

pd

posdata
Suplemento Cultural



Narrativa

Stendal explorà el més impúdic de la propia fesomia i reflexionà sobre el seu temps a «Recuerdos de egotismo» (pàg. 3).

Josep Ruvira analiza los desafíos musicales y escénicos de la obra del artista valenciano

La promiscuidad creativa de Carles Santos

Enrique Herreras

Hace unas semanas, Carles Santos recibía el Premio Nacional de la Música en la modalidad de Composición. Y, justamente, unos días antes aparecía el libro de Pep Ruvira titulado *Música y representación. Los desafíos artísticos de Carles Santos*. Lo ha publicado Alfons el Magnànim, en su colección Itineraris, dirigida por Román de la Calle. El resultado es un libro de atractivo diseño, y repleto de un importante material gráfico.

Pero, lo más importante, es que se nota que su autor es un gran conocedor y apasionado de la obra de Santos. Se nota y por ello el libro quiere dar respuesta a todo lo que cualquier aficionado pudiera preguntar (se atreviera o no) sobre este iconoclasta artista. Todo ello a través de una estructura que comienza contextualizando su figura, tanto dentro del ámbito musical como de la vanguardia artística y de las teorías estéticas actuales. Aunque, en todo momento, dejando claro la singularidad de una producción artística basada en la composición musical, pero abierta a planteamientos teatrales, dancísticos, operísticos, *performance*, cine, etc. Abierta, pero siempre forjando un estilo. Porque si, como dijera Ortega y Gasset, tener estilo es algo así como la creación por parte del artista de un personaje, Santos lo tiene, y muy alto.

Ya en sus primeras líneas, Ruvira quiere preservar la obra del compositor de Vinaròs de las acusaciones de frivolidad y superficialidad que sí pueden verse en otras experiencias multimediáticas. No, la obra de Santos, según Rovira, elude la etiqueta posmoderna (como todas), y entra a formar parte de la mejor tradición de la vanguardia, porque la fascinación que produce su articulación de diferentes lenguajes artísticos no se produce de forma caprichosa (como un posmoderno cualquiera, añadido) sino que «hay una sólida articulación entre todos los elementos de su obra (...) una biografía fuertemente comprometida ideológica y estéticamente con los momentos que atraviesa».

Aquí está la clave, para el actual gerente del Auditori de Torrent: «Santos aborda el problema de la comunicabilidad musical». En efecto: «Santos reivindicará de igual manera los pro-



KAI FÖRSTERLING

COMPOSITOR. Carles Santos (Vinaròs, 1940) ha sido galardonado recientemente con el premio Nacional de la Música en la modalidad de Composición.

III La obra de Carles Santos ha entrado a formar parte de la mejor tradición de la vanguardia

III Sus concepciones escénico-musicales se resisten al formato y los códigos de los géneros tradicionales

cedimientos compositivos del barroco, de la ópera rossiniana, del minimalismo, del lenguaje impresionista o de un pasodoble. Sin embargo, es el tratamiento de éstos el que conforma su propio estilo; un estilo que comporta un compromiso consigo mismo, una forma personal de ver las cosas y, sobre todo, de comunicación». Esta es la clave de la valoración de Rovira sobre un personaje (un estilo, no lo olvidemos) que nunca ha ocupado un lugar acomodaticio.

Un estilo y un personaje

El camino de Santos (¡qué frase más *carlesantiana!*), como nos demuestra Rovira, ha ido más allá de la órbita cerrada, y no se ha quedado sólo en buscar nuevos sonidos, sino en hundirse en las raíces de la música, en un mundo repleto de complejidad, en una tierra nada firme. Y por ahí anda su sentido de desafío, sobre todo para el público. Si; sus concepciones escénico-musicales se resisten al formato y los códigos que imponen los géneros tradicionales.

Finalmente, Ruvira realiza un cumplido análisis de cada una de las obras imaginadas, e inimaginables a priori, por el compositor. Incluyendo las partituras. Todas ellas respiran una evidente voluntad de estilo y de tremenda cohesión interna. Y, entremedio, es sumamente clara y necesarias dos puntualizaciones. La primera: «No es un artista conceptual más, aunque haya conceptualismo en su expresión artística; no es un músico repetitivo más, aunque haya repetición en su música; no es un artista surrealista más, aunque sus montajes lo sean: la obra de Santos es un caso en sí misma». La segunda: «El trabajo global se encuentra jerarquizado y generalmente supeditado a la música». Esta última deducción que proviene de las palabras del propio Santos: «No he cometido el error de irme al espacio teatral con la idea de hacer teatro. El texto mío, mi libreto, mi texto literario, sigue siendo, es cada vez más el texto musical...».

En fin, no cabe duda de que Carles Santos ha logrado hacer-

se un nombre por su sentido de espectáculo, la recuperación del surrealismo y su capacidad provocadora. Pero, sobre todo, por su condición de compositor (Marcos Ordóñez lo llegó a bautizar como el Superpumpy del piano). Pero sí que da el paso al teatro, y ahí surge alguna duda que nace de mi asistencia a una buena parte de sus montajes. Porque, en alguna ocasión lo señalé, si hubiera partido del mundo del teatro, tal vez no tendría hoy el actual prestigio, por la falta, en algunas ocasiones, de una dramaturgia más elaborada. Pero, al ser músico, es notorio que, en dicho ámbito, ha despertado los sentidos de un mundo frecuentemente apegado a la rutina, al clasicismo y al esmoquin delante de un piano. Santos ha roto tantas teclas como las de un piano, y tantas notas como las que caben en un pentagrama.

Recuerdo, por ejemplo, que, en *Lisistrata*, Santos alucinaba con las mil y una ocurrencias. Como aquellas motos que con-

>>

ducian sopranos, o los violines-mujeres (líricos sonidos) y las guitarras eléctricas-hombres. Había mucha plástica y vistosidad, como todo lo que toca con su varita imaginativa. Pero, vaya, con tanta modernidad, el concepto interpretativo se le quedaba algo antiguo y el engarce (la savia teatral) se resentía un tanto. Algo parecido ocurrió con *Ricardo y Elena*, donde, aparte de las ocurrencias brillantísimas (como la valquiria que bajaba con un gran cuadro de langostinos, o la cruz que caía sobre el piano...), noté la falta de mayor precisión de la estrategia dramaturgica. En sus obras, como *Samaruck Suck Suck*, nunca sobra ingenio, pero sí ritmo teatral. No hablo de ritmo trepidante, sino vital.

Rovira, por el contrario, señala que su motivación principal es la representación escénica de la música (nunca al revés), que logra, según él, magistralmente en



KAI FÖRSTERLING

Carlos Santos al piano.

momentos como la complicada representación dramática del simple *tempo* musical.

La música y su doble

Una buena explicación para que quede intacta mi admiración por Carlos Santos, con el que he pasado buenos momentos con sus expresivos montajes, con su sentido del humor, con sus visiones litúrgico-sexuales, y, sobre todo, con el *big bang* de una estética que ya es parte fundamental del paisaje de la música mestiza (teatral), en toda su intensidad y diabluras. La música y su doble, como diría Artaud. Santos, al fin y al cabo, es un visionario que ha sabido mantener vivo un surrealismo aún con sentido. Y algo más, para que un acto sea anti-conventional precisa que alguien se irrite las manos con los aplausos, o se irrite de verdad. Ambas cosas ha conseguido Santos.

Los profesionales del mundo del espectáculo no son conscientes, como sí los son los de las artes plásticas, de la importancia de los libros teóricos. Puede que éstos no mejoren lo que se hace en los escenarios, pero ayudan a aclarar, a comprender muchas cosas.

Y esto me reconduce de nuevo al ensayo de Rovira, pues es muy indicado para vislumbrar esta promiscuidad creativa, al ser un estudio repleto de razones que ayudan a despertar más sensaciones.

Es commemora el centenari del naixement de la pensadora francesa

Simone Weil, la passió per la veritat

Emilia Bea*

El 3 de febrer es commemora el centenari del naixement de la pensadora francesa d'origen jueu Simone Weil (1909-1943). «*Dels grans i transcendents esperits femenins* —afirma George Steiner— *és el més clarament filosòfic*».

La filosofia de Simone Weil pensa el món amb absoluta radicalitat: la recerca de la veritat esdevé una aventura apassionant, sense cap treva ni concessió. Ja als 14 anys pensava que era millor morir que viure sense ella i, poc a poc, en el seu itinerari ple d'activitat intel·lectual i social, descobreix que la clau més profunda de la realitat està en el dolor i la bellesa, en la capacitat de percebre allò que en la vida resulta insuperable o extraordinari. Els enemics contra els qui lluita són els fantasmes de la superficialitat i de la indiferència, que vaguen entre les ombres del nostre temps i fan de la barbàrie un fenomen trivial i quasi imperceptible. Són els molins contra els que combat —amb una gran energia creativa malgrat la fragilitat del seu cos— aquesta «*Quixot*», com la va denominar Georges Bataille, qui confessa sentir per ella tanta atracció i fascinació com repulsa. Aquesta és una constant en els lectors de Simone Weil perquè, àdhuc els que més l'admirem, no podem deixar de sentir indignació davant de moltes de les seues pàgines, com quan parla amb termes tan durs del poble jueu, en plena persecució i sent ella mateixa víctima, o de les funcions del castic penal. Les manifestacions de Weil són sempre provocatives i extremes, però també profundament commovedores. Un revulsió que agita la consciència i una il·luminació interior que porta a terrenys desconeguts d'un mateix. I si pot ser admirada per persones tan diferents entre si, es perquè no hi ha en ella res de fictici ni cap efectisme; és pura autenticitat, contagiada a través d'un llenguatge inspirat, nu i poètic.

Susan Sontag la compara amb Kierkegaard, Nietzsche, Dostoievsky, Kafka, Baudelaire o Genet, escriptors de marcat radicalisme personal i intel·lectual. Personalitats que contemplem amb repulsió, llàstima i veneració, «*vides que ens inquieten i alimenten, que ens porten a reconèixer la presència del misteri en el món*». Sentim atracció per elles però fugim, perquè intuïm que el contacte amb aquests «visionaris» —que s'avancen al futur i assoleixen dimensions de la realitat que a la majoria se'ns escapen— suposa afrontar un risc, replantejar els nostres punts de vista, i potser traspasar la tènue línia roja que separa la genialitat i la lucidesa de la follia, o millor dit, una creativa forma de follia d'u-



LEVANTE-EMV

FILÒSOFA. Simone Weil (1909-1943) pensava el món amb absoluta radicalitat.



mena de mort voluntària a conseqüència d'una anorèxia, bé com un gest definitiu de solidaritat i desprendiment. «*Aquesta dona està boja!*», va exclamar de Gaulle quan es va assabentar del seu projecte de formació d'un cos d'infermeres en primera línia. Un projecte que podia ser vist com un extravagant intent d'enviar dones a les trinxeres o com un símbol de resistència espiritual desarmada enfront de la brutalitat del nazisme. El fet que abandonara el seu privilegiat refugi a Amèrica i s'haguera unit en Londres a la Resistència, era un gest de bogeria o d'heroisme?

Tampoc és habitual una infantesa com la que comparteix amb el seu germà André, el gran matemàtic del segle XX, jugant a memoritzar llargues es-

na destructiva malaltia mental. Simone Weil va viure xafant sempre eixa línia roja i no volia per a si una cordura al preu de l'evasió, la mentida i la incoherència.

Al capdavant, per a Weil, l'autèntica genialitat es troba en tots aquells que, patint alguna desgràcia, són els únics capços d'expressar la veritat però que, tinguts per folls, no són escoltats per ningú. La veritat i la desgràcia «*són suplicants mudes, eternament condemnades a romandre sense veu davant nosaltres*». Ella reclamava una mena de santedat «amb geni» com antídoto als mals de l'època, que derivaven de l'oblit de la gran lliçó que troba en la *Iliada*: «*aprendre a no admirar mai la força, no odiar els enemics i no menysprear els desgraciats*».

La seua fama de santa ha anat en paral·lel a la dels seus desequilibris. La negativa a menjar una ració major que la dels seus compatriotes en guerra s'ha interpretat bé com una

cenes de Racine, a conversar en grec antic o a resoldre problemes de càlcul diferencial. Ni és normal que, amb la seua prodigiosa cultura i formació en l'École Normale Supérieure, es dedicara a ensenyar en les universitats populars, es vinculara al sindicalisme revolucionari, i es jugara el seu lloc de professora d'institut per solidaritzar-se amb les vagues obreres, donant peu a ser coneguda com la «verge roja». Però potser hauríem de preguntar-nos si és idealista i aliè a la realitat el fet de viatjar a Alemanya en ple ascens del nazisme, preocupada pel futur del proletariat, o anar a treballar a la fàbrica per a assumir en carn pròpia la condició obrera, enfront del desconeixement de la situació per part de la majoria dels teòrics marxistes. I, sens dubte, cal també una despietada lucidesa per a descriure la desgràcia callada, el cansament, la por, la humiliació, l'angoixa i la mort de les facultats mentals que comporta la moderna servitud industrial. Segurament la mateixa que fa falta per a posar-se l'uniforme de miliciana i anar a lluitar a Espanya, amb els anarquistes de la columna Durruti, i per a denunciar la violència i inhumanitat que hi va presenciar.

I no es requereix una menor dosi de lucidesa per a, havent rebut una educació estrictament agnòstica i laicista, atrevir-se a parlar de l'experiència més transformadora de la seua vida i més difícil d'expressar: la seua experiència mística o experiència interior de Crist, narrada en la correspondència amb el pare Perrin i amb el poeta occità Joë Bousquet. Per a una aproximació a les dimensions d'aquesta experiència, que suposa un punt d'inflexió en la seua obra però la continuïtat de la seua activitat i compromís social, remetem a la recent publicació del llibre *Autobiografía espiritual i altres escrits de Marsella* en la col·lecció Rent de l'editorial Denes. En els escrits arreglats en aquest volum es mostra com mai la incapacitat de Simone Weil de ser insensible davant del patiment dels altres i davant de la meravella de la creació. Era una persona absolutament vulnerable davant de la desgràcia i de la bellesa i se sentia responsable del destí del món, sense enganys ni falsos consols, amb una compassió tan exigent que va acabar literalment amb ella però va immortalitzar la seua obra. Perquè la perplexitat del seu testimoni pot transformar-se, paradoxalment, com ens mostra la referida Susan Sontag, en una experiència «*que transmet veritat, crea cordura i salut i enriqueix la vida*». Aquest va ser el seu drama i és la seua glòria.

*Universitat de València

III Les manifestacions de Weil són sempre provocatives i extremades, però també commovedores

III La seua fama de santa ha anat en paral·lel a la dels seus desequilibris mentals

Diversos textos autobiogràfics rememoren el Henri-Marie Beyle de la quarantena

Stendhal es delata



Stendhal

Recuerdos de egotismo

Traducció de José Luis Arántegui

Notes de Béatrice Didier

Antonio Machado Libros, Madrid, 2008

Maria Rosell

Desencantat de les aventures italianes i retrobat amb el París de 1821, Stendhal busca un lloc propi. Trobar-lo significarà remuntar l'espina dorsal del Sena per navegar entre tota classe d'espècies autòctones: literats de saló, aristòcrates, militars, llibreters poc honestos, actrius i cantants de moda, exitosos compositors, meretries, i algun

III
Les vides alienes es converteixen en figurants d'una obra de la qual ell és el sol protagonista

enemic. El novel·lista freqüenta les gents d'eixa França romàntica que s'encarregà de retratar junt amb els seus admirats Lord Byron, Alfred de Musset, Georges Sand, Victor Hugo, Prosper Mérimée i d'altres figures menys estimades, entre les quals destaquen, sobretot, Madame de Staël i Chateaubriand.

Onze anys havien de passar des d'aquella estada parisenc a perquè l'escriptor universal començara a redactar, inspirat per Roma, uns escrits que poc tenien a veure amb el publicat fins abans. Ja no es tractava ni de novel·les a l'estil d'*Armance* o *El roig i el negre*, ni tampoc dels múltiples relats de viatges o les biografies sobre Mozart, Haydn, Rossini, Racine o Shakespeare. Ara, «posseït com la Pitia», les vides alienes es converteixen en figurants d'una obra de la qual ell és el sol protagonista. Henri-Marie Beyle —quan encara no tenia pseudònims i el nom Stendhal no havia aparegut per renegar del llinatge patern—, decideix endinsar-se en les galeries subterrànies d'eixe jo «monstruós» amb què s'autodefineix. El resultat són els *Souvenirs d'égotisme*, producte d'una activitat nocturna intensa —dues setmanes de redacció— que, en canvi, no es pretenia lliurar al públic abans de deu anys després de la seva mort «a algún impresor que no sea beato, o depositarlo en una biblioteca si nadie quisiera imprimirlo. Benvenuto Cellini apareció cincuenta años después de su muerte». L'any 2008 Cavaret Voltaire els reedita, i Antonio Machado Libros s'ocupa també d'altres textos oferits en una complexa traducció que té el color de l'espanyol de Mariano José de Larra.

La «molta xerrameca» dels *Recuerdos de egotismo* ens plan-teja hui en dia la paradoxa de



LEVANTE-EMV

NARRADOR FRANCÉS. Stendhal (1840), per Johan Olaf Sodemark.

desgranar la vida sentimental i social de l'autor alhora que hi alerta sobre el perill de «l'egotisme», eixe tarannà que, segons els diccionaris d'època, representa el defecte consistent a parlar d'un mateix. Es tracta del «beylisme» o «culte al jo» practicat per Henri-Marie Beyle, Stendhal, Henry Brulard, o aquell home soterrat en les múltiples màscares o noms triats. Igual que el jove A. O. Barnabooth de Valery Larbaud, l'egotista amb antifaç es revela contra la pertinença a la societat, es nega a ser «endevinat» pels demés al mateix temps que cultiva el seu ego.

Al segle XXI, però, el lector agraeix el desbordament d'autoreflexió d'unes pàgines amb sucoses informacions, malgrat les reticències contínues del narrador: «Este trabajo ofrece otro motivo de desaliento: audacias que hoy aventuro titubeando serán trillados lugares comunes a los diez años de mi muerte». No ho són, en absolut, els detalls de les aficions —el plaer per l'anonimat dels viatges a l'estranger—, ni les notes humorístiques —el primer que pregunta, allí, és quines són les dotze dones més boniques, quins els dotze homes més rics, i qui d'ells pot fer que el pen-

gen—; és fascinant, també, convertir-se en observador de la quotidianitat d'un home de lletres i un polític amb les variadíssimes relacions mundanes dels «records», construïts com a via de legitimació d'una vida, i de construcció d'una identitat a partir del material viscut o recordat. Els «souvenirs» stendhalians executen així un intel·ligent programa de reconeixement de la pròpia participació en la Història —l'ascens napoleònic— tenint en compte els orígens «ultra» de la nissaga familiar de Grenoble.

Tot es pot conèixer, tret d'un mateix, pensava Stendhal, per això explora el més impúdic de la pròpia fesomia (horrible, al seu parer) i del caràcter, o reflexiona sobre les tares del seu temps. Molt més enigmàtic, però, és el subjecte que escriu el recull titulat «Privilegis», estrenat també a la ciutat de Roma l'any 1840. Poc conegut, difícilment classificable, és d'una natura estranya. En lloc de continuar amb la tònica dels records, una «carta de privilegis» atorgats per «God» s'estructura al llarg dels 22 articles d'un codi civil apòcrif on es desvelen alguns dels fantasmes de l'escriptor, amb al·lusions quasi oníriques al cos, al sofriment, al món animal i a l'eroticisme, tot impregnat del conegut furor stendhalià per les matemàtiques. En ells s'arroga el privilegi de no sentir mai un dolor seriós fins la vellesa, ni de patir més de deu dies d'indisposició a l'any. També podrà enamorar una dona gràcies a un anell màgic, o trocar-se en animal quan ho desitge.

Enginyós, seductor, apassionat o turmentat, Stendhal és jutge i acusat en un llibre que no podia acabar embolcant mantega als queviures, tal com temia en el moment de redacció. Dècades després, els editors francesos gosaren publicar aquell material incòmode per a alguns, una vegada els personatges havien desaparegut i l'autobiografia assolida la funció primera: convidar a un monòleg amb els morts.

Las «Crónicas italianas» y otros relatos del gran novelista del XIX Todo pasión

Stendhal

Crónicas italianas

Traducció de María Badiola

Valdemar, Madrid, 2008

La abadesa de Castro

Traducció de Olalla García

Impedimenta, Madrid, 2008

Los Cenci y otros relatos

Trad. de Silvia Acierno y Julio Baquero

Impedimenta, Madrid, 2008

Rafa Martínez

Hace unas semanas tuve la posibilidad de hablar con el pintor Eduardo Arroyo con ocasión de su presencia en Valencia para presentar en el IVAM Centre Julio González la muestra *Figuración Narrativa*. Siempre me ha

interesado su labor literaria, incluso más que la pictórica (algo parecido me pasa con Albert Ràfols Casamada, de quien descubrí con alborozo su poesía hace unos años). Y su condición de insaciable lector, que me ha llevado a encontrarme con él en la castiza Cuesta de Moyano madrileña, rebuscando entre rimeros de libros viejos. En un momento dado de la conversación le pregunté por sus intereses literarios «a estas alturas de la vida». La respuesta fue sencilla, muy sencilla: Stendhal. Después de todo lo leído, después de todo lo escrito, ilustrado (hasta la Biblia en una de sus primeras traducciones al castellano, publicada por Galaxia Gutenberg), etc., sólo

me daba un nombre, el de Henri Beyle, Stendhal. Como si el resto, aquel día, no contara (y obviamente no es, no era, así).

Henri Beyle, Stendhal, es uno de los nombres clásicos en la historia de la literatura francesa del siglo XIX. Sus dos novelas fundamentales, *La cartuja de Parma* y *El rojo y el negro*, escritas en la madurez de su vida durante su estancia en la romana Civitavecchia, le permitieron ingresar en el Olimpo de los Racine, Corneille y Molière (los pilares indiscutibles de la *haute littérature* o de la literatura francesa a secas). Italia, país por el que sentía fascinación y en el que residió durante dos grandes etapas de su vida (1814, primero, y a partir de 1830 hasta

el final de su vida, después), vio nacer no sólo estas dos novelas, sino también otras obras de importancia en su bibliografía como el volumen de recuerdos titulado *Crónicas italianas* que aparecen estos días recogidas en el volumen que ha traducido de la obra en su integridad María Badiola para Valdemar, de un lado, y en sendos volúmenes que recogen algunas de ellas (*La abadesa de Castro* y *Los Cenci* y otras crónicas) que ha publicado Impedimenta. Estos relatos tienen al país transalpino como uno de sus temas inspiradores, siendo otros los que atañen a las pasiones humanas (asesinatos, amores imposibles, etc.), y están enmarcados en una época, el Renacimiento tardío, en que se sucedían estas historias de cierto cariz emocional. En cuanto a la génesis de estas narraciones, se sabe que Stendhal mandó copiar una serie de manuscritos que después tradujo (y

reelaboró en mayor o menor medida). De ahí surgieron estas *Crónicas italianas* que incluyen en su nómina las célebres *Vittoria Accoramboni*, *Los Cenci*, *La duquesa de Palliano*, *La abadesa de Castro*, *San Francesco a Ripa*, *Vanina Vanini* y los fragmentos inacabados *Demasiado favor mata* y *Suora Scolastica*. Un Renacimiento que, como ha sabido ver Alfredo Lara (que ha corrido a cargo de la presentación de la edición de Valdemar), deja a un lado a los grandes nombres de la época (la familia Borja o Borgia, Leonardo da Vinci o Lorenzo el Magnífico) para dar el protagonismo a aquellos otros personajes del siglo que jugaron a su manera un papel en la sociedad de su tiempo: hombres y mujeres cuyas vidas atrapan a Stendhal como hoy nos atrapan a nosotros, Eduardo Arroyo incluido: por su extraña cercanía. Sangre, celos, miedo, poder... y amor. Todo pasión, ayer como hoy.

ANAQUEL

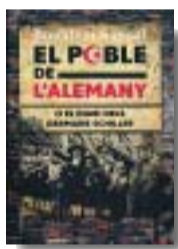
Mariusz Wilk
Diario de un lobo
Alba, Barcelona, 2009

Tras diez años en las islas Solovki, a 170 km. del Polo Norte, M. Wilk ha escrito este testimonio sobre un paraje que ha sido centro de la iglesia ortodoxa y de la cultura monacal, sede de la más antigua prisión zarista y del primer campo de trabajo de la Unión Soviética, un lugar que condensa diez siglos de historia rusa.



Boualem Sansal
El poble de l'alemany
Columna, Barcelona, 2009

«La frontera entre islamisme i nazisme és molt prima», declarava Boualem Sansal, autor d'aquesta novel·la que narra la història de Malrich i Rachel, dos germans de mare algeriana i pare alemany marcats per la tragèdia de 1994, quan el Grup Islàmic Armat (GIA) massacrà gran part del poble del seus pares.



Patrick Modiano
Reducción de condena
Pre-Textos, Valencia, 2008

Los recuerdos de infancia de un niño en un pueblecito de París se mezclan con el misterio que envuelve a «la pandilla de la calle Lauriston», frase que el jovencito oye frecuentemente en conversaciones nocturnas cuando espía a hurtadillas las entradas y salidas de extraños personajes.



J. de La Ville de Mirmont
Los domingos de Jean Dézert
Impedimenta, Madrid, 2009

Jean de La Ville de Mirmont (1886-1914) creó el personaje de Jean Dézert, individuo melancólico que se aburre mortalmente. Un domingo, para intentar distraerse, decide seguir los consejos de los folletos publicitarios que le entregan por la calle. Un relato que nace de la alocada y excéntrica Belle Époque.



La dura historia de «Fatty», una estrella del cine mudo de Hollywood de los años veinte

Una pelea a pastelazos

Andrés Pau
Las biografías de las estrellas del cinematógrafo, máxime si se han visto envueltas en asuntos turbios y de cintura para abajo, tiene un innegable atractivo para los lectores. Y no precisamente para los más exigentes. Sin embargo, *Yo, Fatty* deja de lado la convencional clasificación genérica —ya saben, biografías, novelas biográficas, reportajes narrativos, qué sé yo...— y es, sencillamente, literatura de la buena.

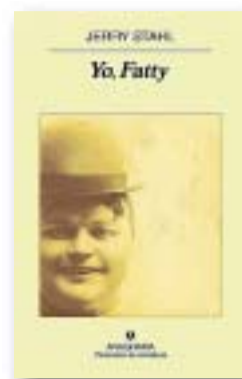
Escrito en forma de memorias apócrifas de Roscoe Arbuckle, verdadero nombre de Fatty, la narración discurre desde la infancia del actor hasta su final, enfangado por la repulsiva actitud de una sociedad puritana y represora que fue a por él. Hasta aquí, nada nuevo, nada que no sepan quienes se han interesado alguna vez por el asunto. Sin embargo, *Yo, Fatty* merece nuestra atención por motivos meramente literarios.

Desde la introducción, donde Jerry Stahl nos lanza aquella milonga tan literaria del «manuscrito hallado», el lector sabe que tiene ante sí una pequeña obra maestra. Fatty, además de alcohólico, era heroinómano —o yonqui, ya saben, según la

fama o los méritos del adicto, la historia les adjudica uno u otro término— e impotente. Cotilleos aparte, según Stahl, su fiel criado japonés Okie le obligó durante años a grabar sus memorias a cambio de la limosna de una dosis de jaco cuando el mono le acorralaba. Así, estas grabaciones fueron mecanografiadas algún tiempo más tarde *et... voilà*.

Y Arbuckle, por obra y gracia del autor, se convierte en un excelente narrador. Si convenimos que el narrador es la figura a través de cuyos ojos vemos el mundo —esto es, sólo vemos aquello que quiere que veamos y únicamente desde su punto de vista, ya sea divertido, dramático o existencial, es un decir—, Fatty nos hace ver su vida desde su ojillos. Unos ojillos que nunca pierden —bendito sea— un aura infantil, un sorprendido y por ello prístino y casi immaculado modo de observar —y contar— su vida pasada.

Salvando todas las distancias y para que se hagan una idea, Arbuckle habla como un Truman Capote un punto menos lenguaraz que el de *Plegarias atendidas* y a la vez un punto menos *naïf* que el de *El arpa de hierba*. Y así, la voz de Arbuckle nos va atrapando con su magnífica capacidad de transformar las atrocidades más espeluznantes en una media sonrisa desdeñosa; y al revés, las situaciones más amables, incluso infantiles, en una fosa séptica abarrotada de culebras. De las muchas citas memorables que se permite escribir casi como aforismos incrustados en la narración, tal vez sea ésta la que mejor expresa su punto de vista: «La vida es una pelea a pastelazos y luego te mueres».



Jerry Stahl
Yo, Fatty
Traducción de Jaime Zulaika
Anagrama, Barcelona, 2008

Una mirada ingenua que, viniendo de un tipo con su pasado —y pensamos en su infancia—, tiene doble mérito. Triple, incluso. Su padre, que además de un borracho y un gandul era un tipejo violento, le culpabilizó siempre de la postulación de su madre tras el parto. La elefantiasis del bebé Arbuckle —con un peso inverosímil, desmedido— provocó irreversibles lesiones internas en su madre. Y el padre, a quien sólo le hacía falta una excusa, la tomó con él.

Así, atravesamos la vida de Roscoe prendidos de su mano, como niños por un túnel de los horrores que, incomprensiblemente, nos hace gracia. Roscoe es desprendido e infantil, y no es nada rencoroso, excepto con la víbora de W. R. Hearst, a quien acusa de duplicar su for-

tuna publicando mentiras sobre Fatty en sus tabloides; nos narra sus terroríficas borracheras —algunas de duración mensual— con la misma inflexión de voz que utiliza para hablar de su primer millón de dólares, el cáncer de lengua de su padre o las semanas que pasó encerrado en una habitación acolchada luchando contra su primer *monazo*. Cotillea lo justo sobre Buster Keaton, Charlie Chaplin, John Barrymore o Douglas Fairbanks; se lamenta de su impotencia en ocasiones, pero siempre tiene a mano al «Señor Morfina y a Monsieur Brandy», que lo mismo le valen para un roto que para un descosido.

Así hasta la hecatombe de la muerte de Virginia Rappe, una putita extorsionadora de famosos que bebió más de la cuenta, unos litros más en realidad, y fue a morir en el cuarto de baño de la *suite* de Arbuckle en el Hotel St. Francis, en San Francisco. Tres juicios para no demostrar ninguna culpabilidad —no hubo presunción de inocencia, los medios lo juzgaron como ahora juzgan a muchas personas en los pestilentes programas de media tarde, donde hasta el más indocumentado e inútil de los vecinos se arroga el derecho de juzgar— y, tras ellos, el desvario hasta el final de su vida en el baño de su apartamento, mientras su tercera esposa le esperaba en *deshabillé*. La peor versión del puritanismo más hipócrita de Estados Unidos se cebó en el gordo seboso.

«He estado esquivando el gancho desde los diez años. Ya no me quedan más volteretas. Anoten esto», son las últimas palabras del libro. No se puede decir nada más, ¿a que no?

III
Atravesamos la vida de Roscoe prendidos de su mano como niños por un túnel de los horrores



Abasse Ndione
Ramata
Traducción de Dolors Gallart
Roca Editorial, Barcelona, 2008

El senegalés Abasse Ndione retrata pasado y presente de su país
Una madame Bovary africana

Juan Campos
«Ella era uno de esos raros seres con los que el buen Dios parecía haber puesto un especial esmero a la hora de esculpir su físico, para hacer de él una obra perfecta en todos los sentidos (...) Para cualquier hombre normalmente constituido, ya fuera santo o impío, resultaba imposible verla sin concebir ideas lúbricas. Era hermosa, muy hermosa, y lo sabía». Así es Ramata, la esposa del ministro de Justicia de Senegal, protagonista de esta magnífica novela de Abasse Ndione, escritor senegalés que se ha convertido en toda una leyenda en su país con sólo dos novelas, y que en esta obra enlaza la trágica historia de esta bella mujer con los principales acontecimientos que han ocurrido en el país africano en los últimos decenios.

Narrada por un *griot* contemporáneo, la historia de Ramata se inicia cuando ésta acude a un hospital de Dakar a visitar a su recién nacido nieto y sus caprichos e intransigencia provocan la muerte a manos de la policía de un portero de la clínica, Ngor Ndong. Rápidamente la influencia de su esposo pondrá en marcha la maquinaria necesaria, a base de corrupción policial y de dinero para comprar silencios, para que este caso quede en el olvido y, a partir de ahí, conoceremos a través de diversos saltos en el tiempo, la historia de su vida.

Una vida, como luego descubriremos, marcada por las consecuencias de la ablación que sufrió en su niñez y que provocan que Ramata, pese a su riqueza, un marido que la adora y

todo un carrusel de amantes, sea incapaz de obtener satisfacción sexual hasta que, ironías del destino, la conocerá por primera vez gracias al hijo de su víctima, un delincuente de poca monta, que será el desencadenante de la tragedia.

Novela policíaca más en su forma (hay asesinatos, venganzas, corrupción o abusos de poder) que en su fondo, lo que fascina de esta historia es su retrato de una sociedad en la que pasado y presente confluyen constantemente. Así, el autor nos presenta una turbulenta mezcla en la que se dan cita ritos ancestrales con debates políticos, magia y hechiceros con médicos y ministros en una tragedia moderna que difícilmente dejará indiferente a cualquier lector.



Silke Scheuermann
La hora entre el perro y el lobo
 Traducció de Moka Seco Reeg
 Siruela, Madrid, 2008

Pere Calonge
 Literatura freda, de l'estirp de la de Kjell Askildsen, Elfriede Jelinek o Peter Stamm. Literatura sense concessions per al lirisme, directa a l'estómac. Tan dura i tallant com el propi gel. Una manera d'escriure en què les coses s'expliquen quasi sense voler, sense donar-hi importància; amb una aparença, de vegades, frívola. En què es diu que la vida no té sentit amb el mateix to gris i impertorbable amb què es diu que fa dies que no ix el sol. Una literatura que, en certa forma, pot exercir de retrat —involuntari o no— d'una època i d'una generació: un temps caracteritzat per la dificultat d'unes relacions humanes que quasi mai passen del simulacre benintencionat, en el millor dels casos; i uns individus que viuen una vida moderna i aparent, envoltats de suposades comoditats, però que es mostren totalment inhàbils de resoldre els problemes més mínims, i especialment incapacitats per tal d'atendre les demandes d'aquells que els són a prop.

En *La hora entre el perro y el lobo*, la primera novel·la de l'alemanya Silke Scheuermann —que ha publicat prèviament poesia i conte—, aquest sentiment va calant de manera imperceptible en el lector, fins deixar-lo tan glaçat com la prosa amb què se serveix. El color gris —l'omnipresència de la pluja— i una sensació constant de nostàlgia plana sobre els personatges, éssers in-

Silke Scheuermann (Karlsruhe, 1973) explora la dificultat de les relacions humanes en la seua primera novel·la, una prosa directa i sense concessions per a una història en què la fatalitat i les obsessions marquen el retrobament de dues germanes.

Una fràgil línia divisòria

estables que caminen a les palpenes, i sobre el paisatge urbà que els envolta. I es fa evident en la relació entre dues germanes que, després de molt de temps, tornen a trobar-se. Inés, pintora, alcohòlica, irracional, impulsiva i autodestructiva; i la germana, narradora en primera persona de la història, de qui no sabem el nom en cap moment, un tant anònima també pel que fa a la seua manera de viure, periodista, que defuig la germana instal·lant una barrera entre totes dues. Una barrera en què hi ha els sentiments que s'han anat alimentant des de la infantesa: el ressentiment, la competència, la incomunicació. El fet de sentir-se sempre esborrada sota l'ombra de l'èxit d'Inés. La fugida a Itàlia durant uns anys, i la tornada a Frankfurt mig d'incògnit, on aquesta la localitza i prova de recuperar-hi el contacte. I també un cert punt de fatalitat que acompanya les dues germanes.

En certa forma, la novel·la no és sinó el relat en primera persona d'aquest acostament dolorós i no del tot voluntari. Del pas del rebuig inicial de la germana i de la imatge que té d'ella, a la descoberta d'un món tètric en què l'alcohol ha anat substituint qualsevol ombra de vida autònoma o de creativitat. La immersió progressiva en aquesta realitat que no és del color que ella havia imaginat; que no és la que podia esperar d'una germana que havia sigut sempre la triomfadora. La narració d'un conflicte interior, el de la narradora, que es debat entre l'admiració i la ràbia, que no pot evitar que l'atracció cap al forat negre que Inés representa acabe per fascinar-la i acostar-la a ella. I un cert sentiment final de victòria, potser, que tindria les arrels en la manifesta descomposició d'Inés.

La participació en la trama de dos homes —Kai, la parella d'Inés, i amb qui la germana tindrà

■ ■ ■
El color gris i una constant nostàlgia plana sobre els personatges, éssers inestables que caminen a les palpenes, i sobre el paisatge urbà que els envolta

una furtiva trobada sexual; i Richard, company de treball de la germana, amb qui tindrà una relació també fugaç— no fa més que reforçar la idea que qualsevol intent de contacte és infructuós, que el seu paper no difereix massa del d'un company circumstancial de seient a l'autobús, que qualsevol sentiment paregut a la tendresa és impossible. Si amb Kai hi ha una relació estrictament sexual, de la que manté amb Richard la narradora diu: «*me dio pena que el coito de esta noche no pudiera significar más que un compromiso hueco, vacío, un sustituto endeble con el que suplir nuestra incapacidad para encontrar las palabras adecuadas, con el que al menos consolarnos y poder decir que ya que el amor era tan difícil, nosotros al menos lo habíamos escenificado*».

L'autora evita explicar cap comportament; així, tot i que la novel·la està narrada des de dins de la història per un dels personatges, tot i que el flux de consciència abunda més que no —per exemple— els diàlegs, sovint el lector no posseïx més informació que la que tindria si estigués presenciant allò que hi enregistrés una càmera de vídeo. No hi ha voluntat, doncs, de bastir un relat psicològic, sinó més aviat al contrari: de mostrar des de fora un comportament sovint absurd, que no sembla obeir a cap pla preconcebut ni a cap idea concreta de la realitat. Un comportament que en un instant pot canviar del gos al llop als quals al·ludeix el títol: de l'aparença d'animal domesticat a la de fera. *La hora entre el perro y el lobo*, en definitiva, tracta de situar-se en aquesta fràgil línia divisòria.



SIRUELA

AUTORA ALEMANYA. Silke Scheuermann ha estat guardonada amb el premi Hermann Hesse l'any 2006.

Sobre la paternitat d'adopció



Vicenç Llorca
L'últim nord
 Premi V. A. Estellés de Burjassot
 Bromera, Alzira, 2008

Lluís Alpera
 Hi ha poetes que se'n preocupen moltíssim dels títols i de l'abast dels seus poemaris, car volen sintetitzar al màxim un o diversos missatges creatius a transmetre al lector. Aquest és el cas de Vicenç Llorca (Barcelona, 1965), autor de diversos llibres de poesia premiats, sovint amb títols curts i bellíssims. Si més no, els dos darrers: *De les criatures més belles* (2006) i *L'últim nord* (2008).

V. Llorca, conegut poeta, traductor, assagista i crític literari, ens acaba de publicar un llibre intensament líric sobre la paternitat d'adopció en uns registres ben poc freqüents dins aquest gènere, amb una tendresa sentimental i afectiva que no exclou, ni de bon tros, algunes reflexions conceptuals que l'esmentada paternitat li produeixen. Amb una sorprenent i perfecta harmonia entre un alè líric ben senzill i, de vegades, magistral i unes pinzellades mínimes narratiu/descriptives del riu Don i de la província russa de Rostov, lloc de naixença del fill adoptat: «*l'orient d'una perla*».

El resultat poètic és realment modèlic i enlluernador: «*L'infant que viu en mi ha vingut amb tu. / No hi ha secrets. Tot és simple, com dir / pare, blau, arbre, parc, ocell, verd, mare...*».

Ens meravellem com V. Llorca potencia líricament uns mots tan senzills, tot reforçant un somni llargament desitjat que li permet al poeta fer el viatge per tal de conèixer el seu fill adoptiu, primer, i, després, retornar a casa amb aquest «*Infant regalat, el meu últim nord*». Més enllà del viatge i l'aventura duta a bon terme —a diferència dels patiments i incerteses d'Ulises—, *L'últim nord* destaca per una «cosmogonia fluvial», no sols per la gradiloquència del Don —«*confiar en un riu tot un país / per refer la ruta blava del som-*

ni»—, sinó també per la reiteració dels diversos aspectes del líquid: «*La collita de l'aigua*», «*les mans blaves de l'aigua*», «*els ulls se'n van pel mar*». El poemari, per tant, es troba amerat de simbologia fluvial i aquàtica, segurament enlluernat el mateix poeta per la terra d'origen del fill adoptat. V. Llorca ens recorda, d'una banda, el rus Mikhaïl Xólokhov, autor d'*El Don de plàcides aigües* i, d'altra, el nostre Carles Riba en *L'orient d'una perla*.

Reiterem per concloure que aquesta mena de confessió poètica dins un fet tan transcendent en la vida d'un escriptor com el de la paternitat a través d'una adopció ha estat plena i bellament expressada dins *L'últim nord* de V. Llorca, sempre a l'aguait en un pròxim futur d'altres perles i orientes.

Hélène Crécent

Instituto Francés de Valencia
Mestizaje de cuerpos y mentes

Rosa Ulpiano

En su ensayo sobre la modernidad, Victor Burgin diserta entorno al rechazo o la conservación del legado cultural y concretamente sobre toda la mistificación que lo rodea, es decir, aquellos valores y «auras» tan ávidamente elevados en la historia del Arte. Evidentemente, en la realidad histórica el arte se engarza directamente a una serie de condiciones coyunturales específicas, ubicadas en un espacio y un tiempo determinados. No obstante, acudimos a una dialéctica de contrarios —completamente vigente en nuestra ya casi eclipsada posmodernidad—, en el que diferentes autores contraponían un arte de masas como proceso de vulgarización, frente a un arte apartado del pueblo y por tanto impotente: «A fuerza de buscar un modo de hablar distinto del común, llegarán a una especie de jerga aristocrática que a duras penas estará menos lejos del puro lenguaje que el tosco dialecto del pueblo». Un razonamiento muy Tocquevilliano, que se contrapone adecuadamente a la imagen que refleja la instalación múltiple de esculturas antropomorfas realizadas por la artista francesa afincada en Valencia, Hélène Crécent (Pau, Francia, 1966), y que se muestra en el Instituto Francés de Valencia.

En esta exposición, la autora refleja un cromático y andrógino universo cuya factura reforzada mediante la utilización de materiales que tradicionalmente se han identificado con una estética de ámbito más artesanal y la espontaneidad en el uso del trazo automático en sus dibujos, tiene la intención constante de alejarse de aquel arte ya históricamente «aceptado culturalmente». Con este propósito traza en su quehacer constantes referencias a una temática post-



HÉLÈNE CRÉCENT.

feminista y a una poética reiterativa del *art brut*, donde se observan reverenciales guiños a artistas como Basquiat, Saura, Zush-Evru, Karen Appel, Jorn, y por supuesto los históricos Cobra. Dibujos y grafismos que vislumbran mestizajes de cuerpos y mentalidades cercanos a una teoría antropológica de cariz femenino pero donde las referencias a la reivindicación y la discriminación se dispersan en una constante heterogeneidad de formas. Una suerte de discurso que se inscribe en una aleatoriedad apropiación semiótica de la modernidad, donde intenta ubicarse notoriamente en el lado privilegiado de la ruptura en-

tre lo real y lo imaginario, lo científico y lo ideológico.

Vicente Talens

Galería Kessler-Battaglia
Inventario autoral

Christian Parra-Duhalde

Registro de las pruebas que acreditan su continuidad profesional, Vicente Talens plantea esta muestra como una auditoría de sus intereses y experiencias plásticas, lo cual considerando la heterogeneidad de géneros y estilos que practica el artista resulta en un repertorio no lineal pero, no obstante, imbricado entre sí.

Autor que privilegia el exceso iconográfico sobre la cohe-



VICENTE TALENS.

rencia narrativa, Talens presenta pinturas, relieves y esculturas que abundan en la idea de la reiteración y la referencia objetual. Si en sus grandes formatos la presencia de figuras ovaladas ordenadas secuencialmente podría interpretarse escrituralmente, la saturación escénica —impronta autoral— produce el efecto de inventario testimonial entre orgánico y objetual; en esa misma línea, otras pinturas de dibujo esquemático y zonificación cromática responden a un orden de compleja convivencia entre lo animado y lo inerte cual universos oníricos autorreferencia, construcciones que buscan su sentido en el subconsciente.

Ejercicio maximalista de su afán coleccionista de lo diverso, lo constituyen los relieves de yeso, organizaciones de múltiples figuras disímiles o reiteradas (animales, máscaras, cuerpos, plantas) representativas de lo vivo y aquí fijadas en un blanco espectral y planteadas cual panteón o muestrario simbolista de caótico o críptico significado en su sugerida aleatoriedad de origen y cometido. De vocación escenográfica o muralista, Talens expone aquí una suerte de balance —de talante lúdico y afortunado limpio montaje— de lo que han sido sus derroteros, aunque transversales de personalidad común en su obsesivo rigor.

VERSUS OMNIA

Hasta las narices

Joan Verdú

DECÍA recientemente en una entrevista el inefable Antónito López que estaba hasta las narices de Picasso. Yo me supongo que no se referiría con esto don Antonio a la hartura que le pudiera producir la obra del gran maestro volcánico, creo más bien que lo hacía en un aforismo ese otro maestro llamado Julio Camba.

Explicaba brevemente Camba que cuando la plaza ovaciona al torero siempre se oye algún silbido y no debemos pensar que quien lo hace lo dirige al torero: silba al público.

Tal vez a Antónito lo que le

cargue no sea el propio Picasso, sino los que lo jalean (suponiendo que pueda jalearse a un muerto).

Sea como sea resulta que yo estoy hasta los cojones de Antónito, y aquí sí que es seguro que más que molestarme el campeón de la morosidad en sí los que lo hacen son sus discípulos, epígonos, seguidores, público y demás ralea.

Ocasionalmente Antonio López se ve en la necesidad de romper una lanza (o un haz de ellas) a favor de los pintores realistas. No se si él ve con claridad que su propia pintura se eleva por encima de lo que es el puro realismo mientras que esos pintores a los que defien-

de son aburridos, adocenados, grises y cursis. A lo mejor de lo que se trata es de tener una corte en condiciones.

Cuando yo empezaba a pintar y hacía, como podía, realismo, pensaba que para quien hacía bien el realismo, esa pintura lenta y morosamente ejecutada, tenía que resultar muy fácil pintar de un modo expresionista, por ejemplo. Pero cuando decidí pasar a hacer una pintura de ejecución rápida me costó bastantes años llegar a adquirir cierta soltura.

Me he dado cuenta de que es al revés: un pintor que ejecuta su obra de un modo rápido puede ralentizar el ritmo y hacer cosas despacio, despacio, bien sea para hacer realismo como geometrismo, aunque bien puede ser que llegado a este punto

alguno se impacientara. Pero es así y no es al revés, eso seguro.

Sigo recibiendo correspondencia en todos los lugares en los que he ido viviendo. Bueno: nada, cosas sin interés comúnmente. Un día de Navidades me encontré en casa de mis padres con un catálogo que me habían enviado. Esperen, que voy a buscarlo.

Pues, coño, no lo he encontrado. Bueno, a lo mejor lo he tirado. Era de un «Concurso de arte figurativo». *Ye*, «arte figurativo» es lo que hago yo, las obras de ese catálogo eran de arte realista y de lo peor, muchacho, de lo peor.

Esto es proteccionismo, ni más ni menos. Que yo sepa no se convocan concursos de arte abstracto, por Dios. De presidente del jurado: Antonio López

García. Me acuerdo yo cuando era estudiante que en la galería Punto se colgó una exposición de Eduardo Naranjo. Recientemente se había realizado allí una magnífica de Tàpies a la que no iba nadie. En la de Naranjo, *overbooking*. El enorme y asiduo público de la pintura realista es poco exigente y se deja seducir por los trucos que ella emplea («¡Oiga, es que se sale!») («¡Es que se puede tocar!»). Otro lugar común que se da entre el público ignaro es que la pintura realista esta «bien hecha», como si no la hubiera mal hecha, así como si no se pudiera hacer bien o mal la pintura expresionista, povera o abstracta.

Siempre he sospechado que muchos de los que practican el realismo ocultan otras carencias.

«Ficciones de Marta»

Rosa Martínez Artero



Galería Leonarte

Ricardo Forriols

Podría pasar varias horas mirando esas librerías, averiguando todo sobre cada uno de sus volúmenes sin llamar la atención del perro; podría abandonarme ante el acuario, los cacharros y los frascos de aceite y pigmentos acumulados en los estantes de ese aparador como si fuera parte de una *wunderkammer* del siglo XVII; hasta me había propuesto inventariar

las postales de las paredes que aparecen pintadas en los cuadros... Pero mientras lo intento regresa con fuerza el recuerdo de los cuadros del pintor danés Wilhelm Hammershøi y sus habitaciones domésticas —las sumidas en penumbra y esas donde con la luz se siente el vuelo del polvo— vacías o con figuras, casi siempre ensimismadas. Algo de eso encontraba en la anterior individual de Rosa Martínez Artero (Murcia, 1961) en la galería, *Correspon-*

dencias (2005), y de alguna manera sigue presente en esta *Ficciones de Marta*, todavía más impactante en cuanto a las calidades de una pintura en la que descubrir la levedad del velutuminoso del tiempo y su mucha capacidad para consumir la ficción a partir de la realidad. Y de mucha pintura *real*.

Digamos al principio que una ficción es una narración con sucesos y personajes imaginarios, de ahí el título de la muestra y también el cuadro que le da pie,

quizás el más *fantasmal*: cuadro con figuras de mujer a contraluz ante un enorme ventanal como desvelando cuatro momentos, enumerando cuatro poses de una misma figura sentada. Cerca, *Marta y Silla* conformarían una suerte de diptico donde la misteriosa luz que parece emanar de debajo de la silla no sé si haría pensar en la misma Marta de Betania de la Biblia como la retratada. Sin embargo, se sabe que los mejores son los pinceles de pelo de marta, los mismos con los que se han dado aquí unas pinceladas muy meditadas, tan ciertas; unas pinceladas que en ocasiones son la huella sobre la tela de pequeños gestos, de impulsos magistrales.

Además, el grueso de la exposición lo conforman unos lienzos impactantes donde aparecen detalles del estudio y, en especial, esas paredes con mapas, con tarjetas de exposiciones y fotos de obras de otros artistas (muchos de ellos reconocibles, muchos tan cercanos); esas paredes que sirven para apoyar los cuadros y dejarlos descansar, crecer; esas paredes en las que los cuadros más pequeños se van acumulando y cuelgan como arracimados. Por eso, una necesidad quizás, en un hueco de la galería ha dispuesto como en el estudio un buen número de pequeños lienzos, de tablas, de bocetos, de hallazgos como esa figura que, no sé por qué, se me aparece como un personaje fantástico de El Bosco: una densa y graciosa pincelada empastada con brazos y piernas. ¿Toda la pintura? Así, otras figuras más o menos perfiladas van apareciendo en desdibujados espacios de habitaciones, en medio del estudio o sobre fondos indeterminados... y alguno más todavía, hasta superar la cincuenta, descubrimos con gusto en el despacho.

Ese juego de acumulación, incluso de incontables citas, se aproxima a las imágenes que tenemos de aquellos cuadros de cuadros del barroco (todo un subgénero y una idea llevada al extremo por Percey en *El gabinete de un aficionado*), pero más todavía al ejercicio de análisis visual que proponía otro pintor, David Hockney, y que le sirvió para argumentar su investigación sobre la representación en *El conocimiento secreto* —seguro pensando en el *Atlas* de Aby Warburg.

■
Lienzos impactantes donde aparecen detalles del estudio, paredes con mapas, con tarjetas de exposiciones y fotos de obras de otros artistas, muchos de ellos reconocibles

Para nada un secreto, tampoco una ficción, el buen hacer de Rosa Martínez Artero se despliega por todos lados, en cada rincón de cada cuadro que es en la intimidad del estudio, allí donde todo se pone a conversar con la presencia de una figura (ese mentón, sus manos, un par de sandalias) que se abre a la luz de la tarde y de perfil —como algunas mujeres de Hammershøi— sigue con lo suyo, sigue descubriéndose en la pintura con la mirada puesta a lo lejos en el serpenteante discurrir del Tíber por Roma.

Tres clásicos creadores de asientos

Roca, Rodrigues, Valdés

Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid

Chele Esteve

En el marco de la I Bienal Iberoamericana de Diseño y hasta el 1 de febrero de 2009 se puede visitar la exposición *Sentando precedente: Roca, Rodrigues, Valdés*, que alberga el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.

«Se trata de una exposición de asientos, tipología que se ha elegido por su capacidad comunicadora de los preceptos formales, de los valores de uso y de las capacidades tecnológicas de cada época; además, resulta, por su configuración, el mueble de perfil más sugerentemente humano. Y "precedente" porque Sergio Rodrigues (Río de Janeiro, 1927), Cristián Valdés (Santiago de Chile, 1932) y

Ximo Roca (Valencia, 1958), son tres clásicos en cuya producción han bebido ya unas cuantas generaciones de diseñadores, que están todavía dejando huella en el diseño actual», explica la comisaria de la muestra, Sofía Rodríguez.

Cada uno de estos tres creadores simboliza la evolución del diseño iberoamericano del último medio siglo. Se observa en Rodrigues un dominio en el control de masas que invita a la comodidad. En Roca se descubre la búsqueda incansable de líneas puras y claras referencias a la artesanía que brindan las empresas valencianas, depurado por un componente tecnológico que domina y obsesiona al diseñador. Valdés, por el contrario, propone un juego donde dibuja órbitas imaginarias y voladuras que mani-

fiestan su control en procesos de curvado y aplicación de otros materiales.

Respecto a la relación entre diseñador y empresa, Ximo Roca comenta que «lo que más satisfacción me produce es que el cliente tenga la delicadeza de reconocer que tu diseño ha sido fundamental para la empresa. Las piezas se gestan. Tienen un proceso de creación y, en algunos casos, son procesos complicados. Un ejemplo es la silla Loop (presente en la exhibición) no por el diseño en sí, sino por el tratamiento del material».

Pero el nexo de unión de los

tres personajes tal vez sea que sus piezas no pasan desapercibidas y sin duda establecen vínculos con el llamado diseño emocional, que ambiciona entender el humor del usuario y su conducta como respuesta precisamente

«emocional» al uso de estos productos. Y así lo afirma Sofía Rodríguez, «establecen una cálida relación emotiva con el usuario. El rigor conceptual que los tres diseñadores han heredado del diseño clásico, unas veces funcionalista —como Valdés— y otras organicista —como Roca—, les ha servido como fundamento para



XIMO ROCA.

DISEÑO

partir en busca de una expresividad visual que no dicta normas al usuario —como el diseño de entreguerras— sino que lo seduce con elocuencia».

El valenciano Ximo Roca posee una trayectoria distinguida con numerosos galardones como los premios Valencia Innovación Diseño Industrial en los años 1987, 1989 y 1993 y los premios FIM al Diseño de Interiores en los años 2001 y 2003; cuenta también con el premio Corian de Dupont Ibérica en la modalidad de Instalaciones en el año 2006. En la pasada edición de Hábitat Valencia se pudo disfrutar de una exposición en homenaje a sus 25 años de dedicación al mundo del diseño titulada +100 patas. Roca tiene en su haber piezas que son auténticos clásicos contemporáneos, como su admirado Charles Eames (1907-1978), el clásico por excelencia, con producciones que continúan siendo indiscutibles *best-sellers* del diseño.

