

pd

posdata
Suplemento Cultural



Narrativa

El desert dels Tàrtars, Seixanta relats i El colombre són alguns dels títols que mostren el món inquietant de Dino Buzzati (pàg. 5).

Una monografía recupera la figura y la obra del compositor

Antonio Ortells, el barroco desde Valencia

Alfredo Brotons
La recuperación de cualquier patrimonio estético implica necesariamente una componente artística y una componente intelectual. En música en concreto, no basta ni con el rescate de manuscritos que luego no encuentre a nadie interesado en hacerlos oír al público actual, ni con volver a interpretar obras caídas en el olvido de la historia sin una base investigadora que contextualice las composiciones nuevamente presentadas. Al establecimiento de la primera de estas condiciones en relación con Antonio Teodoro Or-

tells, compositor considerado en su día (y esperemos que a partir de ahora) como uno de los más importantes del barroco español, contribuye de manera sumamente encomiable el volumen recientemente publicado por el Institut Valencià de la Música como tercera entrega de la Serie Mayor de su colección Biblioteca de Música Valenciana.

Su autora es la castellanense María-Teresa Ferrer Ballester, formada en España, Italia y los Estados Unidos, y doctora en musicología por la Universidad de Valladolid. Esta titulación la obtuvo precisamente con una tesis sobre Ortells de la que el libro que ahora ve la luz parece una versión corregida y ampliada.

Ortells, nacido en Rubielos de Mora (Teruel) en 1647 y fallecido en Valencia en 1706, ingresó a los diez años de edad como infantil en el Colegio del Corpus Christi. Con el tiempo fue primero capellán de esa institución y luego maestro de capilla de la Catedral de Valencia. El anuncio contenido en el título completo del libro se cumple sobradamente por cuanto lo contenido en éste no se limita a un relato de las andanzas vitales y profesionales del personaje y una descripción de su más inmediato entorno en ambos terrenos. Por el contrario, junto a la exhaustiva documentación aportada se incluye una revisión de pareja hondura tanto de las influencias recibidas como de las ejercidas por Ortells.

Aparte de muchos textos en valenciano (con su traducción al español) que en el anexo documental nos recrean directamente el ambiente de la producción musical y las costumbres culturales de la Valencia de la segunda mitad del siglo XVII, dispersas pero bien ordenadas nos encontramos con otro buen número de tablas en las que se



LEVANTE-EMV

LA SEO. Antiguo órgano de la Catedral de Valencia, donde Ortells desempeñó el cargo de maestro de capilla.

III
Ingresó a los 10 años como infantil en el Colegio del Corpus Christi, donde llegaría a capellán

III
En Ortells cabe afirmar la existencia de un estilo propio donde se equilibran unidad y variedad

repan desde los emolumentos ordinarios y extraordinarios de los miembros del Real Colegio Seminario del Corpus Christi hasta la relación de las celebraciones litúrgicas con que se celebraba la Navidad en la Catedral. El apartado estrictamente biográfico es el más escueto, probablemente porque los datos contrastados de los que en ese respecto se dispone no permiten otra cosa. La compensación la aporta una muy convincente recreación previa de las circunstancias sociales, políticas y culturales en las que por fuerza se tuvo que desarrollar la vida del músico.

Como era previsible, el análisis de la obra de Ortells se lleva la parte del león en el libro

de Ferrer Ballester. Se parte de la consideración de la liturgia y sus condicionantes como factor externo en principio determinante de las formas adoptadas, principio confirmado por la constatación de los cambios habidos, de entrada, en los géneros abordados con el paso del Colegio del Patriarca a la Seo. La conclusión que sin embargo se desprende del estudio de las partituras y los parámetros musicales que en ellos se detectan es que en Ortells cabe afirmar la existencia de un estilo propio, «legítimo y fundamentado», en el que la unidad y la variedad se equilibran coherentemente.

El segundo anexo consiste en la transcripción de tres importantes páginas de Ortells:

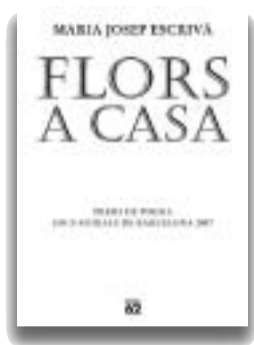
Nobles hijas de Sión, motete mariano a dos voces y continuo dedicado a la soledad de María Santísima; *Christus factus est*, motete a cuatro voces y continuo dedicado a la Pasión, y *Audite universi populi*, motete a doce voces con acompañamiento partido y bajo continuo dedicado a Nuestra Señora de los Dolores. Lo que ahora sería deseable es que estos pentagramas no tardaran en traducirse a materia sonora. Ferrer Ballester ya cuenta con la experiencia de la inclusión del *Oratorio de la Pasión de Cristo de Nuestro Señor*, de Ortells, en conciertos de festivales especializados como el Festival de Música de La Habana y su grabación en disco.

Antoni Gómez
No cal dir que la veu poètica de Maria Josep Escrivà ha anat creixent en intensitat des de la publicació l'any 1993 de *Remor alè* fins a l'actual *Flors a casa*. Una trajectòria de quatre poemaris i un lloable compromís de l'autora amb la poesia que ha deixat ben palès que ens trobem davant la manifestació d'una veu singular, penetrant, d'un lirisme subtil i contingut, que ha comptat sortosament amb un reconeixement tan important com la concessió dels Jocs Florals de l'any 2007 de Barcelona. La mirada ètica de la poeta nascuda al Grau de Gandia l'any 1967 es manifesta habitualment amb una gran delicadesa expressiva, intel·ligent i humil, de vegades fins i tot amb una enigmàtica contenció simbòlica. Com la seua admirada poeta polonesa Wislawa Szymborska, de tall en general més irònic, directe i col·loquial, el compromís ètic en la poesia de Maria Josep Escrivà s'expressa a través de la contemplació de paisatges naturals i humans extrets de la quotidianitat o d'asserades reflexions existencials que ens commouen perquè, a fi de comptes, reflecteixen el compromís cosmogònic de l'autora amb la vida i la bellesa de la vida. És a dir, el sentit ètic es troba en la mateixa mirada creadora de la poeta. És evident que les dues poetes beuen de la «sublimació de la quotidianitat» des de l'exploració demiúrgica de tots els elements positius que comporta una visió humil, solidària i afectiva d'aquesta.

Recomane al lector que persevere en la seua lectura, que s'implique una mica per poder gaudir de les suaus atmosferes

Amb «Flors a casa», Maria Josep Escrivà va guanyar els Jocs Florals de Barcelona

Fràgil bellesa de la vida



Maria Josep Escrivà

Flors a casa

Premi de Poesia dels Jocs Florals de Barcelona 2007

Edicions 62, Barcelona, 2007

paisatgístiques que crea l'autora perquè darrere d'aquesta aparent calma pot aparèixer la inquietud expressada amb senzillesa i contenció. En el poema *Cançó de bressol* de la primera part de *Flors a casa*, titulada «El cànter», trobem

magnífics versos humils i, en la seua humilitat, carregats de passió per la vida: «*És fàcil el goig quan són humils / els motius de la calma, per exemple / el vol d'una cortina, lent com l'ombra / d'un far, benèfic com bandera blanca.*»

Hi ha un poema en *Tots els noms de la pena*, el poemari anterior publicat per Edicions de la Guerra l'any 2002, molt significatiu sobre aquest aspecte. *El fortuït miracle d'existir* és un extraordinari poema on la poeta comença reflexionant sobre la primavera i un ocell caigut a la porta de sa casa acaba fent un deliciós cant a la vida que ens colpeix l'ànima amb la seua profunditat moral: «*Als jardins, la mateixa primavera / s'esgarrifa quan toca els arbres, tan / bells que no es pot entendre que no sàpien / com és de noble la seua bellesa.*» Com que aquesta bellesa és d'ordre moral, solidària amb la vida i tots aquells éssers que la gaudeixen, és inevitable que reflectisca també la tensió entre la bellesa intrínseca de la vida i el dolor d'aquells que no poden més que patir-la a causa de les infàmies dels homes o, com en el cas dels arbres, no són conscients que tenen aquesta noble qualitat.

Més enllà del prestigi que atorguen els oripells literaris, la veritat és que *Flors a casa* és un esplèndid poemari on sura el desig com «*un continu discurs d'energia.*» Eloqüent la citació del llibre de la poeta polonesa Wislawa Szymborska, «*Perdoneu-me, guerres llunyanes, per portar flors a casa.*» Certament, és un poemari habitat per multitud de flors; gesmils, orquídiades, camamirles, tapereres, roses, etcètera, que perfumen els seus versos amb una aroma penetrant que alhora que ens commou ens fa ser conscients de la fragilitat de la seua bellesa.

Dic eloqüent perquè, al capdavant, *Flors a casa* és la reivindicació del dret a gaudir de la bellesa interior de «la casa sota la lluna», que és el títol de l'última part del llibre, malgrat les incontinències exteriors. Des dels poemes curts inicials de la primera part, de caire paisatgístic, passant per la segona part, «La llum és l'excepció», fins l'última, «La casa sota la lluna», allò que troba el lector és una mirada que contempla la bellesa des de la consciència del dolor, una tensió expressada a través de la ironia en el poema *Mondleg d'un cuc*: «*Perquè la casa s'ha quedat sense flors, / pels nenyfars expulsats del paradís / i perquè les espigues de l'arròs ja tornen a daurar-se;* o com en *L'obscur* o l'inspirat en Sebastião Salgado, *L'objectiu desconsolat*, que és molt més directe: «*Milers d'ossos callats a la intempèrie. / Milers d'ulls buits mirant al cel que ja / no és cel, que mai no ha estat cap cel / d'aquells que mana déu: un cel cap on plorar, / no des d'on ploure en un desert de boques / obertes, sense nom i sense plany.*» En tot

cas, són poemes continguts que ens atrapen justament per la seua delicadesa, per una «*profunda aroma a camamir-la*», ja que «*el món diu veritat des de l'olfacte.*» Aquesta tensió desenvolupa en l'última part, «La casa sota la lluna», on l'autora fa un reconeixement explícit del consol que és per a ella «*la casa que m'habita. / Lliure amb el meu enyor sota la lluna.*» Aleshores, ens trobem amb els paisatges introspectius que habiten la casa interior de l'autora sovint associats al record de persones pròximes, d'aquelles que ens colpeixen per a sempre: «*Des d'aleshores no crec en l'amor / si no s'assembla a aquells obrils llunyans / amb roses impacients a les reixes / en eixir de l'escola.*» Al capdavant, l'única

El compromís ètic s'expressa a través de la contemplació de paisatges naturals i humans

alternativa possible és entrar dins del jardí de Maria Josep Escrivà i deixar-se dur pel perfum de les flors que habiten la casa sota la lluna. D'això es tracta, en definitiva, de trobar consol gaudint de la bellesa de la poesia. Tot i que després una flaire que ens fa conscients de la fragilitat de la vida.

Els textos d'E. Torres, M. C. Sáez, L. Andrés i Y. Galán destaquen en aquesta antologia Mirades poètiques de dones

J. Ricart
És impossible parlar de poesia actual escrita per dones sense fer referència al paper divulgatiu que porta desenvolupant des de fa més d'una dècada l'editorial Torremozas. Dit i fet, el seu catàleg d'autores pot servir a títol orientatiu per tenir una idea general de les principals poetes a l'Estat. Dintre d'aquesta tasca promocional presentem l'antologia *Ventanas*. El títol d'aquesta mostra és un dels elements més encertats. Tal com va afirmar Carmen Martín Gaité, «*la finestra és un punt de referència que disposa la dona per somniar des de dins el món que bull a fora.*» Just en aquest sentit la finestra esdevé símbol fronterer entre l'espai obert i el tancat; el lloc domèstic des d'on tradicionalment a la dona se l'ha deixat mirar, i (de vegades) escriure.

Aquesta mostra arreplega una dotzena de poetes valen-

cianes (malgrat algunes afinades ací com Frutos o Rolland). Comparant les breus línies bio-bliogràfiques, advertim una àmplia forquilla que hi abasta des de les més veteranes com Emilia Villena (1931) fins a les més joves com Yasmina Galán (1980) tot i que les dates de naixement ronden els quaranta i els seixanta. Aquesta dada evidencia que aquest projecte no pretén fer un relleu generacional, com bé explicita un dels prologuistes, sinó més aviat «*un relleu de la sensibilitat i d'apertura estètica.*» A pesar d'aquesta diversitat i disparitat totes elles comparteixen alguns comuns denominadors, com per exemple, tenir estudis universitaris; treballar en la docència; o haver publicat almenys algun llibre.

D'aquesta llista de poetes destacaria quatre noms. Elena Torres, amb una sòlida carrera feta a poc a poc al llarg de huit llibres, alguns memora-

bles com *Exceso de equipaje*; a l'igual que Maria Carmen Sáez, també amb una extensa trajectòria bilingüe que en aquest recull ens regala huit poemes inèdits. Un altre nom que cal recordar és el de Lola Andrés (amb més transcendència per les seues obres en valencià) per la riquesa de la seua imatgeria i la seua presumpta senzillesa poètica, amb la qual aconsegueix atrapar el lector. Per últim, Yasmina Galán, la més novençana, per la seua habilitat a l'hora de combinar un discurs directe —de vegades prosaic— amb suggerents notes de lirisme.

Personalment, sempre he considerat el format de l'antologia un «*seudogènere*» adequat i necessari, una eina pràctica, una plataforma per poder difondre una sèrie de noms més o menys coneguts al públic en general. I és aquest precisament un dels objectius que els coordinadors s'havien propo-



AA. DD.

Ventanas

Antología de poetas valencianas

Torremozas, Madrid, 2007

sat: oferir al lector una mirada (si fa no fa) plural i polièdrica de la poesia feta per valencianes. Per aquesta raó, podem afirmar que *Ventanas* assoleix de sobra aquesta meta.

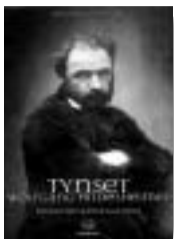
Tanmateix, per contra, pensem que hi ha aspectes milloables, com són els criteris d'ordenació (alfabètics, generacionals o estilístics), els de la nòmina (que deixa de banda noms tan significatius com Amparo Amorós, Teresa Espasa o María Beneito, per citar tan sols uns quants) o la manca d'un estudi crític que aprofundisca més en qüestions literàries. Vaja a manera de model l'antologia realitzada per Noni Benegas, titulada *Ellas* una àmplia mostra pel que fa a quantitat i qualitat, que a hores d'ara s'ha convertit en una obra fonamental per entendre la producció poètica femenina.

Siga com siga, aquesta iniciativa és un excel·lent punt de partida que posa una primera pedra a l'hora de delimitar i d'esbrinar la possibilitat d'una veu poètica femenina / feminista pròpia i diferent al discurs hegemònic heterosexual i masculista. El temps ho dirà.

ANAQUEL

Wolfgang Hildesheimer
Tynset
El Olivo Azul, Sevilla, 2008

Escrita en 1965, sobre el fondo de la experiencia que tuvo el autor como intérprete en el proceso de Nuremberg, esta novela, obra clave de la posguerra alemana, indaga en las raíces de uno de los periodos más oscuros de la historia europea. Escrita en forma de monólogo interior, el protagonista repasa vida y conciencia en una noche de insomnio.



Bartolomé de Las Casas
Brevíssima relació de la destrucció de les Índies
Pub. Universitat de València, 2008

L'obra de Bartolomé de Las Casas ha estat considerada, des de la seua aparició en 1552, l'origen de l'anomenada «llegenda negra» de la conquesta d'Amèrica. Ara es publica per primera vegada completa en català en traducció de Pau Viciano, pròleg de Miquel Barceló i estudi preliminar i notes de Meritxell Bru.



Mercè Ibarz
Rodoreda. Exili i desig
Empúries, Barcelona, 2008

Guerra Civil, Segona Guerra Mundial i postguerra marcaren a Mercè Rodoreda, que va viure més de tres dècades a l'exili: Mercè Ibarz ofereix un retrat de la complexa figura de l'autora catalana. Una novel·laassaig que inclou una breu antologia de cartes i contes de Rodoreda, mostra de com el desig d'escriure va guiar i conformar la seua vida.



Soren Kierkegaard
Johannes Climacus, o De todo hay que dudar
Alba, Barcelona, 2008

Sobre un fondo autobiográfico, Kierkegaard narra la evolución espiritual de un joven empeñado en filosofar y describe el desarrollo dialéctico de su pensamiento. Con esta obra, el autor se proponía «herir a la filosofía», especialmente al idealismo hegeliano y por eso eligió la forma del relato, en lugar del tratado.



Josep Pla
Notas y dietarios
BackList, Barcelona, 2008

Subtitulado *Notas y dietarios*, este volumen reúne la traducción al castellano de *El cuaderno gris*, *Notas dispersas*, *Notas para Silvia* y *Notas del crepúsculo*, la parte más autobiográfica de la obra de Josep Pla. La traducción de *El quadern gris* es de Dionisio Ridruejo y Gloria de Ros y la de las *Notas*, de Xavier Pericay; el prólogo es de Carles Casajuana.



Con «Electrones», Carlos Marzal inaugura una nueva colección de aforismos

Literatura de partículas

Carlos Marzal

Electrones
Cuadernos del Vigía, Granada, 2007

Antonio Cabrera

No hay que dramatizar por ello, pero a poco que nos fijemos hemos de reconocer que la mayor parte de nuestro pensamiento anda en trato constante con asuntos triviales. Parece como si el prestigio del pensar se fundara más en su mera capacidad que en el valor de sus resultados efectivos. Cada día removemos toneladas y toneladas de tierra verbal. A menudo, también, desmenuzamos la roca anodina de la transmisión de saberes necesarios, y vemos acumularse su arenisca sin brillo, escrita o pronunciada una y otra vez. De tanta excavación y tanto acarreo no resultan por lo general sino más golpes de pico indiferentes y más vagonetas a rebosar de palabras y de razonamientos que a nadie llaman la atención.

En medio de toda esta ganancia lingüística, por encima de la palabrería que con frecuencia es sólo escoria, aparecen de vez en cuando la mejor literatura y la mejor filosofía. Como mineral purificado. Una y otra proponen una cristalización de máximo aprovechamiento, piedras valiosas de cuya trama se extrae el metal de la belleza y de la comprensión. Y algo más todavía, porque es posible cantar las cualidades de ambas para producir una aleación de lo poético y lo reflexivo. Sucede así en el verso que medita hondo desde su música. Y no menos en esa brevedad especulativa dotada de larga resonancia, es decir, de poesía, que llamamos aforismo. El aforismo no es otra cosa que una idea vibrando como un diapasón. El aforismo busca dejar bien afinado un pensamiento, y que de ese modo suene sobresaliendo, destellando sobre la amontonada costumbre de pensar y decir.



MERCEDES RODRÍGUEZ

POETA Y NOVELISTA. Carlos Marzal (Valencia, 1961)

III
Marzal ha establecido entre sus aforismos una corriente a cuyo través va pasando lo real, en este caso, el amplio espectro de la realidad moral humana

Carlos Marzal ha mostrado con creces en su poesía y en su obra narrativa un don que se concede a pocos escritores: el de ajustar con brillantez continua un volumen muy considerable de cosas que decir a una dicción y un estilo repletos de belleza y aliento. No ha de extrañar en absoluto que un artista tan dotado para la palabra y para las ideas practique el aforismo. Marzal lo ha venido haciendo desde tiempo atrás, pero es ahora cuando empezamos a conocer su producción, de la que la joven editorial granadina Cuadernos del Vigía ha publicado un conjunto integrado por 123 piezas, bajo el título de *Electrones*, dentro de una colección dedicada a la aforística castellana contemporánea que a Marzal le ha cabido inaugurar.

Hay una elocuencia grande en el título de este volumen. El electrón es esa partícula elemental que gira en torno al núcleo

de un átomo. El aforismo, por su parte, equivale a una partícula elemental literaria dando vueltas también alrededor de un núcleo, el que forman una idea o varias ideas entrelazadas. Se experimenta cierto vértigo orbital al leer estos aforismos tan eficaces, porque imprimen en el intelecto la concreta velocidad de lo inteligible, una cantidad fija y sin embargo indeterminada —inagotable, poética— de sentido captado. Un ejemplo: «La sonrisa es la risa sin el lastre de tener que reír».

Dice la Física, además, que la cesión de electrones de un átomo a otro constituye la corriente eléctrica. Podemos entender que Marzal ha establecido entre sus aforismos una corriente a cuyo través va pasando lo real, en este caso, el amplio espectro de la realidad moral humana, atomizada —según un orden desordenado— en temas como los defec-

tos, la psicología del escribir, el temperamento, Dios, la sabia infancia, la apariencia, los misterios en su minúscula, la sensorialidad, la música, la metafísica de la casa, el temple sentimental, el azar («el último Zar»), la muerte, la juventud, las ignorancias, las oportunidades, el terco razonar, los errores, la vejez, las cosas milagrosas, el milagro, el yo...

Cualquiera que conozca la obra de Carlos Marzal encontrará en *Electrones*, de forma inmediata, la textura inconfundible de su voz, la originalidad con que el escritor valenciano piensa, su modo de trabajar el cordel del lenguaje trenzándolo en paradojas, en palabras tensadas, en afirmaciones agudas o redondas. Y al mismo tiempo no será difícil apreciar cómo en ocasiones esa voz se presenta impregnada por una pátina de decir ajeno. A Marzal, que es un entregado degustador de la tradición aforística, no le importa evocar ciertos sabores, como el de los moralistas franceses emblemáticos, Chamfort o La Rochefoucauld, o el de Joubert, maestro casi angélico de este arte depurado. Vayan aquí dos muestras respectivas: «*Todas las sutilezas de la conciencia —incluido el pecado— son las especias de nuestras acciones*» y «*Con la música no estoy aquí ni allí: estoy en parte alguna*».

Electrones justifica uno de los aforismos que lo integran, el que defiende que todos los géneros literarios son uno: la buena literatura. Tal parece que Marzal haya querido concluir su colección poniéndose en contacto con otro género, el microrrelato, y sugerir así el resplandor común del mineral que son las palabras cuando se urden sobre la página de la mejor manera posible: «*Paré en una estación desconocida de un país ajeno, en un andén vacío en mitad de la noche. Y todo aquel desamparo era mi casa*».

Els relats de Landolfi, una de les grans veus de la literatura italiana del segle XX

L'escritura inquietant

Maria Rosell

Hui en dia el treball creador dels autors, tradicionalment reservat a l'àmbit privat del «taller d'escriptura», ha esdevingut, i cada vegada més, una complexa xarxa comunicativa on l'èxit de vendes i de projecció va íntimament lligat a l'aparició pública dels escriptors. Per aquest motiu, potser, actualment Lévy, Calvino o Buzzati són més coneguts a la nostra geografia que Landolfi, figura perifèrica en el panorama literari italià del pasat segle XX. Malgrat que reconeguts intel·lectuals, com ara Susan Sontag o Ítalo Calvino, han cridat l'atenció sobre la seva obra, aquesta roman secreta per a bona part dels lectors. En canvi, la figura de Tommaso Landolfi (Pico Farnese, 1908-Roma, 1979) ha començat a interessar enormement els crítics italians i francesos de les darreres dècades, atrets per l'univers enigmàtic i barroc d'un dels representants més destacats del *Novecento*, i membre lliure i excèntric de la noblesa meridional transalpina: un escriptor polièdric (aristòcrata de qui es pot visitar, encara, el palau familiar a Pico), que fou empressonat pels seus escrits antifeixistes.

Els detalls curiosos omplien la trajectòria vital d'aquest dandi contemporani, tot i que sempre manifestà reserves sobre la difusió de tot tipus de dades biogràfiques, fins el punt de prohibir qualsevol transmissió d'informacions personals a les editorials italianes. Malgrat això, i,



Tommaso Landolfi

Tres relats

Traducció de Carlos Manzano

Edició a cura d'Idolina Landolfi

Siruela, Madrid, 2007

afor tunadament per als admiradors, l'italià va cultivar amb profusió el relat autobiogràfic, a través dels diaris *Rien va* (1963) i *Des mois* (1967), i del recull de poemes *Il tradimento: «desgarrada y extrema autoconfesión»*, tal com explica Idolina Landolfi, filla de l'autor i editora, entre d'altres obres, de *Tres relats* (originalment *Tri racconti*, Florència, Vallecchi, 1964). La mateixa persona, en parlar d'aquestes tres històries sobre l'amor obscur, afirma que hi ha molt d'autobiografisme (més o menys declarat als diaris); l'o-

bertura del llibre, però, que narra la confessió d'un condemnat a mort per l'assassinat d'una jove veneta, posa en evidència els matisos amb què hem d'interpretar les paraules d'Idolina Landolfi: es tracta d'un temps i d'un espai «vertaders», o tot el vertader que puga ser la matèria narrativa. I és que l'inici de l'obra que presenta Siruela —després d'haver publicat *Invençiones* (1991), prologades per Ítalo Calvino, i les novel·les *La piedra lunar* i *Relato de Otoño* (1992)— és brutal: hi assistim a la narració descarnada de la seducció d'una jove misteriosa, per part d'un home madur i insatisfet. *La muda*, com també *Las miradas*, són peces paradigmàtiques de l'estil landolfià, que sembla exigir-nos una clau per poder traspasar la frontera del natural rebuig del sadisme (en *La muda*) i de les inconveniències socials de *Las miradas*, relat sobre una gradual atracció, també, d'un home a la cinquantena per una cambrera de vint-i-dos anys. Els tres relats, que estan focalitzats des de l'experiència masculina, concentren els conceptes d'«impossibilitat» i d'«intangibilitat» de l'amor, cada vegada més senil: el resultat d'un «estat d'insuficiència» existencial de la veu narrativa, que, a pesar d'açò, crea una prosa clara i magnètica. El protagonista de cada relat, assetjat pel pas del temps i a qui la vida li fugeix dramàticament, rememora l'inici de les relacions amb tres dones marcades per un tret molt distintiu:

la mudesa, la bellesa superlativa i la insignificança. Tres joves el llindar de les quals no pot travessar una impotent figura masculina que descriu, amb franquesa, les galeries de l'ànima. La conseqüència són tres textos elegants i emotius on l'autor maneja amb llibertat una tradició que coneix bé: la russa i la francesa. Perquè Landolfi, a més d'haver experimentat tots els gèneres literaris, i també el periodístic (al *Corriere della Sera*, per exemple, i com a col·laborador dels serveis culturals de la RAI) fou un excel·lent especialista i traductor de literatura russa i francesa, especialment preocupat per Dostoievski i per Akhmatova. Per això, quan se'l considera un

III
Un autor polièdric, membre lliure i excèntric de la noblesa meridional transalpina, que fou empressonat pels seus escrits antifeixistes

mestre en el relat fantàstic, hi ha investigadors, com ara Cristina Terrile, que argumenten a favor d'un realisme landolfià sense límits, que s'estén més enllà de la lògica natural, però que arrela en el terreny de la gran novel·la huitcentista. Així, aquest bagatge cultural és clar des de la presentació l'any 1937 de l'esplèndida compilació *Dialogo dei massimi sistemi*, i es deixa veure en els tres relats que apareixen traduïts ara, un dels quals, *Mano robada*, ha estat recreat en un capítol d'*Amori*, emissió televisiva d'Alberto Latuada (Canal 5, Maig, 1989), mostra de l'interès per aquestes microhistòries sobre l'amor rar (que hi aglutinen altres temes transversals). L'afició desmesurada pel joc (paral·lela a la literària), per exemple, n'és un d'ells, i així queda patent en *La mano robada*, inquietant conte sobre una noblesa ociosa capaç de deixar-se la vida en un joc de societat —entre les notes biogràfiques de l'autor es coneix l'assiduitat amb què acudia als casinos de Sant Remo, Monte Carlo i Venècia, on es fonia el seu patrimoni. Frédéric Vitoux, en parlar de les pàgines que Landolfi ha dedicat a especular sobre els jocs d'atzar, ens adverteix que l'escriptor no esperava res de la fortuna, perquè sabia bé que la fatalitat del jugador és la de perdre: açò sembla ser una constant en l'obra d'aquesta figura esquiva i apartada, un home de lletres escèptic i sarcàstic fins l'extrem. Les regles del seu joc narratiu, en *Tres relats*, il·lustren la cosmovisió que es revela al lector, en part, a partir d'una «nota sobre el texto» d'Idolina Landolfi, on hi afegeix, finalment, una sèrie de referències bibliogràfiques que permeten aprofundir en una obra singular.

Los pensamientos de H. D. Thoreau sobre el acto de escribir

Haz lo que amas

Manuel Arranz

Este espléndido librito de apenas cien páginas y escueto y conciso título es, como dice explícitamente su subtítulo, una antología, preparada por tres especialistas —nunca me ha gustado este término fuera del campo de la fontanería o del cine de acción, que creo que es lo mismo, pero en este caso es de rigor— en Thoreau, además de en Emerson y, en el caso de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, traductores de *La educación de Henry Adams* (Alba, 2001) y de *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*, de Stanley Cavell (Pre-Textos, 2007). Credenciales, como se ve, no les faltan precisamente, y estos «más de doscientos fragmentos», cuidadosamente seleccionados del diario, y en algunos casos correspondencia, de Thoreau, dan buena fe de ello. Los fragmentos están ordenados cronológicamente, cosa que siempre suele ser un acierto, pues ni se piensa, ni se escribe lo mismo, y ni siquiera

se es el mismo hombre, a diez, veinte, o treinta años de distancia. Hay casos en que el paso de los años nos hace más inteligentes y otros, aproximadamente en la misma proporción, más estúpidos. Y sólo hay una forma de evitarlo, sólo hay una forma de evitar estar al burbuja del tiempo, y esa forma tiene una fórmula: pensar por uno mismo. Thoreau recomendaba para ello «una completa, pero sencilla transcripción de nuestro pensamiento», porque estaba convencido de que el pensamiento sólo adquiriría cuerpo cuando se transcribía, cuando se ponía sobre el papel y se sometía al juicio de la lectura.

Pero, ¿por qué escribir? ¿Por qué no la naturaleza, la vida buena, la búsqueda de uno mismo, o, incluso, leer? Pues sencillamente porque para Thoreau, para conseguir todo eso hay que escribir, porque la mejor forma de conocerse a uno mismo es escribir, y porque el conocimiento de uno mismo es condición de todo lo demás, incluso,

y sobre todo, condición del conocimiento de los demás. Reflexionar sobre el escribir, equivale a reflexionar tanto sobre lo que se escribe como sobre el por qué se escribe. Y en lo primero que solemos pensar cuando oímos la palabra escribir es en la palabra estilo y en la palabra método. Pues bien, Thoreau no tenía método, pues «ningún método ni disciplina puede suplir la necesidad de estar siempre alerta». Y tampoco confiaba demasiado en el estilo: «La cuestión para nosotros no es si Pope tenía un gran estilo (...) sino si expresó algún pensamiento útil». Lo que Thoreau escribía en su diario, más tarde, debidamente cribado, podía convertirse en el texto de una conferencia, que a su vez, podía llegar a convertirse en un ensayo. Para él su diario era por tanto la materia prima de su obra, entendiendo por su obra claro está a sí mismo y no únicamente sus libros. Y, ¿qué es para nosotros? ¿Un medio, el mejor, de conocer a Thoreau? Sin duda. Pero, ¿desde



Henry David Thoreau

Escribir (Una antología)

Edición y traducción de Javier Alcoriza,

Antonio Casado da Rocha y Antonio

Lastra

Pre-Textos, Valencia, 2007

cuándo leemos para conocer mejor a un autor? ¿Será verdad, después de todo, que leemos para conocernos mejor a nosotros mismos? En cualquier caso, Thoreau no reflexiona en su diario sobre las razones que

podemos llegar a tener para leer, sino sobre las que podemos llegar a tener para escribir, que por cierto son las mismas, aunque no sean precisamente razones, sino más bien pasiones. «No es fácil escribir en un diario lo que nos interesa a cada momento, pues escribirlo no es lo que nos interesa». Y también: «Haz lo que amas. Conoce tu propio hueso; róelo, entiérralo, desentiérralo y vuelve a roerlo».

Los libros suelen transmitir, además de las ideas o falta de ideas de quien los escribió, el ánimo y la tensión con que fueron escritos, su espíritu como se decía antes, y el espíritu libre, indómito, y un poco salvaje de Thoreau rezuma por todas las páginas de este libro. Escrito con naturalidad, quizás no con la naturalidad de un granjero, a la que él aspiraba, hasta los granjeros de hoy entenderían lo que dice. Tal vez la razón sea que Thoreau fue siempre fiel a un principio: escribir sólo sobre lo que le gustaba, sólo cuando tenía ganas, y sólo para sí mismo. Por eso unas veces escribió con el corazón, otras con el hígado, y otras también con los nervios y el cerebro. Un libro fresco y muy saludable esta antología, se lo aseguro.



Un univers fantàstic, poblat d'imatges oníriques i alhora d'un realisme contumaç, és el que s'entreu en els contes de Dino Buzzati (1906-1972), autor també d'una de les novel·les més absorbents i enigmàtiques del segle XX, «El desert dels tàrtars».

En els confins de Dino Buzzati

Fidel des d'un inici a la tutela del *Corriere della Sera*, Buzzati quallà com a escriptor en les pàgines del diari milanès: cròniques i reportatges —també com a corresponent de guerra— enllacen amb una narrativa que obri la porta a un univers sobrenatural —esperits i monstres massa humans— sense deixar de banda mai la realitat. De fet, Indro Montanelli, en un dels seus retrats més càlids, ens proposa un Buzzati d'una pulcritud extrema en el vestit, un periodista capaç de cobrir un accident a altes hores de la matinada amb la innocència d'un xiquet —una mena d'àngel— i la permeabilitat del gran escriptor: el més màgic dels narradors italians i el més temorós. La por —la pròpia i la que ens projecten des de fora— és un dels motius més freqüents de les històries de Dino Buzzati.

Una atracció pel misteri, per la solitud de l'ànima, pels paisatges més minerals i esquerps configuren el marc d'*El desert dels Tàrtars* (1940). Aquesta novel·la —una de les més importants del segle XX— és el punt on conflueixen les obsessions de Buzzati. En un espai i en un temps indeterminats —abolits—, el jove tinent Giovanni Drogo és destinat a la Fortalesa Bastiani per tal de defensar la línia fronterera d'una possible invasió de l'enemic. Espantat per aquest exili involuntari, l'oficial voldrà tornar-se'n de seguida, però imperceptiblement queda captivat per la rutina sense significat, la grandiositat i l'esperpent d'un exèrcit aïllat i inútil. Tot esperant un atac que mai no arriba, qualsevol fet és sobredimensionat per un home que sucumbeix, implacablement, a la corrosió del temps. Contrasenyes superflues, ponts custodiats per on mai no passarà ningú, boires amenaçadores i l'eco sorreguer de l'aigua són descrits des de les inquietuds, passions i abatiments que es dibuixen en la ment del protagonista.

El propòsit de Giovanni Drogo de tornar als plaers i al confort de la ciutat es dissol, i amb els ritmes que va marcant la natura i el pas dels anys, el protagonista concentra la seua existència en l'espera, un dels símbols preferits de Buzzati. Una ànsia per combatre un enemic que no se sap ben bé què és, però que, en el fons, tots desitgen que aparega. La densitat de les hores, el so metàl·lic del silenci que multiplica la sensació de solitud, qualsevol fet banal que pot esdevenir meravellós —somniais i petits contes que es fusionen amb el realisme més descarnat—, tot cobra un significat desassossegant que burxa en la nostra ànima vulnerable. Unes imatges potenciades per una escriptura cristal·lina, sotragant i metòdica, sensual i alhora ombrívola.

Aquesta predisposició a aventurar-se per espais inabastables —allunyar-se d'un punt d'eixida sense la seguretat del retorn—, o bé

d'acceptar el destí inexorable contra el qual no es pot oposar cap resistència, també determinen una bona part dels *Seixanta contes* (1958), un recull de narracions que naixen d'aquest territori ignot —sense mesura— que és *El desert dels Tàrtars*. Buzzati continua la seua particular expedició, el ferm anhel de conquistar uns límits o de descobrir un objectiu que puga il·luminar uns personatges extraviats, amb els ulls atents a un horitzó difús. En *La inauguració de la carretera* Buzzati perfila una de les seues metàfores predilectes, el camí que no condueix enlloc. Una incertesa que també és present en *Les muralles d'Anagoor* o en un dels seus contes més coneguts, *Els set missatgers*. L'al·legoria i un refons irònic serveixen per caracteritzar unes criatures que sempre fugen per algun motiu, ja siga d'un fantasma imaginari, d'una revolta tan opressiva com indefinida —*Por a l'Scala*, magnífica narració— o d'una simple gota d'aigua. Qualse-

vol acte intrascendent pot provocar una tragèdia —*L'ensorrament de la Baliverna*—, amb un sentiment de culpa ja inesborrable.

«A l'escala hi havia la llum dèbil, avara, la llum desesperada de sempre, per culpa de la qual els homes, quan tornen al vespre, senten el pes de la vida». En aquests *Seixanta contes* s'intueix un Buzzati atemorit i a l'aguait —*Les set plantes*—, encerclat per tot un seguit de dubtes metafísics, però que també recorre a l'humor per tal d'escapolir-se'n, fins i tot per remarcar la seua creença religiosa com en *Les temptacions de Sant Antoni* i *El gos que va veure Déu*. Un món màgic i alhora impregnat d'un profund realisme, amb uns finals el·líptics que despleguen una multiplicitat d'interpretacions. En molts d'aquests contes canònics es pot rastrejar el millor Quim Monzó i algunes de les bèsties enigmàtiques d'Augusto Monterroso, a més de fer-nos còmplices de l'admiració que li professava Borges.

La narració que encapçala el volum *El colombre* (1966) podria funcionar com a manifest literari de Dino Buzzati: malgrat les satisfaccions d'una vida acomodada, l'atracció per l'abisme és més determinant en el ser humà. Monstres bondadosos que els percebem com un perill, una bomba atòmica que ens l'han enviada a casa, la torre Eiffel que mai no s'acaba de construir o una visita a l'infern que no es diferencia pràcticament en res del dia a dia a la ciutat de Milà: Buzzati prolonga les fixacions de la seua escriptura, en aquesta ocasió amb un contingut moral més explícit. La guerra freda, les tiranies o les paradoxes que genera la riquesa dominen uns arguments que, si de cas, perden una mica la

poesia i els malabarismes inesperats que travessen els *Seixanta contes*.

Algunes de les millors narracions d'*El colombre* són les que ens mostren unes parelles en què es clivella la relació amorosa —un terreny on l'autor sempre es mou amb prevenció—, com en *La lata de conserva*. En un món on Déu acceptà a contracor que dissenyaren l'home a la seua semblança —*La creació*—, Buzzati només es tensiona i s'enfureix davant la crueltat —*Cazadores de viejos*— que es desencadena de la forma més gratuïta. Potser, una clau a les preguntes que ens suscita l'autor, la done aquell personatge —*La caïda del santo*— que, en entrar al paradís, sentí la temptació indefugible de tornar-se'n amb els humans.

En *El desert dels Tàrtars* —una obra en què se sent el panteix de l'escriptura—, a un escamot se li encomana la missió de marcar, abans que hi arriben els enemics del nord, la línia de frontera al cim d'una muntanya de difícil accés que, a més a més, no té valor estratègic. Els soldats s'hi enfilen, però ja és massa tard. Senten les veus dels tàrtars dalt de les roques i, desil·lusionat i amb un posat en aparença desdenyós, un dels oficials decideix mostrar el seu orgull tota una nit a la intempèrie sota la neu, fent com si jugara una partida de cartes amb un company invisible. Tot un gest aristocràtic, desafiant —i innecessari—, abans que la mort el cobrisca de blanc. En els personatges més representatius de Dino Buzzati hi ha una lluita fatídica que, en la majoria d'ocasions, es llura contra les pròpies forces: el major sarcasme és que la victòria, dissortadament, no serveix per a res.

Dino Buzzati

El desert dels Tàrtars

Trad. de Rosa M. Pujol i Mercè Senabre
Empúries, Barcelona, 2006

Seixanta contes

Traducció al català de Joaquim Gestí
Edicions del 1984, Barcelona, 2004

Sesenta relatos

Trad. al castellà de Mercedes Corral
Acantilado, Barcelona, 2007

El colombre

Traducció de Mercedes Corral
Acantilado, Barcelona, 2008

Alfred Mondria

L'escriptura de Dino Buzzati conté la luminiscència —el caprici de formes—, la fragilitat i la desolació hipnòtica que es percep en el gel de l'Àrtic. Un magnetisme imperforable que augmenta en excavar aquesta superfície glaçada, on es veu com s'han anat depositant, en una successió indefinida de capes, sediments i partícules provinents de les principals propostes narratives contemporànies. En la prosa de Buzzati s'hi donen cita un avantguardisme juganer, allò que s'ha qualificat —a partir de Samuel Beckett— amb l'etiqueta de l'absurd, a més d'incursions en l'existencialisme més humanista. Tota una sèrie de components que conviuen amb el surrealisme, l'èpica, faules morals i elements fantàstics en un narrador que s'endinsa pels aspectes més reconeixibles de la quotidianitat —fins i tot amb patrons clàssics— des d'un enfocament insòlit, desconcertant. Malgrat que la recurrència en la comparació li provocara —de vegades— un cert cansament, els deserts, les fronteres i l'angoixa dels personatges de Buzzati l'emparenten amb les criatures assetjades de Franz Kafka.

III
La por —la pròpia i la que ens projecten des de fora— és un dels motius més freqüents de les històries de Buzzati



ESCRITOR. Dino Buzzati, el més màgic dels narradors italians i el més temorós.

Centre del Carme. Museu de BB.AA.

Miguel Ángel Catalá Gorgues*
La donación a la Generalitat Valenciana de tres obras representativas del pintor Manuel Sigüenza, concretamente las tituladas *Autorretrato*, *Anticoli Corrado* y *Jardín de Burjassot*, por parte de los herederos del pintor, determinó en su momento, diciembre de 2003, el compromiso de organizar por parte del Consorcio de Museos de la Conselleria de Cultura esta exposición. A tal efecto se ha logrado reunir ahora una selección de alrededor de ciento veinte obras, entre pinturas y dibujos en poder de distintos coleccionistas, entidades e instituciones, habiéndose localizado concretamente para la tan esperada muestra un buen número de cuadros procedentes, en su mayoría, de la propia casa del pintor y que, tras la muerte de su sobrina, Josefa María Cabrelles Sigüenza, en 2001, custodia celosa de los mismos, hoy pertenecen a coleccionistas privados admiradores de la poco conocida pintura de Manuel Sigüenza.

La exposición recién inaugurada significa, al fin, dar a conocer, suficientemente, la obra de un estimable artista prácticamente olvidado, discípulo de Ignacio Pinazo y de José Aixa, galardonado con la Tercera Medalla en la Exposición Internacional de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1892 por su obra titulada *El reparto de la sopa*, así como con sendas medallas de oro, primero en la Exposición Regional de 1909 por su pintura *Un Calvario*, presentada junto a las tituladas *Alameda*, *Rincón de jardín* y *Campo de flor*, luego en la Nacional de 1910, donde figuraron los cuadros *Jardín* y *Alrededor de Valencia*, exposiciones ambas celebradas en nuestra ciudad. En su momento fueron muy elogiadas también la pintura titulada *Cripta del Cristo*, que figuró en la II Exposición de Pintura, Escultura y Artes Decorativas organizada en julio de 1917 por la Asociación de la Juventud Artística Valenciana en el claustro de la Universidad, o el cuadro titulado *De antaño*, presentado fuera de concurso en la Exposición de Pintura, Escultura y Artes Decorativas celebrada en el Círculo de Bellas Artes y organizada asimismo por la citada Juventud Artística Valenciana entre el 29 de abril y el 15 de mayo de 1919, con motivo de las fiestas celebradas en conmemora-

Naturalismo que hunde sus raíces en el realismo paisajístico

Manuel Sigüenza

ción del V centenario de la muerte de San Vicente Ferrer, exposiciones ambas a las que Sigüenza fue invitado a participar en su condición de maestro, ya, de las nuevas generaciones.

Ese mismo año, a punto de cumplir el medio siglo y habiendo alcanzado su arte plena madurez, en su caso indeclinable con los años al no perder nunca la ilusión en la doble vocación pictórica y docente siempre en él activa y militante, una muestra de su obra pudo admirarse en la exposición colectiva celebrada en el Museo de Bellas Artes entre los meses de febrero a noviembre de aquel lejano 1919. José Benlliure o su antiguo profesor Gonzalo Salvá compartieron sala con quienes eran algo más jóvenes que el propio Sigüenza, tales Ricardo Verde, José Manaut, José Barreira, etc, sin que faltaran a la cita pintores de la generación recién incorporada con nombres como Enrique Ginesta, Francisco Climent o Martín Vidal Corella, entre otros.

Indudable satisfacción debió constituir para Sigüenza, y auténtico espaldarazo a lo que hubiera podido ser su proyección internacional como pintor, el que obra suya fuera seleccionada para la exposición que tuvo lugar en la Real Academia de Londres entre 1920 y 1921 al lado de la de artistas de prestigio tan consolidado como Francisco Domingo, Antonio Muñoz Degraín, Ignacio Pinazo, José Benlliure, o de ya emergente reconocimiento, casos de Manuel Benedito o José Pinazo, figurando de este modo su nombre en el catálogo de la titulada *Exhibition of Spanish Paintings*

III Aflora la impronta de Pinazo, pero con cierta originalidad en el brillo y el color



CATÁLOGO EXPOSICIÓN

«JARDÍN DE BURJASSOT». Obra de Sigüenza donada a la Generalitat.

at The Royal Academy. De la importancia de la exposición, que constituyó un éxito grandioso para la pintura española del momento y fue visitada por millares de aficionados y curiosos, un auténtico acontecimiento en la época, baste decir que las pinturas de los artistas valencianos citados compartieron espacio expositivo con otras obras de los grandes pintores españoles del siglo XVII, Velázquez entre ellos, y de Goya, pinturas algunas cedidas por el propio Museo de Bellas Artes de Valencia.

Nada tiene de extraño por tanto que poco después, en 1924 concretamente, fuera elegido Manuel Sigüenza como académico de número de la Real de San Carlos por la Sección de Pintura; desde entonces su dedicación y asiduidad a cuantos actos celebraba la Real Academia y su Museo viene testimoniada documentalmente en las actas de la Corporación y en la documentación gráfica conservada, no existiendo evento cultural alguno en que su reconocible imagen no aparezca bien visible, una presencia y representación la suya que, al ser investida años después con el cargo de secretario general perpetuo, adquirió carta de naturaleza; su venerable fi-

gura, afabilidad, el hablar reposado, la modestia y simpatía que transmitía a cuantos se cruzaba durante sus cotidianos paseos por las calles de la ciudad, desde su casa a la Academia o a sus ocupaciones docentes, perduran todavía en la memoria de quienes tuvieron la suerte de conocerle y tratarle.

De su vida íntima, por el contrario, de sus opiniones personales sobre tal o cual cuestión que pudieran realmente interesarle, apenas resta testimonio, ni directamente a través de él —no dejó un diario, un epistolario que permita intuir su ideario estético—, ni por conducto de amigos o colegas suyos que hubieran podido intercambiar con Sigüenza determinados puntos de vista, si bien las pocas cartas de carácter cortés, formularias, o relativas a circunstancias más o menos interesantes, algunas de ellas firmadas por Sorolla, Benedito, Mongrell o José e Ignacio Pinazo, se incluyen en el apéndice documental del esmerado catálogo que se ha editado al respecto, habiéndose sepultado en el panteón del olvido el pensamiento y muchas de las vivencias de un hombre cuyos deudos han desaparecido también.

La exposición, comisariada por

Luis Massoni y por quien estas líneas firma, se estructura, para su mejor comprensión, en varios bloques temáticos, agrupándose, primeramente, las obras relativas a sus años de formación en la Escuela de Bellas Artes y en la que tanto influyó en Sigüenza el magisterio de Ignacio Pinazo; en segundo lugar las realizadas durante su estancia en Italia en 1894 o durante sus viajes por Mallorca y el norte de España y, sucesivamente, con manifiesto predominio, sus paisajes del interior valenciano —Montán, Altura, Segorbe, la Cueva Santa, la Sierra de Espadán— y también Albaracín u Orihuela del Tremedal, además de un nutrido conjunto de hermosas pinturas que tienen por tema el recoleto jardín de su chalet de Burjassot.

La exposición y el documentado catálogo editado por la Conselleria de Cultura contextualizan la versátil personalidad de Sigüenza en su plural vertiente de abnegado docente como profesor en las Escuelas de Artesanos, en la Casa de Beneficiencia, en el Instituto de Sordomudos, en el Colegio Cervantes y en otros centros, su compromiso cívico e implicación en la vida cultural valenciana a lo largo de su dilatada existencia, especialmente por sus puestos de responsabilidad en la Real Academia de San Carlos, el Círculo de Bellas Artes, la sociedad valencianista Lo Rat Penat, el Colegio del Arte Mayor de la Seda, etc., actividades que, en cierto modo, solaparon su dedicación a la pintura.

En este sentido, su producción, ni prolífica ni plural, se mantuvo a lo largo de toda su vida fiel a un naturalismo que hunde sus raíces en el realismo paisajístico en el que la impronta del maestro Pinazo aflora con frecuencia pero con cierta originalidad por lo que se refiere al tratamiento brillante que Sigüenza confiere a la luz, exacerbadamente intensa, y al color como valores esenciales del cuadro, todo ello resuelto mediante unos procedimientos técnicos y compositivos recibidos del magisterio de sus profesores de la Escuela de Bellas Artes, por él muy bien asimilado y, cual un imperativo ético, eficientemente transmitido a docenas de promociones de alumnos.

*Director del Museu de la Ciutat i co-comisario de a exposició «Manuel Sigüenza Alonso (1870-1964)».

VERSUS OMNIA

Lo que pude haber robado

Joan Verdú
BUENO. Lo primero un robo de verdad. Ya hace muchos años me fui con un amiguito a una inauguración en la galería El Mono Verde. El Mono Verde era una birria de galería alternativa que estaba por ahí por donde las putas más o menos a mano derecha si no recuerdo mal. Pues allí, sin cortarme una peseta, delante de todo el mundo descolgué un cuadro, me lo puse bajo el brazo y salí por la puerta. Mi amigo estaba consternado pero yo estaba seguro de que a mi amiga Margarita Cabot, que era la artista en cuestión, le encantaría mi acción. Seguro que Margarita se hubiera muerto de la risa, pero oye, a los de la galería no sé por qué les sentó fatal. Salí una tía a toda mecha

y me interceptó a dos manzanas, le di el cuadro, le dije que era una broma y ya está.

Pero ha habido varias veces que he tenido fuertes tentaciones de levantar una obra de arte. Hace años en la galería Theo no había temporada que no hicieran una exposición de Lobo. Lobo era un poco carcamal pero al mismo tiempo estaba muy bien. Pues bueno, todos los años, nada más entrar a la galería estaba la escultura del centauro, un bronce con una pátina azul, cojonudo tú, y yo que cada vez que la veía me entraban ganas de llevármela. Hubiera sido facilísimo, hombre, pesar pesaba, que ya lo comprobé yo, aunque era manejable, pero nunca me atreví.

Otra vez, en el año 82 u 83, viajó a Madrid con Manolo Boix y

Josep Palacios y mientras ellos atendían sus asuntos me voy a dar una vuelta por ahí. Me voy a la galería Vijande que entonces era lo más, y me encuentro montada una exposición enterita de Andy Warhol que aún estaba por inaugurar (tras inaugurarla cobrarían entrada). Cuando la vi toda, salí y cogí un taxi, me recuperé de la impresión y me di cuenta de que mientras estuve en la galería no salió una sola persona del cubil ni por asomo, vamos. Si lo hubiera pensado en el momento no sé si hubiera sido capaz de llevarme un cuadro pequeño de cuchillos, hubiera sido tan fácil como un paseo en barca, pero tampoco me atreví.

Ayer estaba en el IVAM viendo una exposición de múltiples de Beuys. En la penúltima sala descubrí una pieza que era una bolsa de plástico impreso con el esquema «para destruir la dictadura de

los partidos» y por la democracia directa. Ya conocía esa pieza. Es muy famosa. Puede que no fuera la que más me gustó de la exposición aunque sí con la que más me identifiqué. Me gusta por tres cosas: una, porque explica el concepto de Beuys sobre la democracia directa y el timo de la partidocracia. Dos, porque es un múltiple industrial, no un grabado, ni una foto ni una litografía, y tres, porque además de todo eso es un objeto bonito.

Bueno, la vigilante no me quitaba ojo. Claro, estaba yo solo... Pero si me hubiera esperado a que llegaran tres o cuatro personas que estaban en la primera sala hubiera tenido que repartir su atención entre todos, y entonces yo hubiese descolgado la bolsa, hubiera sacado del interior el cartón pluma (que seguro que es eso lo que lleva para quedar rígida), lo hubiera

dejado encima de una urna, que queda más o menos a la altura de la vista y allí no se notaría y me hubiera metido la bolsa debajo del chaquetón (recuerden que hacía frío). Pero tampoco me atreví.

Voy pensando en todo esto que les he contado mientras entro al quiosco a por un microrotulador para escribirlo, y encima del mostrador descubro un DVD que viene con *Expansión* y lo compro. La cuadrilla de los 11, con Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis Jr. y Angie Dickinson que estaba muy rica (que me acuerdo yo, macho, de cuando era un niño infantil y salía la Angie en las películas y tenía, o sea, un punto). Dice aquí detrás que son una pandilla que planea robar a la vez en los cinco principales casinos de las Vegas. Es porque la cabra tira al monte.

Otro día les hablaré de las obras de arte que me han robado a mí.

Deseo y estío

Joan Verdú

Sala d'exposicions de l'Ajuntament de València

Álvaro de los Ángeles

La relación entre imagen y texto puede verse, de forma figurada, como un campo de batalla entre lo visual y lo teórico, donde en ocasiones es punto intermedio de encuentro y otras veces obedece a un enfrentamiento directo por la primacía de la visibilidad o su importancia en cuanto que vehículos de información y conocimiento. Dentro de los límites cuadrangulares de un lienzo, este singular enfrentamiento suele presentarse como un cambio de roles, por el cual el texto deviene imagen y la imagen perpetúa una hegemonía heredada, más que adquirida por méritos propios.

La exposición *Five Seasons (un any de desig)* de Joan Verdú (Alzira, 1959) en la recuperada Sala d'exposicions de l'Ajuntament de València es un compendio de las obsesiones y anhelos del artista. El título hace referencia a las cinco estaciones conocidas durante el Barroco, donde el estío se sumaba

a las cuatro que han perdurado hasta nuestros días y que, en este contexto, bien puede añadir la acepción de hastío ante el paso lento de los días y la repetición de algunas de sus acciones. El subtítulo *Un any de desig* parece indicar un estado de ansiedad creativa que aúna los objetos de deseo y su no completo disfrute o satisfacción. Los cuadros actuarían aquí como una palpación, pero también como un exorcismo que, dada la propiedad fluida e inaprensible del deseo, es necesario sacar, pero también fijar siquiera con un trazo rápido y una sensación traducida en colores. Mensajes directos, frases cortas, palabras sueltas revolotean alrededor de los motivos principales de sus cuadros: una deliberada obsesión por el cuerpo femenino, los pechos, las caderas, el culo, mientras que complementos de ropa como sujetadores o vestidos son convertidos en fetiche por la mirada masculinamente construida por el artista y, podríamos añadir también, por la sociedad.

La libertina actitud de Verdú

es, por otro lado, *naïf* en los motivos y despreocupada en las formas. No parece haber intención alguna de demostrar la capacidad del pintor por pintar, indicando tal vez, que lo que cuenta en sus obras es la idea, es decir, la obsesión. El texto que acompaña los trazos dibujados de sus cuadros se exhibe en varios idiomas; francés, inglés, valenciano, castellano, que proporcionan en cada caso una connotación diferente y enlaza con una característica propia del arte pop, el empleo de logotipos y marcas altamente reconocibles para tergiversar, ampliar o descontextualizar su significado. Así, Pirelli deviene «Per ella» o Maggi, «Magic»; mientras que JB es empleada como figura y fondo, contexto anexo y mundo propio característico, marcado por los colores de la etiqueta y a Triumph (la marca de ropa íntima) se le añaden diferentes subtítulos a propósito de experiencias personales e imaginarios colectivos.

La actitud políticamente incorrecta de Verdú es en realidad la historia de una fascina-



ción en un momento en que no hay hueco para las celebraciones; menos aún cuando éstas se internan por curvas sinuosas y por entre los fetiches tipificados como tal por la mirada masculina.

Lo dicho: «un año de deseo», y podríamos añadir de exaltación de sus objetos de referencia y obsesión, representados por la pintura, es decir, ideados por el artista.

Soledad y derrota

Amador Iravedra

Espai d'Art La Llotgeta - CAM

Carlota Fraga

Nadie aceptaría, ni siquiera en la mejor de las pelis de vaqueros, un plano americano como retrato del protagonista. Y no se acepta porque queremos verle la cara al retratado por encima de todo, ya que desde antiguo el género del retrato se asienta sobre el principio de trasladar el rostro a la superficie de representación, con la esperanza vana de poder ver en él toda una vida, hecha o por hacer; y por eso mucha literatura psicológica se atreve a elevarse sobre los rasgos de una

cara recogida con más o menos acierto.

Este estándar del retrato sigue en vigor y son muchos los artistas que lo continúan de distinta forma, y menos los que nos introducen en el retrato de forma elusiva, como a hurtadillas en la casa de quien nos quieren presentar, que es la forma que ha elegido Amador Iravedra en esta ocasión.

Porque a partir de un plano americano muestra a alguien en calzoncillos en la comprometida tesitura de tener que mantener una camiseta por dentro a cierta edad, como si su madre se la acabara de vestir, ver-



güenza que sus manos no pueden ocultar porque se encogen sobre sí mismas en una posición tan forzada como el resto de los objetos que nos van a ir transportando hacia un conjun-

to cargado con la soledad de un individuo absolutamente desarraigado.

La secuencia fotográfica completa recoge, una tras otra, parcelas de una vivienda que

otros podríamos pensar deshabitada porque en ella los objetos tienen la extraña cualidad de estar encerrados en plásticos o brillar como la porcelana más antigua en un orden caótico. Ver la sucesión de fotografías que componen esta exposición es asistir a la derrota de un hombre que trata de archivar las cosas que no usa, y de clasificar a toda prisa aquellas que utiliza, con el simple expediente de meterlas en plástico o dejarlas tal cual las encontró al llegar a esta casa que parece prestada. Son imágenes de un afán burocrático al que le podemos poner muchos rostros, tantos como soledades llenan las grandes ciudades protegidas al abrigo de una casa que en realidad sólo es un refugio provisional, para cumplir con el día a día y acabar lo menos roto posible.

Videoinstalación
La comida

Galería Mister Pink

Rosa Ulpiano

En su ensayo *Placer visual y cine narrativo*, Laura Mulvey analizaba a través de la obra de Sigmund Freud el gusto de la mirada como uno de los más significativos placeres cinematográficos, pero más concisamente al hablar de la mirada, se refería a aquella mirada *voyeurista* y escopofílica, tan estudiada por sociólogos y psicoanalistas. Sin embargo, las investigaciones de Mulvey nos acercan a través de su examen

a un reflexivo estudio de las formas inconscientes de la mirada, es decir a aquellos lugares comunes explorados en la sociedad.

La videoinstalación propuesta por La Comida en la galería Mister Pink de Valencia propone un diálogo entre el espectador y una serie de archivos que configuran el imaginario donde varios artistas visuales describen a través de sus registros fílmicos estos «lugares comunes» inherentes a una cultura visual desnuda, reconstituida por la imagen televisiva global.

Observamos en la era tecnológica cómo surgen fenómenos como Youtube o los *blogs* que configuran una estructura social donde la comunicación y las imágenes envuelven un nuevo mundo virtual que abandona la materialidad, pero que dejan paso a una recuperación de infinitud de archivos y documentos que curiosamente quedan acotados a un reducido número común de vídeos o imágenes que paradójicamente son visualizados masivamente. Ya inmersos en aquella aldea global tan prodigada de McLuhan, en el que el medio es el mensaje, alejándonos del cuerpo, observamos una sociedad latente en el que los medios de comunicación e información han superado a éste espacio replanteado inicialmente.

LA CALLE DE LAS COMEDIAS



La aventura del monte Graupius (IV)

Un nuevo caso de Sherlock Holmes



RESUMEN DEL EPISODIO ANTERIOR: **Dos alumnas del colegio Roylott para señoritas, Heather MacPhail y Virginia Presbury, y una profesora, la señora Piggot, han desaparecido durante un día de camping en el monte Graupius, en las Tierras Altas de Escocia. El padre de una de ellas pide ayuda a Sherlock Holmes. Watson y su amigo viajan a Escocia. Acompañados del sargento Trenchard, de la policía local, y del inspector Gregson, de Scotland Yard, se dirigen a la aldea de Nevermore, en cuyas afueras se alza el colegio.**

Vicente Muñoz Puelles

Nos internamos en una zona de páramos solitarios, circundados por colinas cubiertas de pastos. Conforme avanzábamos hacia el norte, las cumbres se volvían agrestes y escarpadas, y el traqueteo del coche se hacía más acusado.

Era un día caluroso, como el de la desaparición de las chicas, y el sol refulgía en los tejados de las casas de la aldea cuando llegamos a Nevermore.

A ambos lados de la larga calle, hombres y mujeres nos miraron pasar con la desconfianza que suelen inspirar los extranjeros en los lugares más apartados.

Todo parecía antiguo. Había numerosas casas en ruinas, que iban quedando como mellas en la calle, y huertos abandonados, recuerdo de una época más esforzada o más próspera.

El colegio Roylott para señoritas se levantaba a unos treinta metros de la calle, tras un muro de piedra que llegaba a la cintura. A diferencia del resto del pueblo, era una imitación. Construido en estilo gótico, en estuco, tenía almenas simuladas y una torrecilla postiza.

La señora Roylott nos atendió enseguida. Era una mujer de mediana edad y porte majestuoso, casi altanero. Una pizca de violeta avivaba sus ojos azules. Vestía sencillamente, aunque con gusto.

Observé estos detalles casi inconscientemente. Como médico, me llamaron más la atención sus profundas ojeras, que nada tenían que envidiar a las de MacPhail, y el temblor de sus labios, que anunciaba una tensión nerviosa a punto de desbordarse.

Se quejó mucho. Por lo visto, el colegio atravesaba una mala racha.

—Primero sucedió lo de Virginia Presbury —nos contó—, y ahora esto. Los padres de Evelyn Bolton amenazan con demandarme por lo que le ha sucedido a su hija. Y precisamente en la época en que las familias del condado renuevan sus matrículas para el próximo año... ¿Quién querrá inscribirse ahora, después de lo sucedido?

En vano intentamos consolarla, diciéndole que no había sido culpa suya. Parecía como si ya se hubiera juzgado a sí misma, y se hubiese condenado.

Nos explicó que Virginia Presbury era huérfana y que su tutor, que llevaba sin abonar varias mensualidades, había dejado de responder a sus cartas.

Ella había intentado mantener a la joven por caridad, haciendo que ayudase en las tareas domésticas, pero las cuentas ya no le cuadraban, y estaba empezando a pensar en prescindir de Virginia y en enviarla de vuelta al orfanato del que procedía.

En cuanto a la señora Piggot, era americana. Había llegado a Europa en viaje de placer, y se había quedado. No recibía correo, y la señora Roylott sospechaba que tampoco tenía parientes.

Evelyn Bolton estaba acostada en su habitación, mirando el techo. Era una chica esbelta, pelirroja, de pecas abundantes. Tenía las uñas rotas, como ya he dicho, y magulladuras y arañazos en los brazos y en las piernas.

—Evelyn, ¿estás bien? —le preguntó la señora Roylott—. Aquí tienes a unas personas que han venido a verte desde muy lejos, y sólo quieren ayudarte. Cuéntales lo que sepas.

—Adelante, doctor Watson —me animó Holmes—. Pruebe usted.

Pregunté a Evelyn cómo se encontraba, pero siguió mirando al techo, como si yo no estuviera. Gregson también lo intentó, sin resultado.

Holmes tuvo más suerte o utilizó un tono más convincente. Cuando quiso saber si en algún momento había visto a la señora Piggot, la profesora de matemáticas, en el monte Graupius, la chica se echó a llorar.

—¡No le dije nada! —exclamó—. ¡No le dije nada! La vi subir y me callé. No le dije nada.

—¿Qué es lo que no le dijiste? —preguntó Gregson con brusquedad.

—¡Los azules! ¡Los azules! —gritó Evelyn, golpeando la cabeza contra la almohada como si se encontrara en pleno ataque de epilepsia.

No hubo modo de que se explicase mejor, y tuvimos que abandonar la habitación, con la esperanza de que se calmara.

Bajábamos por la escalera, rumbo a la salida, cuando Holmes le preguntó a Trenchard:

—Sargento, ¿he de suponer que la falda que Evelyn llevaba el día de la excursión, y que al parecer estaba desgarrada, era una falda escocesa, de cuadros verdes y azules, con líneas rojas y blancas?

—Sí —contestó Trenchard—, lo era.

—¡Holmes, eso es demasiado! —exclamé, asombrado ante aquella demostración de perspicacia.

Por toda respuesta, mi amigo me señaló a dos chicas que en aquel momento cruzaban el vestíbulo, y que llevaban el uniforme del colegio, con faldas como la que había descrito.

De nuevo subimos al coche y atravesamos la calle de un extremo del pueblo al otro, mientras volvíamos a convertirnos en el centro de todas las miradas.

—Son buena gente cuando se les conoce —observó Trenchard con aire misterioso, como dando a entender que sa-

bía más de lo que aparentaba—. Ni mejores ni peores que en otros sitios.

A la salida del pueblo había una iglesia de torre puntiaguda y un cementerio diminuto, de aspecto desordenado. El vicario, un hombre pequeño y flaco, de ojos claros enmarcados por espesas patillas, se asomó a la puerta para vernos pasar.

Permaneció inmóvil, con gesto desdeñoso, mientras Trenchard le saludaba con la mano.

En la planicie que se extendía entre la aldea de Nevermore y el monte Graupius se erguían altas piedras verticales. No llegaban a formar un círculo, como las famosas ruinas de Stonehenge, a las que sin embargo recordaban.

Tres de ellas formaban una especie de pórtico gigantesco, con su dintel. Algunas se habían hundido en la tierra. Otras, simplemente, habían caído al suelo y eran como las losas de tumbas ciclópeas. Una piedra acostada, ancha y gruesa, mostraba unos curiosos dibujos en espiral.

tipo de observatorio... —Golpeó la portezuela del coche con su bastón—. ¡Cochero, pare un momento!

—¿Qué hace, Holmes? —preguntó Gregson, pero ya mi amigo se había apeado y se dirigía a pasos rápidos hacia las altas piedras.

Al final nos bajamos todos. Gregson le echó en cara a Holmes que perdiera el tiempo. Trenchard le lanzaba frecuentes miradas de crítica y de incredulidad, sin llegar a entender que lo tratáramos con tanta deferencia.

Indiferente a todo, mi amigo nos hizo notar que las espirales estaban talladas, no dibujadas, y nos explicó que, en su opinión, la causa de que algunas de aquellas piedras estuvieran casi enterradas eran las lombrices de tierra, que excavaban túneles continuamente y removían el suelo del que se alimentaban.

—¡Holmes, Holmes, usted siempre tan ocurrente! —exclamó Gregson, como si se dirigiera a un niño, y me guiñó un ojo.

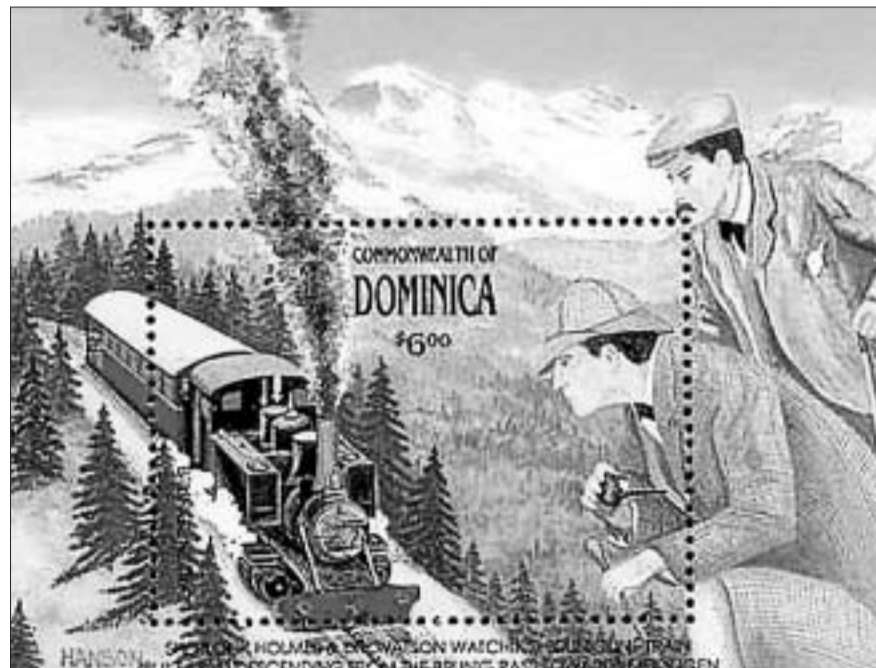
Poco después volvimos a ocupar nuestros asientos. A medida que nos acercábamos, el monte Graupius tenía un aspecto más sombrío e imponente. Holmes parecía entusiasmado por la geología del lugar.

—Los periódicos no especializados suelen informar mal sobre temas científicos —comentó—, pero en este caso no hay nada que objetar a lo que leímos sobre el monte. Sin duda, se trata de una formación volcánica. Debió originarse hace unos seis millones de años, cuando un tipo de lava particularmente rígida em-

pezó a depositarse en capas más o menos redondeadas, a medida que era expulsada, a gran presión, a través de un pequeño orificio.

Nos apeamos en la zona donde había tenido lugar el picnic del colegio. Según nos contó Trenchard, hasta el día anterior aquello había estado lleno de voluntarios, de periodistas y de curiosos, que poco a poco habían ido abandonando el escenario y volviendo a sus ocupaciones.

(Continuará)



FILATELIA. Sello impreso en 1991, con Holmes y Watson, de Dominica.

III Evelyn Bolton estaba acostada, tenía las uñas rotas y magulladuras y arañazos en los brazos y en las piernas

—No parecen obra de los romanos —dije.

—Es que no las hicieron ellos, Watson —me informó Holmes—, sino los celtas. Los pictos, para ser más precisos, que eran los celtas de estas tierras. Ayer, cuando íbamos en el tren, usted mencionó al caudillo Calgaco, que fue vencido por los romanos. ¿Se acuerda?

—Y usted casi me hace callar.

—¡Tiene razón, Watson, toda la razón! Confieso que me impacienté un poco. El caso es que estas piedras ya estaban levantadas en tiempos de Calgaco.

—¿Con qué fin?

—Nadie lo sabe. Quizá un templo, un cementerio, algún