

Entrevista a Diego Arribas

La Fundación-Museo Salvador Victoria es un ejemplo de cómo se deben gestionar los centros monográficos. El edificio ubicado en la localidad natal del artista, Rubielos de Mora (Teruel), alberga una importante colección del propio Salvador Victoria, pero también exhibe las obras de amigos del artista con los que mantuvo relación a lo largo de su vida. La Fundación no solo se nutre de los fondos permanentes sino que cuenta con una sala de exposiciones que desde sus inicios ha mantenido un alto nivel. Baste nombrar la última dedicada a Jorge Oteiza. Una labor que la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACa) ha distinguido con el Premio al Mejor espacio expositivo 2014.

La Fundación Museo Salvador Victoria tiene un alma que es Marie Claire Decay, viuda del pintor, quien no ceja en difundir su obra. Su rostro sereno y su exquisita dulzura, es el puente que facilita la comunicación con los artistas para configuran el calendario expositivo. Un museo que no podría seguir adelante sin el empeño y el apoyo del alcalde de Rubielos de Mora, Ángel Gracia. Y por último una labor gerente que desempeña con rigor y gran esfuerzo personal, Diego Arribas, director del museo, con quien hablamos.

AACA les ha otorgado el Premio al Mejor espacio expositivo. ¿Cómo se logra mantener un nivel tan alto por el que han pasado los nombres más importantes de la vanguardia contemporánea española como Canogar, Chillida, o Millares? sin olvidar la última exposición dedicada a Jorge Oteiza.

Es la suma de varios factores. Por un lado, la amistad que la mayoría de estos artistas mantuvieron con Salvador Victoria y que pervive a través de su viuda Marie-Claire Decay. Eso

facilita que los artistas, o sus herederos, se brinden encantados a participar en nuestras exposiciones. En otros casos, como el de Jorge Oteiza, ha sido fruto de largas negociaciones y gracias a la sintonía con el director del Museo Oteiza, Gregorio Díaz de Ereño, con el que hemos participado en varias actividades conjuntas previas.

Por otro lado, y tanto o más importante que esta disponibilidad de los artistas, lo que nos permite mantener este nivel expositivo del museo son los bajos costes de personal: toda la actividad del museo la desarrolla un reducido grupo de personas que a menudo trabaja sin cobrar o cobrando muy poco, cuando llega alguna subvención.

Nuestros recursos económicos están muy alejados de las grandes partidas de dinero que reciben otras fundaciones. No recibimos ni un euro de los fondos FITE, por ejemplo, como sí lo hacen otras fundaciones de la provincia dedicadas a la conservación del patrimonio de la Iglesia. Nuestro presupuesto anual, puedo decirlo así, es ridículo.

El museo funciona gracias a unas pocas personas que dedican su tiempo y su esfuerzo a trabajar en este proyecto después de su jornada laboral. Prácticamente es un voluntariado, que permite que el museo siga vivo en estos tiempos de crisis y de vacas flacas, pero no deja de ser una anomalía laboral y un riesgo para su continuidad. El patronato de la Fundación debería ser realista y pensar que esta buena voluntad no va a durar siempre: las personas se cansan y tienen derecho a invertir su tiempo y su energía en otros proyectos cuando no ven interés en las instituciones por solucionar una situación que dura ya muchos años.

¿Que tiene el Museo Salvador Victoria, para que los más importantes artistas cedan sus obras temporalmente?

R. Poco a poco, a lo largo de estos once años de funcionamiento, hemos mantenido una línea de trabajo seria y

coherente, centrándonos en la corriente abstracta y procurando cumplir todas las condiciones y requisitos necesarios para merecer la confianza de los artistas, coleccionistas o museos que nos ceden sus obras temporalmente. Algunos de ellos muy exigentes, por cierto. En este sentido ha sido clave la colaboración de la Diputación Provincial de Teruel, a través del Museo de Teruel, que nos ha ayudado desde el principio con el servicio del transporte y el seguro de las obras. Los artistas que exponen aquí comprueban que las cosas se hacen con garantías de todo tipo y además se encuentran muy a gusto: el museo es un lugar acogedor y procuramos que se sientan como en casa durante la inauguración y en las visitas posteriores. El prestigio adquirido se ha traducido en un incremento del número de solicitudes que recibimos para exponer, sin que podamos atender a todas ellas, ya que sólo programamos tres al año.

¿Qué suponen las exposiciones temporales para el museo?

R. Por un lado, cumplir con uno de los objetivos del museo: la difusión del arte contemporáneo más allá de los fondos de la colección permanente. Con las exposiciones temporales el museo se mantiene vivo, se abre a otros artistas y movimientos y renueva el interés de sus seguidores y de los medios especializados, que vuelven a visitarnos en cada nueva muestra. Por otro lado, contribuyen a contextualizar la obra de Salvador Victoria con la de otros artistas y otras corrientes de la época actual. Con cada nueva exposición el museo se da a conocer entre más personas, en especial en las colectivas, a las que acuden un nutrido grupo de especialistas e interesados por el arte contemporáneo: artistas, coleccionistas, críticos de arte, etc., atraídos por su interés hacia alguna o varias de las obras expuestas.

Por cierto, ¿qué exposiciones hay programadas para 2015?

Cada año programamos tres exposiciones temporales. Acabamos de inaugurar la primera de ellas: "Trazos sensibles", una

exposición colectiva de 28 obras pertenecientes a la colección *Ars Citerior*, con el denominador común de la abstracción lírica. La muestra reúne a un elenco de jóvenes artistas como Daniel Verbis, Manuel Blázquez, Robert Ferrer i Martorell, o Albano, junto a otros ya consagrados como José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, José Mª Yturralde, Francisco Farreras o Mitsuo Miura, y un grupo de históricos que, aunque ya no están entre nosotros, podemos seguir disfrutando de sus obras, como José Guerrero, Hernández Pijuan, Ràfols Casamada, Antoni Clavé o Vicente Esteban. Podrá visitarse hasta mediados de junio.

La segunda exposición se desarrollará entre junio y septiembre y estará dedicada a Amelia Moreno, una pintora de sutiles trazas expresionistas que vivió y trabajó entre Madrid, Nueva York y Quintanar de la Orden, su localidad natal, en la que falleció en 2011. Allí fundó un centro de arte en una de las naves de la antigua fábrica de licores de su padre: "El Dorado". Un interesante proyecto cultural en el medio rural que sigue vivo gracias a su marido David Cohn, y en el que participamos el pasado año con una exposición de alumnos de Salvador Victoria que rindieron homenaje a su profesor en el XX aniversario de su fallecimiento.

La última muestra de 2015 se inaugurará en octubre y reunirá una selección de las enigmáticas composiciones de la pintora Águeda de la Pisa, que formó parte junto a Salvador Victoria de *Ruedo Ibérico*, un grupo de artistas fundado en los años 80 por el pintor Luis Caruncho y el escritor José Manuel Caballero Bonald.

¿Cómo se mantiene un museo localizado en un municipio, fuera de los circuitos urbanos, como es el caso de Rubielos de Mora (Teruel)?

Ese alejamiento condiciona notablemente nuestra actividad. No es fácil atraer a un público numeroso hasta un pueblecito de 700 habitantes situado en un rincón del sur de Aragón. Sin

embargo, en cada inauguración el museo se llena. Con el tiempo se ha constituido un grupo de incondicionales que esperan impacientes cada nueva exposición, al que se van incorporando nuevos seguidores después de descubrir el museo en alguna de sus actividades. Ni que decir tiene que la existencia del museo no sería posible sin el soporte que brinda el ayuntamiento de Rubielos de Mora, con su alcalde Ángel Gracia a la cabeza, en el mantenimiento del edificio: luz, calefacción, limpieza, etc.

El Museo Salvador Victoria, recibe visitas de particulares interesados en la obra de Salvador Victoria, pero también de grupos y colectivos, ¿cómo se lleva a cabo esa labor de difusión?

Desde hace varios años estamos presentes en las redes a través de nuestra página web www.salvadorvictoria.com y nuestro muro de Facebook: www.facebook.com/museo.salvador.victoria, una manera muy eficaz de dar a conocer nuestras actividades puntualmente y mantener informados a todos aquellos interesados en nuestro proyecto museístico. Tenemos también un amplio listado de direcciones de correo electrónico que reciben puntualmente información sobre nuestras actividades, que se va incrementando continuamente.

Cada vez son más los colectivos que solicitan visitar nuestras instalaciones después de conocernos a través de la Red. Además de los colegios e institutos de la comarca, y algunos del resto de la provincia, hemos recibido grupos del colectivo de Enfermería, de la subdelegación del Gobierno en Teruel, de profesores de la Universidad Politécnica de Valencia, del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza, de la Asociación de Amigos del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid... y otros muchos. La Oficina de Turismo de la localidad también coordina visitas al museo con familias, grupos de turistas o de la Tercera Edad.

¿Cómo se percibe la actividad expositiva del museo fuera de

Aragón?

Gracias a las ediciones electrónicas de los diarios y de la prensa especializada, nuestra actividad se difunde a nivel nacional por Internet. También hemos aparecido en varias ocasiones en programas e informativos de ámbito nacional, tanto en radio, como "El ojo crítico" de RNE, como en televisión, en los informativos de TVE. La propia revista digital de AACa y de AECA son también excelentes altavoces de la actividad que genera nuestro museo, cuyos efectos se van notando poco a poco.

El origen de nuestros visitantes es mayoritariamente de fuera de Teruel. Tenemos grupos fijos de interesados que acuden a propósito a Rubielos en cada nueva exposición, principalmente de Elche, Valencia, Castellón y otros puntos del arco mediterráneo. También de Zaragoza, Madrid y sus alrededores: Guadalajara, Toledo, Ávila...

Pese a la lejanía y a la dificultad de las comunicaciones, son fieles seguidores que se encargan por sí solos de hacer una buena difusión de nuestra actividad. Son grupos que programan su visita como un fin de semana completo en Rubielos, con el consiguiente gasto en alojamiento, comidas, etc. La hostelería local está encantada y algunos establecimientos ya colaboran con nosotros en determinadas actividades. Con las exposiciones de Chillida y Oteiza, se registró una gran afluencia de visitas de Euskadi y Navarra. Es importante hacer las cosas muy bien para que luego sean buenos embajadores en su tierra.

El museo es un lugar vivo con una destacada agenda de actividades. ¿Cuáles son las líneas que persiguen?

R. El museo ha supuesto una importante inversión económica y con el tiempo se ha convertido en un valioso recurso cultural que hay que dotar de contenido continuamente. Junto a las visitas a la colección permanente y las exposiciones temporales, programamos cursos de pintura y grabado en la

Universidad de Verano de Teruel, conferencias, presentaciones de libros, conciertos de música clásica en el periodo estival... el objetivo es consolidar el museo como un lugar de encuentro para los amantes de la cultura, poner a la disposición de profesores y estudiantes de los centros docentes nuestros recursos, como la biblioteca especializada en el arte abstracto español, y que Rubielos de Mora se sienta orgulloso de la actividad que despliega el museo de su célebre paisano.

Para terminar ¿que supone el premio de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte?

R. No ha podido llegar en mejor momento. Con la situación de desidia y apatía de las instituciones hacia la cultura en general y al arte contemporáneo en particular, es fácil desanimarte y venirte abajo. Este galardón ha sido una inyección de energía para continuar trabajando y un estímulo para superarnos. También la satisfacción de saber que en la metrópoli aragonesa, un colectivo de especialistas en arte como es la AACa, se haya fijado en la actividad que se desarrolla en Teruel, en el medio rural y en un proyecto con tan pocos recursos como el nuestro. En ese sentido, estaremos siempre agradecidos.

Dibujando el espacio y esculpiendo trazos: una cartografía de la escultura española del siglo XX

Desde el 12 de febrero y hasta el 17 de mayo puede disfrutarse en Zaragoza una exposición de altísimo nivel, tanto por su calidad estética como por el valor historiográfico de la misma. Para descubrirla, basta con acercarse al Palacio de Sástago y recorrer la muestra *Dibujar el espacio. De Picasso a Plensa*, todo un lujo que permite conocer mejor la escultura española del siglo XX y corroborar la gran habilidad que los escultores han tenido tradicionalmente para afrontar la creación bidimensionalmente (cobrando aquí especial relevancia el dibujo y el grabado). La larga nómina de artistas presentes en la muestra nos acerca a grandes figuras de primer orden. Tal logro resulta factible toda vez que la selección de obras se ha hecho partiendo de los fondos de la *Colección ICO de Escultura con Dibujo*, (lo cual ayuda a explicar muchas cosas, incluido lo excepcional del evento). Con todo, la exposición no es un trabajo de tesis destinado a deleitar al experto o al erudito –que también–, dado que ofrece múltiples lecturas, pudiendo disfrutarse de la misma independientemente del móvil seguido por el espectador.

Dando algunas pautas orientativas, convendrá señalar que existe un hilo conductor cronológico más o menos lineal, sin olvidar, no obstante, que muchos de los artistas presentes tuvieron una vida creativa muy larga y ello les hizo estar en primera línea durante varias décadas (sin ir más lejos, puede encontrarse un dibujo de Miró de 1930 junto a una pieza en bronce del mismo autor de 1970). Con todo, sí que resulta conveniente trazar algunas divisiones para cartografiar mejor un tema tan amplio como el que centra la exposición, debiendo puntualizar aquí, como subrayaría Calvo Serraller (1992) en su libro *Escultura española actual*, que en este tipo de estudios es recomendable optar por un mapa político frente al físico, es decir, lo nominal frente a lo grupal.

Así las cosas, y lejos de buscar nexos o elementos vertebradores, encontramos un listado de artistas irrepetibles cuyo peso y repercusión es incontestable: Picasso, Dalí, Juan

Gris, Gargallo, Julio González o Torres García, por citar solo algunos, evidencian la calidad anunciada. Evidentemente, semejante legado se manifiesta a través de piezas relativamente modestas (si es que tal adjetivo es admisible ante los nombres señalados), pero ello no es óbice para que pequeñas joyas como “Arlequín” (1923) de Juan Gris o “Figura” (1929/30) del hispano-uruguayo Torres García justifiquen, por sí solas, la visita al palacio de Sástago.

Avanzando algo en el tiempo, las figuras más destacables son Chillida, Oteiza, Tápies, Ferrant, Alberto Sánchez o Esteban Vicente. Como es sabido, casi todos ellos se movieron sin problemas en diferentes disciplinas, intercalándose el rol de pintor y de escultor indistintamente muchas veces. No obstante, los dos creadores vascos marcaron sendos hitos en la historia de la escultura, si bien Chillida cobra un peso específico como dibujante y grabador, (igualándose, en este sentido, al reconocimiento vivido por artistas universales como Henry Moore o Giacometti, lo cual deja todo dicho al respecto).

Desde un punto de vista más general, cabe añadir que el diálogo que establecen las obras gráficas con las esculturas de un mismo autor en la muestra es tan enriquecedor como acertado, aumentando de manera exponencial la sinergia que todas las piezas establecen en el espacio que las alberga de forma conjunta. De todas formas, por buscar algún “pero” –aunque quizá sea más justo hablar de un deseo–, se echa de menos algún dibujo de Chillida, caso, por ejemplo, del personalísimo trabajo que hizo tomando las manos como motivo central (algo que, curiosamente, parece querer contrarrestarse toda vez que se han reproducido en un muro de la sala unas palabras del donostiarra acerca de la fuerte relación existente entre los escultores y los porteros de fútbol –dos mundos que conoció muy bien–, y cuyo nexo no es otro que la necesidad de manejarse adecuadamente en la compleja relación tiempo-espacio).

Siguiendo con el arriesgado ejercicio que venimos haciendo de intentar trazar un surco o dirección en la lectura de la exposición, parece acertado introducir los nombres de Andreu Alfaro y de Pablo Palazuelo. Artistas ambos de larga trayectoria que abrazaron la abstracción de forma muy diferente y cuya producción gráfica no desmerece de su trabajo tridimensional, si bien podría apuntarse –corriendo un nuevo riesgo–, que quizá la huella del segundo ha ido ganando más brillo con el paso del tiempo (insobornable juez y verdadero “escultor” a la postre, como bien diría Marguerite Yourcenar).

Por otro lado, los casos de Eduardo Arroyo y Antonio López son quizá los más evidentes en lo que se refiere a incursiones de pintores en la escultura, siendo obligado en esta ocasión no perderse la pieza de Arroyo “*Mesa Tío Pepe*”, pues a la peculiar ironía e idiosincrasia de su trabajo se añade la sorpresa de tratarse de una escultura de 1973 (!) cuya frescura sigue intacta y encajaría sin problemas con sus obras más recientes.

Ironía y frescura que los ochenta trajeron a un país que dejaba atrás una larga dictadura y que ansiaba abrazar una modernidad que le había sido negada. Al respecto, Calvo Serraller anotaría que para revisar la escultura española del siglo XX debe asumirse el gran salto al vacío que se produjo como acceso a la modernidad, es decir, el paso de lo prehistórico a la vanguardia saltándose precisamente la historia. En cualquier caso, y centrándonos en la década anotada, debe recordarse que la misma significó una edad de oro triunfal para la escultura, (llegándose a decir en aquel momento, como suscribió Rosa Olivares, que la escultura apareció, por primera vez en la historia del arte, como sustituta del personaje central de la representación). Así pues, es lógico que el nivel de *Dibujar el espacio. De Picasso a Plensavuelve a ganar enteros* cuando nos encontramos con figuras tan destacadas de aquella hornada como son Juan Muñoz,

Francisco Leiro, Adolfo Schlösser y Miquel Navarro (imperdonable perderse su obra “Cruce”, una de sus particulares y exitosas “ciudades” fechada en 1990).

Además, por fortuna, a la larga nómina de artistas que vamos desgranando se sumaron en dicha década varias escultoras que se ganaron un merecido reconocimiento, algo que queda constatado en este ocasión con los trabajos de Susana Solano, Carmen Laffón y Eva Lootz (dejando esta última muy alto el listón con su espléndida obra de 1989 “Tarea infinita”). En este punto, podría hacerse una pequeña objeción reclamando más presencia femenina (sorprende mucho la ausencia de Cristina Iglesias), si bien es cierto que también cabría pensarse en muchos otros nombres (como, por ejemplo, los de quienes compusieron la “nueva escultura vasca”: Irazu, Badiola, Moraza...), todo lo cual evidencia tanto la complejidad y dificultad que toda elección conlleva, como el hecho de que ya no queda nada que ejemplifique un sentir colectivo, (habiendo devenido el arte contemporáneo, tal y como mantiene Calvo Serraller, en una suma heteróclita de móndadas).

En resumen, aunque no pueda hablarse propiamente de una antología de la escultura española del siglo XX (el esfuerzo sería titánico y haría falta la colaboración de numerosos centros e instituciones), estamos ante una exposición tan potente como atractiva que está llamada a dejar huella sin que ello influya en su capacidad para seducir al gran público. La guinda a tan suculento plato la ponen los arquitectos Gaudí y el luso Álvaro Siza, y un aragonés inolvidable: Víctor Mira. El guiño al futuro queda materializado en Jaume Plensa, abriendose con él una puerta que todavía no sabemos a dónde conducirá y que, a pesar de la promesa que encierra, habrá de ser estudiada en otro momento y, a buen seguro, en otros contextos...

Mucho más, que baturros representados

En los pequeños detalles suelen esconderse claves imprescindibles para la compresión de los procesos históricos. La realidad social española, del cambio de siglo XIX al XX, cobijaba, a conciencia, un retraso económico, social, político y cultural. La derrota militar y la pérdida de las colonias no hicieron sino tildarlo de “desastre”, extendiendo un pesimismo radical sobre el pueblo. El regeneracionismo se convirtió en un nacionalismo para reforzar la patria caída y situarla a la altura de los tiempos. El mito de la España moribunda, fue muy del gusto de literatos y artistas, que trasladaron con empeño a sus respectivos oficios. Las luces del nuevo siglo dieron lugar a la modernización, en todas las áreas, desde la económica, hasta las nuevas expresiones culturales. El pesimismo, del viejo siglo, se iba apagando, lentamente.

En lo referente al mundo artístico, como bien afirma Jesús Pedro Lorente: “El futuro artista iba a estudiar a un centro oficial, y luego marchaba en pos de las becas, los premios, el mecenazgo institucional y el mercado privado. Esto produjo un doble efecto: Por una parte, la concentración de obras y autores en Zaragoza, foco de la modesta oferta de docencia, exposiciones, mecenazgo y mercado que fue desarrollándose en la región; por otra, la emigración, a menudo sin retorno, de los mejores artistas, pues las escuelas donde un arquitecto, escultor, o pintor, podía titularse al más alto nivel estaban en Madrid, las becas más codiciadas eran las que le llevarían a Roma, los premios más prestigiosos y el mercado más pujante

estaban en las grandes capitales". Afirmaba Eugenio d'Ors, a finales del siglo XIX: "Erudición, Nacionalismo y Cronología, eran los tres enemigos de la Tradición y, con ello, de la belleza de las artes. La apariencia anecdótica en los acontecimientos, hace que los eruditos sean tan malos historiadores. Viene luego el prejuicio de localidad, en contra de la síntesis. Y llega, por último, la ilusión cronológica que nos embriaga de mudanza y vuelve ciegos a lo que permanece". La eterna "lucha" entre la luz luminosa de Sorolla y el reverso estético, de colores oscuros y opacos, de la llamada "España Negra", de Zuloaga, logró una enorme influencia entre los artistas de segunda o tercera línea, según el interés y las modas de la época. Lo que poco tiempo después, acabó llamándose: "Centro y periferia". En realidad, unos y otros hacían exactamente lo mismo, ejercicios de reconstrucción ideal, que transmitieron del modo más eficaz posible, con una mirada romántica que mostraba un mundo que estaba desapareciendo, pero que deseaba seguir dando voz, a su propia identidad.

El nuevo siglo inauguraría la dialéctica lucha entre tradición y vanguardia. Los lejanos ecos del simbolismo, se entremezclaron con las nuevas figuraciones, el género del retrato, se convirtió, en la mayoría de los casos, en el sustento de los artistas, al servicio de la nueva y floreciente burguesía, y de las figuras relevantes del momento.

La celebración de grandes exposiciones -como la Hispano-Francesa de 1908-, se habían convertido en una práctica habitual, no así sucedía, con la "exposición unipersonal", que en Aragón traería el pintor Juan José Gárate, de su estancia en Roma y París. En síntesis, se trataba de exponer un pequeño número de obras, en escaparates, o en el interior de pequeños comercios.

Todo lo descrito y mucho más, lo podemos ver en la muestra, organizada por el Vicerrectorado de Cultura y Política Social,

de la Universidad de Zaragoza. *Ideal de Aragón. Regeneración e identidad en las artes plásticas (1898-1939)*. La exposición ilustra el modo en que el regeneracionismo, dio paso al modernismo y a la autoafirmación, a través de las artes plásticas. Dos de los artistas más representados en esta muestra son Juan José Gárate y Francisco Marín Bagües, con ocho y nueve obras, respectivamente. Sin embargo, en apariencia, para la crítica de la época, existía “un mundo” de distancia, entre ambos artistas, haciendo lo mismo. Si al el pintor turolense se le desprestigió, relegándolo a un simple folclorista, o “pintor de baturros”, como lo llama García Menéndez, en 1929, al de Leciñena, se le llegó a considerar cabecilla de una “segunda generación de artistas aragoneses”. Entre las novedades de la muestra, podemos destacar, la recuperación de algunos artistas aragoneses poco o nada conocidos, como Manuel León Astruc, con su retrato de Raquel Meller, o Mariano Ara Burges, con una curiosa obra titulada *Retrato analítico simbólico*. Con el hecho de poder sacar a la luz nueva obra de artistas conocidos y consolidados en nuestra comunidad. Es el caso de Julio García Condoy, con su *Ya llega el vencedor* (1919), de colección particular, y primera vez que se expone. Y de Juan José Gárate, *La madre. Baño infantil fluvial en Albalate* (1904), sin duda obra de la mejor época del artista, donde regresa a su patria, tras su estancia europea, cargado de impresionismo. Y aunque la obra, se encuentra en el Museo de San Telmo, de San Sebastián, no se había mostrado, al público aragonés.

Esta muestra sin duda alguna es, un difícil ejercicio de reconstrucción, que recoge nuestra pasada herencia cultural.

Ideal de Aragón. Regeneración e identidad en las artes plásticas (1898-1939)

Paraninfo Universidad de Zaragoza

Viaje de la naturaleza a la pintura

Hay nombres mágicos, en el mundo del arte. Nombres que con sólo nombrarlos, llenan museos de visitantes, deseando ver sus obras. Joaquín Sorolla, es uno de esos nombres. Sorolla cuenta con una copiosa bibliografía, y ha sido estudiado y analizado desde distintos puntos de vista, en libros y exposiciones. Uno de esos puntos de vista, a través de esta exposición, es *Sorolla. El color del mar*, producida por la Fundación-Museo Sorolla, en colaboración con la Obra Social "La Caixa", con motivo del 150 aniversario del nacimiento del pintor valenciano, en el año 2013, la muestra formada por sesenta obras, ha recorrido diversas localidades españolas, hasta recaer en este Caixaforum Zaragoza. El tratamiento de la luz, de Sorolla, parece irradiar desde sus cuadros, el mismo calor vital que transmite el sol. El pintor calibra magistralmente la sensación térmica del cuadro, con la relación entre los colores y la lógica propia de la pintura misma.

Dejando a un lado las obras de gran tamaño expuestas, como esa *Marina*, pintada con diecisiete años, que ganó el Premio Nacional de Pintura, del año 1881, quiero destacar *El balandrito* (1909), uno de sus cuadros más populares, realizado en el mejor momento de su carrera, *Nadadores, Jávea* (1905), representación asombrosa, del efecto de la descomposición de la luz, en los cuerpos de los nadadores bajo el agua en movimiento, *Pescadora con su hijo* (1908), cuadro de contrastes y volúmenes rotundos, donde los objetos desaparecen y las

sombras, de las protagonistas, suplantan a sus dueñas, llenando el cuadro. En algunos momentos de la muestra, a pesar de quién es el autor de las obras, a pesar de la calidad, a pesar de diferenciar la luz del levante, la de Andalucía o la del norte de España, vibrando cada escena, con una intensidad peculiar, y mostrando colores diferentes con mayor o menor saturación, no deja de parecernos excesiva reiteración de un mismo tema. A nuestro juicio, los organizadores de la muestra, deberían haber ideado otro Sorolla, menos conocido, más personal. Afortunadamente la muestra ofrece un discurso paralelo, con los pequeños estudios al óleo, que él llamaba “notas de color”, y que registran impresiones muy espontáneas que luego aplicará a los cuadros de grandes dimensiones. Materia y color, que roban protagonismo a la pintura, que a lo largo de los años, han sido atesorados por el artista, y que en síntesis, representan un continuo ejercicio de observación ya que a menudo parecen cuadros independientes y perfectamente terminados. Junto a estas notas de color, que por sí solas podrían formar una exposición, la muestra se completa con grandes paneles, que reproducen fotografías del pintor, en la playa con sus útiles de trabajo.

Identidad nacional y folclore popular en el primer cine de Pedro Almodóvar

La histórica e inveterada marginación de las expresiones artísticas populares en los discursos académicos, condujo durante décadas a un endémico desprecio por todo aquello que

procedía de las manifestaciones tradicionales, el folclor o el universo de la risa. En el mejor de los casos, el análisis crítico de los procesos de producción simbólica y estética, centrado en las obras del denominado arte culto, reducía la cultura popular a una misérrima acotación final. Sin embargo, este secular olvido palidece ante una realidad incontestable: los imaginarios sociales y las identidades colectivas no se articulan tanto a partir de las artes mayores, las grandes obras catalogadas por la historia oficial del arte, el relato construido por las instituciones académicas, sino que anidan más bien en las imágenes y relatos del folclor y el arte popular y, particularmente en época contemporánea, en los medios de masas^[1].

Esta reflexión introductoria resulta pertinente a la hora de abordar un periodo de nuestra historia reciente de vital importancia, la denominada cultura de la transición. En los últimos años, ha tomado cuerpo un encendido discurso que, cuestionando el triunfal relato sobre el tránsito del franquismo a la democracia en España, denuncia la producción cultural de las décadas finales del siglo xx acusándola de legitimar un acuerdo espurio entre la oposición política y las élites socio-económicas del régimen^[2], y ser cómplice de un supuesto pacto de silencio sobre los crímenes de la dictadura^[3]. Según esta nueva lectura de la transición, la creación literaria, artística, musical y cinematográfica de los años ochenta y noventa, no haría sino celebrar una cultura consensualista y consoladora, aproblemática, conformista y ajena a cualquier debate en profundidad sobre las heridas del pasado nacional^[4].

De hecho, ya desde sus inicios, la obra del cineasta Pedro Almodóvar fue frecuentemente descalificada por buena parte de la crítica como frívola, hedonista y apolítica, carente del compromiso social de otros creadores, intelectuales serios cuyo trabajo sí habría edificado las bases de la incipiente sociedad democrática. Su interés por la cultura popular y lo

kitsch, la diferencia y la marginalidad, el folclore y el mundo de la risa, lo alejaban del grave discurso sobre la identidad nacional posfranquista. Este rechazo resultaba sin duda deudor del mencionado menosprecio académico por el humor y lo popular, y quedaba reforzado por la consciente resistencia del director manchego a representar al dictador e incluso a la misma sociedad franquista. En el cine almodovariano de los años ochenta, el régimen no se muestra, no se menciona; en su mundo, aparentemente, el franquismo ni siquiera había existido[\[5\]](#).

En realidad, buena parte de estos prejuicios tienen que ver con los orígenes del propio cineasta, procedente de una humilde familia manchega, nacido en un universo rural en el que pervivían todavía las tradiciones de la oralidad frente a la escritura, un mundo campesino sumido en la miseria cultural de la posguerra, ajeno por completo a la cultura urbana de la modernidad y a los marcos estéticos de la vanguardia académica[\[6\]](#). Pedro Almodóvar no pudo estudiar cinematografía pues, cuando llegó a Madrid, el régimen había cerrado la Escuela Oficial de Cine (EOC). De modo que su formación fue estrictamente autodidacta. Mientras rodaba sus primeras películas, mediante el ensayo y la experimentación, el riesgo y el error, fue asimilando el lenguaje cinematográfico, las posibilidades plásticas del texto fílmico, el artificio del guión, las bases de la puesta en escena y la dirección de actores[\[7\]](#). De ahí las limitaciones técnicas, las imperfecciones, errores y defectos estéticos que caracterizan estos títulos. Pero, al tiempo que aprendía los rudimentos del cine, el director fue capaz de levantar un sorprendente programa de revisión de los símbolos de la cultura popular.

En efecto, superada la fase vinculada a la *movida* madrileña en sus dos largometrajes iniciáticos, el primer cine de Pedro Almodóvar ofrece una reveladora y lúcida relectura de las tradiciones folclóricas y el imaginario popular hispano, tanto en su revisitación del sainete, el folletín y el vodevil, como

en sus peculiares acercamientos a las costumbres religiosas, el matriarcado familiar, los toros o el folclore musical. Estos géneros literarios y artísticos habían sido utilizados por el franquismo, mediante su labor de control y censura, para permear la sociedad española con el ideario propio del régimen, adquiriendo así matices netamente reaccionarios. Con un peculiar trabajo de reescritura, atravesado por el mundo de la risa y adaptado a los cánones estéticos de la incipiente posmodernidad, el cineasta manchego construyó una nueva mirada sobre la cultura popular hispana, acorde con los nuevos valores de la democracia. En su aparente y solo superficial silencio sobre el franquismo, su cine llevó a cabo una misión hondamente política, como deconstrucción del imaginario de la dictadura, y como imagen de una nación plural y moderna^[18], deseosa de renovar sus raíces e incorporarse al contexto internacional.



Fig. 1- Chapí, zarzuela y venganza (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980)

1. La dictadura franquista y los símbolos de la cultura

popular hispana.

Tras la victoria del ejército franquista en la guerra civil, la dictadura militar instaurada inició un concienzudo programa de colonización ideológica, con mayor empeño si cabe en las denominadas clases populares. Buena parte de este proyecto se focalizó en dotar a todo el caudal simbólico de la tradición hispana, tanto a las obras asociadas a la alta cultura como a los géneros de la cultura popular, de un contenido y un significado acorde con este ideario^[9]. El modelo ideológico del régimen se articulaba sobre las mismas ideas del dictador, una figura omnipresente, paternal y vigilante. Así, se instituyó un concepto de la nación española como heredera de un pasado heroico e imperial; la familia como organización patriarcal y la sublimación de la mujer-madre; la centralidad de la religión católica; y se promocionaron los valores políticos de unidad, jerarquía, orden social y respeto a la autoridad. Todo ello formó parte del discurso cultural hegemónico durante la dictadura.

El imaginario secuestrado por el franquismo al que nos referimos es, por supuesto, el de la cultura tradicional de la picaresca, la risa sainetesca y el casticismo, los toros, la religiosidad popular, la canción nacional o el folclore regionalista. En primer lugar, esta apropiación tuvo un objetivo político: fue utilizado como vía de socialización y de expansión del ideario del régimen, nutriendo a estas manifestaciones del contenido y los valores defendidos por los vencedores de la guerra. De este modo, las clases populares ligaban esas imágenes con las actitudes, comportamientos y doctrinas morales del buen patriota. El fiel seguimiento de esos principios tenía un sentido no sólo ético sino, sobre todo, político, la muestra de un compromiso con el destino colectivo de la nación. En segundo lugar, esta usurpación de la cultura popular adquirió además un valor generador de riqueza, sobre todo cuando, en los años de la liberalización económica, el régimen tomó conciencia del poder de estas

imágenes para atraer al turismo europeo, con la campaña publicitaria *Spain is different* que impulsó el ministro Fraga Iribarne en los sesenta. En este artículo, nos centraremos en los espectáculos netamente folclóricos, como el teatro sainetesco y la zarzuela, la fiesta taurina, las sevillanas y la canción popular.

Los espectáculos teatrales del llamado género chico, como los sainetes, la astracanada o la zarzuela, fueron objeto de la censura franquista y del control de la programación de los teatros, hasta el punto de que terminaron por identificarse con el imaginario de la dictadura. En efecto, todos estos géneros de la tradición cómica popular fueron estrechamente vigilados por el régimen para que sus obras representaran los valores específicos de lo privado, el melodrama, el universo familiar entendido desde los postulados patriarcales. Así, se promocionó la representación de aquellos autores que defendían un ideario conservador, como los hermanos Álvarez Quintero, quienes construyen el tópico andalucista en obras como *Con el traje de luces* (1898) o, por supuesto, las astracanadas de Pedro Muñoz Seca, como su farsa heroica *La venganza de don Mendo* (1918) o su fábula reaccionaria *Anacleto se divorcia* (1932), ridiculización del divorcio tras su aprobación en la República. En cuanto a la nueva generación escritores, como Miguel Mihura o Jardiel Poncela, se vieron obligados a abandonar las propuestas vanguardistas de los años treinta y su teatro del humor nuevo, para optar por una obra más convencional y de ideología explícitamente conservadora [\[10\]](#). Algo similar ocurrió con la zarzuela y su insistencia en los tópicos casticistas, tanto madrileños como andalucistas, así como en los valores patrióticos, como en el caso de *El huésped del sevillano*, obra de Jacinto Guerrero de 1926, con la romanza *Fiel espada triunfadora*, extremadamente popular en los teatros y en las radios.

La glorificación del torero y el espectáculo de la ‘fiesta nacional’, como épica netamente masculina, dibujaban un

imaginario de poder, superioridad, fuerza y valor, caracteres asociados a la identidad viril y militar del régimen. El torero se transfiguró en una suerte de héroe, el protagonista de una epopeya que vivía bajo el lema 'lidia, lid, lucha, muerte'. La arena se convertía en escenario de representación de la valentía y la heroicidad masculina, un duelo sangriento entre el varón y el animal, una escenificación del soldado que se enfrenta con gallardía a la muerte. Una representación simbólica de esa devoción franquista por el guerrero, la cruzada, el arrojo temerario y la muerte. La imagen altiva del torero derivó en símbolo de los valores asociados a la masculinidad, un relato épico y trágico que servía muy bien a los intereses de Franco. De hecho, todos los años el propio caudillo presidía la corrida de la Beneficiencia de Las Ventas de Madrid, donde era aclamado por el pueblo. Y gustaba de hacerse fotos con los más famosos toreros de la época, muchos de ellos, como Antonio Bienvenida, falangistas de neto compromiso joseantoniano. Cuando Himmler visitó España en 1940, fue agasajado con una corrida en las Ventas. Esa épica encontró su gran gesta en la figura de Manolete, cuya última actuación en Madrid, en 1947, fue presidida por el propio Franco. Dio una vuelta al ruedo en el primer toro y, en el segundo, recibió una cogida. A pesar de ello, continuó hasta dar muerte al toro, cortó dos orejas y fue llevado a la enfermería. Apenas un mes después, en la Plaza de Linares, recibió una mortal cornada de un Miura, Islero, y la tragedia le convirtió en un mito nacional, con homenajes y monumentos en diversos lugares del país.

En el caso de la música popular, la copla, la canción nacional gestada en los años treinta, alcanzó su esplendor en los cuarenta y cincuenta. El régimen instrumentalizó también su imagen y sus letras para edificar ese imaginario simbólico de un país de hermosas mujeres, religión, fiesta, patriotismo y melodrama. La copla se extendió masivamente gracias a la radio y el cine, y las mujeres aprendían las tonadillas y los cuplés, las cantaban en sus casas y, de ese modo,

interiorizaban esos valores en un eficaz proceso de socialización. Así, por ejemplo, la popular Concha Piquer cantaba en *A la lima y al limón*, “¡qué penita y qué dolor / la vecinita de enfrente / solterita se quedó!” , ridiculizando a la mujer que no alcanzaba la ansiada meta del matrimonio. Se exaltaba el amor, la patria y la fe religiosa, la figura de la madre, el machismo o la sabiduría popular. Algo similar ocurrió con el folclore y los cantos regionalistas, patrimonializados por el estado a través de las agrupaciones de ‘Coros y Danzas’, creadas por la Sección Femenina del Movimiento Nacional en 1939, y que trataron de recuperar todos los cantos y bailes regionales, convenientemente adaptados a los valores imperantes en la dictadura. Fue especialmente insistente la apropiación de las sevillanas y otros géneros derivados de la vulgarización del flamenco. Así, la imagen de la folclórica, los trajes de sevillanas y bailes flamencos, se convirtieron en parte del imaginario español, y en iconografía esencial del universo simbólico de la patria.

2. *Movida y tradición popular hispana: primeras películas de Almodóvar.*

El cine de Pedro Almodóvar, especialmente sensible a las fuentes y referencias de la cultura popular, por sus mismos orígenes familiares y por su interés en el pop, trató desde sus orígenes de reiconificar estas imágenes de la tradición folclórica, y dotarles de un nuevo contenido simbólico. Frente al secuestro del régimen de todo el imaginario de la cultura popular, el cine del director manchego pretendió rescatar estos géneros para adaptarlos al ideario democrático que se instauraba tras la transición política^[11]. Una declaración de intenciones aparece en una de las secuencias iniciales de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* [1980], primer largometraje comercial de Almodóvar, donde Pepi (Carmen Maura), tras haber sido violada por un policía, convence a un grupo de músicos *punk*, encabezados por Bom, una joven *Alaska*

(Olvido Gara), para que ejecuten su venganza asaltándole por la calle. Para proteger su anonimato, el grupo se disfraza de majos y chulapas, ataviados con los típicos mantones y gorros del Madrid castizo [Fig. 1, Almodóvar 1980, 7:40], y propinan la correspondiente paliza mientras entonan la canción 'Ay, Felipe de mi alma' de la muy apropiada zarzuela *La revoltosa* (1897), de Roberto Chapí. Este mecanismo propone un cambio radical en el imaginario popular nacional: si estos géneros defendían el sometimiento de la mujer al hombre, el cineasta los subvierte para convertirlos en acompañamiento paródico de una escena de significado opuesto, la venganza de una joven contra el hombre maltratador. Más aún, podría afirmarse que el mismo cine del director manchego se disfraza, ya desde sus inicios, con los atuendos de la tradición popular y el folclore, para ejecutar su venganza simbólica contra el dictador [12].



Fig. 2 – Angustias, con tocado folclórico (*Laberinto de Pasiones*, 1982)

Si bien *Laberinto de pasiones* [Almodóvar 1981], su segunda película, nace con el objetivo de retratar la moderna y variopinta fauna de la *movida madrileña*, también aparecen

puntuales alusiones al folclore. La secuencia inicial, ubicada en el Rastro de Lavapiés, lugar de encuentro del movimiento juvenil, presenta a los protagonistas, Riza Niro (Imanol Arias) y Sexilia (Cecilia Roth), bajo los acordes de una sardana, con claras resonancias de marcha taurina. No es casual que ambos aparezcan encuadrados en las lides de la caza amorosa, y la cámara se deleite en sus indiscretas miradas a los pantalones ajustados de los viandantes masculinos, en una sutil alusión a la taleguilla del torero [0:30]. Más adelante, en una escena de camerinos, Angustias –subrayamos el nombre–, una de las componentes del grupo musical femenino, se muestra ataviada con un aparatoso tocado que representa a unas *bailaoras* de sevillanas [Fig. 2, 35:58], en una paradójica fusión de estética *punk* y folclore.

La religiosidad popular y la creación de un universo femenino de acogida y hospedaje, son los temas centrales de *Entre tinieblas* [Almodóvar 1983], ambientada en una peculiar comunidad de monjas. Las Redentoras Humilladas tienen por misión acoger a mujeres que, en términos legales, quedarían tipificadas bajo la franquista Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, antes vagos y maleantes, proscritos y fuera de la ley, y sus monjas viven deseosas de que, “dentro de poco, este convento esté lleno de asesinas, prostitutas y drogadictas, como en otra época” (17:24). Frente al imaginario tradicional del convento como un espacio de control y represión, una materialización del panóptico de Bentham, intensamente ligado a la iconografía simbólica de la dictadura, el cineasta manchego retrata un entorno de libertad, pluralidad y aceptación de la diferencia, transmutando nuevamente la imagen dibujada por el régimen sobre el espacio religioso. En esta operación, abundan las relecturas de iconografías tradicionales. Por un lado, la cabaretera, drogadicta y fugitiva Yolanda Bell (Cristina Sánchez Pascual), escondida en el convento huyendo de la policía, aparece primero transfigurada de luz en la iglesia [14:04] y después enmarcada por un nimbo, una corona

resplandeciente y jarrones de flores [Fig. 3, 18:52], en un trasunto de la imagen popular de una santa mística. El arrebato divino deviene, no casualmente, en efluvio narcótico. En sentido opuesto, la imagen de las monjas de esta singular fundación, aun vistiendo los canónicos hábitos, se subvierte al mostrar a la Madre Superiora (Julietta Serrano) inyectándose heroína [19:35] o a las hermanas ataviadas con coronas de flores [81:16], en la disparatada fiesta final. Sor Rata de Callejón (Chus Lampreave), escondida bajo un seudónimo, es una escritora de novela romántica de éxito, vía por la que Almodóvar recupera las tradiciones del melodrama, el folletín sentimental y la radionovela.



Fig. 3 – Iconografía virginal de Yolanda Bell (*Entre tinieblas*, 1983)

La misma decoración del despacho de la Madre Superiora, en lugar de las habituales estampas de santos, incluye retratos de famosas actrices de cine, como Ava Gardner, Brigitte Bardot, Amanda Lear o Marlene Dietrich [13], sustituyendo, de nuevo, la religiosidad popular por iconografías de la cultura de masas [34:45]. Ante ese inaudito altar, donde el ícono místico ha sido sustituido por el ícono posmoderno, tiene lugar una escena en que la Madre Superiora y Yolanda cantan el bolero *Encadenados*, de Lucho Gatica [32:20], un ejemplo arquetípico de música popular, que hace referencia al

sacrificio y al castigo de un amor imposible, y que en este contexto de imágenes y relaciones adquiere un sorprendente sentido [14]. Aparece también una alusión al velo de la Verónica, cuando el rostro de Yolanda queda milagrosamente impreso en el paño de la Madre Superiora, en el momento de la despedida [84:17]. Cultura popular y religiosidad tradicional, travestidos en una nueva lectura, adaptada a los valores de la sociedad democrática y plural.



Fig. 4 – Sor Víbora muestra al capellán y a Yolanda Bell la vestimenta religiosa de la próxima temporada (*Entre tinieblas*, 1983)

Esta reiconificación de la imagen religiosa tradicional resulta patente, casi como un subrayado del propio significado de la película, en la escena en que Sor Víbora (Lina Canalejas) muestra al capellán y a Yolanda los trajes que ha diseñado para vestir a las vírgenes y santas. La vestimenta de las figuras de devoción, como en el caso de los mantos de las vírgenes, es una actividad típica de la religiosidad popular. Pero en manos de esta venerable hermana, las tradicionales túnicas y mantos adquieren rasgos vanguardistas y futuristas de alta costura, con tejidos metalizados, colores eléctricos,

líneas y patrones disparatados de inequívoca estética ochentera [Fig. 4, 41:55]. No en vano, los figurines fueron obra del diseñador Francis Montesinos, estrechamente vinculado a la *movida madrileña* y colaborador de Almodóvar en varias películas. Tras los histéricos rodajes y los estertores *punk* de anteriores títulos, el cineasta manchego pudo por fin rodar *Entre tinieblas* con cierto reposo, siete semanas de rodaje[15]; en una localización casi única, el convento; y evolucionar así hacia el tono emocional y melodramático del bolero. Esto le concede tiempo y una cierta estabilidad de producción para construir un discurso cinematográfico orgánico, estrictamente visual. A pesar de sus irregulares logros, la película le permitió experimentar con la puesta en escena, y la fotografía, la profundidad de campo, los movimientos de cámara, el diseño de un universo visual, y la dirección de actores, convirtiéndose en un primer esbozo de su estética personal, un sólido ejercicio de relectura de la cultura popular y, por tanto, un compendio de las claves que caracterizarán todo su cine posterior.

Con su siguiente título, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* [Almodóvar 1984], el cineasta no solo alcanza una notable madurez visual y narrativa, sino que ofrece además una sarcástica, esperpética y desoladora disección de uno de los pilares fundamentales de la cultura popular y sociológica del franquismo, el matriarcado familiar. Más en particular, el filme contiene un estremecedor retrato de la madre, el ama de casa[16]. Gloria (Carmen Maura) vive hacinada con su despótico marido, sus hijos y su suegra, en un diminuto piso de los edificios-colmena prototípicos de los años del desarrollismo y la migración del campo a la ciudad. Frente a la imagen del ama de casa ordenada, servicial y alegre, la 'gloria' promovida por el franquismo, el cineasta ofrece una oscura mirada sobre las penurias de una mujer maltratada por su marido, humillada por la abuela, encarcelada por los electrodomésticos de su cocina[17], y a quien se niega cualquier posibilidad de placer o felicidad. Como es habitual, aparecen numerosas alusiones a

la cultura popular, como la religiosidad costumbrista de la abuela y sus constantes plegarias a San Antonio para recuperar algún objeto extraviado, así como su gusto por el refranero tradicional.

Pero la presencia del elemento tradicional brilla especialmente en una magnífica secuencia de montaje paralelo. En el dormitorio, el marido siente un repentino deseo de mantener relaciones con Gloria, que acaba de pedirle dinero para pagar la letra del televisor, y la empuja sobre la cama, sin atender a sus quejas. Mientras tanto, en la sala de estar, la abuela Blasa (Chus Lampreave), garante del viejo orden, ve con el joven Toni (Juan Martínez) la televisión, que emite una suerte de videoclip, con la copla *La bien pagá*, en versión de Miguel de Molina [Fig. 5, 15:43]. El decorado muestra una estancia y un vestuario románticos, el escenario prototípico del melodrama, y quizás más exactamente de las zarzuelas [18], e incluso vemos las mismas cámaras de televisión. El personaje principal, que interpreta en *playback* la mencionada copla, está interpretado por el propio Almodóvar, y sentada, junto al tocador, acicalándose, una mujer vestida de época, que en realidad es Fabio MacNamara, conocido transformista de la Movida [19]. Miguel de Molina fue un popular cantante de coplas, comprometido con la República y homosexual que, poco después de terminar la guerra, fue agredido por un grupo de falangistas, y se exilió a Argentina, para terminar finalmente en México. Al fondo, tras unos cortinajes barrocos y unos carteles de las primeras películas de Almodóvar, preside la escena una reproducción de la Venus de Milo, la mujer sin brazos, sublimación de la belleza maniatada. En paralelo a este desenfreno *kitsch*, asistimos a la infeliz relación sexual entre Gloria y su marido en el dormitorio, mientras se escucha el significativo texto de la canción, “si tu eres la bien pagá (pagada) / porque tus besos compré / y a mí te supiste dar / por un puñao de parné / bien pagá fuiste mujer”. Antonio parece terminar repentinamente, impotente o precoz, y Gloria queda insatisfecha, una vez más. Para culminar, el

protagonista del videoclip, acerca la mano al rostro de la (supuesta) mujer, y parece arrebatarle los labios, la boca, que aparecen pintados en su mano, en un gesto de reminiscencias buñuelescas donde resuenan ecos de *Un perro andaluz* [Buñuel 1929]. La mujer, sin brazos y sin boca, sin capacidad de acción ni palabra. Terminada la canción, frente al televisor, la abuela sentencia: “¡qué bonitas eran las canciones de mi época!”. A continuación, observa en una revista una fotografía de Grace Kelly, imagen por antonomasia de las revistas del corazón y personaje cuya vida, más allá del puro y romántico amor, encierra la sospecha de una cierta relación entre matrimonio, riqueza y ascenso social. En el conjunto de la escena, la imagen familiar queda deconstruida en una compleja red de elementos melodramáticos, juegos de género y ambigüedad sexual, donde la copla, la zarzuela y la canción nacional, recontextualizadas y reformuladas, denuncian el trasfondo machista del modelo familiar tradicional; y, por supuesto, revelan la estrecha relación entre el imaginario del matrimonio, la economía y el sexo.



Fig. 5 – Copla, género y metaficción (*¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, 1985)

Por último, cabe señalar que, mientras con la monja escritora de *Entre tinieblas*, Almodóvar recuperaba las tradiciones del

melodrama y el folletín, así como el universo sentimental del bolero, en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* trata de recuperar la herencia del sainete y la astracanada, el teatro popular que caracterizó a la denominada 'otra' generación del 27, desde Jardiel Poncela a Miguel Mihura, y el universo de *La Codorniz*, revista en la que se formaría el guionista Rafael Azcona. Es en la obra de esos dramaturgos y en cierto cine de Edgar Neville, Luis García Berlanga y Fernán Gómez, donde debemos buscar los orígenes remotos del universo almodovariano^[20]. El tono de comedia y vodevil de esta película no hunde sus raíces en el cine clásico estadounidense, sino más bien en la tradición hispana del entremés, el sainete, el esperpento y la farsa, con su característico humor negro, la deformación cómica de la realidad y su irrefrenable tendencia al tremendismo^[21]. En esa tradición sainetesca, el asesinato de la mujer a manos del marido se trataba como un tópico jocoso^[22]. Al final de la película, es Gloria quien asesta a su marido un mortal golpe con la pata de jamón, otro símbolo de honda raigambre ibérica. Cuando llega la policía, el arma asesina está sirviendo de ingrediente para un sabroso caldo en la cocina. Una vez más, el cineasta reelabora la tradición hispana para ofrecer una mirada diferente sobre el imaginario nacional, acorde con una nueva imagen de la mujer y la familia.

3. *Matador*: folclore y mitología nacional en los toros.

Si en sus primeras películas, Almodóvar había tomado elementos del folclore popular para reiconificar y dotar de nuevos significados a las imágenes de la tradición secuestradas por el franquismo, como hemos visto en el caso de las costumbres religiosas o el modelo familiar, no debe extrañar que finalmente dedicara una película específica a una de las iconografías más emblemáticas del imaginario hispano, el universo de los toros. Tal vez para hacer más evidente aún el subtexto político que anidaba en su aparentemente hedonista y

celebrativa propuesta cinematográfica, lo abordó en su película más abstracta y hermética, *Matador* [Almodóvar 1986], una extraña propuesta con una estilizada puesta en escena y un acercamiento casi mitológico a la tauromaquia. En consonancia con el carácter simbólico y ritual de la fiesta nacional, el cineasta rodó una película de estética extrema, discurso abstracto y narrativa casi litúrgica, donde esbozaba un retrato de la sociedad española desde la doble perspectiva del placer y la muerte, un binomio de raíz freudiana que había interesado mucho a surrealistas como André Breton, Salvador Dalí o Luis Buñuel. Lo interesante es que Almodóvar utiliza ese par *Eros* y *Thánatos* para ilustrar su personal mirada sobre el mito de las dos Españas, precisamente a partir de la iconografía taurina que inunda la película. De hecho, se barajaron títulos provisionales como *El país* o *Matadero*.

El relato se centra en la pasión que surge entre Diego (Nachó Martínez), un famoso torero retirado, y María (Assumpta Serna), una abogada fatalmente enamorada de él. El encuentro se produce a raíz de uno de los alumnos de la escuela de tauromaquia del maestro, Ángel (Antonio Banderas), un joven con un hipertrofiado sentido de culpabilidad educado por una madre de radicales convicciones religiosas. El joven se autoinculpa ante la policía, obsesivamente, de crímenes que no ha cometido. En realidad, como sabremos después, los criminales son Diego y María, dos asesinos que, en paralelo a su afición taurina, tienen por costumbre alcanzar el clímax del placer sexual con el asesinato de sus amantes. Es inevitable pensar de nuevo en el interés que la *mantis religiosa*, especie cuya hembra devora al macho tras la cópula, despertaba en la mente surrealista de Dalí y Buñuel. La película establece desde el principio este paralelismo entre el sexo y el toreo, con una secuencia en la que alterna las clases del maestro sobre el arte de matar, con el encuentro sexual entre María y uno de sus amantes, al que termina asesinando insertándole una aguja de pelo precisamente en la nuca, análoga a la testuz taurina. Lo sorprendente es que, de

hecho, en ningún momento veremos una faena real, ni siquiera aparece un toro en toda la película, a excepción de las grabaciones en vídeo. El cineasta quería dotar a la historia de un imposible tono mitológico, abstracto, puramente simbólico, casi legendario [23].

De hecho, el interés de Almodóvar se centra en un doble desplazamiento sobre la iconografía tradicional de los toros. Por un lado, ofrece una imagen simbólica de la fiesta nacional que, en nuestra tradición, es una fiesta de sangre, duelo, lucha y muerte, retratando a los personajes como asesinos en serie. Así, desliza una película de temática taurina, que durante el franquismo hubiera sido tratada como un relato épico, hacia el cine negro; es decir, el universo del crimen y el delito, los márgenes oscuros de la ley. Por otro lado, mientras el ideario del régimen asociaba la figura del torero hacia lo inequívocamente masculino, Almodóvar juega permanentemente a la ambigüedad sexual. Por ejemplo, Diego y María se encuentran en un lavabo de hombres y, ante la inevitable pregunta, María contesta que no hay que fiarse de las apariencias [38:10]. A lo largo de la película, cambian una y otra vez el rol masculino y femenino, del mismo modo que en el toreo puede cambiar la suerte del que clava el asta y de quien es penetrado. Al mismo tiempo, el joven Ángel que, como en todos los personajes almodovarianos con ese nombre, tiene una sexualidad indefinida, casi angélica, está obsesionado por su latente homosexualidad. Con esta doble estrategia, el director destruye la epopeya franquista sobre los toros, convirtiendo la épica en fascinación por la muerte, y la idealización del imaginario masculino en equívoco sexual.

Pero, como suele ser habitual en el cineasta manchego, patetismo y risa conviven de forma indisoluble. La seriedad del mito se entrelaza con el mundo de la comedia popular, y reaparece la herencia del sainete. En este caso, focalizada en el personaje de Pilar (Chus Lampreave), madre de la joven Eva (Eva Cobo), cuyos diálogos recuperan el costumbrismo paródico,

funcionando como mecanismo anticlimático y distanciador respecto al *pathos* de la trama central. Esta madre, imagen de la matriarca moderna y progresista, se enfrenta a la policía en un diálogo que podría formar parte de cualquier antología del disparate, y que remite al tópico de la mujer fuerte, habitual en la tradición sainetesca, con la risa negra y tremendista típica del género.

- ¿Vive aquí Eva Soler?
- Pues claro. ¿Para qué la quieren?
- Anoche la violaron y hemos descubierto al violador.
- Uy, ¿a mi hija? Para nada, me lo hubiera comentado. Lo siento, otro día será. (...)
- Acompáñenos a comisaría. Tiene que declarar.
- Pero, ¿cómo quiere que vayamos con usted, teniendo la casa manga por hombro, como la tenemos? Mire, estoy blanqueando y estoy haciéndolo sola porque no tengo a nadie que me ayude. (...)
- Será un momento, señora.
- Si no les importa esperar ... Tardaremos media hora o así en arreglarnos, porque no querrán que vayamos hechas unos mamarrachos a toda una señora comisaría ... Lo peor no es que te violen, lo peor es que se lo tienes que contar de *pe a pa* a todo el mundo. ¡Pónganse cómodos! [Almodóvar 1986, 19:06]

Lo popular aparece también en el mismo hermetismo de la película. El cineasta retrata los mitos, procedentes del universo de las tradiciones, que anidan en la liturgia taurina, y la rodea de elementos esotéricos como la adivinación, las propiedades hipnóticas o venenosas de los

hongos, la lectura astrológica de un eclipse o la taumaturgia, típicos de los saberes populares. En efecto, el jardinero de la finca (Luis Ciges), es advertido sobre las propiedades de las setas, la distinción entre las benéficas y las venenosas, el bien y el mal, un arquetípico dilema maniqueo [6:20], setas que reaparecerán al desenterrar uno de los cadáveres [69:30]. En otra ocasión, una vendedora de flores (Bibiana Fernández), se ofrece para adivinar el futuro a partir de la lectura de una mano [21:97]. Ángel, nombre de resonancias sobrenaturales, tiene una sorprendente capacidad para predecir el futuro, poco antes del eclipse que conducirá a la resolución final [98:35]. De este modo, el hermetismo simbólico de la película incorpora los saberes esotéricos del hermetismo popular, la herencia de la alquimia y las magias tradicionales.

El significado del relato, la imagen de una nueva identidad nacional, toma cuerpo en una escena central, un desfile de moda, diseñado en realidad por el mencionado Francis Montesinos, en el que nuevamente aparece el propio Almodóvar explicando a una periodista el significado de su propuesta. El desfile se titula *España dividida*, y pone en escena la relación de trágico final entre una mujer, Eva, vestida de rojo sangre, maquillada con una herida en la cara, y un hombre, vestido de negro y cubierto con una capa taurina [42:50]. El decorado muestra una reconstrucción *kitsch* de una de las puertas de la Sagrada Familia de Gaudí, reincidiendo en la relación entre el sexo y la violencia, en una tragedia simbólica de evidentes ecos lorquianos. Según explica el propio director, como creador del desfile, a la periodista, “este país ha estado siempre dividido básicamente en dos: por una parte están los envidiosos, y por otra los intolerantes. Yo pertenezco a ambas” [43:20]. Así, el cineasta convierte la película en un retrato abstracto sobre la misma tragedia hispana, el territorio nacional como un ruedo de sangre y muerte [\[24\]](#).

Como no puede ser de otro modo, la película termina con un

ritualizado encuentro sexual entre los amantes, junto al fuego, con una liturgia de traje de luces, faena de lidia y verónicas, estoques, vino y rosas [Fig. 6, 94:37], el clavel en la boca, que remite a la iconografía pictórica de Julio Romero de Torres. Tal y como siempre habían soñado, Diego y María mueren juntos, en el clímax del placer, en el preciso momento en que se produce un mágico eclipse. Pero Almodóvar se reserva todavía una reiconificación final: es ella, María, la mujer, la ejecutora de las dos muertes, la asesina y la suicida. Se rompe la imagen de la espada, el estoque, como arma específica de la masculinidad, su poder y su fuerza [98:10]. Cuando el policía y Ángel encuentran a los amantes muertos, abrazados, la película se cierra con una enigmática e irónica frase, mientras contemplan el cruento espectáculo: “nunca había visto a nadie tan feliz” [99:15]. En un ritual de la tradición popular, la fiesta nacional de los toros, el cineasta vuelve a construir una de sus extrañas familias, el encuentro imposible de dos seres excluidos, diferentes.



Fig. 6 – María y Diego, ceremonia taurina de pasión y muerte (*Matador*, 1986)

4. Por una identidad nacional democrática: rescate del folclore popular.

Como afirmábamos al inicio de este estudio, la cultura de la transición ha sido acusada con frecuencia de amnésica, pactista y celebrativa, ajena a las profundas transformaciones sociales y políticas que vivía la sociedad española. Más en particular, el primer cine de Pedro Almodóvar ha sido analizado como una propuesta hedonista, escapista y frívola, alejada del compromiso político e ideológico. Desde nuestro punto de vista, podemos afirmar que, muy al contrario, la estrategia del cineasta manchego en los años ochenta es un trabajo radicalmente político, una densa labor de deconstrucción y reiconificación de las imágenes de la cultura popular que habían sido secuestradas por el franquismo, ofreciendo renovados contextos simbólicos para dotarlas de un nuevo significado, acorde con los valores de la modernidad[25]. El imaginario de las tradiciones religiosas, de la figura de la madre y ama de casa, de los toros y el folclore popular, la copla y la canción nacional, adquiere nuevas connotaciones, nuevos significados. Se destruye la herencia dogmática, unívoca y patriarcal del régimen, y la cultura tradicional se abre a la explosión simbólica propia de una sociedad libre y plural, plenamente democrática.

En conclusión, paralelamente a su propio proceso de aprendizaje de la sintaxis cinematográfica y las posibilidades del lenguaje fílmico, el cineasta ofrece en estas películas un consciente trabajo de disección de las tradiciones populares, la religión, la familia y el folclore, para proponer la construcción de una nueva identidad nacional, una renovada imagen de lo hispano, precisamente en un momento en que España necesitaba ser reconocida en el contexto europeo. Más allá de los defectos, limitaciones e irregularidades propias del proceso de aprendizaje, su cine inicial rescata una identidad que hunde sus raíces en el pasado, en las tradiciones específicas de la cultura popular hispana, pero transmutada en valores y símbolos adaptados a la modernidad y la vanguardia internacional. Un cine capaz de forjar un imaginario público, colectivo, para una nueva identidad nacional, antigua y

moderna a la vez.

En cierto sentido, este proyecto de renovación de las tradiciones populares desde la risa, y la construcción de imaginarios modernos, vinculando la tradición y la vanguardia, retoma propuestas de la obra interrumpida de Federico García Lorca. Apenas dos años antes de morir, en 1934, el poeta granadino, aún inmerso en su trilogía de la tragedia, confesaba en una entrevista: “Quiero hacer otro tipo de cosas, incluso comedia corriente de los tiempos actuales, y llevar al teatro temas y problemas que la gente tiene miedo de abordar” (García Lorca 1963: 1767). Quizás de modo inconsciente y desde perspectivas muy diferentes, el cine de Pedro Almodóvar heredó esa tarea que quedó sesgada trágicamente por la guerra, la barbarie y la intolerancia, y la retomó con el nuevo aliento de la democracia, en una nueva *polis* donde, por fin, fuera posible esa extraña familia, el encuentro de las diferencias.

[1] Esta advertencia sobre el valor simbólico de la cultura popular, y la necesidad de superar los prejuicios académicos sobre la misma, es especialmente importante al referirnos a procesos históricos recientes, como la transición democrática. Es necesario superar la división tradicional entre alta y baja cultura para comprender los procesos simbólicos colectivos, más allá de los gustos específicos de una élite social o intelectual. Algo que la socióloga Paloma Aguilar advierte en su estudio acerca de la cultura de la transición, al apuntar que “cuando al estudiar las prácticas culturales de un país se eligen las obras de los mejores intelectuales de la época y se dejan de lado otras fuentes de producción cultural, sin duda más burdas y menos sofisticadas, pero que tienen la virtud de llegar a capas mucho más amplias de la sociedad, se puede acabar teniendo una visión distorsionada del sistema de

valores predominante en la época" (2007: 84). Obviamente, nuestro concepto de cultura aglutina tanto las propuestas de lo que tradicionalmente se entiende como alta o gran cultura, propia de lo serio, como a la cultura popular o baja, habitualmente más vinculada al mundo de la risa, la tradición, el *kitsch* o incluso el mal gusto.

[2] Esta visión crítica de la transición a la democracia encuentra sus primeros referentes en obras como Morán 1991, Subirats 1993; y ejemplos más recientes en Gallego 2008, Monedero 2011, la colectiva Martínez 2012 o la polémica Morán 2014.

[3] A este respecto, resultan iluminadoras las reflexiones de Gregorio Morán en su iniciática *El precio de la transición*, donde afirma, por ejemplo, que "cancelar los pasados fue instrumentalizado en función de una pretendida reconciliación de los españoles. Había que dar por superada la división nacida en torno a la guerra civil y alimentada durante la atroz posguerra. Una prueba de que no estaba superada, sino latente, cuando se exigía a una parte –los perdedores– el olvido, como condición para poder participar en el nuevo juego político, social y cultural, elaborado durante décadas por los vencedores. Se ampliaba el ámbito, pero se conservaba la hegemonía de quienes habían vencido" (1991: 83).

[4] El crítico Ignacio Echevarría, lo describía así en su artículo para la obra colectiva *CT o Cultura de la Transición*: "cabe sostener que, en cuanto proceso histórico, la Transición se caracterizó por esta primacía de la política sobre la historia, por la decisión política de cancelar la historia en aras de ese proyecto de refundación de la convivencia que, desde mucho atrás, parecía imprescindible para cerrar las heridas de la Guerra Civil. La Cultura de la Transición, por su parte, sería la consecuencia natural del masivo alineamiento de la clase intelectual y cultural del país con ese proyecto" (2012: 28).

[51] El propio Pedro Almodóvar admitía, en su extensa y detallada entrevista con Frédéric Strauss, crítico de *Cahiers du Cinema*, este silencio y ocultación consciente de la dictadura: “mis películas nunca han sido antifranquistas, porque no reconozco en ellas la existencia de Franco. Es, en cierto modo, mi venganza contra el franquismo: quiero que no quede ni el recuerdo, ni la sombra” (Strauss 2001: 30).

[61] En su acercamiento sociológico al primer cine de Almodóvar, García de León y Maldonado reflexionan sobre los orígenes rurales del director, afirmando que “*La Mancha* como adjetivación de la persona de Pedro Almodóvar es sinónimo de extrañeza, sorpresa, que vendría a decir: ¿cómo este chico manchego, de pueblo, rural, puede ‘controlar’ tan bien y ser tan ‘in’ y el más moderno de los modernos de la cultura urbana? Esta extrañeza, esta forma de razonar, lleva en sí una sabiduría de la realidad social, de las reglas del juego que rigen el mundo social, que vendría a decir que todo se cuece en la capital, en la ciudad, los pueblos están muertos. Desde la sociología se sabe que las élites, cualquiera que sea su esfera de poder (económico, político, cultural, social) son eminentemente urbanas. Y, en el caso concreto del cine español, el cincuenta por ciento han nacido en Madrid y Barcelona” (1989: 30).

[71] En una larga conversación mantenida en 1995 para el primer número de la desaparecida revista *Nickel Odeón*, Almodóvar afirmaba que “creo que al no estudiar nunca cine, he tenido la impresión siempre de que lo que he ido haciendo me lo he ido inventando, pero no con la superioridad de creerme que me estaba inventando el primer plano, eso no. Yo ya había visto muchos primeros planos en las películas de Bergman. Pero sólo lo aprendía cuando me decidía a hacer un primer plano. Sólo de ese modo aprendía el significado de ese tamaño de cuadro” (Cobos y Marías 1995:78).

[81] En este estudio, entenderemos la identidad nacional en un sentido antropológico, pragmático y simbólico, definiendo la

nación en el sentido apuntado por Benedict Anderson, como una comunidad imaginada que comparte ciertos valores culturales e imaginarios. Así, “con un espíritu antropológico propongo la definición siguiente de nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es *imaginada* porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson 1993: 23).

[\[9\]](#) Señala Michael Richards en su estudio sobre la represión política, social y cultural del franquismo, *Tiempo de silencio*, que “el ambiente espiritual de la guerra de España era valioso por construir una comunidad en el frente y en la retaguardia de la zona nacional sobre la verdadera esencia de la raza. Esa ‘esencia psicológica’ o ‘genio nacional’ podía encontrarse en muchas figuras histórico-culturales, apropiadas o inventadas por el régimen: Cervantes, San Ignacio de Loyola, Santa Teresa de Jesús, Felipe II, Hernán Cortés, Pizarro, Don Juan o Don Quijote. Los que apoyaban la ‘Guerra de Liberación’ y luchaban ‘por España’ estaban dotados de esas mismas cualidades psicológicas esenciales” (1999: 66).

[\[10\]](#) Así lo resume el historiador del teatro español Francisco Ruiz Ramón, para quien “todo cuanto de radicalmente nuevo y valioso había en *Tres sombreros de copa* (1932), solo parcialmente lo desarrollará luego Mihura, hasta el punto de que nos atrevemos a afirmar que su obra dramática posterior (...) será una progresiva desviación y una renuncia a cuanto constituye –lenguaje, significación y situación– el universo dramático de su primera obra. Naturalmente, no quiero significar con ello que tal desviación comporte una pérdida de valor de la obra dramática de Mihura, sino una separación de determinados valores, y éstos no tanto teatrales, cuanto de significación y de sentido” (1981: 327).

[\[11\]](#) Alejandro Yarza señaló lúcidamente esta recuperación del patrimonio popular en el cine almodovariano, operación que se

enfrentaba tanto al secuestro de la dictadura franquista como a las sospechas de conservadurismo que ahuyentaban a la mentalidad progresista. Así, “sobre la herencia *pop* española pesaba, por un lado, la nefasta utilización a que la derecha la había sometido como fuente de propaganda y vehículo transmisor de los valores morales del régimen y, por otro, el estigma de la izquierda que la veía con sospecha, precisamente por su pretendida filiación franquista. Por consiguiente, la única manera legítima de volver a entrar en contacto con esta herencia sin repetir las poco fructíferas dicotomías del pasado era mediante su transformación irónica. Esto es, rescatarla de la manipulación de la derecha y de paso burlarse de la grave seriedad y del puritanismo estético de la izquierda” (1999: 30).

[\[12\]](#) Incluso un teórico extremadamente crítico con el cine almodovariano como Eduardo Subirats, reconoce que “la importancia de la obra de Almodóvar de debe a su cristalización de un estilo rotundo que conjugaba fluidamente los valores de la España tradicional con la gesticulación de una modernidad estrañaria, dotada al mismo tiempo de elementos grotescos, conjugados con la tradición popular de la zarzuela decimonónica. En sus filmes, la estética del spot publicitario se daba cita con el melodrama de los teatros de varietés del Madrid castizo” (2002: 79).

[\[13\]](#) El diálogo en que la Madre Superiora explica el motivo de esas imágenes, no puede ser más significativo. La monja afirma que esas mujeres “son algunas de las grandes pecadoras de este siglo. Te preguntarás qué hacen aquí. (...) En las criaturas imperfectas, es donde Dios encuentra toda su grandeza. Jesús no murió en la cruz para salvar a los santos, sino para redimir a los pecadores. Cuando miro a alguna de estas mujeres, siento hacia ellas una enorme gratitud, pues gracias a ellas, Dios sigue muriendo y resucitando cada día” [Almodóvar 1983, 34:50]. El texto mantiene una calculada ambigüedad entre el sentido de sus palabras y la parodia

irónica. Así, mientras habla, la Madre Superiora está preparando unas rayas de cocaína, que indisimuladamente comparte al final con Yolanda.

[\[14\]](#) El popular bolero mexicano *Encadenados*, compuesto por Carlos Artur Briz Bremauntz, grabado inicialmente por los Hermanos Reyes en 1955 pero popularizado por Lucho Gatica, retrata melancólica y exacerbadamente un apasionado amor imposible, describiéndolo en términos de dolor, castigo y sacrificio, muy apropiados para un entorno conventual. Así, la letra afirma que “nos hemos hecho tanto tanto daño / que amor entre nosotros es martirio”, o bien “cariño como el nuestro es un castigo / que se lleva en el alma hasta la muerte”, para concluir que “el paso del dolor ha de encontrarnos / de rodillas en la vida / frente a frente y nada más”. Las alusiones religiosas no son gratuitas en el contexto de esta película, más aún teniendo en cuenta el carácter lésbico, y por tanto prohibido, del enamoramiento de la Madre Superiora hacia la cantante Yolanda Bell.

[\[15\]](#) Por primera vez, Almodóvar puede afrontar un largometraje con un productor que financia el proyecto y con cierta solidez económica. En 1982, el cineasta recibió la propuesta de un empresario, Luis Calvo, para dirigir una película que debía estar protagonizada por su pareja, Cristina Sánchez Pascual, una actriz con capacidades interpretativas limitadas pero, en aquel momento, novia de este rico especulador inmobiliario que había hecho fortuna con el petróleo. Así lo relató el director a Frédéric Strauss: “Localmente enamorado de ella, no sabía qué obsequio hacerle para retenerla a su lado y estaba dispuesto a regalarle cualquier cosa. (...) Luis Calvo me llamó por teléfono para saber si tenía algún guión listo para rodar y yo fui mi directo con él: le pregunté si Cristina Sánchez Pascual tenía que ser la actriz principal de la película. ‘Por supuesto que no, me dijo’. Pero por su manera de decirlo, comprendí que significaba ‘Por supuesto que sí’. (...) Yo, por mi parte, intenté abordar este encargo de manera positiva y

explotar todas las posibilidades que me ofrecía. Así que escribí una historia con un papel femenino que podría haber sido el sueño de cualquier actriz" (2001: 42).

[16] El mismo Almodóvar señala la estrecha vinculación entre la figura del ama de casa y la cultura pop. De hecho, el pop se alimentó de la iconografía de la publicidad, y el objeto preferente de la publicidad fue en sus orígenes el ama de casa. Así, "el ama de casa es un personaje absolutamente vinculado a lo que es la cultura de nuestro tiempo. Todo el pop no tendría sentido sin ella. La auténtica protagonista de esta estética que ha girado y ha inspirado el *pop art* es la iconografía doméstica" (Vidal 1990: 115).

[17] Mientras los exteriores de la película se rodaron en el Barrio de la Concepción de Madrid, junto a la M30, los interiores del minúsculo domicilio familiar se recrearon en los Estudios Cinearte, frente a los cuales, en un divertido juego metaficcional, se rodó el primer plano de la película. Sin embargo, y como muestra de la todavía escasa pericia de los equipos técnicos del cine español en aquel momento, los decorados se construyeron sin paredes móviles, de modo que los paneles no podían desplazarse para jugar con la iluminación, la puesta en escena, la posición de la cámara y la distancia focal. Frente al inexplicable error del equipo artístico, Almodóvar hizo de la necesidad virtud y optó por rodar a la protagonista, Gloria a través de los paneles, como 'enmarcada' por los electrodomésticos de la cocina. Esta solución visual no solo atajó el problema, sino que ofreció una lúcida lectura simbólica de la figura del ama de casa, encerrada entre las paredes asfixiantes de la cocina, y atrapada por los mismos objetos que la sociedad de consumo prometía como supuestos liberadores de las pesadas cargas del hogar.

[18] El vestuario de Pedro Almodóvar parece un uniforme militar de gala, y podría aludir a zarzuelas con personajes militares, como es el caso de la popular *Luisa Fernanda*, compuesta por Federico Moreno Torroba con libreto de Federico

Romero Sarachaga y Fernández-Shaw, que se estrenó en el Teatro Calderón de Madrid el 26 de marzo de 1932, muy poco tiempo después del inicio de la Segunda República. Resultó un gran éxito, y ha sido representada desde entonces en innumerables ocasiones. La acción transcurre en Madrid durante el reinado de Isabel II, poco tiempo antes de la revolución de 1868, y termina en una dehesa extremeña tras el derrocamiento de la Reina. La obra, que narra el triángulo amoroso entre Luisa Fernanda, un hacendado extremeño, Vidal, y un militar, Javier Moreno, tuvo un gran éxito durante la República, ya que enlazaba precisamente con un acontecimiento histórico paralelo, la revolución de *La Gloriosa*, que con el tiempo abriría el camino a la fugaz Primera República (1873-1874), adquiriendo así un simbolismo político latente cercano a los ideales progresistas.

[19] Alejandro Yarza defiende que el *camp*, una estética estrechamente vinculada al travestismo, el disfraz y la ambigüedad sexual, fue esencial en el proceso de recuperación de la cultura popular hispana. Así, afirma que “el *camp* supone la operación de reciclaje a través de la cual Almodóvar recontextualiza el repertorio iconográfico usado extensamente por el régimen de Franco de acuerdo a una nueva economía libidinal. Almodóvar se reapropia de estos elementos iconográficos asignándoles un significado diferente, es decir, los canibaliza según sus necesidades emocionales específicas. Mediante esta operación de reciclaje, el cine de Almodóvar (...) libera este patrimonio iconográfico nacional del secuestro del que fue objeto por parte de la España franquista” (1999: 189).

[20] El propio Almodóvar ha reconocido en diversas ocasiones la deuda con esa generación de humoristas. En la entrevista para la revista *Nickel Odeón*, el cineasta recordaba a algunos de los directores que más han influido en su cine, y afirmaba: “me he olvidado de un director esencial, Edgar Neville, al que adoro. Me parece el más moderno de todos (...). Me impresiona mucho toda esa generación de Neville. No entiendo cómo en esas

circunstancias, en pleno franquismo, podía haber seres tan extravagantes que sobrevivieran dentro de ese ambiente: Tono, Mihura, Jardiel Poncela" (Cobos y Mariás 1995: 107).

[21] En su interesante ponencia para el *Congreso Internacional 'Pedro Almodóvar'*, celebrado en 2003, Román Gubern señaló acertadamente estos vínculos del cineasta con las tradiciones literarias hispanas. Así, "la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar ha reelaborado algunas tradiciones culturales españolas, en clave urbana y postmoderna, lo que le ha otorgado un aura de novedad en el mercado internacional (...). En su proceso de hibridación genérica ha tomado Almodóvar elementos diversos de la novela picaresca, del sainete, del esperpento y del melodrama" (2005: 46).

[22] Como ejemplo, una de las primeras escenas de la muy significativa *Eloísa está debajo de un almendro*, de Jardiel Poncela, donde asistimos al siguiente diálogo entre una madre y la novia de su hijo: "Novia.—Tome, madre: un periódico mexicano que me he encontrado esta mañana en el taller. Se lo he guardado a usted porque trae crimen. (*Le da el periódico*) / Madre.—¿Qué trae crimen? (*Lo coge con ansia*) / Novia.—Enteró y con los detalles. / Madre.—¡Qué alegría me das! Porque como desde hace una porción de tiempo los periódicos nuestros no traen crímenes, me se va a olvidar el leer. ¿Dónde está el crimen? (*Mirando el periódico*). Esto debe de ser... (*Leyendo*). «Tranviario mordido por un senador». / Novia.—Eso no es, madre. Ésos son «ecos de sociedad». El crimen está más abajo. Ahí... (*Señala con el dedo en el periódico*). / Madre.—¡Ah, así! Aquí está. (*Leyendo*). «Un hombre mata a una mujer sin motivo justificado». (*Dejando de leer*.) ¡Qué bruto! Mira que matarla sin motivo justificao..." (Jardiel Poncela 1989: 55).

[23] El cineasta confesó al crítico Frédéric Strauss que "Matador es mi película más abstracta, aunque trate de algo muy concreto, el placer sexual y la muerte. Es la más alejada del naturalismo y de la realidad objetiva. He intentado hacer de esta película una especie de fábula cuyos personajes

principales fueran sobre todo héroes que no encuentran su lugar más que en una leyenda. (...) Para mí también es la película más romántica y desesperada que he hecho" [2001: 56].

[24] Cuando la madre de Eva protesta ante el sangriento maquillaje que llevará su hija, pregunta al diseñador: "¿Pero qué es esto? ¿Un desfile de modelos o una sesión de cirugía antiestética?". A lo que responde el propio Almodóvar: "Esto es una matanza, señora" [Almodóvar 1986, 42:55], reforzando así el subtexto latente en toda la película, como imagen de un duelo simbólico nacional.

[25] Así lo entiende también Teresa Vilarós en su imprescindible *El mono del desencanto*, donde afirma que "la total ausencia de referencias a Franco o al franquismo en la mayoría de las producciones culturales alternativas de la época, a la cabeza de las cuales se encuentra Almodóvar, es un resultado directo precisamente de la experiencia adictiva del pasado español de la dictadura que se quiere ahora reprimir con su negación implícita. (...) Podemos afirmar que la experiencia histórica sí estaba presente y actuando con fuerza adictiva, tanto en la cinematografía almodovariana como en el resto de producciones culturales más o menos marginales o *underground* de la *movida y premovida*" (1998: 175).

Los secretos del rostro humano

La fascinación que siempre ha suscitado el colecciónismo, sea del tipo que sea, pero más centrado en el arte, ha dado miles y miles de páginas sobre posibles teorías. Cicerón afirmaba

que un coleccionista es: “un reunidor de todo un poco que expresa inequívocamente la necesidad de control sobre un aspecto de nuestra realidad privada, un modo de autoafirmación”, en cambio, para el doctor Vallejo-Nájera, el coleccionismo es tratado como una “patología sana”. Mientras que para el poeta Gerardo Diego, esas obras, esos cuadros coleccionados: “rescatan al individuo de su época, permitiendo conectar a través de las expresiones, atuendos y escenarios donde representaron su papel los protagonistas del cuadro con un tiempo pasado”. Sea como fuere, el hecho de que un coleccionista, enseñe, se desprenda, de alguna manera, de “parte de su tesoro”, para mostrarlo a la sociedad es en sí, una síntesis de lo que debería ser un ciclo vital, para el arte.

Los artistas y coleccionistas Eduardo Laborda e Iris Lázaro, han adquirido durante muchos años, pintura, en la mayoría de los casos, de autores aragoneses, entre el XIX-XX. Muchas de esas obras, se pudieron ver, en el libro realizado por el propio Laborda, para la editorial Onagro, titulado: *Zaragoza. La ciudad sumergida*; Una selección, de cuarenta y uno cuadros, todos ellos datados entre los años 1860 y 1963, se pueden ver, en el Museo Pablo Gargallo. *El rostro del tiempo. Aproximación al retrato en Aragón*, que así se titula, es en sí, un ensayo, un manual del buen retratar, podríamos llamarlo más bien, sobre lo que se hizo en nuestra tierra, en los dos últimos siglos. Desde los discretos, pero bien ejecutados, retratos al carbón, de finales del siglo XIX, entre los que destacan el de Josefa Valls, o los de Fierro Castellana, un desconocido para la gran mayoría, pero de una calidad, y poder de trazo, inmejorables. En cuanto al retrato decimonónico, a la pequeña, pero floreciente burguesía aragonesa, que empezaba a mostrar su mecenazgo, a través del retrato familiar, destacamos dos autores turolenses. Juan José Gárate, con un desconocido, y rescatado para la catalogación de su obra, retrato de su prima Josefa Clavero, muy del gusto de la época, y aunque de pequeño tamaño, de lo mejor de su primera producción, de retratos,

tras volver a España, después de haber pasado sus ocho años, becado en Roma. El segundo retrato seleccionado, es el de Luís Berdejo, retrato duro, fuerte, pero no exento de la calidad suficiente, de un artista poco recordado, y aún menos conocido. Desde luego, la señora de avanzada edad, que mira a espectador, así quiso aparecer para la posteridad. Tampoco podemos olvidarnos del autorretrato de Salvador Escolá, de gran belleza y personalidad, ni de los dos retratos de su esposa, María Sabaté, el realizado en 1883, de espléndida calidad artística, y de ejecución, tanto de color, como del dibujo. Por último, destacar el autorretrato de Marín Bagües, fechado en 1927, no sólo por la calidad, e importancia que tuvo en su día, cuando salió a la luz, en una gran exposición, sino, por el cariño que los propietarios de la obra tienen sobre la misma.

Desde Aragón, en España: un investigador tras los pasos de José Martí

Para Aragón, en España,

Tengo yo en mi corazón

Un lugar, todo Aragón,

Franco, fiero, fiel, sin sana.

José Martí. Versos sencillos

Renovador, contemporáneo, moderno, universal. En ello coinciden los que se han acercado a la magna obra martiana desde la literatura, la lengua, la política... en definitiva, desde el más completo y acabado sistema de pensamiento de un hombre del siglo XIX. Esta concurrencia tiene su justificación en las claves de lectura que trazan los "caminos del escritor", en las sentencias y - si se quiere- en el uso de un tiempo presente general en sus textos, que asegura la actualidad del corpus literario de José Martí.

En el Congreso de Escritores Martianos, celebrado en Cuba, en 1953, Federico de Onís (1885-1966) expresó que este hombre se nos impone como el máximo creador y sembrador de ideas, formas, tendencias y actividades que han tenido la virtud de perdurar como dominantes y que están cada vez más llenas de posibilidades para el futuro.

Sesenta años después son suficientes para esa idea de futuridad, y hoy Martí pervive, gracias a los investigadores, que continúan desentrañando los misterios de su escritura, los que se proclaman deudores de su legado y los que pugnan por su constante y- necesaria- actualización para que no se pierda en esta época de ritmos vertiginosos. El Apóstol -calificativo con el que también se identifica- ha pasado de generación en generación, fundamentalmente, por la lectura de "La Edad de Oro" libro que condensa las historias, cuentos y poemas que, a manera de revista escribió para los niños del mundo en 1889; o por los versos sencillos ora leídos, aprendidos y recitados por los más jóvenes, ora convertidos en bellísimas canciones.

Escuchar su nombre, en medio de una muchedumbre desconocida, hace que un cubano, en cualquier lugar del mundo vuelva la cara esperando encontrar un amigo, un coterráneo. Quizás sea uno de los pocos autores que apresuradamente un emigrante coloque en su equipaje. De hecho, tuve la posibilidad de corroborar esta idea cuando, revisando el librero de una cubana que vive en esta ciudad de Zaragoza, hallé varios títulos, "La Edad de Oro", el primero. Hombre y símbolo de

identidad. Bajo su estampa, nos llega la Cátedra [\[1\]](#) que inauguró en 1966 las relaciones entre la Universidad de Zaragoza y el Instituto Superior de Artes de La Habana y, más recientemente, una Asociación Cultural de cubanos en Aragón [\[2\]](#).

No resulta ocioso dejar aquí algunas líneas sobre su vida, para que pueda aquilatarse el hombre y el escritor. José Martí nació en La Habana, el 28 de enero de 1853 y murió en mayo de 1895. Su vida fue corta, pero intensa, entregada a Cuba, a lo que creía justo, a la preparación de una guerra necesaria, pero sin odios; una vida dedicada a la proyección de una “República con todos y para el bien de todos”, donde pudieran desarrollarse los pinos nuevos. Cuarenta y dos años quizás no alcancen hoy para dejar una obra recogida en 28 tomos, una obra que aún no se ha cerrado y que sorprende con nuevos folios; cuarenta y dos años son insuficientes en estos días para viajar como él lo hizo, aprehendiendo cada cultura, horadando, veedor insaciable, para luego dejar sus visiones en crónicas preciosas y versos memorables. Conoció el presidio con solo dieciséis años y el dolor infinito de los baños de canteras, las laceraciones del grillete en la piel, la ausencia de Dios entre aquellos muros, las lágrimas de un niño y el sufrimiento de un viejo de noventa años. Y el destierro fue el colofón de su pubertad.

El 15 de enero de 1871 llega Martí a España y se abre una zona a ratos silenciosa en libros de historia y biografías. ¿Y entonces? ¿Cómo vivió el joven cubano?, ¿Cuáles fueron sus experiencias? ¿Cuántas emociones, que llegaron hasta sus versos? ¿y, qué de sus amores, de su oratoria incipiente, de sus estudios, de sus visitas a teatros, cafetines literarios, de su contacto con las artes en general y la pintura, en particular? De esos años solo nos habían llegado fragmentos dispersos: “allí tuve un buen amigo / allí quise a una mujer” [\[3\]](#) o de su contacto con el pintor aragonés Pablo Gonzalvo (1827-1896) se puede leer que “con una mano magistral

ponía en el lienzo, a la luz de la mañana de verano sorprendidos, los esplendores rojos del sol, cuya luz tibia, al pasar por los espetos cristales, iba a morir, coloreando como llama, en los dorados cañones del órgano vetusto de La Seo" (p. 64).

Sin embargo, la pericia con la que el investigador, catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza, estudioso de la cultura de los siglos XIX y XX, Dr. Manuel García Guatas, ha hilvanado esos fragmentos, nos ofrece una idea de cómo vivió José Martí en España, especialmente en Aragón, entre 1873 y 1874. A los títulos antes referidos, me tomo la libertad de sumarle a Guatas otro más: martiano. Porque martianos somos los que hemos leído a Martí, los que lo hemos amado y solo desde el amor ha podido Guatas seguir los pasos del joven escritor por España y por la ciudad aragonesa. Y ese amor nos llega desde sus dos libros: *La Zaragoza de José Martí*, publicado por primera vez en 1999, con una edición corregida y aumentada en 2004, que habla de un trabajo investigativo continuado, cuyo remate es la publicación, más recientemente (2014), de *La España de José Martí*.

España, no apartes de mí este Cádiz

La España de José Martí, libro publicado por Prensas Universidad de Zaragoza, tiene como antecedente las dos entregas anteriores que recogen acontecimientos significativos de la estancia del héroe cubano en Zaragoza, aunque el investigador también alude a su paso por Madrid, donde conoció varios personajes de la cultura aragonesa y donde comenzaron a tejerse los hilos que, acuciosamente, irá siguiendo para completar lo que el propio García Guatas ha denominado "una geografía" de los lugares que habitó el cubano en España, desde los cuales escribió y ejerció su pensamiento político. El valor fundamental de este material, reside en la reconstrucción -desde el punto de vista histórico y cultural – de años fundamentales de la vida de José Martí, en los que terminó sus estudios de bachiller y cursó las carreras de

Derecho y Filosofía y Letras.

Pero el investigador nos ofrece el panorama social, artístico y político en el que se desarrolló la vida del joven desterrado, desde su mirada de historiador del arte, pero también desde su sensibilidad y a partir del cotejo de fuentes tanto españolas como cubanas, entre las que se encuentran la prensa de la época, los anuarios de las instituciones (Universidad de Zaragoza, por ejemplo), las guías para visitantes, las biografías de investigadores cubanos como Cintio Vitier (1921-2009), Ibrahim Hidalgo (1944-) y los documentos aportados por el Centro de Estudios Martianos^[4], instituto que rige en Cuba, la mayoría de los estudios sobre el Apóstol y que tiene entre sus proyectos fundamentales: la edición crítica de las obras completas de José Martí.

Entre los múltiples aciertos del libro, puede mencionarse el hecho de que García Guatas recoja las circunstancias de joven desterrado que llega a Cádiz, y la contempla desde la nostalgia y realiza emotivas asociaciones con la tierra de la que debió partir: ambas son ciudades portuarias: ciudades-destino, tienen un trazado similar de sus calles rectas, angostas y empedradas y “parecidas también las casas, de sillares de áspera piedra caliza y encaladas, con muchos balcones, y terminadas en azoteas con torres-miradores hacia la entrada de la bahía...” (p. 16). Pero también refleja la soberbia de quien fuera condenado, como muchos, a trabajos forzados en las canteras de San Lázaro^[5], imagen que inmortaliza Martí en sus versos libres (*Police verso, memoria del presidio*) años después:

“¡SÍ! iyo también, desnuda la cabeza/ De tocado y cabellos, y al tobillo/ Una cadena lurda, heme arrastrado /Entre un montón de sierpes, que revueltas/Sobre sus vicios negros, parecían /Esos gusanos de pesado vientre...”^[6] Y es que resulta significativo para García Guatas que en los quince días que Martí habitó Cádiz, se dirigiera al periódico *La Soberanía Nacional* para publicar su primer artículo “de denuncia por el

atropello que estaban llevando a cabo en la isla de Cuba los gobiernos militares". Recuérdese aquí que el periodismo, llega a Martí desde muy temprano y con un objetivo claro y definido desde su postura de escritor y político.

La paradoja de Madrid

"Detestada y receptiva". Dos adjetivos que podrían parecer irreconciliables utiliza el investigador para catalogar la relación de José Martí con Madrid. Porque llega a la capital desde donde se dictan los bandos militares y se dirige el transporte de tropas hacia la isla sojuzgada; pero llega a una ciudad que lo ampara y que lo recibe con los brazos extendidos, que se ofrece con sus barrios en construcción, ciudad en pleno crecimiento, donde tiene la posibilidad de contemplar el primer tranvía de tracción animal que viaja entre la Puerta del Sol y Salamanca, y deambular por el Paseo del Prado, de moda por aquellos años y que le recordaría al joven cubano los frondosos paseos de La Habana.

Pero en Madrid conoce también el reverso de la moneda: sabe de los testimonios de los soldados destinados a la Guerra de los Diez Años, y es testigo de la proclamación de la República el 11 de febrero de 1873, en cuyos presidentes pretende encontrar desde España una salida política para el futuro de Cuba, idea que plasma en el manifiesto *La República Española ante la Revolución Cubana*.

En Madrid se cuece el carácter y se radicalizan las ideas independentistas del joven Martí, que es recibido por otro cubano deportado con quien comparte sus pensamientos revolucionarios. Matriculó como alumno libre en la Universidad Central, la carrera de Derecho, enfermó en noviembre y fue operado por las secuelas que dejó el presidio político, recibió las noticias de una Cuba en guerra, pero también pudo conocer una cultura extraordinaria, visitó el teatro, los museos y los talleres de los maestros pintores, se interesó fundamentalmente por la pintura de Velázquez y de

Goya, así como de sus coetáneos Pablo Gonzalvo, Raimundo Madrazo y Mariano Fortuny, en definitiva, vivió una vida intensa desde el punto de vista cultural que lo alejó de sus estudios.

Quiero a la tierra amarilla / que baña el Ebro lodoso...

Con el libro *La Zaragoza de José Martí*, -contenido casi *in extenso* en el primero- inicia el quehacer investigativo de García Guatas sobre la figura del cubano en España. Publicación que estimo exhaustiva, prolífica, gráfica e histórica, que sorprende por los detalles, las referencias y las reconstrucciones que, a partir de fuentes documentales precisas, realiza sobre la vida de Martí. Los diecinueve meses que reside en la ciudad aragonesa, están tamizados por un hecho toral: la conclusión de sus estudios de bachiller y de las carreras universitarias que había matriculado como alumno libre en Madrid.

La ciudad, acogedora, pequeña, poética, romántica, fue suficiente para el joven estudiante, como lo fuera la antigua Universidad de la Plaza de la Magdalena. Nota el investigador el vacío epistolar, en la correspondencia familiar de José Martí en estos años de 1873-1874, cartas que quizás se perdieron o que no llegaron a ser escritas porque el tiempo era poco ante la carga lectiva. Sin embargo, hubo espacio para conocer la cartelera teatral y para enamorarse. Y sobre el amor deja constancia García Guatas, al develarnos los datos sobre la anónima mujer que menciona en el poema “Para Aragón” a la Blanca a quien dedicara Martí el cuento *Hora de lluvia* en 1873:

Me pediste ayer tarde una historia, para que fuese para ti—leyendo cosas más—menos triste esta noche en que no podíamos vernos.

Ahí te envío para que te entretengas en esta otra noche de lluvias, este cuento ligero que se parece tanto a la

verdad—por tu hermoso capricho nacido, y escrito
velocísimamente en noche lluviosa.
Que lo leas, mi Blanca.

Mi Blanca: A las ocho y media empiezo a escribir para ti esta brevísimas historia—feliz ya, porque nace de tu cariño y tu deseo.

Espacio estrecho es una hora, y cosa rápida y risible ha de ser todo lo que en ella precipitadamente escriba yo. Tiempo, papel—todo es estrecho para este poderoso amor que vive en mí. Llueve copiosísimamente; llueve sin cesar. Es, Blanca mía—y no te rías—que el cielo mismo frunce el ceño, y se pone mohíno, y llora, porque no hemos podido hablarnos hoy. Tú eres el cielo.

Mi prólogo, extravagante en verdad, te dice aquí adiós.

Tú esperas un cuento; yo no puedo hacerte esperar: allá va a ti [\[7\]](#).

Blanca, era, en definitiva Blanca Montalvo Palomar, una aragonesa que vivió en la calle manifestación, cerca del domicilio de José Martí. Según la describe García Guatas, a partir del cotejo de sus cartas, una muchacha con personalidad firme y de carácter, que quedó desolada, luego de la partida de “Pepe de su alma”.

A manera de conclusión.

La España de José Martí recoge las reminiscencias del Ebro, del Pilar azuloso; las referencias a la ciudad que haría El Apóstol en sus crónicas futuras, en sus versos sencillos; los reconocimientos realizados en la Universidad de Zaragoza en 1984, 1995 y una breve reseña de los personajes con los que se relacionó de una manera u otra el joven cubano durante su estancia en España y especialmente en Zaragoza. García Guatas supo también aderezar la lectura de estas páginas con fotografías de época que completan la imagen de España, y de

la ciudad aragonesa en la época de José Martí; visión que me había llegado en algunos plumazos, en ciertas palabras (*baturro, cazurro*), en notas al margen, en comentarios aislados, visión que ahora completo gracias a este libro que – con emoción lo digo- nos regala un investigador aragonés que ha sabido ir tras los pasos del preclaro escritor y político cubano; pasos que, a partir de mi llegada a Zaragoza, me descubro desandando desde mi estirpe martiana.

[\[1\]](#)La Cátedra José Martí fue creada en abril de 1966, luego de la firma de un convenio entre la Universidad de Zaragoza y el Instituto Superior de Arte de La Habana, para fomentar las relaciones de intercambio académico y cultural. Actualmente, se realizan múltiples actividades, ciclos de conferencia. La Cátedra tiene más de cuatro décadas de existencia

[\[2\]](#)La Asociación Cultural de Cubanos en Aragón José Martí, constituida al amparo de la Ley Orgánica 1/2002, de 22 de marzo. Comenzó sus actividades el 2 de diciembre de 2013. Tiene entre sus propósitos el intercambio artístico y cultural entre Cuba y España, la promoción del conocimiento de los lazos que unen ambos países y la divulgación de nuestros valores e identidad del cubano.

[\[3\]](#)Ibídем

[\[4\]](#)El Centro de Estudios Martianos (CEM), se inauguró el 19 de julio de 1977 con el objetivo de auspiciar la investigación y el estudio de la vida, obra y pensamiento de José Martí, recopilar y preservar sus manuscritos, ediciones originales, fotografías, etc. También promueve la difusión de la biografía y la obra de *El Apóstol*.

[\[5\]](#)Estaban ubicadas en calle Hospital entre las calles Príncipe y 27 de Noviembre, en el municipio de Centro Habana. En este lugar eran confinados a trabajos forzados presos por

múltiples causas, entre ellas por los llamados delitos de infidencia. Constituyeron una fuente de materiales de construcción. Los muros de piedra caliza que se salvaron del tiempo, constituyen el patio de la Fragua Martiana, un museo dedicado al joven Martí. Los objetos atesorados allí reflejan la etapa del presidio.

[6] José Martí Pérez. *Versos Libres*. P-5.
www.edu.mec.gub.uy/.../Marti,%20Jose%20-%20Versos%20libres.pdf

[7] José Martí. Hora de lluvia. En URL:
<https://verbiclara.wordpress.com/.../hora-de-lluvia-cuento-de-jo-se-marti/>

Nocturna. Javier García Blanco.

Hasta el 27 de marzo, tuvimos la oportunidad de contemplar esta muestra de Javier García Blanco, en la que la ciudad se yergue como protagonista absoluta (también había imágenes localizadas en núcleos rurales de nuestra Comunidad Autónoma, como sucede con Calaceite (Teruel) de una sugerente selección de instantes donde la noche, o los atardeceres que inmediatamente dan paso a la misma, componen una singular atmósfera.

En efecto, se trata de una aproximación muy personal a un ámbito espacial y a un marco temporal que el

medio fotográfico ha explotado abundantemente desde casi sus inicios; y no sólo la cámara, ya que otras manifestaciones como la pintura o la literatura (en muchas ocasiones, la poesía, considérese la denominada “poesía de la experiencia”) se han servido de estos referentes para *ambientar*, y más que éso, otorgar verdadero protagonismo a los espacios, adjudicándoles una secreta carga dramática, como si contuviesen elementos de un relato que está por descubrirse, por desarrollarse.

Pero, a pesar de esta recurrencia, hallamos un renovado interés en este conjunto de fotografías a partir de un selectivo juego de luces y colores y de la definición de composiciones, tratados dichos elementos con la entidad de valores plásticos de primer orden (no es casual el planteamiento pictoricista que asumen), y que constituyen, a su vez, sus “puntos fuertes”.

Diferentes interiores y exteriores de ciudades -la mayor parte- europeas plasmados por una virtuosa técnica digital (consciente reivindicación del procedimiento en un momento en que todavía no se ha superado la estéril polémica entre partidarios de lo analógico y lo digital) que son expresión de un cosmopolitismo íntimo, que descarta las grandes avenidas o edificios representativos, y que prefiere centrarse en rincones desapercibidos para la mayoría. El autor se preocupa por enfatizar el papel de la subjetividad del artista, puesto en práctica por la mirada (como teorizaba Otto Steinert a mediados del siglo pasado), que nunca es aséptica e imparcial, aunque se requiera -como García Blanco afirma- para los trabajos periodísticos de carácter profesional. En este sentido, nada más lejos de las imágenes que forman parte de las guías turísticas, ejecutadas a través de convencionales tomas amplias, de grandes angulares, y presididas por los monumentos a visitar por el turista accidental. En todas estas tomas, al contrario, se trasciende una reposada manera de habitar en la ciudad, de formar parte de ella, y donde, de nuevo, la mirada se detiene en lo que no se advierte a simple vista, o en lo que las prisas del ritmo de vida habitual

apenas permiten adivinar. Una especie de recuento sentido y sentimental -que no sentimentaloides- del espacio urbano, construido, que desprende, a pesar de la ausencia de figuras (la arquitectura, determinados hitos, se erige en verdadero foco de atención) una cierta calidez, más todavía en determinadas imágenes en que predominan diversas y afortunadas temperaturas cromáticas, como el propio autor expone, gracias a la iluminación eléctrica (luces de sodio, lámparas de vapor de mercurio), a través de los numerosos neones, una de las más felices aportaciones al paisaje de la ciudad moderna. En este punto, resultan evidentes las influencias recibidas del pintor estadounidense Edward Hopper, quien traduce esta misma calidez formal a sus lienzos de aparente frialdad e incomunicación. Y no sólo en el uso de los colores, sino también en la manera de componer, del tal modo que encontramos una similar concepción a partir del establecimiento de acusadas líneas diagonales que otorgan profundidad a las imágenes.

Un contexto urbano en el que, a pesar del tráfico cotidiano, hay resquicio para estos pequeños oasis de quietud y contemplación. Toda esta iconografía nos recuerda el limpio trabajo en blanco y negro del francés Eugène Atget, quien, entre finales del siglo XIX y principios del XX, glosó el viejo París, con un gesto nostálgico de lo que se sabe que está en trance de desaparecer. Por todo lo dicho hasta ahora, las fotografías que componen *Nocturna* se sitúan muy alejadas de la aséptica y resueltamente fría aproximación al espacio urbano de los representantes del grupo *New Topographics* (Stephen Shore) o de aquéllos otros que se centran en el estudio casi entomológico de tipologías arquitectónicas, como los planteamientos conceptuales de la Escuela de Düsseldorf (Thomas Struth).

Retomando el papel de la subjetividad, asimismo, se produce una parecida equidistancia con otros grandes fotógrafos que han abordado esta temática urbana con esa aspiración, aunque valiéndose de otros recursos. Sin ir más

lejos, el archiconocido -y siempre mencionado- referente de William Klein y su libro *Nueva York* (1956). Un trabajo inserto plenamente en el género del reportaje, pero cuyas imágenes trascienden el supuesto carácter informativo de la toma para adentrarse en el territorio de la denotación. No obstante, el fotógrafo estadounidense hace gala de un excelso conocimiento de la técnica para prescindir de ella, para ofrecernos toda una suerte de heterodoxas y antiacadémicas tomas donde predominan el desenfoque, el grano, etc. Nada más lejos de nuestro autor, donde se preconiza por medio de una limpia serie de fotografías un concepto purista del medio el cual pretende, como ulterior finalidad, lograr obras esencialmente bellas.

“Fotografía callejera”, parafraseando al fotógrafo, que supera el testimonio aunque parte de la realidad, que es significativamente subjetivada sin recurrir a radicales transformaciones o manipulaciones, sin que ésto último, no obstante, suponga ningún problema de orden estético, como algunos teóricos y fotógrafos se han encargado de considerar desde posiciones enfrentadas.

El trabajo de Javier García Blanco forma parte de un conjunto de tendencias, iniciadas ya en los años setenta del pasado siglo, en que se potencia la posición subjetiva del artífice que está detrás de la toma, sustentada, por su parte, en el componente de la creatividad, frente a la (supuesta) ausencia de la misma del reportaje directo, que conoce su época de máximo apogeo en nuestro país en la década anterior. Una de estas tendencias es el “documentalismo formalista” (YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel, 1986: s/p.) que han llevado a la práctica nombres como Manuel Laguillo o Carlos Cánovas, éste último con interesantes resultados igualmente dentro del campo de la fotografía de arquitectura (Bergera y Lampreave (Eds.), 2011), movimiento al cual podríamos adscribir las obras que son objeto de nuestro comentario. En suma, podemos concluir que estamos, una vez más, ante la demostración de que, aparte

del conocimiento escrupuloso de la técnica, es necesario poseer especial sensibilidad para la transmisión de ideas y sensaciones personales, que sólo el auténtico artista sabe transmitir al espectador.

Los objetos nos retratan

Desde tiempos remotos, las personas han sentido la necesidad de acumular objetos y, mostrarlos a otros para dejar patente su estatus social y su nivel adquisitivo. Por tanto, podemos afirmar, que los objetos son depositarios de la memoria, y definen quiénes y cómo somos. Dos instituciones como la Obra Social “la Caixa”, y el Museo Nacional del Prado, han unido fuerzas, para realizar un exposición itinerante, por los principales Caixaforum, del país. *Los objetos hablan. Colecciones del Museo del Prado.* Una cuidada selección, de sesenta piezas- entre pinturas y objetos de arte decorativas-, de entre los siglos XVI-XIX. En síntesis, la muestra lo que pretende es desentrañar qué información nos dan los objetos sobre esos personajes, su época o su contexto geográfico.

Como estamos en una revista de arte contemporáneo, sólo nos centraremos en los artistas decimonónicos, seleccionados para formar parte de la muestra. Y comenzamos por el último retrato que Goya pintó, a un miembro de la aristocracia, allá por el año 1816. Se trata de *La duquesa de Abrantes* (cuya imagen ilustra estas líneas). La modelo viste a la francesa, cosa habitual en la época, lleva una corona de rosas blancas como tocado. El pintor muestra la afición a la música y al canto de la modelo al retratarla con una partitura en la mano. Esa identificación entre la persona y el objeto, es particularmente relevante, en el caso de los niños. *Niña con*

muñeca, de Ignacio Pinazo, es sin duda, un buen ejemplo. También ejercer un gran poder de atracción el abanico, de plumas, que apenas sostiene con un cordón colgado del dedo meñique, *La Tirana*, de Casado de Alisal. Muy a lo Sorolla, aparece retratada, *La mujer en la playa*, de Cecilio Pla, arreglada pero informal, que tras un paraguas, oculta su rostro al espectador. Los trajes y vestidos que llevan los personajes de los cuadros que integran esta exposición sirven para indicar el estatus. Véase el caso, de cómo vestía la pequeña burguesía española en el retrato, del también pintor, *Antonio Gomar y Gomar*, realizado por Sorolla, o de las ropas, ricamente representadas, que Raimundo de Madrazo, representa en la muchacha que a punto está de abrir su carta de *Felicitación de cumpleaños*. Como hemos dicho anteriormente, ese deseo del hombre, de acumular objetos, y enseñarlos, también es representado en esta muestra. El *Estudio de pintor*, que nos muestra Ignacio León y Escosura, en París. En ella, aparece el propio artista, al fondo, de una habitación pintando un cuadro, mientras el visitante, contempla, en primera persona, las espléndidas obras de arte que adornan la estancia principal: Pinturas, armas libros, muebles...etc.. Que representan la actividad como anticuario y coleccionista, que mantuvo el artista. En otros casos, no hace falta ser tan "pretencioso", a veces, un solo objeto, es capaz de sacar de nosotros, todo lo bueno que tiene el ser humano, incluso de "sentirnos orgullosos", como parece sentirse el *Retrato de caballero*, que Alejandro Ferrant, realizó, posiblemente, al maestro de operas y zarzuelas, Emilio Arrieta. El compositor, parece haber dejado momentáneamente sus quehaceres, en una partitura musical, y mira al espectador, mientras, al fondo, se puede ver, una rica escribanía de plata, que ha utilizado en su labor, el retratado. ¿Qué hay más representativo para un artista, que su paleta?, podemos preguntarnos, sin duda alguna es el principal atributo, de todo artista. Así lo debió de ver José Jiménez Aranda, al retratar a su amigo, *Joaquín Sorolla y Bastida*. Aquí, el artista valenciano, que en aquel momento tiene 38 años, aparece retratado en plena faena, vestido con

una bata de trabajo y cargado con sus herramientas, entre ellas su paleta y los pinceles. La última pieza de la exposición, vuelve a ser una paleta, pero en este caso, como objeto de culto, perteneció al malogrado Eduardo Rosales, fallecido a la edad de 36 años; Según la tradición, con ella pintó su obra más famosa, *Doña Isabel La Católica dictando su testamento*. Con esta pieza, se pretende invitar al espectador, a reflexionar sobre la extraordinaria capacidad de la pintura para representar la realidad y hacernos dialogar con los objetos, que la acompañan

Acta de la reunión anual de la Junta Directiva celebrada el 14 de enero de 2015

La Junta Directiva de AACCA se reunió en el IAACC Museo Pablo Serrano el día 14 de enero a las 17.30h, con el siguiente orden del día y decisiones:

- Aprobación, si procede, del acta anterior (se aprueba).
- Candidaturas de nuevos miembros: Alberto Castán, Francisco Javier Lázaro, Silvia Martí, Enrique Mora, Fernando Sanz Ferreruela (se aprueban).
- Discusión de los informes y propuestas a presentar a la Asamblea General.