

Figuras y pasajes contemporáneos. Exposición itinerante de Víctor Murillo Ligorred

Esta exposición presenta la obra más reciente del pintor aragonés Víctor Murillo Ligorred. Se trata de una muestra itinerante que ya ha estado presente en Zuera, en la Casa de Cultura, en la Galería Bozzetto de Bilbao y en la Galería San Cayetano 3 de Zaragoza. En el mes de mayo se exhibirá en Ainzón, en la Sede de las bodegas Bordejé y a partir del mes de septiembre recorrerá Lérida, Madrid, Tauste, Villanueva de Gállego, la galería Cristina Marín de Zaragoza o la Galería K-Katoño de Bilbao.

La selección de obras que componen la muestra invitan a recorrer las constantes y modos de hacer de este pintor que nos habla desde la materia, la textura y el gesto, unos elementos y procesos que conforman las lógicas de lo pictórico. A través de los paisajes y figuras que emergen de sus obras nos transporta a esas memorias individuales y espacios de nuestra cotidianidad, lugares comunes de nuestras rutinas diarias que acaban configurando el escenario de nuestras vidas, el recuerdo y las huellas de nuestras historias.

La idea de la pintura como huella, muy coherente en su relación conceptual con el tema de la memoria, se halla de forma constante en estas obras que ponen de manifiesto un claro interés por lo pictórico, en tanto que discurso, en tanto que actitud en torno a las posibilidades del medio. Como explica David Barro, “la pintura es una idea, una forma de pensar, seguramente, sobre la propia pintura en su posibilidad de aprehender el mundo” (Barro, 2009:12).

Lo sustractivo se evidencia en los soportes manipulados, en las manchas de materia, en las aguadas, en los gestos de pincel y espátula que estructuran los cuadros.

Pero también los lijados, raspados y mordidos nos hablan de una voluntad de manifestar el proceso, de evidenciar y dotar de importancia lo que ocurre cuando *se está en pintura*, esas especificidades procesuales propias del medio. La imagen es el resultado de la aparición y desaparición de la pintura, en un diálogo que se estima relevante. La materia que en inicio se deposita sobre el lienzo acaba, a menudo, conformando imagen mediante su eliminación parcial y, en ese hacer, deja la huella de su existencia previa, su color, su textura transmitida a las capas subsiguientes. Como una piel que va acumulando los rastros del tiempo y las experiencias, estos cuadros se sitúan como relatos de lo acontecido de una forma altamente sugerente. Es significativo el hecho de que el artista intervenga el medio desde su origen, desde la preparación de todos los materiales, lo cual le permite controlar, en todo momento, su efecto. Distintos tipos de pigmentos, óleos, pinturas sintéticas entran en juego para generar los distintos registros que pueden observarse en sus cuadros. Porque si algo importa, en la obra de Víctor Murillo Ligorred es, ante todo, la pintura y las relaciones que a partir de ella se tejen. Sus lógicas internas más que servir de vehículo para la interpretación de un referente, se convierten en un punto de partida para reflexionar sobre el medio, un discurso, sin duda, muy contemporáneo.

Otra de las constantes, sobre todo en las obras de mayor formato, es una paleta cromática reducida, en la que las distintas luminosidades de los grises cromáticos estructuran la composición. Influenciado por artistas como Richter o Kiefer, su evaluación tonal restringida nos permite presenciar con mayor potencia la fuerza de la pincelada, el comportamiento de la pintura como materia y la huella de los distintos pinceles y espátulas en la misma. La referencia a la pincelada como un icono de lo pictórico, que encontramos en

muchos artistas contemporáneos, vincula el presente del medio con su pasado, con la herencia de la tradición. Es interesante ver cómo dialogan los cuadros de escalas tonales acotadas con alguno de los pequeños formatos en los que la saturación de color dentro de la obra se configura como acento visual. Más sugestivo es, si cabe, cómo lo hace no sólo dentro del límite del cuadro sino también dentro del conjunto expositivo, entendido este conjunto como una unidad.

Sin duda, su pasión por Gerhard Richter, artista en el que es especialista, está presente en toda su producción. Podría decirse que Richter es poseedor de una trayectoria que funciona como campo de pruebas para un análisis de las capacidades de la imagen en el arte contemporáneo. En este sentido, Víctor Murillo Ligorred introduce de forma relevante una reflexión muy actual sobre la pertinencia de la imagen pictórica en la proliferación icónica característica de nuestras sociedades. Toma como punto de partida la imagen fotográfica, con una voluntad de investigar e intervenir en ese devenir continuo de imágenes. Dicha imagen es rescatada de cierto imaginario colectivo para oponer otro tipo de relación con la misma, valiéndose de la práctica pictórica y de sus tiempos propios.

En este punto cobra relevancia, de nuevo, su interés por el proceso, un proceso asociado a cierta atemporalidad que no tiene que ver con la rapidez de ejecución del medio fotográfico. Velocidad que también alude no solo a esos aspectos técnicos de los medios, sino que se configura como metáfora de la vertiginosidad de nuestras vidas, de nuestra forma de mirar, relacionarnos y habitar nuestro entorno. Por otra parte y en relación directa con este hecho, el tiempo de contemplación de la imagen pictórica aumenta, el espectador se ve forzado a parar y dedicar un tiempo que convierte esa contemplación en experiencia y, en este sentido, el espectador pasivo se transforma en espectador activo, capaz de completar con su mirada la obra que se presenta. En línea con el citado

Richter, Ligorred expresa de manera significativa en sus obras cómo, al igual que la fotografía es capaz de representar la realidad, en convertirse en presencia de una ausencia, la pintura, le añade presencia, convirtiendo de nuevo esa imagen en realidad.

En sus cuadros nos encontramos espacios de tránsito, escenarios de idas y venidas, pero anónimos, los *no lugares* a los que Marc Augé hace referencia, “que no pueden definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico” (Augé, 2000: 83). Un análisis del presente que evidencia que “la sobremodernidad es productora de no lugares” (Augé, 2000: 83), capaces de presentarse idénticos a sí mismos en múltiples localizaciones. En medio de estos espacios impersonales, las obras que representan figuras se imponen como contrapunto a esa indiferenciación, dotando de rostro, de existencia humana esos espacios vacíos, en los que la presencia siempre es fugaz, rescatando del olvido esas figuras que dotan al espacio de vida.

Esta muestra itinerante nos permite disfrutar de la obra de Víctor Murillo Ligorred, un pintor con proyección que augura una posición destacada dentro de la cultura aragonesa. La posibilidad que estas exposiciones nos brindan de experimentar su pintura supone un acercamiento a modos de hacer totalmente vigentes en el discurso pictórico contemporáneo y nos introducen en un universo que es a la vez personal y colectivo, materia y sugerencia. Como el *punctum* al que se refería Roland Barthes (Barthes, 2002), estas obras nos llevan a ese *azar*, capaz de evocar, de devenir en algo íntimo e innombrable.

Exposiciones por un París surrealista del siglo XXI

Fotografía: Marché aux puces de la Porte de Saint-Ouen, París

La exposición resaltaba en la entrada una necesidad que hasta entonces había permanecido invocada: la necesidad de crear un mito colectivo

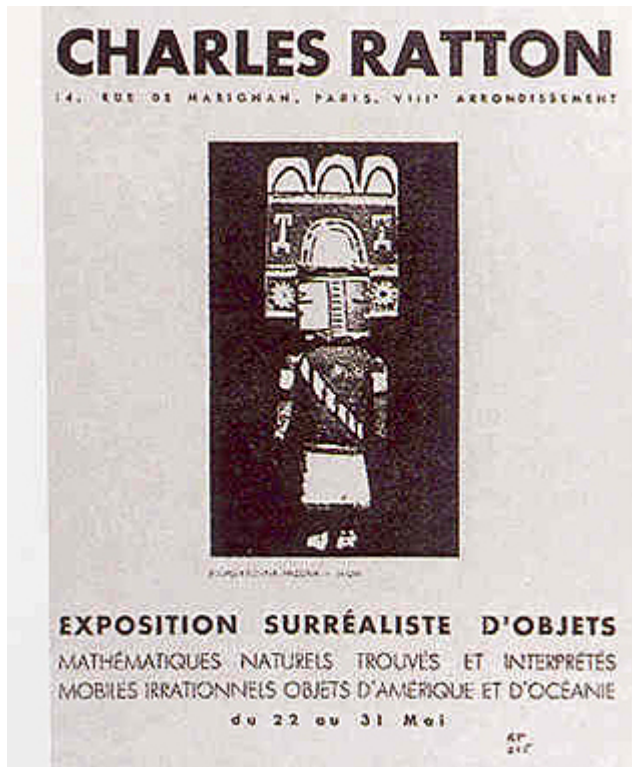
Sarane Alexandrian

Desde 1925 París siempre ha sido ciudad de exposiciones surrealistas. Quizás porque así lo dictan sus pasajes, sus *affiches* publicitarios, sus pequeñas calles tortuosas, su rastro de la Porte de Saint-Ouen, sus luces de neón que invaden un paisaje de pequeñas perspectivas, su antiguo metro laberíntico en cuyas entradas dos faros extraterrestres modernistas concebidos por Hector Guimard nos invitan a ser engullidos en una red que en cualquier momento puede variar... En verdad, es la sociedad de mercado la que se nos presenta bizarra, mientras que el surrealismo constituye su respuesta. Basta con hojear *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon para comprender esta realidad.

Mucho se ha hablado de la influencia psicoanalista en el surrealismo, pero poco acerca de las influencias objetivas de la dialéctica de Hegel, de la pasión de Sade, del *Fetichismo de la mercancía* de Marx, del *Origen de la familia* de Engels, etc., las cuales reconcilian la poética moderna con las ansias de liberación de este movimiento revolucionario desde las superestructuras espirituales. Posiblemente el psicoanálisis con toda su subjetividad, haya sido la herramienta más apropiada para su asimilación. Sin embargo, el propio Breton

llegó a establecer sus reservas frente al psicoanálisis en *Los vasos comunicantes* (1932), lo que con el tiempo condujo al grupo oficial y a las demás fracciones surrealistas, a un giro inesperado hacia las tesis sobre los arquetipos de Jung.

En un principio, es dentro de este ambiente de encuentros y sorpresas donde surge el interés surrealista por el objeto. Así mismo, las esculturas, máscaras y otros objetos del arte primitivo oceánico que los surrealistas tanto apreciaban, no los encontraban en islas y selvas exóticas, sino en los puestos del *marché aux puces* y en las vitrinas de ciertos establecimientos. Fueron extraídos de un paisaje conformado a partir de lo fortuito y banal de la metrópolis moderna junto con conceptos como el hegeliano “azar objetivo” y la “belleza convulsa”. Y este París mismo es el que Louis Aragon, André Breton, Pierre Naville, Maxime Alexandre y los más sensibles a la poética de esta realidad moderna, narraron en las páginas de sus libros durante su pertenencia al grupo y una vez fuera de él pero conmovidos por las mismas vivencias urbanas, ahí donde encuentra exactamente lugar el “nominalismo absoluto” de Aragon (*Una ola de sueños*, 1924, probablemente el “otro primer manifiesto del surrealismo”), desde el alma rescatada por Man Ray en las fotografías de Atget, hasta los paisajes lechosos de Tanguy o los encuentros que movilizan los fragmentos de los collages de Georges Sadoul.



Pese a haber transcurrido ya casi noventa años desde la fundación de este movimiento, París le ha consagrado recientemente varias exposiciones. Posiblemente la más ambiciosa de todas ellas sea la consagrada al objeto surrealista en el Centro Georges Pompidou, la cual cuenta con un antecedente claro en el IVAM de Valencia en 1997 comisariada por el historiador del arte Emmanuel

Guigon. Tras la amplitud de esta exposición y el estudio historiográfico del catálogo –soberbio sin duda-, muy difícil lo tiene esta última donde este experto del surrealismo, del collage y del objeto, no ha colaborado más que a título de invitado, mientras que la exposición ha sido organizada por el propio director del museo Didier Ottinger. Esperábamos una edición francesa del estudio de Guigon, pero no ha sido así. A parte de un breve catálogo, se ha optado por un “diccionario del objeto surrealista” donde la participación colectiva estaba asegurada. En ocasiones los centros deben dejar sitio a los expertos en ciertas materias a la hora no sólo de organizar las exposiciones de sus especialidades para enriquecerlas con sus aportes y dar la oportunidad a la actualización de sus investigaciones, las cuales deben residir tras toda exposición como garantía de que no se ha empleado el dinero público en caprichos y banalidades, aunque sea en esta época determinada por su arcaísmo organizativo en la que la población no puede intervenir directamente en las decisiones que afectan a la gestión y producción de su cultura. También estos historiadores deben aportar sus proyectos elaborados con el fin de que tengan la salida y la difusión que toda investigación de calidad (es decir, con aportes nuevos para su

disciplina) merece. Y no dudamos de la preparación de Ottinger, -autor del *Surrealismo y la mitología moderna*-, simplemente afirmamos que la colección y la documentación presentada es más reducida que la presentada en el IVAM de Valencia hace ya 17 años, así como la calidad del estudio historiográfico que lo acompaña, siendo que el de Emmanuel Guigon jamás ha sido traducido, además de estar absolutamente descatalogado y agotado. De hecho, el centro Pompidou ha preferido titular a esta exposición “El surrealismo y el objeto” frente a “El objeto surrealista” de Valencia, quizás por un problema de patentes o simplemente para evitar comparaciones como la aquí vertida. No obstante la consecución cronológica de la vista es bastante parecida, determinada, -una vez representados los precedentes y el descubrimiento de los objetos de funcionamiento simbólico en 1930 por Dalí ante la *Bola suspendida* de Giacometti-, por las exposiciones surrealistas donde los objetos fueron protagonistas: “La exposición surrealista de objetos” en la Galería Ratton en 1936, “El surrealismo en 1947”, y la octava exposición internacional surrealista titulada “E.R.O.S.” (Galería Daniel Cordier, 1959), si bien la exposición de 1997 comisariada por Guigon, ampliaba esta nómina a otras exposiciones: las exposiciones en la “Galería Surrealista” gestionada por el propio grupo, así como las sucesivas exposiciones internacionales del surrealismo: Praga, Londres, Nueva York... En todas ellas se apreciaba el protagonismo de los objetos antes que las pinturas y el arte propiamente dicho. Ellos constituían los fragmentos de la realidad con los que el movimiento exploraba a través de sus propios medios: automatismo, materialismo dialéctico, análisis paranoico-crítico, humor negro, etc., procedentes todos del “azar objetivo”. Aún así, debemos anunciar que Guigon acaba de editar recientemente (en el mes de noviembre) en colaboración con Georges Sebbag -nada más y nada menos-, *Sur l'objet surréaliste*, gracias a la prestigiosa editorial Jean-Michel Place.

Frente a la necesidad de documentar una manifestación de esta trascendencia en un mundo donde los objetos cobran un enorme protagonismo a partir de los enigmas que el mercado les confiere, la exposición recién presentada en el centro Pompidou ha recurrido una vez más a una resolución “artística” de montajes e instalaciones de los que estamos ya hartamente habituados y que, en ocasiones, enmascaran las carencias investigadoras. Las instituciones han redescubierto el alcance de estos medios artísticos a la hora de encubrir y ajustar no sólo ausencias, sino también malas actuaciones de gestión y financiación. También para recuperar ciertos fenómenos artísticos que, aún incómodos, son ineludibles incluso para la oficialidad.

No sé si se trata del caso de la exposición *El surrealismo y el objeto* dada la capacidad del Centro Pompidou para abordar grandes empresas, pero lo que sí es cierto es que por ningún lado llegamos a comprender la reinterpretación de los objetos históricos ahí presentados por una serie de artistas actuales como si se tratase de los cierres de hormigón de un antiguo edificio fracturado por el tiempo y sus avenencias, y recién restaurado con materiales bien distintos de los originales, sólo que en este caso la reinterpretación no es funcional, más bien continua las paredes del museo Pompidou concebido entre 1972 y 1977 por Renzo Piano, Richard Rogers y Gianfranco Franchini, como la parodia postmodernista (no podría ser de otra manera debiéndose a la iniciativa gubernamental) de los principios constructivos de las vanguardia históricas tras las reivindicaciones también utopistas del mayo de 1968 (destruir el pasado y la tradición para crear un nuevo imaginario)

Estas obras del nuevo siglo las debemos a Artistas como el popero estadounidense Ed Ruscha (el Pop Art y antes el neodadaísmo norteamericano de los años cincuenta ya sirvieron para la reificación del *ready-made* duchampiano), caracterizado entre los que expusieron en 1962 en *New Painting of Common*

Objects (Museo de arte de Pasadena, primera exposición propiamente pop en E.E.U.U.) por interaccionar el lenguaje y los objetos; el accionista californiano Paul McCarthy; la respuesta feminista de Cindy Sherman a Hans Bellmer (como “continuación” a su obra según afirma el comisario de la exposición); Haim Steinbach y su crítica-crítica a las instituciones artísticas mediante su amplia nómina de objetos (nada que ver con la serie limitada de *ready-mades* de Duchamp); el también norteamericano Mark Dion; el artista francés Philippe Mayaux, ganador del Premio Marcel Duchamp 2006 por sus moldes de yeso, los cuales constituyen también réplicas hasta la saciedad de otro de los divertimentos de Duchamp; el joven artista francés multimedia Théo Mercier, el parisino Arnaud Labelle-Rojoux... Nótese que todos ellos son artistas estadounidenses y franceses como si se tratase de un ensayo de reconciliación entre los dos -históricos ya- centros del arte contemporáneo del siglo XX: París y Nueva York, lo que desvela las verdaderas inquietudes de la exposición a la hora de responder al desafío surrealista de “a ver si son capaces de almacenar en sus museos todos nuestros objetos” (Dalí en *Le Surréalisme au service de la Révolution* nº3, p. 17). No es casual que las muestras actuales, radicalmente diferenciadas de aquella otra histórica por haber sido realizadas fuera del movimiento y por el contrario en contextos puramente artísticos e institucionales, se encuentren al final y en el pasillo de entrada y salida que une las distintas salas. No se trata de un inocente recorrido cronológico, sino de una moraleja, del cierre de una historia iniciada hace ya casi un siglo con el triunfo final de la institución artística en su pulso con el surrealismo y las vanguardias históricas.



Goya, *Capricho* nº 64, 1799

Victor Hugo, *Pulpo*, 1866
Justicia, 1858

Victor Hugo,

Todos estos artistas elegidos para prolongar esta exposición, más que actualizar el objeto surrealista, lo integran dentro del recinto artístico, respecto al cual han alcanzado un gran protagonismo las instituciones artísticas, concretamente en la decisión caprichosa (el *capriccio* despótico del Siglo de las Luces que vio nacer la soberanía del gusto) sobre lo que merece ser tildado artísticamente: los museos y los Centros de Arte contemporáneo, denominados así estos últimos con el fin de responder a su necesidad de presentarse bajo la constante

actualidad, como si el tiempo no pasase, a espaldas de lo verdaderamente moderno y radical: la reproducción mecánica de la imagen capaz de devolverla a la vida, tal y como la entendió en sus *Poesías* el mismísimo Isidore Ducasse, -Conde de Lautréamont-, así como Goya antes de emprender sus *caprichos* grabados con el fin de difundirlos entre la sociedad (en su caso los caprichos pertenecen a las arbitrariedades de las injusticias sociales, tradicionales ya entonces). Por esta razón el maestro aragonés es precedente directo del surrealismo, y no por ninguna visión atormentada, dado que para los surrealistas no había mayor tormento que el aburrimiento, frente a lo cual tan sólo quedaba por extraer la poesía de lo cotidiano, tal y como Baudelaire escurría la velocidad del mundo moderno para quedarse únicamente con aquello que permanece: los objetos son los restos de un mundo fragmentado al ser tamizado por la mercancía, y el surrealismo, a través de ellos, alcanza un nuevo paisaje donde los ejes cartesianos han sido sustituidos por el encuentro fortuito. En cambio, la exposición actual sobre el objeto en el Museo Pompidou ha querido contribuir, antes que desvelarla, a esta fragmentación ofreciendo de nuevo una respuesta institucional.

Lo dicho respecto a Goya también puede afirmarse acerca del siguiente protagonista de este ensayo, Victor Hugo, cuya casa en la Plaza de los Vosgos es hoy visitable y pertenece a la red *Paris Musées* del Ayuntamiento de París. Entre octubre y enero este centro ha presentado su colección de la obra plástica de Victor Hugo y aquella que se encuentra en la Bibliothèque Nationale, basada principalmente en técnicas de dibujo que, por su poder de exploración de lo desconocido, pueden ser consideradas como experimentales. Sin embargo y a diferencia de las exposiciones que hemos podido ver desde el centenario de su muerte, en París en 1985 ("Soleil d'Encre" en Le Petit Palais y la exposición de sus dibujos en La Maison de Victor Hugo. El primer título fue adoptado del primer ensayo dedicado a la plástica de Victor Hugo, de la mano de Gaëtan

Picon –hermano del surrealista Pierre Picon- y recogido en su libro *Las líneas de la mano* de 1969), en Valencia, en Venecia, Nueva York, Bruselas y Madrid, esta última exposición viene a responder al adjetivo “surrealista” con lo que tantas veces se ha tildado a esta obra plástica suya y que en buena medida el propio grupo de Breton ha contribuido a descubrir. Ese reconocimiento surrealista se hizo oficial ya en su primer manifiesto del 15 de octubre de 1924, en una de esas listas de precedentes (autores que “podrían pasar por surrealistas”) que a Breton tanto le gustaba citar y que lo separaban irremediabilmente del dadaísmo centroeuropeo: “Hugo es surrealista cuando no es idiota”. Ésta era la mejor fórmula que encontró para reconocer la ineludible aportación romántica de la mano de un autor que ya se estudiaba en los colegios por ser de obligada citación, siendo además que su casa fue donada al Ayuntamiento de París con el fin de constituirse como un museo, visitable desde 1903. Más tarde, fueron los propios surrealistas los que descubrirían sus dibujos que, como su afán recolector de objetos, materializaban el espíritu de su poesía y las liberaba del estrecho margen que lega las palabras a tan grande azar a los ojos de nuestras conciencias, porque la plástica -sobre todo entendida de una manera moderna (aún hoy, lo siento)- es realidad material; y Victor Hugo lo sabía muy bien cuando recurría a sus plantillas de grueso papel para crear vacíos en las impregnaciones de tinta sobre el soporte original. Tal y como afirmaría Tristan Tzara acerca de Picasso en 1935, en un *papier collé* una hoja blanca adherida jamás puede ser confundida con el soporte original, de la misma manera que un espacio liberado por una plantilla ya no forma parte del blanco inmaculado del soporte, porque tras toda creación moderna late la problemática alquímica de la creación a partir de la nada.



Victor Hugo, 1855

Como veníamos diciendo, la plástica de Victor Hugo fue descubierta por los surrealistas algunos años más tarde de su primer manifiesto, ya que a Víctor Hugo no le gustaba mostrar públicamente sus experimentos gráficos, sólo a los amigos y familiares más cercanos, tal y como demuestran estas quejas de Charles Baudelaire acerca del Salón de 1859: *No encontré en las exposiciones de Salón la magnífica imaginación que fluye en los dibujos de Victor Hugo como el misterio en el cielo. Hablo de sus dibujos a [tinta china](#), porque es demasiado evidente que en poesía, nuestro poeta es el rey de los paisajistas, y ...expresa, con la obscuridad indispensable, lo que es oscuro y confusamente revelado.* Esta faceta plástica del gran literato francés del siglo XIX, quizás el más completo de su época, fue conocida por los surrealistas de la mano de Valentine Hugo, casada con su bisnieto Jean Hugo, pintor próximo a Cocteau, Radiguet, Satie, Éluard y Francis Picabia, y a quien Valentine Gross –dedicada a la coreografía y figurinismo– conoció a través del Grupo de los Seis (los

músicos Auric, Honegger, Milhaud, Durey, Poulenc y Tailleferre). Siendo que ella contactó al grupo surrealista en 1929 a través de la pareja Paul Éluard y Gala, fue éste primero quien rescató algunas piedras de entre las multitudes de colecciones de objetos de Victor Hugo, quien con un interés próximo al suiseki nipón (contemplación de los cantos rodados) como una evidencia más de su curiosidad constante por las culturas extremo-orientales y que bien pudo inspirar el título *Tas de pierres* para buena parte de sus manuscritos que en vida aún no había publicado ("En la muerte, el alma liberada del cuerpo, será también desarmada"), demostró ser un gran coleccionador de rarezas, llegando a constituir un despacho en su casa muy parecido al de Breton expuesto hoy en la colección permanente del Centro Pompidou.

Su sensibilidad hacia las piedras no sólo anticipa el interés surrealista por el objeto (el encuentro fortuito con los mismos y las coincidencias desprendidas), sino también la del antiguo surrealista y próximo a Bataille Roger Caillois, quien recordaba cómo en el afán extremo-oriental por coleccionarlas no se buscaba tanto un parecido sino la sugestión de una imagen *encontrada* en sus formas, lo que da un vuelco absoluto a la imitación, si retomamos aquella cita a Botticelli por parte de Max Ernst, por la cual nos recordaba cómo -según Leonardo da Vinci- educaba a sus alumnos en el taller lanzando contra una pared una esponja impregnada en pintura para descubrir en ella las formas que a su vez les permitirán adivinar los caminos de sus deseos. Con ello Max Ernst daba rienda suelta a sus procedimientos semiautomáticos y automáticos como el collage, el *grattage*, el *frottage*, la decalcomanía, el *dripping*, etc., todos ellos ya experimentados por Victor Hugo un siglo antes gracias a su manejo de la tinta china en su juego dialéctico de luz y tinieblas a modo de Rembrandt o Goya, quien influenció decisivamente en Victor Hugo puesto que pudo conocer directamente su obra en sus viajes a España. Gracias a estos automatismos las piedras y las rocas se tornan protagonistas en la obra tanto de Victor Hugo como

en la de los surrealistas Max Ernst, Óscar Domínguez, Marcel Jean, Georges Hugnet, Wolfgang Paalen (Victor Hugo también se aventuró a “pintar” con las llamas de las velas, con lo que se adelantó al *fumage* de Paalen) etc., junto con los castillos, los cuales podríamos considerar, –desde el de D.A.F. Sade en Lacoste hasta la “Endless House” de Frederik Kiesler–, primera célula del espacio surrealista en la capacidad de la subconsciencia de construir en los recuerdos el espacio que la alberga en su definición onírica, tal y como luego fue definida por Gaston Bachelard la “poética del espacio”.



Victor Hugo, *Llave*

En este sentido, la exposición “La cime du rêve” comisariada por Vicent Gille y Alexandrine Achille, encargados de los estudios documentales de la propia Maison de Victor Hugo, constituye una aportación significativa a la historia del

arte, dado que, frente a las anteriores exposiciones dedicadas a los dibujos de Victor Hugo, ha mostrado de manera comparativa las obras gráficas más experimentales de los surrealistas con el fin de probar cómo Victor Hugo ha anunciado el surrealismo un siglo antes, sobre todo en lo concerniente a una cuestión de actitud. La exposición ha hecho verdaderamente de Victor Hugo un surrealista "avant la lettre", y ha consolidado su posición como precedente indiscutible, ya reconocido en el propio primer manifiesto del movimiento de 1924. Ya no se trata de ilustrar, tal y como ocurre en la exposición que actualmente presenta el Musée d'Orsay entre el 11 de marzo y el 6 de julio acerca del ensayo *Van Gogh. El suicidio de la sociedad* de Antonin Artaud (1947), si no de establecer las verdaderas conexiones a partir de las muestras plásticas, entre dos aportaciones históricas diferentes con el fin de establecer lazos, en ocasiones inesperados, a lo que nosotros hemos añadido la dimensión objetual, evidente en el afán coleccionador de Victor Hugo, el cual, como buen coleccionista tal y como diría el historiador del arte Maurice Rheims, no diferencia lo natural (las piedras) de lo artificial (el castillo) en un mundo gobernado por los caprichos de la luz (Goya). Y este añadido no supone una mera yuxtaposición, ya que tanto tras los objetos como tras la gráfica se esconde el gesto, el trazo en esta última y el encuentro con los primeros, lo que verdaderamente iguala lo artificial con lo natural y hace de esta vivencia una experiencia verdaderamente extática, capaz por sí sola de definir el instante. Éste es realmente el método de lectura que propuso Gaëtan Picon en 1969 tomando como ejemplo entre otros la plástica de Victor Hugo, la cual ya había sido considerada por André Breton precedente de la expresión abstracta en *L'Art Magique* (1957, en colaboración con Gérard Legrand). Por eso la exposición no necesita de un decálogo de técnicas automáticas en su organización, entre otras cosas porque no se trata de técnicas cerradas. Todas ellas proceden de un encuentro con el azar y colaboran en la exploración de lo desconocido, tanto de lo exterior como de lo interior. En

este caso los comisarios han preferido recurrir a una sistematización temática que, a diferencia de la mayoría de las ocasiones en las que asistimos a este tipo de argumentación expositiva, no resulta para nada caprichosa: “huellas”, “manchas” (*frottages*, *grattages*, decalcomanías...), “castillos”, “casas”, “retratos”, “bestiarios” que facilitan el retrato mismo de la conciencia exploradora y los caracteres humanos en general, como bien apuntara Juan-Eduardo Cirlot en su *Diccionario de Símbolos* (Loup Loup de Max Ernst, el águila de Victor Hugo); el “monstro” entre la idea y la materia o entre la realidad y lenguaje (Gilbert Lascaut, *Le monstre dans l'art occidental*); mecanismos creativos como “amor(es) loco(s)”, “la naturaleza”... Todo ello constituye una permanente exploración, una disposición de la poesía misma que devuelve los esfuerzos plásticos a la investigación de lo desconocido (la naturaleza), en un encuentro constante con el objeto azaroso (el objeto de “el amor loco”) a través del lenguaje (“juego de palabras, juego de manos” recita la exposición), que a su vez nos conduce por un sendero que abarca desde las híbridas monstruosidades (animales confeccionados mediante el principio del collage con partes de distintas especies en un desafío insistente a lo preconcebido positivista) hasta lo maravilloso, al enfrentar en ocasiones los resultados azarosos con títulos evocadores tal y como exigía Botticelli a sus alumnos. Porque de eso se trata tal y como afirmó el propio Breton acerca de las relaciones ineludibles entre el simbolismo novecentista y el surrealismo: la transformación del misterio simbolista en lo maravilloso surrealista (Breton, André, “Le merveilleux contre le mystère. À propos du symbolisme», *Minotaure* nº 9, octubre 1936, Paris, pp. 25-31). Al fin y al cabo, lo “maravilloso”, –sugerido ya en la década de 1720 por los pastores y filólogos suizos próximos a Fussli, Johann Jakob Bodmer y Johann Jakob Breitinger–, pertenece a toda aquella nómina de nuevas categorías que surgieron en la primer mitad del siglo XVIII, en el nacimiento del Arte mayúsculo como tal, en calidad de institución erigida sobre el resto de la realidad, junto con “moveré”, “pintoresco”,

“sublime”, lo terrible... y caracterizado por ser capaz de englobar a todos ellos. Ahora se trata de localizar aquello maravilloso en la realidad, en las calles mismas de París (*Le Paysan de Paris* de Aragon, *L'amour Fou* de Breton, Pierre Naville...). Por ello es importante, -y quizás la exposición no lo ha subrayado suficientemente-, la concepción que Victor Hugo mantuvo de su producción plástica a lo largo de toda su vida, la cual realmente sirve de vértice a donde se ven abocadas todas sus vertientes automáticas, las cuales ya anuncian los experimentos surrealistas.

Receloso de la exposición pública de estas obras gráficas, siempre las consideró por lo que son: juegos bien extendidos entre la clase acomodada, sólo que en ocasiones han sido reivindicados y profundamente estudiados por haber sido cultivados y analizados de manera experimental por personalidades de renombre como Victor Hugo en las letras, o como en el caso del collage por el dramaturgo y jardinero real Charles Dufresny entre los siglos XVII y XVIII (redescubierto por el surrealista y patafísico Noël Arnaud), o por el escritor danés de cuentos infantiles Hans Christian Andersen (1805-1875). ¿Acaso no es éste el modelo de experimentación plástica propuesto por los surrealistas a partir del juego, el cual es a su vez la base del resto de sus actividades como bien afirmara Breton hacia finales de los años cuarenta al explicar el juego surrealista “lo uno en lo otro”? en la plástica surrealista verdadera no hay obras de arte, tan sólo técnicas de exploración de lo maravilloso cotidiano, que se prolongan en una cadena infinita de vivencias entre unos y otros, entre el encuentro azaroso de sus protagonistas, los cuales podrían ser anónimos en el mejor de los casos. Y con ello descubren y perfilan la verdadera aportación de buena parte del arte del siglo XX (si no en su totalidad): la investigación. En ella Victor Hugo se mostró como un gran maestro, para lo que debió conservar su producción gráfica en un ámbito considerado “menor” por la idiotez. Al fin y al cabo, todas estas experimentaciones, al llevarse a cabo con la

tinta china, parecen estar destinadas a su reproducción mediante el grabado o las técnicas actuales de edición que eliminan los accidentes de la factura, una magia que impregna la pluralidad frente a la unicidad (Victor Hugo fue uno de los primeros en interesarse por las posibilidades creativas de la fotografía) y de la que Goya se mostró como pionero indiscutible (y con ello maestro de Victor Hugo), al anteponer su actividad como grabador a su pintura y liberar, al mismo tiempo, este medio del cerco profesional de gremios y talleres, esto es, de la difusión de tipos iconográficos para reflejar en cambio las absurdecies del mundo y hacerlas públicas al conjunto de la sociedad, todo bajo el espíritu documentalista propio de un verdadero investigador armado de su dominio gráfico y erudición. ¿Los excesos del clero no conforman acaso escenas duales como los arrecifes de Victor Hugo o de Oscar Domínguez surgidos de las provocaciones de una mancha? Las obras gráficas del autor de *Los miserables* cuestionan la obra única y acabada en aras de la investigación y de la democratización del arte (del divertimento popular como origen y fin de toda actividad expresiva). Ésta es su verdadera aportación sobre el terreno gráfico, la cual concuerda con el pensamiento político de igualdad social de sus últimos años. Al fin y al cabo, el grafiti anónimo en tanto que grabado o impregnación en la vía pública constituye el primer modelo para este tipo de prácticas, y ha inspirado a la Historia del Arte multitud de nuevas técnicas y reflexiones teóricas. Él mismo sedujo la fotografía de Brassai entre 1930 y finales de los años cincuenta (por lo que también anticipa indirectamente la fotografía surrealista en sí: Man Ray, Ubac, Boiffard, etc.) y participa del mismo espíritu bajo el cual el arrancado anónimo de los carteles en las calles sedujo a Léo Malet, sin necesidad por ello de recoger esta experiencia más allá de su mera advertencia en el *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* confeccionado por André Breton y Paul Éluard en 1938 y publicado por José Corti.

1926-1927

Sólo desde este espíritu contrario a las obras acabadas, podemos apreciar la muestra que acompaña a esta exposición: los dibujos de adolescencia del periodista y crítico de arte Frédéric Mégret, quien entre 1928 y 1929 se aproximó al grupo surrealista, según nos cuenta André Thirion en sus memoras *Révolutionnaires sans révolutions*, de la mano de Louis Aragon, a quien conoció en los ambientes de Montparnasse por donde entonces ambos se movían. Según este testimonio de quien sería uno de sus compañeros surrealistas más cercanos, Thirion, Mégret ya realizaba antes poesías y dibujos “de una incoherencia y una timidez de niño”. Enamorado de una actriz de diez años mayor que él, había huido de su madre y no quería volver a casa, por lo que se instaló en el número 54 de la rue du Château en el distrito 14 de París, ahí donde se conformó en 1925 el grupo conocido como el de la Rue de Château (Jacques Prévert, Yves Tanguy y Marcel Duhamel). Aún muy diferentes, sus dibujos guardan la relajación adolescente de nuestros jóvenes surrealistas Manuel Viola y Federico Comps, materializada en la mutilación y descomposición de los cuerpos, junto con una rabiosa crítica social expresada por textos que recorren las líneas trazadas. No por ello constituyen obras de arte. Cuántos dibujos de atormentados adolescentes habrán quedado olvidados por la Historia.

Y es que aún queda mucho por hacer. Nos podrá chocar ver durante estos días en las carrocerías de los autobuses urbanos de la RAPT, el “pollo-zapato” de Meret Oppenheim (*Ma gouvernante*, 1936) anunciando la exposición sobre el objeto surrealista del Centro Pompidou. Pero no se trata de condenar de manera maniquea la institucionalización de la revolución surrealista, de la que en verdad este movimiento fue el primer responsable, pues basta con repasar su historia con ojos críticos y sinceros para verlo claramente. Queda mucho por descubrir (los dibujos de Mégret son sólo un ejemplo de esta

necesidad, los cuales carecen aún hoy de un estudio historiográfico y de una edición en condiciones) y por redescubrir (como el arte gráfico de Víctor Hugo en tanto que exploración de lo maravilloso). En realidad, el "pollo-zapato" de Oppenheim ha retornado a las vías parisinas de donde procede, tal y como sugeríamos al inicio de ese ensayo. Las exposiciones, ya sean institucionales o no -dado que todos los son (la misma exposición ya es un acto de institucionalización, y tanto Victor Hugo como Duchamp lo sabían muy bien)-, pueden constituir, más allá de los caprichos de un puñado de comisarios erigidos de manera poco democrática como los inspirados de una nueva sociedad (en realidad de los baúles de las viejas colecciones), un buen medio para dar a conocer las investigaciones plásticas e historiográficas llevadas a cabo, de manera complementaria a las publicaciones, de las cuales el catálogo constituye una primera aportación. Más allá de los asuntos meramente formales y por tanto subjetivos, detrás de toda buena exposición es fácil vislumbrar un buen trabajo de campo, de estudio, de taller, documental, teórico... Tan sólo la elección del tema ya nos lo advierte. Y en lo que al surrealismo respecta, un buen comisariado puede constituir una prolongación de los esfuerzos de sus protagonistas en la exploración de lo maravilloso al margen de las disputas institucionales, ante la cuales tan sólo cabe ignorar el concepto mismo de Arte. Quizás sea el momento de recuperar un medio que, como la plástica, nos pertenece a todos, y no sólo a aquellos amigos de la administración que se presentan como los tamizadores y hacedores de la cultura y su historia.



Maison de Victor Hugo, Escritorio chino

André Breton en su escritorio

Valentín Carderera, diseñador de joyas

Cuando en 1877 un Carderera octogenario entrega a la Imprenta

y Fundición de M. Tello su *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos coleccionados por D. Valentín Carderera y Solano*, reservándose la propiedad de la edición, escribe un *breve y necesario prólogo* en el que compara los cuadros de su colección con los hijos que se reúnen en torno a su moribundo padre.

Como el padre *exhorta a la perfecta unión y a la concordia entre ellos, sea cual fuere la adversa o próspera fortuna que les cupiere, así trato de hacer hoy con mis compañeros, personajes mudos que por espacio de más de cuarenta años han sido la mayor parte testigos de mi vida*. Los reunía a todos ellos en un catálogo, para retardar, cuando menos, el que se vean diseminados por esos mundos parando algunos en tiendas y prenderías.

La edición del catálogo se debió, al parecer, a las solicitudes de algunos de sus amigos entre los que se debieron distribuir los ejemplares impresos. Sobre uno de ellos, actualmente en la biblioteca de Carlos Carderera, y que fue sin duda el ejemplar del pintor, el coleccionista de retratos fue anotando cuidadosamente el valor en reales de vellón de cada uno de esos compañeros que sin duda veía destinados a la diáspora. Pero resultan especialmente interesantes los comentarios que aplica a cada una de las piezas y que suponen una auténtica labor arqueológica sobre su colección, si entendemos el significado de la palabra arqueología en ese momento.

En la página anterior a la que contiene el índice de los "Retratos antiguos de reducidas dimensiones", aparece un resumen del valor de la colección que asciende a la nada desdeñable cantidad de 245.634 reales de vellón^[1].

Entre los cuadros catalogados, varios retratos de su mano, que permanecían en ese momento en lo que fue su vivienda, en la planta superior del madrileño palacio de los Villahermosa,

actual Museo Thyssen, pueden ofrecer a los investigadores algunas pistas para comprender el interés que tenían para el polifacético oscense, dentro de su trabajo de retratista, los ropajes y los elementos decorativos, como los anillos, collares, diademas, etc. tan importantes para conseguir aproximarse a la realidad del retratado, en opinión de carderera como los propios rasgos físicos.

Tras admitir que las colecciones de los artistas (no deja de sentirse pintor en ningún momento aunque su actividad se centrara preferentemente en otros campos) son una difícil empresa por la escasez de sus recursos, y advertir que la suya no puede ser considerada completa ya que no puede contener obras de Tiziano, Velázquez, Vandick ni Murillo, indica que solo ha podido formarse con nombres *de segunda fila* como Sánchez Coello, del Mazo, Carreño, Tiépolo, Mengs o Goya, entre otros...

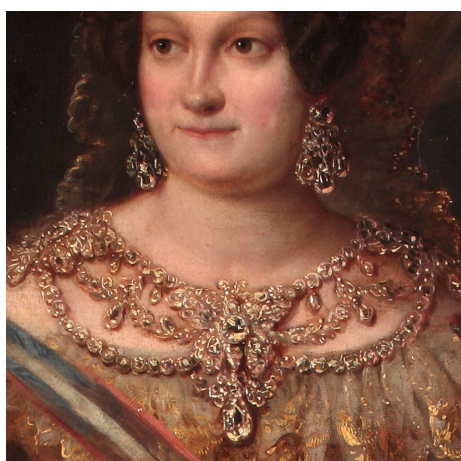
Protesta por los pintores de retrato que presentan "por lo general grandes defectos de carácter y estilo y censurables libertades que alteran y modifican no solo los trajes y accesorios, sino hasta algunas facciones del rostro". Respecto a los parecidos de los menos conocidos ya que rara vez está escrito el nombre en los lienzos que componen su colección, justifica su personal elección de nombre basándose en sus "especiales estudios y aficiones a la materia, la detenida inspección de las principales y más ricas colecciones extranjeras, el frecuente examen de unos 34.000 retratos grabados que he poseído por muchos años..." [\[2\]](#)

Y justifica unos párrafos después su interés por los mencionados elementos complementarios del retrato indicando que:

Siglos hace que dijo Plinio: ¡cuántos más objetos ven los pintores en la sombra que no vemos los profanos! Aquellos ven además en tal lienzo, que parece insignificante, el mérito de un pincel franco y valiente, en otro tal armonía

*o riqueza de colorido, y en no pocos lo bizarro, lo pintoresco y lo suntuoso de los trajes y preseas, **asunto en que me he ocupado muchas veces**. Por esa razón no deberá extrañar el que me extienda demasiado en minuciosas descripciones de trajes y de femeniles arreos, además de crear estas reseñas necesarias para distinguir los cuadros, puesto que no se hallan numerados.*

Si leemos las descripciones de las pinturas que Carderera cataloga como de su mano, advertimos el interés que esos "femeniles arreos" tienen para el pintor. Así, cuando lo hace con los retratos 340 y 342 de Doña María Cristina de Borbón, cuarta esposa de Fernando VII, dice en el primero de los mismos que "está vestida con trage del tiempo de la Reina Católica. Lleva en la cabeza un velo flotante y gran corona de brillantes y balajes; de la misma riqueza es el collar con grandes balajes que cuelgan como pinjantes de unas flores de lis intercaladas de chaton a chaton. La cintura es de igual forma y riqueza: el vestido de tela de oro. Estudio en busto prolongado para el cuadro de cuerpo entero que de esta señora pintó en París..."



El collar de las mariposas

Por su parte en la segunda de las piezas indica que "está

representada en pie y en tamaño mitad del natural. Tiene en el peinado ave del paraíso, muy ancha diadema y peine, todo de gruesos diamantes, así como los pendientes de tres caídas, compañeros del magnífico collar de las mariposas[3], de las que penden además grandes chatones en ondas. Lleva la Reina vestido de gasa blanca y oro con muy espaciosa guarnición de encaje con claveles y rosetas de oro. En la mano derecha tiene el abanico. El manto es encarnado con bordados de oro".

La preocupación del retratista Carderera por las joyas, los complementos y los ropajes va más allá de la sola descripción literaria o el análisis que interesaría a cualquier arqueólogo de su tiempo y se traslada al campo de la pintura, en la que las cualidades de los objetos quedan reflejadas en estudios previos.

El Museo de Huesca y el Museo de la Real Academia de San Fernando conservan en sus colecciones varias de las láminas dibujadas por el pintor, algunas de ellas iluminadas con acuarela o incluso óleo, que pueden resultar significativas en este proceso de estudio minucioso de aditamentos que aparecen en los retratados por su mano y en los que ha coleccionado a lo largo de su vida y que publica catalogados en 1877, tres años antes de su muerte[4].

Los retratos de Carderera en el Museo del Romanticismo

El recorrido por las diferentes estancias del Museo del Romanticismo en Madrid nos acerca a tres de los retratos más reproducidos del pintor oscense que han aparecido habitualmente en los escasos estudios sobre Valentín Carderera como pintor[5]. En la sala I, el vestíbulo, en la que se sintetizan algunas de las novedades y características de la casa isabelina, encontramos el citado retrato de la reina gobernadora, María Cristina, del que el catálogo nos advierte está representada con capa de armiño y "luciendo el 'primer

aderezo' que el rey le regaló con motivo de su enlace, formado con piedras preciosas que había pertenecido a la madre del monarca". Se trata sin duda del cuadro que en la lista de Carderera aparece con el número 342.

La segunda de las piezas que encuentra el visitante y se describe en catálogo del Museo del Romanticismo es "el notable busto de Teresa Orsini, princesa Doria, pintado en Roma por Valentín Carderera y Solano, que la representa tocada con un exótico turbante –que se puso de moda especialmente durante los años treinta– rematado en gran broche, que hace juego con el collar y los largos pendientes y con una estola de piel sobre los hombros." La sala que acoge este retrato es la XV y aparece como el *boudoir*, primera estancia femenina del recorrido. En ambas piezas el estudio de las joyas de las representadas, especialmente en este segundo caso, cuenta con un trabajo previo que podemos encontrar en los fondos del Museo de Huesca. La pieza catalogada con el número 01926 es un minucioso trabajo al óleo sobre papel de 20 x 26 cm. que describe cuidadosamente los detalles y brillos del collar, los pendientes y el gran broche de diamantes y grandes esmeraldas que aparece en el retrato de la princesa Orsini conservado en el mencionado Museo y descrito en la lista del propio pintor con el número 348.





Princesa Doria. Museo del Romanticismo
de joyas. Museo de Huesca

Estudio

Este es, entre los que hemos podido analizar hasta ahora, uno de los casos más evidentes del interés que Carderera tiene por la representación minuciosa no solo de la *vera efigie* del retratado sino de cuantos elementos aportan cualquier dato sobre su personalidad. El estudio del color, la forma y la talla de cada una de las piezas, los engarces y los broches que se estudian hacen pensar en la posibilidad de que el pintor, relacionado con los Doria a través de los duques de Villahermosa, sus protectores durante la larga estancia italiana, tuviera la posibilidad de estudiarlos directamente y trazar la lámina que forma parte de los fondos del Museo de Huesca teniendo a la vista cada una de las piezas[\[6\]](#).

Los retratos de la Princesa Doria

Los expuestos al público no son los únicos retratos al óleo debidos a la mano de Carderera que contiene la colección del Museo del Romanticismo. Existe además un segundo óleo, retrato de busto de la princesa Doria en los peines de los almacenes del Museo, en el que los únicos cambios son los aderezos que lleva la retratada. Se ha sustituido el collar de esmeraldas por otro de diamantes de notable tamaño, los pendientes y la corona también del mismo material.



Princesa Doria. Museo del Romanticismo

Princesa Doria Colección Carderera

Esta segunda pieza del Museo del Romanticismo parece obra previa a la que conserva la familia del pintor en Madrid. Para este nuevo retrato en la que aparece la princesa Doria Orsini con un vestido de raso granate y una estola de igual color, la retratada lleva además de las piezas de joyería descritas en la pintura del Museo, con algunas variaciones, una pulsera en la muñeca izquierda y un lujoso reloj de pulsera en la derecha.

Carderera retrató a la princesa Doria en varias ocasiones: en los apuntes de viaje redactados muy posteriormente a su estancia en Italia, Carderera coloca una lista de los retratos “que recuerda haber hecho en Roma” (unos ciento cincuenta), además de en otras ciudades, que se inicia con los de la Princesa Doria a la que indica retrató en ocho ocasiones.

Parece evidente que la *vera efigie* de todos estos retratos de la princesa italiana tienen su origen en una pequeña pieza al óleo sobre papel que se encuentra en los papeles manuscritos que relatan la estancia romana del pintor. Se trata de una pequeña nota pegada en la parte superior de una de las octavillas que componen la narración del viaje, escrita como se ha comentado muchos años después, desde el recuerdo. Pero

el esquema, del que existe un calco sobre papel cebolla en la parte inferior de la misma hoja, es el que se reproduce en la totalidad de los retratos de la Princesa Doria salidos de la mano de Carderera, con independencia de su formato.



Princesa Doria. Óleo sobre papel.

El parentesco entre esta pequeña pieza y el resto de los retratos de la princesa Orsini, nos lleva a pensar que la nota está tomada del natural, al igual que ocurre con una de las piezas que contiene la colección de la familia.



La princesa Doria y su hijo. Colección Carderera

Se trata de óleo sobre tela, ovalado y de pequeñas

dimensiones, cuyo boceto de la cabeza es, como en resto de los casos, el anteriormente descrito, en el que se la representa como madre y el pintor la despoja de cualquier joya o adorno. Estamos ante una deliciosa maternidad, cuya simplicidad formal cobija un minucioso estudio anatómico y un modelado que se consigue con suaves empastes cromáticos. La familiaridad de Carderera con los príncipes Doria Orsini tuvo que ser grande y queda aquí reflejada ya que esta pieza es sin duda boceto para el retrato familiar de cuya existencia tenemos noticia pero que no se ha podido catalogar hasta el momento.

Representa a la princesa en una actitud totalmente doméstica y vestida de manera diametralmente opuesta a cualquiera de los otros retratos que conocemos. Fondo neutro para una figura sentada vestida con una leve túnica blanca y un mantón rojo caído sobre los hombros que acoge a su hijo, recuerda alguna de las composiciones rafaelescas de la Virgen con el Niño.

En el reverso presenta una etiqueta del Museo del Romanticismo que indica su participación en la exposición de 1954, cedido por la señora viuda de Carderera [\[7\]](#). Una segunda etiqueta reza: "no habiendo correspondido a María Pilar nada relativo a los amores puramente románticos, de tío Valentín y la princesa Doria dejó este retrato en el que aparece la princesa con su hijo primogénito, pintado por Valentín Carderera."

En este momento del proyecto de catalogación razonada de su pintura, hemos podido analizar las dos del Museo del Museo del Romanticismo, tres en las colecciones de la familia madrileña de Carderera y la del coleccionista oscense Gerardo Abadías, recientemente desaparecido, además de otra que se incluyó en la exposición que en 1981 se produjo en Huesca en el Museo del Alto Aragón, dirigido en ese momento por el crítico y escultor Félix Ferrer Gimeno, con la dirección científica del profesor José María Azpíroz y de la que desconocemos el actual paradero.

Es una pieza de 30 x 23 cm. que se reprodujo en blanco y negro

pero tiene las mismas características que las antes mencionadas. El turbante, la estola y las joyas, diferentes al resto de los retratos analizados hasta ahora, mantienen en esta ocasión similar interés en el resultado final.

Los retratos de la princesa Orsini son demostración clara del interés de Valentín Carderera por la vera efigie de la retratada. Que no depende en exclusiva del parecido físico sino que, como comentara Plinio, se deleita en muchos otros objetos que el pintor sabe ver y que completan esa verdadera imagen.

[1] Algunos de los cuadros no aparecen tasados, pese a lo que la suma final supone un valor considerable para una colección que el propio Carderera denomina modesta.

[2] Algunas de las descripciones de las colecciones de Valentín Carderera pueden parecer excesivas en boca de sus biógrafos. Pero en esta ocasión es el propio coleccionista el que garantiza que, solamente en retratos, su colección ha acumulado esa tremenda cantidad de reproducciones.

[3] El naturalista riojano Mariano de la Paz Graells –catedrático de Zoología en el museo de Ciencias Naturales, del que fue director así como del Jardín Botánico–, encontró en el verano de 1848 una nueva especie de mariposa de la familia de los satúrnidos, de unos ocho centímetros de longitud, con sus cuatro alas de color verde pistacho, oceladas, venas alares de grueso trazo castaño y largas colas curvas rematando las traseras. Recibe el nombre de 'Graellsia', por su descubridor; 'isabelae', por habérsela dedicado éste a Isabel II, quien es fama que lució un collar exornado con un ejemplar natural en un baile de palacio. Cuando Carderera traza el retrato de la reina gobernadora,

esta luce el collar de las mariposas.

[4] De las 460 láminas que contiene el catálogo general de Museo como de la mano de Carderera, más de sesenta representan estudios de objetos que tienen que ver con el trabajo de los joyeros: colgantes, alfileres, pulseras, medallas, diademas, collares, etc. Difícilmente pueden ser atribuidas todas ellas al oscense en cuyas carpetas convivían sin problemas obras propias con otras de manos ajenas. Un estudio pormenorizado de las mismas llevaría sin duda a descubrir en varios de ellos, la mano de algunos de los orfebres de mayor prestigio en España e Italia a mediados del siglo XIX.

[5] Existen otros seis retratos catalogados como “grafito y pigmentos sobre papel” cuyo interés es notable ya que nos pueden servir para analizar el proceso realizativo seguido por Carderera a la hora de planificar su trabajo de retratista. Se guardan en los peines y sobre ellos puede consultarse el artículo de los autores que suscriben este título *Seis retratos a la acuarela de Valentín Carderera en el Museo del Romanticismo*, publicado en la revista *Argensola* del IEA, número 124, p.

[6] Respecto a las relaciones entre Carderera y casa Doria, cabría advertir la notable cantidad de notas a la acuarela tomadas por el oscense en los dominios de la casa de campo los príncipes en el Lazio. Pilar Carderera guarda uno de los álbumes italianos en los que el propio pintor conservaba esas notas al agua.

Premios AACCA 2013

El jueves 26 de febrero de 2014 tuvo lugar, en el salón de actos de la sede de la Demarcación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, la entrega de los premios fallados el mes anterior por la Asamblea General Extraordinaria de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACCA). Presidió el acto Manuel Pérez-Lizano Forns, acompañado de la vicepresidenta, Desirèe Orús, la tesorera, Pilar Sancet Bueno, y el secretario, Jesús Pedro Lorente. Ellos se encargaron de glosar los méritos de los galardonados, y de entregarles unos hermosos diplomas, diseñados por el pintor Fernando Alvira Banzo, ex-presidente de AACCA y actualmente presidente honorario de AECA. Los premiados, que pronunciaron una breves palabras de agradecimiento, fueron:

-Néstor Lizalde, Premio al artista aragonés o residente en Aragón menor de 35 años, por su brillante participación en las exposiciones y proyectos de Etopia con motivo del Congreso Iberoamericano de Cultura.□□

-Prensas de la Universidad de Zaragoza, Premio a la mejor publicación sobre arte contemporáneo de autor o tema aragonés, por el libro recopilatorio de textos de Ángel Azpeitia: *Exposiciones de arte actual en Zaragoza: reseñas escogidas, 1962-2012*.□□ Recogió el premio el prof. Pedro Rújula.

-El Programa de Educación y Cultura de Ibercaja, Premio a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo, por los premios de Arte Joven y de Pintura, Exposiciones, Conferencias, Cursos y Actividades, realizados en sus diferentes centros y museo.□□ Recogieron el premio Magdalena Lasala y Teresa Fernández.

-La sala de arte de la Demarcación en Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Premio al mejor espacio expositivo sobre arte contemporáneo. Recogió el premio

Inmaculada Ferreira, Presidenta de la Demarcación de Zaragoza del COA.□□

-Eduardo Laborda, Gran premio al más destacado artista aragonés contemporáneo, por su exposición retrospectiva en la Lonja de Zaragoza.□□

Tras el acto, los premiados y los socios de AACA así como el público asistente, fueron obsequiados con un vino gentileza del Colegio de Arquitectos.



El diseño gráfico en la

industria pimentonera

Introducción

El proceso investigador y creativo nos ha llevado, de algún modo, a intentar satisfacer las posibles demandas de estudiantes y profesionales, no sólo las nuestras, que deseen ampliar sus conocimientos dentro de lo que al mundo del diseño gráfico se refiere, con lo que consideramos una humilde aportación, a partir de nuestros conocimientos e investigación.

El Diseño gráfico en la industria pimentonera, es una investigación que busca dotar a estudiantes y profesionales de las competencias necesarias para, entre otras metas, poder cuestionarse la actual realidad del diseño gráfico, en un mundo cada vez más globalizado, comprendiendo del mismo modo la interacción en el contexto social y cultural en que se produce.

No pretendemos hacer un estudio localista sino todo lo contrario, puesto que partiendo de lo regional e incluso local, llegamos a un nivel nacional e internacional. Esto es así, gracias a la exportación.

Diseño gráfico en las empresas murcianas

Como antecedentes en nuestro tema de investigación creemos oportuno remontarnos en el tiempo, a principios del pasado siglo XX, y analizar el germen, el comienzo de las empresas conserveras en la Región de Murcia y todo lo que ello conlleva, puesto que todas y cada una de las empresas conserveras tuvieron y tienen, las que existen a día de hoy, una imagen como logotipo, un diseño gráfico que las identifica y hace reconocibles ante el consumidor y que aparece en envases y embalajes, etc.

A pesar de que actualmente a Murcia se la conozca por la fuerza de su sector conservero debido a su famosa huerta, no menos importante es su pimentón, el cual se relaciona mucho con esta tierra. Gracias a sus empresas pimentoneras fue como Murcia fue reconocida no sólo a nivel nacional, sino mundialmente incluso, por su apreciado "polvo rojo", por ello tomaremos este tema como antecedente histórico. Proponemos, por ello, un estudio de la publicidad de las empresas, así como sus marcas, dedicadas al sector de las especias y más concretamente el pimentonero en primer lugar; puesto que también estudiaremos otros casos de empresas del sector alimentario, tales como algunas conserveras. Todo ello, sin olvidarnos de la importancia del diseño gráfico y en concreto del de sus etiquetas, ya que como diría James Pilditch, no sólo es una imagen que nos vende silenciosamente un producto, sino que en sí misma representa una forma de expresión artística debido a su diseño. (Pilditch, 1961).

A Empresas centenarias.

Empresas como la de *Juan José Albarracín*, de Espinardo (Murcia) que, fundada en 1854, sigue siendo hoy día 100% familiar y por ello aparece referenciada en el libro de "Empresas Centenarias de la Región de Murcia" (Heras y Tudela, 2000: 147), así como también aparece la empresa de *Juan Navarro Hernández*, también de Espinardo y que data de 1898, y la de *Félix Reverte, S.A.*, de San Pedro del Pinatar, de 1904.

Creemos oportuno tan sólo centrarnos brevemente en estas tres, pues debido a sus años de experiencia en el sector, son un claro ejemplo, en cuanto a la evolución de sus etiquetas, lo cual es un punto de especial interés en esta investigación. Se trata de tres ejemplos, pertenecientes al sector pimentonero, y no cabe duda de su importancia al tratarse de tres empresas centenarias.

La fábrica de *Juan José Albarracín* que cuenta con más de 140 años de historia en los que se han sucedido cuatro generaciones. Según los archivos de la propia empresa se trata de la más antigua del sector y del mismo modo también estamos ante "una de las corporaciones más veteranas de la Región de Murcia".. "el primer saco de pimentón que llegó a este país procedía de Murcia y fue exportado por la empresa de Albarracín en el año 1914" (Heras y Tudela, 2000: 141 y 143). Su imagen o logotipo, es una estrella de ocho puntas que fue la primera marca con la que registró D. José M^a Albarracín su empresa en Ginebra, el mismo año de su fundación.



La aventura de esta empresa en hacer las Américas, un mercado cerrado para las exportaciones españolas así como casi el resto del mundo, donde comienzan a abrir las barreras, y más concreto en EE.UU. en 1941. El fundador también puso otro nombre, o mejor dicho creó otra marca, la de ROYAL, con la que quedó registrada la firma en EE.UU. en 1938. En dicha aventura hay que remarcar la importancia de las Islas Canarias como

puerto estratégico y nexo de unión con las Américas, a través del Atlántico.

Esta marca gozó de tal prestigio en el continente americano, y aún hoy después de más de 90 años. Obtuvo un reconocido premio a la calidad otorgado por la Cámara de Comercio de Argentina en 1910, lo que le sirvió a los Albarracín para aumentar su popularidad en España, hasta el punto de que llegó a ser el proveedor oficial de la Casa Real de 1891 a 1911, a petición de SS.MM. tras la noticia de la fama de su marca.



Hoy día la factoría *La Estrella* dedica el 90% de su producción a Norteamérica y Canadá, a parte de exportar a Europa, Oceanía y África. Algunos productos eran elaborados en Murcia y posteriormente enviados a Argelia. Dado que todas las casas fabricaban en Argelia (colonia francesa en aquellos años), traían el pimentón desde Murcia y lo envasaban con el nombre de la empresa instalada en Argelia.

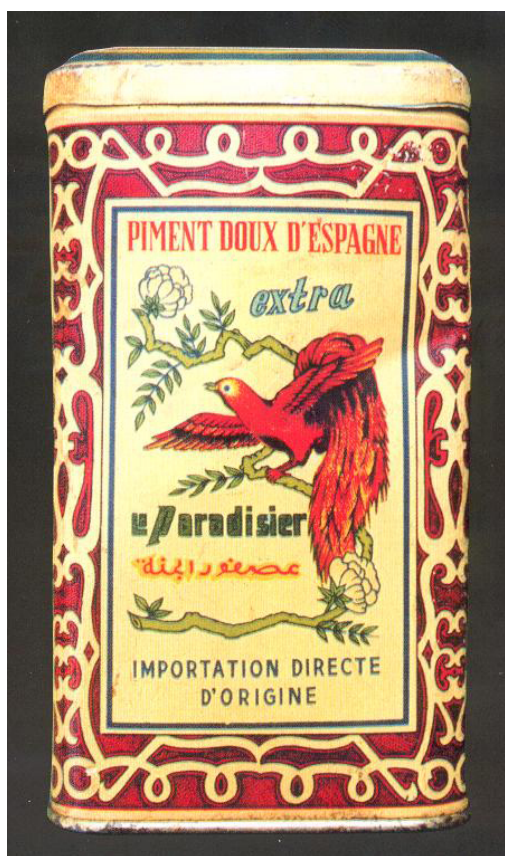


Elaborada por Juan José Albarracín y Cía., Espinardo. En estas latas destaca la utilización de la caligrafía francesa, debido a que estaban dirigidas a una colonia francesa como era Argelia.

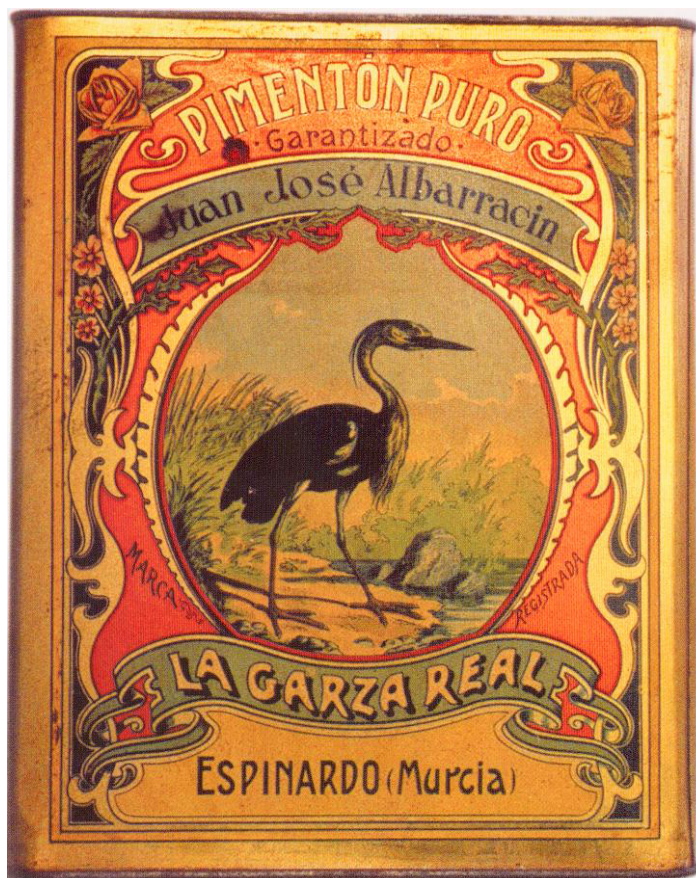
En estas latas enviadas a países extranjeros, como Argelia, se usaban tipografías en el idioma del país de destino, como era el caso del francés o el árabe, ambos presentes en las latas vistas anteriormente. También es muy importante hacer referencia a la temática vegetal que se refleja en ellos, siempre estilizada, a veces buscando el equilibrio geométrico, como podemos observar en la orla que enmarca la figura del león, con motivos generales tales como los propios ñoros (pimientos con que se fabrica el pimentón) y la planta de estos.

De igual manera, algunas si se enviaban a Argelia con el nombre de la fábrica del productor murciano. En estas podemos observar el mismo caso que en las anteriores del león, pues aunque no aparezca una orla vegetal en torno al ave de "Le

Paradisier", sí que aparecen ramas con hojas y una flor en la punta semejante a una rosa blanca, y todo ello enmarcado por una orla puramente geométrica, típica también del movimiento modernista, que aquí opta por arabismos típicos de las más bellas yeserías de la Alhambra. No obstante, también hemos de citar la coincidencia de que en ambas latas se represente una iconografía animal, como es el caso del león y el ave, respectivamente, y que curiosamente, como ya comentábamos, en ambos casos aparezcan inscritos o centrados en formas circulares uno, y rectangulares el otro, y siempre sobre un paisajito. Figuras acompañadas a menudo de rosas y espinos, en profusión ornamental.



*Le Paradisier, marca de
J. J. Albarracín*



*La Garza Real, otra marca de Juan
José Albarracín*

La Garza Real, fue otra marca importante de Juan José Albarracín. Posee la imagen una estética modernista muy del gusto de la época. La garza situada en una forma oval (parece una granada) a modo de ventana o contorno, de un paisaje natural. Las tipografías son diversas, se combinan,

inscribiendo algunas de ellas, en grecas. Mediante el contraste tonal o cromático de la figura recortada, se recurre de este modo a una acentuación de la fuerza de la figura, en este caso la garza. Después de observar estos envases de Albarracín, tan sólo decir, que de las tres empresas centenarias que veremos, son los que más abogan por el modernismo y beben claramente de este, como en el ejemplo anterior de la *garza real*.

El otro productor es Félix Reverte, S.A., de San Pedro del Pinatar. Como Albarracín, surge a finales del S. XIX y también hace las Américas, abriendo mercados en Brasil, Uruguay y Argentina. Reverte supo aprovechar la situación en plena Posguerra española y II Guerra Mundial, para abastecer de pimentón al viejo continente e incluso a comercializar con todo tipo de hierbas aromáticas del tipo de la salvia o el romero, los cuales escaseaban y eran vitales para enfermedades bronqueopulmonares, que vendía a América y Europa. Como eran tiempos en que el dinero era un bien escaso tanto en España como para el resto de los países que estaban en guerra, lo normal era realizar trueque como pago. Y de este modo llegaron al puerto de Alicante hasta 300 yeguas podencas argentinas a cambio de los productos de Reverte en Argentina.

La primera marca que comercializó Pascual Reverte fue *La Lidia*, registrada el 1 de Junio de 1904. Esta marca, tal y como comenta Francisco Cánovas Candell en su libro "Santomera y los Pimientos", fue toda una muestra de ingenio por parte de Reverte, lanzó su producto al mercado con litografías de suertes del toreo y con el nombre de *La Lidia*.

Incluso aquellos pimentoneros fueron ingeniosos y adelantados en su publicidad. Es el caso de Félix Reverte, que, aprovechando la coincidencia de su apellido con el popularísimo torero español REVERTE, lanzó al mercado su pimiento con la marca comercial "LA LIDIA" litografiando en sus bonitos envases de hojalata vistosas suertes del toreo. Un sugerente mensaje publicitario que relacionaba el buen

pimiento con la belleza de la fiesta nacional (Cánovas Candel, 1996).



En el diseño de *La Lidia*, podemos destacar cierto influjo modernista a la hora de aparecer la figura central, en este caso dos, toro y torero, encuadrados en un medallón y a los motivos vegetales que se dejan entrever al fondo de este. El colorido es claramente el de la bandera nacional, puesto que si se rememora la fiesta nacional, no puede faltar esta. En comparación con las anteriores de Albarracín, estos diseños son más simples. Otra marca de la empresa sería *El camello*. Data de 1914, y coincide así con el año de inicio de otra empresa pimentonera ubicada en Torre Pacheco bajo la marca de *San José de la Montaña*. Pese a que ambas marcas coexistían en el tiempo y nacieron el mismo año, en cuanto a diseño eran completamente diferentes. Mientras la lata "El Camello" posee

un diseño simple, sin guirnaldas y en cuanto a colorido y tipografía, la del "San José de la Montaña" poseía más riqueza. La imagen religiosa aparece entronizada en una especie de casetón, y la tipografía así como el colorido son mucho más variados.



Imagen de lata de pimentón de El camello y de San José de la Montaña.

Otra marca de la empresa de Reverte, *Atila*, con claras alusiones históricas, volvería a relacionar el pimentón con la bravura, no ya del torero sino de un caudillo fuerte. En su diseño sigue presente el círculo a modo de orla en torno al personaje principal, "Atila a caballo". De este modo vemos repetirse aquí el gusto de la empresa Reverte por representaciones de animales, bien solos como el caso de "El Camello", o acompañados de personas, como en "La Lidia", "Atila". En cuanto a tipografía y colorido también se repiten tipografías sencillas y coloridos pobres. Otras marcas de la empresa eran *Prestige* (1950), *Macarena* (1951), *El Picador*, o *Red Rose*, esta última data de los años 70. Desgraciadamente de éstas nos ha sido imposible recopilar información gráfica debido a que no fueron tan importantes como las otras. También

comercializaba con su nombre, es decir, *Reverte*, y con otra marca: *El Pavo Real*. Afortunadamente de estas sí que se conserva información gráfica. En su diseño aparece más variedad de tipografías, frente a los anteriores diseños de *Reverte*. Se ha optado en este caso por un dibujo esquemático y estilizado, sobre un fondo plano sin decorado. Se mantiene la orla y en ella aparecen ahora plumas de pavo real, enriqueciéndola de este modo con respecto a los anteriores diseños de envases de *Reverte*.

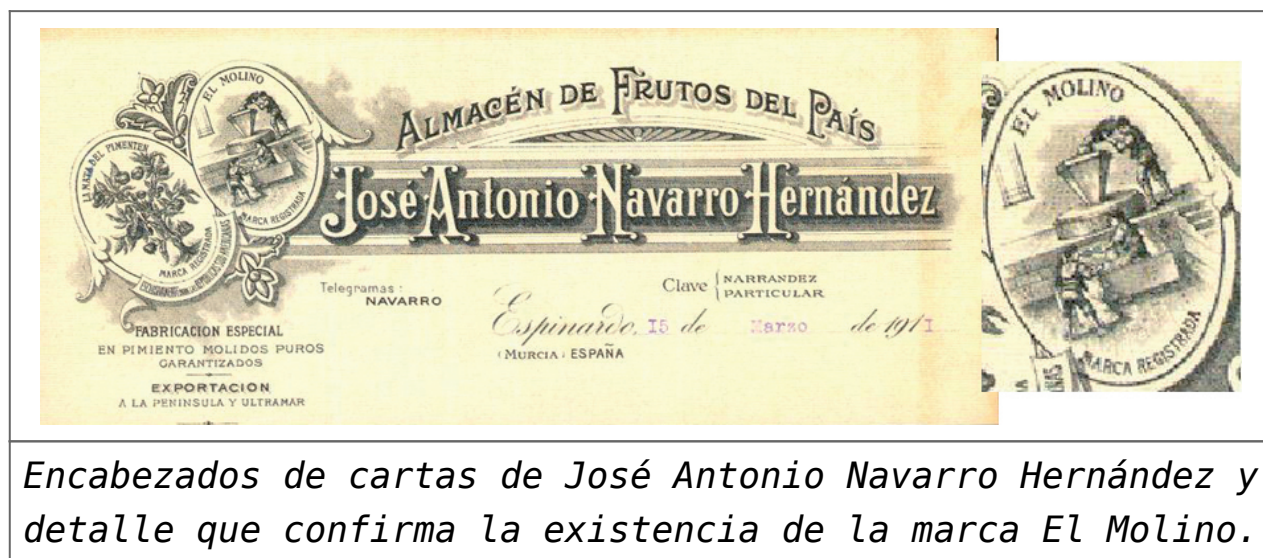
	
<i>Atila, Industrias Félix Reverte. Espinardo.</i>	<i>El Pavo Real. Industrias Reverte.</i>

En cuanto a *Macarena*, fue patentada en 1951, esta marca obligó al grupo musical *Los Del Río*, a tener que pedir a la empresa las autorizaciones debidas y registrar este nombre para poder lanzar al mercado su famosa canción: "Macarena", en la década de los 90.

Por último, la empresa de Juan Navarro Hernández, también de Espinardo, nace en 1890. Su fundador fue elegido y nombrado, en 1902, presidente del *Gremio de Exportadores del Pimiento Molido*. Esta empresa hizo también las Américas, y en 1910

exportaba pimentón a Sudamérica y el Mar Caribe. Las marcas que usó fueron las siguientes:

–*El Molino de Pimentón*. Primera marca de la factoría, fue inscrita en el registro de la Propiedad Industrial de Madrid, el 7 de Junio de 1905.



De los encabezados de las cartas de estas empresas pimentoneras, también se desprende un influjo modernista, tanto por la tipografía como por el uso de orlas, escudos y cenefas, como en el caso de José Antonio Navarro Hernández. Para poder hacernos una idea del índice de exportación, podemos consultar un balance general de 1908: en él podemos ver a dieciocho productoras pimentoneras, de entre las cuales destacan estas dos vistas hasta ahora, con los kilos que exportaban.

Balace General: 1908.

f.º	Nombres.	Exportación Kilos.	Anulaciones Kilos.	Líquido de Exportación Kilos.
10	Hijos de Clemente García	326.001	7.788	378.213
17	Antonio Pardo	412.652	"	412.652
6	Juanjo Flores	506.078	4.833	501.245
15	Marrasín y Menéndez	838.843	14.395	824.448
7	Juanjo Menéndez	158.871	361	158.010
7	José García Navarro	343.311	18.338	324.973
124	Julio Menéndez	238.967	3.564	235.403
148	Paquín Cantada	133.334	4.796	128.538
13	Juan Laborda	23.938	442	23.496
8	José Martínez López	89.881	1.484	88.397
148	José de S. Menéndez	60.816	345	60.471
138	Juan Armero	143.660	"	143.660
3	Antonio Belletti	99.035	644	78.391
110	José Cano	263.286	7.388	255.898
148	Antonio Belletti	118.121	1.304	116.817
19	Cano y Gámez	232.344	3.648	228.696
11	José de Mariano Menéndez y Cía	137.168	3.604	133.564
143	Flores y Mexcanas	138.938	431	138.507
2	Juan S. Navarro	132.756	"	132.756
145	José Antonio Navarro	135.450	109	135.341
5	Juan S. Ojeda	71.313	60	71.253
127	José de A. Guillaumón	59.293	"	59.293
133	Juan Fina	43.603	766	42.837
20	José Egea	30.250	115	30.135
142	Fernando Fier	38.467	1.500	36.967
151	Antonio Martínez y Huot.	48.518	2.090	46.428
114	Enrique Sánchez	21.832	371	21.461
24	Rubio y Váster	103.616	3.954	99.662
16	Antonio López Navarro	58.138	688	57.450
18	José Ant. Herón y Cía	77.732	1.089	76.643
Suma y sigue...		5145.702	84.107	5.061.595

Lista de pimentoneros de Murcia en el año 1908, y sus kilos de producción anuales. (Pérez de Espinardo, 2000: 128).

Está realizada con caligrafía manual a tinta. Este tipo de letra ya era catalogada como de: "Pactos de inquilinato", por D. Esteban Paluzie y Cantalozella, en su "Guía del artesano" (Paluzie y Cantalozella, 1898: 84)

Hemos de resaltar la gran época de esplendor que vive la industria conservera en general, no solamente la pimentonera, en la Región de Murcia, al igual que en el resto de España durante los años veinte y treinta. La neutralidad de España en la 1ª Guerra Mundial, favorece el desarrollo de la industria conservera, puesto que fabrican para países aliados contra Alemania. Concretamente este hecho hace que se creen nuevas industrias en la Región de Murcia, entre ellas "la fletadora murciana" en Cartagena para comerciar las conservas. En marzo

de 1922 se anuncia en “El Levante Agrario” la salida de vapores para: Manchester, Londres, Amberes, Cardiff, Dublín, Belfast, Bristol y New Castle. Dicha noticia refleja el volumen de negocio que llegó a generar la industria conservera en esta época. Estamos ante un periodo decisivo en la expansión de las conservas españolas, y en concreto de las murcianas, aprovechando este momento de conflicto a nivel mundial y años siguientes a este. De este modo, un empresario murciano, Francisco Martínez Lozano (Lorqui), se introduce en el mercado de EE.UU. en 1925. Consiguió patentar a su favor la marca “Mickey”, ilustrada con el famoso ratón de los años 30, y le ganó a Disney la controversia legal que ello generó al adelantársele en el registro de la misma en la Oficina Internacional de la Propiedad Industrial de Berna.

	
<i>Dibujo de Mickey, patentado por la empresa de Francisco Martínez Lozano.</i>	<i>Etiqueta para melocotón en almíbar, h 1935. Francisco Martínez Lozano, S.L., Lorqui. Murcia. Litografía J. Aviño. Valencia. 11 x 24,3 cm.</i>

B. Las aplicaciones de la etiqueta en las empresas de la región.

Centrándonos en la industria pimentonera, ¿Cómo se ha llegado

a generalizar y relacionar la lata de aluminio con el pimentón? Hasta finales del S. XIX el único envase utilizado para este género fueron los sacos de arpillera de estopa o cáñamo, siempre de segundo uso, tras ser utilizados como envases de azúcar, harina e incluso sosa; siendo estos pesados con romana por los huertanos y realizándose la tasa del producto después de efectuada la venta a la fábrica.

Con el paso de los años los exportadores intentaron reorganizar sus empresas, de modo que ya se comprasen sacos a estrenar por su producto, para darle un trato de producto ya elaborado y no como simple hortaliza; estos sacos ya informaban en su exterior acerca del nombre o marca de la empresa productora, el destino, peso del envase, así como diferentes precios.

De cara a la exportación se utilizó a principios del S.XX el doble saco de papel por dentro y de arpillera por fuera para evitar el espolvoreo del producto y más cercano en el tiempo es el uso del saco de plástico.

Será inspirada en la lata de 3 galones de Gas procedente de América, de donde nace el encargo a un maestro hojalatero de los primeros envases de hoja de lata para el pimentón. Este hito se extendió a todas las empresas pimentoneras. De estos primeros envases realizados a mano se llegaría a la adquisición de planchas de lata ya estampadas y litografiadas con el nombre de cada empresa en cuestión.

Los maestros hojalateros eran quienes manufacturaban los envases que no venían litografiados de las fábricas de envases metálicos.

Coexistían tres tipos de envase:

KILOGRAMOS	LARGO	ANCHO	ALTO
------------	-------	-------	------

50 Kg	690 mm	348 mm	325 mm
25 Kg	348 mm	345 mm	325 mm
1 Arroba	260 mm	190 mm	325 mm

El envase de una arroba era el genérico para todas las empresas del sector, pues era el único que siempre fue litografiado desde el principio de su existencia. Este nacería inspirado en una lata de 20 libras de caramelos de *La Suisse*. De estos tres primeros envases se pasaría más tarde a una amplia gama, desde el de 1/2 arroba hasta el de 1/4 de kilo de 67 mm de latitudes y 98 mm de altura.

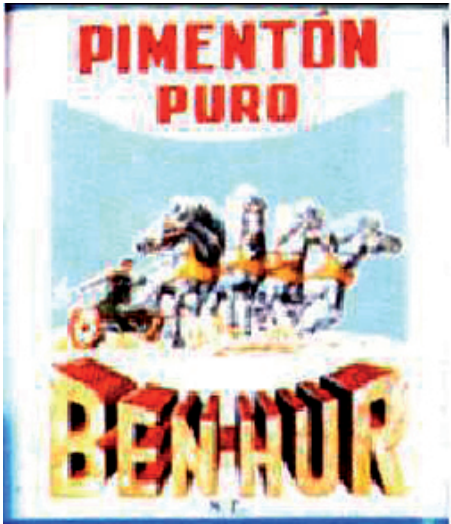


<i>Envases de 25 Kg. y 1 arroba respectivamente. En ellas podemos observar la clara alusión al color rojo, el color del pimentón. En la de la izquierda con la bandera nacional, y la de la derecha con la mujer oriental de traje rojo con un "sol naciente" rojo.</i>	<i>Lata de 1 Kg. En ella podemos apreciar como la intención del autor del diseño, era que la imagen simulase estar hecha en manises o azulejos. Aquí si que está muy remarcada la idea modernista de la orla con motivos vegetales, aunque muy geometrizados.</i>
--	--

Esa evolución del envase está muy estrechamente relacionada con el diseño de logotipos o marcas de empresa. De esos primeros sacos de segunda mano se pasó a sacos con grafía identificativa de la empresa, y de esas primeras latas sin litografiar, se pasaron a una extensa gama de latas así como de marcas con bellas y muy diferentes litografías.

Hubo intentos de evolucionar el envase, conservando el mismo diseño gráfico, a pesar de que fueron solamente esporádicos e innovadores que no se han generalizado. Es este un punto importante pues he aquí un intento de romper con el peso de la tradición, con la monotonía de la lata cuadrada de latón y luego de aluminio, un intento de mejora que nos sirve para hacer un ahondamiento más profundo en el *packaging* de las empresas pimentoneras murcianas. Pues aunque estemos haciendo referencia a él constantemente al estudiar el envase del pimentón, es ahora cuando se produce un salto, un cambio brusco, pues se pasa de la lata cuadrada o rectangular de aluminio litografiada, al envase de plástico cilíndrico.

Podemos observar como el nuevo envase conserva los colores, tipografías e imágenes que el antiguo. La marca que ponemos a continuación a modo de ejemplo gráfico de evolución es la de *Ben-Hur*, también de Espinardo (Murcia).

	
<i>Lo único que cambia es el formato del envase, una lata de hojalata a la izquierda, y otra de plástico a la derecha. En ambas se conserva el diseño gráfico.</i>	<i>Envase cilíndrico de hojalata. Marca de Jesús Cano, Espinardo</i>

Ya se habían producido intentos anteriormente de lanzar al mercado latas cilíndricas como es el caso de la marca *Ruiseñor*. En ella también cabe destacar, a parte de todo lo comentado ya anteriormente, acerca de influencias modernistas tales como la orla, el fondo acabado, o las figuras animales, la tipografía árabe. En el envase aparecen tres tipografías para tres idiomas, castellano, francés y árabe.

A pesar de todo ello persiste, la lata de aluminio rectangular, como envase que identifica por sí mismo al producto y que familiariza al público con este. Se trata de algo tradicional, que persiste a pesar de las nuevas tecnologías de envase y embalaje.

Por último, hemos de señalar el hincapié que en la época se hacía en referencia al envase de hoja de lata, con respecto a

que no fuese considerado *taxe de luxe* (envase de lujo). Esto no era otra cosa que un impuesto o plus que había de pagarse por lata al considerarse como un objeto de lujo al ser reutilizada una vez cumplida su función de contener y preservar el pimentón.

C. Artes gráficas en la región

Centrándonos ahora especialmente en las empresas pimentoneras, nuestra pregunta es: ¿De dónde procedían las primeras latas litografiadas o metalgrafiadas? La firma francesa de tintas, *Lorilleux*, se instala en Badalona y la fundición tipográfica alemana *Baverche Giesserei* monta sucursal en Barcelona en el S.XIX. Fue hacia 1890, según Eliseo Trenc -cuyo campo principal de búsqueda es la Historia del arte catalán de los siglos XIX y XX, con un interés particular por las artes gráficas como grabado, artes del libro, cartel, o publicidad impresa— cuando las artes gráficas catalanas consiguieron un nivel técnico muy similar al de otros países europeos y dominaron la producción de imágenes en fotograbado o cuatricomía. A estas empresas catalanas acudirían los primeros empresarios murcianos del sector de la conserva y el pimentón, hasta que con el paso del tiempo se crearían en la propia Región empresas e imprentas como la de *E. Fajón* en Cartagena, *La Madrileña* en La Unión, o *Galindo* en Torre Pacheco posteriormente, entre otras, brindarían al sector empresarial murciano la oportunidad de no tener que viajar fuera de la Región en busca de calidad, pues ya se ostentaba en ella (Hervás Avilés, 2000: 13).

También hay que señalar la introducción en el mundo del diseño gráfico de estas empresas, de pintores de reconocido nombre y prestigio, no sólo en la Región sino también a nivel nacional, como Luís Garay, Gil de Vicario, Pedro Flores, Zaragoza, Federico Ricas, Barbero, Renau o Nicomedes Gómez.

Empresas como *G. De Andreis*, *Metalgraf Española*, S.A. de Badalona o *Gallardo y Núñez* de Sevilla, eran quienes suministraban las hojas de lata ya estampadas a las empresas murcianas. Debido al floreciente negocio del pimentón los productores optaron por crear en Murcia sus propias Metalgráficas para sus empresas, de ahí que posteriormente se creen de este tipo de empresas, independientes ya de las empresas tales como *La Artística* de Carmelo Bueno en Murcia.

Conclusión

Como conclusión, podríamos destacar la importancia del diseño gráfico, no sólo como elemento publicitario, sino también como obra de arte. Para sacar a la luz la historia del diseño gráfico en el siglo XX en España, hay que tomar como punto de partida no sólo estilos, autores nacionales y empresas, sino también, constituyendo como eje, un enfoque analítico, el cual plantee innovadores e interesantes caminos para finalmente destacar la importancia del Diseño gráfico como disciplina. Todo ello partiendo de lo concreto, como en este caso del diseño de etiquetas en la industria pimentonera.

La razón poética: La imagen de la arquitectura moderna en la fotografía artística actual

As such a photograph is not yet a document

Jan Verwoert, "Research and Display:

Hace un par de años, en una entrevista a dos arquitectos españoles de asentado prestigio, Tuñón y Mansilla, el primero, Emilio Tuñón hablaba de la emoción –arranque de misticismo arquitectónico, lo llamaba- que le produjo la visita al convento de La Tourette de Le Corbusier (Lyon), una obra que, según afirma, en fotografía nunca le había atraído. Se refería a ese algo indescriptible y misterioso que la fotografía no es capaz de captar (“Pero qué es lo que hay aquí que yo no veo”). La arquitectura hay que vivirla y sentirla, aseguraba, verla en fotos es como leer la letra de una canción.

Esa opinión se situaría en el polo opuesto de algunas tesis actuales, según las cuales lo característico de la arquitectura moderna (frente a la de otras épocas o estilos) es precisamente el haberse convertido en imagen, privilegiando la utilización del medio fotográfico (Colomina, 2010b). No hay más que pensar en la relevancia que adquieren las imágenes fotográficas en un “tratado” como *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier para calibrar lo atinado de esta idea. Hay quien sostiene que la arquitectura solo existe ya en una fotografía (Olivares, 2010: 9). “Después de todo, afirma Walead Beshty (2011), no se puede entender la historia de la arquitectura en su fase moderna sin advertir su obsesión por la creación de imágenes” (s.p.).

Además, como vamos a ver, algunos artistas son capaces, utilizando como herramienta la fotografía, de revelar aspectos inéditos de la arquitectura moderna, puesto que, como tales artistas, parecen entrenados en la tarea de descubrir esos perfiles visuales de nuestro paisaje cotidiano que pasan normalmente desapercibidos.

Desde su nacimiento, la fotografía ha mantenido con la arquitectura una relación fructífera de mutuo interés y

estímulo: en la génesis de la fotografía ya está la arquitectura –piénsese en los catálogos monumentales bajo patrocinio estatal en Francia durante las primeras décadas del XIX-; y viceversa, en el origen de la arquitectura moderna, está la fotografía –pensemos en las fotografías de edificios industriales, del Partenón o de automóviles, paquebotes y aviones que trazan un discurso visual tan eficaz como el escrito en *Hacia una arquitectura*-. En sus orígenes, la fotografía de arquitectura era fundamentalmente documental, con la función específica, en Francia, de inventariar el patrimonio, y ajena, en principio, a cualquier intención artística explícita, aunque con el paso del tiempo lo que antes ha sido documento se puede convertir en objeto artístico. De hecho, es propio de la naturaleza de la fotografía situarse en la intersección entre lo cultural y lo expositivo. En cualquier caso, es también la arquitectura la que acapara todo el protagonismo en alguno de los hitos subsiguientes de la historia de la fotografía, como lo demuestra la obra de Bernd y Hilla Becher (con su equilibrada conjugación de lo documental con lo artístico), los maestros que darán paso a esa extraordinaria generación de fotógrafos que se conoce como Escuela de Düsseldorf –Candida Höfer, Andreas Gursky, Thomas Strüth, Axel Hütte, etc.-. A ellos cabe añadir los nombres de otros artistas, como Jeff Wall, Hanna Collins, Hiroshi Sugimoto, etc. Se trata de lo más granado de la fotografía artística actual, y me interesa aquí subrayar que el objetivo de sus cámaras es en no pocas ocasiones la arquitectura. Esto los convierte en la referencia ineludible de la fotografía artística de arquitectura, e implica algo más: implica que, en la actualidad, el arte de la fotografía se declina en términos arquitectónicos.

Como apunta Simón Marchán no es solo que hoy, y en el pasado reciente, haya habido una abrumadora producción artística dedicada a la fotografía de arquitectura, es también que este género está impulsando una de las líneas de fuerza más potentes de la producción artística de las dos últimas décadas

(Marchán, 2010: 16). Además, escribe también Marchán, "en los fotógrafos actuales que reivindican el carácter artístico del medio, y que lo hacen por medio de la fotografía de arquitecturas, ha primado la adecuación entre la naturaleza de las arquitecturas elegidas y sus objetivos artísticos, dado que hay una preferencia generalizada por el Movimiento Moderno" (Marchán, 2010: 30) con lo cual están contribuyendo a una nueva percepción del mismo.

La fotografía ha sido sin lugar a dudas uno de los medios más importantes de documentación de la arquitectura moderna desde el momento de su nacimiento, además de un firme aliado del arquitecto y de sus ideas, incluso una forma de propaganda. Sin embargo, su papel no se ha detenido ni muchos menos en estas funciones prácticas. Tengamos en cuenta que la historia del Movimiento Moderno coincide en el tiempo con una evolución radical del medio fotográfico y de su noción como lenguaje. De hecho, se puede decir que a finales de siglo XX la fotografía ha alcanzado, al igual que el resto de las artes visuales, conciencia de sí misma y de su condición, y, desde la atalaya que procura esta autoconciencia, se pone incluso a la cabeza de las artes visuales. Desde los noventa, la fotografía ha podido ser la punta de lanza del arte contemporáneo, en parte por esta autoconciencia, esto es, por ser consciente de su especificidad y de su condición lingüística (de su condición de intermediaria frente a la realidad), y debido también a que ha sido el lenguaje que más consonancia mostraba con los problemas del pensamiento de finales de ese siglo (asociados a los discursos sobre el simulacro, la sociedad del espectáculo, la crisis del sujeto, etc.). Actualmente, cunde una fuerte reivindicación del carácter artístico de la fotografía, y, junto a ello, la recuperación de valores artísticos tradicionales como el aura de la obra, la importancia de la firma o el cultivo de la subjetividad. Se potencia, especialmente, su cualidad de arte autónomo, esto es, no dependiente de la realidad representada, ni sometido a otras artes.

Por otro lado, es también la propia arquitectura moderna la que ha evolucionado, a lo largo del último siglo, movida, entre otras circunstancias, por su condición de imagen; esto es lo que permite a Beatriz Colomina (2010a) aventurar la hipótesis del Movimiento Moderno como medio de comunicación de masas, en virtud de lo cual “el mundo tridimensional se transforma en una imagen fotográfica” y los arquitectos actúan como si se dedicasen a diseñar imágenes. Colomina llega a afirmar, rotunda y provocativamente, que “ningún arquitecto tiene un interés profundo en cómo se ocupan sus edificios” (Colomina, 2010a: 120). Si esto es así, enseguida comprobaremos que, por el contrario, es el artista (y el fotógrafo) quien se interesa por cómo se vive la arquitectura. Bastaría pensar en Martha Rosler y su sugerente vídeo de entrevistas a los habitantes de la *Unité d’habitation* de Marsella, rodado bajo este interés estricto. Y así lo veremos en otros artistas que aun fotografiando espacios vacíos, confeccionan comentarios sobre el modo de habitar de acuerdo con el credo moderno tal y como se refleja en algunos edificios de Le Corbusier, Mies van der Rohe, Niemeyer y el resto de maestros de la arquitectura contemporánea.

Los artistas que fotografían edificios emblemáticos del Movimiento Moderno no son ya los propagandistas de las ideas del arquitecto; a menudo, buscan aquello que está en el espacio, pero que nunca ha sido expresado (es ésta la labor del arte, subrayar la existencia y la visión de lo que pasa usualmente desapercibido aunque forme parte de nuestra cotidianeidad); puede que incluso planteen el enfrentamiento a esas ideas o intereses. El artista es ajeno a los mismos, en todo caso, así que descubre lo que no se había dicho o pensado oficialmente del edificio. La tarea del artista es la construcción o la percepción de lo real (en nuestro caso, de la arquitectura moderna), desde perspectivas poco o nada transitadas, que aumentan el horizonte de lo real. Dicho de otro modo, la mediación estética que lleva a cabo la fotografía ante la arquitectura, revierte luego en la

experiencia estética que tenemos de esa arquitectura.

Si uno de los grandes fotógrafos de arquitectura moderna, Ezra Stoller, escribía que “la verdadera fotografía arquitectónica es, principalmente, un instrumento de comunicación entre el arquitecto y su público” (Stoller, 2008: 38), podríamos decir que esto es precisamente lo que la diferencia del fotógrafo-artista que, al abordar la fotografía de arquitecturas, se libera de este papel mediador.

Se podría decir que se dedica a crear interpretaciones de los espacios, más que documentos de los mismos. Pues cuando la fotografía artística se ocupa de la arquitectura, es capaz de ofrecernos múltiples matices y puntos de vista que sobrepasan las ambiciones de la documentación, del mero dejar constancia de la existencia de algunos edificios, para llegar a operar incluso “como un metalenguaje sobre la percepción y la experiencia estética de las arquitecturas” (Marchán, 2010: 16). Y si no hay una mera ambición documental, tampoco la hay, en muchos casos, celebratoria ni nostálgica, no se trata de meros homenajes a tiempos heroicos, ni siquiera de justificarlos, y, en este sentido, se puede detectar que no faltan las posturas críticas.

Así, como enseguida veremos, las obras de Mies van der Rohe, Le Corbusier, Terragni, Álvaro Siza, Sajima, Niemeyer o Barragán adquieren nuevas connotaciones y lecturas gracias a estos artistas, ya que sus imágenes arrojan una luz diferente, movida por otros intereses e intenciones que las de los fotógrafos que a menudo se habían limitado a su registro documental (o que creían haberse dedicado exclusivamente a ello; e introducimos este último matiz porque si algo ha arrojado la historia de la fotografía es la desconfianza acerca de su carácter meramente objetivo, de medio capaz de ofrecer un fiel reflejo de la realidad. La fotografía de arquitectura debería ser tomada en cuenta siempre desde la perspectiva de esta certeza).

Desde luego, no es fácil establecer una distinción neta entre fotografía documental y fotografía artística, mucho menos cuando es la arquitectura el motivo principal de las mismas, pues los límites entre ambas son extremadamente lábiles. Aquí nos vamos a centrar en la imagen de la arquitectura moderna en la obra de algunos fotógrafos-artistas actuales, y para ello estableceré una taxonomía guiada por un espíritu de gradación, conduciéndonos, sin salirnos nunca del ámbito de lo artístico, por un paulatino desplazamiento de la fotografía de arquitecturas desde el documento a la obra artística. A juicio de Simón Marchán un desplazamiento semejante es lo que se ha podido percibir en la historia de la fotografía de las últimas décadas: "Hemos asistido, por tanto, a un deslizamiento de la fotografía en cuanto técnica de una supuesta reproducción objetiva de las arquitecturas por ella captadas a una fotografía de las arquitecturas como un arte que las dota de ciertas valencias auráticas y funciones abiertamente artísticas (Marchán Fiz, 2010: 16). El automatismo de la visión documental, añade, se ve sustituido por la detención en el espesor del significante fotográfico.

Richard Pare: "construir la revolución"

Richard Pare (Portsmouth, Inglaterra, 1948) es un conocido fotógrafo de arquitectura, a quien en cierta medida podríamos aún considerar documentalista, que ha llevado a cabo una labor de un valor inestimable sobre la arquitectura constructivista soviética. Un trabajo que ha servido para un mejor conocimiento, documentación y puesta en valor de uno de los periodos más brillantes de la historia del Movimiento Moderno. Sus imágenes sobre el estado actual de estos edificios aparecían confrontadas con fotografías de época en la reciente exposición *Construir la revolución. Arte y arquitectura en Rusia 1915-1935*, organizada por Caixaforum en Madrid (2011).

Las fotografías de esta arquitectura en su estado actual

producen al menos un doble efecto: muestran, por un lado, su indudable calidad, y, con ello, la necesidad urgente de tomar medidas para la protección del constructivismo arquitectónico, seguramente uno de los mejores episodios del Movimiento Moderno, y, con ello, liberarla de su estado de *Lost Vanguard* (vanguardia perdida, que es como se llamó otra exposición de Pare, el MoMA de Nueva York) (fig. 1a); pero su estado ruinoso actual nos transmite otras noticias, más alarmantes, acerca de la acelerada decadencia de este tipo de propuestas arquitectónicas, aliadas en principio a un ideario y un ambiente revolucionario, y, a renglón seguido, eliminadas o reconvertidas por el estalinismo, para finalmente ser abandonadas por regímenes y tiempos más recientes. El modo de vida que muestran sus interiores contrasta sonoramente con el que podía imaginar el visionario del constructivismo, esa amalgama de artista-técnico-ingeniero dispuesto a crear una escenografía nueva para un mundo nuevo, el surgido de la revolución (fig. 1b). De hecho, el carácter pequeño burgués de algunos de los interiores puede llegar a desmentir incluso que el estilo ultramoderno de ese nuevo mundo revolucionario fuera el que deseaban realmente los habitantes de la URSS. La fotografía no se limita aquí a mostrar el destino del edificio, sino también, muy posiblemente, el imaginario popular en el que se habría insertado desde el principio.



Fig. 1a . Richard Pare, <i>Casa-comuna Narkomfin: exterior</i> , Moscú, 1995 (proyecto arquitectónico de M. Guinzburg e Ignati Milinis, 1930).	Fig. 1b. Richard Pare, <i>Casa-comuna Narkomfin: interior</i> , Moscú, 1995 (proyecto arquitectónico de M. Guinzburg e Ignati Milinis, 1930).
--	---

Quizá el aspecto más llamativo –y también conmovedor– de las fotografías de Pare es que muestra la rapidez con la que los espacios asépticos y prístinos de la arquitectura moderna se han convertido en una ruina, por donde ha pasado la vida y las vivencias, como si lo uno y lo otro fueran incompatibles. Como si se tratara de poner de manifiesto que esa arquitectura hecha por primera vez en la historia a la altura del hombre, no hubiera estado a la medida de sus pretensiones, o sea, no resistiera el paso de lo humano por ella. Pare muestra las heridas por donde empezaron a resquebrajarse estos cimientos, en sentido literal y en sentido ideológico o programático.

La disposición de su obra junto a las imágenes coetáneas a la construcción de estos edificios consigue mostrar que “Las inmaculadas superficies vacías de la arquitectura moderna comenzaron inmediatamente a descomponerse, revelando sus propias imperfecciones con claridad manifiesta. Pero las superficies inmaculadas perviven para siempre en las fotografías, mostrando un optimismo infinito, el sueño utópico del arquitecto” dice acerca de otro artista Beatriz Colomina (2010a: 122), pero es lo que sucede aquí también. El contraste entre las imágenes actuales y las del pasado es el que hay entre la escenificación de la modernidad y su destino final de la utopía: parecen demostrar que no hay más paraísos que los ilusorios, que no perdidos.

En suma, este tipo de fotógrafo de arquitectura es un documentalista, pero los efectos de su trabajo van más allá de la mera documentación. A ese suplemento que rebasa la tarea de registrar, archivar o catalogar, creo que lo podemos considerar legítimamente, la parte artística de este trabajo.

Es algo que encontramos también en el siguiente caso.

Carlos Canal-Diego Santos y el “Estilo del relax”

El punto de vista no exclusivamente documental de la fotografía de arquitectura puede contribuir incluso a la “construcción” de un estilo, y con él a la posibilidad de poner en marcha la investigación sobre el mismo, así como su valoración. El ejemplo de lo que decimos nos lo proporcionan las fotografías que hace Carlos Canal desde finales de los ochenta de edificios de Málaga y la Costa del Sol fechados en los cincuenta y los sesenta, y que han servido para configurar la consistencia visual del llamado “estilo del relax” (fig. 2).

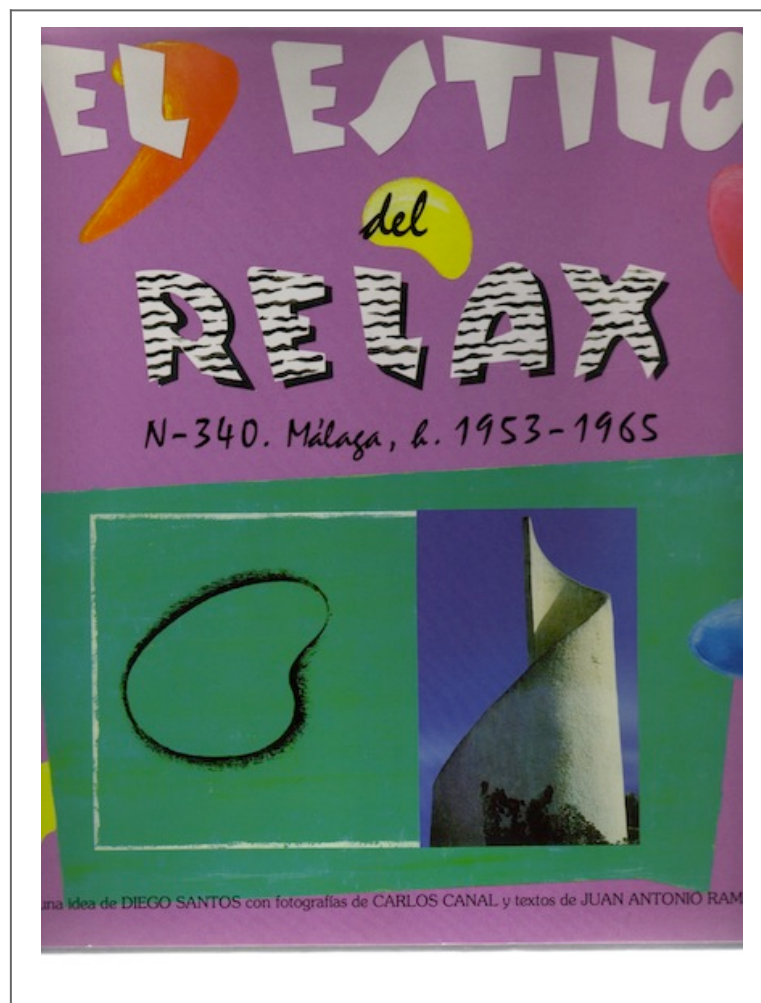


Fig. 2. Portada del libro *El estilo del relax*, Málaga, 1987, con fotografía de Carlos Canal.

En efecto, la colaboración del fotógrafo Carlos Canal con el artista y diseñador Diego Santos ha sido vital para el reconocimiento del “estilo del relax”, término que hace referencia a los estilemas propios de una serie de edificios construidos en Málaga y la Costa del Sol, a lo largo de la carretera nacional 340, paralela a la costa, y que habrían supuesto la aclimatación del Estilo Internacional a una región del Sur de Europa, la española, a mediados del siglo XX. Se trata de una arquitectura en su mayor parte turística, que casi siempre ha sido denostada por su vinculación a la especulación inmobiliaria o los intereses de la rentabilidad inmediata del turismo. La Costa del Sol demuestra hasta qué punto dicha alianza da lugar efectivamente al desastre urbanístico. Sin embargo, la labor de ambos artistas permite detectar, en medio del marasmo y la entropía edificatoria, algunos ejemplares interesantes del Movimiento Moderno, que, puestos en la perspectiva histórica adecuada, adquieren una importante dimensión, pues el Movimiento Moderno en España, a la altura de la década de los cincuenta, aún no había sido implantado de una forma decidida, debido, fundamentalmente a la escasa tolerancia hacia lo moderno de la que hizo gala el franquismo. El turismo iba a ser en el sur de España el ámbito privilegiado para la implantación de la modernidad, si bien una modernidad con rasgos peculiares: irónica, chic y *kitsch*, hecha de elementos heteróclitos e incluso antagónicos, y, sobre todo, híbrida y paradójica, sin prejuicios a la hora de mezclar la alta y la baja cultura, lo local con lo cosmopolita, lo moderno con lo vernáculo, etc. Construida, en suma, a gusto del consumidor para satisfacer las necesidades de una demanda turística creciente. Excéntrica o periférica en el conjunto del discurso de lo moderno, y de ahí su importancia para entenderlo en toda su complejidad.

El estilo del relax se convirtió en 1987 en un libro editado

por el Colegio de arquitectos de Málaga, en el que la información visual tenía tanta importancia como la escrita. De hecho, es el fruto de una estrecha y amistosa colaboración entre un artista, Diego Santos, un fotógrafo, Carlos Canal, y un historiador del arte, Juan Antonio Ramírez. Esa colaboración reparó en una serie de edificios que se constituirán en los “monumentos” del estilo del relax. Hay una perfecta complicidad entre las diversas tareas que integran la visualización o reconocimiento de este estilo: la elección, entre el desbarajuste urbanístico de la zona, de los ejemplares dignos de tener en cuenta, su presentación visual mediante la fotografía, y su descripción y análisis en textos escritos. Carlos Canal opta por fotografiar los edificios de tal modo que se ofrece de ellos una imagen aislada, en la que destacan sus cualidades arquitectónicas, o esas peculiaridades que los hace únicos y valiosos (fig. 3). Enfatiza el hecho de que, más que nada, son un alarde de modernidad. A menudo, su perfil se dibuja limpiamente sobre un cielo azul, subrayando de este modo el carácter mediterráneo de este tipo de proyectos arquitectónicos, su parte luminosa, la que le ha valido que en alguna ocasión se hable de ella como “arquitectura del sol”, bajo una idea del Mediterráneo que quizá esté mejor delineada en la mentalidad foránea que en la indígena. Al fin y al cabo, ver así una arquitectura que forma parte del paisaje cotidiano, implica necesariamente un cierto distanciamiento, un ánimo de *dépaysement* que los tres colaboradores del libro bien podrían haber compartido con los primeros moradores de esa arquitectura, los turistas de los años cincuenta o sesenta a los que tan exótico les debía de parecer este territorio como el sombrero de tres picos de la guardia civil encargada de vigilar lo que el régimen consideraba buenas costumbres.



Fig. 3. Carlos Canal, *Torres “Los Manantiales”* en Torremolinos, Málaga, 2010, (proyecto arquitectónico de Luis Alfonso Pagán de 1969).

Frédéric Chaubin y las Cosmic Communist Constructions Photographed-CCCP, 2003-2009

Hay otro ejemplo de fotografía de arquitectura soviética que guarda semejanzas con las estrategias creativas de los dos casos que acabamos de mencionar. Se trata de la serie *Construcciones comunistas cósmicas fotografiadas* del artista Frédéric Chaubin (Phnom Pehn, Camboya, 1959) que, en su título original en inglés, juega irónicamente con las siglas de la antigua Unión Soviética: *CCCP-Cosmic Communist Constructions Photographed series*, 2003-09 (fig. 4). También aquí se trata de rescatar una arquitectura ignorada, la de las últimas décadas del régimen comunista, por medio de lo que su autor llama una “arqueología de la proximidad”, que pone de relieve el valor de esta arquitectura excéntrica, fruto de una gran libertad creativa, e inspirada, como el estilo del relax, en fuentes muy variadas, como el expresionismo, la ciencia ficción o las primeras vanguardias europeas. Los criterios de elección combinan, como en el caso de Diego Santos, la

singularidad, el gusto completamente personal y una dimensión monumental *sui generis*, todo lo cual “contribuye a nutrir la red de correspondencia que les une. Son el producto de arquitectos olvidados y traducen, en su diversidad, la estética híbrida de un periodo de transición”, explica Chaubin, que añade:

Si consideramos que la historia es, ante todo, ficción, su escritura supone tomar partido. El mío consiste en sublimar estos edificios tomando a contracorriente la mirada fotográfica habitual del mundo soviético. Las construcciones son absolutamente reales, pero escogidas por su carácter excéntrico. Propuestas como “apariciones”, sus imágenes tienen como objetivo subrayar su dimensión específicamente exótica. Incitan a todas las preguntas, pero se mantienen mudas. El enigma se fundamenta en el silencio de la piedra. Son imágenes que trastornan (Chaubin, 2010: 86).

El enfoque de este autor combina el propósito documentalista con la visión subjetiva, que, en el deslizamiento hacia lo artístico que estamos exponiendo, se hará cada vez más intensa.



Fig. 4. Frédéric Chaubin, <i>Tbilisi Weeding Palace</i>, concluida en 1985, de la serie <i>CCCP-Cosmic Communist Constructions Photographed</i>, 2003-09	Fig. 5. Gabriele Basilico, <i>Beirut</i>, 1991.
---	--

Gabriele Basilico, civilización y barbarie

Por su parte, la labor de Gabriele Basilico (Milán, Italia, 1944-2013) conocido como “fotógrafo arquitecto” por su obra invariablemente vinculada a la arquitectura y a la ciudad, a menudo en blanco y negro, también entronca con la de los orígenes de la historia de la fotografía, a menudo volcada, como hemos apuntado, en el género arquitectónico documental al perseguir fines de catalogación monumental. Pero hay diferencias cruciales.

Para empezar, aunque su trabajo se centra en la forma de los edificios, en sus fachadas, esquinas, superficies o volúmenes, “también se dirige a lo que se halla fuera de la línea del horizonte y que contribuye al ‘diseño’ del espacio urbano, señales de tráfico, vallas publicitarias, autovías, cruces de carreteras” (Rubio, 2008: 8), y en ello se diferencia de la típica fotografía ‘platónica’ de arquitecturas que no admite interferencias. La soledad de los espacios vacíos de algunas de sus series, como las dedicadas a ejemplos de la arquitectura moderna del periodo fascista de ciudades italianas, son documentos de melancolía y frío empaque monumental, que evocan la ciudad metafísica de Giorgio de Chirico. Y otras, como la dedicada a Beirut (fig. 5), se constituyen en auténticos monumentos a las heridas causadas por la guerra; arrojan la imagen de la arquitectura moderna, con preferencia por sus líneas rectas y sus amplias curvas de esquina, en un estado de ruina acelerado por la acción violenta del hombre. Parecen dar la razón a la idea de que “no hay documento de cultura que no lo sea a la vez de barbarie”. En ambos casos, tenemos la sensación de estar ante lugares de

vida de donde la vida parece haberse retirado. De ahí procede su plus de artisticidad, de ahí y, como afirma Marc Augé (2008: 11), de su cualidad de imágenes de formas espaciales que nos ayudan a percibir la historia de la que proceden y a imaginar el porvenir que les espera.

En una entrevista con Gabriel Bauret en 1994, Basilico afirmaba que le interesaba trabajar con lo visible para fotografiar lo invisible, y éste es otro de los rasgos que se podría atribuir a la fotografía artística de arquitecturas, y que ponen especialmente de manifiesto otros dos artistas actuales: Luisa Lambri y Roland Fischer. La poesía, como también sabe Marc Augé, no está en las cosas, sino en la mirada que sabe verlas.

Los documentos emocionales de Luisa Lambri

La obra de la italiana Luisa Lambri (Como, 1969) es, dentro del asunto que estamos abordando, la más subjetiva, y la más representativa de los derroteros que está tomando en la actualidad la fotografía artística de arquitectura. Elige preferentemente interiores, casi siempre fragmentados –tan fragmentados que a menudo resultan irreconocibles-, de obras clave de los grandes maestros de la arquitectura contemporánea, como Terragni, Niemeyer, Philip Johnson, Mies van der Rohe, Barragán, Álvaro Siza o Sajima. Fragmento, interior y subjetividad son términos casi intercambiables en las imágenes ideadas por Lambri. Casi todo su trabajo se agrupa en series (o como ella prefiere llamarlo, secuencias) y éstas consisten en fotografiar invariablemente un mismo motivo bajo un punto de vista idéntico: las diferencias entre las distintas fotos de una serie la procuran a menudo los cambios de luz, casi imperceptibles, como los que se pueden apreciar si se presta una atención detenida a los reflejos de los cristales de los paramentos del Pabellón alemán de Mies van der Rohe o la luz sobre las plantas en la Casa das Canoas de

Niemeyer, o tan evidentes que resultan el auténtico contenido de esas imágenes, como en el caso de las ventanas de la casa de Barragán (fig. 6a y 6b). “Lambri crea imágenes seriales, parciales y etéreas de espacios arquitectónicos, secuencias que se repiten como un tartamudeo o un estremecimiento y que subrayan la cadencia aleatoria y los efectos fortuitos más que los ámbitos totalizadores del orden” (Beshty, 2011: s.p.). Se podría decir que la obra de Lambri es la arquitectura moderna convertida en poesía, subjetivada y pasada por el filtro del género. Lambri no es indiferente al hecho de que estos espacios son casi siempre el producto de un régimen patriarcal: como la arquitectura del Movimiento Moderno hizo de la vivienda su tipología emblemática, el hogar, algo tradicionalmente perteneciente al territorio de lo femenino, pasó a manos del hombre. Al espacio abstracto, vacío, matemático o geométrico, concebido en el cerebro masculino, Lambri opone el espacio doméstico convertido en lugar, recipiente de vivencias, territorio de lo vulnerable, algo solo concebible desde un punto de vista abiertamente subjetivo, que, en su obra, se conjuga en femenino; Así, en varias ocasiones ha querido dejar claro:

Mi obra surge de mi condición femenina en un mundo creado por el hombre. Intento inyectar un punto de vista femenino en mis fotografías de edificios que han sido diseñados principalmente por hombres, y de este modo, me distancio del dominio de la modernidad en la arquitectura y la estética de la cultura europea del siglo XX (Drutt, 2004: 61).

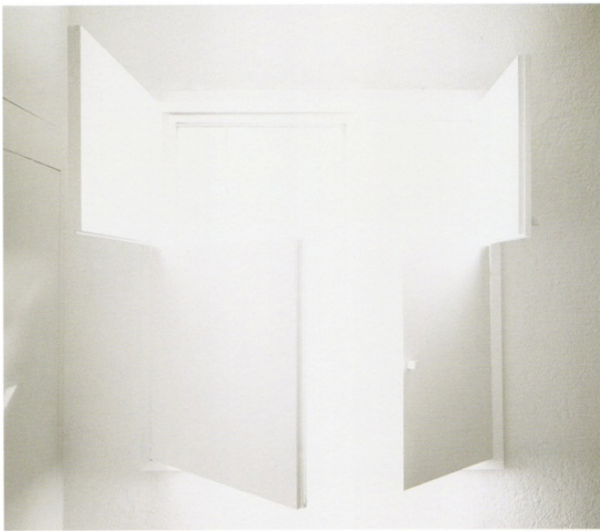


Fig. 6a. Luisa Lambri, Serie *Sin título (Casa Barragán)*, 2005.

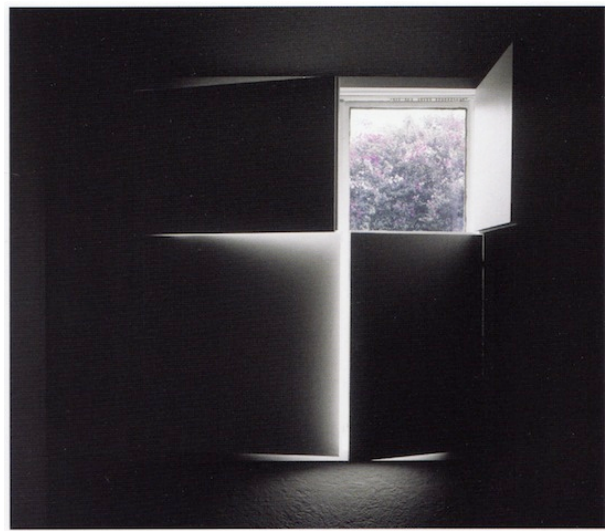


Fig. 6b. Luisa Lambri, Serie *Sin título (Casa Barragán)*, 2005.

De este modo, no se puede considerar casual que la artista cuente en su repertorio con el *Asilo Sant'Elia* de Terragni en su ciudad natal, Como (1936-37), en forma de película *Sin título. (Jardín de infancia de Sant'Elia y Casa del Fascio)*, 1999, por haber sido el jardín de infancia al que ella misma asistió de niña: pues este motivo cumple una doble condición, presente en todo ese repertorio, la de obra maestra de la arquitectura del Movimiento Moderno y la de la posibilidad de intimidad con la misma. Los prismas geométricos de la modernidad, y su perfección inmaculada, abandonan el mundo de las ideas platónico para dejarse tocar, o herir, por los elementos, por la naturaleza, por la luz del sol, por el propio hombre, y, sobre todo, por el paso del tiempo: del mundo de las ideas descienden al mundo empírico, lo eterno se hace fugaz, y lo universal, particular. La presencia del sujeto, de la propia Lambri, en esta arquitectura, la íntima relación que establece con ella, es la artífice de la transformación del espacio en lugar: el espacio, así, vive y respira, ha dejado de estar congelado, y la fotografía ya no es una forma de congelar una imagen. La belleza que percibimos es la de la imagen, que admite la imperfección y lo pasajero, no la belleza de la arquitectura orquestada por el fotógrafo (no artista) profesional para satisfacer los intereses del

arquitecto. Las imperfecciones hacen más humanas estas obras (opina también Lambri). “Mis imágenes corresponden a una idea personal del espacio más que a procurar una descripción objetiva del edificio”, asegura; eso le diferencia del fotógrafo documentalista, como también lo hace el hecho de preferir los interiores a las fachadas, o la deliberada falta de relación entre la función del edificio y su obra, ya que, “intento sugerir un estado del ser, una atmósfera” (Drutt, 2004: 56).

O como acertadamente sugiere Beshty, el contenido de la obra de Lambri es la ocupación del edificio por parte de fuerzas exteriores, y de todas estas fuerzas de ocupación, la fotografía es la más importante (Beshty, 2008: s.p.). ¿O lo serán las personas? “En última instancia, confiesa la artista, aunque pueda sonar trillado, el tema de mi obra es el ser humano, aunque no se vea ninguno en mis imágenes”. Es decir, el protagonista de estos espacios es el gran ausente de la fotografía tradicional de arquitecturas, el hombre-la mujer, que la habitan. Como tal, yo añadiría que a partir de esta obra, la fotografía artística de arquitectura quizá se podría definir como una indagación acerca de las relaciones existentes, posibles o deseables entre los individuos y los espacios.

Algunas de las fotografías de Lambri parecen meras composiciones abstractas, como ocurre igualmente en las del fotógrafo Roland Fischer.

El “documentalismo paradójico” de Roland Fischer

Como “documentalismo paradójico” califica F. Javier Panera (2011) la producción artística de Roland Fischer (Saarbrücken, Alemania, 1958), lo que le da pie también para certificar “la creencia de que todo acto fotográfico va más encaminado a la ‘producción de imágenes’ que al ‘registro de realidades (p.

18). El fotógrafo se concentra igualmente en la arquitectura moderna en dos de sus series: “Nuevas arquitecturas” y “Fachadas”. En la primera, “Nuevas arquitecturas” ha centrado el objetivo de su cámara en edificios emblemáticos de Le Corbusier, la *Ville Savoye*, así como, al igual que Lambri, en la obra de Luis Barragán, Niemeyer y de Siza. Su estrategia consiste en combinar múltiples puntos de vista en una misma imagen, “en una suerte de tradición cubista, representando de manera simultánea distintos puntos panorámicos” (Panera, 2011: 18).

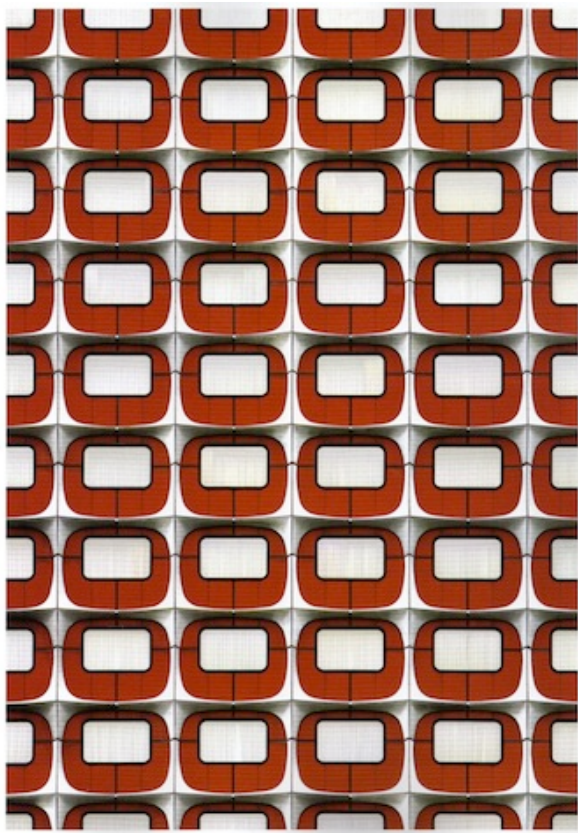


Fig. 7a. Roland Fischer, Serie *Fachada*,: *Odaiba Tokyo*, 2004, y *Nikko París*, 2002.

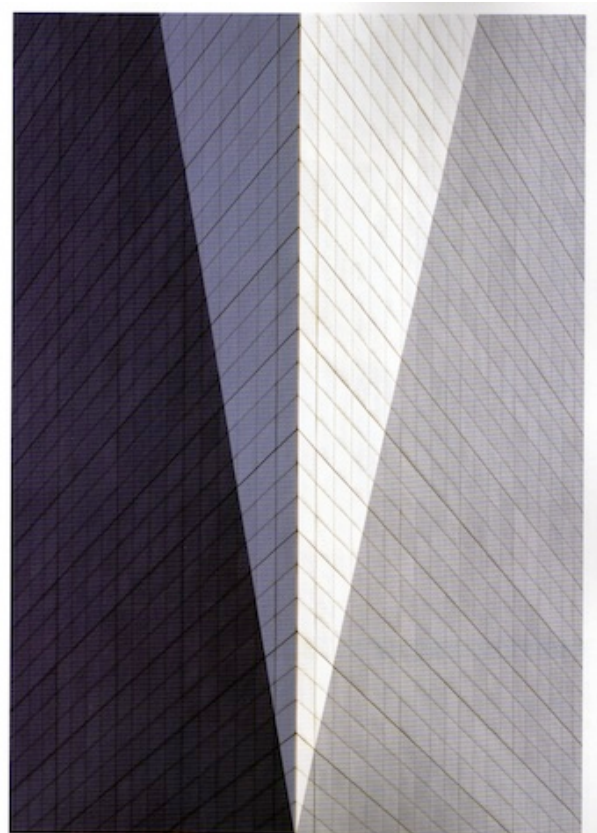


Fig. 7b. Roland Fischer, Serie *Fachada*,: *Odaiba Tokyo*, 2004, y *Nikko París*, 2002.

En “Fachadas” elige las sedes de las grandes empresas del mundo (fig. 7a y 7b). Su enfoque frontal y fragmentado surge como efecto que las fachadas de la arquitectura contemporánea se desliguen de sus referentes para convertirse en abstracciones casi puras. El resultado final son composiciones rígidamente geométricas, de formas repetitivas y coloristas,

donde si bien llega a hacerse irreconocible el referente concreto, se mantiene deliberadamente una tensión entre abstracción y representación: la visión frontal y bidimensional produce la paradójica competición de la forma pictórica autónoma con la función representativa de la fotografía. En sus imágenes podemos ver formas y colores que recuerdan composiciones propias de la abstracción más fría que ha dado la pintura del siglo XX (la Abstracción Postpictórica y Minimalista), pero ello no impide la sugerencia a la serialidad y el carácter tecnológico del mundo capitalista, como si se hiciese visible el imperio de una suerte de “tecnoestética” no carente de connotaciones económicas, sociológicas e incluso políticas, de las que la arquitectura contemporánea habría sido una fiel aliada. A ello apunta Lyle Rexer cuando afirma que Fischer “es muy consciente de que, a estas alturas del juego, las estructuras que fotografía, en especial las corporativas, son superficies cuyos patrones abstractos reflejan las altamente abstractas estructuras técnicas del capital que albergan (u ocultan)” (Rexer, 2011, p. 16). En este sentido, no remiten tanto al minimalismo de los sesenta como a la deconstrucción de la abstracción geométrica que llevaron a cabo algunos pintores de los años ochenta dentro de la línea que reconocemos como “Postmodernidad de la resistencia”: como Peter Halley, las vistosas composiciones de Fischer pueden inducir a un cuestionamiento de la supuesta neutralidad de la geometría, que en definitiva se revelaría como artífice de escenarios de la dominación bajo el ángulo del panóptico foucaultiano; en suma, la consideración de la geometría como modelo de orden disciplinario y como dispositivo generador de espacios de cautiverio.

Deconstrucción de lo moderno: Lan Wei y Dionisio González

De este modo estaríamos entrando en el campo de la consideración de la fotografía de arquitecturas hecha por

artistas como deconstrucción del discurso de lo moderno, y, en consecuencia, del discurso de la arquitectura moderna. Y, en esta misma línea, me gustaría referirme muy brevemente a la obra del fotógrafo de Hong Kong Stanley Wong y su serie *Lan Wei* y a la del español Dionisio González (Gijón, 1965). En la serie *Favelas* (*Cartografia para a remoção*, 2004-2007) (fig. 8), este último lleva a cabo una investigación sobre las favelas de Río de Janeiro y Sao Paulo, un tipo de arquitectura a la que considera el contrapanóptico por excelencia, y que incluye la ideación de un proyecto urbanístico y arquitectónico *in situ* alternativo a los planes de su destrucción por iniciativa estatal. En el contexto de esta investigación, González fabrica una fotografía *collage* (prueba de la actual difuminación de fronteras entre lenguajes) capaz de proponer intervenciones en paisajes de favelas, pero que acaba asimilando, a la postre, de una forma inquietante, la precariedad de esta arquitectura a la sofisticación formal y caótica de la arquitectura deconstructivista, en una obra guiada por un firme afán crítico que afecta tanto al ámbito de la arquitectura como al del urbanismo contemporáneo. A esta serie se ha añadido recientemente otra, *Venecia* (*Las horas claras*), de 2011, que introduce a arquitectos como Le Corbusier o Louis Kahn en el corazón de Venecia.



Fig. 8. Dionisio González, *Roberto Marinho 1*, de la serie *Favelas (Cartografia para a remoção)*, 2004-07.

Por su parte Stanley Wang, en *Lan Wei*, se dirige a uno de los momentos inaugurales y por eso mismo más reverenciados del Movimiento Moderno, la *Casa Dom-ino* de Le Corbusier que fue planteada hace precisamente un siglo como una solución constructivista ante los desastres que acarrearía la guerra y que, como es bien sabido, se planteaba como un esqueleto tectónico de hormigón armado de planta y fachada completamente libres, haciendo innecesario el muro portante (fig. 9). Es la mínima expresión de una casa, como afirma Monteys (2014), un proyecto o una promesa en la que caben muchos proyectos. Casi toda la arquitectura del siglo XX, podríamos decir. Y hoy, afirma también este autor, no representa ya tanto ese espíritu inacabado pero de promesa del proyecto de arquitectura, sino la posibilidad y la interrogación de habitarla y hacerla nuestra, una acción más vital que formal. Esto es precisamente lo que se evoca en la serie de Stanley Wang compuesta de fotografías que retratan la precariedad del esqueleto arquitectónico moderno reducido a ruinas, o bien en construcción, como tantos proyectos inmobiliarios que la explosión de la burbuja inmobiliaria dejó inacabados. Pero que en su abandono y ruina son habitados, indicando que eso, lo que las revistas técnicas de arquitectura casi nunca quieren admitir, el habitante, es lo esencial, lo único que verdaderamente importa.

En conclusión, a la pregunta de qué es lo que aporta la razón poética a la visión de la arquitectura moderna, podríamos responder, retomando las ideas que hemos ido exponiendo, que su aportación se cifra en: la ideación de alternativas a los modelos de representación institucional; la subjetividad, y, de este modo, un alejamiento de la fotografía como documentación, celebración o puesta al servicio de intereses ajenos al artista; la posibilidad de rescate de arquitecturas olvidadas o excéntricas en el discurso de lo moderno; y, naturalmente, una intensificación del valor polisémico y

deconstructivo de las imágenes de lo moderno, puesto que, como avanzábamos antes, crea interpretaciones de los espacios, más que registros documentales de los mismos.

La fotografía artística actual exhibe los sueños, pero también las pesadillas de la arquitectura moderna, sus triunfos y fracasos, sus hallazgos, pero también su frialdad, tanto como su estremecedora belleza; y ello gracias a que nos muestra espacios zarandeados por el tiempo y por el acto de habitar que nos remiten a la importancia de la vivencia, y no sólo de la contemplación, de la arquitectura moderna. Como se ha escrito a propósito de la obra de Lambri, “la afilada geometría de utopía tiembla cuando se ve confrontada con la espontaneidad de la vida” (Gioni, 2003: 58).



Fig. 9. Stanley Wang, *Lan Wei/Decaying End*, 2013.

Eleuterio Blasco Ferrer,

La deuda contraída por los investigadores con la magnífica tesis doctoral defendida en 1999 por Arturo A. Madrigal en la Universidad Complutense de Madrid, más tarde publicada por la Fundación Anselmo Lorenzo bajo el título *Arte y compromiso. España 1917-1936* (Madrigal: 2002), obra de referencia desde

entonces a la hora de acometer cualquier trabajo sobre el tema, es enorme. A pesar de la brevedad con que el autor se detenía en el artista de Foz-Calanda, bajo el epígrafe “Eleuterio Blasco Ferrer. Un surrealista olvidado”, hacía mención por primera vez en la historiografía artística a la relación de los dibujos de Blasco con el ideario ácrata y con la poética surrealista, más allá de las paupérrimas referencias existentes sobre la obra escultórica en hierro realizada en su largo periodo como exiliado en Francia. Desde entonces, numerosos textos (Borrás, 2007; Fontanilla, 2001; Lomba 2002; López 2010; Pérez 2004; Sarró, 2005, 2008, 2010) han hecho referencia al arte de compromiso de Blasco basándose exclusivamente en dicha obra.

El presente texto, pues, tiene por objeto profundizar en las relaciones entre la obra plástica de Blasco Ferrer [\[1\]](#) desarrollada en los años de la Segunda República y el pensamiento libertario.

Blasco había recalado en Barcelona en 1926, desde su Foz-Calanda natal, para abrirse camino en el mundo del arte, formándose en la Escuela de Bellas Artes de la Llotja y en las academias Martínez y Alemany. Pero no es hasta 1930-1931 cuando empieza a producir una obra más personal, introduciéndose en el lenguaje surrealista y acercándose de manera decisiva hacia el pensamiento libertario.

El cambio de rumbo artístico del Blasco “pintor y revolucionario” (BallanoBueno, 1933: 213), enlaza cronológica e ideológicamente con un cambio a la década de los treinta de profunda crisis económica y política, de amplia repercusión social e influencia decisiva en el mundo de las artes.

Blasco Ferrer abraza los ideales anarquistas, como de manera explícita indicara Ballano Bueno (1933: 213) en relación a la libertad artística que le depararía su marcha a Barcelona: “*el problema de vivir sin esos agobios despertó en él al anarquista*”. Pero lo hará desde el punto de vista del pintor y

escultor libertario, que, como define Madrigal, *“no es un profesional de las artes plásticas, sino una persona sencilla que realiza su obra motivado por cierta ideología que en casi todas las ocasiones es reconciliadora de arte y vida. Es la forma de poner en práctica una acción directa concebida de antemano en un acto creador que pretende transformar la sociedad a través de la acción artística”*. (Madrigal, 2002: 260)

Esto es, su estética es ácrata en el sentido de que parte como postulado esencial el considerar el arte como fenómeno social, en cuyo trasfondo se expresaban las aspiraciones de la colectividad. Y la libertad y rebeldía que manifiesta Blasco en sus dibujos, alientan el propio arte ácrata.^[2] Sus críticas se dirigirán principalmente contra la tiranía y las desigualdades sociales. Propugnará la solidaridad humana, la emancipación del hombre, la utopía como expresión de una nueva humanidad donde impere la justicia y desaparezca una desigualdad de la que fue consciente desde muy joven:

“A pesar de mi infancia, ya iba comprendiendo que el mundo está lleno de injusticias humanas y que yo, que casi siempre iba descalzo, era un desheredado de la fortuna”
(Blasco Ferrer, s/f: 29).

Por ello, Blasco comparte el pensamiento de Bretón cuando vio la siguiente divisa en un cementerio: Ni Dios ni amo (Bretón citado en Alquie, 1974: 76). La exaltación de la libertad, en todos los ámbitos, también en el creativo, es premisa fundamental en el focino. La imposición es la base de la desobediencia y una incitación al desacato, por lo que hay que afirmar la fe en la libertad despojándose de los prejuicios autoritarios, evitando en el plan de la nueva sociedad todo germen de imposición y de violencia sobre la

voluntad individual. El acatamiento por el individuo de la voluntad o de la connivencia colectiva, debe conseguirse por otros medios que por la coacción y por la fuerza (Puente, 1935: 13).

Conecta también, como parte del surrealismo, con Troski, al asegurar la importancia para una revolución de la *“lucha por la verdad artística, dicho de otro modo, la fidelidad inquebrantable del artista a su yo interior”* (Nadeau, 1972: 232). Desde esa perspectiva entenderíamos su desencanto con el mundo artístico institucionalizado, lo que en todo caso no le impedirá exponer en las galerías Parés y Layetanas, tan alejadas de estas premisas. No obstante, su compromiso libertario estuvo siempre en el reverso de todo fanatismo. Fue ante todo, y así se definió, un librepensador, que entendió la vida desde el entusiasmo por el arte. Su obra se inserta, y de ello dan muestra las páginas que siguen, en distintas publicaciones de corte anarquista, frecuentando los talleres gráficos de la FAI, y alcanzando su obra especial repercusión en este tipo de revistas. En estos círculos anarquistas se movió nuestro artista, entre figuras como Ángel Lescaboura, José Aced, Ballano Bueno, Jesús Guillén, Félix Martí Ibañez, Mateo Santos, etc.

Dice Blasco:

A mí no me interesa la política. Soy una especie de librepensador. Quiero decir que para mí, patria es el mundo, y mi familia la humanidad. (...) yo soy un artista del pueblo y siempre estuve al servicio del pueblo (...). [\[3\]](#)

El dolor humano y las injusticias sociales siempre ocuparon un lugar privilegiado en su obra, dotándola de no poco pesimismo. No en vano se definió como el obrero artista que abría los ojos a los sindicatos mostrándoles su arte, y

negándose siempre a trabajar para una élite (Moreno, 1991: 35), como queda de manifiesto en su participación en exposiciones de numerosos ateneos y asociaciones libertarias: Ateneo Faros, Ateneo Popular de Gracia, Asociación de Idealistas Prácticos, etc.

La importancia que los movimientos sociales tuvieron en el terreno de las artes plásticas en los años treinta, se deja notar en una iconografía que se cimenta sobre la idea del progreso y revolución social, emanada del marxismo y anarquismo, que hizo mella en el mundo artístico gracias especialmente a su negación de los valores burgueses, prefigurando un tipo de arte preocupado no tanto por las formas como por el contenido.

A pesar de “no interesarle la política”, como expresó al final de sus días, las relaciones con el movimiento obrero y las interpretaciones que de sus dibujos se hace de ella, lo vinculan estrechamente con el ambiente y el pensamiento propio de los círculos obreristas cercanos a la CNT, así como con la concepción del arte que estos tienen. Así, al respecto de los dibujos de Blasco, Sixto reflexionaba en junio de 1936 de esta manera:

Todo el aparato romántico del siglo pasado, se viene abajo arrastrado por el dinamismo de nuestro tiempo (...). El mismo movimiento surrealista, cuyo principal mantenedor es Picasso –un burgués cargado de tedio cosmopolita parisién– ha sido ya tildado de decadentista (...). El arte, pues, hay que ser francos, está en bancarrota (...). Así pues viendo cómo las masas laboriosas reclaman sus derechos conculcados siempre, el arte, o perece como tal (...) o se incorpora con todas las consecuencias a la lucha por la creación de las manifestaciones artísticas de toda índole por y para el pueblo. Y esta lucha está entablada ya entre los conformistas que acuden a las exposiciones

«diplomadas» para elegidos, y los rebeldes, que por serlo rechazan el favor oficial o de los mecenas millonarios, y se someten a la crítica libre del pueblo. Entre estos últimos se encuentra nuestro paisano Eleuterio Blasco. El mejor elogio que podemos hacer de Blasco es que es obrero (...). (Sixto, 1936: 11-12)

Efectivamente, Eleuterio se sumerge en la experiencia libertaria en su intento por acabar con los males de la sociedad capitalista, entendiendo la obra artística como elemento imprescindible para el desarrollo cultural de la clase obrera, medio necesario hacia la revolución social (frente a aquella otra postura que defiende la revolución para conseguir un pleno y real desarrollo de la cultura de la clase obrera). Así, enlaza con algunos de los principios educativos de la Escuela Moderna de Ferrer Guardia (legado que recoge Anselmo Lorenzo), cuyo modelo racionalista se difunde gracias a la organización y extensión del anarcosindicalismo, al querer cimentar y difundir una cultura propia para encarnar así la práctica cotidiana de vivir en anarquía y luchar por el advenimiento de una sociedad libertaria (Orihuela: 2004, 94-95). Recordemos los casos de Ramón Acín (1888-1936), Rafael Pérez Contel (1909-1990) o Antonio García Lamolla (1910-1981), quienes con otros artistas vinculados a la CNT como Helios Gómez, Carles Fontseré, Alfonso Vila (Shum), José Luis Rey Vila (Sim), Luis García Gallo (Coq), Jesús Guillén, (Guillenbert), José Carmona, Juan Borrás Casanova, Baltasar Lobo, Federico Comps o el propio Blasco Ferrer, entre otros, representan lo mejor del grafismo y el cartelismo anarquista durante los años de la República y la Guerra Civil.[\[4\]](#)

Con la caída de Primo de Rivera y la marcha forzosa del rey Alfonso XIII, se dará paso a unas elecciones municipales en abril de 1931, y a la proclamación de la Segunda República. En este periodo, el movimiento artístico a través de las publicaciones de compromiso fue intenso, y el antifascismo

reunió a muchos intelectuales, algunos de ellos militantes de partidos y sindicatos, en torno a publicaciones como *Nueva Cultura*, *La Calle*, *Orto*, *Leviatán*, *Octubre*, *Nuestro Cinema*, *Comunismo*, *El Luchador*, *Mundo Obrero*, *Estudios*, *La Tierra*, *Antorcha*, *Liberación*, *Tierra y Libertad* o *Tiempos Nuevos* (Brihuega, 1996: 117-132). En varias de ellas encontramos comentarios a la obra de Blasco Ferrer e insertos algunos de sus dibujos, siempre alabando el papel como artista obrero, y las connotaciones que su obra tiene dentro de una perspectiva libertaria.

Dice Ángel Lescaboura en *Nueva Humanidad*:

(...) Cada alzamiento en armas de un pueblo de la Península marca un minuto más que nos aproxima a la hora, a nuestra hora. Mientras tanto, los mecanismos más diversos acomodan sus ritmos, los suman en uno solo: en el ritmo sublime de la revolución.

Una ruedecita del engranaje cerebral del movimiento rebelde hispano es Eleuterio Blasco.

Tiene veinticinco años y viene de abajo, de ese explotado marmágnum de cabezas -germen de futura sociedad humana- que es el pueblo. Proletario él y proletarios sus genitores (...). (Les, 1933)

Los dibujos que presenta en el Ateneo "Faros" en 1933, exposición de la que hemos visto reproducidos cinco dibujos, muestran un trazo firme, con rayas de armonía simple, libres; dibujos a veces de difícil interpretación por su sinuosidad surrealista, que reproducen una idea que es una especie de grito proletario. Dibujos creados con sencillas fórmulas geométricas. En el primero, melancolía y tristeza destilan en los dos personajes que quedan casi unidos en el trazo, donde

el mayor, con gorro obrero y ojos cerrados, sentado en un asiento apenas perfilado por dos líneas horizontales, abraza a una mujer, quizá a su pareja, en una habitación apenas insinuada con una maceta y una ventana, que más parece una ventana de cárcel, enrejada. (Imagen 1)



Imagen 1.-*Sin título*, hacia 1933, paradero desconocido. Publicado en: LES, "Arte. Una exposición interesante", *Nueva Humanidad*, año I, nº 1, 10 de marzo de 1933 (s/n).



Imagen 2.-*Violinista*, hacia 1933, paradero desconocido. Publicado en: LES, "Arte. Una exposición interesante", *Nueva Humanidad*, año I, nº 1, 10 de marzo de 1933 (s/n).

El violinista (imagen 2), tema recurrente en la temática de Blasco, muestra una vida estilizada en la que violín, mente y corazón, arrastran al individuo. El violinista inclina la cabeza sobre su alma –el instrumento–, como si le confiara su secreto hecho sonido, hasta llegar a la armoniosa fusión sintética del hombre y del violín, proyectados en la nota sentimental que no llega a salir...

Obras que destilan "un algo original del recio temperamento del obrero artista", donde toma partido por la clase más oprimida, y en la que alcanza, a juicio de Les, "la máxima

pureza artística del momento intenso en que vivimos" (Les, 1933).

Desde agosto de 1932, se editan los suplementos de *Tierra y Libertad*, donde, además de dibujos de Blasco Ferrer, hallamos los de Grosz, Virus, Puyol, Les, Steinhilber, Käthe Kollwitz, Alejo, Arturo Souto, y pinturas de Fermín Sagristá y Daniel Sabater. Toda una expresión gráfica al servicio del proletario, contra el capitalismo, la guerra, y las delicias de los regímenes burgueses. En el suplemento nº 11 de *Tierra y Libertad*, aparece un artículo sobre Blasco del escritor anarquista Adolfo Ballano Bueno, acompañado de tres dibujos, en relación a la mencionada exposición en la Agrupación Faros de Barcelona, que había de ser montada, más completa, en Teruel. Obras rebosantes simultáneamente de vida y de muerte. En una queda clara la gran aversión que el pueblo tenía a los clérigos, de la otra se desprende el gran drama de la guerra. Pero en este caso a quien observamos es a un burgués hidrópico, con el vientre hinchado, enredado en las alambradas de una trinchera. Es la muerte en traspiés de los que se benefician de la guerra, en una imagen casi tragicómica. Blasco utiliza aquí el tiempo al representar a la misma figura en dos momentos consecutivos, antes de quedar atrapado y en el momento en el que la desesperación y el dolor de este sujeto, asustado y cínico, le llevan al sollozo. Tras ella aparece un personaje macabro, cadavérico, quizá la muerte esperando: "Es sabido que los que se benefician de las grandes matanzas, quienes las provocan y quienes las dirigen, mueren en la cama, como los generales" (Ballano, 1933: 214).

Otro dibujo es descrito de esta manera:

Su cartón –que yo titulo Lucha...- es el resumen esencial de los tres sujetos abrazados a su tragedia, dos apaches atracando a un señorito y una pistola que se suelta de la mano del aristócrata y se dispara sola, tiene un sabor de vida agitada sólo comparable en expresión y emotividad con un primer plano cinematográfico. (Ballano, 1933: 214)

Estos dibujos sintetizan las características formales y estilísticas de la obra en papel de Blasco en esos años: la línea se convierte en elemento indispensable, que se concreta en gran delicadeza. Una línea concisa pero libre, alejada de condicionamientos de escuela, y un ligero sombreado:

Esa línea, prolongada libremente, como suelta sobre la superficie, cortada donde empezaría la definición y revuelta, pero con todas las torceduras y revueltas del alma humana que campea en todos sus dibujos, es la forma de su arte. (Ballano, 1933: 214).

En ocasiones aparece un extraño humorismo “patético”, como si nos enseñara el lado de la vida oculto que no se aprecia desde las salas de estar. Otros están llenos de humanidad y de una delicada ferocidad picassiana. Sus dibujos aparecen despojados de cuanto no es estrictamente esencial, eliminando todo aditamento, y cualquier aspecto preciosista y detallista. Lo que prevalece en todos ellos es el gesto, un gesto con caracteres propios que da lugar a una imagen pura, en ocasiones de violencia agradable, que pretenden mostrar al espectador la realidad que hay más allá de lo que uno ve. Los temas así son “desdibujados” en sus líneas esenciales, en gesto puro. Y todo ello con elementos propios de la poética surrealista como medio crítico y demoledor opuesto al falseamiento de la vida que suponía el arte burgués.

A partir del 5 de mayo de 1934 y hasta noviembre de 1938, este suplemento de *Tierra y Libertad* se publicó en Barcelona con el Título de *Tiempos Nuevos. Revista de Sociología, Arte y Economía*, publicación anarquista y órgano teórico de la F.A.I.

En esta revista se insertan dibujos de Eleuterio Blasco

Ferrer, artista alejado del servilismo en el arte. En el nº 1 vemos su obra *El calvario de los desheredados* (imagen 3), fiel reflejo de cómo vive el proletario de la época a pesar de los cambios políticos. Muy significativo es el texto de P. J. Proudhon que acompaña este dibujo:

Para encadenar esclavos y conducirlos al trabajo, oprimir poblaciones, el camino es cómodo, y es igual en todos los pueblos y en todos los tiempos. La hipocresía misma no falta en ello: se trata del sacro interés del Estado, de la civilización, que la plebe vil rechaza... Por consiguiente, por principio, el esclavo, el siervo, el villano, el plebeyo, el proletario, el servidor o súbdito, lo que es todo a uno, debe a su amo, señor, príncipe, rey, déspota o tirano, todo su producto, menos lo que sea absolutamente indispensable para subsistir. Si el señor le concede de más, es merced que le hace y lo hace para alentarle. (Tiempos Nuevos, 1934)



Imagen 3.-<i>El calvario de los desheredados</i>, hacia 1934, paradero desconocido. Publicado en: <i>Tiempos Nuevos</i>, nº 1, Barcelona, 5 de mayo de 1934.	Imagen 4.-<i>Pan y trabajo</i>, hacia 1934, paradero desconocido. Publicado en <i>Tiempos Nuevos</i>, nº 1, Barcelona, 5 de mayo de 1934.
---	--

No menos elocuente es el dibujo que hemos titulado *Pan y trabajo* (imagen 4), aparecido en el mismo número y acompañado de un texto extraído de la obra de A. R. Orage *Socialismo gremial*:

La batalla tiene que librarse en el terreno económico, pues allí donde se produce la riqueza, y sólo allí, está el verdadero elemento de la esclavitud del jornal; allí y sólo allí, deberá efectuarse el cambio decisivo. Si la revolución tiene que ser forzosamente económica –ya que la luna política no hace sino reflejar la luz que le envía el sol económico- ¿con qué elementos de lucha cuenta el esclavo del jornal?

Sólo puede ejercer dominio sobre dos factores: 1º. La fuerza del trabajo; 2ª. La organización del trabajo.
(Tiempos Nuevos, 1934)

En estos dibujos que marchan por los senderos del surrealismo, queda plasmada la tragedia olvidada por gran cantidad de artistas serviles. En ese mismo número, en un artículo titulado *Artísticas*, a propósito de la colección de dibujos de la exposición de Blasco Ferrer en las *Galeries Laietanes* de 1934, donde por primera vez presenta esculturas, en número de 5, es acompañado por tres dibujos (imagen 5) que ridiculizan “con agudeza las veleidades macabras de una sociedad atrofiada y decrepita”. Dice José Aced:

La revelación que nos hace Blasco Ferrer con sus dibujos es un avance social del arte que busca afanoso el alma del pueblo para transmitirle en su fibra compleja el sentimiento que perdió cuando el artista abandonó a este sector para doblarse, servil, al pie del tirano engreído. Favorito y siervo, se obcecó el artista y se redujo a polvo o materia muerta, porque le faltaba la vida, la fibra del sentimiento que perdió en las tumbas palaciales con vida fácil y pervertida. Se divorció del pueblo a los cretinos deslumbrantes y así se malograron los genios que quedaron sumidos en el convencionalismo (...) (Aced, 1934: 26).

En estas palabras del escritor libertario español, encontramos la línea de Tolstoi o Proudhon respecto a que el arte había de tener un propósito ético, utilitario, que pusiera de manifiesto las lacras del presente y el grandioso futuro que le esperaba a la humanidad redimida por el anarquismo, y por tanto abogando porque el arte debía ser un arte para el pueblo, un arte antiautoritario, que respetara tanto el individualismo creador como la sensibilidad colectiva (Litvak, 2003).

En las obras realizadas en los años republicanos, imprime Blasco el sello inconfundible del sentimiento humano y la crítica visceral escondida tras la lectura a veces difícil de sus dibujos. Así, en un artículo que abre el *Boletín del Centro Obrero Aragonés* de Barcelona nº 141, en relación a los dibujos de la Exposición en la Asociación de Idealistas Prácticos en 1935, se indicaba que “más parece que el lápiz divirtió obediente a unas «gananas» que el artista tiene, que deseo tuvo de que mi mísero cacumen le entendiera” (Anónimo, 1935: 1). Efectivamente, sus cartones no suelen llevar nombre o título, por lo que su identificación se hace en ocasiones muy confusa.

		
Imagen 5.-<i>Sin título</i>, hacia 1934, paradero desconocido. Publicado en: ACED, José, "Artísticas", <i>Tiempos Nuevos</i>, nº 1, 5 de mayo de 1934, p. 26.	Imagen 6.-<i>Sin título</i>, hacia 1931-1936, carboncillo sobre papel, 24×19 cm. Colección particular (Barcelona). Fotografía: Rubén Pérez Moreno	Imagen 7.-<i>Sin título</i>, hacia 1932-1936, lápiz sobre papel, 36,5×27,5 cm. Colección particular (Barcelona). Fotografía: Rubén Pérez Moreno.

No obstante, a pesar de este difícil discernimiento de algunos de estos dibujos, las cruces, espinas, castañuelas y duros, los hambrientos y miserables, el vicio, los curas, la religión, los militares, la moral católica, dan sentido global a todos ellos (imagen 6): el deseo de hacer pensar a las masas en sus propios problemas, a veces ignorados. Es la realidad social puesta al desnudo, además de dignificar el arte colocándolo al alcance de los no educados.

Estamos en mayo de 1935, a poco más de un año del inicio de la guerra, y el redactor del *Boletín del Centro Obrero Aragonés* ya atisbaba en ellos que "con cuatro rayas cierras la más formidable diatriba contra el más nefasto de los crímenes, la guerra, que estallará, y que viene montada sobre los medios monstruosos en que tú te asientas" (Anónimo, 1935: 2).

Blasco, como un visionario moderno, nos muestra la barbarie de la guerra, los campos de concentración, alambradas de espinas,

esqueletos, bombas, fábricas. El conflicto armado no ha empezado, pero Blasco lo presiente (imagen 7). Son verdaderas prefiguraciones del realismo bélico como recurso tan requerido en tiempos de guerra, a través de su particular surrealismo. El dibujo *Bombardeo* nos va a recordar a obras realizadas durante la guerra como *Los aviones negros* de Horacio Ferrer (realmente *Madrid, 1937*), expuesta en el pabellón español de París, magnífico retrato de mujeres y niños en pleno bombardeo; también a *Espanto (Bombardeo de Almería)* de Ramón Gaya, centrada en el momento del lanzamiento de las bombas; o *Bombardeos de Colmenar Viejo*, de Rodríguez Luna. El resultado de estos ataques es lo que representa Santiago Pelegrín en el magnífico *Bomba en Tetuán*, mientras que obras como *Bombardeo* de Climent o *Barrio bombardeado* de Eduardo Vicente, nos muestran las ruinas y escombros, testimonios silentes de lo ocurrido y víctima también de la destrucción.

En el dibujo de Blasco *Llora la paloma blanca*, las palomas simbolizan la Paz; una de ellas llora de impotencia; está cavando su nido porque un criminal bombardeo, ha matado su único tesoro, su palomar. Realizada con anterioridad al estallido del conflicto según Germinal de la Solana, el mensaje de la obra es ejemplo de uno de los múltiples capítulos de la negra historia:

(...) guerras destructoras de intereses contrabandistas, bombas, persecuciones, de crueldades sin par, campos de concentración rodeados de alambradas con púas, destrucción de la Naturaleza, el dolor y la calavera de la muerte, como telón de fondo el tropel de lacras que todo ello lleva en sí; la ambición y el dinero. He aquí la obra «maestra» del Estado y la política en poder del capitalismo destructor siempre de los valores humanos, voraz y sin entrañas, signo del terror y de miseria... Esto todo lo simboliza y sabe recoger, el artista. (Germinal de la Solana, 1991: 40)

Si observamos tres de las terracotas en barro expuestas en el Museo de Molinos, estas parecen responder a un bombardeo. En la primera la madre protege a sus dos hijos, asustada, agarrándose el niño pequeño a su progenitora buscando protección. En la segunda, una mujer embarazada, que toca su vientre, mira hacia el cielo con terror. Al igual que el lisiado que se arrastra con sus manos por el suelo, que eleva la cabeza estupefacto ante lo que parecen ser aviones (imagen 8). Estas obras debieron de aparecer en un documental propagandístico realizado durante la guerra acerca de los horrores causados por los fascistas sobre la población civil.[\[5\]](#)



Imagen 8.-*Sin título*, hacia 1931-1936, barro cocido, 17x 22x14 cm. Museo del Parque cultural de Molinos ©. Fotografía: Rubén Pérez Moreno.

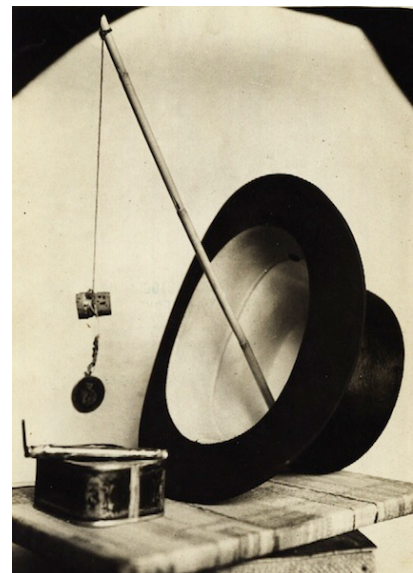


Imagen 9.- *Composición*, hacia 1931-1936. Paradero desconocido. Fotografía: Archivo particular (Barcelona).

También en el ámbito escultórico, en esta tónica crítica y proletaria, hemos de señalar un grupo escultórico de raíz dadá, formado por un sombrero de copa alta, una caña de pescar y una lata de “proletarias sardinas”, expuesto en el Primer Salón de la Asociación de Artistas Independientes, en junio de

1936 (imagen 9). No es sino una representación del capitalismo, cuyo máximo elemento icónico es el sombrero de copa, que pesca con una caña que surge de él y de la que pende, a través de su hilo, como cebo, una moneda falsa que se adentra en la lata del más modesto de los pescados, que por relación representa al mar proceloso de los negocios (Sixto, 1936: 11-12).

Aquí, como muchas otras obras de los años treinta, se destila ironía, otorgando sentido a lo incongruente y absurdo de la existencia. Según Brown:

Es una estrategia para la creación de sentido; un proceso mediante el cual se demuestra que lo establecido carece o reprime los significados esencialmente humanos. La ironía transforma las contradicciones o las incongruencias y afirma la sensibilidad humana; pues integra lo conflictivo y negativo de manera dialéctica. La ironía descubre lo que está oculto, debajo o detrás de los significados aceptados comúnmente. (Brown citado en Vázquez, 2001: 136)

Una idea queda clara en todas las referencias a nuestro artista: es un obrero, y eso le dignifica. Su arte es verdadero, trabaja para el pueblo, enseña al pueblo. Y su bello arte no puede triunfar ya que para ello hay que sucumbir a los deseos de un magnate cualquiera, caso que surja, que castrará la función creadora cuando esta se coloque bajo el palio de su protección. Ahí radica su grandeza para los autores libertarios. Godwin, desde una perspectiva materialista, se preguntaba ya en 1793 en *Investigación acerca de la justicia política*, si la obra de arte consagrada no es lo mismo que el Estado o la propiedad privada, una manifestación de autoridad (Godwin, 1986). En último término se descarta la validez de ese arte desde la siguiente base económica: una sociedad en la que domina el beneficio, ¿cómo pretende salvar la pureza de sus valores culturales? En el

pensamiento anarquista está llegar a una sociedad que permita disociar el arte de la economía, eliminar la noción del arte como mercancía y asociarlo a la vida (Orihuela, 2004: 94-95). La obra de Blasco Ferrer de los años republicanos, incluida la Guerra Civil, es ácrata, libre de ataduras, e ideológicamente alejada de cualquier tipo de arte consagrado por la academia, idea ya llevada adelante a inicios del siglo XX por Antonio Mornas (1903), que en líneas generales atacó a los artistas al servicio del dinero burgués en “Arte para el Pueblo”, llamándoles de paso a unirse al Pueblo y crear para él.

En todo caso, a pesar del posible rechazo del favor oficial y el contenido social de sus personales dibujos, hay un fuerte propósito de dedicarse exclusivamente al arte alcanzando notoriedad. Así, expondrá en dos ocasiones en las “burguesas” galerías Layetanas: “Trata con tu arte de ser obrero de pie antes que caballero de rodillas”, le animan (Anónimo, 1935: 2).

Su dignificación en este periodo y su papel como miliciano de la cultura en la 26ª División “Durruti” durante la Guerra Civil, le llevarán a un prolongado exilio. Su obra se desprenderá, salvo excepciones, de esta evidente y abierta crítica a los males de la sociedad capitalista, aunque la pátina libertaria y el idealismo subyacente están presentes en toda su producción posterior.

[1] Artista objeto de estudio en nuestra tesis doctoral: *Eleuterio Blasco Ferrer (1907-1993). Trayectoria artística*.

[2] Estas consideraciones son profusamente desarrolladas por la profesora estadounidense Lily Litvak (1988, 2002).

[3] Carta dirigida a Orencio Andrés a la localidad de Molinos (Teruel), fechada en Barcelona a 28 de julio de 1990. Archivo Museo de Molinos.

[4] En la ponencia sobre educación del Congreso Confederal de Zaragoza de la CNT, en mayo de 1936, se reiteran los principios generales de lo que ha de ser la educación libertaria: libertad de creación cultural, científica y artística como patrimonio común y no de un estrato social privilegiado; abolición de la división entre trabajos manuales e intelectuales; derecho a la instrucción y a la libre investigación, etc. Véase *CNT, Congreso Confederal de Zaragoza, 1936*, CNT Ediciones, 1955.

[5] El propio Blasco lo comenta en una carta enviada al pintor Joan Abelló, fechada en Pierrelatte (Francia), el 26 de junio de 1985. Archivo Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés). Distintos familiares así lo atestiguan, según les contó el artista.

La Tercera Vía del cine español: Relecturas del periodo tardofranquista

Ni siquiera me gusta la palabra apertura: me gusta más la palabra libertad.

José Luis Dibildos, productor de Ágata Films.

¿Por qué Tercera Vía? Características del término

En cualquier ámbito el hecho de enfrentarse a una tercera vía supone siempre una alternativa entre dos opciones mayoritarias. En este caso se trata de dar salida a una tercera propuesta cinematográfica, pero el término Tercera Vía

no solo se ha usado en este ámbito.

Lo más común al hablar de Tercera Vía es referirse a ésta dentro de un contexto cercano a la política y la economía. De hecho es el nombre que se ha dado a una variedad de aproximaciones teóricas y propuestas políticas que, por lo general, sugieren un sistema económico de economía mixta y el centrismo o reformismo como ideología. Dentro del mismo se pone especial énfasis en el desarrollo tecnológico y cultural, así como en el establecimiento de un sistema democrático. Muchas veces esta propuesta se ha relacionado con los principios del socialismo.

En definitiva por lo que aboga es por establecer un punto medio entre dos extremos, el comunismo y el capitalismo, las dos vías principales.

La elección pues del término Tercera Vía en el caso del cine español no se aleja de estos planteamientos. Igual que en la política económica, la finalidad que se persigue es encontrar una tercera alternativa a dos opciones mayoritarias: el cine comercial y el cine de autor. Así pues, si en algo están de acuerdo todos los investigadores relacionados con el ámbito cinematográfico, es que la Tercera Vía no es nada más y nada menos que el intento de dar salida a una tercera alternativa. Si las dos principales corrientes cubrían campos tan opuestos como el cine de consumo vulgar y el cine intelectual, con esta Tercera Vía se intentó dar salida a un cine que estuviera a medio camino entre ambas propuestas. Es decir, un cine comercial pero de calidad.

La Tercera Vía del cine español: definición

El crítico Vicente Vergara describe el fenómeno Tercera Vía del siguiente modo:

La tercera vía del cine español es una especie de propuesta de encontrar una salida “digna” al cine español (una vez muerto y enterrado el denominado Nuevo Cine español), tanto desde el punto de vista industrial como temático, dejando a un lado todo tipo de preocupación estética. (Caparrós Lera, 1999:149-150)

En esta misma línea se encuentra Fernando Alonso Barahona:

Es la hora de José Luis García Sánchez (El love feroz, 1972) y, sobre todo, de la llamada tercera vía, un intento de buscar un camino válido entre el cine de consumo vulgar y la hueca pretenciosidad del arte y ensayo. José Luis Dibildos fue el principal productor. Desde su labor como tal, algunos títulos famosos, hoy olvidados, fueron Españoles en París^[1] (1970) y Los nuevos españoles (1974), de Roberto Bodegas, y Tocata y fuga de Lolita (1974), de Antonio Drove, en las que la nueva estrella fue José Sacristán, en su emblemático papel de joven español. (Alonso Barahona, 1992: 71-72)

Se trata de un apunte escueto pero claro de la Tercera Vía, puesto que ya no solo la define, sino que se atreve a dar nombres de sus integrantes.

Pero es Agustín Sánchez Vidal el que va más allá,

e incluso se atreve a situarla cronológicamente:

(...)procedía como mínimo de 1974, con películas como Los nuevos españoles, de Roberto Bodegas, o Tocata y fuga de Lolita, de Antonio Drove, y que este último definió, tomándole el pulso al espíritu del productor Dibildos, como “tema importante, pero tratado en tono de comedia para hacerlo asequible comercialmente y sin problemas de censura” (Llinás 1980, 22). En consecuencia, esta “tercera vía” puede ser considerada un híbrido que desemboca en una vía muerta, pero lo cierto es que obras como las de Armiñán y José Luis Garci la sistematizan. (...)en más de un aspecto anticipó premonitoriamente el pactismo sobre el que se asentaría el consenso de nuestra transición política. Parecería como si cine y política coincidieran en rechazar sus manifestaciones más rupturistas, marginando a los realizadores y partidos más radicales, concentrando a su parroquia en las posiciones centristas y socialdemócratas, que se traducirían en un cine liberal y de clase media. (AA. VV, 1995:87)

Aunque sin duda estas propuestas resulten interesantes y puedan ayudar a la constitución de la definición de Tercera Vía, en el punto en el que nos encontramos actualmente realmente resulta determinante el comentario de José Enrique Monterde:

(...) la “tercera vía” debe entenderse como una marca de fábrica de ciertos filmes inventada por un productor avisado y ya veterano – José Luis Dibildos-, pero a su vez, analizando el diseño de producción que los sostenía, podremos apreciar que es generalizable a otros títulos y que, como ya anticipamos, llegará a caracterizar una parte

considerable del cine posfranquista. (Monterde, 1993:54)

Monterde, quien posteriormente habla incluso de la Tercera Vía como “línea Dibildos”, (Monterde, 1993:57) es precisamente el que incluye un matiz que se les escapa a otros autores: la “marca de fábrica”. Tercera Vía no es solo un cine que marque un equilibrio entre dos propuestas, es mucho más. Es el proyecto de un productor, José Luis Dibildos, que apostó por desarrollar un cine con el que ya no solo consiguiese beneficios, sino también que fuese de calidad. Como dice José Sacristán, “(...) formal y legalmente Tercera Vía fue Ágata Films y José Luis Dibildos, nada más.”

El director Roberto Bodegas realiza del mismo modo una reflexión acerca del cine de la Tercera Vía uniéndolo también con José Luis Dibildos:

José Luis Dibildos, (...)y yo intentamos hacer un cine que creemos que corresponde a una necesidad española, es decir a un cine que sin abstraerse de la popularidad, sin abstraerse de los problemas que en España están latiendo pueda al mismo tiempo que, no denunciarlo porque es demasiado, ponerlos en la pantalla pero que la gente vaya a verlos. Es decir, romper la idea clásica de cine comercial y cine no comercial, sino hacer un cine digno español y un cine en que cada español se pueda encontrar en sus personajes.[\[2\]](#)

La Tercera Vía del cine español es pues un proyecto ideado por José Luis Dibildos que surge en el tardofranquismo y se sitúa a medio camino entre el cine comercial y el cine de carácter político-intelectual. Su idea era la de reunir un grupo de cineastas que en esos momentos fuera capaz de proporcionarle

al público toda una serie de películas que estuvieran acorde con sus demandas cinematográficas. El auge precisamente de la clase media es el que hace que éste tuviera que ir un paso por delante de la mera comedia absurda que en los últimos tiempos había eclipsado el cine español. Si bien es cierto que anteriormente ya se habían llevado a cabo largometrajes que incluían el factor crítico, como *Surcos* (1951) o *La caza* (1965), en este caso éste aparecía tamizado por el humor. Dibildos no quiso hacer un cine de denuncia. Simplemente se planteó darle una mayor calidad a las comedias por las que siempre había apostado. No obstante lo cierto es que, a pesar de que con la Tercera Vía esta idea llegó a su pleno apogeo, anteriormente algunas de sus películas también apostaron levemente por este esquema, como *Soltera y madre en la vida* (1969).

Además el hecho de que Dibildos ideara una denominación para el cine que desarrolló en aquellos momentos (años 70) no implica que todo el cine que reuniese las mismas características pudiese entrar dentro del ámbito de Tercera Vía (Manuel Summers, Jaime de Armiñán, Fernando Fernán Gómez,...).

Sin duda sería más correcto hablar de un cine de transición, con propuestas dentro del mismo en ocasiones muy distintas, pero en otras no tanto. El periodo en el que surgió era sin duda proclive a planteamientos que, dentro de un contexto amable, plantearan una cierta crítica. En relación con esto el propio Dibildos declara lo siguiente:

Creo que muchos trataron de aprovechar la cobertura publicitaria que ofrecía la nueva fórmula. No me parece que fuera el caso de Pedro Masó, que escribió y dirigió en esos años dos películas dignas: Experiencia prematrimonial

y La menor. Ni el de Antonio Cuevas, propietario de Kalender Films, que ya en los años cincuenta trabajaba en Suevia Films, con Cesáreo González. Su trayectoria profesional coincidió con la mía durante los cinco o seis años que trabajó en Ágata Films, y cuando fue vicepresidente en la época en que presidí la Agrupación de Productores. Antonio trabajó mucho con Manuel Summers (*Adiós, cigüeña, adiós*, 1970; *El niño es nuestro*, 1972; *Ya soy mujer*, 1974; *Mi primer pecado*, 1976), con quien colaboré en el guión de *Mi mujer es muy decente*, dentro de lo que cabe. (Frutos y Llorens, 1998:65)

Lo que está claro es que la idea no fue de Dibildos, sino que fueron muchos a los que se les ocurrió plantear películas que estuviesen dentro de este prototipo. Pero sí que fue legítimamente suya la idea de denominar a este tipo de películas Tercera Vía. Todo esto implica que moralmente dicho término solo tenga que ser empleado con películas de Dibildos. Sin embargo las semejanzas con otras producciones han hecho que con el tiempo se acaben denominando así largometrajes que son fruto de otras productoras. Es el caso por ejemplo de Antonio Cuevas y su productora Kalender Films. Ésta apostó por el cine de Manuel Summers, quien en algunos de sus títulos se sitúa muy cerca de las propuestas de Dibildos como en *Adiós, cigüeña, adiós* (1971) o *Ya soy mujer* (1975).

Marco cronológico

Al estar ligada a la actividad de un productor determinado no resulta complicado establecer un marco cronológico aproximado de la Tercera Vía.

En relación con su origen, si un testimonio resulta relevante

es el del director Roberto Bodegas, quien en una entrevista a Ángel M^a Fernández declara lo siguiente:

Nace en París, cuando se estrenó Españolas. La Paramount hizo un lanzamiento bastante fuerte en televisión y prensa, y en una entrevista que me hicieron en el Palacio de Gobierno, como no podía decir que era rojo en el año 70, entonces decía que en España se hacía un cine crítico críptico, de símbolos, con Saura, Querejeta..., pero no había un cine comercial, narrativo, para enfocar los problemas sociales del país, era un cine socialmente engañoso, los personajes no correspondían a una realidad social. (...) Lo que yo proponía era una tercera vía que, conservando los esquemas del cine comercial, introdujera una realidad social, con personajes que se correspondieran con dicha realidad, sin meterme en política. Eso salió en los titulares de la prensa y Dibildos dijo: "Me apunto". Y así se creó la "Tercera vía". (Fernández, 2008:48-49)

Anteriormente ya se ha señalado que Agustín Sánchez Vidal sitúa sus comienzos, como mínimo en 1974, aunque ésta no sea quizás la postura más popular entre los investigadores. La mayoría de las veces se tiende a hablar de *Españolas en París* (1970) como la película fundacional del fenómeno Tercera Vía, aunque probablemente la adjudicación de esta etiqueta tenga que ser motivo de revisión. Tal y como señala Bodegas, sería quizás más correcto hablar del comienzo de la Tercera Vía a *posteriori* de *Españolas en París*.

Entre los autores que defienden la postura que sitúa *Españolas en París* en el origen de la corriente encontramos a Emilio C. García Fernández (García Fernández, 1982:245), así como al propio José Enrique Monterde: "(...) *Españolas en París*(1970), habitualmente considerada como el primer arranque de la

tendencia." (Monterde, 1993:57) o Marta Hernández: "(...)va a iniciarse con *Españolas en París*, primera entrega de la "tercera vía", fórmula cuya expresión más simplificada es: cine comercial más cine de autor partido por dos." (Hernández, 1976: 242)

Hay sin embargo otras opiniones, como la del propio José Sacristán, que consideran que realmente la Tercera Vía no empezó con *Españolas en París*, sino con *Vida conyugal sana* (1974). Sacristán de hecho afirma que "En *Españolas en París* está ya aglutinado prácticamente todo el equipo de la Tercera Vía, pero yo no creo, que el disparo de salida de Tercera Vía sea esta película, sino que más bien es *Vida conyugal sana*." Esta afirmación se apoya en las palabras que sobre este tema se dedican en el libro *José Luis Dibildos. La huella de un productor*: "*Españolas en París* (1971) es a la vez obra predecesora de la llamada "tercera vía" y punto y final del cine que hasta entonces producía Dibildos." (Frutos y Llorens, 1998: 126)

En cuanto a su ocaso, está claro que fue un proyecto pensado para un periodo determinado, el de la transición, y que no tenía ninguna intención de ir más allá. Bien es cierto que, igual que en su momento se desarrollaron trabajos semejantes, posteriormente hubo películas que contenían elementos cercanos a la Tercera Vía. No obstante, tal y como repiten la mayoría de autores, fue una "vía muerta." [\[3\]](#)

Su final para Monterde viene determinado por la película *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (1975) (Monterde, 1993:60), aunque realmente no hay un largometraje que resulte tan claro como ocurría con *Españolas en París*. En opinión de José Sacristán: "Después de *Hasta que el matrimonio nos separe*, que la rodamos en el año 1976, viene a renglón seguido

Asignatura pendiente, que ya no es de José Luis Dibildos, sino de José Luis Garci y de José Mari González Sinde.” Es decir, retrasa un año el final de la Tercera Vía respecto a Monterde.

En relación con su final, el propio José Luis Dibildos declara:

Aunque la “tercera vía” se convirtió en un anticipo del cine que iba a producirse durante la transición democrática, era algo totalmente coyuntural. La propuesta quedó eclipsada por la nueva comedia generacional y por las películas que revisaban la historia ya sin cortapisas de la censura. Una vez que se convocaron las primeras elecciones de la democracia, por fortuna, no hacía falta seguir hablando de “tercera vía”. (Frutos y Llorens, 1998: 69)

José Sacristán es de esta misma opinión, aunque además se atreve a hablar de títulos concretos de películas. En un momento dado afirma que con *La mujer es cosa de hombres* se da el fin de la Tercera Vía, aunque *Hasta que el matrimonio nos separe*, que es *retroactiva*, mantenga la misma tónica.[\[4\]](#)

Si se tiene en cuenta que las películas pertenecientes a la Tercera Vía son aquellas producidas por José Luis Dibildos y por consiguiente Ágata Films, se puede rastrear la huella de aquellos largometrajes que realizó la productora en este periodo y que responden a las características marcadas por la Tercera Vía:



José Luis Dibildos

<i>Viaje de novios</i>	1956
<i>Muchachas de azul</i>	1957
<i>Ana dice sí</i>	1958
<i>Luna de verano</i>	1959
<i>Los tramposos</i>	1959
<i>Trío de damas</i>	1960
<i>La fiel infantería</i>	1960
<i>Sólo para hombres</i>	1960
<i>Los económicamente débiles</i>	1960
<i>Llanto por un bandido</i>	1964
<i>Los dinamiteros</i>	1964
<i>Lola, espejo oscuro</i>	1966
<i>Amor a la española</i>	1967
<i>Las que tienen que servir</i>	1967
<i>Los subdesarrollados</i>	1968
<i>Los que tocan el piano</i>	1968

<i>La dinamita está servida</i>	1968
<i>Una vez al año ser hippy no hace daño</i>	1969
<i>Soltera y madre en la vida</i>	1969
<i>Pierna creciente, falda menguante</i>	1970
<i>Españolas en París</i>	1971
<i>Vida conyugal sana</i>	1974
<i>Tocata y fuga de Lolita</i>	1974
<i>Los nuevos españoles</i>	1974
<i>Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe</i>	1975
<i>La mujer es cosa de hombres</i>	1976
<i>Libertad provisional</i>	1976
<i>Vota a Gundisalvo</i>	1977
<i>Hasta que el matrimonio nos separe</i>	1977
<i>Rocky Carambola</i>	1981
<i>La colmena</i>	1982
<i>A la pálida luz de la luna</i>	1985

Fuente: IMDb [\[5\]](#)

Aquellas películas que han sido destacadas son las que en un primer momento podrían ser consideradas pertenecientes a la Tercera Vía. El hecho de excluir de la selección la película *Vota a Gundisalvo* (1977) de Pedro Lazaga se debe a que dicho largometraje se encuentra más cerca de los postulados de otra tendencia, el destape. Se puede llegar a esta conclusión después de comprobar que, a pesar de incluir

una cierta crítica, el largometraje de Lazaga presenta una gran carga erótica.

Las características comunes que encontramos en el resto de películas, y que justifican su adhesión a la Tercera Vía, serán tratadas en el siguiente apartado.

Elementos comunes en las películas Tercera Vía

Como ya se ha mencionado anteriormente el hecho de que el productor José Luis Dibildos acuñase el término Tercera Vía no significa que estuviese inventando un nuevo género. Todo aquello que trató en sus películas estaba siendo trabajado en esos mismos instantes por otros cineastas. Por ello desde el principio se debe desterrar la idea de Tercera Vía como novedad, puesto que si se concibiese como algo exclusivo se estaría cometiendo un grave error.

Género

Todas las películas que produjo Dibildos en este periodo se enmarcan dentro del género de la comedia, el cual ya había tratado anteriormente. En este sentido caben destacar trabajos precedentes como *Las que tienen que servir* (1967, José María Forqué), *Los que tocan el piano* (1968, Javier Aguirre), *La dinamita está servida* (1968, Fernando Merino) o *Soltera y madre en la vida* (1969, Javier Aguirre).

Sin embargo las comedias que realiza dentro de la Tercera Vía tienen un elemento que las diferencia de todas las anteriores: la crítica. Los acontecimientos que vivía España en aquellos momentos daban pie a que Dibildos pudiese incluir dentro de sus comedias una cierta perspectiva crítica. No obstante es evidente que ésta estaba dentro de unos márgenes muy marcados, de los cuales Dibildos era muy consciente. Como declara el

actor José Sacristán *"No se pretendió tomar el Palacio de Invierno."* En este sentido pues la apertura tanto política como social fue moderada. El matiz revolucionario quedó relegado a otros profesionales del medio. No obstante hay quienes incluso echan en cara a Dibildos esta falta de compromiso: "La verdad es que este cine jugó más con los tópicos denunciatorios y farisaicos al uso que con un auténtico 'compromiso'." (Caparrós Lera, 1978: 51)

Se trataba de mostrar la realidad social de aquellos momentos, situaciones cotidianas con las que el público pudiese sentirse identificado o por lo menos cercano a ellas. Este hecho hace que no se tratase de comedietas al uso, cargadas de situaciones absurdas y conflictos kafkianos, sino más bien de comedias de un cierto nivel, donde incluso en ocasiones se dejan entrever ciertas pinceladas dramáticas. El drama no obstante aparece siempre salpicado dentro de la comedia, conviviendo con otros aspectos que tienen que ver con el humor.

El público se reconocía con los personajes que aparecían en estas películas. Compartían con ellos los problemas que azotaban la sociedad española, muchos de ellos derivados del desarrollo experimentado en aquellos años: la publicidad, los nuevos medios informativos, la progresiva apertura al exterior, la religión,... Eran además, igual que ellos, miembros de una nueva clase media que estaba surgiendo en esos momentos en España.

Si se analizan las películas anteriormente mencionadas se puede comprobar que todas ellas reúnen los requisitos señalados. Están dentro del género de la comedia, y además hacen crítica de muchos de los problemas experimentados por la sociedad española:

- *Españolas en París*→ La inmigración
- *Vida conyugal sana*→ La publicidad.
- *Tocata y fuga de Lolita*→La hipocresía del español de mentalidad franquista.
- *Los nuevos españoles*→ Los nuevos métodos laborales.
- *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe*→ La doble moral.
- *La mujer es cosa de hombres*→ El machismo.
- *Libertad provisional*→La libertad.
- *Hasta que el matrimonio nos separe*→ La Iglesia.

En el caso de *Españolas en París* habría que realizar algunas precisiones. La primera de ellas es que no se trata de una comedia, sino de un drama sobre la inmigración. El cambio de género hace que el tratamiento de la crítica no responda a los parámetros atribuidos a la Tercera Vía. Es decir, en este caso es el drama el que aparece salpicado en ocasiones (muy pocas) por la comedia, y no al contrario.

Además, y aunque tanto el tema de la inmigración como el del aborto preocupaban en aquellos momentos, el interés por la realización de esta película responde más bien a motivos personales. La familia del director de la película, Roberto Bodegas, estuvo exiliada en Francia. Él vivió allí y conocía de primera mano todo lo que ocurría con las sirvientas españolas más allá de los Pirineos, por lo que decidió plasmarlo en la gran pantalla. De hecho el propio guión era obra de Bodegas y Christian de Chalonge, aunque por motivos

de censura tuvo que ser revisado por Dibildos y Mingote.



Rodaje de *Españolas en París* (1971).

Cuando se habla de la relación de ésta con la Tercera Vía Bodegas dice lo siguiente:

La tercera vía no era otra que esa que ya habíamos inventado en 0 Salto Christian y yo. Lo que pasa es que Dibildos se amparó en esa etiqueta para lanzarla comercialmente, para hacer una especie de eslogan. Pero la tercera vía no era más que una forma de ver el cine que luego se desarrolló más ampliamente en el año 68 en los estados generales del cine y que no llegó a nada. Pero no tenía nada que ver con España ni con el cine español."
(Gregori, 2009: 601)

Bien es cierto que, aunque *Españolas en París* pueda tener su

propia identidad, en ella está ya prácticamente aglutinado todo el equipo de la Tercera Vía. Supone por así decirlo, el pistoletazo de salida del proyecto Tercera Vía.

Por otro lado ocurre algo similar con *Libertad provisional*. Aunque en este caso aparece mencionada, su adscripción al fenómeno Tercera Vía plantea ciertas dudas. Bien es cierto que a *grosso modo* podría incluirse dentro de esta nómina de películas, pero se deben de tener en cuenta algunos aspectos en los que difiere.

El primero de ellos es que, igual que ocurría con *Españolas en París*, se enmarca dentro del género dramático, no de la comedia. Además, a pesar de que de nuevo se trate de Roberto Bodegas (*Vida conyugal sana*, *Los nuevos españoles*) y Ágata Films, en este caso la idea no es de Dibildos, sino de que se trata de un guión de Juan Marsé. Dibildos en esta película lo único que hizo fue darle cobertura de distribución.



Fotograma de *Libertad provisional* (1976).

Durante el rodaje de *Libertad provisional* Ángeles Maso incluso le pregunta a Dibildos por la vinculación de esta película con

la Tercera Vía. Con lo que le responde la periodista afirma:

que hubo una tercera vía con tres películas y no hay que analizar como tercera vía tal como se ha hecho cada una de las películas que produce. La primera es «Españolas en París»; la segunda «Vida conyugal sana», y la tercera «Los nuevos españoles». Una fórmula que ha dado un cine de calidad, crítica de costumbres y posibilidad de amplia difusión. Tanto Dibildos como Bodegas, me aseguran que «Libertad provisional» no tiene que ver con las vías recorridas. Y que no estamos ante una película social o política o policiaca determinada, sino que en el contexto entra un poco de todo como en la propia vida. (Maso, 1976:51)

Dadas las contradicciones entre algunos de los principales protagonistas de la Tercera Vía al hablar de la misma (Dibildos, Bodegas, Sacristán) es necesario exponer todas las opiniones para poder llegar al final de este trabajo a una conclusión lo más coherente posible. Además hay que saber interpretar correctamente cada una de sus declaraciones, puesto que los instantes en las que las realizan varían tanto en el espacio como en el tiempo.

Por ello, aprovechando estas declaraciones de Dibildos donde se afirma que la Tercera Vía únicamente está constituida por tres películas (*Españolas en París*, *Vida conyugal sana* y *Los nuevos españoles*), es necesario recordar que, igual que José Sacristán afirmaba que la Tercera Vía comienza con *Vida conyugal sana*, es necesario revisar y contrastar todas estas afirmaciones. De hecho posteriormente en una entrevista Dibildos no habla de éstas como las únicas películas, sino simplemente con las “que me siento más satisfecho.” (Frutos y Llorens, 1998: 64)

Construcción narrativa

Desde el punto de vista de la construcción narrativa lo cierto es que estas comedias guardan muchos puntos en común con la comedia americana o *screwball comedy*. En estas últimas los personajes suelen pertenecer a las capas altas de la sociedad, mientras que en las películas de la Tercera Vía se trata más bien de personajes y situaciones de la nueva clase media. No obstante los conflictos y su consiguiente resolución cómica suelen ser similares en ambos casos. Además tener como modelo la comedia americana sirvió sobre todo para que Dibildos y su equipo trataran de dar una nueva orientación a sus largometrajes. Ya no se trataba de caer en la risa fácil, sino de intentar buscar un nuevo alcance psicológico a sus historias.

Los propios miembros de la Tercera Vía eran conscientes de esta influencia: “hay que buscar un cine que, como el americano, cuente una historia de forma correcta y amena.” (Cartelera Turia, 1975,nº582)

Si la comedia americana sirvió para dar un giro, quizás más intelectual, a los guiones de la Tercera Vía, tampoco se debe de olvidar el papel de la comedia desarrollista. De ésta se tomaron muchos aspectos tradicionales, como era la estructura episódica en simultaneidad. (Monterde, 1993:56) En relación con esta cuestión resulta interesante la reflexión elaborada por Ángel A. Pérez Gómez y José L. Martínez Montalbán en su libro *Cine español, 1951-1978. Diccionario de directores*:

Y ciertamente, este cine “tercerviario” va a estar mucho más cerca de estos antecesores que de un cine de calidad. Aparte del indudable “look Dibildos” (no se olvide que

colabora además en los guiones), estas películas de Bodegas tendrán un aliento más sincero ("Españolas en París") y una técnica de comedia más sofisticada (persiguiendo abiertamente los modelos americanos del género). Por ello, los recursos estrictamente cinematográficos adquieren una mayor relevancia: elipsis, gags visuales, actores mejor dirigidos, diálogos más cortos e incisivos, etc.(Pérez Gómez y Martínez Montalbán, 1978:54).



Sucedió una noche (1934).

Público

Ninguna de estas películas iba a su vez dirigidas a un público determinado. Como buen productor Dibildos buscó que sus trabajos fueran consumidos por el mayor número posible de personas. Bien es cierto que en numerosas ocasiones se ha querido ver en éstas elementos que, por sus características, pudiesen atraer a sectores determinados de la sociedad. En su proyecto fin de carrera la propia Mónica Arévalo centra la atención en el público joven: "El empeño iba dirigido a no indignar al público joven, urbano y relativamente más cultivado que daba la espalda a los subproductos genéricos y encontraba dificultades en el cine metafórico tipo Erice o Saura." (Arévalo Jiménez, 2003: 36)

Otro colectivo, la nueva clase media urbana, es el objetivo que para otros investigadores tiene la Tercera Vía: “El interés de Dibildos, habitual coguionista de estos films, no era otro que suministrar productos a una clase media urbana desasistida por el cine comercial –de corte mucho más populista-, que disfrutaba ya entonces de un nivel de vida similar al europeo y que, muy poco tiempo después, habría de ser la base electoral de la UCD de Suárez.” (Gubern, 1995: 360) Josefina Martínez comparte esta misma opinión:

El público al que se dirigía –urbano, de cultura media y origen burgués liberal- ya no tenía que identificarse con la estupidez de los personajes de la comedia hispana, sino que la dignidad de los protagonistas, vulnerables y perplejos, permitía al espectador verse reflejado en los inevitables cambios sociales en curso. (Martínez, 2006: 85)

Sin embargo, aunque el esquema seguido por las películas de la Tercera Vía se amoldara a los gustos de éstos, estos largometrajes iban más allá. No solo apostaban por satisfacer las inquietudes de los universitarios o de los nuevos burgueses. Se pensaron para ser consumidas por todos, desde la nueva clase media hasta la clase trabajadora, ya que a toda la sociedad le preocupaba el nuevo rumbo que estaba empezando a tomar España. Aunque quizás de una manera un tanto despectiva, Pau Esteve y Juan M. Company lo explican de esta manera:

consiste en ofrecer un producto que se venda bien sin ofender demasiado ningún tipo de intereses y, a ser posible, contentar al público con un mínimo disfraz cultural-cientificista y a la clase dominante, canonizando y propagando su misma ideología. (Esteve y Company, 1975:

No menos catastrofista resulta la opinión del director Roberto Bodegas: “La “tercera vía” fue un oportunismo, consistió en utilizar un eslogan con fines comerciales.” (Gregori, 2009: 602)

Pero sin duda el testimonio que más cuenta en este sentido es el del propio José Luis Dibildos: “Yo intento hacer un cine que pueda llegar al mayor número posible de españoles.” (Cartelera Turia, 1975, nº581) No obstante el mismo era consciente de que la repercusión de sus películas no era la misma en todos los lugares:

(...) mis últimas películas donde obtienen más éxito es en importantes cines de estreno de las ciudades españolas con mayor nivel cultura, quiero decir que donde mis películas gustan más en a niveles elitistas de grandes capas, en ciudades con gran masa de universitarios. Donde peor funcionan es en los pueblos y barrios, donde el nivel cultural es más bajo. (Cartelera Turia, 1975, nº581)

Además Dibildos no quiso atraer solamente al mercado nacional. Sus expectativas traspasaban las fronteras españolas. Entraba entre sus planes hacer películas que pudiesen ser consumidas en el mercado europeo, incluso él mismo declara:

(...) Pero el gran problema es el mercado internacional; con la anterior etapa ya había llegado al público español, pero el público extranjero estaba completamente perdido

para nuestro cine.” (Font, 1976: 324) Insiste además en que “es necesario cimentar fuertemente los niveles de inversión financiera, de calidad cinematográfica, de posibilidades temáticas y de tratamiento cinematográfico de las mismas. (Hopewell, 1989: 60)

¿Corriente progresista?

Por otro lado hay que señalar el cierto progresismo con el que muchas veces se ha tildado a este proyecto. Éste podría quedar implícito en muchas de las propuestas temáticas que se hacían en estas películas en relación con la política, la religión o el sexo, las colaboraciones de un cierto sector “progresista” (Ana Belén, José Sacristán) o un cierto sector de la crítica que apostaba por éste para incrementar los beneficios. Pero nada más. John Hopewell es uno de los que defiende el puntual progresismo de este proyecto:

Es muy posible que el supuesto progresismo de las películas de la “Tercera Vía” no sea más que una generalización infundada, provocada por el hecho de que colaborasen en ellas una impresionante galería de izquierdistas: José Luis Garci (que tenía un contrato en exclusiva con la productora de Dibildos, Ágata Films, como guionista), Ana Belén, José Agustín Goytisoló (cuyos poemas, cantados por Paco Ibáñez, constituyen la coda “progre” de Españolas en París) o Diego Galán, que acuñó el término de “Tercera Vía” y defendió sus productos desde las páginas de Triunfo. (Hopewell, 1989: 63)

Sin embargo este aire “progre” no estuvo nunca dentro de los planes de José Luis Dibildos, no se lo propuso:

Se ha especulado mucho con la idea de que en esa época elegí a mis colaboradores entre gente de izquierdas. Pero, que yo recuerde, únicamente Roberto Bodegas tenía carnet del Partido Comunista. En cualquier caso, nunca hice ninguna discriminación política, ni entonces ni cuando trabajé con García Serrano, que era un falangista convencido. No me importó trabajar con un comunista o un falangista, lo que no quería era hacer cine comunista o falangista. Siempre he huido de los extremismos. (Frutos y Llorens, 1998: 66)

El propio Sacristán insiste en ello: “La impronta la marcaba Dibildos y de izquierdoso nada, era un hombre de centro tirando a conservador, y son películas que responden a esas señas de identidad.”

Protagonistas

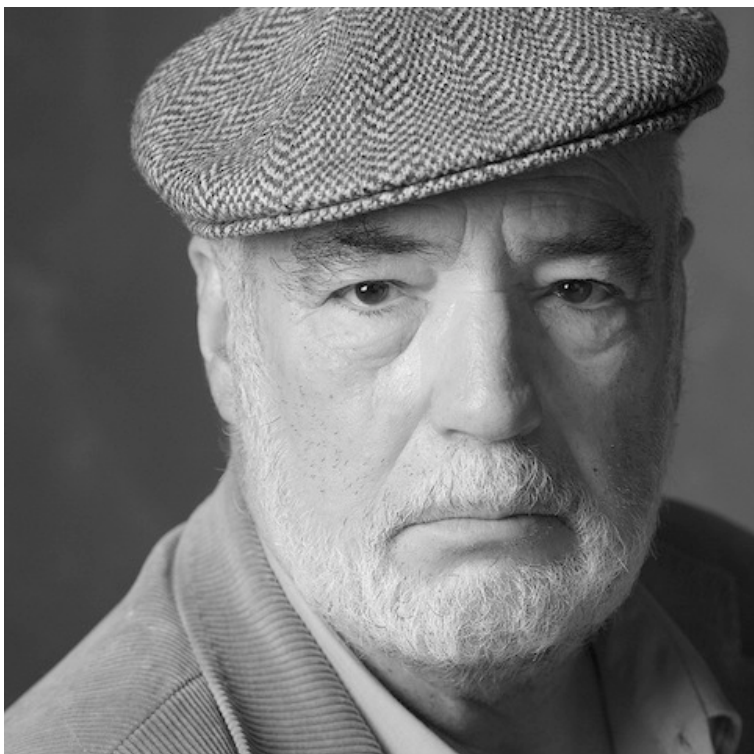
A estas alturas resulta evidente que la principal figura del proyecto Tercera Vía es José Luis Dibildos. Además de su creador, Dibildos fue el encargado de constituir todo un equipo de profesionales que llevara a cabo con éxito su encargo.

La dirección quedó en manos de cineastas como Roberto Bodegas (*Vida conyugal sana*), Antonio Drove (*Tocata y fuga de Lolita*), Jesús Yagüe (*La mujer es cosa de hombres*) y Pedro Lazaga (*Hasta que el matrimonio nos separe*).

Sobresaliente resulta la labor de los dos primeros, y en especial de Bodegas. Su estancia en París dio como fruto la colaboración como ayudante de dirección en películas como *Un*

taxi para Tobruck (1960, Denys de la Pattellière), *El tulipán negro* (1964, Christian Jacque) u *0 Salto* (1967, Christian de Challonge).

Debutó en el cine de mano de Dibildos con *Españolas en París*, por lo que se puede considerar en cierto modo padre de la Tercera Vía. Desde el principio el productor contó con su colaboración para dirigir el proyecto. De hecho el grueso de películas que Bodegas dirigió pertenece a la Tercera Vía:



Roberto Bodegas

<i>Españolas en París</i>	1971
<i>Vida conyugal sana</i>	1974
<i>Los nuevos españoles</i>	1974
<i>La adúltera</i>	1975
<i>Libertad provisional</i>	1976
<i>Corazón de papel</i>	1982

<i>Matar al Nani</i>

1988

Fuente: IMDb [\[6\]](#)

Semejante, aunque no tan destacado como el de Bodegas, resulta el papel de Antonio Drove. Dicho cineasta goza, igual que el anterior, de una reducida nómina de largometrajes como director. Es por ello por lo que resulta relevante el hecho de que sean varias las películas que se puedan inscribir dentro del fenómeno Tercera Vía:



Antonio Drove

<i>La primera comunión</i> (corto)

1966

<i>La caza de brujas</i> (corto)

1967

<i>¿Qué se puede hacer con una chica?</i> (corto)

1969

<i>Tocata y fuga de Lolita</i>	1974
<i>Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe</i>	1975
<i>Nosotros que fuimos tan felices</i>	1976
<i>La verdad sobre el caso Savolta</i>	1980
<i>El túnel</i>	1988

Fuente: IMDb[\[7\]](#)

Respecto al papel de guionista, Dibildos ejerció de guionista en la mayor parte de las películas. Sin embargo en numerosas ocasiones compartió esta labor con ciertos miembros de su equipo, entre los que habría que destacar a José Luis Garci.

Garci se convirtió en cierto modo en el guionista de la Tercera Vía, con títulos como *Vida conyugal sana* o *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe*. Sólo estuvo ausente de *Tocata y fuga de Lolita*, puesto que en ésta intervino Antonio Drove. Posteriormente emprendió su propio camino, fuera ya de Ágata Films, siendo *Asignatura pendiente* su primera película como director. En la misma se siguen observando algunos elementos de la ya por entonces desaparecida Tercera Vía. En relación con ello Caparrós Lera declara lo siguiente:

(...) *Asignatura pendiente (1977)*, de José Luis Garci, plantea una crítica más coherente al sistema ayer reinante. La España del posfranquismo nos es ofrecida con pelos y señales por este ex crítico y guionista de Dibildos (el colega y amigo Garci, fue una de las piezas-

clave de la bien fallecida "tercera vía"). (Caparrós Lera, 1978:102)

La amistad de Dibildos con Antonio Mingote hizo a su vez que éste también estuviese presente en muchos de los guiones que el productor realizó. Ya lo había hecho anteriormente, con películas como *Soltera y madre en la vida* (1969, su primera colaboración) o *Pierna creciente, falda menguante* (1970). Tampoco dudó en recurrir a su amigo para la realización de distintos carteles, como el de *Los nuevos españoles* o *Hasta que el matrimonio nos separe*. En los mismos el dibujante intenta acercar al espectador al carácter cómico, caricaturesco, incluso sainetero de las películas.

La música corrió a cargo de Carmelo A. Bernaola en la mayoría de las ocasiones (*Españolas en París, Vida conyugal sana, Tocata y fuga de Lolita, Los nuevos españoles, Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe, La mujer es cosa de hombres, Libertad provisional*). Al mismo tiempo la amistad de Dibildos con Antón García Abril hizo que éste también colaborase en el plano musical (*Hasta que el matrimonio nos separe*). De hecho dicho músico ya se había encargado anteriormente de poner la música a otras películas de Pedro Lazaga, como *Luna de verano* (1959), *Vente a Alemania, Pepe* (1971), *París bien vale una moza* (1972) o *El padre de la criatura* (1972).

La fotografía estaba en manos de Manuel Rojas, al que también le unía con Dibildos una estrecha amistad. Anteriormente había trabajado con él en *La dinamita está servida* (1968), *Los que tocan el piano* (1968) o *Soltera y madre en la vida* (1969).

En el campo de la interpretación los nombres van oscilando de película en película. No obstante son dos los actores que

acaparan el mayor número de títulos dentro de la corriente: José Sacristán y María Luisa San José. El propio Sacristán declara “éramos la Amparito Rivelles y el Alfredo Mayo de los 70”. Su figura incluso se erigió como la encarnación del españolito medio. Se podría decir que con estas películas Sacristán inaugura su segunda etapa cinematográfica, ya que a partir de 1973 obtiene sus primeros papeles como protagonista. Algo similar ocurre con María Luisa San José, puesto que hasta 1973 su carrera resulta algo irregular. Sin embargo a partir de este momento se convertirá en una de las actrices más relevantes de la década de los setenta.



José Sacristán y María Luisa San José en *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (1975).

En el caso de Ana Belén su elección estuvo ligada a la amistad que ésta mantenía con Roberto Bodegas, por lo que su papel se limitó únicamente a dos títulos, *Españolas en París* y *Vida conyugal sana*.

Otros nombres que se barajan dentro de este proyecto son los de Antonio Ferrandis, Paco Algora y Amparo Muñoz. Ésta interviene como “Miss España”, título que había ganado ese mismo año, en *Vida conyugal sana*.

[1] El título correcto sería *Españolas en París*.

[2] *Devuélveme la voz*: presentación de la película *Españolas en París*. Entrevistas con José Luis Dibildos, Laura Valenzuela y Roberto Bodegas. Julián Antonio Ramírez, Radio París. 1972. <http://web.ua.es/devueltveme-voz/visor.php?fichero=9360.mp3&idioma=es> (6 de junio de 2013).

[3] En el nº22 (abril 1975) de la revista *Dirigido por...* Pau Esteve y Juan M. Company incluso se atreven a titular así uno de sus artículos: “*Tercera Vía. La vía muerta del cine español.*”

[4] En declaraciones actuales ha manifestado que realmente sería más correcto situar el final de la Tercera Vía en *Hasta que el matrimonio nos separe*.

[5] IMDb: <http://www.imdb.com/name/nm0225128/#Producer> (3 de junio de 2013).

[6] IMDb: <http://www.imdb.com/name/nm0090847/> (3 de junio de 2013).

[7] IMDb: <http://www.imdb.com/name/nm0238393/> (3 de junio de 2013).

Génesis. Sebastião Salgado.

Hasta el 4 de mayo de este año (abrió sus puertas el pasado 17 de enero) permanecerá abierta dicha muestra en el espacio Caixa Forum de Madrid, formada por un amplísimo conjunto de imágenes tomadas por el fotógrafo brasileño a lo largo, aproximadamente, de la última década.

Se trata de un extenso y variado recorrido por todos los continentes del planeta, incluido el Ártico y la Antártida, de donde el autor extrae algunas de las panorámicas más impresionantes jamás vistas por el ojo humano, debido a la magnificencia de los paisajes, la mayoría inéditos. Para la consecución de tales imágenes, Salgado ha efectuado tomas aéreas a través de la utilización de medios como la avioneta o el helicóptero, así como ha procedido a la ascensión e internamiento por intrincados parajes, casi al modo de los antiguos exploradores que penetraban en lo desconocido. Destacan, en este sentido, la aparición de meandros de ríos, serpenteantes entre la espesa selva amazónica, o entre montañas cuyos picos recortan un cielo poblado de nubes (Cañón del Colorado) o la presencia grandiosa de los *icebergs* que constituyen auténticas arquitecturas de hielo, etc. En efecto, el agua representa un verdadero *leit motiv* en la mayor parte de estas fotografías, como origen de toda vida, ya que, ciertamente, ésta es la lectura interpretativa que ha de acompañar la visita: la (re)presentación del comienzo de todo, la mostración, casi en un sentido bíblico, del Génesis, por medio de una naturaleza virgen e incontaminada. A tal fin, el paisaje se erige, claro está, en el género de referencia, pero no exclusivamente, ya que también encontramos fotografías presididas por tribus indígenas que pueblan esos mismos territorios; aparecen en grupo, en interiores de sus viviendas, o efectuando algún tipo de ritual, pero también de manera individual, ocupando en esta ocasión íntegramente el encuadre. Siempre de manera muy plácida e indolente, como se

presupone que es consubstancial a su modo de vida, como si formara parte de su idiosincrasia, cuya imagen ha sido construida por los objetivos de fotógrafos, principalmente, occidentales. Una construcción no exenta de cierto paternalismo exotista, articulada desde una mirada taxonomista y externa, sobre la que luego volveremos.

En todos los casos, parece como si Salgado tratara de constatar una especie de Arcadia que no existe, obviando el continuo acoso y hostigamiento de estas gentes a manos de los industriales madereros y terratenientes para que abandonen sus tierras de la selva amazónica. Y es que una extraña sensación de irrealidad nos aborda a cada momento. En esta línea, Susan Sontag respondía en una entrevista a la pregunta de si es posible congeniar la belleza con la fotografía de reportaje: *"Una foto puede ser terrible y bella. Otra cuestión: si puede ser verdadera y bella. Este es el principal reproche a las fotografías de Sebastião Salgado. Porque la gente, cuando ve una de esas fotos, tan sumamente bellas, sospecha."* (ESPADA, 2004: 37).

Lo mismo sucede con la *apariencia* del paisaje, cuya noción de inconmensurabilidad, por otra parte, es heredera directa de los postulados románticos que plasmaran en pintura los artistas estadounidenses de la Escuela del río Hudson con unas similares filiaciones edénicas (Thomas Cole, en obras como *Expulsión del Jardín del Edén* (1828), Frederick Edwin Church o Albert Bierstadt), teniendo su correlato directo en la fotografía de Carleton Eugene Watkins, que nos presentó en numerosas ocasiones la grandeza del valle del Yosemite, en los años sesenta y setenta del siglo XIX. En todos estos trabajos, incluido el de Salgado, gravita un anhelo de sublimidad, de conquista de la categoría estética de "lo sublime", pero tales imágenes no evitan que tengamos un cierto sentimiento de incredulidad, de escepticismo pesimista, después de todo lo que ha pasado y de lo que sabemos: la destrucción de los últimos parajes vírgenes a manos de la codicia humana que está

tras la explotación desmedida de los recursos naturales. En todo caso, volviendo con las fotografías de Watkins, éstas sí que presentan un cariz documental, de afirmación de la *realidad*, en el sentido de que se trataba de paisajes apenas transitados por occidentales, por tanto, mantenidos en toda su pureza, aunque fuera por poco tiempo. Las fotografías de Salgado parecen cerrar el ciclo iniciado con éste; se nos advierte de la fragilidad del medio natural, a punto de desaparecer para siempre, pero ahí queda todo.

Las imágenes del fotógrafo brasileño responden, como en ocasiones precedentes ya ha abordado en su trayectoria, a plasmar una serie de *buenas intenciones* (como una “*oda visual a un mundo que debemos proteger*”, define Lélia Wanick, la comisaria de la exposición y esposa del artista, la muestra que nos ocupa) a partir de una depurada técnica, que nos ofrece bellísimas imágenes que configuran una evidente –y no sabemos si justificada– idealización de los temas. Más todavía, dentro de un sistema (o género?) como el reportaje, que muchos teóricos de la fotografía reconocen como desvirtuado en las últimas décadas, de modo que a la inicial *función* de confrontación con el espectador de un contexto dado del que no se eliminan detalles, por muy molestos que puedan resultar, y de acuerdo a un proceso de interpelación con éste que lo oriente hacia una visión crítica del estado de cosas (la antigua –y popular– expresión de “remover conciencias”), la ha reemplazado un continuo, consciente y sistemático proceso de estetización por el que se han suprimido estos condicionantes. Vinculado con este proceso, se deduce un nuevo rol para el fotógrafo: de cronista anónimo, cuya identidad desaparece diluida entre las aspiraciones de cambio y transformación de la colectividad (para cuya consecución su trabajo se erige en instrumento primordial), volvemos a reconocer la cualidad-aspiración de la autoría, la puesta en práctica de un estilo, el triunfo definitivo del subjetivismo individualista como origen y causa de la creación artística, dentro de postulados claramente tardomodernistas. Una

presencia que, finalmente, deja de serlo, deja de ser enunciativa y denotativa, y pasa a convertirse en una mirada externa, fría y alejada, a moverse dentro del campo de la connotación vacía y superficial. Es así cómo el fotógrafo aparece *“auto-representado en el papel de aventurero, para quien el contenido de la imagen resulta intercambiable a favor del relato autorreferencial de la experiencia del observador. Éste (el fotógrafo) se brinda como mediador ante una realidad de cuyos avatares se ausenta para situarse como espectador privilegiado que nos ofrece su experiencia distanciada de lo otro”* (Rosler, 2004: 88, véase también Del Río, 2007). Una mirada en la que media una nada inocente estrategia selectiva de paisajes naturales y humanos (si bien es cierto que la mirada fotográfica nunca ha sido inocente) y que, según los más críticos, conlleva un *vaciado de contenido* que pervierte la finalidad del reportaje. No es casual que, por todo ello, haya un estudiado y laborioso proceso de obtención de la imagen, desde la composición y el encuadre, la iluminación, etc. Salgado no es el primero en proceder de esta manera, puesto que hallamos similares resultados en trabajos anteriores de otros reporteros vinculados a la Agencia *Magnum*: como el suizo Werner Bischof, autor junto a Robert Frank y Pierre Verger del célebre *Indiens pas morts* (1956), ambientado en los Andes, o el estadounidense Eugene Smith que, con su reportaje *Spanish Village. It Lives in Ancient poverty and Faith*, publicado en la revista *Life* en 1951, hace una denuncia de la situación de pobreza, atraso y represión de un pequeño pueblo extremeño –como reflejo de todo el país– consecuencia del régimen dictatorial franquista. Una premisa que el fotógrafo hace convivir con cierto esteticismo presente en algunas de sus tomas, tal como ilustra la conocida fotografía del velatorio, con un cuidado gusto compositivo en la disposición de las personas –casi *personajes*– o en la aplicación de la luz, casi un cuadro tenebrista en la mejor tradición de la escuela española. Asimismo, esta reorientación de la fotografía de reportaje hacia la condición de auténtico “cuadro”, en sintonía con la identificación del fotógrafo como

autor, como “artista”, ha posibilitado la *museificación* (una renovada actitud positiva hacia el carácter exponible de las imágenes) de un tipo de trabajo que, a priori, tenía su espacio natural en la prensa o las revistas ilustradas.

Este pictorialismo en las fotografías de *Génesis* se percibe, además, en la concreción de determinados efectos plásticos que inciden en las texturas, las superficies, como sucede en las imágenes de dunas de desiertos, que nos recuerdan la *fotografía subjetiva* de nombres como Mario Giacomelli, que hizo parecidas investigaciones formalistas en los años cincuenta del pasado siglo.

Para concluir, podemos afirmar que el trabajo de Salgado responde a una tendencia no nueva en la fotografía de reportaje, que prioriza sobre todo la obtención de imágenes esencialmente bellas, lo cual nos hace olvidar las profundas y terribles problemáticas que hay de trasfondo, en este caso, en *Génesis*, el principal reto al que está sometido el ser humano en la actualidad y del que depende su supervivencia en el futuro: el mantenimiento sostenible del medio natural.

Exposición Orientales

Países

El Centro Cultural Mariano Mesonada tiene una variada actividad de cursos y talleres de arte que abarca también los cursos de la Universidad de la Experiencia (Universidad de Zaragoza) en los que se acercan al público temas atractivos, como el arte de Asia Oriental. Como complemento a uno de estos cursos y para poder ofrecer la visión directa de pinturas con unos principios y formatos muy diferentes a los de nuestra tradición pictórica, se organizó una pequeña

exposición en la que se exhibieron desde el 16 de enero al 16 de febrero en torno a cuarenta pinturas de China y de Japón, la mayoría niponas, fechadas desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX de llamativas composiciones de gran modernidad, elegancia y delicadeza. Las pinturas proceden de varias colecciones privadas, entre la que destaca la colección llamada "Pájaro Profeta" del médico José Antonio Giménez Mas. Las pinturas que se expusieron representaban la esencia del paisaje y la naturaleza, principales temas de la pintura oriental. Unas reflejan la concepción clásica de paisaje oriental, basada en la estética del Taoísmo y el Budismo, mientras que otras se recrean en la belleza de la naturaleza en las distintas estaciones del año. El pino, el bambú, el ciruelo, el crisantemo, la orquídea, la garza, la grulla, las cascadas, los ríos, la montaña, la niebla, son los protagonistas de esta visión de la naturaleza por medio de la pintura. El color muchas veces desaparece, o tiene un protagonismo secundario, frente a la fuerza de la pincelada hecha en tinta negra (*sumi-e*). El formato de todas las pinturas expuestas es el alargado *kakejiku* (o *kakemono*), esto es, rollo para colgar. La pintura de Asia Oriental no se enmarca (como nuestros lienzos), sino que va montada sobre una superficie de seda o papel, que se puede enrollar en torno a un eje de madera. A este cilindro de madera se le añaden dos salientes (*jikusaki*), de madera, marfil, hueso o porcelana, que facilitan la acción de enrollar la pintura y que ayudan a mantener su superficie tersa y plana, al tiempo que permiten que sea enrollado para su almacenaje. Las pinturas enrolladas pueden guardarse en cajas de madera, que facilitan su conservación hasta su próxima exhibición. Con un marcado carácter didáctico, la exposición se completa con estas cajas hechas a medida, así como de todos los útiles empleador por los artistas de la técnica *sumi-e*: tintero, barras de tinta, pinceles, papeles, sellos para las firmas, etc. Además, la pintora Kumiko Fujimura realizó un taller práctico de caligrafía japonesa el último día de la exposición.