

ART E Y

REVISTA BIMESTRAL DE INFORMACIÓN ARTÍSTICA

Nº 4 agosto-septiembre 1996

1.500 pta.

Z-698

PALABRAS PARA EL ARTE

POE • ELIZONDO • BALZAC
MONTERROSO • YOURCENAR
AUSTER • BORGES • GÓMEZ DE
LA SERNA • BÖLL • PROUST
CALVINO • FLAUBERT • DIDEROT
WILDE • BAUDELAIRE • D'ORS
VALLE-INCLÁN • ARROYO

EXPOSICIONES ■ LIBROS ■ AGENDA

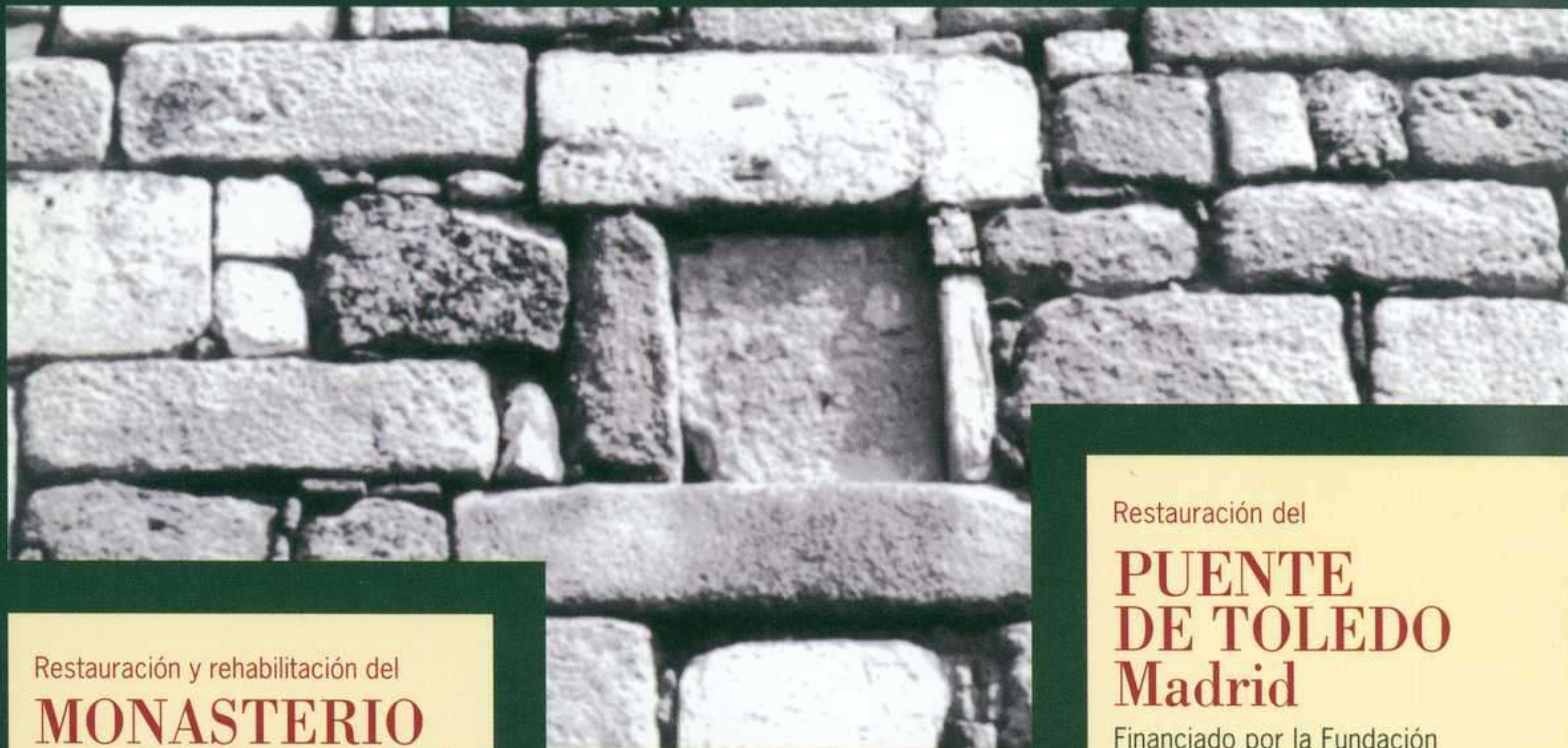
PARTE



FUNDACION

CAJA DE MADRID

Programa de CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO Histórico Español



Restauración y rehabilitación del

MONASTERIO DE SANT PERE DE RODES

Gerona

Cofinanciado por la Fundación
Caja de Madrid al 50% con la
Generalidad de Cataluña

Restauración del

PUENTE DE TOLEDO Madrid

Financiado por la Fundación
Caja de Madrid al 100%
con la colaboración del
el Ayuntamiento de Madrid

Restauración del

ACUEDUCTO DE SEGOVIA

Cofinanciado por la Fundación Caja
de Madrid al 47% con la Junta de
Castilla y León



Restauración de la

MURALLA DE TOLEDO

Cofinanciado por la Fundación Caja
de Madrid al 80% con el
Ayuntamiento de Toledo y
la Junta de Comunidades de
Castilla - La Mancha

Restauración y acondicionamiento
del entorno de las

MURALLAS DE AVILA

Cofinanciado por la Fundación
de Madrid al 66% con el
Ayuntamiento de Avila

Restauración de pinturas
murales en

ERMITAS E IGLESIAS

Sig.: Z 698

Tít.: Arte y parte : revista bimestra

Aut.:

Cód.: 1059940



Departamento de
Cultura y Turismo
Ayuntamiento de Avila

ARTES
PARTE



A R T E Y
P A R T E

Calle del Limón, 22. 2º C
28015 Madrid

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN ANUAL

6 NÚMEROS: **7.500 pesetas (España)** 10.200 pesetas (Europa) 11.700 pesetas (América)

A

Nombre y Apellidos: _____

P

R

Empresa/Institución: _____ Nif: _____

A

T

Calle/Plaza: _____

Código Postal/Población: _____

R

E

Teléfono: _____ Fax: _____

T

Y

Forma de Pago:

Cheque a nombre de LIMONARTE, adjunto al boletín de suscripción.

E

Tarjeta de crédito: Visa nº: _____ Caduca: _____

Domiciliación Bancaria: Banco/Caja _____

ENTIDAD CTRL OFICINA NÚM. CUENTA

Desde el Número: _____

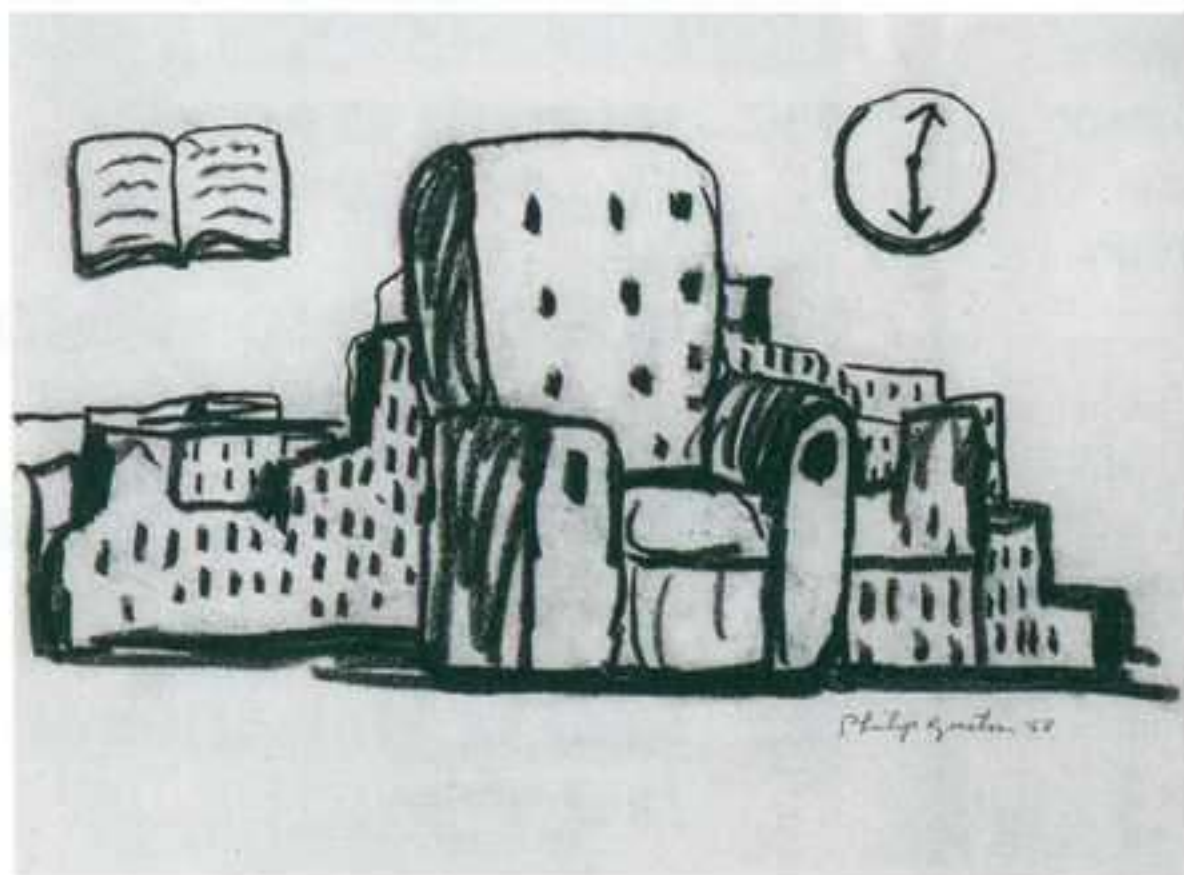
Fecha: ____ - ____ - ____

Firma: _____

PUEDA SUSCRIBIRSE POR CORREO, POR FAX: 91-541 61 83 Ó LLAMANDO AL TEL. 91-542 10 58

**A R T E Y
P A R T E**

Nº 4 Agosto-septiembre 1996



ARTE Y

EDITOR/DIRECTOR

Miguel Fernández-Cid

CONSEJO DE REDACCIÓN

Isabel de Azcárate, Miguel Fernández-Cid, Elena Navarro

COORDINACIÓN

Elena Navarro

REDACCIÓN

Mar Camps, Pilar Gonzalo, Pablo López Raso, Ruth del Moral, Blanca Navarro, Sarah Olsen

FOTOGRAFÍA

Pablo López Raso

INFORMÁTICA

Pablo Fernández-Cid

DISEÑO ORIGINAL


Leslie Levy

MAQUETACIÓN

Andrés Gilibert

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Manuel Arroyo, Eva Asensio Castañeda, Maribel Cañizares, Marta Carrasco Ferrer, M^a Dolores Jiménez Blanco, Juan Carlos Morán, Alfonso Navarro Díez, Jesús Pastor, Javier Portús, Francisco Salvador, Antonio Sánchez, Elena Vozmediano.

ARTE Y PARTE es una publicación de ediciones del  limón

Publicidad y Suscripciones:

Calle del limón, 22- 2^o C. 28015 Madrid

Tel: 91-542 10 58 Fax: 91-541 61 83

DEP. LEGAL: M-3085-1996

PARTE

4 PALABRAS PARA EL ARTE

Miguel Fernández-Cid

TEXTOS

7 GÉNESIS. LA CREACIÓN

10 UN DESCENSO AL MAELSTRÖM

Edgar Allan Poe

28 LA HISTORIA SEGÚN PAO CHENG

Salvador Elizondo

30 PEDRO GRASSOU

Honoré de Balzac

50 PUNTOS DE VISTA

Augusto Monterroso

52 EL TIEMPO, GRAN ESCULTOR

Marguerite Yourcenar

58 LEVIATÁN

Paul Auster

65 DEL RIGOR EN LA CIENCIA

Jorge Luis Borges

66 COLECCIONISTA DE ANCLAS

Ramón Gómez de la Serna

67 LOS SILENCIOS DEL DR. MURKE

Heinrich Böll

90 LOS REGALOS DE LA ABUELA

Marcel Proust

92 LOS VIAJES DE PALOMAR

Italo Calvino

98 LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL

Gustave Flaubert

102 ELOGIO DE LA MALA MÚSICA

Marcel Proust

103 SALÓN DE 1761, SALÓN DE 1765

Denis Diderot

107 EL CRÍTICO COMO ARTISTA

Oscar Wilde

108 PARA QUÉ LA CRÍTICA

Charles Baudelaire

110 EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES

Ramón María del Valle-Inclán

112 RECETA PARA HACER CRÍTICA DE ARTE

Eugenio D'Ors

114 REGIÓN LUCIENTE

Manuel Arroyo S.

EXPOSICIONES

Marta Carrasco Ferrer, Alicia Fernández, Pilar Gonzalo, Pablo López Raso, Ruth del Moral, Juan Carlos Morán, Blanca Navarro, Sarah Olsen, Antonio Sánchez, Elena Vozmediano

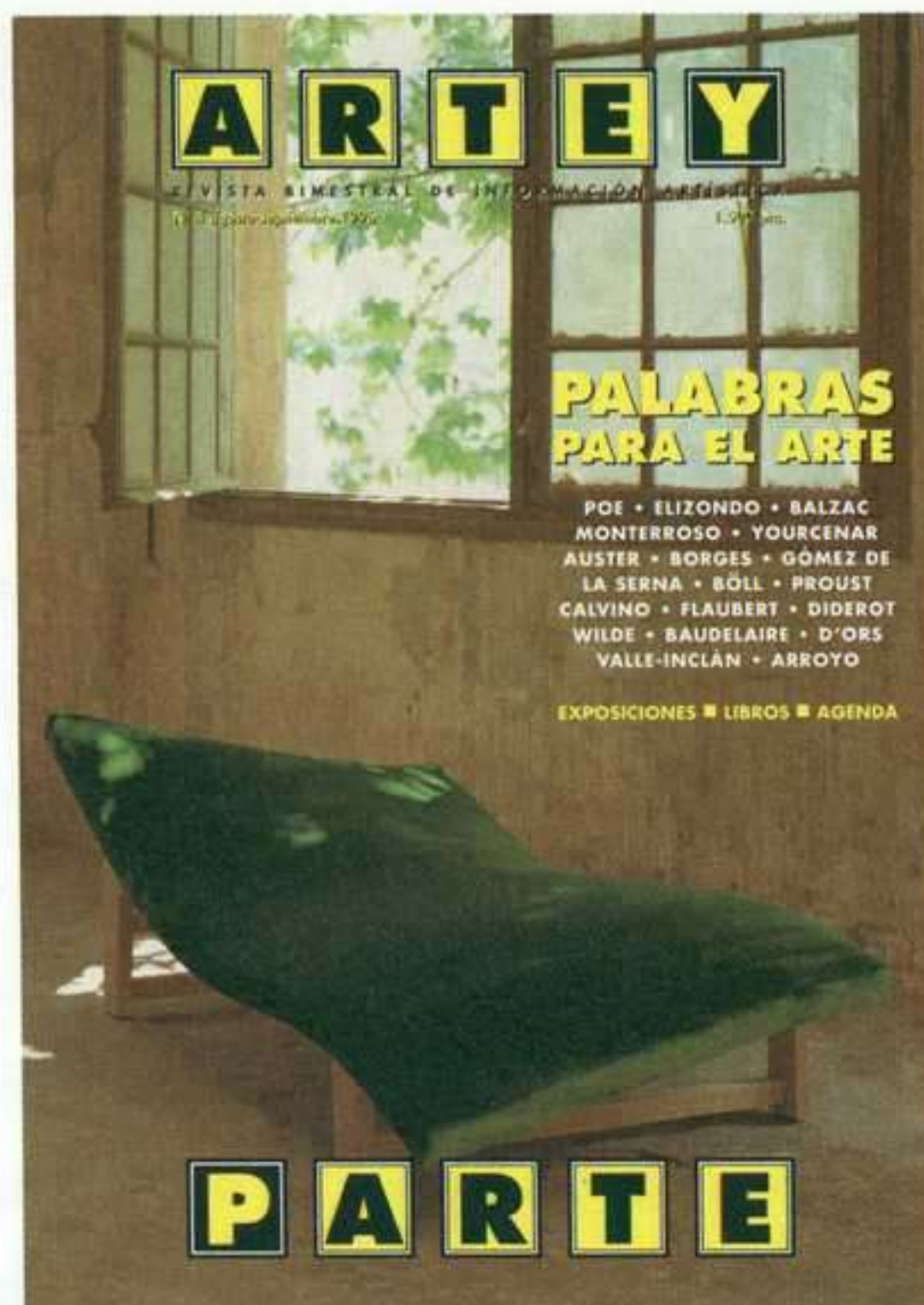
- 119 **ANDALUCÍA**
- 122 **ARAGÓN**
- 125 **ASTURIAS**
- 126 **BALEARES**
- 128 **CANARIAS**
- 131 **CANTABRIA**
- 134 **CASTILLA LA MANCHA**
- 134 **CASTILLA Y LEÓN**
- 136 **CATALUÑA**
- 140 **COMUNIDAD VALENCIANA**
- 143 **EXTREMADURA**
- 144 **GALICIA**
- 149 **LA RIOJA**
- 150 **MADRID**
- 155 **MURCIA**
- 156 **NAVARRA**
- 158 **PAÍS VASCO**

LIBROS

- 161 Díaz Padrón: **EL SIGLO DE RUBENS**, Javier Portús
- 162 Baticle: **GOYA**, Elena Vozmediano
- 163 Glendinning: **GOYA**, Elena Vozmediano
- 164 Ettinghausen-Grabar: **ARTE Y ARQUITECTURA DEL ISLAM**,
M^a Dolores Jiménez Blanco
- 165 Lyotard: **MORALIDADES POSMODERNAS**, Jesús Pastor
- 166 Mercé Vidal: **1912**, M^a Dolores Jiménez Blanco
- 167 Haro Tecglen: **EL NIÑO REPUBLICANO**, Francisco Salvador
- 168 Tabucchi: **SUEÑO DE SUEÑOS**, Maribel Cañizares
- 169 Bohigas: **ENTUSIASMOS**, Alfonso Navarro Díez
- 170 Connor: **LA CULTURA POSTMODERNA**, Jesús Pastor
- 172 Filóstrato: **HEROICO**, Marta Carrasco Ferrer
- 173 Hills: **LA LUZ EN LA PINTURA**, Eva Asensio

AGENDA

- 174 *Las exposiciones de agosto y septiembre, por Autonomías.*



En portada,
Chaise-Longue, de
Carles Riart.
Fotografía de Jordi
Sarrá.

3

S
U
M
A
R
I
O

ARTE Y PARTE no mantiene
correspondencia sobre originales no
solicitados

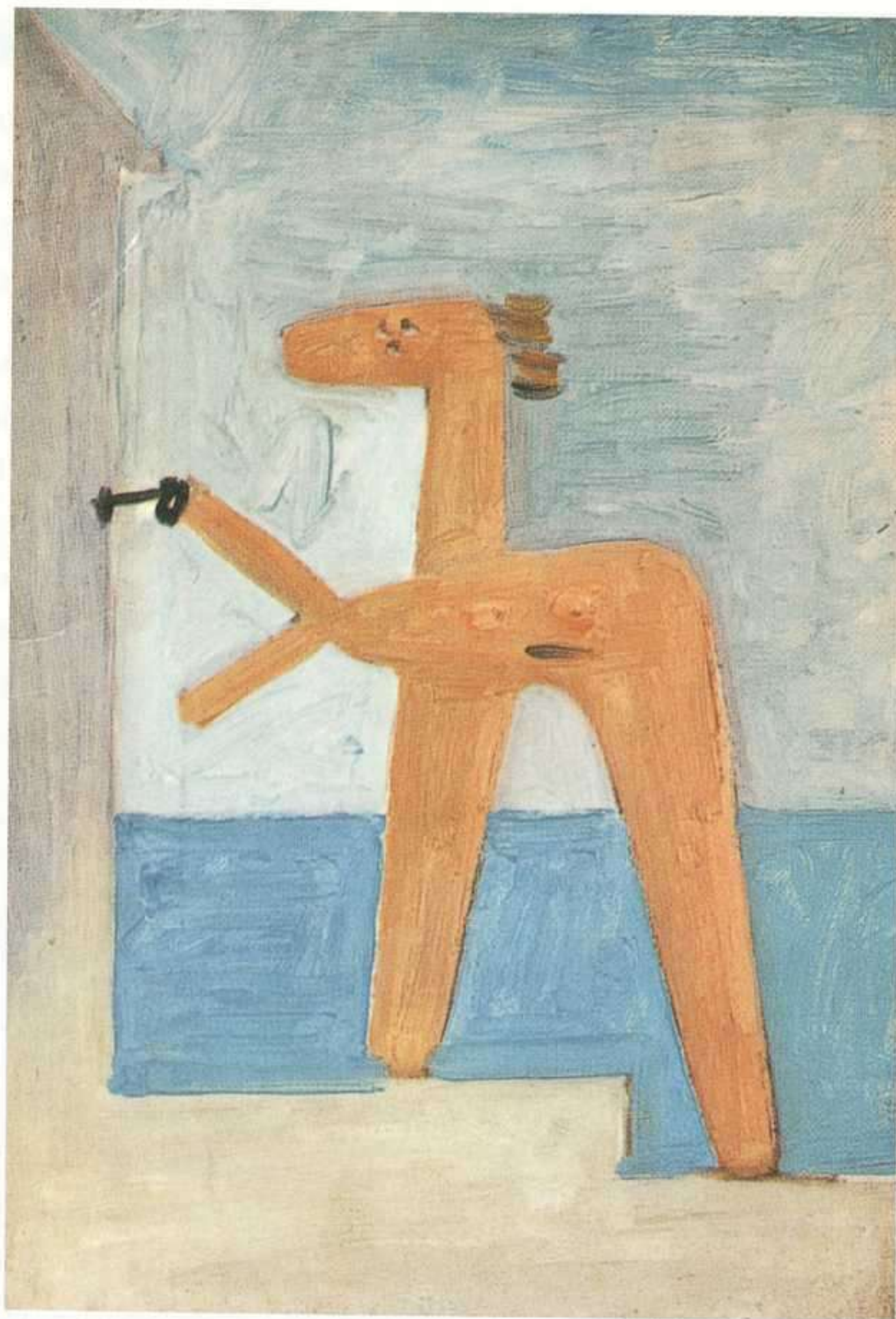
ARTE Y PARTE

PALABRAS PARA EL ARTE

El poder de la arquitectura. El XIX Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (ver *Arte y parte* 3, páginas 8-28) transformó Barcelona en los primeros días de julio. Museos e instituciones programaron exposiciones (la mayoría todavía abiertas) con argumentos cercanos a lo urbano, mientras miles de arquitectos y estudiantes protestaban por la falta de previsión al admitir inscripciones: la cabida en las salas donde se celebraban los debates más llamativos era muy inferior a la demanda. Un lamentable error de organización que no debe marginar, sin embargo, logros como haber fomentado la presencia del debate arquitectónico en las páginas diarias de los principales periódicos. El detalle llama la atención por inusual, pero también por la calidad de las colaboraciones. Los arquitectos han aprovechado su oportunidad para dar a conocer los problemas e inquietudes, técnicas y estéticas, que les preocupan. Habrá que esperar a la publicación de las ponencias, porque se comenta tanto la calidad de unas como el toque mitinero de otras. En el momento en el que la contención inicial se desbordaba, un público numeroso -fundamentalmente estudiantes- reclamaba estar junto a sus ídolos y obtener autógrafos. Tal vez por eso, alguno se presentó con la camiseta del Barcelona C. F. Uno se pregunta si es otra versión, directa y popular, del tradicional *poder de la arquitectura*. Lo que nadie duda, por lo sucedido y por las decisiones que le afectaron durante esos días (encargos, concursos, premios, homenajes), es que el nombre de Rafael Moneo resultó aún más fortalecido de lo que creíamos los más optimistas.

Lecturas de verano, lecturas de siempre. Que se debata sobre arquitectura es un modo de salvar lugares comunes y complejos, de acercar una disciplina sobre la que se tienen demasiados prejuicios. Como la relación que se establece entre artistas y escritores. En un célebre opúsculo, Gaya Nuño la tachaba de inexistente, reprochando a cada uno su empeño en despreciar al otro. Actualmente nos cansamos de escuchar lo reflexivos que son los artistas jóvenes, los conocimientos de filosofía que demuestran. Desde *Arte y parte* queremos insistir en que los lazos existen desde siempre y con una calidad nada despreciable. Para eso, proponemos una selección de relatos en los que es central la presencia de lo artístico. Nuestro ánimo no es otro que desvelar algunas devociones: las que trazan una *educación sentimental* que nos lleva por el camino del arte y la literatura. *Palabras para el arte*, como en otro momento pondremos *Palabras desde el arte*. La selección podría extenderse, pero nos limitamos a señalar algunos puntos de debate. Empezamos ocupándonos de la creación. En el Génesis se nos relata la primera, el inicio; Poe insiste en sus tintes misteriosos y apunta una clave: el mirar detenido descubre lo secreto; y Salvador Elizondo propone la inevitable paradoja del artista como *cazador cazado*. Buscando que las imágenes más que ilustrar, dialoguen, escogimos a un Philip Guston que conoció como nadie los *rigores del Maelström*, y al Manuel Saiz más irónico. De la abundante literatura protagonizada por artistas, optamos por media docena de devociones: el Grassou de Balzac, retrato de modos, sentimientos y época; la

sabiduría que desvela la aparente sencillez, *la mirada*, de Monterroso; el tranquilo discurrir de Marguerite Yourcenar; la agilidad y el sarcasmo, la modernidad de esa Sophie Calle que Paul Auster transforma en María Turner; la paradoja siempre propuesta por Borges. Pintores, escultores, fotógrafos, arquitectos: no son otros sus personajes; por eso las imágenes son el Matisse de Brassai, De Kooning, Giacometti, Sophie Calle, Gustavo Torner. Sus obras y su modo de estar, de trabajar, *de mirar*. Para recrear al coleccionista, escogimos tres: el doctor de Böll, que colecciona silencios radiofónicos; la abuela de Marcel Proust, empeñada en reforzar el lado artístico de cada entrega; y Neptuno, en quien Gómez de la Serna ve a un coleccionista de anclas, peligroso para la estabilidad de los navegantes. Las imágenes de Diego Lara marcan el pulso intenso de la actividad. Del espectador nos habla Calvino, aunque sea el sorprendido queriendo sentir lo zen en un templo japonés abarrotado de turistas; Flaubert recuerda esas relaciones comerciales con frecuencia tensas entre artista y marchante; mientras Proust salva la mala música por las historias de amor que, a su manera, desencadena. Cinco pioneros, cinco maestros para todo el que quiera acercarse a la crítica, con formas y planteamientos muy distintos: Diderot busca *la verdad* en el arte, mientras Baudelaire opta por *la pasión*; Óscar Wilde ve en el crítico a un artista, y no precisamente frustrado, mientras Eugenio d'Ors



Pablo Picasso: *Bañista abriendo una caseta de playa*, 1928. Óleo sobre tela, 32,8 x 22 cm. Museo Picasso, París.

apunta una receta para hacer crítica. La de Valle-Inclán es demoledora: tras comentar la Exposición Nacional de 1908, propone reunir a los participantes y arrojar las medallas al aire, para asegurarse que quien las obtenga realice al menos un esfuerzo. Manuel Arroyo traza un bello retrato de otra devoción compartida: el poeta y editor José Bergamín. Nombres todos cargados de sentido, devociones no ocultas, lecturas de verano y de siempre. Lecturas para atravesar unas cuantas vidas, interior desvelado.

MIGUEL FERNÁNDEZ-CID



Viñeta de Tintín, por Hergé.

el Banco Exterior de España, para el que fue rescatado por José-Miguel Ullán (Madrid 1983). *El tiempo, gran escultor*, de Marguerite Yourcenar, del libro del mismo título publicado por Alfaguara con traducción de Emma Calatayud (Madrid 1989). Las páginas del *Leviatán* de Paul Auster, de la versión preparada por Maribel de Juan para Anagrama (Barcelona 1993). *Del rigor en la ciencia*, de Jorge Luis Borges, de *Historia universal de la infamia* (Alianza-Emecé, Madrid 1971). *Coleccionista de anclas*, el texto de Ramón Gómez de la Serna, procede de su libro *Caprichos* (Espasa calpe, Madrid 1962). *Los silencios del Dr. Murke* de la selección de cuentos a la que da título (Alianza-Taurus, Madrid 1973), en traducción de Carmen Ituarte. El texto de Proust que nosotros titulamos *Los regalos de la abuela* es un mínimo fragmento de *Por el camino de Swann*, primer volumen de *En busca del tiempo perdido*, con versión de Pedro Salinas (Alianza, Madrid 1966). *Los viajes de Palomar*, de Italo Calvino, se incluye en *Palomar*. La traducción es de Aurora Bernárdez y la edición de Alianza (Madrid 1985). A esta editorial pertenecen las versiones elegidas de *La educación sentimental* y *Los placeres y los días*. Los fragmentos de la novela de Flaubert se toman de la realizada por Miguel Salabert en 1981; el *Elogio de la mala música*, de Proust, sigue la de Consuelo Berges, de 1975. Los fragmentos de Diderot están recogidos en *Escritos sobre arte*, publicados por Siruela en traducción de Elena del Amo (Madrid 1994). Los textos de Óscar Wilde proceden de *El crítico como artista* (Espasa-Calpe, Madrid 1946, versión de León Mirlas); *¿Para qué la crítica?*, de Baudelaire, pertenece al volumen *El salón de 1846*, editado por Fernando Torres, Valencia 1976; y *Receta para hacer una crítica de arte*, de Eugenio d'Ors, a *Menester del crítico de arte* (Aguilar, Madrid 1967). Los textos que Valle-Inclán publicó en *El Mundo* en 1908 fueron rescatados por José Esteban, en el número 7 de la revista *Diwán* (Zaragoza 1980). *Región Luciente*, de Manuel Arroyo, se publicó en una plaquette sin difusión comercial.

Agradecimientos

Repaso por devociones, a modo de educación sentimental desvelada, este número no sería posible sin la colaboración de escritores, traductores, editores y amigos.

La recopilación de textos que proponemos quiere ser una invitación a que cada uno la amplíe y elabore su propuesta: los descubrimientos propios son siempre más duraderos. El origen de los nuestros es el que sigue: *La Creación* la tomamos de *La Santa Biblia* editada por la Sociedad Bíblica (Madrid, 1960), la *Biblia protestante*. De la excelente traducción realizada por Julio Cortázar para Alianza (*Cuentos 1*, Madrid 1970), *Un descenso al Maelström*, de Edgar Allan Poe. *La historia según Pao Cheng*, de Salvador Elizondo, de su libro *Narda o el verano*, publicado por la mexicana Era en 1964, con tipografías al cuidado de Vicente Rojo. El *Pedro Grassou* de Balzac, del tercer tomo de sus Obras completas, en la añorada traducción de Rafael Cansinos Assens (Aguilar, Madrid 1968). El texto que Augusto Monterroso dedica a Vicente Rojo aparece en el catálogo de su exposición en

A todos, nuestro más sincero agradecimiento.

GÉNESIS. LA CREACIÓN

1 En el principio creó Dios los cielos y la tierra.

2 Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas.

3 Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz.

4 Y vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas.

5 Y llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche. Y fue la tarde y la mañana un día.

6 Luego dijo Dios: Haya expansión en medio de las aguas, y separe las aguas de las aguas.

7 E hizo Dios la expansión, y separó las aguas que estaban debajo de la expansión, de las aguas que estaban sobre la expansión. Y fue así.

8 Y llamó Dios a la expansión Cielos. Y fue la tarde y la mañana el día segundo.

9 Dijo también Dios: Júntense las aguas que están debajo de los cielos en un lugar, y descúbrase lo seco. Y fue así.

10 Y llamó Dios a lo seco Tierra, y a la reunión de las aguas llamó Mares. Y vio Dios que era bueno.

11 Después dijo Dios: Produzca la tierra hierba verde, hierba que dé semilla; árbol de fruto que dé fruto según su género, que su semilla esté en él, sobre la tierra. Y fue así.

12 Produjo, pues, la tierra hierba verde, hierba que da semilla según su naturaleza, y árbol que da fruto, cuya semilla está en él, según su género. Y vio Dios que era bueno.

13 Y fue la tarde y la mañana el día tercero.

14 Dijo luego Dios: Haya lumbreras en la expansión de los cielos para separar el día de la noche; y sirva de señales para las estaciones, para días y años,



Manuel Saiz: *Biological Chip #3*, 1992. Césped sobre papel, 140 x 130 cm.

15 y sean por lumbreras en la expansión de los cielos para alumbrar sobre la tierra. Y fue así.

16 E hizo Dios las dos grandes lumbreras; la lumbrera mayor para que señorease en el día, y la lumbrera menor para que señorease en la noche; hizo también las estrellas.

17 Y las puso Dios en la expansión de los cielos para alumbrar sobre la tierra,

18 y para señorear en el día y en la noche, y para separar la luz de las tinieblas. Y vio Dios que era bueno.

19 Y fue la tarde y la mañana el día cuarto.

20 Dijo Dios: Produzcan las aguas seres vivientes, y aves que vuelen sobre la tierra, en la abierta expansión de los cielos.

21 Y creó Dios los grandes monstruos marinos, y todo ser viviente que se mueve, que las aguas produjeron según su género, y toda ave alada según su especie. Y vio Dios que era bueno.

22 Y Dios los bendijo, diciendo: Fructificad y multiplicaos, y llenad las aguas en los mares, y multiplíquense las aves en la tierra.

23 Y fue la tarde y la mañana el día quinto.

24 Luego dijo Dios: Produzca la tierra seres vivientes según su género, bestias y serpientes y animales de la tierra según su especie. Y fue así.

25 E hizo Dios animales de la tierra según su género, y ganado según su género, y todo animal que se arrastra sobre la tierra según su especie. Y vio Dios que era bueno.

26 Entonces dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y señoree en los peces del mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra y en todo animal que se arrastra sobre la tierra.

27 Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó.

28 Y los bendijo Dios, y les dijo: Fructificad y multiplicaos, llenad la tierra y sojuzgadla y señoread en los peces del mar, en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra.

29 Y dijo Dios: He aquí que os he dado toda planta que da semilla, que está sobre toda la tierra, y todo árbol en que hay fruto y que da semilla; os serán para comer.

30 Y a toda bestia de la tierra, y a todas las aves de los cielos, y a todo lo que se arrastra sobre la tierra, en que hay vida, toda planta verde les será para comer. Y fue así.

31 Y vio Dios todo lo que había hecho, y he aquí que era bueno en gran manera. Y fue la tarde y la mañana el día sexto.

2 Fueron, pues, acabados los cielos y la tierra, y todo el ejército de ellos.

2 Y acabó Dios en el día séptimo la obra que hizo; y reposó el día séptimo de toda la obra que hizo.

3 Y bendijo Dios al día séptimo, y lo santificó, porque en él reposó de toda la obra que había hecho en la creación —

«A la pintura»

Pintores españoles de los años 80 y 90
en la Colección Argentaria



José Manuel Broto, Sin título, 1983

Sala de Exposiciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias
Demarcación de Tenerife
Rambla General Franco, 123 - Santa Cruz de Tenerife

Del 5 al 27 de septiembre de 1996

FUNDACIÓN
ARGENTARIA



UN DESCENSO AL MAELSTRÖM

EDGAR ALLAN POE

Los caminos de Dios en la naturaleza y en la providencia no son como *nuestros* caminos; y nuestras obras no pueden compararse en modo alguno con la vastedad, la profundidad y la inescrutabilidad de Sus obras, *que contienen en sí mismas una profundidad mayor que la del pozo de Demócrito.* JOSEPH GLANVILL

10

A
L
L
A
N

P
O
E

Habíamos alcanzado la cumbre del despeñadero más elevado. Durante algunos minutos, el anciano pareció demasiado fatigado para hablar.

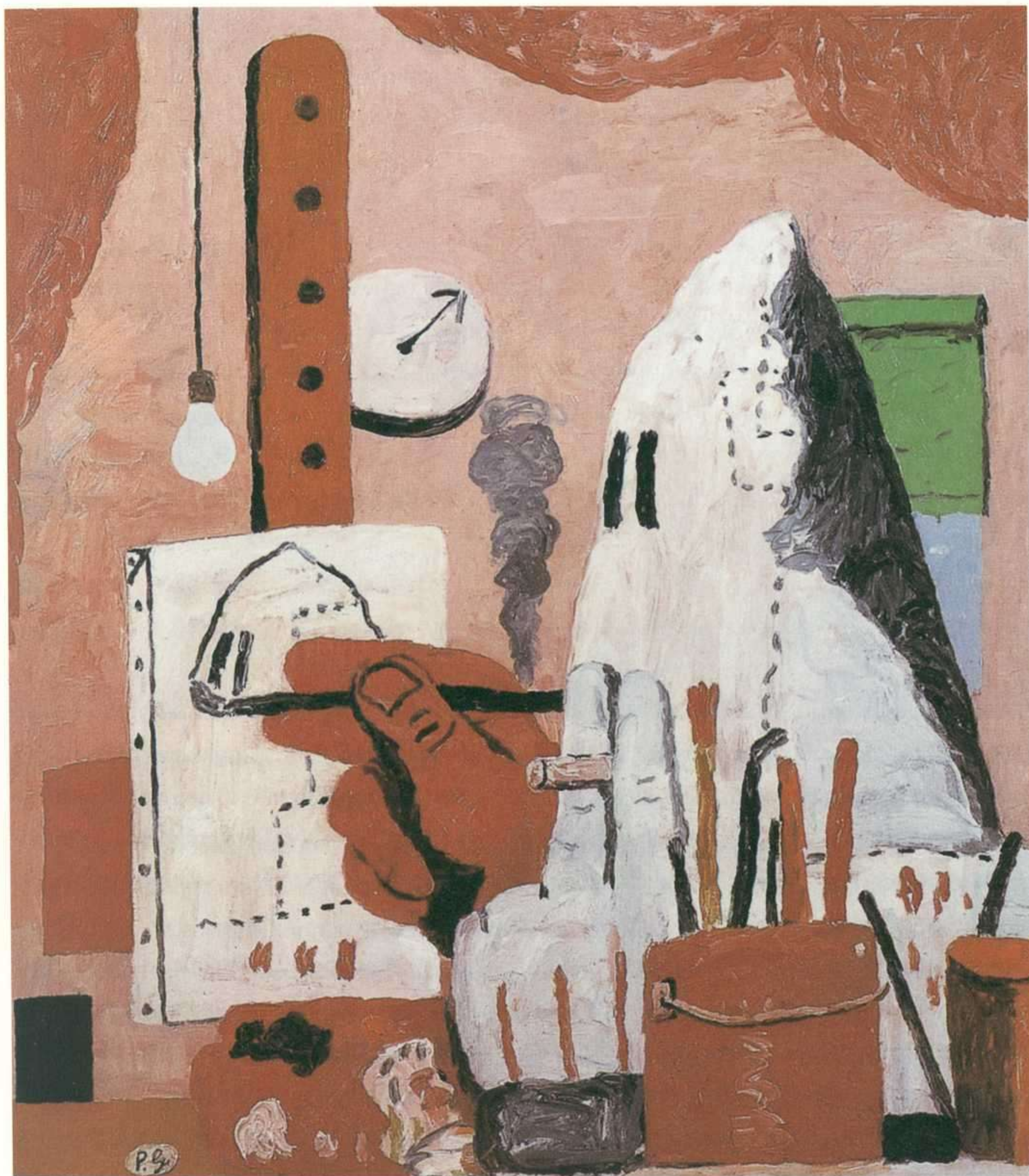
-Hasta no hace mucho tiempo -dijo, por fin- podría haberlo guiado en este ascenso tan bien como el más joven de mis hijos. Pero, hace unos tres años, me ocurrió algo que jamás le ha ocurrido a otro mortal... o, por lo menos, a alguien que haya alcanzado a sobrevivir para contarlo; y las seis horas de terror mortal que soporté me han destrozado el cuerpo y el alma. Usted ha de creerme muy viejo, pero no lo soy. Bastó algo menos de un día para que estos cabellos, negros como el azabache, se volvieran blancos; debilitáronse mis miembros, y tan frágiles quedaron mis nervios, que tiemblo al menor esfuerzo y me asusto de una sombra. ¿Creerá usted que apenas puedo mirar desde ese pequeño acantilado sin sentir vértigo?

El “pequeño acantilado”, a cuyo borde se había tendido a descansar con tanta negligencia que la parte más pesada de su cuerpo sobresalía del mismo, mientras se cuidaba de una caída apoyando el codo en la resbalosa arista del borde; el “pequeño acantilado”, digo, alzabase formando un precipicio de negra roca reluciente, de mil quinientos o mil seiscientos pies, sobre la multitud de despeñaderos situados más abajo. Nada hubiera podido inducirme a tomar posición a menos de seis yardas de aquel borde. A decir verdad, tanto me impresionó la peligrosa postura de mi compañero que caí en tierra, cuan largo era, me aferré a los arbustos que me rodeaban y no me atreví siquiera a mirar hacia el cielo, mientras luchaba por rechazar la idea de que la furia de los vientos amenazaba sacudir los cimientos de aquella montaña. Pasó largo rato antes de que pudiera reunir coraje suficiente para sentarme y mirar a la distancia.

-Debe usted curarse de esas fantasías -dijo el guía-, ya que lo he traído para que tenga desde aquí la mejor vista del lugar donde ocurrió el episodio que mencioné antes... y para contarle toda la historia con su escenario presente.

“Nos hallamos -agregó, con la manera minuciosa que lo distinguía-, nos hallamos muy cerca de la costa de Noruega, a los sesenta y ocho grados de latitud, en la provincia de Nord-

Los cuadros que acompañan este relato son obra de Philip Guston (Montreal 1913 - Woodstock 1980) y se expusieron en su muestra antológica de 1989, en el madrileño Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



El estudio, 1969. Óleo sobre lienzo, 122 x 107 cm. Col. privada, Nueva York.

land, y en el distrito de Lodofen. La montaña cuya cima acabamos de escalar es Helseggen, la Nebulosa. Enderécese usted un poco... sujetándose a las matas si se siente mareado... ¡Así! Mire ahora, más allá de la cintura de vapor que hay debajo de nosotros, hacia el mar.”

Miré, lleno de vértigo, y descubrí una vasta extensión oceánica, cuyas aguas tenían un color tan parecido a la tinta que me recordaron la descripción que hace el geógrafo nubio del *Mare Tenebrarum*. Ninguna imaginación humana podría concebir panorama más lamentablemente

desolado. A derecha e izquierda, y hasta donde podía alcanzar la mirada, se tendían, como murallas del mundo, cadenas de acantilados horriblemente negros y colgantes, cuyo lúgubre aspecto veíase reforzado por la resaca, que rompía contra ellos su blanca y lívida cresta, aullando y rugiendo eternamente. Opuesta al promontorio sobre cuya cima nos hallábamos, y a unas cinco o seis millas dentro del mar, advertíase una pequeña isla de aspecto desértico; quizá sea más adecuado decir que su posición se adivinaba gracias a las salvajes rompientes que la envolvían. Unas dos millas más cerca alzábase otra isla más pequeña, horriblemente escarpada y estéril, rodeada en varias partes por amontonamientos de oscuras rocas.

En el espacio comprendido entre la mayor de las islas y la costa, el océano presentaba un aspecto completamente fuera de lo común. En aquel momento soplaban un viento tan fuerte en dirección a tierra, que un bergantín que navegaba mar adentro se mantenía a la capa con dos rizos en la vela mayor, mientras la quilla se hundía a cada momento hasta perderse de vista; no obstante, el espacio al que he aludido no mostraba nada que semejara un oleaje embravecido, sino tan sólo un breve, rápido y furioso embate del agua en todas direcciones, tanto frente al viento como hacia otros lados. Tampoco se advertía espuma, salvo en la proximidad inmediata de las rocas.

-La isla más alejada -continuó el anciano- es la que los noruegos llaman Vurrgh. La que se halla a mitad de camino es Moskoe. A una milla al norte verá la de Ambaaren. Más allá se encuentran Islesen, Hotholm, Keildhelm, Suarven y Buckholm. Aún más allá -entre Moskoe y Vurrgh- están Otterholm, Flimen, Sandflesen y Stockholm. Tales son los verdaderos nombres de estos sitios; pero... ¿qué necesidad había de darles nombres? No lo sé, y supongo que usted tampoco... ¿Oye alguna cosa? ¿Nota algún cambio en el agua?

Llevábamos ya unos diez minutos en lo alto de Helseggen, al cual habíamos ascendido viniendo desde el interior de Lofoden, de modo que no habíamos visto ni una sola vez el mar hasta que se presentó de golpe al arribar a la cima. Mientras el anciano me hablaba, percibí un sonido potente y que crecía por momentos, algo como el mugir de un enorme rebaño de búfalos en una pradera americana; y en el mismo momento reparé en que el estado del océano a nuestros pies, que correspondía a lo que los marinos llaman *picado*, se estaba transformando rápidamente en una corriente orientada hacia el este. Mientras la seguía mirando, aquella corriente adquirió una velocidad monstruosa. A cada instante su rapidez y su desatada impetuosa iban en aumento. Cinco minutos después, todo el mar hasta Vurrgh, hervía de cólera incontrolable, pero donde esa rabia alcanzaba su ápice era entre Moskoe y la costa. Allí, la vasta superficie del agua se abría y trazaba en mil canales antagónicos, reventaba bruscamente en una convulsión frenética -encrespándose, hirviendo, silbando- y giraba en gigantescos e innumerables vórtices, y todo aquello se atorbellinaba y corría hacia el este con una rapidez que el agua no adquiere en ninguna otra parte, como no sea el caer en un precipicio.



Afueras de la ciudad, 1969. Óleo sobre lienzo, 195,5 x 280 cm. The Edward R. Broida Trust, Los Ángeles.

En pocos minutos más, una nueva y radical alteración apareció en escena. La superficie del agua se fue nivelando un tanto y los remolinos desaparecieron uno tras otro, mientras prodigiosas fajas de espuma surgían allí donde antes no había nada. A la larga, y luego de dispersarse a una gran distancia, aquellas fajas se combinaron unas con otras y adquirieron el movimiento giratorio de los desaparecidos remolinos, como si constituyeran el germen de otro más vasto. De pronto, instantáneamente, todo asumió una realidad clara y definida, formando un círculo cuyo diámetro pasaba de una milla. El borde del remolino estaba representado por una ancha faja de resplandeciente espuma; pero ni la menor partícula de ésta resbalaba al interior del espantoso embudo, cuyo tubo, hasta donde la mirada alcanzaba a medirlo, era una pulida, brillante y tenebrosa pared de agua, inclinada en un ángulo de cuarenta y cinco grados con relación al horizonte, y que giraba y giraba vertiginosamente, con un movimiento oscilante y tumultuoso, produciendo un fragor horrible, entre rugido y clamoreo, que ni siquiera la enorme catarata del Niágara lanza al espacio en su tremenda caída.

La montaña temblaba desde sus cimientos y oscilaban las rocas. Me dejé caer boca abajo, aferrándome a los ralos matorrales en el paroxismo de mi agitación nerviosa. Por fin, pude decir a mi compañero:

-¡Esto no puede ser más que el enorme remolino del Maelström!

-Así suelen llamarlo -repuso el viejo-. Nosotros los noruegos le llamamos el Moskoe-ström, a causa de la isla Moskoe.

Las descripciones ordinarias de aquel vórtice no me habían preparado en absoluto para lo que acababa de ver. La de Jonas Ramus, quizá la más detallada, no puede dar la menor noción de la magnificencia o el horror de aquella escena, ni tampoco la perturbadora sensación de *novedad* que confunde al espectador. No sé bien en qué punto de vista estuvo situado el escritor aludido, ni en qué momento; pero no pudo ser en la cima del Helseggen, ni durante una tormenta. He aquí algunos pasajes de su descripción que merecen, sin embargo, citarse por los detalles que contienen, aunque resulten sumamente débiles para comunicar una impresión de aquel espectáculo:

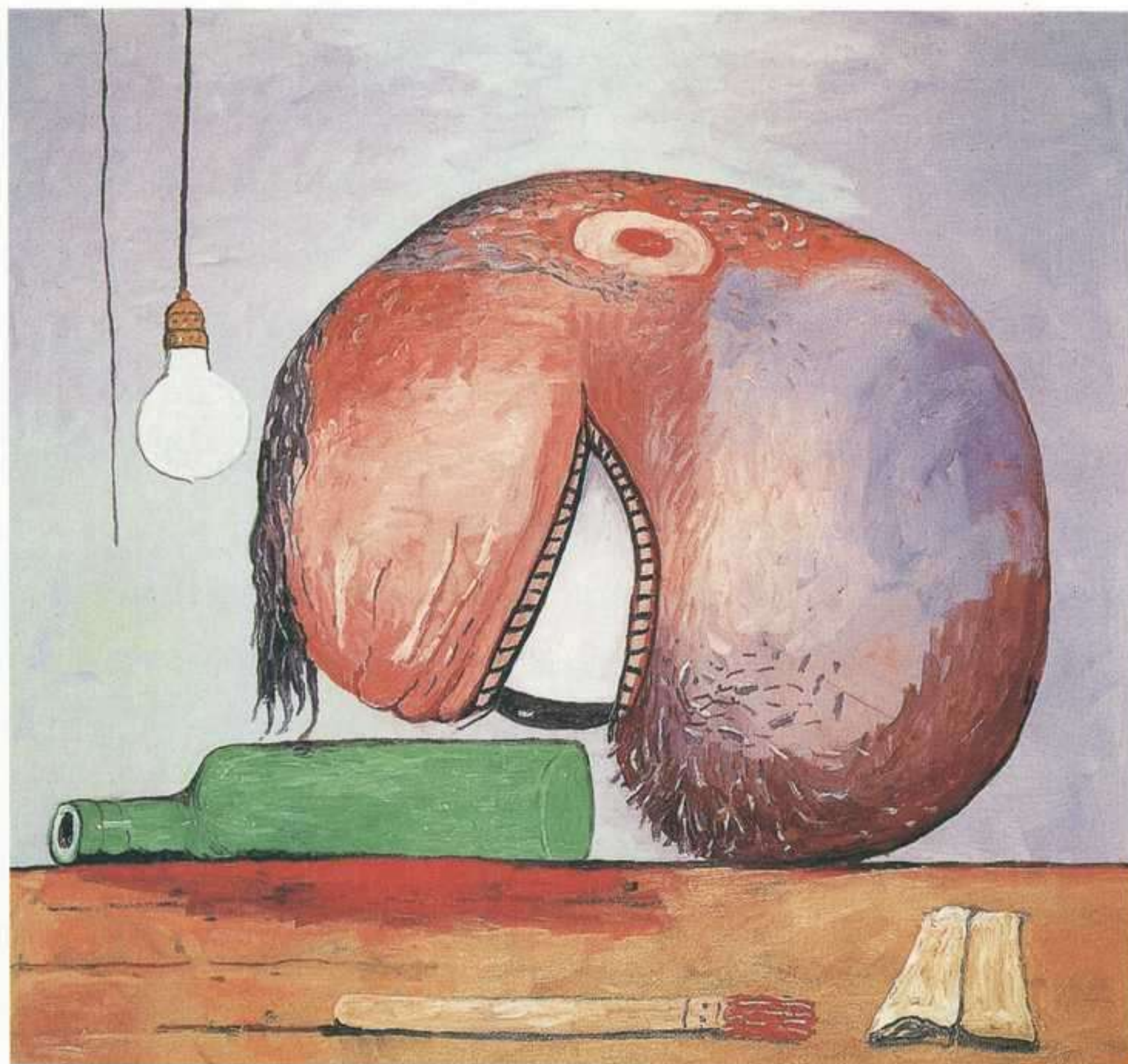
“Entre Lofoden y Moskoe -dice-, la profundidad del agua varía entre treinta y seis y cuarenta brazas; pero del otro lado, en dirección a Ver (Vurrgh), la profundidad disminuye al punto de no permitir el paso de un navío sin el riesgo de que encalle en las rocas, cosa posible aun en plena bonanza. Durante la pleamar, las corrientes se mueven entre Lofoden y Moskoe con turbulenta rapidez, al punto de que el refugio de su impetuoso reflujó hacia el mar apenas podría ser igualado por el de las más sonoras y espantosas cataratas. El sonido se escucha a muchas leguas, y los vórtices o abismos son de tal tamaño y profundidad que si un navío es atraído por ellos se ve tragado irremisiblemente y arrastrado a la profundidad, donde se hace pedazos contra las rocas; cuando el agua se sosiega, los pedazos del buque asoman a la superficie. Pero los intervalos de tranquilidad se producen solamente en los momentos del cambio de marea y con buen tiempo; apenas durante un cuarto de hora antes de que recomience gra-

dualmente su violencia. Cuando la corriente es más turbulenta y una tempestad acrecienta su furia resulta peligroso acercarse a menos de una milla noruega. Botes, yates y navíos han sido tragados por no tomar esa precaución contra su fuerza atractiva. Ocurre asimismo con frecuencia que las ballenas se aproximan demasiado a la corriente y son dominadas por su violencia; imposible resulta entonces describir sus clamores y mugidos mientras luchan inútilmente por escapar. Cierta vez, un oso que trataba de



Pintura roja, 1969. Óleo sobre panel, 61 x 67,5 cm. Col. Lehrman.

nadar de Lofoden a Moskoe fue atrapado por la corriente y arrastrado a la profundidad, mientras rugía tan terriblemente que se le escuchaba desde la costa. Grandes cantidades de troncos de abetos y pinos, absorbidos por la corriente, vuelven a la superficie rotos y retorcidos a un punto tal que no pasan de ser un montón de astillas. Esto muestra claramente que el fondo consiste en rocas aguzadas contra las cuales son arrastrados y frotados los



Cabeza y botella, 1975. Óleo sobre lienzo, 165,5 x 174 cm. Col. Sally Lilienthal.

troncos. Dicha corriente se regula por el flujo y reflujo marino, que se sucede constantemente cada seis horas. En el año 1645, en la mañana de domingo de sexagésima, la furia de la corriente fue tan espantosa que las piedras de las casas de la costa se desplomaban.”

Por lo que se refiere a la profundidad del agua, no me explico cómo pudo ser verificada en la vecindad inmediata del vórtice. Las “cuarenta brazas” tienen que referirse, indudablemente, a las porciones del canal linderas con la costa, sea de Moskoe o de Lofoden. La profundidad en el centro del Moskoe-ström debe ser inconmensurablemente grande, y la mejor prueba de ello la da la más ligera mirada que se proyecte al abismo del remolino desde la cima del Helseggen. Mientras encaramado en esta cumbre contemplaba el rugiente Flegetón allá abajo, no pude impedirme sonreír de la simplicidad con que el honrado Jonas Ramus consigna -como algo difícil de creer- las anécdotas sobre ballenas y osos, cuando resulta evidente que los más grandes buques actuales, sometidos a la influencia de aquella mortal atracción, serían el equivalente de una pluma frente al huracán y desaparecerían instantáneamente.

Las tentativas de explicar el fenómeno -que, en parte, según recuerdo, me habían parecido suficientemente plausibles a la lectura- presentaban ahora un carácter muy distinto e insatisfactorio. La idea predominante consistía en que el vórtice, al igual que otros tres más pequeños situados entre las islas Ferroe, “no tienen otra causa que la colisión de las olas, que se alzan y rompen, en el flujo y reflujo, contra un arrecife de rocas y bancos de arena, el cual encierra

las aguas al punto que éstas se precipitan como una catarata; así, cuanto más alta sea la marea, más profunda será la caída, y el resultado es un remolino o vórtice, cuyo prodigioso poder de succión es suficientemente conocido por experimentos hechos en menor escala”. Tales son los términos con que se expresa la *Encyclopedia Britannica*. Kircher y otros imaginan que en el centro del canal de Maelström hay un abismo que penetra en el globo terrestre y que vuelve a salir en alguna región remota (una de las hipótesis nombra concretamente el golfo de Botnia). Esta opinión, bastante gratuita en sí misma, fue la que mi imaginación aceptó con mayor prontitud una vez que hube contemplado la escena. Pero al mencionarla a mi guía me sorprendió oírle decir que, si bien casi todos los noruegos compartían ese punto de vista, él no lo aceptaba. En cuanto a la hipótesis precedente, confesó su incapacidad para comprenderla, y yo le di la razón, pues, aunque sobre el papel pareciera concluyente, resultaba por completo ininteligible e incluso absurda frente al tronar de aquel abismo.

-Ya ha podido ver muy bien el remolino -dijo el anciano-, y si nos colocamos ahora detrás de esa roca al socaire, para que no nos moleste el ruido del agua, le contaré un relato que lo convencerán de que conozco alguna cosa sobre el Moskoe-ström.

Me ubiqué como lo deseaba y comenzó:

“-Mis dos hermanos y yo éramos dueños de un queche aparejado como una goleta, de unas setenta toneladas, con el cual pescábamos entre las islas situadas más allá de Moskoe y casi hasta Vurrgh. Aprovechando las oportunidades, siempre hay buena pesca en el mar durante las mareas bravas, si se tiene el coraje de enfrentarlas; de todos los habitantes de la costa de Lofoden, nosotros tres éramos los únicos que navegábamos regularmente en la región de las islas. Las zonas usuales de pesca se hallan mucho más al sur. Allí se puede pescar a cualquier hora, sin demasiado riesgo, y por eso son lugares preferidos. Pero los sitios escogidos que pueden encontrarse aquí, entre las rocas, no sólo ofrecen la variedad más grande, sino una abundancia mucho mayor, de modo que con frecuencia pescábamos en un sólo día lo que otros más tímidos conseguían apenas en una semana. La verdad es que hacíamos de esto un lance temerario, cambiando el exceso de trabajo por el riesgo de la vida, y sustituyendo capital por coraje.

“Fondeábamos el queche en una caleta, a unas cinco millas al norte de esta costa, y cuando el tiempo estaba bueno, acostumbábamos aprovechar los quince minutos de tranquilidad de las aguas para atravesar el canal principal de Moskoe-ström, mucho más arriba del remolino, y anclar luego en cualquier parte cerca de Otterham o Sandflesen, donde las mareas no son tan violentas. Nos quedábamos allí hasta que faltaba poco para un nuevo intervalo de calma, en el que poníamos proa en dirección a nuestro puerto. Jamás iniciábamos una expedición de este género sin tener un buen viento de lado tanto para la ida como para el retorno -un viento del que estuviéramos seguros que no nos abandonaría a la vuelta-, y era raro que nuestros cálculos erraran. Dos veces, en seis años, nos vimos precisados a pasar la noche al ancla a causa



Tela de araña, 1975. Óleo sobre lienzo, 170 x 247 cm. The Edward R. Broida Trust, Los Ángeles.

de una calma chicha, lo cual es cosa muy rara en estos parajes; y una vez tuvimos que quedarnos cerca de una semana donde estábamos, muriéndonos de inanición, por culpa de una borrasca que se desató poco después de nuestro arribo, y que embraveció el canal de tal forma que era imposible pensar en cruzarlo. En esta ocasión hubiéramos podido ser llevados mar afuera a pesar de nuestros esfuerzos (pues los remolinos nos hacían girar tan violentamente que, al final, largamos el ancla y la dejamos que arrastrara), si no hubiera sido que terminamos entrando en una de esas innumerables corrientes antagónicas que hoy están allí y mañana desaparecen, la cual nos arrastró hasta el refugio de Fimen, donde, por suerte, pudimos detenernos.

“No podría contarle ni la vigésima parte de las dificultades que encontrábamos en nuestro campo de pesca -que es mal sitio para navegar aun con buen tiempo-, pero siempre nos arreglamos para burlar el desafío del Moskoe-ström sin accidentes, aunque muchas veces tuve el corazón en la boca cuando nos atrasábamos o nos adelantábamos en un minuto al momento de calma. En ocasiones, el viento no era tan fuerte como habíamos pensado al zarpar y el queche recorría una distancia menor de lo que deseábamos, sin que pudiéramos gobernarlo a causa de la correntada. Mi hermano mayor tenía un hijo de dieciocho años y yo dos robustos mozalbetes. Todos ellos nos hubieran sido de gran ayuda en esas ocasiones, ya fuera apoyando la marcha de los remos, o pescando; pero, aunque estábamos personalmente dispuestos a correr el



Paisaje del estudio, 1975. Óleo sobre lienzo, 170 x 264 cm. Legado Philip Guston, Nueva York.

riesgo, no nos sentíamos con ánimo de exponer a los jóvenes, pues verdaderamente *había* un peligro horrible, ésa es la pura verdad.

“Pronto se cumplirán tres años desde que ocurrió lo que voy a contarle. Era el 10 de julio de 18..., día que las gentes de esta región no olvidarán jamás, porque en él se levantó uno de los huracanes más terribles que hayan caído jamás del cielo. Y, sin embargo, durante toda la mañana, y hasta bien entrada la tarde, había soplado una suave brisa del sudoeste, mientras brillaba el sol, y los más avezados marinos no hubieran podido prever lo que iba a pasar.

“Los tres -mis dos hermanos y yo- cruzamos hacia las islas a las dos de la tarde y no tardamos en llenar el queche con una excelente pesca que, como pudimos observar, era más abundante ese día que en ninguna ocasión anterior. A las siete -*por mi reloj*- levamos anclas y zarparamos, a fin de atravesar lo peor del Ström en el momento de la calma, que según sabíamos iba a producirse a las ocho.

“Partimos con una buena brisa de estribor y al principio navegamos velozmente y sin pensar en el peligro, pues no teníamos el menor motivo para sospechar que existiera. Pero, de pronto, sentimos que se nos oponía un viento procedente de Helseggen. Esto era muy insólito; jamás nos había ocurrido antes, y yo empecé a sentirme intranquilo, sin saber exactamente por qué. Enfilamos la barca contra el viento, pero los remansos no nos dejaban avanzar, e iba a proponer que volviéramos al punto donde habíamos estado anclados cuando, al mirar hacia popa

vimos que todo el horizonte estaba cubierto por una extraña nube del color del cobre que se levantaba con la más asombrosa rapidez.

“Entretanto, la brisa que nos había impulsado acababa de amainar por completo y estábamos en una calma total, derivando hacia todos los rumbos. Pero esto no duró bastante como para darnos tiempo a reflexionar. En menos de un minuto nos cayó encima la tormenta, y en menos de dos el cielo quedó cubierto por completo; con esto, y con la espuma de las olas que nos envolvía, todo se puso tan oscuro que no podíamos vernos unos a otros en la cubierta.

“Sería una locura tratar de describir el huracán que siguió. Los más viejos marinos de Noruega jamás conocieron nada parecido. Habíamos soltado todo el trapo antes de que el viento nos alcanzara; pero, en su primer embate, los dos mástiles volaron por la borda como si los hubiesen aserrado..., y uno de los palos se llevó consigo a mi hermano mayor, que se había atado para mayor seguridad.

“Nuestra embarcación se convirtió en la más liviana pluma que jamás flotó en el agua. El queche tenía un puente totalmente cerrado, con sólo una pequeña escotilla cerca de proa, que acostumbrábamos a cerrar y asegurar cuando íbamos a cruzar el Ström, por precaución contra el mar picado. De no haber sido por esta circunstancia, hubiéramos zozobrado instantáneamente, pues durante un momento quedamos sumergidos por completo. Cómo escapó a la muerte mi hermano mayor no puedo decirlo, pues jamás se me presentó la oportunidad de averiguarlo. Por mi parte, tan pronto hube soltado el torniquete, me tiré boca abajo en el puente, con los pies contra la estrecha borda de proa y las manos aferrando una armella próxima al pie del palo mayor. El instinto me indujo a obrar así, y fue, indudablemente, lo mejor que podía haber hecho; la verdad es que estaba demasiado aturrido para pensar.

“Durante algunos momentos, como he dicho, quedamos completamente inundados, mientras yo contenía la respiración y me aferraba a la armella. Cuando no pude resistir más, me enderecé sobre las rodillas, sosteniéndome siempre con las manos, y pude así asomar la cabeza. Pronto

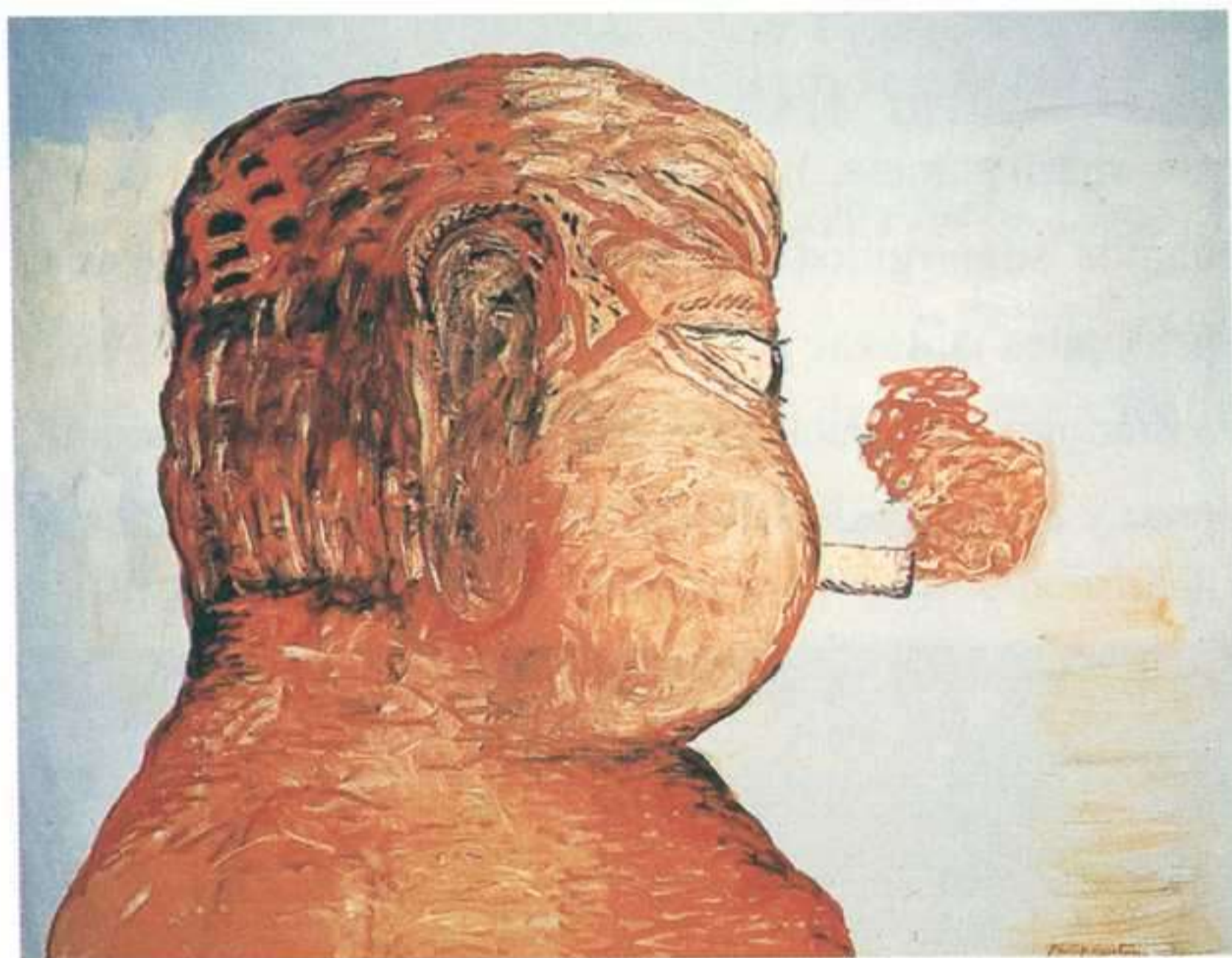


Hablando, 1979. Óleo sobre lienzo, 174 x 198 cm. The E. R. Broida Trust.

nuestra pequeña embarcación dio una sacudida, como hace un perro al salir del agua, y con ello se libró en cierta medida de las olas que la tapaban. Por entonces estaba tratando yo de sobrepormene al aturdimiento que me dominaba, recobrar los sentidos para decidir lo que tenía que hacer, cuando sentí que alguien me aferraba del brazo. Era mi hermano mayor, y mi corazón saltó de júbilo, pues estaba seguro de que el mar lo había arrebatado. Mas esa alegría no tardó en transformarse en horror, pues mi hermano acercó la boca a mi oreja, mientras gritaba: ¡*Moskoe-ström!*

Nadie puede imaginar mis sentimientos en aquel instante. Me estremecí de la cabeza a los pies, como si sufriera un violento ataque de calentura. Demasiado bien sabía lo que mi hermano me estaba diciendo con esa simple palabra y lo que quería darme a entender: Con el viento que nos arrastraba, nuestra proa apuntaba hacia el remolino del Ström... ¡y nada podía salvarnos!

“Se imaginará usted que, al cruzar el canal del Ström, lo hacíamos siempre mucho más arriba del remolino, incluso con tiempo bonancible, y debíamos esperar y observar cuidadosamente el momento de calma. Pero ahora estábamos navegando directamente hacia el vórtice, envueltos



Amigo de M F, 1978. Óleo sobre lienzo, 173 x 223 cm. Col. Saatchi.

en el más terrible huracán. “Probablemente -pensé- llegaremos allí en un momento de la calma... y eso nos da una esperanza”. Pero, un segundo después me maldije por ser tan loco como para pensar en esperanza alguna. Sabía muy bien que estábamos condenados y que lo estaríamos igual aunque nos halláramos en un navío cien veces más grande. A esta altura la primera furia de la tempestad se había agotado, o quizá no la sentíamos tanto por estar corriendo delante de ella. Pero el

mar, que el viento había mantenido aplacado y espumoso al comienzo, se alzaba ahora en gigantescas montañas. Un extraño cambio se había producido en el cielo. Alrededor de nosotros, y en todas direcciones, seguía tan negro como la pez, pero en lo alto, casi encima de donde estábamos, se abrió repentinamente un círculo despejado -tan despejado como jamás he vuelto a ver-, brillantemente azul, y a través del cual resplandecía la luna llena con un brillo que no le había conocido antes. Iluminaba con sus rayos todo lo que nos rodeaba, con la más grande claridad; pero... ¡Dios mío, qué escena nos mostraba!

“Hice una o dos tentativas para hacerme oír de mi hermano, pero, por razones que no pude comprender, el estruendo había aumentado de manera tal que no alcancé a hacerle entender

una sola palabra, pese a que gritaba con todas mis fuerzas en su oreja. Pronto sacudió la cabeza, mortalmente pálido, y levantó un dedo como para decirme: “¡Escucha!”

“Al principio no me di cuenta de lo que quería significar, pero un horrible pensamiento cruzó por mi mente. Extraje mi reloj de la faltriquera. Estaba detenido. Contemplé el cuadrante a la luz de la luna y me eché a llorar, mientras lanzaba el reloj al océano. *¡Se había detenido a las siete! ¡Ya había pasado el momento de calma y el remolino del Ström estaba en plena furia!*

“Cuando un barco es de buena construcción, está bien equipado y no lleva mucha carga, al correr con el viento durante una borrasca las olas dan la impresión de resbalar por debajo del casco, lo cual siempre resulta extraño para un hombre de tierra firme; a eso se le llama *cabalgar* en lenguaje marino.

“Hasta ese momento habíamos cabalgado sin dificultad sobre las olas; pero de pronto una gigantesca masa de agua nos alcanzó por la bovedilla y nos alzó con ella... arriba... más arriba... como si ascendiéramos al cielo. Jamás hubiera creído que una ola podía alcanzar semejante altura. Y entonces empezamos a caer, con una carrera, un deslizamiento y una zambullida que me produjeron náuseas y mareo, como si estuviera desplomándome en sueños desde lo alto de una montaña. Pero en el momento en que alcanzamos la cresta, pude lanzar una ojeada alrededor... y lo que vi fue más que suficiente. En un instante comprobé nuestra exacta posición. El vórtice de Moskoe-ström se hallaba a un cuarto de milla adelante; pero ese vórtice se parecía tanto al de todos los días como el que está viendo usted a un remolino en una charca. Si no hubiera sabido dónde estábamos y lo que teníamos que esperar, no hubiese reconocido en absoluto aquel sitio. Tal como lo vi, me obligó a cerrar involuntariamente los ojos de espanto. Mis párpados se apretaron como en un espasmo.

“Apenas habrían pasado otros dos minutos, cuando sentimos que las olas decrecían y nos vimos envueltos por la espuma. La embarcación dio una brusca media vuelta a babor y se precipitó en su nueva dirección como una centella. Al mismo tiempo, el rugido del agua quedó completamente apagado por algo así como un estridente alarido... un sonido que podría usted imaginar formado por miles de barcos de vapor que dejaran escapar al mismo tiempo la presión de sus calderas. Nos hallábamos en el cinturón de la resaca que rodea siempre el remolino, y pensé que un segundo más tarde nos precipitaríamos al abismo, cuyo interior veíamos borrosamente a causa de la asombrosa velocidad con la cual nos movíamos. El queche no daba la impresión de flotar en el agua, sino de flotar como una burbuja sobre la superficie de la resaca. Su banda de estribor daba al remolino, y por babor surgía la inmensidad oceánica de la que acabábamos de salir, y que se alzaba como una enorme pared oscilando entre nosotros y el horizonte.

“Puede parecer extraño, pero ahora, cuando estábamos sumidos en las fauces del abismo, me sentí más tranquilo que cuando veníamos acercándonos a él. Decidido a no abrigar ya nin-

guna esperanza, me libré de una buena parte del terror que al principio me había privado de mis fuerzas. Creo que fue la desesperación lo que templó mis nervios.

“Tal vez piense usted que me jacto, pero lo que le digo es la verdad: Empecé a reflexionar sobre lo magnífico que era morir de esa manera y lo insensato de preocuparme por algo tan insignificante como mi propia vida frente a una manifestación tan maravillosa del poder de Dios. Creo que enrojecí de vergüenza cuando la idea cruzó por mi mente. Y al cabo de un momento se apoderó de mí la más viva curiosidad acerca del remolino. Sentí *el deseo* de explorar sus profundidades, aun al precio del sacrificio que iba a costarme, y la pena más grande que sentí fue que nunca podría contar a mis viejos camaradas de la costa todos los misterios que vería. No hay duda que eran éstas extrañas fantasías en un hombre colocado en semejante situación, y con frecuencia he pensado que la rotación del barco alrededor del vórtice pudo trastornarme un tanto la cabeza.

“Otra circunstancia contribuyó a devolverme la calma, y fue la cesación del viento, que ya no podía llegar hasta nosotros en el lugar donde estábamos, puesto que, como usted mismo ha visto, el cinturón de resaca está sensiblemente más bajo que el nivel general del océano, al que veíamos descollar sobre nosotros como un alto borde montañoso y negro. Si nunca le ha tocado pasar una borrasca en plena mar, no puede hacerse una idea de la confusión mental que produce la combinación del viento y la espuma de las olas. Ambos ciegan, ensordecen y ahogan, suprimiendo toda posibilidad de acción o de reflexión. Pero ahora nos veíamos en gran medida libres de aquellas molestias... así como los criminales condenados a muerte se ven favorecidos con ciertas liberalidades que se les negaban antes de que se pronunciara la sentencia.

“Imposible es decir cuántas veces dimos la vuelta al circuito. Corrimos y corrimos, una hora quizá, volando más que flotando, y entrando cada vez más hacia el centro de la resaca, lo que nos acercaba progresivamente a su horrible borde interior. Durante todo este tiempo no había soltado la armella que me sostenía. Mi hermano estaba en la popa, sujetándose a un pequeño barril vacío, sólidamente atado bajo el compartimento de la bovedilla, y que era la única cosa a bordo que la borrasca no había precipitado al mar. Cuando ya nos acercábamos al borde del pozo, soltó su asidero y se precipitó hacia la armella de la cual, en su agonía de terror, trató de desprender mis manos, ya que no era bastante grande para proporcionar a ambos un sostén seguro. Jamás he sentido pena más grande que cuando lo vi hacer eso, aunque comprendí que su proceder era el de un insano, a quien el terror ha vuelto loco furioso. De todos modos, no hice ningún esfuerzo para oponerme. Sabía que ya no importaba quién de los dos se aferrara a la armella, de modo que se la cedí y pasé a popa, donde estaba el barril. No me costó mucho hacerlo, porque el queche corría en círculo con bastante estabilidad, sólo balanceándose bajo las inmensas oscilaciones y conmociones del remolino. Apenas me había afirmado en mi nueva posición, cuando dimos un brusco bandazo a estribor y nos precipitamos de

proa en el abismo. Murmuré presurosamente una plegaria a Dios y pensé que todo había terminado.

“Mientras sentí la náusea del vertiginoso descenso, instintivamente me aferré con más fuerza al barril y cerré los ojos. Durante algunos segundos no me atreví a abrirlos, esperando mi aniquilación inmediata y me maravillé de no estar sufriendo ya las agonías de la lucha final con el agua. Pero el tiempo seguía pasando. Y yo estaba

vivo. La sensación de caída había cesado y el movimiento de la embarcación se parecía al de antes, cuando estábamos en el cinturón de espuma, salvo que ahora se hallaba más inclinada. Junté coraje y otra vez miré lo que me rodeaba.

“Nunca olvidaré la sensación de pavor, espanto y admiración que sentí al contemplar aquella escena. El queche parecía estar colgado, como por arte de magia, a mitad de camino en el interior de un embudo de vasta circunferencia y prodigiosa profundidad, cuyas paredes, perfectamente lisas, hubieran podido creerse de ébano, a no ser por la asombrosa velocidad con que giraban, y el lívido resplandor que despedían bajo los rayos de la luna, que, en el centro de aquella abertura circular entre las nubes a que he aludido antes, se derramaba en un diluvio gloriosamente aéreo a lo largo de las negras paredes y se perdían en las remotas profundidades del abismo.

“Al principio me sentí demasiado confundido para poder observar nada con precisión. Todo lo que alcanzaba era ese estallido general de espantosa grandeza. Pero, al recobrar un tanto, mis ojos miraron instintivamente hacia abajo. Tenía una vista completa en esa dirección, dada la forma en que el queche colgaba de la superficie inclinada del vórtice. Su quilla estaba perfectamente nivelada, vale decir que el puente se hallaba en un plano paralelo al del agua, pero esta última se tendía formando un ángulo de más de cuarenta y cinco grados, de modo que parecía como si estuviésemos ladeados. No pude dejar de observar, sin embargo, que, a pesar de esta situación, no me era mucho más difícil mantenerme aferrado a mi puesto que si el barco hubiese estado a nivel; presumo que se debía a la velocidad con que girábamos.



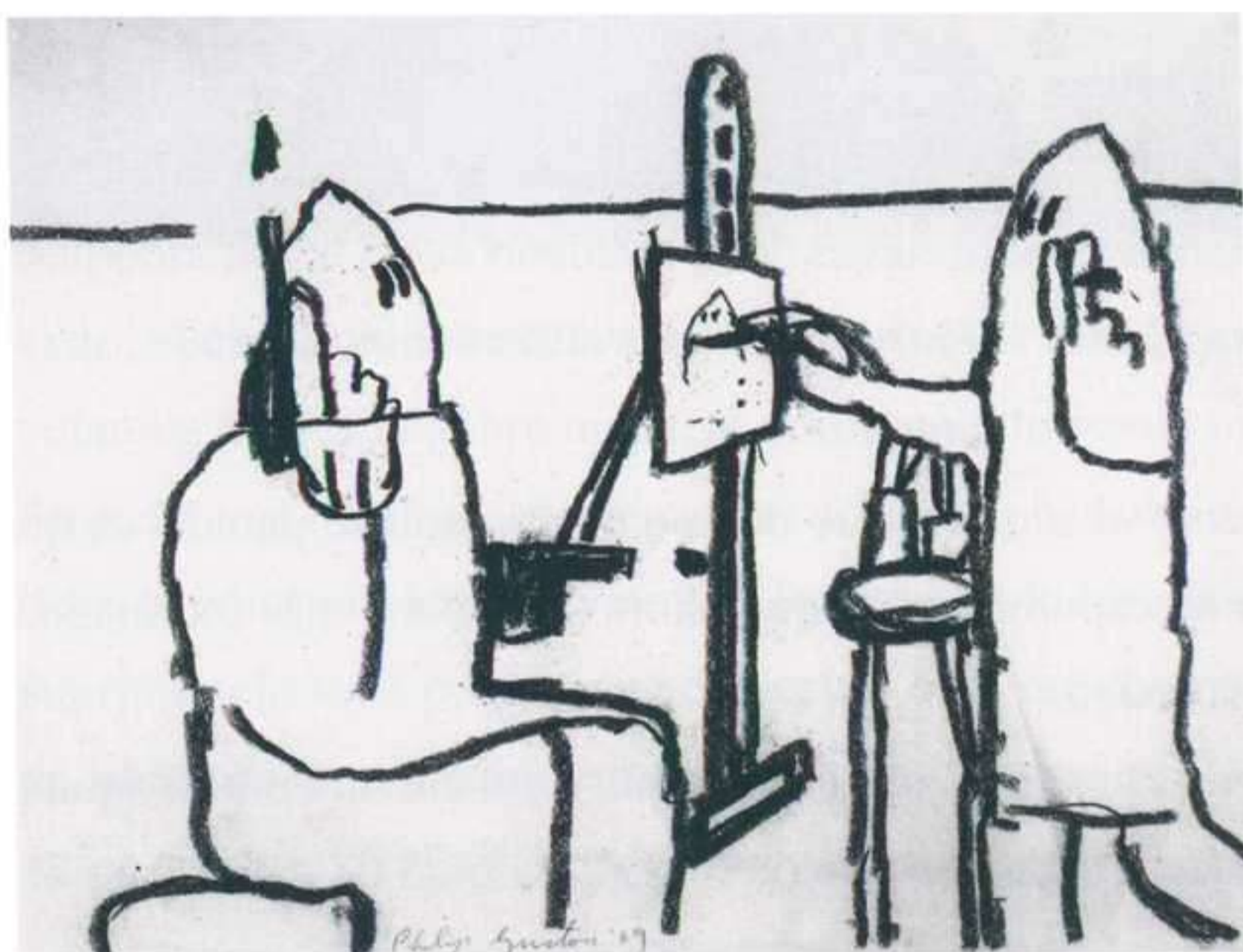
Pareja en la cama, 1977. Óleo sobre lienzo, 206 x 240 cm. Legado.

“Los rayos de la luna parecían querer alcanzar el fondo mismo del profundo abismo, pero aún así no pude ver nada con suficiente claridad, a causa de la espesa niebla que lo envolvía todo y sobre la cual se cernía un magnífico arco iris semejante al angosto y bamboleante puente que, según los musulmanes, es el solo paso entre el Tiempo y la Eternidad. Aquella niebla, o rocío, se producía sin duda por el choque de las enormes paredes del embudo cuando se encontraba en el fondo; pero no trataré de describir el aullido que brotaba del abismo para subir hasta el cielo.

24

A
L
L
A
N
P
O
E

“Nuestro primer deslizamiento en el pozo, a partir del cinturón de espumas de la parte superior, nos había hecho descender a gran distancia por la pendiente; sin embargo, la continuación del descenso no guardaba relación con el anterior. Una y otra vez dimos la vuelta, no con un



Sin título, 1969. Tinta sobre papel, 45,7 x 58,5 cm.

movimiento uniforme sino entre vertiginosos balanceos y sacudidas, que nos lanzaban a veces a unos cuantos centenares de yardas, mientras otras nos hacían completar casi el circuito del remolino. A cada vuelta, y aunque lento, nuestro descenso resultaba perceptible.

Mirando en torno a la inmensa extensión de ébano líquido sobre la cual éramos así llevados, advertí que nuestra embarcación no era el único objeto comprendido en el abrazo del remolino. Tanto por

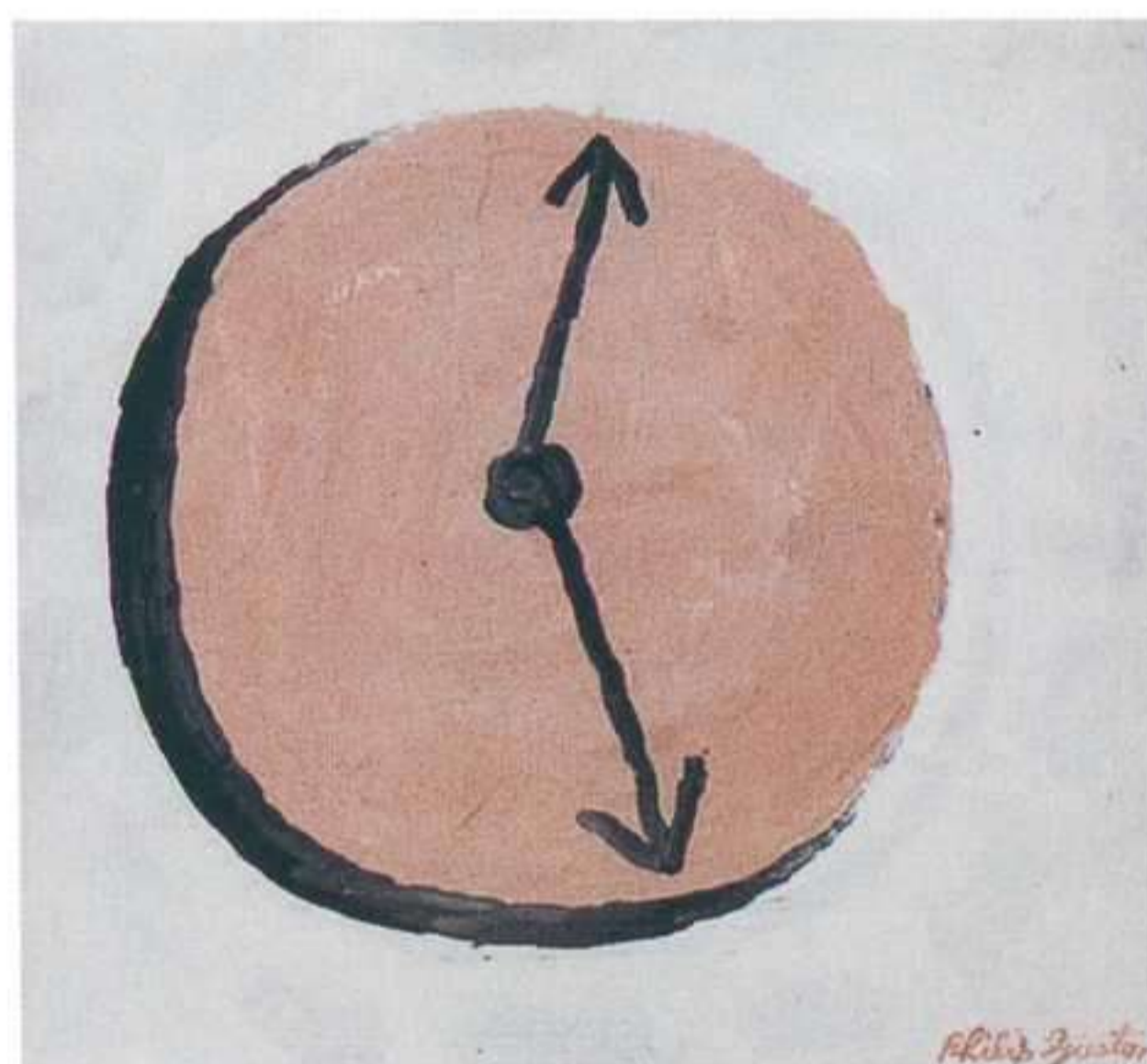
encima como por debajo de nosotros se veían fragmentos de embarcaciones, grandes pedazos de maderamen de construcción y troncos de árboles, así como otras cosas más pequeñas, tales como muebles, cajones rotos, barriles y duelas. He aludido ya a la curiosidad anormal que había reemplazado en mí el terror del comienzo. A medida que me iba acercando a mi horrible destino parecía como si esa curiosidad fuera en aumento. Comencé a observar con extraño interés los numerosos objetos que flotaban cerca de nosotros. *Debo* de haber estado bajo los efectos del delirio, porque hasta busqué *diversión* en el hecho de calcular sus respectivas velocidades en el descenso hacia la espuma del fondo. “Ese abeto -me oí decir en un momento dado- será el que ahora se precipite hacia abajo y desaparezca”; y un momento después me quedé decepcionado al ver que los restos de un navío holandés se le adelantaban y caían antes. Al final, después de haber hecho numerosas conjeturas de esta naturaleza, y haber errado todas, ocurrió que el hecho mismo de equivocarme invariablemente me indujo a una nueva reflexión,

y entonces me eché a temblar como antes, y una vez más latió pesadamente mi corazón.

“No era el espanto el que así me afectaba, sino el nacimiento de una nueva y emocionante *esperanza*. Surgía en parte de la memoria y, en parte, de las observaciones que acababa de hacer. Recordé la gran cantidad de restos flotantes que aparecían en la costa de Lofoden y que habían sido tragados y devueltos luego por el Moskoe-ström. La gran mayoría de estos restos aparecían destrozada de la manera más extraordinaria; estaban como frotados, desgarrados, al punto que daban la impresión de un montón de astillas y esquirlas. Pero al mismo tiempo recordé que *algunos* de esos objetos no estaban desfigurados en absoluto. Me era imposible explicar la razón de esa diferencia, salvo que supusiera que los objetos destrozados eran los que habían sido *completamente absorbidos*, mientras que los otros habían penetrado en el remolino en un período más adelantado de la marea, o bien, por alguna razón, habían descendido tan lentamente luego de ser absorbidos, que no habían alcanzado a tocar el fondo del vórtice antes del cambio del flujo o del reflujo, según fuera el momento. Me pareció posible, en ambos casos, que dichos restos hubieran sido devueltos otra vez al nivel del océano, sin correr el destino de los que habían penetrado antes en el remolino o habían sido tragados más rápidamente.

“Al mismo tiempo hice tres observaciones importantes. La primera fue que, por regla general, los objetos de mayor tamaño descendían más rápidamente. La segunda, que entre dos masas de igual tamaño, una esférica y otra *de cualquier forma*, la mayor velocidad de descenso correspondía a la esfera. La tercera, que entre dos masas de igual tamaño, una de ellas cilíndrica y la otra de cualquier forma, la primera era absorbida con mayor lentitud. Desde que escapé de mi destino he podido hablar muchas veces sobre estos temas con el viejo preceptor del distrito, y gracias a él conozco el uso de las palabras *cilindro* y *esfera*. Me explicó -aunque me he olvidado de la explicación- que lo que yo había observado entonces era la consecuencia natural de las formas y los objetos flotantes, y me mostró cómo un cilindro, flotando en un remolino, ofrecía mayor resistencia a su succión y era arrastrado con mucha mayor dificultad que cualquier otro objeto del mismo tamaño, cualquiera fuese su forma.

“Había además un detalle sorprendente, que contribuía en gran medida a reformar estas observaciones y me llenaba de deseos de verificarlas: a cada revolución de nuestra barca sobrepasábamos algún objeto, como ser un barril, una verga o un mástil. Ahora bien, muchos de



Esfera de reloj, 1968. Acrílico sobre panel, 45,5 x 50,5 cm. Edwin Janss, Thousand Oaks, California.

aquellos restos, que al abrir yo por primera vez los ojos para contemplar la maravilla del remolino, se encontraban a nuestro nivel, estaban ahora mucho más arriba y daban la impresión de haberse movido muy poco de su posición inicial.

“No vacilé entonces en lo que debía hacer: resolví asegurarme fuertemente al barril del cual me tenía, soltarlo de la bovedilla y precipitarme con él al agua. Llamé la atención a mi hermano mediante signos, mostrándole los barriles flotantes que pasaban cerca de nosotros, e hice todo lo que estaba en mi poder para que comprendiera lo que me disponía a hacer. Me pareció que al fin entendía mis intenciones, pero fuera así o no, sacudió la cabeza con desesperación, negándose a abandonar su asidero en la armella. Me era imposible llegar hasta él y la situación no admitía pérdida de tiempo. Así fue como, lleno de amargura, lo abandoné a su destino, me até al barril mediante las cuerdas que lo habían sujetado a la bovedilla y me lancé con él al mar sin un segundo de vacilación.

“El resultado fue exactamente el que esperaba. Puesto que yo mismo le estoy haciendo este relato, por lo cual ya sabe usted que escapé sano y salvo, y además está enterado de cómo me las arreglé para escapar, abreviaré el fin de la historia. Habría transcurrido una hora o cosa así desde que hiciera abandono del queche, cuando lo ví, a gran profundidad, girar terriblemente tres o cuatro veces en rápida sucesión y precipitarse en línea recta en el caos de espuma del abismo, llevándose consigo a mi querido hermano. El barril al cual me había atado descendió apenas algo más de la mitad de la distancia entre el fondo del remolino y el lugar desde donde me había tirado al agua, y entonces empezó a producirse un gran cambio en el aspecto del vórtice. La pendiente de los lados del enorme embudo se fue haciendo menos y menos escarpada. Las revoluciones del vórtice disminuyeron gradualmente su violencia. Poco a poco fue desapareciendo la espuma y el arco iris, y pareció como si el fondo del abismo empezara a levantarse suavemente. El cielo estaba despejado, no había viento y la luna llena resplandecía en el oeste, cuando me encontré en la superficie del océano, a plena vista de las costas de Lofoden y en el lugar donde *había estado* el remolino de Moskoe-ström. Era la hora de la calma, pero el mar se encrespaba todavía en gigantescas olas por efectos del huracán. Fui impulsado violentamente al canal del Ström, y pocos minutos más tarde llegaba a la costa, en la zona de los pescadores. Un bote me recogió, exhausto de fatiga, y, ahora que el peligro había pasado, incapaz de hablar a causa del recuerdo de aquellos horrores. Quienes me subieron a bordo eran mis viejos camaradas y compañeros cotidianos, pero no me reconocieron, como si yo fuese un viajero que retornaba del mundo de los espíritus. Mi cabello, negro como ala de cuervo la víspera, estaba tan blanco como lo ve usted ahora. También se dice que la expresión de mi rostro ha cambiado. Les conté mi historia... y no me creyeron. Se la cuento ahora a usted, sin mayor esperanza de que le dé más crédito del que le concedieron los alegres pescadores de Lofoden” —

SIEMPRE
PREPARETE
SIEMPRE
SIEMPRE
SIEMPRE
SIEMPRE



LA HISTORIA SEGÚN PAO CHENG

SALVADOR ELIZONDO

28

E
L
I
Z
O
N
D
O

En un día de verano, hace más de tres mil quinientos años, el filósofo Pao Cheng se sentó a la orilla de un arroyo a adivinar su destino en la caparazón de una tortuga. El calor y el murmullo del agua pronto hicieron, sin embargo, vagar sus pensamientos y olvidándose poco a poco de las manchas del carey, Pao Cheng comenzó a inferir la historia del mundo a partir de ese momento. “Como las ondas de este arroyuelo, así corre el tiempo. Este pequeño cauce crece conforme fluye, pronto se convierte en un caudal hasta que desemboca en el mar, cruza el océano, asciende en forma de vapor hacia las nubes, vuelve a caer sobre la montaña con la lluvia y baja, finalmente, otra vez convertido en el mismo arroyo...” Este era, más o menos, el curso de su pensamiento y así, después de haber intuido la redondez de la tierra, su movimiento en torno al sol, la traslación de los demás astros y la propia rotación de la galaxia y del mundo, “Bah”, exclamó, “este modo de pensar me aleja de la Tierra de Han y de sus hombres que son el centro inamovible y el eje en torno al que giran todas la humanidades que en él habita...” Y pensando nuevamente en el hombre, Pao Cheng pensó en la historia. Desentrañó, como si estuvieran escritos en la caparazón de la tortuga, los grandes acontecimientos futuros, las guerras, las migraciones, las pestes y las epopeyas de todos los pueblos a lo largo de varios milenios. Ante los ojos de su imaginación caían las grandes naciones y nacían las pequeñas que después se hacían grandes y poderosas antes de ser abatidas a su vez. Surgieron también todas las razas y las ciudades habitadas por ellas que se alzaban un instante majestuosas y luego caían por tierra para confundirse con la ruina y la escoria de innumerables generaciones. Una de las ciudades entre todas las que existían en ese futuro imaginado por Pao Cheng llamó poderosamente su atención y su divagación se hizo más precisa en cuanto a los detalles que la componían, como si en ella estuviera encerrado un enigma relacionado con su persona. Aguzó su mirada interior y trató de penetrar en los resquicios de esa topografía increada. La fuerza de su imaginación era tal que se sentía caminar por sus calles, levantando la vista azorado ante la grandeza de las construcciones y la belleza de los monumentos. Largo rato paseó Pao Cheng por aquella ciudad mezclándose con los hombres ataviados con extrañas vestiduras y que hablaban una lengua lentísima, incomprensible, hasta que de pronto se detuvo ante una casa en cuya fachada parecían estar inscritos los signos indescifrables de un misterio que le atraía irresistiblemente. A través de una de las ventanas pudo vislumbrar a un hombre que estaba escribiendo. En ese mismo momento Pao Cheng sintió que allí se dirimía una cuestión que lo atañía íntimamente. Cerró los ojos y acariciándose la frente perlada de sudor con las puntas de sus dedos alargados trató de penetrar, con el pensamiento, en el inte-

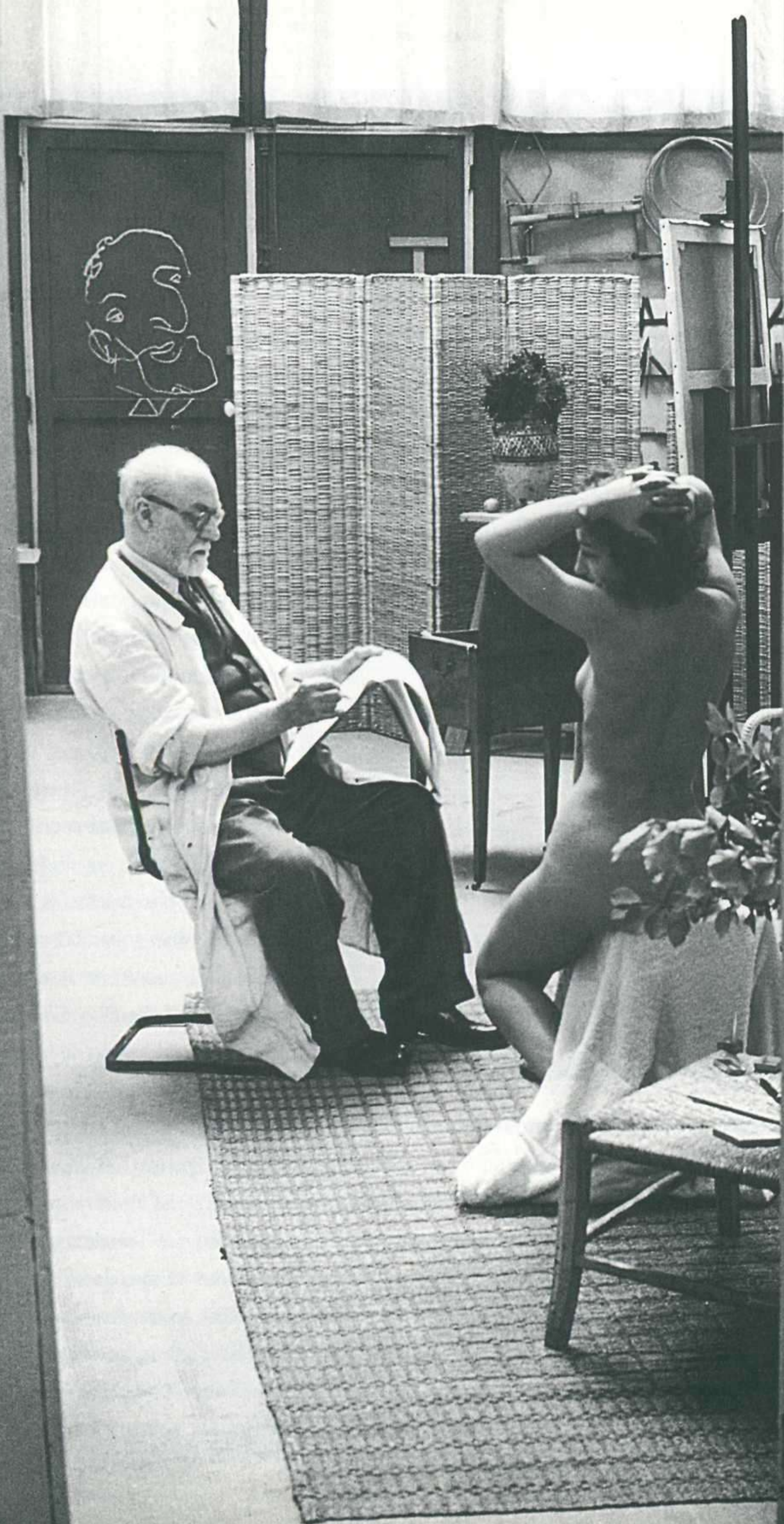
rior de la habitación en la que el hombre estaba escribiendo. Se elevó volando del pavimento y su imaginación traspuso el reborde de la ventana que estaba abierta y por la que se colaba una ráfaga fresca que hacía temblar las cuartillas, cubiertas de incomprensibles caracteres, que yacían sobre la mesa. Pao Cheng se acercó cautelosamente al hombre y miró por encima de sus hombros, conteniendo la respiración para que éste no notara su presencia. El hombre no lo hubiera notado pues parecía absorto en su tarea de cubrir aquellas hojas de papel con esos signos cuyo contenido todavía escapaba al entendimiento de Pao Cheng. De vez en cuando el hombre se detenía, miraba pensativo por la ventana, aspiraba un pequeño cilindro blanco que ardía en un extremo y arrojaba una bocanada de humo azulado por la boca y por las narices, luego volvía a escribir. Pao Cheng miró las cuartillas terminadas que yacían en desorden sobre un extremo de la

mesa y conforme pudo ir descifrando el significado de las palabras que estaban escritas en ellas su rostro se fue nublando y un escalofrío de terror cruzó, como la reptación de una serpiente venenosa, el fondo de su cuerpo. “Este hombre está escribiendo un cuento”, se dijo. Pao Cheng volvió a leer las palabras escritas sobre las cuartillas. “El cuento se llama *La historia según Pao Cheng* y trata de un filósofo de la antigüedad que un día se sentó a la orilla de un arroyo y se puso a pensar en ... ¡Luego



Manuel Saiz: *Pequeño contratiempo*, 1993. Collage fotográfico, 26 x 26 cm.

yo soy un recuerdo de ese hombre y si ese hombre me olvida moriré!...” El hombre, no bien había escrito sobre el papel las palabras “...si ese hombre me olvida moriré”, se detuvo, volvió a aspirar el cigarrillo y mientras dejaba escapar el humo por la boca su mirada se ensombreció como si ante él cruzara una nube cargada de lluvia. Comprendió, en ese momento, que se había condenado a sí mismo, para toda la eternidad, a seguir escribiendo la historia de Pao Cheng, pues si su personaje era olvidado y moría, él, que no era más que un pensamiento de Pao Cheng, también desaparecería —



PEDRO GRASSOU

HONORÉ DE BALZAC

Siempre que fuisteis a ver en serio la exposición de obras de escultura y pintura que se han celebrado desde la revolución de 1830, ¿no experimentasteis un sentimiento de inquietud, aburrimiento y tristeza ante aquellas largas galerías atestadas? Desde 1830 no existe ya el Salón. Por segunda vez el pueblo de los artistas que en él se ha mantenido ha tomado el Louvre por asalto. Ofreciendo antaño la flor de las obras de arte, suponía el Salón los más grandes honores para las creaciones que en él se exponían. Entre los doscientos cuadros elegidos, el público, a su vez, elegía; manos desconocidas otorgaban una corona a la obra maestra. Surgían discusiones apasionadas a propósito de un lienzo. Los insultos prodigados a Delacroix y a Ingres no contribuyeron menos a su fama que los elogios y el fanatismo de sus partidarios. Hoy, ni el público ni la crítica se apasionan ya por los productos que en ese bazar se exhiben.

Obligados a elegir allí donde en otro tiempo se encargaba de eso el Jurado, se les cansa en ese trabajo la atención y, al terminar su tarea, ya se clausuró la Exposición. Hasta 1817 los cuadros admitidos no pasaban de las dos columnas primeras de la larga galería donde figuran las obras de los viejos maestros, y este año llenaron todo ese espacio, con gran asombro del público. El género histórico, los cuadros de género propiamente dicho, los cuadros de caballete, el paisaje, las flores, los animales y la acuarela, esas siete especialidades no podrían ofrecer más de veinte cuadros dignos de la mirada del público, que no puede conceder su atención a un número mayor de obras. Según ha ido aumentando el número de los artistas, debía el Jurado de admisión haberse mostrado más exigente. Pero todo se perdió desde que el Salón se prolongó en la Galería. El salón debía haber quedado como un lugar determinado, restringido, de dimensiones inflexibles, en el que cada género hubiese expuesto sus obras maestras. Una experiencia de diez años ha demostrado la bondad de la institución antigua. En vez de un torneo, tenéis ahora un motín; en lugar de una exposición gloriosa, un bazar bullicioso, y en vez de una selección tenéis la totalidad. ¿Y qué es lo que pasa? Pues que sale perdiendo el gran artista.

El café turco, los *Niños en la fuente*, el *Suplicio de los ganchos* y el *José* de Descamps habrían redundado más en su gloria los cuatro en el gran Salón, expuestos con los cien buenos cuadros de este año, que sus veinte lienzos perdidos entre tres mil obras, confundidas en seis galerías. Por una rara casualidad, desde que se le abrió la puerta a todo el mundo, se ha hablado de la mar de genios desconocidos. Cuando, doce años atrás, la *Cortesana*, de Ingres y la de Sigalon; la *Medusa*,

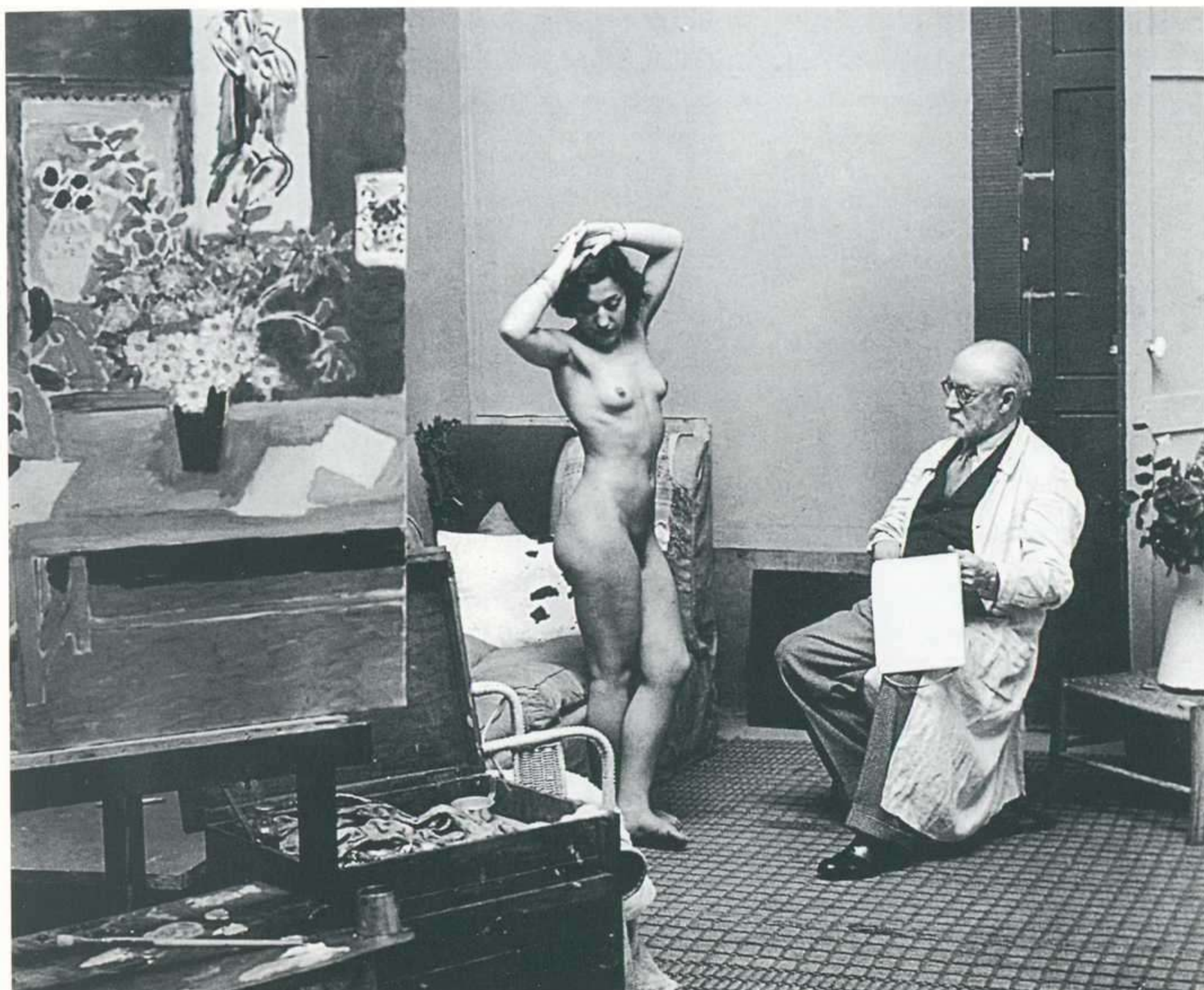
Las fotografías de Matisse en su estudio, que acompañan este texto, fueron realizadas por Brassai en 1939, excepto la reproducida en la página 40 (de 1934) y las de las páginas 43 y 47 (de 1946). Tomadas de *Brassai: The artists of my life*. Thames and Hudson, London 1982.

de Géricault; la *Matanza de Scio*, de Delacroix; el *Bautizo de Enrique IV*, de Eugenio Deveria, admitidos por celebridades tildadas de envidia, revelábanle al mundo, pese a las negativas de la crítica, que existían paletas juveniles y ardorosas, ninguna queja se elevaba. Mientras que ahora, que cualquier estropeador de lienzos puede enviar allí su obra, no se habla de otra cosa sino de artistas incomprensidos. Allí donde no hay ya juicio, no hay tampoco cosa juzgada. Por más que hagan los artistas, siempre volverán a ese examen que recomienda sus obras a la admiración del público para el cual trabajan. Sin la selección de la Academia, no habrá ya Salón; y sin Salón, está expuesto el arte a perecer.

Desde que el libreto se ha convertido en grueso librote, se dan muchos nombres que quedan en su oscuridad, pese a la lista de diez o doce cuadros que los acompaña. Entre esos nombres puede que el menos conocido sea el de un artista llamado Pedro Grassou, llegado de Fougères, llamado más sencillamente Fougères en el mundo de los artistas, que ocupa hoy mucho más lugar al sol, y sugiere las amargas reflexiones con que comienza este boceto de su vida, aplicable a algunos otros individuos de la tribu de los artistas. En 1832 vivía Fougères en la rue de Navarin, en el piso cuarto de una de esas casas estrechas y altas que se parecen al obelisco de Luxor, que tienen un zaguán, una escalerilla oscura, de vueltas peligrosas, sólo tres ventanas en cada piso y en cuyo interior hay un patio o, hablando con más exactitud, un pozo cuadrado. Por encima de las tres o cuatro habitaciones del piso ocupado por Grassou de Fougères extendíase su estudio, que miraba a Montmartre. El estudio, pintado de color adobe, el suelo esmeradamente dado de oscuro y restregado, cada silla provista de su tapetito bordado, el canapé, sencillo, desde luego, pero pulcro como el de la alcoba de una tendera, todo allí denotaba la vida minuciosa de los pequeños espíritus y el cuidado de un hombre pobre.

Había allí una cómoda para guardar los utensilios del estudio, una mesa para almorzar, un aparador, un secreter y, en fin, todos esos enseres que necesitan los pintores, todos colocados en su sitio y primorosos. La estufa participaba también de ese sistema de cuidado holandés, tanto más visible cuanto que la luz pura y poco cambiante del Norte anegaba con su claridad rotunda y fría aquella habitación enorme. Fougères, simple pintor de género, no ha menester de esas tramoyas aparatosas que arruinan a los pintores de Historia y nunca se ha reconocido facultades bastante completas para acometer la alta pintura, por lo que aún se atenía al caballete.

A principios de diciembre de aquel año, época en que los burgueses de París conciben periódicamente la burlesca idea de perpetuar su rostro, ya de por sí harto encocoroso, Pedro Grassou, ya en pie al ser de día, preparaba su paleta, encendía la estufa, ingería un *colín* mojado en leche, y aguardaba, para empezar su trabajo, a que el deshielo de sus cristales dejase pasar la luz. Hacía un tiempo bueno y seco. En aquel momento el artista, que engullía, con ese aire paciente y resignado que dice tantas cosas, reconoció los pasos de un hombre que ejerciera en su vida ese ascendiente que tal clase de sujetos ejerce sobre la de casi todos los artistas, de Elías Magus, un mar-



chante de cuadros, el usurero de los lienzos. Y en efecto, Elías Magus sorprendió al pintor en el momento en que en aquel estudio tan pulcro iba a ponerse a trabajar.

-¿Qué tal le va, viejo tunante? -díjole el pintor.

Fougères había tenido la cruz y Elías le compraba sus cuadros por doscientos o trescientos francos, dándoselas de artistazo.

-El comercio no anda nada bien -respondió Elías-. Todos ustedes tienen pretensiones y ahora, en cuanto ponen seis sueldos de color en una tela, ya salen pidiendo doscientos francos... Pero ¡usted es un buen chico!... Es un hombre de orden y vengo a proponerle un buen negocio.

-*Timeo Danaos et dona ferentes* -dijo Fougères-. ¿Sabe usted latín?

-No.

-Pues bien..., eso quiere decir que los griegos no les proponen buenos negocios a los troyanos sin su cuenta y razón. Antiguamente decían: “¡Tomen mi caballo!”, hoy nosotros decimos: “Tome mi oso...”. Vamos a ver, ¿qué es lo que usted quiere Ulises, Lageingole-Magus?

Tales palabras daban idea de la mansuetud e ingenio con que Fougères empleaba eso que los pintores llaman bromas de estudio.

-No digo que no me hará usted dos cuadros gratis...

-¡Oh, oh!...

-Yo lo dejo a su discreción; no se los pido... Usted es un artista honrado...

-Al grano...

-Pues bien: le traigo un padre, una madre y una hija única.

-¡Todos únicos!

-A fe mía que sí... y que aún no se han hecho retratos. Esos burgueses chiflados por las artes, no se han atrevido nunca a aventurarse en un estudio... La hija tiene una dote de cien mil francos. Ya puede usted pintar bien a esa gente. Puede que sean para usted retratos de familia.

Ese viejo troncho alemán que pasa por un hombre, y se llama Elías Magus, interrumpióse para reír con una risa seca, cuyos estallidos asustaron al pintor. Parecióle oír a Mefistófeles hablando de matrimonio.

-Los retratos se pagan a quinientos francos por barba. Puede usted hacerme tres.

-Desde luego... -exclamó alegremente el pintor.

-Y si se casa usted con la chica, ya se acordará de mí, ¿no es eso?

-¡Casarme yo! -exclamó Pedro Grassou-. Yo, que estoy acostumbrado a dormir solito y levantarme temprano; yo, que he arreglado mi vida...

-¡Cien mil francos -dijo Magus- y una chica la mar de mansa y con unas tonalidades doradas dignas de un Tiziano!...

-Pero ¿cuál es la posición de esa gente?

-Comerciantes retirados que, por el momento, gustan de las artes, tienen una finca de recreo en Ville-d'Avray y diez mil o doce mil libras de renta.

-¿Y a qué comercio se dedicaban?

-Al de botellas.

-¡Oh, no diga esa palabra, que me parece oír saltar tapones y me rechinan los dientes!...

-¿Los traigo aquí?...

-Tres retratos..., los expondré en el Salón y podré lanzarme al retrato... Bueno, sí...

Bajó el viejo Elías para ir en busca de la familia Vervelle. Para saber hasta qué punto iba aquella proposición a influir en el ánimo del artista *sieur y dame* Vervelle, con el ornamento de su hija única, impónese echar un vistazo a la vida anterior de Pedro Grassou de Fougères.

Fougère había estudiado el dibujo con Servin, que tenía fama, en el mundillo académico de gran dibujante. Luego pasó al estudio de Shinner con objeto de sorprender los secretos de ese potente y magnífico colorido que caracteriza al maestro. Este y los discípulos habían sido discretos. Pedro no sorprendió nada. De allí pasó Fougères al estudio de Sommervieux para familiarizarse con esa parte del arte llamada la composición, pero la composición se le mostró arisca y huraña. Probó luego a arrancarles a Granet y a Drollin el misterio de sus efectos de interior. Pero



aquellos dos maestros no se dejaron arrebatar cosa alguna. Finalmente, Fougères terminó su educación en el estudio de Duval-Lecamus.

En el curso de esos estudios y esos avatares observó Fougères costumbres pacíficas y morigerada que daban pie para las chirigotas de los diferentes estudios por donde pasara, pero en todas partes desarmaba a sus camaradas con su modestia y una paciencia y mansedumbre borreguiles. No tenían los maestros pizca de simpatía por aquel buen chico, porque los maestros prefieren a los individuos brillantes, a los caracteres excéntricos, estafalarios, fogosos, o a esos otros melancólicos y profundamente reflexivos que anuncian un talento en ciernes. Todo en Fougères delataba la medianía. Su sobrenombre de Fougères, el mismo del pintor de la obra de D'Eglantine. Fue un venero de chistes; pero, por la fuerza de las circunstancias, hubo de apechugar el artista con el nombre de su ciudad natal.

Grassou de Fougères se parecía a su nombre. Regordete y de mediana estatura tenía la tez descolorida, oscuros los ojos, negro el pelo, la nariz en forma de trompeta, muy ancha la boca y largas las orejas. Su aire pacato, pasivo y resignado, no realzaba gran cosa esas facciones principales de su cara, rebosando salud, pero sin vida. No debía de atormentarle ni esa abundancia de sangre ni esa vehemencia de pensamiento ni esa vena cómica que a los grandes artistas caracterizan.

Aquel joven, nacido para ser un honrado burgués, y que viniera de su tierra a París para ser dependiente de un marchante en colores oriundo de Mayenne y pariente lejano de los D'Orgemont, hízose por efecto de esa tozudez que es el sello distintivo del carácter bretón. Dios solo sabe lo que hubo de sufrir y como viviera durante el tiempo de sus estudios. Sufrió tanto como sufren los grandes hombres cuando se ven acosados por la miseria y ahuyentados como fieras por la jauría de los medianos y el tropel de las vanidades, sedientas de venganza.

No bien se creyó con fuerzas para volar con sus propias alas, tomó Fougères un estudio en lo alto de la rue des Martyrs y allí empezó a echar los bofes trabajando. Hizo su *debut* en 1819. El primer cuadro que presentó al Jurado para la Exposición del Louvre representaba una boda en una aldea, harto laboriosamente copiada del cuadro de Greuze. No se la admitieron. Cuando supo Fougères el fatal acuerdo del Jurado, no se dejó llevar de esos furros o esos arrebatos de amor propio epiléptico a que se abandonan los caracteres soberbios, y que a veces terminan con el envío de carteles de desafío al director o al secretario del Museo, amenazándolos de muerte. Fougères recogió su lienzo con toda tranquilidad, envolviólo en su pañuelo y se lo llevó a su estudio jurándose a sí mismo que había de ser un gran pintor. Colocó la tela en su caballete y fue a ver a su antiguo maestro, hombre de inmenso talento, a Schinner, artista mansueto y paciente, que en el

último Salón había obtenido un éxito rotundo; y le rogó que fuera a hacer la crítica de su obra rechazada. Dejéolo todo el gran pintor y fue allá. Luego que el pobre Fougères lo hubo puesto ante su obra, Schinner fue y, tras el primer vistazo al lienzo, estrechóle la mano a su autor.

-Eres un buen chico, tienes un corazón de oro y no se te debe engañar. Oye, cumples todo cuanto prometías en el estudio. Cuando se le vienen a uno esas cosas a la punta del pincel, es preferible, mi buen Fougères, dejarse los colores en casa de Brullon y no robarles el lienzo a los demás. Vuelve a tu casa tempranito, ponte un gorro de dormir de algodón, acuéstate a las nueve, madruga, y a las diez te vas a alguna oficina en



demanda de colocación y te despides del arte.

-Amigo mío -respondióle Fougères- a mi lienzo lo condenaron ya y no es ningún fallo el que pido, sino las razones.

-Pues bueno..., allá va. Pintas gris y oscuro, ves la naturaleza al través de crespones; tu dibujo es pesado, pastoso; tu composición es un *pastiche* de Greuze, el cual compensaba sus defectos con buenas cualidades que a ti te faltan.

En tanto detallaba los defectos del cuadro, vio Schinner una expresión tan profunda de tristeza en la cara de Fougères, que se lo llevó a comer con él y trató de consolarlo. Al otro día, a las siete de la mañana,

ya estaba Fougères ante su caballete, rehaciendo el lienzo condenado; recalentaba el color, hacía en él las condiciones indicadas por Schinner y daba más vida a las figuras. Luego, descontento de su apaño, llevólo a Elías Magus. Elías Magus, un pisto de holandés, belga y flamenco, tenía tres razones para llegar a ser lo que fue: avaro y rico. Llegado de Burdeos, debutaba ahora en París, trapicheando con cuadros, y vivía en el bulevar Binne-Nouvelle. Fougères, que contaba con su paleta para ir a la panadería, comía muy bravamente pan seco o pan migado en leche, pan y nueces, o pan y cerezas, o pan y queso, según la época del año. Elías Magus, al que Pedro ofreció su primer lienzo, estuvo largo rato mirándolo y, al fin, dióle por él quince francos.

-Con quince francos de ingresos al año y mil francos de gastos -dijo Fougères, sonriendo- se va de prisa y lejos.

Elías Magus hizo un gesto y se mordió los pulgares pensando que habría podido quedarse con la tela por cien sueldos. Durante unos días, todas las mañanas bajó Fougères a la rue des Martyrs; escondíase entre la gente del bulevar frontero a la tienda de Magus y clavaba sus ojos en el lienzo, que no atraía lo más mínimo las miradas de los transeúntes. Al fin de la semana desapareció de allí el cuadro. Fougères remontó el bulevar, dirigióse a la tienda del chamarilero e hizo como que daba vueltas por allí. El judío estaba en la puerta.

-¿Y qué tal?... ¿Vendió usted mi cuadro?



-¡Ca!... Aquí lo tiene... Le estoy poniendo un marco, a ver si se lo endilgo a alguien que se crea entendido en pintura.

No se atrevió Fougères a volver más por el bulevar y empezó otro cuadro; dos meses tardó en ello, haciendo comidas de ratón y trabajando como un forzado.

Cierta noche alargóse hasta el bulevar y sus pies lo llevaron fatalmente ante la tienda de Magus, donde no vio su cuadro por ninguna parte.

-Vendí su cuadro -díjole el chamarilero al artista.

-¿Y en cuánto?

-Me reembolsé del coste más un pequeño interés. Hágame usted interiores flamencos, una lección de anatomía, un paisaje, y se los compraré.

Fougères sintió impulsos de estrechar en sus brazos a Magus, que le parecía su padre. Volvió a casa la mar de contento... ¡Schinner se había equivocado!... En aquella inmensa ciudad de París había corazones que latían al unísono con el de Grassou, su talento hallaba comprensión y aprecio. A los veintisiete años tenía el pobre chico la misma inocencia de un pollito de dieciséis. Otro que él, uno de esos artistas desconfiados y ariscos, habría notado la diabólica expresión de Magus, reparado en el temblorcillo de los pelos de su barba, la ironía de su bigote y el movimiento de sus hombros, que delataban la satisfacción del judío de Walter Scott, que *pela* a un cristiano. Paseóse Fougères por los bulevares con una alegría que daba a su cara una expresión altiva. Parecía un estudiante protegiendo a una mujer. Tropezóse con José Bridau, un camarada suyo, uno de esos talentos excéntricos predestinados a la gloria y el infortunio. José Bridau que, según dijo, tenía unos cuartos en el bolsillo, invitó a Fougères a la ópera. No vio Fougères el baile ni oyó la música; concebía cuadros, pintaba. Dejó a José en mitad de la función, corrió a su casa y púsose a esbozar cuadros a la luz de la lámpara, inventó treinta plagados de reminiscencias y se creyó un artista genial. Al día siguiente compróse colores, lienzos de varias dimensiones, puso pan y queso en su mesa, echó agua en un jarro, hizo acopio de leña para la estufa y luego, según dicen en los estudios, púsose a trabajar, echando el bofe, buscóse algunos modelos y Magus le prestó telas. Tras dos meses de encierro, terminara el bretón cuatro cuadros. Solicitó nuevamente los consejos de Schinner, más los de José Bridau. Ambos pintores vieron en aquellos cuadros una servil imitación de los paisajes holandeses y los interiores de Metzú, y en el cuarto, una copia de la *Lección de anatomía*, de Rembrandt.

-¡Siempre *pastiches*! -exclamó Schinner-. ¡Ah! ¡Cuánto trabajo le va a costar a Fougères ser original!...

-Debías dedicarte a otra cosa que a la pintura- dijo Bridau.

Fougères agachó la cabeza como los borregos cuando llueve. Luego pidió y le dieron consejos útiles y le retocó sus cuadros antes de llevárselos a Elías. Este se los compró a razón de veinticinco francos por barba. Con ese precio no salía Fougères ganando nada, pero tampoco perdía,

habida cuenta de su sobriedad. Dio algunos paseos hasta el bulevar para ver qué pasaba con sus cuadros y tuvo una singular alucinación. Sus telas, tan repintadas, tan rotundas, que tenían la dureza de la chapa y el brillo de una pintura sobre porcelana, parecían ahora cubiertas de una bruma, semejaban cuadros antiguos. Elías acababa de salir, y Fougères no pudo recoger ningún dato que le explicase aquel fenómeno. Creyó haber visto mal. Volvióse el pintor a su estudio para hacer nuevas telas viejas. Tras siete años de continuo laborar, concluyó Fougères por componer y ejecutar cuadritos pasables. Hacíalo tan bien como cualquier artista de segunda fila. Elías compraba y vendía todos los cuadros del pobre bretón, que se ganaba penosamente un centenar de luises al año y no gastaba más de mil doscientos francos. En la Exposición de 1829, León Lora, Schinner y Bridau, que ocupaban los tres un gran puesto e iban a la cabeza del movimiento artístico, sintieron lástima de la tenacidad y miseria de su antiguo camarada y le consiguieron que el Jurado admitiera en el gran Salón un cuadro suyo. Aquel cuadro, de un interés poderoso, que recordaba a Vignerón por el sentimiento y la primer manera de Dubufe por la ejecución, representaba a un joven reo de muerte en el acto de pelarle el cogote. A un lado, un sacerdote, al otro una vieja y una joven llorando. Un alguacilillo leía un papel sellado. Sobre una mísera mesa veíase una comida a la que nadie había tocado. Entraba la luz en la mazmorra por entre los barrotes de un alto ventanuco. Había allí materia para hacer dar un respingo a los burgueses y los burgueses lo daban. Fougères inspirárase sencillamente en la obra maestra de Gerardo Dow; había vuelto hacia la ventana el grupo de la mujer hidrópica, en vez de ponerlo de frente. A la moribunda sustituyérala por el condenado; la misma lividez, la misma mirada, la misma apelación a Dios. En lugar del médico flamenco, había pintado la fría y oficial figura del alguacil, vestido de negro; pero además había añadido una vieja junto a la joven de Gerardo Dow. Finalmente, dominando el grupo, la cara, cruelmente bonachona del verdugo. Aquel plagio, muy hábilmente disfrazado, pasó inadvertido.

El catálogo decía lo siguiente: *510 Grassou de Fougères (Pedro), rue de Navarin, 2. El aseo de un chuán condenado a muerte en 1829*. Con todo y ser mediano, tuvo aquel cuadro un éxito prodigioso, pues recordaba el episodio de los fogoneros de Mortagne. Formábase diariamente un gentío ante el lienzo de moda y el propio Carlos X se detuvo a contemplarlo. Madame, enterada de la paciente vida de aquel pobre bretón, se interesó por él. El duque de Orleans entró en tratos para comprar el lienzo. Los clérigos dijéronle a Madame que aquel cuadro respiraba excelentes pensamientos, y, efectivamente, tenía un aire religioso muy satisfactorio. Monseñor el Delfín admiró el polvo del suelo, lo que representaba una falta garrafal, ya que Fougères había vertido unos tintes verdosos que delataban humedad al pie de las paredes. Madame compró el cuadro en mil francos y el Delfín le encargó otro al autor. Carlos X otorgóle la cruz al hijo del campesino, que en 1799 se batiera por la causa monárquica. A José Bridau, el gran pintor, no le concedieron condecoración alguna. El ministro del Interior encargóle a Fougères dos cuadros de iglesia. Aquel Salón fue para Pedro Grassou toda su suerte, su *gloria*, su porvenir, su vida. Inventar en cualquier

terreno es irse muriendo a chorros: copiar, es vivir.

Habiendo ya descubierto de ese modo una mina de oro, puso Grassou de Fougères en práctica la parte de esa cruel máxima a la que la sociedad le debe esas infames medianías, encargadas hoy de elegir las eminencias en todas las clases sociales; pero que, como es natural, se eligen a sí mismas y les hacen una guerra encarnizada a los verdaderos talentos. El principio de la elección aplicado a todo es falso, y Francia acabará por desecharlo. Pero la modestia, la llaneza, la sorpresa del bueno y pazguato Fougères impusieron silencio a las recriminaciones y la envidia. Sin contar con que tuvo a su favor a todos los Grassou arribistas, solidarios de los futuros Grassou. Ciertos individuos, impresionados por la energía de un hombre que resistiera a todos los desánimos, sacaban a colación al Dominiquino y decían: “¡Hay que recompensar la fuerza de voluntad en Arte! Grassou no ha robado su éxito. Diez años llevaba el pobre y buen hombre trabajando como un negro.” Esa exclamación del *pobre y buen hombre* entraba por la mitad en las adhesiones y para-



bienes que el pintor recibía. La piedad eleva a tantas mediocridades como grandes artistas rebaja la envidia.

No se habían quedado cortos los diarios en punto a crítica; pero el caballero Fougères se las tragó, igual que se tragaba los consejos de sus amigos, con paciencia angelical. Rico ya con unos quince mil francos bien ganados con el sudor de su frente, amuebló su pisito y su estudio de la rue Navarin, pintó el cuadro que monseñor el Delfín le encargara y los dos cuadros religiosos para el Ministerio, que

estuvieron listos para el día señalado, con una puntualidad desesperante para la caja de aquel, acostumbrada a otros estilos. Pero ¡admiren ustedes la suerte de los individuos de orden!... De haberse retrasado Grassou, sorprendiérale la revolución de julio y no habría cobrado. A los treinta y siete años había ya fabricado Grassou para Elías Magus unos doscientos cuadros, totalmente desconocidos, pero gracias a los cuales llegara a adquirir ese estilo satisfactorio y ese grado de ejecución que hacen que el artista se encoja de hombros, pero que entusiasma al burgués. A Fougères queríanlo sus amigos por su rectitud de ideas, su estabilidad de sentimientos, su perfecta obsequiosidad y su gran lealtad; y si aquellos no sentían la menor estimación por los pinceles, querían al hombre que los manejaba.

-¡Qué lástima que Fougères tenga el vicio de pintar!- decían sus camaradas.

Pero Grassou daba consejos excelentes al modo de esos folletinistas incapaces de escribir un libro, pero que saben muy bien por dónde peca un libro; solo que entre Fougères y los críticos lite-

rarios había una diferencia: nuestro pintor era sumamente sensible a las bellezas, y las reconocía, y sus consejos llevaban el sello de un sentimiento de justicia que hacía que todos aceptaran lo certero de sus observaciones. A partir de la revolución de julio, Fougères presentaba en cada exposición una decena de cuadros, de los que el Jurado sólo admitía cuatro o cinco; vivía con la economía más rígida y toda su servidumbre reducía a una asistenta. Por toda distracción, visitaba a sus amigos, iba a ver los objetos de arte, se permitía algún que otro viajecito por Francia y proyectaba ir en busca de inspiraciones a Suiza. Aquel artista detestable era un excelente ciudadano; montaba su guardia, tomaba parte en las revistas y pagaba el alquiler del piso y todas sus compras con la exactitud más burguesa.

Habiéndosele pasado la vida en el trabajo y la miseria, nunca tuviera tiempo de enamorarse. Soltero y pobre hasta entonces, no tenía el menor deseo de complicarse una vida tan sencilla.

Incapaz de idear ningún medio de aumentar su patrimonio, llevábale todos los trimestres a su notario Cardot sus ahorros y ganancias. Cuando el notario tenía en su poder mil escudos de Grassou, los colocaba en primera hipoteca, con subrogación en los derechos de la mujer, si el prestatario era casado o subrogación en los derechos del vendedor si el prestatario tenía que pagar un precio. El mismo notario percibía los intereses y los sumaba a las entregas parciales que Grassou de Fougères le iba haciendo. El pintor aguardaba al afortunado momento en que sus contratos alcanzaran la imponente cifra de dos mil francos de renta para permitirse ese *otium cum dignitate* del artista y pintar cuadros... ¡Oh, sí; pero lo que se dice cuadros..., cuadros de verdad!, cuadros acabados, de



buten... Koxnoffs y chocnosoffs. ¿Quieren ustedes saber cuáles eran su porvenir, sus sueños de felicidad, el superlativo de sus ilusiones?... Pues ingresar en la Academia y lucir la roseta de oficial de la Legión de Honor... Sentarse al lado de Schinner y de León de Lora y llegar a la Academia antes que Bridau. ¡Lucir una roseta en el ojal de su solapa! ¡Oh, y qué ensueño!... Sólo los individuos medianos piensan en todo.

Al sentir el ruido de varios pasos en la escalera, Fougères enderezóse el tupé, se abrochó su chaqueta de pana color verde botella, y quedóse no poco sorprendido al ver entrar en su estudio uno de esos tipos vulgarmente llamados *melones* en el *argot* de los artistas. Aquel fruto remataba una calabaza vestida de paño azul, y adornaba con un manojito de dijes tintinambulantes. El tal melón resollaba como una marsopa; la calabaza caminaba sobre dos nabos impropriamente llamados piernas. Así habría hecho un verdadero pintor la caricatura del traficante en botellas y lo habría

despachado en el acto, diciéndole que él no pintaba hortalizas. Pero Fougères miró a su cliente sin echarse a reír, porque monsieur Verville lucía un diamante de mil escudos en su camisa.

Fougères miró a Magus y le dijo:

-¡Hay *pringue!* -empleando una palabra de *argot* de moda entonces en los estudios.

Al oír aquella frase, monsieur Verville frunció el ceño. Aquel burgués se traía otra complicación de legumbres, en las sendas personas de su mujer y su hija. La mujer tenía la cara color caoba, semejaba una nuez de coco rematada en una cabeza y apretada por un cinturón. Se bamboleaba sobre sus pies y llevaba un vestido amarillo con listas negras. Lucía orgullosamente unos mitones estrafalarios en sus manos tumefactas como los guantes de una muestra. Las plumas de un entierro de primera flotaban sobre un sombrero extravasado. Encajes adornábanle unos hombros tan abombados por detrás como por delante; de suerte que la forma esférica del coco resultaba perfecta. Los pies, por estilo de los que los pintores llaman *derribos* ornábanse con un rodete de carne de seis líneas por encima del cuero charolado del zapato. ¿Cómo habría podido entrar allí el pie? Misterio.

Seguía un esparraguillo temprano, verde y amarillo por el traje, y que mostraba una cabecita coronada por una cabellera partida en crenchas, de un color amarillo de zanahoria que a un romano lo habría vuelto loco; unos brazos filamentosos, manchas de pecas sobre una tez bastante blanca, grandes ojos inocentones, con pestañas blancas y casi sin cejas; un sombrerillo de paja de Italia, con dos honestas cocas de raso bordado ribeteado con una cinta de raso blanco; las manos virtuosamente encarnadas y los pies de su madre. Aquellos seres mostraban, contemplando el estudio, una expresión de beatitud que anunciaba en ellos un respetable entusiasmo por las artes.

-¿Y es usted, monsieur, quién nos va a hacer nuestros *parecidos*? -preguntó el padre adoptando cierto aire de picardía.

-Sí, monsieur -respondió Grassou.

-Verville, tiene la cruz -díjole muy por lo bajo la mujer al marido, mientras el pintor estaba vuelto de espaldas.

-Pero ¿es qué iba yo a encargarle nuestros retratos a un artista que no estuviese condecorado?...

-dijo el ex traficante en botellas.

Elías Magus saludó a la familia Verville y se retiró. Grassou le fue acompañando hasta el rellano de la escalera.

-¡Se pinta usted sólo para pescar estas gangas!...

-¡Cien mil francos de dote!...

-¡Trescientos mil francos de ilusiones! Casa en la rue Boucherat y una finca de recreo en Ville-d'Avray.

-Boucherat, botellas, taponos, taponados..., destaponados... -dijo el pintor.

-Estará usted a cubierto de la necesidad para el resto de su vida -dijo Elías.



Metíosele esa idea en la cabeza a Pedro Grassou, igual que la luz de la mañana penetrara en su guardilla. Al colocar al padre en la actitud adecuada, no le encontró mal tipo y admiró aquella cara llena de tonalidades violentas. Madre e hija empezaron a mariposear en torno al pintor, maravilladas de sus preparativos, y parecióles un dios. Agradóle a Fougères aquella adoración visible. El becerro de oro proyectaba sobre aquella familia su reflejo fantástico.

-¡Debe usted de ganar el dinero a porrillo!... Solo que ustedes lo gastan igual que lo ganan...

-¡No, madame -respondió el pintor-, yo no me lo gasto, no tengo en qué divertirme. Mi notario me coloca el dinero y él sabe cómo ando, pues yo, en cuanto le entrego el dinero, ya no vuelvo a acordarme...

-Pues yo tenía entendido -terció el padre- que los artistas eran ustedes sacos rotos...

-¿Qué notario es el suyo, si no es indiscreta la pregunta? -inquirió madame Verville.

-Pues un buen mozo, todo redondito: Cardot.

-Pero, mira..., ¡y qué gracia tiene! -exclamó Verville-. ¡Si es también el nuestro!...

-¡No se mueva usted! -advirtió el pintor.

-¡Estate quieto, Antenor! -dijo la madre-. Vas a hacer que monsieur se equivoque, y si lo estuvieses viendo trabajar, comprenderías...

-¡Dios mio! ¿Por qué no me han enseñado ustedes las artes? -díjoles mademoiselle Verville a sus padres.

-¡Virginia! -exclamó la madre-. Una señorita no debe saber ciertas cosas... Cuando ya estés casada..., bueno..., pero hasta entonces sé juiciosa...

En el curso de aquella primera sesión, familiarizóse o poco menos la familia Verville con el honrado artista. Tuvieron que volver a los dos días. Al salir, dijéronle sus padres a Virginia que fuera delante; pero a pesar de la distancia, oyó la joven estas palabras que hubieron de picarle la curiosidad:

-Un individuo condecorado..., treinta y siete años..., un artista que tiene pedidos..., que coloca su dinero en nuestro notario. Consultaremos a Cardot... ¡Hum!..., ¡llamarse madame de Fougères!..., y no parece mala persona... Me dirás que un comerciante... pero un comerciante, hasta que no se retira del negocio, no sabe qué va a ser de su hija..., mientras que un artista ahorrativo... Y además, que nosotros somos amantes de las artes... En fin....

En tanto la familia Verville lo discutía a él de ese modo, Pedro Grassou discutía consigo mismo a la familia Verville. No pudo seguir tranquilo en su estudio, fue a pasearse por el bulevar y fijóse en las mujeres pelirrojas que por allí pasaban. Hacíase los razonamientos más raros; el oro era el más bello de los metales, el color amarillo representaba al oro, los romanos se pirriaban por las hembras pelirrojas..., en conclusión: que se volvió romano, etc.

A los dos años de casado, ¿qué hombre se preocupa ya del color de su mujer? La belleza pasa..., pero la fealdad queda... el dinero es la mitad de la dicha... Aquella noche, al acostarse, el pintor encontraba ya a Virginia Verville encantadora.

Al entrar en el estudio los tres Verville, el día de la segunda sesión, acogiólos el artista con amable sonrisa. El muy pillín habíase afeitado y vestido de limpio, pienándose de un modo agradable y elegido unos pantalones que le sentaban muy bien y unas babuchas encarnadas con la punta hacia arriba. Respondió la familia al artista con otra sonrisa no menos amable que la suya,

Virginia se puso del color de su pelo y volvió la cabeza a otro lado, contemplando los apuntes. A Pedro Grassou parecieronle encantadoras aquellas monadas. Virginia tenía ángel, no había sacado nada de su padre ni de su madre; pero ¿a quién se parecía?

“¡Ah! Ya caigo... -se dijo-. La madre tendría un antojo de su comercio...”

Durante la sesión hubo sus dimes y diretes entre la familia y el pintor, que tuvo la audacia de encontrar chistoso al padre. Tal lisonja hizo que a la familia Vervelle se le metiera en el corazón, al paso de carga, el artista, el cual le regaló un apunte a Virginia y un boceto a la madre.

-¿Regalados? -dijeron ellas.

Pedro Grassou no pudo contener una sonrisa.

-No debe usted regalar así sus cuadros, eso vale dinero -amonestóle Vervelle.

A la tercera sesión, Vervelle padre habló de una hermosa galería de cuadros que tenía en su quinta de Ville-d'Avray; cuadros de Rubens, Gerardo Dow, Mieris, Terburg, Rembrandt, un Tiziano, varios Pablo Potter, etc.

-Monsieur Vervelle ha hecho locuras- dijo fastuosamente madame Vervelle-, se ha gastado en cuadros cien mil francos.

-Soy amante del arte -dijo el antiguo botellero.

Al empezar el artista el retrato de madame Vervelle, ya tenía casi terminado el del marido y el entusiasmo de la familia no reconoció límites.

El notario puso por las nubes a Grassou, en su opinión era el hombre más honrado del mundo, uno de los artistas mejor situados y que, además, había ya reunido treinta y seis mil francos; sus días de miseria pasarán ya a la historia, ahora salía por diez mil francos al año y capitalizaba los intereses; en fin, que era incapaz de hacer desgraciada a una mujer. Esta última frase pesó enormemente en la balanza. Los amigos de Vervelle no le oían ya hablar de otra cosa que del célebre Fougères. El día que éste acometió el retrato de Virginia, era ya *in petto* el yerno de los Vervelle. Los tres Vervelle florecían en aquel estudio que ya empezaban a considerar como una de sus residencias; tenía para ellos un atractivo inexplicable aquel local pulcro, cuidado, simpático, artista. *Abyssus abyssum*, el burgués llama al burgués. Al final de la sesión, trepidó la escalera, abrióse la puerta de un empujón brutal y por ella irrumpió José Bridau; venía como una tromba, con los pelos al aire, toda su carota descompuesta; lanzando por todas partes los relámpagos de su mirada, dióle la vuelta al estudio y luego bruscamente, llegóse a Grassou, remangándose la levita sobre la región gástrica y tratando inútilmente de abrochársela, pues el botón escapárase de su cápsula de paño, y le dijo:

-La leña cuesta cara.

-¡Ah!...

-Los ingleses me vienen siguiendo. Pero ¡cómo! ¿Pintas esas cosas?

-¿Quieres callar?

-¡Ah..., sí!...

La familia Vervelle, muy sorprendida y mal impresionada por aquella extraña aparición, pasó de su rojo corriente al rojo cereza de los fuegos violentos.

-¡Eso da dinero! -Prosiguió José- ¿Aviyelas parné?

-¿Necesitas mucho?

-Un billete de quinientos... Me viene siguiendo un comerciante de esos que parecen perros de presa y que, como te muerdan, ya no te sueltan sin sacarte el bocado... ¡Qué gentecilla!

-Te daré unas líneas para mi notario...

-Pero ¿tienes notario?...

-Sí.

-Ahora me explico por qué sigues pintando las mejillas con tonos rosados, excelentes para la muestra de perfumería...

Grassou no pudo menos de ponerse encarnado, pues a la sazón posaba Virginia.

-¡Pero, hombre; reproduce el natural tal como es! -prosiguió el gran artista- Mademoiselle es pelirroja. Bueno, ¿y qué?... ¿Es algún pecado mortal?... En pintura todo es magnífico. Pon cinabrio en tu paleta, caliéntame esas mejillas, marca en ellas esas chapitas oscuras, y ¡empástemelo todo! ¿Es qué quieres enmendarle la plana a la Naturaleza?

-Bueno -dijo Fougères-. Ven y reemplazame, mientras escribo.

-Ese paleta lo va a estropear todo.

-Si quisiera hacer el retrato de su Virginia, lo haría mil veces mejor que yo -respondió Grassou indignado.

Al oír esas palabras, el burgués operó suavemente la retirada hacia su mujer, estupefacta ante la invasión de la fiera y un tanto inquieta al verle colaborar en el retrato de su hija.

-Mira, sigue estas indicaciones -dijóle Bridau a su amigo, devolviéndole la paleta y tomando el billete -. ¡No te doy las gracias!... Voy derecho ahora al castillo de D'Arthez al que le estoy pintando un comedor y donde León de Lora se encarga de los entrepaños, ¡obras maestras, chico!... No dejes de venir por allá...

Y se fue sin despedirse, de puro deseoso de no ver más a Virginia.

-Pero ¿quién es ese hombre? -preguntó madame Vervelle.

-Un gran artista -respondió Pedro Grassou.

Un momento de silencio.

-¿Está usted muy seguro -lo interpeló Virginia- de que no me haya estropeado mi retrato? A mí me dio miedo.

- No ha hecho sino mejorarlo -replicó Grassou.

Pues si es un gran artista, prefiero un gran artista que se le parezca a usted -dijo madame Vervelle.

-¡Ah, mamá!... Monsieur es un artista mucho más grande, me va a pintar de cuerpo entero... - hizo observar Virginia.

Los modales del genio habían desconcertado a aquellos burgueses tan morigerados.

Empezaba esa fase del verano tan simpáticamente llamado el *veranillo de San Martín*. Fue con la timidez de un neófito en presencia de un hombre genial como Verville se aventuró a invitar al artista a visitar su quinta el próximo domingo; sabía el escaso aliciente que una familia burguesa le ofrece a un artista.

-¡A ustedes -dijo- les hace falta emociones! Grandes espectáculos y gente de chispa... Pero habrá allí buenos vinos, y cuento con mi galería para compensar el aburrimiento que un artista de su talla pudiera sentir entre comerciantes...

Aquella idolatría que acariciaba exclusivamente su amor propio encantó al pobre Pedro Grassou, tan poco acostumbrado a escuchar semejantes cumplidos. Aquel artista honrado, aquella infame medianía, aquel corazón de oro, aquella vida leal, aquel estúpido dibujante, aquel buen chico condecorado con la real orden de la Legión de Honor, vistiéndose de punta en blanco para ir a gozar de los últimos días hermosos del año en Ville-d'Avray, en el más bello miradero. ¡Casarse con Virginia era tanto



como ser dueño algún día de aquella hermosa finca! Recibiéronlo los Verville con un entusiasmo, una alegría, una campechanía y una franca necesidad burguesa que lo desconcertaron. Fue aquel para el pintor un día triunfal. Pasearon al futuro yerno por las alamedas color nankin alisadas como debían estarlo para un gran hombre. Los árboles mismos parecían peinaditos, y habían segado el césped. El aire puro del campo traía olores de cocina infinitamente halagüeños. Todos en la casa decían: "Tenemos con nosotros a un gran artista". El menudo Verville padre rodaba cual una manzana por su parque; la hija serpenteaba como una anguila, y la madre los seguía con paso amable y digno. Aquellos tres seres no soltaron a Grassou durante siete horas. Después de la comida, que

fue tan larga como suntuosa, monsieur y madame Verville pasaron a su gran efecto teatral, a la apertura de la galería, iluminada con lámparas de efectos calculados. Tres vecinos, comerciantes retirados, un tío de los que dejan herencia, convocados para ovacionar al gran artista; una solterona, mademoiselle Verville, y los demás invitados siguieron a Grassou a la galería, llenos de curiosidad por conocer su opinión sobre la famosa pinacoteca del tío Verville, que siempre les estaba dando la matraca con el valor fabuloso de sus cuadros. Parecía como si el ex botellero hubiese querido competir con el rey Luis Felipe y las galerías de Versalles. Los cuadros, encajados en marcos magníficos, lucían marbetes en los que se leía en letras negras sobre fondo de oro:

Rubens: *Danza de faunos y ninfas*

Rembrandt: *Interior de una sala de disección; El doctor Tromp dándoles la lección a sus alumnos.*

Ciento cincuenta cuadros había allí, todos ellos barnizados, limpios de polvo, y algunos cubiertos de cortinillas verdes, que no se descorrían en presencia de la gente moza.

Quedóse el artista con los brazos caídos, boquiabierto, sin poder articular palabra al reconocer la mitad de sus lienzos en la galería; él era Rubens, Pablo Potter, Mieris, Metz, Gerardo Dow. ¡Veinte grandes maestros en una pieza!

-¿Qué le pasa a usted? ¿se ha puesto pálido!...

-¡Hijita, un vaso de agua! -exclamó la tía Verville.

El artista cogió a Verville padre por el botón de su frac y se lo llevó a un rincón, so pretexto de ver de cerca un Murillo. Los cuadros españoles estaban entonces de moda.

-¿Le compró usted sus cuadros a Elías Magus?

-¡Sí..., todos originales!

-Y aquí, entre nosotros, ¿en cuánto le vendió los que voy a indicarle?

Dieron los dos la vuelta a la galería, maravillándose los convidados de la seriedad con que el artista procedía, en unión de su huésped, al examen de las obras maestras.

-¡Tres mil francos! -dijo en voz baja Verville, al llegar frente al último-, ahora que yo digo cuarenta mil.

-¡Cuarenta mil francos un Ticiano! -repitió en alta voz el artista-. Pero ¡eso sería regalar!...

-¿No se lo decía yo?... ¡Tengo por valor de cien mil escudos en cuadros! -exclamó Verville.

-Pues sepa usted que he sido yo quien ha pintado esos lienzos -díjole al oído Pedro Grassou-, y no me han valido todos juntos arriba de diez mil francos...

-Eso tiene usted que probármelo -dijo el ex botellero-, y si es así, doblo la dote de mi hija, porque en ese caso es usted Rubens, Rembrandt, Terburg, y Ticiano todo junto...

-¡Y ese Magus es un marchante en cuadros, famoso! -dijo el pintor, que ahora se explicaba el aire de vejez de sus telas y la utilidad de los asuntos que el chamarilero le encargaba.

Monsieur de Fougères, como la familia persistía en llamarlo, lejos de perder en la estimación de su admirador, agigantóse tanto que le hizo gratis los retratos a toda la familia y, como es natural, se los regaló a sus suegros y a su esposa.

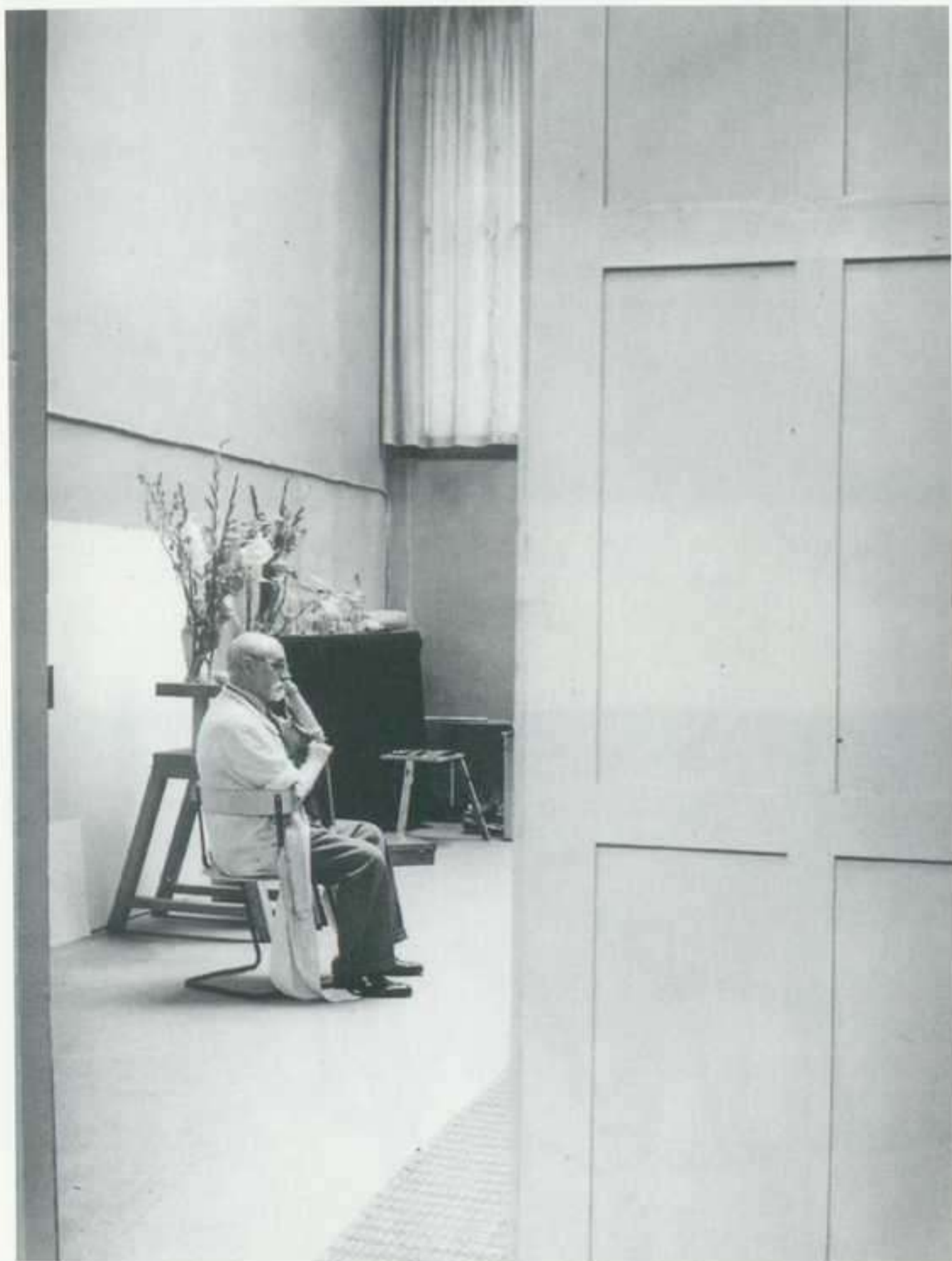
Hoy Pedro Grassou, que no deja de acudir una exposición, goza fama en el mundo burgués de ser un gran retratista. Gana una docena de miles de francos al año y estropea telas por valor de quinientos. Su mujer disfruta de seis mil francos de renta a título de dote, y viven todos juntos. Los Vervelle y los Grassou, que se entienden a maravilla, tienen coche y son los seres más felices del mundo. Pedro Grassou no sale de un círculo burgués donde todos lo tienen por uno de los más

grandes artistas de su tiempo; y no se dibuja un retrato entre el fielato del Trone y la rue du Temple sino en el estudio de ese gran pintor y no se paga por él quinientos francos. La gran razón de los burgueses para dar ocupación a ese artista es la siguiente: “Digan ustedes lo que quieran, pero todos los años coloca veinte mil francos en el estudio de su notario”. Habiéndose portado muy bien en las asonadas del 12 de mayo, lo nombraron oficial de la Legión de Honor. Es, además, jefe de batallón en la Guardia Nacional. El Museo de Versalles no ha tenido más remedio que encargarle una batalla, a un ciudadano tan excelente que se paseó por todo París, a fin de tropezarse con sus antiguos camaradas y decirles con aire disciplente:

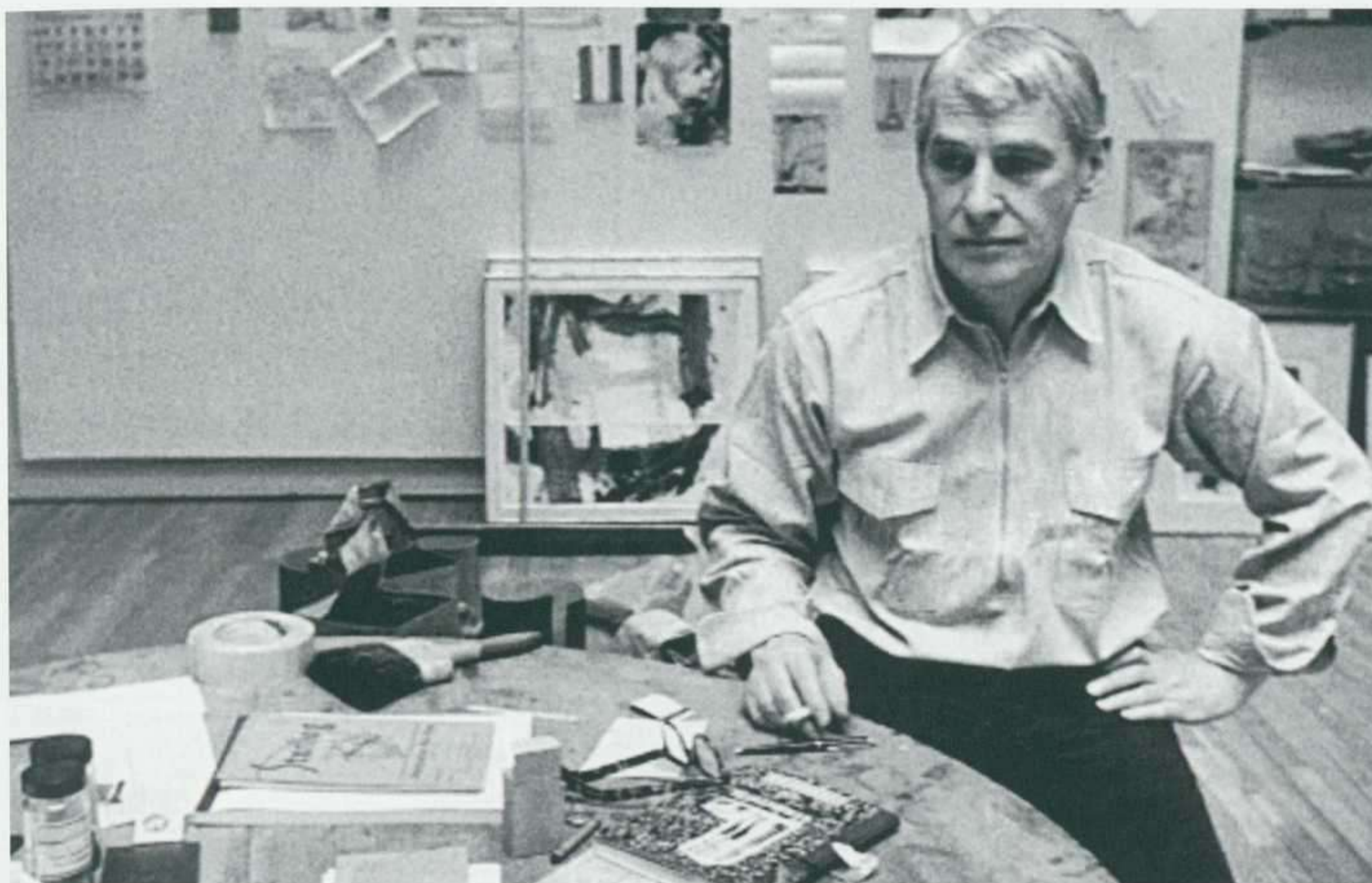
-¡El rey me ha encargado una batalla!

Madame de Fougères adora a su esposo, al que ha hecho padre de dos hijos. Pero ese pintor, buen padre y buen esposo, no ha podido borrar de su corazón un fatal pensamiento: los artistas se burlan de él, su nombre es un término de desprecio en los estudios y los críticos no hablan de sus obras. Pero él sigue trabajando y va rumbo a la Academia, donde en su día entrará. Y, además, una venganza que le ensancha el corazón; les compra cuadros a los pintores célebres cuando andan apurados y reemplaza los pastiches de la galería de Ville-d’Avray con obras maestras que no son suyas.

Pero conocemos medianías más picajosas y malvadas que la de Pedro Grassou, que, aparte todo, es de una beneficencia anónima y de una servicialidad perfecta —







PUNTOS DE VISTA

AUGUSTO MONTERROSO

A Vicente Rojo

No me gusta trabajar, pero cuando lo hago me agrada hacerlo como los pintores. Se paran ante su tela, la miran, la miden, calculan; luego hacen unos trazos con lápiz, se asustan (creo yo) y se van a la calle o leen (son grandes lectores) y vuelven, y desde la puerta ven aquello, a lo que se acercan, ahora con unos pinceles y una mesita en la que han puesto muchos colores, o pocos, según: rojo, azul, verde, añil, blanco, violeta; piensan, titubean, miran su tela, se acercan a ella y ponen un color aquí y otro allá; se detienen, se hacen a un lado y miran, vacilan, piensan, y leen o se van a la calle, hasta otro rato —

En las ilustraciones, William de Kooning. En página izquierda: arriba, en Louse Point, fotografiado por Ben Meerendork, 1967; abajo, en su estudio, fotografiado por Dan Budnik, en 1968. Sobre estas líneas, en su estudio, fotografiado por Robert Frank, en 1961. De *Williem de Kooning. Paintings*. Nueva York 1994.



EL TIEMPO, GRAN ESCULTOR

MARGUERITE YOURCENAR

El día en que una estatua está terminada, su vida, en cierto sentido, empieza. Se ha salvado la primera etapa que, mediante los cuidados del escultor, la ha llevado desde el bloque hasta la forma humana; una segunda etapa, en el transcurso de los siglos, a través de alternativas de adoración, de admiración, de amor, de desprecio o de indiferencia, por grados sucesivos de erosión y desgaste, la irá devolviendo poco a poco al estado de mineral informe al que la había sustraído su escultor.

No hace falta decir que ya no nos queda ninguna estatua griega tal y como la conocieron sus contemporáneos: apenas sí advertimos, por aquí y por allá, en la cabellera de alguna Core o de algún Curo del siglo VI, unas huellas de color rojizo, semejantes hoy a la más pálida alheña, que atestiguan su antigua cualidad de estatuas policromadas, vivas con la vida intensa y casi terrorífica de maniqués e ídolos que, por añadidura, fueran también obras de arte. Estos duros objetos, moldeados a imitación de las formas de la vida orgánica, han padecido a su manera lo equivalente al cansancio, al envejecimiento, a la desgracia. Han cambiado igual que el tiempo nos cambia a nosotros. Las crueldades de los cristianos o de los bárbaros, las condiciones en que pasaron bajo tierra sus siglos de abandono hasta el momento del descubrimiento que nos los devolvió, las restauraciones buenas o torpes que sufrieron o de las que se beneficiaron, la sociedad o la pátina auténticas o falsas, todo, hasta la misma atmósfera de los museos en donde hoy yacen enterrados, contribuye a marcar para siempre su cuerpo de metal o de piedra.

Algunas de estas modificaciones son sublimes. A la belleza tal y como la concibió un cerebro humano, una época, una forma particular de sociedad, dichas modificaciones añaden una belleza involuntaria, asociada a los avatares de la historia, debida a los efectos de las causas naturales y del tiempo. Estatuas rotas, sí, pero rotas de una manera tan acertada que de sus restos nace una obra nueva, perfecta por su misma segmentación: un pie descalzo apoyado sobre una baldosa, una mano pura, una rodilla doblada en la que reside toda la velocidad de la carrera, un torso al que ningún rostro nos impide amar, un seno o un sexo en el que reconocemos mejor que nunca la forma de flor o de fruto, un perfil en el que sobrevive la belleza en una completa ausencia de anécdota humana o divina, un busto de rasgos corroídos, a mitad de camino entre el retrato y la calavera. Tal cuerpo comido por el tiempo recuerda a un bloque de piedra desbastado por las olas; tal fragmento mutilado apenas difiere del guijarro o de la piedrecilla pulida recogida en una playa del Egeo. El perito, sin embargo, no lo duda: esa línea borrosa, esa curva que allí se pierde y más allá se recu-

Henri Cartier-Bresson: Alberto Giacometti, cruzando la rue d'Alésia, París 1961.

René Burri: Alberto Giacometti trabajando en un busto de Diego, París 1960.



54

Y
O
U
R
C
E
N
A
R

pera, sólo puede provenir de una mano humana, y de una mano griega que trabajó en tal lugar y en el curso de tal siglo. Todo el hombre está ahí, su colaboración inteligente con el universo, su lucha contra el mismo, la derrota final en que el espíritu y la materia que le sirve de soporte perecen casi al mismo tiempo. Su intención se afirma hasta el final en la ruina de las cosas.

Algunas estatuas expuestas al viento del mar poseen la blancura y la porosidad de un bloque de sal que se desmorona; otras, como los leones de Delos, dejaron de ser efigies de animales para convertirse en fósiles blanqueados, en huesos expuestos al sol a la orilla del mar. Los dioses del Partenón, a los que ataca la atmósfera londinense, se van convirtiendo en algo parecido a un cadáver o a un fantasma. Las estatuas restauradas y a las que los restauradores del XVIII añadieron una falsa pátina, con objeto de ponerlas a tono con los parquet relucientes y los pulidos espejos de los palacios de papas y príncipes, tienen en su aspecto una pompa y una elegancia que no es antigua, pero que evoca las fiestas a las que asistieron, dioses de mármol retocados según el gusto de los tiempos y que se codearon con efímeros dioses de carne. Hasta sus hojas de parra los visten como si fuesen un traje de época.

Obras menores a las que nadie se preocupó de resguardar en galerías o pabellones hechos para ellas, dulcemente abandonadas al pie de un plátano, a la orilla de una fuente, adquieren a la larga la majestad o la languidez de un árbol o de una planta; ese fauno velludo es de tronco cubierto de musgo; esa ninfa inclinada se parece a la madre selva que la besa.

Hay otras que sólo a la violencia humana deben la nueva belleza que poseen: el empujón que las tiró de su pedestal, el martillo de los iconoclastas, las hicieron lo que son. La obra clásica se impregna de patetismo, de este modo; los dioses mutilados parecen mártires. En ocasiones, la erosión debida a los elementos y a la brutalidad de los hombres se unen para crear una apariencia sin

igual que ya no pertenece a escuela alguna ni a ningún tiempo: sin cabeza, sin brazos, separada de su mano recientemente hallada, desgastada por todas las ráfagas de las Espóradas, la *Victoria de Samotracia* es ahora menos mujer y más viento de mar y cielo. Un falso aspecto de arte moderno nace de esas transformaciones involuntarias del arte antiguo: la *Psique* del Museo de Nápoles, con el cráneo limpiamente cortado, escindido horizontalmente, tiene el aspecto de una obra de Rodin: un torso decapitado que gira sobre su peana recuerda las obras de Despiau o de Maillol. Lo que nuestros escultores imitaron por voluntad de abstracción, con ayuda de un hábil artificio suplementario, se halla aquí íntimamente unido a la aventura de la misma estatua. Cada llaga nos ayuda a reconstituir un crimen y a veces a remontarnos hasta sus causas.

Aquella cara de Emperador fue golpeada a martillazos un día de motín o tallada de nuevo para servir a su sucesor. La pedrada de un cristiano castró a ese dios o le rompió la nariz. Un avaro estirpó de tal cabeza divina los ojos de piedras preciosas, dejándole así un semblante de ciego. Un reitre, en una tarde de saqueo, presumió de haber tirado a ese coloso empujándolo con el hombro. Tan pronto son los bárbaros los responsables como los Cruzados o, por el contrario, los turcos; unas veces los *lansquenets* de Carlos V y otras los cazadores de Bonaparte, y Stendhal se entenece entonces al ver el pie fracturado del Hermafrodita. Un mundo de violencia gira alrededor de esas formas serenas.

Nuestros padres restauraban las estatuas; nosotros les quitamos su nariz falsa y sus prótesis; nuestros descendientes, a su vez, harán probablemente otra cosa. Nuestro punto de vista actual representa a la vez una ganancia y una pérdida. La necesidad de refabricar una estatua completa, con miembros postizos, pudo en parte ser debida al ingenuo deseo de poseer y de exhibir un objeto en buen estado, inherente en todas las épocas a la simple vanidad de los propietarios. Pero esa



*Ugo Mulas:
Giacometti prepara-
ndo su exposición
en la Bienal de
Venecia de 1962.*

afición a la restauración a ultranza que fue la de todos los grandes coleccionistas a partir del Renacimiento y duró casi hasta nuestros días, nace sin duda de razones más profundas que la ignorancia, el convencionalismo o el prejuicio de una tosca limpieza. Más humanos de lo que nosotros lo somos, al menos en el campo de las artes, a las que ellos no perdían sino sensaciones felices, sensibles de un modo distinto y a su manera, nuestros antepasados no podían soportar ver mutiladas aquellas obras de arte, ver aquellas marcas de violencia y de muerte en los dioses de piedra. Los grandes aficionados a las antigüedades restauraban por piedad. Por piedad deshacemos nosotros su obra. Puede que también nos hayamos acostumbrado más a las ruinas y a las heridas. Dudamos de una continuidad del gusto o del espíritu humano que permitía a Thorvaldsen arreglar las estatuas de Praxiteles. Aceptamos con mayor facilidad que esa belleza, separada de nosotros, alojada en los museos y no ya en nuestras moradas, sea una belleza marcada y muerta. Finalmente, nuestro sentido de lo patético se complace en esas mutilaciones; nuestra predilección por el arte abstracto nos hace amar esas lagunas, esas fracturas que neutralizan, por decirlo así, el poderoso elemento humano de aquella estatuaria. De todas las mudanzas originales por el tiempo ninguna hay que afecte tanto a las estatuas como el cambio de gusto de sus admiradores.

Una forma de transformación aún más pasmosa que las demás es la que han sufrido las estatuas de bronce fundido. Las barcas que transportaban de uno a otro puerto el pedido ejecutado por un escultor, las galeras en donde los conquistadores romanos habían amontonado su botín griego para llevarlo a Roma o, por el contrario -cuando Roma se hizo poco segura-, para transportarlo a Constantinopla, a veces naufragaron, echando al mar cuerpos y bienes; algunos de esos broncees naufragados, repescados en buenas condiciones, como unos ahogados reanimados a tiempo, no conservaron de su estancia submarina más que una pátina verdosa, como el Efebo de *Marathon* o los dos poderosos atletas de Erice hallados más recientemente. Hubo frágiles mármoles, en cambio, que salieron del mar corroídos, comidos, ornados de barrocas volutas esculpidas por el capricho de las olas, llenos de conchas incrustadas como esas cajas que comprábamos en las playas cuando éramos niños. La forma y el gesto que les había impuesto el escultor no fueron para esas estatuas sino un breve episodio entre su incalculable duración de roca en el seno de la montaña y luego su larga existencia de piedra yacente en el fondo de las aguas. Pasaron por esa descomposición sin agonía, por esa pérdida sin muerte, por esa supervivencia sin resurrección que es la de la materia entregada a sus propias leyes; ya no nos pertenecen. Como ese cadáver del que habla la más bella y la más misteriosa de las canciones de Shakespeare, han sufrido un cambio oceánico tan rico como extraño. El Neptuno, buena copia de estudio, destinado a ornar el muelle de una ciudad pequeña en donde unos pescadores le ofrecían las primicias de sus redes, bajó al reino de Neptuno. La Venus celeste y la de las encrucijadas se ha convertido en la Afrodita de los mares

Ugo Mulas: Se concede a Giacometti el Gran Premio en la Bienal de Venecia de 1962.



LEVIATÁN

PAUL AUSTER

58

A
U
S
T
E
R

María Turner tenía entonces veintisiete o veintiocho años y era una mujer alta, dueña de sí misma, con el pelo rubio muy corto y una cara huesuda y angulosa. Estaba lejos de ser bella, pero había una intensidad en sus ojos grises que me atraía, y me gustaba la forma en que se movía dentro de su ropa, con una especie de gracia sensual decorosa, una reserva que se desenmascaraba en pequeños destellos de descuido erótico: dejar que su falda resbalara hacia arriba sobre sus muslos cuando cruzaba o descruzaba las piernas, por ejemplo, o la forma en que me tocaba la mano siempre que le encendía un cigarrillo. No es que fuese una provocadora o intentase explícitamente excitar. Me pareció una buena chica burguesa que dominaba las reglas del comportamiento social, pero al mismo tiempo era como si ya no creyese en ellas, como si fuese por la vida con un secreto que tal vez estaría dispuesta a compartir o tal vez no, dependiendo de cómo se sintiera en ese momento.

Vivía en una buhardilla en Duane Street, no lejos de mi habitación de Varick, y cuando la fiesta terminó aquella noche compartimos un taxi hasta Manhattan. Ése fue el principio de lo que llegó a ser una alianza sexual que duró cerca de dos años. Utilizo esa frase como una descripción clínica precisa, pero eso no significa que nuestras relaciones fuesen únicamente físicas, que no tuviésemos ningún interés por el otro más allá de los placeres que encontrábamos en la cama. Sin embargo, lo que ocurría entre nosotros carecía de aderezos románticos o ilusiones sentimentales, y la naturaleza de nuestro entendimiento no cambió significativamente después de aquella primera noche. María no estaba ávida del tipo de vínculos que la mayoría de la gente parece desear, y el amor en el sentido tradicional era algo ajeno a ella, una pasión que quedaba fuera de la esfera de sus capacidades. Dado mi propio estado interior en aquella época, yo estaba perfectamente dispuesto a aceptar las condiciones que ella me impuso. No nos exigíamos nada, nos veíamos sólo intermitentemente, llevábamos vidas estrictamente independientes. Y, sin embargo, había un sólido afecto entre nosotros, una intimidad que nunca he podido conseguir con nadie más. Me costó algún tiempo adaptarme, no obstante. Al principio la encontraba un poco aterradora, quizá incluso perversa (lo cual añadía cierta excitación a nuestros contactos iniciales), pero con el paso del tiempo comprendí que era solamente una excéntrica, una perso-

Estas páginas pertenecen a la novela *Leviatán*, en la que Paul Auster se apoya en la biografía de la fotógrafo Sophie Calle para perfilar uno de sus personajes más enigmáticos, la también fotógrafo María Turner. La novela se abre con un reconocimiento: "El autor agradece efusivamente a Sophie Calle que le permitiera mezclar la realidad con la ficción". Parecía lógico que fuesen tuyas las imágenes que acompañan el texto. Pertenecen a una de sus series más célebres, la *Suite vénitienne*, en la que sigue a un desconocido hasta Venecia, registrando su viaje. Como María Turner.



na heterodoxa que vivía su vida de acuerdo con una complicada serie de extraños rituales privados. Para ella cada experiencia estaba sistematizada, era una aventura autónoma que generaba sus propios riesgos y limitaciones, y cada uno de sus proyectos correspondía a una categoría diferente, separada de todas las otras. En mi caso, pertenecía a la categoría del sexo. Ella me nombró su compañero de cama aquella primera noche y ésa fue la función que seguí cumpliendo hasta el final. En el universo de las compulsiones de María, yo era únicamente un ritual entre muchos, pero me gustaba el papel que había elegido para mí y nunca encontré ningún motivo de queja.

María era artista, pero el trabajo que hacía no tenía nada que ver con la creación de objetos comúnmente definidos como arte. Algunas personas decían que era fotógrafa, otros se referían a ella llamándola conceptualista, otros la consideraban escritora, pero ninguna de estas descripciones era exacta, y en última instancia creo que no se la podía clasificar de ninguna manera. Su trabajo era demasiado disparatado, demasiado idiosincrásico, demasiado personal para ser considerado perteneciente a ningún medio o disciplina específica. Las ideas se apoderaban de ella, trabajaba en proyectos, había resultados concretos que podía exhibir en galerías, pero esta actividad no nacía tanto de un deseo de hacer arte como de la necesidad de entregarse a sus obsesiones, de vivir su vida exactamente como deseaba vivirla. Vivir era siempre lo primero, y buen número de los proyectos a los que dedicaba más tiempo los hacía exclusivamente para sí misma y nunca los mostraba a nadie.

Desde los catorce años había guardado todos los regalos de cumpleaños que le habían hecho: aún envueltos, pulcramente ordenados cronológicamente en estantes. De adulta, celebraba cada año una cena de cumpleaños en su honor, a la cual invitaba siempre a tantas personas como años cumplía. Algunas semanas se permitía hacer lo que ella llamaba “la dieta cromática”, limitándose a alimentos de un solo color cada día. Lunes, naranja: zanahorias, melones cantalupo, camarones cocidos. Martes, rojo: tomates, caquis, steak tartare. Miércoles, blanco: lenguado, patatas, requesón. Jueves, verde: pepinos, brécol, espinacas. Y así sucesivamente hasta llegar a la última comida del domingo. Otras veces hacía divisiones semejantes basadas en las letras del alfabeto. Pasaba días enteros bajo el hechizo de la b o la c o la w, y luego, tan repentinamente como había empezado, abandonaba el juego y pasaba a otra cosa. Éstos no eran más que caprichos, supongo, mínimos experimentos con la idea de la clasificación y el hábito, pero otros juegos similares podían durar muchos años. Estaba el proyecto a largo plazo de vestir a Mr. L., por ejemplo, un desconocido al que había visto una vez en una fiesta. A María le pareció uno de los hombres más guapos que había visto, pero su ropa era una desgracia,



pensó, y, sin comunicarle sus intenciones a nadie, se empeñó en mejorar su guardarropa. Todos los años por Navidad le mandaba un regalo anónimo -una corbata, un jersey, una camisa elegante-, y como Mr. L. se movía más o menos en los mismos círculos sociales que ella, se lo encontraba de vez en cuando y se fijaba con placer en los espectaculares cambios producidos en su vestuario. Porque el hecho era que Mr. L. siempre se ponía la ropa que María le enviaba. Incluso se acercaba a él en estas reuniones y le alababa lo que llevaba, pero eso era lo más lejos que iba, y él nunca llegó a enterarse de que María era la responsable de aquellos paquetes de Navidad.

Se había criado en Holyoke, Massachusetts, hija única de unos

padres que se divorciaron cuando ella tenía seis años. Después de terminar sus estudios en el instituto en 1970, se fue a Nueva York con la idea de asistir a una escuela de bellas artes y llegar a ser pintora, pero perdió interés después del primer trimestre y lo dejó. Se compró un camión Dodge de segunda mano y se marchó a hacer un recorrido por



el país; se quedaba exactamente dos semanas en cada estado y hacía trabajos temporales por el camino siempre que era posible -de camarera, en granjas, en fábricas-, ganando justo lo suficiente para continuar viajando de un sitio al siguiente. Fue el primero de sus locos y compulsivos proyectos, y en cierto sentido destaca como lo más extraordinario que hizo nunca: un acto totalmente arbitrario y sin sentido al cual dedicó casi dos años de su vida. Su única meta era pasar catorce días en cada estado, aparte de eso era libre de hacer lo que quisiera. Terca y desapasionadamente, sin plantearse nunca lo absurdo de su misión, María aguantó hasta el final. Tenía solamente diecinueve años cuando empezó, una chica joven absolutamente sola, y sin embargo consiguió valerse por sí misma y evitar los peores peligros, viviendo el tipo de aventuras con que los chicos de su edad se limitan a soñar. En algún punto de sus viajes una compañera de trabajo le regaló una pequeña cámara de treinta y cinco milímetros y, sin ninguna experiencia ni preparación previa, empezó a tomar fotografías. Cuando vio a su padre en Chicago unos meses después, le dijo que finalmente había encontrado algo que le gustaba hacer. Le enseñó algunas de sus fotos y, sobre la base de aquellos primeros intentos, él le ofreció un trato. Si continuaba haciendo fotografías, le dijo, él correría con sus gastos hasta que estuviera en situación de mantenerse. No importaba cuánto tardase, pero no se le permitía dejarlo. Por lo menos ésa fue la historia que me contó, y nunca tuve motivos para ponerla en duda. Durante años de nuestra relación, en la cuenta de María aparecía un ingreso de mil dólares el primero de cada mes, transferido directamente desde un banco de Chicago.

Regresó a Nueva York, vendió su camión y alquiló un loft en Duane Street, una gran habitación vacía situada en el piso de encima de un negocio al por mayor de huevos y mantequilla. Los primeros meses se sintió sola y desorientada. No tenía amigos, prácticamente no tenía vida propia y la ciudad le parecía amenazadora y desconocida, como si nunca hubiera estado en ella. Sin ningún motivo consciente, empezó a seguir a los desconocidos por la calle, eligiendo a alguien al azar cuando salía de casa por la mañana y dejando que esa elección determinase su destino durante el resto del día. Se convirtió en un método para adquirir nuevos pensamientos,



para llenar el vacío que parecía haberla absorbido. Finalmente empezó a salir con su cámara y a tomar fotos de las personas a quienes seguía. Cuando regresaba a casa por la noche, se sentaba y escribía sobre los lugares donde había estado y lo que había hecho, utilizando los itinerarios de los desconocidos para especular acerca de sus vidas y, en algunos casos, para redactar breves biografías imaginarias. Así fue más o menos como María encontró accidentalmente su carrera como artista. Siguió otras obras, todas ellas impulsadas por el mismo espíritu de investigación, la misma pasión por correr riesgos. Su tema era el ojo, el drama de mirar y ser mirado, y sus piezas exhibían las mismas cualidades que uno encontraba en la propia María: una meticulosa atención al detalle, una confianza en las estructuras arbitrarias, una paciencia que rayaba en lo insoportable. Para una de sus obras contrató a un detective privado con objeto de que la siguiese por la ciudad. Durante varios días, este hombre le tomó fotos mientras ella hacía sus recorridos y registró sus movimientos en un cuadernito sin omitir nada, ni siquiera

los sucesos más banales y momentáneos: cruzar la calle, comprar un periódico, detenerse a tomar un café. Era un ejercicio completamente artificial, pero María encontraba excitante que alguien se tomase un interés tan activo en ella. Acciones microscópicas se llenaron de un sentido nuevo, las rutinas más áridas se cargaron de una emoción insólita. Después de varias horas

le cogió tanto apego al detective que casi se olvidó de que le estaba pagando. Cuando él le entregó su informe al final de la semana y ella estudió sus propias fotografías y leyó la exhaustiva cronología de sus movimientos, se sintió como si se hubiese convertido en una extraña, como si se hubiese transformado en un ser imaginario.

Para su siguiente proyecto, María encontró un trabajo temporal como camarera de habitaciones en un gran hotel del centro. El propósito era reunir información sobre los huéspedes, pero no con un afán de intromisión o comprometedor. De hecho los evitaba intencionadamente y se limitaba a lo que podía averiguar por los objetos desparramados por las habitaciones. Una vez más hizo fotografías; una vez más se inventó historias para acompañarlas basándose en la evidencia disponible. Era una arqueología del presente, por así decirlo, un intento de reconstruir la esencia de algo partiendo únicamente de mínimos fragmentos: un trozo de un billete, una media rasgada, una mancha de sangre en el cuello de la camisa. Algún tiempo después de eso, un hombre trató de ligar con María por la calle. Ella no le encontró nada atractivo y le rechazó. Esa misma noche, por pura coincidencia, tropezó con él en la inauguración de una galería en Soho. Hablaron y esta vez supo por él que el hombre se marchaba a Nueva Orleans con su novia a la mañana siguiente. María decidió ir allí también y seguirle con su cámara durante todo el tiempo que durase su visita. No tenía el menor interés en él y la última cosa que buscaba era una aventura amorosa. Su intención era mantenerse oculta, evitar todo contacto con él, explorar su comportamiento exterior y no hacer ningún esfuerzo para interpretar lo que veía. A la mañana siguiente cogió un vuelo desde La Guardia a Nueva Orleans, se inscribió en un hotel y se compró una peluca negra. Durante tres días investigó en docenas de hoteles, tratando de averiguar el paradero del hombre. Lo descubrió al fin y durante el resto de la semana caminó detrás de él como una sombra, tomando cientos de fotografías, documentando cada lugar que él visitaba. También llevaba un diario escrito, y cuando llegó el momento de volver a Nueva York, ella regresó en un vuelo anterior con el fin de estar esperándole en el aeropuerto para hacer una última secuencia de fotografías mientras él bajaba del avión. Fue una experiencia compleja y perturbadora para ella y le dejó la sensación de que había abandonado su vida por una especie de nada, como si hubiese estado haciendo fotografías de cosas que no estaban allí. La cámara ya no era un instrumento que registraba presencias, era una forma de hacer desaparecer el mundo, una técnica para encontrar lo invisible. Desesperada por revertir el proceso que había puesto en marcha, María se lanzó a un nuevo proyecto unos días después de su regreso a Nueva York. Cuando iba andando por Times Square con su cámara una tarde, entabló conversación con el portero de un bar *topless*. Hacía calor y María iba vestida con pantalones cortos y una camiseta, una vestimenta desacostrumbradamente escasa para ella. Quería afirmar la realidad del cuerpo, hacer que las cabezas se volvieran a su paso, demostrarse a sí misma que seguía existiendo a los ojos de los otros. María estaba bien formada, tenía las piernas largas y unos senos atracti-



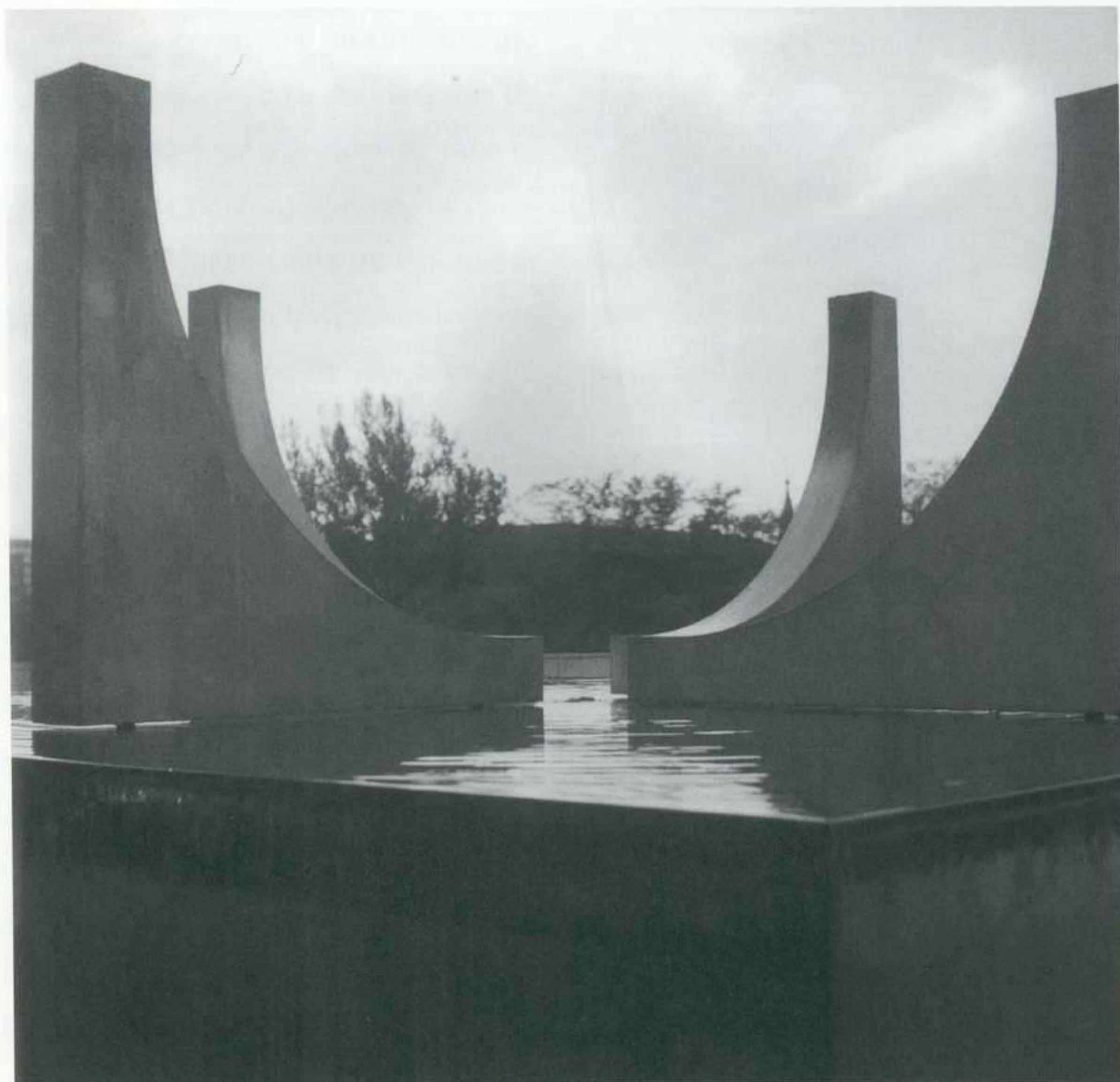
vos, y los silbidos y los comentarios lascivos de que fue objeto aquel día contribuyeron a reanimar su espíritu. El portero le dijo que era guapa, tan guapa como las chicas que había dentro, y a medida que la conversación continuaba, se encontró de repente con que le estaba ofreciendo un trabajo. Una de las bailarinas había llamado para decir que estaba enferma, le explicó el portero, y si ella quería sustituirla, él le presentaría al jefe y vería si se podía arreglar algo. Casi sin pararse a pensarlo, María aceptó. Así fue como nació su siguiente proyecto, una obra que finalmente se conoció como *La dama desnuda*. María le pidió a una amiga que fuese al bar aquella noche y le hiciese fotografías mientras ella actuaba; no para mostrárselas a nadie, sino para ella, para satisfacer su propia curiosidad acerca de su aspecto. Se estaba convirtiendo conscientemente en un objeto, una figura anónima de deseo, y era crucial que entendiese exactamente qué era ese objeto. Sólo lo hizo una vez, trabajando en turnos de veinte minutos desde las ocho de la tarde hasta las dos de la madrugada, pero no se contuvo, y todo el tiempo que estuvo en escena, encaramada detrás de la barra con las luces estroboscópicas coloreadas rebotando sobre su piel desnuda, bailó con toda su alma. Vestida con un taparrabos de pedrería y unos tacones de cinco centímetros, sacudió el cuerpo al ritmo de un estruendoso rock and roll y observó a los hombres que la miraban fijamente. Agitó el trasero ante ellos, se pasó la lengua por los labios, les guiñó un ojo seductoramente cuando ellos le deslizaban billetes de un dólar y la apremiaban a continuar. Como con todo lo demás que intentó, a María se le daba bien aquello. Una vez que se puso en marcha, no hubo forma de pararla ■

DEL RIGOR EN LA CIENCIA

JORGE LUIS BORGES

...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguiendo entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas ■

(Suárez Miranda: Viajes de Varones Prudentes, libro cuarto, cap. XIV, Lérica, 1658)



Gustavo Torner: Plaza-escultura, 1972. Museo de Escultura al aire libre, Madrid.

COLECCIONISTA DE ANCLAS

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Neptuno no tiene más que una manía, y es la de coleccionar anclas.

No le interesan en su grandeza despectiva de dios ahogado las otras futesas que caen en el fondo del mar con los barcos que naufragan. No es un vendedor de chatarra.

66

G
Ó
M
E
Z

D
E

L
A

S
E
R
N
A

En su colección está el ancla del primer barco que navegó con esa invención, hasta la del último. También tiene rezones -que son anclas dobles- y áncoras de capricho pertenecientes a los yates principescos.

El naufragio del más enorme barco del mundo, el Marópolis, se debió a que Neptuno se encaprichó con su magnífica ancla de tres toneladas y media y lo pinchó con su tridente —



Fuente de Neptuno, Madrid, de Ventura Rodríguez. Foto: Pablo López Raso.

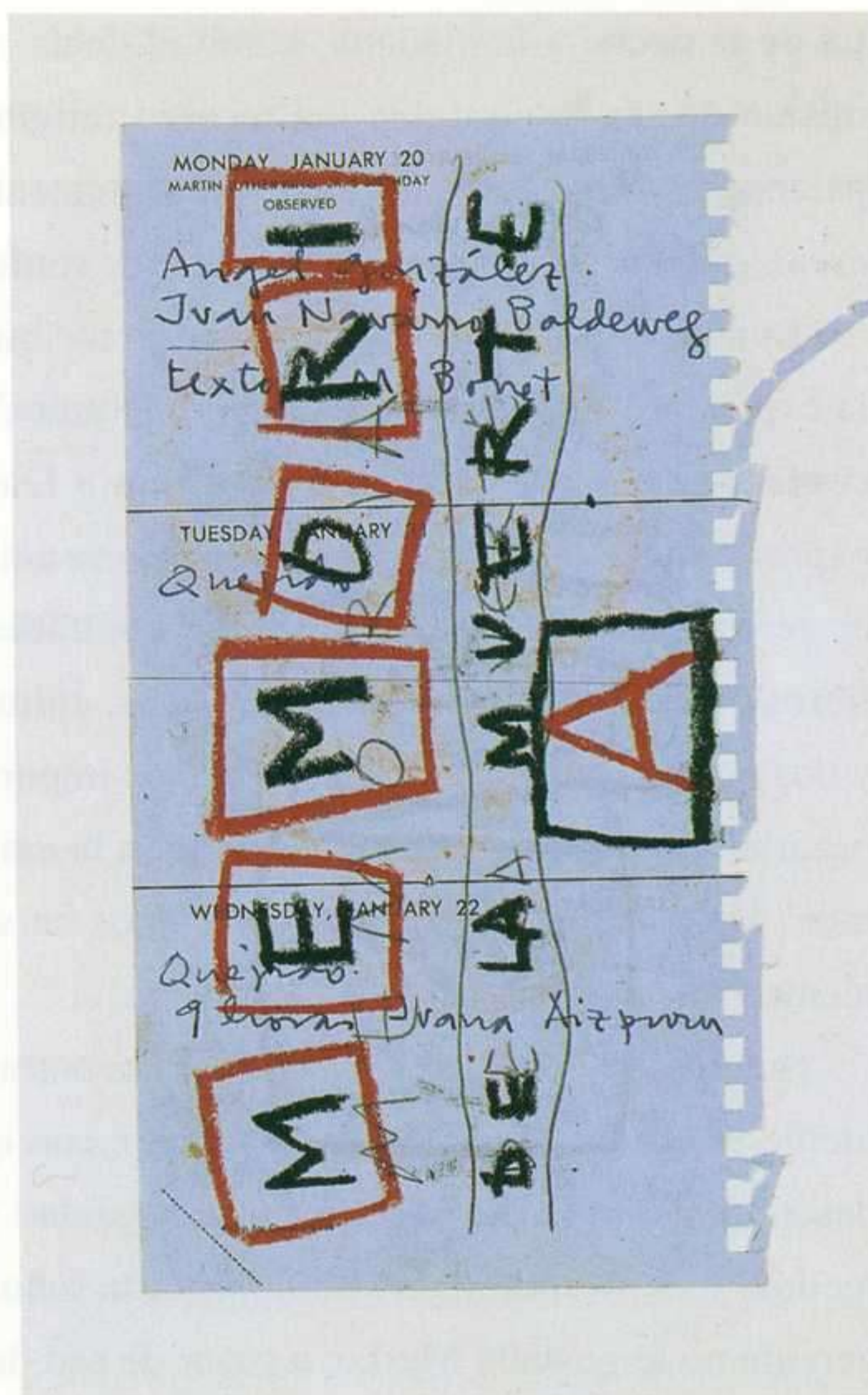
LOS SILENCIOS DEL DOCTOR MURKE

HEINRICH BÖLL

Todas las mañanas, al entrar en la emisora, Murke realizaba un ejercicio gimnástico de tipo existencialista: saltaba al ascensor paternóster, pero no se quedaba en el segundo piso, donde estaba su despacho, sino que continuaba hacia arriba, pasando el tercer piso, y el cuarto y el quinto. Siempre se estremecía cuando la plataforma de la cabina rebasaba el descansillo del quinto piso y se introducía, rechinando, en el hueco donde las cadenas engrasadas de la quejumbrosa máquina, sostenidas por soportes embadurnados de sebo, cambiaban la dirección ascendente de la cabina y la situaban en la de descenso. Murke miraba angustiado las únicas paredes sin enlucir de todo el edificio y respiraba profundamente cuando la cabina se enderezaba después de pasar la compuerta y se alineaba de nuevo, descendiendo lentamente al quinto, al cuarto, al tercer piso. Murke sabía que su temor era totalmente injustificado. Naturalmente, nunca pasaría nada. No podía pasar nada y en el peor de los casos, podía ocurrir que el ascensor quedase detenido arriba y tuviera que pasarse una o dos horas encerrado dentro; pero hacía ya tres años que funcionaba la emisora y jamás había fallado el ascensor. Los días en que era revisado y Murke tenía que renunciar a sus cuatro segundos y medio de angustia, se sentía nervioso y disgustado, como una persona en ayunas. Necesitaba su angustia como otros su café, su papilla de avena o su zumo de frutas.

Al llegar al segundo piso, donde estaba la sección de Cultura, salía del ascensor con un aspecto plácido y sereno, como sólo puede presentarlo quien ama y está compenetrado con su trabajo. Abría la puerta de su despacho, se dirigía despacio a su sillón, se sentaba y encen-

Las ilustraciones que acompañan este texto son obra de Diego Lara (Madrid 1946 - 1990) y permanecían inéditas.



día un cigarrillo: siempre llegaba el primero. Era joven, inteligente y simpático y la ligera petulancia que se advertía en él de cuando en cuando, le era fácilmente perdonada, pues todo el mundo sabía que había cursado con gran brillantez su doctorado en psicología.

Pero, debido a especiales circunstancias, Murke había renunciado dos días a su desayuno de angustia: tenía que llegar a la emisora, correr a uno de los estudios y empezar a trabajar a las ocho en punto, pues el gerente le había encargado que, siguiendo las indicaciones del autor, corrigiera las dos conferencias del gran Bur-Malottke, que versaban sobre *La esencia del arte* y que habían sido tomadas en cinta magnetofónica.

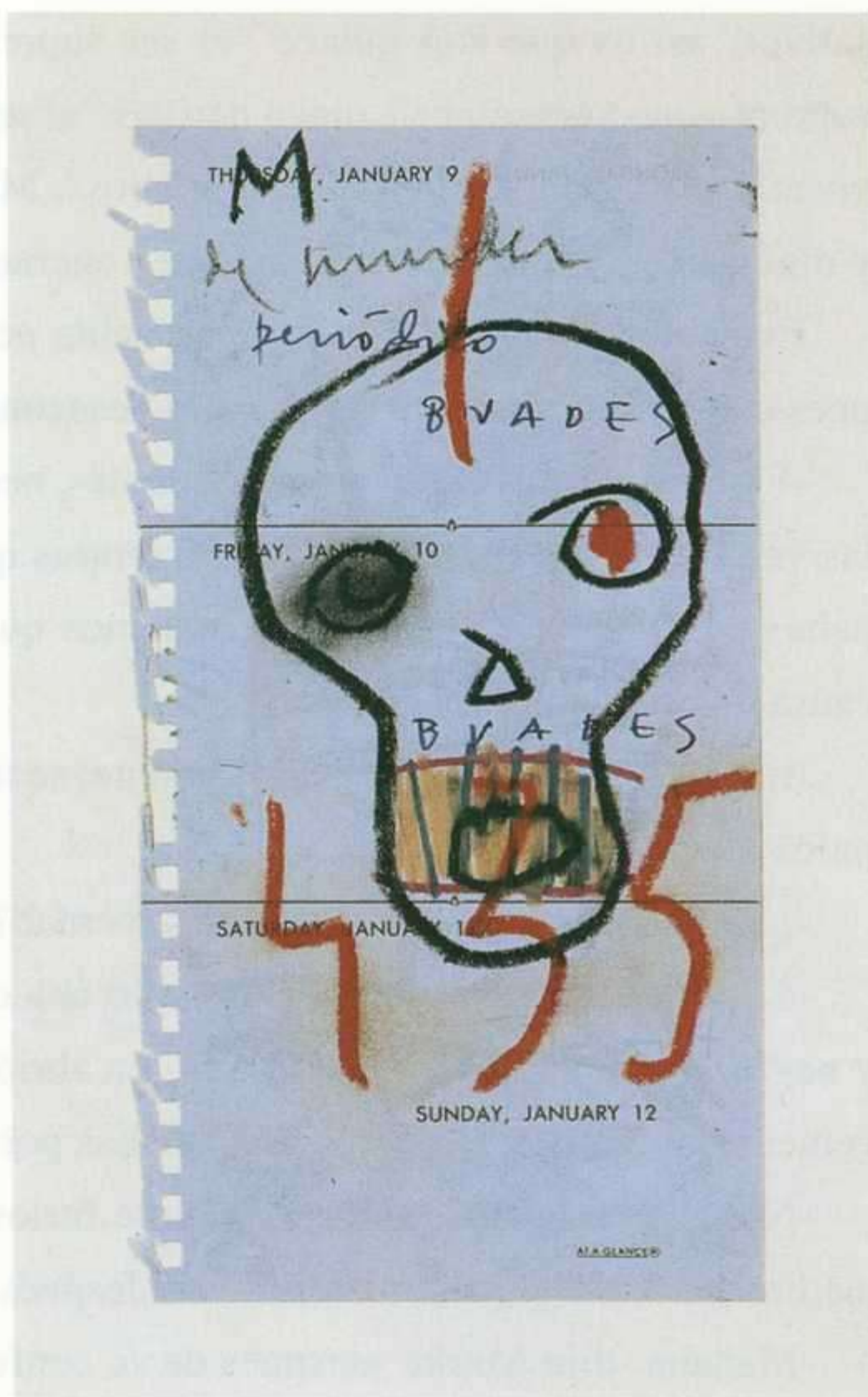
Bur-Malottke, que se había convertido en el entusiasmo religioso del año 1945, se sentía de la noche a la mañana -como él decía- asaltado por dudas religiosas. Se acusaba a sí mismo de ser responsable del recargo religioso de la emisora y había decidido sustituir la palabra de Dios, que empleaba frecuentemente en su conferencia de hora y media sobre *La esencia del arte*, por una expresión más conforme a su mentalidad anterior al año 1945.

Bur-Malottke había indicado al gerente que había que reemplazar la palabra de Dios por la expresión "el ser supremo, que veneramos". Pero se negaba a repetir la grabación de las conferencias y rogaba que se recortase a Dios de la misma y que se empalmase la nueva expresión. Bur-Malottke y el gerente eran amigos, pero no fue esta amistad lo que hizo que el gerente accediera: era imposible contradecir a Bur-Malottke. Había escrito numerosos libros de ensayos filosóficos, religiosos, culturales e históricos; era redactor de tres revistas y dos periódicos y lector-jefe de la más importante editorial. Declaró que estaba dispuesto a pasar el miércoles un cuarto de hora en la emisora, repitiendo "el ser supremo, que veneramos" tantas veces como apareciera Dios en su conferencia. El resto lo confiaba al criterio técnico de los empleados de la emisora.

Había sido difícil para el gerente encontrar a alguien que hiciera este trabajo; inmediatamente pensó en Murke, pero la rapidez con que le vino a la memoria este nombre le hizo desconfiar -era un hombre lleno de vitalidad y salud-, y por eso reflexionó cinco minutos, recordó a Schwending, a Humkoke, a la señorita Broldin, pero volvió a Murke otra vez. Al gerente no le gustaba Murke; a pesar de eso, lo contrató en cuanto se lo presentaron; lo hizo como el director de un parque zoológico, cuyo afecto pertenece a los gazapillos y cervatos, pero que adquiere naturalmente animales de presa, porque en un parque zoológico tiene que haberlos; pero el amor del gerente eran los gazapillos y los cerbatos y Murke era para él una especie de fiera intelectual. Al fin venció su vitalidad y encargó a Murke que arreglara las conferencias de Bur-Malottke. Tenían que estar listas para los programas del jueves y del viernes y los remordimientos habían acosado a Bur-Malottke en la noche del domingo al lunes; hubiera sido lo mismo suicidarse que contradecir a Bur-Malottke y el gerente amaba demasiado la vida para pensar en suicidarse.

En el transcurso de la tarde del lunes y la mañana del martes, tuvo que escuchar Murke tres veces las dos conferencias, cada una de las cuales duraba media hora. Recortó a Dios y durante las pequeñas pausas que se producían, meditaba, fumando silenciosamente con el técnico, sobre la vitalidad del gerente y sobre el despreciable ser que veneraba, Bur-Malottke. Jamás había leído una línea suya, ni oído anteriormente ninguna de sus conferencias. En la noche del lunes al martes soñó que tenía que subir una escalera tan alta y empinada como la torre Eiffel. De repente se daba cuenta que los escalones estaban embadurnados de jabón y que abajo estaba el gerente gritándole: “Adelante, Murke, adelante, muéstranos usted de lo que es capaz... Adelante”. El sueño de la noche del martes al miércoles fue muy parecido: se acercaba al tobogán de una feria, pagaba treinta peniques a un hombre que le pareció conocido y cuando empezaba a deslizarse se daba cuenta de que la pista tenía por lo menos diez kilómetros de longitud y que no había posibilidad de volverse atrás, y de que el hombre al que había dado los treinta peniques era el gerente. Después de estos sueños, no necesitó procurarse aquellas mañanas su inocuo desayuno de angustia en el hueco del paternóster.

Llegó el miércoles y aquella noche no había soñado nada referente a jabón, ni a toboganes ni a gerentes. Entró sonriendo en la emisora, se montó en el paternóster, se dejó conducir al sexto piso -cuatro segundos y medio de angustia, el chirrido de las cadenas, las paredes sin enlucir -y bajó al cuarto piso, salió del ascensor y se dirigió al estudio donde estaba citado con Bur-Malottke. Eran las diez menos dos minutos cuando se sentó en el sillón verde. Saludó con la mano al técnico y encendió un pitillo. Respiró tranquilo, sacó una nota de la cartera y miró el reloj: Bur-Malottke era muy puntual. Su puntualidad era al menos proverbial; y cuando el segundero terminó de recorrer el último segundo de la hora décima y el minuterero y el horario giraron hasta llegar respectivamente al doce y al diez, se abrió la puerta y apareció Bur-Malottke. Murke se levantó, sonrió amablemente, se dirigió a Bur-Malottke y se presentó. Bur-Malottke le estrechó la mano, sonrió y dijo: -Bien,



empecemos-. Murke cogió la nota de la mesa, se llevó el cigarrillo a los labios y dijo a Bur-Malottke, leyendo los datos de la nota: “En las dos conferencias se cita a Dios en total veintisiete veces. Tengo que rogarle por tanto que repita veintisiete veces lo que tenemos que intercalar. Le agradeceríamos que hiciera el favor de decirlo treinta y cinco veces, pues queremos tener alguna de reserva por si la necesitamos al hacer la composición.”

-De acuerdo -dijo Bur-Malottke sonriendo-, y se sentó.

-Por cierto, hay una dificultad -dijo Murke-, que es la siguiente; la palabra Dios no lleva artículo. Pero la nueva expresión “el ser supremo, que veneramos” cambia según los casos. Necesitamos en total -sonrió cariñosamente a Bur-Malottke- diez nominativos y cinco acusativos, así es que son quince “el ser supremo que veneramos”, siete genitivos “del ser supremo que veneramos”, cinco dativos “al ser supremo que veneramos”. Después queda un vocativo, allí donde usted dice: “oh Dios”. Me permito sugerirle que conserve ese vocativo y diga usted: “oh tú, ser supremo que veneramos”.

Evidentemente, Bur-Malottke no había pensado en esta complicación; empezó a sudar, pues este desplazamiento de casos le desazonaba. Murke continuó:

-En total -dijo jovial y amistosamente-, necesitaremos un minuto y veinte segundos para las veintisiete nuevas expresiones, mientras que el decir “Dios” veintisiete veces sólo ocupaba veinte segundos. Por tanto, tenemos que acortar en medio minuto cada conferencia a causa de estas modificaciones.

Bur-Malottke sudó más copiosamente; se maldijo interiormente por sus repentinos escrúpulos y preguntó:

-¿Ya habrá hecho usted los cortes, verdad?

-Sí -dijo Murke, sacando del bolsillo una cajetilla de hojalata que contenía trozos cortos y negruzcos de cinta magnetofónica. La abrió y se la ofreció a Bur-Malottke diciendo suavemente-: veintisiete veces “Dios” dichas por usted, ¿las quiere?

-No, gracias -contestó Bur-Malottke furioso-. Hablaré con el gerente respecto a los dos medios minutos. ¿Qué emisiones van después de mis conferencias?

-Mañana -dijo Murke -después de su conferencia va el habitual espacio radiofónico que redacta el doctor Grehm.

-¡Maldición! -exclamó Bur-Malottke- Grehm no querrá ni oír del asunto.

-Y pasado mañana -dijo Murke- después de su conferencia va la emisión “Balanceando la pierna danzarina”.

-¡Huglieme! -rugió Bur-Malottke-. Jamás ha cedido la sección recreativa ni un cuarto de segundo a la de la cultura.

-Nunca, efectivamente -dijo Murke-, por lo menos -y dio a su joven rostro una expresión de modestia intachable- desde que yo trabajo en esta casa.

-Bueno -dijo Bur-Malottke y miró al reloj-, dentro de diez minutos habremos terminado y después trataré con el gerente de ese minuto. Empecemos. ¿Me puede dejar su nota?

-Con mucho gusto -dijo Murke-, me sé de memoria esos números.

El técnico dejó el periódico cuando Murke entró en la pequeña cabina de cristal. El técnico sonrió. Murke y el técnico no habían cambiado ninguna impresión personal durante las seis horas que, entre el lunes y el martes, pasaron escuchando y cortando la conferencia; se limitaron a mirarse, ofreciendo la cajita de cigarrillos una vez el técnico a Murke y la otra Murke al técnico cuando se concedían una pausa; al ver ahora Murke la sonrisa del técnico, pensó: "Si existe la amistad en este mundo, este hombre es mi amigo". Dejó sobre la mesa la cajita de hojalata que contenía los cortes de la conferencia de Bur-Malottke y susurró:

-Esto empieza ya.

Conectó con el estudio y dijo por el micrófono:

-Podemos suprimir la prueba de voz, señor profesor. Es mejor que comencemos inmediatamente; me permito rogarle que empiece con los nominativos.

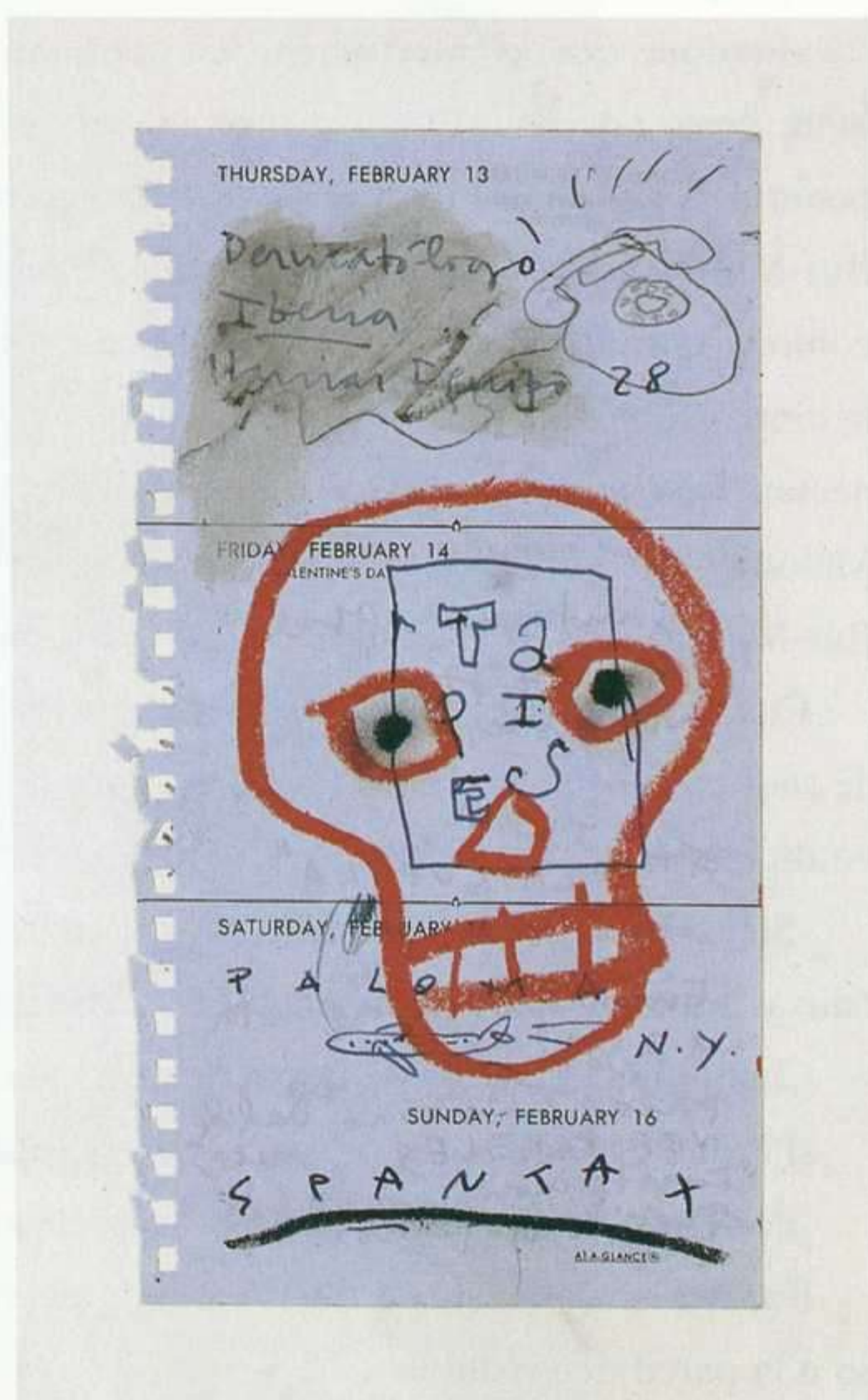
Bur-Malottke inclinó la cabeza asintiendo, Murke desconectó el micrófono y apretó el botón que hacía lucir la luz verde del estudio, y entonces se oyó la voz solemne y sonora de Bur-Malottke diciendo:

-El ser supremo que veneramos, el ser supremo que...

Los labios de Bur-Malottke se curvaban ante el micrófono como si quisiera besarlos, el sudor corría por su frente y Murke contemplaba fríamente a través de la mampara de cristal cómo sufría Bur-Malottke; de pronto quitó la conexión de Bur-Malottke, detuvo la cinta donde se grababan sus palabras y se regocijó viendo a Bur-Malottke mudo como un gordo y hermoso pez tras su pared de cristal. Conectó con el estudio y dijo tranquilamente:

-Lo siento mucho, pero la cinta estaba estropeada y tengo que rogarle que vuelva a empezar con los nominativos.

Bur-Malottke maldijo, pero fueron unas maldiciones inaudibles para todos menos para él



mismo, pues Murke había vuelto a desconectar. Conectó cuando Bur-Malottke empezó a decir “el ser supremo...”. Murke era demasiado joven y se consideraba lo suficientemente culto para que la palabra odio le resultase grata. Pero, de pronto, allí, tras la mampara de cristal, mientras Bur-Malottke recitaba sus genitivos, supo lo que era el odio; odiaba a aquel hombre alto, gordo y guapo, cuya obra, editada hasta alcanzar el número de dos millones trescientos cincuenta mil copias se encontraba en todas las bibliotecas, estantes de libros, armarios de libros y librerías. Ni por un momento se le pasó por la cabeza el ahogar su odio. Murke volvió a conectar su micrófono, cuando Bur-Malottke había pronunciado dos genitivos y dijo serenamente:

-Perdone que le interrumpa: los nominativos son estupendos y el primer genitivo también, pero, por favor, vuelva a repetir el segundo genitivo; más bajo, más natural. Voy a ponerle la cinta para que la oiga-. E indicó con un gesto al técnico que lo hiciera, aunque Bur-Malottke sacudía enérgicamente la cabeza. Vieron cómo Bur-Malottke se estremecía, cómo le corría el sudor más copiosamente y cómo se tapaba los oídos hasta que se terminó la cinta. Habló algo, renegó, pero Murke y el técnico no le oían pues habían vuelto a desconectar. Con toda su sangre fría esperó Murke hasta que pudo leer en los labios de Bur-Malottke que ya había empezado con “el ser supremo”. Conectó el micrófono y la cinta y Bur-Malottke llegó a los dativos; “al ser supremo que veneramos”.

Cuando terminó con los dativos, estrujó la nota de Murke, se levantó furioso y bañado de sudor y quiso acercarse a la puerta; pero la voz suave, amable y juvenil de Murke le detuvo diciendo:

-Señor Profesor, ha olvidado el vocativo -Bur-Malottke le lanzó una mirada cargada de odio y pronunció ante el micrófono-: “Oh tú, ser supremo que veneramos”.

Cuando intentó salir, volvió a detenerle la voz de Murke:

-Perdone, señor profesor, pero la frase, dicha de esa manera, es inservible.

-Por Dios -le dijo en voz baja el técnico -no se exceda usted.

Bur-Malottke se quedó quieto ante la puerta, como si la voz de Murke le hubiera clavado a la pared de cristal.

Estaba como jamás había estado en su vida; estaba desconcertado y aquella voz tan joven, tan amable, tan extraordinariamente inteligente le hería, como nada en su vida le había herido. Murke continuó:

-Puedo, naturalmente, ponerlo así en su conferencia, pero me permito advertirle, señor profesor, que no va a hacer buen efecto.

Bur-Malottke se volvió, se dirigió al micrófono y dijo con voz baja y solemne:

-”Oh tú, ser supremo que veneramos.”

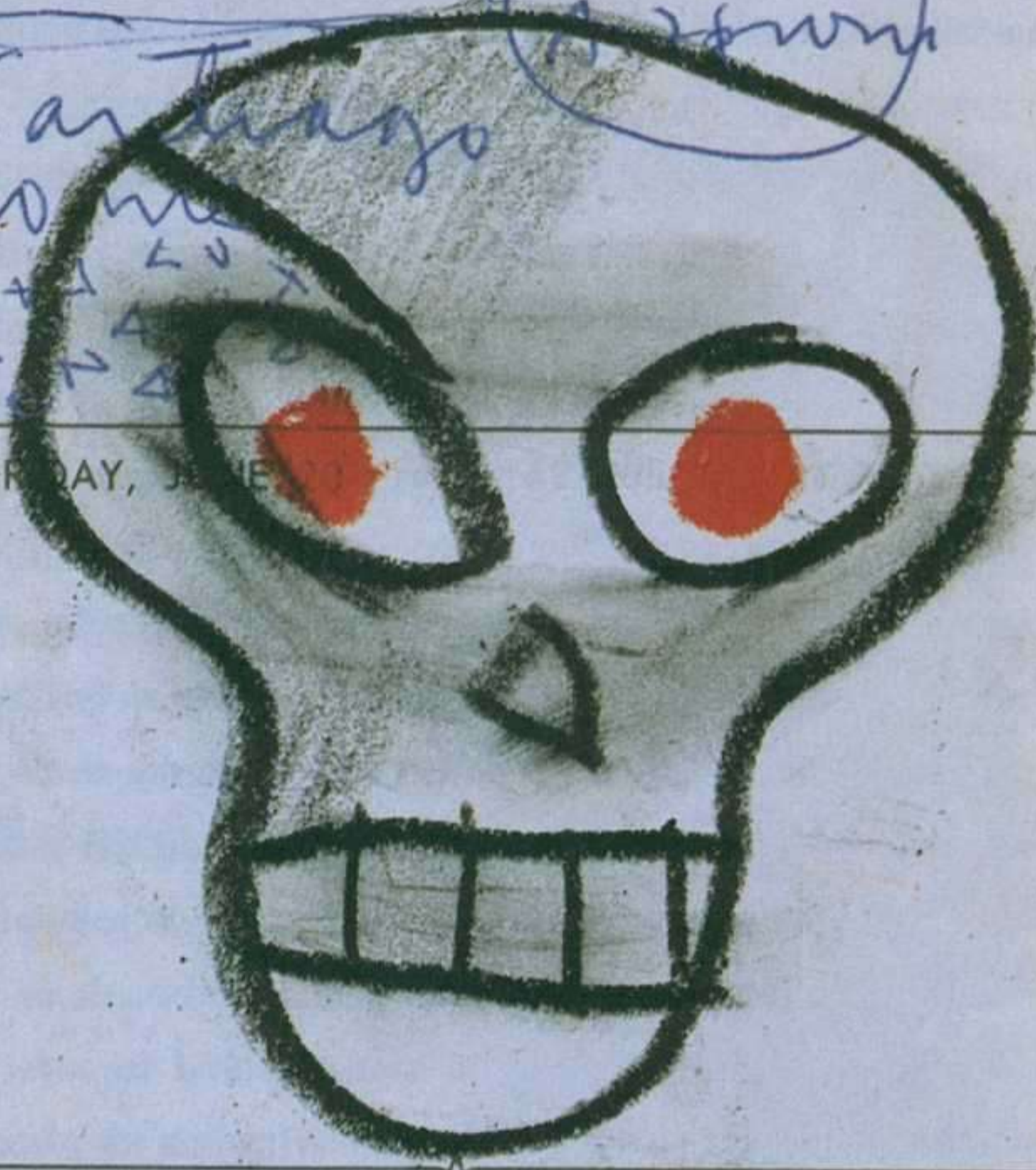
Salió del estudio sin mirar a Murke. Eran exactamente las diez y cuarto y en la puerta se

THURSDAY, JUNE 19

Urgente
columnas J. de
A. Brown

Santiago
homenaje
V + A
SR + A
D + A

FRIDAY, JUNE 20



SATURDAY, JUNE 21

SKILL Life

M 1756

SUNDAY, JUNE 22

calls

ATA-GLANCE®

tropezó con una mujer joven y guapa que llevaba unas partituras en la mano. La joven era pelirroja y exuberante. Se dirigió resueltamente al micrófono, lo volvió, y colocó la mesa de forma que le permitiera estar en pie holgadamente ante el micrófono.

Murke cambió impresiones con Huglieme, el redactor de la sección de recitales, en la cabina de cristal. Huglieme dijo, señalando la cajita de cigarrillos:

-¿Necesita usted aún esto? -Y Murke dijo:

-Sí, lo necesito.

Dentro cantaba la muchacha pelirroja: “Toma mis labios, tal como son y son muy bonitos”. Huglieme conectó y dijo tranquilamente por el micrófono:

-Cierra el pico veinte segundos, aún no estoy listo- La joven se rió, frunció los labios y dijo:

-¡So cargante camello!

Murke dijo al técnico:

-Así es que vendré a las once, lo cortaremos y lo intercalaremos.

-¿Tendremos que oirlo luego otra vez? -preguntó el técnico.

-No -dijo Murke- ni por un millón de marcos volvería yo a oír eso otra vez.

El técnico asintió, colocó la cinta para la cantante pelirroja y Murke se fue.

Se puso un cigarrillo en los labios, lo dejó sin encender y se dirigió a través del pasillo trasero al segundo paternóster, que estaba situado en el lado sur y conducía a la cantina.

Las alfombras, los suelos, los muebles y los cuadros, todo le ponía nervioso. Eran alfombras hermosas, suelos hermosos, muebles hermosos y cuadros de exquisito buen gusto, pero de pronto sintió el deseo de ver colgada en alguna pared la cursi estampita del Sagrado Corazón que le había mandado su madre. Se paró, miró a su alrededor, escuchó, sacó la estampita del bolsillo y la pegó en la pared, cerca de la puerta del ayudante de registro del departamento de escucha, entre el papel y el entrepaño. La estampita era de colores chillones y debajo de la imagen del Sagrado Corazón ponía: Recé por ti en Santiago.

Murke siguió andando, montó en el paternóster y descendió. En esta parte de la emisora se habían colocado ya los ceniceros que habían ganado el primer premio del concurso “el mejor cenicerero”. Estaban colgados al lado de los números rojos y luminosos que indicaban el piso: un cuatro rojo, un cenicerero; un tres rojo, un cenicerero; un dos rojo, un cenicerero. Eran unos ceniceros magníficos, de cobre repujado y en forma de concha, cuyos soportes, también de cobre repujado, representaban una original planta marina: Algas nudosas -y cada cenicerero había costado 285 marcos con 67 peniques. Eran tan preciosos que Murke jamás tuvo el valor de ensuciarlos con algo tan antiestético como una colilla. A los demás fumadores debía pasarles lo mismo, pues el suelo, bajo los estupendos ceniceros, estaba lleno de ceniza, cajetillas vacías y colillas. Nadie se decidió nunca a considerar a los ceniceros como

tales y allí estaban, repujados, relucientes y siempre vacíos.

Murke vio cómo llegaba hasta él el quinto cenicero correspondiente al cero rojo y luminoso. El aire se volvió más cálido y olía a comida. Murke saltó del patenóster y entró tambaleándose en la cantina. En la mesa del rincón estaban sentados tres colaboradores independientes. Sobre la mesa había hueveras, platos de pan y cafeteras. Los tres hombres habían compuesto juntos una serie de emisiones, “Los pulmones, órgano humano”, habían cobrado juntos, desayunado juntos, bebían ahora juntos una copa y murmuraban de los impuestos. Murke conocía a uno de ellos, a Wendrich; pero Wendrich gritó en aquel momento fuertemente:

-¡Arte! ¡Arte! -volvió a gritar:

-¡Arte, arte! -y Murke se estremeció aterrado como la rana de la que se sirvió Galvani para descubrir la electricidad. Murke había oído la palabra arte demasiadas veces en los dos últimos días de labios de Bur-Malottke; se repetía exactamente 134 veces en las dos conferencias; y él había escuchado la conferencia tres veces, por tanto había oído 402 veces la palabra arte. Demasiadas, para poder soportar una charla sobre el tema. Se escurrió por el mostrador hasta un emparrado que había en el otro extremo de la cantina y respiró aliviado cuando vio que el emparrado estaba libre.

Se sentó en el sillón amarillo, encendió el pitillo y cuando vino Wulla, la camarera, dijo: “Sidra, por favor”, y se alegró de que Wulla desapareciera inmediatamente. Cerró los ojos, pero oía sin querer la conversación de los colaboradores libres que estaban en el rincón y que por lo visto, discutían apasionadamente sobre arte; cada vez que alguno gritaba: “Arte”, Murke se estremecía. “Parece que le azotan a uno”, pensó.

Wulla le miró preocupada cuando le trajo la sidra. Era alta y fuerte, pero no gorda. Tenía una cara saludable y alegre y mientras escanciaba la sidra de la jarra a un vaso, dijo:

-Debería tomarse unas vacaciones, señor doctor, y dejar de fumar.

Antes se llamaba Wilfriede-Ulla, pero después, para simplificar, redujo el nombre a



Wulla. Sentía un respeto especial por la gente de la sección de cultura.

-Déjeme en paz -dijo Murke- por favor, déjeme.

-Y debería irse al cine con una chica sencilla y simpática -dijo Wulla.

-Esta noche lo haré -dijo Murke-, se lo prometo.

-No hace falta que sea una "fulana" -dijo Wulla- sino una chica sencilla, simpática, tranquila y sentimental. Las hay aún.

-Ya lo sé -dijo Murke-, las hay e incluso conozco una.

"Menos mal", pensó Wulla y se acercó a los colaboradores libres, uno de los cuales había pedido tres copas y tres cafés. "Pobres señores", pensó, "el arte los va a volver completamente locos". Se preocupaba cordialmente de ellos y procuraba convencerles de que ahorrasen. "En cuanto tienen dinero lo tiran por la ventana", pensó, y se dirigió sacudiendo la cabeza al mostrador y pidió al *barman* las tres copas y los tres cafés.

Murke bebió un trago de sidra, aplastó el cigarrillo en el cenicero y pensó angustiado en las horas de once a una, durante las cuales tenía que separar las frases de Bur-Malottke y empalmarlas en las conferencias, cada una en su sitio. El gerente quería que se las pasaran a las dos en su estudio. Murke se acordó del jabón, de escaleras empinadas y toboganes, pensó en Bur-Malottke y se sobresaltó cuando vio entrar en la cantina a Schwendling.

Schwendling llevaba una camisa a grandes cuadros rojos y negros y se dirigió directamente al emparrado donde se ocultaba Murke. Schwendling tarareaba la canción de moda: "Toma mis labios tal como son y son muy bonitos...", vaciló al ver a Murke y dijo:

-¿Eres tú? Pensaba que estabas arreglando el tostón de Bur-Malottke.

-A las once -dijo Murke- empezaré otra vez.

-¡Wulla, cerveza! -rugió Schwendling mirando el mostrador- medio litro. Vaya, tendrían que darte por esto un permiso especial. Tiene que ser horrible. El viejo me ha contado de lo que se trata.

Murke guardó silencio y Schwendling dijo:

-¿Sabes la última novedad de Murckwitz?

Murke negó con la cabeza sin mostrar ningún interés, pero luego preguntó cortésmente:

-¿Qué le pasa?

Wulla trajo la cerveza, Schwendling tomó un sorbo que le produjo una ligera flatulencia y dijo lentamente:

-Murckwitz protagoniza la taiga.

Murke rió y preguntó:

-¿Qué hace Fenn?

-Ese -dijo Schwendling- protagoniza la tundra.

-¿Y Weggucht?

-Weggucht hace un papel de protagonista representándome y después hago yo otro representándole, según el proverbio: Si tú me protagonizas, yo te protagonizaré...

Uno de los colaboradores libres se levantó violentamente y exclamó con énfasis para que le oyeran todos los que estaban en la cantina:

-El arte, el arte es lo único que importa.

Murke se contrajo como el soldado que oye que tiran una granada desde la trinchera enemiga. Bebió otro trago de sidra y volvió a estremecerse cuando oyó decir por el altavoz: "Doctor Murke, le esperan en el estudio 13; doctor Murke, le esperan en el estudio 13". Miró la hora y aún eran las diez y media, pero la voz continuaba diciendo implacablemente: "Doctor Murke, le esperan en el estudio 13". El altavoz estaba colgado sobre el mostrador, exactamente debajo de la sentencia que el gerente había mandado pintar en la pared: "Con disciplina se consigue todo".

-Bueno -dijo Schwending-, es inútil, vete.

-Sí -dijo Murke- es inútil.

Se levantó, dejó el importe de la sidra sobre la mesa, se inclinó al pasar ante la mesa de los colaboradores libres, y, fuera ya, montó en el paternóster y al subir volvió a pasar los cinco ceniceros. Vio que todavía estaba pegada su estampita del Sagrado Corazón en el entrepaño, cerca de la puerta del ayudante de registro y pensó:

"Gracias a Dios, ahora hay al menos un cuadro cursi en la emisora."

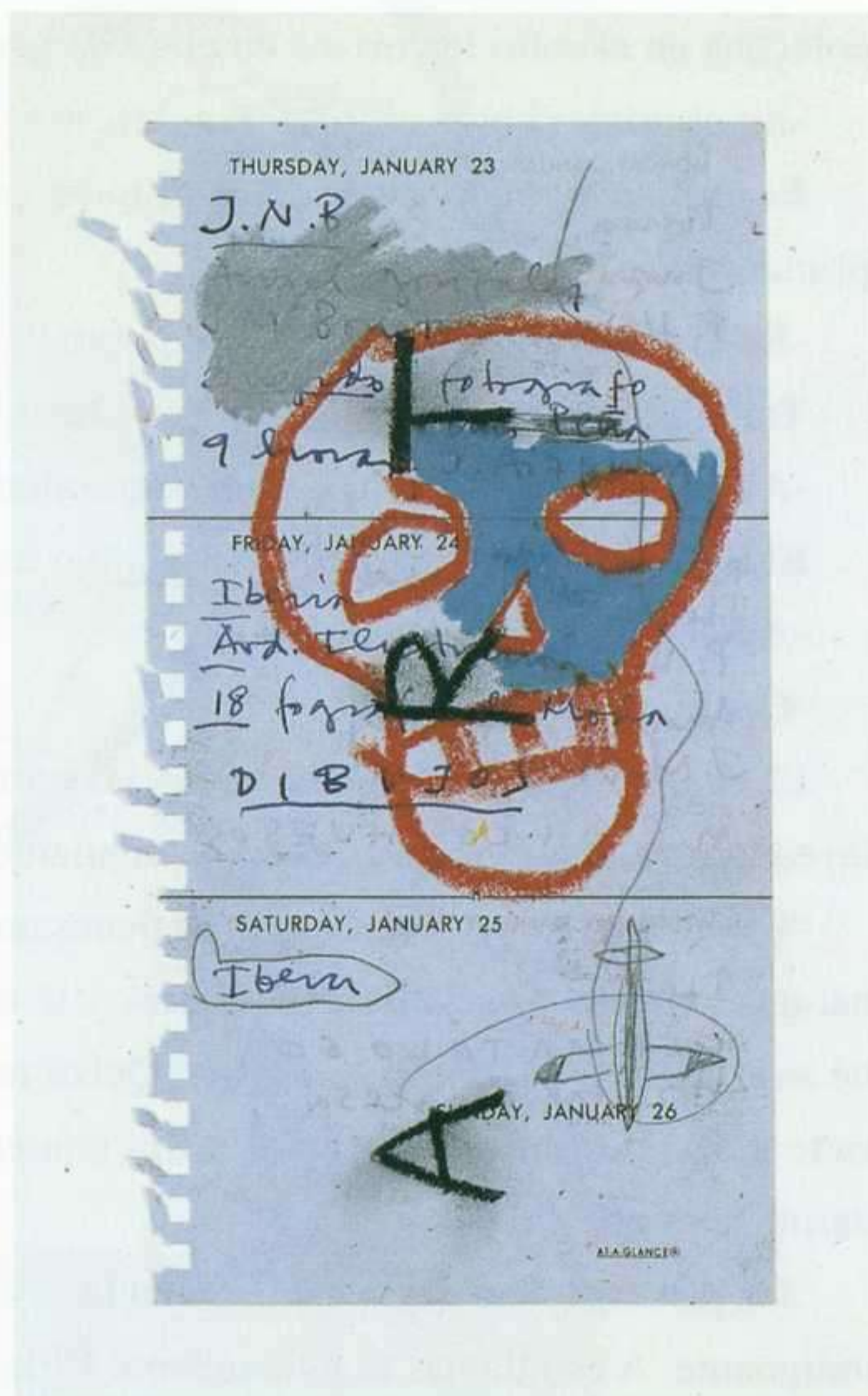
Abrió la puerta de la cabina del estudio, vio al técnico solo y tranquilamente sentado ante cuatro cajas de cartón y preguntó cansado:

-¿Qué pasa?

-Han terminado antes de lo que pensaban y hemos ganado media hora -dijo el técnico- y he pensado que quizá le interesaría aprovechar esa media hora.

-Claro que me interesa -dijo Murke-, a la una tengo una cita. Empecemos pues. ¿Qué pintan esas cajas aquí?

-Tengo -dijo el técnico- una caja para cada caso: los acusativos están en la primera, en la



segunda los genitivos, en la tercera los dativos y en aquella -y señaló la última de la derecha, una caja pequeña que llevaba escrito *chocolate puro*- están los dos vocativos, el bueno a la derecha y el malo a la izquierda.

-Esto es estupendo -dijo Murke-, de modo que ya ha cortado en pedazos esa porquería.

-Sí -dijo el técnico- y si tiene usted anotado el orden en que deben ser colocados los casos, terminaremos, como mucho, en una hora. ¿Lo tiene usted anotado?

-Lo tengo -dijo Murke-. Sacó un papel del bolsillo, donde iban escritas las cifras de 1 a 27; detrás de cada número iba apuntado un caso.

Murke se sentó y ofreció al técnico la caja de cigarrillos; fumaron, mientras el técnico colocaba en el rollo los trozos de cinta de la conferencia de Bur-Malottke.

-En el primer corte -dijo Murke- tenemos que pegar un acusativo.

El técnico metió la mano en la primera caja, cogió un trocito de cinta y lo colocó en el primer hueco.

-En el segundo -dijo Murke- un dativo.

Trabajaban muy deprisa y Murke se sintió aliviado al ver que iba todo tan rápido.

-Ahora -dijo- viene el vocativo. Naturalmente, pondremos el malo.

El técnico se rió e intercaló el vocativo malo de Bur-Malottke en la cinta:

-Adelante -dijo-, adelante.

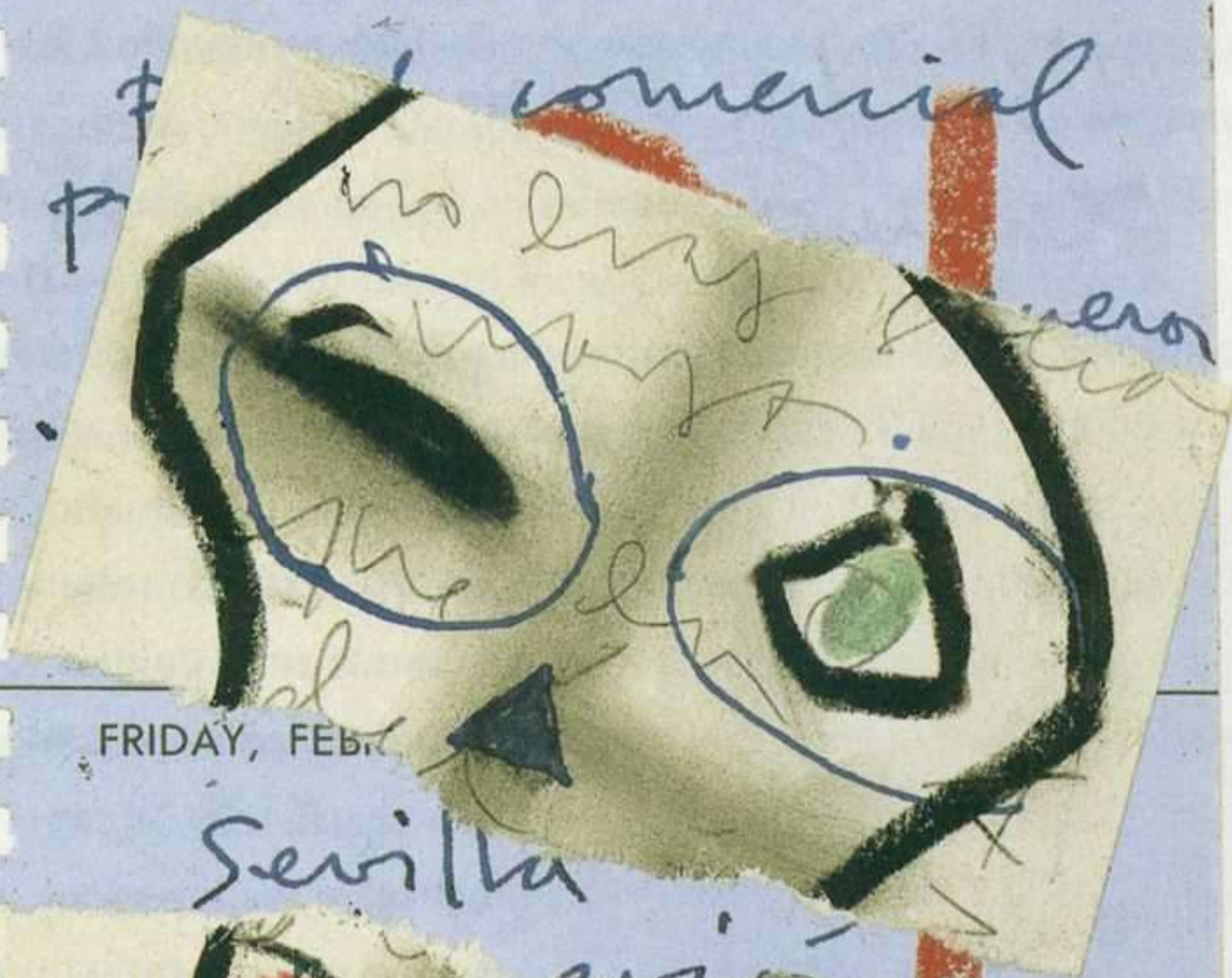
-Genitivo -dijo Murke.

El gerente leía atentamente todas las cartas que le dirigían los oyentes. La que estaba leyendo en aquel momento, decía lo siguiente:

“Querida emisora: Seguro que no tienes una oyente más constante que yo. Soy una anciana, una abuelita de setenta y siete años y te escucho diariamente desde hace treinta. Nunca he sido parca en alabanzas contigo. Quizá te acuerdes de mi carta sobre la emisión: “Las siete almas de la vaca Kaweeida”. Era una emisión magnífica, pero ahora tengo que enfadarme contigo.

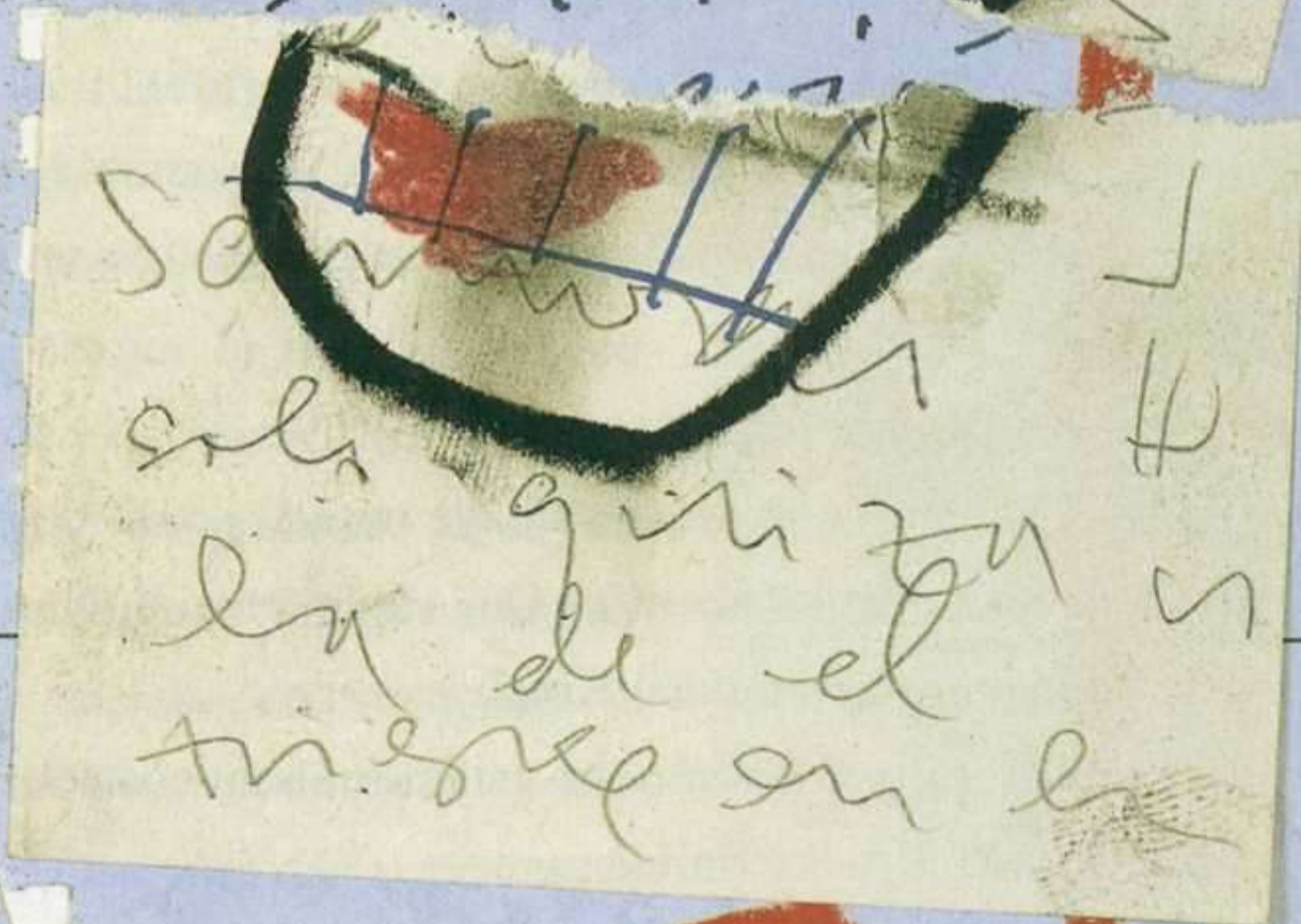
“La postergación a que está sometida el alma del perro en la emisora, es cada vez más indignante. A eso llamas tú humanismo. Hitler tenía naturalmente muchas cosas malas: si se ha de creer todo lo que se dice de él, era un hombre repugnante, pero algo bueno tenía: sensibilidad para con los perros e hizo mucho por ellos. ¿Cuándo volverá el perro a ser reconocidos sus derechos en la radio alemana? Desde luego, lo que no se puede hacer es lo que has intentado en la emisión. “Como el perro y el gato”: era una ofensa para cualquier alma canina. ¡Ya te lo diría mi pequeño Lohengrin si pudiera hablar! Ladraba el pobrecito durante tu desgraciada emisión, ladraba de forma que rompía el corazón de vergüenza. Yo pago todos los meses mis dos marcos como todos los demás oyentes y hago uso de mis derechos y pregunto: ¿Cuándo volverá a ver reconocidos sus derechos el alma del perro en la radio?

THURSDAY, FEBRUARY 27



FRIDAY, FEBRUARY 28

Sevilla



SUNDAY, MARCH 2

AT-A-GLANCE®

“Afectuosamente -a pesar de estar muy enfadada contigo

“Jadwiga Herchen, sin profesión.

“P.S. En el caso de que ninguno de los cínicos sujetos que eliges como colaboradores, sea capaz de apreciar el alma del perro de manera aceptable, puede hacer uso de mis modestos ensayos, que adjunto. Yo renunciaría a mis honorarios. Podrías transferirlos a la Sociedad Protectora de Animales.

“Adjunto: 35 manuscritos.

J.H.”

El gerente suspiró. Buscó los manuscritos, pero por lo visto su secretaria los había hecho desaparecer. Cargó una pipa, la encendió, se pasó la lengua por sus vitales labios, cogió el teléfono y pidió comunicación con Krochy. Krochy tenía un cuarto diminuto, con un escritorio diminuto, pero de un gusto exquisito, arriba, en la sección de cultura y llevaba un negociado que era tan pequeño como su escritorio: “El animal en la cultura”.

-Krochy -dijo el gerente cuando éste contestó humildemente- ¿cuándo hemos transmitido algo sobre perros por última vez?

-¿Sobre perros? -dijo Krochy-. Señor gerente, nunca, al menos nunca desde que yo estoy aquí.

-¿Y cuánto tiempo hace que está usted aquí, Krochy?- Y éste tembló allí arriba, en su cuarto, porque la voz del gerente se había tornado tan suave; él sabía que no presagiaba nada bueno el que esa voz se tornase suave.

-Llevo diez años aquí, señor gerente -dijo Krochy.

-Es una cochinada -dijo el gerente- que usted no haya tratado jamás de perros y al fin y al cabo ese asunto corresponde a su departamento. ¿Qué título tenía su última emisión?

-Mi última emisión se llamaba... -tartamudeó Krochy.

-No tiene que repetir la frase -dijo el gerente- no estamos en un cuartel.

-”Lechuzas en los muros” -dijo Krochy tímidamente.

-Dentro de las próximas tres semanas -dijo el gerente, suavemente otra vez- quisiera oír una emisión sobre el alma del perro.

-Sí -dijo Krochy. Oyó el ruido del auricular al ser colgado por el gerente, suspiró profundamente y dijo: “¡Dios mío!”

El gerente cogió la siguiente carta del oyente.

En aquel momento entró Bur-Malottke. Podía tomarse la libertad de entrar sin hacerse anunciar, y se tomaba frecuentemente esa libertad. Todavía sudaba. Estaba cansado y se sentó en una silla frente al gerente y dijo:

-Ante todo, buenos días.

-Buenos días -contestó el gerente y apartó la carta del oyente-. ¿En qué le puedo servir?

-Por favor -dijo Bur-Malottke- concédame un minuto.

-Bur-Malottke -dijo el gerente haciendo un gesto grandilocuente y vital-, no necesita pedirme un minuto. Tiene a su disposición horas, días.

-No -dijo Bur-Malottke-, no se trata de un minuto de tiempo corriente, sino de un minuto de emisión. Mi conferencia se ha alargado un minuto a causa de los cambios.

El gerente se puso serio como un sátrapa distribuyendo provincias.

-Espero -dijo ásperamente que no sea un minuto político.

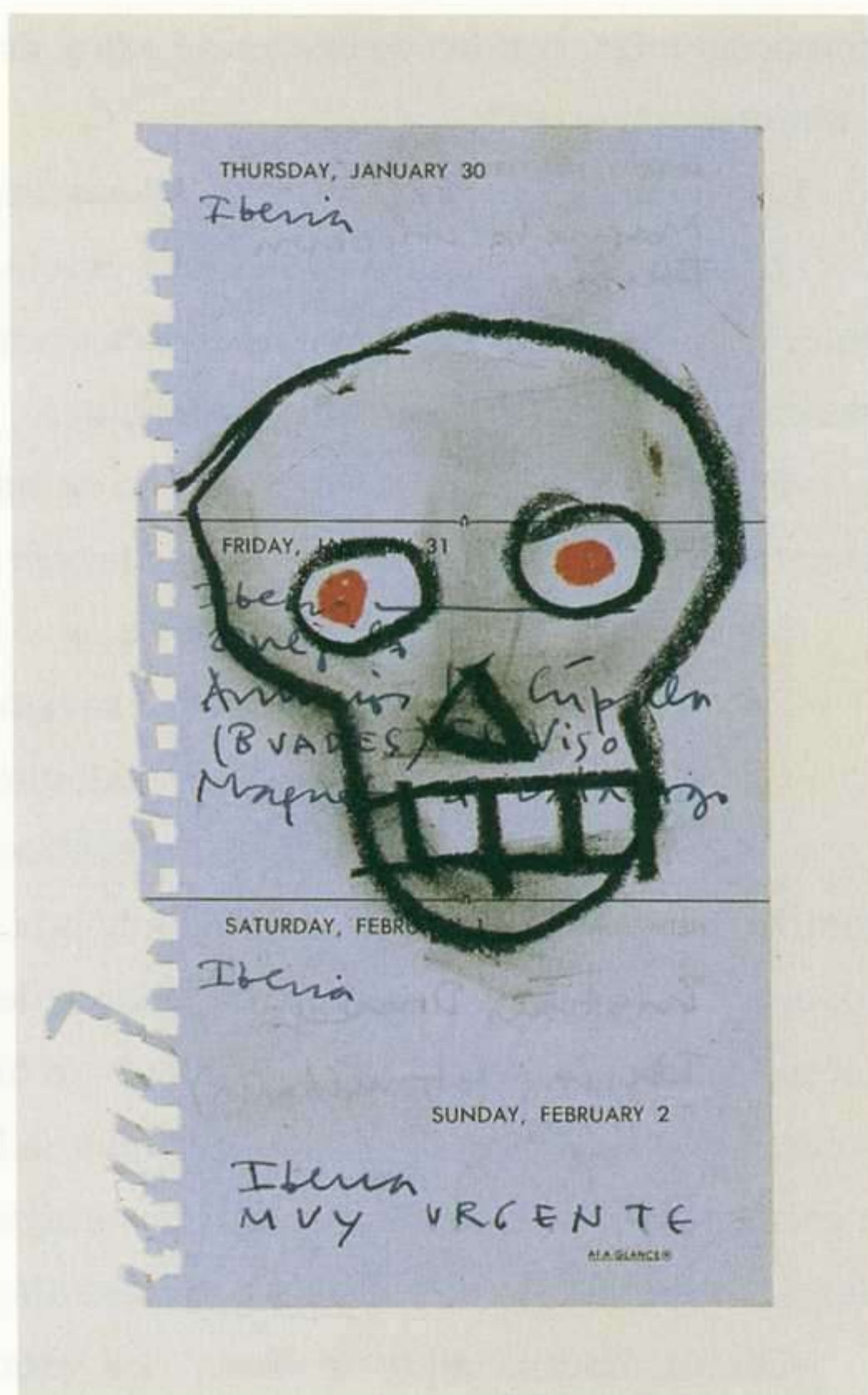
-No -dijo Bur-Malottke-, medio minuto local y medio minuto recreativo.

-Gracias a Dios -dijo el gerente- tengo disponible para la emisión recreativa setenta y nueve segundos y para la local ochenta y uno. Con mucho gusto doy a un Bur-Malottke un minuto.

-Me abruma usted -dijo Bur-Malottke

-¿Puedo hacer algo más por usted?

-Le quedaría muy agradecido -dijo Bur-Malottke- si tuvieramos alguna vez la oportunidad de corregir todas las cintas que he grabado desde el año 1945. Algún día -dijo, y se pasó la mano por la frente, mirando melancólicamente el auténtico Brüller colgado sobre la mesa del gerente- algún día yo... -vaciló, pues lo que tenía que comunicar iba a ser demasiado doloroso para la posteridad-, algún día yo, yo moriré -y volvió a hacer una pausa para dar al gerente la oportunidad de parecer desconcertado y hacer ademanes de rechazar semejante idea- y me es insoportable el pensar que después



de mi muerte existan grabaciones donde digo cosas que ya no siento. Sobre todo, en el momento de fanatismo del año cuarenta y cinco me vi impulsado a hacer algunas declaraciones que ahora me preocupan y que sólo se pueden justificar por la inexperiencia juvenil que entonces caracterizaba mi obra. Ya está en marcha la corrección de mi obra escrita, y yo quisiera pedirle que me diera la oportunidad de poder corregir también mi obra hablada.

El gerente no dijo nada. Únicamente emitió una ligera tosecilla y en su frente aparecieron unas pequeñísimas y transparentes gotas de sudor: se acordó de que a partir del año

1945, Bur-Malottke había hablado por lo menos una hora al mes y calculó rápidamente, mientras Bur-Malotke continuaba hablando: 12 por 100 resultaban 120 horas de Bur-Malottke hablado.

-La meticulosidad -dijo Bur-Malottke- es considerada por los espíritus mezquinos como indigna del genio. Pero nosotros ya sabemos -y el gerente se sintió adulado al verse incluido por el nosotros entre los espíritus generosos- que los auténticos, los grandes genios eran meticulosos. Himmelsheim hizo imprimir de nuevo a su costa una edición completa de su Seelon, porque tres o cuatro frases, incluidas en la mitad de la obra, ya no le parecían convenientes. La idea de que cuando haya entregado el alma a Dios, puedan ser emitidas conferencias mías, con las cuales ya no estoy de acuerdo, me resulta insoportable. ¿Qué solución propone usted?

Las gotas de sudor de la frente del gerente se hicieron más grandes.

-Habrá primero que hacer una lista exacta de todas las transmisiones en las que usted ha intervenido -dijo en voz baja- y después tendríamos que ver si están aún en el archivo todas las cintas magnetofónicas correspondientes.

-Espero -dijo Bur-Malottke- que no se habrá borrado ninguna de mis cintas sin darme cuenta de ello. No se me ha dado cuenta, por tanto no se ha borrado ninguna cinta.

-Me ocuparé de ello -dijo el gerente.

-Se lo ruego -dijo Bur-Malottke incisivamente y se levantó-. Buenos días.

-Buenos días -y acompañó a Bur-Malottke hasta la puerta.

Los colaboradores libres habían decidido encargarse de una comida en la cantina. Habían tomado más copas. Seguían hablando de arte, y su conversación tenía un tono más tranquilo, aunque no menos apasionante. Todos se levantaron asustados cuando Wanderburn entró inesperadamente en la cantina. Wanderburn era un poeta alto y melancólico, de pelo oscuro y cara simpática, ligeramente marcada por la huella de la celebridad. No se había afeitado y a causa de ello su aspecto era aún más atrayente. Se acercó a la mesa de los tres colaboradores libres, se dejó caer rendido en una silla y dijo:

-Chicos, dadme algo de beber. En esta casa tengo siempre la sensación de estar sediento.

Le dieron una copa que había allí y el resto de una botella de soda. Wanderburn bebió, dejó el vaso sobre la mesa, miró uno tras otro a los tres hombres y dijo:

-Tengan ustedes cuidado con la emisora. De esta mierda, de esta suficiente, relamida y taimada mierda. Tengan cuidado. Nos hace polvo a todos.

Su consejo era sincero e impresionó a los tres jóvenes; pero los tres jóvenes no sabían que Wanderburn venía de la caja, donde había cobrado mucho dinero por una sencilla adaptación del libro *Hiob*.

-Nos parten en pedazos -dijo Wanderburn-, nos extraen la médula y nos vuelven a pegar. Eso no podremos soportarlo nadie.

Terminó de beber la soda, dejó el vaso sobre la mesa y se dirigió a la puerta, agitando tras sí melancólicamente el abrigo.

A las doce en punto terminó Murke de componer las cintas. Después de pegar el último trocito, que era un dativo, Murke se levantó. Ya tenía puesta la mano en el picaporte cuando el técnico dijo:

-También me gustaría a mí tener una conciencia tan escrupulosa y cara. ¿Qué hacemos con la cajita? -manifestó señalando la de cigarrillos que estaba en el estante entre las cajas de cartón que contenían las cintas nuevas.

-Déjala ahí -contestó Murke.

-¿Para qué?

-Quizá la necesitemos aún.

-¿Le parece probable que vuelva a sentir remordimientos?

-No es imposible -dijo Murke-; más vale que esperemos. Adiós.

Se dirigió al primer paternóster, bajó al segundo piso y entró en su despacho por primera vez en todo el día. La secretaria se había ido a comer y el jefe de Murke, Humkoke, estaba sentado ante el teléfono leyendo un libro. Sonrió a Murke, se levantó y dijo:

-Vaya, aún está vivo. ¿Es suyo este libro? ¿Lo ha dejado usted sobre la mesa? -Mostró el título a Murke y éste contestó:

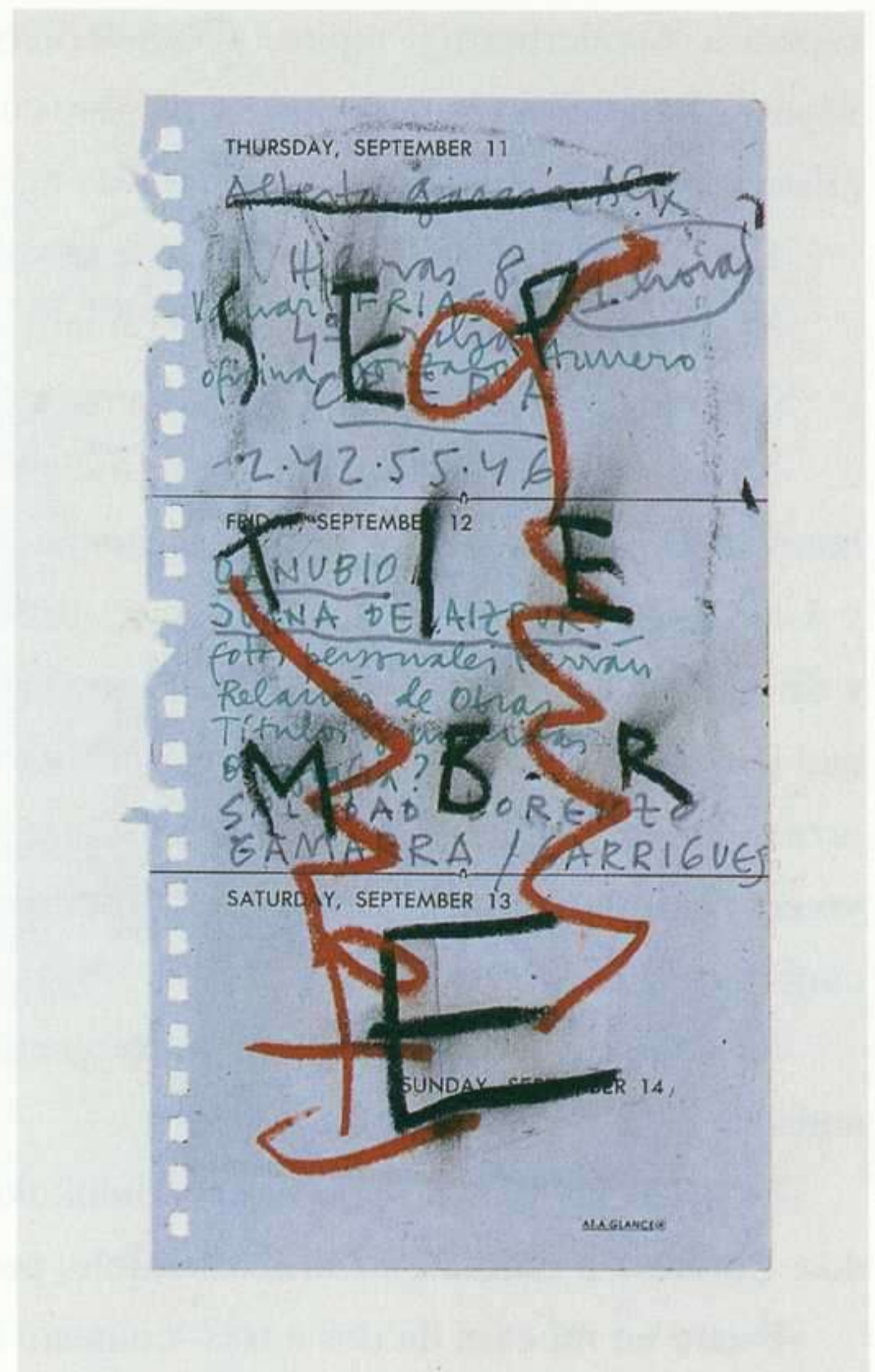
-Sí, es mío.

El libro tenía un forro verde, gris y anaranjado y se llamaba *Batley's Lyrik-Kanal*; trataba de un joven poeta inglés, que hacía cien años había hecho una recopilación del *slangs* londinense.

-Es un libro estupendo -dijo Murke.

-Sí -asintió Humkoke-, es estupendo, pero hay algo que no aprenderá usted nunca.

Murke le miró interrogativamente.



-No aprenderá usted nunca que no hay que dejar libros estupendos sobre la mesa cuando se espera a Wanderburn. Y a Wanderburn hay que esperarlo siempre. Naturalmente, lo ha fisgoneado en seguida, lo ha abierto, lo ha ojeado cinco minutos y ¿cuál va a ser el resultado?

Murke calló.

-El resultado -continuó Humkoke- van a ser dos emisiones de una hora cada una sobre *Batley's Lyrik-Kanal*. Ese muchacho nos presentará algún día a su propia abuela protagonizando algo, y lo más grave del caso es que una de sus abuelas lo fue mía también. Por favor Murke, tome usted nota: No hay que dejar nunca libros estupendos sobre la mesa cuando se espera a Wanderburn y, repito, a Wanderburn hay que esperarlo siempre. Bueno, y ahora váyase. Tiene usted la tarde libre y me doy cuenta que se ha merecido el tener libre la tarde. ¿Está listo ese lío? ¿Lo ha vuelto a oír de nuevo?

-Está listo -dijo Murke- pero no puedo volver a oír las conferencias.

-No puedo es una expresión muy infantil -dijo Humkoke.

Si tengo que volver a oír la palabra arte, me pondré histérico -dijo Murke.

-Ya lo está usted -dijo Humkoke- e incluso reconozco que tiene motivo para estarlo. Tres horas de Bur-Malottke, ya está bien. Eso puede vencer la resistencia del hombre más fuerte y usted no es siquiera un hombre fuerte -tiró el libro sobre la mesa, se acercó más a Murke y dijo-. Cuando yo tenía tu edad, tuve que seleccionar tres minutos de un discurso de Hitler que duraba cuatro horas. Tuve que escuchar el discurso tres veces para sentirme capaz de juzgar qué tres minutos había que entresacar. Cuando empecé a oír la cinta por primera vez, yo era nazi. Pero cuando terminé de oír el discurso por tercera vez, ya no era nazi; fue una cura dura y terrible, pero muy eficaz.

-Se olvida usted -dijo Murke suavemente-, que yo ya estaba curado de Bur-Malottke antes de oír sus conferencias.

-Es usted un animal -dijo riendo Humkoke-. Váyase. El gerente las oirá de nuevo a las dos. Límitese a estar en un sitio asequible, por si pasa algo.

-Estaré en mi casa de dos a tres -contestó Murke.

-Otra cosa -dijo Humkoke y cogió una lata de galletas amarilla de una estantería colocada cerca de la mesa de Murke-, ¿qué son estos trocitos de cinta que tiene usted en esta lata?

Murke se ruborizó.

-Son... -dijo-. Es que colecciono un tipo especial de recortes.

-¿Qué tipo de recortes? -preguntó Humkoke.

-Silencios -dijo Murke-, colecciono silencios.

Humkoke le miró interrogativamente y Murke continuó:

-Cuando tengo que cortar trozos de las cintas, donde los oradores han hecho una pausa

-también suspiros, inspiraciones o silencios absolutos-, no los tiro al cesto de los papeles; me los guardo. Ciertamente, las cintas de Bur-Malottke no proporcionan ni un segundo de silencio.

Humkoke se rió:

-Desde luego, ése no se calla. ¿Y qué hace usted con los recortes?

-Los uno, y me paso la cinta en casa por la noche. No es mucho; todavía no tengo más que tres minutos, pero es que la gente calla poco.

-Tengo que advertirle que está prohibido llevarse trocitos de cintas.

85

B
Ö
L
L



-¿También silencios? -preguntó Murke.

Humkoke se rió y dijo:

-Bueno, márchese -.Y Murke se fue.

Cuando el gerente entró en su estudio, minutos después de las dos, acababa de empezar la audición de la conferencia de Bur-Malottke;

“...y donde siempre, como siempre, por qué siempre, cuándo siempre que comencemos a considerar la esencia del arte, tenemos que dirigir nuestra mirada en primer lugar al ser supremos que veneramos. Tenemos que inclinarnos con respeto ante el ser supremo que veneramos y tenemos que recibir el arte con agradecimiento, como un don del ser supremo que veneramos. El arte...”

“No”, pensó el gerente, “no puedo obligar a nadie a escuchar ciento veinte horas a Bur-Malottke. No”, pensó, “hay cosas que dicitivamente no se pueden hacer, ni siquiera a Murke”. Volvió a su despacho, conectó el altavoz justamente cuando Bur-Malottke decía: “Oh tú, ser supremo que veneramos”. “No” pensó el gerente, “no y no”.

Murke estaba en su casa, fumando tumbado en un sofá. A su lado, en una silla, había una taza de café y Murke miraba el techo blanco de la habitación. Ante el escritorio estaba sentada una chica rubia preciosa, que miraba fijamente la calle a través de la ventana. Entre Murke y la chica, colocado sobre a una mesa auxiliar, había un magnetófono conectado girando como tomando una grabación. No se pronunciaba ni una sola palabra ni se producía ningún sonido. La muchacha estaba tan guapa y tan silenciosa que parecía modelo de un fotógrafo.

-No puedo más -dijo la chica de pronto-, no puedo más. Lo que tú pretendes es inhumano. Hay hombres que pretenden cosas indecorosas de una chica, pero estoy a punto de creer que lo que tú exiges de mí es casi más indecoroso que lo que piden otros hombres.

Murke suspiró.

-¡Dios mío! -dijo-, mi querida Rina, tengo que volver a cortar todo esto. Sé razonable, sé buena. Silénciame al menos cinco minutos más de cinta.

-Silenciar -dijo la muchacha de una forma que treinta años atrás se hubiera calificado de descortés-, silenciar, vaya invento que has hecho. Grabaría una cinta con mucho gusto, pero esto de silenciarla...

Murke se levantó y desconectó el aparato.

-¡Ay, Rina! -dijo-, si supieras cómo agradezco tu silencio. Por la noche, cuando vengo cansado y me tengo que quedar sentado aquí, dejo correr tu silencio. Por favor, sé simpática y dame otros tres minutos de silencio y evítame el tener que hacer otro corte; tú ya sabes lo que supone para mí el tener que hacer cortes.

-Está bien -dijo la chica-, pero dame al menos un cigarrillo.

Murke sonrió, le dio un cigarrillo y dijo:

-Esto es estupendo, así te tengo en silencio en la realidad y en la cinta.

Volvió a conectar el aparato y los dos continuaron callados, sentados uno frente a otro, hasta que empezó a sonar el teléfono. Murke se levantó, se encogió de hombros con un gesto de impotencia y cogió el auricular.

-Bueno -dijo Humkoke-, las audiciones han terminado sin complicaciones y el jefe no ha puesto ninguna pega... Se puede ir al cine. Y piense en la nieve.

-¿En qué nieve? -preguntó Murke y miró la calle bañada por el deslumbrante sol del verano.

-¡Por Dios! -dijo Humkoke-, ya sabe que tenemos que empezar a pensar en los progra-

mas de invierno. Necesito canciones y cuentos cuyo tema sea la nieve. No podemos limitarnos constantemente a Schubert y Stifter. Nadie parece darse cuenta de la necesidad que tenemos de canciones y cuentos que traten de la nieve. Imagínese que tenemos un invierno duro y largo, con mucho frío y mucha nieve: ¿de dónde sacaremos entonces nuestras emisiones sobre la nieve? A ver si se le ocurre algo.

-Sí -repuso Murke-, ya se me ocurrirá algo.

Humkoke colgó el teléfono.

-Anda -dijo a la muchacha-, ya podemos irnos al cine.

-¿Ya puedo hablar? -dijo la chica.

-Sí -dijo Murke-, habla.

A esa misma hora, el ayudante de dirección de la sección radio-teatro escuchaba de nuevo la obra que se iba a transmitir por la noche. Le parecía buena, pero el final no le convencía. Estaba sentado en la cabina de cristal del estudio 13. Mordisqueaba el extremo de una cerilla y repasaba el manuscrito:

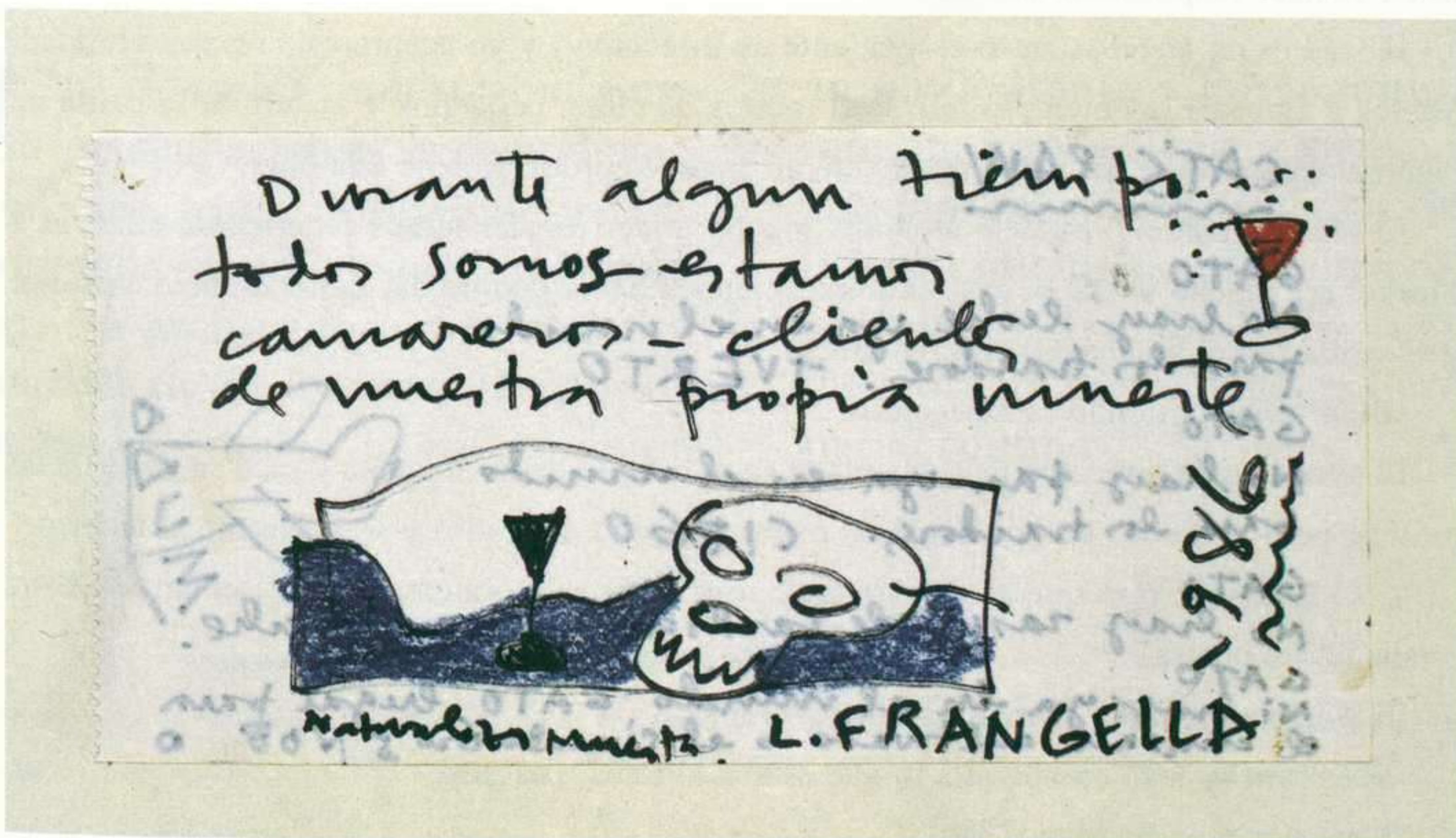
(Efectos acústicos de una gran iglesia vacía)

Ateo.- (Con voz sonora y clara.) ¿Quién se acordará aún de mí, cuando me convierta en presa de los gusanos?

(Silencio.)

Ateo.- (En un tono más alto.) ¿Quién se acordará de mí, cuando me convierta otra vez en polvo?

(Silencio.)



Ateo.- (Más alto todavía.) ¿Y quién se acordará de mí, cuando me haya convertido de nuevo en hojarasca?

(Silencio.)

Había doce de estas frases, gritadas por el ateo dentro de la iglesia y después de cada una de ellas ponía: silencio.

El ayudante de dirección se sacó de la boca la cerilla mordisqueada, se metió una nueva y miró interrogativamente al técnico.

-Sí -dijo el técnico-, si quiere saber mi opinión: encuentro que hay un pequeño exceso de silencio.

-Eso me parece a mí también -repuso el ayudante de dirección-. El autor también opina lo mismo y me ha rogado que lo cambie. Debería sonar una voz diciendo “Dios”, pero tendría que ser una voz que se oyera sin los efectos sonoros de la iglesia y que pareciera salir de otro sitio. Pero, dígame, ¿de dónde saco ahora esa voz?

El técnico sonrió y cogió una cajita de cigarrillos que aún estaba en el estante.

-De aquí -dijo-. Aquí hay una voz diciendo “Dios” en un espacio sin efectos sonoros.

Con la sorpresa, el ayudante de dirección se tragó la cerilla. Le dio una arcada y le volvió a la boca.

-Es, sencillamente -dijo el técnico sonriendo-, que la hemos tenido que cortar veintisiete veces de una conferencia.

-No necesito más que doce -dijo el ayudante de dirección.

-Es muy fácil -añadió el técnico-, quitar el silencio y empalmar doce veces “Dios”, si usted se hace responsable de ello.

-Usted es un ángel -repuso el ayudante de dirección-, y yo acepto esta responsabilidad. Vamos a empezar. Contempló feliz los trocitos de cinta, pequeños y mates, de la cajita de cigarrillos de Murke. Es usted realmente un ángel -repitió-. Manos a la obra.

El técnico sonreía, pues le alegraba mucho poder regalar tantos recortes de silencio a Murke: era mucho silencio, casi un minuto; nunca había podido dar tanto silencio a Murke y él sentía por el muchacho un gran afecto.

-Bien -dijo sonriendo-, empecemos.

El ayudante de dirección metió la mano en el bolsillo de la chaqueta y sacó su cajetilla de pitillos; pero al mismo tiempo cogió un papel arrugado. Lo estiró y se lo enseñó al técnico:

-¿No le parece raro que se puedan encontrar en la emisora estas cosas tan cursis? Esto estaba en mi puerta.

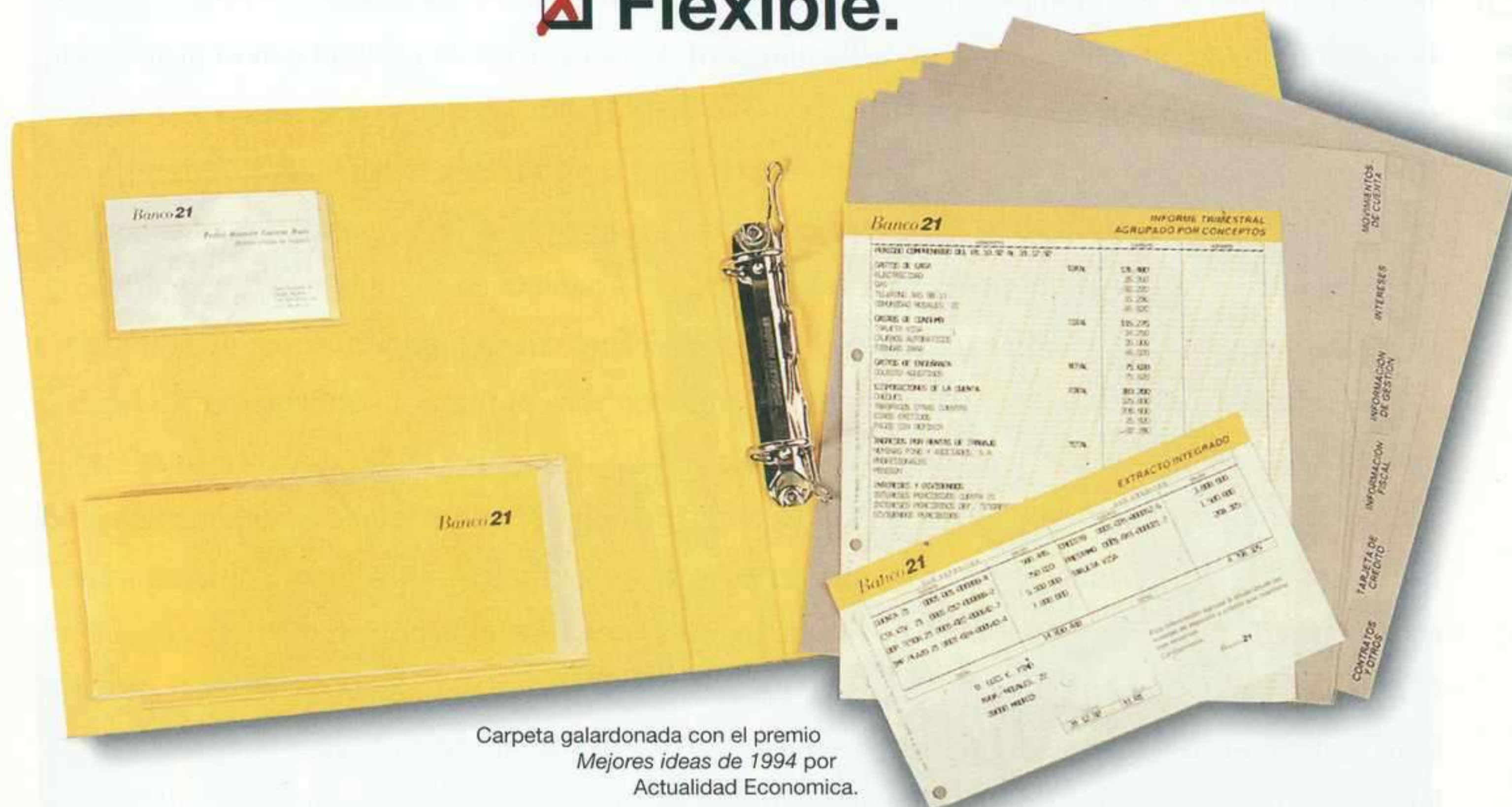
El técnico cogió la estampa, la miró y dijo:

-Sí es raro -y leyó en voz alta lo que estaba allí abajo escrito:

“Recé por tí en Santiago”

¿Cómo debe ser la información?

- Clara.
- Ordenada.
- Completa.
- Flexible.



En Banco 21, nuestra máxima preocupación es su comodidad. Por eso, pensando en usted, ponemos a su disposición una carpeta archivadora donde podrá guardar desde los movimientos de su cuenta, hasta la información

anual de Renta y Patrimonio, de una manera eficaz y ordenada. Estamos muy cerca, venga a visitar nuestra oficina en el Centro de La Moraleja (Tel. 661 78 14), y descubra un banco lleno de Razones para Cambiar.

Banco 21
Razones para cambiar

• Henri Dunant, 17 • Velázquez, 51 • Santa Engracia, 35 • Plaza de la República del Ecuador, 5 • Alcalá, 109 • Paseo de la Habana, 4
• Centro Comercial La Moraleja • Francisco Gervás, 14 • Av. de Bruselas, 54

 Servicio Atención Telefónica 

LOS REGALOS DE LA ABUELA

MARCEL PROUST

90

P
R
O
U
S
T

En realidad, no se resignaba nunca a comprar nada de que no se pudiera sacar un provecho intelectual, sobre todo ese que nos procuran las cosas bonitas al enseñarnos a ir a buscar nuestros placeres en otra cosa que en las satisfacciones del bienestar y de la vanidad. Hasta cuando tenía que hacer un regalo de los llamados útiles, un sillón, unos cubiertos, o un bastón, los buscaba en las tiendas de objetos antiguos, como si, habiendo perdido su carácter de utilidad con el prolongado desuso, parecieran ya más aptos para contarnos cosas de la vida de antaño que para servir a nuestras necesidades de la vida actual. Le hubiera gustado que yo tuviera en mi cuarto fotografías de los monumentos y paisajes más hermosos. Pero en el momento de ir a comprarlas, y aunque lo representado en la fotografía tuviera un valor estético, le parecía en seguida que la vulgaridad y la utilidad tenían intervención excesiva en el modo mecánico de la representación: en la fotografía. Y trataba de ingeniárselas para disminuir, ya que no para eliminar totalmente, la trivialidad comercial, de sustituirla por alguna cosa artística más para superponer como varias capas o “espesores” de arte; en vez de fotografías de la catedral de Chartres, de las fuentes monumentales de Saint-Cloud o del Vesubio, preguntaba a Swann si no había ningún artista que hubiera pintado eso, y prefería regalarme fotografías de la catedral de Chartres, de Corot; de las fuentes de Saint-Cloud, de Hubert Robert, y del Vesubio, de Turner, con lo cual alcanzaba un grado más de arte. Pero aunque el fotógrafo quedase así eliminado de la representación de la obra maestra o de la belleza natural, sin embargo, el fotógrafo volvía a recobrar sus derechos al reproducir aquella interpretación del artista. Llegada así al término fatal de la vulgaridad, aún trataba mi abuela de defenderse. Y preguntaba a Swann si la obra no había sido reproducida en grabado, prefiriendo, siempre que fuera posible, los grabados antiguos y que tienen un interés más allá del grabado mismo, como, por ejemplo, los que representan una obra célebre en un estado en que hoy ya no la podemos contemplar (como el grabado hecho por Morgen de la *Cena*, de Leonardo, antes de su deterioro). No hay que ocultar que los resultados de esta manera de entender el arte del regalo no siempre fueron muy brillantes. La idea que yo me formé de Venecia en un dibujo de Ticiano, que dice tener por fondo la laguna, era mucho menos exacta de la que me hubiera formado con simples fotografías. En casa ya habíamos perdido la cuenta, cuando mi tía quería formular una requisitoria contra mi abuela, de los sillones regalados por ella a recién casados o a matrimonios viejos que a la primera tentativa de utilización se habían venido a tierra agobiados por el peso de uno de los destinatarios. Pero mi abuela hubiera creído mezquino el ocuparse demasiado de la solidez de una madera en la que aún podía distinguirse una florecilla, una sonrisa y a veces un hermoso pensamiento de tiempos pasados —



Camille Corot: La catedral de Chartres, 1830. Óleo sobre tela, 64 x 51,5 cms. Museo del Louvre, París.

LOS VIAJES DE PALOMAR

ITALO CALVINO

EL ARRIATE DE ARENA

92

C
A
L
V
I
N
O

Un pequeño patio cubierto de una arena blanca de grano grueso, casi de gujarros, rastrillada en surcos rectos paralelos o en círculos concéntricos, en torno a cinco grupos irregulares de guijos o peñas bajas. Éste es uno de los monumentos más famosos de la civilización japonesa, el jardín de rocas y arena del templo Ryoanji de Kyoto, imagen típica de la contemplación del absoluto que se puede alcanzar con los medios más simples y sin recurrir a conceptos expresables con palabras, según la enseñanza de los monjes Zen, la secta más espiritual de budismo.

El recinto rectangular de arena incolora está flanqueado en tres de sus lados por muros coronados de tejas, más allá de las cuales verdean los árboles. En el cuarto lado hay un estrado de madera en gradas donde el público puede pasar, detenerse, sentarse. “Si absorbemos nuestra mirada interior en la visión de este jardín -explica el volante que se ofrece a los visitantes, en japonés y en inglés, firmado por el abad del templo- nos sentiremos despojados de la relatividad de nuestro yo individual, y la intuición del Yo absoluto nos llenará de serena maravilla, purificando nuestras mentes ofuscadas.”

El señor Palomar está dispuesto a seguir estos conceptos con confianza y se sienta en los pedregales, observa las rocas una por una, sigue las ondulaciones de la arena blanca, deja que la armonía indefinible que liga los elementos del cuadro lo invada poco a poco.

O sea: trata de imaginar todas estas cosas como las sentiría alguien que pudiera concentrarse y mirar el jardín Zen en soledad y en silencio. Porque -habíamos olvidado decirlo- el señor Palomar está en la tarima, apretado, en medio de centenares de visitantes que lo empujan por todas partes, objetivos de cámaras fotográficas y de cine que se abren paso entre los codos, las rodillas, las orejas de la multitud, que encuadran las rocas y la arena desde todos los ángulos, iluminadas con luz natural o con flash. Hordas de pies en calcetines de lana le pasan por encima (los zapatos, como siempre en el Japón, se dejan a la entrada), progenitores pedagógicos empujan a primera fila a proles numerosas, tropes de estudiantes en uniforme se apretujan, ansiosos por despachar cuanto antes la visita escolar al monumento famoso; visitantes diligentes, alzando y bajando rítmicamente la cabeza, verifican si todo lo que está escrito en la guía corresponde a la realidad y si todo lo que se ve en la realidad está escrito en la guía.

“Podemos considerar el jardín de arena como un archipiélago de islas rocosas en la inmensidad del océano, o bien como cimas de altas montañas que emergen de un mar de nubes. Podemos verlo como un cuadro enmarcado por las paredes del templo, o bien olvidar el marco



El kare-sansui, jardín de rocas y arena del templo Ryoan-ji, Kyoto, visto desde la casa del sumo sacerdote.

y convencernos de que el mar de arena se extiende sin límites y cubre todo el mundo.”

Estas “instrucciones de uso” están contenidas en el volante, y al señor Palomar le parecen perfectamente plausibles y aplicables de inmediato, sin esfuerzo, con tal de estar verdaderamente seguro de tener una individualidad de que despojarse, de mirar el mundo desde el interior de un yo capaz de disolverse y convertirse únicamente en mirada. Pero justamente este punto de partida es el que requiere un esfuerzo de imaginación suplementario, difícilísimo de realizar cuando el propio yo está aglutinado en una multitud compacta que mira a través de sus mil ojos y recorre con sus miles de pies el itinerario obligado de la visita turística.

¿No queda sino concluir que las técnicas mentales Zen para alcanzar el extremo de la humanidad, el desasimiento de toda posesividad y orgullo, tienen como fondo necesario el privilegio aristocrático, presuponen el individualismo con mucho espacio y mucho tiempo alrededor, los horizontes de una sociedad sin ansiedad?

Pero esta conclusión que lleva a la habitual añoranza de un paraíso perdido por la invasión de la civilización de masas, suena demasiado fácil al señor Palomar. Prefiere meterse en un camino más difícil, tratar de aferrar lo que el jardín Zen le ofrece a la mirada en la única situación en que se lo puede mirar hoy, asomando el propio pescuezo entre los otros pescuezos.

¿Qué ve? Ve a la especie humana en la era de los grandes números extendida en una multitud nivelada pero hecha siempre de individualidades distintas como ese mar de granitos de arena que sumerge la superficie del mundo... Ve que sin embargo el mundo sigue mostrando el dorso de pedernal de su naturaleza indiferente al destino de la humanidad, su dura sustancia irreductible a la asimilación humana... Ve cómo las formas en que la arena humana se agrega tienden a disponerse según líneas de movimiento, dibujos que combinan irregularidad y fluidez como las huellas rectilíneas o circulares de un rastrillo... Y entre una humanidad-arena y un mundo-roca se intuye una armonía posible como entre dos armonías no homogéneas: la de lo no humano en un equilibrio de formas que parece no responder a ningún diseño; la de la estructura humana que aspira a una racionalidad de composición geométrica o musical nunca definitiva...

SERPIENTES Y CALAVERAS

En México el señor Palomar visita las ruinas de Tula, antigua capital de los Toltecas. Lo acompaña un amigo mejicano, conocedor apasionado y elocuente de las civilizaciones prehispánicas, que le cuenta bellísimas leyendas de Quetzacóatl. Antes de convertirse en un dios, Quetzacóatl fue un rey que tenía en Tula su palacio; de éste queda una serie de columnas truncas en torno a un impluvio, un poco como una casa de la Roma antigua.

El templo de la Estrella de la Mañana es una pirámide escalonada. En lo alto se alzan cuatro cariátides cilíndricas, llamadas "atlantes", que representan al dios Quetzacóatl como Estrella de la Mañana (por medio de una mariposa que lleva posada en la espalda, símbolo de la estrella), y cuatro columnas esculpidas que representan la Serpiente Emplumada, es decir, siempre el mismo dios bajo forma animal.

Todo esto hay que creerlo porque sí; además, sería difícil demostrar lo contrario. En la arqueología mejicana cada estatua, cada objeto, cada detalle de bajorrelieve significa algo que significa algo que a su vez significa algo. Un animal significa un dios que significa una estrella que significa un elemento o una cualidad humana y así sucesivamente. Estamos en el mundo de la escritura pictográfica; los antiguos mejicanos para escribir dibujaban figuras y cuando dibujaban era también como si escribieran: cada figura se presenta como una charada por descifrar. Aun los frisos más abstractos y geométricos en la pared de un templo pueden ser interpretados como saetas si se los ve como un motivo de líneas entrecortadas, o se pueden leer

como una serie numérica según el modo en que se suceden las guardas. Aquí en Tula los bajo-relieves repiten figuras animales estilizadas: jaguares, coyotes. El amigo mejicano se detiene delante de cada piedra, la transforma en relato cósmico, en alegoría, en reflexión moral.

Entre las ruinas desfila un grupo de estudiantes: muchachos de rasgos indios, descendientes tal vez de los constructores de esos templos, de sencillos uniformes blancos tipo *boyscout*, con pañuelitos azules. Los guía un maestro no mucho más alto que ellos y apenas más adulto, con la misma cara redonda y quieta. Suben los altos peldaños de la pirámide, se detienen debajo de las columnas, el maestro dice a qué civilización pertenecen, a qué siglo, en qué piedra están esculpidas, y después concluye: “No se sabe lo que quieren decir”, y los estudiantes lo siguen en el descenso. Para cada estatua, para cada figura esculpida en un bajo-relieve o en una columna, el maestro da algunos datos concretos y añade invariablemente: “No se sabe lo que quiere decir.”

Aparece un *chac-mool*, tipo de estatua bastante difundida: una figura humana semirreclinada que sostiene una bandeja; y en la bandeja, dicen unánimes los expertos, se presentaban los corazones ensangrentados de las víctimas de los sacrificios humanos. Estas estatuas en sí mismas podrían considerarse como muñecos bonachones, rústicos; pero cada vez que ve una, el señor Palomar no puede menos que estremecerse.

Pasa la fila de escolares. Y el maestro dice: “Esto es un *chac-mool*. No se sabe lo que quiere decir”, y sigue adelante.

El señor Palomar, a pesar de seguir las explicaciones del amigo que lo guía, termina siempre por cruzarse con los estudiantes y recoger las palabras del maestro. Está fascinado por la riqueza de las referencias mitológicas del amigo: el juego de la interpretación, la lectura alegórica le han parecido siempre un soberano ejercicio de la mente. Pero se siente atraído también por la actitud opuesta del maestro de escuela: lo que le había parecido al principio una expeditiva falta de interés, se va revelando como una posición científica y pedagógica, un método elegido por ese joven grave y concienzudo, una regla a la que no quiere sustraerse. Una piedra, una figura, un signo, una palabra que nos llegan aislados de su contexto son sólo esa piedra, esa figura, ese signo o palabra: podemos tratar de definirlos, de describirlos como tales, eso es todo; si además de la faz que nos representan tienen también una faz oculta, no nos es dado saberlo. La negativa a comprender nada que no sea lo que estas piedras nos muestran es quizá el único modo posible de demostrar respeto por su secreto; tratar de adivinar es presunción, traición del verdadero significado perdido.

Por detrás de la pirámide pasa un corredor o trinchera entre dos muros, uno de tierra batida, el otro de piedra esculpida: el Muro de las Serpientes. Es tal vez la parte más bella de Tula: en el friso en relieve se suceden serpientes cada una de las cuales tiene en las fauces abiertas una calavera humana como si estuviera por devorarla.

Pasan los muchachos. Y el maestro: “Éste es el Muro de las Serpientes. Cada serpiente tiene en la boca una calavera. No se sabe lo que quiere decir.”

El amigo no puede contenerse: “¡Sí que se sabe! Es la continuidad de la vida y de la muerte, las serpientes son la vida, las calaveras son la muerte; la vida que es vida porque lleva en sí la muerte y la muerte que es muerte porque sin muerte no hay vida...”

Los muchachos escuchan con la boca abierta, los negros ojos atónitos. El señor Palomar piensa que toda traducción requiere otra traducción y así sucesivamente. Se pregunta: “¿Qué quería decir muerte, vida, continuidad, pasaje, para los antiguos Toltecas? ¿Y qué cosa puede querer decir para estos muchachos? ¿Y para mí?” Y sin embargo sabe que nunca podrá sofocar su necesidad de traducir, de pasar de un lenguaje a otro, de figuras concretas o palabras abstractas, de símbolos abstractos a experiencias concretas, de tejer y volver a tejer una red de analogías. No interpretar es imposible, como es imposible abstenerse de pensar.

Apenas los estudiantes desaparecen en un recodo, la voz obstinada del maestrillo prosigue: “No es verdad lo que ha dicho ese señor. No se sabe lo que quieren decir.”

LA PANTUFLA DESPAREJADA

De viaje por un país de Oriente, el señor Palomar ha comprado en un bazar un par de pantuflas. De regreso en su casa, trata de calzárselas: se da cuenta de que una pantufla es más ancha que la otra y se le cae del pie. Recuerda al viejo vendedor sentado sobre los talones en una covacha del bazar delante de un montón desordenado de pantuflas de todas las medidas; lo ve revolver en el montón en busca de una pantufla adecuada a su pie y que le hace probar, después revolver de nuevo y entregarle la presunta compañera, que él acepta sin probársela.

“Tal vez ahora -piensa el señor Palomar- otro hombre camina por aquel país con dos pantuflas desparejadas.” Y ve una enjuta sombra que recorre el desierto cojeando, con un zapato que se desliza del pie a cada paso, o si no demasiado estrecho, aprisionándole el pie encogido. “Tal vez también él en ese momento piensa en mí, espera encontrarme para hacer el cambio. La relación que nos liga es más concreta y clara que gran parte de las relaciones que se establecen entre los seres humanos. Y sin embargo no nos encontraremos jamás.” Decide seguir usando esas pantuflas desparejadas por solidaridad con su desconocido compañero de desventura, para mantener viva esa complementaridad tan rara, ese espejeo de pasos cojeantes de un continente a otro.

Se solaza representándose esa imagen, pero sabe que no corresponde a la verdad. Un alud de pantuflas fabricadas en serie viene periódicamente a reabastecer el montón del viejo comerciante de aquel bazar. En el fondo del montón quedarán siempre dos pantuflas desparejadas, pero mientras el viejo comerciante no agote su reserva (y tal vez no lo agotará nunca,

y muerto él la tienda con toda la mercadería pasará a sus herederos y a los herederos de los herederos), bastará buscar en el montón y se encontrará siempre una pantufla que forme el par con otra pantufla. Sólo con un comprador distraído como él puede haber un error, pero pueden pasar siglos antes de que las consecuencias de este error repercutan en otro frequentador del antiguo bazar. Todo proceso de disgregación del orden del mundo es irreversible, pero los efectos quedan ocultos y retardados en el polvillo de los grandes números que contiene posibilidades prácticamente ilimitadas de nuevas simetrías, combinaciones, apareamientos.

Pero ¿y si su error no hubiese servido sino para

borrar un error precedente? ¿Si su distracción hubiera sido portadora no de desorden sino de orden? “Tal vez el comerciante sabía lo que hacía -piensa el señor Palomar-; al darme aquella pantufla desparejada corregía una disparidad que desde hace siglos se escondía en aquel montón de pantuflas, transmitida durante generaciones en aquel bazar.”

El compañero desconocido tal vez cojeaba en otra época, la simetría de sus pasos se corresponde no sólo de un continente a otro, sino a siglos de distancia. No por eso el señor Palomar se siente menos solidario de él. Continúa chancleteando fatigosamente para dar alivio a su sombra



Manuel Sáez: Aquiles, 1992-3. Acrílico sobre lienzo, 6 piezas de 55 x 55 cm. Colección Fundación Coca-Cola España, Madrid.

LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL

GUSTAVE FLAUBERT

PELLERIN, EL PINTOR

Frédéric acompañó a Pellerin hasta el arrabal Poissonnière, y le pidió permiso para visitarle de vez en cuando, favor que el artista le concedió graciosamente.

98

F
A
L
U
B
E
R
T

Pellerin leía todas las obras de estética para descubrir la verdadera teoría de la Belleza, convencido de que cuando la hubiese hallado haría obras maestras. Se rodeaba de todos los medios imaginables, de dibujos, de esculturas en escayola, de modelos, de grabados; buscaba, se desazonaba; acusaba al tiempo, a sus nervios, a su estudio, salía a la calle para encontrar la inspiración, se estremecía cuando creía haberla hallado y luego abandonaba su obra para soñar en otra que sería más bella. Atormentado así por sus ansias de gloria y perdiendo sus días en discusiones, creyendo en mil simplezas, en los sistemas, en los críticos, en la importancia de un reglamento o de una reforma en materia de arte, no había producido, a sus cincuenta años, más que bocetos.

Su formidable orgullo le ponía a salvo del desánimo, pero siempre estaba irritado y en ese estado de exaltación, a la vez ficticia y natural, que constituye la naturaleza de los comediantes. Saltaban a la vista, al entrar en su estudio, dos grandes cuadros cuyos primeros tonos, aplicados aquí y allá, formaban sobre la tela blanca manchas de marrón, de rojo y de azul. Un retículo de líneas a la tiza se extendía por encima, como las mallas veinte veces zurcidas de una red; era imposible comprender nada. Pellerin explicó los temas de esas dos composiciones, sobre las que indicaba con el pulgar las partes que faltaban. Una debía de representar la *Demencia de Nabucodonosor* y la otra el *Incendio de Roma por Nerón*. Frédéric las contempló con admiración.

Admiró también desnudos de mujeres desmelenadas, paisajes llenos de troncos de árboles retorcidos por la tempestad y, sobre todo, caprichos a pluma, reminiscencias de Callot, de Rembrandt o de Goya, cuyos originales desconocía. Pellerin no estimaba ya aquellos trabajos de juventud; ahora estaba por el gran estilo; dogmatizó elocuentemente sobre Fidias y Winckelmann. Reforzaban la potencia de sus palabras los objetos en torno suyo: una calavera sobre un reclinatorio, unos yataganes, un hábito de monje que Frédéric se endosó.

Cuando llegaba temprano le sorprendía en su pobre camastro de tirantes de cuero, oculto por un tapiz hecho jirones, pues Pellerin se acostaba tarde, por frecuentar con asiduidad los teatros. Le servía una vieja harapienta, malcomía en un figón y vivía sin amante. Su batiburrillo de conocimientos le llevaba a decir divertidas paradojas. Su odio a todo lo que fuera vul-



Marinus van Reymerswaele: *El cambista y su mujer*, 1539. Óleo sobre lienzo, 83 x 97 cm. Museo del Prado, Madrid.

gar y burgués se desbordaba en sarcasmos de un lirismo soberbio. La intensidad de su fervor por los maestros era tan grande que casi le alzaba hasta ellos

ARNOUX, EL MARCHANTE

Frédéric le consideraba a la vez como un millonario, como un diletante y como hombre de acción. Muchas cosas le sorprendían, sin embargo, pues el señor Arnoux actuaba con malicia en su comercio.

Recibía desde el fondo de Alemania o de Italia un lienzo comprado en París a mil quinientos francos, y, exhibiendo una factura que lo elevaba a cuatro mil, lo revendía, por complacer al cliente, a tres mil quinientos. Una de sus más ordinarias artimañas con los pintores era la de exigirles, de propina, una reducción de sus cuadros, bajo el pretexto de sacar de ella un grabado para su publicación; vendía siempre la reducción, sin que jamás apareciera el grabado. Muy

buena persona, por otra parte, repartía generosamente sus cigarros, tuteaba a los desconocidos, se entusiasmaba por una obra o por un hombre y entonces era tal su obstinación que, sin reparar en nada, multiplicaba sus diligencias, sus cartas y sus reclamos. Él se creía muy honesto, y, llevado de su carácter expansivo, contaba ingenuamente sus faltas de delicadeza.

PELLERIN Y ARNOUX

Hacía trabajos clandestinos, tales como retratos a dos tintas o copias de los grandes maestros para aficionados poco duchos; y como esos trabajos lo humillaban, prefería generalmente mantenerlos en secreto. Pero la rapacidad de Arnoux le exasperaba demasiado para callarse esa vez, y se desahogó.

En cumplimiento de un encargo, del que había sido testigo Frédéric, le había llevado dos cuadros. El marchante se había permitido criticarlos. Había censurado la composición, el color y el dibujo, sobre todo el dibujo, y, en pocas palabras, no había querido comprárselos a ningún precio. Forzado por el vencimiento de un pagaré, Pellerin se los cedió al judío Isaac; y, quince días después, Arnoux en persona los había vendido a un español por dos mil francos.

-¡Ni un céntimo menos! ¡Qué ruindad! ¡Y muchas otras trapacerías que ha hecho! Un día de éstos le veremos en el banquillo de la Audiencia.

-Exagera usted -dijo Frédéric tímidamente.

-¡Vaya! ¡Así que yo exagero! -exclamó el artista, a la vez que daba un fuerte puñetazo sobre la mesa.

Su violencia devolvió al joven su aplomo. Sin duda, era posible comportarse con más serenidad. Al fin y al cabo, si Arnoux encontraba los cuadros...

-¡Malos! ¡Dígalo usted! ¿Acaso los conoce usted? ¿Es que es usted del oficio? Pues sepa usted, jovencito, que yo no admito a los aficionados.

-Bueno, bueno, no es éste un asunto que me incumba -dijo Frédéric.

-Entonces ¿por qué lo defiende usted? -dijo con frialdad Pellerin.

El joven balbuceó:

-Pues... porque soy amigo suyo.

-Pues dele un abrazo de mi parte. Buenas tardes.

El pintor salió, furioso, sin hablar para nada, claro, del pago de su consumición.

LA REALIDAD

Pero era la conversación, sobre todo, lo que divirtió a Frédéric. Su gusto por los viajes se excitó con Dittmer, que habló del Oriente; sació su curiosidad por las cosas del teatro escu-

chando a Rosenwald hablar de la ópera; y la atroz existencia de la bohemia le pareció divertida a través del pintoresco relato hecho con gracia por Hussonet de cómo había pasado todo un invierno comiendo exclusivamente queso de bola. Luego, una discusión entre Lovarias y Burrieu sobre la escuela florentina le reveló obras maestras y le abrió nuevos horizontes; y apenas pudo contener su entusiasmo cuando oyó decir a Pellerin:

-¡Déjenme tranquilo con su horrible realidad! ¿Qué quiere decir eso: la realidad? Unos ven negro, otros azul, el vulgo ve zafio. Nada menos natural que Miguel Angel, nada más fuerte. La preocupación por la verdad supercificial denota la bajeza contemporánea; y si se continúa así, el arte llegará a ser no sé qué especie de objeto fútil, muy por debajo de la religión en poesía y de la política en interés. No llegarán ustedes a conseguir la finalidad del arte -sí, su finalidad-, que es la de causarnos una exaltación impersonal, con pequeñas obras, pese a todas sus habilidades de ejecución. Tomemos, por ejemplo, los cuadros de Bassolier; es bonito, coqueto, de limpia factura y ¡de qué poco peso! Eso puede meterse en el bolsillo y llevarse de viaje. Los notarios compran esas cosas por veinte mil francos, aunque no haya ahí ni tres céntimos de ideas; pero sin la idea no hay nada grande, y sin grandeza no hay nada bello. ¡El Olimpo es una montaña! ¡El monumento más audaz será siempre las pirámides! Más vale la exuberancia que el gusto, el desierto que una acera y un salvaje que un peluquero —

NOVOS VALORES
Obra Seleccionada
Teatro Principal. Sala de Exposicións

CAMILO NOGUEIRA
Exposición Antolóxica
Museo de Pontevedra. Edificio "Sarmiento"

REENCONTRO CON LEOPOLDO NOVOA
Ausencias e Cinzas
Pazo da Deputación Provincial

JOAQUÍN TORRES-GARCIA
Obra Constructivista
Museo de Pontevedra. Edificio "Sarmiento"

MATERIAS, MEMORIAS
Dez Artistas de América Latina
Pazo da Deputación Provincial

OS PASEOS DE EUCLIDES
Salas de Exposicións da Facultade de Belas Artes
e da Escola Superior de Conservación e
Restauración de Galicia

1 Agosto
8 Setembro
1996

Bienal de Arte de Pontevedra

XUNTA DE GALICIA
CONSELERÍA DE CULTURA

DEPUTACIÓN DE PONTEVEDRA

CONCELLO DE PONTEVEDRA

ELOGIO DE LA MALA MÚSICA

MARCEL PROUST

102

P
R
O
U
S
T

Detestad la mala música, no la despreciéis. Se toca y se canta mucho más, mucho más apasionadamente que la buena, mucho más que la buena se ha llenado poco a poco del ensueño y de las lágrimas de los hombres. Séaos por eso venerable. Su lugar, nulo en la historia del Arte, es inmenso en la historia sentimental de las sociedades. El respeto, no digo el amor, a la mala música es no sólo una forma de lo que pudiéramos llamar la caridad del buen gusto o su escepticismo, es también la conciencia de la importancia del papel social de la música. Cuántas melodías que no valen nada para un artista figuran entre los confidentes elegidos por la muchedumbre de jóvenes romancescos y de



François Dumont: Retrato de Louis Guéné, violinista del rey. 1791. Museo del Louvre.

las enamoradas. Cuántas “sortijas de oro”, cuántos “Ah, sigue dormida mucho tiempo”, cuyas hojas son pasadas cada noche temblando por unas manos justamente célebres, mojadas por las lágrimas de los ojos más bellos del mundo, melancólico y voluptuoso tributo que envidiaría el maestro más puro -confidentes ingeniosas e inspiradas que ennoblecen el dolor y exaltan el ensueño y que, a cambio del ardiente secreto que se les confía, ofrecen la embriagadora ilusión de la belleza. El pueblo, la burguesía, el ejército, la nobleza, así como tienen los mismos factores, portadores del luto que los hiere o de la alegría que los colma, tienen también los mismos invisibles mensajeros de amor, los mismos confesores queridos. Son los músicos malos. Ese irritante *ritornello*, que cualquier oído bien nacido y bien educado rechaza nada más oírlo, ha recibido el tesoro de millares de almas, ha guardado el secreto de millares de vidas, de las que fue inspiración viviente, con-

suelo siempre a punto, siempre entreabierto en el atril del piano, la gracia soñadora y el ideal. Esos arpeggios, esa “entrada” han hecho resonar el alma de más de un enamorado o de un soñador las armonías del paraíso o la voz misma de la mujer amada. Un cuaderno de malas romanzas, resobado porque se ha tocado mucho, debe emocionarnos como un cementerio o como un pueblo. Qué importa que las caras no tengan estilo, que las tumbas desaparezcan bajo las inscripciones y los ornamentos de mal gusto. De ese polvo puede elevarse, ante una imaginación lo bastante afín y respetuosa para acallar un momento sus desdenes estéticos, la bandada de las almas llevando en el pico el sueño todavía verde que les hacía presentir el otro mundo y gozar o llorar en éste —

SALÓN DE 1761, SALÓN DE 1765

DENIS DIDEROT

PASTORALES Y PAISAJES DE BOUCHER

¡Qué colores! ¡Qué variedad! ¡Qué riqueza de objetos y de ideas! Este hombre lo tiene todo, menos la verdad. No hay ninguna parte de sus composiciones que, separada de los demás, no guste; incluso el conjunto seduce. No podemos evitar preguntarnos: pero ¿dónde se han visto pastores vestidos con tanta elegancia y tanto lujo? ¿Qué tema ha reunido alguna vez, en un mismo lugar, en pleno campo, bajo los arcos de un puente, lejos de cualquier zona habitada, a mujeres, hombres, niños, bueyes, vacas, corderos, perros, haces de heno, agua, fuego, un faro, hornillos, cántaros, calderos? ¿Qué hace ahí esa encantadora mujer, tan bien vestida, tan limpia, tan voluptuosa? Y esos niños que juegan y que duermen, ¿son suyos? Y ese hombre que lleva un fuego que va a derramar sobre su cabeza, ¿es su esposo? ¿Qué quiere hacer con esas brasas encendidas? ¿De dónde las ha cogido? ¡Qué jaleo de objetos disparatados! Apreciamos claramente lo absurdo y, a pesar de todo, no podemos separarnos del cuadro. Nos atrae. Volvemos a él. ¡Es un vicio tan agradable, es una extravagancia tan inimitable y tan rara! ¡Hay tanta imaginación, efecto, magia y facilidad!

Cuando hemos contemplado durante mucho tiempo un paisaje como el que acabamos de esbozar, creemos haberlo visto todo. Nos equivocamos; en él encontramos infinidad de cosas de un valor... Nadie conoce como Boucher el arte de la luz y las sombras. Consigue trastornar a dos clases de personas, la gente del mundo y los artistas.

Su elegancia, su delicadeza, su galantería novelesca, su coquetería, su gusto, su facilidad, su variedad, su resplandor, sus encarnaciones maquilladas, sus excesos, tienen que cautivar a los petimetres, a las mujercitas, los jovenzuelos, la gente de mundo, toda esa multitud de los que son ajenos al verdadero gusto, a la verdad, a las ideas justas, a la severidad del arte. ¿Cómo podrían resistirse a la protuberancia, los adornos, las desnudeces, el libertinaje, el epigrama del pintor Boucher?

Los artistas que ven hasta qué punto este hombre ha superado las dificultades de la pintura y para quienes reconocen un mérito que sólo ellos conocen bien, se arrodillan ante él; es su dios. Las personas de gusto refinado, de un gusto severo y antiguo, no le prestan la menor atención.

Por lo demás, este pintor es más o menos en pintura lo que Ariosto en poesía. El que está encantado con uno es inconsecuente si no está loco por el otro. Poseen, en mi opinión, la misma imaginación, el mismo gusto, el mismo estilo, el mismo colorido. Boucher tiene una ejecución tan personal, que en cualquier obra de pinturas en la que le pidieran ejecutar una figura, se la reconocería inmediatamente.

GREUZE: UNA MUCHACHA QUE LLORA A SU PÁJARO MUERTO

¡Qué bella elegía!, ¡qué poema tan encantador!, ¡qué bello idilio haría Gessner de él! Es la viñeta de un fragmento de este poeta. ¡Un cuadro delicioso! El más agradable y seguramente el más interesante del Salón. Ella está de frente; tiene la cabeza apoyada en la mano izquierda: el pájaro muerto está posado en el borde superior de la jaula, con la cabeza colgando, las alas caídas, las patas al aire. ¡De qué modo tan natural está colocada la muchacha! ¡Qué bella es su cabeza! ¡Qué elegante su peinado! ¡Cuánta expresión en su cara! Su dolor es profundo; está sumida en su desdicha y lo está totalmente. ¡Qué bonito catafalco es la jaula! ¡Cuánta gracia tiene la guirnalda de hojas que serpentea alrededor! ¡Qué bella mano!, ¡qué mano tan bella!, ¡qué brazo tan bello! Observad la veracidad de los detalles de sus dedos; los hoyuelos, la suavidad, el tono rosado con el que la presión de la cabeza ha coloreado la punta de los delicados dedos y el encanto de todo. Nos acercaríamos a esa mano para besarla si no respetáramos a la niña y su dolor. Todo encanta en ella, hasta su atuendo. El pañuelo del cuello está puesto de un modo... ¡es tan suave y tan ligero! Cuando vemos este cuadro, decimos: “¡Delicioso!”. Si nos fijamos en él, o volvemos a verlo, exclamamos: “¡Delicioso!, ¡delicioso!”. Inmediatamente nos sorprendemos charlando con la muchacha, consolándola. Esto es tan cierto, que recuerdo haberle dicho repetidas veces lo siguiente:

“Pero, pequeña, ¡qué profundo y reflexivo es tu dolor! ¿Qué significa esa expresión soñadora y melancólica? ¿Es posible? ¡Por un pájaro! No lloras, estás afligida y el pensamiento acompaña tu aflicción. Vamos, pequeña, ábreme tu corazón: dime la verdad; ¿es la muerte del pájaro la que te hace tan poderosa y tristemente encerrarte en ti misma...? Bajas los ojos; no me respondes. El llanto está a punto de brotar. Yo no soy padre, no soy ni indiscreto ni severo... Muy bien, lo admito, él te quería, te lo juraba y lo juraba desde hacía mucho tiempo. Sufría mucho: ¿cómo ver sufrir lo que se ama...? ¡Espera!, déjame continuar; ¿por qué me cierras la boca con tu mano...? Esta mañana, por desgracia, tu madre estaba ausente. Él vino; tú estabas sola: él era tan bello, tan apasionado, tan tierno, tan encantador... ¡Había tanto amor en sus ojos!, ¡tanta verdad en las expresiones! Decía esas palabras que van derechas al alma, y, al decirlas, estaba arrodillado ante ti: esto también se concibe. Te había cogido una mano; de cuando en cuando sentías el calor de las lágrimas que caían de tus ojos y que rodaban por tus brazos. Tu madre no acababa de llegar. No es culpa tuya; es culpa de tu madre... Pero ahora te echas a llorar... Aunque lo que te digo no es para hacerte llorar. Y ¿por qué llorar? Él te ha hecho muchas promesas y no dejará de cumplir nada de lo que te ha prometido. Cuando se ha tenido la dicha de encontrar a una muchacha encantadora como tú, para unirse a ella, para complacerla, es para toda la vida...” “¿Y mi pájaro...?” “Sonríes.” (¡Ay, amigo mío, qué bella estaba! ¡Ay! ¡Si usted la hubiera vista sonreír y llorar!) Continué. “¿Qué pasa con tu pájaro? Si uno se olvida de sí



Jean-Baptiste Greuze: Una muchacha que llora a su pájaro muerto. Galería Nacional de Escocia, Edimburgo.

mismo, ¿se acuerda de su pájaro? Cuando se acercó la hora del regreso de tu madre, el que te ama se fue. ¡Qué feliz, contento, arrebatado estaba! ¡Cómo le costó separarse de ti...! ¡Cómo me miras! Yo sé todo eso. ¡Cuántas veces se levantó y volvió a sentarse! ¡Cuántas te dijo, te volvió a decir adiós sin acabar de irse! ¡Cuántas veces salió y volvió! Acabo de verle en casa de su padre. Se siente alegre, feliz, y su alegría le comparten todos, sin poder evitarlo...” “¿Y mi madre?” “¿Tu madre? En cuanto él se hubo ido, ella volvió: te encontró soñadora, como lo estabas antes. Siempre se está así. Tu madre te hablaba y tú no oías lo que te decía; te mandaba una cosa y tú hacías otra. Las lágrimas acudían a tus párpados y las contenías, o volvías la cabeza para enjugarlas furtivamente. Tus continuas distracciones impacientaron a tu madre; te regañó;

y se te presentó la ocasión de llorar tranquilamente y de aliviar tu corazón... ¿Continúo? Temo que lo que voy a decir resucite tu dolor. ¿Quieres...? Pues bien, tu bondadosa madre se arrepintió de haberte entristecido; se acercó a ti, te cogió las manos, te besó la frente y las mejillas y lloraste mucho más. Tu cabeza se inclinó sobre ella; y tu cara, que el rubor empezaba a colorear, mira, como se está coloreando ahora, fue a ocultarse en su seno. ¡Qué cosas tan dulces te dijo tu bondadosa madre!, ¡y qué daño te hacían esas cosas tan dulces! Sin embargo, aunque tu canario cantó, te advirtió, te llamó, batió las alas, se lamentó de tu olvido, tú no lo viste, no lo oíste: estabas pensando en otra cosa. No le cambiaste el agua ni le pusiste su grano; y esta mañana el pájaro ya no estaba... Me sigues mirando; ¿todavía me queda algo que decir? ¡Ah, ya comprendo!, el pájaro te lo había regalado él: bueno, encontrará otro igual de bello... Eso tampoco es todo: tus ojos se fijan en mí y se afligen; ¿hay algo más? Habla, no puedo adivinarlo..." "Y si la muerte del pájaro no fuera sino un presagio...? ¿Qué haría?, ¿qué sería de mí? Si él fuera un ingrato..." "¡Qué locura! No temas: ¡no puede ser, no será!"

Pero, amigo mío, ¿no se ríe usted oyendo cómo un grave personaje se divierte consolando a una muchacha pintada de la pérdida de su pájaro, de la pérdida de todo lo que usted quiera? Pero observe qué bella es, qué interesante... No me gusta afligir; a pesar de ello, no me disgustaría demasiado ser la causa de su pena.

El tema de este poemita es tan delicado que muchas personas no lo han entendido bien; han creído que la muchacha sólo lloraba por su canario. Greuze ya pintó una vez el mismo tema: colocó ante un espejo roto a una esbelta muchacha vestida de raso blanco, invadida de una profunda melancolía. ¿No cree usted que sería tan estúpido atribuir el llanto de la muchacha de este Salón a la pérdida de un pájaro, como la melancolía de la muchacha del Salón anterior a un espejo roto? Esta niña llora por otra cosa, se lo aseguro. En primer lugar, como usted ha visto, ella lo reconoce; y su aflicción le dice lo demás. ¡Tanto dolor!, ¡a su edad!, ¡y por un pájaro...! Pero, entonces, ¿qué edad tiene...? ¿Qué le responderé y qué pregunta me ha hecho usted? su cabeza tiene quince o dieciséis años, y su brazo y su mano dieciocho o diecinueve. Es un defecto de esta composición que se hace más sensible, porque como la cabeza está apoyada en la mano, una de las partes da en seguida la medida de la otra. Coloque la mano de otro modo y sólo se percibirá que es demasiado fuerte y que está demasiado caracterizada. Lo que pasa, amigo mío, es que la cabeza se ha tomado de un modelo y la mano de otro. A pesar de todo, la mano es muy real, muy bella y está perfectamente coloreada y dibujada. Si usted quiere pasar al cuadro esta ligera mancha, con un tono de color un poco violáceo, es algo muy bello. La cabeza está bien iluminada, del color más agradable que se pueda dar a una muchacha rubia: quizá le hubiéramos pedido que tuviera un perfil un poco más redondo. El pañuelo rayado es amplio, ligero, de bellísima transparencia; pintado con fuerza, sin perjudicar la delicadeza del detalle. Este pintor lo puede haber hecho igual de bien, pero no mejor —

EL CRÍTICO COMO ARTISTA

OSCAR WILDE

Ernesto. -Pero... ¿es realmente la crítica un arte creador?

Gilberto. -¿Por qué no había de serlo? Trabaja con materiales y los pone dentro de una forma a un tiempo nueva y deleitosa. ¿Qué más puede decirse de la poesía? En realidad, yo llamaría a la crítica una creación dentro de una creación. Porque así como los grandes artistas, desde Homero y Esquilo hasta Shakespeare y Keats, no fueron derecho hacia la vida en procura de sus temas, sino que los buscaron en el mito, la leyenda y la narración antigua, así el crítico tiene que habérselas con materiales que otros, por así decirlo, han depurado para él y a los cuales les han sido agregados ya una forma y color imaginativos. Más aún: yo diría que la crítica más elevada, siendo la forma más pura de la impresión personal, es, a su modo, más creadora que la creación, ya que tiene menor relación con todo patrón externo a sí misma, y es, en rigor, su propia razón de existir, y -como dirían los griegos- es un fin en sí misma y para sí misma. Ciertamente, jamás se ve trabada por cualesquiera cadenas de verosimilitud. Sobre ella jamás influyen innobles consideraciones de probabilidad, esa cobarde concesión a las tediosas repeticiones de la vida doméstica y pública. Se puede apelar de la ficción ante el hecho, pero no se puede apelar del alma.

Ernesto. -¿Del alma?

Gilberto. -Sí, del alma. Eso es, en realidad, la crítica más elevada: el documento de nuestra propia alma. Es más fascinante que la historia, ya que se refiere simplemente a nosotros mismos. Es más deliciosa que la filosofía, ya que su tema es concreto y no abstracto, real y no vago. Es la única forma civilizada de la autobiografía, ya que no se refiere a los acontecimientos, sino a los pensamientos de nuestra vida: no a los accidentes materiales del hecho o de las circunstancias, sino a los estados de ánimo espirituales y a las pasiones imaginativas del pensamiento. Me divierte siempre la estúpida vanidad de aquellos escritores y artistas de nuestro tiempo, para quienes la función esencial del crítico, por lo visto, es charlar sobre sus obras de segundo orden. Lo mejor que puede decirse de la mayor parte del moderno arte creador es que es una pizca menos vulgar que la realidad; y, por lo tanto, el crítico, con su fino sentido de la distinción y su certero instinto del refinamiento delicado, preferirá mirar en el espejo de plata o a través de la trama del velo roto. Su único objetivo es reseñar sus propias impresiones. Es para él para quien se pintan los cuadros, se escriben los libros y se cincela el mármol.

Ernesto. -Me parece haber oído otra teoría sobre la crítica.

Gilberto. -Sí. Un hombre cuyo amable recuerdo todos veneramos y la música de cuyo caramillo atrajera antaño a Proserpina de sus campos sicilianos e hiciera revolver a esos blancos pies las velloritas de Cumnor, dijo que el fin propio de la crítica es ver el objeto tal como es realmente

¿PARA QUÉ LA CRÍTICA?

CHARLES BAUDELAIRE

¿Para qué?. Vasto y terrible punto de interrogación, que acogota a la crítica al primer paso que quiere dar en su primer capítulo.

El artista reprocha ante todo a la crítica el que no puede enseñar nada al burgués, que no quiere ni pintar ni rimar, ni tampoco al arte, puesto que es de sus entrañas que precisamente ha salido la crítica.

Y, con todo, ¡cuántos artistas de hoy deben a ella sola su pobre renombre! Este es, quizás, el verdadero reproche a hacerle.

Habéis visto un Gavarni representando un pintor encorbado sobre su tela; detrás suyo un señor grave, seco, rígido y de corbata blanca tiene en su mano su último folleto. “Si el arte es noble, la crítica es santa”. “¿Quién dice esto?” “¡La crítica!”. Si el artista desempeña tan fácilmente su hermoso papel, es que el crítico es sin duda un crítico como hay muchos.

En lo tocante a los medios y procedimientos de las obras en sí mismas¹, aquí el público y el artista no tienen nada que aprender. Estas cosas se aprenden en el taller y el público no se inquieta más que por el resultado.

Creo sinceramente que la mejor crítica es la que es amena y poética, no esa otra, fría y algebraica que, bajo el pretexto de explicarlo todo, no tiene ni odio ni amor y se despoja voluntariamente de toda especie de temperamento; sino que, siendo un cuadro hermoso la naturaleza reflejada por el artista, será la que refleje este cuadro con un espíritu inteligente y sensible. Así, la mejor reseña de un cuadro puede ser un soneto o una elegía.

Pero este género de crítica está destinado a las recopilaciones de poesía y a los lectores poéticos. En cuanto a la crítica propiamente dicha, espero que los filósofos comprendan lo que voy a decir: para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abre el máximo de horizontes.

Exaltar la línea en detrimento del color, o el color a expensas de la línea, es sin duda un punto de vista, pero no es ni muy amplio ni muy justo y denota una ignorancia de los destinos particulares.

Ignoráis en qué dosis la naturaleza ha mezclado en cada espíritu el gusto de la línea y el gusto del color, y por qué misteriosos procedimientos opera esta fusión, cuyo resultado es un cuadro.

Así, un punto de vista más amplio será el individualismo bien entendido: exigir al artista la ingenuidad y la expresión sincera de su temperamento, ayudada por todos los medios que le



Jean-Honoré Fragonard: Retrato de Denis Diderot. Museo del Louvre, París.

más que la moral construida!". Si entendéis la palabra moral en un sentido más o menos liberal, se puede decir otro tanto de todas las artes. Como siempre son la belleza expresada por sentimientos, la pasión y el ensueño de cada uno, es decir, la variedad en la unidad o los aspectos diversos de lo absoluto, a cada instante la crítica propende a la metafísica.

Habiendo poseído cada siglo, cada pueblo, la expresión de su belleza y de su moral, si se quiere entender por romanticismo la expresión más reciente y más moderna de la belleza, el gran artista será, pues, para el crítico razonable y apasionado, aquel que unirá a la condición exigida más arriba, la ingenuidad, el mayor romanticismo posible —

(1) Sé bien que la crítica actual tiene otras pretensiones; así, recomienda cada día el dibujo a los coloristas y el color a los dibujantes. ¡Es de un gusto muy razonable y muy sublime!

(2) A propósito del individualismo bien entendido, ver en mi Salón de 1845 el artículo sobre William Haussoullier. A pesar de todos los reproches que se me han hecho al respecto, persisto en mi sentimiento; pero es necesario comprender el artículo.

proporciona su oficio². Quien no tiene temperamento no es digno de hacer cuadros y, como estamos hastiados de imitadores y sobre todo de eclécticos, debe entrar como obrero al servicio de un pintor de temperamento. Es lo que demostraré en uno de los últimos capítulos.

En lo sucesivo, armado de un criterio cierto, criterio extraído de la naturaleza, el crítico debe llevar a cabo su deber con pasión, porque por ser crítico no se es menos hombre y la pasión acerca los temperamentos análogos y eleva la razón a nuevas alturas.

Stendhal dijo en alguna parte: "¡La pintura no es

EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES

RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN

LA PRIMERA PALABRA

A mi amigo y dueño el señor director de *El Mundo* se le antoja encomendarme la Crónica de la Exposición de Bellas Artes en este año de gracia de MCMVIII.

Muy honrado con tal encomienda, doy principio, con la ayuda de Dios Nuestro Señor, que creó el Universo para su gloria, y a una taifa de pintores adocenados e incapaces, para gloria particular de España y admiración de tontos, de americanos y de críticos.

Me atreveré a decirlo. Las Exposiciones de Bellas Artes en España son una vergüenza y un necio despilfarro. Aquí, donde se anda siempre a caza de economías, ninguna mejor que la desaparición radical de esas Exposiciones bienales, donde toda vulgaridad tiene su medalla y su apoteosis de una hora. Cuando digo desaparición radical, no solamente quiero referirme a lo porvenir, sino también en un sentido retrospectivo, haciendo almoneda del Museo de Arte Moderno. Para ello podía la *Gaceta* anunciar la subasta entre los traperos de Madrid y los aficionados de Bilbao. Con reservarse los retratos de Alenza y el *Testamento de Isabel la Católica*, lo demás podía darse por el valor de los marcos, en la seguridad de que se realizaba un negocio que haría palidecer de envidia al señor Conde de Romanones.

Pero la vergüenza de estas Exposiciones de Bellas Artes no está solamente, ni principalmente, en ese centrón de obras malas con que cada dos años se aumenta el Museo de Arte Moderno, sino en el cúmulo de intrigas y de miserias que tejen la secreta historia de cada medalla. ¡Una historia que tiene mucha semejanza con esas bajas historias de prostitutas! Comienza por la elección del Jurado y termina con la presa de las medallas. De todo ello habré de tratar en mi Crónica, no con aquellos eufemismos que todos sabemos emplear cuando escribimos, sino con aquella expresión candente que hace de la violencia una virtud.

(*El Mundo*, nº 190, Madrid 29 de abril de 1908)

LA CLAUSURA

La Exposición ha cerrado sus puertas. Vuelven al limbo del olvido ese millar de cuadros sin emoción y ese tropel de estatuas sin arte. Todo ese mundo de la tontería y de la vulgaridad, que ahora en el recuerdo se me aparece con una justa expresión de su valor. La escultura, como mascarada de yeseros hospicianos, y la pintura, como muestrario de zarzas catalanas.

De Escultura no he querido hablar en estos mis artículos, porque, valga la verdad, no merecía la pena gastar en ello papel y tiempo. De la justicia con que se hayan repartido las medallas, no acierto a formar juicio. Creo que mejor hubiera sido arrojarlas a la rebatiña. Tal como se han dado,

no premian méritos artísticos, ni de otra índole, y, en cambio, la forma pintoresca que tengo el honor de proponer para lo venidero, premiaría méritos de vista, de agilidad y de fuerza. El reparto de las medallas vendría a constituir unos nuevos juegos olímpicos. ¡Y quién sabe si esta bella resurrección pagana no prepararía a los nuevos bárbaros para la comprensión del Arte clásico!

Por premiar y adquirir un solo cuadro de verdadero valor artístico -*La Musa Gitana*- se ha despilfarrado un millón de reales. Pero no es lo peor ese despilfarro, sino los falsos prestigios que las medallas crean ante el vulgo, y los méritos que otorgan a una caterva de ineptos, para ocupar las cátedras de las Escuelas.

El ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, que otras veces suele no hacer nada en pro de la enseñanza y de la cultura, en ocasiones como ésta, ayuda al embrutecimiento y a la atonía nacional. Desgraciadamente, cuanto se predica a este respecto es sermón perdido. Son dos hermanas -vulgares como estanqueras-, la mentalidad de los políticos y la mentalidad de los artistas que la sanción oficial honra y consagra. Con un vago concepto del ridículo no se hubiera consentido la adquisición de aquel soldado que presenta el arma, y la de aquel cromo de la niña y Cupido. Si cuando se aparecen ciertos fenómenos los gobernadores dimiten, cuando se adquieren ciertas obras deben dimitir los ministros que no han sabido o no han podido dar mejor consejo. Hay muestras de ignorancia cuya notoriedad debe evitarse por amor al régimen. El talento y la cultura de altísimas personas debiera ser algo como el misterio religioso para nosotros los humildes vasallos. ¡Ay, no veamos apagarse la lámpara que encienden amor, tradición y respeto, por los vientos iconoclastas que derriban a los ídolos después de dejarlos a oscuras!

Esta Exposición ha tenido digno remate con la medalla grabada por el señor Maura. Una medalla que solo sirve para mostrarnos cómo puede valer menos que un ochavo moruno una hermosa paterna de oro. El señor Maura es de aquellos grandes artistas que tienen todas las consagraciones, sueldos, fueros y premáticas del talento, y esa le hubiera estorbado muchas cosas en la hidalga tierra del garbanzo —



Flor de Santidad, 1910, obra de Julio Romero de Torres, uno de los pocos pintores defendidos por Valle-Inclán.

(*El Mundo*, nº 256, Madrid 4 de julio de 1908)

RECETA PARA HACER CRÍTICA DE ARTE

EUGENIO D'ORS

Mi primera actitud crítica ante la obra de arte nueva -o nueva para mí- cífrase en el silencio... No se aconseja a nadie el arrancarme de ella, forzando la aparición del juicio. Ni me trae buen resultado el, por impaciencia, forzarme yo.

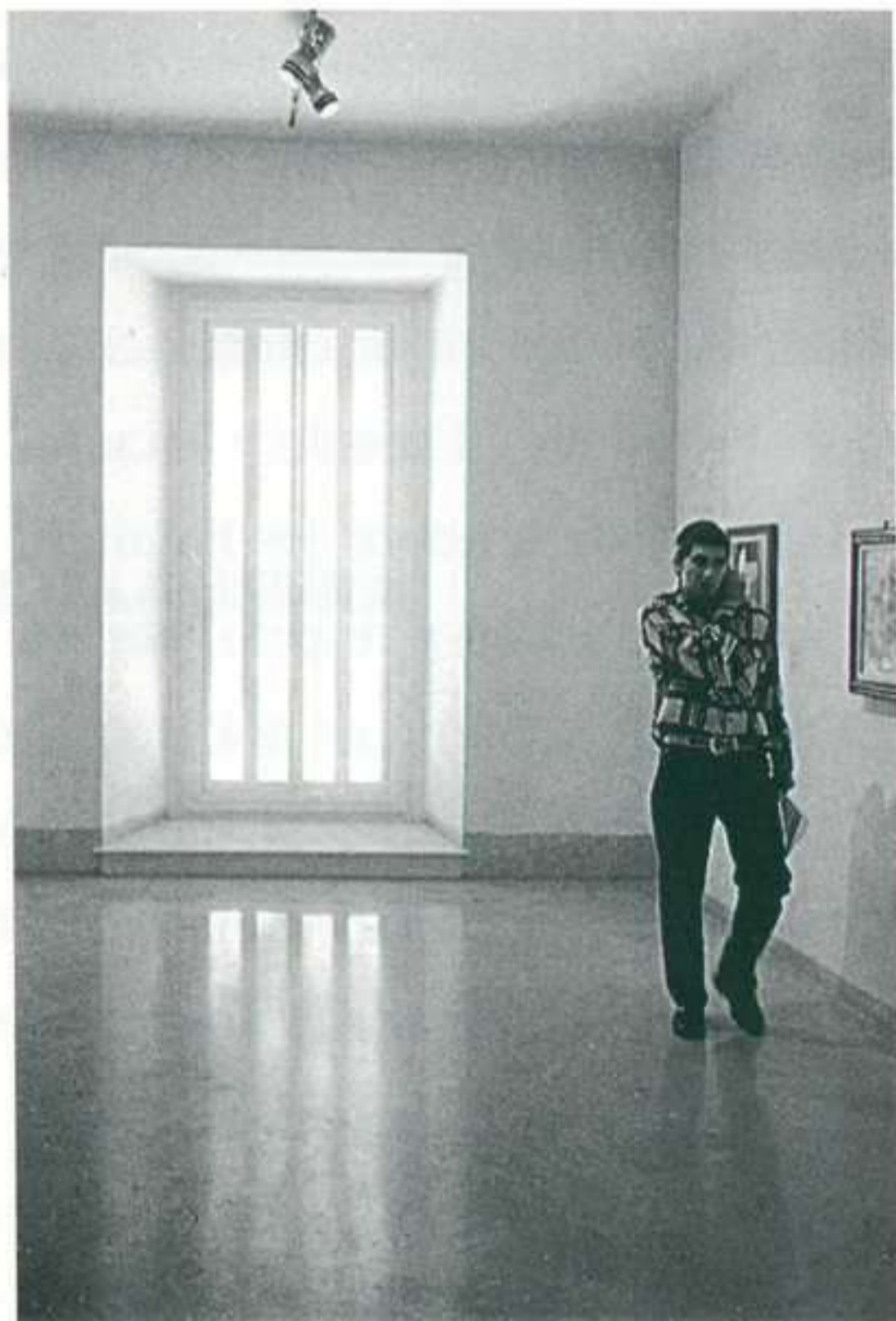
112

D'
O
R
S

A ese inicial silencio acompaña y subsigue larga etapa de calmoso y tal vez aparentemente distraído mirar. Déjeseme insistir en lo de la distracción, que he llamado aparente, pero que también debiera decirse real, en cierta medida. En cualquier caso, de una aplicación no se trata: ni me coloco a distancias diferentes de la obra, ni entorno los ojos, ni cierro ante uno de ellos la mano en forma de tubo. Hay en mí, más que atención, embebecimiento.

Viene en seguida un tercer trámite metódico, que consiste en alejarse de la obra de arte así vista y darse a otros quehaceres y aun a otras preocupaciones. Alejarse, para regresar luego a ella. El momento de volver es quizá el más instructivo. Las cosas empiezan a verse muy claras en esta especie de salutación angélica a que da ocasión cada encuentro.

En el curso de estas ida y vuelta, conservada la imagen en creciente intimidad dentro de la memoria, pero no en su primer plano, sino en otro más profundo que deja el primero libre para la entrada y el alojamiento de imágenes nuevas, ocurre que lo más imprevistamente alguno entre los elementos formales de las mismas se asocie y conjugue con los más salientes de lo sujeto al trance crítico. Tiene la cosa, más que de comparación, de cristalización; análoga a aquella que Stendhal descubría en el proceso de la fijación amorosa.



Y la cristalización sí que trae, a la par de calor aficionada, luz de intelección. Cuando a un Rembrandt le descubrimos esquemas con, en el mundo material, la emulsión de aceite de hígado de bacalao o, en el moral, los remordimientos de conciencia de un pecador ruso, es cuando empieza verdaderamente a entenderse el tal Rembrandt. De otro paso en el lento y recogido proceso de la formulación crítica hay que hablar, y es el que me lleva -preferentemente cuando el fruto de los pasos y trámites anteriores se ha logrado- a escuchar y captar sobre la obra en cuestión, sea cuadro, estatua o cualquier otra manera de producción artística, los comentarios y opiniones ajenos, o bien a lo que se llama documentarse en textos de más o menos autoridad o doctrina. Acontece rarísima vez que



Fotografías de la serie Puntos de vista, realizada por Gabriel Cualladó en el Museo Thyssen-Bornemisza, de Madrid. Se trataba de retratar los modos de mirar del público. Reunidas en un libro y una exposición, en 1995.

esos juicios me sirvan, a lo sumo, harto parcialmente. Que me sirvan, digo, para ajustar a ellos mi parecer. ¡Qué gran utilidad, en cambio, la suya para provocar este, despertarlo, hacerlo saltar, articularlo en fórmulas, precisarlo en lenguaje, fortalecerlo inclusive en ímpetu polémico! Así como el niño adquiere conciencia de su personalidad cuando choca con la dureza de los objetos exteriores, así nuestros juicios se cargan de electricidad de razón al frotarse con los corrientes.

Gestado así, a través de tanto callar y de tanto mirar, de tantos procesos y ejercicios, nutrido por tantas vitaminas del cielo y de la tierra y también por sustancias del tiempo transcurrido -que alimento es también, aunque sea usura-, el juicio crítico sobre la obra artística nueva podrá alumbrarse al fin... Pero la verdad es que entonces, si de lo que se trata es de publicar un juicio de valor, ya no valdrá la pena. Con solo percatarse, en efecto, de lo mucho que a su obtención se ha dado, ¿quién conservará la sospecha de que se trata de algo baladí? Será, poniéndonos en lo peor, como el vaso de seltz arrancado a costa de una lucha hercúlea con el triple muro glotón que envuelve, en una fiesta de legación, la mesa del refresco. O bien, para decirlo en términos más nobles, como la flor de la otra orilla, que arrancó, para ofrendarla al capricho de su bella, el caballero legendario, tras de atravesar a nado el furioso torrente, cuyas rocas abrieron sus carnes: no tendrá aquella quizá el color ni el olor de la rosa preciosa; pero trascenderá a rojo de su sangre humana y a perfume de amor —

REGIÓN LUCIENTE

MANUEL ARROYO S.

114

ARROYO

Comprendemos mejor a los muertos, o eso al menos nos parece. La muerte, cristal helado, nos separa y aleja a los que amamos; pero a través de ese cristal vemos más claro. Empezamos entonces a conocer mejor, a hacer más nuestro lo perdido. Fijado en instantáneas numerosas, vivas siempre en la memoria, sobre el amado vuelve su mirada inagotable el pensamiento, como soñando a veces, otras certero o perdido. Invento y luz de la memoria le hace parecer el tiempo: pero el tiempo y la distancia también son su alimento. No hay distancia mayor, ni más extraña, que la muerte: en ella lo perdido está presente. Y es que no mata la muerte tanto como quisiera.

¿Quién no ha hablado alguna vez con los muertos que amó? Su presencia viva, adormecida en algún lugar de la conciencia, nos acompaña silenciosa, calladamente, mientras nos habla al oído en un lenguaje que el alma sabe suyo, la música en que nuestra soledad se reconoce. Contra esa voz nada puede la muerte.

Un poeta árabe, hace mil años, hizo un pacto con algunas personas a las que había estado unido en cuerpo y alma, para que el que antes muriera visitara en sueños al que quedara con vida. Alguna de esas personas efectivamente visitaron al poeta, y platicaron con él largamente; pero otras, quizás, pensaba él, porque olvidaron su compromiso o porque estaban demasiado ocupadas, no lo visitaron nunca, y eso le producía gran extrañeza.



Portada del primer número de Cruz y Raya, Madrid abril 1933.

Hace años tuve un amigo, un amigo del alma a quien vi morir, y no me acostumbro a su muerte. No sé si podría olvidarle, y no quiero: sé que la soledad que ahora siento no es la que sentía antes. Algo de mí se ha perdido: quizás se fue con él, o me lo trajo su ausencia. Escribo sin embargo estas líneas: es mi pobre manera de seguir hablando con él, de no perderle; pero eso siempre sucede. Tampoco sé, cuando lo pienso, si a quien quiero burlar es a su muerte o a mi muerte. Pero tal vez se trate de eso, de aprender a ser huérfanos. En fin, de todo dudo y pretendo escribir sobre él con una precisión exagerada, seguramente inútil o estéril. Porque ni siquiera sé si es sobre él sobre quien estoy escribiendo.

Un día le pregunté que qué había aprendido realmente de Juan Ramón, a quien tanto detestaba (casi creo que era la única persona de quien hablaba, al cabo de tantos años, con cierto rencor). Contestó, sin dudar: a editar.

En los años previos a la Guerra Civil, desde que fundara en 1933 Cruz y Raya, se había convertido en el mejor editor literario de la II República: le bastaba para ello editar a sus amigos,



*José Bergamín en el Botánico de Sanlúcar de Barrameda, 1981. Las fotografías que acompañan este texto están tomadas del libro *Tras las huellas de un fantasma*, de Gonzalo Penalva, editado por Turner en 1985.*

editarse a sí mismo. Ese creo que era su único criterio editorial. La característica de cada libro (el tamaño, sobre todo) la fijaba con cada autor y no existía más colección que una de Fábulas clásicas (“La Rosa Blanca”), que le había diseñado Altolaguirre. Imprimía en la imprenta de Aguirre, en la calle Álvarez de Castro, que hace pocos años seguía en el mismo sitio.

Ya en el exilio, en México, fundó la Editorial Séneca, con criterios muy parecidos a los de Cruz y Raya. Tardó poco en quebrar, desgraciadamente (en gran parte, o, sobre todo, porque nunca le pagaron los envíos que hizo a otras repúblicas de América, como suele suceder). Pero Séneca sigue siendo en su brevedad tal vez la mejor editorial literaria que se ha hecho en América.

Altolaguirre diseñó de nuevo alguna colección, y Bergamín siguió editando a sus amigos y a los clásicos. También a otros que luego dejaron de ser sus amigos. El manuscrito de “Poeta en Nueva York”, que le había llevado Lorca personalmente a su despacho de Cruz y Raya en Madrid dos días antes de estallar el alzamiento militar, y el de “España, aparta de mí este cáliz”, del que había hecho en plena guerra Altolaguirre una increíble y casi desaparecida edición en la misma línea del frente, se publicaron en Séneca. También publicó a escritores mexicanos, como Villaurrutia.

En Madrid había tenido que dejar abandonada su biblioteca personal, y todos los papeles de la Revista Cruz y Raya, de los que nunca se supo. Cuando unos años más tarde se fue desde México a Caracas dejó en casa de un amigo español, almacenada en baúles, su segunda biblioteca. Todavía hace poco un hijo de ese amigo ya muerto recordaba que en el sótano de su casa siempre habían estado “los baúles de Bergamín”, que nadie de la familia tocó nunca, sin duda

pensando que en algún momento el azar o un nuevo exilio harían volver a su dueño, peregrino entonces en otros continentes.

En 1953, con casi sesenta años, salió de Montevideo con destino a París. Iba, como siempre, ligero de equipaje. El dinero que había juntado le aseguraba unos pocos meses de tranquilidad, y tenía la firme decisión de no volver nunca “al infierno americano”, de volver, aunque fuese sólo para morir, “a la sombra romántica del Pirineo”. En Montevideo volvió a dejar, no sabiendo cómo llevarla ni dónde podría colocarla, una más de sus bibliotecas, la mejor de las que perdió fuera de España, según contaba.

En cuanto llegó a París comenzó de nuevo a recorrer librerías. En un bakuninista a orillas del Sena encontró un día una edición de la “Tauromaquia” de Paquiro (la primera, de 1836). Es

un librito en dieciseisavo, de letra pequeña, bien impreso, una de las más bellas y raras ediciones románticas españolas. Pronto encontró la persona idónea y la excusa para hacer un regalo: su hijo pequeño, Fernando, era también un gran aficionado a los toros, y a él se lo regaló con motivo de su cumpleaños.

Vio la preciosa edición el pintor Manuel Ángeles Ortiz, y se le ocurrió una idea: llevársela a Picasso para que en las páginas preliminares le dedicase a Fernando algún dibujo. A Picasso le encantó la propuesta. Puso una condición: que otros amigos pintores también contribuyeran con sus dibujos a ilustrar el librito. Y escribió en la primera página: “Este libro es para Fernando Bergamín, y se lo dedicamos entre otros yo, Picasso”.

Luego pintó ocho dibujos a tinta, algunos extendiendo la mancha con el dedo, como haciendo una aguatinta,

La Chunga, el doctor Barros y Bergamín, 1960.

que un antecedente inmediato de su tauromaquia de 1959. En los bordes escribió frases y versos: “Los toros son angelitos de azabache con cuernos / Tienen cojones en la cabeza / Y el pecho lleno de sanguijuelas”. Se intercalaron muchas hojas en blanco que más de catorce pintores fueron llenando, los que vivían en París aquellos años, todos amigos. Me había hablado muchas veces de ese libro que algunos años después tuvo que vender. Más tarde Picasso volvería a regalarle cuadros para que se ayudase con su venta, cuando tuvo que exiliarse por segunda vez de España. Pero sólo de aquel ejemplar de la Tauromaquia sentía nostalgia. Le gustaba contar la historia, y especular con dónde habría ido a parar aquel precioso librito.

Hace menos de un año me llamó un librero anticuario de Boston preguntándome si yo sabía quién era Fernando Bergamín. Había llegado a sus manos un libro con una extraña dedicatoria



de Picasso, y estaba haciendo la ficha para ponerlo a la venta en un catálogo de librería. El texto era “Tauromaquia” de Paquiro, y tenía dibujos de Picasso y de muchos otros pintores españoles... Era, claro está, el mismo ejemplar comprado a las orillas del Sena: reaparecía a un precio astronómico, inevitablemente. Lo quería comprar un museo de Tokio.

En el apartamento del Marais donde vivió su segundo exilio parisino se amontonaban los libros, las carpetas de sus numerosos, pulcros manuscritos. Cuando le dijeron a finales de 1969 que podría regresar a España se puso en marcha casi de inmediato y, como siempre, con lo puesto. Al comienzo se instaló en unas habitaciones de la Plaza Mayor. Allí lo vi yo por primera vez. Recuerdo una habitación grande, con muy pocos muebles, y en una especie de vitrina acristalada los 39 números de la mítica Cruz y Raya. También se había traído las primeras ediciones, con largas dedicatorias, de varias novelas de Malraux.

Enseguida se fue a vivir a un ático de la Plaza de Oriente allí donde está la mejor luz de Madrid. Amaba los gatos y los pájaros, y tenía como ellos querencia a vivir cerca de los tejados. Era un apartamento con sólo dos habitaciones pequeñas, y una terraza un poco más grande que daba justo enfrente del Palacio Real. Él mismo regaba las plantas que abrasaba el sol en verano. Los



Con Rafael Alberti, en la madrileña plaza de las Ventas, 1981.

gatos circulaban por las terrazas y los tejados libremente. Les alimentaba con las sobras de su comida, que le preparaban en el restaurante donde solía comer; se las metían en un paquetito que llevaba luego por la calle con mucho cuidado, en el regazo. Siempre tenía pájaros y una vez le trajeron un par de loros de Brasil. Les enseñaba a decir disparates, y luego aseguraba que hablaban como el Papa (a uno de ellos le llamaba papa-gallo).

La casa se le fue llenando enseguida de libros, pues no dejaba de visitar librerías, de viejo y de nuevo. Era difícil irse de su casa sin un libro; regalaba también las viejas ediciones suyas, aun a riesgo de quedarse sin un solo ejemplar (esto era sobre todo frecuente cuando quien le visitaba era como solía decir, “una muchacha bonita”).

Desde luego no era coleccionista, de libros ni de ninguna otra cosa. Tal vez lo que había aprendido de Juan Ramón era sólo eso: el gusto por los libros bien editados. Gusto que era la manifestación y el reflejo de su verdadera pasión, la que sentía por lo que los libros contienen. Esa sí fue la pasión, y tal vez más, la razón de su vida. Todavía en los últimos años, en los últimos meses, cuando le preguntaba que cómo se encontraba, me contestaba “he leído mucho” o

“no he podido leer nada” para resumir con qué ánimo se hallaba. Lejos de Madrid al final de su vida, cuando vivió en Fuenteheridos y en San Sebastián, leía mucho, y eso era lo que más feliz le hacía.

Pero si a mí había algo en él que me maravillaba era su manera de tocar los libros. Nunca supe cuál era el secreto de sus manos. Él solía decir que le gustaba tan sólo presumir de viejo, pero no era cierto: también presumía de sus manos. Aunque las movía poco y muy despacio, uno las sentía siempre presentes de una manera apacible, callada; una veces como dejadas caer al borde de la mesa, o atusándose las cejas cuidadosamente con la yema de los dedos; otras, en fin, caídas lánguidamente, una encima de otra, sobre el regazo o las rodillas. Procuraba que se

le viesen en los retratos, en las fotografías. Hay sobre todo una serie en un burladero de la Plaza de Toros de Ronda que son notables: le cuelgan por encima de las tablas, como garras de un pájaro inmenso, mientras sus ojos miran a los lejos, intensamente, no se sabe qué imaginaria corrida.

Eran unas manos muy largas, de dedos fuertes, huesudos y largos, unas manos muy blancas, surcadas de venas. Las movía despacio, extendidas sin separar los dedos. Tal vez el secreto de aquella elegancia era la delicadeza con que lo tocaba todo, como acariciando siempre, con los dedos extendidos, con la mano entera.

Los libros los sostenía con suavidad en las palmas abiertas hacia arriba, con reverencia, como si fuesen algo muy delicado, o como si fuesen a romperse o a resentirse si no se les trataba con mimo. Pasaba las



José Bergamín en Fuenteheridos, Sierra de Huelva, 1982.

páginas tocándolas por arriba con el anular y el corazón, sin despegar los otros dedos. Lo hacía mientras ojeaba o leía en silencio, atentamente: no hablaba mientras tenía un libro abierto en las manos. Le gustaba sin embargo mucho leer poemas en voz alta, decirlos sin recitar.

En su último retrato, una fotografía tomada un mes antes de su muerte en su casa junto al Urumea, aparece sentado en un sofá de color claro, con un bastón a su derecha y en las manos un libro. Es un libro que yo le había llevado esa mañana y que acababa de recibir de la imprenta: una edición en rústica de la “Tauromaquia” de Paquiro. La tiene en las manos y está leyendo en silencio, atentamente, tal vez recordando aquel otro Paquiro que Picasso le dedicara un día. Ni siquiera se dio cuenta de que yo le estaba haciendo esa fotografía, la última que le hizo nadie, y que ya no pudo ver —



Henri de Cartier-Bresson: Truman Capote, 1946. Fotografía en blanco y negro.

CARTIER-BRESSON

CENTRO ANDALUZ DE LA FOTOGRAFÍA
PABLO CAZAR, 1. ALMERÍA
JULIO-AGOSTO

Producida por el Centro Andaluz de la Fotografía, en colaboración con la agencia Magnum, *La cámara y el diván, Retratos del siglo XX* ofrece una selección de medio centenar de fotografías de Henri Cartier-Bresson. Retratos de escritores, arquitectos y artistas, hacia los que el fotógrafo se acerca interesándose por sus trabajos, antes de detener en un instante el silencio interior de cada retratado. Lo significativo es el modo como presenta a sus personajes: durante décadas se

ocupó de transmitir el escenario, un detalle especialmente atractivo cuando se trataba de artistas en el taller (caso de la célebre serie sobre Giacometti); más tarde es una mirada, un gesto, con fondos sólo aparentemente neutros. Porque nada resulta azaroso en estas tomas; las obras de Cartier-Bresson descubren el acercamiento previo, el seguimiento, su preparación mental. *La cámara y el diván* parte de un texto en el que el fotógrafo se pregunta por la diferencia entre la cámara de fotos y el diván del psicoanalista, respondiendo "Al hacer un retrato se separa el silencio interior de una víctima que lo consiente. Es muy difícil introducirle entre la camisa y la piel una cámara".

CHILLIDA

Con importantes fondos de obra gráfica, el Museo de Grabado Español Contemporáneo de Marbella no cesa de organizar exposiciones de nuestros más cualificados grabadores. El dominio de formas y línea mostrado por Eduardo Chillida, hasta finales de septiembre.



Manuel Ángeles Ortiz y Picasso. París, 1950.

**CHEMA COBO,
CARMEN
LAFFÓN,
ANTONIO SOSA**

En la galería Magda Bellotti, de Algeciras, obra última de Chema Cobo (hasta el 31 de agosto), uno de los artistas más lúdicos de la generación que alcanza su desarrollo en los años 70. Encuadrable actualmente en una figuración de claros tintes críti-

cos. Un pintor que se atreve a revisar el medio y la actualidad social, desde un amplio conocimiento de la pintura y una actitud poco acomodaticia. Una actitud diferente a la pintura más intimista de Carmen Laffón, centrada últimamente en revisar la imagen del taller propio, sus objetos cercanos, los referidos a su actividad.

Llega a la sevillana Fundación El Monte (desde el 17 de septiembre, hasta octubre). Para abrir la temporada, la galería sevillana Rafael Ortiz propone a Antonio Sosa, cuyas esculturas y dibujos proponen la reconstrucción de la realidad desde la memoria y los fragmentos, como un moderno arqueólogo.

M. ÁNGELES ORTIZ

MUSEO DE BELLAS ARTES
PALACIO DE CARLOS V. LA ALHAMBRA
GRANADA
19 SEPTIEMBRE A NOVIEMBRE

Después de su paso por el Museo Nacional Reina Sofía, la retrospectiva de Manuel Ángeles Ortiz (Jaén 1895 - París 1984) llega a Granada, ciudad en la que creció y dio sus primeros pasos artísticos y a la que regresó en 1955, tras una larga ausencia, para no desvincularse nunca ya de ella. Lina Davidov, nieta del artista, y Eugenia Carmona, profesora de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y gran conocedora de su obra, son los comisarios de esta exposición, que abarca la totalidad de su trayectoria, de 1920 a 1984. La muestra tiene la virtud de presentar vertientes poco conocidas de Ángeles Ortiz, como la escultórica (con sus construcciones de madera petrificadas, realizadas en Argentina, o las articuladas de planchas de madera pintada) y, sobre todo, la abstracta, dentro de la tendencia lírica, que ha supuesto el descubrimiento para el público, al haber estado estas obras, *gouaches* en su mayoría, en poder de la familia del artista. Sin embargo, a pesar del interés de su producción más francesa y picassiana, lo mejor y lo más personal de Ángeles Ortiz sigue siendo precisamente su obra de inspiración granadina: las series de los *Paseos de cipreses*, del *Albaicín* (que incluyen unos 18 papeles recortados) y las *Cabezas*, bien representadas en esta retrospectiva.



Autorretrato. Obra expuesta en Itinerarios bíblicos.

ITINERARIOS BÍBLICOS

Un centenar de fotografías componen la muestra Itinerarios bíblicos, una selección de los fondos de la Fototeca de la Escuela Bíblica y Arqueológica de Jerusalem.

Fundada en 1890 por el padre dominico Lagrange, su importancia resulta esencial desde sus inicios. Junto

a trabajos históricos, arqueológicos, epigráficos, lingüísticos y exegéticos, no tardó en formarse una fototeca. De finalidad inicialmente didáctica y documental, posee en la actualidad más de 20.000 placas y negativos. Ante esa cifra y dada la dispersión provocada en el Oriente Medio por las guerras y los cambios políti-

cosociales, la Fototeca de la Escuela Bíblica adquiere una importancia cultural y documental que excede con mucho sus planteamientos iniciales. La muestra lo señala, descubriendo obras de una sorprendente calidad técnica. Memoria oculta. (Centro Andaluz de la Fotografía, Almería).

Ajuntament  de Palma

REGIDORIA DE CULTURA



CASAL SOLLERIC

PALMA, TERRITORIO MIRÓ
23 de juny - 25 d'agost

GUST GRAAS
DE L'OMBRA A LA LLUM
28 d'agost - 29 de setembre

MIQUEL PLANAS
POMPEIA (LINDES)
28 d'agost - 29 de setembre

ENTORN DEL LLENGUATGE
1 d'octubre - 3 de novembre

MARTÍN CARRAL
9 d'octubre - 3 de novembre

A LA PINTURA
16 d'octubre - 24 de desembre



CASAL BALAGUER

PALMA TERRITORIO MIRÓ
23 de juny - 25 d'agost

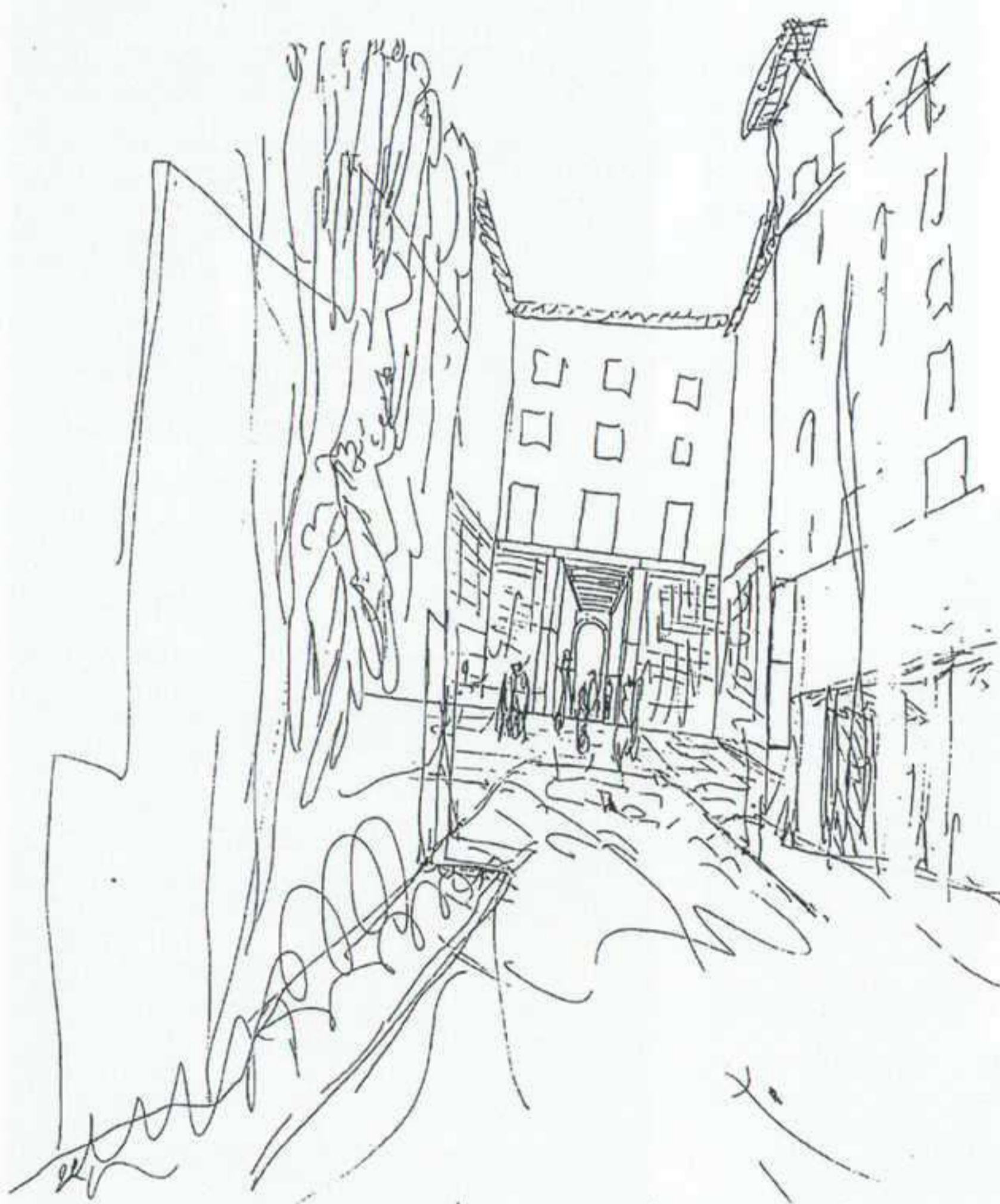


SES VOLTES

SECRETA PASSIÓ
23 de juliol - 13 d'octubre

**LA PINTURA MODERNA A
MALLORCA, 1830-1970**

Passeig del Born, 27
07012 - Palma
Tel 722092 . Fax 71 84 98



Álvaro Siza: *O que é, o que será... Chiado, 1990. Dibujo.*

**AUGUSTE RODIN,
RAY SMITH,
JUANA FRANCÉS**

La Lonja y el Museo Pablo Gargallo, de Zaragoza, anuncian, para mediados de septiembre, una muestra dedicada al escultor Auguste Rodin.

Permanecerá abierta hasta finales de octubre, en una de las primeras citas importantes de la próxima temporada desde

el apartado institucional. Entre las galerías privadas, Fernando Latorre es la más madrugadora, anunciando para el 12 de septiembre la inauguración de la segunda individual de Ray Smith, pintor al que se ha podido seguir en España, tanto por exposiciones individuales como por su participación en colectivas, como el Salón de los

16. En el Museo Pablo Gargallo, en agosto y hasta el 8 de septiembre, la pintura densa, oscura y constructiva, de Juana Francés, la mujer de El Paso. En el Palacio de Sástago, de Zaragoza, desde el 2 de agosto hasta principios de septiembre, un repaso por el arranque de la fotografía (*La fotografía y sus orígenes*).

ÁLVARO SIZA

MUSEO DE TERUEL

PZA. FRAY ANSELMO POLANCO, 3. TERUEL
1 AL 31 AGOSTO

La arquitectura de Álvaro Siza (Matosinhos 1933) tiene un cierto carácter romántico -no en vano se ha dicho que Siza construye la poesía de Fernando Pessoa-, y desde el principio se ha comprometido con la situación concreta de Portugal, su paisaje, su luz y su cultura, aunque también ha estado en continuo diálogo con ciertas obras trascendentales de nuestros modernos como Le Corbusier, Loos, Oud, entre otros, y con fases anteriores de la historia. La ciudad está hecha fundamentalmente de un tejido uniforme repetitivo, donde sólo ciertos edificios destacan por su función, por aquello que representan; Siza consigue encontrar el tono en este balance entre objeto y ciudad, y es este uno de los trabajos más exigentes e importantes para un arquitecto. Es autor de obras relevantes en España, como el *Centro Gallego de Arte Contemporáneo* (que le organizó una retrospectiva sobre su trabajo), en Santiago de Compostela, ciudad para la que prepara proyectos como la Facultad de Ciencias de la Información. En el Museo de Teruel se expone su proyecto de reconstrucción del barrio lisboeta del Chiado, encargado por el Ayuntamiento de la ciudad tras el siniestro acaecido en 1988. La muestra se ilustra con una gran cantidad de maquetas, planimetrías, audiovisuales y dibujos del arquitecto.

CENTRE CULTURAL LA BENEFICÈNCIA

Del 22 de Julio al 10 de Septiembre.

EXPOSICIONS

Imagen de una fiesta



RUANO LLOPIS

Pensionados de
PAISAJE
de la Diputación de Valencia

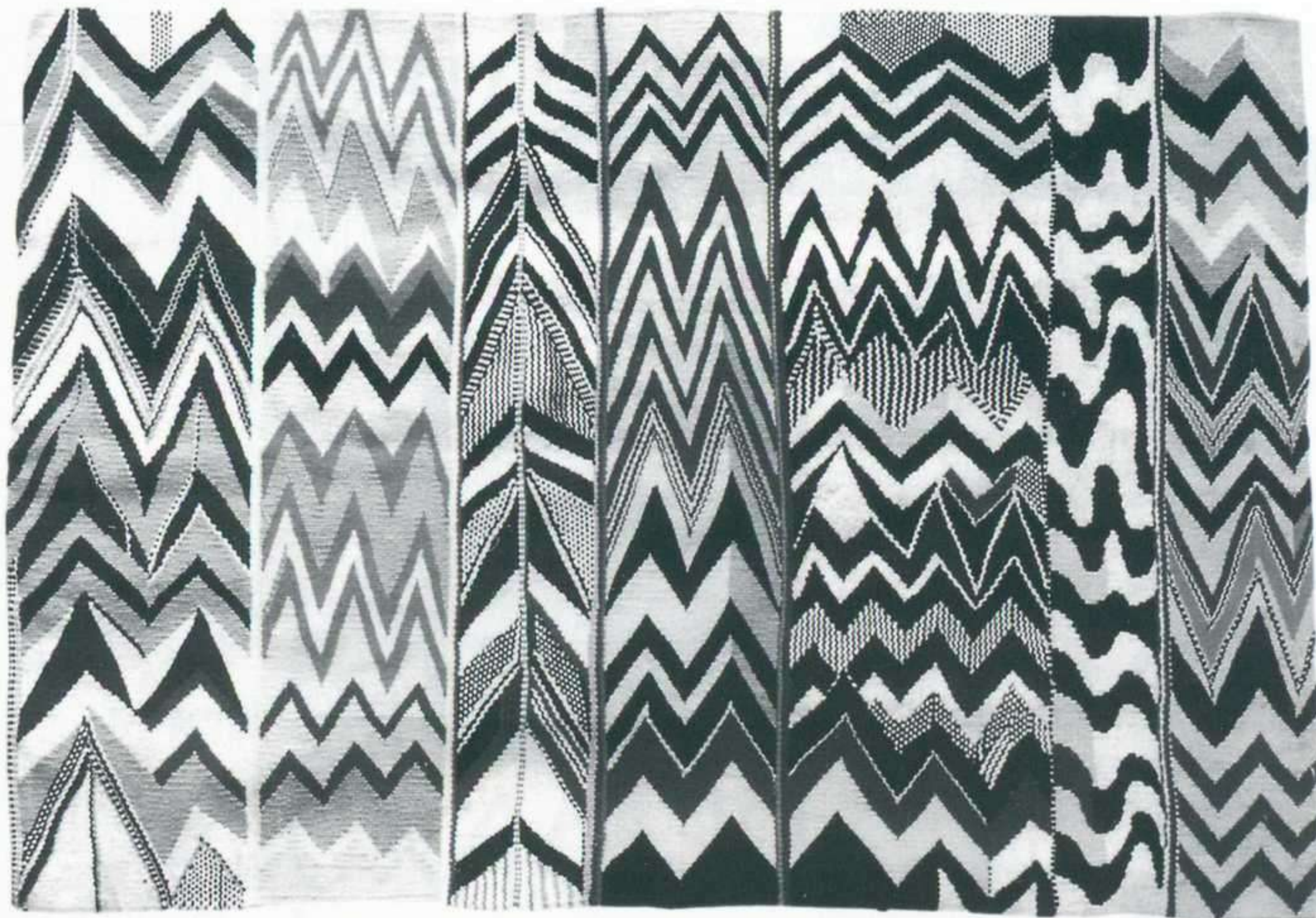
DIPUTACIÓ DE
VALÈNCIA



CENTRE CULTURAL
LA BENEFICÈNCIA

SALA **PARPALLO**

CORONA, 36 - 46003 VALÈNCIA - TEL. 388 35 79



*Teresa Lanceta:
Navajo, 1991.
Tejido, 150 x 200
cm.*

TERESA LANCETA

PALACIO DE VALDERROBRES
TERUEL
27 JULIO AL 8 SEPTIEMBRE

El pueblo de Valderrobres como raíz de la experiencia personal y familiar de Teresa Lanceta (Barcelona, 1951) acoge en su Castillo la trayectoria artística de sus últimos años. Tapices y cuadros bordados así como estampaciones con óleo y una serie de obras que representan cuentos infantiles son las principales piezas de la muestra. Una exposición que recoge las diversas técnicas utilizadas desde que se iniciara en su tarea con una máquina de coser. Desde entonces el tejido de alto lizo ha sido la base de su trabajo caracterizado por el color

y la geometría. "El color es fundamental y siempre lo he definido muy bien, a veces incluso sin tener esa conciencia de hacerlo. En cuanto a la técnica, los tapices me dan menos libertad de actuación, tanto en la representación de las imágenes como en su expresión. Me siento más cómoda trabajando en los óleos". Una artista definida así por Francisco Calvo Serraller "Teresa Lanceta teje, dibuja y pinta indistintamente, pero, sobre todo, lo que hace es consecuencia de una voluntad artística y no al revés". Son palabras extraídas del extenso catálogo que complementa la exposición y donde además se pueden contemplar los pocos paisajes realizados por ella.

MAX KLINGER

FUNDACIÓN MUSEO EVARISTO VALLE
LA REDONDA. SOMIÓ
14 JULIO AL 31 AGOSTO

Gracias a la cooperación diplomática entre Polonia y España se presenta en la Fundación Museo Evaristo Valle, y antes Madrid, una exposición que reúne la obra gráfica del simbolista Max Klinger (Leipzig, 1857-Grossjena, 1920) conservada en los Museos Nacionales de Poznan, Varsovia y Cracovia. Klinger fue pintor y escultor, pero su gran aportación radica en el impulso que dio en Alemania al grabado como medio de expresión original, desvinculándolo de la función de mero reproductor de obras pictóricas para su venta al gran público. Su obra grabada completa consta de casi 450 estampas, de las que se exponen más de la mitad, agrupadas muchas en series de sugestivos títulos, como *Socorro a las víctimas de Ovidio*, *Eva y el futuro* o *Sobre la muerte*. Los mitos paganos y cristianos, la música como parte de la obra de arte total (fue un excelente pianista, amigo de Strauss y Brahms, cuyas partituras ilustradas por Klinger se incluyen en la muestra), la mujer, el amor y la muerte, son sus temas predilectos, aunque también dedica una serie a los conflictos sociales. Pero quizá más impactante que sus temas sea su técnica, de calidad extraordinaria, capaz de obtener hasta ocho tonos de grises en aguainta, que utiliza en los fondos creando efectos de profundidad y de misterio rara vez vistos.

PINTORES ASTURIANOS EN LA COLECCIÓN MASAVEU

Javier Barón realiza una selección de los fondos de pintura asturiana, entre finales del siglo XIX y mediados del XX, en la Colección Pedro Masaveu. Unos fondos, actualmente en proceso de estudio y catalogación, que en

1995 pasaron a ser propiedad del Principado de Asturias. La muestra es la primera de la serie que permitirá ordenar una colección que arranca en la pintura gótica tardía. En esta ocasión se reúnen 35 óleos de Dionisio Fierros, Suárez Llanos, Telesforo Cuevas, Luis Menéndez Pidal,

Martínez Abades, Aboleya, Evaristo Valle, Nicanor Piñole, Manuel Medina y Paulino Vicente. Pese al dominio de Valle y Piñole, la exposición permite valorar en su medida la obra de pintores menos conocidos fuera de su entorno (Palacio de Revillagigedo, Gijón).

125

A
S
T
U
R
I
A
S



Piñole: Retrato de Dolores Velázquez-Duro, niña. Óleo sobre lienzo.

Joan Miró en su estudio de Son Boter. Palma de Mallorca. Foto de Català-Roca.



PALMA TERRITORIO MIRÓ

CASAL SOLLERIC. SANT GAJETÀ, 10.
CASAL BALAGUER. UNIÓN, 3
FUNDACIÓ JOAN I PILAR MIRÓ. SARIDAKIS,
29. PALMA DE MALLORCA.
23 JUNIO AL 25 DE AGOSTO.

Bajo la mirada de Miró: así vive Mallorca el verano con el despliegue de fondos, muchos inéditos, del pintor en *Palma, territori Miró* (ver Arte y parte nº 3). Procedentes de su fundación, se exhiben en el Casal Solleric y el Casal Balaguer más de 400 obras, especialmente dibujos preparatorios y apuntes, lo que permite seguir los pasos previos, los momentos de búsquedas, de dudas, de hallazgos. Tratándose de un pintor a la vez

intuitivo y riguroso, la obra sobre papel tiene una especial intensidad, una fragilidad sólo aparente, un carácter enigmático al que es posible acceder. Mas, si nos acercamos con cautela adivinamos también cómo nacen las soluciones constructivas, cómo se corrigen rasgos cuyo origen último tiene que ver con el azar. El Miró resultante es un artista versátil, envolvente, difícil pese a lo aparente, sorprendentemente riguroso, estricto. A la exposición sobre Miró le toman el relevo individuales de Gust Graas (*De l'ombra a la Llum*) y Miquel Planas (*Pompeia, Lindes*) en el Palau Solleric; posteriormente, una individual de Martín Carral y *A la pintura*, una selección de fondos de la colección de la Fundación Argenteria.

ÓSCAR MANESI

Óscar Manesi ha estampado buena parte de los mejores grabados de los artistas españoles actuales. Esa facultad no debe marginar su obra personal, marcada por un orden y evocación de la geometría, sutil en sus calidades, firme en su disposición (Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza).

EVA LOOTZ

FUNDACIÓN PILAR I JOAN MIRÓ
JOAN DE SARIDAKIS, 29
6 SEPTIMBRE AL 13 OCTUBRE

Hace ahora diez años que Eva Lootz (Viena 1940) realizó su primera exposición, en el Espai 10 de la Fundación Joan Miró de Barcelona, sobre el tema de las *Arenas*. Y, a pesar de que desde entonces ha trabajado con otros materiales, como el mercurio, el hielo, el carbón, el cobre, el mármol o la escayola, las arenas no han dejado de fluir a su paso, como demuestran las exposiciones a ellas dedicadas en el Tinglado 2 de Tarragona (*Arenes giróvagues*), en 1991, o en la Galería Juana de Aizpuru, en 1992. La instalación que se puede ver ahora en la fundación Pilar y Joan Miró, una obra única de 3 x 4 x 4 m., concebida *ex profeso* para el espacio escogido, está formada por un grupo de cinco mesas sobre las que se ha derramado, a través de un cono, la arena de sílice, sustancia fugitiva e inestable, e incluye, como recipientes que actúan en contrapunto a esa inestabilidad, unas copas, elementos también antes utilizados. Se trata de un trabajo en la línea del anteriormente presentado con el título de *Implosión*. Entre los proyectos a corto y medio plazo de Eva Lootz figuran la ubicación de una obra al aire libre en Suecia, exposiciones individuales en Boras (Suecia) y Amsterdam, la instalación en el MEIAC, en Badajoz, de sus *Barcas heladas* y la participación en *La corona roja* del CAAM canario.



Eva Lootz: *Las barcas heladas*, 1992. Parafina, madera. Instalación en la galería Luis Adelantado, Valencia.

ORIOI MASPONS

"Soy un fotógrafo al que no le gusta que le pongan la palabra artístico ni por delante ni por detrás. Los fotógrafos buenos somos los que llaman documentalistas porque reflejamos el mundo en el que vivimos. Ser fotógrafo es un oficio, una forma de ilustrar la realidad". Así se define Oriol Maspons. Su muestra *L'Instant Perdut*, compuesta

por imágenes en blanco y negro de reportaje y retrato, presente en la Primavera Fotográfica catalana, llega a la Casa de la Cultura de Selva: "Son fotos que hice la mayor parte cuando trabajaba en la Gaceta Ilustrada. Son de la España de antes y de después de que se inventara la televisión. No son artísticas: lo que yo pretendía era sólo ganarme la vida.

Cuando un fotógrafo se dedica a hacer arte es un pringao porque está sacando los pies del tiesto. Ahora estoy muy enfadado porque en el MACBA van a hacer un departamento de fotografía artística. Lo encuentro ridículo porque no ha habido necesidad de hacer uno de pintura artística o de escultura artística. La palabra artístico ridiculiza todo cuanto toca".



A la pintura, Sala Municipal de Exposiciones Lonja del Pescado. Alicante.

A LA PINTURA

SALA DE EXPOSICIONES DEL COLEGIO
OFICIAL DE ARQUITECTOS DE CANARIAS
RAMBLA GRAL. FRANCO, 123
SANTA CRUZ DE TENERIFE
5 AL 27 SEPTIEMBRE

Siguiendo una itinerancia por distintas ciudades españolas, cuya próxima cita será el Casal Solleric de Palma de Mallorca, llega a Santa Cruz de Tenerife *A la pintura*, una selección de pinturas de artistas españoles de los años 80 y 90, pertenecientes a los fondos de la colección de la Fundación Argentaria. Con dominio de los procedimientos considerados más pictóricos, la muestra permite ver la vigencia de las posiciones de quienes, a principios de los 80, defendían el goce de la pintura, el regreso a los talleres, tras años de teorías que anunciaban su final. La nómina de los artistas reunidos es significativa, pudiéndose decir que el conjunto

recrea perfectamente lo ocurrido en las dos últimas décadas, máxime si desde la Fundación Argentaria se recuerda que se trata de una colección abierta y, por tanto, con vocación de crecer. Entre los reunidos hay excelentes cuadros del Albacete más diebenkoniano, pintando con gruesas pinceladas de recorrido medio; un enigmático y tenso Alcolea; un Broto del momento en el que ponía en diálogo referencias arquitectónicas con fondos más sensuales, evocadores, cálidos; uno de los Campano *americanos*, antes de su establecimiento en París y de su acercamiento a Cézanne y Poussin; un paisaje de Marta Cárdenas con los motivos reducidos a un leve toque, casi desleído, de color; un Carlos Franco colorista e irónico; un Juan Giralt reciente, enfático en el gesto y de vocación constructiva; un inquietante Gordillo; un Grau de su época casi veneciana; una pintura con parafina de Eva Lootz; una inquietan-

te superficie de Manuel Luca de Tena; un Víctor Mira enérgico; un Mon Montoya mironiano; los *Vencejos* de Navarro Baldeweg, uno de esos cuadros en los que se miraron muchos pintores posteriores; un espléndido Manolo Quejido, de la serie *En el estudio*; un Teixidor de su mejor época colorista y gestual... La relación puede continuar, pero tal vez sea mejor recordar que, entre los más jóvenes, hay excelentes cuadros de Barceló, Ángel Mateo Charris, Félix de la Concha, Dis Berlin, María Gómez, Antonio Rojas, Sicilia o Darío Urzay. La calidad y el futuro están asegurados.

María Gómez: Cada cierto tiempo se lee el mismo libro, 1993. Óleo y carbón sobre lienzo, 100 x 81 cm.



129

CANARIAS

ORGANIZA:
PROGRAMA ARTE JOVEN
c/ ALCALA, 32
28014 - MADRID
TELF.: (91) 580 42 09

CIRCUITOS

1996

AMOROS TORRES
CECILIA BERGAMIN SERREDI
ALFREDO CALIZ
CARMA CASULA
MANUEL GRACIA GASCON
RICARDO HORCAJADA

JAVIER MELGUIZO
YOLANDA MENDOZA SOLE
JUAN MERCADO NAVARRETE
CATALINA RUIZ MOLLA
VIRGINIA ZABALA
FERNANDO SANCHEZ CASTILLO

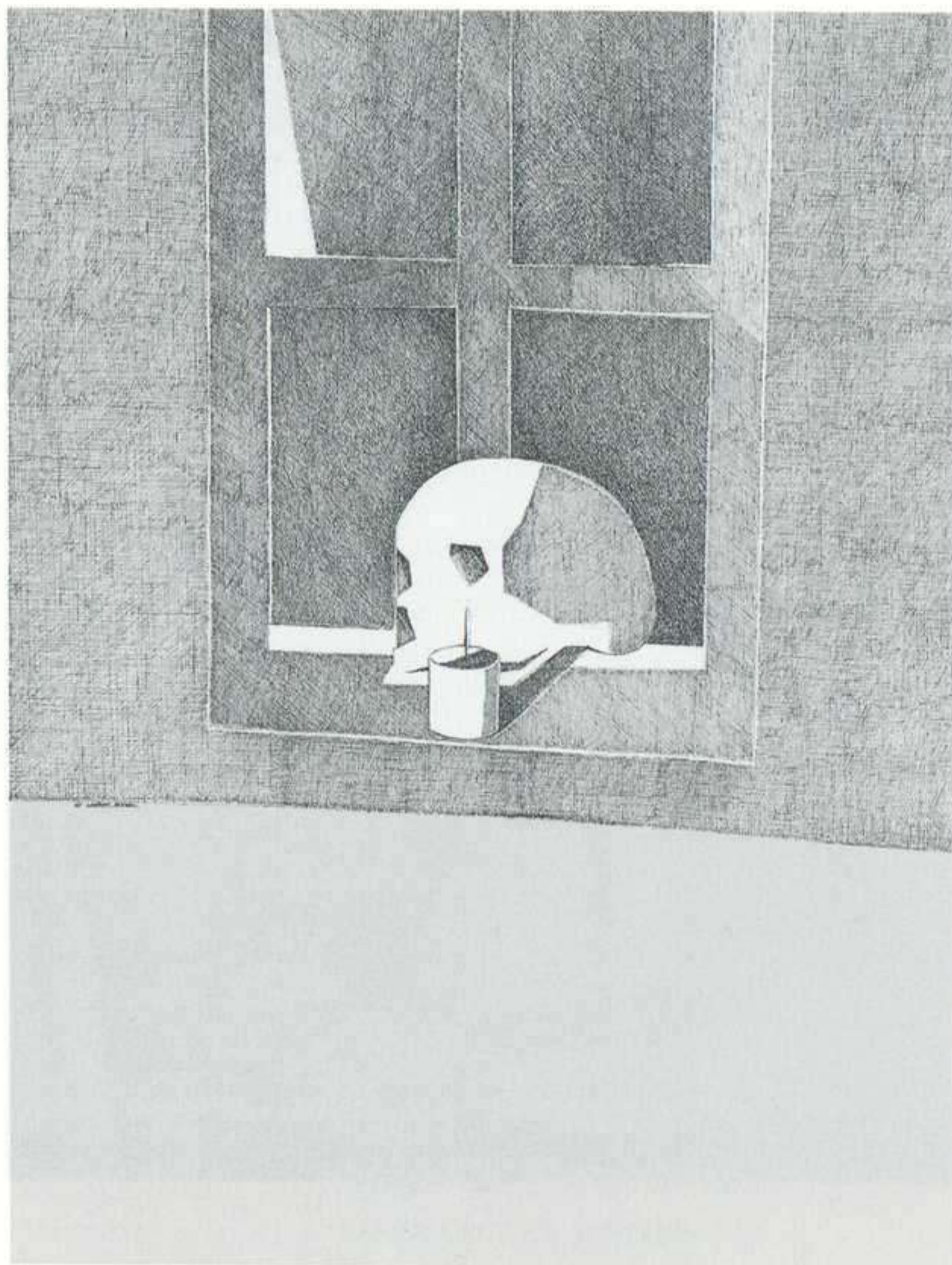
SEPTIEMBRE **12**
6 OCTUBRE

CAPILLA DEL OIDOR
PLAZA DE CERVANTES
• ALCALA DE HENARES •



Comunidad de Madrid
CONSEJERIA DE EDUCACION Y CULTURA
Dirección General de Juventud

ARTE Y PARTE



Cristino de Vera: Serie cráneo, ventana y luz de vela, 1995. Dibujo.

OTRAS CITAS

Para mediados de septiembre, Corona roja: sobre el volcán, primera cita de un Centro Atlántico de Arte Moderno cuyas últimas inciativas resultan viajeras: la retrospectiva Óscar Domínguez se exhibe en el MNCARS, y Cuba Siglo XX en la Fundación "la Caixa" de Palma de Mallorca. En la Fundación César

Manrique, en Te-guise-Lanzarote, grabados de Tàpies; en la galería Manuel Ojeda, de Las Palmas de Gran Canaria, Jorge Ortega. Comisariada por Francisco Rivas, Corona Roja: Sobre el Volcán es una exposición sobre la imagen que de este fenómeno natural tienen diferentes generaciones de artistas. Pinturas, esculturas y fotografías desde

tres planteamientos: el volcán como icono y metáfora de un acto creador, la cresta de los gallos como diferentes individualidades y la corona roja como un símbolo político. En la muestra participan artistas de diferentes ámbitos geográficos, en especial europeos y latinoamericanos. Las obras han sido concebidas expresamente para esta muestra.

CRISTINO DE VERA

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO
LOS BALCONES, 9-11 LAS PALMAS DE
GRAN CANARIA. HASTA FINALES DE JULIO

En marzo se celebró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía una excelente exposición con un centenar de dibujos de Cristino de Vera (Santa Cruz de Tenerife 1931), uno de nuestros artistas más peculiares y enigmáticos. Recibida con entusiasmo por la crítica, que insistió en el extremo rigor que marca desde su inicio la obra de este artista, la muestra ha viajado a su Canarias natal. Pintor realmente ajeno a modas, distante de comportamientos generacionales, se recurre a Zurbarán, Morandi o Luis Fernández para transmitir por dónde van no tanto sus intereses estéticos sino el pulso de su espíritu. En la muestra se agrupan los dibujos por afinidades iconográficas. En este terreno, su postura es clave: no estamos ante un pintor al que le preocupe renovar constantemente las referencias de su pintura. Basta con girar levemente un motivo para que el reto se renueve; porque no se trata de coleccionar motivos sino de enfrentarse a un reto seco y estricto: pintar. Especial atractivo tiene su modo de situar los dibujos sobre el papel, desplazando la imagen, jugando con el soporte vacío, acercándose a las fórmulas del grabado. Una calavera, una rosa, un espejo, un vaso le sirven para resolver el reto dando protagonismo a la luz, al vacío, a un silencio cargado de sentido, de tensión, de precisión.

BEGOÑA GOYENETXEA

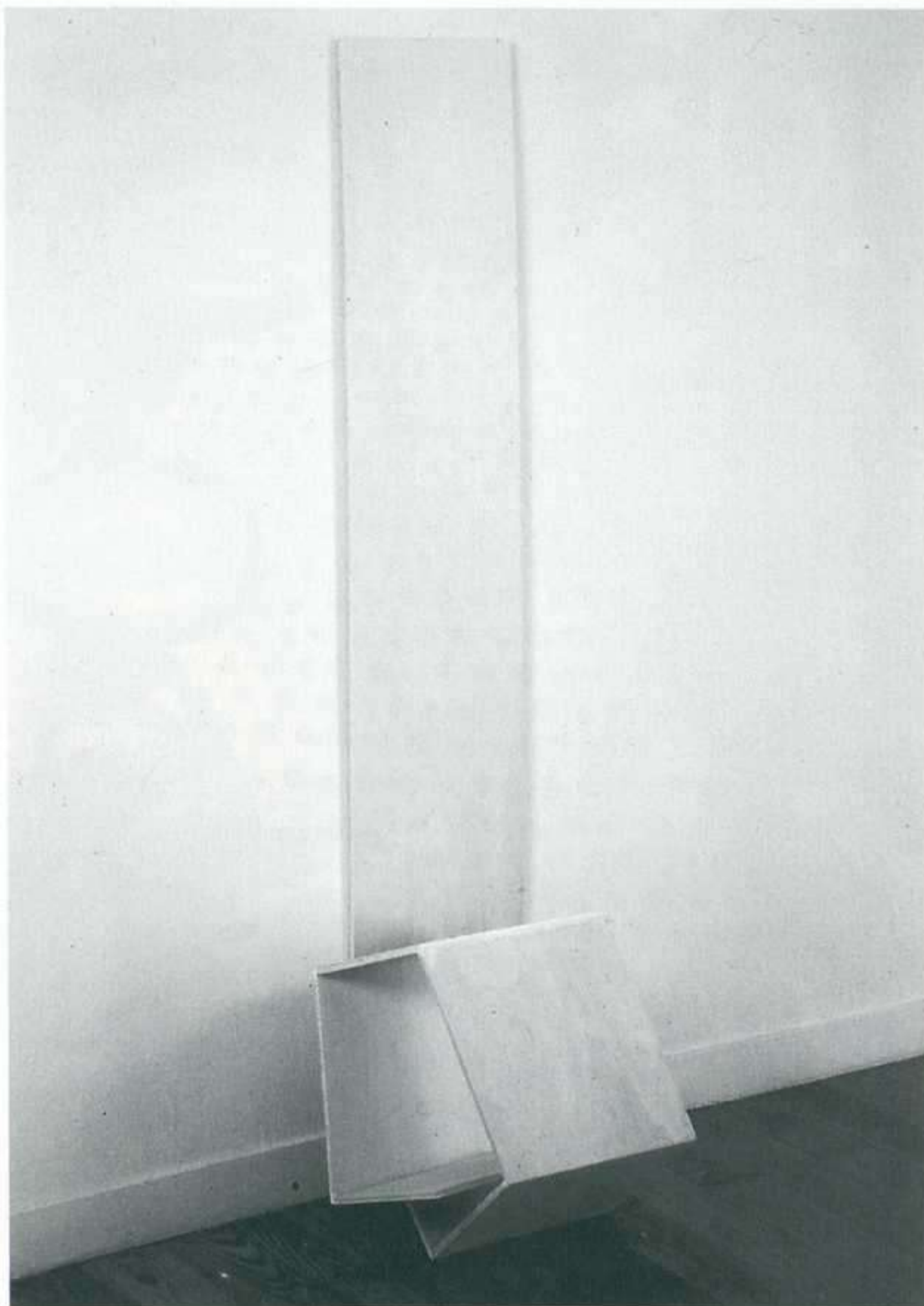
SIBONEY

CASTELAR, 7. SANTANDER

2 AL 31 AGOSTO

El curso académico 1995-1996 lo ha pasado Begoña Goyenetxea (Barcelona, 1958) en la Academia de Bellas Artes de España en Roma. El trabajo allí realizado, completado en el último mes en Madrid, se puede ver ahora en la galería Siboney de Santander, ciudad en la que su obra se muestra por primera vez.

La obra que ahora da a conocer es una continuación del trabajo que viene realizando desde hace unos años. Sin embargo, hay en ella una serie de rupturas. Por una parte, frente a la solidez, el carácter hasta cierto punto arquitectónico de su producción anterior, sus obras actuales se hacen cada vez más frágiles, e incorporan un mayor movimiento. Por otra, a partir de experiencias con maderas que aportaban unas texturas y unos colores diferentes, ha vuelto a interesarse, como hizo en los inicios de su carrera, por el color: pinta algunas partes de sus esculturas, pero siempre teniendo en mente la preocupación por no romper con el color la unidad de la pieza, lo que consigue haciendo que surja del interior de ella. Finalmente, ha concebido la mayor parte de las obras ahora expuestas como esculturas de pared, modalidad que ya antes había abordado, aunque no con la insistencia de ahora.



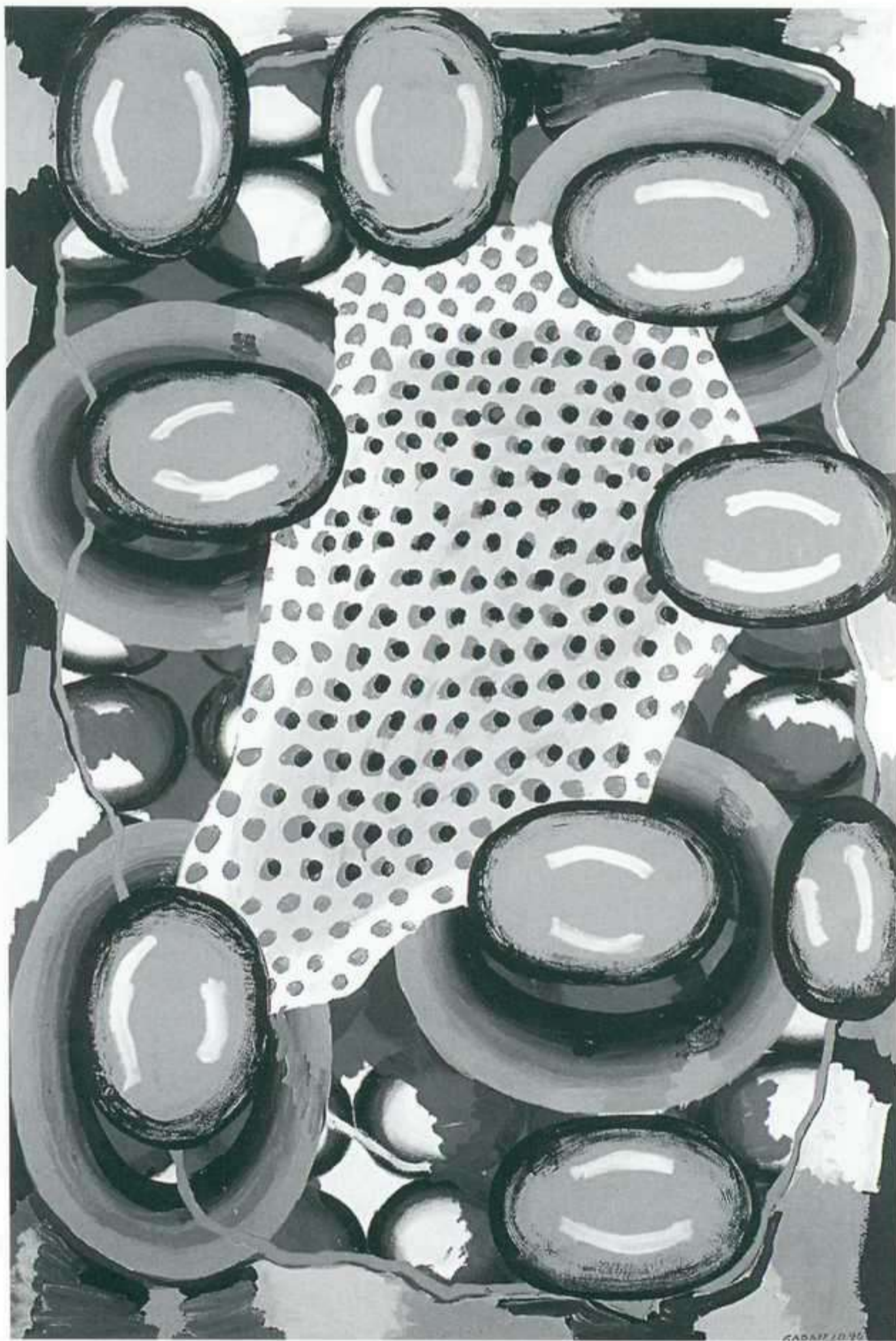
Begoña Goyenetxea: Sin título, 1995. Madera, 100 x 62 x 38 cm.

ÁNGEL ALONSO

Retrospectiva dedicada al pintor Ángel Alonso (Laredo, Cantabria 1923 - París 1995), escasamente conocido en nuestro país, sin duda por el carácter experimental de su trabajo, por su escaso afán combativo en los círculos del medio artístico y su larga residencia fuera

de nuestras fronteras. A la capital parisina llega en 1947, entrando en contacto con Viera da Silva, Szenes y Nicolas de Stäel. Inicia así su alejamiento de España, viendo pintura de materia. Su obra, sin embargo, demuestra mayor seducción por el color, sus variaciones e intensidades, hasta considerar el negro como color

fundamental. Artista alejado de modas, con escasas exposiciones, amigo de escritores, solitarios y filósofos, como E. M. Cioran, la exposición pretende insistir en la calidad experimental de su obra y la importancia que tiene como conjunto investigador (Fundación Marcelino Botín, Santander).



Luis Gordillo: *SUPRA IX*, 1994. Acrílico y técnica mixta sobre carbón con serigrafía sobre lienzo, 135'5 x 92'5 cm

OTRAS CITAS

Actividad en las galerías santanderinas. Las superficies cambiantes, los cuadros como magma pictórico sorprendido en plena formación, de Darío Urzay; la irónica propuesta de una Chelo Matesanz

que une la apariencia ingenua con una crítica corrosiva de usos, costumbres y roles sociales, con acentos feministas; y Belén Pallarés componen la programación de Fernando Silió para agosto y septiembre. En Siboney, tras

Begoña Goyenetxea, Pilar Gómez Cossío. La Sala Robayera, de Miengo, afortunadamente ha recuperado una programación de primer orden, que la convirtió en referencia obligada. Tras Miguel Ángel Campano, Eduardo Chillida.

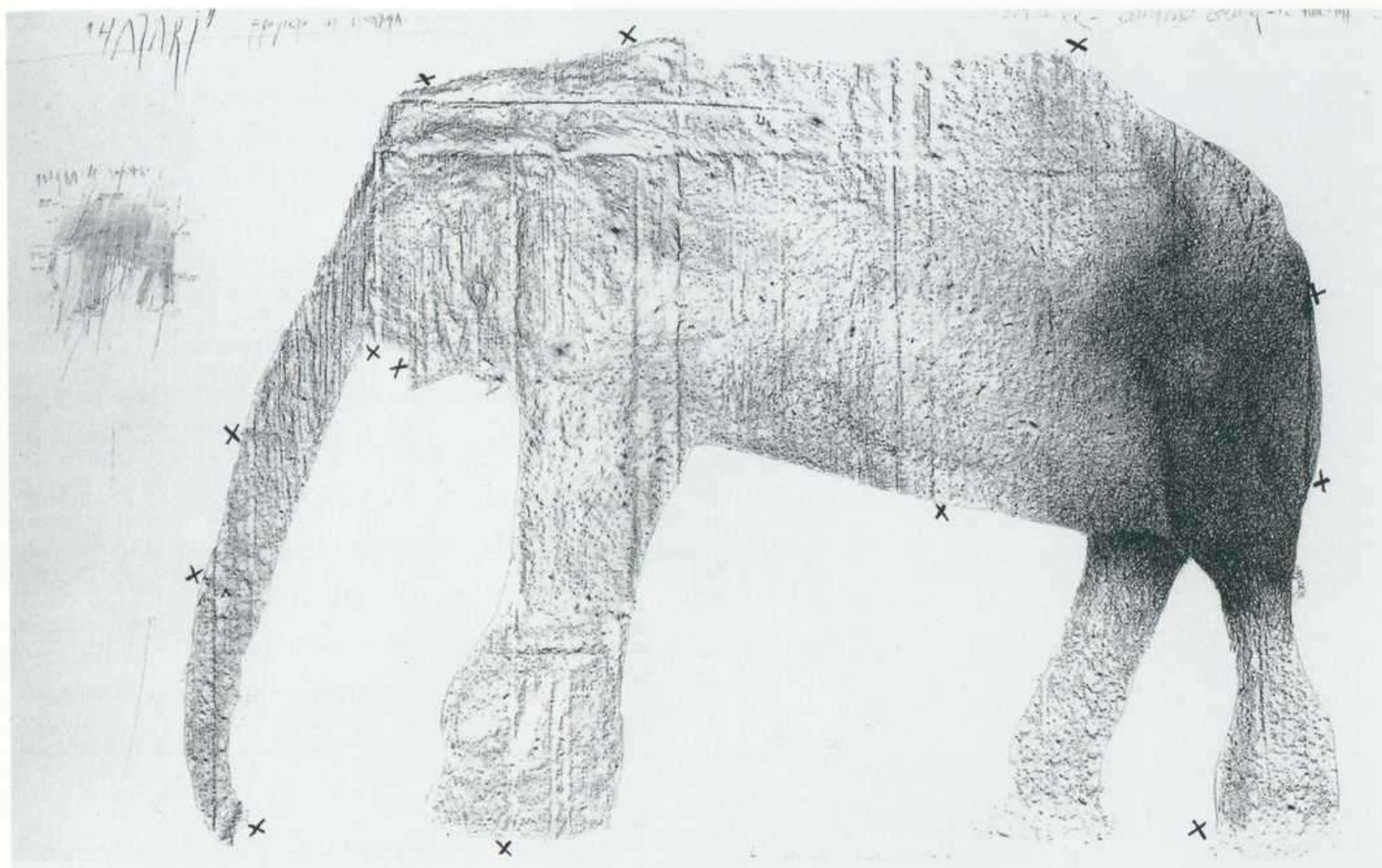
LUIS GORDILLO

TRAZOS 3

MAGALLANES, 3. SANTANDER

6 AL 28 AGOSTO

Obras íntimas, líricas, sensibles y reticulares, parte del trabajo sobre papel realizado por Luis Gordillo (Sevilla, 1934). Una serie de papeles con trazados superpuestos de color rojo, que producen sensaciones ópticas lejanas al conocido *pop-art*: "En ellos intento incidir lo menos posible, puesto que este material no admite la humedad. Son trabajos limpios, sin correcciones y sin mucha actuación sobre ellos. Es como una obra de cámara, una obra en la que voy de puntillas". La serie se compone de 30 piezas, dos realizadas en 1995 en gran tamaño, la base de la muestra: "Es como si fueran un hijo mío, que rodea siempre mis proyectos y que contadas veces ha sido expuesto". En los últimos años, utilizaba gamas bajas de colores, algo que se rompe en esta muestra al ser el rojo el central: "El rojo como una manera de reaccionar, algo violento que ayuda a crear efectos agresivos ante el espectador". Asegura atravesar un momento de gran ambición, para alcanzar un nuevo proyecto. Con su última obra, expuesta en la galería valenciana Luis Adelantado, *Etica para años*, ha dado paso a una nueva etapa que actualmente intenta definir: "Es un momento difícil, de riesgo y libertad. He vuelto al jardín de la infancia para empezar a jugar de nuevo porque considero que mantener una línea unilateral empobrece".



COLECCIÓN FUNDACIÓN COCA-COLA ESPAÑA

NAVE SOTOLIVA. CARLOS HAYA, 23
PALACETE DEL EMBARCADERO.
MUELLE CALDERÓN. SANTANDER
1 AL 25 AGOSTO

La Fundación Coca-Cola España inició en 1992 una colección centrada en el arte español realizado en la década de los años 90. Pinturas, esculturas, fotografías, instalaciones y dibujos componen el centenar y medio de obras adquiridas en las sucesivas ediciones de *Arco*. Tendencias y actitudes distintas, incluso opuestas, se unen en un conjunto que aspira a mostrar la actualidad del arte español. Ferrán García Sevilla, Miguel Ángel Campano o Xavier Grau, Francisco Leiro, Txomin Badiola, Pepe Espaliú

o Pello Irazu, junto a Javier Baldeón, Chema Madoz, Cristina Iglesias, Eduardo Gruber, Ricardo Cavada, Lluís Lleó, Jorge Galindo, Juan Francisco Isidro, Fernando Sánchez Calderón, Susi Gómez, José Noguero, Chema Madoz o Manuel Saiz. De algunos se han adquirido pequeños conjuntos o trabajos fechados en distintos momentos, para ofrecer una imagen compacta de sus intereses estéticos. Una selección de los fondos de esta colección llega a Santander, dentro de una itinerancia iniciada en Valladolid y Palma de Mallorca, que proseguirá por Lisboa y Londres. Con motivo de esta muestra se ha editado un nuevo catálogo, en formato tabloide, y se ha programado un ciclo de conferencias sobre el "Arte contemporáneo en la frontera del mar".

*Eduardo Gruber:
Hatari, 1994.
Grafito y acuarela
sobre papel entela-
do, 160 x 260 cm.*



Vaquero Turcios: Muro blanco, 1991. Acrílico sobre tela, 195 x 130 cm.

ENRIQUE VEGA

Voces olvidadas fue el significativo título de la última individual madrileña de Enrique Vega (Salamanca 1953), celebrada en la galería Anselmo Álvarez. Un título que se ajusta al fondo al que alude su pintura: un fondo

denso y no excedido, de ejercicio interior, continuo, de lo que suele llamarse voz poética. Porque la pintura de Enrique Vega se sitúa en el territorio siempre difícil de definir de lo lírico, aunque el suyo es un lirismo bronco, en ocasiones dolorido, del que

vive con intensidad la pintura y arriesga en cada envite. Sus cuadros tienen aspecto de telas surcadas por la pintura, huellas de una acción recién ocurrida, superficies, piel. Pruebas de que la pintura transcurre, de que algo ha sucedido (Galería Fúcares, Almagro).

VAQUERO TURCIOS

CENTRO CULTURAL CAJA ESPAÑA
SANTA NONIA, 4. LEÓN
26 SEPTIEMBRE AL 11 OCTUBRE

Las principales salas de Castilla y León vienen recogiendo desde hace meses una obra que rinde homenaje a estas tierras. Pintura y escultura de Vaquero Turcios (Madrid, 1933) inspirada en los campos y llanuras castellanas y, de un modo especial, en Segovia, el centro y la raíz de los pinceles de la pintura natural de este artista: "Es como caminar con ansia hacia el horizonte de la llanura, gozando mientras tanto del brillo del rastrojo y del ondular de los surcos". Paisajes cargados de pureza, sencillez y de textura se reflejan en sus proyectos de sus últimos seis años. "Pero estas llanuras no sólo son alimento para paisajistas. Son también revelaciones y estructuras cromáticas cambiantes e inesperadas... escultura de gran refinamiento y sensualidad". Así lo deja escrito el artista en el catálogo que presenta la exposición. Y es que para él, "estas tierras son arte abstracto vivo a escala gigante", una idea que le lleva a lo tridimensional y a la gran escala, a los proyectos murales y monumentales. La muestra se acerca mucho a la arquitectura: fachadas de catedrales, torres y ruinas de castillos se componen bajo el signo de la abstracción, como referencias constructivas, perdido el interés representativo: "Después de varias etapas busco sin otras distracciones una especie de arquetipo que entreveo".



FRANCISCO LEIRO

ESPACIO CAJA DE BURGOS

AVDA. GENERAL SANJURJO S/N. BURGOS

19 SEPTIEMBRE AL 19 DE OCTUBRE

En su Cambados natal, Francisco Leiro alterna la preparación de dos de sus próximos proyectos: una pieza monumental que se ubicará en el puerto de Vigo, y una exposición individual en Burgos. *Bañista no areal* es el título de la primera, desarrollada en tres partes, simulando la entrada en el agua y el posterior surgimiento, desde el mar, de la figura de un nadador. Una pieza que responde a planteamientos mostrados anteriormente en dos obras de pequeño formato a las

que el escultor otorga mucha importancia: los *poemas cuña*. Para la exposición prepara dos obras nuevas, a las que acompañan *Nube III* y otras piezas en su momento un poco marginadas por tratarse de obras de investigación, que admiten difícil la compañía. “Una de las nuevas -dice Leiro- será una escultura para tocar, que la gente sienta esa necesidad: se trata de un sarcófago con agujeros, para que se pueda meter la mano, un poco como cuando buceas y te encuentras con que el agua está tibia. Una sensación así: que sea necesario tocar lo que no se sabe bien qué es para entender de qué se trata. Porque dentro, lógicamente, pondré un cuerpo”.

*Francisco Leiro
trabajando en su
estudio de Nueva
York.*



Juan Uslé:
Welcome to the Eye,
1994. 203 x 274
cm.

MIRADAS SOBRE EL MUSEO. JUAN USLÉ

MACBA

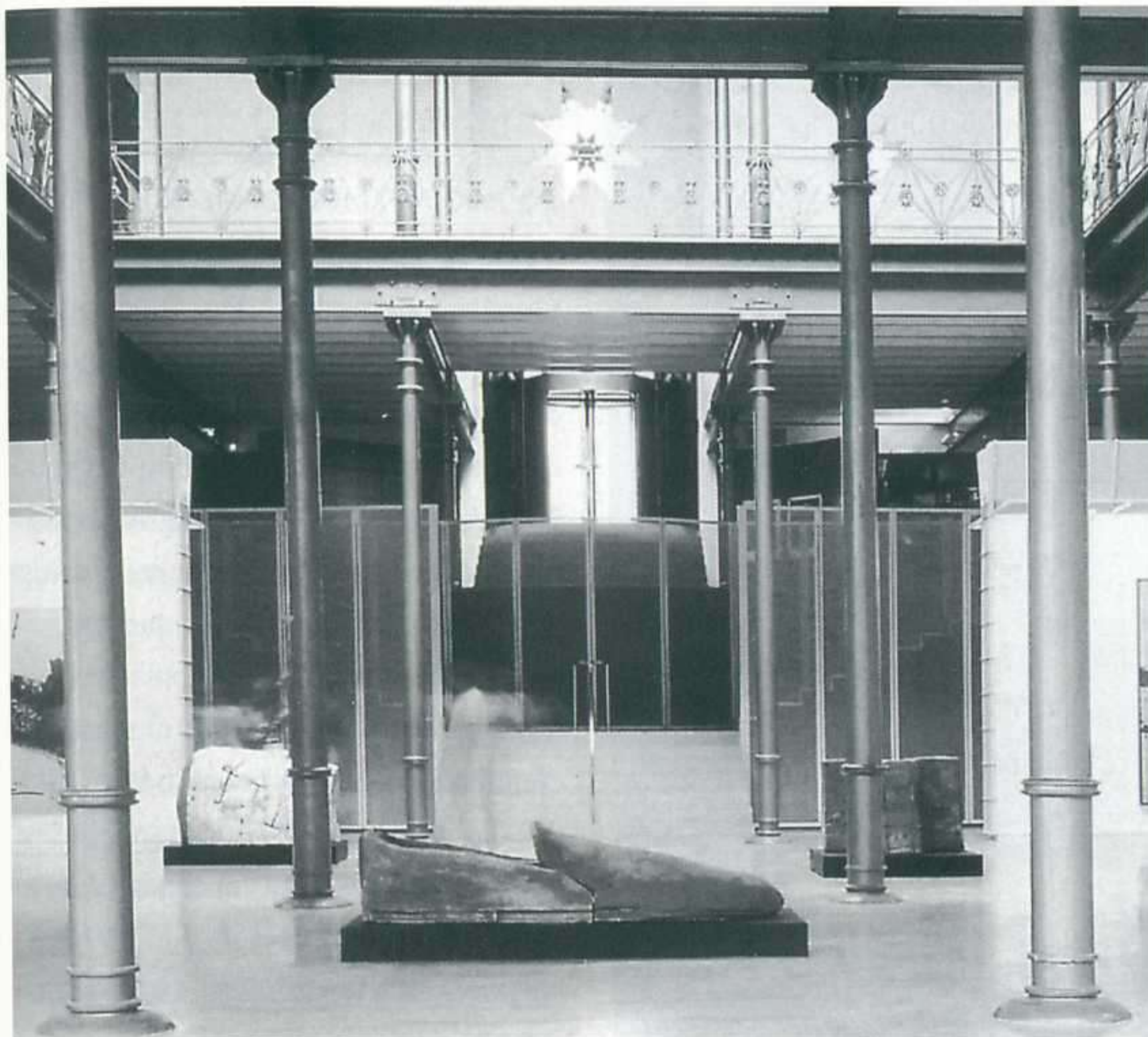
PLAÇA DELS ÀNGELS, 1. BARCELONA

7 JUNIO AL 24 SEPTIEMBRE

Clausurado el congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, se mantienen media docena de las exposiciones programadas al efecto (ver *Arte y parte* nº 3), en un acuerdo que por inusual resulta elogiable. Entre las muestras claramente relacionadas con las artes plásticas, *Dalí y la arquitectura*, en la Pedrera, con cuadros y bocetos nunca expuestos hasta ahora en España. Un recorrido que define claramente la presencia de lo arquitectónico en Dalí, su modo de entender las relaciones entre ambas

disciplinas, hasta el extremo de hacer habitables sus cuadros. Y *Miradas sobre el Museo*, una reflexión sobre el sentido y límites del museo. Planteado *en directo* por una decena de artistas, que intervinieron en las paredes e incluso en la estructura de la arquitectura, sin duda lo más atractivo es la manera como algunos han buscado implicar el entorno próximo a un museo, el MACBA, cuyo futuro dependerá en buena medida de su enraizamiento social. *Miradas sobre el Museo* comparte protagonismo con las grandes fotografías de referencias arquitectónicas de Rouse, y los últimos cuadros de un Juan Uslé cada vez más suelto al pintar, pero atrapado en la pintura de un modo gustoniano.

*Interior de la
Fundación Antoni
Tàpies. Exposición
inaugural.*



137

C
A
T
A
L
U
Ñ
A

ANTONI TÀPIES

FUNDACIÓN ANTONI TÀPIES
ARAGÓ, 255. BARCELONA
1 AGOSTO AL 3 NOVIEMBRE

Desde su apertura al público, la Fundación Antoni Tàpies ha compaginado la exhibición de sus fondos de obra del artista catalán con exposiciones monográficas o temáticas. En las primeras se siguió un atractivo programa, en el que otros artistas llegaron a seleccionar la obra de Tàpies, proponiendo de ese modo un diálogo activo entre dos modos de mirar y entender la realidad. Con elogiada insistencia, las últimas exposiciones se han convertido en referencia inexcusable al trazar el panorama de las más sobresalientes de cada tempora-

da. Esa actividad, no obstante, reducía la presencia de la obra de Tàpies en su fundación. Aprovechando la importante presencia de turistas en verano y reservando la presentación de artistas poco expuestos o mal conocidos en España para cuando la temporada esté en pleno desarrollo, en agosto y septiembre la fundación dedica su espacio a Tàpies. Una excelente oportunidad para ver sus distintos intereses estéticos, la firme evolución de sus primeros años, la posterior búsqueda de lenguaje y el proceso de limpieza, de decantación, que le permiten entrar en lo que se considera su proyecto. Una excelente oportunidad para comprobar como no ha dejado nunca de investigar, de preguntarse por el sentido de una obra y la siguiente.



Carlos Pazos: "Sentimental me" ("Soy un sentimental"). Ensamblaje.

FREDERIC AMAT

No parece que se haga justicia con artistas como Frederic Amat. Tras un momento de auge, en los años 70 y, de manera menos continuada, en los 80, dejó de tener

la presencia que requiere su trabajo. Bajo la apariencia densa, de formas matéricas plenas, casi objetuales, que le dio cierto reconocimiento en momentos de auge expresionista, late una actitud más viva,

una pulsión de energía contenida, siempre en el límite, a punto de desbordarse. A mediados de septiembre, inaugura una individual en el Centro Cultural Tecla Sala, de Hospitalet de Llobregat.

CARLOS PAZOS

CAN PAULET

CARRERÓ, 32-34. MATARÓ.

26 JULIO AL 15 SEPTIEMBRE

Gracias a la remodelación del antiguo Museo del Maresme, Mataró ha ganado unas nuevas salas de exposiciones dedicadas al arte contemporáneo. Para inaugurarlas, se ha elegido al festivo y a la vez inquietante Carlos Pazos (Barcelona, 1949), que, como no es infrecuente en él, presenta un trabajo unificado por un argumento común. Siempre ha gustado el artista de dar títulos a sus exposiciones (recordemos los muy sugerentes *Voy a hacer de mí una estrella*, de 1975, *Y me pasaron a cuchillo*, de 1988 o *Qué pasó con la música*, de 1989); ésta ha recibido el de *Privé*, y su hilo temático, como quizá se pueda adivinar, es el del erotismo. Se trata de una muestra que reúne una veintena de piezas, buena parte de ellas recientes. Alguna se remonta, no obstante, hasta el año 1982, por lo que la exposición se convierte en una pequeña retrospectiva sobre este argumento. Pazos manifiesta haberse enfrentado a estas obras con un distanciamiento más pronunciado de lo habitual, actuando en cierta manera como un *voyeur*, como un fetichista o como un coleccionista de arte erótico. En una de las dos salas ha instalado la pieza *Music, Martinis and Memories*, presentada en la galería Juana de Aizpuru de Madrid el año pasado y encargada de crear el ambiente adecuado para la contemplación de la muestra.

ANDY WARHOL

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ
PARC DE MONTJUÏC. BARCELONA
19 SEPTIEMBRE AL 1 DICIEMBRE

La Fundación Joan Miró abre la temporada con una exposición dedicada a uno de los padres del *pop-art*, sin duda de los realmente *culpables* de conseguir que sus propuestas adquiriesen un rápido éxito. Personal, inquieto, provocador, suyas son buena parte de las proclamas que retratan al artista actual. Convencido de que la belleza se puede descubrir incluso en lo más próximo y cotidiano, hizo de la lata de sopas Campbell's uno de los motivos centrales de su pintura. Convencido de la necesidad de relacionar los medios de masas y el arte, recurrió a la fotografía de prensa, a las drásticas imágenes de sucesos, y a la serigrafía para proponer uno de los encuentros clave de la segunda mitad de siglo: el que se establece entre pintura y fotografía. Sus retratos de Marilyn Monroe, Mao, Elvis Presley o los Kennedy forman parte del repertorio de imágenes clave de este siglo. Porque Warhol es de los pocos artistas que modificó de verdad la manera de ver y de situarse frente al arte. Las cosas no son iguales desde que llevó a cabo su propuesta. Comparado con Duchamp o Beuys, su incidencia es más drástica porque acude al sistema de percepción más inmediato. Y, sin embargo, su obra es calculada, precisa. Ésa es la idea de la exposición: mostrar la incidencia real de Warhol en el arte de este siglo.

REKALDE

JOSÉ ANTONIO SISTIAGA
PINTURA Y CINE 1958-1995
marzo - abril

JOSÉ MANUEL BROTO
PINTURAS 1985-1995
mayo - junio

FRANCESC TORRES
TOO LATE FOR GOYA
julio - setiembre

CINDY SHERMAN
FOTOGRAFÍAS 1975-1995
octubre - diciembre

GURE ARTEA'96
diciembre - enero

PROCESOS DE TRABAJO

Juan Crego
diciembre - enero

Beatriz Silva
octubre - noviembre

REKALDE - Area 2

Alameda de Mazarredo, 35 - 2.ª planta

2.º SEMESTRE

Francesc Bordas - Juan Pérez Agirregoikoa
Daniel Chust - Juan Mendizabal
17 junio - 14 julio

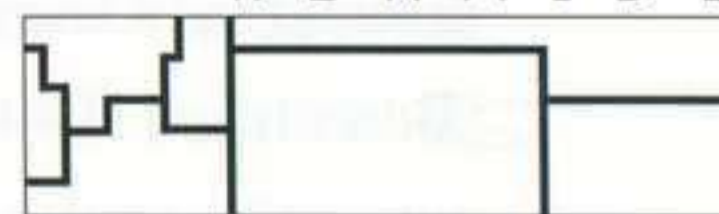
Iñigo Fernández de Nograro - Paulo Ansiães Monteiro
José Francisco Vaquero - Garikoitz Fraga
26 agosto - 22 setiembre

Begoña Muñoz - Olivier Stevenart
30 setiembre - 27 octubre

Maribel Domènech - Asier Laspiur
4 noviembre - 1 diciembre

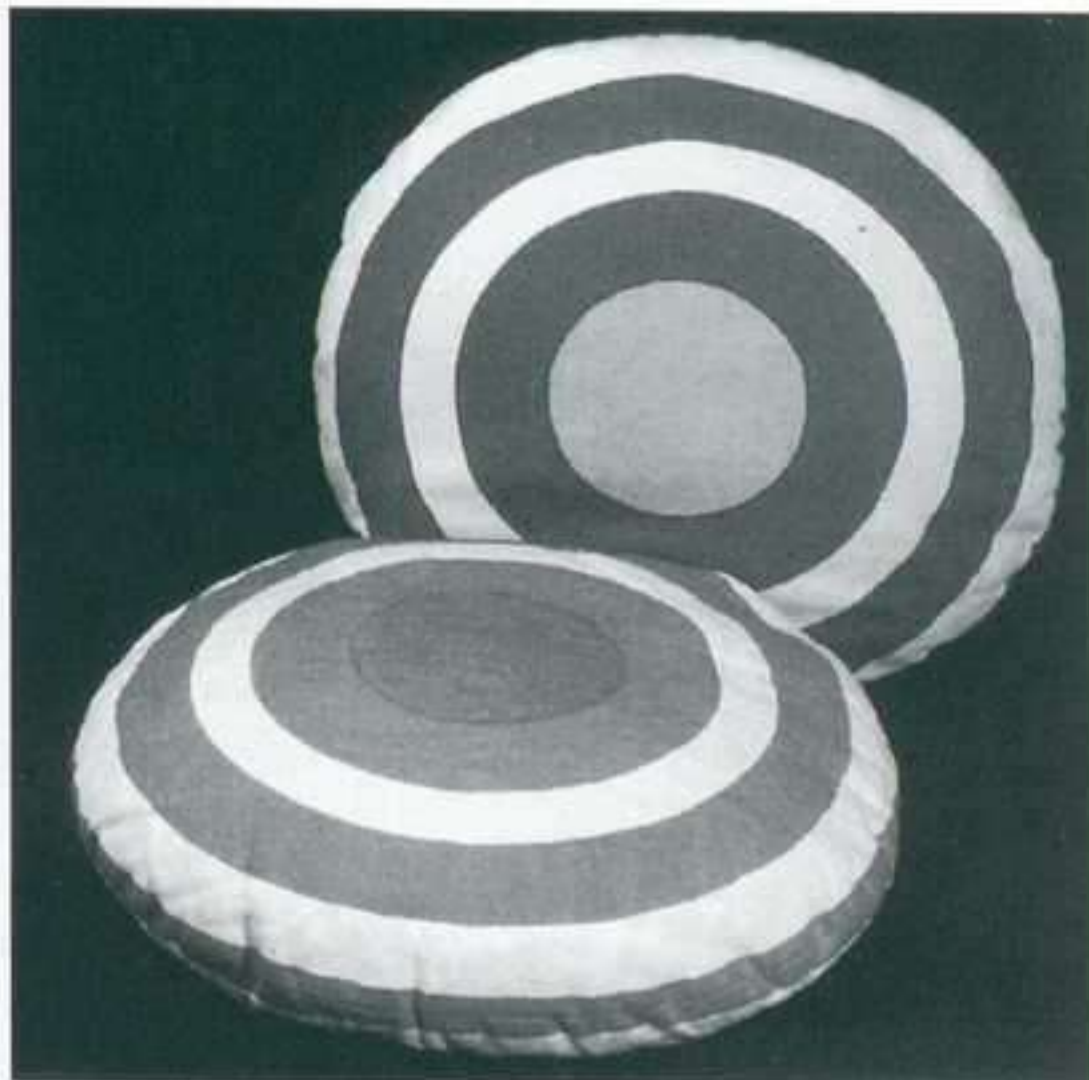
Asier Pérez - Alain Bernardini
9 diciembre - 5 enero

REKALDE



Alameda de Recalde, 30
48009 BILBAO
Telf. (94) 420 87 55
Fax (94) 420 87 54

Diseños de Carles Riart. Arriba, a la izquierda, Almohada Gris, 1970; a la derecha, Carles Riart Chair, 1979. Abajo izquierda, Silla Fonda, 1989; derecha, Sillón Fonda Europa, 1990.



CARLES RIART

LUIS ADELANTADO
 BONAIRE, 6. VALENCIA
 2 SEPTIEMBRE AL 31 OCTUBRE

Dicen que el buen diseño se hace cotidiano sin apenas percibirlo. Con el tiempo, nos sorprendemos al descubrir que objetos cercanos se enlazan por su autoría, por pertenecer a un mismo diseñador. Ocurre con Carles Riart (Barcelona 1944). Su impresionante palmarés profesional no trasciende como debiera por mantener una actitud alejada de *los medios*. Difícil es que en nuestro *aprendizaje estético* no

retengamos *imágenes vividas* como las de su *Butaca Fonda Europa* o la *Almohada gris*. Resulta fácil señalar epígonos, imitaciones. Del reconocimiento exterior son prueba que, en 1973, tras una exposición en el Museo de Arte de Filadelfia, un jurado internacional declarase su silla *Desnuda* “el producto doméstico más trascendente e innovador creado por diseñadores americanos e internacionales de los últimos 40 años”, o el éxito obtenido por su mecedora *Chair*, con la que afrontaba el doble reto de prolongar y renovar la herencia de la *silla Barcelona* de Mies van der Rohe, al

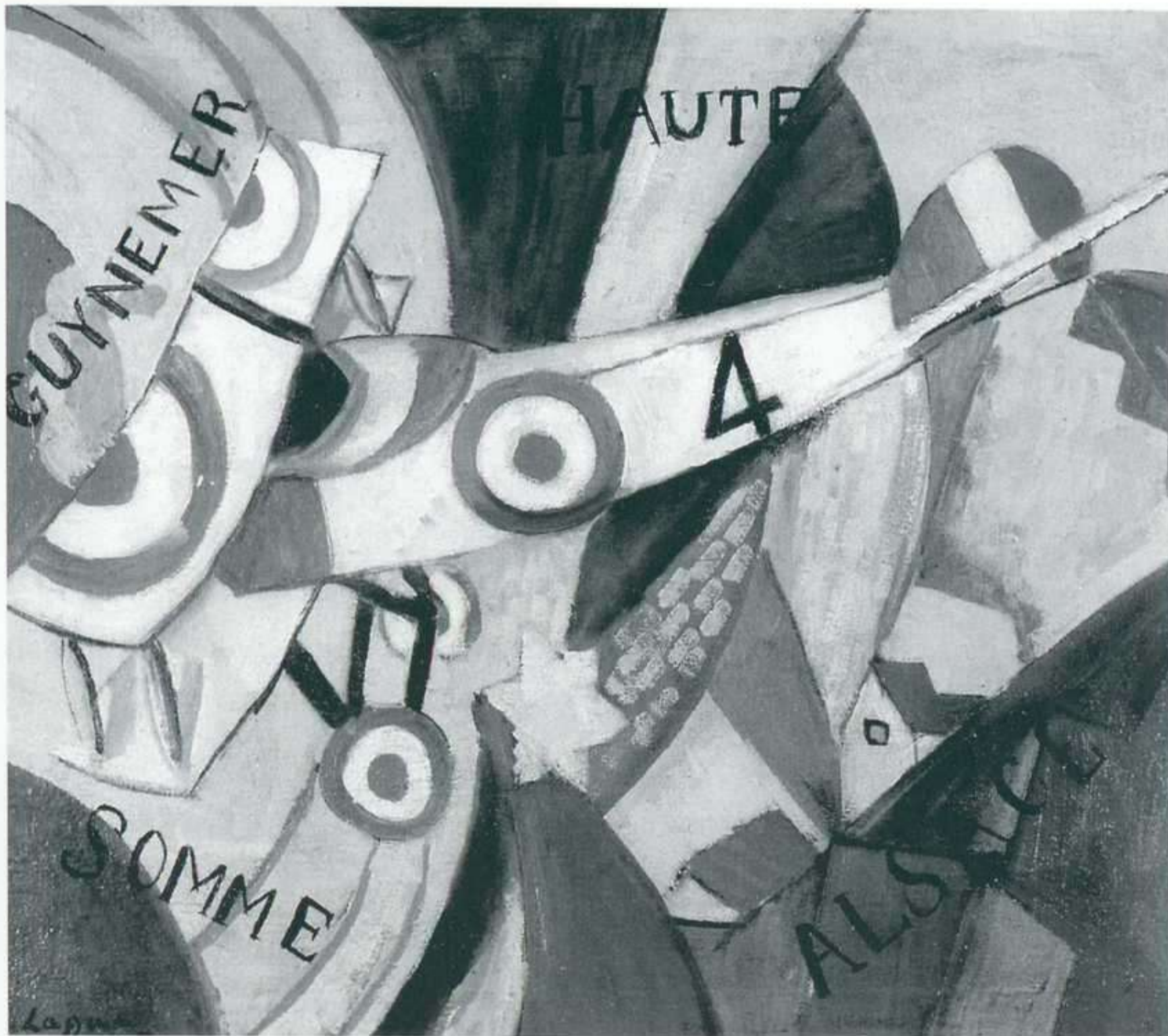


Carles Riart:
*Recuerdo de
 Florencia, 1992.*

cumplirse 50 años de su diseño. Philippe Starck escogió su silla *Fernando* para el Royalton Hotel, y el sillón *Vallvidriera* para el vestíbulo del Century Paramount. La biografía de Riart nos dice, sin embargo, que su camino es más personal: se inició en la tienda Gris, junto a Bigas Luna, con diseños que obtienen un rápido éxito; pasó por una experiencia renovadora (Taller-tienda Diputación, 1974-5), que no obtuvo el eco imaginado: *Serie de muebles componibles para ser montados por uno mismo*, una especie de revolucionario *bricolage* culto. Empieza entonces sus colecciones de

muebles especiales, en los que consigue definir un lenguaje propio, capaz de provocar un diálogo suave entre historia e innovación, tanto en referencias estéticas como en procedimientos. Rescata fórmulas artesanales, trabaja durante diez años con la centenaria empresa Casas, no margina un ápice su propuesta y rechaza que le consideren artista. Muebles realizados para espacios concretos (la casa de Fernando Amat en la Pedrera, la Fonda Europa de Granollers) son el antecedente de *Útils*, serie que, iniciada en 1992, presenta ahora: la innovación mostrada con tintes clásicos.

Celso Lagar:
Homenaje a
Guynemer, 1917.
Óleo sobre lienzo,
70 x 80 cm.



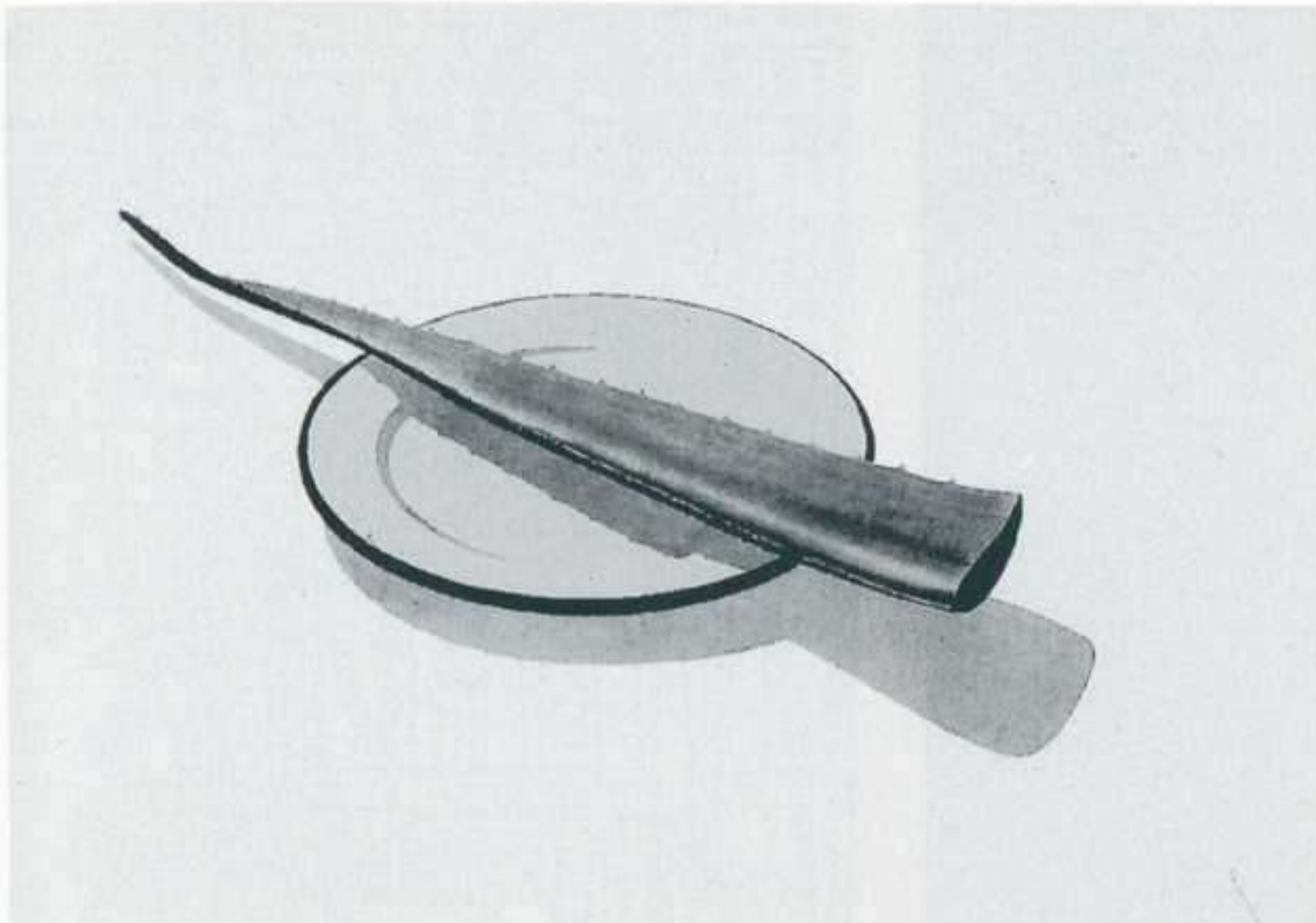
ULTRAÍSMO Y FOTOGRAFÍA

IVAM

GUILLEM DE CASTRO, 118. VALENCIA
27 JUNIO AL 1 SEPTIEMBRE

En verano, con galerías y espacios institucionales cerrados, se nota más el peso real del IVAM. Este año, junto a exposiciones retrospectivas dedicadas a Antoni Miralda, uno de los nombres clave del arte conceptual español, y al *ex-Crónica* Manolo Valdés, dos muestras para disfrutar con tiempo: *El ultraísmo y las artes plásticas* y *Fotografía americana en la colección del MOMA*. La primera reconstruye, apoyándose en cuadros, dibujos, diseños, libros y revistas, la historia de uno de los momentos más peculiares de la van-

guardia estética española de la primera mitad de siglo: el *ultraísmo*. Con sus contradicciones (entre ellas, posiciones políticas no siempre bien definidas, en un momento de elecciones heroicas y dudas razonables), se trata de una opción afín al sentimiento de la vanguardia europea pero de *motor español*. Juan Manuel Bonet, comisario de la muestra, quiere desterrar “las líneas de trámite y una mueca de desdén” con que se aludía hasta hace poco a un movimiento cuya actividad se centra entre 1918 y 1925. De un período mayor, 1890-1965, se ocupa la selección de fotografía americana del MOMA: los grandes nombres y sus obras más señaladas. Un repaso imprescindible, que desvela muchas claves del medio.

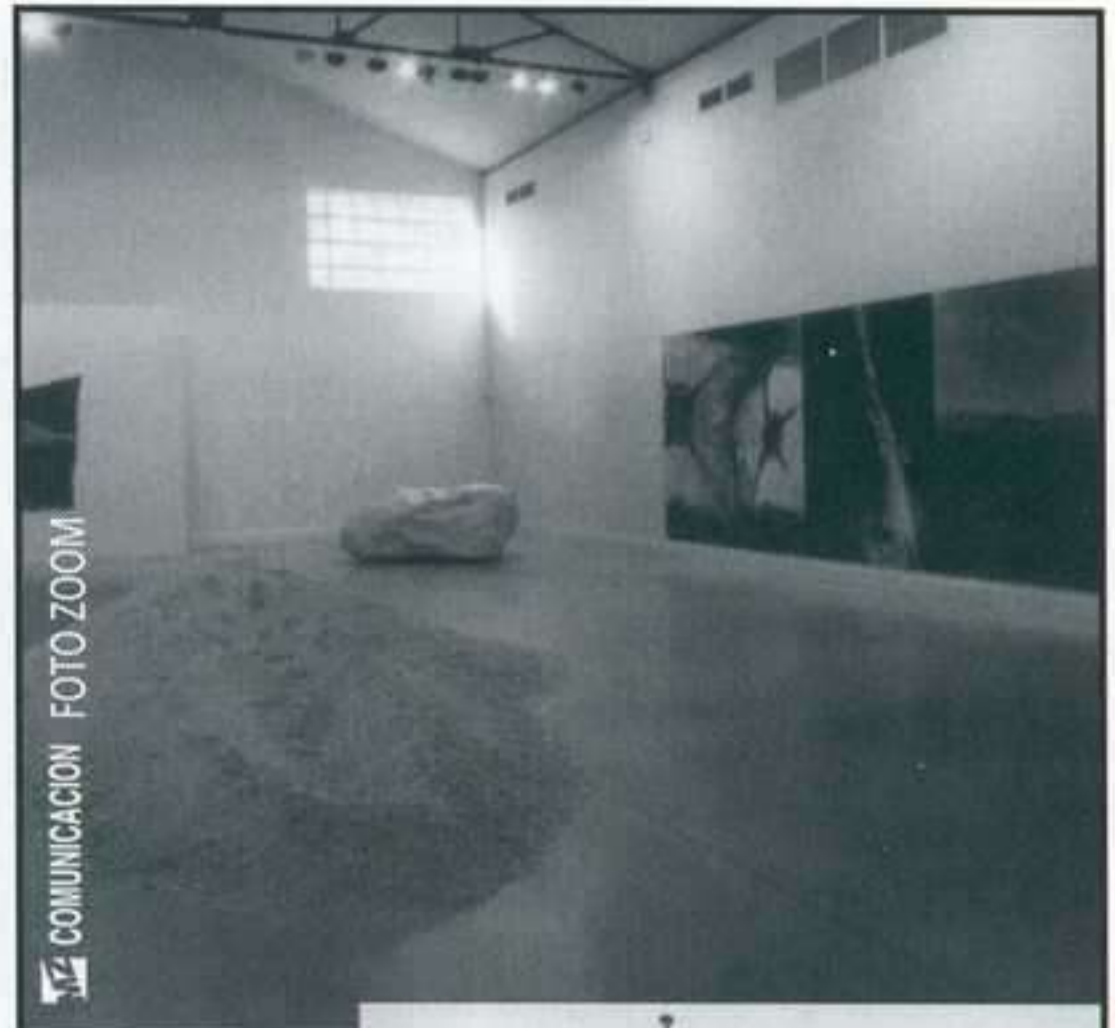


Manuel Sáez:
Autorretrato, 1995-
6. Acuarela sobre
papel, 56 x 76 cm.

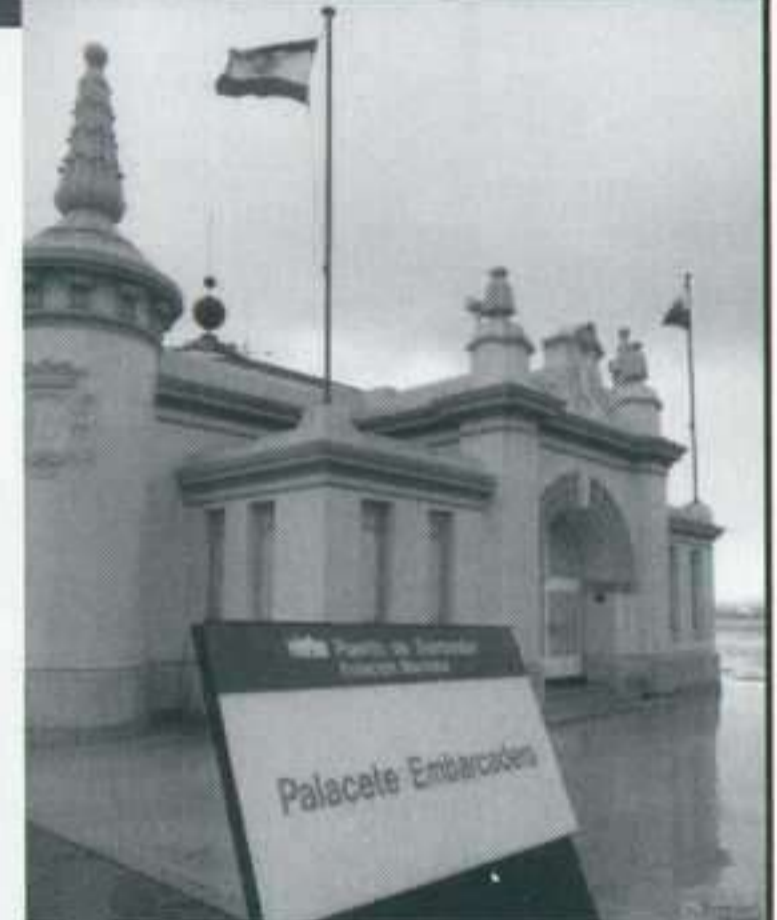
MANUEL SÁEZ

SALA EL BROCENSE
DOCTOR MARAÑÓN, 2. CÁCERES
7 AL 30 SEPTIEMBRE

Manuel Sáez (Castellón 1961) no ha dejado de desmarcarse de modas y buscar un lugar propio. Lo encontró en una pintura de ejecución en extremo pulcra, que se ocupaba de objetos aislados, en aparente vacío. Su manera de pintar y su iconografía pronto se hicieron familiares; tanto que el pintor buscó tensar el sistema, encontrando la salida en un ejercicio tan sutil de la ironía que con frecuencia sorprende incluso a los adeptos. Dejar que un pelo del pincel forme parte del cuadro (meticuloso en extremo, meses antes lo hubiese retirado) o reflejar su vida en una divertida serie de autorretratos, son exponente de un mirar contenido en lo formal pero desinhibido en las intenciones. Su última muestra, *Trópico*, fue el resultado de un año de estancia en la República Dominicana y los objetos en los que detuvo su mirada. Ejercicios con la detención de un botánico.



COMUNICACION FOTO ZOOM



el puerto aporta

Nave Sotoliva

Miguel Angel Campano 22 junio, 21 julio •

Palacete del Embarcadero

Ashley Bickerton - "Giant, 300 Kg. still living, cannibalistic Elvis spotted in Northern Spanish town" 29 junio, 25 julio •

Palacete del Embarcadero/Nave Sotoliva

Colección de Arte Contemporáneo Fundación Coca-Cola España 1 agosto, 25 agosto •

Palacete del Embarcadero

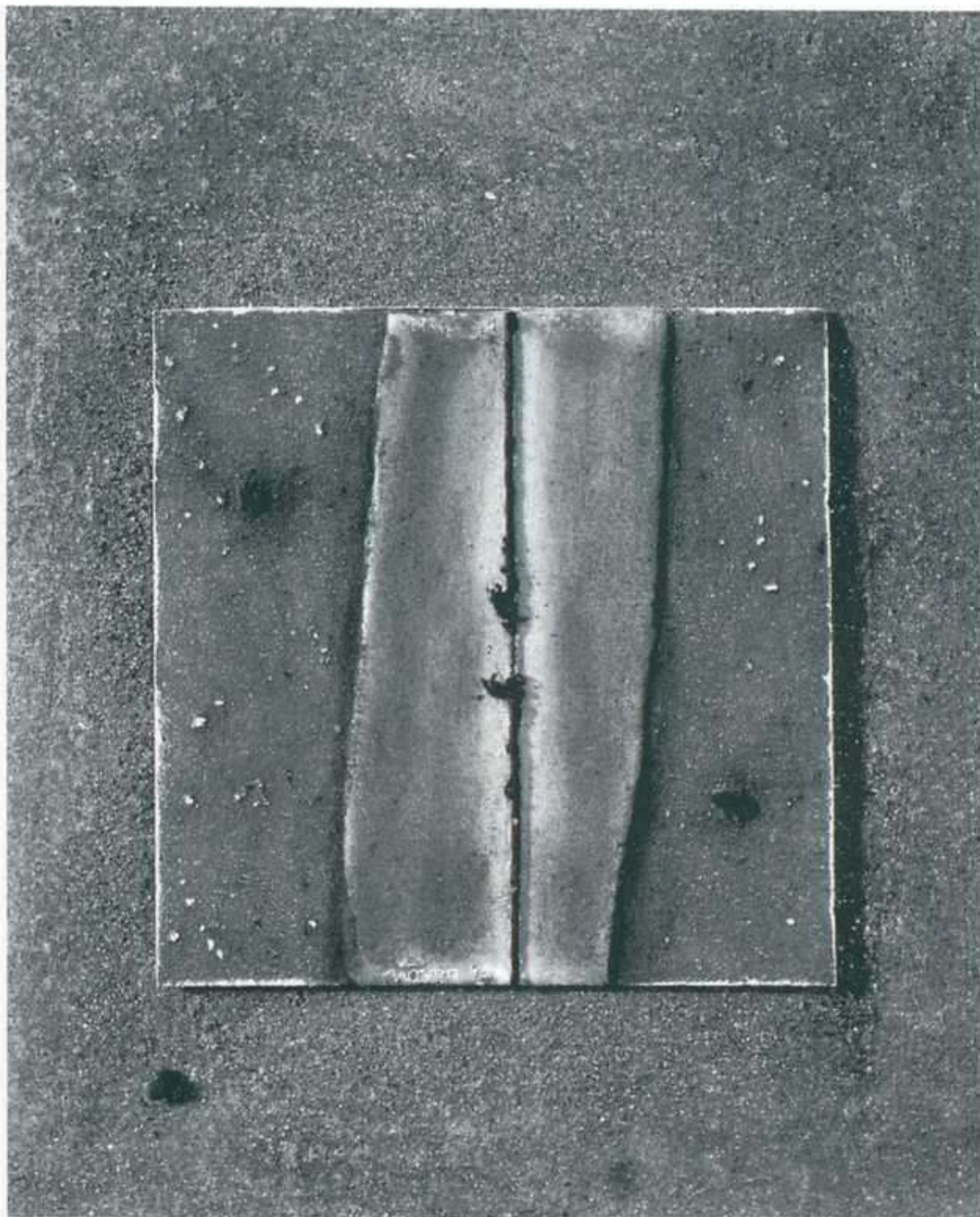
Pablo Hojas:
Cuerpos Celestes 30 agosto, 29 septiembre •



Puerto de Santander

Autoridad Portuaria de Santander

<http://cchp3.unican.es/Puerto/Home.html>
PASEO DE PEREDA, 33 Tel. (942) 31 40 60 Fax. 31 49 04
39004 SANTANDER

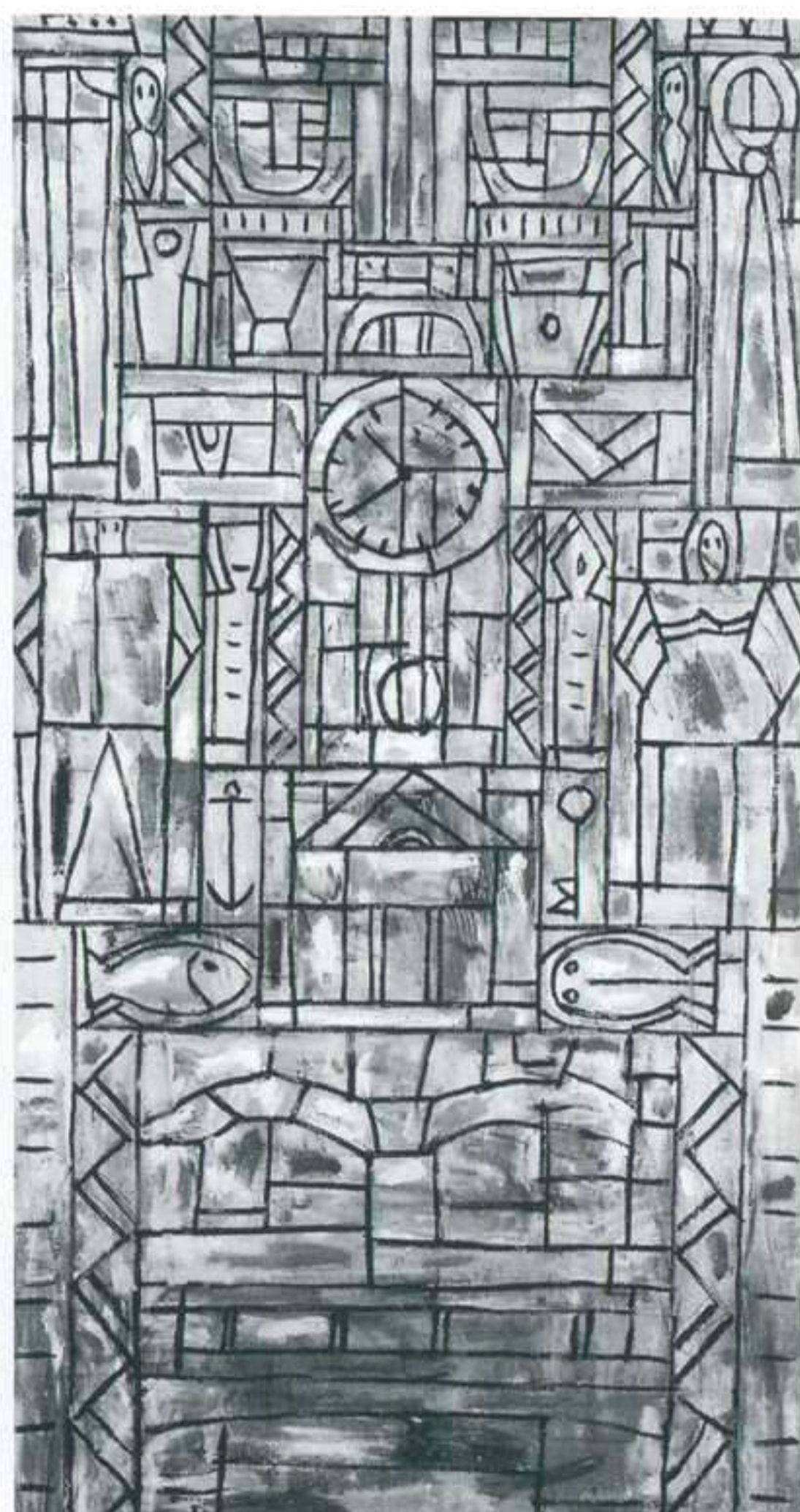


Sobre estas líneas, izquierda, Leopoldo Nóvoa, Sin título, 1995, Técnica mixta, 41 x 35 cm. Derecha, Joaquín Torres-García: Construcción en blanco, 1931. Óleo sobre lienzo, 175,3 x 89,5 cm.

XXIV BIENAL DE PONTEVEDRA

MUSEO DE PONTEVEDRA. PASANTERÍA, 2. DIPUTACIÓN PROVINCIAL, AVDA. DE MONTERO RÍOS S/N. PONTEVEDRA.
1 AGOSTO AL 8 DE SEPTIEMBRE

Convertida desde hace casi dos décadas en una de las principales citas del verano artístico español, la *Bienal de Pontevedra* se articula habitualmente en una sopesada mezcla de tradición e innovación, de acentos locales y atenta mirada al exterior. En las dependencias del siempre atractivo Museo Provincial de Pontevedra, una retrospectiva repasa la obra de uno de los escultores del primer momento renovador del arte gallego de este siglo, el



vigués Camilo Nogueira (1904-1982). En la sección más joven, *Novos valores*, un jurado concede becas a artistas jóvenes, siguiendo una práctica habitual en la Diputación Provincial de Pontevedra. En la sede de esta institución, una pequeña muestra de las pinturas más recientes del pontevedrés Leopoldo Nóvoa, hombre próximo a planteamientos informalistas no excedidos en materia sino más próximos a un fondo constructivo que comparte con Fontana o Torres-García. Nóvoa vivió en París, Argentina y Uruguay, antes de regresar a Galicia. Uno de los grandes atractivos de esta edición de la bienal pontevedresa es confrontar su obra (una veintena de cuadros, fechados entre 1993 y 1996 y presen-

tados bajo el epígrafe *Ausencias y cenizas*) con la del uruguayo Joaquín Torres-García, del que se muestra una selección de pinturas. Ambos pintores se conocieron en París: cuando se clausure la muestra se habrá inaugurado en Santiago una selecta retrospectiva del hispanouruguayo Washington Barcala, momento idóneo para insistir en esa secreta calidad de los artistas que eligen marginarse de las modas y volcarse en la búsqueda de argumentos propios y salidas distintivas. No por distanciarse de los demás sino por ser fieles consigo mismos. Nóvoa, Torres-García y Barcala pertenecen a ese entorno. La *XXIV Bienal de Pontevedra* se cierra con dos colectivas de indudable interés. La primera, *Materias, memorias. Diez artistas de América Latina* reúne a artistas de procedencias distintas seducidos por París. La capital francesa es el elemento de unión, y está claro que afecta al desarrollo de sus respectivas poéticas. La otra lleva por título *Los paseos de Euclides* y responde a una idea del crítico vigués Alberto González Alegre: once artistas españoles y portugueses reflexionan sobre el espacio. “Un espacio -señala Carlos Valle, comisario general de la bienal- entendido en un doble sentido, como integrante de la obra, sea cual fuere su presencia o incluso su ausencia, o como marco, entorno o referente físico -y, consiguientemente, obvio es reconocerlo, cultural y conceptual- de la vida de los artistas, con el atractivo del tránsito o contraste entre dos mundos, América y Europa”.

Las ex

Un
museo
vivo

OSCAR DOMINGUEZ
(25 JUNIO - 16 SEPTIEMBRE)

CINDY SHERMANN
(8 JULIO - 22 SEPTIEMBRE). PALACIO DE VELAZQUEZ

PAUL STRAND
(2 JULIO - 25 SEPTIEMBRE). GABINETE

¡BUÑUEL! LA MIRADA DEL SIGLO
(16 JULIO - 14 OCTUBRE)

OSKAR SCHLEMMER
(15 OCTUBRE 96 - 9 ENERO 97)

JUAN MUÑOZ
(24 OCTUBRE 96 - 15 ENERO 97). PALACIO VELAZQUEZ

REVISTAS ESPAÑOLAS DE VANGUARDIA
(22 OCTUBRE 96 - 9 ENERO 97). GABINETE

KOUNELLIS
(19 NOVIEMBRE 96 - 18 FEBRERO 97)

VICENTE ROJO
(14 ENERO - FEBRERO) GABINETE

VIJA CELNIS
(21 ENERO - 23 MARZO)

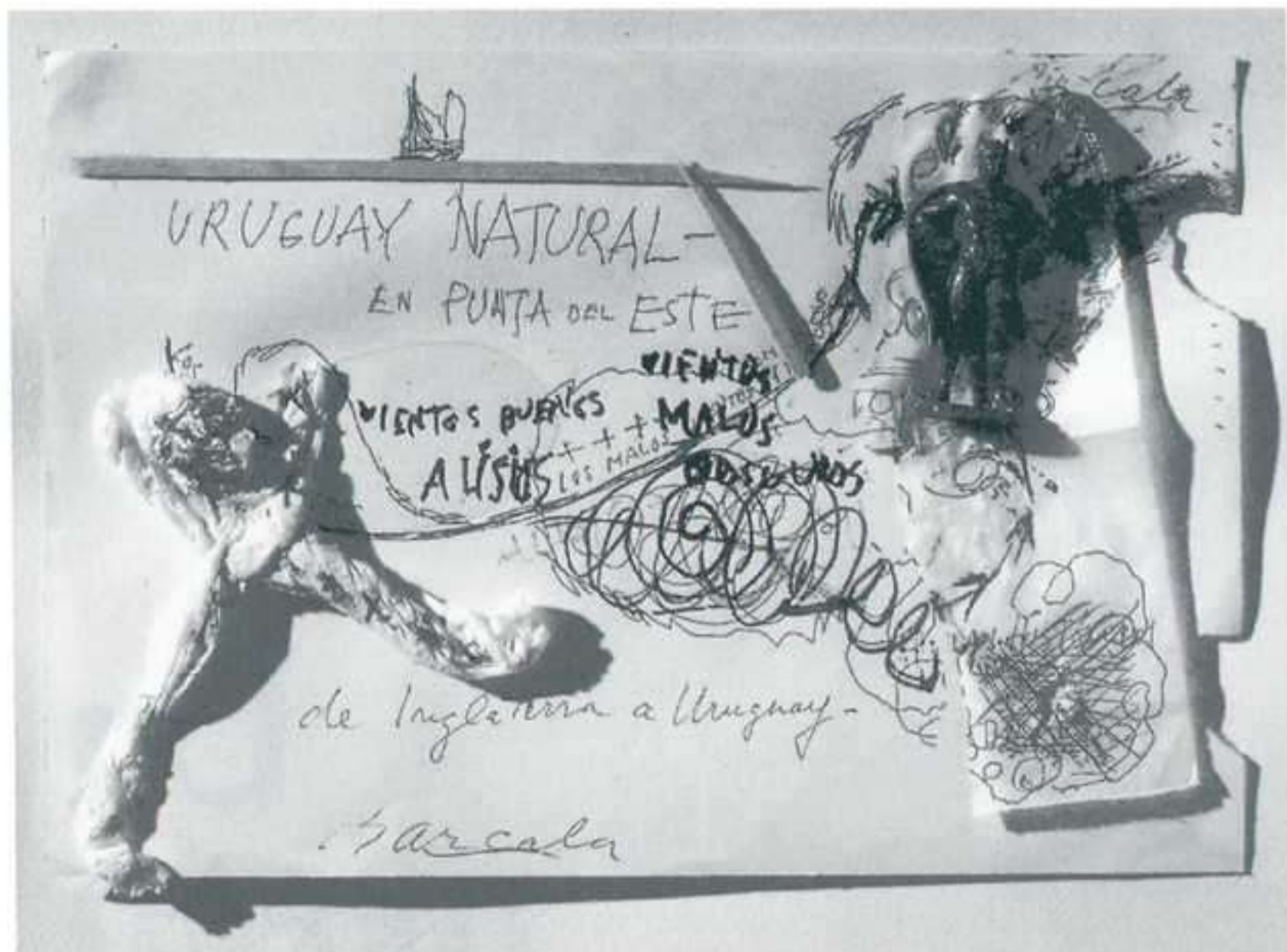
SORIANO
(28 ENERO - 2 MAYO)

MOTHERWELL
(4 MARZO - 5 MAYO)

**Museo
Nacional
Centro
de Arte
Reina
Sofía**

MINISTERIO DE CULTURA

→
posiciones



Washington Barcala: Uruguay natural en Punta del Este, 1993. Collage, 28 x 38 cm.

ANA MENDIETA, ANTÓN LAMAZARES

En el Centro Galego de Arte Contemporánea prosiguen las exposiciones dedicadas a Ana Mendieta y Antón Lamazares (Ver Arte y parte nº 1 y 3). De la primera es su mayor retrospectiva española; el segundo ha preparado su intervención trasladando su estudio temporalmente a Santiago.

ISAAC DÍAZ PARDO

CAJA DE MADRID
PALACETE DE MÉNDEZ-NÚÑEZ MENDOZA
AVDA. DE SANTA MARÍA S/N. PONTEVEDRA
AGOSTO

Múltiple y siempre personal, clásico por culto y moderno por temperamento, inquieto como pocos, motor de buena parte de las iniciativas culturales gallegas de las últimas décadas, independiente por convicción y necesidad, la actividad pública de Isaac Díaz Pardo (Santiago de Compostela 1920) lleva camino de oscurecer la calidad de una pintura que tarde o temprano habrá que descubrir en su justa medida. No se trata de una obra prolongada en el tiempo, pero su calidad es tan innegable como la peculiaridad de su propuesta: un extraño equilibrio entre sensualidad y sentido clásico, una facilidad que no quiere reconocerse. Mientras llega esa muestra, se rescata otra faceta más pública, menos intimista: los carteles de ciego. Dibujos en los que, con voz entre desgarrada y didáctica, pasa revista crítica a la realidad y al medio gallegos.

W. BARCALA

CASA DA PARRA. PLAZA QUINTANA.
SANTIAGO DE COMPOSTELA.
10 SEPTIEMBRE A MEDIADOS OCTUBRE

Uruguayo de nacimiento pero nacionalizado español, Washington Barcala es uno de esos artistas solitarios, volcados en el taller y en una obra con la que alcanza un lenguaje extremadamente personal. Nace en 1920, en Montevideo, y tras viajar a Europa, en 1974 fija su residencia en Madrid, ciudad en la que obtendrá la nacionalidad española. En junio de 1993 regresa a Montevideo, para descansar y reponerse de la enfermedad que le causará la muerte a finales de año. En sus últimos meses, reitera su deseo de volver a Madrid, a la que identifica como escenario natural de su pintura. Dentro de su generación, pocos casos se le pueden comparar. Se trata, sin duda, del mejor artista uruguayo de este siglo, junto a Torres-García y Barradas. De carácter un tanto retirado, poco amigo de pedir reconocimiento público, el sentido un tanto hermético de su obra pudo contribuir a que no se le haya situado en el lugar que su calidad reclama. Paso previo a la retrospectiva que le prepara el MEIAC extremeño para principios de 1997, la Casa da Parra le rinde un justo y emotivo homenaje, reuniendo obras del primer momento madrileño, constructivo y estricto, austero, y del último, ya en Montevideo, una especie de testamento, con urgentes y apretados collages en los que pasa revista a su vida, a la pintura y a su Uruguay doliente y querido.

CENTRE JULIO GONZÁLEZ | CENTRE DEL CARMÉ
GUILLEM DE CASTRO, 118 / VALÈNCIA | MUSEU, 2 VALÈNCIA



JUNIO-SEPTIEMBRE: Manolo Valdés / El ultraísmo y las artes plásticas / Fotografía Americana 1890-1965 en The Museum of Modern Art, New York / Miralda. Obras 1965-1995

SEPTIEMBRE-DICIEMBRE: Erik Satie / Mundo de Juan-Eduardo Cirlot / Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía / Donación Colección Juan Antonio Aguirre / Alex Katz / Horacio Coppola.
Fotografías / Vordemberge-Gildewart

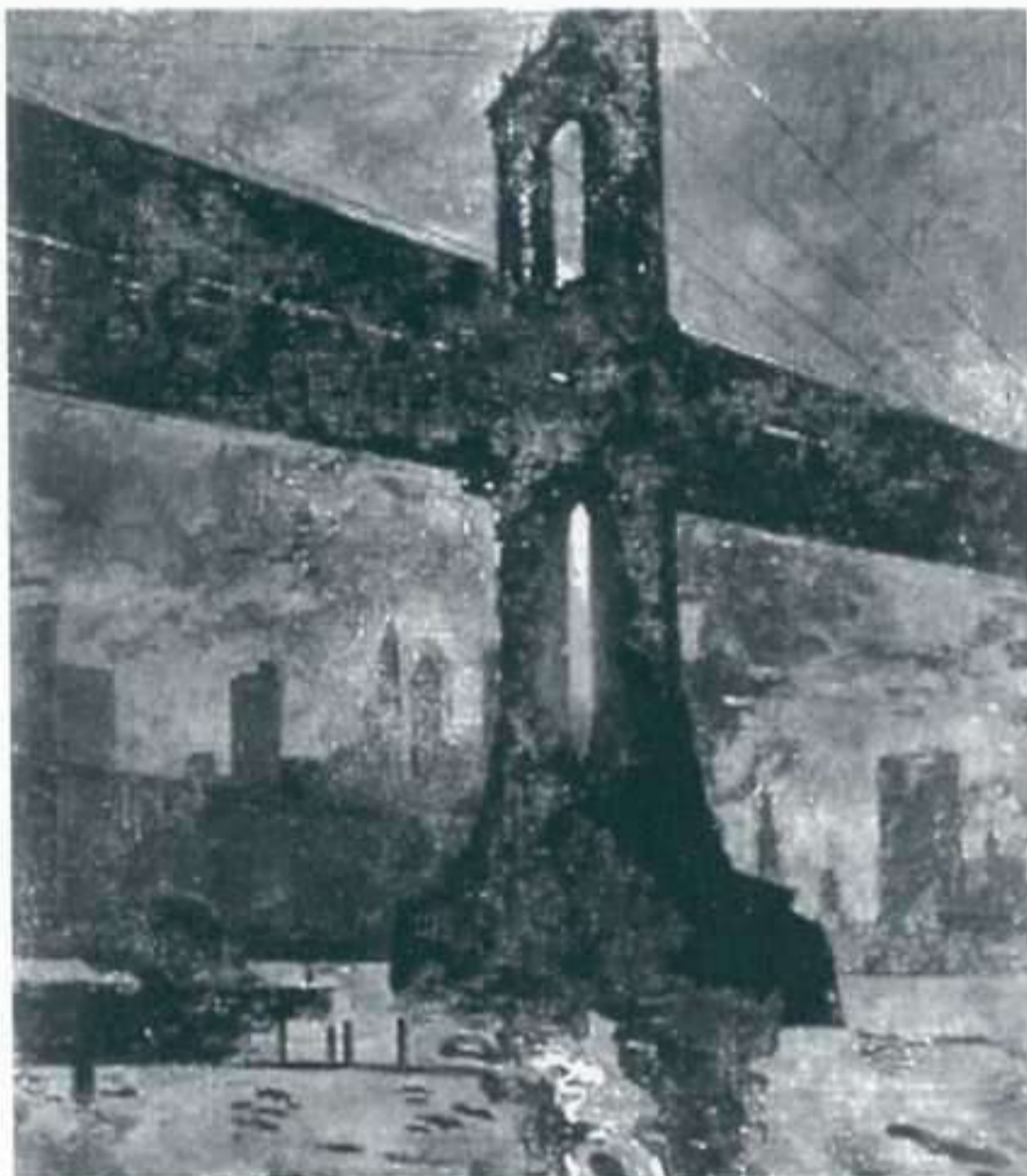
CENTRE JULIO GONZÁLEZ

IVAM

CENTRE DEL CARMÉ

OCTUBRE-DICIEMBRE: Juan Uslé / Pedro Cabrita Reis

 **GENERALITAT VALENCIANA**
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA



Sobre estas líneas,
a la izquierda,
Jorge Castillo: *El
Puente*. Arriba, a la
derecha, Luis
Seoane: *Pareja*.
Abajo, a la derecha,
Isaac Díaz Pardo:
*El juicio de
Salomón*.

COLECCIÓN CAIXA GALICIA

ESTACIÓN MARÍTIMA
LA CORUÑA
AGOSTO-SEPTIEMBRE

En la última edición de *Arco* se pudo ver una selección de los fondos de la Colección de Caixa Galicia. Con cerca de doscientas piezas, permite seguir el desarrollo del arte gallego de este siglo, en el momento en el que los responsables de la colección se plantean su progresiva ampliación hacia el arte español e internacional. Mientras tanto, reúnen un largo centenar de obras, de artistas tan significados como Manuel Abelenda, Seoane, Colmeiro, Maside, Laxeiro, Isaac Díaz Pardo, Grandío, Jorge Castillo, Leopoldo Nóvoa, Alberto Datas, Acisclo, Paco Pestana, Manolo Paz, Antonio Murado o Pamen Pereira. Una oportunidad para estudiar las líneas de desarrollo del arte gallego de este siglo. Con obras especialmente



significativas en la trayectoria de algunos artistas (*La Barca de Caronte* de Isaac Díaz Pardo, el retrato de Franco de Tino Grandío, el *Tríptico Palomares* de Jorge Castillo) y amplios conjuntos de otros. Aparte del catálogo, se anuncia la edición de un CD Rom, exponente de un interés real por fomentar el debate.

GERARDO RUEDA CAMILO OTERO

Tras la retrospectiva de Gerardo Rueda, abierta con un impresionante Camino a Santiago, el Auditorio de Galicia organiza otra antológica sobre el escultor Camilo Otero.

RÀFOLS-CASAMADA

SALA AMÓS SALVADOR

ONCE DE JUNIO, 11. LOGROÑO

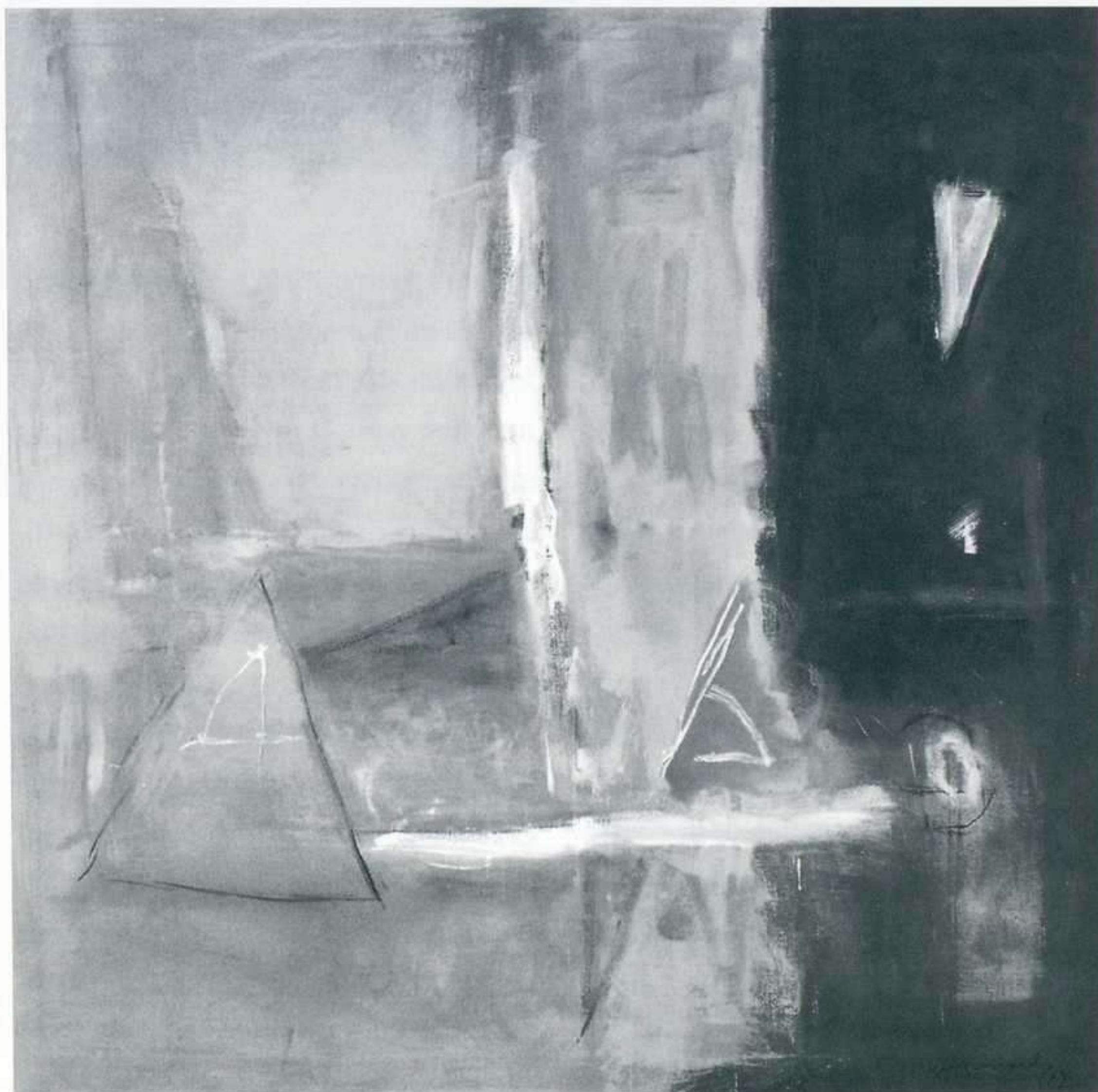
11 JULIO AL 24 AGOSTO

Pinturas mediterráneas y clásicas, en las que el ordenamiento del espacio, el color y las formas cobran un intenso significado: Albert Ràfols-Casamada (Barcelona, 1923). Obras que resumen su trayectoria artística de los últimos diez años y representan su período de madurez: "Me interesa hacer una pintura que sea sólo pintura, con ideas plásticas muy genéricas y que no son nunca ilustrativas". Asegura que se mueve inspirado en el deseo de crear, porque "la forma nace del deseo", del misterio del hacer y

de la emoción de transmitir vida propia a la obra. Sus acrílicos desprenden gran luminosidad y se confunden con la poesía: "En mi manera de trabajar hay un diálogo muy directo con la materia pictórica, sin referencias directas a la realidad ni presupuestos que te aten a una idea preconcebida; es algo que se va estableciendo en el proceso mismo de la pintura". Su obra está llena de signos descubiertos en la *pintura de acción*, tras abandonar la abstracción en la que se inició, donde el espacio cobra protagonismo. Lo escribe en su *Dietario, 1975-85*: "El vacío como vacío luminoso. Ver la tela como luz potencial. Hacer brotar esa luz mediante el tratamiento cromático".

149

L
A
R
I
O
J
A



Ràfols-Casamada:
Hora solar, 1992.
Acrílico sobre tela,
150 x 150 cm.

ARTE Y PARTE



Grete Stern: Sueño nº 7. ¿Quién será?, 1949. Gelatina de plata sobre táblex, copia de época, 40 x 48 cm. Col. de la artista.

GRETE STERN

CANAL DE ISABEL II
SANTA ENGRACIA, 125. MADRID
5 DE SEPTIEMBRE AL 13 DE OCTUBRE

Alumna de Walter Peterhans en la Bauhaus (1927-8), Grete Stern, nacida en la localidad alemana de Elbefeld, lleva hasta Argentina los principios de un *collage fotográfico*, de un *fotomontaje* en auge en Europa durante esos años colvulsos. A finales de los años 20 y principios de los 30, fue activa defensora de la renovación del lenguaje publicitario. Casada con el fotógrafo argentino Horacio Coppola (del que el IVAM valenciano prepara su

primera retrospectiva en España), se instala en Buenos Aires donde, a finales de los 40, realiza *fotomontajes* semanales para la revista *Idilio*, en la que compartía espacio con fotonovelas y un consultorio psicoanalítico dirigido por Richard Rest, seudónimo de Gino Germani. “Era un momento en que los conceptos de ideas psicoanalíticas penetraban en todas las capas de la sociedad”, recuerda Stern, encargada de ponderar en imágenes los sueños descritos por los lectores. Una selección de centenar y medio de sus *Sueños* se reúnen en esta muestra, procedentes de su archivo y de las colecciones de Jorge Helf y del IVAM.



Emile Bernard: La Rueca, 1887. Óleo sobre lienzo, 45,4 x 55,3 cm.

DE CANALETTO A KANDINSKY

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA
P^º DEL PRADO, 8. MADRID
21 MARZO AL 8 SEPTIEMBRE

El mes de marzo se presentó *De Canaletto a Kandinsky* (ver *Arte y parte* nº 3), la exposición que reúne una selección de los fondos de la colección de Carmen Thyssen-Bornemisza. La excelente calidad de las obras expuestas (Canaletto, Gauguin, Monet, Rodin, Picasso, Nolde, Kandinsky...) no restó protagonismo a lo realmente novedoso: la decidida entrada de *Carmen Cervera, Thyssen-Borne-*

misza, en el coleccionismo. Sorprendió la claridad con la que mostró sus intenciones (dar a conocer la pintura del XIX español, dentro y fuera de nuestras fronteras), pero también la habilidad de algunos descubrimientos (el dominicano Augustin Brunias) y el convencimiento y fuerza de su entrada en el coleccionismo. Tres meses después reafirma lo apuntado, incorporando a la exposición ocho pinturas, recientemente adquiridas. Entre ellas, Canaletto, Monet, Van Gogh, Solana y *La Rueca*, un delicioso cuadro de Emile Bernard, en lo que parece otra elección personal. Una de las citas de la temporada artística.



Julián López: Sin título, 1996.

JULIÁN LÓPEZ

Mientras la nueva dirección intenta reconducir las actividades del Círculo de Bellas Artes y situarlo en el lugar de privilegio que le corresponde, llega una de las individuales más esperadas de nuestros artistas jóvenes: la de Julián López (Soria 1960). Artista de

una cuidada formación, tanto técnica como teórica, establece un atractivo diálogo entre dos espacios, privado y público: su casa y la sala Goya, del Círculo, donde se realiza la muestra entre el 5 y el 24 de septiembre. Sobre los moldes en escayola de las puertas y ventanas que cierran los vanos de

su casa, ha dispuesto emulsiones fotográficas en las que reproduce lo que se ve desde ellos, lo que ocultan al cerrarse. Cada pieza evoca y desvela, por tanto, lo que hay detrás. O reproduce gestos, conversaciones: un atractivo juego entre lo interior y lo exterior, lo público y lo privado.

MANUEL BOUZO

MAY MORÉ

GRAL. PARDIÑAS, 50. MADRID

10 SEPTIEMBRE AL 12 OCTUBRE

Los versos de Louis Aragón, en *Traité du style*, definen la obra reciente de Manuel Bouzo (Orense, 1946): "Soy el orfebre de materias descartadas, engarzador de basuras inútiles". Acrílicos, collages, obras sobre papel y pequeñas cajas encontradas conforman una exposición-recuerdo de la memoria colectiva: "Es como si fuese una especie de curioso de todo lo que me rodea. Recojo basurillas, objetos de la calle, imágenes de la prensa y las entremezclo con gestos y elementos de Picasso o Beuys." La mayoría de los cuadros no tienen una dilación lógica, se trata de composiciones abstractas que conforman un estilo concreto que en su comienzo no está definido: "Las imágenes que estructuran la obra no se relacionan entre sí, y todo vínculo que se pueda establecer al mirar el cuadro en su totalidad es casual y fortuito". Los fragmentos escogidos incluyen pequeñas y viejas cajas abandonadas. Pintadas en tonos neutros, incluyen objetos, dibujos y collages y en ocasiones son contrapunto del resto: "Son como una ventana exterior del cuadro. No van enmarcadas porque me gusta verlas envejecer y aunque de alguna manera las transformo siempre permanece ese poso de algo encontrado". En la obra sobre papel, realiza collages antes de incorporar imágenes relacionadas con el resto de sus acrílicos.

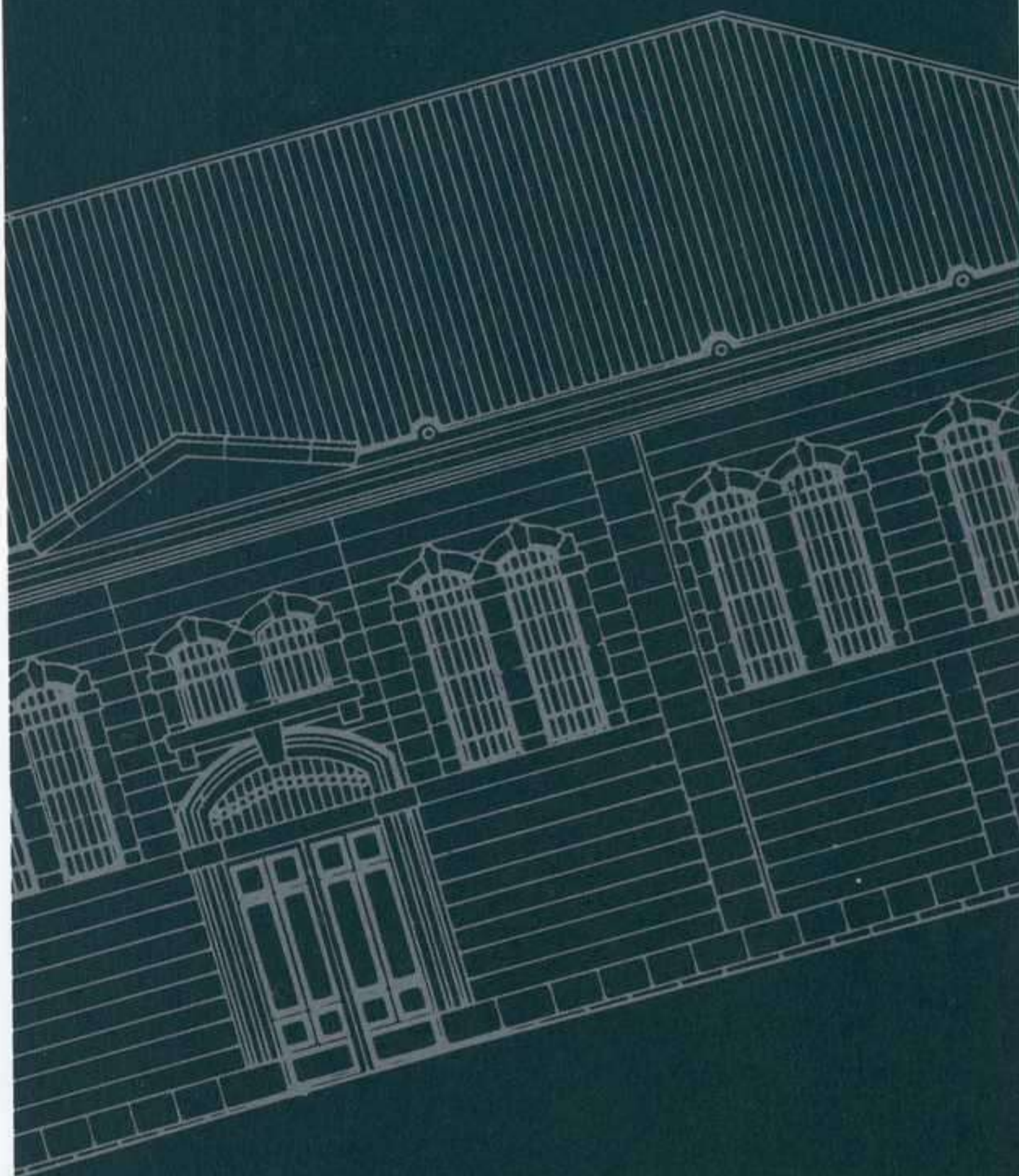
CINDY SHERMAN

PALACIO DE VELÁZQUEZ.
PARQUE DEL RETIRO. MADRID.
8 JULIO AL 22 SEPTIEMBRE

Se inicia la visita por cinco imágenes de *Untitled Film Stills, 1977-1980*, serie que muestra una constante en la obra de Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954): el simulacro. Cinco autorretratos, cinco representaciones frontales, cinco aproximaciones casi policiales al rostro de la autora y, sin embargo, cinco mujeres distintas. A Sherman le interesan las apariencias, los símbolos, y acertadamente ha escogido la fotografía para dar vida a sus propuestas, un medio al que tradicionalmente se le concede la capacidad de captar la realidad de forma objetiva. Esta confianza que el espectador deposita en la fotografía la ha convertido en un medio profundamente mentiroso. Cindy Sherman se sirve de esta circunstancia para mentir de forma descarada, más teatral a medida que evoluciona su trabajo. Cada fotografía es una construcción de su idea de la realidad, reconstituida para efectuar una denuncia. Su trabajo se recrea cada vez más en lo repelente, lo desagradable. Su última serie, *Horror Pictures*, realizada en 1995 para esta exposición, recoge fragmentos de la cara de la autora, dolorida y maltratada, muy diferente a la de esas jovencitas de su primera serie. La exposición no pretende ser una antológica-resumen, sino un recorrido a través de las provocaciones y pesadillas de esta influyente artista.



SALA AMÓS SALVADOR



c/ Once de Junio s/n. 26001

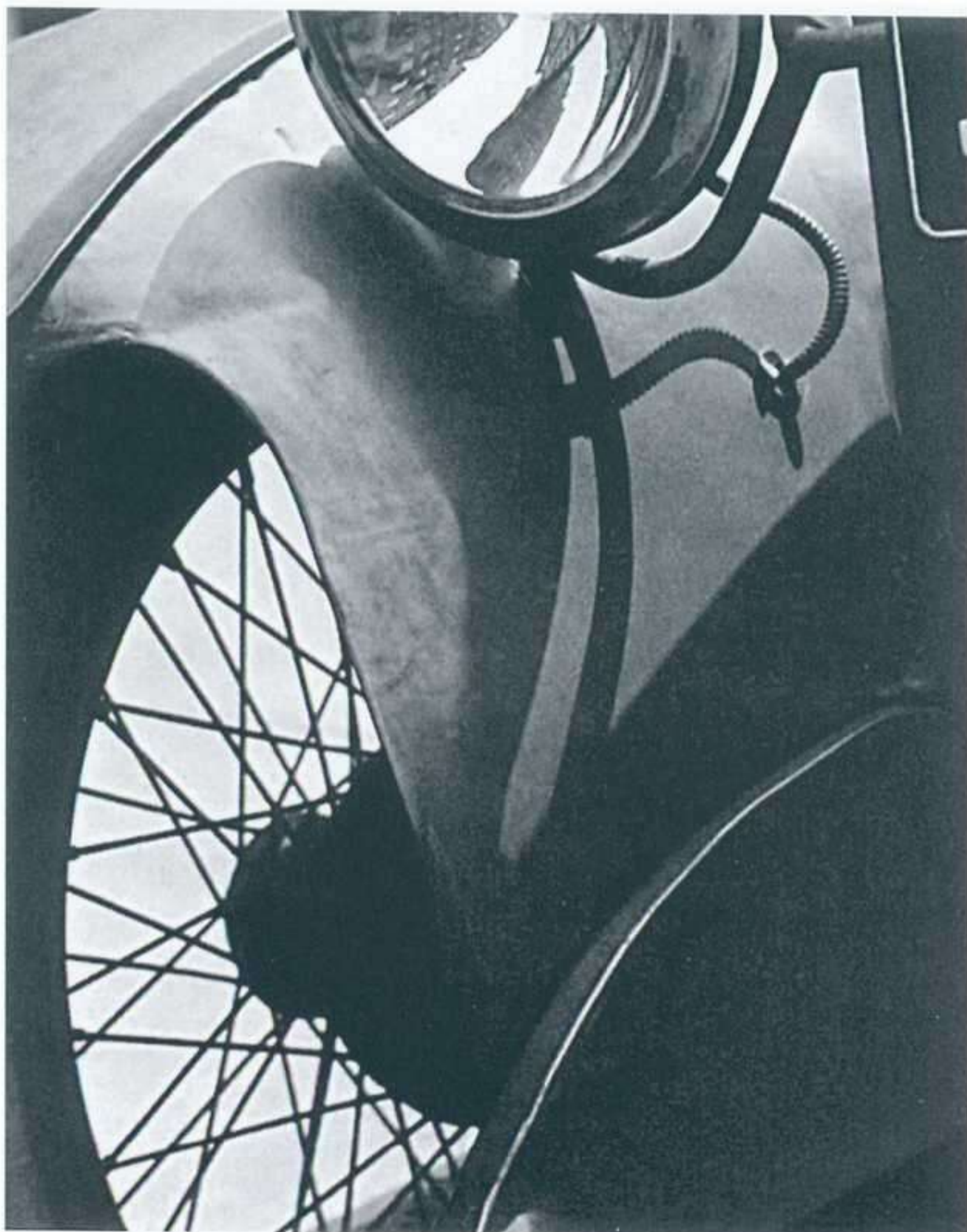
Tfs. 207 736 / 207 688
Fax. 207 705

Pref. Nac. 941 Pref. Intern. 34 41

LOGROÑO (LA RIOJA)

153

M
A
D
R
I
D



Paul Strand: Wire Wheel, New York, 1917.

TINTÍN

La muestra nos acerca a la evolución y trayectoria que ha seguido el cómic en Bélgica, desde 1929. Los fondos provienen del Centro Belga del Cómic que desde los años 70 se ha preocupado por reunir esbozos, croquis, diseños a lápiz, planchas originales y manuscritos que los autores han dejado en depósito o que el centro

ha adquirido. Los más destacados dibujantes francófonos, como Hergé, Jijé, Franquin, Peyo, y los más célebres personajes como Tintín, Lucky Luke, Spirou y Fantasio, Gaston Lagaffe, Natacha. Estas sucesiones de imágenes pintadas con diálogos contenidos en filacterias, es heredera directa de los folletines del siglo XIX, de la ilustración y del cine.

Fue Hergé (Georges Remi) quien sentó las normas de este arte dando un impulso decisivo al auge del europeo. La riqueza narrativa, la línea clara, el color uniforme sobre superficies planas y aumentar la profundidad de campo fueron las herramientas gráficas que sintetizaban los contenidos y que hoy todavía podemos ver como recursos ineludibles del cómic.

PAUL STRAND

MNCARS

SANTA ISABEL, 52. MADRID

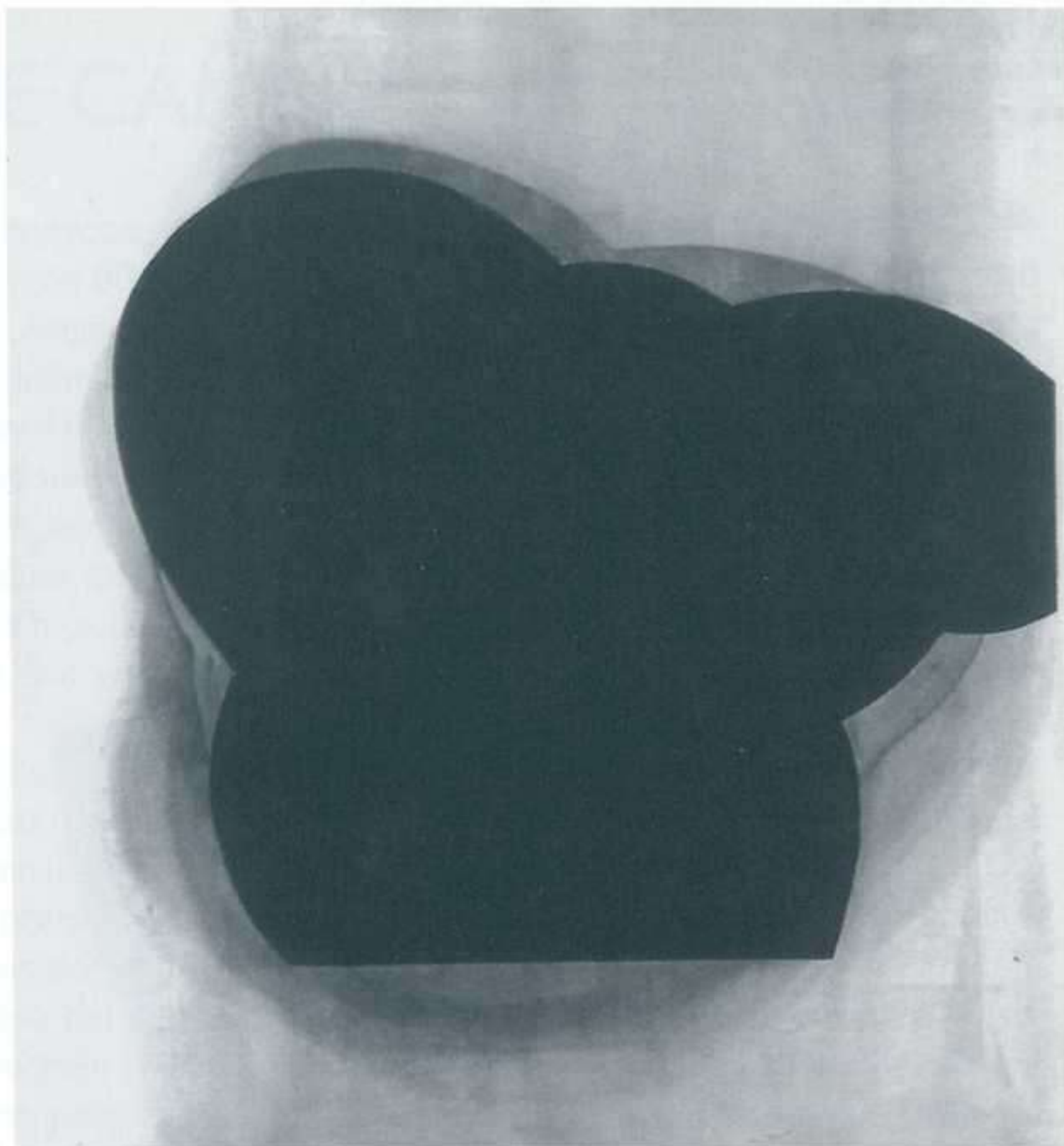
2 JULIO AL 25 SEPTIEMBRE

Formado en Estados Unidos, Paul Strand (Nueva York 1890 - Orgeval 1976) se trasladó a Francia en 1951 huyendo de la política represiva del maccarthismo. Se instaló con su mujer en Orgeval y a partir de entonces, viajó junto a ella en busca *del pueblo perfecto*, fotografiando con cámaras de gran formato pequeñas localidades europeas y del norte de África. Puede que no encontrara el edén que buscaba, pero produjo algunas de las imágenes más influyentes de este siglo. *Paul Strand: el mundo a mi puerta, 1950-1976*, recoge las imágenes tomadas en esta etapa viajera. La muestra llega a España tras haber sido presentada en Alemania, Noruega, los Países Bajos, Escocia, Italia, Suiza y Austria y viajará a Francia y Luxemburgo. Las 150 fotografías que la componen inciden en aspectos de la vida que nos muestra la apasionada lectura del artista sobre el ser humano. En sus imágenes de habitantes, arquitecturas, paisajes y objetos de uso diario -muchas de ellas positivos originales encontrados entre sus objetos personales y desconocidas hasta ahora para el público- se percibe su actitud naturalista y directa. Sus fotografías tienen ese carácter de lo inmediato a través del cual es posible ir mucho más allá de la imagen. Impecable en su técnica, Paul Strand enseña un modo de mirar y fotografiar el mundo a su puerta.

CARMEN ANZANO

GALERÍA ESPACIO MÍNIMO
RADIO MURCIA, 2. MURCIA
5 SEPTIEMBRE 18 OCTUBRE

Carmen Anzano (Barcelona, 1960) presenta sus trabajos recientes dentro de su línea de evocación geométrica. Piezas de pared en gamas suaves y tonos grisáceos que establecen un juego de reflejos y efectos de luz: "Mis ojos buscan en la superficie la luz que habita en el Universo. Veo en la esfera la forma de tu cuerpo". Piezas líricas, donde la superficie ha sido trabajada de forma limpia y rasa. Se trata de una geometría que alcanza forma orgánica a través de la luz. Transformación de cuerpos y emotividad en sus líneas.



Carmen Anzano: *Cuerpo I*, 1995. Acrílico sobre tela, 155 x 134 cm.

155

MURCIA

Francisco Llorens
Sotomayor
Carlos Sobrino
Castelao
González del Blanco
Manuel Abelenda
Asorey
Juan Luis
Carlos Maside
José Frau
Manuel Colmeiro

ESTACION MARÍTIMA
AGOSTO/SEPTIEMBRE 1996
LA CORUÑA

Alfonso Abelenda
Elena Colmeiro
Jorge Castillo
Alberto Datas
Acisclo Manzano
Beatriz Rey
Alfonso Sucasas
Anxel Huete
Fernando Casás
Manolo Moldes
Manuel Patinha

COLECCIÓN  DE ARTE CAIXA GALICIA

Laxeiro
Arturo Souto
Urbano Lugrís
Luis Seoane
Leopoldo Nóvoa
Díaz Pardo
Tino Grandío
M^a Antonia Dans
M^a V^a de la Fuente
Luis Caruncho
González Pascual

 CAIXA GALICIA

Paco Pestana
M^a Xosé Díaz
Mon Vasco
Ignacio Basallo
Xosé Freixanes
Xurxo Oro Claro
Pérez Vicente
Manolo Paz
Din Matamoro
Antonio Murado
Pamen Pereira

Songyc: Bwanga.
Madera, tela,
cuerno. Altura 41
cm.



156

NAVARRA

JOSÉ MARÍA BÁEZ

En el Museo de Navarra, en Pamplona, individual del cordobés José María Báez. Inmerso desde hace años en la búsqueda de puntos de conexión y diálogo entre la palabra y el color, la pintura y la poesía, propone inquietantes y medidos mensajes, jugando con la ambigüedad de los textos y la calidez de los colores.

EN EL PAÍS DEL RÍO ZAIRE

MONUMENTO A LOS CAÍDOS
PLAZA DEL CONDE RODEZNO S/N
PAMPLONA
3 DE JULIO AL 27 DE SEPTIEMBRE

El Ayuntamiento de Pamplona acaba de acondicionar una iglesia como sala municipal de exposiciones, y ha inaugurado su actividad poblando sus muros y amplias naves con magníficas tallas, telas y máscaras del más profundo espíritu animista, casi diríamos *pagano*. Fruto del esfuerzo de múltiples coleccionistas privados, españoles, franceses y belgas, y bajo la dirección del pintor Santiago Serrano, su comisario, la imagen

sagrada de los fetiches ha sustituido, por unos meses, la de los santos en estas salas. Probablemente sea ésta la primera exposición dedicada en España al arte tradicional del Zaire. Este enorme país centroafricano, poblado por múltiples etnias, mantiene una cierta unidad cultural basada en el denominador común de sus lenguas y su mentalidad bantúes. El expresionismo domina en los pueblos selváticos, pero la pauta de las artes más refinadas la dan los grandes reinos del pasado, como el de Kongo, tan influido por la colonización portuguesa, o los de Tshokwe o Luba, creados por príncipes legendarios a los que hace particular referencia en el catálogo Elvira Barba. Mención aparte merece el reino *Kuba*, que aún hoy subsiste como tal, y cuya producción de telas supone en la exposición una parte muy importante, e incluso la más asombrosa por su delicadeza y grandiosidad. Algunas de las telas, tejidas para la corte, superan los 4 metros de longitud y, junto a las de rafia, con motivos geométricos y perfecto acabado, destacan los caprichosos *ntshak*, verdadera anticipación del informalismo europeo. Viendo estas obras, se comprenden las palabras del explorador Torday: "La educación de un niño *kuba* termina cuando sabe cazar, poner trampas, pescar y tejer; las artes más avanzadas, como la escultura, el bordado y la realización de esteras, son cultivadas por quienes tienen la fortuna de poseer tales dotes, puesto que llevan al honor y a la riqueza".

CONCELLO DE CAMBRE

- 1 El Ayuntamiento de Cambre convoca el DECIMOTERCERO CERTAMEN DE PINTURA "CONCELLO DE CAMBRE", dotado con 800.000 ptas. para el primer premio, 350.000 ptas. para el segundo y dos accésit. El Ayuntamiento de Cambre solicitará la exención del IRPF para los premios de contenido económico, es decir, el primero y segundo, a tenor de lo establecido en el artículo 3 de la Ley 18/1991, de 6 de junio, del impuesto de la renta de las personas físicas. En caso de que tal exención no sea concedida, se practicarán las correspondientes retenciones de este impuesto sobre las cantidades percibidas.
- 2 Podrán concurrir los artistas de nacionalidad española y extranjera residentes en España, que así lo acrediten, con un máximo de dos obras. No podrán acceder al primer y segundo premio aquellos artistas que ya fueran galardonados con estas distinciones en anteriores ediciones.
- 3 3.1 El formato máximo deberá ser de 80 F. (146x114) y mínimo de 30F. (92x73), enmarcadas con un listón. Las obras que se presenten habrán de ser únicas y originales. Se realizarán sobre lienzo o tabla, con tema y técnica libre.
- 3 3.2 En el dorso de cada obra deberá figurar: el título, medidas, precio de venta al público, nombre y apellidos del autor y seudónimo, si lo tiene.
- 3 3.3 Se adjuntará: fotocopia del DNI o tarjeta de residente, breve "curriculum vitae" del autor, domicilio o dirección que lo sustituya, número de teléfono y una fotografía en color de cada cuadro presentado. Esta documentación pasará a formar parte del Patrimonio Municipal de Cambre.
- 4 La recepción de las obras será durante el mes de septiembre en horario de oficina, de 8 a 15 horas los días laborables y sábados de 9 a 13 horas. Se remitirán al Ayuntamiento de Cambre, Atrio, nº 1, CAMBRE (A Coruña). Teléfonos (981) 675234 - 675208 - 675162.
- 5 Una vez reunido el jurado, se darán a conocer en rueda de prensa los premios otorgados, y también las obras seleccionadas. La composición del jurado se conocerá al hacerse público el fallo, reservándose el derecho a declarar algún premio desierto, si lo estimase oportuno. El veredicto del jurado será inapelable.
- 6 La entrega de premios tendrá lugar el día 29 de noviembre, a las 20 horas, en la Sala de Exposiciones de la Biblioteca Municipal, quedando las obras seleccionadas expuestas desde ese día hasta el 30 del mismo mes.
- 7 Se realizará un catálogo en el que se incluirán las fotografías de las obras seleccionadas.
- 8 La obra correspondiente al primer y segundo premio pasará a formar parte del Patrimonio Cultural del Ayuntamiento.
- 9 El Comité Organizador pondrá el mayor celo en el trato de las obras, pero sin responsabilizarse de los perjuicios que accidentalmente puedan ocurrir.
- 10 Las obras no seleccionadas podrán ser retiradas durante los meses de noviembre y diciembre, en las dependencias del Ayuntamiento, en horario de oficina. Los autores seleccionados dispondrán de un plazo de 30 días para retirar las obras, una vez finalizada la exposición. Las obras no retiradas en los períodos anteriormente citados pasarán a ser propiedad del Ayuntamiento de Cambre.
- 11 Las obras recibidas mediante transporte de mercancías o correo serán devueltas a sus autores por la agencia de transportes que este Ayuntamiento considere oportuno, salvo que hayan sido retiradas personalmente o por persona autorizada. Los gastos de traslado correrán por cuenta de los participantes.
- 12 La simple participación en este certamen presupone la aceptación de las presentes bases.



CONCELLO DE CAMBRE



Nicolás de Lekuona: *Sin título*, 1934.

DORA SALAZAR

Cuentos desde la mirada y la nieve titula Dora Salazar (Alsasua, Navarra, 1963) sus últimos trabajos. Formas resueltas, orgáni-

cas y literarias, en las que continúa elaborando piezas blancas. Definidas por el análisis del espacio en el que se instalan y del que surgen; la importancia del

color o la presencia de algún líquido, los recorridos que las construyen, la estructura de referencias anatómicas y el uso constructivo de los materiales.

LEKUONA

PHOTOMUSEUM

VILLA MANUELA. SAN IGNACIO, 11.

ZARAUZ. GUIPUZCOA

1 AGOSTO AL 3 SEPTIEMBRE

En septiembre de 1994 el Photomuseum presentó la primera exposición de Nicolás de Lekuona (Villafranca de Oria, Guipúzcoa 1913-Frúniz, Vizcaya 1937). Una buena selección de más de cuarenta obras reflejó el interés de sus trabajos fotográficos. Esta segunda entrega, titulada *Fotomontajes*, permite conocer de cerca la interesante actividad desarrollada en este medio por el artista. Sin duda, el fotomontaje constituye dentro de su obra "no sólo la faceta más seductora y atrayente del autor, sino el lugar común donde convergen el fotógrafo, el artista y el poeta para lograr sus más acabadas creaciones", en palabras de Adelina Moya. La historiadora distingue dos líneas temáticas: las de carácter más lúdico y esteticista, relacionadas con el mundo de la mujer y el deporte. Entre San Sebastián y Madrid, adonde se traslada para cursar estudios de aparejador, transcurren sus primeros pasos de formación. Pero será la estancia madrileña sobre todo la que defina su proyecto, en el contacto y estrecha relación con los círculos intelectuales y artísticos de la vanguardia. Son referencias que sitúan el talento y la inquietud de este militante vanguardista, activo renovador que en 1934 exponía en el Kursal de San Sebastián en compañía de Oteiza y Narciso de Balenciaga.



RAOUL HAUSMANN

MUSEO DE BELLAS ARTES
PLAZA DEL MUSEO, 2. BILBAO
5 JULIO AL 1 SEPTIEMBRE

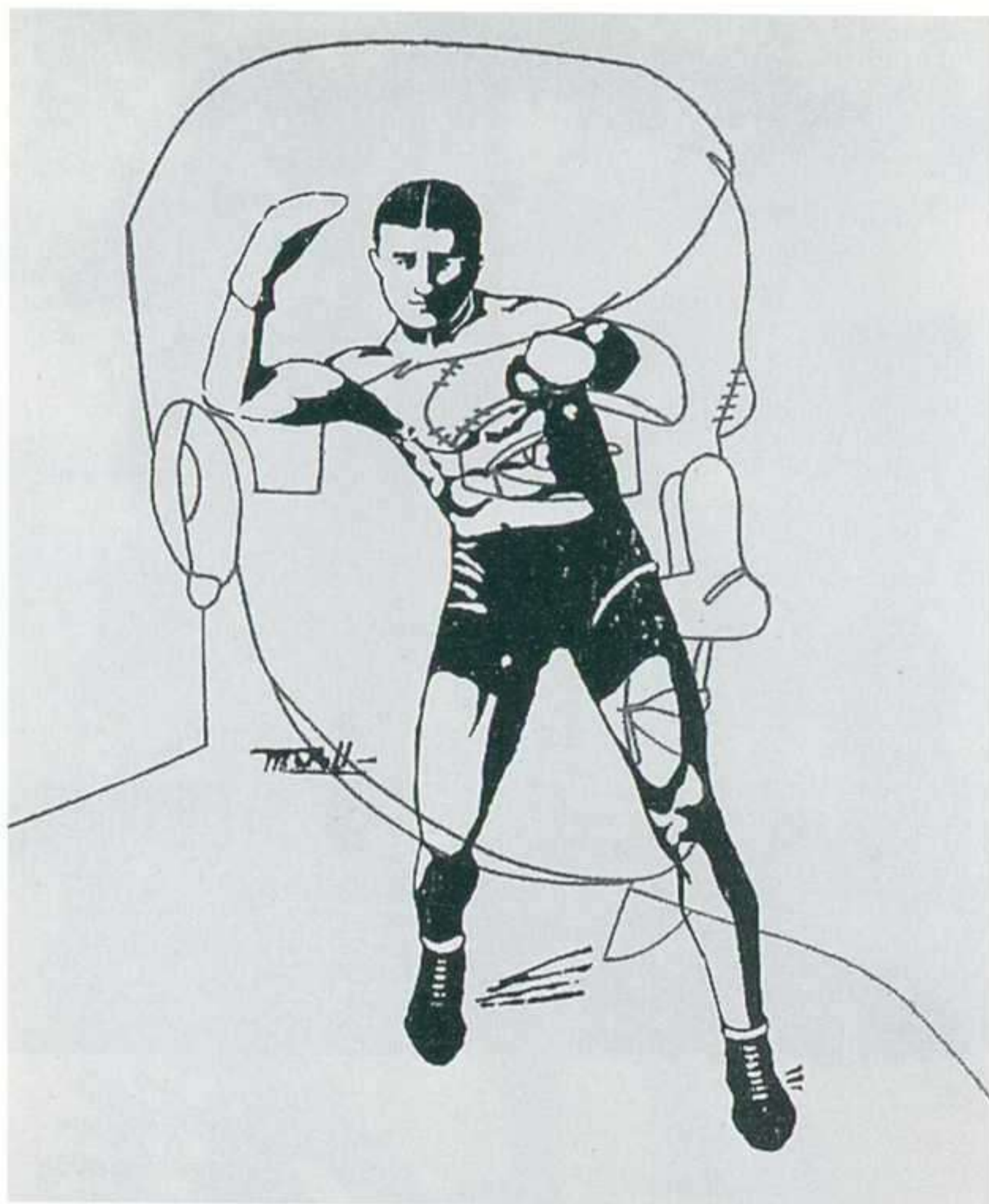
Más de sesenta fotografías componen esta exposición de Raoul Hausmann (Viena, 1886 - Limoges, 1971), dos años después de la extensa revisión de su obra presentada en el IVAM. Exhibida primero en Bilbao la muestra, que llegará después a Vitoria, Pamplona y Santander, reúne fotografías mostradas en escasas ocasiones. Su objetivo es dar a conocer el relieve y el papel de la fotografía dentro de la polifacética y prolífica carrera artística desarrollada por el autor. Considerado uno de los creadores dadaístas más inquieto y subversivo del que cuentan, los que le conocieron, que era

capaz de danzar sin moverse del sitio con sólo mover la cabeza. La herencia del expresionismo, la agitación dadaísta y la disciplina constructivista, constituyen el itinerario de su extensa formación autodidacta. Dotado de una genial capacidad inventiva y provocadora, Hausmann comenzó a hacer fotografías en 1927. Con interés desarrolla este medio buscando aquellos motivos que le interesan, en las propias formas que la naturaleza ofrece. De esta manera el autor trabajó distintos temas que van desde los desnudos y el retrato, a las investigaciones fotográficas de carácter más experimental, pasando por las series que tienen Limoges, Alemania e Ibiza sus puntos principales de atención en paralelo a los desplazamientos biográficos del artista.

Raoul Hausmann en la presentación de Poèmes et bois. Librería Loewy, París 1961.

IGNACIO GOITIA

Figuración y arquitectura en confluencia con el paisaje: fundamentos de la pintura de Ignacio Goitia (Bilbao 1968). Con frecuencia recurre a la intervención del espacio para crear una nueva realidad, un mundo imposible, con fragmentos de arquitecturas conocidas habitadas por animales (Torre Luzea, Zarauz).



Eduardo Arroyo: *Suite Senefelder*, 1996. Litografía.

MIQUEL NAVARRO
Escultura y lenguajes es el título de la retrospectiva de Miquel Navarro (Mislata, Valencia 1945). Dibujos, acuarelas y distintas piezas, junto a una de sus ciudades testimonian su propuesta. El autor explica el contenido de lo expuesto, con un recorrido de 1967 a 1996, como "multitudes, colectivas, personajes, figuras con-

juntadas; son mis iconos y mis ideas cosificadas en barro, plomo, y bronce". La notable presencia de la Ciudad-Solar, agrupaciones de la urbanidad representada con una distribución "que va a tener dos centros downtowns con sus rascacielos y alrededor sus aureolas, barrios y distritos, polígonos industriales o dormitorios; lo que destaca por su verticali-

dad y lo que repite y se organiza en lo horizontal". Más próximas al dibujo, al pensamiento y al gesto, las obras de pared, vinculadas a los relieves de la historia del arte. La exposición incluye las esculturas pertenecientes a la colección del Museo de Bellas Artes de Álava: Muro con corazón, Plantat, Tramitadora y Lluna (Sala América, Vitoria).

EDUARDO ARROYO

MUSEO DE BELLAS ARTES
PLAZA DEL MUSEO, 2. BILBAO
16 JULIO AL 29 SEPTIEMBRE

Primero fue *Tamaño natural* (1963-1993), en este mismo lugar en 1994; a finales de año *Chimeneas y deshollinadores* en la Sala BBK, con la propuesta de intervenir en la chimenea del parque de Echevarría, y ahora la *Suite Senefelder and Company*. Tres acontecimientos que reflejan la obra de Eduardo Arroyo (Madrid, 1937); desde la pintura de gran formato, dibujos y esculturas de cabezas de deshollinadores a la obra gráfica. La *Suite Senefelder*, recoge tres años de trabajo dedicados a la actividad litográfica. Con la intención de rendir un razonado homenaje a Aloys Senefelder, escritor alemán inventor de la litografía, que en 1796 realizó las primeras experiencias utilizando una técnica renovadora, por permitir mayor cantidad y rapidez de estampación. El empeño ha obligado a Arroyo a buscar piedras litográficas, escasas en la actualidad. Del modo de trabajar comenta: "En general esas imágenes de antaño, cautivas de la superficie de las piedras, representan temas publicitarios, planchas escolares, imágenes santas, motivos decorativos. Esas obras de dibujantes a veces mal conservadas, estropeadas, han despertado en mí el deseo de trabajarlas de nuevo. Borro ciertos fragmentos, restauro otros, añado motivos. Obro con la complicidad divertida de los generosos impresores que me permiten entrar a saco en esos tesoros".



Matías Díaz Padrón
**EL SIGLO DE RUBENS EN EL
 MUSEO DEL PRADO.**

PRENSA IBÉRICA,
 MADRID 1996

1.760 PÁGINAS, 70.000 PTA

Veintiún años después del primer catálogo de pintura flamenca del siglo XVII del Museo del Prado, se publica la segunda edición, preparada por el mismo autor. Los cambios respecto de la anterior, con no ser sustanciales, resultan muy significativos tanto de la situación por la que ha atravesado el museo como del terreno en que se mueve una parte de la historiografía artística. En primer lugar, no estamos ante una edición asumida por la institución, sino promovida y patrocinada exclusivamente por la iniciativa privada, lo que resulta paradójico y se presta a varias lecturas, alguna de ellas no exenta de polémica. Otra diferencia importante estriba en el aspecto material de la edición, que se ha hecho más suntuosa que la anterior, lo que redundará en unas mayores posibilidades de información gráfica, que se

agradecen habida cuenta de la necesidad que tiene el lector de poseer un testigo visual de las obras a las que constantemente se hace referencia. Pero al mismo tiempo semejante alarde editorial condena al libro a ser utilizado (debido a su altísimo precio) casi exclusivamente en bibliotecas públicas, y restringe extraordinariamente su uso.

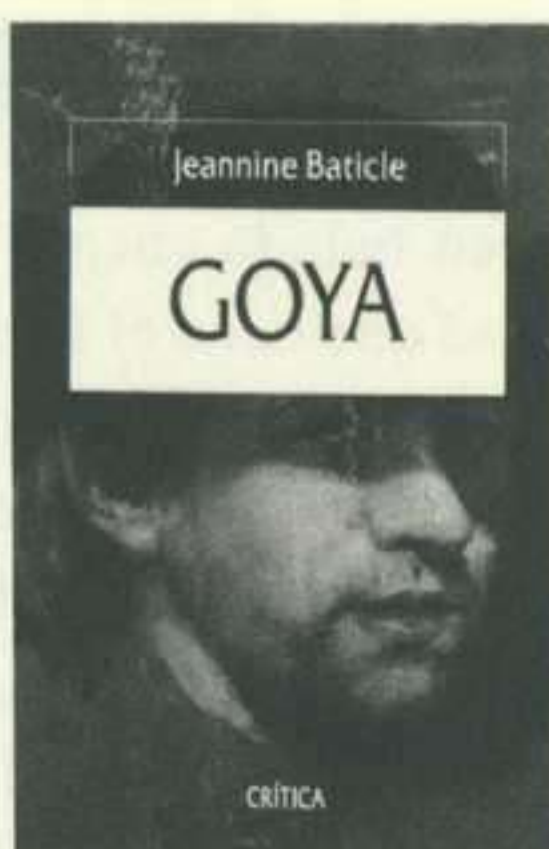
En lo que se refiere al contenido de la obra, además de por la presencia de una extensa introducción histórica y un mayor desarrollo de la información que aparece en algunas entradas, el libro varía respecto a la edición de 1975 en algunos cambios de atribuciones. Dada la importancia que a nivel mundial tiene esta parte de la colección del Prado, un libro semejante es el mejor medio para darse cuenta de hasta qué punto el estudio de la pintura flamenca de la época todavía depende en buena parte de las capacidades de clasificación casi entomológica de unos historiadores que se han marcado como principal objetivo colocar etiquetas en los cuadros que aclaren quienes fueron sus autores y la fecha en que se pintaron. Se trata de una tarea inexcusable, asociada íntimamente al concepto de catálogo y basada, por lo demás, en uno de los escasos métodos que la historiografía del arte puede proclamar como específicos. Sin embargo resulta peligrosa cuando la clasificación no puede ir avalada por un sólido

apoyo documental y ha de basarse casi exclusivamente en algo tan inconcreto y difuso como el *ojo experto* supuestamente capaz de distinguir autorías, pero sujeto en la práctica a mil posibilidades de error. Y para comprobarlo no tenemos más que repasar las numerosas fichas de este catálogo en que se estudian obras no firmadas o de autoría no probada documentalmente. Casi todas muestran una agitada historia atributiva y son raras aquellas que no han sido puestas a lo largo del tiempo bajo el nombre de varios autores, incluso por un mismo estudioso. Y no hablamos únicamente de pinturas de maestros menores, sino también de obras relacionables con Rubens, Van Dyck o Brill. Todo ello convierte la consulta de este tipo de estudios en un auténtico acto de fe, que será más o menos intensa dependiendo de factores a veces tan caprichosos como la fama o el prestigio del historiador que los lleva a cabo.

Pero al mismo tiempo la necesidad de hacer frecuente uso de un atribucionismo puro y duro para clasificar esos cuadros resulta en sí misma muy reveladora de las condiciones en que se desarrolló la actividad artística en ese tiempo y lugar. Aunque no ha sido ese el propósito del autor, la consulta del libro se convierte en un medio indirecto, pero bastante útil, para conocer la complejidad de los medios de creación pictórica en el Flandes barroco. Ficha

tras ficha nos encontramos obras de las que existen varias versiones y copias desperdigadas por medio mundo, pinturas que han sido realizadas en colaboración entre varios autores, cuadros cuyos bocetos preparatorios son de un artista diferente, piezas formando series o en tamaños y medios que sugieren un uso doméstico, autores pertenecientes a auténticas sagas familiares que se van transmitiendo los secretos del oficio... Todo ello nos habla de una producción casi industrializada de cuadros encaminados a satisfacer una demanda que lejos de restringirse a los Países Bajos se extendía por toda Europa Occidental. También nos habla de un general consenso en el reconocimiento de algunas figuras principales -sobre todo Rubens- cuyas obras se podían copiar e imitar y bajo cuya dirección no existía el inconveniente de trabajar, aún a riesgo de perder algo que el mundo contemporáneo valora tanto como la personalidad artística individual. La misma ausencia de documentación escrita sobre muchas de las obras no sólo sirve para justificar la necesidad de ajustarse a un método exclusivamente atribucionista, sino que es también reveladora de las peculiaridades del pujante mercado artístico flamenco; de las que también es muy significativa la temática -abundante en paisajes, bodegones o series bíblicas- de estas pinturas.

JAVIER PORTÚS



Jeannine Baticle

GOYA

CRÍTICA, BARCELONA 1995

382 PÁGINAS, 4.800 PESETAS

“Los archivos públicos y privados, las memorias, las correspondencias y los testimonios contemporáneos” son las fuentes historiográficas que cita Jeannine Baticle, en el prólogo a esta nueva biografía de Goya, como instrumentos de conocimiento preciso de la trayectoria vital del artista en el contexto de su época. Y, en efecto, Baticle conoce al dedillo toda la documentación habida y por haber referente a Goya y a su círculo de amistades, como demuestra en las numerosas notas. Éstas valdrían por sí solas una publicación, dada su enorme utilidad para el investigador, al cual facilitan la localización de cada uno de esos pequeños hallazgos documentales que van configurando la biografía definitiva del pintor aragonés, fruto de una tarea de paciente rastreo a la que la autora ha contribuido y sigue contribuyendo en este libro, publicado en Francia en 1992. Más adelante, precisa Baticle que su intención es hacer hincapié en el estudio de la carrera

de Goya entre 1779 y 1802, años cruciales entre la treintena y la cincuentena, en los que se forja su genio. En realidad, esta atención prioritaria se extiende en el libro hasta los años de la Guerra de la Independencia, quedando más difusamente dibujados los años posteriores y, sobre todo, la época de formación en Zaragoza e Italia. Esos primeros pasos, tan importantes en lo artístico, lo son mucho menos en el terreno de la vida pública de Goya y son muy pobres en documentos probatorios, razones que llevan a Baticle a obviarlos relativamente.

Los intereses primordiales de la autora son, en resumidas cuentas, las relaciones de Goya con el círculo ilustrado de Jovellanos, Moratín, Ceán Bermúdez y Meléndez Valdés, y las vicisitudes de todo este grupo en el marco de la política nacional y francoespañola. Pero desfilan por las páginas del libro una cantidad inmensa de personajes, a veces muy vinculados a la carrera del artista y otras solamente rozándola de refilón, inmersos en una complicada trama de relaciones políticas, económicas y sociales. En varias ocasiones manifiesta ella misma su temor a ser demasiado prolija en la disección de los acontecimientos políticos y económicos del momento, y se justifica por la importancia que, en su opinión, reviste la ubicación de la obra de arte en el contexto histórico. Sin negar esta importancia, hay que decir, sin embargo, que, a pesar de sus aportaciones sobre

las visitas de la marquesa de Santa Cruz al pintor David, sobre la posible identificación de la *Maja desnuda* con Pepita Tudó, amante de Godoy, o sobre su propuesta de localización de *Los fusilamientos del 3 de mayo*, entre otras, que sí contribuyen a aclarar aspectos de la obra del pintor, buena cantidad de los datos que reúne no ayudan a explicar a Goya como artista. Son de gran interés para el que quiera conocer los entresijos de la época, pero quizá no imprescindibles para el amante del arte. Además, hay que hacerle un pequeño reproche a la autora: no obstante su seriedad en el tratamiento de los datos históricos y su profundo conocimiento de los temas en los que se adentra, se permite en ocasiones apreciaciones poco objetivas y expresiones de simpatía y antipatía muy personales. Fuerza en cierta medida los sentimientos patrióticos y liberales de Goya, acusa a la reina María Luisa de "asombrosa inmoralidad", detesta a Napoleón... pero se niega a aceptar, por ejemplo, los convincentes indicios de la relación íntima entre Goya y Leocadia Zorrilla. Titular su capítulo XXIII *El regreso diabólico de la monarquía absoluta* es seguramente ir demasiado lejos.

El enfoque historicista escogido hace que sean los retratos las obras de Goya que Baticle trata más frecuentemente, ofreciéndonos datos sobre una buena cantidad de los modelos, aunque presta atención también a las obras más directamente

ligadas a "las motivaciones políticas o de amistad" que según ella guiaron la producción del artista: los *Caprichos*, las pinturas de guerra, los *Desastres*, las composiciones alegóricas encargadas por Godoy, o las *Pinturas negras*. Poco se puede objetar a esta concienzuda y extensa biografía, una vez conocidos los criterios de los que parte. Pero es preciso que el lector sea consciente de que va a enfrentarse a un estudio que adopta una sola de las perspectivas posibles sobre la vida y la obra de Goya. El ambiente político en el que éstas transcurren queda perfectamente pormenorizado; el ambiente cultural, sin embargo, se deja prácticamente de lado.

ELENA VOZMEDIANO



Nigel Glendinning
FRANCISCO DE GOYA
 HISTORIA 16, MADRID 1996
 146 PÁGINAS, 900 PESETAS

Es mucho lo que el profesor británico Nigel Glendinning ha aportado desde principios de los años sesenta al estudio de Goya. Sus trabajos sobre la fortuna crítica, los patronos, los escritos, los retratos o las

Pinturas negras de Goya, sumados a sus estudios, más generales, sobre el círculo ilustrado español, o la evolución del gusto estético en la época le han convertido en un gran conocedor del tránsito del siglo XVIII al XIX en España. Pero además, ha realizado una notable labor como filólogo, en la que destacan sus estudios o ediciones del teatro de Cadalso, Moratín y Cienfuegos.

En este tomo de la colección *El arte y sus creadores*, que nos viene dando algunas agradables sorpresas, Glendinning hace balance de lo hasta ahora escrito por él con la amplitud de miras que era de esperar de hombre tan al corriente de la vida cultural de la época de Goya. Frente a la unilateral perspectiva de Jeaninne Baticle, se propone y consigue mostrar una panorámica en la que caben los inicios de Goya como artista cercano al neoclasicismo; su aprovechamiento del gusto por lo popular; su valoración, apuntándose a la renovada apreciación del naturalismo pictórico del siglo XVII, de las obras de Velázquez y Murillo; su temprano conocimiento de las nuevas tendencias estéticas, que se expresa en obras dominadas por la categoría de lo sublime terrible; su coincidencia con las teorías temperamentalistas; o su adopción de una visión orgánica de las formas y su consecuente abandono de las composiciones geométricas.

Su enfoque es, por tanto, sumamente rico: ya solamente el esbozo del contexto cultural con el que abre el libro com-

prende interesantísimas informaciones sobre la decoración de las casas y de los palacios y sobre las innovaciones escénicas del momento, un revelador repaso de la actividad erótica de las damas de la alta sociedad y notas sobre el gusto arquitectónico, la moda del populismo y los avances científicos. Los aspectos que trata, por poco trascendentes que puedan parecer algunos si se comparan con los graves sucesos políticos y bélicos del período, estudiados por Baticle, contribuyen en mayor medida que estos últimos a comprender la obra de Goya, pues la sitúan de manera ejemplar en su contexto cultural y artístico. Leyendo el libro de Baticle, podría parecer que Goya es un demiurgo que crea a partir de la nada unas formas y unos temas nunca antes vistos. Glendinning, sin restar originalidad al indudablemente genial pintor, nos hace recordar las fuentes literarias, estéticas y, en menor medida, artísticas de las que Goya bebe, y mucho.

El número de páginas disponible obliga al autor a pasar de puntillas por ciertos momentos de la carrera de Goya y a limitarse casi siempre, en cuanto a sus obras, a una simple enumeración, acompañada a veces de breves juicios. No obstante, con buen criterio, escribe más extensamente sobre una selección de las mismas, lo cual hace que esta publicación sea no sólo una idónea primera aproximación a Goya para el aficionado, sino también una lectura obligada para el estudioso. Aníbal cruzando los Alpes, Los

Caprichos, La maja desnuda, los frescos de San Antonio de la Florida, las alegorías de La Poesía y La Historia, El coloso, La carga de los mamelucos, Los fusilamientos del 3 de mayo y Las Pinturas negras protagonizan algunas de las páginas más felices del libro.

Y, con ser mucho, no se limita Glendinning a proporcionarnos las claves sociales, literarias o artísticas de las obras, puesto que también realiza, perspicazmente, observaciones sobre las novedosas organizaciones compositivas de Goya y sobre su cambiante técnica pictórica. Quiere finalmente el autor penetrar en la psicología del artista, operación de alto riesgo (en la que los historiadores y los críticos ponen en definitiva en juego su propia personalidad y sus privadas obsesiones) de la que Glendinning no sale del todo mal parado.

ELENA VOZMEDIANO

RICHARD ETTINGHAUSEN Y OLEG GRABAR

ARTE Y ARQUITECTURA
DEL ISLAM
650-1250



MANUALES ARTE CÁTEDRA

Richard Ettinghausen-Oleg
Grabar

**ARTE Y ARQUITECTURA DEL
ISLAM 650-1250**

CÁTEDRA, MADRID 1996
489 PÁGINAS, 3.400 PESETAS

Richard Ettinghausen y Oleg Grabar son bien conocidos para quienes se hayan interesado por el arte y la arquitectura del Islam. A ambos ha correspondido, junto a otros estudiosos del arte islámico de generaciones anteriores, como Georges Marçais, K.A.C. Creswell o Jean Sauvaget, marcar el paso en el campo del estudio del arte de los pueblos seguidores del profeta Mahoma. Todos ellos han abierto el camino hacia una mejor comprensión de los significados culturales de objetos y monumentos del Islam, al tiempo que han puesto de manifiesto la relevancia de una definición precisa de sus características, así como de los tiempos y lugares en que se desarrollaron.

Ettinghausen, desde su posición docente en la Universidad de Nueva York, así como a través de sus trabajos para la Freer Gallery de Washington o para el Metropolitan Museum de Nueva York hasta su muerte, en 1979, logró que se presentase una mayor atención académica y museológica al arte del Islam en los medios culturales americanos. Grabar, por su parte, dirige la cátedra Aga Khan de arte islámico de la Universidad de Harvard, y es bien conocido en España no sólo por haberse traducido al castellano algunos de sus más importantes trabajos, como *La Formación del arte islámico* (Cátedra, 1979), sino por haber dedicado especial interés al arte hispanomusulmán, mereciendo destacarse la monografía titulada *La Alhambra: iconografías, for-*

mas y valores, (Alianza Forma, 1980), llena de sugerencias y aportaciones.

Todo lo anterior bastaría por sí mismo para avalar a priori la calidad del libro que ahora comentamos, *Arte y Arquitectura del Islam, 650-1250*, cuya edición original vió la luz en 1987. En su prefacio, Oleg Grabar advierte al lector que el objetivo del libro no es sino convertirse en un manual, en una guía útil para el estudiante o para el simple curioso, capaz de presentar ordenada y claramente los datos de la historia artística del Islam. Por el contrario, se trataba también de evitar la creación de un "vehículo para la pura especulación y para vagas interpretaciones culturales". Cumpliendo perfectamente ese objetivo, el libro logra presentar de forma clara e inteligente la historia del arte islámico, identificando las grandes cuestiones controvertidas y proponiendo respuestas para los puntos aún pendientes de resolver. A través de un índice de divisiones lógicas y de ambiciosa amplitud, el libro se ocupa no sólo de la arquitectura, sino también de las artes decorativas, de las artes del libro, y de la pintura, siguiendo una secuencia cronológica siempre que el desarrollo de los temas así lo permita. En este sentido, esta publicación supuso una auténtica novedad, puesto que hasta su aparición no se había podido contar con un esfuerzo de espíritu tan globalizador como para abarcar cuanta información se conoce sobre la historia del arte

del Islam y presentarla al lector con un hábil sentido de síntesis en el que tienen cabida, además, las diferentes escuelas historiográficas que se han pronunciado sobre cada particular. Se trataba simplemente de hacer "una historia tradicional del arte de una cultura", algo que, como señala también el propio Grabar, "con contadas e insatisfactorias excepciones, no se ha hecho en el arte islámico desde los años veinte de nuestro siglo".

Con una estructura bien pensada y un desarrollo atractivo, pues, se hace recuento del estado de la cuestión. Pero además, a través de las notas y de una extensa bibliografía, los autores pretendían guiar y fomentar el estudio de las diversas cuestiones que pudiesen interesar a los lectores. La aportación en este sentido es también significativa, ya que se pone al alcance del usuario una completa visión de la bibliografía existente sobre el Islam.

Lamentablemente, el esfuerzo de actualización realizado en este campo para la publicación original, acusa el desfase de casi una década en la traducción española; una década en la que se han producido, precisamente, publicaciones tan relevantes para el arte hispanomusulmán como, por ejemplo, *Al-Andalus. las artes islámicas en España*, (1992). En efecto, hubiese sido deseable por parte de los editores españoles una puesta al día de la bibliografía, así como, quizá, una mayor incidencia en las publicaciones sobre arte hispanomusulmán

que suelen interesar más frecuentemente a los estudiantes españoles de historia del arte del Islam a los que potencialmente va dirigida esta traducción. En todo caso, bienvenida sea esta versión de un clásico.

MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO



Jean-François Lyotard
MORALIDADES POSMODERNAS
ED. TECNOS, MADRID 1996
184 PÁGINAS, 2.500 PESETAS

Un encuentro con Lyotard siempre es una invitación para un pensamiento riguroso pero no exento de querencia hacia los matices en los que frecuentemente reside el riesgo de pensar. Lyotard lo ejerce con precisión cristalina, dando lugar al re-descubrimiento de ideas, argumentos y conceptos por las zonas de sus respectivos reversos. Precisamente de esas partes ignotas u ocultas son de las que trata *Moralidades posmodernas*, lugares en donde reside la umbría y que no son objeto de transición frecuente.

La actitud de des-velamiento de Lyotard no es mesiánica ni salvadora, se trata de poner

delante de la mirada lo que no nos atrevemos a pensar, que aparte de un reto y sin tener en cuenta la valoración que de este acto podemos hacer, es un riesgo, el riesgo del acontecimiento de pensar.

Moralidades posmodernas se divide en cuatro partes con títulos significativos: *Verborreas*, *Fantasías del sistema*, *Encubrimientos* y *Criptas*.

Verborreas está referido al artista imbuido en el continuo flujo intelectual, a la reflexión sobre la metrópolis como lugar de la cultura en la que las maneras estéticas son signos de identidad. Se escribe, también, sobre el grafista y las paradojas de su arte aplicado, así como un análisis del momento estético concebido como la suspensión del principio de eficacia.

En la sección denominada *Fantasías del sistema* se acerca al concepto de sistema desvelando las contradicciones ocultas de la función crítica, de lo imaginario y de la resistencia a las influencias culturales.

En *Encubrimientos* se aprecian las relaciones entre *uno* y *el otro* transversalmente recorridas por el lenguaje. El otro en el uno, el otro frente al uno. La actitud de escribir inseparablemente unida a la de traducir y el museo como re-escritura de lo imaginario.

Criptas desvela las razones más inaprehensibles y etéreas respecto a la música y el arte en las que el consenso "es nulo y sin valor".

Moralidades posmodernas es un libro de desvelamientos en quince textos que profundizan

en aspectos de la cultura actual, del arte, del sistema, de lo social y del individuo, todos ellos cruzados horizontalmente por un fluido que parece decir *Nihilismo*. No se trata tanto de anclar un valor nihilista sino de descubrir, de desnudar, de ventilar, de sorprender la obscenidad, de levantar la esquina de la alfombra y dejar en evidencia lo que allí se encuentra.

Particularmente interesantes, tal como en la contraportada muy acertadamente se expresa, son la crítica a la inherencia comúnmente manejada entre cultura y arte, así como a la generalizada estetificación de la actividad humana. Un libro fuertemente crítico, a veces desazonador, pero de clara y sugerente lectura.

JESÚS PASTOR



Mercé Vidal
**1912. L'EXPOSICIÓ D'ART
 CUBISTA DE LES GALERIES
 DALMAU**

UNIVERSITAT DE BARCELONA,
 BARCELONA 1996

186 PÁGINAS, 1.500 PESETAS

La colección de breviaros *Les Arts i els Artistes*, publicada

por la Universidad de Barcelona, ha asomado ya en ocasiones anteriores a las páginas de Arte y parte. El más reciente de sus volúmenes, titulado *1912. L'Exposició Cubista de les Galeries Dalmau*, y firmado por Mercé Vidal, comparte con los anteriores una aproximación monográfica que permite una visión breve y rigurosamente documentada del tema tratado, así como un cuidado diseño de edición en un formato de muy agradable lectura.

Como en el caso del libro de Pascal Rousseau (*La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*, Breviari num. 5), Mercé Vidal aborda en este libro uno de los hitos históricos en la penetración de las vanguardias internacionales en el mundo artístico barcelonés: la exposición cubista que Josep Dalmau presentó en sus galerías de la calle Portaferrisa entre el 20 de abril y el 10 de mayo de 1912, que inmediatamente después de su celebración se convirtió en punto de referencia obligado para cualquier historia de las vanguardias artísticas en Cataluña. De hecho, a través de esta muestra, y de algunas otras debidas también a Josep Dalmau, así como de la estancia en Barcelona de artistas como los Delaunay o Picabia, esta ciudad asumió en la segunda década del siglo XX un papel pionero en la asimilación cosmopolita de las tendencias artísticas más avanzadas del momento.

Esta exposición, como recuer-

da oportunamente la autora, llegó a Barcelona en un momento en que los debates sobre el cubismo en París marcaban un punto de inflexión en la historia de este movimiento pictórico: en efecto, 1912 es el año en que los pintores Gleizes y Metzinger publicaban su libro *Du Cubisme*, en el que se percibe un deseo de aclarar posturas y de establecer definitivamente la *nómina cubista*, y es también entonces cuando pronunciaba Guillaume Apollinaire su célebre conferencia *Le cubisme écartelé* en la *Section D'Or*. Partiendo de esta idea, Mercé Vidal analiza primeramente en este libro la significación de la muestra barcelonesa en el entorno general del cubismo. Pero la exposición en Dalmau es también estudiada en el ámbito del mundo artístico catalán, en primer lugar como una confrontación con los valores establecidos, especialmente con las ideas del *noucentisme*, formuladas por Eugenio D'Ors en su *Glossari*; y en segundo lugar, como un indicador de las diversas formas de aproximación al arte de vanguardia por parte de la crítica artística catalana del momento.

Después de tratar pormenorizadamente sobre las presencias y ausencias más destacadas en la exposición, así como de las obras que la componían, la autora se centra en el significado de la polémica presencia de Marcel Duchamp (que repetiría su escandalosa representación con el *Desnudo bajando la escalera num. 2* un año más

tarde, en el *Armory Show* de Nueva York), y en la para muchos decepcionante ausencia de Pablo Picasso, que algunos críticos querían interpretar como una *deserción* del movimiento *cubista* del que había sido iniciador.

Pero quizá la mayor aportación de este libro sea su sección documental, que contribuirá sin duda a un mejor conocimiento no sólo de la propia exposición de 1912, sino también de la recepción del *cubismo* en Cataluña. Manteniendo el orden cronológico y la ortografía catalana de la época, Mercé Vidal reproduce una selección de artículos aparecidos en la prensa catalana a partir del Salón de Otoño de París de 1911, cuando el interés por el cubismo comienza a despertarse en una Cataluña que cada vez mira con más atención a la capital francesa. A través de esta recopilación el lector puede comparar las posiciones de los diversos críticos, como el ya mencionado D'Ors, Josep María Junoy, Domènec Carles, Joaquim Folch i Torres, o como Jacques Nayral, Metzinger, Maurice Raynal o Max Jacob.

Se trata, pues, fundamentalmente, de una útil guía para acercarse al estudio de un acontecimiento de gran trascendencia en el desarrollo de las vanguardias artísticas en Cataluña, tratado desde un punto de vista monográfico y documental, como corresponde a la colección en la que se inscribe.

MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO

El niño republicano

EDUARDO HARO TECGLÉN

Eduardo Haro Tecglen
EL NIÑO REPUBLICANO

EXTRA ALFAGUARA, MADRID 1996

336 PÁGINAS, 1.950 PESETAS

En las páginas de *El niño republicano* se afirma que la sociedad actual "olvida o ignora". En actitud claramente opuesta, su autor, Eduardo Haro Tecglen, ha escrito este libro de memorias desde la distancia y la melancolía de un tiempo con esperanza de continuación.

Una firme convicción de lo republicano, un pasado imposible de prohibir, alienta desde el principio del texto: libertades y responsabilidad, cultura y laicismo, populismo y constitución, e incluso una estética y una moral propias como signos distintivos de una etapa crucial de nuestra historia contemporánea.

La II República va unida, por Haro Tecglen, al recuerdo de los años felices de la infancia, momento fascinante, ilusionado y trágico a un tiempo, época de descubrimiento del mundo y de una noción definida de patria a la vez.

Aunque el autor se queje de una memoria vaga e incierta, los recuerdos nunca son imprecisos.

Por el contrario, situaciones y personajes del pasado reviven nítidamente y se entrelazan con esclarecedoras reflexiones sobre el presente, lo que proporciona actualidad y viveza originales al conjunto. Tampoco ha querido Haro Tecglen llamar memorias a unos textos que propiamente no lo son. El escritor prefiere carecer de recuerdos y huir de un relato detallado de acontecimientos para ofrecer más bien una narración fragmentada aunque unitaria de sucesos, opiniones o figuras. "Material de derribo" por él llamado que encontrará su expresión en una prosa de escritor de prensa, lacónica y directa, concisa y clara pero nada neutral, la misma que el autor lleva utilizando en más de treinta años de ininterrumpido periodismo.

Las primeras páginas evocan la niñez familiar y materna en el barrio de Chamberí. Calles de Álvarez de Castro o Eloy Gonzalo, paisajes urbanos con ventanas abiertas a una realidad en permanente transformación para los ojos infantiles. Ventanas, también, desde las que el autor ha visto la muerte, la lejana del Madrid bombardeado en la Guerra Civil y la más próxima, lacerante y familiar. Los recuerdos se hacen juveniles cuando llegan a la memoria los primeros contactos con el cine, el teatro y el periodismo. Interés especial tienen las semblanzas y retratos, unos vividos y otros interpretados, que el autor va trazando de diferentes y dispares personajes de aquel tiempo lejano y del más próximo y actual. De Gardel a

Dolores Ibarruri, de los militares africanistas a Miguel de Molina o de Celia Gámez a Lauro Olmo, las decenas de retratos son apuntes vivos y definidos, contundentes y llenos de matices a un tiempo. Alguno de ellos -el de Manuel Azaña, especialmente- es encomiable por la riqueza y complejidad de su interpretación.

Los momentos más amargos y desengaños del libro quizá se encuentren cuando Haro Tecglen reflexiona sobre la patología del odio en los capítulos finales o cuando contrasta nuestro precario y limitado presente democrático y europeo con sus ideales frentepopulistas de juventud. Hay una estafa en el presente, y la igualdad y la fraternidad, la redistribución de la riqueza, la valoración del trabajo humano o la consideración de las clases oprimidas posiblemente no sean principios tan trasnochados.

Libro, en suma, rico de matices y contrastes, cuyo mayor mérito radica en hacer "niños republicanos" a los lectores y reivindicar la memoria de un tiempo de nostalgias e ilusiones con posibilidades aún intactas.

FRANCISCO SALVADOR



Antonio Tabucchi
**SUEÑOS DE SUEÑOS & LOS
 TRES ÚLTIMOS DÍAS DE
 FERNANDO PESSOA**

ANAGRAMA, BARCELONA 1996

140 PAGINAS, 1.400 PESETAS

"Pálidas ilusiones, inútiles prótesis..." Así, humildemente, califica Antonio Tabucchi los pequeños relatos que conforman el primer libro, *Sueños de sueños*, especie de travesura literaria y sentimental de hombre maduro, integrado en el presente volumen junto con *Los Tres últimos días de Fernando Pessoa*, publicados en Italia por separado en 1992 y en 1994 respectivamente. Ambos presentan unas analogías conceptuales bastante acusadas y surgen dentro del contexto común que preside toda su obra, la intención de desvelar la complejidad de nuestro mundo y de sus intérpretes.

Tabucchi imagina y hace suyos los sueños de figuras de un pasado que se dilata en el espacio y en el tiempo, desde la remota época clásica hasta la primera mitad del siglo XX, del escritor italiano. Definidos por su actividad principal, desarrollada en vida de manera singular y trascendida en la historia, y por una cualidad subsidiaria, apelativo que determina la actitud del espíritu frente al peso del momento, asumido con plena conciencia, que les correspondió vivir.

Reinventa y perfecciona el mito clásico, la leyenda o el cuento tradicional y se vale de una estructura similar para la exposición de sensaciones, ansieda-

des y obsesiones, pasiones en fin, que se desarrollan en circunstancias concretas durante el período del descanso nocturno. Y, a partir del conocimiento de sus biografías, penetra en el letargo, desentrañando el mundo interior de estos personajes, mostrando infelicidades y angustias, íntimos recovecos del alma humana en sus aspectos más viscerales. Antonio Tabucchi se convierte así en soñador de realidades latentes e intérprete de sueños ajenos. El onírico universo, de nostalgias y recuerdos, que toma cuerpo en los seres muertos extraídos del archivo de la memoria del escritor italiano, sigue presente con gran fuerza en el segundo libro, *Los tres últimos días de Fernando Pessoa*, donde recrea la vigilia del delirio en los momentos postreros -la salida de su casa de Campo de Ourique y su ingreso en el hospital de Sao Luis dos Franceses de Lisboa- del poeta portugués del desasosiego.

No es la primera vez que el autor, repartido entre dos mares, adopta Portugal como escenario de sus fábulas y elige la figura de Fernando Pessoa, aproximándose a su identidad y rindiéndole un continuo homenaje, siempre leal a su premisa "los fantasmas se merecen que les escuchemos". Tabucchi escucha a los suyos y, en esta ocasión, personajes verdaderos e imaginarios, los heterónimos que rodean el insomnio pessoano, son contemplados en un mismo plano, lo ficticio y lo real se confunden en el relato,

poniendo de manifiesto la ambigüedad y la complejidad de una travesía existencial no exenta de incertidumbres. Antonio Tabucchi despliega audazmente en sus páginas las supuestas últimas meditaciones del escritor lisboeta a través de las visitas de sus complementarios, cómplices de su magna obra, donde se descubren aspectos de su personalidad múltiple y de su mundo literario, crónica en la que se revela como un profundo conocedor de la vida y obra de Pessoa y, con una decidida y delicada lectura del concepto atlántico de *saudade*, reaviva la melancolía del tiempo pasado rescatando este legado para el futuro.

Tabucchi, creador de fantasías en un mundo equívoco, cultivador y conservador del recuerdo, se transforma así en el "soñador definitivo" del que hablaba André Bretón

MARIBEL CAÑIZARES



Oriol Bohigas
**ENTUSIASMOS COMPARTIDOS
 Y BATALLAS SIN CUARTEL**
 ANAGRAMA, BARCELONA 1996
 345 PÁGINAS, 4.900 PESETAS

Entusiasmos compartidos y batallas sin cuartel, un título un tanto rimbombante de la traducción al castellano de *Dit o fet. Dietari de records II*, segunda entrega del diario o memorias del arquitecto barcelonés Oriol Bohigas (1925).

Oriol Bohigas, arquitecto culto y persona relevante de la vida social y política de la Barcelona de las últimas décadas, relata una serie de acontecimientos acaecidos desde su época de estudiante, hasta principios de los años noventa.

El relato gira naturalmente en torno a la arquitectura y a la vida cultural nacional e internacional, y en él van apareciendo personajes como Alvar Aalto, Nikolaus Pevsner, o Juan Antonio Coderch, éste último perteneciente al grupo R de arquitectos del que formaba parte el autor. Recoge también divertidas anécdotas, como cuando Alberto Sartoris descubrió a Le Corbusier en una situación un tanto comprometida, o como José Luis Sert se dejaba acompañar en el Rolls de su madre a las reuniones con las organizaciones obreras, con la única precaución de decirle al chofer que se detuviese un par de manzanas antes para poder quitarse la corbata y llegar a pie con un aire un poco más proletario.

El autor es muy crítico con la sociedad burguesa catalana de los años cincuenta, y hace referencias más personales a miembros de su familia, o a sus amigos más cercanos como Eugeni D'ors y sus últimos días en su casa de Vilanova y la Geltrú.

Los problemas urbanísticos de la ciudad de Barcelona, o la reconstrucción del anillo olímpico son también temas a los que el autor dedica parte de sus comentarios, desde su posición de antiguo delegado de urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona.

Es por tanto éste, un libro de lectura amena y distendida, que recomendamos a todo aquel interesado en los abatares de la vida social y cultural de los últimos años en Barcelona.

ALFONSO NAVARRO



Steven Connor

**LA CULTURA POSTMODERNA.
INTRODUCCIÓN A LAS TEORÍAS
DE LA CONTEMPORANEIDAD**

AKAL, MADRID 1996

200 PAGINAS, 1.975 PESETAS

Editado por Akal en el curso de este año, se presenta el libro de Steven Connor *La cultura postmoderna*, originalmente registrado en el año 1989. Una diferencia de seis años sobre un tema en continua discusión y evolución como es el de la postmodernidad parece en principio considerable, aunque no es el

caso del presente libro debido al interesante planteamiento del mismo.

Steven Connor en el capítulo 2 realiza un serio análisis del estado de la cuestión de la postmodernidad, tomando como referencia tres distintas posiciones teóricas que son ejes centrales del debate. La de Jean François Lyotard, cuyo texto analiza la legitimidad de la ciencia, la asunción de lo social como parte del fenómeno cultural y el abandono y personal discrepancia de los *universales*. Frederic Jameson, desde una posición más marxista, aborda la general pérdida de certeza de los puntos de referencia de la Ciencia y la Historia, mostrando como consecuencia la dificultad para establecer la relación entre cultura y socioeconomía. En el análisis de Baudrillard, el autor prioriza la última etapa de *Simulacre et simulation*, en la que desarrolla la evolución de la representación hasta convertirse en simulación pura, donde el símbolo es sólo simulacro de la realidad y constituye la cultura. La consecuencia es la absoluta relativización del concepto de realidad.

El estudio de los tres autores le sirve a Steven Connor para establecer el nudo giorgiano de su tesis, que no es otra que la dificultad de asir el objeto de estudio de lo llamado postmoderno, dado por la confluencia tendente a la indistinción entre lo social y lo cultural, entre la teoría y su objeto y la incursión de disciplinas muy diversas en la definición de la propia postmodernidad.

Una parte extensa de *La cultura*

postmoderna está dedicada a analizar precisamente la confluencia de actividades heterogéneas que reclaman parte de su actividad como postmodernas y que tienen un ámbito de incidencia importante en el establecimiento de la identidad de lo postmoderno. Son la arquitectura, el arte, la fotografía, el *performance*, la televisión, el vídeo, el cine, la música, la moda y, de manera fundamental, la literatura.

La estructura analítica de Steven Connor se cimienta en la contraposición constante entre modernidad y postmodernidad, lo que permite tener siempre a la vista un horizonte de referencia en el debate, pero no tratado como estructura dialéctica que al final se resuelva en síntesis. Aunque aparentemente el autor da un tratamiento distante al análisis en el que la contraposición es sólo una estrategia de planteamiento, en el fondo subyace una muy interesante fundamentación de la postmodernidad como "fenómeno autorreflexivo" en el que el objeto de estudio se identifica con la teoría que le da cuerpo. Como consecuencia, sus propias condiciones de diversidad *abiertas y heterogéneas* pueden convertirse de hecho en los límites que *acoten y definan* la postmodernidad.

En el presente libro es muy destacable la extensa bibliografía sobre el tema que, con división temática, al final se expone, y donde se encuentran los datos de las correspondientes traducciones y ediciones de los libros en español.

JESÚS PASTOR

ALIANZA EDITORIAL



LITERATURA

PETER HANDKE
*Un viaje de invierno a los
ríos Danubio, Save,
Morava y Drina
o justicia para Serbia*
ALIANZA ACTUALIDAD

VICENTE HUIDOBRO
*Poesía y poética
(1911-1948)*
EL LIBRO DE BOLSILLO

AURORA EGIDO
La rosa del silencio
Estudios sobre Gracián
ALIANZA UNIVERSIDAD

DEMETRIO ESTÉBANEZ
CALDERÓN
*Diccionario de términos
literarios*
ALIANZA DICCIONARIOS

ALBERT CAMUS
Obras, 3
El hombre rebelde.
Crónicas 1948-1953.
Reflexiones sobre
la guillotina. El verano.
ALIANZA TRES

ARTURO RAMONEDA
*Antología de la poesía
española del siglo XX,
1890-1939*
EL LIBRO DE BOLSILLO

MIGUEL DE CERVANTES
*Don Quijote
de la Mancha, I
Don Quijote
de la Mancha, II*
Contiene la versión
en disquette
OBRAS COMPLETAS DE MIGUEL
DE CERVANTES

DIDIER VAN CAUWELAERT
Un billete de ida
ALIANZA CUATRO

MICHAEL LARSEN
La amante virtual
ALIANZA CUATRO

ARTE Y MÚSICA

JOHN RICHARDSON
Picasso. Una biografía
Vol. I: 1881-1906
LIBROS SINGULARES

VITRUVIO
*Los diez libros
de arquitectura*
ALIANZA FORMA

KENNETH CLARK
Piero della Francesca
ALIANZA FORMA

ROSALIND E. KRAUSS
*La originalidad de
la Vanguardia y
otros mitos modernos*
ALIANZA FORMA

ÁNGEL PARIENTE
*Diccionario temático
del surrealismo*
EL LIBRO DE BOLSILLO

IRVING SANDLER
*El triunfo de la pintura
norteamericana*
Historia del impresionismo
abstracto
ALIANZA FORMA

FRANÇOIS-RENÉ
TRANCHEFORT
*Guía de la música
de cámara*
ALIANZA DICCIONARIOS

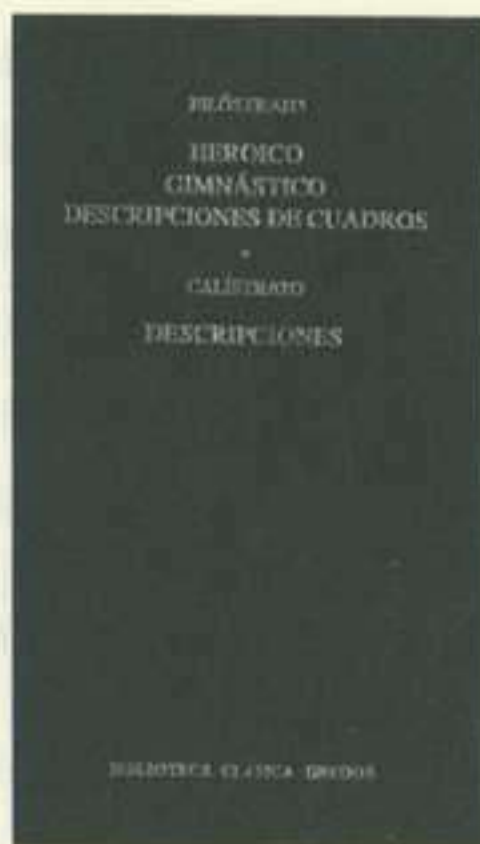
PHILIPPE BEAUSSANT
François Couperin
ALIANZA MÚSICA

HEINRICH LINDLAR
Guía de Bartok
EL LIBRO DE BOLSILLO

HEINRICH LINDLAR
Guía de Stravinsky
EL LIBRO DE BOLSILLO

WALTER KOLNEDER
Guía de Bach
EL LIBRO DE BOLSILLO

Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
Tel. 393 88 88
Fax. 741 43 43



Filóstrato
**HEROICO, GIMNASTICO.
DESCRIPCIONES DE CUADROS**

Calístrato
DESCRIPCIONES
GREDOS, MADRID 1996
408 PÁGINAS, 3.200 PESETAS



Filóstrato El Viejo
IMÁGENES
Filóstrato El Joven
IMÁGENES
Calístrato
DESCRIPCIONES
SIRUELA, MADRID 1993
216 PÁGINAS, 2.300 PESETAS

La pintura grecorromana suele ser identificada con la cerámica helénica o los murales de Pompeya y Herculano. Sin embargo, quien se dedica a su estudio sabe que hubo una pin-

tura sobre tabla muy desarrollada, hoy desaparecida casi por completo -con la única excepción de los retratos de *El Fayum*-, y que fue precisamente en este campo donde desarrollaron su genio los artistas más famosos de la Antigüedad. Para reconocer a estos maestros y su obra, son indispensables los textos griegos y romanos, tanto los de historia del arte (Plinio) como las descripciones de obras famosas (Pausanias, Luciano).

En este campo de las descripciones o *ekphraseis* parece tener particular éxito en estos últimos años la obra de dos personajes de una misma familia, Filóstrato el Viejo y Filóstrato el Joven, que en el siglo III d.c. dedicaron su ingenio a hacer comprender diversas pinturas de su época con un lenguaje muy cuidado y retórico. *Filóstrato el Viejo* ha sido publicado en francés en 1991 (*Philostrate, La galerie de tableaux, Les Belles Lettres, París*) y ambos Filóstratos, junto con las *Descripciones de esculturas* de Calístrato, han sido traducidos al castellano por L.A. de Cuenca y M.A. Elvira en 1993 (Ed. Siruela, Madrid) antes de la edición que aquí comentamos.

La proximidad de las dos ediciones españolas hace inevitable una comparación, especialmente dirigida a los estudiosos del arte que quieran acercarse a estas sorprendentes obras de retórica, y en especial a la de Filóstrato el Viejo, la de mayor valor literario. Este autor nos cuenta que, al visitar una gale-

ría privada de Nápoles, quiso explicar al hijo del propietario el tema representado en los cuadros, casi todos de tema mitológico, y que su libro, titulado *Imágenes o Descripciones*, sería el fruto de este ejercicio pedagógico.

El libro de la editorial Gredos, acaso por incluir obras de carácter tan poco artístico como el *Heroico* y el *Gimnástico*, parece insistir menos en los aspectos relacionados con el arte. En su introducción, C. Miralles llega a afirmar que le parece secundaria la existencia o no de verdaderos cuadros como orígenes de las *Descripciones*, y centra todo su comentario en aspectos de tipo lingüístico o de la estética de la literatura. En ese sentido, su estudio agrada a quienes se interesen por la problemática de la relación entre la visión y el relato, el reflejo y el espejo como fuente de ingenio o, por decirlo con las palabras de uno de sus subtítulos, la teoría del "Ver-decir-contar-leer lo pintado-escrito".

Por el contrario, el estudio preliminar presentado por la editorial Siruela se plantea de forma mucho más directa la reconstrucción de la pintura antigua a través de las *Descripciones* filostratas y dedica particular atención al papel que desempeñaron estos textos entre los pintores renacentistas, barrocos y neoclásicos. No hemos de olvidar, en concreto, que dos famosos cuadros de Tiziano, la *Ofrenda a la diosa de los amores* y la *Bacanal de las Andrios*, ambos en el Museo del Prado,

derivan de sendas descripciones de Filóstrato el Viejo. En este contexto, cobra particular interés la serie de grabados que realizaron Antoine Caron y sus discípulos para la monumental edición francesa de principios del siglo XVIII, estampas que se reutilizan como adornos para este libro.

En cuanto a la traducción propiamente dicha, cabría señalar una mayor atención a la belleza literaria en el libro de la editorial Siruela: sus traductores intentaron verter al castellano la elegancia típica de los oradores griegos del Alto Imperio y su sencillo lenguaje aticista. Frente a este planteamiento, destaca el deseo de exactitud, aun a costa de prolongar las frases, de F. Mestre, quien no duda en emplear varias palabras para explicar un matiz concreto. Ambas obras por tanto resultan de gran utilidad para el estudioso y no se excluyen mutuamente.

MARTA CARRASCO FERRER



Paul Hills

LA LUZ EN LA PINTURA DE LOS PRIMITIVOS ITALIANOS

AKAL, MADRID 1995

212 PÁGINAS, 2.150 PESETAS

El tema clave del presente libro es la luz como elemento universal dentro del arte visual. A menudo, la luz ha sido considerada algo evidente, el medio universal de visibilidad y no algo factible de ser imitado. La preocupación por la imitación de la luz es, sin embargo, una característica específica de la tradición occidental del Renacimiento.

El texto de Hills parte de este principio y, a partir de éste, el autor procede al examen de los orígenes de esa preocupación en el periodo comprendido entre 1250 y 1430. Dicho periodo fue testigo de toda una serie de cambios radicales y determinantes en el modo en que los pintores utilizaron la luz para lograr una manera convincente de representar la realidad.

La obra de Hills, en este sentido, es el primero en centrarse en la percepción cambiante de la luz en los pintores primitivos italianos. Abordando la cuestión con el apoyo de los planos teórico y práctico, nos ofrece una amplia información basándose en los estudios más recientes sobre psicología de la percepción, combinándolos con posturas contemporáneas sobre la luz que se encuentran en los tratados medievales sobre pintura, óptica y metafísica de la época.

La luz, en aquel entonces, era entendida desde una concepción epistemológica, es decir, la luz revelaba la belleza de la creación de Dios. La comprensión que se tenía de la filosofía de la visión y de la física de la

luz, formaba parte de un programa filosófico superior.

Otra aportación de Hills, es la especial atención que concede a las técnicas pictóricas sobre fresco y tabla, las cuales son de gran utilidad para comprender mejor el diálogo que se entabla entre la luz, entendida como el elemento de la brillante superficie de la obra de arte y como parte de un contenido espacial ficticio, ilusionístico. Durante el desarrollo del libro, de forma continua, se trata la estrecha relación del binomio luz-color, haciendo hincapié en las funciones estética, descriptiva y simbólica del color.

Los textos medievales que hacen referencia al color son muy reiterativos. Hills opina que, desde el siglo VIII hasta llegar a los manuscritos boloñeses del XV, la mayor parte de su contenido se dedica a la fabricación de los mismos, mientras que la forma en que deben ser aplicados ocupa un espacio mucho menor. Todos ellos recomendaban hacer una distinción clara entre los esbozos de las obras y los colores del moldeado, ya que era posible obtener diferentes matices entre el bosquejo inacabado y el sombreado que se colocaba encima del color. De este modo, quedaba propuesta una pequeña escala de cambios para diferenciar el esbozo del matiz y los toques de luz (como ocurre, por ejemplo, en el retablo de la Virgen y el Niño en Sta. María Maggiore, o en el de San Francisco de la Capilla Bardi en Sta. Croce).

El modelado en el medievo fue

variando de forma paralela al cambio que se estaba produciendo en la simbología de los distintos colores. En el Trecento, la aparición de nuevas formas de modelado, principalmente en la pintura al fresco, produjo una separación entre el toque de luz simbólico y el modelado de los tonos. Ese modelado a base de tonos, es una técnica unida a las innovaciones de Giotto. La cuestión a resolver era cómo crear la ilusión de volumen sobre una superficie plana. El toque de luz es quien marcará el punto más próximo de un objeto o de una figura, el que conseguirá la representación de un espacio pictórico cada vez más real y convincente.

A lo largo de cada capítulo, Hills analiza distintos aspectos relacionados con la luz a través de diferentes puntos de vista del autor son también múltiples, no progresivos. La primera dificultad a la que un estudiante se enfrenta cuando escribe sobre un aspecto tan completo como la luz, es que no tiene posibilidad de saber si es correcta o no la que el artista ha representado (si, por ejemplo, la comparamos con el análisis perspectivo).

Además, la cuestión se complica cuando hay que escribir sobre obras de arte que fueron realizadas hace seiscientos años, pues los colores, tonalidades y texturas que hoy vemos, no son los que el artista pretendió, han sufrido erosiones, el paso del tiempo o restauraciones y repintados. El tema de la luz en la pintura ha

sido relativamente poco explorado. Junto a las tesis alemanas, los ingleses han realizado sus propias investigaciones, entre las cuales, a juicio de Hills, destacan las de Gombrich, Sherman, Lindberg, Katzo Arnheim.

El autor nos desvela sus pretensiones cuando decidió hacer realidad esta obra. Su intención primaria es la exposición de aquellos frescos monumentales del periodo italiano temprano, en los que se produce una conexión directa entre el espacio pictórico y el espacio ambiental, entre la tradición pictórica y la real.

Hills nos conduce con el rigor de un documentalista a la explicación de las razones por las que, durante este momento histórico concreto, acudimos a un cambio de intereses, de mentalidad, de procedimientos y métodos que, a partir del año 1300, tuvieron lugar en Italia. La tradición giottesca (de Taddeo a Masaccio) es la que ocupa la mayor parte del texto. Las tablas sienesas y las de Gentile de Fabriano también han recibido una esmerada mención, a fin de que el lector tenga presentes la diferentes posturas y concepciones que se plantearon y experimentaron en la cuestión lumínica.

Hills se recrea principalmente en el estudio de la región de Toscana, sin desmerecer otras zonas como Venecia, Boloña, Verona, Padua. A finales del siglo XIII ya se había germinado el proceso de cambio (dato decisivo y sobre el cual el autor insiste, por ser necesario para

comprender el posterior florecimiento del Renacimiento), cambio en el que se adivinaba los antecedentes de la importancia del diseño.

Entendiendo como el componente más intelectual del arte expresado a través del dibujo, el diseño suponía la supremacía del espíritu aristotélico, eminentemente empírico, frente al idealismo platónico hasta entonces dominante. La imposición de la razón frente a la autoridad divina. El arte, era puesto al servicio de la comunidad.

A partir de entonces, la luz será representada por los pintores de un modo más real y tangible. Las pinturas destacarán por lo riguroso de su diseño y por su grado convincente de ilusionismo más que por el uso de materiales costosos. La luz pictórica, entendida ahora como descripción de las formas en el espacio, tiene preferencia sobre el brillo que pudiera producir una superficie brillante.

La culminación de todo el proceso de investigación de la luz en la pintura, se materializa en la obra de Masaccio. Hills considera que Masaccio simboliza los logros conseguidos a lo largo de todos esos años, es la forma más apropiada de finalizar su libro, pues representa la síntesis de la relación existente entre el hombre y la luz, descubierta por Giotto y Cavallini en 1300. El sentido de liberalidad y universalidad, sin embargo, necesitará de varias generaciones de pintores para ser asimilado.

EVA ASENSIO CASTAÑEDA

ANDALUCÍA

ALGECIRAS
(CÁDIZ)

MAGDA BELLOTI
C/ Fray Tomás del Valle, 7
Tel: 956-660204

CHEMA COBO
26 JULIO AL 31 AGOSTO

ALMERÍA

CENTRO ANDALUZ DE LA
FOTOGRAFÍA
C/ Pablo Cazard, 1

HENRI CARTIER-BRESSON:
LA CÁMARA Y EL DIVÁN,
RETRATOS DEL SIGLO XX

JULIO-AGOSTO

ITINERARIOS BÍBLICOS

JULIO-AGOSTO

ALMUÑÉCAR
(GRANADA)

SALA DE EXPOSICIONES DE
ALMUÑÉCAR
Paseo del Altillo, s/n

HIPÓLITO LLANES MEGÍAS

1 AL 14 AGOSTO

ANTONIO DOMÍNGUEZ DE ARO

16 AL 31 AGOSTO

ENCARNACIÓN GONZÁLEZ AURIOS

2 AL 14 SEPTIEMBRE

JUAN AGUILAR

16 AL 30 DE SEPTIEMBRE

CÁDIZ

MUSEO DEL MAR
Alameda de Apocada, s/n
Tel: 956-222474

LOS AROMAS DE
AL-ANDALUS

6 AL 31 AGOSTO

GRANADA

MUSEO DE BELLAS ARTES
Palacio de Carlos V
La Alhambra

Tel: 958-224843

MANUEL ÁNGELES ORTIZ

19 SEPTIEMBRE A NOVIEMBRE

PALACIO DE LOS CONDES DE
GABIA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
Pza. de los Girones, 1

Tel: 958-247365

GRANADA DE FONDO. COLECCIÓN
DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL
DE GRANADA 5 AL 25 SEPTIEMBRE

SANDUNGA
C/ Arteaga, 3

Tel: 958-273665

UN CUERPO ES EL MEJOR

AMIGO DEL HOMBRE

2 AL 20 SEPTIEMBRE

HUELVA

FERNANDO SERRANO
Plaza Iglesia, 18
Tel: 959-372516

J.M. ORTEGA: LOVE OF NATURE

3 AL 18 SEPTIEMBRE

JAÉN

MUSEO DE JAÉN
Pza. de la Estación, 27
Tel: 953-250320

JACINTO HIGUERAS CÁTEDRA

20 SEPTIEMBRE AL 20 OCTUBRE

LOJA (GRANADA)

SALA DE EXPOSICIONES DE LOJA
Ctra. de San Agustín, 16
MARÍA VICTORIA JAIMEZ

16 SEPTIEMBRE AL 2 OCTUBRE

MÁLAGA

ALFREDO VIÑAS
C/ José Denis Belgrado, 19
Tel: 95-2601229

FONDOS DE LA GALERÍA

28 JUNIO AL 8 SEPTIEMBRE

PALACIO EPISCOPAL
Pza. del Obispo s/n
Tel: 95-2602722

MAGNUM CINEMA

15 JULIO AL 15 AGOSTO

BROTO, COLECCIÓN DEL CENTRO
ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

9 SEPTIEMBRE AL 19 OCTUBRE

SALA DE EXPOSICIONES UNICAJA
Avenida de Andalucía, 10-12
Tel: 95-2229396

FERNANDO DE LA ROSA

13 SEPTIEMBRE AL 4 OCTUBRE

MARBELLA
(MÁLAGA)

MUSEO DEL GRABADO ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO
C/ Hospital Bazán s/n

Tel: 95-2825035

FORMAS, GRABADOS Y ESCULTURAS DE
EDUARDO CHILLIDA

14 AGOSTO A SEPTIEMBRE

ACADEMIA MUNICIPAL DE
CERÁMICA
Plaza José Palomo, s/n

LUIS HEREDIA AMAYA

2 AL 14 AGOSTO

MEDIS TALLER ESCUELA

16 AL 30 SEPTIEMBRE

JARDINES DEL PARQUE DE LA
CONSTITUCIÓN
VICENTE DE ESPONA

12 JULIO AL 30 AGOSTO

**PUERTO DE SANTA
MARÍA (CÁDIZ)**

CENTRO CULTURAL ALFONSO X
EL SABIO
C/ Larga, s/n
Tel: 956-542105

FOTOPRESS'95 7 AL 25 AGOSTO

SEVILLA

CAVE CANEM
C/ San José, 10
Tel: 95-4564271

COLECTIVA 2 AL 15 SEPTIEMBRE

JUANA DE AIZPURU
C/ Zaragoza, 26
Tel: 95-4228501

RUNE MIELDS, ANTÓN STANKOWSKI
SEPTIEMBRE

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
C/ Santo Tomás, 5
Tel: 95-4215830
OUT OF PRINT 11 JULIO AL 15 SEPTIEMBRE

RAFAEL ORTIZ
C/ Mármoles, 12
Tel: 95-4214874
ANTONIO SOSA
26 SEPTIEMBRE AL 26 OCTUBRE

SALÓN DE ACTOS VILLASÍS
FUNDACIÓN EL MONTE
Pasaje de Villasís, 2
Tel: 95-4213028
CARMEN LAFFÓN
17 SEPTIEMBRE A OCTUBRE

SARGADELOS
C/ Alvareda, 17
CARTELES FLAMENCOS SEPTIEMBRE

ARAGON

HUESCA

SALA DE EXPOSICIONES DE LA
DIPUTACIÓN DE HUESCA
C/Parque, 10
Tel: 974-226940

LA HABANA, TIEMPO DETENIDO
2 JULIO AL 4 AGOSTO

**LA IMAGEN DE JOAQUÍN COSTA
1846-1911**
16 SEPTIEMBRE AL 12 OCTUBRE

TERUEL

MUSEO DE TERUEL
Pza. Fray Anselmo Polanco, 3
Tel: 978-600150
**EL CHIADO. LISBOA. ÁLVARO SIZA, LA
ESTRATEGIA DE LA MEMORIA**
1 AL 31 AGOSTO

**VALDEROBRES
(TERUEL)**

PALACIO DE VALDEROBRES
TERESA LANCETA
27 JULIO AL 8 SEPTIEMBRE

ZARAGOZA

ANTONIA PUYÓ
C/ Madre Sacramento, 31
Tel: 976-284238
COLECTIVA 15 SEPTIEMBRE A OCTUBRE

FERNANDO LATORRE
C/ Sanclemente, 6-8
Tel: 976-221088
RAY SMITH 12 SEPTIEMBRE AL 31 OCTUBRE

LA LONJA
Pza. del Pilar s/n
Tel: 976-397239
EL CARTEL DEL CINE EN ESPAÑA
JUNIO AL 18 AGOSTO
AGUSTE RODIN
17 SEPTIEMBRE AL 27 OCTUBRE

MUSEO PABLO GARGALLO
Pza. San Felipe, 3
Tel: 976-392058

AGUSTE RODIN

17 SEPTIEMBRE AL 27 OCTUBRE

MUSEO PABLO SERRANO
Pº María Agustín, 20
Tel: 976-280659

JUANA FRANCÉS
19 JULIO AL 8 SEPTIEMBRE

PHILIPPE ÁVILA 6 AL 29 SEPTIEMBRE
MARTÍN LEDESMA
13 SEPTIEMBRE AL 6 OCTUBRE

PALACIO DE SÁSTAGO
C/ Coso, 44
Tel: 976-288800

LA FOTOGRAFÍA Y SUS ORÍGENES
2 AGOSTO AL 8 SEPTIEMBRE

URBAN GALLERY
C/ Arcedianos
Tel: 976-399894

COLECTIVA SEPTIEMBRE

ZARAGOZA GRÁFICA
C/ Pedro María Ric, 17
Tel: 976-221076

FONDO DE LA GALERÍA SEPTIEMBRE

ASTURIAS

AVILÉS

OBRA SOCIAL Y CULTURAL DE
CAJA ASTURIAS

C/ Alfonso VII s/n

Tel: 98-5567339

PEDRO SANTA MARTA

26 AGOSTO AL 16 SEPTIEMBRE

FRANS MASEREEL CENTRUM

26 SEPTIEMBRE AL 17 OCTUBRE

GIJÓN

CENTRO CULTURAL ANTIGUO

INSTITUTO DE JOVELLANOS

C/ Jovellanos, 21

LA SAL DE LA VIDA

30 JULIO AL 8 SEPTIEMBRE

CARTOGRAFÍA DE UNA AUSENCIA

SEPTIEMBRE-NOVIEMBRE

HABITAT II 7 AL 21 SEPTIEMBRE

CORNIÓN

C/ de la Merced, 45

Tel: 98-5342507

FONDOS DE LA GALERÍA SEPTIEMBRE

MAOJO / VILLANUEVA / AMANCIO

6 AL 30 SEPTIEMBRE

MUSEO BARJOLA

C/ Trinidad, 17

Tel: 98-5357933

PLAYAS, FOTOGRAFÍA

29 JULIO AL 11 AGOSTO

PINTORES ASTURIANOS DE LAS

DÉCADAS 40 Y 50

2 AGOSTO AL 10 SEPTIEMBRE

BENJAMÍN MENÉNDEZ

30 AGOSTO AL 29 SEPTIEMBRE

MUSEO CASA NATAL JOVELLANOS

Pza. de Jovellanos s/n

Tel: 98-5346313

PINTURA REGIONAL DE LOS SIGLOS

XIX Y XX AGOSTO-SEPTIEMBRE

MUSEO NICANOR PIÑOLE

Pza. de Europa s/n

Tel: 98-5359594

PIÑOLE Y CARREÑO

12 JULIO AL 1 SEPTIEMBRE

FONDOS DEL MUSEO SEPTIEMBRE

OBRA SOCIAL Y CULTURAL DE
CAJA ASTURIAS

Pza. Monte de Piedad s/n

Tel: 98-5359398

FRANS MASEREEL CENTRUM

3 AL 20 SEPTIEMBRE

PALACIO DE REVILLAGIGEDO

Pza. del Marqués, 2

Tel: 98-5346921

PINTORES ASTURIANOS Y LA COLECCIÓN

PEDRO MASAVEU

19 JULIO AL 15 SEPTIEMBRE

LA FELGUERA

OBRA SOCIAL Y CULTURAL DE

CAJA ASTURIAS

C/ Julián Clavería, 9

Tel: 98-5690538

JOSÉ MANUEL NUÑEZ

4 AL 20 SEPTIEMBRE

PEDRO SANTAMARTA

27 SEPTIEMBRE AL 15 OCTUBRE

LUANCO

CASA DE CULTURA DE LUANCO

Pza. de Zapardiel s/n

Tel: 98-5880402

MANUEL ÁNGEL SUÁREZ

1 AL 12 AGOSTO

ALFREDO ARTIME 15 AL 31 AGOSTO

JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ

15 AL 31 SEPTIEMBRE

MIERES

OBRA SOCIAL Y CULTURAL DE

CAJA ASTURIAS

C/ Jerónimo Ibrán, 10

Tel: 98-5468899

MARÍA ANTONIA SÁNCHEZ ESCALONA

2 AL 20 SEPTIEMBRE

JOSÉ MANUEL NUÑEZ

24 SEPTIEMBRE AL 11 OCTUBRE

OVIEDO

MUSEO DE BELLAS ARTES DE

ASTURIAS. PALACIO DE VELARDE

C/ Santa Ana, 1

Tel: 98-521 20 57

JOSÉ FERRERO AGOSTO-SEPTIEMBRE

VÉRTICE

C/ Marqués de Santa Cruz, 10

Tel: 98-5218482

ARTISTAS DE MARLBOROUGH

13 SEPTIEMBRE AL 12 OCTUBRE

SOMIÓ

FUNDACIÓN MUSEO EVARISTO

VALLE

C/ La Redonda

Tel: 98-5334000

MAX KLINGER 14 JULIO AL 31 AGOSTO

GONZALO GIL JUNIO AL 31 AGOSTO

COMUNIDAD VALENCIANA

ALICANTE

LONJA DE PESCADO
Avda. Julio Guillén Tato, 18
MUÑOZ DEGRAIN
17 JULIO AL 5 SEPTIEMBRE

PALAU GRAVINA
Gravina, 15
Tel: 96-5209899
NATURALEZAS MUERTAS Y FLORES
17 JULIO AL 18 AGOSTO
SOROLLA EN LAS COLECCIONES
VALENCIANAS 4 AL 29 SEPTIEMBRE

SAGUNTO (VALENCIA)

CASA DE CULTURA CAPELLÀ
PALLARÉS
C/ Caballeros, 10
LILIANA ILGUISONIS BOO
17 AL 29 SEPTIEMBRE

SEGORBE (CASTELLÓN)

CASA GARCERÁN
C/ Colón, 23
Tlf: 964-710107
I SALÓN FOTOGRÁFICO
DE LA CIUDAD DE SEGORBE
10 AGOSTO AL 1 SEPTIEMBRE
LIII EXPOSICIÓN Y CONCURSO
NACIONAL DE ARTE JOSÉ CAMARÓN
SEPTIEMBRE

VALENCIA

CENTRO CULTURAL LA
BENEFICENCIA
SALA PARPALLÓ
C/ Corona, 36
Tel: 96-3883569
RUANO LLOPIS
IMAGEN DE UNA FIESTA
22 JULIO AL 10 SEPTIEMBRE
PENSIONADOS DE PAISAJES
22 JULIO AL 10 SEPTIEMBRE
MOVIMIENTO-INERCIA
23 SEPTIEMBRE AL 5 OCTUBRE

CENTRO DEL CARME
C/ Museo, 2
Tel: 96-3863000
JUAN USLÉ 26 SEPTIEMBRE A DICIEMBRE

CHARPA
C/ Tapinería, 11
Tel: 96-3915782
SIBILA 19 SEPTIEMBRE AL 19 OCTUBRE

CUATRO
C/ Nave, 25
Tel: 96-3510063
COLECTIVA 2 AL 23 SEPTIEMBRE
MOVIMIENTO-INERCIA
23 SEPTIEMBRE AL 5 OCTUBRE

DER REITER KUNSTRAUM
C/ Mariano Ribera, 31
Tel: 96-3854259
MOVIMIENTO-INERCIA
28 SEPTIEMBRE AL 6 OCTUBRE

ESPAI LUCAS
C/ Jofrens, 6
Tel: 96-3915655
COLECTIVA SEPTIEMBRE

FUNDACIÓN PORTAL DE LA
MORERÍA
C/ Caballeros, 36
Tel: 96-3918101
FONDOS DE LA FUNDACIÓN AGOSTO
DANIEL URTA SEPTIEMBRE

IVAM
C/ Guillem de Castro, 118
Tel: 96-3863000
MANOLO VALDÉS
30 MAYO AL 1 SEPTIEMBRE
EL ULTRAÍSMO Y LAS ARTES PLÁSTICAS
27 JUNIO AL 1 SEPTIEMBRE
MIRALDA 11 JULIO AL 28 SEPTIEMBRE
FOTOGRAFÍA AMERICANA
EN LA COLECCIÓN DEL MOMA
1890-1960
11 JULIO AL 15 SEPTIEMBRE

LA ESFERA AZUL
C/ Rafol, 1
Tel: 96-3915193
CRISTINA GIMÉNEZ
SEPTIEMBRE

LA NAVE
C/ Nave, 25
Tel: 96-3511933
COLECTIVA
SEPTIEMBRE

LUIS ADELANTADO
C/ Bonaire, 6
Tel: 96-3510179
CARLES RIART
2 SEPTIEMBRE AL 31 OCTUBRE

PUNTO
Avda. Barón de Cárcer, 37
Tel: 96-3510724
COLECTIVA JÓVENES SEPTIEMBRE

ROSALÍA SENDER
C/ Del Mar 19
Tel: 96-3918967
NUEVAS VISIONES 2 AL 15 SEPTIEMBRE
JAVIER CALVO, ATMÓSFERAS
VIBRANTES 17 SEPTIEMBRE AL 26 OCTUBRE

TOMAS MARCH
C/ Gobernador Viejo, 26
Tel: 96-3922095
COLECTIVA FONDOS DE LA GALERÍA
SEPTIEMBRE

VINATEA
Pza. de San Nicolás, 3
Tel: 96-3924238
ALEXEI CHAROUGIN
2 AL 30 SEPTIEMBRE

VISOR
C/ Corretgería, 26
Tel: 96-3922399
MOVIMIENTO-INERCIA
23 SEPTIEMBRE AL 5 OCTUBRE

EXTREMADURA

BADAJOS

MUSEO EXTREMEÑO
IBEROAMERICANO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
C/ del Museo, s/n
TIMOTEO PÉREZ RUBIO
17 MAYO AL 18 AGOSTO

CÁCERES

BORES & MALLO
C/ Motril, 1
EVA PALENCIA AGOSTO
CONNIE LONG SEPTIEMBRE

CENTRO DE EXPOSICIONES
SAN JORGE
Plaza de San Jorge
BERT L. LONG AGOSTO

COMPLEJO CULTURAL
SAN FRANCISCO
Ronda de San Francisco s/n
Tel: 927-255578
LUZ ANTEQUERA SEPTIEMBRE

MUSEO PÉREZ COMENDADOR-
LIROUX
C/ Corredera
**EL TALLER DE LOS SUEÑOS DE DAMIÁN
FLORES** 20 AGOSTO AL 12 SEPTIEMBRE

SALA EL BROCENSE
C/ Doctor Marañón, 2
Tel: 927-255578
MANUEL SÁEZ 7 AL 30 SEPTIEMBRE

MÉRIDA (BADAJOS)

MUSEO NACIONAL DE ARTE
ROMANO
VIVIR LAS CIUDADES HISTÓRICAS
4 JULIO AL 25 AGOSTO

GALICIA

LA CORUÑA

ARTE IMAGEN
C/ Ramón y Cajal, 5
Tel: 981-282934
MARIANO DE SOUZA
23 JULIO AL 16 AGOSTO

ATLÁNTICA
Avda. de Arteixo, 15
Tel: 981-267340
RICARDO SEGURA TORRELLA
SEPTIEMBRE

ESTACIÓN MARÍTIMA
COLECCIÓN DE ARTE CAIXA GALICIA
AGOSTO-SEPTIEMBRE

KIOSKO ALFONSO
Jardines de Méndez Núñez
Tel: 981-220000
PICABIA 18 JULIO AL 21 AGOSTO
MANUEL MOLEZÓN
30 AGOSTO AL 29 SEPTIEMBRE

FERROL (LA CORUÑA)

CENTRO CULTURAL CARVALHO
CALERO
Pza. del Inferniño s/n
Tel: 981-336700
JUSTO JIMENO 15 AL 30 SEPTIEMBRE

CENTRO CULTURAL MUNICIPAL
C/ del Hospital
YURI BONDARENKO
6 AL 30 SEPTIEMBRE

SARGADELOS
C/ Dolores, 55
Tel: 981-353714
TAPICES AGOSTO

LUGO

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA
Pza. Mayor, 16
Tel: 982-224012
JOSÉ MARÍA ÁLVEZ
16 AL 27 SEPTIEMBRE

MUSEO PROVINCIAL DE LUGO
Praza da Soedade s/n
Tel: 982-242112
CONTACTO CON AMAZONÍA

JULIO-SEPTIEMBRE

O CASTRO DE SAMOEDO (LA CORUÑA)

SARGADELOS
**A 60 AÑOS DEL ESTATUTO DE
AUTONOMÍA** AGOSTO
**XXV EXPERIENCIA DE
TECNOLOGÍA Y ESCUELA LIBRE**
AGOSTO

O RENSE

MARISA MARIMÓN
C/ Cardenal Quiroga, 4
Tel: 988-244887
COLECTIVA
10 JULIO AL 15 SEPTIEMBRE

MUSEO MUNICIPAL DE OURENSE
C/ Lepanto, 8
Tel: 988-248970
RIVERSIDE, THE ARTIST GROUP AGOSTO
**RUEDAS DE AFILADOR,
COLECCIÓN DE FLORENCIO DE
ARBOIRO** SEPTIEMBRE

VOLTER
C/ San Lázaro, 1
Tel: 988-253336
MANUEL VÁZQUEZ
20 SEPTIEMBRE-AGOSTO

PONTEVEDRA

CAJA DE MADRID
Palacete Méndez-Nuñez
Mendoza
Avda. Santa María s/n
Tel: 986-864604
ISAAC DÍAZ PARDO
AGOSTO

DIPUTACIÓN PROVINCIAL
Avda. Montero Ríos, s/n
BIENAL DE PONTEVEDRA
1 AGOSTO AL 8 SEPTIEMBRE

"LOS LOBOS", FRANCISCO RUÍZ DE INFANTE 23 SEPTIEMBRE AL 15 OCTUBRE

ELVIRA GONZÁLEZ
C/ General Castaños, 9
Tel: 91-3195900

CARLOS BALBÁS Y JUAN ASENSIO
1 AL 15 SEPTIEMBRE

EMILIO NAVARRO
C/ Almirante, 11
Tel: 91-5327718

UCRANIA-MATABUENA-UCRANIA
17 SEPTIEMBRE AL 12 OCTUBRE

ESPALTER
C/ Marqués de Cubas, 23
Tel: 91-4298703

COLECTIVA 1 AL 30 SEPTIEMBRE

ESTIARTE
C/ Almagro, 44
Tel: 91-3081569

**MIRÓ/PICASSO/TAPIES/RUEDA/
CHILLIDA/SAURA** AGOSTO
CALDER 10 SEPTIEMBRE AL 10 OCTUBRE

FÚCARES
C/ Conde de Xiquena, 12
Tel: 91-3080191

**FORMAS DEL TIEMPO. COLECTIVA DE
ARTISTAS FRANCESES** 3 SEPTIEMBRE AL
14 OCTUBRE

ABRAHAM LACALLE
17 SEPTIEMBRE AL 19 OCTUBRE

FUNDACIÓN ARTE Y TECNOLOGÍA
C/ Gran Vía, 28
Tel: 91-5840878

COLECCIÓN DE ARTE DE FUNDESCO
SEPTIEMBRE
LOLA MACIEU SEPTIEMBRE

FUNDACIÓN CARLOS DE AMBERES
C/ Claudio Coello, 99
Tel: 91-4352201

**TINTÍN, LUKY LUKE, LOS PITUFOS Y
OTROS PROTAGONISTAS DEL CÓMIC
BELGA** 25 JUNIO AL 25 AGOSTO

FUNDACIÓN MAPFRE VIDA
Avda. Gral. Perón, 40
Tel: 91-5811596

**50 AÑOS DE FOTOGRAFÍA
EN LA COLECCIÓN DE LA REAL
SOCIEDAD DE FOTOGRAFÍA
(1900-1950)**

15 JULIO AL 29 SEPTIEMBRE

GALERÍA 4.17
C/ Príncipe de Vergara, 17
Tel: 91-4358546

ESCULTORES DE BRONCE
2 AL 30 SEPTIEMBRE

GALERÍA DE ARTE
DEL LOUVRE
C/ Serrano, 5

Tel: 91-5769682
COLECTIVA SEPTIEMBRE

GAMARRA
C/ Doctor Fourquet, 10 y 12
Tel: 91-4680999

ANTÓN WINKELHOFER
SEPTIEMBRE-OCTUBRE

GUILLERMO DE OSMA
C/ Claudio Coello, 4
Tel: 91-4355936

DECALCOMANÍAS SURREALISTAS
24 SEPTIEMBRE A NOVIEMBRE

GINKGO
C/ Doctor Fourquet, 6
Tel: 91-5399252

COLECTIVA SEPTIEMBRE

JUAN GRIS
C/ Villanueva, 22
Tel: 91-5750427

COLECTIVA SEPTIEMBRE

JUANA DE AIZPURU
C/ Barquillo, 44
Tel: 91-3105561

NORTE, CENTRO, SUR
4 JULIO AL 20 SEPTIEMBRE

SIGFRIDO MARTÍN BEGUÉ
25 SEPTIEMBRE A OCTUBRE

KADEL KEY
C/Martín, 52
Tel: 91-4203740

FÉLIX FERRERA
24 SEPTIEMBRE AL 18 OCTUBRE

LA KÁBALA
C/ Conde de Aranda, 10
Tel: 91-4358781
JOSÉ ANTONIO CARRERA
10 SEPTIEMBRE AL 12 OCTUBRE

LIBRERÍA BABEL
Raimundo Fdez. Villaverde, 44
Tel: 91-5339326
JAVIER ARCENILLAS
16 SEPTIEMBRE AL 11 OCTUBRE

MARLBOROUGH
C/ Orfila, 5
Tel: 91-3191414

REALISTAS ESPAÑOLES
20 SEPTIEMBRE A OCTUBRE

MASHA PRIETO
C/ Belén, 2
Tel: 91-3195371

PATRICIA GADEA
SEPTIEMBRE-OCTUBRE

MAX ESTRELLA
C/ Galileo, 73
Tel: 91-5939066
ALEX SERNA SEPTIEMBRE

MAY MORÉ
C/ General Pardiñas, 50
Tel: 91-4028090
MANUEL BOUZO
10 SEPTIEMBRE AL 12 OCTUBRE

MUSEO CERRALBO
C/ Ventura Rodriguez, 17
EL MARQUÉS DE CERRALBO
17 MAYO A SEPTIEMBRE

MUSEO NACIONAL CENTRO DE
ARTE REINA SOFÍA
C/ Santa Isabel, 52
Tel: 91-4675062
ÓSCAR DOMÍNGUEZ
25 JUNIO AL 16 SEPTIEMBRE
PAUL STRAND 2 JULIO AL 25 SEPTIEMBRE
LUIS BUÑUEL 16 JULIO AL 14 OCTUBRE

MUSEO NACIONAL DE ARTES
DECORATIVAS
C/ Montalbán, 12
Tel: 91-5326499

MURCIA

CLAVE

Edificio Fontanar
Plaza de Romea, s/n
Tel: 968-211986

DIBUJOS 5 SEPTIEMBRE AL 15 NOVIEMBRE

ESPACIO MÍNIMO
C/ Radio Murcia, 2
Tel: 968-215363

CARMEN ANZANO
5 SEPTIEMBRE AL 18 OCTUBRE

PALACIO ALMUDÍ
C/ Plano de San Francisco s/n
Tel: 968-211024

X PREMIO DE PINTURA
11 AL 30 SEPTIEMBRE

LUIS MIGUEL DOMINGUÍN
12 AL 30 SEPTIEMBRE

**CONCURSO DE CARTELES DE LA FERIA
TAURINA DE MURCIA 1996** 1
2 AL 30 SEPTIEMBRE

NAVARRA

ESTELLA

MUSEO GUSTAVO MAEZTU
C/ San Nicolás, 1
Tel: 948-5460737

**DOCUMENTOS DE LAS VANGUARDIAS
LITERARIAS DEL SIGLO XX**

5 JULIO AL 25 AGOSTO

FERNANDO IRIARTE
29 AGOSTO AL 15 SEPTIEMBRE

PAMPLONA

LA CIUDADELA
Avda. del Ejército s/n
Tel: 948-228237

ESCULTURA NAVARRA CONTEMPORÁNEA

4 JULIO AL 15 SEPTIEMBRE

PABELLÓN DE MIXTOS
OTEIZA Y LA ARQUITECTURA

4 JULIO AL 25 AGOSTO

SALA EL POLOVORÍN
**I BIENAL DE ESCULTURA CIUDAD DE
PAMPLONA** 4 JULIO AL 15 AGOSTO

MONUMENTO A LOS CAIDOS
Plaza del Conde Rodezno, s/n
EN EL PAÍS DEL RÍO ZAIRE
3 JULIO AL 27 SEPTIEMBRE

MUSEO DE NAVARRA
C/ Santo Domingo s/n
Tel: 948-227831

EL SUEÑO DEL CABALLERO
5 AGOSTO AL 1 SEPTIEMBRE

JOSÉ MARÍA BÁEZ
5 AGOSTO AL 1 SEPTIEMBRE

PAÍS VASCO

BASAURI (VIZCAYA)

KULTUR ETXEA BASAURI
C/ Ibaigane, 2
Tel: 94-4499943

ERTIBIL 3 AL 18 SEPTIEMBRE

BILBAO

AMASTÉ
C/ Juan de Ajuriaguerra, 18
Tel: 94-4244902

COLECTIVA 15 JULIO AL 27 SEPTIEMBRE
RUIZ BALERDI 30 SEPTIEMBRE A OCTUBRE

AULA DE CULTURA BBK
C/ El Cano, 20
Tel: 94-4220683

ANTONIO DE FELIPE
19 AGOSTO AL 7 SEPTIEMBRE

GABRIEL BASÍLICO
10 SEPTIEMBRE AL 11 OCTUBRE

COLÓN XVI
C/ Colón de Larreategui, 16
Tel: 94-4234725

ROBERTO RUIZ ORTEGA
27 SEPTIEMBRE A OCTUBRE

LA BROCHA
C/ Conde Mirasol, 1
Tel: 94-4153998
ERRAMUND LANDA SEPTIEMBRE

MUSEO DE BELLAS ARTES
C/ Plaza del Museo, 2
Tel: 94-4419536

RAOUL HAUSMANN
5 JULIO AL 1 SEPTIEMBRE

EDUARDO ARROYO
16 JULIO AL 29 SEPTIEMBRE

**DEL PAISAJE COMPUESTO AL PAISAJE
CON FIGURAS** 24 JULIO AL 8 SEPTIEMBRE

SALA BBK
Gran Vía, 32
Tel: 94-4877904
TXARO GARAIGORTA SEPTIEMBRE

SALA REKALDE
C/ Alameda Rekalde, 30

191

A
G
E
N
D
A

Tel: 94-4208755
FRANCESC TORRES
4 JULIO AL 22 SEPTIEMBRE

SALA REKALDE AREA 2
C/ Alameda Mazarredo, 35
Tel: 94-4249305
**ÍÑIGO FERNÁNDEZ DE NOGRARO,
PAULO ANSIAES MONTEIRO, JOSÉ
FRANCISCO VAQUERO, GARIKOITZ
FRAGA** 26 AGOSTO AL 22 SEPTIEMBRE

VANGUARDIA
C/ Alameda Mazarredo, 19
Tel: 94-4237691
MERTXE PERIZ SEPTIEMBRE

WINDSOR KULTURGINTZA
C/ Juan Ajuriagerra, 14
Tel: 94-4238989
XXV ANIVERSARIO DE LA GALERÍA
26 AGOSTO A SEPTIEMBRE

SAN SEBASTIÁN

D.V.
C/ San Martín, 5
Tel: 943-429111
**L. MOURA, I. ROYO, P. NAVARES,
S. CALLE** SEPTIEMBRE

DIECISÉIS
Pza. del Buen Pastor, 16
Tel: 943-466916
JORGE GARCÍA
5 JULIO AL 24 AGOSTO
COLECTIVA SEPTIEMBRE

MUSEO SAN TELMO
Plaza Ignacio Zuloaga, 1
Tel: 943-424970
ANDRÉS NAGEL
12 JULIO AL 18 AGOSTO
VER PARA NO CREER
30 JULIO AL 1 SEPTIEMBRE

KOLDO MITXELENA
C/ Kulturenea Urdaneta, 9
Tel: 943-482750
HANNAH COLLINS
12 JULIO AL 14 SEPTIEMBRE
GURE ARTEA'95
24 SEPTIEMBRE AL 16 OCTUBRE

ARTE Y PARTE

OLAETXEA
C/ Cuesta Aldapeta, 5
Tel: 943-454675
COLECTIVA NOVELES
12 JULIO AL 19 AGOSTO
JAVIER AROCENA
23 AGOSTO AL 23 SEPTIEMBRE
MIGUEL ÁNGEL ÁLVAREZ
27 SEPTIEMBRE AL 28 OCTUBRE

VITORIA

ANTIGUO DEPÓSITO DE AGUAS
C/ Escuelas s/n
Tel: 945-161273
PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA
20 SEPTIEMBRE AL 13 OCTUBRE

ARCHIVO DEL TERRITORIO
HISTÓRICO DE ALAVA
C/ Miguel de Unamuno, 1
Tel: 945-142160
JORGE LEÓN, DAVID REID
11 JULIO AL 2 AGOSTO
RAOUL HAUSMANN SEPTIEMBRE

FUNDACIÓN CAJA VITAL KUTXA
C/Postas, 15-16
Tel: 945-162155
LA HUELLA DE LA LUZ
12 JULIO AL 9 AGOSTO
PINTORES DEL REINADO DE CARLOS II
6 SEPTIEMBRE AL 6 OCTUBRE

FUNDACIÓN CAJA VITAL KUTXA
SALA LUIS AJURIA
C/ General Álava, 7
M^ª ROSA SÁENZ DE PIPAÓN
2 AL 18 SEPTIEMBRE
BUZTINTZA 20 SEPTIEMBRE AL 6 OCTUBRE

SALA AMÁRICA
Pza. América, 4
Tel: 945-140847
MIQUEL NAVARRO
19 JULIO AL 18 AGOSTO
PALOMA NAVARES SEPTIEMBRE


ZARAUZ
(G U I P Ú Z C O A)

PHOTOMUSEUM
Argazki Euskal Museoa

Villa Manuela. San Ignacio, 11
Tel: 943-130906
NICOLÁS DE LEKUONA
1 AGOSTO AL 3 SEPTIEMBRE

SANZ ENEA
C/ Nafarroa Kalea, 22
Tel: 943-835950
DORA SALAZAR 2 AL 25 AGOSTO
ZARAUTZ 1850-1900
30 AGOSTO AL 22 SEPTIEMBRE

TORRE LUZEA
C/ Mayor
IGNACIO GOITIA 5 JULIO A AGOSTO
UXOA LARRAÑAGA
23 AGOSTO AL 8 SEPTIEMBRE

Las fechas señaladas en esta agenda, cerrada el 19 de julio, están sujetas a posibles cambios de última hora, ajenos a nuestra voluntad 

DEL MAR DEL NORTE AL NORTE DE AFRICA.

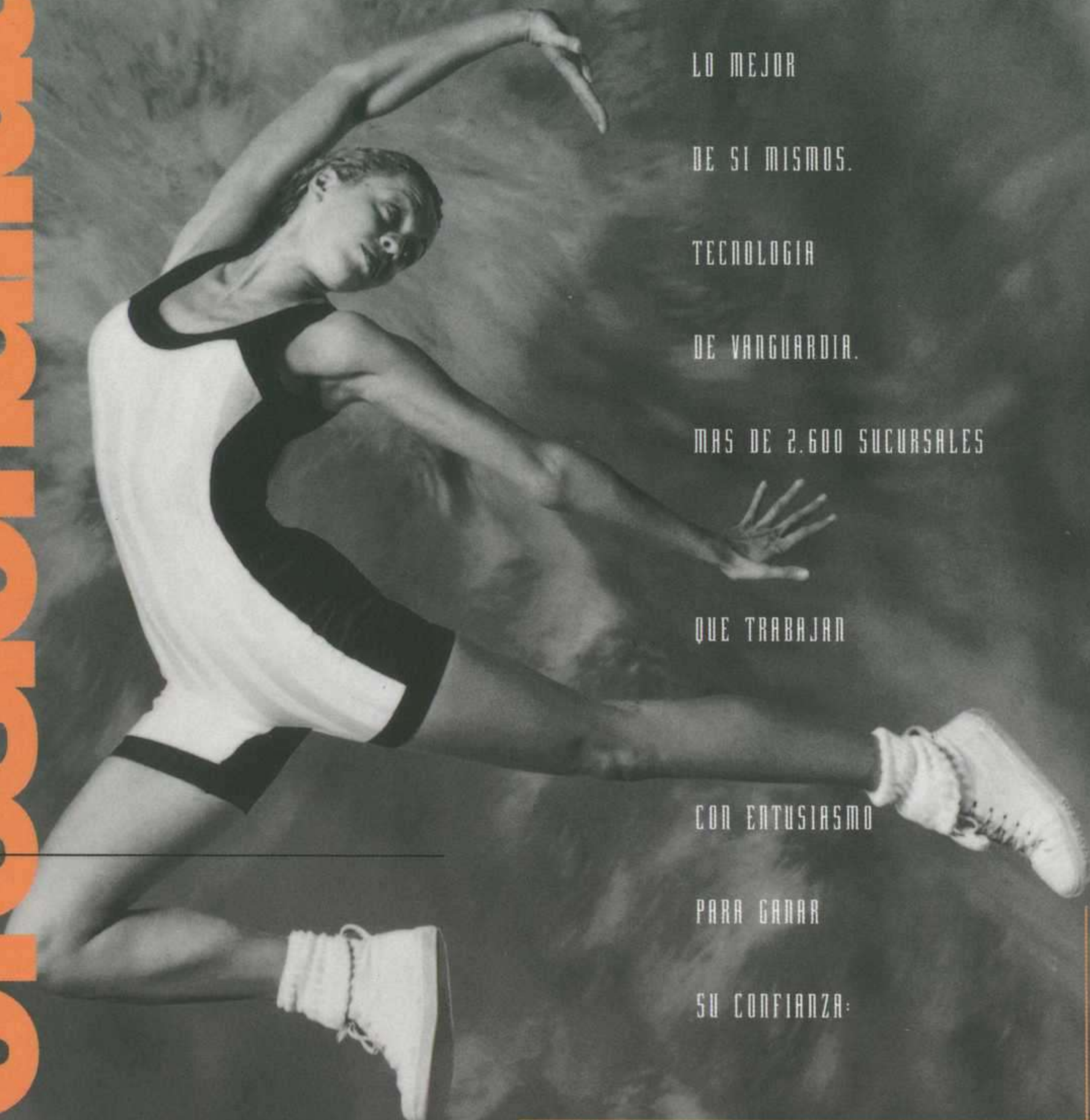
Repsol explora también en pleno desierto. Como en Egipto. Con 16 campos de petróleo, Repsol es la 3ª compañía productora en ese país. Y en Libia, donde desarrolla uno de los mayores yacimientos petrolíferos descubiertos en los últimos años, con más de 1.000 millones de barriles de crudo. ESTA ES LA FUERZA DEL PETRÓLEO, ESTA ES LA FUERZA DE REPSOL.

CAMPO SALAM.
WESTERN DESERT.
EGIPTO.



Una de las **100 MAYORES**
Compañías Industriales
del **MUNDO.**

Profesionalidad



EQUIPOS HUMANOS

QUE SABEN DAR

LO MEJOR

DE SI MISMOS.

TECNOLOGIA

DE VANGUARDIA.

MAS DE 2.600 SUCURSALES

QUE TRABAJAN

CON ENTUSIASMO

PARA GANAR

SU CONFIANZA:

EL ESPIRITU DE SUPERACION



Central Hispano