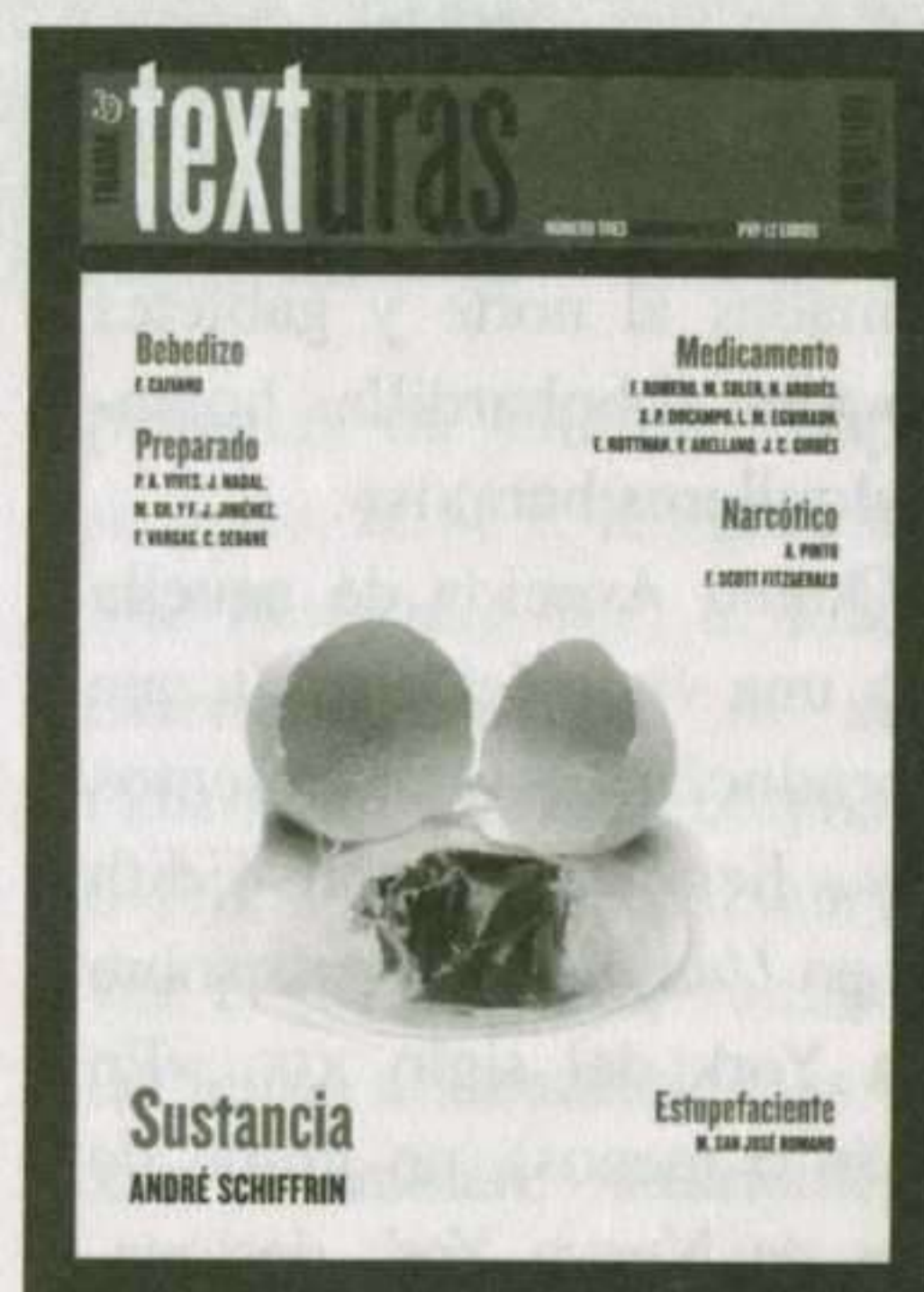
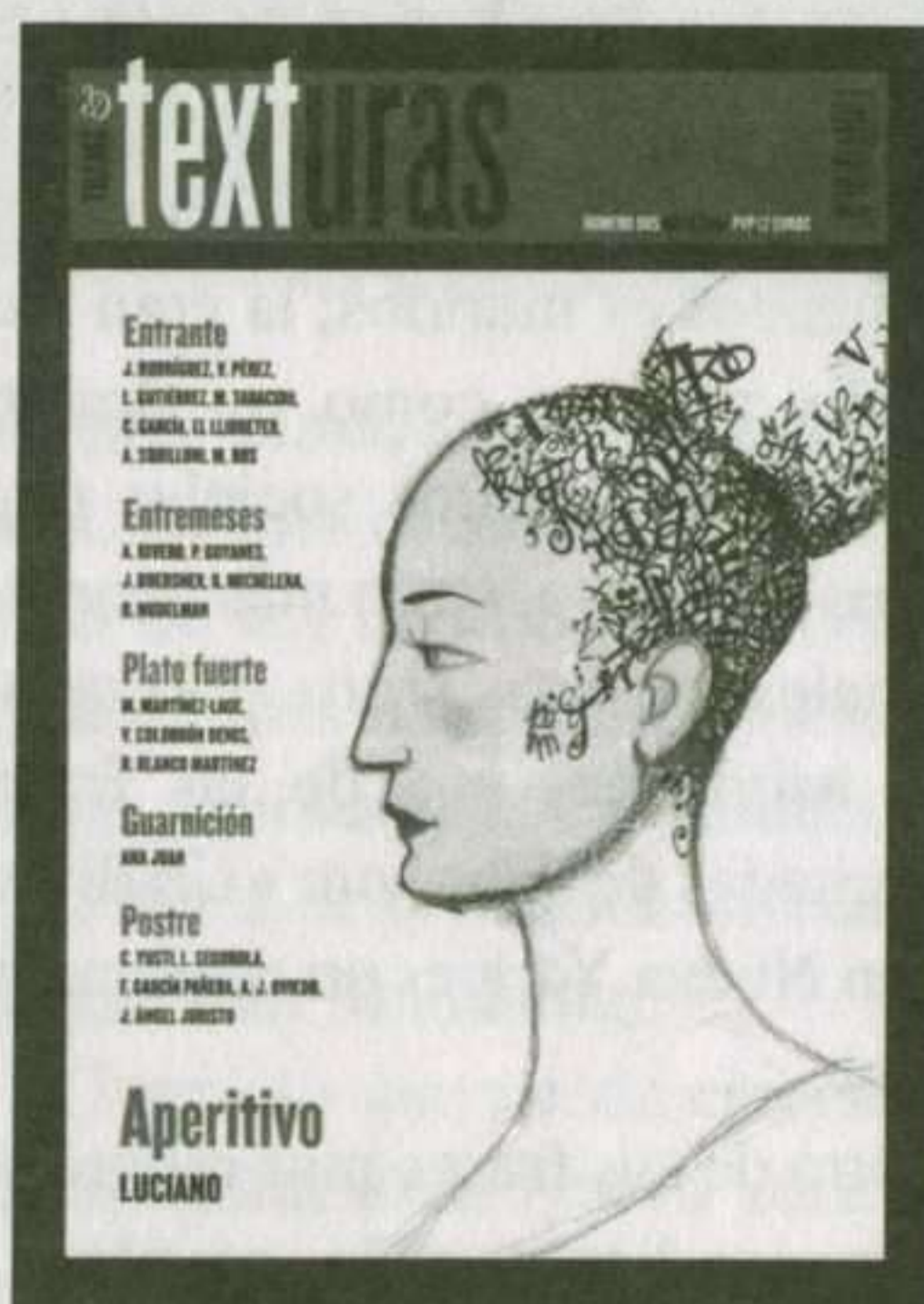
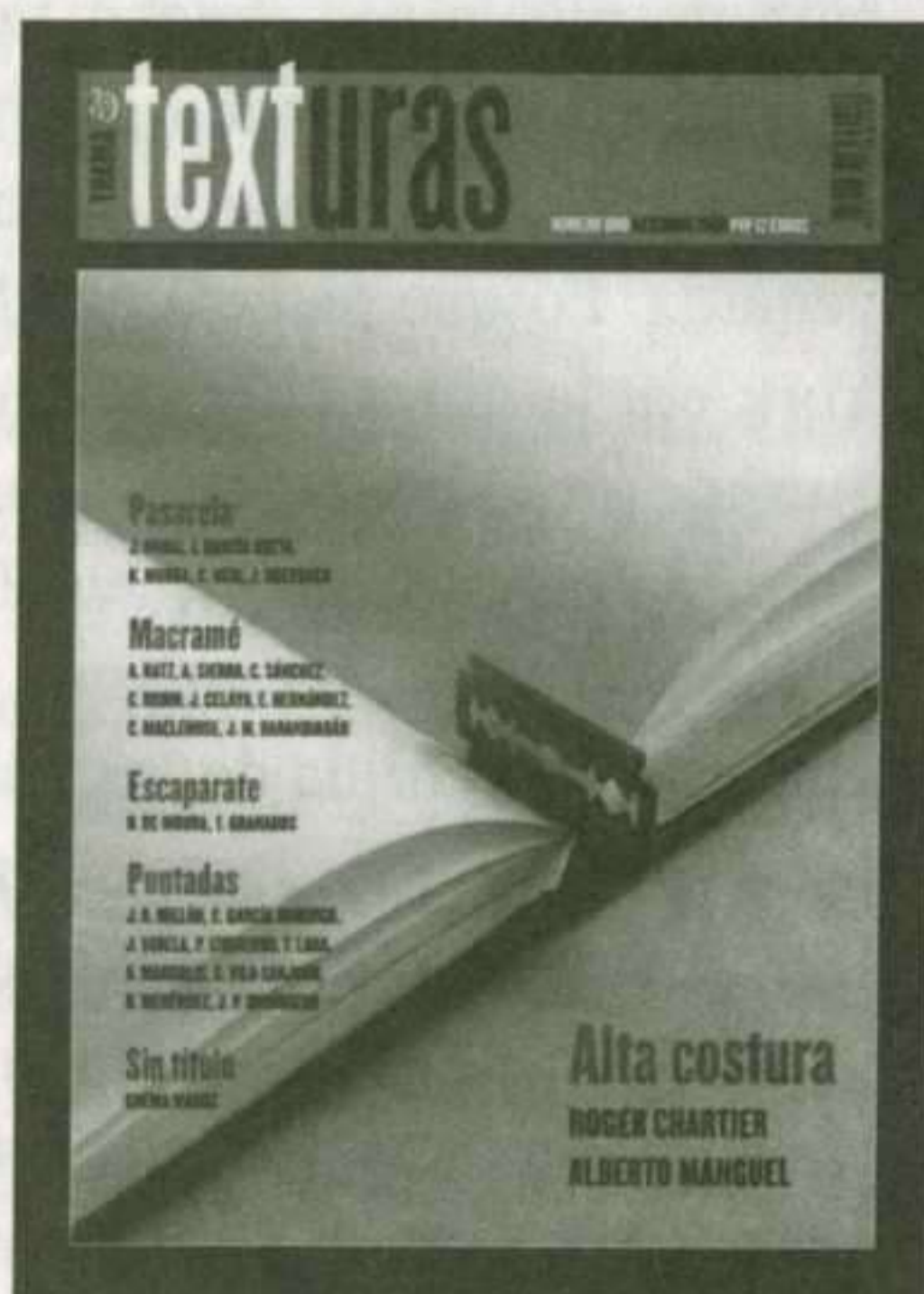
Abraham Chan fue el primer por-  
tavo de los inmigrantes judíos en  
Nueva York, quienes hacia 1910  
representaban un cuarto de la pobla-  
ción de la ciudad. Sus novelas (*Yekl*,  
*A Tale of New York*, 1896; *The Rise of*  
*David Levinsky*, 1917) fueron funda-  
mentales para autores futuros como  
Samuel Ornitz (*Hauch, Paunch and*  
*Jowl*, 1923), Mike Gold (*Jews Wit-*  
*hout Money*, 1930), Henry Roth (*Llá-*  
*malo sueño*, 1934) y, más cerca en el  
tiempo, Bernard Malamud, Philip  
Roth, Saul Bellow, Arthur Miller,  
Norman Mailer e incluso Isaac Bas-  
hevis Singer, por más que este último  
haya escrito su obra en yiddish.

Langston Hughes (*The Weary*  
*Blues*, 1926) es un caso aparte den-  
tro del «renacimiento de Harlem»,  
que incluyó a más autores negros  
como Jean Toomer, Jessie Fauset,  
Claude McKay o Countee Cullen.  
A diferencia de estos últimos, Hug-  
hes colocó el jazz y el blues en el  
centro de su obra, temática y estilís-  
ticamente. La efervescencia literaria  
de Harlem decaería a partir de los  
años 30, pero la herencia de escri-  
tores como Hughes es palpable en  
la obra de James Baldwin, Ralph  
Ellison o Toni Morrison.

Así como a mediados del siglo  
XIX Melville y Whitman ofrecían  
visiones opuestas de New York, algo  
por el estilo ocurre si se comparan  
dos novelas publicadas en 1925: *El*  
*gran Gatsby* de Francis Scott Fitz-  
gerald, y *Manhattan Transfer* de  
John Dos Passos.

# TRAMA & texturas

[www.revistatexturas.com](http://www.revistatexturas.com)





Aun cuando el personaje de Fitzgerald muere asesinado y olvidado por todos, Nueva York simboliza para el autor un lugar donde materializar una ilusión (igual que la Carrie de Dreiser, Gatsby cambia de nombre al instalarse en Manhattan); por su lado, Dos Passos muestra una ciudad que aliena al individuo, que amenaza destruirlo.

La novela de Dos Passos es también contemporánea del nacimiento de la revista *The New Yorker* y de las tertulias en el hotel Algonquin, y antecede por unos años a las teorías urbanas de Lewis Mumford, quien en su libro *La cultura de las ciudades* supo proclamar la muerte de Nueva York que, como toda capital, terminaría aquejada de «gigantismo» y presa de su propia telaraña.

Muchos han visto, de forma acertada, *Manhattan Transfer* como una novela impregnada de las nuevas técnicas de montaje cinematográfico y emparentada con *Ulises* de Joyce, *Petersburgo* de Biely y *Berlín Alexanderplatz* de Döblin; es decir, una obra profundamente urbana. «Su obra es multitudinaria, vertiginosa y de algún modo anónima. Los personajes cuentan menos que las muchedumbres», señaló Borges en su *Introducción a la literatura norteamericana*. En tal sentido, y por más que la óptica de Dos Passos no sea optimista, su ambición globalizadora lo acerca al Whitman que, también según Borges, en vez de poner a un héroe en el centro, «resolvió, en cambio, que su héroe sería todos los hombres».

Una de las escenas más inolvidables de *Manhattan Transfer* muestra a la ciudad desde un barco:

«—¿Por allá está Nueva York?»

Jimmy señala con el dedo el agua quieta que se va ensanchando con el sol.

—Sí, señorito; detrás de esa niebla está Manhattan.

—¿Y eso que es, señor?

—Manhattan es Nueva York... Nueva York está en la isla de Manhattan.

—Una antorcha, querido... La libertad ilumina al mundo... Y allí está Governor's Island, al otro lado. Allá donde hay árboles... Y ese es el puente de Brooklyn, ¿ves? Bonita vista, ¿eh? Y todos los muelles... Eso es Battery... y los mástiles y los barcos... y la flecha de la iglesia de la Trinidad y el Edificio Pulitzer».

Imposible no pensar en las primeras líneas de *América*, la magní-



Abraham Lacalle  
*Crash*  
2007

—¿Cómo? ¿Está en una isla?

—¡Qué bonito! ¡Un chico que no sabe que su ciudad natal está una isla!

Y casi enseguida:

—Mira lo que te estás perdiendo... Ahí está la estatua de la Libertad. Una mujer muy grande, verde, con una bata, de pie en un islote, con la mano levantada.

—¿Qué tiene en la mano?

fica novela que Franz Kafka escribiese sin pisar los Estados Unidos e inspirándose, más que nada, en el universo de Charles Dickens. El Jimmy de Dos Passos da un paseo a fin de festejar el 4 de julio, mientras que el Karl de Kafka llega como inmigrante; sin embargo, hay ecos innegables entre ambas obras.

Cuando Karl Rossmann (muchacho de dieciséis años de edad a quien

sus pobres padres enviaban a América porque lo había seducido una sirvienta que luego tuvo de él un hijo) entraba en el puerto de Nueva York, a bordo de ese vapor que ya había aminorado su marcha, vio de pronto la estatua de la diosa de la libertad, que desde hacía rato venía observando, como si ahora estuviese iluminada por un rayo de luz más intenso. Su brazo con la antorcha se erguía como con renovado brío, y en torno a su figura soplaron los aires libres.

Novelas sobre Nueva York ha habido muchas en las últimas décadas, pero *El guardián entre el centeno* (1951) de J.D. Salinger no sólo puede considerarse como uno de los retratos más contundentes de la ciudad, sino también una de las más notorias novelas norteamericanas de posguerra.

El muy joven protagonista, Holden Caulfield, deambula por la ciudad tras haber sido expulsado de la escuela. Primero aparece en Broadway:

«En Broadway había un mundo de gente. Era domingo, y sólo alrededor de las doce, pero, de todos modos, la aglomeración resultaba desagradable. Todo el mundo se dirigía al cine; al Paramount o al Astor o al Strand o al Capitol o a cualquiera de esos locales de locura. Lo que todavía empeoraba las cosas era que todo el mundo iba vestido de punta en blanco, porque era domingo».

La ruta sigue por el Central Park («el parque estaba desagradable»), por el Museo de Historia Nacional, por la pista de patinaje del Radio

City, por la sala de espectáculos del propio Radio City (con las inevitables Rockettes), sin excluir un paseo por la Quinta Avenida:

«Cada vez que llegaba al final de una cuadra y bajaba al maldito cordón, tenía la sensación de que no iba a llegar al otro lado de la calle.

una generación y hace de ello su materia literaria. La novela también refleja el contraste entre la inocencia del narrador y el mundo adulto de Manhattan.

*El guardián entre el centeno* fue un éxito inmediato, así como los libros posteriores de Salinger, especialmente sus *Nueve cuentos* (1953).

La visión de la urbe que per-



Abraham Lacalle  
*Sonoro*  
2007

Pensaba que iba a empezar a hundirme, hundirme, hundirme, y que nadie volvería a verme. (...) Luego me senté en un banco. No lograba calmar la respiración y todavía transpiraba como un degenerado. Creo que estuve ahí sentado alrededor de una hora. Al final decidí irme de Nueva York».

Pequeño en la gran metrópolis, Caulfield es una especie de nuevo Huckleberry Finn. Salinger no sólo captura la forma de hablar de toda

vive en el lector es de todo menos edulcorada:

«Detesto vivir en Nueva York. Detesto los taxímetros y los autobuses de la Madison Avenue, con los guardas que no hacen más que gritar “circulen”».

Tampoco es optimista el retrato de Manhattan que harán John Updike, John Cheever, Richard Yates y otros autores surgidos a partir de los años 50, principalmente desde las páginas de la revista *The New Yor-*

ker. Su misión parece la de narrar cómo el mundo más o menos estable de la clase media norteamericana (neoyorquina) va resquebrajándose. A esto se le debe sumar, sobre todo en Yates, el tema de la soledad, insoslayable en una ciudad donde, al decir de Baudrillard (*América*), «la fuerza centrífuga es tal que se vuelve casi inhumano pensar en vivir de a dos».

Nueva York es acaso el escenario ideal para enfrentar a los personajes con sus sueños o, más aún, con el gran sueño americano. Esto ocurre desde textos seminales (*Nuestra Carrie*) y el cuento «Oh ciudad de sueños rotos», de John Cheever, es a su modo un heredero de la novela de Dreiser. «Oh, ciudad de sueños rotos» fue originalmente publicado el 24 de enero de 1948 en la revista *The New Yorker*. El punto de partida es el mismo lugar común de la canción *New York, New York* y de tantos otros relatos: el pueblerino que viaja a triunfar en la gran ciudad. La ironía y el poder de observación de Cheever lo hacen diferente. La expectativa que despiertan las primeras páginas pronto es rota en pedazos. Que el cuento carezca de un final «redondo» u ortodoxo (el autor, al principio absolutamente omnisciente, se despide entre conjeturas) parece totalmente acorde a una historia construida alrededor de una obra teatral inconclusa. Estamos, en definitiva, ante un cuento de extrañas resonancias donde cabe pensar que cierto gesto histriónico de Alice (interpretar una canción en público) anticipa el destino de la obra sin terminar de su esposo Evarts, o más aún: que el extraordinario momento en que éste alza en brazos a Susan, la actriz, «rima» con un viaje que es, en definitiva, una caída. Otra ilusión perdida.

Observador minucioso, retratista implacable del «neoyorquino medio» y del desencanto urbano, Cheever (1912-1982) fue un cuentista sin par, además de una de las figuras emblemáticas de la revista *The New Yorker* junto a John O'Hara, Alice Adams, J.D. Salinger y John Updike. Desde su primera colaboración con la revista, en 1934, llegó a publicar allí 119 cuentos, sólo superado en cantidad por O'Hara. En sus novelas (*Crónica de los Wapshot*, 1957; *El escándalo de los Wapshot*, 1964; *Bullet Park*, 1969; *Falconer*, 1977; *Parecía un paraíso*, 1982), comparadas más de una vez con el universo novelístico de Updike y ambientadas en los suburbios de la gran ciudad, Cheever explora, al decir de Malcolm Bradbury, el choque entre «el mundo estable de la clase media blanca norteamericana» y la violencia o la «pesadilla social».

En sus *Diarios*, Cheever exhibe una mezcla de comprensión y admiración por Nueva York, ciudad en la que se instaló en 1930, tras haber nacido dieciocho años antes en Quincy, Massachusetts. «Los árboles muertos de Central Park forman un bosque denso en la luz amarilla. En la bruma, la larga y doble hilera de farolas parece amarilla. Parece una ciudad de la Ilustración, como París o Londres a fines de siglo; la prueba irrefutable del ingenio del hombre; el progreso», anota en 1949. Y cuatro años más tarde: «En Nueva York —desaliñado— los hombres se esfuerzan por forjar un concepto de raza; el pelo tan corto que es como un gorro de fieltro que se les pega al cráneo (...) He subido caminando por la Quinta Avenida. Una bella procesión; es una procesión. En el cruce con la Cincuenta y Siete las multi-

tudes parecen agruparse durante un segundo para formar los rasgos de un matriarcado».

El inicio de uno de sus relatos más conocidos («La geometría del amor») podría completar esta secuencia de esbozos: «Era una de esas tardes lluviosas en que el departamento de juguetes de Woolworth's, en la Quinta Avenida, está lleno de mujeres que parecen recién salidas de un lecho adúltero, comprando un regalo para su hijo menor antes de regresar a casa».

La llamada «literatura popular» ha dado también su visión de Manhattan: desde una historieta como *Batman*, cuya Gotham City es una copia conforme de la ciudad, hasta la novela policial de Dashiell Hammett, Mickey Spillane, Ed McBain o Chester Himes, quienes no han dudado en servirse de las mil y un leyendas de criminalidad.

El propio Ed McBain (1926-2005), aunque bajo su nombre real (Evan Hunter) escribió en los años 60 varios relatos que daban cuenta de un Nueva York distinto: el de las primeras pandillas juveniles. «La mayoría de los libros que di a conocer como Evan Hunter tienen que ver con el conflicto generacional», dijo alguna vez McBain. Estos libros incluyen una veintena de novelas y un puñado de libros de relatos como *The Last Spin* (1960) y *Feliz año nuevo, Herbie* (1963), al cual pertenece «Desangrándose en la acera», retrato de una época que coincide con la del célebre musical *West Side Story* (1961).

En su relato «La edad de oro», John Cheever le hacía decir a su narrador que «uno no se atreve a pasear por las calles de Nueva York a causa de la guerra de pandillas». Buena parte de los cuentos de Evan Hunter incluidos en *Feliz año nue-*

vo, *Herbie* dan cuenta de pandillas y de inmigrantes latinos. En «El inocente» los personajes se llaman Miguel, Juan, Pablo, María y Felipe y el narrador intercala expresiones en castellano; en «Arrestada» puede leerse: «Se fijó en las camperas de seda brillante, verdes y amarillas. Eran de una pandilla juvenil conocida con el nombre de Los Indeseables, y comprendió que la aparición de una campera azul y oro en este territorio traería como consecuencia un alboroto callejero, el descalabro de varias cabezas y costillas».

Mientras todo esto ocurría, a finales de los años 70 Jerome Charyn lograba una acertada síntesis entre literatura judía y policial en *Isaac el misterioso*. Ya en la década de los 80, otro escritor judío, Paul Auster, hará de Nueva York el escenario para una pesquisa criminal y existencial a un mismo tiempo. «Nueva York era un espacio inagotable, un laberinto de pasos infinitos», escribe Auster en su influyente *Trilogía de Nueva York*. Y, casi en simultáneo, Hubert Selby Jr. refleja con *Última salida para Brooklyn* la violencia de los suburbios de Nueva York, atmósfera retomada en *Clockers* (1992) de Richard Price, un testimonio de la vida en el Bronx, de la venta de crack y de los ajustes de cuentas entre pandillas callejeras. «Creo que me siento más neoyorquino que norteamericano», declaró Selby en alguna entrevista. «Esto quiere decir, supongo, que me siento más europeo que norteamericano.»

Toda lista con los autores que han recreado Nueva York en las últimas décadas corre el riesgo de ser incompleta: Truman Capote, Grace Paley, William Gaddis, Robert Coover, Tom Wolfe, Don DeLillo, Bret Easton Ellis, Jay McInerney...

En el último gran ensayo literario consagrado a la ciudad (*El coloso de Nueva York*, de Colson Whitehead) puede leerse: «No importa cuánto tiempo lleves aquí, eres un neoyorquino en cuanto te dices por primera vez: “Antes, aquí estaba Munsey’s” o “Aquí estaba el Tic Toc Lounge”. Eres todo un neoyorquino cuando lo que había antes es más sólido y más real que lo que hay ahora».

Definiciones por el estilo no son escasas. «Una bella catástrofe», llamó Scott Fitzgerald a Manhattan; el «centro de la angustia», prefirió Saul Bellow; «una ciudad que se interesa más por sí misma que por sus habitantes», ha escrito Douglas Kennedy, para quien Nueva York semeja «una gigantesca novela victoriana que nos obliga a caminar en el seno de su vasta intriga con sus frondosas digresiones». «En Nueva York, más que en ningún otro lugar, la vida puede cambiar completa y súbitamente de una calle a otra», ha dicho Paul Auster.

«El esqueleto de una ciudad se inscribe a menudo en la espina dorsal de un pueblo», ha señalado Jerome Charyn. «Mucho más el de una ciudad de inmigrantes, donde poblaciones enteras llegaban en buques fantasmas, pasaban por una iglesia de ladrillos donde se marcaban sus ropas con tiza y se verificaba que no tuviesen piojos.» La tristeza y la vitalidad de Nueva York, como también su estructura, tienen un mismo origen, siempre según Charyn: el abismo entre «la idea de América que se hacía el inmigrante y la realidad que encontraba».

Nueva York es una ciudad «sin continuidad» que «se reproduce en función de los ideales de cada generación; una ciudad en la cual «todo es posible porque el pasado no es sino el reverso del futuro». La his-

toria de Nueva York, exagera Charyn, es lo que ocurrirá mañana.

La frase de Charyn es bella y tiene gran fundamento, pero también es cierto que viajar hoy en día a Nueva York representa, casi por regla general, una especie de retorno inevitable a una ciudad que ya hemos visitado, por obra y gracia del cine, la literatura, la televisión o la fotografía, o incluso por obra y gracia de todas esas otras ciudades que, más o menos adrede, se le acaban pareciendo. Ocho años después de su famoso viaje a Nueva York, recién arribado a Sevilla, Stefan Zweig escribía que «hay ciudades a las que nunca se llega por primera vez».

Directores como Alfred Hitchcock o Woody Allen, películas como *King Kong* o *Tú y yo* contribuyeron a cristalizar el mito y a provocar en nosotros este efecto de *déjà-vu*. Lo mismo puede decirse de un sinnúmero de novelas, a empezar casi sin dudas por la citada *Washington Square*, donde la ciudad aparece como sinónimo de movimiento perpetuo: «Dentro de tres o cuatro años nos mudaremos. Es el modo de vivir en Nueva York, mudarse cada tres o cuatro años. Así se tiene siempre lo último. La ciudad está creciendo tan deprisa que uno no se puede quedar rezagado».

Hemos paseado por la Quinta Avenida de la mano de Holden Caulfield en *El guardián entre el centeno*. Hemos revivido, mediante el Paul Auster de *Fantasmas*, la historia de John Roebling, diseñador del puente de Brooklyn, quien «sufrió el aplastamiento de un pie, atrapado entre los pilotes de la obra en construcción (...) y murió, debido a la gangrena, en menos de tres semanas». Hemos visto con Tom Wolfe (*La hoguera de las vanidades*) que en la intersección entre la

Quinta Avenida y la calle 79 «los taxis hacen fila cada mañana para llevar a los jóvenes Amos del Mundo hasta Wall Street»; y Jay McInerney (*Bright Lights, Big City*) nos ha contado que «arriba de la calle 42 se venden mujeres sin ropa y debajo de ella se vende ropa sin mujeres».

A partir de todas las visiones de todas las novelas ambientadas en la ciudad, y que obviamente son millares, una cartografía literaria de Nueva York, interminable y móvil, podría irse armando a imagen de un rompecabezas. La ciudad donde «no hay que andar mucho para encontrar suciedad y bronca» (Jonathan Franzen, *Las correcciones*), pero también la ciudad «llena de viento» y «emporio de la riqueza» (J.P. Donleavy, *Cuento de*

*hadas en Nueva York*) o, por qué no, la «ciudad de un millón de rectángulos» (Djuna Barnes, *Paprika Johnson*), con «edificios de mil ventanas» (John Dos Passos, *Manhattan Transfer*).

Multitud, pluralidad cultural, caos, diferencias sociales abismales, violencia y criminalidad: Nueva York no es dueña exclusiva de ninguno de los atributos que suelen definirla, pero parece encarnarlos mejor, con el aditamento, nada desdeñable, de que se trata de la «nueva Roma», capital del nuevo imperio.

La ciudad de las grandes soledades disfrazadas de trajín; la ciudad de los sueños realizados o brutalmente frustrados; la urbe hostil como ya la mostrase Chaplin en *Lucas de la ciudad*; la ciudad multitudinaria como

posible metonimia del desorden del mundo o, por qué no, del universo. Todo esto es (puede ser) Nueva York.

A tal punto Nueva York es todas las ciudades, que las urbes de las anti-utopías más famosas (desde *Brazil* o *Doce monos* de Terry Gilliam en el cine, hasta Orwell o Huxley o Ray Bradbury en la literatura) se parecen fatalmente a ella o, dicho de forma más clara, se nos aparecen como una Nueva York en la peor de nuestras proyecciones. Por eso mismo, tal vez, las imágenes de las torres gemelas reducidas a polvo conmovieron, sobre todo en Occidente, fuera de toda postura ideológica o toda nacionalidad. Difícil no haber entrevisto en ellas, al menos por un dramático instante, el comienzo de un mundo no precisamente feliz. □

## ¿Fotocopias o escaneas?

Si en tu empresa o institución se fotocopian o escanean libros y revistas, solicita la licencia en

**CEDRO**

CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS REPOGRÁFICOS

tel.: 91 702 19 71

licencias@cedro.org

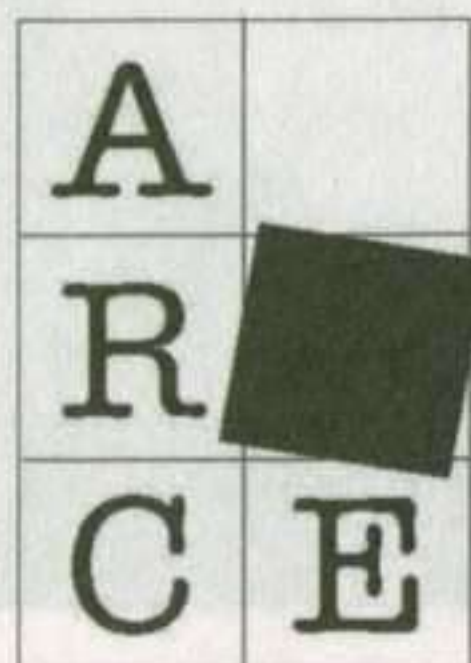
www.cedro.org

### Licencia de CEDRO

1. *f. Der. Autorización* para fotocopiar y escanear fragmentos de libros y revistas respetando los derechos de sus autores y editores.
2. *f. Certificado* de calidad legal: la licencia facilita a empresas e instituciones el cumplimiento de la Ley de Propiedad Intelectual.

# La cultura pasa por aquí

~ Ábaco ~ Academia ~ Actores ~ ADE Teatro ~ Álbum ~ Archipiélago ~ Archivos de la Filmoteca ~  
Arquitectura Viva ~ Arketypo ~ Art Notes ~ Artecontexto ~ Arte y Parte ~ Aula-Historia Social  
~ AV Monografías ~ AV Proyectos ~ L'Avenç ~ Ayer ~ Barcarola ~ Boletín de la Institución  
Libre de Enseñanza ~ Bonart ~ Caleta ~ Campo de Agramante ~ CD Compact ~ El Ciervo  
~ Clarín ~ Claves de Razón Práctica ~ CLIJ ~ Comunicar ~ El Croquis ~ Cuadernos de Alzate  
~ Cuadernos de Jazz ~ Cuadernos de la Academia ~ Cuadernos de Pensamiento Político  
~ Cuadernos Hispanoamericanos ~ Dcidob ~ Debats ~ Delibros ~ Dirigido por... ~ Doce Notas  
~ Doce Notas Preliminares ~ Ecología Política ~ El Ecologista ~ Eñe, Revista para leer ~ Exit Book  
~ Exit, Imagen&Cultura ~ Exit Express ~ Experimenta ~ El Extramundi y los papeles de Iria  
Flavia ~ FP Foreign Policy ~ Goldberg ~ Grial ~ Guaraguao ~ Historia Social ~ Historia, Antropología  
y Fuentes Orales ~ Ínsula ~ Intramuros ~ Isidora ~ Lápiz ~ LARS, cultura y ciudad ~ Leer ~  
Letra Internacional ~ Letras Libres ~ Libre Pensamiento ~ Litoral ~ El Maquinista de la  
Generación ~ Más Jazz ~ Matador ~ Melómano ~ Mientras Tanto ~ Minerva ~ Le Monde  
Diplomatique ~ Nuestro Tiempo ~ Nueva Revista ~ OjodePez ~ Ópera Actual ~ Orbis Tertius ~  
La Página ~ Papeles de la FIM ~ Papers d'Art ~ Pasajes ~ Política Exterior ~  
Por la Danza ~ Primer Acto ~ Quimera ~ Quodlibet ~ Quórum ~ El Rapto de Europa  
~ REC ~ Reales Sitios ~ Renacimiento ~ Revista Cidob d'Afers Internacionals ~  
Revista de Estudios Orteguianos ~ Revista de Libros ~ Revista de Occidente ~ Revista Hispano  
Cubana ~ RevistAtlántica de Poesía ~ Ritmo ~ Scherzo ~ Sistema ~ Telos ~ Temas para el debate  
~ A Trabe de Ouro ~ Trama&Texturas ~ Turia ~ Utopías/Nuestra Bandera ~ El Viejo Topo ~ Visual ~ Zut



Asociación de  
Revistas Culturales  
de España

**Información y suscripciones:**  
**revistasculturales.com**  
**arce.es**

C/ Covarrubias 9, 2.º dcha.  
28010 Madrid  
Teléf.: +34 91 3086066  
Fax: +34 91 3199267  
info@arce.es



## MARÍN

Luis Ramón Marín (1884-1944) fue fotógrafo y pionero del periodismo gráfico en España. A lo largo de treinta años de actividad profesional reunió un archivo del que se conservan más de 18.000 imágenes. Esta colección supone un extraordinario documento de la vida en España a lo largo de las primeras cuatro décadas del siglo XX: de los acontecimientos clave de la vida política, de los personajes del mundo de la cultura y del espectáculo, de la vida en la alta sociedad y en las calles. Marín, fascinado por las nuevas tecnologías, hace también un seguimiento de la introducción en España de artefactos modernos como el coche, las motos, los aeroplanos y el teléfono.

El final de la guerra civil marcó también el final de la actividad de Marín como fotógrafo profesional. Su archivo, conservado cuidadosamente por la familia, ha sido ahora recuperado, restaurado y presentado al público. LETRA INTERNACIONAL ha querido recoger para sus lectores una muestra del material gráfico que compone la exposición "Marín" organizada por las fundaciones Telefónica y Pablo Iglesias, depositaria, esta última, del legado gráfico del fotógrafo.

FOTOGRAFÍAS DE LUIS RAMÓN MARÍN

# Rafael Levenfeld y Valentín Vallhonrat

## Marín

La aparición en la escena cultural de un autor es siempre motivo de celebraciones. El asunto que hoy nos toca tiene aromas especiales. El autor, Marín, no es un novel y sin embargo lo descubrimos en 2007. Su trabajo es redondo, sin fisuras, pero abierto y generoso, profundo, vasto, intenso. Como ven, todo calificativos que invitan a la celebración. Sin embargo, sus últimas fotografías son de los años 40 y han pasado más de 60 años desde entonces. Las primeras son de la primera década del siglo XX. Casi cien años de silencio. Algo impensable en el ámbito de la pintura y de la literatura, es posible en el de la fotografía. ¿Se imaginan un panorama literario en el que desde 1900 a 1940, nos hubiéramos conformado con la existencia de dos o tres autores? Un autor recuperado de la ignorancia y el olvido. Ya ven, cualidades colectivas. Menos mal que tenemos otras, que son las que han hecho posible que hoy forme parte de nuestro escenario cultural de 2007 y como decíamos, son las que hay que celebrar. Las primeras, no las perdamos de vista, pues afectan a toda una generación de fotógrafos, a la que perteneció Marín y que sufrieron y sufren todavía esa misma suerte. Esa mala suerte.

### CELEBRACIÓN

En el año 2005 se presentó en Fundación Telefónica el proyecto *Transformaciones*. Fue el resultado de un trabajo que ocupó media década, en la que se buscó, restauró y dio sentido a un conjunto de doce mil piezas fotográficas, entre negativos, copias en papel y álbumes, conservados durante ochenta años. Las fotografías, junto a la información documental que se había acumulado, fueron organizadas como archivo actualizado que una vez valorado su contenido, se transformó en un fondo fotográfico... Desde entonces forma parte de las colecciones de la Fundación Telefónica (1). De este modo se efectuó un recorrido en el que las fotografías pasaron de ser



soportes iconográficos de las actividades de la compañía en un registro documental, a ser piezas de autor en una colección fotográfica.

Habían emergido en este proceso nombres importantes para la fotografía de los años 20, que ahora engrosaban la lista de autores en desuso y olvidados (2). Por tanto, al final de aquella fase del proyecto quedaban muchas tareas por concluir.

El grupo de fotógrafos que había producido el cuerpo documental del archivo de Telefónica, con la excepción del fotógrafo Alfonso, era casi desconocido, incluso en medios profesionales y académicos.

(1) Algunos museos americanos y franceses revisaron sus archivos y patrimonio en los años setenta y ochenta del pasado siglo XX y cambiaron la consideración de muchas de las fotografías registradas como documentación sobre monumentos, arquitectura o historia, y se convirtieron en fotografías de Eugene Atget, vizconde de Vigier y demás autores del XIX y comienzos del XX. Inmediatamente fueron trasladadas desde los viejos ficheros de madera en que estaban clasificados al almacén de obras de arte.

(2) Olvido que aún persiste sobre el trabajo de autores fotográficos que siguen sin ser incorporados a la historia reciente de nuestra cultura y memoria iconográfica. No han sido individualizados ni reconocidos y su obra, en muchos casos, está todavía en paradero desconocido. Sus fotografías son utilizadas una y otra vez sin el nombre del autor.





*Soldados con sus familias a su regreso de Marruecos 1922*

*Interior de la inclusa de Madrid 1909*

Los trabajos sobre la obra de Gaspar, Contreras y Vilaseca, Claret y Marín estaban pendientes. Requerían la continuación de las labores de búsqueda e investigación, que en aquel momento

no estaban previstos, ya que existía un proyecto iniciado que preveía la recopilación e inventariado de la documentación gráfica que poseía la CTNE del periodo 1940-2000. Se revisaron alrededor de doscientas veinticinco mil fotografías y cuarenta y seis películas con un proyecto global de conservación, almacenaje y exhibición que incluyera estos nuevos fondos. Este nuevo plan quedó detenido y en reserva, en el momento en que confirmamos que los negativos de Marín habían sobrevivido.

El proyecto sobre Marín pasó a ser prioritario. En la Fundación Telefónica solo existían las pequeñas pruebas en papel que el autor había entregado como resultado del encargo documental que la Compañía le encomendó en los años 20. Habían quedado más de tres mil quinientos tirajes, pero no había negativos y los positivos mostraban características condicionadas por los medios de reproducción de la prensa de la época, ya que ese era su destino (se trataba de pruebas de escaso tamaño y ejecutadas con un contraste muy bajo). Al conocer la existencia de los negativos del autor, se valoraron al-

gunos criterios, como el compromiso con el proyecto iniciado, la posibilidad de completar la documentación sobre el periodo fundacional de la telefonía española y la oportunidad única de recuperar a un fotógrafo del que conocíamos su grandeza a través de los registros que habían sobrevivido. Todo ello a pesar de que tuviéramos, al terminar el proyecto *Transformaciones*, tan pocos datos como los que aparecieron en el catálogo publicado con motivo de la exhibición:

«Marín. Fotógrafo madrileño con estudio en la cuesta de Santo domingo 7, 3º Madrid. Publicó sus trabajos en numerosos periódicos ilustrados desde la década de 1920, fundamentalmente en *Mundo Gráfico*, de la mano de José Campúa».

El mismo equipo que ejecutó la recuperación del Archivo Histórico Fotográfico de la Compañía Telefónica comenzó los trabajos preparatorios junto a Lucía Ramón, hija del fotógrafo, su esposo Joaquín y su hijo, con la colaboración de los responsables de la Fundación Pablo Iglesias. Estos últimos habían recibido los negativos y demás documentación de manos de la familia. En una primera actuación por parte de la Fundación Pablo Iglesias, se desempaquetaron las cajas antiguas y se inventariaron los negativos, tanto los de cristal como los nitratos que habían sobrevivido en condiciones aceptables. Lamentablemente se destruyeron decenas de placas de nitrato descompuestas e

irrecuperables: la pequeña parte del archivo que no sobrevivió el paso del tiempo. Los conservadores de la Fundación prosiguieron el trabajo de salvaguarda, cambiando los sobres y cartones en que se encontraban por contenedores libres de ácido. Se transfirieron los libros y anotaciones del autor a una base de datos y las nuevas cajas fueron almacenadas en armarios metálicos con temperatura y humedad relativa controladas. Y allí permaneció junto a los documentos y ejemplares de la prensa de la época que conserva.

A partir de este punto la Fundación Telefónica acomete la primera fase, trabajos de limpieza y análisis de contenidos que se desarrollaron simultáneamente. Los negativos tuvieron que ser reprografiados, para su consulta, sin esperar a su limpieza, digitalización y restauración definitiva. Estas labores están previstas hasta diciembre de 2008 y finalizarán con la elaboración de la base de datos completa sobre el autor, en la que se unirán los datos que obran en las dos Fundaciones.

Las doscientas cincuenta imágenes seleccionadas para la exposición, recorren los treinta y seis años de producción de Marín, están representados todos los temas que trató a lo largo de su vida y pretendemos que sea un recorrido por su obra e inevitablemente, como veremos también, por su vida.

Ciento veintitrés años más tarde, podemos presentarlo como un gran autor perteneciente a la generación de fotógrafos que comienza su trabajo al inicio del siglo xx y desaparece tras la guerra civil. Este es el proyecto fotográfico y vital de una figura fundamental para la historia de la fotografía española. Pieza esencial de ese amplio grupo de iniciadores del fotoperiodismo en España, que, tras el año 1939, fueron represaliados, abandonaron la fotografía o en muchos casos sufrieron la confiscación, destrucción y olvido de sus archivos. Sin embargo, hemos conocido algunas de estas imágenes, bajo el inexacto y terrible epígrafe de «anónimo», ilustrando historias de uno y otro signo, sin

referencia a los autores. Triste destino. Este es un caduco pero extendido modo de entender la fotografía del pasado, la «fotografía de archivo» como documento auxiliar para todo uso y vehículo al que adherir significados.

Con estas imágenes nos adentramos en nuestro pasado iconográfico, donde muchas de las referencias visuales, aquellas que mejor explican quiénes somos o cuál es nuestra herencia, nos han sido negadas y, entretanto, hemos asistido a multitud de versiones literarias, cinematográficas, recuerdos, narraciones o semblanzas ilustradas con fotografías a las que se atribuyen significados que no son coherentes sin el contexto del que provienen. Los negativos de Marín han permanecido sin un espacio propio en el que poder ser observados. Sin textos y sin ruido. Todos los negativos, no sólo los de Marín, tienen una característica reseñable. No son más que una matriz intermedia, una parte de un proceso completo. Es raro que los negativos se consideren como imágenes mientras no se positivén. Y este pequeño matiz las ha mantenido a salvo de la utilización que han sufrido otros autores en compilaciones y fascículos de reciente publicación.

Es complicado no caer en el mismo error que señalamos y no efectuar un nuevo relato utilizando las imágenes del autor para desarrollar nuestro particular discurso. Hemos trabajado evitando una única lectura de los múltiples significados de los contenidos iconográficos y más, cuando sabemos que es tan difícil sustraerse de esa tentación.

Los trabajos del archivo Marín se han centrado inicialmente en la inspección de los artefactos encontrados y la información que de ellos se desprende: Una placa de cristal de 9 x 12 cm con una emulsión de 1919 no es lo mismo que una placa cuyo soporte es de nitrato de celulosa, fechada en 1932 y con una muesca de chasis muy distinta a la del cristal. La información que facilitan estos simples datos ofrece distintos significados y nos explica, por ejemplo, que un tipo de película y de cámara que

## MARÍN FUE CAPAZ DE FOTOGRAFIAR LOS MÁS VARIADOS

### ACONTECIMIENTOS, UNO TRAS OTRO.

sirve para hacer retratos estáticos, si evoluciona, permite años después, la posibilidad de fotografiar a gente corriendo.

Al mismo tiempo, se nos planteaba la necesidad urgente de aumentar los escasos datos que teníamos sobre el autor y su obra. ¿Quién era, por qué era fotógrafo, por qué existen estas fotografías? ¿Por qué son éstas y no otras? ¿Por qué casi todo está en negativo de cristal? ¿Por qué hay tan poco nitrato de celulosa? ¿Cómo eran los positivos? ¿Por qué no hay copias de papel que correspondan con el nuevo archivo encontrado? Estas son las incógnitas con las que hemos iniciado el trabajo y hemos dedicado un gran esfuerzo a eliminar muchas de las incertidumbres que nos plantean las fotografías. También hemos intentado detener la oxidación de las emulsiones, neutralizar la acidez de los cartones y retirar los carteles, lugares comunes y prejuicios que cuelgan de las fotografías y biografías del periodo, sustituyéndolos por datos. El extenso y profundo trabajo desarrollado por Ricardo González supone una gran aportación en la tarea de liberar a Marín, pero también a la generación de fotógrafos a la que pertenece, de los clichés y prejuicios que dominan y planean sobre este periodo.

#### SU OBRA

Mientras las grandes potencias occidentales se reparten África en Berlín, meses antes de la muerte del rey Alfonso XII nace en Madrid a finales de 1884 Luis Ramón Marín.

Será uno de los primeros fotógrafos en salir del estudio fotográfico para recorrer calles y registrar sucesos con la cámara. Para su trabajo en la prensa utiliza su segundo apellido, el de su madre, con el que firma mayoritariamente sus trabajos. Las mujeres fueron fundamentales en la vida de Luis Ramón, así que no es de extrañar su elección. Junto a sus compañeros de generación Díaz Casariego, Claret, Gaspar, Alfonso, Campúa y tantos otros, in-

ventó el género de reportero, el oficio y la relación con las empresas periodísticas. Y con ellas, las relaciones laborales, los precios y la forma de trabajar. Construyeron, al fin y al cabo, un nuevo estilo de vida.

Hemos intentado mostrar con este análisis la singularidad de los contenidos de este riquísimo y complejo archivo, reflejo no tanto de la historia de España, de la que en alguna medida Marín es testigo, sino de la historia de un autor que vivió y fotografió la España de la primera mitad del siglo xx. Su expresión está en las fotos que fue capaz de hacer, moviéndose entre los temas que eran de utilidad para los medios gráficos y los contenidos que gustaba adquirir el público. Además están los temas de interés del fotógrafo, a veces muy distintos de los criterios del mercado. Su trabajo está lleno de una alegre energía, que contagia a los personajes que pueblan sus fotografías.

Su obra dibuja el perfil de un fotógrafo que vivía lo que hacía, más allá de quien fuera su cliente. La variedad de contenidos refleja la enorme vitalidad con la que llevó a cabo un sin fin de actividades. No sabemos si son la fotografía y sus contenidos lo que le aportó esta alegría a su vida, o si es al contrario. Nosotros pensamos que es su fabulosa capacidad para vivir intensamente la que imprimió carácter a su inmenso trabajo. Dinamismo que justifica y explica su necesidad en mecanizarse y su atracción por las máquinas. Marín estaba en todos los sitios. En coche, moto o avión, Marín fue capaz de fotografiar los más variados acontecimientos, uno tras otro.

(...)

#### PERIODISMO GRÁFICO Y FOTOGRAFÍA INDUSTRIAL

Como en la mayoría de los desarrollos profesionales, sus comienzos son lentos mientras perfecciona su técnica fotográfica, a la vez que encuentra los medios gráficos donde publicar y editar sus imágenes.

En su primera década de oficio, el número de fotografías que entran a formar parte de su archivo no sobrepasa las trescientas cada año. Pero desde comienzos de los años 20 la producción de Marín se multiplica, así como los temas y los medios para los que trabaja. Por un lado continúa la colaboración con las revistas gráficas, iniciadas en la década anterior: *Mundo Gráfico*, *La Esfera* o *La Ilustración Española y Americana*, y por otro, imprime un giro a su carrera, cuando comienza a trabajar en el diario *Informaciones*, en 1922. Durante cuatro años fue su principal fotógrafo, y publicó en él más de mil fotografías al año. En 1926 abandona el periódico y explora nuevas áreas de trabajo que requerirán un aumento de su producción. Por un lado, pasa de realizar diecisiete bodas en 1924 y veintitrés en 1925, a doscientas noventa y seis el año de su salida del periódico, trescientas veintinueve el año siguiente, cuatrocientas en 1930 y, a partir de este punto, se produce un continuado descenso hasta la guerra civil. También aumentan sus tomas aéreas, de unas pocas a comienzos de los años 20 a setenta en 1928 y cuatrocientas el año siguiente. Y es a finales de 1926 cuando entra a formar parte del proyecto de documentación industrial de la Compañía Telefónica Nacional de España, que acababa de fundarse en Madrid.

El encargo reunió a algunos de los mejores reporteros del momento. Junto a Marín se congregan Alfonso, Gaspar, Claret, Contreras y Vilaseca. Ninguno de ellos está habituado a la fotografía industrial, parte esencial del encargo, ya que es prácticamente desconocida en nuestro país (3). Nuestro autor tampoco había trabajado en estos temas y solamente encontramos algún documento aislado en

(3) Tendríamos que retroceder al siglo XIX para encontrar un encargo colectivo de documentación sobre la ingeniería y obra pública. Clifford trabajó en la documentación de la traída del agua a Madrid, para el Canal de Isabel II. Laurent y Martínez Sánchez realizaron los álbumes de Obras Públicas, encargados por el ingeniero Lucio del Valle. A comienzos del siglo XX hay un caso aislado, el trabajo de Fernández Trujillo para Astilleros.



su producción previa, como las fotografías de las vistas de la Estación de Mediodía en 1911 o las instalaciones de la Fábrica de Gas de Madrid de 1917. Esta falta de experiencia ante la propuesta de Telefónica, no supuso un obstáculo para que este grupo de fotógrafos desplegara todo su saber y oficio. El conjunto de reporteros realizará un trabajo compacto y magistral sobre la industria, paisaje y acontecimientos de la compañía.

El proyecto de Telefónica, del que se muestra aquí una pequeña parte (4), fue un plan de docu-

(4) Este tema fue desarrollado en el proyecto de exposiciones *Transformaciones* y en la publicación que con el mismo título fue editada por Fundación Telefónica en septiembre de 2005.



*El rey Alfonso XIII  
saliendo de su tienda en  
unas maniobras militares  
1916*

*Pardinas, asesino de  
Canalejas, en el  
depósito de cadáveres  
1912*

mentación industrial único en España: más de siete mil fotografías realizadas por este grupo de autores generó un cuerpo documental coherente y estilística-mente compacto. Su lenguaje fue posiblemente pactado, ya que se mantienen constantes en las miles de impresiones en cuestiones tan afinadas como el formato, angulación, tipo de lente o encuadre. Como resultado del trabajo queda un nuevo dibujo del paisaje natural y urbano, transformado por la implantación masiva de postes y líneas. También está presente la aparición de un nuevo modelo de empresa y de sus relaciones con los trabajadores. Quedan documentados todos los ámbitos de la compañía: la forma de trabajar, las áreas de descanso, los programas de formación y entrenamiento de los empleados. Este sistema, desconocido hasta esos momentos en España, quedó registrado de manera metódica. Los comienzos de la compañía tienen estrecha relación con algunos de los acontecimientos de la historia de España, desde su fundación durante la Dictadura de Primo de Rivera hasta las tiranteces con la República y el gobierno de Azaña. Estos problemas afectarán a la continuación del proyecto documental. Las fotografías, que hasta el año 1934 habían cumplido funciones de comunicación y vi-

sualización del proyecto, explicando el modelo industrial como instrumento de desarrollo y transformación de la sociedad, dejaron de cumplir esa función fundamental y se convirtieron en un material de uso interno. El conjunto del archivo muestra una sistematización, repetición y seriación de las imágenes. Recursos narrativos y conceptuales hasta ese momento muy desconocidos en nuestro país y que no se han repetido hasta fechas muy recientes.

Marín fue el que documentó de manera más amplia la expansión de la Compañía Telefónica en sus comienzos. Del total de las piezas que fueron recuperadas para la Fundación Telefónica, ejecutó más de un tercio. Suyas son las fotografías que incorporan lugares desconocidos a nuestro paisaje. Páramos y carreteras polvorientas o embarradas, barrios, que hoy pocos reconocen, de ciudades y pueblos que recibieron el teléfono en los años 20. Fotografías magistrales en las que casi siempre aparecen personajes que se asombran al ver al fotógrafo. El plan de ingeniería de la International Telephone & Telegraph (itt), que incluía la necesidad de documentar cada una de las acciones que requería el establecimiento de la moderna telefonía en España, facilitó la relación de Marín con la CTNE, que se ha prolongado, hasta hoy, con la restauración de su archivo llevada a cabo por Fundación Telefónica.



### LOS AÑOS TREINTA Y LA GUERRA CIVIL

A comienzos de los años 30, Marín sigue fotografiando los temas que ya trataba en sus comienzos de 1908, como los diversos aspectos de la sociedad en los veraneos, carnavales, batallas florales, concursos de belleza, caninos, inauguraciones, demostraciones aeronáuticas, carreras de motos y coches, hípica, toros o retratos de actores, actrices, escritores, científicos y políticos, entre otros. Pero existe una cierta evolución al mostrar mayor interés en la exploración de la escena política, posiblemente porque la demanda de las revistas ilustradas así lo definía. Cuando llega julio de 1936 Marín está en Madrid, como de costumbre, fotografiando asuntos parecidos a los de veranos anteriores; véase el banquete homenaje a Eduardo Ortega y Gasset del día 9 de julio con motivo de la bomba puesta en su casa, o las placas de dos días más tarde, con los aviadores filipinos llegados a Madrid como protagonistas. Pero nada más iniciada la contienda abandona su temática habitual y se concentra en la iconografía de la confrontación; aparcando su cámara de gran formato y comenzando a trabajar con una Leica II de 35 mm, máquina que utilizará hasta su muerte en 1944.

El concepto de heroísmo, tan querido por los estetas de la guerra, está ausente en la mirada de Marín, quien por el contrario insiste en el día a día que vivió, y lo transforma en acontecimiento noticiable. Sus imágenes se producen sin aspavientos y sin pausa en Madrid, Somosierra, Guadarrama, Buitrago de Lozoya, El Escorial, Cinco Villas, Toledo, Sigüenza, Aranjuez, Santa Olalla, Despeñaperros, Bailén, Andújar y Montoso, convirtiendo en inmortales a los desconocidos personajes que retrata. No se trata de un monumento a personas o situaciones específicas, sino un retrato colectivo de los que sin saberlo estaban llamados al silencio y al olvido.

Durante cuatro años el autor hará desfilar frente a su cámara a un sinfín de personajes sin identificar, actores fundamentales del conflicto en marcha. En años anteriores sus fotografías recogían todo el espectro de la sociedad española, desde los comunes mortales de la calle hasta los grandes personajes que marcaban el discurrir de la historia.

*Grupo de golfos,  
Madrid  
1919*

*Banquete a Ramón  
María del Valle-Inclán  
en el Hotel Palace,  
Madrid  
1922*



Tras el largo esfuerzo por ambas partes para acabar enfrentándose en una guerra civil, los personajes conocidos se desvanecen. Marín ha dejado de compartir su tiempo con ellos. Ni reyes, ni estrellas, ni gobernantes. El mundo que nos presenta el fotógrafo ha cambiado radicalmente. El autor se mueve por espacios en los que se evidencia, como en una especie de tragicomedia macabra, la necesidad de sobrevivir. Los desconocidos figurantes, cuando están en los descansos del drama, sonrían a la cámara del mismo modo en que estaban acostumbrados a hacerlo cuando acudían al estudio para ser immortalizados. Cuando el escenario acoge la tragedia, Marín nos presenta sus magistrales piezas en las que reinan tristeza y abandono.

A medida que la guerra avanzaba y los recursos y espíritu de la ciudad donde permanecía menguaban, su producción fotográfica también lo hizo. Así de las mil cuatrocientas diecisiete imágenes realizadas en 1936, pasó a doscientas dieciséis en 1937, noventa y cuatro en 1938, y ciento treinta en 1939. Su gigantesca producción de los años previos a la guerra se redujo. Como dato objetivo, se conoce la dificultad

para obtener material fotográfico durante esos días. De hecho, el que obtiene es un material velado de muy mala calidad. Como opinión subjetiva, Marín se fue agotando él también, registrando el horror cotidiano, dentro de un Madrid muy difícil, asediado por dentro y por fuera.

Marín, que fotografió año tras año la ciudad, testimonia su destrucción durante los bombardeos a que fue sometida. Los que fueran escenarios para sus fotografías vitales y llenas de energía durante décadas, aparecen ahora derrumbados y reducidos a escombros. Fotografía la libanización (valga el anacronismo) del barrio de Argüelles, la Ciudad Universitaria y Moncloa, los destrozos en la Gran Vía y el centro de Madrid, la cuesta de Santo Domingo, Leganitos, Preciados, Ópera, Sol, la destrucción en el puente y puerta de Toledo, los barrios de Usera y Carabanchel, la Colonia Metropolitana, como una trágica continuación de su trabajo ordenado y consecuente de una década anterior, cuando fotografió el nuevo proyecto de ampliación de la Gran Vía, cómo se instalaban por todo el país las líneas telefónicas, se soterraban los cables y se levantaban los nuevos barrios de la periferia de las ciudades, transformando el país al paso de la tecnología.

El terror, el odio y la sinrazón se apropiaron de las mentes de todos. Las fotografías, día tras día, de los efectos de la bombas sobre la Escuela de Ingenieros Agrónomos, en la que estudió y trabajó, sobre el Hospital Clínico, la Facultad de Medicina, la de Filosofía y los esqueletos a los que fueron reducidos edificios y barrios enteros, se corresponden con las situaciones que Capa vivió, como indica Richard Whelan (5), hacia el 25 de noviembre, en su breve visita al frente de la Moncloa.

Marín, como cualquier fotógrafo, es un hacedor de imágenes. No es un notario de la realidad, como a

(5) Richard Whelan, *Robert Capa. La biografía*, Ediciones Aldeasa, 2003.

## MUCHAS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE MARÍN SÓLO SE HAN CONOCIDO ACOMPAÑADAS DE UN TEXTO.

menudo se describe a los que desarrollan este oficio; como reportero, es un contador. Podemos ver su archivo como una gran narración en la que elementos tomados de la realidad componen un monumental relato de cuarenta años de duración y dentro de este gran relato se suceden las pequeñas historias, compuestas unas veces por una imagen y otras por multitud de ellas. Como una muñeca rusa, historias grandes y pequeñas, unas dentro de otras. De nada sirve discutir si sus fotos reflejan la realidad o no. Es secundaria la discusión sobre si la famosa foto de Robert Capa es un montaje o no. Sobre si el soldado murió en aquel instante o si era una escenificación. Lo que vemos en la fotografía de Capa no es un soldado, ni es una muerte. Es un gesto del fotógrafo, tomando datos de una realidad inasible, en mutación, quizás escenificada por él mismo (si es así, magistralmente), quizá escenificada por los azares de la vida y la muerte (si es así, también magistralmente), elaborado con un rico lenguaje, capaz de ser transmitido en un código múltiple para incontables receptores, y sin control posible sobre su significado último. Ya sabemos que esta incertidumbre no genera más que desasosiego en nuestra sociedad deseosa de orden, y que en nuestro sistema de comunicación tendemos a eliminar el ruido (otra vez desasosiego) con un deseo insatisfecho de un significado último y único. De ahí que la discusión se centre en si la fotografía es o no real y en demostrar que es la única discusión relevante. Hace más de setenta años, cuando se publicó por primera vez, era una foto de la guerra española, o quizás era la guerra española lo que le llegaba al lector. Hoy, cuando la vemos, es en Capa en quien pensamos y entonces hablamos de fotografía. Las fotografías de Marín fueron producidas para la prensa y sociedad de su época, con la tecnología de entonces, para ser reproducidas con los medios del primer tercio del siglo xx. Y muchas de ellas sólo se han conocido acompañadas de un texto. Estos que tantas veces tiñen de significado unívoco a las fotografías, tan ambiguas, tan inasibles, tan polisémicas.

### EL ARCHIVO, CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

El archivo está compuesto por más de dieciocho mil registros fotográficos, una cifra que sólo ha de considerarse como una parte, aunque significativa, de lo que fue su producción total. Podemos especular con un cálculo aproximado que duplique el número de fotografías que no se hallan en el archivo. Estos negativos no conservados fueron, además de las inevitables pérdidas y deterioros, los utilizados en prensa, postales y para venta a particulares. Por lo tanto ahora mismo se encuentra depositada en el archivo cerca de la mitad de las imágenes que realizó Marín.

La mayoría de los negativos del archivo son de cristal, con un 24% que son de nitrato de celulosa. Estos negativos flexibles son muy inestables y sus soportes sufren un proceso de autodegradación. Cuando comenzamos nuestro trabajo muchos negativos deteriorados ya se habían destruido. El autor dejó constancia de todo ello en cuidadosos volúmenes de registro donde escribía con su propia mano el motivo, lugar y fecha de casi todas las tomas que había realizado. Incluso existe una hoja mecanografiada donde indica cómo ha de ser usado su archivo. Pensaba en la posteridad. La nota comienza así:

«Instrucciones para la manipulación de mi archivo fotográfico de negativos. El archivo se compone de placas de cristal o películas de celuloide de tamaños desde el 4 x 6 al 18 x 24, si bien su mayoría son 9 x 12. Dichas placas están archivadas en cajas-envases de las mismas placas y en número indeterminado hasta rellenar la cabida de la caja. Las cajas donde van guardadas llevan uno o varios números en la tapa o cantos cuyos números van correlativos y corresponden a otros números iguales, que son los folios de los libros donde van reseñados los asuntos que representan cada placa y fecha en que fueron obtenidos...».

Marín finaliza describiendo los temas que son recogidos en las cajas. Éste es un claro ejemplo de la minuciosidad, orden y compromiso con su trabajo.



Playa de Biarritz  
1924

Ramón Gómez de la  
Serna en el Circo  
Americano, Madrid  
1923



Así que éste es el archivo que él conservó, separado de los negativos desaparecidos que ilustraron infinitud de páginas de periódicos. Por otro lado, podemos encontrar referencias de estos artículos de prensa a través de las anotaciones que dejó en sus libros de registro, redactadas como un pie de foto con el rimbombante estilo de los medios para los que trabajó a partir del año 1936, como en el caso de las imágenes de los evacuados de Teruel del año 1937:

«La evacuación de Teruel. Grupos de mujeres, de ancianos, de niños, que constituyen el objetivo militar de los facciosos. Sobre estas gentes humildes, todas “de tercera”, descargan sus bombas, poco después, los trimotores alemanes».

O como señala el pie de foto de uno de los retratados durante la guerra civil:

«Labor cultural en los pueblos. El camarada Beltrán, técnico del Instituto de Reforma Agraria, rodeado de los campesinos de Pezuela de las Torres, a los que enseñó el modo práctico de explotar en colectividad las tierras que les han sido repartidas».

Volviendo a la minuciosidad de Marín, éste efectúa una distribución de su archivo por bloques:

*General:* consta de 9.997 negativos que recogen toda la pluralidad de temas que Marín desarrolló durante su vida. El intervalo recorre desde el año 1908 hasta 1936.

*Bodas:* 2.328 negativos y que van desde 1926 hasta 1936, aunque existen algunas pocas bodas diseminadas por el tema General correspondientes a años anteriores a 1926.

*Reyes:* tiene 985 negativos, desde 1908 hasta 1921, y el resto están diseminados por el tema General.

*Telefónica:* 1.714 negativos, desde 1926 hasta 1929.

*Aéreas:* tiene 710 negativos. Comprende los años 1928 y 1929, momento álgido de su producción en este tema. El resto están en el tema General desde 1913 hasta la guerra civil.

## EL ARCHIVO DE MARÍN ES UN MONUMENTAL

### RELATO DENTRO DEL CUAL SE SUCEDEN PEQUEÑAS HISTORIAS.

*Retratos:* con 200 negativos. Recogen muy diversos años y presentan a muy variados personajes de la sociedad española.

*Varios:* contiene 724 negativos y son las imágenes particulares del autor, de muy desigual temática y generalmente con poca precisión de fechas.

Por último estaría su serie de 1.477 negativos en 35 mm, que recoge toda la guerra civil y los años posteriores, pero ésta no se encuentra anotada en los libros de registro. Visualizando el conjunto del archivo, los negativos presentaban los clásicos deterioros de humedad, debido a los deficientes cartones de las cajas en los que se guardaban. A ello hay que añadir las habituales raspaduras, abrasiones, desprendimientos de la emulsión y suciedad. La práctica totalidad de las placas son de 9 x 12 cm, aunque existe un pequeño, pero extraordinario, conjunto de placas 13 x 18 y 20 x 25, la mayoría, de la familia real en sus veraneos santanderinos.

Los setenta rollos de película de 35 mm encontrados estaban sin desenrollar desde hacía sesenta años y sujetos con una goma, con las perforaciones en algunos casos rotas. Contenían las imágenes de la guerra civil antes reseñadas. La rehidratación de los mismos, ha tomado más de seis meses. Estamos hablando de un grupo de rollos muy deteriorados y frágiles, que hoy descansan estirados entre papeles sin ácido y una ligera base alcalina, que aplaque la virulenta actividad de su inestable soporte.

En su último acto vital, Marín encontró una vez más el amor, tuvo una hija y, como en los cuentos, inesperadamente se apagó su estrella. Fue ella quien guardó el tesoro, esperando pacientemente que los tiempos cambiaran, y que otras manos se ocuparan de avivar la que fuera memoria visual de su padre. Pues bien, durante más de setenta años no se ha sabido nada

de Marín. Ni de él, ni de sus fotografías. Asombroso y esclarecedor. Y ahora se trata del final de las peripecias de un archivo custodiado en silencio por una familia, única conocedora de su valor y existencia.

No es fácil encontrar a quien pueda interesar restaurar un archivo oculto y desconocido, sucio, deteriorado y olvidado durante casi ochenta años. A ella y a su familia hemos de agradecer que encontraran a los responsables de la dos Fundaciones que han hecho posible esta recuperación. Hoy, cuando nadie recuerda a Marín ni a sus fotografías azules y amarroñadas, publicadas en *La Esfera*, *Mundo Gráfico* e *Informaciones*, han sido manos privadas, comprometidas con nuestra sociedad, las que han recogido el testigo. Para la Fundación Pablo Iglesias fue emocionante acoger el archivo Marín, con una documentación que recoge, con la misma maestría que en el resto de sus fotografías, la presencia en la vida política y social de los líderes del Partido Socialista en el primer tercio del siglo xx. Además, tuvo la sensibilidad de aceptar un material muy deteriorado y difícil de conservar, haciendo un esfuerzo reseñable en la catalogación de los negativos y el mantenimiento de los mismos en sus salas de conservación de papel. Y la Fundación Telefónica, que se embarcó en un proyecto, largo y costoso y del que esta exhibición no es más que la punta del iceberg, que oculta el trabajo silencioso, lento, pausado, cuidadoso y repetitivo de un equipo de profesionales de la fotografía y de la conservación de la misma, en labores de limpieza, digitalización, consolidación y restauración digital de los soportes fotográficos, trabajos sin los que sería imposible ver hoy la obra de Marín (6).

Los archivos se articulan técnicamente pero también en torno a las ideas que los explotan. Y hoy estamos ante una lectura desde la suplantación de la voluntad de un autor que no dejó instrucciones con respecto a cómo mostrarlo y qué imágenes. □

(6) Como hemos dicho en otros párrafos, el desconocimiento sobre el autor es generalizado. Entre las pocas menciones está la de Juan Pando, «Historia de la fotografía en Madrid», *Historia de la fotografía española. 1839-1986*, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986; o la de Publio López Mondéjar, *Fuentes de la memoria II*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.

Rafael Levenfeld y Valentín Vallhonrat son fotógrafos y los comisarios de la exposición «Marín».

# Ricardo González

## Marín, fotógrafo de reportaje

Luis Ramón Marín (Madrid, 1884-1944) fue fotógrafo de prensa entre 1908 y el final de la guerra civil. Firmaba sus trabajos con el segundo apellido y formó parte de esa generación de fotógrafos españoles que construyeron el oficio de reportero gráfico a base de intuición y trabajo. Sus inicios en la fotografía coincidieron con el nacimiento en España de la prensa ilustrada y la incorporación de la imagen fotográfica al medio impreso. Además, las cuatro primeras décadas del siglo XX en nuestro país constituyen un tiempo especialmente agitado y apasionante, imprescindible para comprender y explicar buena parte de nuestro pasado reciente, e incluso de nuestra situación actual.

Pues bien, este es el tiempo y esta la historia que vamos a encontrar en el trabajo de Marín, un fotógrafo que publicó en los periódicos y revistas más importantes de su tiempo. Su actividad, a modo de hilo conductor, nos va a permitir conocer de cerca la primera generación de reporteros gráficos españoles, el nacimiento y muerte de innumerables periódicos y revistas ilustradas, la lenta introducción de la fotografía en los diarios nacionales y, cómo no, la vida, la gente y los acontecimientos más interesantes de aquellos años, reflejados en sus fotografías.

La aparición de un fondo fotográfico de la naturaleza, calidad y dimensiones del que da pie a este proyecto supone necesariamente una revisión de lo que la historiografía fotográfica ha afirmado sobre el periodo en el que trabajó Marín, puesto que la historia de la fotografía se construye esencialmente —aunque no sólo— con las fotografías conocidas, mediante su estudio e interpretación. Marín aporta datos no sólo en el aspecto cuantita-



*Alfonso XIII subiendo  
a la carabela  
Santa María,  
Sevilla  
1929*

tivo —un fotógrafo más, una colección más de fotografías— sino también en el cualitativo: lo que este fotógrafo nos muestra sobre el modo de trabajo de los

reporteros gráficos, sus prácticas profesionales, los aspectos económicos y su relación con los medios impresos. Y puesto que es desde la óptica de lo fotográfico, desde donde vamos a enfocar el estudio de Luis Ramón Marín, se hace necesario contextualizar su trabajo dentro del panorama de la fotografía a comienzos del siglo XX, sin perder de vista los antecedentes que esta disciplina tuvo en relación con los medios impresos durante el siglo XIX.



### LA FOTOGRAFÍA PROFESIONAL EN ESPAÑA A COMIENZOS DEL SIGLO XX

Sesenta años después de que el invento de la fotografía comenzase su andadura en nuestro país (1839), el panorama fotográfico español había cambiado de manera sustancial. La preponderancia de los fotógrafos extranjeros durante el siglo XIX —fundamentalmente franceses e ingleses—, así como los tintes heroicos, y un tanto míticos, que rodearon a sus fotografías, fueron dejando paso a una paulatina normalización de la profesión en la mayoría de las ciudades españolas.

De manera lenta y desigual apareció la primera generación de estudios fotográficos locales que, con el tiempo, se constituyeron en el eje en torno al cual habría de girar la práctica totalidad de la actividad fotográfica nacional. El último cuarto del siglo XIX vio cómo en la mayor parte de las ciudades españolas se consolidaron los gabinetes fotográficos, y cómo el retrato fue ganando adeptos hasta convertirse en el auténtico motor de toda la industria que se organizó alrededor de la fotografía. En los núcleos más poblados —especialmente Madrid y Barcelona— la creación de locales para fotografiar

fue espectacular. Madrid, en 1908, disponía de cincuenta y un gabinetes fotográficos funcionando de manera simultánea, y dos años más tarde este número se elevaba a sesenta,

lo que resultaba excesivo incluso para una ciudad de su tamaño. Esta situación trajo consigo una feroz competencia que hizo bajar los precios de los retratos hasta unos límites que los fotógrafos más afamados, y por tanto con estructuras profesionales más costosas de mantener, no podían soportar (en el año 1904 Antonio Cánovas del Castillo, «Kaulak», tenía empleadas en su estudio a veinticuatro personas (1). Todo ello contribuyó a que en los últimos años del siglo XIX comenzase una cierta crisis del retrato fotográfico, que se acentuó en la primera década del XX.

Conocemos, a finales del siglo XIX, que fotógrafos madrileños de la talla de Manuel Compañy o Fernando Debas trataban de escapar a esta com-

*Inauguración por el rey Alfonso XIII del servicio automático telefónico, Madrid 1920*

*El rey Alfonso XIII bailando en la Venta de la Rubia 1916*

(1) Pando, J., «Historia de la fotografía en Madrid», *Historia de la fotografía española. 1839-1986*, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986.



petencia, extendiendo el negocio a ciudades cercanas a Madrid (Burgos, Valladolid, Segovia), donde su fama y prestigio todavía suponían un reclamo para que la gente se hiciera retratar por alguno de los conocidos fotógrafos de la capital. Durante cortas estancias, y utilizando una especie de galería portátil, ofrecieron su trabajo al estilo de los primeros fotógrafos ambulantes.

En los años en los que Marín aparece en la escena fotográfica, el panorama profesional madrileño estaba encabezado por unos cuantos fotógrafos de prestigio, algunos de ellos en franca decadencia. La tónica general del negocio era de crisis, como nos indican las cifras de la cotización de los fotógrafos de esta ciudad. Mientras que los profesionales de menor nivel subsistían con ganancias muy modestas, los de mayor prestigio veían cómo sus ingresos disminuían año tras año. Los escasos fotógrafos que pagaban a Hacienda más de 1.000 pesetas anuales de contribución en 1908, no alcanzaban las 700 siete años más tarde.

En todo caso, el negocio del retrato fotográfico continuó funcionando, aunque lejos de la pujanza

que algunos profesionales habían alcanzado en la última década del siglo XIX y primeros años del XX. Se vivían momentos de cambio y los profesionales de la fotografía vinculados a los gabinetes tradicionales, necesitaban adaptarse a una nueva tendencia que comenzaba a despuntar en el oficio: el reportaje gráfico.

(...)

#### EL FOTÓGRAFO MARÍN

Marín comenzó su carrera de fotógrafo de prensa, una andadura que ejemplifica a la perfección el perfil y las características de este nuevo tipo de profesional. La figura del reportero gráfico trajo consigo una orientación más decidida y dinámica hacia lo periodístico, hacia los requerimientos de la fotografía de prensa, que ha de ser realizada allí donde suceden los acontecimientos, y que precisa total disponibilidad para el desplazamiento rápido y ágil; todo lo contrario de la manera en la que estaba organizado el trabajo en los estudios fotográficos.

Luis Ramón Marín comenzó a ejercer el oficio de fotógrafo en el año 1908, a la edad de veinticuatro años. Siempre vivió en Madrid, ciudad en la que desarrolló la mayor parte de su actividad, aunque muchos de los reportajes que hizo a lo largo de su vida le llevaron a trabajar en otras provincias españolas.

El perfil profesional de Marín es francamente peculiar. Gracias a su origen —su padre era médico militar— pudo estudiar, y a los dieciséis años obtuvo el título de Perito Agrícola y, lo que es más sorprendente, ingresó pocos años más tarde como funcionario en la Dirección General de Agricultura Minas y Montes (ayudante del Servicio Agronómico). La temprana muerte de su padre (1899) le dejó huérfano apenas acabados sus estudios, y esto hizo que su tío y padrino, Ángel Marín, habilitado en este mismo organismo, le ayudase a salir adelante facilitándole el ingreso en la carrera funcio- narial. Lo cierto es que desde 1903 hasta el día de

## LA INCLINACIÓN DE MARÍN HACIA LA FOTOGRAFÍA

SE DEBIÓ A UNA AUTÉNTICA VOCACIÓN.

su muerte Marín constaba y cobraba como funcionario del Estado, algo absolutamente sorprendente a la vista del volumen de su trabajo fotográfico y de que alguno de sus destinos funcionariales se encontraba fuera de Madrid. Pero esta fue una situación bastante más frecuente de lo que parece en la España de comienzos del siglo xx. Algunos funcionarios cobraban del erario público sin aparecer por sus destinos administrativos; dentro de la profesión periodística fue bastante común completar los míseros salarios que pagaban los periódicos a sus empleados con un puesto de funcionario, cuya única tarea consistía en cobrar a fin de mes.

De forma que la inclinación de Marín hacia la fotografía se debió a una auténtica vocación que no abandonó hasta su muerte. Puesto a elegir una vida cómoda, hay que admitir que la fotografía era un mundo mucho más difícil que el de los funcionarios. Marín aprendió el oficio en el estudio que Amador Cuesta tenía en la Puerta del Sol, donde también se habían formado otros tantos fotógrafos madrileños. En 1895, a la edad de quince años, había entrado en este estudio como aprendiz Alfonso Sánchez García, para pasar dos años más tarde al de Compañy, donde coincidió con José Demaría López «Campúa» (2). En 1902 ambos se independizaron para iniciar sus respectivas carreras profesionales que, como tendremos ocasión de ver, tuvieron bastante que ver con la de Marín.

No tenemos datos sobre la fecha en la que comenzó Marín el aprendizaje con Amador, ni durante cuánto tiempo estuvo en su gabinete, aunque tuvo que ser después de acabar sus estudios agrícolas. Sabemos que en 1902 era ya un auténtico aficionado a la fotografía, que intercambiaba imágenes y conocimientos técnicos con otros colegas amateurs de Madrid. Ilustra muy bien este periodo de su incipiente afición fotográfica una imagen, que le remitió otro aficionado a la fotogra-



fía, en la que se puede ver a Marín («el cazador cazado») mientras retrata a una joven frente a la iglesia de San José el día de Jueves Santo.

Lo cierto es que el día 1 de enero de 1908 ya ejercía como profesional de la fotografía y que en esa fecha iniciaba un detallado y sistemático registro de su actividad como fotógrafo, en el que reflejaba los ingresos y los medios para los que trabajaba, así como los gastos que le generaba la actividad. De forma paralela emprendió también un inventario de las placas fotográficas que iban ingresando en su archivo, con referencias precisas a su fecha de realización y al motivo, acontecimiento o personaje que en ellas aparecen. Esta «voluntad de archivo», formulada desde el primer momento de su carrera y mantenida hasta el final, no fue muy frecuente entre los fotógrafos de su tiempo. Muchos han sido los fondos fotográficos que se han recuperado en España en las últimas décadas, y pocos de ellos están acompañados de una documentación tan precisa y completa como lo está éste.

Marín fue un fotógrafo de reportaje o reportero gráfico. La publicidad de su estudio, que aparecía en

(2) Pando, J., *op.cit.*



*Línea telefónica  
Zaragoza-Barcelona,  
km 412  
1928*

*Subida al puerto  
de Pajares  
1927*

sus tarjetas y en el dorso de algunas fotografías, ya avanzaba esta orientación cuando decía: «Marín. Cuesta de Santo Domingo, 7. Madrid. Reportajes». En este estudio trabajó toda su vida, aunque en algún mo-

mento de su carrera tuvo también, junto a otro fotógrafo de apellido Muñoz, otro gabinete en la madrileña avenida de Dato, n.º 12, entresuelo.

Es preciso aclarar aquí que el estudio de la Cuesta de Santo Domingo no era, ni por asomo, del nivel de los de Franzen, Kaulak o Compañy, y que tampoco estuvo dedicado a atender al público que quisiese retratarse. Era, más bien, el local profesional donde recogía los encargos, guardaba los equipos, el material fotográfico, revelaba las placas y hacía las copias. No hay forma de encontrar, en todo el trabajo conocido de Marín, retratos de estudio, si exceptuamos algunas placas estereoscópicas de carácter personal o familiar. En consonancia con todo esto, Marín no pagaba la contribución del subsidio industrial y de comercio que sí pagaban en 1908 más de cincuenta fotógrafos de la capital. Su estudio y su nombre no aparecen en los libros anuales de pago de impuestos que el gremio de fotógrafos liquidaba a la Hacienda pública. Esta fue una situa-

ción frecuente entre los profesionales españoles del primer cuarto del siglo XX. Buena parte de los fotógrafos de prensa, si exceptuamos a los que además tenían galería fotográfica abierta al público, no pagaban impuestos. De esta práctica se quejaba Kaulak cuando comentaba lo difícil que se había vuelto ganar dinero con la fotografía en Madrid. A su juicio, el enorme número de fotógrafos establecidos en la ciudad y el trabajo de los clandestinos —que no pagaban nada a Hacienda— hacía que nadie pudiese soñar siquiera en enriquecerse y que fuesen cuatro los que lograban ganar algo. Por supuesto que Kaulak era uno de estos cuatro, con un estudio que obtenía ganancias netas superiores a las 40.000 pesetas anuales, sin contar los importantes ingresos que entre 1905 y 1907 obtuvo mediante la venta de sus colecciones de postales (3). En cualquier caso, no le faltaba razón en el análisis de la situación de la fotografía profesional.

Volviendo al trabajo de Marín, y dentro de lo que genéricamente hemos calificado como reportajes, es preciso distinguir diferentes destinatarios de su trabajo: las fotografías para la prensa, los encargos de empresas, las bodas de alta sociedad y las fotografías aéreas son algunos de los apartados que tendremos ocasión de ver más adelante.

(3) Pando, J., *op.cit.*



Pero antes de todo esto, cuando su colaboración en los periódicos era todavía incipiente y escasa, obtenía una parte importante de sus ingresos —en ocasiones casi la mitad de sus ganancias anuales— mediante la toma de fotografías para hacer postales. El negocio de las tarjetas postales tuvo un importante desarrollo en las dos primeras décadas del siglo XX. La autorización en 1886 para que pudiesen circular tarjetas postales privadas, junto a la creación, por parte de las entidades de correos estatales, de la Unión Postal Universal, hizo posible un territorio postal internacional, con formatos y franquicias compartidos. La división, en diciembre de 1905, del reverso en dos espacios, uno para el texto y otro para la dirección —dejando el anverso para la ilustración—, completó un proceso que hizo posible el desarrollo millonario de este producto. Cada vez fue mayor el número de personas que se comunicaban con sus familiares eligiendo una imagen fotográfica impresa y escribiendo unas breves líneas. También comenzó el coleccionismo de postales ilustradas, afición que Marín cultivó de joven, mediante el sistema de enviar, a coleccionistas de otras ciudades, postales fotográficas realizadas por él mismo y solicitar a cambio el envío de ejemplares de los lugares en los que residían.

Inicialmente mediante la técnica de la fototipia, que usaba como relieve para imprimir la propia gelatina de las fotografías previamente endurecida, y más adelante a través del huecograbado, las postales llegaron a alcanzar tiradas sorprendentes. Hauser y Menet imprimían a finales de 1902 medio millón al mes (4) y la cifra anual de las tarjetas que circulaban en Inglaterra en ese año se acercaba a los doscientos cincuenta millones (5). En Madrid el negocio lo capitanearon grandes editores de postales como Hauser y Menet, Lacoste, Castañeira, Álvarez y Levenfeld, P.Z., Excelsior o Arte Postal, aunque había también muchos editores de menor categoría. Algunos fotógrafos lanzaron sus propias colecciones de postales, paliando de alguna forma la crisis del retrato que ya hemos comentado.

*Carnaval en el baile  
de Bellas Artes,  
Madrid  
1923*

*Máscaras a pie en el  
carnaval del  
Paseo de Rosales,  
Madrid  
1925*

(4) Teixidor, C., «Hauser, Menet y otros impresores», *Catálogo de las primeras tarjetas postales en España impresas por Hauser y Menet, 1892-1905*, Madrid, 1992.

(5) Riego, B., «La tarjeta postal entre la comunicación interpersonal y la mirada universal», *Santander en la tarjeta postal ilustrada (1897-1941)*, Santander, Fundación Marcelo Botín, 1997.





Los actores de este negocio eran tres: el editor, el impresor y el fotógrafo, y lo más frecuente fue que en las tarjetas se mencionase sólo a los dos primeros. Los fotógrafos aparecen citados en las colecciones editadas por ellos mismos o cuando se trataba de fotógrafos con cierto nombre, pero buena parte de las postales que hoy se conservan no mencionan al autor de las fotografías.

Este último caso fue el de Marín, en lo referente a las tarjetas postales. Vendió cantidades importantes de fotografías a tiendas de postales, que elaboraban sus colecciones y las comercializaban en el mismo establecimiento, o a editoriales de segundo orden, como Madrid Postal, con domicilio en la calle Alcalá, n.º 2, que anunciaba en la prensa madrileña postales de ciudades españolas editadas por ellos mismos, así como otras editadas en el extranjero.

Marín comenzó haciendo en 1908 reportajes de la Semana Santa en Murcia, concursos hípicas en el veraneo de San Sebastián, o monumentos de Valladolid, destinados todos ellos al negocio postal. Escenas del carnaval en las calles de Madrid —que fueron su mayor éxito de venta y que repe-

tía año tras año—, o exposiciones caninas fueron otros de los motivos con los que Marín hizo tiradas de postales.

El funcionamiento del negocio tenía varias perspectivas. Sabemos que Marín vendía fotografías a empresas editoras de postales, y que también cobraba de una tienda de postales por los ejemplares vendidos y elaborados con sus imágenes. Esta última fórmula fue la que más ingresos le produjo, en torno a 50 céntimos por cada postal vendida. La cifra parece poca cosa, al lado de las cinco pesetas que cobraba por cada foto publicada en la prensa, pero hay que reconocer que, durante sus primeros años como profesional, este negocio le ayudó mucho económicamente. No olvidemos que la auténtica potencialidad de las tarjetas era su reproducción mecánica y, por tanto, la elevada cantidad que de una fotografía podía llegar a venderse. Muy lejos, desde luego, de las cifras de fotógrafos como Kaulak, Marín llegó a vender en algún año más de ocho mil postales, con ingresos de más de 4.000 pesetas por este concepto. Esta era una cantidad muy difícil de conseguir, en sus inicios, mediante fotografías para la prensa.

#### LOS FOTÓGRAFOS DE PRENSA

Nada hizo más para revolucionar el mundo de la prensa periódica que la llegada de la fotografía. El fotoperiodismo, en sentido amplio, se puede definir como la realización de fotografías informativas, interpretativas o documentales para la prensa u otros proyectos editoriales relacionados con la información de actualidad. Hay quien restringe algo más esta definición, reduciéndola a la actividad fotográfica que apunta hacia la información, ofreciendo conocimiento, formación u opinión mediante las fotografías de asuntos de interés periodístico (6).

(6) Sousa, J. P., *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*, Sevilla, Comunicación Social Ediciones, 1997.

Tratan estas últimas opciones de diferenciar el fotoperiodismo del fotodocumentalismo, que tiende a mostrar cómo los acontecimientos influyen en la vida de las personas, mientras que el periodista persigue mostrar lo que sucede en un momento.

Para completar esta reflexión previa sobre los fotógrafos de prensa, podemos decir que la historia de la fotografía, o las diferentes historias, para ser más precisos, han analizado el fotoperiodismo desde interpretaciones muy dispares. La afirmación de que la revolución tecnológica, que permitió representar la realidad de una forma cada vez más exacta, proporcionó al periodismo fotográfico una serie de jalones técnicos o avances que lo llevaron a la situación que hoy ocupa, es rebatida por quienes piensan que la historia de la fotografía es una construcción ideológica, de ascenso y caída de algunas ideas dominantes, que condicionaron lo que denominamos como la realidad. Un poco más allá estarían los que ponen el énfasis en el contexto histórico, económico y social en el que la fotografía se produce, e incluso en el de las ideologías, de los mitos y valores a los que sirven las imágenes, conformándose un cierto control social a través de la visión. Por último encontraríamos a quienes cuestionan la relación entre fotografía y verdad (7).

Lo cierto, en otro sentido, es que llegó un momento, en los primeros años del siglo XX, en el que las fotografías dejaron de ser elementos que ilustraban visualmente el texto escrito, que era el que informaba de los hechos, para pasar a ocupar la categoría de un contenido con la misma relevancia. De manera firme la fotografía pasó de ser una herramienta de comunicación a funcionar como la noticia misma.

Más allá de las consideraciones teóricas que sobre el fotoperiodismo acabamos de ver, lo que parece innegable es la importancia que los avances de la técnica tuvieron para la introducción de la fo-



tografía en el mundo de la prensa. Más difícil resulta establecer si fue la técnica la que respondió a las necesidades informativas o si bien éstas se generaron en base a las posibilidades que el procedimiento fotográfico ofrecía a los profesionales. Tanto desde el punto de vista de la física como desde el de la química los avances habían sido continuos desde el mismo momento de la presentación del invento fotográfico en 1839. Pero lo que resultó concluyente para su avance en la fotografía de prensa, fueron los progresos en la búsqueda de la instantánea, de la posibilidad de congelar la acción, y con ello reforzar la idea de «verdad» con la que la fotografía había nacido. Algo que era captado en pleno movimiento, en fracciones de segundo, no podía ser mentira.

Marín encontró en sus comienzos un panorama técnico que nada tenía que ver con las dificultades del procedimiento en el siglo XIX. Las enormes limitaciones que acompañaron a los primeros fotógrafos en sus trabajos fuera del estudio, se habían ido resolviendo mediante sucesivos descubrimientos en el último cuarto del siglo XIX, aunque su comercialización en el mercado se generalizó a

(7) Sousa, J. P., *op. cit.* pág. 45.



*Raquel Meller*  
1917

*Tres payasos del*  
*Circo Price,*  
*Madrid*  
1924

comienzos del xx. Las placas negativas de cristal a la gelatina sustituyeron a las viejas placas de colodión. Se podían adquirir empaquetadas y listas para su uso, con una sen-

sibilidad establecida y un tiempo de revelado óptimo para cada marca. Eran ya sensibles a todos los colores (pancromáticas) y conservaban sus propiedades durante meses. El papel para las copias dejó de ser de ennegrecimiento directo para pasar a producir la imagen mediante un revelado químico, lo que acortaba el tiempo de copiado a unos minutos, un aspecto del proceso imprescindible para las urgencias que caracterizaban a la fotografía de prensa.

Por otro lado el diseño de las cámaras consiguió una espectacular reducción en su tamaño, de forma que se podían manejar sin necesidad de apoyarlas en un trípode. Algunos modelos permitían colocar varias placas en un mismo chasis, con lo que se podía lograr rápidamente una sesión de varias tomas. Hubo numerosas marcas y modelos expresamente pensadas para la fotografía de prensa, siendo quizá la más popular la Speed-Graphic americana.

El descubrimiento del vidrio Crown de bario en Jena (Alemania), además de reducir las deformaciones y eliminar el astigmatismo, aportó a los objetivos fotográficos mejor índice de refracción y, por tanto, mayor luminosidad. En 1902 se lograba fabricar objetivos con una luminosidad de  $f:4,5$  y poco tiempo después de  $f:3,5$ .

En lo que se refiere al control del tiempo de exposición, el viejo sistema de retirar manualmente la tapa del objetivo y volver a colocarla en cada toma fotográfica, dejó paso al obturador, un mecanismo que hacía posibles exposiciones de fracciones de segundo. Los había centrales y de plano focal, logrando a comienzos del siglo xx exposiciones de  $1/2.000$  de segundo, lo cual permitía congelar los objetos en movimiento.

Todo esto se podía llevar a cabo con buenas condiciones de iluminación, mientras que en las tomas en interiores era preciso el uso del *flash* de magnesio que permitía obtener la luz necesaria para iluminar la escena, aunque su explosión producía tal humo y olor que resultaba altamente desagradable. No fue hasta 1925 cuando se inventó el primer *flash* de lámpara, que se perfeccionó con sucesivas aportaciones y que acabó eliminando los inconvenientes del magnesio. La cima de toda esta



Redacción del diario  
Informaciones  
1923

Vista de un puente  
c. 1926

carrera de innovaciones técnicas, en lo que se refiere a la fotografía de prensa, se alcanzó en 1930, cuando la casa Leica presentó una máquina con objetivos intercambiables, que utilizaba película en rollo de formato de 35 mm (paso universal). Con una máquina de este formato hizo Marín toda su producción sobre la guerra civil.

(...)

### LA PRENSA ILUSTRADA

El fenómeno que conocemos como la prensa ilustrada, cuyo despegue se produjo en España a principios del siglo XX, fue la consecuencia de un proceso largo y complejo en busca del viejo anhelo de imprimir imágenes junto al texto en las publicaciones. Los aspectos técnicos del procedimiento, que hicieron posible su desarrollo industrial ya en el siglo XX, se fraguaron en el último cuarto del siglo XIX, mientras que los ideológicos o conceptuales vienen de mucho antes. Una de las principales búsquedas de los diferentes inventores de la fotografía fue la de reproducir mecánicamente los documentos gráficos, y así la fotografía nació con una clara vocación hacia las publicaciones impresas. Las primeras ediciones que incluían fotografías se hicieron con originales pegados, y enseguida se buscaron, de la mano de editores y grabadores, procedimientos de impresión mecánica.

Pronto se intuyeron las potencialidades de la fotografía como un sistema privilegiado para representar la realidad, así como las cualidades de «certeza» o



«verdad» que incorporaba el procedimiento, unas cualidades que resultarían fundamentales para la futura tarea de documentar asuntos de interés periodístico. De hecho es significativo que la leyenda «De una fotografía de...» acompañase a buena parte de los grabados que se imprimían junto al texto en las revistas ilustradas de la segunda mitad del siglo XIX. Las planchas de madera (xilografía) o piedra (litografía) fueron las primeras soluciones para trasladar las fotografías a las publicaciones. La goma bicromatada, las copias al carbón o la woodburytipia fueron procesos intermedios que reproducían ya directamente la fotografía. Pero el auténtico salto cualitativo se dio con la fototipia, un sistema mecánico para reproducir fotografías, disponible a partir de 1860, y que estuvo vigente hasta bien entrado el siglo XX.

## LAS REVISTAS ILUSTRADAS FUERON LAS PRIMERAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS EN INCLUIR FOTOGRAFÍAS.

Mediante este procedimiento se imprimieron millones de tarjetas postales y sobre todo las primeras experiencias españolas en la publicación de un reportaje fotográfico en la prensa. La revista catalana *La Ilustración* publicaba el 1 de febrero de 1885 un extenso reportaje, con cuarenta y cuatro fotografías de Heribert Mariezcurrena, sobre el terremoto ocurrido en la provincia de Málaga (8).

Fueron las revistas ilustradas decimonónicas las primeras publicaciones periódicas que comenzaron a incluir fotografías de manera regular. *El Museo Universal*, su continuadora *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Artística*, *L'illustració* o *La Hormiga de Oro*, fueron el precedente de la auténtica eclosión de los periódicos ilustrados con fotografías que se habría de producir a comienzos del siglo xx.

Pero era en el mundo de los periódicos y revistas donde hacía falta el paso decisivo, que permitiese grabar las fotografías sobre un soporte de metal, y que respetase los matices de gris que las imágenes tenían. Esto se logró con el medio tono, un método de fotograbado que hacía más sencillo imprimir las imágenes fotográficas junto al texto, y que era compatible con la impresión tipográfica. El 4 de marzo de 1880 *The New York Daily Graphic* publicó la primera fotografía reproducida a través del medio tono, y cuatro años más tarde el *Leipziger Illustrierte* publicaba dos fotografías impresas por este procedimiento (9). Comenzó aquí una carrera imparable hasta su generalización en todas las empresas periodísticas. El medio tono fue la auténtica base tecnológica que permitió al fotoperiodismo la conquista de la prensa.

### LA PRENSA ILUSTRADA EN ESPAÑA

Hemos comentado ya cómo las revistas ilustradas de finales del XIX fueron pioneras en la impresión de

fotografías y cómo algunas de ellas continuaron editándose hasta las primeras décadas del xx. Estas publicaciones fueron el origen de lo que se acabó denominando como revistas gráficas de información general. La creación, por parte de Torcuato Luca de Tena, de *Blanco y Negro* en 1891, que en 1895 empezó a publicar fotografías, junto a la aparición de su gran competidor, *Nuevo Mundo*, en 1894, editado por José Perojo, dejó en manos de estos dos medios el mercado madrileño de la prensa gráfica desde 1900 hasta 1910. Se trataba de dos revistas mucho más ágiles y modernas que sus competidoras decimonónicas, algunas de las cuales todavía se seguían editando. Ambas publicaciones estaban orientadas a un público burgués, si bien *Nuevo Mundo* —que era más barata que *Blanco y Negro*— era más abierta y progresista. En la estadística de 1913 *Blanco y Negro* declaraba una tirada de 80.000 ejemplares, mientras que *Nuevo Mundo* decía imprimir 125.000. Ambas cantidades son claramente exageradas (10). En Barcelona las que alcanzaban mayor difusión eran *La Hormiga de Oro* y *L'Esquella de la Torratxa*.

Pero lo realmente complicado iba a ser la introducción del fotograbado, y la consiguiente impresión de fotografías, en la prensa diaria, para lo que se presentaron dificultades tanto económicas como ideológicas. Los costes asociados a la incorporación de fotografías en los diarios eran importantes y suponían la sustitución total de la maquinaria de impresión, así como la creación de nuevas secciones en los talleres.

De otra parte, se produjo, entre algunos intelectuales y profesionales de la escritura periodística, una cierta resistencia a la inclusión de fotografías en los diarios, con argumentos a veces peregrinos, como que las fotografías en la prensa supondrían a la larga la decadencia de las ideas. Se planteaba

(8) Fabre, J., *Historia del fotoperiodisme a Catalunya. 1885-1976*, Barcelona, Col.legi de Periodistes de Catalunya y Ayuntamiento de Barcelona, 1990.

(9) Sousa, J.P., *op.cit.*, pág. 26.ç

(10) Seoane, M. C., y Saiz, M. D., *Historia crítica del periodismo en España 3. El siglo xx. 1898-1936*, Madrid, Alianza, 1996, pág. 173.

incluso la influencia que la fotografía tendría en el aumento o la disminución de los analfabetos en España. Para algunos la presencia de imágenes en los diarios aumentaba el peligro de que las personas menos cultas mirasen sólo las imágenes sin reparar en el texto, dada su dificultad para leer. Otros, por el contrario, pensaban que las fotografías atraían hacia los periódicos a los que antes no leían, aumentando así las posibilidades de que aprendiesen a leer, interesados por los titulares o por averiguar algo más sobre lo que las imágenes contaban (11).

El 13 de junio de 1904 apareció el primer número de *El Gráfico*, periódico madrileño perteneciente a la familia Gasset, propietaria de *El Imparcial*, que se embarcó en la aventura de poner en marcha un diario gráfico. El fracaso fue tan sonado que no llegó a terminar ese año. Francisco Goñi, Campúa, Amador, Merletti, Alfonso Sánchez, Brangulí y Olmedo fueron algunos de los fotógrafos que trabajaron en este proyecto.

Todo lo contrario ocurrió con *ABC*, otra iniciativa de Torcuato Luca de Tena que, animado por el éxito de *Blanco y Negro*, puso en marcha el 1 de enero de 1903 una revista semanal ilustrada con este nombre. El 1 de junio de 1905 apareció el número diario de *ABC*, que incorporaba fotografías y dibujos de manera habitual.

Se iniciaba por estos años un largo y difícil, a la vez que imparable, camino hacia la condición de diarios gráficos de todos los periódicos españoles. Aunque lo cierto es que el proceso no fue fácil, y durante la primera década del siglo XX, a excepción de *ABC*, sólo de manera esporádica se publicaban fotografías directas en la prensa diaria madrileña.

El panorama general de la prensa española a comienzos de siglo era realmente complicado. Buena parte de los periódicos decimonónicos comienzan el siglo en situación de crisis, aparecen



nuevos medios, se crean los primeros *trusts* de empresas periodísticas en el país, coexisten las publicaciones de partido, los diarios político-militares, las revistas gráficas generales, de espectáculos, deporte y la prensa para mujeres.

El precio de los periódicos estaba fijado por el Estado: los diarios costaban 5 céntimos hasta 1920, año en el que un decreto de 13 de julio fijaba su precio en 10 céntimos, y en 1935 se aumentó a 15. La libertad de prensa estaba garantizada en la Constitución de 1876, aunque se acudía en ocasiones al artículo 17 de dicha Constitución, que autorizaba a suspender las garantías constitucionales «...cuando así lo exigiese la seguridad del Estado» (12). La Dictadura de Primo de Rivera impuso la censura previa durante siete años. Pese a todo esto, fuera del periodo de la Dictadura, la prensa gozó de bastante libertad.

No resulta fácil conocer la identidad real de los propietarios de las empresas periodísticas y sus vínculos con otros sectores de la economía y de la política. El Registro Mercantil facilita los nombres

(11) Seoane, M. C., y Saiz, M. D., *op.cit.*, pág. 172.

(12) Seoane, M. C., y Saiz, M. D., *op. cit.*



*Bañistas en la playa  
Chambre d'Amour,  
Biarritz  
1930*

*El conde de Romanones  
y el doctor Marañón  
en la playa de Ondarreta,  
San Sebastián  
1930*

de suscriptores iniciales del capital, pero no de los cambios de titularidad de las acciones, ni de quiénes suscribían las ampliaciones de capital.

Tampoco son fiables las cifras que, respecto de la difusión de los periódicos, se manejan en ocasiones. Las estadísticas oficiales, con datos de tirada de cada medio, se elaboraban con la información que proporcionaban los directores de los periódicos en respuesta a un cuestionario. No existía ningún control que les obligase a ser veraces y generalmente hinchaban las cifras con fines propagandísticos (13). Para tener un acercamiento más realista conviene restar entre un 30% y un 50% a las cifras de las estadísticas oficiales realizadas en 1913, 1920 y 1927.

#### MARÍN Y LA PRENSA ILUSTRADA

Este era el paisaje de la prensa española en el que Marín inició sus actividades profesionales. Como una buena parte de los que empezaban, Marín buscó publicaciones madrileñas que no eran las de mayor tirada —todavía no tenía un nombre ni un currículum para ofrecer a las grandes cabeceras— o bien

de otras ciudades españolas y extranjeras. Lo importante, como sabían todos los aspirantes a reportero gráfico, era empezar a publicar. Como era de esperar, los primeros periódicos en los que Marín colaboró fueron revistas ilustradas, de contenido general, teatral o militar, que en los primeros años del siglo XX daban sus primeras oportunidades a unos fotógrafos que, con el tiempo, acabarían siendo los máximos exponentes de la profesión. La competencia, en una ciudad como Madrid, hizo que Marín tuviese que buscar el trabajo en la periferia del oficio, haciendo de corresponsal para revistas ilustradas de otras ciudades. Marín trabajó a menudo, en estos primeros años, para publicaciones editadas en Barcelona, que incluían entre sus páginas reportajes gráficos de acontecimientos ocurridos en Madrid.

*Actualidad*, «Revista Mundial de Información Gráfica», se editó en Barcelona entre 1906 y 1915. Desde 1908 hasta su desaparición publicó Marín en ella de forma regular sus fotografías, documentando la actividad de la capital y sus alrededores en aspectos políticos, teatrales o de sociedad. Prestaba especial atención a los actos catalanes en Madrid, como la llegada del Orfeó Catalá, o el estreno del Orfeó Tarragoní. La periodicidad semanal de la publicación resolvía la dificultad de tener que enviar las fotografías a Barcelona y que éstas todavía tuviesen suficiente actualidad para ser

(13) Seoane, M. C., y Saiz, M. D., *op. cit.*, pág. 29.



publicadas. *La Hormiga de Oro* y *La Ilustración Artística* fueron otras revistas catalanas con las que colaboró Marín en 1913. La primera de ellas, de orientación marcadamente católica, se había fundado en 1884 por Luis M<sup>a</sup> Llauder —propietario de *El Correo Catalán*— y se publicó hasta el comienzo de la guerra civil. La segunda se editó entre 1882 y 1916 y se definía como «Periódico semanal de Literatura, Artes y Ciencias».

Las revistas de información teatral fueron otra importante oportunidad profesional en los primeros años de Marín. Durante la primera década del siglo XX se editaron numerosas revistas dedicadas a la actividad teatral madrileña. Junto a la crónica de las obras que se estrenaban en los teatros de la capital, se mostraban fotografías de escenas de los diferentes actos, además de retratos de los principales actores.

*Comedias y Comediantes* (1902-1913), *El Arte del Teatro* (1902-1908) y la argentina *Caras y Caretas* fueron tres de las revistas en las que Marín publicó regularmente a partir de 1908, aunque este era un mundo en el que no resultaba sencillo entrar, debido a que buena parte de los reportajes los hacían fotógrafos de la categoría de Franzen, Compañy o Kaulak. Al fin y al cabo se trataba de retratos de grupo, alguno de ellos realmente nume-

rosos, en los que los actores posaban estáticos representando las escenas de la obra, y esto se parecía bastante a lo que estos fotógrafos —nada inclinados al reportaje callejero— hacían en sus estudios. La mayoría de los trabajos que Marín hizo para *Comedias y Comediantes* los realizó junto al fotógrafo madrileño Nieto.

Tampoco podían faltar los toros en los comienzos de este fotógrafo. *Respetable Público* fue un semanario taurino ilustrado en el que publicó a menudo en 1908, año de su fundación. *Mundo Militar* era una revista ilustrada cuyo propietario era Miguel Gustao y el director Daniel Collado. Marín hizo fotografías para esta publicación durante toda su vida editorial (1908-1913), aunque su firma no apareciese al pie de ninguna de las ilustraciones fotográficas. Ya comentamos, cuando hablábamos del asunto de la autoría y de los sistemas para hacerse con las imágenes a través de anuncios, que *Mundo Militar* no citaba a los fotógrafos. Maniobras de tropas, visitas del rey a los acuartelamientos, instalaciones militares, juras de bandera o concursos hípicas, fueron algunos de los asuntos que esta publicación documentaba a través de imágenes. El re-

*El torero  
Manuel Granero, muerto  
1922*

*Motocicleta utilizada  
para el asesinato de  
Eduardo Dato  
1921*





corrido inicial de Marín por lo que hemos denominado los márgenes de la fotografía de prensa le llevó a trabajar para *Los Sucesos*, un semanario publicado entre 1904 y 1917, dedicado fundamentalmente a los crímenes y delitos más variados y de gran aceptación popular. En los años en los que Marín trabajó para esta publicación —de 1909 a 1913— se iban ya incorporando contenidos deportivos, taurinos o de pasatiempos, sobre todo a partir de 1910, cuando *Los Sucesos* absorbía a *La Semana Ilustrada*. Esta publicación se había fundado en 1907 por la Sociedad Editorial de España, el primer *trust* de empresas periodísticas que se fundó en España en 1906, mediante la fusión de *El Liberal* y *El Imparcial* y la compra del *Heraldo de Madrid* y varios periódicos de provincias (14).

Llegados a este punto, en el momento en el que Marín comenzó a tomar contacto con publicaciones de mayor nombre e importancia, debemos decir que este fotógrafo trabajó tanto para los diarios gráficos, en los que la fotografía tenía menos importancia,

como para las revistas gráficas de información general, en las que las imágenes protagonizaban prácticamente las publicaciones. Siguiendo la tónica general del gremio, trabajaba tanto para periódicos de izquierdas como de derechas. De lo que se trataba, en definitiva, era de publicar.

Empezando por los diarios gráficos, vemos cómo Marín comenzó en 1908 su colaboración con *El País*, fundado en 1887 como órgano del Partido Progresista por Antonio Catena, y uno de los más importantes diarios republicanos. En 1911 Marín se embarcó, con una dedicación realmente importante, en el proyecto de Catena de poner en marcha un diario gráfico vespertino. *La Noche* comenzó a editarse el 29 de noviembre de 1911 y, tras un sonoro fracaso, desapareció el 8 de abril de 1912. Al igual que *El País* se definía con una ideología de izquierdas. En este periódico empezó Marín a trabajar regularmente para un medio diario, donde adquirió el ritmo y la prisa característicos del oficio. Al ser un diario de la noche, recogía a menudo noticias y acontecimientos de la mañana de ese mismo día, con lo que el tiempo para tener listas las fotografías era escaso. Aquí tuvo Marín las primeras muestras de reconocimiento, impresas en el pie de sus fotografías con citas como «Fotografías obtenidas en el Cuartel del Conde Duque por nuestro redactor artístico Sr. Marín» con motivo de un reportaje sobre la salida de tropas españolas hacia Marruecos y la despedida que el Gobierno y el pueblo de Madrid les rindieron.

De esta misma tendencia eran *España Nueva* y *España Libre*, con los que empezó a trabajar en 1910. *España Nueva* era en ese año el segundo periódico republicano en importancia tras *El País*. Fundado en mayo de 1906 por Rodrigo Soriano, acabó su andadura en 1919. El periódico era de edición nocturna, favorable al movimiento obrero y simpatizante con las tendencias catalanistas. En abril de 1911 sufrió la escisión de un grupo de redactores que fundaron *España Libre*, un diario

(14) Seoane, M. C., y Saiz, M. D., *op. cit.*, pág. 77.

también nocturno que se constituyó como portavoz del Partido Reformista y que tuvo una aceptación muy discreta, situándose por debajo de los 3.000 ejemplares en la encuesta de 1913.

Todo lo contrario sucedía con otros dos de los diarios con los que Marín tuvo sus primeras experiencias profesionales: *La Vanguardia* y *ABC*. Estos periódicos se situaron hacia mediados de la década de 1910 como los de mayor tirada y aceptación en sus respectivos territorios. *ABC*, con una tirada de 176.000 ejemplares en 1915, era el diario de mayor difusión de todo el país, y sólo *La Vanguardia*, que se imponía claramente en Cataluña, estaba a su altura. Marín trabajó sólo ocasionalmente para *La Vanguardia*, principalmente en 1913.

Mucho más larga y continuada fue su relación con *ABC*. Desde 1908 hasta al menos 1924 se encuentran fotografías de Marín en este periódico, si bien se alternaron años en los que colaboró a menudo (1920), con otros en los que no publicó nada. Digamos, en todo caso, que su trabajo en este medio no alcanzó, ni de lejos, la presencia que tuvieron fotógrafos como Alba, Duque o Goñi. No hay duda de que Torcuato Luca de Tena fue un personaje de especial importancia entre los empresarios de prensa de las tres primeras décadas del siglo XX. Ya comentamos cómo la creación en 1891 de *Blanco y Negro*, que fue un gran éxito, le animó a crear *ABC*, una revista ilustrada que puso su primer número en la calle el 1 de enero de 1903 y que dos años más tarde se convertiría en diario. *ABC* tuvo siempre una orientación ideológica de derechas y era uno de los pocos medios que incluía habitualmente fotografías en sus ediciones.

Esta sucesión de éxitos editoriales llevó a Luca de Tena a constituir en 1907 Prensa Española, S.A., una de las grandes empresas periodísticas del país, que editaba, además de *ABC* y *Blanco y Negro*, *Actualidades*, *Gedeón* y *Gente Menuda*.

Pero el diario en el que Marín fue realmente protagonista, hasta el punto de que se asociase, por



parte de los colegas del reportaje gráfico, su apellido con el periódico fue *Informaciones*. Durante cuatro años, desde su nacimiento el 24 de enero de 1922 hasta finales de 1925 Marín fue el «fotógrafo de *Informaciones*», publicando en sus páginas más de mil fotografías anuales. Una dedicación que, sin llegar a ser exclusiva, ocupó la mayor parte de su actividad en este tiempo.

El nacimiento del diario *Informaciones* fue consecuencia del declive de uno de los más veteranos diarios vespertinos madrileños, *La Correspondencia de España* (1859-1925). La creación en 1917 de *El Sol*, y en 1920 de *La Voz* por parte de Nicolás M<sup>a</sup> de Urgoiti, director de Papelera Española —medios para los que también trabajó Marín— supuso la caída en picado de algunos medios que podían considerarse como «prensa vieja», entre ellos *La Correspondencia de España*. La muerte del propietario del periódico trajo consigo la aparición de diferencias entre los herederos y el director, Leopoldo Romeo, que abandonó el periódico junto a un grupo de los mejores redactores y empleados para fundar *Informaciones*.

Un año después de su creación el diario tenía ya problemas económicos y fue vendido a Rafael



*Celebración de la proclamación de la República en las calles de Madrid 1931*

*Millán Astray en su domicilio con su médico después de perder el ojo 1926*

Barrón, aunque es posible que, ya en este momento, quien estuviese detrás de la compra fuese Juan March, que en 1925 se haría con el control total del diario. March contó desde ese momento con dos cabeceras en la prensa madrileña, una de izquierdas, *La Libertad*, y otra de derechas, *Informaciones*. En 1923 se le atribuían 40.000 lectores y la estadística de 1927, exagerada como de costumbre, lo colocaba en los 90.000 ejemplares (15).

Leopoldo Romeo, que firmaba «Juan de Aragón», era un periodista muy popular entre los compañeros de profesión. Con una dilatada experiencia en la dirección periodística —había sido director de *La Correspondencia de España* desde 1906—, organizó un grupo profesional en el que ya no podía faltar un fotógrafo, y el elegido fue Marín. El primer número de este diario de la tarde apareció con una fotografía en la portada, firmada obviamente por Marín, en la que posaba la redacción del periódico, y entre ellos estaba nuestro fotógrafo.

(15) Seoane, M. C., y Saiz, M. D., *op. cit.*, pág. 278.

Aunque en *Informaciones* publicaron otros fotógrafos (Olmedo, Vidal, Pacheco, Alonso, Serrano, Garay, Kaulak, Alfonso hijo, Suárez, Goñi, Calvache, Portillo y Compañy), el auténtico fotógrafo del diario entre 1922 y 1925 fue Marín. Cada día esperaba las órdenes del director para cubrir los reportajes que el diario necesitaba para su edición: la actividad política de la capital, los acontecimientos sociales, culturales y deportivos, accidentes, la moda, bailes y fiestas de la aristocracia, el teatro y las celebridades. Además de esto, Marín aportaba fotografías de acontecimientos de otros países, a modo de agencia gráfica.

Por último, Marín hizo para este medio una serie de fotografías que merecen un comentario aparte. En los meses de verano, la actividad política, social y cultural de Madrid decaía notablemente. Marín cubría los veraneos reales en Santander y San Sebastián pero, aun así, a menudo escaseaban las noticias. Con el título de «Veraneo en Madrid», se publicaban fotografías de Marín que estaban lejos de la idea de noticia y mucho más cerca del género documental, una tendencia poco frecuente en el archivo del fotógrafo. Con títulos como «Las tardes en la Castellana», «La dehesa de la Villa», «Botijos», «Escenas madrileñas en el Retiro junto al estanque»,



*Banquete a Lerroix  
en el Casino Militar,  
Madrid  
1934*

*Hombre anuncio  
en la Gran Vía,  
Madrid  
1934*

«Fotógrafo ambulante», «Chulapas en el puesto de churros» o «El guardia con un grupo de niños», Marín iba más allá del habitual reportaje de prensa, aportando un componente reflexivo más propio del fotodocumentalismo.

Sin que sepamos muy bien la causa, aunque no hay que perder de vista su dedicación inmediata a los encargos de Telefónica y a las bodas, Marín desapareció prácticamente de *Informaciones* en 1926. Al año siguiente el periódico adoptó un formato más pequeño y con menos fotografías, la mayor parte de ellas de Alfonso.

El otro gran bloque que recoge el trabajo de Marín fueron las revistas gráficas de información general, donde la fotografía tuvo, desde los inicios del género, una importancia capital. Estas revistas constituyeron, en los inicios del siglo XX, la verdadera innovación en la prensa, introduciendo la idea de «ver el mundo».

Vamos a comenzar diciendo que Marín, aunque con diferentes intensidades, publicó en todas las revistas gráficas relevantes de Madrid a lo largo de su vida profesional. Entre 1909 y 1915 vendió fotografías a *La Ilustración Española y Americana*, la gran revista decimonónica que mostraba imágenes del mundo desde 1869 hasta 1922 y que entró en el siglo XX muy decaída, ante la competencia de revistas más ágiles y modernas. Estas revistas no eran otras que *Blanco y Negro* (1891-1936) y *Nuevo Mundo* (1894-1930), que a comienzos de siglo luchaban por la hegemonía en el mercado español de la prensa gráfica. Marín colaboró con



*Blanco y Negro* —de 1910 hasta al menos 1916— de forma parecida a la que vimos con *ABC*.

Bastante más intensa fue su vinculación con *Nuevo Mundo* y, sobre todo, con la revista que se derivaría de esta cabecera. Como ya hemos visto en otras ocasiones, la muerte de José de Perojo en 1908, fundador de la publicación, trajo las inevitables desavenencias entre sus herederos y su amigo y colaborador desde los inicios Mariano Zavala. El asunto se zanjó como tantas otras veces; Zavala,

## A LO LARGO DE SU CARRERA, MARÍN PUBLICÓ EN TODAS LAS REVISTAS GRÁFICAS RELEVANTES DE MADRID.

junto al director Francisco Verdugo Landi y una serie de colaboradores —entre ellos José Campúa y Díaz Casariego— abandonaron *Nuevo Mundo* para fundar *Mundo Gráfico* (1911-1938). En el año 1913 se constituye Prensa Gráfica, S.A., editora de *Mundo Gráfico*, que ampliaba su presencia en el mercado con el lanzamiento en diciembre de 1914 de *La Esfera* (1914-1931), una revista más lujosa que *Mundo Gráfico* y *Blanco y Negro*, que costaba 50 céntimos, frente a los 20 de éstas. Prensa Gráfica, S.A. se reorganizó a finales de 1914 con dinero de Nicolás M<sup>a</sup> de Urgoiti, que pasó a controlar la empresa, en la que volvió a integrar en 1915 a *Nuevo Mundo*. De esta forma se creaba el *trust* de periódicos gráficos más importante del país. Una misma empresa —Prensa Gráfica, S.A.— editaba *Mundo Gráfico*, *La Esfera*, *Nuevo Mundo* y *Por Esos Mundos*, cuatro de las más sobresalientes revistas gráficas madrileñas, con importante difusión en toda España. Esto sucedía en un momento de auténtico despegue de los semanarios ilustrados de información general, algunos de los cuales alcanzaban tiradas superiores a los 100.000 ejemplares.

Marín empezó a trabajar con *Mundo Gráfico* en 1913 y con *La Esfera* un año más tarde. En estas publicaciones colaboró regularmente durante muchos años, intensificando su presencia en ambas en 1926, año que salió de *Informaciones*. Con *Mundo Gráfico* el vínculo fue, obviamente, José Campúa, director de la publicación desde 1920, que conocía a Marín desde sus primeros pasos en la profesión.

Y así, el panorama de la prensa gráfica en Madrid se mantuvo más o menos estable durante casi quince años. Pero la aparición, el 3 de enero de 1928, de *Estampa* (1928-1938) volvió a provocar una situación similar a la que sacudió el negocio de la prensa en 1914, con movimientos empresariales que trataban de contrarrestar la competencia. *Estampa* aparecía en el mercado como una revista

más moderna y dinámica, con 48 páginas, impresa en huecograbado y notablemente más barata que sus rivales. Costaba 30 céntimos, igual que *Mundo Gráfico* —de muy inferior calidad— mientras que *La Esfera* y *Blanco y Negro* se vendían a 1 peseta. El éxito fue inmediato, y en su número 8 superaba los 100.000 ejemplares.

Prensa Gráfica, S.A. reaccionaba inmediatamente para recuperar la hegemonía que ostentaba desde 1914, lanzando en noviembre de 1929 la revista *Crónica* (1929-1938), muy similar a *Estampa*. Estas dos publicaciones se convertirían de inmediato en las principales revistas gráficas del país, extendiendo su primacía hasta el final de la República (16).

Para completar el panorama de esta segunda oleada en la prensa gráfica hay que mencionar el lujoso magazín mensual *Cosmópolis*, fundado y dirigido por Enrique Meneses, de 106 páginas y un coste inicial de 1,75 pesetas, que a finales de 1929 se redujo a 1 peseta.

También publicó Marín en estas tres revistas, aunque en las fechas de su salida al mercado el fotógrafo se encontraba ya algo alejado de la frenética actividad de fotógrafo de prensa que tuvo hasta 1925.

El último diario para el que trabajó fue *Ahora*. Editado por Luis Montiel, propietario de la revista *Estampa*, inició en diciembre de 1930 una exitosa carrera que acabó en 1939. Inicialmente monárquico, aceptó sin reservas la llegada de la República y se mantuvo sin dudas al lado del Gobierno al estallar la guerra civil, pasando en 1937 a ser el órgano de las Juventudes Socialistas Unificadas.

Marín había colaborado esporádicamente en este medio desde 1932, pero fue a partir de 1936 cuando publicó mayor número de fotografías, relacionadas todas ellas con la actividad del ejército republicano y las ofensivas de tropas en los frentes próximos a Madrid.

(16) Seoane, M. C., y Saiz, M. D., *op. cit.*

## MARÍN MOSTRÓ GRAN AFICIÓN A LAS ACTIVIDADES

### «MODERNAS» Y A LOS AVANCES DE LA TÉCNICA.

#### LAS FOTOGRAFÍAS DE MARÍN

Un fotógrafo que ejerció el reportaje gráfico durante más de treinta años, tocó casi todos los temas posibles, aunque hay que reconocer que en algunos de ellos puso mayor interés. Desde 1908 hasta 1930, con un breve paréntesis que duró de 1909 a 1912, Marín cubría religiosamente los veraneos de la familia real en Santander y en San Sebastián. Además de las actividades estivales, las cacerías, inauguraciones, viajes oficiales a ciudades españolas, actos sociales y acontecimientos deportivos o militares en los que participaban miembros de la realeza, así como la agenda política del rey, constituyeron buena parte de la dedicación fotográfica de Marín.

Lo cierto es que fueron muchos los fotógrafos que seguían a los reyes y a su familia en sus actividades, tanto oficiales como de ocio, y que se acababa creando una relación entre la familia real y los fotógrafos más habituales, a los que trataban con cierta consideración. La Monarquía era consciente de la importancia que tenía su presencia en la prensa gráfica, a la hora de crear una determinada imagen de su papel político y social, ante la opinión pública. Una imagen que hacía hincapié en la apuesta de la Corona por la modernización del país. El rey encabezaba la tendencia, que se venía observando desde los inicios del siglo XX, hacia la extranjerizante moda del *sport*. Alfonso XIII practicaba el polo, la vela, el esquí y el denominado *lawn-tennis*, era aficionado a los automóviles y a los aviones, que en aquellos años eran artefactos suntuarios y deportivos más que medios de transporte. Todo ello se plasmaba en las revistas, a través de las nacientes secciones dedicadas a «ecos de sociedad» y a los deportes.

Parece claro que Marín, ante la disyuntiva de los «nuevos» o «viejos» temas periodísticos mostró mayor afición a las actividades «modernas» y a los avances de la técnica, una tendencia que también veremos en su propia vida. Los toros o la lotería es-

tán presentes en sus fotografías, pero no hay duda de que le interesaban mucho más los aviones, coches y motocicletas, motivos que, junto al esquí, el golf o el tenis, conforman otro de los apartados más singulares de su trabajo. Aquí veremos una cierta coincidencia entre el trabajo y sus aficiones.

El día 23 de marzo de 1910 estaba Marín con la cámara en el aeródromo de Ciudad Lineal, para fotografiar la primera prueba aérea en Madrid del piloto francés Lucien Mamet, todo un acontecimiento que causó asombro entre los que allí se reunieron (17). Desde este día Marín tuvo afición a la aviación, inicialmente siguiendo los concursos y festivales aéreos, y en cuanto pudo, armándose de valor y subiéndose a los aviones para tomar fotografías desde el aire. Su primer trabajo, una serie de vistas de la ciudad de Cartagena, lo hizo en octubre de 1913 desde un monoplano, sólo tres años después del primer vuelo en España. Desde entonces fueron muchas las fotografías que realizó a bordo de aviones, especialmente entre los años 1927 y 1931.

Las carreras de coches, motos y bicicletas fueron otra de sus aficiones, algo más fáciles de trasladar a la propia vida que la de la aviación. Marín tuvo moto y coche, medios que utilizaba para sus desplazamientos profesionales, y que nos indican que, a partir de un determinado momento, su situación económica no fue tan precaria como se podía suponer a la vista del panorama profesional de los fotógrafos de prensa que hemos descrito anteriormente. En sintonía con todo esto estaban también el esquí, el golf, el tenis, el polo y las actividades náuticas, paradigmas de la diversión elegante, propia de las clases sociales elevadas, donde las señoritas son «bellas» y los caballeros «distinguidos», y que se plasmaba en la prensa deportiva y para mujeres. Marín no estaba especialmente dotado

(17) La primera prueba en España se había realizado el 11 de febrero en Barcelona.

*Florencio Fuentes,  
campeón de Kilómetro  
lanzado  
1921*

*Josephine Baker  
en su camerino  
1930*



para el deporte —arrastraba desde su infancia una cojera, a causa de una caída mal curada— pero practicó muchos años el esquí en Navacerrada. En lo fotográfico demostró siempre gran interés por todas estas manifestaciones de la modernidad, que practicaban las clases altas de Madrid, con las que el fotógrafo llegó a tener una intensa relación profe-

sional. Bailes y fiestas de alta sociedad y, sobre todo, las bodas de los hijos de las familias de «buena posición», reforzaban esta inclinación hacia los estamentos privilegiados de la sociedad, que también hemos visto en sus imágenes de aviones, coches y deportes elegantes. Aunque encontramos ya bodas de la alta sociedad desde 1913, fue entre 1926 y 1935 cuando su dedicación a este asunto adquirió una dimensión importante.

Desde diferentes ángulos hemos venido viendo cómo Marín, con su salida en 1925 del diario *Informaciones*, inició sus trabajos más extensos fuera del entorno directo de la prensa y que, sin duda, mayores beneficios económicos le reportaron. No hay que descartar que esta fuese la verdadera causa para su parcial alejamiento de los periódicos, en los que se ganaba menos que con las bodas o las grandes empresas.

Entre 1926 y la instauración de la Segunda República, sin abandonar del todo las colaboraciones en la prensa, Marín se dedicó a las bodas que acabamos de comentar y, sobre todo, a la Compañía Telefónica Nacional de España.

Pero esto fue un paréntesis en la vida de un fotógrafo que se dedicó eminentemente a la fotografía de prensa que, como sabemos, tiene en la política uno de sus principales focos de interés. Desde que Marín empezó a colaborar en los grandes diarios gráficos de Madrid, la actividad de los políticos en la capital de España formó parte de sus intereses fotográficos, que lógicamente se correspondían con las necesidades de los medios para los que trabajaba.



*José Antonio  
Primo de Rivera  
en una cacería  
1930*

*Autorretrato  
1928*

La proclamación, en octubre de 1910, de la República en Portugal, que depuso el rey Manuel II de Braganza, fue la primera prueba de fuego para un Marín que apenas llevaba dos años en el oficio. Pero fue en 1931, con motivo de la llegada de la Segunda República, y el convulso periodo que la acompañó, cuando los asuntos políticos adquirieron mayor importancia en su trabajo. Una amplia serie de fotografías que recogen las celebraciones en las calles de Madrid, tras la proclamación de la República el 14 de abril de 1931, inicia en su archivo uno de los apartados más interesantes sobre la actividad política en España. Manifestaciones en las calles, crisis de los sucesivos gobiernos, actos de partido, mítines, ataques e incendios a sedes políticas, quemas de conventos, retratos de la nueva hornada de cargos públicos y las elecciones a Cortes, ponen de manifiesto la clase de fotógrafo de la que estamos hablando. Madrid era en estas fechas un hervidero de acontecimientos, algunos de ellos previsibles y otros absolutamente inesperados, que ponían a prueba el instinto y el oficio de los reporteros gráficos. Hay que decir que Marín traza una crónica de todo el periodo republicano francamente espléndida. Junto a las fotografías de la agitada realidad política madrileña, o de otros hechos, como la represión de la Revolución de Asturias en 1934, nos enseña también cómo la vida continuaba paralela al torbellino político. Porque incluso en momentos de tanta tensión social se celebraban bodas, concursos de belleza, campeonatos de atletismo, carreras de motos, actos de Semana Santa o funciones de teatro, y todo



esto también aparece en sus fotografías de esa época. Una crónica conmovedora que, por diferentes vías, anunciaba lo que estaba por llegar. La guerra civil sorprendió a Marín en Madrid y en esta ciudad permaneció durante toda la contienda, con excepción de los viajes que como fotógrafo hizo a diferentes puntos del frente de guerra, acompañando a las tropas de la República. Marín tenía entonces cincuenta y dos años y carecemos de datos que nos



permitan afirmar si su pertenencia al bando defensor de la República tenía alguna base ideológica o, como sucedió con tanta gente, simplemente se adaptó a la situación que le había tocado. Debido a su edad, su contribución a la causa republicana, más allá del ámbito fotográfico, se redujo al automóvil que le requisó, en los primeros días de la guerra, la CNT para el servicio médico, y que le fue devuelto en lamentable estado pocos días más tarde, gracias a la intervención del coronel Ortega, del 4º Cuerpo del Ejército Republicano.

Desde los primeros días de la guerra, al igual que muchos otros fotógrafos nacionales y extranjeros, inició Marín una serie de reportajes relativos a la actividad de los milicianos en los distintos frentes que rodeaban Madrid, e incluso alguno más lejano, como el de Andalucía.

A excepción de este periodo —de julio a octubre de 1936— y de un viaje que hizo en diciembre de 1937 para fotografiar la entrada del ejército republicano en Teruel, Marín pasó toda la guerra en Madrid. Sus fotografías muestran la actividad política y militar en las calles y los efectos de la guerra en la ciudad. El 28 de marzo de 1939 fotografiaba Marín la entrada de las tropas de Franco en Madrid. Empezaba la posguerra, un tiempo en el que todo el panorama de la prensa y de los reporteros gráficos se iba a modificar drásticamente. Desaparecieron, entre otras publicaciones, *Estampa*, *Crónica*, *Mundo Gráfico* y *Blanco y Negro*. La ley de prensa, dictada el 22 de abril de 1938 en Burgos, imponía un carné profesional para poder ejercer el periodismo. Su obtención se atenía a estrictos criterios de confianza política, iniciándose depuraciones de profesionales y la requisa de archivos fotográficos en busca de pruebas que inculpasen, tanto a los fotógrafos como a personas que aparecían en las fotografías en situaciones o actos perse-

guibles por el nuevo régimen. Algunos fotógrafos tuvieron que exiliarse y otros no pudieron ejercer más su profesión. Díaz Casariego, Álvaro, Albero y Segovia, todos ellos compañeros y amigos de Marín, fueron inhabilitados al amparo de la Ley de Responsabilidades Políticas (18).

Realmente no conocemos con precisión todo lo que sucedió con Marín tras la guerra. En el plano personal parece que no sufrió represalia alguna y pudo continuar con su puesto funcional, con destino en el departamento de Fotografía del Instituto Nacional de Investigaciones Agronómicas, Estación de Fitopatología. Tal vez las relaciones de tantos años con la alta sociedad de Madrid le sirviesen para mantener su condición de empleado público. Marín murió el 4 de noviembre de 1944 durante una operación de estómago.

En lo que se refiere a su condición de fotógrafo, no podemos decir que fuese represaliado ni lo contrario, ni si su alejamiento de los periódicos fue voluntario o impuesto. Sabemos que salvó su archivo, pero también sabemos que desde que acabó la guerra no volvió a publicar en la prensa. Desde ese momento desaparece en sus imágenes cualquier rastro de fotografía de prensa, con una producción exigua que se redujo a algunos retratos de conocidos y sobre todo asuntos relacionados con el organismo agrario del que era funcionario.

La desaparición de la mayor parte de los periódicos para los que Marín había trabajado, el nuevo paisaje de los fotógrafos de prensa, con nuevos nombres que se caracterizaban por la adhesión al Movimiento Nacional, más que por el conocimiento profesional, junto a la escasez de materiales propia de estos años, debió desanimar profundamente a Marín, tras más de treinta años ejerciendo en un contexto muy distinto al que le tocaba vivir ahora. □

(18) Mondéjar, P., *Fotografía y sociedad en la España de Franco*, Madrid, Lunberg, 1996.

Ricardo González es fotógrafo, historiador del arte y comisario de exposiciones.

# José Carlos Mainer

## El ojo colectivo: treinta años de fotografías españolas

La fotografía nos ofrece una experiencia turbadora de la historia porque ni la relata ni la interpreta, sólo la evidencia. Pero no caigamos en la tentación de asociar evidencia e inocencia. No hay en la fotografía una inocencia irresponsable, porque quien abre el objetivo de la cámara ha elegido un enfoque y, en la medida en que le ha sido posible, ha compuesto y organizado lo que éste abarca: cuando retrata algo, ha visto previamente unos signos elocuentemente favorables a lo que estimaba como verdadero. Pensamos que cualquier lenguaje parece traicionar la realidad y que sólo la imagen fidedigna y sin aderezos alcanza la belleza suprema de la objetividad. Pero la imagen es también un lenguaje... El cineasta soviético Dziga Vertov acuñó entre 1918 y 1919, cuando dirigía la primera serie de documentales soviéticos, la noción de cine-ojo, con la que pretendía huir «de los dulzones abrazos del romance, del veneno de la novela psicológica, del abrazo de teatro del amante» y buscar, por el contrario, «la percepción de la belleza de los procesos químicos», a la par que «cantamos los temblores de tierra, componemos cine-poemas con las llamas y las centrales eléctricas, admiramos los movimientos de los cometas y de los meteoros». Por su parte, el novelista norteamericano John Dos Passos insertó en los relatos de su trilogía USA (*El paralelo 42*, 1919 y *El gran dinero*, 1930-1936) una suerte de certificados de veracidad cruda y objetiva, escritos con la técnica que llamó «ojo de cámara»: se trataba de *puzzles* de noticias, observaciones, anuncios, voces, todos agrupados al azar de su sucesión, en forma de una suerte de texto paralelo. Pero el cine-ojo y el ojo de cámara eran, en rigor, puros deseos y ambiciosas metáforas (y, por tanto, lenguajes) que, no lo olvidemos, tenían mucho que ver con la desconfianza ante el sentimentalismo y la exaltación de la pureza de la máquina y lo mecánico, hijas ambas del programa vital y artístico del futurismo.



En algunas de las fotografías de la guerra civil que provienen del archivo Marín se hace patente que el fotógrafo ha solicitado a los combatientes que adopten las poses de disparo que, sin duda, él ha visto momentos antes y cuya gallardía heroica comparte y quiere trasladar a sus futuros contempladores. Y los milicianos hacen como si realmente dispararan a un enemigo: un avión o unos soldados. Lo imposible es que el fotógrafo esté a su lado, claramente expuesto al posible fuego contrario o al ametrallamiento (los reportajes de televisión nos permiten ver hoy otro aspecto de la misma historia: puede ser el fotógrafo quien solicita el remedo de la acción, pero también son a menudo los propios combatientes los que le piden que perpetúe su apostura bélica, cuando es patente que no hay enemigos a la vista). Sin embargo, todo lo demás es cierto, diríase que involuntariamente evidente en lo que concierne a nuestras dramáticas fotografías de la contienda española de 1936: es cierta la discutible uniformidad y marcialidad de los milicianos, son ciertas las armas que empuñan, es patéticamente real la pared que les protege, como lo son las enseñas del comercio de comestibles o la indicación de distancias en carreteras que campea en el muro de una caseta de peón



*Oficiales en Somosierra,  
Madrid  
Julio de 1936*

*Retrato de una  
enfermera del Hospital  
de Sangre de Buitrago  
Julio de 1936*

caminero. Ahí está la España rural y esteparia, arcaica pero en vías de modernización, con sus moradores morenos y fibrosos, tal como eran en 1936 y mostrando —precisamente

y sin quererlo, más que los ademanes guerreros fingidos— las contradicciones dramáticas que hicieron posible el conflicto.

Incluso en las fotos más protocolarias, el friso humano que posa, convencido de su representatividad (o deslumbrado por el fogonazo), no ha podido evitar la captación del niño travieso que se ha colado, o del curioso que se ha incorporado: lo previsible y canónico se combina con una realidad intrusa, que hereda el papel distanciador y enriquecedor de esos canes revoltosos que no faltan en los interiores —incluso solemnemente religiosos— de la pintura holandesa del siglo XVII, o de esas moscas que más de una vez burilaron con mimo los retratistas italianos del XVI, posadas en algún lugar de sus modelos. En los golfos retratados por Marín en 1919 son casi más los curiosos que permanecen de pie, en segundo plano, que los desdichados sujetos del retrato que, a finales del siglo XIX, empezaron a ser llamados «golfos» (Pío Baroja publicó una excelente y hostil «Patología del golfo» en la

*Revista Nueva*, y los doctores Bernaldo de Quirós y Llanas Aguilaniedo elaboraron una monografía estremecedora sobre *La mala vida en Madrid*, todos en el mismo año de 1899). Los personajes masculinos que contemplan en 1922 el cadáver del torero Manuel Granero observan una compunción que a veces es casi teatral (y que ha debido solicitarles previamente el retratista), salvo uno, a la izquierda del espectador, que no ha podido evitar mirar a la cámara y romper la unción del conjunto.

El profesional de la fotografía no es un historiador ni un artista y ha aceptado, o le han divertido, esas irrupciones. Tampoco es exactamente un esteta y, sin embargo, su ojo clínico se ha dejado fascinar por una volumetría expresiva. Por eso, al reflejar la clásica visita a los difuntos en 1922, se ha complacido en la imagen de una mujer que avanza, enlutada, como al frente de una procesión de más Antígonas, mientras las líneas en fuga de la perspectiva suburbana convergen en ella, en esa desapa-cible tarde novembrina: la fuerza expresiva de la imagen nos remite casi al cine soviético coetáneo.

(...)

#### LA POLÍTICA COMO RITUAL COLECTIVO

Hoy vivimos en una sociedad que se comunica (y, por ende, se reconoce a sí misma) de un modo casi



compulsivo. Pegado a su teléfono móvil, el individuo notifica cada uno de sus pasos a sus prójimos, es llamado por ellos y sabe, a su vez, del paradero de los demás, e incluso fotografía —captura— la más nimia realidad que le rodea, porque es oscuramente consciente de que todo forma parte de su vida y, en el fondo, le complace anegarse en esa suerte de colectivización que le parece muy suya pero que niega la noción misma de intimidad. En una dimensión colectiva, los periódicos, las revistas, la radio o la televisión extienden hoy esta promiscuidad indiscriminada de los hechos y las conciencias a la vida común: por su intermediación, lo sabemos casi todo de personajes irrelevantes; sin buscarlo, presenciamos, hasta el tedio o la náusea, «el lado humano» de las tragedias o catástrofes, con toda esa profusión de personas dolientes a medio vestir, de declaraciones incoherentes de los parientes, de consideraciones y quejas de deudos o curiosos. Las fotografías del archivo Marín reflejaron los balbuceos de esta indefinición entre lo público y lo privado, aunque lo hicieran en una sociedad todavía arcaica, donde ese encuentro de los acontecimientos y las gentes venía pautado casi siempre por dos tipos de convocatorias excepcionales: la fiesta (con su capacidad de revelar los impulsos y los instintos: algo se ha dicho ya del Carnaval, líneas más arriba) y la ceremonia, que nos brinda la posibilidad de ma-

nifestar la dimensión colectiva de las adhesiones o los rechazos emocionales.

Hay muchas ceremonias políticas, pero quizá la más cargada de sentido y tradiciones es el entierro de la figura ilustre. Benito Pérez Galdós, tan sapientísimo observador de medio siglo de vida española, lo captó muy bien y llegó a datar algunas de sus novelas (y, por tanto, el emplazamiento moral de sus personajes) mediante el recuerdo de algún sepelio sonado: el del periodista Calvo Asensio es uno de los acontecimientos que sitúan en 1863 la acción de *El doctor Centeno* y la zozobra y esperanzas de aquellos liberales anteriores a la revolución de septiembre; el entierro de José Zorrilla en 1893 es recordado por los mendigos de *Misericordia*, en la medida en que marcó un hito en la vida cultural de la Restauración... e incrementó los lucros de su pedigüería. Pero, si bien se piensa, todavía hoy, también el entierro de Enrique Tierno Galván y antes, el de los abogados de Atocha, asesinados por el terrorismo de ultraderecha, siguen siendo referencias que identifican respectivamente los años duros de la Transición y lo que, sin duda, era su eclipse.

El sepelio de José Canalejas, muerto en un atentado, fue algo parecido y hubo de llamar la

*Azaña durante un mitin de Izquierda Republicana en Comillas, Madrid 1935*

*Reparación de un avión militar, Bailén 5 de agosto de 1936*

## LAS FOTOGRAFÍAS DE MARÍN REFLEJAN EL BALBUCEO DE LA INDEFINICIÓN ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO.



atención de Marín en 1912. Canalejas era un político anómalo por su preparación cultural y su intachable pedigrí progresista y laico (no deja de tener algo de simbólico que fuera inmolado mientras repasaba las novedades en el escaparate de la librería de Fernando Fe, en Madrid); su muerte, que puso fin a uno de los dos «gobiernos largos» de Alfonso XIII (el otro fue el de Maura, a quien había sucedido), arruinó la posible evolución de la Restauración alfonsina hacia el laicismo y un liberalismo de corte intervencionista, pero, sobre todo, obturó la incorporación de políticos de refresco a la envejecida nómina del régimen. El otro entierro que recogieron las cámaras de Marín fue el del fundador del Partido Socialista Obrero Español, el tipógrafo ferrolano Pablo Iglesias, que vino a morir en los días de la Dictadura de Primo de Rivera, en 1925, el mismo año en que lo hizo Antonio Maura. También los días que precedieron a la llegada de Canalejas al poder, en 1909-1910, Iglesias alcanzó su máxima notoriedad —más allá de los militantes de su partido y de la Unión General de Trabajadores— cuando se incorporó al Parlamento como diputado por Madrid, tras haber presidido los destinos de la Conjunción Republicano-

Socialista de 1909. ¡Qué lejanos y qué cercanos, a la vez, debían de contemplar aquellos días de 1910 los numerosos burgueses que veían pasar la comitiva que sigue a la carroza funeraria del líder obrero!

Los monumentos públicos fueron otra cita obligada de la historia colectiva. En unas ocasiones fueron, como se ha dicho alguna vez, «memoria impuesta», pero a menudo fueron fieles ecos de la vida política de la comunidad que los erigía: por eso, están tan relacionados con la invención y desarrollo de la idea de ciudadanía, que fue una noble e inconclusa tarea del siglo XIX. Para los ediles de entonces, la onomástica del callejero fue una suerte de pedagogía nacional, y el monumento conmemorativo, un énfasis necesario a cuyo servicio trabajaron de consuno la escultura y la iconología. Nuestro archivo ofrece una foto impagable de la inauguración —en 1908— del monumento consagrado a la memoria de Emilio Castelar, quien había muerto en 1899. Todos lo hemos visto alguna vez alzarse, elocuente y retador, en una glorieta central del madrileño paseo de la Castellana y sabemos que fue obra del acreditado especialista Mariano Benlliure; muy pocos saben, sin embargo, que los coetáneos más iconoclastas vieron en su compleja alegoría ¡nada menos que ¡la representación del incendio de un burdel! Las tres figuras femeninas desnudas que lo rematan —la Libertad, la Igualdad y la Fraternidad— serían tres pupilas que se han puesto a buen recaudo de las llamas; los personajes diversos que parecen ascender por una escalera, los clientes que huyen, y el propio Castelar —en figura de arengar a la multitud—, quien dirige la evacuación.

No está de más recordarlo a la vista de los muchos caballeros bajo sendos sombreros de copa, que delatan su jerarquía política, pero también el tono ceremonial del momento (la chistera había sido desplazada por el hongo, como sombrero de paseo, en los años 1860-1870 y éste ya venía

cediendo ante el flexible). Todo tiene un aire de solemnidad a la que no faltan unas gotas de displi- cencia y puede que otras de hipocresía: aquella so- ciedad política muy conservadora (distinguímos a su referente, Antonio Maura y a todo su gobierno) celebra la memoria de un político republicano con- servador, que fue —en el tiempo de Cánovas y Sagasta— el elemento legitimador de la Restauración ante los progresistas, como el mar- qués de Pidal lo fue ante los ultramontanos. Orador y agitador, sobre todo, había sido el polí- tico más admirado (y quizá más inofensivo), pero también el ideólogo nefando (aunque era amigo del pontífice León XIII), execrado por las gentes de bien: en la novela de Ramón Pérez de Ayala, A.M.D.G. (*La vida en un colegio de jesuitas*, de 1910), un texto capital en la historia del anticleri- calismo intelectual español, el burro del Colegio de la Inmaculada, de Gijón, «que servía al cocinero para traer las provisiones de la plaza», se llama Castelar, nombre escogido tras desechar los de Voltaire, Renan y el también republicano Pi y Margall.

Algo de esa solemnidad impostada comparece también en lo eclesiástico. La fotografía que recoge la promoción del nuncio pontificio a cardenal del Sacro Colegio nos ofrece un friso humano donde las sotanas y los rostros hieráticos de los hombres de Iglesia preponderan sobre las pocas casacas ministeriales o diplomáticas, a alguno de cuyos ocupantes se le ve visiblemente incómodo. Pero tal cosa es lo propio de toda representación, y de representaciones cívicas hablamos. Las fotos de conocidos políticos en el acto de depositar su su- fragio en una urna es una forma venial de demago- gia persuasiva que se repite todavía hoy, pero que no debe empañar el significado de lo que fue una conquista del liberalismo decimonónico, a despe- cho de toda esa nomenclatura propia del caciquismo, que aún utilizamos a la fecha. Y que incluía los *pucherazos* (designación del fraude



electoral), el *encasillado* (o pacto de candidaturas viables entre los caciques de diversos partidos), los candidatos *cuneros* (que eran los vinculados al dis- trito por razones de conveniencia familiar o amis- tosa), o las aplicaciones del artículo 29 (que autorizaba la proclamación sin votación del candi- dato único). Alguien pensará que, forzosamente, hubiera sido mucho más auténtico reflejar mejor el mundo de los desposeídos, que eran amplia mayo- ría en aquella sociedad políticamente estable pero radicalmente injusta. Para el ojo público de Marín está muy presente la vistosa dimensión militar de la Monarquía, lo que fue opción muy personal del titular, Alfonso XIII, aunque también fue querida por lo que se fue configurando como recelosa ca- marilla de opinión y presión a lo largo de su rei- nado. Y algún militar relevante nos recuerda que muchos de ellos tuvieron una amplia repercusión popular: el caso más llamativo es el del atrabiliario y vanidoso José Millán Astray, fundador del Tercio, que exhibe sus minusvalías heroicas al lado de su médico, para edificación de sectores sociales que empezaban a ver en lo castrense el más seguro refugio contra la revolución. Pero la dura realidad de la guerra colonial de Marruecos —y sus escan-



*Milicianos disparando en  
las calles de El Carpio  
5 de agosto de 1936*

*Traslado de un herido  
Julio de 1936*

dalosos desastres del Barranco del Lobo, en 1909, y Annual, en 1921— también está presente en la imagen de otras víctimas, que no eran ascendidas, ni condecoradas, ni retratadas en las páginas fotográficas de *ABC*, álbum propicio del patriotismo conservador: a ellos apuntan las fotos de los recibimientos de los soldados repatriados, que hacen constar, aunque sea indirectamente, la existencia de uno de los más envenenados e infaustos problemas de la España moderna.

Porque también la protesta pública fue otro rito de reconocimiento de los agraviados. Ahí tenemos, por ejemplo, una panorámica de la manifestación del 1 de mayo del 1919, en cuyas pancartas se advertirán los primeros vivas a Rusia, cuya revolución estaba reciente y cuando todavía no se había producido la ruptura de los socialdemócratas y los futuros comunistas, que no se haría esperar mucho. A una iniciativa menos ideologizada pero no menos imperativa, obedece esa otra marcha contra los consumos que se fecha en 1912, y que hoy requiere explicar que aquellos impuestos (herederos de las viejas alcabalas del Antiguo Régimen) gravaban todos los productos de primera necesidad

familiar que se introducían en las ciudades. Por su ostentosa visibilidad y su palmaria injusticia, los consumos fueron denunciados desde las Cortes de Cádiz, pero sólo a principios del siglo XX, cuando eran frecuentes los motines y los incendios de las casetas de vigilancia y cobro, se redujeron al mínimo, para desaparecer del todo ¡en los años cincuenta! Fueran éstos los motivos inmediatos de las algaradas, o fueran otros, las cargas policiales y las detenciones (que apreciamos en otras fotos muy llamativas) eran las mismas. Y los resultados —las palizas, la cárcel, las multas— eran el fermento de nuevas insurrecciones, en muchas de las cuales se mezclaban el odio concreto contra la injusticia y la pugna febril contra el símbolo odiado.

De esto último, de la pugna contra los símbolos, tuvieron mucho el anticaciquismo, el antimilitarismo y el anticlericalismo, las tres consignas que recorrieron la sociedad humillada de los siglos XIX y XX y que, en gran medida, fueron instrumentos de educación política, cuando dejaron de ser rebeldías primitivas para trocarse a veces en análisis de la realidad y sus expectativas. Así debemos entender el más activo y pugnaz de estos «antis», el anticlericalismo, que fue, además de un gran escenario del descontento general, una verdadera cultura, o una subcultura si se prefiere, que tuvo sus apóstoles y mártires, sus órganos de prensa



*Carteles de propaganda electoral 1936*

*Calle Martín de los Heros, Madrid  
Febrero de 1937*

(desde *El Motín* hasta *La Traca*) y que, si fue implacable con todo cuanto sonaba a clero organizado fue, en cambio, respetuoso con la fe (a menudo, se referían a Cristo con expresiones tan admirativas como irrisorias, tomadas de los vates modernistas avanzados: «el sufriente Nazareno» o «el dulce Rabí de Galilea»).

Sus estallidos jalonaron la historia contemporánea española, desde aquellas matanzas de frailes de 1830 (que Larra dijo comprender) hasta la gigantesca ordalía de la guerra civil, pasando por la Semana Trágica, de Barcelona, en 1909. Marín recogió con sus cámaras las consecuencias de los incendios de mayo de 1931, de responsabilidad muy discutida en su momento pero cuya triste realidad es bien visible aquí: los colegios y las iglesias que ardieron, todos céntricos, lujosos y muy frecuentados, invitan a pensar en lo que aquel espasmo iconoclasta tuvo de destrucción y venganza de los emblemas de la burguesía monárquica, propietaria y clerical para la que se habían construido (años después, el estallido de la guerra civil multiplicó la violencia: obispos, párrocos y órdenes religiosas educadoras fueron perseguidos y asesinados —aunque la persecución apenas se cobró la vida de alguna monja—, mientras que la vesania rival del otro lado se cebó en los maestros, por razones simbólicas muy parecidas aunque antagónicas: el esfuerzo

educativo republicano había atentado, de forma gravísima, contra el orden social inmemorial que sus beneficiarios sintieron atacado). Todo aquello estaba aún lejos cuando se abrió

la esperanza republicana de 1931, que ilustran —una vez más— las fotos de la alegre manifestación en la madrileña Puerta del Sol. Pero conviene no olvidar que hubo un poderoso republicanismo burgués moderado y una tradición reformista que lo habían preparado todo. La dimensión conspirativa y la fuerza de las circunstancias se escenifican a las mil maravillas en esa imprescindible e intencionada fotografía tomada en la playa donostiarra de Ondarreta. Ajenos a los bañistas, sentados en sus sillas de lona y vestidos impecablemente de elegantes en verano, don Álvaro de Figueroa, conde de Romanones, y Gregorio Marañón Posadillo, el médico más reputado y seguramente más popular de España, negocian lo inevitable y seguramente están de acuerdo en casi todo. El político, antiguo becario del Colegio de Bolonia, ha sido el primer ministro de Instrucción Pública que tuvo España, ha dirigido con habilidad consumada las fuerzas liberales más progresistas que habían agrupado Moret y Canalejas, ha sido multado por la Dictadura de Primo de



## SERÍA FRÍVOLO PROPONER UNA INTERPRETACIÓN

### ETNOCÉNTRICA Y PINTORESCA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA.



Rivera y acaba de escribir un libro, autojustificatorio pero bastante objetivo, que se titula *Las responsabilidades del Antiguo Régimen*. El galeno lleva, sin duda, la representación de los partidos y notables republicanos, tiene una vasta clientela de aristócratas y burgueses, ha puesto de moda la endocrinología y los estudios de patología sexual (aunque son de corte muy conservador, nada freudiano) y ha tenido amplia repercusión popular su hipótesis sobre la falta de hombría del mítico don Juan (una sospecha que ha inspirado una novela a su amigo Pérez de Ayala).

En el fondo, mucho de lo mejor de la Monarquía liberal (que ambos representan) será continuado, con más libertad y consecuencia, por la República naciente: no solamente será un símbolo esa carroza desde la que sonríen el presidente de la República, Niceto Alcalá-Zamora, andaluz, abogado, buen orador y antiguo ministro del rey, y el socialista Julián Besteiro, catedrático de universidad y muy vinculado a la tradición laicista, educacional y austerísima que fue encarnada desde 1876 por la Institución Libre de Enseñanza... Ambos personajes tienen, en efecto, poco que ver entre sí,

como no lo tienen los que vemos perorar en sendos mítines, otro rito de reconocimiento ideológico imprescindible. Para comprobarlo, disponemos de la fotografía de un mitin de Alejandro Lerroux, un personaje turbio y, en el fondo, muy anticuado (como sus bigotes con guías vueltas hacia arriba), rehén de la Monarquía que lo usó contra los catalanistas en otra época y, a la fecha, esperanza vana de una versión derechista de la República que acabaría naufragando con el escándalo del estraperlo (una ruleta de dudosísima imparcialidad, inventada por Strauss y Perle, y apadrinada por un sobrino suyo y otros miembros del Partido Radical). Y hay, por cierto, otra foto premonitoria, tomada en el Casino Militar, donde el general Franco figura en primera fila de un homenaje al veterano político, afectando el mismo aire de inocencia que su aprovechado discípulo Pinochet fingía en las ceremonias presididas por Salvador Allende, su futura víctima: así acabaron las cosas...).

Pero el otro mitin, el de Manuel Azaña, nos invita a ver los ademanes más sobrios de un político distinto que representó, como ningún otro, la idea de dignificación institucional de una República que quiso laica, culta y progresista pero nada aventurera en lo político, incluso cuando la campaña de 1936 añadió un tinte noblemente radical y matizadamente social a sus propuestas de refundación. Si Lerroux era hijo de un veterinario militar, un autodidacto que tenía por escuela el periodismo de combate, Manuel Azaña fue un altísimo funcionario público, hijo de prominente familia liberal de propietarios alcalaínos y un lector de refinada cultura; se le tenía por hombre del Ateneo de Madrid, aunque lo despreciaba, y por masón convencido, aunque lo fue, pero muy poco observante; su ideal era la vida intelectual y política de la Tercera República francesa y sus ejecutorias públicas más sonadas, el haber estado en el semanario *España* de 1915 a 1924 (la mejor revista política que ha dado el siglo XX en nuestro país) y el

haber dirigido a su modo una exigente y atractiva revista cultural que se llamó *La Pluma*.

### RITOS CULTURALES

Manuel Azaña fue un intelectual, una palabra que había empezado a sonar a comienzos de siglo y que definía la condición profesional y la autonomía del escritor y del artista, así como su derecho a pronunciarse, a título de orientador social, en los conflictos de la vida nacional. Un poco antes, la palabra bohemio designó al artista independiente que vivía para su arte y cuya contradictoria imagen personal —despilfarro y miseria, soledad y promiscuidad, lujuria y misticismo— era la antítesis de la de aquellos burgueses que despreciaba (filisteos, les llamaba) y que, sin embargo, estaban llamados a ser su público. Mucho más de lo que parece, intelectual y bohemio fueron términos complementarios (y hasta equivalentes en algún caso), porque en la movidiza semántica de ambos se libraron muchos de los hitos del proceso que antes llamábamos de dignificación de la vida cultural.

No es casual que una de las más antiguas de estas fotografías represente a Alejandro Sawa, el bardo bohemio y ciego, retratado en 1908 al lado de su mujer francesa y rodeado por montones de papeles escritos. Quien la contemple recordará, sin duda, que, bajo el apelativo de Max Estrella, Sawa fue el protagonista del «esperpento» *Luces de bohemia*, de Ramón del Valle-Inclán, que vio la primera luz en las páginas del semanario *España* en 1920. El ya maduro Valle estableció en aquellas arrebatadas escenas madrileñas el triste final de la insurrección romántica, convertida en mueca bohemia, y el trabajoso inicio de la profesión intelectual, sin abdicar de la nostalgia por aquellos desafortunados personajes, ni perdonar la sorna que le inspiraban los nuevos modos (quizá el momento culminante sea aquel de la escena IV en que el capitán Pitito espeta a los poetas curdas de la Buñolería Modernista:



«¡Mentira parece que sean ustedes intelectuales y promuevan estos escándalos! ¿Qué dejan para los analfabetos?»). Sawa había muerto en 1910 y tuvo poco que ver con el significado crucial que Valle le atribuyó, pero la literatura dura, a veces, más que la verdad. Y Valle sabía de eso...

Al propio escritor lo veremos en su reconocimiento y homenaje, que adoptó la forma de un banquete: el símbolo ceremonial más representativo de la vida literaria, que siempre es pública (los cafés y su fruto natural, la tertulia, fueron el modo de representación habitual del escritor: el ocio creador que gusta de exhibirse, la inventiva y la agudeza en la réplica, la provocación como forma de comportamiento; el banquete es la apoteosis de la representación). En 1922, cuando se le ofrece el ágape retratado, Valle acababa de rematar sus tres Comedias Bárbaras con la más compleja y ambiciosa de todas, *Cara de Plata*, y habían pasado ya dos años desde 1920, la fecha de *Luces de bohemia*, *Divinas palabras* y *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, que marcaron la conversión de su estética teatral a lo esperpéntico. Con el mismo celo, el autor había construido a la par su pergeño físico y moral: la delgadez extrema, el terno siem-



Manifestación de mujeres  
contra el fascismo, en la  
Gran Vía, Madrid  
22 de octubre de 1936

Grupo de defensa de  
Chamberí, Torrelaguna  
4 de agosto de 1936

pre oscuro (bajo la capa), la manga vacía que denotaba abiertamente la manquera, la barba y el pelo abundantes que iban haciéndose blancos, a la vez que la frase venenosa, la leyenda caballeresca de sus orígenes y su eufónico *nom de plume* (se llamaba Ramón Valle Peña). A su lado, vemos a Unamuno que acababa de publicar *El Cristo de Velázquez* y *La tía Tula*, y que también había logrado ser el inconfundible y caricaturizado Unamuno, reñido con las corbatas y los abrigos, con su cara de pájaro de presa que acusaba el corte de la barba y todos aquellos conflictos políticos, religiosos, patrióticos... a los que daba naturaleza pública todos los días en sus artículos.

Ramón Gómez de la Serna también tuvo banquete en 1923, su *annus mirabilis*: publicó entonces las novelas *El chalet de las rosas*, *La quinta de Palmyra*, *Cinelandia* y *El novelista*, además de las misceláneas de greguerías *Ramonismo* y *El alba y otras cosas*, ampliación de un título anterior. De noviembre de ese mismo año es la fotografía que le muestra en el Circo Americano, de Madrid, leyendo desde un trapezio sus divertidas reflexiones sobre lo circense (su libro *El circo* databa de 1917 y en París lo había dado a conocer a sus lectores

en el Cirque d'Hiver, a lomos de un elefante). Estamos en una época en que el arte, que quizá se sentía envejecido y caduco, juega a redescubrir la inocencia perdida en lo simple y en lo primitivo: arriba se recordaba el gusto de estos años por el jazz y por el cine cómico; aquí convendrá que el lector tenga presente la pasión con que Toulouse-Lautrec, Picasso y Chagall pintaron domadoras, malabaristas, payasos y animales sabios en un universo que era a la vez mágico y pobretón, infantil y complicado. Y se tendrá en cuenta también que en 1917 el ballet *Parade* —que representa la cabalgata de un circo— aunó las firmas de Jean Cocteau como autor del libreto, de Eric Satie por la música, de Picasso como escenógrafo y figurinista y, por supuesto, de Sergei Diaghilev y sus Ballets Rusos como truchimanes de aquella invención.

En cualquier caso, el archivo revela que la popularidad de los artistas ya era una parte inamovible de la actualidad más digna de ser retratada. La fotografía de José Ortega y Gasset en 1931, a la salida de su conferencia «Rectificación de la República», refleja el punto culminante de la actuación intelectual en España, cuando el filósofo y muchos de sus amigos tenían acta de diputado por la Agrupación al Servicio de la República, un partido de intelectuales que fue efímero. En cambio, en otras de estas fotografías de artistas se hacen patentes los tradicionales



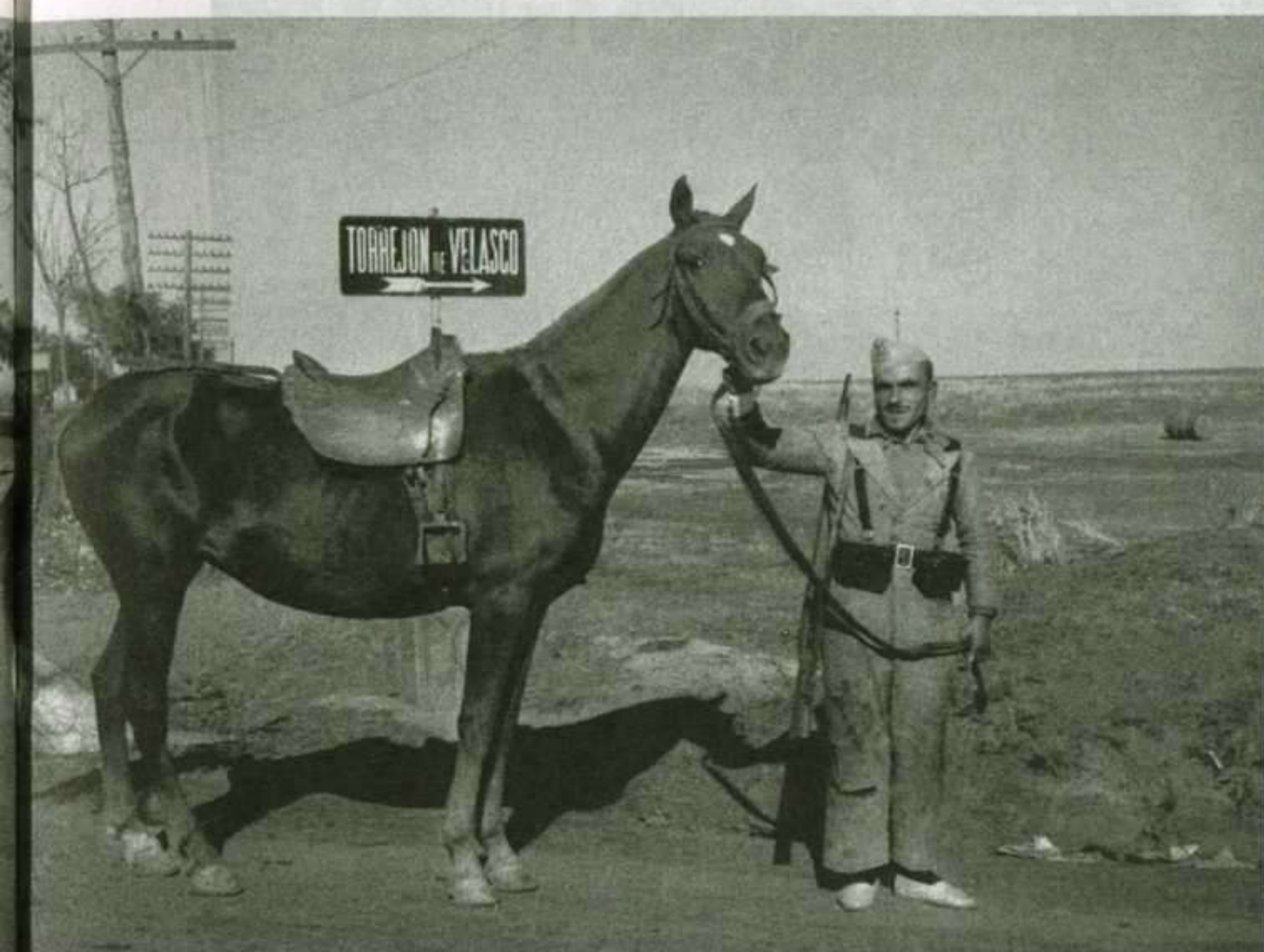
(y algo arcaicos) signos del oficio: el escultor Mariano Benlliure aparece junto a un friso que ha esculpido, lo que nos recuerda su destacado papel como artista oficial de la Baja Restauración (suyo es, como ya se ha indicado, el monumento a Castelar en Madrid, pero también los elevados en la capital al rey Alfonso XII y al general Martínez Campos —ambos en el Retiro—, y otros trabajos tan populares como el monumento a Joselito, en Sevilla, y la tumba de Gayarre, en Roncal). Tampoco faltaron encargos —públicos y privados— a Joaquín Sorolla, tan consciente de su significado nacional como podía estarlo su colega y amigo, que aparece retratando a Jacinto Benavente, premio Nobel de 1922, aunque ya estaba destituido de toda consagración progresista. Y vale la pena consignarlo porque, a despecho de la imparcialidad con que aceptaba sus encargos, la sensibilidad de Sorolla andaba más cercana de retratados suyos como Benito Pérez Galdós, Francisco Giner de los Ríos o Santiago Ramón y Cajal. Julio Romero de Torres cierra convincentemente esta tripleta de artistas plásticos cuya popularidad fue tan patente. Pero, tan asociado como está a menudo a las rancias convenciones españolistas, quizá convenga recordar aquí que su estética de raíz simbolista fascinó a muchos escritores —al joven Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, o a Valle-Inclán— y que su retrato de Pastora Imperio, que aquí está pintando,

homenajeaba un concepto —los valores de la Raza— que en aquel tiempo tenía menos naftalina y menos caspa de la que hoy podemos atribuirle.

Es indudable que la idea artesana del arte y su subordinación a valores patrióticos nos resulta mucho más lejana que la impresión de modernidad que nos han transmitido los retratos literarios observados. Y seguramente, esta entropía de su universo referencial empezaba ya a acusarse en la España de los años 30 (Sorolla desapareció en 1924 pero su concepto nacional del país quedó inscrito en la atractiva escenografía de su casa-museo madrileña, abierta en 1932; Romero de Torres murió en 1930, aunque la pintura de sus últimos años fue muy repetitiva; Benlliure, por su parte, sobrevivió hasta 1947). El país que representaron (que también tuvo su dimensión fotográfica en los tratamientos pictorialistas de José Ortiz Echagüe) fue el mismo que se encarnó en la creación de la toledana Casa del Greco, en las celebraciones goyescas de 1928, y a la postre en la caprichosa decoración de la Plaza de España sevillana o en la construcción del Pueblo Español con motivo de la Exposición de Barcelona, ambas cosas en 1929, año mirífico de la Dictadura de Primo de Rivera, tan

*Milicianos escuchando música en la plaza de Oriente, Madrid  
Diciembre de 1936*

*Caballo capturado al enemigo, mostrado por su captor, Toledo  
23 de octubre de 1936*



afín a ese espíritu patriótico. Pero los jóvenes intelectuales no participaban del mismo entusiasmo y empezaban a saber cuánta injusticia y cuánta miseria encubría la estética de lo castizo: las nuevas «novelas sociales», los reportajes periodísticos en la prensa de izquierdas y, si se quiere una expresión emblemática, el rodaje de *Tierra sin pan*, de Luis Buñuel, impusieron una óptica muy distinta ante el «problema español».

### LA GUERRA CIVIL

En consecuencia, la España de los años 30 empezaba a no ser vista como una orgullosa excepción europea. Y los acontecimientos acabarían por colocarla en el centro del destino continental: la sublevación de Asturias, en octubre de 1934, tuvo como principal motivo la destrucción del Partido Socialista en Austria por parte de grupos autoritarios de inspiración católica, que eran muy similares a la CEDA que iba a entrar en la coalición de gobierno auspiciada por el Partido Radical; en las urnas de la democracia española, en febrero de 1936, se produjo la primera victoria de un Frente Popular contra una coalición de grupos derechistas, unos

meses antes de que lo mismo sucediera en Francia; en los campos de batalla españoles de 1936 muchos jóvenes europeos hallaron la muerte, combatiendo por vez primera contra el fascismo, a la vez que las aviaciones italiana y germana probaron sus mejores aparatos y los efectos del bombardeo de ciudades abiertas. Las cancillerías europeas certificaron en España su incapacidad de ponerse de acuerdo y las potencias de regímenes democráticos vieron demostrada la inutilidad de una política de apaciguamiento frente a Hitler y Mussolini; es cierto que la terrible batalla del Ebro, en el verano de 1938, fue perdida por una República exhausta, pero el destino final de la guerra y las ominosas características de la victoria de los sublevados se decidieron, en la práctica, sobre las mismas mesas de Múnich donde Francia y el Reino Unido entregaron el porvenir de Checoslovaquia al Führer de Alemania.

Sería una frivolidad sostener que la guerra civil consumió la europeización de España, pero también lo sería proponer una interpretación etnocéntrica y pintoresca del conflicto ibérico, viéndolo como idéntico a sí mismo desde toda la eternidad y como una suerte de fiesta trágica en la que los extranjeros fueron sanguinarios y sobrantes comparsas. Puede que, desde el punto de vista de la técnica militar, la guerra española tuviera más de arcaica que de moderna: aquí se juntaron (y las fotos lo reflejan muy bien) las viejas prácticas de la lucha colonial marroquí —las operaciones de columnas—, al lado de las propias de las guerras de insurrección —las guerrillas casi espontáneas— y de los modos que se heredaron de la contienda de 1914, como los avances con vehículos blindados, los bombardeos de aviación, la guerra de trincheras. Y todo ello se sumó, sin que el conjunto resultante dejara de ser una inviable alianza de guerra y revolución, en la España republicana, y de guerra de ocupación y represión sistemática en la zona franquista.

A la vista de estos dramáticos testimonios fotográficos, tienta el agruparlos como ilustraciones



vivas de una suerte de diccionario de modismos y conceptos que han permanecido tenazmente en nuestra memoria colectiva: otras formas de representación colectiva. Ahí están las patrullas urbanas republicanas, orgullosas de sus siglas y consignas, signo de la movilización ideológica generaliza pero también de la ejecución de asesinatos y tropelías en su obsesión por descubrir curas y militares disfrazados, o peligrosos componentes de la llamada quinta columna. Son los mismos grupos cuya triste finalidad eran las sacas y paseos, eufemismos que designaron el asalto de cárceles en busca de presos y su ejecución sumaria en las afueras de las ciudades. Allí está también presente, en los disfraces de ese grupo que acaba de asaltar la iglesia de Lozoyuela, un anticlericalismo virulento que tiene algo de regreso a lo carnavalesco primitivo o de la destitución del poder patriarcal por la horda originaria. Lo moderno y lo inmemorial se juntan, sin embargo, en esa suerte de veneración por los ineficaces vehículos blindados, siempre rodeados de entusiastas.

Pero que nos hallamos ante una guerra moderna, con todas sus consecuencias, lo certifican también las evacuaciones de población civil, tanto como los alistamientos masivos en centros gestionados por los partidos y sindicatos. Combatían los hombres (aquí se ven sólo algunas milicianas; hay más enfermeras), pero lo hacían en nombre de las

ideas: el triunfo militar se plasmaba en las liberaciones de poblaciones teóricamente sometidas (el término multiplicaría su valor en la Europa de siete u ocho años después, cuando las palabras «libération» y «liberazione» volvieron a sonar en los países donde la guerra mundial apenas disimuló sendas guerras civiles como la nuestra, la entablada entre colaboracionistas y resistentes en Francia y la sostenida entre la República de Saló y los grupos guerrilleros en Italia). Y siempre los signos de reconocimiento resultan imperativos y obligados: los motoristas de la columna de Julio Mangada se retratan puño en alto; los vecinos de Madrid saludan con el brazo tendido a las tropas que han entrado en una ciudad destrozada, donde los sacos terreros son la perspectiva urbana más común. A la vista de tanto entusiasmo —sincero o fingido—, es preferible preguntarse por el dolor de todos o pensar por un momento en qué pudo ser de aquellos niños que abandonaban Teruel en el crudo invierno de 1937: hoy tendrán casi ochenta años y seguramente todavía el recuerdo del frío y el hambre marcado en sus viejos huesos. □

*Recogiendo granos en la Gran Vía, Madrid  
4 de noviembre de 1936*

José Carlos Mainer es Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza.

# Francisco Jarauta

## La mirada del fotógrafo

Fue Walter Benjamin el primero en advertir en su «Breve historia de la fotografía», publicada en *Die Literarische Welt* en 1931, cómo los comienzos de la misma deberían articularse a intentos anteriores que perseguían la misma finalidad: fijar en la camera obscura imágenes conocidas y fugitivas. Lo que obliga a entender los logros de Niepce y Daguerre, las primeras placas de plata yodada y expuestas a la luz de la cámara oscura, como el final de un viaje dominado por la obsesión de disponer de una primera imagen, en la que las cosas se nos dieran sin ninguna mediación, en su más inmediata presencia. Ha sido Hubert Damisch quien últimamente ha hecho notar el carácter central que en su día tuvo la *tavoletta* de Brunelleschi a la hora de producir una primera imagen de síntesis. La construcción del maestro italiano habría tenido como objetivo abrir en la pintura la ficción de una primera síntesis, susceptible de asegurar al sujeto de la visión un dominio mesurado de la realidad, al tiempo que inauguraba el espacio moderno de la visibilidad, instituido en la confluencia del arte y la ciencia: el origen de la perspectiva.

Es sabido que en el espejo sostenido por el sujeto del experimento de Brunelleschi se llegan a componer dos planos heterogéneos: la pintura de un monumento, concebido según las modalidades de la perspectiva, y una superficie de plata bruñida, «de tal manera que el aire y el cielo naturales se reflejan, así como las nubes que se dejan ver, impulsadas por el viento cuando sopla». Primero en su *Théorie du nuage* y después en su ensayo sobre la perspectiva, Damisch hace notar el valor indicativo de esas nubes «mostradas» más que «demostradas», que escapan, por lo fluido de su materia compositiva, a la racionalización perspectivista, construida a partir de la exclusión que la *tavoletta* —y con ella la pintura— reconoce, pero suaviza, al relacionar los dos planos para responder de la unidad de la naturaleza. Bien es cierto que si, por una parte, la pintura renacentista participa ya de la idea de construcción, por otra, ésta

se define a partir de los supuestos de una analogía entre los resultados de la construcción misma y el mundo real cuya imagen sostiene. Es a partir de esta relación que a lo largo de la experiencia moderna organizase un poderoso programa del arte cuya intención última es hacer verosímil aquel juego de correspondencia.

Fue la aparición de la fotografía y sus desarrollos posteriores lo que inició una ruptura con los hábitos perceptivos y conceptuales modernos. El modelo del cuadro —como forma autónoma de organización completa de la apariencia de la naturaleza—, producto de la tradición pictórica, nunca había disfrutado de tanto poder, ni cuando Cézanne se propuso construir «una armonía paralela a la naturaleza». Un proyecto de tales características, en abierta ruptura con la tradición de la reflexión mímica, no podía ser sino la última respuesta a la desintegración del cuadro por la fragmentación y la multiplicación de los puntos de vista introducidos por la fotografía. Hacia finales de los años 70 Robert Smithson había interpretado así la famosa ruptura cézanniana: «Cézanne y sus contemporáneos fueron expulsados de su taller por la imagen fotográfica. Competían con la fotografía y tuvieron que recurrir al motivo. Con la fotografía, la Naturaleza se ha convertido en un concepto imposible». Es decir, con la multiplicación hasta el infinito de los puntos de vista y los encuadres, la fotografía había reducido definitivamente a fragmentos el cuadro de la Naturaleza, generando así una percepción no sólo fragmentaria, sino, ante todo, relativista del mundo, lo que abre a una nueva estrategia de la mirada, ajena ya al concepto tradicional de representación imitativa. Si en la perspectiva clásica el ojo ocupa el centro y establece las condiciones de la representación, se organiza ahora una mirada descentrada y móvil ante una naturaleza que es pensada como fragmentaria y contingente.

Si la fotografía ha inventado una nueva forma de mirada, lo ha hecho mediante una relativización

del llamado, por Mallarmé, suplemento de analogía. Y no sólo en cuanto hace posible la aparición de un inconsciente óptico al que Walter Benjamin se refiere, sino porque introduce otro concepto de tiempo, en el que la imagen fluctúa, se destruye, se objetiva y se auto reproduce al igual que el mundo en el que se genera. Inaugura así un proceso infinito de posibilidades, cuya exploración es el objeto de esa serie de máquinas virtuales que configuran la mirada del hombre contemporáneo.

En este sentido la aparición de la fotografía conlleva un verdadero desplazamiento epistemológico. Frente a quienes han intentado inscribirla en el proceso lógico de la historia del arte, hasta el punto de que su invención se reduciría a una formalidad sin otras consecuencias, es necesario defender y restituir la ruptura que supuso en su origen, al mismo tiempo que afirmar su exterioridad irreductible. La crítica de Rosalind Krauss a la exposición *Before Photography*, presentada en 1981 en el Museum of Modern Art de Nueva York, va orientada en esta dirección. La fotografía no se deja reducir a dimensiones esencialmente «estilísticas», que son, como afirma Damisch, las propias de la historia del arte; por el contrario, opera sobre espacios y discursos propios, que exigen una nueva conceptualización.

En primer lugar, la fotografía no es sólo un índice de lo real. Su indiscreción la lleva a multiplicar los ángulos de mira y a elegir incluso los más improbables a fin de podernos dar una perspectiva de la historia, quizás de nuestra propia historia, para producir en nosotros la preocupación y hasta el deseo de despertarnos, como decía Joyce, de esta pesadilla. Su discurso se organiza en un campo de observación profundamente relativizado. Sólo gracias a la fotografía percibimos ese inconsciente óptico que opera tras la cámara. Frente a ella se desarrollan los aspectos fisonómicos de mundos de imágenes que habitan en los minúsculo, suficientemente ocultos e impene-trables, y que sólo ahora se nos dan, revelando, como dice Benjamin, que la diferencia entre técnica



y magia es desde luego una variable histórica: «Cuando todo lo que se llamaba arte quedó parálitico, encendió el fotógrafo su lámpara de mil bujías, y poco a poco el papel sensible absorbió la negrura de algunos objetos de uso. Había descubierto el alcance de un relámpago virgen y delicado, más importante que todas las constelaciones que se ofrecen al solaz de nuestros ojos». Es así que emerge un orden del mundo y de las cosas que se configurará como mediado por las nuevas técnicas fotográficas. No importa si al resultado le acompaña el registro de nombres como Timothy O'Sullivan, Auguste Salzmann, Roger Fenton o Eugène Atget, entre otros; lo que nos interesa es esa distancia interpuesta y ahora elidida con la que se nos dan las cosas. No en vano la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos.

Se abren así una serie de cuestiones que, en su conjunto, demarcan el desplazamiento epistemológico antes comentado. Benjamin había insistido en la necesidad de pensar las cuestiones «filosóficas» y no sólo estéticas que plantea la fotografía. La actividad de Hill y Cameron, de Hugo y Nadar plantean cuestiones definitivamente nuevas. Es la fotografía la que permite pensar la cultura moderna a partir de las con-





Gran Vía, Madrid  
Noviembre de 1936

Ruinas del Hospital  
Clínico, Madrid  
1940

diciones derivadas de su reproducción mecánica. Nada mejor que la fotografía para evidenciar el alcance y efectos de la llamada «reproductibilidad», concepto con el que Benjamin establece el análisis de cuestiones como la desaparición del aura o la relativización histórica de la noción estética de original, cuestiones que, como sabemos, trascienden el orden estético para aplicarse a un ámbito más amplio, como es el de la crítica de la cultura. No hay que olvidar que la «Breve historia de la fotografía» procede de los prolegómenos a *Passagen-Werk*, cuya intención primera no era otra que la de constituirse en un gran muestrario de materiales sobre la transformación de la cultura moderna.

Desde otra perspectiva —siempre próxima a la inquietud del novum que la fotografía introduce en la cultura moderna— podemos leer *La chambre claire* de Roland Barthes. Para él, la fotografía está constituida por el hecho bruto de su estatuto como prueba, testigo mudo al que *il n'y a rien à ajouter*. Si Barthes ha podido decir que la esencia de la imagen fotográfica es el *ça a été*, es decir, la seguridad de que la cosa representada ha estado allí un día, viva, presente y real como un cuerpo que respira, lo hace a partir de la valoración de su carácter de

prueba, es decir, desde el reconocimiento de un valor mostrativo que le es esencial. Esta evidencia, que acompaña a la fotografía, se transforma en valor y prueba documental. «J'étais saisi à l'égard de la photographie d'un désir "ontologique": je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était "en soi".» Pero esta búsqueda se detiene ante la sombra de algo que se resiste a ser explicado o, mejor, comprendido, y que marca el límite de la lectura y la comunicación. Me refiero a aquella página en la que Barthes evoca la fotografía de su madre desaparecida, ante la que se suspende toda posible y deseada objetividad: «Je ne peux pas montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du "quelconque"; elle ne peut en rien constituer l'objet d'une science; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme». Esta fotografía de la madre no es para él más que la puerta a una memoria lejana que se abre acumulando detalles, fragmentos, tiempos que sólo ahora, en el pretexto de esta fotografía, comienzan a ordenarse. Pero hay algo más, es justamente la experiencia de este encuentro lo que muestra a Barthes una nueva complejidad de la fotografía.

«La photo du jardin d'hiver était mon Ariane, (...) elle me dirai de quoi était fait ce fil qui me tirait vers la Photographie». Sea cual sea este hilo conduc-



tor, Barthes sabe bien que más allá del *ça a été* de la cosa representada fotográficamente, la fotografía se inscribe en un marco más complejo que la foto del jardín de invierno ha puesto en evidencia. Como afirmará más adelante, la época de la fotografía corresponde a la irrupción de lo privado en lo público, o mejor, a la creación de un nuevo valor social, que es la publicidad de lo privado. Y es esta dialéctica de lo privado y lo público la que atraviesa la fotografía de una manera directa. Apenas un par de ejemplos, para mostrar las diferentes formas de resolver esta cuestión. En 1870 Julia Margaret Cameron fotografía a una joven mujer de su familia, presentándola en actitud pensativa, vestida a lo oriental, melancólica. La Rebecca de Cameron, próxima a una iconografía prerrafaelita, traslada los elementos propios del retrato a un espacio marcado por elementos imaginarios que, en su conjunto, permiten la representación plausible de figuras más subjetivas, próximas a ideales morales o mitológicos, referencias que informan y definen en el caso del trabajo de Cameron una intención que toca descubrir al receptor.

Si la lectura de la fotografía de Cameron requiere interpretar el referente, Paul Strand, con «Photography», publicada en *Camera Work* de junio de 1917, requiere por el contrario una mínima intervención del receptor. No hay nada que añadir, tan sólo queda la lectura de lo representado que, en este

caso, se ofrece despojado de toda retórica, de toda intención. Entre J. M. Cameron y Paul Strand, por poner dos extremos, circula un infinito trabajo de propuestas, lenguajes,

discursos que coinciden con la historia de la fotografía. En su ya imprescindible ensayo de 1966, *The Photographer's Eyes*, Szarkowski intenta definir esa variedad de caminos a partir de una lista de objetos que la cámara parece apta para registrar: «la cosa misma», «el detalle», «el marco», «el tiempo», «el punto de vista». A partir de estos elementos básicos, una especie de tipología funcional, Szarkowski recorre una historia en la que pueden ejemplificarse los distintos momentos de la «visión fotográfica». Ahí están los grandes retratos fotográficos de Norteamérica —como *American Photographs* (1938) de Walker Evans y *The Americans* (1959) de Robert Frank—, retratos deliberadamente azarosos, pero fieles a ciertas preocupaciones, interesadas por mostrar un mundo que no por lejano es menos real. Susan Sontag recuerda la impresión que describe Jack Kerouac en el prólogo a *The Americans* de Robert Frank: «Esa descabellada sensación que se tiene en Norteamérica cuando el sol caldea las calles y se oye la música proveniente de un tocadiscos

*Traslado de un muerto,  
Teruel*  
24 de diciembre de 1937

*Alrededor de Teruel  
después de la toma de la  
capital por el ejército  
republicano*  
24 de diciembre de 1937

## LA OBRA DE MARÍN ES PERFECTAMENTE HOMOLOGABLE A LA DE CAPA, STRAND, EVANS Y OTROS GRANDES FOTÓGRAFOS DE LA ÉPOCA.



automático o un funeral cercano, eso es lo que Robert Frank ha capturado en estas tremendas fotografías tomadas mientras viajaba recorriendo prácticamente cuarenta y ocho estados con un viejo coche usado (gracias a una beca Guggenheim) y con la agilidad, el misterio, el genio, la tristeza y el extraño sigilo de una sombra, fotografiaba escenas que jamás se han registrado con una cámara». Es gracias a la cámara de Robert Frank que quedan registrados esos fragmentos del mundo americano. «El fotógrafo es el ser contemporáneo por excelencia», escribía Berenice Abbott; a él pertenece una relación directa con la actualidad en sus registros más variados. Al regresar de París a Nueva York en 1929, después de pasar varios años con Man Ray y rescatar buena parte de la obra de Eugène Atget, Abbott se dedicó a fotografiar la ciudad. En el prólogo de *Changing New York* (1939) confiesa: «quería registrarlo antes de que cambiara por completo», en un cierto paralelismo con el trabajo realizado por Atget, que entre 1898 y su muerte en 1929, documentó paciente-mente un París recóndito que estaba a punto de desaparecer. Pero Abbott, escribe Sontag en *On Photography*, está registrando algo aún más fantástico: el reemplazo incesante de lo nuevo. La «cam-

biante Nueva York» de los años 30 era muy diferente de París: no tanto belleza y tradición como fantasías nativas emergiendo de una codicia acelerada. Esa la misma sensación que acompaña al trabajo de Edward Weston y que recoge con apasionada franqueza en sus *Daybooks* (1930-1932), plagados de efusivas premoniciones de cambios inminentes. Su intención no será otra que la de «limpiar los sentidos», mostrar el mundo viviente que nos rodea. Hay en toda esta generación una pasión indiscutible, un heroísmo de la visión. Se sienten amparados por un poder que sólo la cámara fotográfica puede dar y que ya en los comienzos mismos de la fotografía, a finales de la década de 1830, William H. Fox Talbot había subrayado: la especial aptitud de la cámara para registrar «los ultrajes» del tiempo. En todos ellos coincide una observación tenaz junto a una disposición hacia lo humano que lo acoge en su dimensión más verdadera. De las fotografías de Strand, un crítico se atreve a afirmar: «Sus gentes, sea un desocupado de la calle Boverly, un peón mexicano, un granjero de Nueva Inglaterra, un labriego italiano, un artesano francés, un pescador bretón o de las Hébridias, un fellahín egipcio, el idiota de la aldea o el gran Picasso, todos están tocados por la misma dualidad heroica: la humanidad». Pero, ¿qué es la humanidad?, se pregunta Sontag: «es la cualidad que las cosas tienen en común cuando se las ve como fotografiadas». En unas y otras se afirma el inexorable tiempo y la facticidad que les acompaña. Como Barthes en *La chambre claire* afirmaba: *ça a été*, ésta es la verdad y la prueba que la fotografía nos aporta.

El resultado de esta ya larga historia de la fotografía no es otro que una cierta desplatonización de nuestra comprensión de la realidad, impidiéndonos cada vez más reflexionar acerca de nuestra experiencia, de acuerdo con la distinción entre imágenes y cosas, entre copias y originales. El límite del mundo coincide con el límite de nuestro lenguaje, afirma Wittgenstein, y la fotografía nos sitúa, mejor que otro



discurso, frente a esta verdad. Mediarán sólo las decisiones personales del ejercicio de cada lenguaje: no importa que vengan decididas desde el formalismo de Strand o con el caos mecánico de Winogrand; se presenten con el trato impecable de Penn, o ya sean los rayógrafos de Man Ray o fotogramas de László Moholy-Nagy, pertenezcan a Edward Steichen, Bill Brandt, Henri Cartier-Bresson o Richard Avedon, esto no es lo importante. Lo que sí nos importa es apropiarnos de ese largo y profundo desplazamiento que la fotografía ha producido en el sistema de la mirada y de la percepción modernas, un desplazamiento que no sólo legitima, sino que hace necesaria la reconstrucción de una historia a la que ya pertenecemos. Y es en este contexto de ideas que la exposición propuesta por la Fundación Telefónica de la obra de Marín adquiere una indiscutible relevancia.

En primer lugar, se podría hablar de una feliz sorpresa la que acompaña el descubrimiento de su archivo fotográfico. En él podemos observar una obra de indiscutible calidad, perfectamente homologable con los grandes nombres de la historia de la fotografía que han ido inspirando estas notas. En segundo lugar, por tratarse de un archivo de claras dimensiones históricas. A lo largo de más de treinta años Marín va dando cuenta de acontecimientos varios, de personajes que pertenecen por derecho propio a la historia política de España, pero también de tantos

otros momentos que constituyen escenas o estampas de la vida cotidiana y civil, del espectáculo y farándula.

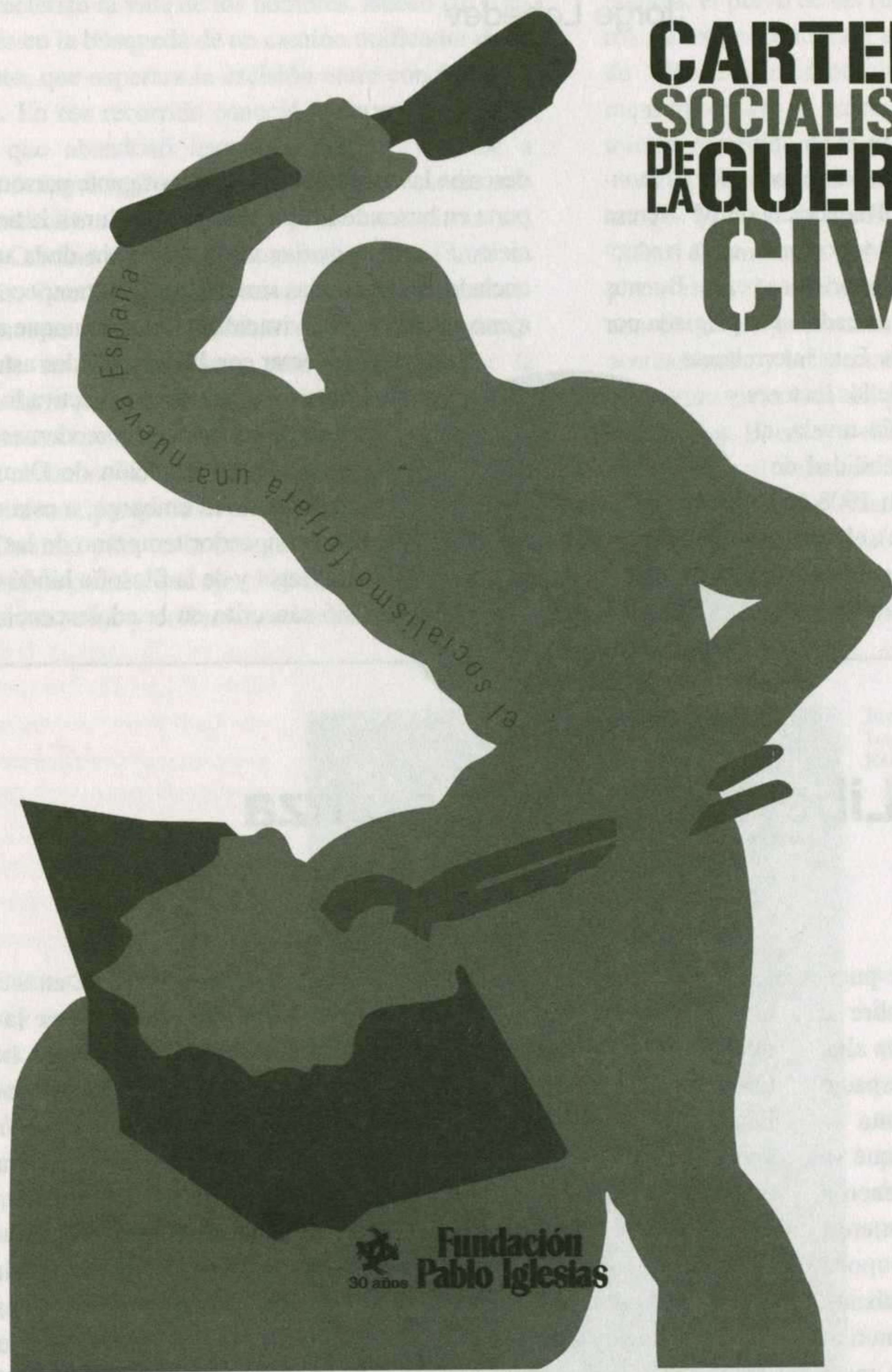
Pocas veces pueden reunirse de una manera tan eficaz los elementos de una historia que hallan en el archivo de Marín y en la exposición de Fundación Telefónica un recorrido por los momentos centrales de los años que desde el inicio del siglo hasta la guerra civil han marcado la memoria histórica española. Se trata de un archivo-memoria que ahora, al hacerse público, ilumina dramáticamente un tiempo tantas veces revisitado. Y es justamente la mirada del fotógrafo la que, de nuevo, escruta, incendia, recupera desde la fugacidad extrema los avatares de aquellos tiempos que una vez y otra regresan con sus fantasmas al imaginario cultural del siglo. Gisèle Freund anotaba en su *Photographie et société* de qué manera la fotografía había jugado un papel determinante sobre todo a partir del Gran Guerra y en los años 20, a la hora de documentar las circunstancias y acontecimientos de la época. Aquí, una vez más, la mirada del fotógrafo construye el archivo de la historia y protege la memoria del riesgo de su desaparición y silencio. □

*Evacuación de Teruel*  
24 de diciembre de 1937

Francisco Jarauta es profesor de Filosofía de la Universidad de Murcia.

# Catálogo

## CARTELES SOCIALISTAS DE LA GUERRA CIVIL



Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. 28010 Madrid  
Teléfono: 913 104 696 - 913 104 313 Fax: 913 194 585  
editorial@fpabloiglesias.es    www.fpabloiglesias.es

# La aventura de René Daumal

Jorge Lebedev

A René Daumal se lo recuerda, sobre todo, por *El monte análogo* (Atalanta, 2006. Traducción de M<sup>a</sup> Teresa Gallego) su novela inconclusa y póstuma, cuya traducción al castellano se conoció por primera vez en Buenos Aires (Mundonuevo, 1961) y es cada tanto plagiada por análogos fabricantes de libros. Esta intermitente permanencia en la memoria de los lectores y en los anaqueles del comercio revela, al mismo tiempo que la perdurabilidad de la obra del escritor, nacido en 1908 en Boulzicourt (Ardenas, Francia), el equívoco reconocimiento de algunos de sus admiradores. Relato «iniciático» que



describe las aventuras de un extravagante personaje que parte en busca de la montaña donde se unen la tierra y el cielo, *El monte análogo* constituye sin duda un viaje anclado en referencias simbólicas, pero tampoco resulta ajeno a una personal vivacidad narrativa aunque a menudo suela conectar con las inquietudes astrales de un primario orientalismo reactivado por el fracaso de las ideologías modernas.

La experimentación de Daumal no pertenece, sin embargo, a esta categoría; conector temprano de las teorías de Hegel y de la filosofía hindú (aprendió sánscrito en la adolescencia y tra-

## Libertad sin esperanza

René Daumal

El ojo hundido y brillante ve puertas por todas partes, y el hombre se arroja hacia ellas con la frente alta. Observa el cielo vacío y el espacio libre. Cada objeto representa la señal de una potencia. Pero ¿qué va a elegir? Dioses tiránicos vienen a guiarlo y solicitarlo: deseo, interés, amor, belleza, razón. Se propone elegir libremente y por sí mismo. No quiere aceptar ningún motivo que justifique la acción. Una meta resulta para él un amo. Quiere desear por desear. El «acto gratuito» es — dice — el único acto libre, y la voluntad que decide libremente un acto, no guiada por la razón ni dirigida hacia un fin, el único valor que puede alojarse en el alma.

Es aquí donde comienza a morir el espíritu de rebelión, pues desde que creyó descubrir en sí mismo una ruta a explorar, una nueva realidad a alcanzar, las acciones se vuelven indiferentes y el universo extraño. El que ha llegado a este punto se mueve en el mundo y ejercita las acciones propias del hombre con un pensamiento constante: «Puesto que soy diferente de todos estos seres, mis semejantes en apariencia; puesto que soy un ángel y que sólo eso me importa, ¿por qué obrar de un modo distinto?». Observa al mismo tiempo que obrar contra una ley significa obrar todavía según esa ley; que obrar sistemáticamente contra el deseo significa

aún obedecerlo. Es la atracción de la Tierra la que hace que la pelota se aleje de la Tierra. Este hombre, que cree ser un disfraz, en cada uno de sus actos se dice con una risa interior: «Sí, obro verdaderamente como un hombre».

Él no ríe de sus acciones con la risa abyecta de un vencido sino con la risa desesperada de quien, dispuesto a suicidarse, ha juzgado luego inútil apretar el gatillo. El divorcio con el mundo hace que el mundo se vuelva indiferente al espíritu, a menudo próximo a la desesperanza; pero se trata de una desesperanza que ríe del mundo. Si el espíritu se separa de las cosas, al mismo tiempo el cuerpo se separa

dujo luego varios libros fundamentales del budismo), sus reflexiones parten de la «evidencia absurda», del «escándalo de la separación» y del estado de sueño que caracteriza la vida de los hombres. Buceó sin concesiones en la búsqueda de un camino unificador de lo Absoluto, que superara la escisión entre conciencia y mundo. En ese recorrido conoció la experiencia de la droga, que abandonó tempranamente, y también a George Ivánovich Gurdjieff, un excéntrico caucasiano que predicaba el saber oculto y las enseñanzas del Cuarto Camino en una lujosa mansión de las afueras de París. Con Gurdjieff mantuvo esporádicos contactos; nunca se separó, en cambio, de los saberes patafísicos de su maestro Jarry, más interesado por la ciencia de lo particular, por el estudio de las leyes que rigen las excepciones.

Los reclamos del espíritu —que en algún punto lo acercan a una perspectiva camusiana— no introdujeron a Daumal sólo en la indagación filosófica; nunca abandonó la poesía, que ejerció hasta sus últimos días. Usó versos secos y cortantes, a veces rocosas imáge-

nes surreales extraídas de las bóvedas de la desesperación; el grito de la negativa de ser nada, la atracción de los pájaros muertos, de los barcos que perdieron sus colores, el polvo de las rutas, la ausencia de compañeros de exilio concilian, empero, con la transparencia de «Hechos memorables», iluminación sin duda memorable. No se ha registrado todavía un reconocimiento merecido de la poesía de René Daumal.

En 1928 fundó la revista *Le Gran Jeu* junto a sus amigos Rolland de Renéville, Roger Vailland y Roger Gilbert-Lecomte; la publicación duró tres números en plena etapa de ebullición del movimiento surrealista, con el que el grupo mantuvo sucesivos momentos de acercamiento y beligerancia. Todo fue intenso, breve y prematuro en la vida del poeta: murió de tuberculosis a los 36 años. El ensayo «Libertad sin esperanza» aparece recogido en el volumen *Chaque fois que l'aube paraît* (NRF, París, 1953); «Hechos memorables» se incluye en *Poésie noire, poésie blanche* (NRF, París, 1954). Ambos textos permiten aproximarse a las tensiones íntimas de un autor cuya existencia no pasó en vano. □

de los otros cuerpos; su rigidez lo aísla y cubre el rostro con la máscara muscular de la ironía. El rebelde cree haber encontrado la paz, a menudo cree conservarla durante toda su vida, pero se halla encerrado en una máscara rígida de desprecio. El espíritu toma el hábito de decir a todo lo que padece o practica el cuerpo: «No es importante». Y el hombre cree haber encontrado la salvación. La existencia y los bienes de este mundo pierden su valor, nada hay que temer y el alma continúa su búsqueda de la pureza en esta rigidez del orgullo, la del estoico.



Una sola cosa importa, dice el hombre que ha llegado hasta allí, y es la paz interior. Cree obtenerla por esa tensión de la voluntad que

Jan Hendrix  
*Xochimilco* (fragmento)  
2007

se niega a participar en la vida humana. Pero nada puede enriquecer el alma en el exilio; ella no hizo otra cosa que replegarse sobre sí misma y, en su prisión abstracta, se separó tanto del cielo como de la tierra. El pesado tedio y la sequedad, con sus cortejos de tentaciones, le harán sentir su inmovilidad y su sueño.

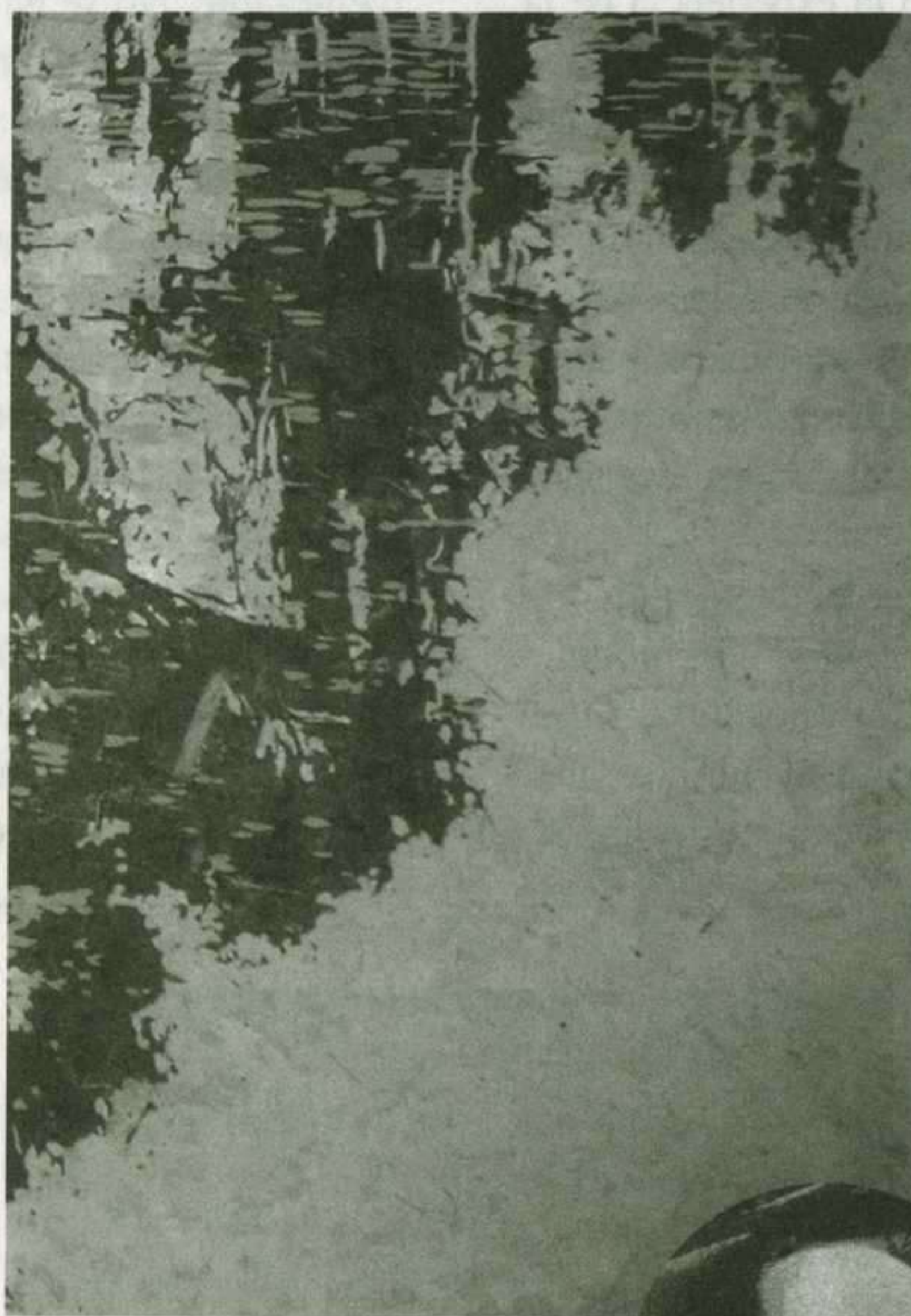
Una noche, el hombre se asoma a su ventana y observa el campo. Objetos pálidos y hormigueantes, nieblas o espectros, salen de las tierras labradas y se deslizan hacia las casas; un gato imita el canto de muerte de un niño que está siendo estrangulado, y los

perros bajo el claro de luna reencontran en el fondo de sus gargantas la voz poderosa de los lobos de la estepa. El hombre, en su ventana, siente crecer monstruosamente un salvaje deseo animal de ir también él a aullar y danzar bajo el claro de luna, de correr tiritando con la luz glacial, y de aventurarse hasta las casas para espiar el sueño de los hombres y robar quizás a un niño dormido. Un animal, un lobo renace en él y crece, inflama su garganta y su corazón. Se va a poner a aullar. ¿No? ¡Él es fuerte! Con un gesto brusco se echa hacia atrás, cierra la ventana y quiere convenirse de que se trata de una ensoñación. Sin embargo, algo se crispa en la cavidad de su estómago como antes, en su infancia, cuando pensaba en la muerte. Tiene miedo. Pero el miedo es indigno de él: ¿no está acaso armado contra ello? «¡Qué me importa!», ensaya decir. Duda, sin embargo. Se acuesta; pero si trata de resistir la angustia no

podrá dormir. Poco a poco pierde la confianza en sí mismo; se abandona a la somnolencia y de inmediato los demonios hacen su entrada. Tendrá por compañeros nocturnos al súcubo leproso y sin nariz; al hombre-rana con olor a pescado y a la innoble cabeza hinchada de sangre violeta que se balancea sobre sus piernas de pato. El mundo despreciado toma su revancha sobre la garganta contraída, sobre su corazón muy poco seguro de vencer, sobre su vientre, donde los monstruos aprietan las garras. A la mañana, encuentra quebrada su fe.

Tentaciones del sufrimiento, del miedo o del tedio, que intiman al alma a sobrepasarlas o a dejarse

aplastar, feliz al reconocerlas, porque reconoce su error. Una solución abstracta no resuelve nada, el hombre no se salva más que por entero: el entendimiento sólo puede partirlo en cuerpo y espíritu, pues el



Jan Hendrix  
*Xochimilco* (fragmento) 2007

entendimiento conoce, separa por método para darse un objeto. Una solución abstracta no es otra cosa dentro de la sociedad; opera en ella el mismo mecanismo de represión. Se pueden ver naciones en apariencia bien controladas, pero donde sin embargo no existe sino una represión de los instintos que, con el control violento del aparato policiaco, difícilmente lleguen a manifestarse; pero encuentran un libre curso entre quienes más fácilmente escapan a la opresión, por ejemplo entre los agentes de este aparato. Esos hombres se convierten en instrumentos de la crueldad animal que despierta;

en dependencias de la policía, los defensores del orden atan con cuerdas a un hombre arrestado en una manifestación pública, bajo un pretexto cualquiera, y le hunden los ojos, le desgarran las orejas a golpes de puño o bien le encadenan la planta de los pies hasta que confiese lo que desean hacerle confesar. Semejantes síntomas indican que esta sociedad no ha dominado las pasiones que se desarrollan en su seno, sin duda porque pretende resolver el problema de la justicia aplicando a las relaciones humanas las soluciones propuestas desde lejos por algunas inteligencias; significa una advertencia para la sociedad el quedar a merced del menor desfallecimiento ¡Feliz si puede reconocer las señales! Así sucede en el individuo; después de estas revelaciones, debe reencontrar la fe que había creído poseer.

Existe un inmenso orgullo en el fondo del altivo desprecio del mundo. El hombre pretende afirmar su ser fuera de toda humanidad y así se encadena, no solamente por el orgullo que fija su espíritu en la afirmación de sí, también por la potencia del mundo que intentó despreciar. La única liberación consiste en darse íntegro en cada acción, en lugar de fingir que consiente en ser hombre. Que el cuerpo se deslice entre los cuerpos según el camino trazado, que el hombre se hunda entre los hombres según las leyes de su naturaleza. Hace falta entregar el cuerpo a la naturaleza, las pasiones y los deseos al animal, los pensamientos y los sentimientos al hombre. Por este don, todo lo que constituye la forma



del individuo vuelve a la unidad de la existencia; y el alma, que sin cesar supera toda forma y no es alma sino a este precio, vuelve a la unidad de la esencia divina, por el mismo acto simple de abnegación. A la unidad reencontrada bajo dos aspectos y en un único acto que los reúne la denominó Dios. Dios en tres personas.

La esencia del renunciamiento consiste en aceptar todo negándolo todo. Nada de lo que tiene forma soy yo: pero las determinaciones de mi ser se arrojan al mundo. Después de la rebelión que busca la libertad en la elección posible entre varias acciones, el hombre debe renunciar a realizar cosa alguna en el mundo. La libertad no es libre arbitrio sino liberación, negación de la autonomía individual. El alma rehúsa modelarse a imagen del cuerpo, de los deseos, de los razonamientos; las acciones se vuelven fenómenos naturales y el hombre obra como cae el rayo. De cualquier manera que me conciba debo decir: no soy yo. A través de la abnegación arrojé toda forma a la naturaleza creada y la hago aparecer objeto; todo lo que tiende a limitarme: cuerpo, temperamento, deseos, creencias, recuerdos, quiero dejarlo en el extenso mundo suspendido y al mismo tiempo en el pasado, pues este acto de negación es creador de la conciencia y del presente, acto único y eterno del instante. La conciencia significa el suicidio perpetuo. Si se asume en la duración, no obstante ella es sólo actual, es decir acto simple, inmediato, fuera de la duración. El hombre se libera cuando abandona la búsqueda de la libertad; la verdadera resignación es la de quien, por un mismo acto, se entrega a Dios, cuerpo y alma.

Pero hablar de resignación no supone un sortilegio que permita

encontrar de inmediato la paz y la felicidad; a menudo no son los resignados, sino los débiles, quienes creen haber encontrado la calma interior. Ellos repiten como hechizos embrutecedores las escasas reglas de conducta que se les ha enseñado, y viven así en una abyecta tranquilidad. Aceptan todo pero nada niegan, y por este consentimiento no desean vivir más que esta vida, ornada con esperanzas inaferrables que disimulan su cobardía. La resignación no puede significar algo distinto al abandono voluntario de la voluntad posible. El resignado debe rebelarse a cada instante; de lo contrario, la paz se establecería en su vida y dormiría volviendo a consentirlo todo. El acto de renunciamiento no se cumple de una vez para siempre, representa un sacrificio perpetuo de la rebelión.

Es por ello peligroso predicar la humildad en las almas débiles; supone alejarlas aún más de sí mismas. El individuo, fijado y replegado, no puede tomar conciencia de su destino sino en la rebelión. Algo semejante sucede en la sociedad. Así como el individuo se encierra para dormir cobardemente detrás de las murallas de las esperanzas y los juramentos, de manera similar la sociedad se limita entre los muros de las instituciones. El individualista busca la paz encerrándose en límites precisos y sólidos; igual vía adopta el Estado nacionalista. Ni uno ni otro podrán encontrar su camino verdadero, aquél por donde puedan avanzar libres, más que en la rebelión que rompe los límites. El hombre o la sociedad deben estar siempre a punto de estallar, de renunciar, y rehusar siempre ajustarse a una forma definida. La libertad consiste en entregarse a la necesidad de la naturaleza, y la verdadera voluntad no

es otra que la de una acción que se cumple. Esta resignación es, al contrario de la abyección, la potencia misma, porque el cuerpo participa entonces de la naturaleza entera. El «nitchevo» de los rusos permite comprender el éxito del marxismo en Rusia: «No es nada», es decir: nada de lo que me empuja a obrar soy yo. Y el esfuerzo de la voluntad no es el querer cumplir una acción sino el dejarla hacerse en un continuo desapego. Aceptar el materialismo histórico era para los revolucionarios rusos encontrar la libertad.

El hombre, antes de alcanzar el renunciamiento, recorre siempre estas tres etapas: la aceptación estúpida, primero, de todas las reglas, de todas las convenciones que le procuran tranquilidad; después la rebelión bajo todas sus formas: lucha contra la sociedad, misantropía, huída al desierto, pirronismo y, finalmente, la resignación, que no deja de suponer un constante poder de rebelión.

El renunciamiento es una destrucción incesante de todos los caparazones con los cuales el individuo busca revestirse; cuando el hombre, cansado de este trabajo más duro que el de la rebelión, se adormece en una paz fácil, el caparazón se ensancha y sólo la violencia podrá destruirlo. Rechazar siempre todas las muletillas de las esperanzas, quebrar todas las creaciones estables de los juramentos, atormentar sin cesar a cada uno de los propios deseos y no sentirse jamás seguro de la victoria, tal es el duro y seguro camino del renunciamiento.

Hace falta construir la desesperanza de los hombres, para que arrojen su humanidad en la vasta tumba de la naturaleza, y para que al entregar el ser a sus propias leyes, las trasciendan. □

TRADUCCIÓN DE JORGE LEBEDEV

# Hechos memorables

René Daumal

Acuérdate de tu madre y de tu padre, y de tu primera mentira cuyo indiscreto olor se arrastra por tu memoria.

Acuérdate de tu primer insulto a los que te engendraron: la semilla del orgullo quedó sembrada, resplandeció la fisura quebrando la unidad de la noche. Acuérdate de

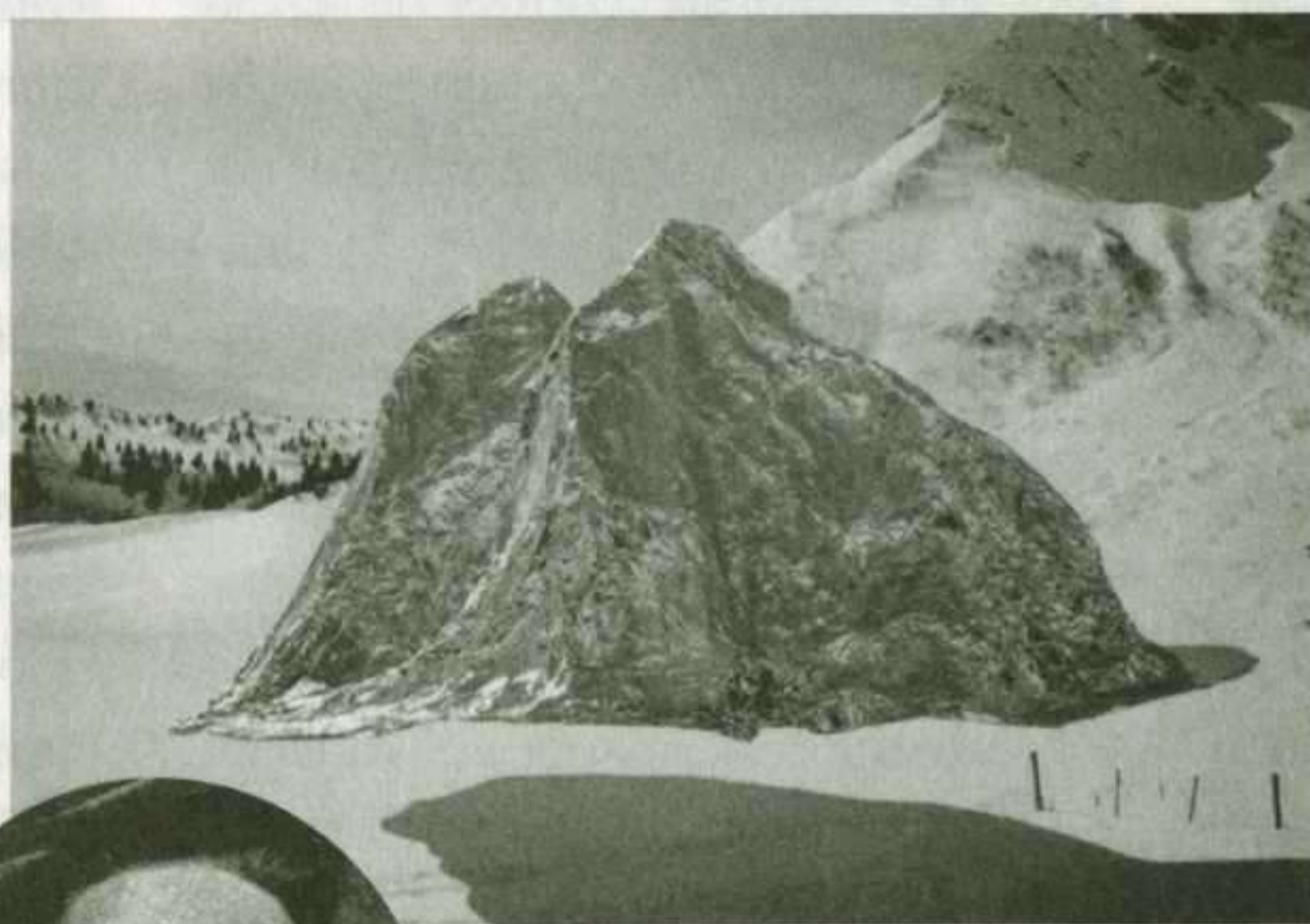
la noche de los anochece- res en los que el pensa- miento de la nada te arañaba el vientre, y volvía sin cesar para picotearte como un buitre; acuérdate también de las mañanas de sol en el cuarto.

Acuérdate de la noche de libera- ción en la que, al caer tu cuerpo suel- to como un velamen, respiraste un poco del aire incorruptible; acuérda- te también de los animales pegajosos que te han vuelto a aprisionar.

Acuérdate de las magias, de los venenos y de los sueños tenaces —querías ver, te tapabas ambos ojos para ver, pero no sabías abrir el otro—.

Acuérdate de tus cómplices y de los fraudes en común y de ese gran deseo de salir de la jaula.

Acuérdate del día en que desgarraste la tela y te apresaron vivo, inmovilizado ahí mismo en la bata- hola de batahola de las ruedas que giran sin girar, contigo adentro, cogi- do siempre por el mismo instante inmóvil, repetido, repetido, y el tiem- po no daba sino una vuelta, todo giraba en tres sentidos innumerables, el tiempo se cerraba al revés (y los ojos de carne sólo veían un sueño,



Sophie Whettnall serie *Moving Mountains* 2007



sólo existía el silencio devorador, las palabras eran pieles secas, y el ruido, el sí, el ruido, el no, el alarido visible y negro de la máquina te negaba), el grito silencioso «Yo soy» que el hueso oye, por el cual muere la piedra, por el cual cree morir lo que nunca fue. Y tú no renacías a cada instante sino para ser negado por el gran círculo sin límites, todo pureza, todo centro, todo pureza salvo tú mismo.

Y acuérdate de los días que siguieron, cuando marchabas como un cadáver hechizado, con la certidumbre de ser devorado por el infinito, de ser aniquilado por la existencia única de lo Absurdo.

Y acuérdate sobre todo del día en que querías arrojarlo todo, de cualquier modo. Pero un guardián vigilaba en tu noche, vigilaba mientras dormías, te hizo tocar tu propia carne, te hizo recordar a los tuyos, te hizo recoger tus andrajos. Acuérdate de tu guardián.

Acuérdate del hermoso espejismo de los conceptos, y de las pala- bras conmovedoras, palacio de espejos construido en un sótano. Y

acuérdate del hombre que vino y lo rompió todo, te tomó con su tosca mano, te arrancó de tus sueños y te obligó a sentarte sobre las espinas del pleno día. Y acuérdate de que no sabes recordar.

Acuérdate de que todo se paga, acuérdate de tu felicidad, pero cuando te trituraron el corazón era ya demasiado tarde para pagar por adelantado.

Acuérdate del amigo que te tendía su razón para recoger tus lágrimas brotadas de la fuente helada que violaba el sol de primavera.

Acuérdate de que el amor triunfó cuando ella y tú supisteis someteros a su fuego ansioso, rogando morir en la misma llama.

Pero acuérdate de que el amor no es de nadie, de que en tu corazón de carne no hay nadie, de que el sol no pertenece a nadie, ruborízate al contemplar el cenagal de tu corazón.

Acuérdate de las mañanas en que la gracia era como una vara amenazadora que te conducía, sumiso, a través de tus jornadas, ¡bienaventurado el ganado bajo el yugo!

Y acuérdate de que entre sus dedos entumecidos tu pobre memoria dejó escapar el pez de oro.

Acuérdate de los que te dicen: acuérdate. Acuérdate de la voz que te decía: no caigas. Y acuérdate del placer equívoco de la caída.

Acuérdate, pobre memoria mía, de las dos caras de la medalla. Y de su metal único. □

TRADUCCIÓN DE ALDO PELLEGRINI



# Buenos libros ... nuevos Aires



## 34.<sup>a</sup> FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO DE BUENOS AIRES

24 de abril al 12 de mayo de 2008

- ✓ La feria más grande de habla hispana
- ✓ Más de 1.200.000 visitantes
- ✓ 1.500 actos culturales

## 24.<sup>as</sup> Jornadas de Profesionales

21 al 24 de abril de 2008

- ✓ 300 nuevas editoriales
- ✓ 20.000 títulos por año
- ✓ Diversidad, Creatividad, Dinamismo

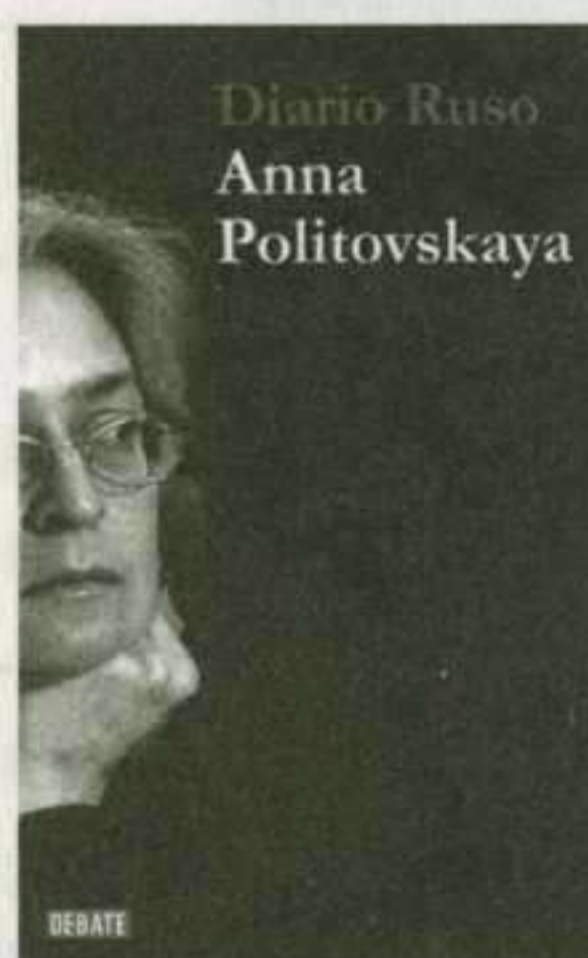


**Fundación  
El Libro**

[www.el-libro.org.ar](http://www.el-libro.org.ar)

# En el reino de lo irracional

Esteban Hernández



**DIARIO RUSO**  
**Anna Politkovskaya**  
Traducción de  
Fernando Garí Puig  
Debate  
Barcelona, 2007

Lo que hace inusual a esta obra es que el lector sabe que falta un hecho esencial; que habría de anotarse una entrada más en el diario que registrase el asesinato de su autora y que dejara constancia de que su causa fue hablar en voz alta de asuntos como los que aquí trata. Lo que es doblemente perturbador, en la medida en que el diario se redactó con la intención urgente de intervenir en la realidad, de ayudar a que el lector tomase conciencia de hasta qué punto la situación política y social de su país debía cambiar. La autora, es cierto, no tenía demasiadas esperanzas de que el relato pormenorizado de las disfunciones rusas (desde simples irregularidades hasta enormes atrocidades) ejerciera influencia suficiente. Pero había algo que la superaba, y el texto lo deja entrever con frecuencia: que esa falta de correspondencia entre lo que el régimen cuenta de sí mismo y sus actos reales, entre propaganda y realidad, le resultaba intolerable. Estamos, por tanto, ante un relato periodístico con vocación política, pero también ante un ejemplo de cómo el ser humano prefiere poner la denuncia de lo infame por delante de sí mismo. Finalmente, la principal intervención en la realidad social de *Diario ruso* fue que su autora, primera opositora de Putin en el ámbito periodístico, acabó acribillada a balazos el 7 de octubre de 2006 en el ascensor de su casa. Una ejecución con un probable carácter disuasorio que, queda ese consuelo, quizá acabe volviéndose en contra de quien lo cometió por su enorme difusión fuera de Rusia.

En todo caso, el carácter trágico que revisite el texto llevará al lector a esperar de *Diario ruso* uno de esos relatos, llevado al extremo, de defensa de la libertad de opinión, en el que una periodista íntegra se enfrenta a un régimen cuyo pecado último consiste en negar toda crítica. Sin embargo, la obra de Politkovskaya, fueran cuales fuesen las intenciones de su autora, sólo tiene que ver tangencialmente con eso. Porque la sensación que desprende, y es algo que se

adhiera a la piel del lector, es la de entrar en un universo irracional, regido por impulsos personales y por caprichos de quienes imparten las órdenes, y del que apenas puede esperarse solidaridad o consuelo. Es, desde luego, un mundo cuyas instituciones están del todo alejadas de la gente a la que dicen servir, pervertidas por personajes avariciosos que sólo confían en la ley del más fuerte y que, en consecuencia, quedan obligados a la hipocresía. Y eso es lo que más hiere a la autora, ver cómo se conservan formalmente las instituciones de un sistema en el que cree y cómo se alteran sus bases hasta acabar sirviendo a quienes persiguen sólo objetivos personales. Los fundamentos explícitos de la democracia aparecen en público como el suelo en que se apoya el régimen —las habituales declaraciones de Putin sobre los beneficios del liberalismo— mientras que sus actos van en dirección totalmente opuesta a lo que significa un régimen democrático y socialmente justo.

Frente a ellos, Politkovskaya nos dibuja a una mayoría de ciudadanos que, bien porque tomen partido interesado o porque descrean enormemente de quienes les representan, no encuentran otra opción que la de la mera supervivencia. Carecen de esperanza acerca de un posible cambio, se han acostumbrado a la situación y la toman ya como inevitable. Como si, habiendo aceptado el nivel de corrosión de las normas comunes, cada cual tratase de encontrar el mejor acomodo posible en un mundo al que no es posible enfrentarse. La sensación que la periodista transmite acerca del ciudadano medio ruso es el de alguien que, sabiendo cómo funcionan las cosas, se siente por completo impotente para actuar sobre la realidad.

Por esas razones, lo más interesante de la obra son los retratos de esos personajes anónimos que tratan de salir adelante en condiciones difíciles, a veces con grandeza, en ocasiones con mezquindad. Por aquí pasan, entre otros, soldados rusos mutilados en Chechenia y ahora

del todo olvidados por el Estado, jubilados que sobreviven gracias a la caridad, ex combatientes que se han pasado a la seguridad privada, y madres de los niños que murieron en la escuela de Beslán. Conoceremos también cómo son algunas de las autoridades que dirigen la vida de esos hombres y mujeres cada vez más pobres, caso de ese mafioso aupado por Putin a cargos institucionales que ha llenado su casa de muebles de los que cuelga la etiqueta del precio (en dólares) y que ha terminado por implantar esa moda entre los ricos de la zona, una prueba más de hasta qué punto los estereotipos son llevados a su extremo por la realidad. Lo mismo que ocurre con la brutalidad del poder. La descripción (que opta por relatar sin detenerse en exceso) de las formas de intimidación, conspiraciones políticas, torturas o asesinatos, que emplean para conseguir sus objetivos confirman hasta qué punto los lugares comunes construyen la realidad cotidiana.

Pero, más allá de ofrecernos su visión de la actualidad rusa, el libro también es útil para comprender que todo dirigente con las manos sucias emprende la guerra, en primera instancia, contra aquellos a quienes gobierna, contra aquellos que le pueden otorgar legitimidad o

negarle el poder. Y el control de las sociedades modernas por quienes toman las decisiones políticas tiene hoy su elemento central en la guerra contra el terror, muy presente en el caso ruso, y que demuestra que su efectividad real se produce siempre en el plano interno.

Por eso, el *Diario* de Politkóvskaya desprende ese aire de enfrentamiento con lo inefable al que las narraciones rusas se aficionaron a la fuerza en el siglo pasado. Sin llegar, claro está a los extremos descritos por Grossman o por Solzenitsin, aquí también aparece la sensación de encontrarse con la irracionalidad absoluta y con la perversión total de los fundamentos sociales. En definitiva, con la maldad misma. Por eso, entre los múltiples galardones que su autora ha recibido a título póstumo, quizá el de mayor fuerza simbólica sea el Premio Scholl, concedido en memoria a dos hermanos del mismo apellido ejecutados en 1943 tras haber sido vistos repartiendo propaganda antinazi. Porque lo que nos revela el caso Politkóvskaya es que nuestra época recuerda con algo de nostalgia y bastante orgullo los casos de quienes combatieron a los totalitarismos, pero aparta la mirada cuando se trata de enfrentarse a sus expresiones actuales. □

## El arte de vivir

Faustino E. López

Una vez superadas las violencias físicas y metafísicas es el momento de adentrarnos en el ámbito de la confianza. Lluís Álvarez, profesor de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Oviedo, nos muestra el presente adecuado y el futuro posible en el que nos sentiremos más protegidos, confiados en que las sociedades humanas evolucionan hacia lo bueno. Dentro del territorio de lo bueno, las obras de arte son símbolos para la vida, «al servicio de la vida buena», de un hedonismo de «gran estilo». Podemos acercarnos a esa vida buena y a esa buena vida, la que todos queremos, gracias a

que las antiguas distancias entre el mundo de arriba (platónico y cristiano) y el de abajo, han disminuido.

En la línea de Nietzsche y de Ernst Bloch, de su amigo Vattimo (que firma el prólogo) y de Ortega, Lluís Álvarez nos muestra el laboratorio vital en el que nuestros experimentos «se prolongan en el negocio de la perfección posible, sin culpa y por amor a la belleza», donde el placer estetizado y el amor crean la confianza necesaria, la base común de nuestro querer racional. Es posible sentar las bases de una «gran política» optimista, social, hedonista



**ESTÉTICA DE LA  
CONFIANZA**

Lluís X. Álvarez

Herder

Barcelona, 2006

y utópica, en la que la confianza sea la regla de convivencia, en la que la vida acepta su finitud y en la que también existe el amor que «desea engendrar en la belleza», como muy bien decía Platón.

Lluís Álvarez no necesita dogmas extremos ni fortalezas metafísicas. Desarmado y pacífico, elegante y benévolo, siempre amable, acepta el azar y la riqueza de la «gran salud». La estética de la confianza es «la asociación posible y natural del arte con el placer y el hedonismo de una vida finita», no rechaza la sensualidad ni el vigor de las pulsiones, considera el arte bello como «móvil último del sentido y estación terminal del placer cognitivo».

De la abundancia de las sociedades del bienestar surge el banquete como obra de arte y «ágape moral», en ellas es posible que cada persona extienda «los terminales de su gozo» tanto como pueda en el festín común. Nuestro autor elabora una estética adecuada al bienestar material, social, cultural, político, intelectual y moral conseguido en nuestras sociedades más desarrolladas; ya no caben renuncias ni culpas que impidan la vida y el disfrute, es posible una estética del bienestar que nos permita buscar el placer, la libertad, la seguridad, la comodidad, la riqueza, el confort, el buen vivir. Es hora de proclamar que el conocimiento puede gestionar la disminución del sufrimiento y la extensión del placer a todos los humanos. Una estética social de la confianza en sintonía con los modelos sociales más avanzados de este planeta, las socialdemocracias del norte de Europa. El mundo ya tiene solución para casi todos los accidentes y problemas, en los modernos países ricos y civilizados hay policías, ambulancias, bomberos, seguros, servicios de limpieza, de información y hasta de reflexión capaces de solucionar esas dificultades; por eso podemos permitirnos el gran lujo de querer «aprender a bailar con la ligereza de estrella, para asistir al espectáculo místico de la vida que pasa» y que puede disfrutar de bienes singulares.

La verdad es y debe ser una verdad vital, la digan Sócrates, Cristo o Nietzsche, por eso podemos confiar en quienes consideramos que son mejores que nosotros, y así creamos nuestro proyecto y nuestro comentario a lo que pasa, sin rigideces, sin dogmatismos. Si existen la «gran política» y los grandes políticos con la mejor voluntad (cada uno pondrá sus ejemplos), tam-

bién existe una gran estética que confía en el arte que renueva la vida, que eleva a espectadores e intérpretes, que aumenta el número de objetos eminentes que no son sagrados, sólo importantes y necesarios en las «ceremonias informales de la vida».

Europa puede vivir en paz, el mundo debería vivir sin guerras, podemos confiar en que es posible una estética utópica ligada a nuestros actuales niveles de desarrollo y bienestar, a nuestras aspiraciones humanas y a nuestros «repertorios metafóricos de acceso a la verdad y al sentido». Lluís Álvarez sabe que la realidad de las cosas no depende de su imponente presencia física (pensemos en muchos rascacielos de grandes ciudades), que a veces el sentido más intenso reside en una existencia física débil (unos niños jugando). No se trata de competir para saber quién tiene la ostentación más alta y más grande, «el fin final de la naturaleza es estético» aunque no lo podamos determinar empíricamente. La estetización de la utopía ya está llegando casi al alcance de todos, el arte en los museos se acerca a las capitales de todos los Estados, a las capitales autonómicas, a las grandes ciudades, a los ciudadanos de mayor formación cultural, se difunde, se divulga, se conoce.

Permítaseme la exageración de pensar que a Lluís Álvarez habría que encargarle la redacción de una «Gran Constitución», no española ni europea, planetaria y hasta universal, en la que defendiese sus elocuentes posiciones: no reprimir la vida ni el entusiasmo, ni la vida ni la alegría; vivir en libertad e instaurarla en todos los espíritus; porque lo que necesitamos es más energía para formular las bases de un hedonismo estético utópico que, frente al monótono-teísmo de la razón, nos ofrezca el politeísmo de la imaginación, del arte y de la vida. Sería capaz de hacer una auténtica obra de arte.

Leer a Lluís Álvarez es un placer intelectual y, aunque sea posible que no hayamos nacido para divertirnos, como decía Wittgenstein, tampoco aceptamos ya que hemos venido aquí a sufrir. Creer creemos todos, por eso confiamos en los amigos, en los compañeros, en la familia, en los vecinos, en la justicia, en los demás seres humanos; confiamos en la amistad, y hasta en los adversarios que nos ayudan a mejorar, de hecho los atletas sólo consiguen sus mejores resultados en la competición noble y sin trampas. Y si alguien desconfía, si alguien pregunta por el canon, por la relación de valores, podría-

mos contestarle que los valores euro-occidentales no son la única columna en la que se apoya la civilización mundial. Hay que viajar y, si no al menos informarse en Internet, como dice una conocida mía.

Coincido con Lluís Álvarez y confío como él en que las filosofías (y lo que no es filosofía) de lo insípido y lo tenebroso pueden tirarse y perderse; lo que no puede olvidarse es el medio-día, el entusiasmo vital que eleva la vida y la ilumina. Argumentar sí, pero no sólo con razones, también con la vida, con estilo, con buen talante dinamizador, con valor estético; porque no conocemos más cielo que el que vemos empíricamente relacionado con la belleza y el arte. Si, como imagina Lluís Álvarez, algún día la humanidad alcanzase el dominio bioquímico de esa droga de la vida que nos permitiese vivir perpetuamente, todavía seguiríamos sabiendo que no somos los otros, que los demás nos faltan, que no todo estaría conseguido. Siempre tendríamos que seguir venciendo la tentación, para no admirar el poder, para no odiar al enemigo, para no despreciar a los que sufren, para no creernos mejores por haber mejorado en algo (Rousseau).

La estética del siglo XXI confiará en la diversidad, en la multiplicidad, en la multiculturalidad, en la biodiversidad planetaria; lo que nos ofrece el arte se puede decir desde el antiguo Egipto (pirámides y templos), desde Camboya (Angkor), desde México (pirámides aztecas), desde la Basílica de San Pedro (de Miguel Ángel), desde la pirámides de cristal del Louvre (de I. M. Pei); miraremos la oferta de la competencia, por si hay novedades. Hay que estar atentos.

Lluís Álvarez defiende y confía en aquel arte que, desde comienzos del siglo XX, nos regaló experimentos nietzscheanos, el que exploró y amplió los límites de nuestra sensibilidad, el que innovó en formas y materiales, el que comunicó con el gran público; pero no confiamos en el arte de las vanguardias para instituir una nueva Academia, sino para abandonar definitivamente el dualismo metafísico, para aumentar la secularización, para movernos en la experiencia. Nietzsche ya nos dijo que, muerto el mundo verdadero, ideal, el mundo aparente también dejaba de existir; esto es lo que tenemos, esto es lo que hay, ni verdadero ni aparente, es la pluralidad que no quiere monopolios ni dogmas ni dictaduras.

Afortunadamente vivimos en un lugar y una época que defienden el valor de las vanguardias y del inconsciente, que aceptan las pulsiones y las concupiscencias, que no quieren más represiones de las imprescindibles; y sabemos que parte de la utopía ya se ha realizado. Las obras de arte están abiertas al sentido de las interpretaciones, son siempre capaces de ser más que quien las ha creado, sea Brunelleschi, Cervantes o J. S. Bach; la valoración ya no es definitiva, «incluso el superhombre oscila» en sus apreciaciones, el gran arte está al alcance de las masas y, aunque parezca que se ha estancado la macrocreación, es previsible que crezca la microcreación vital en las sociedades democráticas multiculturales.

Lluís Álvarez se encuentra a gusto con el sujeto post-metafísico, alejado ya, en sus versiones más acertadas, del exceso de cristianismo y de aburguesamiento; un sujeto usuario de la técnica, no su servidor; creyente de modo personal, pero sin necesitar una teocracia; tolerante con la diversidad y defensor del Estado de derecho para todos. Saludablemente satisfecho con los logros de su civilización, el ciudadano occidental ya se sabe instalado en la provisionalidad, con una moral en crisis que no es fundamentalista, explorando en cada acción moral nuevos terrenos y posibilidades, creando y recreando las normas. Algunos criticarían este panorama que dibuja Lluís Álvarez, dirían que está más cerca del relativismo moral que de los monopolios dogmáticos, de lo que nos alegramos.

Ciertamente hay más mundos que los que caben en algunas filosofías, el «debilitamiento» de la filosofía permite hacer de ella una región de y para la vida, porque no hay filosofías que no entren de alguna manera en la vida, ni hay filosofías fuera de la vida, ni nos queremos situar ya en esas filosofías que eran preparación para la muerte.

Con la buena voluntad de poder de Zaratustra se puede vivir razonablemente bien, «se crean objetos y se comunican significados», vamos consiguiendo cierta objetividad a partir de la generalización de la subjetividad en un texto compartido. Confiamos con Lluís Álvarez en que el mundo real sea algo más que un «supermecanismo» de Wittgenstein; si es cierto que la palanca geométrica no dobla, que la lógica está hecha de un material teórica e infinitamente duro, que Apolo no cede; también es cierto que Dioniso sonrío, salta, baila, oscila,

se columpia, se estira, se dobla y es flexible, es cierto que Heráclito desafia a Parménides, que Demócrito se ríe con sus átomos, que los aforismos de Nietzsche sobrepasan a los sistemas detenidos y que los móviles del escultor Alexander Calder son esculturas en movimiento y no estatuas inmóviles.

Coincidimos con el autor en su valoración del «resplandor del surrealismo y de las utopías estéticas del siglo XX», que fueron capaces de configurar nuevas posibilidades que no existían todavía; como decía Bloch, «el mundo es el laboratorio de una salvación posible», de una salvación amable capaz de anticipar la utopía occidental (en parte ya realizada), celebrar la fiesta del arte y de la vida civilizada y extenderla a todo el mundo (sin que haya más ejemplares de Hitler o Pol Pot). Lluís Álvarez también confía en el «principio esperanza», espera que se sedimenten los sueños de lo nuevo, que se superen las prevenciones de la pequeña burguesía sobre la libertad de espíritu, que se adelanten los individuos a vivir su vida como artistas no conformistas. Como decía Rimbaud, hay que ser absolutamente modernos, el arte existe para cambiar la vida, para superar las pequeñas dimensiones; hay que interpretar y cambiar el mundo en la mejor dirección (Carlos Marx; que no excluye a los Hermanos Marx).

El surrealismo llevó las fuerzas de la ebriedad a la revolución, apoyó de alguna manera una apuesta optimista que buscaba un mundo en el que todos actuarían (parafraseando a W. Benjamin) como si fuesen ángeles, todos tendrían tanto como si fueran ricos y vivirían como si fuesen libres. Benjamin dice que de ángeles, riqueza y libertad no había ni rastro, creo que no debería haber sido tan duro en su crítica al optimismo socialdemócrata. Sabemos que el comunismo ha fracasado y que el capitalismo también fracasa todos los días; la socialdemocracia no es perfecta, pero sus resultados pueden ser envidiados por casi todos los países del mundo.

¡Bienvenidos sean todos los «surrealismos» del mundo que han de llegar, todas las aperturas lúdicas que vayan desde las más sofisticadas realizaciones artísticas e intelectuales hasta el arte más popular! No estamos hablando sólo de arte, sino de la vida que, como el arte, también se transmuta; nos sentimos bien con todos los indicadores de la ruta de la vida (arte, ciencia, tecnología, moral, religión...) que busquen el

nivel democrático de la mayoría, la estetización creciente de la vida ciudadana y cotidiana, aunque no se construyan más Palacios de Versalles.

Esta parte de experiencia no-reglamentada que no está determinada, ni explicitada, que no se administra del todo, que se contempla y se vive, es el arte cada vez más necesario. Hay mapas de la historia de las artes, de los cambios de estilos, de las transmutaciones, de las relaciones del arte con la sociedad, la ciencia, la ética y la tecnología; de las aportaciones del arte y de la estética a lo verdadero. Los experimentos artísticos se mantienen desde la vida, puede haber cosas muy serias, «pero nunca más altas que las estéticas».

Lluís Álvarez, tan optimista como orteguiano, también habla de un arte que prefiere la vida y dice su sentido, su apertura, su vuelo por encima de la vida como «cielo de sentido», como avión que sobrevuela y acorta distancias. No vamos a quejarnos por la «deshumanización del arte», ni porque las vanguardias hayan transmutado todo el arte heredado desde el Renacimiento; todo lo contrario, nos parece muy bien que los experimentos estéticos y artísticos se sigan realizando. Hermosas son las ciudades y edificios y artes renacentistas, pero más hermosa es todavía la vida que renace utilizando todas las tradiciones sin seguir ninguna. Las «cumbres del ingenio estético moderno» han sido y son tan vitales como radiantes.

No es necesario sospechar de todo, de la mala conciencia y de una filosofía ideológica que no se realiza en la historia (Marx), de la vida débil del rebaño y de la transvaloración de los valores (Nietzsche), del malestar de una cultura represora (Freud); como decía Ricoeur de Freud, también se trata de ampliar la conciencia, de vivir mejor y ser un poco más libre y más feliz. No queremos sucedáneos para la vida; si, como decía Albert Camus, los hombres mueren y no son felices, ya es hora de que los hombres vivan confiados y sean felices, al menos en todo lo que sea posible.

La *Estética de la confianza*, con su optimismo vitalista, su falta de dogmatismos metafísicos, su defensa de la modernidad, su confianza en lo que construimos y vivimos, merece nuestros elogios. También esto es una apología de esta obra y de su autor, que es y debe ser referencia de un pensamiento no limitado a asentir a los que se han acostumbrado al poder y a tener toda la razón durante milenios. □



# En la frontera de la ficción pura

Fernando Marías



**SEXOADICTAS  
O AMANTES**  
Paula Izquierdo  
Bellacqua  
Barcelona, 2007

¿Cuántos libros comienzan por su propio final, por su capítulo último?

Yo pensaba que ninguno, hasta que leí este de Paula Izquierdo.

Aunque aparentemente se trata de un libro documento —y en efecto luego resulta serlo, o resulta serlo *también*—, *Sexoadictas o amantes*, 21 mujeres radicales es, bajo mi punto de vista, la última aportación narrativa de la novelista Paula Izquierdo, y en todo caso mucho más que un reportaje o un ensayo. Definir este trabajo como novela sería probablemente excesivo, y si lo hiciera me arriesgaría a que el lector pensara que pretendo engañarlo. Sin embargo, creo que es ajustado decir que el texto, precisamente por causa de ese capítulo final, resulta lo suficientemente sugerente y turbador como para permitirnos sentir que se aproxima a la frontera de ese territorio de la imaginación que a veces denominamos ficción pura.

El contenido del libro es, en primera instancia, tan nítido como su expresivo título. Se trata de recorrer mediante trazos breves e intensos las biografías de veintiuna mujeres que existieron realmente —en realidad solo veinte de ellas: la última, la del capítulo final, esa que da nuevo sentido a todo, es un personaje inventado por la autora— y cuyas peripecias vitales, o sus formas de entender la vida o de coquetear con la muerte, les depararon la fama, exagerada o no, de ser víctimas esa enfermedad conocida hoy como sexoadicción, que empuja a quienes la padecen a mantener encuentros sexuales de forma obsesiva sin conseguir jamás la satisfacción que desemboca en la serenidad: alcohólicas del sexo, yonquis de una búsqueda perpetua condenada de antemano al fracaso irremediable, enfermas condenadas al sufrimiento y el desasosiego a las que, paradójicamente, se ha considerado a lo largo de los tiempos amantes superdotadas, gloriosas devoradoras de machos, hembras portadoras del paraíso.

Leí esas veinte biografías con la sensación de que conocía ya algunas de las historias que

se relatan: sabido es que Erzsébet Báthory era una psicópata demente y sanguinaria o que Janis Joplin —aparte de poseer por azar, como se poseen estas cosas, la mejor garganta del pop de todos los tiempos— eligió unas fórmulas de autodestrucción que contempladas hoy solo pueden ser calificadas de esencialmente cutres. Sin embargo, ignoraba que la pulsión de muerte era tan extrema y contagiosa en Edith Piaf o que fueron tan tristes, tan inmensamente tristes, los pasos de Isadora Duncan sobre el escenario de su propia vida. De Mata Hari resulta imposible, tras haber leído las páginas que el libro le dedica, no desear haberla conocido, y se confirma que acercarse a Simone de Beauvoir —¡aunque cautelosamente, por si acaso!— debió de ser una de las experiencias humanas más interesantes que se pudieron experimentar a lo largo del siglo XX. Todo ello, lo sabido y lo no sabido, va formando un mosaico de seres humanos que, más allá de sus excesos sexuales o de otro tipo, no hicieron otra cosa que asir desesperadamente cualquier brizna de felicidad. Por tanto. Esta lectura del libro ya resulta interesante y satisfactoria.

Pero llega entonces el capítulo final, la historia real de la mujer inventada del capítulo veintiuno: un fragmento del diario de una sexoadicta de hoy, muy premeditadamente bautizada «Anónima», en clara referencia a un libro de relatos anterior de Paula Izquierdo donde ya se hablaba de mujeres que no encuentran la felicidad, cuyo tránsito por la incesante sexualidad sombría es un espejo de la caída en barrena de su corazón. Y estas breves páginas, intensas y pertenecientes a ese género que me gusta llamar «novela negra-no negra», ese que sin recurrir a ninguno de los sucesos o personajes típicos del género criminal logran, por su atmósfera y desasosiego interior, por su exploración de la culpa y de los lugares donde no existe la redención, sumergir al lector en la oscuridad. «La falta», la anterior novela de la autora, ya pette-

necía a este género que, por cierto, casi nadie ha explotado. Las palabras de «Anónima», una vez leídas, nos piden tomar una pausa y respirar hondo. Y en entonces, en ese reposo, donde surge la posible nueva lectura de este libro. Una por una fueron pasando otra vez ante mis ojos las veinte mujeres cuyas vidas se narran. Una por una fui viéndolas —excepto a la repulsiva Báthory— de otra manera: más cercanas y palpables, más desnudas y desgarradas, más huma-

nas. Ese es el logro de Paula Izquierdo, y esa es su mirada... «Salí otra vez a la calle. Me esperaba una larga noche. La noche era mía. Hasta que el cuerpo me aguantara. Hilvanando lo posible con lo imposible. Creando la trama». Estas palabras finales, además de propiciar la relectura del libro y constituir, de alguna manera, su comienzo, me parecen la promesa de un principio: el de la novela que ojalá Paula esté escribiendo ya. □

## Remediar las tinieblas

Juan Ángel Juristo



**LAS MUJERES QUE VUELAN**  
Joaquín Rodríguez  
Lengua de trape  
Madrid, 2006

Este libro de relatos, primera obra de ficción de Joaquín Rodríguez, posee un raro interés dentro de buena parte de la narrativa que se hace ahora mismo en España porque aún una coherencia de tono muy lograda en una multiplicidad de temas sin aparente conexión. Escrito en primera persona, algo que parece inevitable bajo la alargada sombra del imperialismo del *blog*, esta colección de relatos quiere ser algo más que un bajo continuo, el de esa obsesiva primera persona, salpicada de tonos agudos que serían las historias que cada uno de esos relatos contiene. La cosa no es así y, sin embargo, sabemos que el libro se ha salvado por un pelo de tal achaque. La cuestión proviene de que el tono del libro es el mismo: hay una voz que se hace incluso familiar según vamos leyendo y avanzando en los relatos que desfilan ante nosotros. Pero pronto caemos en la cuenta de que esa visión contiene necesariamente una suerte de didáctica.

Joaquín Rodríguez, aunque éste sea su primer libro de ficción publicado, lo dijimos líneas antes, es autor de varios ensayos y eso se nota: desciende siempre a lo concreto desde lo abstracto y, gracias a ciertas dotes de narrador, consigue transformar lo que en principio debería ser tratado como una carencia en una distancia que juega a favor del lector. Tampoco es que ello tenga algo que ver con la cacareada técnica brechtiana. Creo que sencillamente sin-

toniza con un mundo, el actual, que posee esa retórica, la del héroe frío. Pues bien, el autor, y ello ha constituido para mí una sorpresa, ha sido capaz de desplegar esa frialdad en una serie de historias que parecen, a pesar de suceder en épocas y geografías distantes, repetirse de una u otra manera, si no por lo narrado, sí por la especial disposición del narrador ante lo que cuenta, ante el mundo, en definitiva, como si pareciera decir al lector «esto es lo que hay». Y, curiosamente, si uno entra en la historia esa disposición es incuestionable.

El primero de los relatos, «Las mujeres que vuelan», es, en cierto modo, el más logrado del volumen. Mantiene una extensión adecuada a aquello que quiere decir y la correlación entre diversos lugares, cuanto más distantes mejor, las mujeres que toman aviones, el giro enloquecido que todo ello lleva consigo y el contraste, sin embargo, de los aeropuertos como lugares casi próximos a lo extático, está muy bien logrado. Otro elemento que para mí por lo menos goza de cierta consideración es que el cuento está supeditado necesariamente a un final inesperado que, la mayoría de las veces, no es tal. Aquí se nos ahorra ese procedimiento, lo que es de agradecer.

«La lengua del orador» es, por el contrario, un cuento bastante truculento aunque esa característica se acerque, también, al chiste, a lo

humorístico. Lo que más me ha interesado de este relato es el final, pero no porque parezca inesperado, antes bien, todo lo contrario, se ve venir pero la tensión se mantiene hasta las últimas líneas. Todo el relato aboca a esa tensión.

Los vastos espacios son, por otra parte, uno de los motivos conducentes de este libro. En el siguiente cuento, «El largo adiós», un bello relato sobre el viaje, el lector puede gozar de los recursos del mismo. Hay consideraciones muy acertadas sobre un pasado reciente pero que muchos consideran remoto y una resolución de la historia tan triste que casi roza con el humor más surrealista, cumpliendo de ese modo la condición que Augusto Monterroso establecía para un bello cuento: el de ser tristísimo.

Al igual que en el siguiente, donde ese estado de ánimo se muestra más abiertamente sarcástico. «Perdido en el paraíso» recrea un estado arcádico en el viaje que no es tal pero que para hacerlo más verosímil, o más irónico, se remonta a los albores del siglo pasado, al estallar la Gran Guerra. Lo que más me ha interesado del relato es la atmósfera que recrea: todo en el cuento es distante y bañado, además, de premoniciones oscuras. El acierto aquí consiste en la sugerente mezcla de esos ánimos.

Con el siguiente, «La villa de los papiros», el autor principia una obsesión que acompañará al lector casi hasta finalizar el volumen. Una obsesión libresca por la cultura y por lo literario. El hallazgo de un manuscrito de Filodemo de Gádara, seguidor de Epicuro, es la excusa sugerente que el autor ha buscado para confrontarlo a un cristianismo primero, militante, donde las lavas del Vesubio vienen a ser las encargadas de borrar del mapa ciertos pasos perdidos en la historia y, luego, darlas a conocer con el tiempo. Lo irónico se enseñoorea del relato. No puede ser de otro modo.

En «Amor a quemarropa» y «Eva la jardinera», asistimos a un lúcido *intermezzo* sobre el amor, o mejor, sobre la eterna guerra de los sexos antes de que el lector finalice sumergiéndose en los cuentos de tema literario. En el primero de los relatos la lista de agravios que el narrador descubre adquiere dimensiones espectaculares y ello hasta tal punto que amenaza con romper cualquier atisbo de acción. Si pensamos así nos equivocamos. El final nos retrata una Beretta y una bala alojada en una mujer. «Eva la jardinera» es una recreación del relato bíblico donde el correlato con motivos actuales funciona de tal modo que es capaz de sugerir con verosimilitud una estirpe desaparecida en el arca de Noé. Porque siempre acecha de una u otra manera en estos cuentos la huella imperceptible de algo que se muestra como irreparable. Este cuento da buena cuenta de ello.

El resto, lo dije antes, trata de literatos, de libros, del oficio, vamos, y no olvidemos que el autor es un hombre metido en el negocio editorial. Los guiños, por tanto, que prodiga en «Lo peor son los autores», «Escritos a escondidas» y «La atormentada vida del ganador», son, quizá, muy divertidos pero adolecen de estar dirigidos a quienes conocen a autores, editores, críticos y demás personajes que se mueven por esos pagos. Nos resta la duda, por tanto, si estos relatos donde se nos da cuenta del premio Lengua de Gato y se nos habla de un editor llamado Cote y se nos otorgan pistas sobre quién puede esconderse tras las siglas del crítico JAC o quién pueda ser LuisP o JASP, puedan divertir al profano como divierten al enterado. En cualquier caso, eso es lo de menos. Lo cierto es que Joaquín Rodríguez ha escrito un ramillete de cuentos notables. Y es una primera obra de ficción. □

# Rectitud deontológica y leyes de mercado

Javier Ozón



**MEDICINA ENFERMA**  
**Jörg Blech**  
 Traducción de  
 Marc Jiménez Buzzi  
 Destino  
 Barcelona, 2007

Es probable que muchos de ustedes recuerden un libro aparecido hace un par de años, *Los inventores de enfermedades*, un elocuente ensayo sobre los abusos de la industria farmacéutica que en Alemania superó los 135.000 ejemplares y en nuestro país va por la cuarta edición. Pues bien, su autor, Jörg Blech, publica ahora otro tratado demoledor sobre los intereses económicos de la industria de la salud, *Medicina enferma*, con el significativo subtítulo de *Cómo protegernos de las terapias discutibles*. Si les parece, empezaremos por la tesis principal del libro: el absurdo fenómeno contemporáneo del *sobret ratamiento médico* o la abusiva administración a pacientes de fármacos y todo tipo de tratamientos, muchos quirúrgicos, sin ninguna garantía científica y que no tienen mayor beneficio probado que el de engrosar las cuentas corrientes de los especialistas y las empresas del sector. Y ello hasta el extremo de irse aplicando en los últimos tiempos pruebas de diagnóstico cada vez más sofisticadas para señalar como potenciales clientes a personas que, aunque se desvían ligeramente de la media estadística, no sufren ni van a sufrir en la vida ningún tipo de dolencia reseñable, pero que de ese modo caerán en las redes de la medicina con el único propósito de vaciarles los bolsillos.

Se trata, en fin, de uno de esos libros imprescindibles para constatar lo que uno ya sospechaba pero no podía demostrar, y lo hace mediante el sencillo procedimiento de ofrecer abundante documentación —puntualmente reseñada al final del libro— y exponerla con todas las aclaraciones pertinentes para deshacer falsas leyendas de la práctica médica, algunas tan arraigadas que hace falta toda una generación de especialistas para erradicarlas. Por otro lado, y fuera de su impagable valor testimonial, *Medicina enferma* es un libro sumamente entretenido y de una fabulosa capacidad persuasiva gracias a la acumulación de argumentos y cifras. Y si bien es verdad que un texto con tal abundancia de datos corre el riesgo de convertirse en un aburrido tratado, añadiremos que Blech salva holgadamente

el escollo gracias a un estilo elegante y ameno y a la enorme variedad de casos reseñados. Pues cada capítulo se presenta con una singularidad que resulta fundamental para no tener la sensación de estar leyendo todo el rato lo mismo pero que, no obstante, contribuye siempre a la tesis central del libro.

Se preguntarán ustedes cómo es posible que gente bien preparada pueda caer en un desvarío comercial de tamaño categoría, en el que las leyes del mercado van sustituyendo progresivamente la llamada ética profesional. En primer lugar, hemos de aclarar que el análisis del autor se ha circunscrito principalmente a Alemania y más subsidiariamente a los Estados Unidos, con lo cual no es fácil extrapolar los datos a nuestro territorio aunque sí una determinada forma de concebir la medicina. Y, en segundo lugar, señalaremos que existen distintos mecanismos para engañar a los pacientes e incluso a los propios médicos, que a veces aplican por ignorancia métodos que las propias empresas saben que no funcionan pero que han sido divulgados mediante una variadísima panoplia de estratagemas publicitarias, muchas bajo el falso paraguas de la publicación científica. Una de sus principales argucias es, ni que decir tiene, la pirueta estadística. Si les parece, pondremos un par de ejemplos. Figúrense ustedes que el tiempo medio de vida de los pacientes de una enfermedad, a partir del momento en que se diagnostica, es de tres años. Y supongan que acto seguido aparece un nuevo método de diagnóstico más precoz que los anteriores, capaz de describir la «aparición de la enfermedad» con doce meses de antelación. En este caso, aunque no se les administre ningún remedio, los pacientes habrán sobrevivido al diagnóstico de la enfermedad, en términos promediados, un año más. Y ello no porque hayan tenido una vida más larga sino porque habrán sido prescritos antes como enfermos. Es decir, su *vida como pacientes* se habrá alargado hacia atrás en vez de hacia delante, a pesar de lo cual la empresa fabricante podrá asegurar en su pro-

paganda que gracias a su nuevo método la vida media de los enfermos puede incrementarse de tres a cuatro años. Dicho efecto está tan extendido que tiene nombre: «fenómeno Will-Rogers».

Otro ejemplo: imaginen un medicamento que ha reducido la probabilidad de muerte de los enfermos de un 0,1% a un 0,05%. En términos absolutos la mejora es del 0,05% y podría incluso no tener sentido por culpa de los efectos secundarios, que pueden llegar a provocar más estragos que beneficios e incluso cobrarse más vidas que las que salvan. Sin embargo, en términos relativos la empresa podrá decir que ha obtenido una asombrosa mejora del 100% —diferencia calculada entre 0,05% y 0,1%— que es lo que hará constar muchas veces en sus prospectos publicitarios, sin aludir de paso los posibles efectos secundarios.

También se sabe que el número de tratamientos prescritos por los médicos disminuye sustancialmente cuando ellos son los pacientes: es decir, dudan más cuando son ellos quienes han de sufrir los posibles efectos secundarios de un tratamiento de cuyo valor terapéutico no están del todo persuadidos. Circunstancia que se repite cuando se trata de abogados capaces de reclamar sus derechos legales: el porcentaje de mujeres a las que se ha extraído el útero es en Suiza de un 15,70% entre toda la población. Ese porcentaje disminuye a un 9,96% entre las mujeres que son doctoras y a un 8,45% entre las mujeres de abogados, lo que significa que al menos una de cada tres extirpaciones no son estrictamente necesarias. En este caso, se comprobó además que el número de intervenciones es mayor en las clínicas privadas —en donde viven del negocio de la salud— que en los centros públicos. Más datos: la cifra de operaciones de espalda en una región acostumbra a crecer con el número de especialistas disponibles. Por no hablar de aquellos casos en que los sujetos que se someten a las pruebas de un medicamento y no reaccionan de forma favorable son apartados del estudio para no estropear los resultados. Como lo oyen. Y así sucesivamente.

En otras ocasiones, el sobretratamiento no es resultado de la mala fe e incluso puede llegar a tratarse de un gesto de humanidad para garantizar el llamado *principio de esperanza*, es decir, para engañar al paciente asegurándole que existe un tratamiento cuando en verdad no se conoce ningún remedio efectivo para su enfermedad. Circunstancias en las que el propio equipo médico puede mostrar una acusada disposición

a dejarse enredar por las empresas del sector, con el objeto comprensible de creer ellos mismos que son capaces de hacer algo cuando no hay nada que hacer y proteger así tanto su prestigio como el orgullo de su competencia profesional. Llegados a este punto, *Medicina enferma* guarda un estrecho parecido con aquel esclarecedor episodio de *Despertares* en el que Oliver Sacks describía su estupor cuando muchos neurólogos no quisieron creer las notas que había remitido a la prensa especializada, refiriendo los resultados negativos de su experiencia con la L-dopa. Documento escrito con pleno rigor científico pero que fue rebatido solamente con comentarios difamatorios así como con numerosas comunicaciones personales en las que se le instaba a ocultar sus observaciones con el argumento de no desanimar o abortar las experiencias de otros neurólogos.

*Medicina enferma* sirve para ilustrar, en último término, la conveniencia de someter las llamadas leyes de mercado a las necesidades reales de la población mediante esa válvula reguladora llamada legislación. Punto que reviste especial importancia en un terreno, el de la salud pública, en el que el estado de los pacientes puede ser tan desesperado como para creer ciegamente en la charlatanería de falsos predicadores. El libro, con todo, no pretende alentar la desconfianza en la clase médica, todo lo contrario, es un llamamiento a la rectitud deontológica que no olvida en ningún momento la gran cantidad de vidas que salva diariamente la industria médica, pero que no quiere olvidar tampoco el creciente número de casos de sobretratamiento, con el gasto sanitario —muchas veces público— que ello comporta y con el precio a veces abusivo que hemos de pagar los pacientes no sólo de nuestros bolsillos sino en conceptos más dolorosos como las molestias provocadas por los tratamientos innecesarios o incluso el riesgo para nuestras vidas que todo ello conlleva. Para evitar tales abusos Blech propone al final del texto un arma de eficacia conocida, la información pública, que ilustra con el significativo ejemplo del cantón suizo de Tessin, en donde una vez la población supo que una altísima tasa de extracciones de útero era innecesaria, se redujo el número de operaciones en un 30%. Y si no acaban de creernos, cosa muy comprensible en un asunto tan delicado, pueden leer ustedes este magnífico tratado. No les resultará indiferente. □

# Correspondencia

## Frankfurt



## Íñigo García Ureta

Al volver a Barcelona descubrí que con la feria de Frankfurt sucede lo mismo que con cualquier etapa de la Vuelta a España: sin lugar a dudas, ambas se ven mejor por televisión. Mientras un empleado de una editorial cualquiera recorría kilómetros de pasillos, el televidente catalán gozaba de la información más completa que seguramente se haya ofrecido sobre ninguna feria europea, lo cual demuestra algo que debe reseñarse: incluso a pesar de la retroalimentación psicodélica que inevitablemente generan los

políticos, el barcelonés muestra con el mundo del libro la contundencia del donostiarra que cuenta chistes de bilbaínos, o la del sevillano en Semana Santa... aunque a mi gusto de forma bastante más digna y contenida.

En Frankfurt a uno se le pasa por la cabeza que, ya sea de calzado o de máquina herramienta, ya albergue a representantes de 108 países o de cuatro, una feria es una feria. Y que una feria, en segundo lugar, no es sino un territorio regido por dos divisas omnipresentes: las tarjetas de visita y los recibos del taxi. (Claro que los taxis que corren a ambas orillas del Meno están en manos de profesionales sensatos y dichosos como rara vez se ven por estas tierras; gente capaz de echar por tierra toda la política del Parlamento europeo con un sencillo comentario sobre la dificultad de encontrar una zona de fumadores decente allá donde uno vaya, y para colmo en un inglés impecable.)

Y, en primer lugar, una excusa para que quienes llevan doce meses en contacto gracias al ordenador se vean las caras. Alguien me contó que dos décadas atrás los profesionales temían que el fax terminara con la feria. No fue así, ni ha sido así en la edición de 2007. Este año nada ha cambiado, salvo que las novedades que uno había recibido en las semanas previas por correo electrónico ahora aparecían en formato de libro, y con una cubierta en condiciones, y que el número de acuerdos de confidencialidad que llegan a firmarse, por motivos más o menos claros, hacen que este oficio logre bar-

nizarse de una sensación de peligro menos real, aunque mucho más glamorosa, que la que se experimenta al cruzar ciertas calles cuando el semáforo está en ámbar.

Conviene también hablar del cambio climático, y no tanto por el nuevo premio Nobel de la Paz, sino por el sol que ha bendecido la ciudad, permitiendo que la legión de fumadores que cada noche poblaba los pasillos y bares del Frankfurter Hof saliera a fumar y charlar y reír sin necesidad de bufanda. Como en cualquier otro gremio, entre la legión de fumadores suelen contarse las mentes más despiertas, y sin duda las más ocurrenciosas. Aunque, como durante la feria disminuye con mucho el número de horas de sueño, al día siguiente uno no recuerda con claridad qué le pudo hacer tanta gracia, y sólo rememora una atmósfera de jovialidad tenue aunque real, como la que provoca el tacto de una sábana en la piel desnuda al despertar.

Un libro sobre las cartas dirigidas a Hitler, una biografía de Goebbels, una novela sobre Guernica y varios libros de memorias de estrellas del rock —en especial los de dos Rolling Stones, Ronnie Wood y Keith Richards— han sido algunos de los títulos que han dado que hablar. No obstante, prefiero dejar para las hemerotecas los cotilleos referentes a qué libro se vendió por cuánto, y, en cambio, acabar con esta recomendación para el lector: imagine, a la derecha, a los editores. En una mañana bien pueden cubrir varios kilómetros a la carrera, con la sintonía de cabecera de la serie Benny Hill en mente, mientras vagan de pabellón en pabellón dispuestos a que los diversos agentes, por lo general de sexo femenino, les informen de la avalancha de novedades que representan. No dejan de recibir información nueva en tandas de media hora que, casi sin pausas, se distribuyen de nueve de la mañana a seis y media de la tarde. A la izquierda quedan las agentes. Éstas reciben a los editores, y se ven forzadas a repetir sin cesar, una y otra vez, cada media hora la misma cantinela ante tipos reconcentrados que parecen no prestar atención a sus palabras. Dado el ritmo frenético de visitas que reciben mal pueden pasar por el baño o conseguir un café. Por lo general, comen frío y a toda prisa, y suelen acabar roncas.

Por la noche, ambas manadas, las de editores y agentes, se unen para comentar la jugada hasta altas horas de la madrugada, como adolescentes tras el concierto del año. Así, día tras día, de martes a sábado o domingo, sin cansarse ni desfallecer. Tal vez la literatura se haya ido al garete, y quizás las cosas no son lo que eran, ahora que el fax ha caído en popularidad, pero esa gente debe de amar su trabajo cuando se comporta así. Supongo que este año se habrá visto por televisión. □

## Túnez



## Paula Izquierdo

La vista desde el ventanal de mi habitación, situada en un piso duodécimo de la avenida Habib Bourguiba, supone un magnífico observatorio de la ciudad que como un manto blanco se despliega frente a mis ojos; son las casas blancas y uniformes, construcciones sin tejados, de la misma altura las que proporcionan esa sensación de continuidad blanca. El hechizo del ensimismamiento se rompe con sólo asomarse y descubrir la corriente de miles de seres y coches rivalizando por seguir en movimiento.

Abajo, ante lo que podría parecer una avenida cualquiera de un barrio céntrico de París —esta avenida se construyó en la época en que Túnez fue un protectorado francés— la vida se desenvuelve en un caótico orden.

Son las cinco de la tarde y al abrir la ventana un ruido chirriante y amenazador va y viene en el cielo. Los estorninos se reúnen y se separan para volver a encontrarse, una bandada inmensa de pájaros gritones como jamás había visto. No sé por qué precisamente a esa hora enloquecían, pero pude comprobar a lo largo de mi estancia que la danza ensordecedora era como una especie de ritual que se producía siempre a partir de las cinco hasta que el sol se difuminaba.

Desde aquel mirador que era mi habitación podía atisbar un trozo de lago a mi derecha y las cúpulas de la catedral de Túnez a la izquierda. Es una avenida infinita de más de un kilómetro y medio de longitud, con un bulevar central flanqueado por ficus espesos y perfectamente recortados.

Andando por la avenida Habib Bourguiba en dirección a la Medina, una vez pasada la catedral y el mercado central, se llega a una de las puertas de entrada al laberinto, llamada *La puerta del mar*. Durante el paseo me crucé con chicas jóvenes pintadas y vestidas como cualquier adolescente europea. Túnez es una ciudad moderna donde hombres y mujeres llevan una indumentaria occidental, en su gran mayoría. Los cafés, sin embargo, están poblados sólo por hombres. Fuman y beben la cerveza nacional, Celtia, mientras cae la tarde. Son gente amable, abierta y habladora.

En los cruces de las calles suele haber apostados dos o tres hombres fumando, separados, sin hablar entre ellos; a mí me resultan algo sospechosos, pero debe ser una costumbre ya que en casi todas las encrucijadas se repetía la misma coreografía. Llegué a la conclusión de que estos hombres que parecían ociosos quizá fueran detectives nada profesionales. Un viejo sentado apoyado en la pared de la fachada de un banco,

tiene a sus pies un báscula donde se lee: «1 dinar»; por 50 céntimos de euro los transeúntes pueden saber los kilos que sobrellevan con mayor o menor alegría.

Toda la avenida aparece decorada por miles de banderines que cuelgan de los árboles, de las farolas, de las fachadas de las casas sin tejado; ristras interminables de trozos de tela roja con una media luna y una estrella blancas. Días antes de mi estancia se había conmemorado la llegada del presidente Ben Ali al poder, el 7 de noviembre de 1987. Ben Ali es un rostro omnipresente, su imagen está en cada uno de los lugares, sean bares o universidades, tiendas, museos o fachadas de edificios, cualquier punto donde uno fije la vista encontrará al presidente tunecino en distintas actitudes e indumentarias, acordes con la ubicación de su fotografía. Es como el novio de la muñeca Barby, Ken, quien siempre tiene un disfraz para cada ocasión.

Casi todos los habitantes hablan francés y árabe tunecino, lo paradójico es que el lenguaje escrito y el que aparece en todas las señalizaciones de la ciudad están escritos en árabe clásico y traducidos al francés. El tunecino es un árabe que no sirve para hacerse entender, por ejemplo, en Egipto. Durante el camino, encontré varios locales de *fast food*. Entré en uno de ellos y compré una especie de empanadilla pálida cuyo interior escondía un huevo medio frito y trozos de atún, caliente y tremendamente aceitoso; se llama *brik* y es un tentempié muy popular.

Su nombre, *La puerta del mar*, recuerda que alguna vez el mar llegaba hasta la Medina. Los olores a especias, a cardamomo y menta, a harisha y aceitunas, a incienso y otras hierbas; las calles estrechas y enrevesadas; la chamarilería; las invitaciones de hombres jóvenes o menos jóvenes, siempre amables, intentando llamar nuestra atención para mostrarnos sus mercancías; las charlas de los regateos, el bullicio de la gente subiendo o bajando por el empedrado de adoquines inmensos y resbaladizos, pulidos por el transcurso del tiempo de los pasos; los comentarios en español al oír nuestra lengua, los puestos repletos de telas, miles de jaulas, perfumeros, alfombras; los zocos especializados por oficios rodeando la preciosa y cuidada Mezquita de la Aceituna, que algún día remoto fue la iglesia de la Virgen del mismo nombre; los ricos artesonados de madera de algunas tiendas; las carpinterías de muchas de ellas pintadas de azul turquesa.

En Túnez, la verde, comienza a llover, prácticamente toda la Medina está a cubierto, aun así las gotas se cuelan por las rendijas. El tiempo no se rinde pero algunas cosas persisten y la Medina es el lugar donde se palpa el mundo pretérito. Esta ciudad mediterránea, paradójica, moderna y con una cultura milenaria, ávida de conocimiento, vive entre la tradición y el fundamentalismo que se infiltra por el desierto, al sur del país, y la apertura a la otra orilla del *Mare nostrum*, el Occidente más moderno y osado.

Salí de la Medina, un laberinto en el que se entra y del que, según la leyenda, es imposible salir.

Durante mi estancia no tuve tiempo de descubrir algunos enigmas: por qué el color de esta democracia personal y presidencial es el lila; por qué en los cuartos de baño públicos no hay papel higiénico, sino que sigue habiendo el arcaico cordón metálico del que surge un chorro de agua y, por último, a qué se debe que en los ascensores se salten el número diecinueve, es decir, pasen del dieciocho al veinte. Tengo varias respuestas posibles, pero creo que es mejor regresar e indagar estos fenómenos *in situ*, a ser posible en verano. □



Destartalada, un poco inco-nexa, bien arbolada, Berlín es la ciudad de moda en Europa, por su precios—desde luego, más barata que Madrid— y por su vitalidad cultural. Y tiene un atractivo especial para los jóvenes, que piensan que, en el 2007, «todo pasa en Berlín».

Yo no sé si todo pasa aquí, como en los años 80 pasaba todo en Nueva York, que también entonces era una ciudad barata, libre y algo escandalosa. Pero tienen muchas diferencias de fondo. Berlín no me da

la impresión de vender vértigo: hay demasiadas bicicletas y están los silenciosos tranvías. La gente no parece tener tanta prisa, o la prisa no parece tan obligatoria y positiva como en aquella Nueva York de moda. Pero comparten una especie de común dimensión mítica: la una fue entonces, y la otra ahora, el gran escaparate y más, el gran trampolín para la fama. Para llegar a ser alguien en el Gotha artístico de la modernidad, y por

Editorial Pablo Iglesias



ISBN-13: 978-84-95886-21-7  
256 páginas

## El feminismo en España *Dos siglos de historia*

PILAR FOLGUERA (ED.)  
MARGARITA ORTEGA LÓPEZ  
MARÍA ISABEL CABRERA BOSCH  
MARÍA TERESA GONZÁLEZ CALBET  
AURORA MORCILLO GÓMEZ  
AMPARO MORENO SARDÁ  
ROSA PARDO  
VICTORIA SENDÓN DE LEÓN  
GERALDINE M. SCANLON

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. 28010 Madrid Teléfono: 913 104 696 - 913 104 313 Fax: 913 194 585 editorial@fpabloiglesias.es  
[www.fpabloiglesias.es](http://www.fpabloiglesias.es)



eso son un montón los pintores, cineastas y hasta escritores españoles que están viviendo allí, Berlín ofrece futuro, como lo ofrecía Nueva York antes del 11-S, pero lo hace sorprendentemente anclada en el pasado. Y esa es una diferencia palpable, algo que se siente en cuanto se llega.

El Muro por antonomasia, que ya no existe, sigue teniendo una presencia *virtual*. Está en la memoria, en los itinerarios habituales de la gente, aunque la ciudad se vaya volviendo compacta, se vaya *unificando*. Me decía una amiga argentina que vive allí desde hace treinta años, que hay veces que repite pasos innecesarios, como si el muro todavía siguiera allí. Y otras, ha sido tan borrado finalmente que no sabe bien si está del viejo Este o del viejo Oeste... Al principio, las señales eran los carteles del nombre de las calles, las luces de los semáforos. Pero ya los iconos de los semáforos del Este —el señor rojo con sombrero y los brazos abiertos— se extienden al viejo Oeste y comparecen en los *souvenirs* junto al oso simbólico, y mientras, las cartelas en letra gótica de las calles de la Berlín comunista van cediendo ante los caracteres más legibles de las de Occidente.

El pasado desunido se desborra lentamente, aunque Berlín apuesta por la memoria. Por mantenerla se dejarán, por ejemplo, las huellas de desconchones y balazos de la Segunda Guerra Mundial. Se mantienen, a modo de recordatorio, depauperados y pintarrajeados patios y pasadizos entre casas, al lado de esos otros cuidadosamente remozados que recuperan la identidad del Berlín de las vanguardias, llenos unos y otros de restaurantes, cafés, teatros y boutiques de moda. Todos ostentan, los restaurados y los «testigos», ese marchamo de modernidad rabiosa, y conviven como el arte povera lo hace con sus parientes *ricos*. La pobreza y el abandono heredados del Este, vacunas eficaces contra la tentación comunista, se compensan con la belleza neoclásica de los grandes edificios, con la majestuosidad de los paseos y los tilos, que ahora justo se tiñen de amarillos y rojizos, igualmente heredados del mismo Este.

No se olvida, no se quiere olvidar, el periodo de país dividido, y la realidad de la RDA. Pero tampoco se olvidan sus causas. Si su pasado inmediato de ciudad partida en dos mundos pesa sobre los berlineses y sobre los numerosos turistas, lo que el visitante observa, nada más llegar, es el peso nada menor del Holocausto. Uno de los museos más visitados es el Museo Judío, inaugurado hace seis años en un barrio residencial del Oeste, un palacete clásico, y su ampliación, obra del controvertido arquitecto polaco Daniel Libeskind, el mismo que se encargará del proyecto de la Zona Cero de Nueva York, y uno de los firmes pilares del *aggiornamento* del Berlín Este. Revestido de cinc, propone un recorrido por la historia de los judíos alemanes a lo largo de unos pasillos descendentes, angulares, laberínticos, a los que se asoman vitrinas didácticas en varios ejes, incluida la diáspora posterior a la Shoah, a la que se presta particular atención.

Allí vimos la exposición temporal de Charlotte Salomón, esa Ana Frank que contó su trágica y truncada autobiografía en

mil trescientos gouaches y otros tantos textos, y nos mareamos en el laberinto de cuarenta columnas, subliminalmente irregulares y coronadas de olivos, al que se abre uno de los pasadizos de ese viaje metafóricamente infernal. Pero es que en el hotel en el que vivíamos, justo frente al Instituto Cervantes, unos paneles fotográficos explicaban la judería, la vieja sinagoga y la resistencia de las mujeres de la Rosenstrasse, a las que recuerda un dramático monumento de piedra. La gran sinagoga, rehabilitada y abierta al culto, está próxima. Y placas, exposiciones y pequeños y grandes monumentos —el de Peter Eisenman, o las intervenciones de Boltanski o de Mija Ullman, y un largo, largo etcétera— recuerdan a la ciudadanía que pasaron cosas que nunca pueden volver a repetirse.

Pero nada tan sutil y tan eficaz como esas minilápidas, miniadoquines de metal, de latón; humildes inscripciones entre las piedras de las aceras, de cuatro en cuatro, que llevan grabado el nombre de una persona, de una familia que vivió allí y fue apresada, expropiada quizá, trasladada al gueto y después al *campo*.

Hay que buscarlas. Si no lo sabes, no las ves. Pero ahí están estas *Stolpersteine*, cortapisas, parones al paso, tropiezos. Por un lado, fruto de la memoria: el artista Gunter Demnich, sólo inscribe e instala los nombres que alguien recuerda. De iniciativa privada, a 90 euros el cubo, fundaciones y centros de investigación, pero también familias y parientes, han financiado esos «aquí vivió» de los que ha colocado más de 12.000 y no sólo en Alemania. Y no sólo judíos aunque sean mayoritarios: también testigos de Jehová, negros, homosexuales, etcétera, que tienen en común el verdugo.

Son fruto de la memoria. Y, por si esto fuera poco, sólo pueden ser vistos por alguien que quiere verlos, que recuerda a su vez que los hechos pasaron, indefectible pero irrenunciablemente... Pequeño y humilde homenaje que está repitiéndose en toda Alemania, esos adoquines brillantes, tal vez de siete por siete centímetros, que muestran la voluntad de no olvidar.

Una metáfora de la memoria. Los berlineses están seguros de que sólo la verdad les hará libres, y sólo desde el recordarla y, seguramente, llorar por ella, pueden construir un mundo abierto a la libertad y a la bondad. Y al perdón, si éste es posible. Una clase particular, pienso yo, para quienes no han sido capaces de bajarse de la montaña de miedo y odio en que se afirman, por mucho que sus muertos vayan subiendo, de mil en mil, a los altares. □

## COLABORADORES

- **EDUARDO BERTI**  
Escritor, periodista y traductor argentino
- **RENÉ DAUMAL (1908-1944)**  
Escritor, filósofo y poeta francés
- **SAUL FRIEDLÄNDER**  
Historiador franco-israelí de origen alemán  
Catedrático de Historia en la Universidad  
de Los Ángeles, EE UU
- **JORGE LEBEDEV**  
Crítico de literatura, investigador  
y traductor

## PORTADA

Marín  
*Miss Aero Popular*  
1931



## TRADUCTORES

- MERCEDES GARCÍA LENBERG**  
Saul Friedländer
- JORGE LEBEDEV**  
René Daumal, «Libertad sin esperanza»
- ALDO PELLEGRINI**  
René Daumal, «Hechos memorables»

LETRA INTERNACIONAL no se hace responsable de las opiniones de sus autores, ni se compromete a devolver los artículos que no hayan sido solicitados, ni a mantener correspondencia sobre ellos.

S. Friedländer, por cortesía del Börsenverein des Deutschen Buchhandels; ilustraciones S. Friedländer, cortesía de galería Elvira González, Madrid; ilustraciones E. Berti, de la exposición «Puente de visión 2007», cortesía de Caja Cantabria y Ayuntamiento de Santander; ilustraciones R. Daumal, F. Hendrix, cortesía de galería Alejandro Sales, Barcelona, S. Whetttnall, cortesía de galería Moriarty, Madrid; *Cuaderno Central*: textos, selección del catálogo de la exposición *Marín*, Fundación Telefónica y Fundación Pablo Iglesias, fotografías, Fundación Pablo Iglesias, portadilla «Autorretrato», 1915; © de las reproducciones autorizadas VEGAP, Madrid 2007.

Queda prohibido expresamente que cualquiera de las páginas de LETRA INTERNACIONAL sea utilizada para la realización de resúmenes de prensa a los efectos previstos en el art. 32,1, párrafo segundo, del TRLPI. Cualquier acto de explotación de la totalidad o parte de las páginas de LETRA INTERNACIONAL precisará de la oportuna autorización.

## DISTRIBUCIÓN

- ESPAÑA** Librerías: Latorre Literaria; *Quioscos de prensa*: COEDIS
- ARGENTINA** Prometeo Libros - Avda. Corrientes, 1916 - 1045 Buenos Aires  
Teléf. y Fax: 953 11 65
- CHILE** Editorial Contrapunto - Avda. Salvador, 595 - Providencia - Santiago de Chile  
Teléf.: 223 30 08 - Fax: 223 08 19
- COLOMBIA** Siglo del Hombre Editores - Carrera, 32 n° 25-46 - Santa Fé de Bogotá  
Teléf.: 337 94 60 - Fax: 337 76 65
- ECUADOR** Libri Mundi - Juan León Mena, 851 - Quito  
Teléf.: 544 185 - Fax: 504 209
- EEUU** Distribuidora de Libros Nuevo Siglo - P.O. Box 430569 - San Ysidoro,  
Ca 92143 - 0569 Teléf.: 84 09 08 - Fax: 34 14 69
- GUATEMALA** Librería Sophos - Avda. Reforma, 13-89 - Zona 10 - El Portal, Local 1 - Guatemala  
Teléf.: 331 63 11 - Fax: 334 68 01
- MÉXICO** Gandhi México - Miguel A. de Quevedo, 134 - Col. Chimalistac - 01050 México D.F.  
Teléf.: 661 10 41 - Fax: 661 20 43  
Fondo de Cultura Económica. Librería Octavio Paz - Miguel A. de Quevedo 115 -  
Col. Chimalistac - 01070 México D.F. Teléf.: 480 18 05 - Fax: 480 18 04
- PERÚ** La Casa Verde - Pancho Fierro, 130 - San Isidro - Lima 27  
Teléf.: 440 82 20 - Fax: 221 03 81
- URUGUAY** Ediciones Trecho - Maldonado, 1092 - 11100 Montevideo  
Teléf.: 408 36 06 - 907 561 - Fax: 900 59 83
- VENEZUELA** Distribuidora Noray - Los Mangos, Edificio Alfa Las Delicias de Sabana Grande -  
1050 A Caracas Teléf.: 761 35 76 - Fax: 762 02 10

## REDACCIONES

**BERLÍN:**  
LETTRE INTERNATIONALE  
Dirección: Frank Berberich,  
Antonin J. Liehm.  
Redacción: Elisabethhof, Portal 3 B,  
Erkelenzdamm 59/61, 10999 Berlín

**BUCAREST:**  
LETTRE INTERNATIONALE  
Dirección: B. Elvin, Antonin J. Liehm.  
Redacción: Alea Alexandru, 38, sectorul 1,  
Bucaresti.

**BUDAPEST:**  
LETTRE INTERNATIONALE  
Dirección: Eva Karadi, Antonin J. Liehm.  
Redacción: Nagyened u. 11/A,  
1123 Budapest.

**COPENHAGUE:**  
LETTRE INTERNATIONALE  
Dirección: Peter Nielsen, Antonin J. Liehm.  
Redacción: Mediefabrikken, Store  
Kongensgade 40 E, 3, 1264 Copenhague

**PARÍS:**  
LA NOUVELLE LETTRE  
INTERNATIONALE  
Dirección: Antonin J. Liehm.  
Redacción: 41, rue Bobillot, 75013 París

**ROMA:**  
LETTERA INTERNAZIONALE  
Dirección: Federico Coen, Antonin J. Liehm  
Redacción: Via Trebbia, 3  
00198 Roma

**SCOPJE:**  
LETTRE INTERNATIONALE  
Dirección: Nikolas Kostaschi,  
Antonin J. Liehm  
Redacción: Ruzveltova 34, Apdo. 378,  
91000 Skopje

arte y tecnología

# MARIN



© Marín. Fundación Pablo Iglesias.

El autogiro La Cierva sobre Madrid, 1934.

## Luis Ramón Marín. Fotografía 1908-1940.

Del 22 de noviembre al 21 de enero de 2008.

Ciclo de conferencias, visitas guiadas y talleres online.

Teléfono de información y reserva: 91 522 66 45.

Gran Vía, 28.

De martes a viernes: 10 h. a 14 h. y de 17 h. a 20 h.

Sábados: 11 h. a 20 h.

Domingos y festivos: 11 h. a 14 h.

Lunes: Cerrado.

Entrada gratuita.

En colaboración con

**Fundación  
Pablo Iglesias**

Fundación  
*Telefonica*

**Fundación Telefónica. Un paso más hacia un futuro mejor.**

[www.telefonica.es/fundacion](http://www.telefonica.es/fundacion)

# TIEMPO DE TRANSICIÓN

1975 1982



## CATÁLOGO



Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. 28010 Madrid  
Teléfono: 913 104 696 - 913 104 313 Fax: 913 194 585  
editorial@fpabloiglesias.es www.fpabloiglesias.es



30 años

Fundación  
Pablo Iglesias