

que iguala al autor con los grandes observadores artistas extranjeros y le coloca sobre todos los de España». Con la perspectiva que nos dan estos cien años, el valor real de «Las ilusiones del doctor Faustino» no nos viene dado a través de este análisis psicológico del que hablaba Clarín, sino del carácter de testimonio generacional que posee la novela, reconocido por el mismo Valera en la posdata que escribió para la edición de 1879: «Representa (el doctor Faustino) a toda la generación mía contemporánea: es un doctor Fausto en pequeño, sin magia ya, sin diablo y sin poderes sobrenaturales que le den auxilio. Es un compuesto de los vicios, ambiciones, ensueños, escepticismo, descreimiento, concupiscencias, etcétera, que afligen o afligieron a la juventud de mi tiempo. En él reúno los tres tipos o formas principales bajo los que se presenta el hombre de dicha generación y de cierta clase (...) En su alma asisten la vana filosofía, la ambición política y la manía aristocrática».

Bajo un entramado argumental que corresponde con exactitud a la narrativa posromántica, con sus pasajes gratuitamente misteriosos o melodramáticos y su postura de creador absoluto cara a sus personajes, a los que maneja con despotismo y capricho, llegando incluso a despreciarlos literariamente (páginas 152 y 233), Valera traza la frustrativa trayectoria de un mayorazgo andaluz que ve hundidas una tras otra sus grandilocuentes aspiraciones, nacidas de un orgullo de clase, de una conciencia de pertenecer a la minoría elegida, a la aristocracia, cuya decadencia histórica no va a contribuir a su liberación en tanto que individuo, sino a un hundimiento en sus contradicciones todavía mayor. Este Faustino López de Mendoza y Escalante, alcaide perpetuo de la fortaleza y castillo de Villabermeja, caballero del hábito de Santiago, maestrante de Ronda, descendiente de una multitud de héroes, da pie a una de las obras que mejor reflejan la tristeza, el ambiente de represión moral, la corrupción del siglo XIX español, y ello acerca a Valera a los hombres del 98 (Larra incluido), entre otras cosas, porque también creta que «el problema de España» radicaba en la «educación».

■ FERNANDO LARA.

(1) «Las ilusiones del doctor Faustino», de Juan Valera. Edición, introducción y 143 notas de Cyrus C. de Coster, Editorial Castalia, Colección Clásicos, Madrid, 1970.

La España de Buñuel en fotos

Cuando Antonio Gálvez fotografía a Buñuel, no lo hace sólo con el afán de recordar en un papel la cara de un señor famoso. Su trabajo es una recreación de Buñuel, una interpretación apasionada y subjetiva de su mito. Detrás de los ojos de Buñuel, de esos ojos increíbles que Alberti debería haber descrito, el fotógrafo sueña con el mundo subterráneo del hombre de Calanda, con sus obsesiones parafreudianas, con su cachondeo y su iconoclastia. El fotógrafo de Buñuel monta y remonta sus fotografías, busca combinaciones extrañas, hasta que la figura de don Luis se ha transformado en un mosaico de expresiones ocultas, en una simbiosis perfecta de sueños, represiones, ojos y narices.

Ya no interesa la fotografía objetiva, impersonal e insípida. Antonio Gálvez busca una fotografía de la interpretación. Y en este caso no lo es sólo de ese mundo mítico de Buñuel, lleno de curas y obispos, de monjas y caretas, de borregos, de falos, de estampas de la muerte y ruralismo, de martirologios y Tribunales de la Inquisición, de fetiches y niños hambrientos con tendencia al mongolismo, sino que Gálvez, sin querer, se interpreta también a sí mismo.

El libro de las fotografías de Gálvez sobre Buñuel se ha editado en Francia, con un prólogo de Robert Benayoun y una carta de Buñuel. Aunque quizá no todas las fotos tengan el mismo interés ni respondan claramente a ese mismo afán interpretativo, sí merecería la pena que se editara también entre nosotros. ■ D. G.

ARTE

FERNANDO ZOBEL. En la Galería Juana Mordó, Madrid.—A Fernando Zobel, español, no le conocíamos los españoles hace unos años. Llegó de pronto, ya formado, a nuestro panorama de las artes y hubo que hacerle rápidamente un hueco, pues no traía solamente su actividad de pintor, sino también la de coleccionista, museógrafo y promotor de actividades artísticas. Llegaba desde esce-

narios remotísimos: de Nueva York, de Hong-Kong, de Manila... Desde que llegó, su presencia entre nosotros se hizo notar. Pero de todas sus actividades, la más genuinamente suya es la de pintor. Ahora ha mostrado su obra.

Alguna vez, en algún comentario anterior a la obra de Zobel, creo haber dejado entrever la posibilidad de que ciertas sugerencias de una imagen oriental de la pintura hayan penetrado en la sensibilidad de este artista...



“PREDICCIÓN PARA EL HOMBRE VENIDERO”. ARCADIO BLASCO.

¿Pero cómo podría ser de otra manera? Tiene que ser así, y debe ser así, porque, al fin y al cabo, un artista es un receptáculo de realidades exteriores que luego él transforma en síntesis testimoniales. Zobel ha vivido en Oriente los años suficientes como para permeabilizarse por determinadas imágenes. Lo más importante, creo yo, de la sugestión orientalista en su obra es lo que, sin demasiadas matizaciones, podríamos llamar la capacidad transformadora de la mancha en grafía. Toda pintura usa las masas-manchas. Pero aquella, la directamente sugestionadora de Zobel, posee la capacidad adicional de desmasificar a las manchas, convirtiéndolas en aladas grafías, susceptibles de sombras, penumbra y subpenumbra. Justamente es esa capacidad de matización, en lo que apriorísticamente se podría considerar negado para el matiz —en la mancha—, lo que Zobel aporta al panorama de nuestra pintura.

Eso y algo más: la dialéctica entre la mancha y el blanco nítido la afirmación por los contrarios. Yo creo que casi siempre se produce el arte sin permiso del artista, pero algo sabe o algo intuye de eso Fernando Zobel. Es muy ostensible, está muy

clara en él la diferenciación enemiga de esos dos contrarios. Alguna vez se complace en marcar con una recta nítidamente fronteriza la afirmación manchista frente a la negación de su vacío previo. Y hay en ello mucha deliberación para que sea absolutamente espontáneo. De esa manera también él juega con otra dialéctica: con la que se deduce de contraponer la clara y desnuda nitidez de lo que llamaré aquí «las fronteras» —las líneas límites entre los vacíos y las manchas— y las zonas penumbrosas o simplemente difuminadas: las que van perdiendo su inicial energía manchista en una gradación insalvable, que acaba perdiéndose en la pasividad blanca de los vacíos.

ARCADIO BLASCO. En la Galería Iolas-Velasco, Madrid.—Arcadio Blasco era un pintor... y supongo que continuará siéndolo... ¿O no? La prolongación de su sensibilidad en algunos órdenes le llevó hasta la cerámica. Pero la proyección del ceramismo le ha llevado a ser eso que es ahora. ¿Qué es eso? Sí, ce-

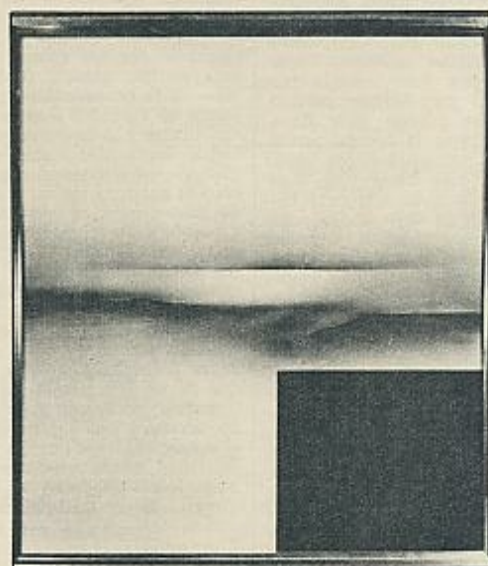
ción quedaba habitualmente reservada a la arquitectura.

Lo que hace Arcadio Blasco no pretende ser —no es— una invasión arquitectónica de la cerámica. Es, sencillamente, una tentativa y un logro, por vivir desde dentro a la cerámica.

Lo que ocurre es que esa vividura de lo interior —esa percepción de un espacio limitado, pero que al mismo tiempo envuelve al que lo percibe— pone en juego un mecanismo infuso de percepción que debemos llevar como dormido en todos nosotros, y que no puede ser más que arquitectónico.

No es extraño que en esa definición de espacios interiores, que es en definitiva lo que hace Arcadio, aliente una cierta sugestión gótica o goticista. No es extraño, puesto que aquello —el gótico— y esto —lo que hace Arcadio— significa una trascendentalización del espacio interior. A Arcadio le salió el goticismo no por una intervención directa del estilo en su apetencia sensitiva, sino porque un paralelo intencional le llevó a aspiraciones paralelas.

Por cierto que ese goticis-



ZOBEL. “PARAMO”. J. L. SANTOS.

rámica, puesto que está hecho en barro cocido. Pero no basta esa definición.

Desde los tiempos neolíticos —desde el vaso campaniforme— la cerámica era, fundamentalmente, la definición de un pequeño vacío medianamente una capa fronteriza de barro cocido: un vacío diferenciado del vacío, la forma de un vacío... Ahora bien, ese vacío no era susceptible de percibir por el espectador: no era habitable. Esa fun-

mo subconsciente no se acaba ahí, en la administración sensitiva del espacio cerrado. Llega hasta la ornamentación misma con que Arcadio ameniza a esos límites. Esas leves sinuosidades ornamentales acaban adquiriendo la morfología bulbosa de un vegetalismo fantástico —o incluso de una zoología fantástica y como dragontea—: como propia de la imaginaria del otoño de la Edad Media. ■ MORENO GALVAN.