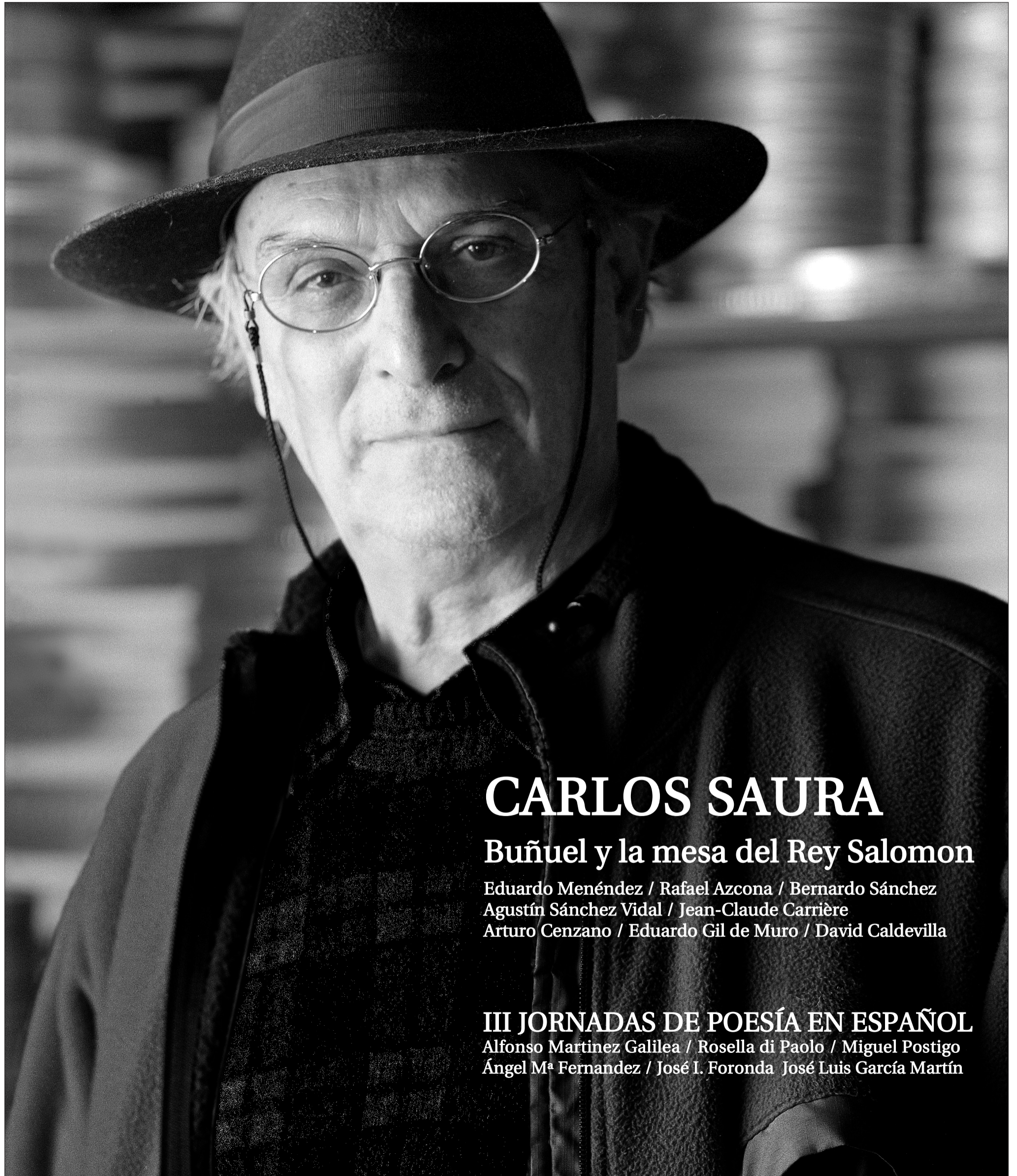


EL PÉNDULO

DEL MILENIO

Año II/ Número 15/ 1.000 ptas/ 6 euros

Mayo 2001



CARLOS SAURA

Buñuel y la mesa del Rey Salomon

Eduardo Menéndez / Rafael Azcona / Bernardo Sánchez
Agustín Sánchez Vidal / Jean-Claude Carrière
Arturo Cenzano / Eduardo Gil de Muro / David Caldevilla

III JORNADAS DE POESÍA EN ESPAÑOL

Alfonso Martínez Galilea / Rosella di Paolo / Miguel Postigo
Ángel M^a Fernández / José I. Foronda / José Luis García Martín

SUMARIO

- 1- PORTADA/ Jesús Rocandio.
 6- SUMARIO
 7- LA TRIBUNA DEL DIRECTOR/ El cine o la cultura de la libertad.
 8- CINE/ Carlos Saura/ Entrevista de Eduardo Menéndez Madina.
 16- Azcona y Saura/Después de frailes/ Bernardo Sánchez.
 20- Buñuel vuelve a Toledo/ Agustín Sánchez Vidal.
 22- Primer encuentro/ Jean Claude Carrière.
 23- Un cineclub en sepia moral/ Arturo Cenzano.
 24- Carlos Saura, un cineasta a contrapelo/ Eduardo Gil de Muro.
 26- La película del auxiliar/ Eduardo Menéndez Madina.
 29- Bocetos de Carlos Saura para su película *Buñuel y la mesa del Rey Salomón*.
 33- El cine de Carlos Saura/ David Caldevilla Domínguez.
 36- INÉDITOS/ Mujeres de Rostov/ Jaime Llerins.
 38- POESÍA/Los dones de Mayo / Alfonso Martínez Galilea.
 39- Sal si puedes II / Rosella di Paolo.
 40- Nadie / Miguel Postigo.
 41- De barbas, vinos, delicias y Hahnes/ Ángel M^a Fernández.
 42- Ecos, amigos, libros/ José Ignacio Foronda.
 44- José Luis García Martín/ José Ignacio Foronda.
 46- FOTOGRAFÍA / Cámara Oscura
 50- BARCELONA D F/ La China vicina/ Javier Pérez Escotado
 52- CAFÉ A LAS SIETE/ Visita al supermercado/ /Luis García.
 53- ARTÍCULOS DE CONSUMO/ Perros/ Alonso Chávarri.
 54- LA CIUDAD INTERIOR/Procesiones/ José Ignacio Foronda.
 55-Novelas insólitas/ SUSANA FORTES/ Fronteras de arena/ José Luis Santillán.
 56- EXPOSICIONES/ Sorolla en Logroño/ Adriana Gil
 60- LA ÚLTIMA/ Lo de Lucas/ Bernardo Sánchez.

OTRO DE SINSAL



EL PÉNDULO

DEL MILENIO

EDITOR-DIRECTOR:
ROBERTO IGLESIAS.

Redactores y colaboradores de este número:
Jesús Javier Alonso Castroviejo
Alonso Chávarri, Santos Ascacibar
Emilio Blaxqi, David Caldevilla Domínguez,
Arturo Cenzano, Jean-Claude Carrière,
Juan Díez del Corral, Ignacio Espinosa Casares
Luis Fatás, Ángel M^a Fernández,
José Ignacio Foronda, Jorge Frías, Luis García,
Adriana Gil, Eduardo Gil de Muro,
José Luis Gómez Urdáñez, Paulino Lorenzo,
Jaime Llerins, Alfonso Martínez Galilea, Eduardo
Menéndez Madina, NANO,
Javier Pérez Escotado, Jesús Rocandio,
Ricardo Romanos, Zósimo Ruiz,
Julio Sabrás Farias, Bernardo Sánchez,
Agustín Sánchez Vidal, José Luis Santillán.

EDITOR DE FOTOGRAFÍA: **Jesús Rocandio.**

Fotografías:

CA.OS. Press, Charo Guerrero,
Alfredo Iglesias, Carlos Calavia,
Teresa Rodríguez, Emilio Blaxqi.

Fotomontadores:

Blax&Rocked, Gabrilo Princip.

Ilustradores:

I. Sumastre

Imprime: TRAMA Impresores S.A.L.
 C/María Teresa Gil de Gárate 20
 26.002 LOGROÑO

Depósito Legal: LR-23-2000.

EL PÉNDULO

se distribuye en exclusiva en:

LOGROÑO: Quiosco **Victorio** / Gran Vía 2.- Quiosco Gran Vía 14.- Quiosco Gran Vía 45 - Quiosco Marqués de Murrieta 28.- Quiosco **Cámara** /Av. de Portugal 1. - Periódicos y Revistas **Paracuellos** / Muro del Carmen 2.- Periódicos y Revistas **Rioblanco** / Bretón de los Herreros 22.- Librería **Cerezo** / Portales 23.- Librería **Santos Ochoa** / Doctores Castroviejo 19 y /Sagasta 3.- **Cines Golem** / Parque San Adrián s/n.

OVIEDO: Librería **La Palma** / Ramón y Cajal 2 y / Rúa 6.
 SALAMANCA: Librería **Cervantes** / Azafranal 11-13.
 ZARAGOZA: Librería **Antígona** / Pedro Cerbuna 25.
 VALENCIA: Librería **Railowsky** / Grabador Esteve 34.
 BARCELONA: Librería **Laie** / Pau Claris 85
 y La **Central Libretera** / Mallorca 237.
 MADRID: Casa del Libro / Gran Vía 29.

LA TRIBUNA DEL DIRECTOR

El cine o la cultura de la libertad

Roberto Iglesias

Que la imagen suponía entonces más que mil palabras, mil discursos, mil sermones, lo sabían los cinéfilos en aquel tiempo de adaptación y huida de las películas del desarrollo español con cantaores y bailaores, playa, turismo, torero y seat. Si el neorealismo italiano se había colado con no poca censura, el nuevo cine francés acaparaba todos los recortes y rechazos. Por eso la gente se iba a Francia a ver películas, a gozar en versión original, y a comparar libros.

En el territorio de lo ridículo, que sigue siendo cómico, estaba todo permitido mientras no se ironizara con el régimen y sus sacrosantas instituciones o no saliera una escena peligrosamente erótica, pues el censor toleraba aquello quizá consolado de la incapacidad manifiesta para los idiomas, sobre todo el francés, cuyo cine estaba entonces de moda en España, como todo lo francés, boites, boutiques, Brigitte Bardot, canciones de Brassens y por ese lado más o menos.

La gente iba a Biarritz a gastarse media paga en un fin de semana y volvía con otra cara y con libros y revistas. Por el cine comenzó todo, digan lo que digan los veteranos sindicalistas y luchadores contra el franquismo, que fue un régimen autoritario, no una dictadura, según los más optimistas de los jubilados.

El primer viaje a Biarritz fue una excursión de libertad para ver películas a chorro. Pasar la frontera como los afrancesados, como los exiliados de todas las épocas, era oler el aire de Francia que, aunque a cien metros ya no olía como el nuestro. Ni el verde era como el nuestro ni nada era como lo nuestro.

Acaso para reducir esa afrancesada oleada domiguera, cuyo origen está en los cineclubs, abrieron la mano para consentir los cines de arte y ensayo. Pero el furor por lo francés y por lo europeo aumentó del tal modo que los cines de arte y ensayo no resultaban rentables. Lo de las letras en español parece ser que distraía mucho de la imágenes de acción, y el viaje a Biarritz se impuso definitivamente, pero extendido hasta Burdeos y hasta el mismo París. Por la costa sur era Perpiñan la cita, que se lo pregunten a los catalanes.

Estos privilegiados seres que vieron en Francia, por ejemplo, las películas de Buñuel antes que en España -y eso que Buñuel era un bendito pero ateo-, *Belle de jour* es de 1956, *La vía láctea* es de 1969 y en *Tristana* o sea Catherine Deneuve que es la fidelidad al modelo galdosiano pero con cambios de estructura y contexto buñuelescos que aportan la realidad de la agitación social existente y el valor histórico-artístico de la película- no regresaron de vacío.

El cine era la cultura y la libertad, pero no en el sentido de que en Francia todos los filmes eran magníficos y en España pésimos- sería el colmo- sino en que los franceses podían ver el cine que les daba la gana porque los franceses vivían en un régimen de libertades.

Lo cual viene a demostrar una vez más que la censura y el censor son absolutamente inútiles. Al final, las españolas enseñan más el intolerado glúteo y zonas menos tolerantes que las francesas, y en Biarritz echan de menos a los excursionistas españoles que se gastaban el último franco. Al final, parece cómico aquel tiempo. ¿Y quién lo quiere?

Catherine Deneuve en *Belle de jour*, 1966

CARLOS SAURA

"A mi Hans Menke, del Círculo de Lectores, me ha propuesto muchas veces hacer una especie de autobiografía, pero eso es algo a lo que me niego, porque no quiero hacer una reflexión sobre mi mismo. La haré algún día, porque algún día me retiraré de hacer cine, ya que te exige un trabajo y un esfuerzo muy grande, pero así a bote pronto me da a mi la impresión de que he ido haciendo las cosas de una forma bastante lógica, pero sin intentar hacer nada. Empecé con la foto desde muy joven, sin pensar en nada más. Comencé a hacer ingeniería pero nunca pensé que eso fuera una forma de vida y lo dejé. Aunque me sirvieron las matemáticas, mi amor a las máquinas, a la electrónica que me ha ayudado mucho. La fotografía me permitió entrar en la Escuela de Cine cuando yo no sabía nada de cine. Era

Textos: Eduardo Menéndez Madina

Sábado por la tarde. Interior. **El Péndulo-** Imagino que cuando trabajabas en el guión tenías una idea de lo que iba a ser la película, luego en el rodaje la verías de otra manera. Ahora que estás acabando el montaje, ¿qué es *Buñuel y la mesa del Rey Salomón*?

Carlos Saura- Nunca me he planteado ese dilema que tu me dices pero, desde luego, hay una transformación muy grande en las cosas. Cuando escribes un guión y has dirigido tantas películas ya sabes que el guión no es más que un boceto, yo siempre lo digo, un boceto más o menos ajustado a la realidad, a los hechos concretos. En un rodaje las cosas cambian muchísimo y en esta película más que en todas las mías. Ha habido cambios tremendos: hay que irse a Toledo, ahora hay que ir a un estudio que está en no sé dónde, vamos a tal sitio pero no están los decorados que estarán mañana, vamos a improvisar esto que no estaba previsto...Uno está acostumbrado a estas cosas en el cine español pero esta vez se han desbordado mis posibilidades en ese sentido. La película es un



poco lo que se pensaba pero indudablemente ha sufrido cambios sustanciales en muchas cosas: recortes de diálogos, alguna secuencia que ha desaparecido, se han modificado cosas en función de la economía de la película; no demasiado, pero se ha modificado. Y todavía ahora, a estas fechas no tenemos los efectos digitales. No están terminados, así que no sé qué película tenemos completa. Sé la película que tenemos pero no la he visto todavía terminada. Es una película fuera de lo normal, a mi me parece muy apasionante, no sé lo que pensarán los demás, ni

cuál será su resultado, lo que dirán los críticos, si tendrá o no éxito comercial...Creo que ha quedado una película muy española, no sé si esto es una virtud o un defecto. Los tres personajes que son protagonistas (Buñuel, Lorca y Dalí) se han españolizado bastante y quizá se puedan entender mejor desde España que desde fuera, pero bueno, nunca se sabe...

¿Cómo surge la película?

A mi me llamó Agustín Sánchez Vidal que es amigo mío, y me dijo: "hay un productor que quiere hacer una película sobre Buñuel y quiere que yo escriba el guión, enseguida pensé que la película la podías hacer tú y que podíamos trabajar juntos., ¿qué te parece?" Y me pareció una idea soberbia. No se me había ocurrido nunca hacer una película sobre Buñuel, jamás. Quizá en el futuro, no lo sé. Yo justo había estado conversando con una especie de productor musical muy importante que me quería ofrecer un proyecto musical para hacer en Suiza. Dudaba si hacerlo o no y vino aquí a España y me habló de la mesa del Rey Salomón ,

sobre la que yo no había oído nada. Me dijo que la mesa podía estar en Valencia o en Toledo. Me quedé muy intrigado, pero tampoco llegamos más lejos. Se me olvidó esa conversación y ya cuando empecé a hablar con Agustín le dije: "oye, ¿y por qué no hacemos que Buñuel estaba buscando la mesa del Rey Salomón?". Huyendo de la biografía, de la seriedad; huyendo de hacer una película sesuda sobre Buñuel que seguramente a él tampoco le hubiese gustado. Y creo que este disparate de película que hemos hecho a Buñuel le hubiese hecho mucha gracia. Esa es una de las razones por las que a mí me apetecía hacerla. Una especie de homenaje a Luis de cosas que habíamos hablado y que están dentro de la película y otras muchas que ha aportado Agustín que también lo conoció bastante y que es un experto en Luis. Y luego un poco de inventiva...pero cualquiera que quiera ver en esta película una biografía de Buñuel se va a llevar un susto.

¿Cómo fue el trabajo previo a la realización de la película ?

Fuimos a Toledo una semana invitados por el productor José Antonio Romero para que trabajásemos allí. Le dijimos al productor que tenía que ser en Toledo porque toda la acción tenía que transcurrir allí. Así que nos dijo: "id allí a ver qué os sale" y allí salió todo el guión. Lo pasamos muy bien. Agustín conoce muy bien Toledo y el guión realmente es lo que allí escribimos: el argumento, los personajes. Luego se cambió alguna cosa como el principio. Empezaba en que los personajes iban a la estación de trenes de Atocha en Madrid a tomar un AVE, vestidos de la época (años 30) y ya eso daba un sentido a la película distinto del que tiene ahora. Me hubiera gustado que se incluyera porque era muy Buñuel. Pero al parecer los costes se disparaban muchísimo porque rodar en el AVE debe ser muy caro. Lo acepté y cuando las cosas se aceptan pues me parece bien. Otra cosa es que tu quieras hacer una cosa y que te digan que no se hace. Cuando te plantean unas dificultades e intentas hacerlas de otra forma entonces me parece bien.

Creo que conoces a Luis Buñuel en Cannes...

Físicamente. Yo he sido un defensor de Luis Buñuel desde que estaba en la Escuela de Cine. Ya en mi casa había oído hablar de Buñuel muchas veces a mi madre, que era pianista y amiga íntima de una pianista muy famosa, aunque ya olvidada, de Zaragoza. Una mujer muy peculiar: Pilar Bayona que formaba parte en su juventud del grupo de Luis Buñuel y algunos artistas aragoneses muy avanzados para la época. Ella era muy amiga de Luis, así que he oído hablar de él desde muy pronto. Siempre decían que era muy estafalario. En la Escuela de Cine empecé a preocuparme para ver alguna película de él: "Tierra sin pan", "El perro andaluz" y la verdad es que en la Escuela no tuvo demasiada vigencia porque en esa época la moda era un tipo de cine muy distinto. Siempre me ha parecido una persona extraordinaria y siempre he tratado de seguirlo un poco.

Recuerdo que en el año 57, estando aún en la Escuela de Cine, hubo una especie de congreso en Montpellier que tenía un título pomposo, algo así como "Primer Encuentro Hispanoamericano y Filipino" organizado por gente muy importante, y muy de izquierdas. Yo fui allí con un crítico de cine aragonés, José Francisco Aranda, el primero que escribió una cosa muy extensa sobre Luis Buñuel. Allí en Montpellier descubrí "Archivaldo de la Cruz" o "Subir al cielo" que me deslumbraron porque intuía que Buñuel estaba haciendo ese tipo de cine pero no sabía que ya estaba hecho. Eso me iluminó porque yo andaba buscando algo parecido: no el tipo de realismo que se hacía en España, sino ese tipo de cine pseudo político pero más abierto a la imaginación. Creo que eso me influyó mucho en el cine que yo hice; como en " El jardín de las delicias", por supuesto en "Los golfos", en "La prima Angélica" y un poquito en todo lo que he hecho. Me abrió ese camino. Un realismo más amplio, no sólo la vida cotidiana que pertenece más al documento. Además de esta influencia, por las preferencias que hay remarcadas en la película, también hay muchos puntos en común con Luis Buñuel. En el fondo tampoco me he sentido muy influenciado. Algunas veces me han dicho que yo soy discípulo de Luis, lo cual me parece un disparate porque nunca he sido discípulo de Luis. Ni lo he pretendido, ni creo que se pueda ser discípulo suyo. Le conocí en Cannes y ese fue el principio de una profunda amistad. Es cierto lo que dices, hay muchas coincidencias

en lo que pensábamos y muchas veces me daba la sensación de escucharme a mi mismo, con más años, en las cosas que me decía. Él desde muy pronto me protegió como si fuera un hijo y me hablaba con sinceridad. Nunca le he tratado de don Luis ni nada de eso.



Luis Buñuel, Carlos Saura, y Luis García Berlanga en Cuenca, 1960



Arriba, de izquierda a derecha: Antonio Saura, Luis Buñuel, Emilio Sanz de Soto, Mario Camus, Carlos Saura. Chinchón 1962



Carlos Saura , con Luis Buñuel en México. Abril 1982

CINE

Comíamos siempre que venía a Madrid, nos emborrachábamos, eso no fallaba, y él iba dando traspies por la Gran Vía a la Torre de Madrid donde vivía. Yo nunca he bebido mucho, así que me dejaba completamente sonado con sus martinis, su vino y sus copas. Eso sí, le gustaba beber en compañía, compartir la bebida, creo que lo hacía para convencerme de sus ideas.

Por lo visto en el rodaje y por lo que se comenta de la forma de trabajar de Luis Buñuel, también ahí parece que tenéis puntos en común. Por ejemplo, el guión para ambos parece ser una mera guía de rodaje sobre el que se improvisa.

—No, ¡qué va! Ahí somos totalmente diferentes. Aunque lo diga Luis eso no es verdad. Era una persona que trabajaba muchísimo el guión, que lo he visto yo. Sus guiones eran muy precisos.

Me refiero a la hora de rodar el guión, el momento del rodaje.

—Yo no creo que Luis improvisara mucho a pesar de lo que se dice. Recuerdo haber tenido en mis manos el primer guión que llegó a España de "Viridiana". Llegó a Unici y creo que fue Ricardo Muñoz Suay el que me lo dio. También recuerdo a Bardem que me dijo "léete este guión ya verás qué desastre de guión que ha hecho tu amigo. Ese anarquista..." o algo así fue lo que me dijo. Supongo que ya se habrá arrepentido. A mi me pareció un guión estupendo. Pero es que incluso la mesa de los mendigos estaba formada y esta-

ban colocados los mendigos en el orden que debían tener. En esa época los guiones eran técnicos y estaban especificados todos los planos y movimientos de cámara en un lenguaje muy americano. La película prácticamente está como estaba planificada en el guión. Recuerdo que una vez que vio "La caza", que estaba entusiasmado y le había gustado muchísimo, me dijo: "Carlos, enséñame el guión que lo quiero leer" y cuando lo leyó se quedó muy decepcionado porque decía que era un guión "muy normal y que además no había puesto nada". Le dije: "mira Luis, yo no pongo nunca acotaciones técnicas porque me parece que no vale la pena, porque luego no sé dónde voy a rodar y voy a cambiar las cosas". A partir de esa época o un poco más adelante, fue cuando él empezó también a cambiar y sus guiones no tenían tantas acotaciones técnicas. Eran más literarios, más abiertos. Los tiempos en que trabajaba con Carrière y permitían más cambios. Desde luego para Luis el guión tenía mucha más importancia que para mí a la hora de rodar. Para él era fundamental y lo seguía religiosamente.

Para centrarnos en ti, tu forma de trabajar en el rodaje sí que es más libre, te dejas llevar más a la hora de rodar.

—Sí. Yo he aprendido esto en el cine español. Es imposible tener una preparación de rodaje. Puedes estar cuatro años preparando una película, planificándola, organizándola y cuando vas a

rodar todo lo que has preparado, no sirve para nada. Bueno...el 80%. Los actores no son los que tenías pensado, el cámara se ha ido a otra película, los decoradores ya no están...entonces hay que empezar a improvisar. Me he dado cuenta que la única forma de hacer cine en este país con cierta alegría es con un gran margen de libertad. Por supuesto con un guión y con una base sólida, pero sabiendo que si no se puede hacer determinada cosa pues habrá que hacer otra. Creo que me va mucho con el carácter. Estamos acostumbrados a reparar fallos de otras personas, o nuestros, o la falta de algo y entonces tienes que tapar agujeros.

¿Qué supone el cine en tu vida? ¿Es una necesidad o una profesión?

—Bueno está todo muy ligado. Cuando empecé a hacer fotografías yo no me planteaba ese problema, pero me lo acabé planteando. Yo hacía fotografías porque me gustaba pero siempre pensé que en algún momento ganaría dinero con la fotografía y así fue. Durante unos años fui fotógrafo casi profesional y gané el dinero que me permitió comprar mis objetivos y mis cámaras y recorrer un poco el mundo. Con el cine fue igual. Nunca me planteé ganar dinero con el cine porque entonces hubiera sido productor. Me lo planteé como una especie de necesidad pero que ha ido arropada con unas cargas económicas y unas necesidades hasta llegar a vivir de él.



Carlos Saura dando instrucciones a Adriá Collado y Pere Arquillué.

Manuel Zambrana

CINE

No, no empecé a hacer cine por el dinero. Yo ni siquiera me preocupo de eso ya que es el agente el que se preocupa de negociar contratos y todas estas cosas...ya sé que es muy bonito decirlo, pero bueno ese es su trabajo y para eso le pago...a mí me viene muy bien porque toda esa parte me cuesta mucho trabajo. Tampoco puedo decir, porque los productores desde luego no me creerían y además es peligroso decirlo, que haría una película gratis. Podría hacerla pero entonces me la produciría yo.

¿Pero en lo referente a contar historias?

—Claro!. Eso sí que es una necesidad. Hoy yo no podría separar el cine de mi vida y cada película responde a unas necesidades mías. Va tan paralelo a mi existencia, que es una especie de necesidad. Es muy placentero para mí. Veo que hay personas que sufren mucho al hacer un cuadro, o al escribir, o al hacer una película. Quizá son personas muy torturadas y yo no lo soy tanto. Para mí todo el proceso de hacer una película es fantástico. Lo que no quiere decir que no haya momentos de preocupación porque la responsabilidad que tienes es muy grande, que es la parte negativa del cine. Toda la parte de invención y de creación es una maravilla y toda la parte del dinero, de obligaciones y de responsabilidad....A veces como lo pienses mucho, no harías ni un plano. Me bloquearía, así que no quiero pensarlo.

¿Qué lugar tienen las obsesiones en la creación?

—Es complicado para uno mismo autoanalizarse. Yo nunca lo hago porque además creo que lo hago mal. No sería capaz de analizar los procesos por los que yo hago cine o fotografía o escribo. No lo sé muy bien, pero siempre parte de una necesidad. Tu empiezas a escuchar un tema, incluso alguien te lo propone. Ya sabes, muchas veces o lo has leído en el periódico o te proponen un libro, teatro...lo que sea, y empiezas a pensar, a darle vueltas, empiezas a escribir. Si tienes un colaborador empiezas a hablar...y realmente empieza a salir algo. Algo que te está comprometiendo a ti personalmente. Puedes llegar a una especie, yo a veces lo siento, de paranoia. De que lo único que te interesa en esta vida es hacer esta película, sobre todo en el rodaje. En el rodaje llega un momento en el que necesitas tanto de todo el mundo que esos dos o tres meses de tu vida son tan intensos que a veces desaparecen. Es como si fueran dos días. Como cuando te vas de viaje y te fascina mucho y en dos días parece que has vivido un mes, pues aquí es al revés. Esos meses se quedan como en días. Todo ocurre muy rápido, con una intensidad muy fuerte y que además estás con una presión fortísima. Me parece difícil, por no decir imposible, mantener el mismo interés todos los días. Quizá si haces un cuadro puedes tener esa impronta de genialidad de hacerlo rápidamente., pero en un proceso tan largo es difícil mantenerse. Al

acabar el rodaje tienes una especie de post partum en el que te preguntas," pero ¿qué he hecho? ¿qué barbaridades he rodado?, ¿cómo voy a montar todo esto?, ¿va a tener algún sentido? ¿le va a interesar a alguien?...esas preguntas que se hace todo el mundo en procesos similares y que con el tiempo aprendes a asumirlo como una especie de continuidad. Pero en el rodaje no te das cuenta. No piensas en esas cosas.

¿El papel del director es un papel muy solitario a pesar de tener a un equipo?

—Y es normal que así sea. Eso del trabajo en equipo está muy bien y es verdad. Hace falta un equipo de gente cualificada, siempre lo digo. Y cuanto más artista en la parte artística, y más técnica en la parte técnica, mejor que mejor. Pero al final estás solo. Las decisiones las tienes que tomar tú. Aquello es como una orquesta, un símil muy utilizado pero que es verdad, no funciona si no la manejas. Pero está bien que sea así. Es la servidumbre que tienes al hacer una película y en una película personal más todavía. En una película más industrial en la que todo está más abocetado, que te dan un guión de hierro escrito por un profesional y que tienes que seguirlo, que los actores están impuestos...sacas partido de eso pero estás mucho más limitado. En mi caso, como yo soy el que inventa, el que escribe o colabora con otras personas, pero que tengo la libertad de cambiarlo todo, es muy diferente. La película se va haciendo a través del tiempo, no sólo en el guión. Lo ideal es que acompañen en esta aventura, porque para mí siempre es una aventura nueva que no sabes cómo va a terminar, los mejores aventureros posibles, compañeros de viaje que te ayuden y colaboren y no te impidan ir por donde quieres ir. Que te faciliten el camino.



Martín Mújica (el judío errante)

Manuel Zambrana



Pere Arquillé, Ernesto Alterio y Adria Collado.

Manuel Zambrana



Arquillé, Alterio y Collado. en la escalera.

Manuel Zambrana



Decorado para la caída de los protagonistas por el tobogán.

Manuel Zambrana

— En las últimas películas tengo la sensación de que estás dando vueltas alrededor tuyo, que son más personales y que se están alimentando una con la otra y tú de las dos, además de verter en ellas buena parte tuya.

— Tu sabes que nosotros somos vampiros. Se puede fagocitar de muchas formas. Es posible que lleves razón, nunca me he parado a pensarlo. Ellos son dos personajes muy próximos a mí, tanto Goya como Buñuel. Ten en cuenta, y esto es importante, que en mi "Goya" hay muchos elementos de Buñuel, porque cuando yo hice "Goya" no pensaba nunca hacer una película sobre Buñuel. Muchas de las cosas que pensaba sobre Buñuel se las he puesto a Goya y dice cosas de muchas conversaciones mías con Luis. Es curioso... Por eso tampoco quise hacer luego un Buñuel biográfico. Para mí Goya era como un Buñuel en otro siglo. Pero quizá tengas razón, porque son personajes tan próximos que yo le pongo a Buñuel cosas que en realidad son cosas mías. Y eso pasa en muchas películas. Una vez me hicieron un homenaje en la Academia de Cine en Hollywood, con un profesor de la Universidad de Los Angeles que hizo un resumen de las películas que había hecho hasta esa época. En vez de hacer un montaje con fragmentos de las películas tomé escenas completas, una película como de dos o tres horas. La gran sorpresa para mí es que, efectivamente, yo allí me vi retratado. Había cosas incluso repetitivas, lo que habíamos antes: obsesivas. Así que aunque tu no quieras, si haces una película con esa libertad que hago yo, estás en la película. Cosas que te gustan o que no te gustan, personas, ideas, lo que sea...

— Efectos digitales: ¿te ayudan a acercarte más a lo que quieres contar o te alejan de la historia?

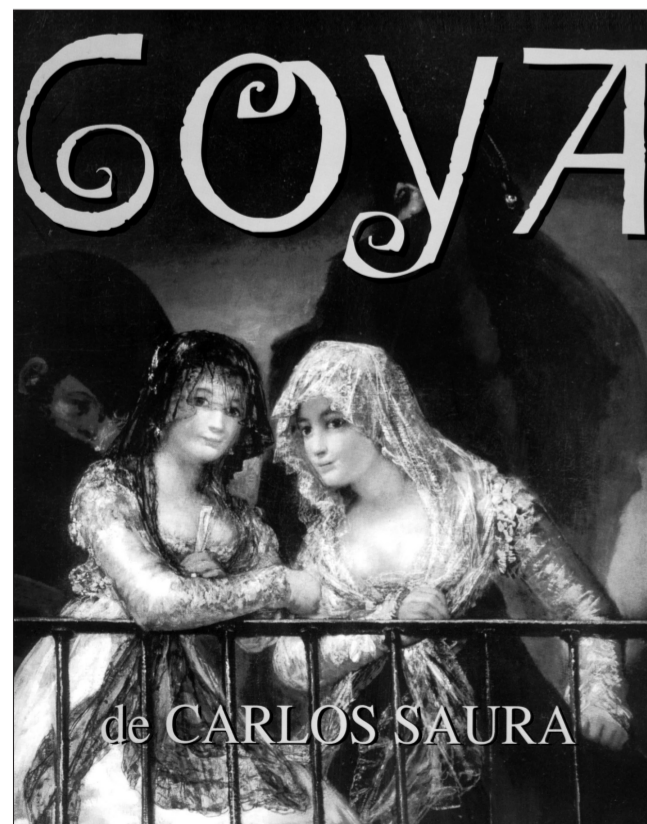
— Empecé ya con los efectos digitales en *Goya*, aunque era alguna cosa muy concreta. *Buñuel y la mesa del Rey Salomón*, desde la primera escritura de guión, estaba pensada para que tuviera efectos digitales. No es ninguna sorpresa. Quizá la sorpresa mayor para mí y para los productores es la cantidad de tiempo necesario para hacer los efectos. Hacen falta meses. Creí que era un proceso más rápido y que los efectos se podían ir haciendo a medida que íbamos rodando la película, que en dos meses tienes una copia standard, pero no. Es un proceso muy lento y laborioso. La invención de las cosas es igualmente fascinante. Hay que crearlo todo, todos los elementos, y luego hay un equipo que va desarrollando eso en función de la idea que tu tienes. El rodaje se hace pensando que hay cosas donde en realidad no las hay, no hay más que una tela verde que luego se sustituye por el trabajo de estos expertos que van rellenando esos "huecos" con los elementos necesarios. Es muy interesante, pero me fastidia un poco el que desde enero y hasta quizá finales de mayo no vayamos a tener el trabajo terminado. En esta película yo insistí mucho en utilizar esos "panneaus" de materiales plásticos, que ya vengo utilizando desde "Flamenco", sobre todo en "Tango" y "Goya". Crean una realidad dentro del estudio a base de fotografías. En este caso, con paredes dibujadas por Pepe Hernández, el artificio es evidente. Ya pensábamos que todo lo que fuera imaginativo del personaje de Buñuel iba a ser puro artificio y desde ese momento la película toma un sesgo en el que los efectos digitales tienen cabida perfectamente, porque hay algo de juego infantil, de terror en algunos momentos, no es una realidad cotidiana. Mi gran sorpresa, en la primera pro-

yección que vi el otro día es que las paredes dibujadas parecen reales en proyección. El cine es tremendo ya que este artificio que me hubiera gustado que hubiese quedado de manifiesto, tengo mis dudas de que parezca demasiado realista.

— La música tiene un peso importante dentro de tus películas. ¿Te hubieras dedicado a la música de no haberte dedicado al cine?

— Si no me hubiera dedicado a la fotografía creo que me hubiera dedicado a la música, creo que sí. Tengo ciertas facilidades para ello pero las he abandonado. También es verdad que no he hecho ningún esfuerzo por ellas y me he limitado a ser un "escuchante".

En mi casa tocaba el piano pero siempre componiendo. Hubiese sido compositor y posiblemente hubiese acabado malviviendo. Pero curiosamente no me interesaba tocar cosas de otros, me interesaba componer. Desde entonces la música ha sido siempre mi acompañante, todos los días oigo música y no sólo clásica, sino popular, de baile, de Latinoamérica. Y siempre la asocio a las imágenes aunque siempre he reaccionado contra el uso de la música que hacen en el cine americano. En la comedia americana tradicional tipo Blake Edwards, o Billy Wilder, con el respeto que me merecen estos señores, creo que el uso que hacen de la música, subrayando cada cosa, es catastrófico. En cambio hay un tipo de música que se utiliza hoy cada vez más, y que es lo que me gusta a mí. El que sirva para crear determinada atmósfera. Para esto he trabajado mucho y he probado muchas cosas. Ahora estoy trabajando con Roke Baños para la película de "Buñuel y la mesa del Rey Salomón" y encuentro muy interesante la música electrónica, que yo he trabajado muy poco.



Primer dossier de prensa de «Goya en Burdeos»



Estrella Morente en el rodaje de «Buñuel y la mesa del Rey Salomón».

Manuel Zambrana

Hoy un músico con un sampler es la locura lo que puede hacer, pero me parece una música preciosa. Ya sé que se ha hecho, pero no es obligatorio el tener que utilizar una orquesta grandiosa para crear una banda sonora cuando con un ordenador se pueden hacer cosas muy bonitas y baratas. Ahora estoy curioseando por ahí en cualquier caso me gusta mucho utilizar la música, pero con cuidado, en un momento determinado, y a veces es muy difícil. La música que tenías pensada, la ves con las imágenes y no casan, o al contrario. Para mí hay un misterio, en el que determinadas imágenes con una música tienen un valor u otro. Y no sólo por meter ruidos y acelerar o subrayar los momentos oportunos.

— ¿Las historias empiezas a verlas con música muy pronto?

— Enseguida. Hay cosas que según empiezo a escribir ya las veo con determinada música. Luego a veces las cambio. Pruebo mucho porque desde que tengo el material rodado de cada día, sobre todo ahora con los DV's que son una maravilla, ya voy probando las cosas que pueden pegar o no.

— ¿Te influye tu formación de fotógrafo a la hora de plantearte contar una historia?

No lo sé. Yo dejo demasiada libertad a los directores de fotografía. No puedo estar a otras cosas. Me gustaría controlarlos más. Pero si los controlara más se irían de mis películas. De todas formas estoy sobrevolando todo. Como un padre que vigila a sus niños pero sin intervenir demasiado. Eso sí, si se tropieza y se cae va corriendo a decirle que por allí hay una piedra y que te vas a romper la cabeza. No lo hagas más! Es un trabajo precioso. Como en todo tiene unas posibilidades ilimitadas y

tengo la sensación de que no se aprovechan demasiado. Creo que lo que se hace es muy convencional. El único al que le he visto hacer cosas diferentes es a Vittorio Storaro, que es un fuera de serie. Para mí ha sido una suerte trabajar con él porque está por encima... es un tipo muy inventivo, creativo, fantástico y me ha aportado mucho. Espero volver a trabajar con él y lo haré. Aunque también reconozco que es un peligro. Él trata de llevar todo a su lado y cuesta mucho trabajo, a pesar de ser una persona maravillosa y listísima, el irlo sujetando. La fotografía que se hace es muy convencional, no se utilizan las luces normales, quizá el tratamiento del color todavía es un follón. Creo que se debería hacer un cine más libre, más liberado de eso. Te hablo de otro tipo de cine, porque el mío desde el momento que es un cine de estudio es puro artificio y requiere un montón de focos para recrear la luz. Me refiero más a este cine más realista. Es una pena que los materiales no respondan más a lo que es el ojo humano y que puedan corregir los colores. Es una cosa que siempre me pone muy nervioso que para captar esta misma conversación que tenemos tenga que venir un operador y meter 10 ó 20 kilos de potencia.

— En cuanto al trabajo con los actores, ¿cómo te lo planteas? ¿también les das libertad? ¿Aceptas la proposición de ideas?

— Sí, yo siempre he dicho que de las cosas que hago en el cine, el trabajo con los actores es lo que más me interesa. Quizá la fotografía está más al alcance de lo que ya sé. La técnica de cámara no me preocupa demasiado, o sea que tengo solucionados esos problemas que gravitan sobre la figura del director. No me preocupa tener un estilo, si lo tengo vale, si no

lo tengo pues no pasa nada. Pero la interpretación es fascinante porque ahí sí que estas trabajando sobre seres humanos que son igual que tu, que son muy delicados. Los actores cuanto mejores son, son más delicados de trabajar, más difíciles. Cuando llegas a una "entente cordiale" con ellos y consigues hacerlos caminar por donde tu quieres y ver incluso si pueden ir un poco más lejos, dónde están sus límites... es un trabajo precioso. Y les doy mucha libertad cuando hacen las cosas bien, claro. Ahí te juegas una película. Es una tragedia porque a veces casi te los imponen por razones de producción y resulta que no te llegan a convencer... a veces haces ensayos y va todo bien, pero en el momento de rodaje un actor se desmorona, o al contrario, actores o actrices casi desconocidos que tienen ese punto de irresponsabilidad, o de frescura, o de autenticidad que te sorprende. Es maravilloso el tratar de conducir actores, y que vayan adoptando la piel que tienen que interpretar. Por eso tengo tantas dudas sobre el guión. Pienso que los actores tienen perfecto derecho a modificar esos personajes sí, de acuerdo conmigo, la evolución de los personajes les conduce a otros lugares. Y esa es una razón por lo que yo intento rodar, a parte de esta película, los guiones en continuidad, al menos en un 80% del rodaje, en riguroso orden de guión y siempre reservando el final de la película para el final del rodaje, porque nunca sé cómo va a acabar la película. Ruedo todo con mucha alegría hasta llegar al final. Cuando llega el final digo... "y ahora ¿qué pasa?" Y eso es muy interesante porque me inquieta mucho, porque el guión tiene un final y ese final no termina de convencerme. Y tengo que inventarme otro, no sé si mejor o peor, pero siempre hago un final diferente al del guión.



Los ojos de Vittorio Storaro y Carlos Saura han dado al cine imágenes llenas de lirismo y plasticidad.



Jesús Rocandio, 1996

CINE

Pienso que el final es el resultado lógico de todo lo que se ha hecho antes y de ahí mi urgencia por tener ese material enseguida en mi casa para ver y estudiar lo que he hecho cada día y si responde a lo que va avanzando la película. El momento en que das con un final y has acertado es un momento muy mágico. Cuando no aciertas del todo estás inquieto porque cuando se acaba el rodaje ya no hay más que hacer.

¿Cómo te deja el ver tus películas una vez finalizadas si es que no responden a las ideas iniciales que tenías sobre ellas?

Una vez acabada una película deja de interesarme. A mí mis películas no me gustan, sinceramente, y no me gusta verlas. Yo firmaría por no volver a ver una película mía una vez acabada. No ir a un festival, ni a su inauguración primera, todo eso me parece espantoso. Un festival me parece una de las cosas más terribles por las que tienes que pasar, aunque sé que es inevitable.

¿Te consideras un privilegiado al poder hacer ese cine personal y libre del que antes hablabas?

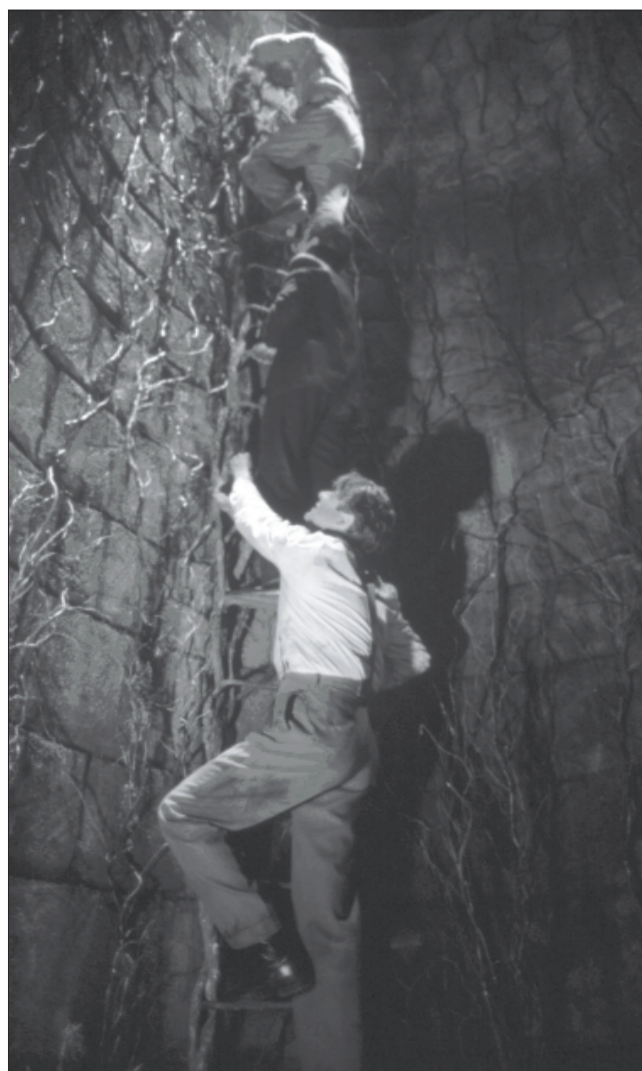
Me considero un privilegiado porque es un milagro que haya podido hacer treinta y tantas películas. Nunca lo hubiera pensado cuando empecé a hacer cine. Y menos cuando la censura masacró mi primera película "Los golfos". En aquella época dura con Elías Querejeta con

"La caza", "Jardín", "Mi prima Angélica", cada película era un final. Siempre te juegas mucho con una película pero en ese momento te jugabas el seguir haciendo cine. Y lo curioso es que no era por cuestiones económicas, sino que era por razones personales. Te podían meter en la cárcel. La única película que podían arruinar tu vida, algo que ahora no se puede contemplar. Siempre he tratado de hacer lo que he querido hacer. Nunca he hecho una película de encargo. La única película que no me salió bien, y que fue culpa mía en parte, fue "Llanto por un bandido", mi segunda película. El productor no me dio los medios que yo había pedido y me dejó abandonado en Córdoba con un equipo, con un travelling de cinco metros y sin nada. Y siempre se lo reprocharé a Dibildos. Y luego por mi inexperiencia. Se montó en Italia y no tenía nada que ver con el rodaje que yo había hecho. Yo había rodado planos largos tipo Mizoguchi, preciosos...fue a partir de ahí cuando decidí no hacer ninguna película que no controlara yo. Y si en alguna película había algo que no me gustaba pues la dejaba y se acabó. He sido un privilegiado por lo menos hasta ahora, ahora ya veremos...

Esto me recuerda el control artístico del que hablaba Kurosawa.

Claro. Es que además el cine japonés de esa época era un cine de corte norteamericano en cuanto a la producción y lo que los norteamericanos siempre han tratado es tener el control

del montaje final, el "final cut" que llaman ellos. Algunos productores españoles también han intentado que yo firmara eso, y siempre me he negado. Incluso en "Tango" que entró en coproducción Pandora, una gran empresa, y pretendía que yo firmara esa cesión del "final cut", yo les dije que por encima de mi cadáver, que la película no se hace y se acabó. Eso sí que es grave. Supongo que a Kurosawa le costó mucho conseguir ese control, esa independencia que te da el saber que vas a hacer la película que tu quieres y no la que quiere el productor. Hay peligro de que manipulen la película y no tenga nada que ver con lo que has hecho. Si quieres hacer una película personal tiene sentido hacerlo así. Si eres contratado para hacer otras películas entonces te da igual, porque además no tienes tiempo de hacer el montaje de la película. Eso es muy americano. Tu haces la película y otra persona la monta. Tu ves el resultado en la sala de proyección y quizá te llevas una sorpresa, buena o mala, pero ese es otro concepto. Se puede aceptar perfectamente. Tu eres un director contratado para dirigir actores, y para dirigir este guión que se te da. Lo haces lo mejor posible y a otra cosa. La terminación la hace otra persona porque está legislado así. Hay maravillosos profesionales de eso que te piden: "hazme unos planos cortos, que los necesito" y tienes que hacerlos. Es otra opción y no hay que rasgarse las vestiduras. Es otra forma de ver el trabajo que no me parece mal.



Dos momentos del rodaje de «Buñuel y la mesa del Rey Salomón». 1.- Descendiendo al pozo de las ánimas./2.-La momia en la cueva de la sal.

Manuel Zambrana

CINE

¿Cómo ha evolucionado tu relación con tus productores?

He tenido mucha suerte con los productores. Quitando a Dibildos que era una persona encantadora y muy maja, que aceptó hacer "Llanto por un bandido"... pero es que nos dejó colgados. La verdad es que con todos los productores que he trabajado nunca he tenido ningún problema. Siempre he tratado de tener una relación amigable con ellos y me parece absurdo tener a un productor como enemigo porque si no para qué haces una película. Siempre he hecho películas con productores que amaban el cine y eso es muy importante, ya que cada vez más los productores son negociantes que manejan un dinero bancario y van a ver si sacan un beneficio, que les importa muy poco lo que se haga y que juegan un poco con tu nombre.

Entre tus últimas producciones, dos novelas: "Pajarico" y "Esa luz" ¿qué lugar ocupa la escritura dentro de tu obra?

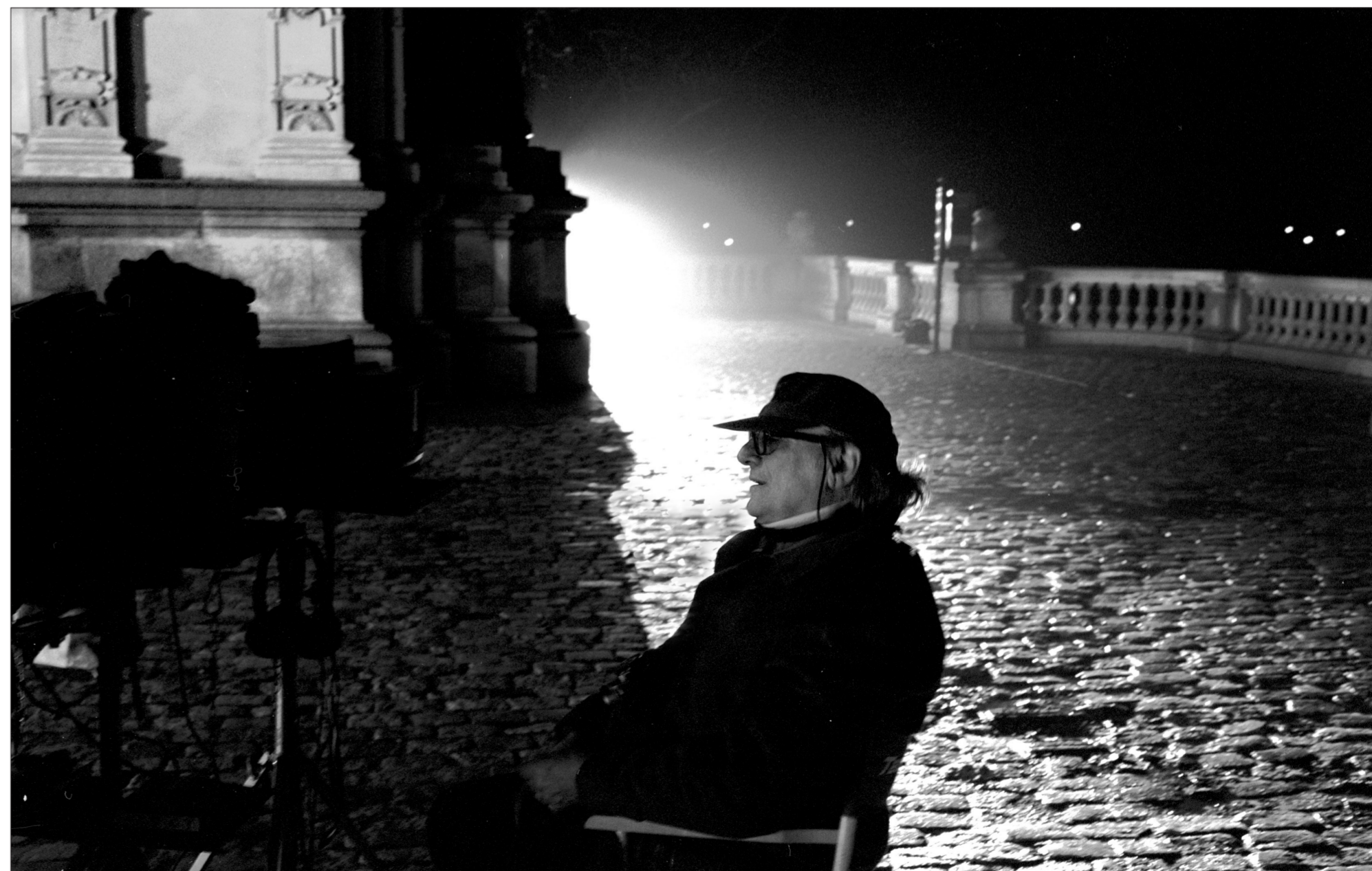
Para mí sigue siendo lo fundamental del cine. Todas las cosas que me gustan se interrelacionan, pero sí que es verdad que he encontrado una gran satisfacción escribiendo por-

que no te requiere apenas nada y se puede hacer en cualquier sitio. Frente al cine esa es la parte placentera, que te puedes inventar lo que te da la gana, no hay límites...el problema del cine es que hay que llevar eso a la práctica. Nosotros ya sabemos escribir para el cine pero hay unas limitaciones enormes y más en un país como el nuestro, que no tiene presupuestos muy grandes y hay que hacer cosas más concretas. La escritura te da esa capacidad de escribir lo que quieras, como en "Esa luz" una batalla, lo que sea...pero vete a hacer eso en una película.

¿Cómo ves ahora esa incertidumbre primera de cuando estabas comenzando?

No me la planteo. A mi Hans Menke, del Círculo de Lectores, me ha propuesto muchas veces hacer una especie de autobiografía, pero eso es algo a lo que me niego, porque no quiero hacer una reflexión sobre mí mismo. La haré algún día, porque algún día me retiraré de hacer cine, ya que te exige un trabajo y un esfuerzo muy grande, pero así a bote pronto me da a mí la impresión que he ido haciendo las cosas de una forma bastante lógica, pero sin intentar hacer nada. Empecé con la foto

desde muy joven, sin pensar en nada más. Comencé a hacer ingeniería pero nunca pensé que eso fuera una forma de vida y lo dejé. Aunque me sirvieron las matemáticas, mi amor a las máquinas, a la electrónica que me ha ayudado mucho. La fotografía me permitió entrar en la Escuela de Cine cuando yo no sabía nada de cine. Era un espectador nada más. Como todos los chicos iba al cine porque me divertía, pero no llevado por un espíritu crítico ni mucho menos artístico ni nada de eso. Ingresé con mucha facilidad porque por la fotografía tenía capacidad para planificar y fue fácil. Fue más difícil cuando decidí que lo que quería era contar historias. Empecé con documentales y luego quise contar historias, así que tuve que recuperar lecturas que no había hecho hasta el momento. Yo era lector de una literatura de segunda fila, de la que estoy encantado porque me ha dado muchas cosas de las que soy, pero tuve que leer a Joyce, Proust, autores que no había leído y de los que me hablaban cosas que yo no entendía. De ahí surgieron las primeras películas y así una tras otra. Un proceso casi natural en el que cada paso ha sido consecuencia de lo anterior pero sin haber planificado nada



Carlos Saura dirigiendo la secuencia final de «Taxi». Madrid 1996

Jesús Rocandío

CINE

AZCONA Y SAURA Después de frailes

Bernardo Sánchez

Entre uno de esos pelotaris de raza que juegan con una mano a la espalda y don Miguel de Cervantes, Rafael Azcona, algo perjudicado de un brazo por un desliz en el firme madrileño contesta al modo y (Mac)uso electrónico ni más ni menos que 28 cuestiones sobre sus memorables trabajos con Carlos Saura, cuestiones íbamos a decir mayúsculas si no fuera porque la tecla de las mayúsculas ahora le queda muy a desmano en su teclado. La e-ntrevista se realizó entre dos mañanas y a vuelta de correo. (P) es pregunta, pero podría ser "El péndulo" y (R) respuesta, pero podría ser Rafael.

P. ¿Os conocíais Carlos Saura y tú personalmente antes de la escena de los curitas litigantes de "El cochecito" (1960)?

R. Nos vimos por primera vez en Ibiza. Es posible que él estuviera recién casado.

P. ¿Había leído él tus novelas? Doy por supuesto que conocía la película "El pisito" (Marco Ferreri, 1958).

R. Sospecho que lo que yo escribía no le interesaba en absoluto. Y lo comprendo. En cuanto al film de Marco, no creas que cuando se estrenó se pegaba la gente por ir a verlo.

P. ¿Cómo os convenció Ferreri para aquel cameo en su película?

R. No tuvo que esforzarse: se trataba de ahorrarle a la producción dos actores, y Carlos, que entonces preparaba "Los golfos" (1959) con nuestro mismo productor, Pedro Portabella, no puso ningún inconveniente; yo aproveché para que me cortaran el pelo en maquillaje. Gratis, naturalmente.

P. ¿Salió a la primera toma?

R. A ver qué vida: a Marco no le sobraba la película virgen.

P. ¿Viste después "La Caza" (C. Saura, 1965)?

R. Sí, hombre. Y me deslumbró.

P. ¿Cuándo te propuso Saura sentaros a trabajar juntos?

R. Vivíamos los dos en la calle de Capitán Haya. Él entonces preparaba "Peppermint Frappe"; quería darle una vuelta al guión que había escrito con Angelino Fons, y claro, como nos encontrábamos a menudo por la calle...

P. ¿Partisteis de una historia previa de Saura, "La boda"?

R. No, no. Trabajamos sobre ese guión que te digo; no estoy seguro, debía tener algún problema de estructura, porque la historia no la alteramos en absoluto, y nos veíamos en "Aitana", una cafetería inhóspita que estaba cerca de nuestras casas, frente al Ministerio de Información y Turismo, hoy de Defensa,

P. "Peppermint Frappe" (1967) estaba dedicada a Luis Buñuel. Tú estuviste una única vez con Buñuel ¿no?

R. Sí, en el Café Comercial de la Glorieta de Bilbao. Acompañé a Berlanga, que había quedado con él. Buñuel, amable, me dijo que había visto "El cochecito", que le había gustado, pero que de humor negro, nada; siempre he pensado que en esto tenía razón. Luego ya hablé con Berlanga todo el rato. Recuerdo que estaba muy cabreado con "Paris Match" por algo relacionado con Dalí.



CINE

P. Por cierto ¿qué es lo que más te gusta de Buñuel?

R. De su trabajo en México, "Los olvidados" (1950); de la etapa española, "Viridiana" (1961); de los films franceses, tendría que pensármelo... No sé, me parece que juegan demasiado al chiste privado.

P. Al margen del guión, en aquellos días, con Saura ¿hablabas de cine, de literatura, de política...?

R. No. Bueno, algo diríamos sobre lo que estaba pasando, pero sin dedicarle demasiado tiempo.

P. Aquel año 67, revisado ahora, resume parte de tu trabajo: trabajaste consecutivamente con Ferreri ("L'Harem"), Saura y Berlanga ("La boutique") y ellos contigo. ¿En la misma cafetería?

R. No. Marco ya vivía en Roma, y nos veíamos en el hall de mi hotel, el "Ambasciatori", que estaba pasado de moda y me hacía un descuento; con Luis, en la primera "California" de la calle de Goya.

P. La compañía de Saura, supuso también, lógicamente, entrar en contacto con la productora de Elías Querejeta. A lo largo de estos años ¿has mantenido alguna relación personal con Querejeta?

R. Nos solemos encontrar en los restaurantes y, desde luego, nos ponemos muy contentos de vernos.

P. En tus dos primeros trabajos con Saura, figura un tercero en la ficha del guión: Angelino Fons en "Peppermint Frappe" y Geraldine Chaplin en "La madriguera" (1969).

R. Sí. De Angelino ya te he hablado; "La madriguera" debió salir de una

idea de Geraldine.

P. A la altura de "El jardín de las delicias" (1970) —que era ya la tercera película en común—, del reconocimiento nacional e internacional de vuestro trabajo y del cambio de década en España ¿cómo seguís trabajando?, ¿cambia algo en vuestro sistema o en vuestras ideas?

R. Hombre, ya nos entendemos a medias palabras. Y por primera vez trabajo a domicilio: a las once de la mañana me presento en María de Molina, casi esquina a Pinar, y hablamos hasta las dos. Entonces Geraldine saca de la nevera la jarra de dry martini que ha preparado previamente. ¡Y tan dry, porque no le ponía hielo! Nunca he bebido otro mejor.

P. ¿En algún momento sabías que escribías directamente para, por citar el ejemplo emblemático en cuatro de vuestras colaboraciones, José Luis López Vázquez?

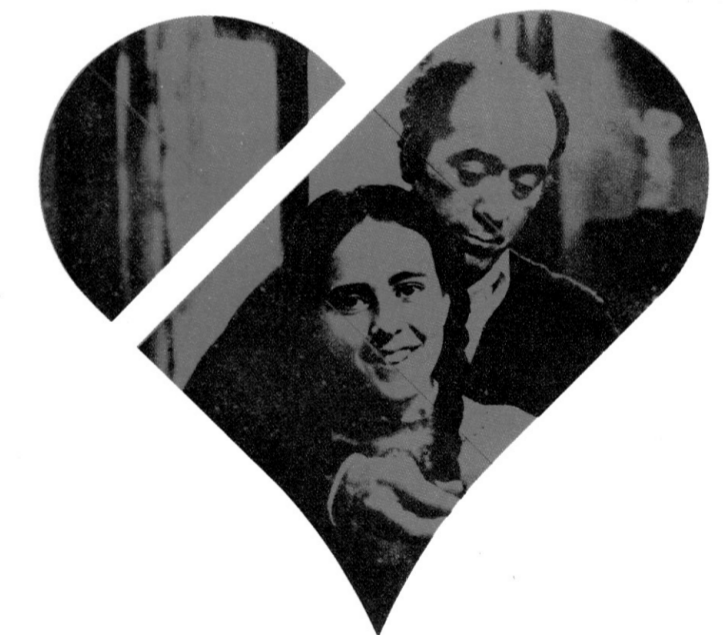
R. Si, claro. Para mí, el ideal es saber para quién se escribe. Los actores y las actrices dan por supuesto que pueden hacer lo que les echen, y seguramente tienen razón si se habla de teatro. Pero en el cine... Yo tengo la idea de que para hacer de Gary Cooper llamaban siempre a Gary Cooper, no a Lyonel Barrimore. o a Peter Lorre.

P. No sé qué pensarás tú, como escritor, pero vistas ahora las cuatro, López Vázquez es un gran personaje único en cuatro episodios o fases, de su vida e incluso del país.

R. José Luis López Vázquez es un grandísimo actor. No lo digo yo: lo dijo Chaplin cuando Carlos le pasó alguna de esas películas.



Carteles diseñados por Cruz Novillo para las películas de Carlos Saura.



Una producción Elías Querejeta

La prima Angelica

José L. López Vázquez Lina Canalejas Fernando Delgado Lola Cardona María Clara Fernández
Operador: Luis Cuadrado
Guión: Azcona y Saura
Director: Carlos Saura
Color

CINE

P. ¿El teatro de la memoria —infancia, familia, educación, música, etc.— te interesaba más a ti o a Saura, o a los dos?

R. A Carlos le interesaba, sobre todo, jugar con distintos planos temporales de la vida de los personajes; a mí lo que me importaba más lo que hacían.

P. Tengo curiosidad por saber si eras tú o Saura el responsable del hilo musical de las películas. ¿Quién elegía por ejemplo el "Recordar" de Imperio Argentina o "Rocío" de León y Quiroga o las coplas en general?

R. Nuestras madres, más o menos coetáneas, debían cantar las mismas canciones en aquellos tiempos en que en España cantaban, aunque fuera bajito, hasta los guardias civiles de servicio. Supongo que al ambientar aquellas historias a los dos nos sonaba en la cabeza lo que habíamos oído de niños en nuestras casas. Pero, naturalmente, era Carlos quien escogía la música de sus films.

P. La presencia de Geraldine Chaplin también compone una especie de trilogía, culminada, en lo que a vuestra colaboración se refiere, con la siguiente película "Ana y los Lobos" (1973).

R. No he vuelto a ver a Geraldine, pero la recuerdo con muchísimo cariño. Majísima.

P. Hablando de "hilo musical", en "La prima Angélica" (1974), cuarta con López Vázquez, en la radio de la casa se oye la entrada de los requetés en Logroño. ¿La recordabas? ¿Recuerdas la radio como un sonido doméstico, familiar?

R. No recuerdo ese momento del film. Mi casa era una casa modesta y no tuvimos nunca radio, pero durante una temporada sí un gramófono de bocina con muy pocos discos y todos rayados. No sé de donde habrían salido.

P. ¿Tú qué sentías cuando viste la que se estaba montando política, mediática y hasta policialmente con "La prima Angélica"?

R. Lo viví a toro pasado. Cuando se estrenó yo debía de estar en Roma. O en Londres con Ferreri; cuando nos mandó allí Carlo Ponti con el encargo de urdir una historia para Mastroianni. Y la urdimos, pero a Ponti no le gustó.

P. Particularmente, las posteriores "Mamá cumple 100 años" (1979) y "Dulces horas" (1981), en cierta medida, prorrogan asuntos e ideas ya ensayados por vosotros, pero tú ya no estás en ellas.

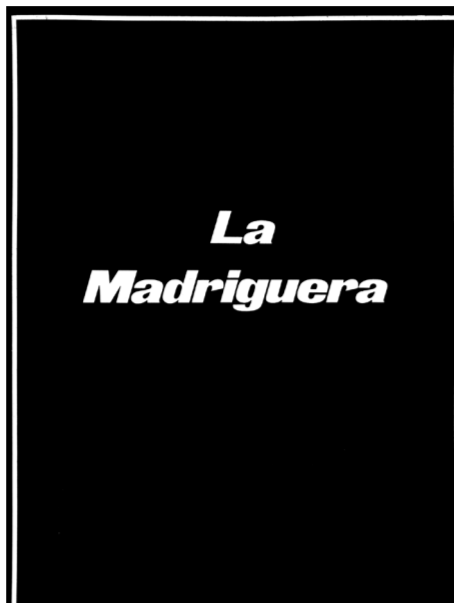
R. Me llamó Elías Querejeta para preguntarme si tenía algo en contrario. Y nada tuve que objetar.

P. Personalmente, entre otras muchas cosas, valoro sobremanera de tu etapa con Saura, el sentido del humor, de la ironía, el curso tragicómico de las cosas.

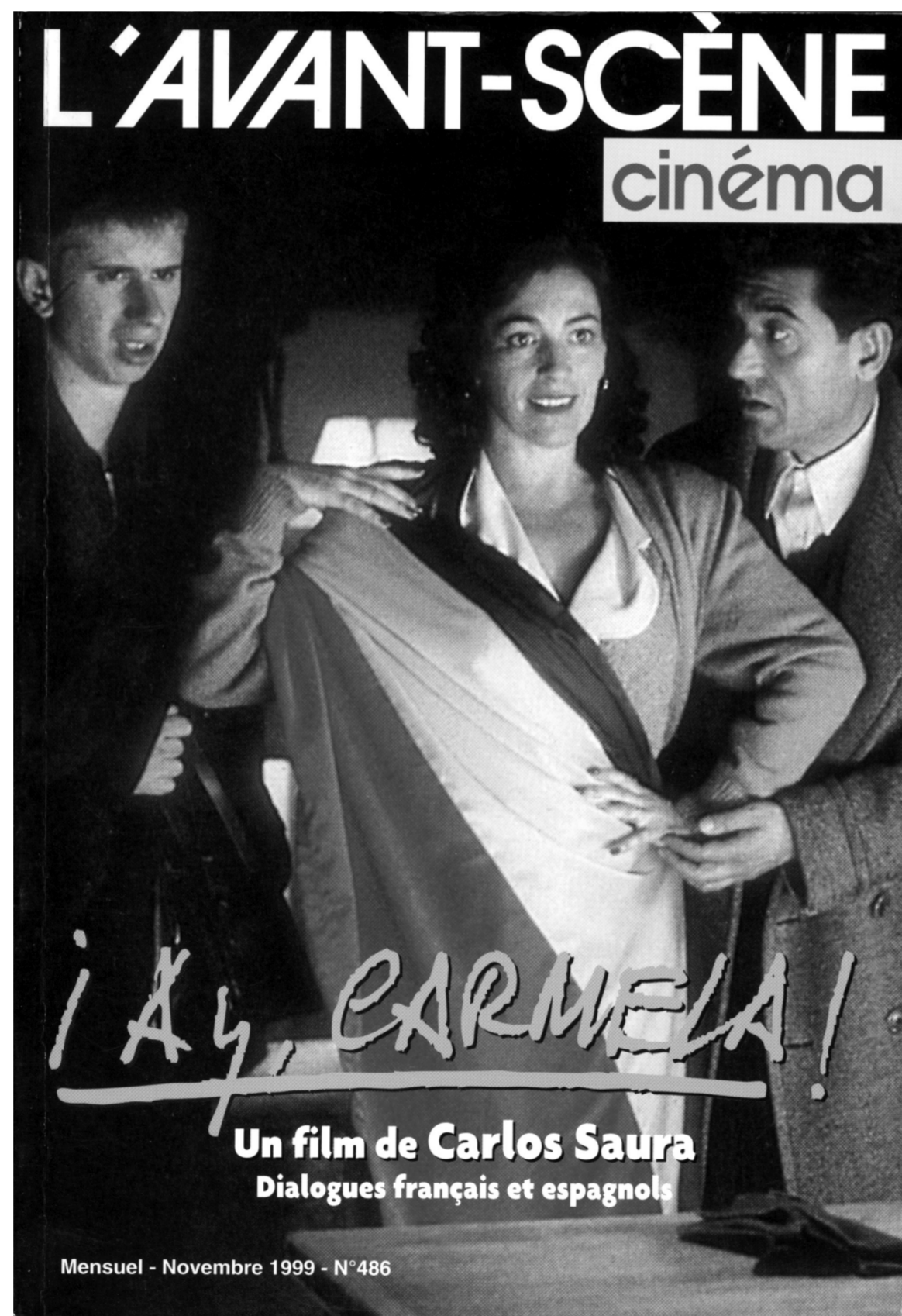
R. Muchas gracias, por la parte que pueda tocarme. Hay gente que no piensa como tú, pero yo creo que Saura, uno de los mejores ojos del cine español, miró y vio como nadie a la España de la época.

P. ¿Cómo engrasasteis la reanudación de vuestra colaboración once años más tarde en "¡Ay Carmela!" (1990). ¿Cambiasteis de cafetería?

R. No, de cafetería, no, porque ya te he dicho que con Saura yo acabé trabajando a domicilio, como las asistentes. Pero Carlos se había ido a vivir a la sierra, y él, gentilmente, venía a Madrid en el tren y nos veíamos en la estación de Chamartín. Como en "Breve encuentro" (D. Lean, 1945), vamos.



Press-book de la distribución francesa (Le films Molière) de «La madriguera» y versión inglesa del cartel de Cruz Novillo para la misma película.



Número de la prestigiosa revista *L'avant-scène* que incluye el guión bilingüe del film *¡Ay, Carmela!*

CINE

P. Cuando se ve "¡Ay Carmela!", es extraordinario comprobar cómo se mantienen las mejores constantes de vuestro entente: el fantasma de las figuras del pasado, el trauma individual y colectivo de la guerra, la música, el humor. La pieza de Sinisterra fue una oportunidad idónea de apostillar una colaboración.

R. En esta ocasión nos convocó Andrés Vicente Gómez, para quien ya trabajábamos los dos. Y la verdad es que durante la adaptación discutimos mucho, a veces incluso con cierta acritud. Estupendo, si en el film no se nota.

P. Todo tu periodo de trabajo con Saura coincide además con un periodo fundamental de renovación artística, ideológica y profesional del cine español. ¿Con qué te quedas de todo aquello? ¿Algún momento, persona, nombre, anécdota...?

R. Estoy ya en una edad en la que se vive más de la nostalgia que de la esperanza, pero de quedarme con algo, me quedo con lo que empiece a sucederme mañana.

P. Y de las cinco películas compartidas ¿tienes alguna favorita?

R. "El jardín de las delicias", sin dudar.

P. Estás con el brazo derecho jodido, te reitero la pregunta que te hice en un e-mail anterior: ¿una venganza del falangista de "La prima Angélica"?

R. No creo. En cualquier caso, menos mal que ahora no te colocan el brazo durante dos o tres meses en aquella especie de estantería.

FILMOGRAFÍA EN COMÚN:

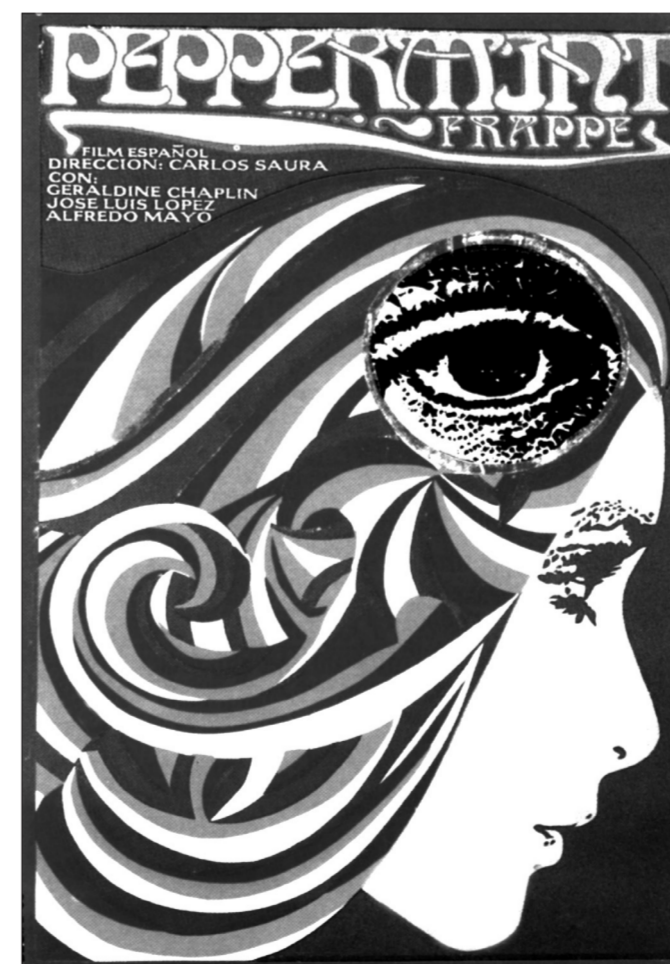
Peppermint Frappé (1967)

El jardín de las delicias (1970)

Ana y los lobos (1973)

La prima Angélica (1974)

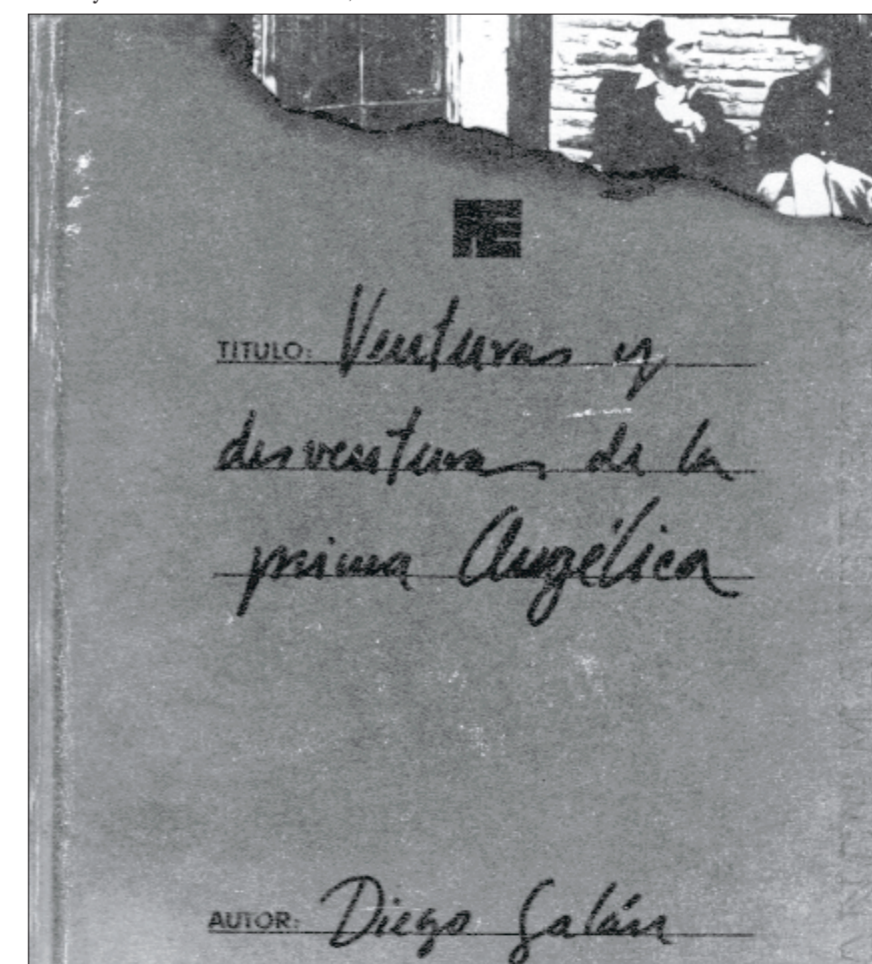
¡Ay, Carmela! (1990)



Cartel de *Peppermint Frappé*, película dedicada a Luis Buñuel que obtuvo el Oso de Plata en el festival de Berlín de 1968.



Número de *L'avant-scène* donde se publica el guión de «Ana y Los Lobos». Noviembre, 1974.



Un ejemplar del célebre «Venturas y desventuras de La Prima Angélica» de Diego Galán, editado por Fernando Torres en Valencia en 1974.

Buñuel vuelve a Toledo

Agustín Sánchez Vidal

De la mano de Carlos Saura, Luis Buñuel vuelve a Toledo junto a sus amigos Federico García Lorca y Salvador Dalí. Esta vez lo hace para buscar la Mesa de Salomón y, previsiblemente, enfrentarse a sus propios fantasmas, entretreídos de un modo inseparable con los de la historia y el país al que esa ciudad ha venido sirviendo como capital espiritual (si Carlos me permite utilizar adjetivo tan excesivo).

Sobra cualquier justificación al respecto para cualquiera que haya visto "Tristana", o leído lo que Buñuel dejó escrito en sus memorias acerca de la Orden de Toledo por él fundada. Por mi parte, sólo quiero subrayar que su relación con esa ciudad no se limitaba a las borracheras de juventud, a algunas anécdotas chuscas ni a un mero marco incomparable. Detrás de ella había hondas vivencias y convicciones que venían de muy lejos, enraizadas como estaban en

nuestra tradición liberal, que la reivindicaba como un enclave de ejemplar convivencia cultural.

A la hora de afrontar el guión de "Buñuel y la mesa del rey Salomón", claro que hemos hablado de todo eso y de muchas más cosas. Imposible no hacerlo, porque uno de los lugares donde hemos trabajado, la actual casa de Carlos Saura, fue donde vivió y murió el moderno descubridor de El Greco, Manuel Bartolomé Cossío. Sin embargo, que nadie se espere una película biográfica, ni hagiográfica, ni erudita, ni historicista, ni nada parecido. Eso no se ha planteado en ningún momento y, cuando en alguna ocasión me han preguntado si mi papel había sido el de asesor, he tratado de deshacer ese equívoco. Sinceramente, no creo que Saura necesite ninguna asesoría para abordar la figura de alguien cuya persona y obra conoce como pocos.

Creo que, más bien, se ha tratado de una complicidad. O, al menos, ésa es la sensación que me queda de tantas horas dándole vueltas al guión: ni siquiera la de un trabajo -aunque lo ha sido, y sin escatimar esfuerzos- sino la de un placer compartido. Nunca había disfrutado tanto con un proyecto y, en lo que a mí respecta, si hemos logrado transmitir sólo la mitad de esa satisfacción, estoy seguro de que los espectadores no se van a aburrir precisamente.

Porque el resultado es una película de ficción con todas las consecuencias, en la que incluso los hechos, anécdotas, imágenes, localizaciones o diálogos reales están quintaesenciados y utilizados con la mayor libertad, sin tratar de reconstruirlos en su literalidad. Con ubicaciones que, por muy concretas que resulten, remiten más bien a ese Toledo soñado que aún puede sorprenderse en algunos pasajes de "La vía láctea" o "El fantasma de la libertad".



Adria Colado, Pere Arquillué en Toledo

Manuel Zambrana

Es en ese incierto e imaginativo territorio donde seguramente se ha producido el mayor rendimiento de Buñuel como cineasta, abandonándose a una itinerancia que impregna tantas grandes obras de la tradición española o españolizada, desde el "Quijote", "El crítico" o el "Gil Blas" hasta el "Manuscrito encontrado en Zaragoza" o "Camino de perfección". De todo ese corpus de peregrinaciones físicas se deduce una heterodoxa deriva creativa que terminó arrojando resultados memorables. Ese Buñuel, quizá no tan conocido, lo tuvimos muy en cuenta, así como su fascinación, siempre en sordina, por el género gótico o el de aventuras. No en vano rodó una película titulada "The Adventures of Robinson Crusoe" y consideraba "La vía láctea" un "film de aventuras a mi manera". Por ahí -guardadas todas las proporciones- me gustaría creer que se encaminó el guión de "Buñuel y la mesa del rey Salomón": hay criptas y criptogramas, pasadizos secretos, subterráneos y pozos de las ánimas, catacumbas y demás laberintos, que conducirán a los tres amigos hasta su objetivo a través de toda una ciudad oculta. Pero no se trata de una película de aventuras por el lado de la mera intriga, la acción, los tiros o

los mamporros al uso; sino de una inmersión en el mundo buñuelesco y, a partir de él, en las cuestiones que le preocupaban, le conmovían, le producían perplejidad o, simplemente, le divertían.

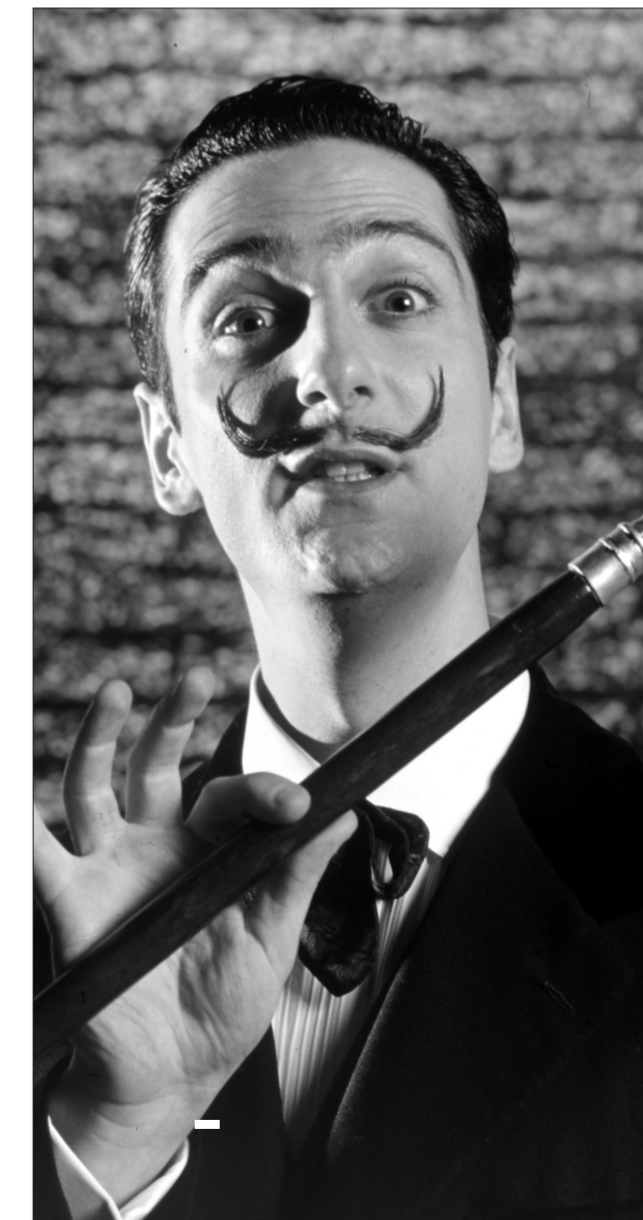
En semejante tesitura, Toledo se presentaba como un escenario inmejorable. Allí terminamos la versión inicial del guión, y allí se lo contamos por primera vez a alguien, al productor José Antonio Romero. Una fotografía deja constancia de su euforia, que siempre podrá achacar el día de mañana a las dos botellas de Rioja con las que tuvimos la precaución de prepararlo para lo que se le venía encima.

Y de ese escenario -y de la conveniencia de conjugar el mundo de Buñuel con el de Lorca y Dalí- derivamos hacia una leyenda toledana, la de la Mesa del Rey Salomón, que quizá no sea tan conocida como la del Cristo de la Vega, la Cueva de Hércules, el Pozo Amargo o la Cava, pero sí una de las más fascinantes.

A partir de ahí, hemos supuesto que el viejo Buñuel comienza a tramar su última película en el duermevela y la soledad del apartamento que ocupa en la Torre de Madrid. Pronto

no tardan en arrastrarle sus recuerdos, su imaginación y el conjuro de Lorca y Dalí -que no le salen precisamente dóciles, sino bastante respondones-, conduciéndole por parajes inesperados. Y hartos conscientes de que una cosa son las algaradas vanguardistas y otra la perspectiva que se tiene a la vista cuando se acomete la última vuelta del camino.

De manera que entre ellos tres, o entre moros, cristianos y judíos, surgen los esqueletos que cada cual ha ido guardando en el armario, rebrotan los recelos mal curados, afloran las emociones reprimidas o los achuchones propios de quienes se hace demasiadas preguntas fuera de la ortodoxia bien pensante. Y hay que afrontar la temible noche toledana, con sus pálpitos y neblinas, hasta desembocar en epifanías diversas e incluso alguna discreta apoteosis en la que ni la sangre ni la pluma llegan al río. Mientras nos pateábamos las calles de Toledo para ambientarnos, algunos de sus habitantes se acercaban a Carlos para felicitarle por "Tango" o su "Goya en Burdeos" y le preguntaban: "¿Cuándo hará una película aquí?". Bueno, pues ya está. Ahora, a disfrutarla.



Adria Colado como Lorca, Ernesto Alterio como Dalí y Pere Arquillué como Buñuel, en el rodaje de «Buñuel y la mesa del Rey Salomón»

Manuel Zambrana

Première rencontre

Jean-Claude Carrière

J'arrivai à Madrid pour la première fois au mois de juin 1963 sur un scénario avec Luis Buñuel. Je ne connaissais ni l'Espagne ni l'espagnol. Dès la première semaine, il organisa à mon intention une projection de *La Caza*, un des premiers films de Carlos, en me disant: "Vous allez voir, il existe en Espagne un jeune cinéma très intéressant et ce cinéaste-là en particulier."

Buñuel tenait beaucoup à me montrer ce film. Il s'assit à côté de moi dans la petite salle de projection et me traducía en voz basse l'essentiel du dialogue - un dialogue qu'il entendait mal, et que sans doute il devinait en partie.

J'ai gardé un souvenir précis de cette scène étrange, de ce passage d'une génération à l'autre dans le pénombre, avec la voix de Buñuel à mon oreille. Je me sentais complice d'une sorte d'initiation, dans une époque de censure, où il était difficile d'être jeune. "Ils arrivent quand même à faire des films", me disait Buñuel. Et l'image de Carlos lui-même, que se rencontraí pour la première fois le jour même, ou le lendemain, est restée toujours liée à cette clandestinité, ce secret partagé, ce sentiment d'une aventure.

Par la suite, j'ai très souvent revu Carlos, ici là, avec ou sans Buñuel, nous avons même travaillé ensemble, mais cette première rencontre reste ineffaçable: l'impression d'une résistance active, d'une nécessité, d'un film-malgré-tout, d'un pari sur l'avenir du cinéma qui était aussi un pari sur l'avenir véritable de l'Espagne, comme tous les films suivants de Carlos l'ont montré. Il fait partie de ces artistes - très rares - qui sont devenus indispensables à l'histoire de leur pays. Sans ces films, on ne pourra plus jamais raconter l'Espagne.

Et c'est ce que me dit encore la voix de Buñuel, que je crois entendre me parler, penché vers moi dans la petite salle obscure, devant des chausseurs qui s'entretenaient.

Llegué a Madrid por primera vez en junio de 1963, para trabajar sobre un guión con Luis Buñuel. No conocía ni España, ni el español. Nada más empezar la primera semana, organizó para mí una proyección de *LA CAZA*, una de las primeras películas de Carlos, y me dijo: "Vas a ver, existe en España un cine joven muy interesante, y este cineasta en particular".

Buñuel tenía mucho interés en enseñarme esta película. Se sentó a mi lado en la pequeña sala de proyección y me traducía en voz baja lo esencial del diálogo - un diálogo que él entendía mal y que, sin duda, adivinaba en parte.

He guardado un recuerdo preciso de esa extraña escena, de ese paso de una generación a otra en la penumbra, con la voz de Buñuel en mi oreja. Me sentía cómplice de un tipo de iniciación, en una época de censura, en la que era difícil ser joven. "A pesar de todo consiguen hacer películas", me decía Buñuel. Y la propia imagen de Carlos, al que conocí ese mismo día, o al día siguiente, ha permanecido siempre ligada a esa clandestinidad, ese secreto compartido, ese sentimiento de aventura.

Después he vuelto a ver a Carlos muy a menudo, aquí o allá, con o sin Buñuel, incluso hemos trabajado juntos, pero aquel primer encuentro permanece imborrable: la impresión de una resistencia activa, de una necesidad, de una película a pesar de todo, de una apuesta sobre el futuro del cine, que era a su vez una apuesta sobre el verdadero futuro de España, como lo han mostrado todas las películas siguientes de Carlos. Forma parte de esos artistas -muy escasos- que se han vuelto indispensables para la historia de su país. Sin sus películas no se podría volver a contar España, nunca más.

Y esto es lo que todavía me dice la voz de Buñuel, que creo oír hablarme, inclinado hacia mí en la pequeña sala oscura, delante de cazadores que se matan entre sí.



Jean-Claude Carrière (el productor Goldman), Armando Raza (el obispo Abilio Avedendaño) y Farid Fatamí (el moro)

Manuel Zambrana

Un cineclub en sepia moral

Arturo Cenzano

Para quienes intentábamos desarrollar inquietudes culturales bajo el escasamente acogedor manto de la dictadura, el Cine Club Universitario venía a constituir un cálido refugio frente a la ventisca que arreciaba fuera. Quizá embriagados por ese calor, contribuimos entonces a sublimar algunos títulos que hoy, en un entorno más normal, nos parecen infumables y a los que el tiempo ha puesto en su sitio, junto a obras maestras y películas interesantes coladas a la censura franquista.

Es posible que nuestras exigencias artísticas de aquellos momentos no resistirían hoy un análisis riguroso pero era mucho lo que nos jugábamos en el envite y tal circunstancia parece motivo suficiente para disculparnos. Hoy ser intelectual puede resultar una pose rentable para ligar en cualquier bar de copas, pero entonces venía a ser una especie de antesala del Tribunal de Orden Público. Por ello, -y también por aquello de Brassens de que el ayer gana en hermosura cuando ha sido empañado por la memoria- hay que considerar aquellas antiguas

sesiones de cine como bañadas en una sepia moral.

Recurrimos al gratificante tópicos de quienes encienden una llamita en un ambiente gélido tienen un mérito similar al de quienes inundan de neón una ciudad en tiempos de derroche energético. En un ambiente normal, nuestro bagaje cultural de entonces podría ser considerado incluso pobre, pero la limitación de recursos hacía que lo considerásemos como un tesoro valiosísimo y, sobre todo, como un elemento diferenciador respecto a un entorno adocenado o decididamente represivo. Nuestros resortes se limitaban, generalmente, a conocer una docena de directores de vanguardia, que el carácter pretencioso juvenil, identificaba con el "sancta sanctorum" de las artes. Nuestra máxima aventura era una escapada a festivales en Hendaya o Biarritz, aureoladas por el paso de frontera, un riesgo seguramente sublimado por nuestra fértil imaginación. Hoy creo que lo verdaderamente importante era que sabíamos soñar y ser lo bastante irresponsables como para jugar el futuro por ver algunos títulos que, tal vez hoy, seguiríamos entre boste-

zos. Recuerdo -pero no añoro- algunos cineforums de preguntas autocontroladas ante la sospecha, no siempre infundada, de que un secreto pudiera tomar nota al fondo de la sala. Y un SEU en el que convivían falangistas que creían, algunos de buena fé, en la revolución pendiente, junto a comunistas radicales. Y también interpretaciones que hubieran sorprendido a los directores de aquellas subimadas películas porque, como era lógico, todo lo relacionábamos con la dictadura y pensábamos que todo el mundo escribía o rodaba pensando en nuestra situación.

¡Fue el Universitario un Cine Club hermoso, digno de ser encuadrado en sepia moral, subvencionado en monedas de garrote por la censura, mantenido por el magnífico espejismo de quienes creían próximo un cambio que, en realidad, todavía estaba muy lejano. Yo le tengo reservado un lugar en el desván de los recuerdos, aunque tengo dosificadas las visitas. Seguramente porque, al hurgar en esta clase de baúles, uno se da cuenta de que va haciéndose cada vez más un poco más burgués y, sobre todo, más viejo.



Teleclub en San Millán de la Caza, La Rioja, 1956

José Remaño

CARLOS SAURA, un cineasta a contrapelo

Eduardo Gil de Muro

El cine es vehículo de ideas, retratista de la realidad, creador de mundos soñados, puerta de la fantasía. Hemos caído de bruces todos, grandes y chicos, en las redes de una sociedad esencialmente icónica. El código de signos de nuestra convivencia está cada vez más marcado por los estímulos visuales. La fundamental diferencia entre los jóvenes de hoy y sus abuelos es que éstos tienen una mente precinematográfica y aquellos plenamente cinematográfica.

El análisis detallado de nuestra época que los historiadores del futuro podrán hacer, con la perspectiva necesaria, debe contener una inverosímil proporción de elementos vinculados a los cinematográficos.

Casi hoy mismo, Arnold Hauser bautiza el último capítulo de su "Historia Universal de la Literatura y el Arte" con el título de "Bajo el signo del cine".

El Cine, que siempre suele ir a remolque de la vida, constituye la mejor fuente antropológica para saber cómo somos; para evitar, tal vez, lo que no debemos llegar a ser. El Cine es también la intimidad de un primer plano y la inmensidad de los mares en una formidable tormenta.

Es también la gama incontenible de efectos especiales que invade la producción fílmica de ahora mismo o el tenso refinamiento del suspense hitchkoniano.

Es también el "Titanic" que se hunde irremediablemente y la apasionada historia de amor que pervive por encima de la misma tragedia del barco.

Es la crónica, en definitiva, de las cosas grandes y pequeñas de nuestras vidas servidas en la espectacular bandeja de un lienzo blanco.

Para desgracia de muchos, el Cine es un arte manipulable y, por tanto, codiciado y "maltratado" por la propaganda directamente política o por la censura más brutal, y su éxito hace que se le pida, se le exija, construir la felicidad en este mundo.

El "happy end", final feliz demandado por la industria norteamericana no es muy distinto de su equivalente fascista y esa campana huera de ambiciones dictatoriales de corte franquista o musoliniano.

Advertido esto y curándonos en salud, el cine, en España, fue un agente de subversión - quiero decir que no fuimos inocentes en su empleo, porque es imposible - y en él deslizamos un anhelo de cambio de costumbres que no era sino el trasunto de la vida política. Eso también ocurría porque fue en el Cine donde vimos los primeros besos, los primeros traidores y los primeros adorables malvados.

De alguna forma se podría decir que el Cine es siempre subversivo, tanto para un sistema autoritario como para uno democrático.

El Cine nos socava las fronteras del ayer, nos calienta el presente, nos abre las fronteras del futuro inmediato.

En esas estamos y a ello han contribuido filmografías, compromisos y talentos de cineastas tan lúcidos y arriesgados como Carlos Saura...



Ilustración de Cebrián para la portada del catálogo de Alberto Sánchez del Festival de Cine de Huesca.1991

El tiempo confiere horizonte, relieve y perspectiva a la obra de los hombres. A Saura, a su cine enigmático y parabólico de los años 60, 70, 80, había que verlo venir a golpe de bisturí y sentido crítico. Era como una flor exótica en la paramera asfixiante que entonces era el Cine Español, y sus películas, una a una, constituían un sabroso bocado cineclubista. Había que aplicar todos los sentidos e imaginaciones para sacar de aquellos títulos toda la disfrazada dinamita que llevaban dentro. Y los coloquios en torno a ellos eran densos y reveladores.

Porque resultaba ser que "La Caza" era una vigorosa parábola generacional acerca de la Guerra Civil Española y "Ana y los lobos" una crítica implacable de la casta militar y la Iglesia integrista. Y "Peppermint Frappé" era una historia esquizoide que venía a testimoniarnos la represión sexual en la España de entonces, narrada desde un complejo entramado de realismo onírico. Aunando la estética moral a las referencias políticas, subterráneas o parabólicas, aparecían "El jardín de las delicias" (1970), "Ana y los lobos" (1972), "La prima Angélica" (1974) historia cronológica y muy elaborada del hijo de un militante republicano, que vivió su infancia, durante la Guerra Civil, en la Zona Nacionalista y en el seno de una familia tradicional y conservadora. Este filme confirió a la carrera de Carlos Saura un espaldarazo de reconocimiento al conseguir el primer premio al mejor director en el Festival de Cannes 1.974.

Su posterior "Ay Carmela" supondrá el definitivo ajuste de cuentas con temáticas relacionadas con la Guerra Civil. Lo que realiza posteriormente, al margen compromisos con los mundos de la estética escénica y de la danza en su maridaje artístico con Vitorio Storaro, queda prefijado por títulos que nos descubren a un Saura todo terreno capaz de rodar las anodinas "Los Zancos" o "Taxi" junto al documento social sincero e implacable de "Deprisa, deprisa" o la tan sentida "Goya en Burdeos", con un Paco Rabal poderoso y desvencijado a la vez, pero absolutamente admirable.

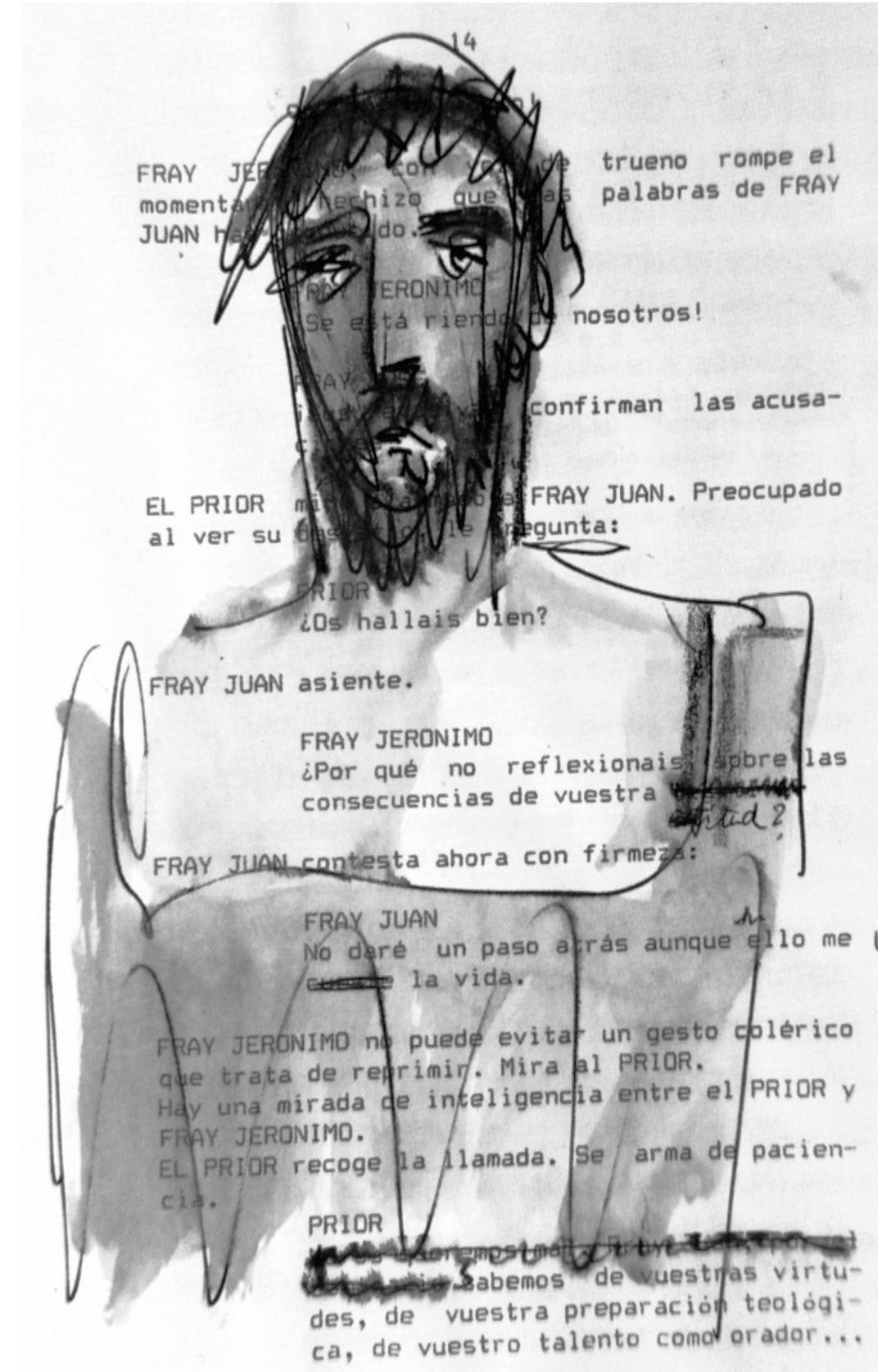
Desde la perspectiva de presente, uno siente por Saura el respeto y reconocimiento que merece su obra, irregular ciertamente, pero llena de hallazgos, de compromisos, de coherencia.

Ni le tentó el peso de la púrpura, ni se vendió al mejor postor, ni sus imágenes han engañado jamás a nadie. El sello de calidad es más que evidente y fácilmente reconocible.

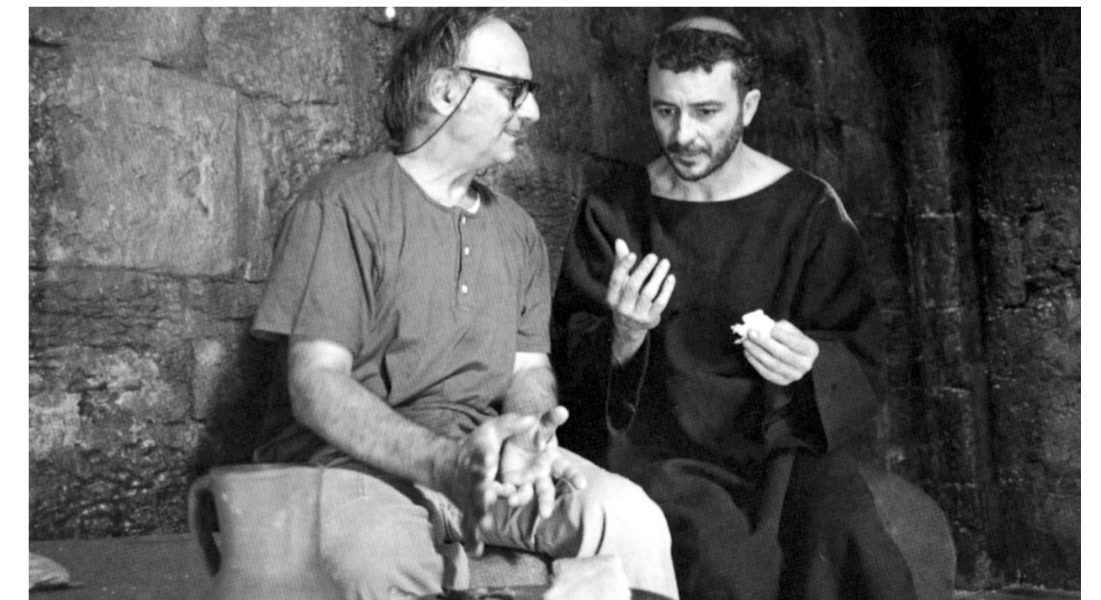
Si uno tuviera que emitir un diagnóstico de su obra, de cómo nos cuenta sus historias, de lo más relevante de su estilo, uno volvería a la carga de lo que ya dejó escrito en su día:

La referencia de su cine al de su paisano y maestro Buñuel es evidente, pero en nada resta trazo y vigor personal a sus películas. Casi siempre por vía alegórica, - qué remedio en aquella España de censuras y Torquemadas -, ha trazado un severo retablo de las contradicciones y frustraciones sociales y morales más hondas de la burguesía española, producto del trauma histórico de la Guerra Civil y de su ulterior evolución hacia estructuras neocapitalistas.

Eduardo Gil de Muro.
Crítico de Cine.



Boceto de Carlos Saura sobre el guión de «La Noche Oscura» 1957



Carlos Saura con Juan Diego durante el rodaje de «La Noche Oscura» 1957

La película del auxiliar

Eduardo Menéndez Madina

Fotografías de Manuel Zambrana

Un rodaje, para un auxiliar del equipo de dirección, es papeleo. Enormes cantidades de papeles dando vueltas alrededor de mesas que pocos días son la misma. Y si te descuidas, grandes cantidades de papeleo dando vueltas alrededor de tu vida.

Que pocos días sea la misma mesa, implica el traslado casi a diario, de una oficina que tiene que estar dispuesta a hacer frente de forma rápida y precisa a todos los requerimientos del rodaje, e inevitablemente a los problemas que se le van a plantear. Eso que se dice, ser operativa.

Un departamento de dirección es, además de papeleo, información. Información para todos los departamentos e información que se actualiza de un minuto para otro.

El paradigma de esta necesidad se materializa en el intercomunicador o walkie talkie, la obligada prótesis surgida en las diversas zonas de las anatomías de los integrantes de un equipo de dirección o producción. Y como no, su correspondiente pinganillo.

Una pequeña disgresión para los no iniciados: El pinganillo, especie de aparato de sordos que se introduce en la oreja y que va conectado al walkie, tiene otro aditamento compuesto de un botón y un micro por el que hablas a la vez que lo aprietas. Cosa práctica donde las haya y más en situaciones de dispersión del equipo y de silencio como suelen ser los rodajes.

El gesto típico de un componente de cualquiera de los equipos arriba citados, a parte de estilos personales, es el de alguien que con mucha cautela habla al cuello de su camisa. Literalmente. Es muy característico el estar hablando con una persona portadora de uno de estos instrumentos cuando, de repente, su cara jovial y adormilada (otra característica de un rodaje, es el sueño constante) se nubla, la expresión de sus ojos se transforma y se fijan en algún punto del fondo de tu propio cráneo, o incluso más allá. A continuación pueden pasar dos cosas: o sale corriendo dejándote plantado y todavía taladrado por esa mirada perdida o, y esto es casi invariable, echa mano a su cuello y empieza a comunicarse por ese pequeño aparatito con la persona que ha arrebatado el alma a tu interlocutor.

Es como si en un rodaje tus posibilidades de comunicación se duplicaran y tuvieras que responder por todos los canales que se abren. Porque no olvidemos que a la conversación cara a cara y al walkie hay que sumar el no menos inevitable teléfono móvil (¿cómo se hacían antes las películas sin tener teléfonos móviles?)

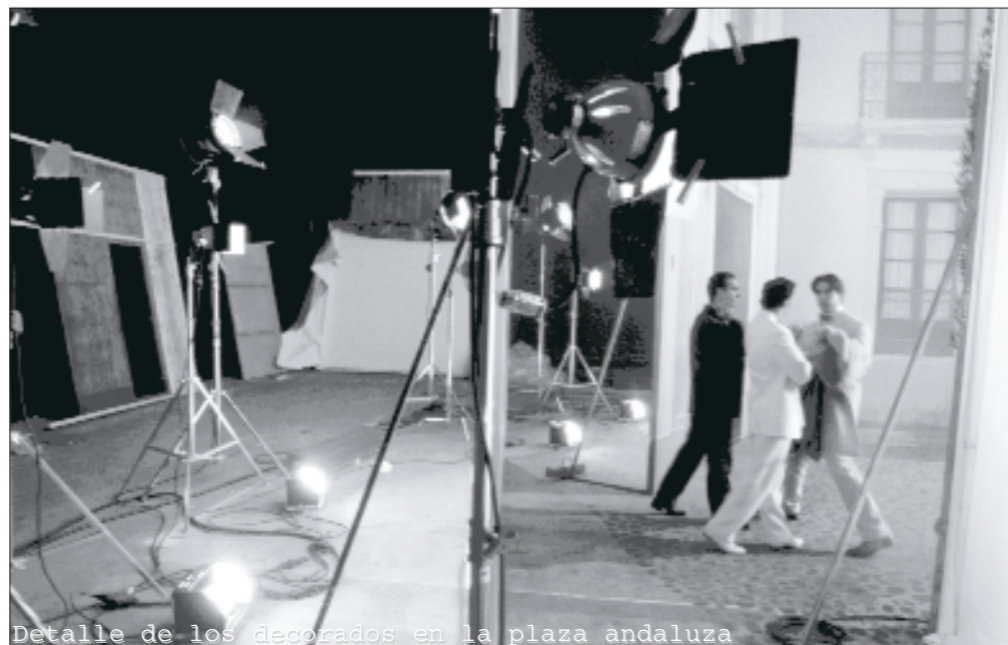
Tampoco es obligatorio que estos tres canales estén cerrados y que se vayan abriendo ordenada y educadamente. Más bien al contrario. Creo que tienen la propiedad de animarse cada vez que uno se activa y que, por simpatía, los demás tienden a reclamar su atención correspondiente. Pero el más imperativo siempre es el pinganillo. Contra él no hay escapatoria posible al llevarlo insertado en ti mismo. Y no pensemos que se puede desconectar. Eso es incuestionable.



Rodaje en el Parador de Toledo



Adri Collado, José Romero, y Penélope en la plaza andaluza.



Detalle de los decorados en la plaza andaluza

No les digo más, pero intenten hablar con alguien mientras otra persona le susurra (¿he dicho susurra? Le destroza el tímpano más bien) en un oído mientras que en el que queda libre tiene a un, pongamos, agente de algún actor. Pues sí, la esquizofrenia.

Pero no crean, a todo se acostumbra uno y nuestra extraña naturaleza sólo pide desafíos ante los que superarse. Después de un par de semanas, malas eso sí, puedes dominar con una cierta soltura al menos el hablar por teléfono mientras te apremia esa voz interior que anida en tu cerebelo. Y, ante todo, mantener la calma.

Tan es así, y perdón por la expresión, que lo de hablar por el intercomunicador se puede convertir en algo tan natural, que el echar mano a la camisa para responder a cualquier pregunta puede llegar a límites casi automáticos. Se te puede llegar a colar en tu vida. Digamos que durante un rodaje ésa es tu vida. Que la película en la que estás dejando tus horas de sueño es todo tu universo, pero incluso en esas circunstancias, hay veces, pocas, que no estás con tus compañeros de trabajo sino con tu novia, novio, familia y/o amigos. Pues bueno, para mi asombro, en una de esas veces me di cuenta que eché en falta el intercomunicador. Porque al fin y al cabo es muy cómodo. Todas las dudas que se te plantean, o cualquier cosa que necesitas hacer o saber, están tan lejos como el cuello de tu camisa. Se aprieta el botoncito y descargas tu pregunta, anhelo, esperanza, duda, saludo o lo que se tercie. Muy cómodo.

Trasvasemos esto a la vida cotidiana. ¿Cuántas dudas me han surgido que para cuando me he dado cuenta ya estaba mi mano buscando por el cuello el botoncito salvador de mi micro?. Así es. ¿Compraríamos un poco de pescado para mañana? Es ridículo recordarme en el supermercado hablando con mi jersey.

Ya digo que no todo es negativo en estos aparatitos infernales. Otra ventaja que tienen es que a pesar de que te escuchan sólo tus compañeros de departamento, es algo bastante privado. Íntimo diría, dada su inserción en el oído. Y eso es algo muy de agradecer en un equipo de gente, digamos agitado. Y peligroso.

Otra pequeña acotación técnica:

Como antes señalaba, el aparatito que llevas en el oído y cuello va conectado al walkie, con lo cual el sonido no sale por el altavoz sino que te va directamente a las meninges. El problema viene cuando hay alguien, porque ya he dicho que hay una infinita variedad de estilos para esto del walkie, que no lleva pinganillo por lo que sea: porque es el jefe, por la vieja excusa del horrible dolor de oídos, porque no hay pinganillos para todos, etc. Entonces lo que se diga saldrá por el altavoz. Y eso puede ser foco de conflictos.

A lo que iba antes de esta aclaración. Que hay que tener mucho cuidado, porque a pesar de esa intimidad a la que me refería nunca sabes quién puede escuchar tus insidiosos comentarios. Y es que a veces uno por muy reflexivo que sea, no se puede contener ante semejante avalancha de información.

Bueno. Estábamos en que el trabajo de un departamento de dirección consistía en manejar información y papeleos. También consiste en hacer que los actores y actrices estén presentes en el plató cuando el primer ayudante de dirección te los reclama. Vamos que para eso están los actores. Pero tu trabajo es que estén. Vayamos a un caso concreto. Una secuencia extraída de la película para un auxiliar de dirección. Apaguemos las luces:



Ernesto Alterio (Dalí Joven) enfrentado a Joan-Franc Charansonnet (Dalí viejo)



Los tres personajes con Carlos Saura en la cueva de la sal.



Ernesto Alterio en un momento de descanso del rodaje.

CINE



Carlos Saura en un momento del rodaje

Se abre el plano y encontramos a un ojeroso auxiliar de dirección con la expresión demudada, la boca seca y un cierto aire de desesperación al otro lado de una puerta cerrada. En la puerta hay un letrero "Maquillaje". El auxiliar aporrea la puerta y pregunta: "¿Cuánto nos queda?", (nótese la primera persona del plural, tiempo que un miembro de este departamento debe conjugar con tremenda soltura y naturalidad. Ya saben involucrar al equipo y esas cosas...)

"15 minutos", responden desde el otro lado de la puerta.

"15 minutos", le dice al cuello de la camisa.

"Pero eso era hace 15 minutos", le apremian. "Bueno que sean 15 minutos y ni uno más" . ¿Un ultimátum?

(el auxiliar entrando en la sala de maquillaje, y encontrando que 15 minutos ni de coña, se empieza a inquietar. Un sudor frío empieza a recorrerle) "Chicas en 10 minutos tenemos que estar". Bueno, hay que mentir un poco.

Pasan 10 minutos de paseos arriba y abajo del inquieto auxiliar, en los que ha tenido que asegurar casi por su vida que esto iba sobre ruedas. Llama a la puerta de la sala de maquillaje y entra. "¿Estamos no?"

"Sí, en seguida. Ya casi estamos".

El auxiliar para su camisa, casi exultante: "ya casi estamos". A lo que recibe como respuesta que ya han pasado 15 minutos y que el director empieza a preguntar por sus actores.

"Glups". El auxiliar intenta tragar la saliva que no tiene y vuelve a la carga. Se dirige a la puerta de maquillaje. "Ya está chicas, nos vamos"

"Sí, un momento"

"Nos vamos"

"Venga. ¡Ya está!", le concede la maquilladora.

"Ya estamos de camino al set", anuncia el esperanzado auxiliar.

Silencio. "Y yo que esperaba que me jalearan." Piensa.

"Un momento" dice el actor. "Voy a pasar un momento por vestuario".

"¿Para qué?", "por qué?"... "Bueno ¡rápido por Dios!"

El actor se pierde tras la puerta de vestuario. La sangre se ha parado en las venas de nuestro auxiliar. Su organismo decide ponerse en suspenso hasta que recupere al actor. Más silencio y el actor que no sale. Su cuerpo sigue congelado esperando el trueno en el oído o la puerta que se abra. Su cara, un poema. Sorprende las risas del departamento de maquillaje al contemplarle. Intenta recomponer un poco la dignidad.

"Pero, ¿por dónde estáis viniendo que no os veo?" pregunta por fin el ayudante.

Intenta que la voz no se le rompa: "Estamos llegando ya"

"Pero ¿a dónde?". Se siente incapaz de seguir la broma. "Es que había un pequeño problema con el vestuario" Con la voz completamente rota.

"El director dice que se va"

Nuestro auxiliar al actor: "¡Bajamos ya!. El director dice que se va". En un santiamén se abre la puerta y el actor se escapa en dirección del plató seguido de una cohorte de ayudantes de vestuario, peluquería y maquillaje. El auxiliar se queda por un momento disfrutando de lo bella que es la vida y sale corriendo tras ellos.

Entran en el plató y entrega el actor al ayudante al que encuentra muy distendido y relajado. "Pues vale", piensa.

Parece que no ha sido nada grave.

Empiezan a ensayar con el actor en su posición prevista. Carlos Saura da sus visiones de cómo debe ser la interpretación. Todo se va creando. La actuación se va esculpiendo. No pasan ni cinco minutos y...¿Un problema con las luces? ¿la cámara no está en su lugar previsto?

"¡Vale! El actor está libre por 15 minutos, tenemos que cambiar la posición de cámara. Puede ir a su camerino"

"Ok"

De camino al camerino el auxiliar piensa en la fugacidad de la vida, en el sueño que tiene y en los actores que le quedan por citar para mañana. Y encima con sesenta extras. Y en exterior. ¿Han anunciado nieve?.

Suena el móvil.

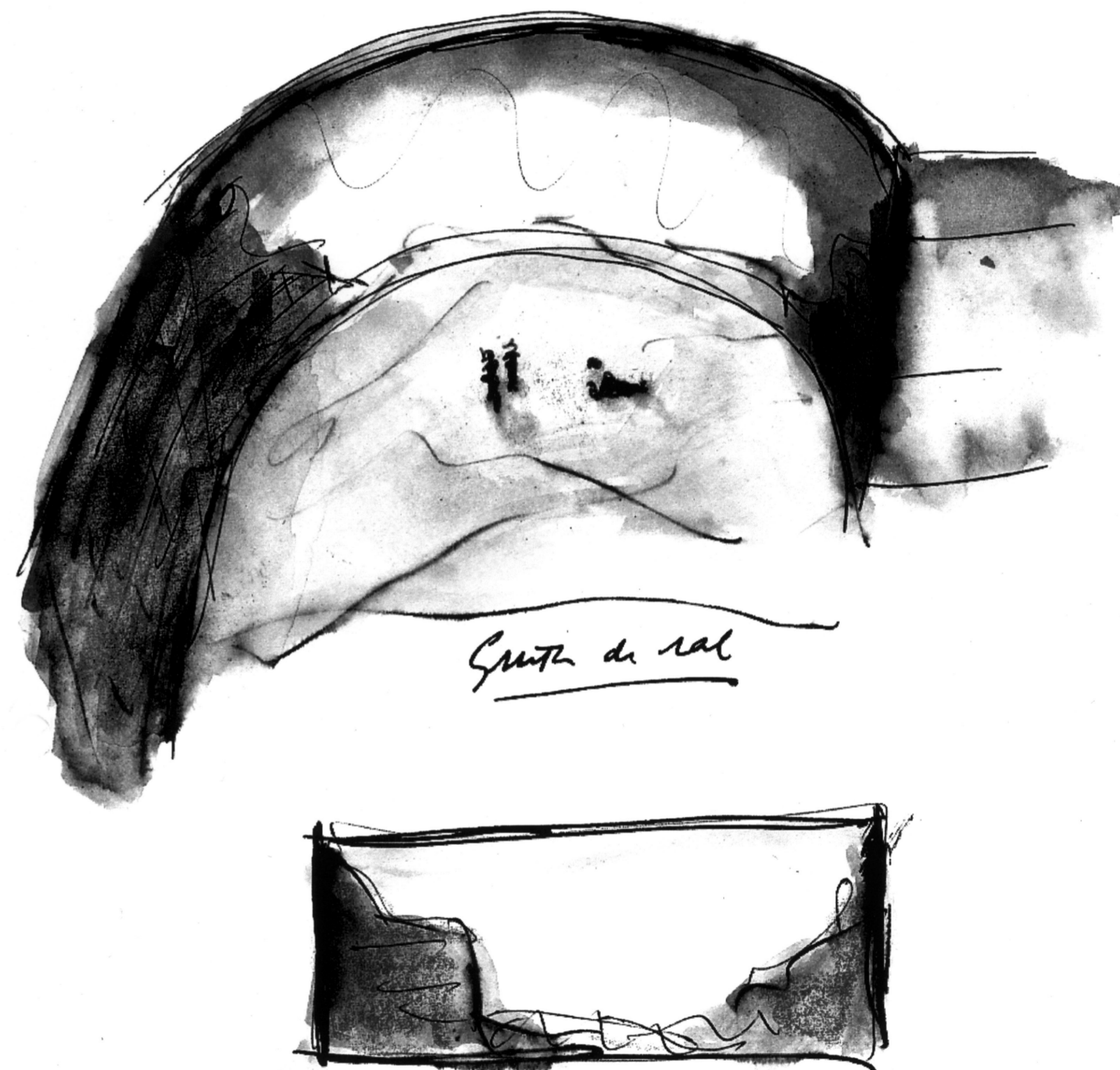
"¡dita sea!"



Los judíos

CINE

CARLOS SAURA



Boceto realizado por Carlos Saura para la película «Buñuel y la mesa del Rey Salomón»

Original en color

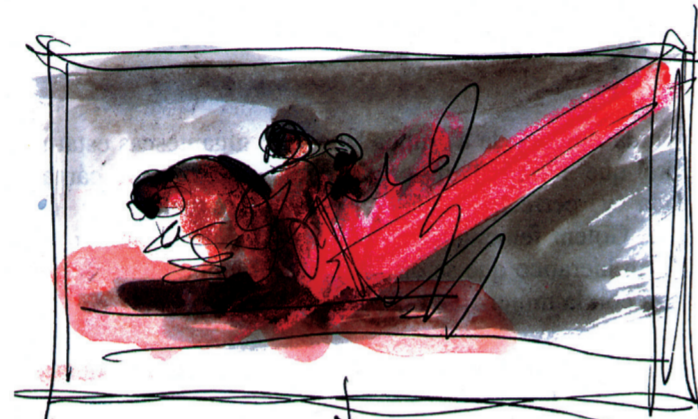
CINE

CARLOS SAURA

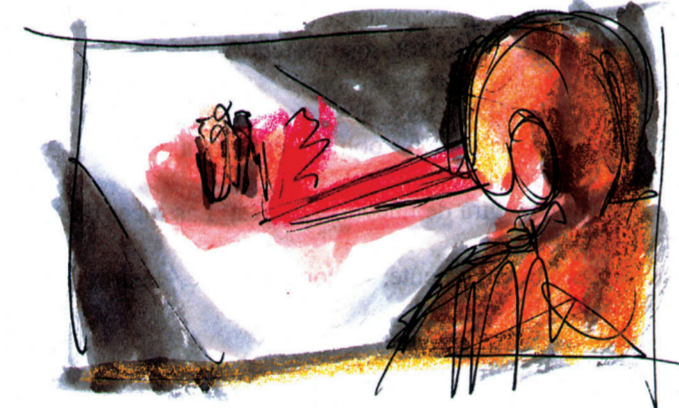
Bocetos para la película "Buñuel y la mesa del Rey Salomón"



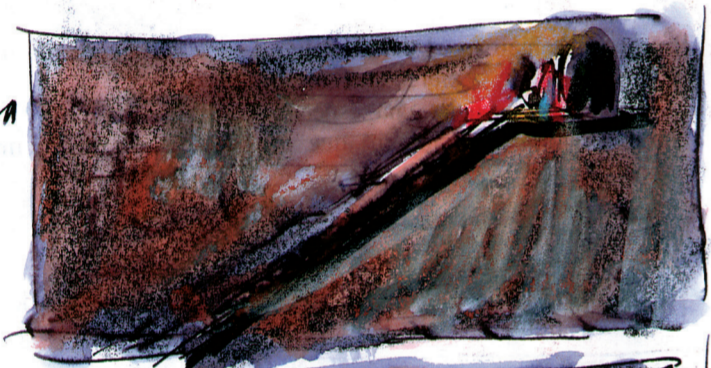
El vaso traído



la



LA ESCALERA



LA ESCALERA



Una María de Taza en la mesa de la red.



CINE



Bocetos para la película «Deprisa, deprisa», 1980.



Bocetos para la película «Bodas de Sangre», 1981.

CINE

OBRA COMPLETA DE CARLOS SAURA

1. *El pequeño río Manzanares* 1956 (corto)
2. *La tarde del domingo* 1957 (corto)
3. *Cuenca* 1958 (corto)
4. *Los Golfos* 1962
5. *Llanto por un bandido* 1964
6. *La caza* 1966
7. *Peppermint frappé* 1967
8. *Stress es tres tres* 1968
9. *La madriguera* 1969
10. *El jardín de las delicias* 1970
11. *Ana y los lobos* 1973
12. *La prima Angélica* 1974
13. *Cría cuervos* 1976
14. *Elisa, vida mía* 1977
15. *Los ojos vendados* 1978
16. *Mamá cumple cien años* 1979
17. *Bodas de sangre* 1981
18. *¡Deprisa, deprisa!* 1981
19. *Dulces horas* 1982
20. *Antonieta* 1982
21. *Carmen* 1983
22. *Los zancos* 1984
23. *El amor brujo* 1986
24. *El Dorado* 1988
25. *La noche oscura* 1989
26. *¡Ay Carmela!* 1990
27. *Sevillanas* 1992
28. *¡Dispara!* 1993
29. *Flamenco* 1995
30. *Taxi* 1996
31. *Pajarico* 1998
32. *Tango* 1998
33. *¡Esa luz!* 1998
34. *Goya en Burdeos* 1999
35. *Buñuel y la mesa del rey Salomón* 2001

PREMIOS OBTENIDOS Y NOMINACIONES MÁS IMPORTANTES

1. PREMIOS DE LA CRÍTICA ARGENTINA 1999 por *Tango*. Nominado
2. OSO DE ORO DE BERLÍN
 - a. 1989 por *La noche Oscura*. Nominado
 - b. 1981 por *¡Deprisa, deprisa!*. Ganador
 - c. 1969 por *La Madriguera*. Nominado
 - d. 1964 por *Llanto por un bandido*. Nominado
3. OSO DE PLATA DE BERLÍN
 - a. 1967 por *Peppermint frappé*. Ganador
 - b. 1966 por *La Caza*. Ganador.
4. PREMIOS BODIL. 1984 por *Carmen*. Ganador.
5. PREMIOS DE LA ACADEMIA BRITÁNICA 1985 por *Carmen*. Ganador.
6. CAMERIMAGE 1988 Premio especial por su sensibilidad visual especial como director.
7. PALMA DE ORO DE CANNES
 - a. 1988 por *El Dorado*. Nominado
 - b. 1983 por *Carmen*. Nominado
 - c. 1978 por *Los ojos vendados*. Nominado
 - d. 1977 por *Elisa, vida mía*. Nominado
 - e. 1976 por *Cría Cuervos*. Nominado
 - f. 1974 por *La prima Angélica*. Nominado.
 - g. 1973 por *Ana y los lobos*. Nominado
8. FANTASPORTO 1987 por *El amor brujo*. Nominado
9. PREMIOS DEL SINDICATO FRANCÉS DE CRÍTICOS DE CINE 1977 por *Cría cuervos*. Ganador
10. PREMIOS GOYA: Mejor director 1990 por *¡Ay Carmela!*. Ganador
11. ÓSCARES a la mejor película en lengua extranjera 1999 por *Tango*. Nominado.



El cine de Carlos Saura

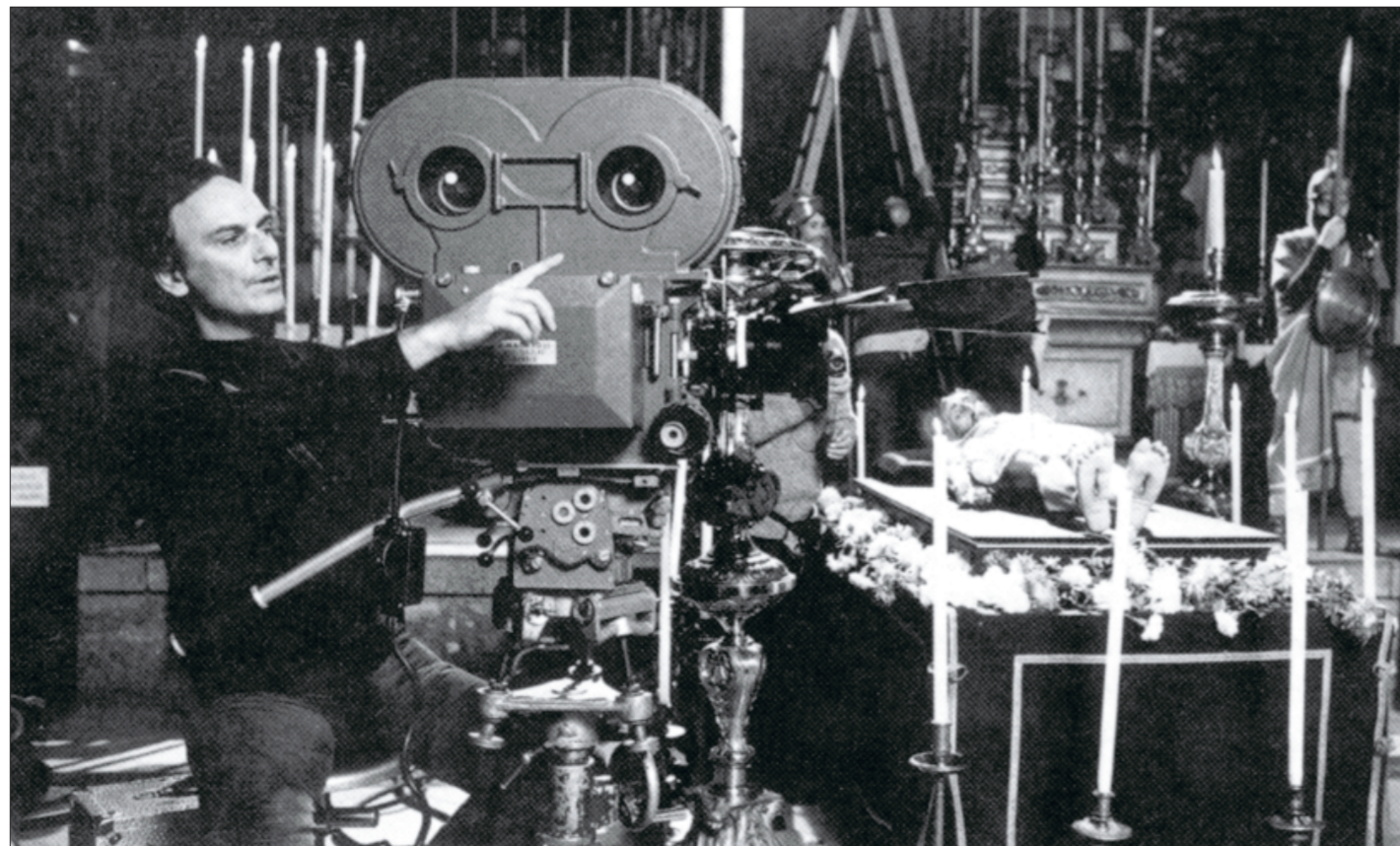
David Caldevilla Domínguez

En cada época, el cine español ha tenido un director fetiche para el público extranjero. Primero fue el aragonés Luis Buñuel, quien curiosamente ejerció de padre espiritual del propio Saura, luego Carlos Saura y en estos momentos lo es el manchego Pedro Almodóvar. A estos directores les corresponde el honor de ser las señas cimeras de lo que podemos llamar "cultura audiovisual española".

En la Facultad de Ciencias de la Información de la Complutense existe una tradición desde hace más de diez años que consiste en proyectar la obra completa de un director español para los alumnos de tercero de la carrera de Comunicación Audiovisual. Cuando me tocó el turno hace ya demasiados años para poder recordarlo con ternura, el creador elegido fue el aragonés de Huesca, Carlos Saura.

Personalmente creo que es un director muy particular, influido por obras anteriores como las de los surrealistas encabezados por Luis Buñuel y que, vista en su conjunto, nos ofrece una obra conformada por 35 películas de cierta disparidad.

Comencemos por el principio: Carlos Saura era un fotógrafo profesional que se sintió interesado por el cine y se dispuso a estudiarlo de manera que en 1.956, tras cursar estudios en la escuela oficial de cinematografía, comienza su andadura por el mundo del celuloide con "El pequeño río Manzanares", un corto en el que se comprometía formalmente con la corriente más aclamada del momento, el neorrealismo italiano que poblaba las mentes de nuestros creadores de aquellas fechas como Luis García Berlanga o Juan Antonio Bardem. Habría que esperar a 1.962 con "Los Golfos" para que los largometrajes fueran ya su medio habitual de desarrollo artístico pero sin abandonar el neorrealismo como sustancia de expresión.



Rodaje de «La Prima Angélica», 1973.

A partir de esa fecha destacó un título sobre los demás de manera clara: "La caza" de 1.966, entendida como un alegato muy sutil contra la guerra civil y que fuera acogido por la crítica favorablemente, no así por el régimen, que lo aceptó de mala gana aunque lo toleró. A partir de esta fecha se suceden una serie de títulos que han pasado sin pena ni gloria (pese a la obtención de algunos premios reseñables, creo que debidos más a la corriente antifranquista del mundo entero, y que Saura no sólo compartió, sino de la que se hizo abanderado, que a la calidad de sus películas): "Peppermint frappé", "Stress es tres tres", "La madriguera" (al más puro estilo de Kafka), "El jardín de las delicias" etc., cabalgan sobre un sustrato surrealista de imposible catalogación con unas emergencias propias del cine comprometido políticamente con la modernidad de España que ya se podía vislumbrar en el horizonte tardío franquista. Su relación personal con la hija de Charles Chaplin, Geraldine, marca el protagonismo de estos metrajes.

Llegado el 1.976 realiza la película que a fecha de hoy me parece su obra más rotunda "Cría cuervos" con una banda musical planteada sobre la canción "¿Por qué te vas?" de la preciosa y sugerente Jeannette. En ella descubrirá Héctor Alterio como uno de los grandes actores hispanos de todos los tiempos y a una Ana Torrent niña que supo encarnar protagó-

nicamente el tono vital necesario inherente a un personaje atribulado por la convulsa situación familiar que le tocó vivir, muy al estilo de la que se podía respirar en la España de la transición. Sus memorias infantiles tejen la urdimbre de la película.

La propaganda de "Mamá cumple cien años" del año 1.979 se encargó de vender la cinta en el mundo bajo el lema "ahora que ha muerto Franco, Saura vuelve a reír", sin entender que esta fallida película no es una comedia, sino un pseudo drama familiar sin orden ni concierto, con ciertos guiños al Misterio de Elche y que representa un acercamiento al cine coral propio de Luis García Berlanga. Si nos retrotraemos en el tiempo recordaremos como un dibujo escolar colocado en la habitación de Ana Torrent que nos mostraba una casa con su jardín en "Cría cuervos" pintado infantilmente con el rojo, el gualda y el morado de la bandera republicana fue entendido por la crítica como un alegato libertario de Saura. En la realidad se debió a una casualidad sin voluntariedad ya que el Carlos Saura al ser inquerido al respecto años más tarde no lo recordaba. Así discurría aquella época.

Por aquel entonces, Saura se comprometió más con su tiempo y realizó "¡Deprisa, deprisa!" en 1.981, una película equivalente a la actual "Barrio" (1998) de Fernando León de Aranoa, pues su planteamiento giraba sobre el desarraigo social y cultural de ciertos nichos humanos, muy identificable incluso por la ubicación de sus viviendas, en un Madrid convulso por los nuevos aires de libertad y movida de comienzos de los 80, que paralelamente vieron nacer el cine de Pedro Almodóvar pero desde unos planteamientos radicalmente distintos en cuanto a intención y en cuanto a estética. Supuso temáticamente una vuelta a "Los Golfos".

En la errática carrera de Saura también hay hueco para una serie de películas basadas en el baile como forma casi perfecta de comunicación humana a todos los niveles y en toda cultura y ocasión. "Carmen", "El amor brujo", "Sevillanas", "Flamenco", "Tango"... son títulos que llevan a Carlos Saura como creador ante una situación culturalmente plena, pues la danza es interpretada por él no como un ejercicio gimnástico estéticamente vistoso sino como una de las mayores manifestaciones propias de cada pueblo. Para el gran público no ofrecen un interés más allá del puramente documental, pero de fondo, el espectador ávido de experiencias culturalmente renovadas, hallará un mensaje humano muy distinto del musical. De ahí su reconocimiento.

En 1.988 el gobierno le adjudica a la productora ganadora del Óscar a la mejor película en lengua no inglesa por "Volver a empezar" de José Luis Garcí en 1.982, Iberoamericana Films perteneciente a Andrés Vicente Gómez, el proyecto más ambicioso del cine español de todos los tiempos: "El Dorado" como inicio de los fastos del V Centenario del descubrimiento del Nuevo Continente. Más de 1.000 millones de pesetas fueron destinados a este proyecto, aunque Carlos Saura, en conversación privada conmigo nunca reconoció más de 800. Sea como fuere, el error en la asignación de la película fue monumental. Saura no es un director a la manera de Hollywood, que se sienta a gusto manejando una superproducción. El oscense es un director más bien minimalista, intimista, que no se conduce con soltura por el mundo del espectáculo ni por el propio de los ámbitos abiertos poblados de personajes ante la Historia (una histo-

ria con mayúsculas, claro está) o ante unos elementos hostiles. Inés Sastre se estrenó como actriz en dicho largometraje y el elenco fue de lo más internacional con un Lope de Aguirre encarnado por Omero Antonutti, nuestros internacionales Eusebio Poncela (como Guzmán) y José Sancho (La Bandera) o un Diego de Arsuía corporizado por Lambert Wilson, a fin de poder vender el producto allende nuestras fronteras. El fracaso fue estrepitoso. En la España de fines de los 80 sólo Vicente Aranda, José Luis Garcí (aunque es también un creador demasiado interiorista en todas las vertientes cinematográficas de la palabra) e incluso un por entonces novel Fernando Trueba hubieran sido capaces de desarrollar visual y narrativamente un proyecto tan ambicioso. Como ejemplo de película tratante del mismo tema pero mucho más densa y poderosa en cuanto al tono narrativo hallamos "Aguirre, la cólera de Dios" (1.973) de Werner Herzog con un Klaus Kinski inmenso gritando en su locura dentro de la barca (casi como la de la Medusa) que le llevaba a su Dorado, tras romper con el mundo de los hombres que había conocido, que él era la cólera de Dios.

En 1.990 gracias a la férrea y magistral mano del guionista riojano Rafael Azcona, realiza otra de sus mejores películas "¡Ay, Carmela!", la cual nos mostró a una Carmen Maura en plenitud y a un desconocido Andrés Pajares en estas lides dramáticas. Ambos pasaron el corte con nota más que alta. El guión sobresaliente.

De su última época me gustaría destacar "Taxi" (1.996), que supone un canto contra la intolerancia racial que por entonces amena-

zaba con sus nefastos tentáculos a una sociedad como la española más tolerante con los foráneos que las de nuestros vecinos continentales; y "Goya en Burdeos" (1.999), en la que recupera la figura del genial aragonés en una película de época de las que tanto carece nuestra cinematografía patria.

En resumen diré que Carlos Saura en mi opinión es un director con marcadas etapas en su producción debidas tanto a temas como a ritmo en sus formas de realización. En Francia ha sido adorado como el máximo representante de la cultura audiovisual española y de la resistencia interna a Franco, heredando el trono de Luis Buñuel, el director más admirado por Carlos Saura, aunque a él mismo le cueste reconocerlo, y que ha sido nominado en varias ocasiones a los mejores premios de la séptima arte como el Oso de Berlín, los Goya, los Galdones de la Academia Británica, la Palma de Cannes, la Concha de San Sebastián o los mismísimos Óscares Hollywoodienses. No obstante, para el gusto del espectador medio de fines del siglo XX y comienzos ya del XXI, Saura se nos presenta como un director con escaso ritmo, historias poco interesantes, fuerza icónica reducida y que será recordado sólo por dos o tres títulos en los tiempos venideros. Una cosecha pobre para quien todo ha tenido dentro de una cinematografía como la española muy escasa en recursos. No obstante también posee acérrimos defensores quienes, a buen seguro, no estarán de acuerdo con mis palabras. Así es el cine.

Proesor de la Universidad Complutense de Madrid



Carlos Saura con el director de fotografía Teo Escamilla en el rodaje de «Antonieta», 1982.

INÉDITOS

Mujeres de Rostov

Jaime Llerins

«Y por el que hayamos querido ser

no por el que hayamos sido, nos

salvaremos o perderemos.»

Miguel de Unamuno

Mi madre es rusa, pero ella no lo sabe. Se acomoda en el sillón junto al ventanal y se deja llevar por el sopor que la tarde y la sobremesa han ido posando en el salón.

Me gusta verla así, aún despierta y silueteada en el cristal, espiarla, quizás, desde la puerta entornada del salón y verla casi dormida en el silloncito junto al ventanal. El contraluz del atardecer destaca su perfil y esconde sus rasgos en las sombras, haciendo destellar el borde de su vaso vacío sobre la mesita.

Porque no suele acordarse de nada, y ya no trato de recordárselo, sé que no lo sabe.

Hay veces que, cuando me abraza y me besa en la cabeza, me aprieta contra su pecho y siento que en ese momento mi vida se tiñe de nostalgia y se me encoge el ombligo.

Y no sé cuánto puede durar la angustia porque, aunque pienso que desaparece, va y vuelve escondida en detalles inesperados como el día antes de la excursión.

Al regresar a casa vi encenderse la luz interior de uno de los relojes que adornan la plaza. Aún era de día y el cielo parecía de acero. No eran más que dos bombillas. Toda la luz del tiempo. Dos puntos de color anaranjado que apenas se distinguían detrás de aquel cristal lleno de minutos, con sus dos saetas como la tijera de las parcas de mi libro de lecturas.

Yo sabía que volvería en la misma tarde, por la noche a lo más tardar. Al volver la vista al frente fue como si un dedo casi imperceptible me empujase en el centro del vientre con un cubito de hielo.

El aire que me soplaba en la cara olía como a después de llover y me dejó frías las mejillas. A lo mejor mi madre me esperaría en la estación junto a una de las columnas, y quizás no se tambalearía mucho. Y acaso esta vez me acompañase a mí, y no yo a ella. Pero bueno, yo entonces tampoco sabía que era rusa.

A veces dice que lo que pasa es que se marea, y también por eso pienso que no lo sabe.

Desde que Rusia me ronda la cabeza me acerco más a la estantería de la entrada. En uno de los estantes hay un viejo atlas de tapas de cartón y olor mohoso.

Me llama la atención el orden de los libros y entonces trato de verla a ella ordenándolos. Coloca los de lomo de piel todos juntos y al lado de la enciclopedia ordenada de la Z a la A.

Los que ya no se pueden colocar por colores los ha ordenado por tamaños.

Extiendo el brazo y pienso que, si un día falta ella, cada vez que saque un libro iré borrando una parte de su recuerdo, así cuando los haya leído todos ya no quedará rastro suyo en la librería.



Jesús Rocandio

INÉDITOS

Entonces podré pasar a los armarios, o al mueble bar.

Algunas noches la oigo reír, o llorar, o simplemente tropezar. No importa. Ella no lo recordará por la mañana. O eso me hará creer.

Antes, aunque no fuese la primera vez, me hubiera asustado. Pero ahora no. Un perro olisqueando un grupo de flores, un señor hablando solo, una música triste. Todo tiene una explicación.

La miro y a ráfagas me van viniendo imágenes y al final me quedo en el vagón de vuelta a casa. En el tren dediqué la mayor parte del tiempo a contemplar el paso de las poblaciones, de granjas y cosechas, todo ello dibujando en mi cabeza un mundo lineal y sin profundidad, un mundo fácil y aburrido.

Entré en el compartimento y me senté frente a dos señores. Hablaban arrastrando las palabras y uno de ellos tenía la piel como de pergamino, como si yal el sol no pudiera ponerlo morenos más veces. El otro tenía bigote.

No eran de por aquí porque en un tren nadie es de por aquí, pero eran de pueblos vecinos aunque se acababan de conocer, y los dos habían sido marinos. Cuando hablaban usaban palabras que yo nunca había escuchado, como la bocana del puerto o un lugar llamado Odesa, o el hilo del cabestrante que al romper partió a un estibador negro; el burdel de Panamá, babor y las maromas, que eran indomables.

Se reían y seguían hablando de los sitios raros mientras en el compartimento se esparcía el olor rancio de sus sudores. Salieron y los seguí hasta el bar. Me senté junto a ellos en la barra para seguir

escuchando. echaban de menos sus vidas marinas; decían ahora que toda la ocupación de sus domingos era hacer tiempo, o perderlo hasta la hora de salir a pasear por la tarde en la misma plaza de todos los domingos, para seguir perdiéndolo hasta volver a casa a hacer tiempo para irse a dormir.

Que les hacía gracia sentarse a fumar y mirar a la gente pasar, que sus vidas se les antojaban fáciles, que lo que más les fascinaban eran las parejas ya mayores que, vestidos con las mismas ropas deportivas, dedicaban las festividades a correr. Correr juntos, tú y tu pareja. Corriendo juntos... hacia la muerte. Entonces era cuando se arrepentían de cuantas veces habían anhelado una vida vulgar. Quizás amar de verdad y si no algo habría en la tele.

Pidieron otra ronda. Bebían cervezas. El más cercano a mí olía a loción y a tabaco. Abrió la lata y se quedó mirándola más allá de las letras. Sonrió como si una chispa hubiese dado luz a una parte olvidada del recuerdo, y sin mirar a su amigo reciente preguntó si le había tocado estar en Rostov. El del bigote dijo que no.

El de piel quemada mantenía la sonrisa intacta mientras decía: *las mujeres de Rostov, eso sí que es beber. A mí me doblaron esas mujeres. A mí, que jamás nadie me había tumbado, pero qué bueno, que al fin y al cabo son rusas, y es que la cuestión del beber los rusos la traen de nacimiento.*

Quizás mantenga el equilibrio entre los niños que corren hacia sus padres. Quizás otras madres sonreirán bajando la vista al pasar a su lado. Mi madre bebe a conciencia. Mi madre es rusa.

Los hombres se levantaron. Yo no dejé de mirarlos. Ya no tenía prisa y me quedé solo en la barra.

En el atlas busco Rusia. Rusia tan grande y este libro tan viejo que pierde las hojas desprendiendo olor a aula antigua. Y Rostov es un puntito de nada en estos papeles gastados y en esa Rusia tan grande.

En Rusia se le fue la cabeza a Napoleón. ¿Lloraban los franceses por un poco de calor? Los rusos tenían el licor. ¿Hay gente en los sitios sin puntos de los mapas? En Rostov hay escuelas y las madres de los niños son rusas y seguro que también a veces tienen prisa o tropiezan, o celebran fiestas.

Ahora cierro yo los ojos y aspiro fuerte hasta llenar mis sentidos de ella. Abro un poco más la puerta, lo justo para entrar sin ruido en la estancia. Por el sol apenas puedo descubrir la sonrisa desde la que, a veces, me llena de besos.

De su mano inmóvil sobre la rodilla nace un rastro dorado que va subiendo por la blusa hasta redondearse en su pecho.

La otra mano se ha quedado sobre la mesita, a medio camino entre el vacío y el vaso.

Levanto las faldillas de la mesa y saco la botella de color ámbar que brilla con los reflejos de la tarde. Lleno su vaso y, apoyado en los brazos del sillón, acerco mis labios hasta rozar los suyos para retener así su aliento ruso.

Ella no se despertará todavía y desde su sueño sonreirá encendiendo la luz de sus mejillas, como el reloj de la plaza, y entonces yo crearé que todo sigue bien.



Jesús Rocandio

Los dones de Mayo

Alfonso Martínez Galilea

Tratar de componer, en torno a un objeto tan indefinido e inasible como la poesía, una convocatoria pública, no es - puedo segurárselo- una aplicación exenta de incertidumbres. Le ronda a uno permanentemente la idea de si el programa no rozará el sadismo, sobre todo cuando se pide al público que permanezca abonado a una butaca seis días consecutivos. Hay, es verdad, las circunstanciales magias imputables al hermoso tejido de "amistad y poesía" que uno disfruta y aprecia. Y hay, por encima de todo, una renovada perplejidad ante dos fenómenos abiertamente paranormales: la generosa cobertura institucional y funcional de Cultural Rioja, esto es, del Ayuntamiento de Logroño, del Gobierno de La Rioja y de Ibercaja; la renovada participación de un público entre el que se ha creado un amable marco de complicidad, y que convierte a las Jornadas de Poesía en Español en una convocatoria prestigiosa y, además, entretenida. Son ya casi cuarenta los autores españoles e hispanoamericanos que han dejado su sabiduría, su humanidad y sus versos en estos días algo fantasmales de Mayo. Cuatro mujeres, Carme Riera, Rosa Romojaro, Selena Millares y Rosella di Paolo han puesto este año un acento particular a las cadencias del español de los cuatro puntos cardinales, en cuatro intervenciones felices y llenas de sabor. Dos viejos conocidos del público lector logronés, Alejandro Bekes y José Luis García Martín, nos han ofrecido por primera vez lecturas de su propia poesía. Javier Pérez Escotado y Luis Martínez de Mingo dieron "cuerpo" a una sesión próxima al *cinéma vérité*. Felipe Lázaro nos trajo una concluyente descripción de la trayectoria difícil y dolorida de los exilios cubanos. Carlos Martínez Aguirre y Miguel Postigo hicieron evidente que la juventud no está en absoluto reñida con la inteligencia de los arcanos, y que la gracia es sin duda un don. Gracias a todos ellos. Y gracias a ustedes, conciudadanos y amigos, por su paciencia y por su entusiasmo, que es naturalmente contagioso.



Poetas, miembros de la organización y críticos, de las «III Jornadas de Poesía en Español.»

ROSELLA DI PAOLO

SAL SI PUEDES II

Vivo en la casa de la poesía.
Subo despacio sus escaleras
y también, saltando, las bajo.
Me siento en la silla de la poesía,
duermo en su cama, como en su plato.
La poesía tiene ventanas
por donde se deja caer
mañanas y tardes,
y bien me cuelga una lágrima
bien sopla hasta tumbarla / Con esto
quiero decir que trae
curitas y heridas
en la misma canasta.
Yo quiero tanto a la poesía que a veces creo
que no la quiero / Ella me mira,
mueve la cabeza y sigue tejiendo
poesía.
Como siempre, me quedará grande.
Pero cómo decirle / cómo decirle
quiero salir / quiero freír
honestamente mis espárragos...
Ya la veo alcanzándome
con su botella de aceite
y su loca sartén.
Ya la veo,
con su atadito de espárragos
saliéndole de la manga.
Ah su frescura / su fulgor desordenado
y el demorado compás con que me cerca.
Y yo me rindo / me rindo siempre porque vivo
en la casa de la poesía / porque subo
las escaleras de la poesía
y porque también las bajo.

[Del libro inédito *Tablillas de San Lázaro*.]

Rosella di Paolo (Lima, Perú, 1960) ofreció en las III Jornadas de Poesía en Español una pormenorizada lectura del conjunto de su obra poética, integrada hasta la fecha por tres libros, *Prueba de galera*, *Continuidad de los cuadros* y *Piel alzada*, así como de algunos poemas de su libro inédito *Tablillas de San Lázaro*, al que también pertenece el que ahora publica *El Péndulo*, por especial cortesía de su autora.

MIGUEL POSTIGO

NADIE

„Y no quedará nadie.
Vendrá el día
en que un muerto será el último muerto,
no enterrado por nadie.
Tenuemente,
imperceptiblemente,
todos los nacidos
se habrán borrado de la tierra.
Un sueño
fugaz,
un parpadeo
y ya no hay nadie.
Nada.
No.

Ni eternidad ni tiempo,
ni memoria ni olvido,
sólo el vasto planeta resonante,
girando inútilmente,
girando solo en su abandono insomne,
sin nadie para ver que ya no hay nadie.

Días siguiendo a días,
días sin nombre y sin historia en vano
por la imposible redondez de un mundo
en el que ya no hay nadie.

Gradas que barre el viento.
Mares que nadie oye.
Plazas desiertas. Desoladas calles.
Y la sombra de nadie sobre el suelo,
y los espejos reflejando a nadie.

[De *No más belleza*, inédito.]

Miguel Postigo (Salinas, Asturias, 1976) es uno de los más prometedores autores de la joven y pujante generación asturiana de poetas, crecidos en los alrededores de las revistas *Pretexto*, *Reloj de Arena* y *Clarín*. En todas ellas ha dejado muestras de su aplicado y elegante oficio de poeta reflexivo, buen lector de los poetas del realismo crítico, y muy capaz de transmitir las más intensas emociones en versos excelentemente medidos.



De barbas, vinos, delicias y Hahnes

Ángel M^a Fernández

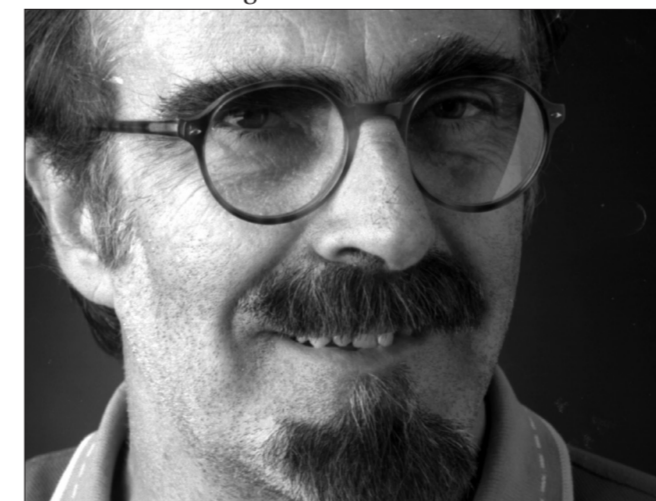
Miguel Postigo

Jesús Rocandio



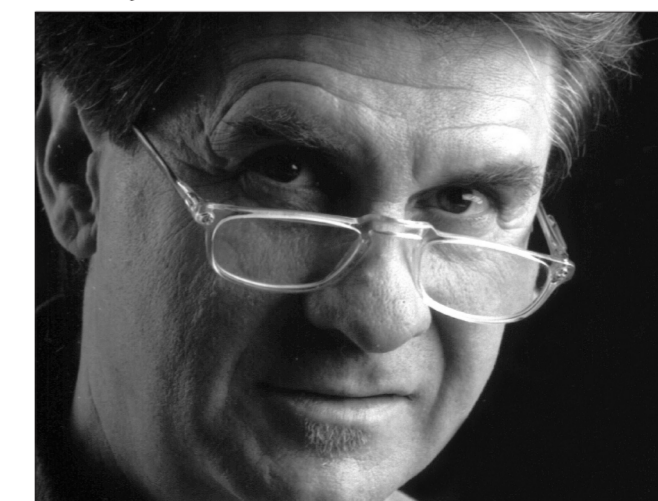
Carlos Martínez Aguirre

Jesús Rocandio



Luis Martínez De Mingo

Jesús Rocandio



Javier Pérez Escohotado

Jesús Rocandio

Para comenzar estas III Jornadas de Poesía en Español, dos poetas jóvenes. Insultantemente joven y simpático, un tanto resfriado y nervioso, el asturiano; más serio, barbudo y rocabillo, el madrileño. Ambiente distendido y dos poemas muy destacables a mi gusto: el primero de Carlos Martínez a modo de semblanza personal, y el último de Miguel Postigo, *Cementerio de versos*, publicado en *Sueltos de la selva profunda* para la ocasión.

Al día siguiente, la esperada Carmen Riera. El presentador las barbas de nube me sorprendió con una voz, que yo imaginaba fuerte y cavernosa, casi adolescente, y recordé entonces aquellas palabras: "El poeta nace viejo y, con el tiempo, se va haciendo joven." Su introducción resultó azul e interesante, la charla posterior, digamos, correcta. Leído *Partidarios de la felicidad*, escuchada la ponencia. El tercer día, poetas riojanos, alegría. Era yo uno de los pocos asistentes

que no conocía a los escritores y a punto estuve de levantarme para que nos presentaran; en fin. Aplausos y algunos buenos poemas, mujeres llovidas y perros mordedores, propaganda; ya saben, los amigos.

Se echaron de menos unos taquitos de queso y un buen tinto.

El vino que nos faltó el sábado sobrónos el lunes (Suele pasar.) Entre trago y trago de agu una ristra enorme de nombres y una ponencia acerca de los distintos tipos de exilio literario cubano. Tras cuarenta minutos de charla y ni un sólo verso abandoné la sala cariacontecido.

El martes 8 Rosa Romojaro nos regaló una deliciosa lectura, tan agradable que no necesitaba aplausos, aunque finalmente los hubo. Una voz muy respetable insinuó que era la mejor lectura de los tres años; si lo dijo el poeta...

El jueves hubo momentos, pequeños momentos, instantes en que los versos de Óscar Hahn en la voz de Selena Millares superaron el alto listón colocado dos días antes por la algecireña. Versos leídos sin querer, nueva delicia.

Creo que los poemas de Rosella di Paolo, por su brevedad, pierden fuerza en el recitado; también creo que cuanto más feliz se encuentra el o la poeta peor resulta su lectura pública, que se necesita cierto pudor, tristeza o melancolía.

Gracias a la profesora canciones de agosto pude leer a la limeña unos días antes de su recitado. Sus primeros poemas tienen Juan Ramón y algunos de su tercer libro, además de los explícitos San Juan de la Cruz o Jorge Manrique, querían sonarme a Óscar Hahn, y así enlazo una lectura, la del día anterior, con esta otra.

Para finalizar, Alejandro Bekes. Creo que se da mucha importancia a su poesía en Logroño. De su lectura destaco un poema. Quizá no esté preparado para comprenderla.

No pude asistir a la lectura de José Luis García Martín, me encontraba en Burgos. Allí entré en una librería y descubrí un libro de poemas del susodicho; en la solapa, y tras la introducción de Trapiello, unas breves palabras del crítico y poeta: "Cuando escribo, no tengo amigos."

Concluiré como empezaban los ponentes y poetas, agradeciendo a los correspondientes la organización de las Jornadas. Muchas gracias.

Ecos, amigos, libros

José Ignacio Foronda

Una frase del poeta argentino Alejandro Bekes simboliza, de alguna manera, lo que siento ahora, cuando trato de resumir en una página lo que han sido las III Jornadas de poesía en español celebradas este mayo en Logroño: "Vengo de la Argentina, de un sitio llamado Concordia, pero creo que ese nombre le va más a Logroño". Concordia: armonía, unión. Armonía en las voces de los ocho poetas que han venido a leer sus poemas y de los tres ponentes invitados. Concordia: unión entre el público y las palabras, los ritmos, las ideas que transportaban esas voces. Pero Alejandro Bekes estaba feliz cuando proponía ese cambio de nombre y yo lo estoy menos: terminaron las Jornadas de poesía y uno tiene que volver a la prosa cotidiana. Han sido nueve días escuchando a poetas y estudiosos, viéndoles en los medios de comunicación locales y compartiendo un cigarrillo apresurado o unos largos cafés con ellos. De esos días quedan, en esta hora serena, unas vagas impresiones, ecos de presencias y poemas que ya no se olvidan, recuerdos intransferibles y la certeza de que la poesía es una de las más sublimes formas de conjugar inteligencia y belleza.

La impresión primera afecta al espacio: el paso de la sala del Ateneo Riojano al salón de actos de la Biblioteca Central. Un acierto. Se oye bien, sus asientos son cómodos, es abiertamente accesible, caben ciento noventa personas, casi el doble, y no hay vecinos ni tráfico alrededor: sólo libros. Además, el público puede entrar y salir de la sala sin tener que ir pisando huevos. Es posible que con el cambio se haya perdido algo de cercanía entre público y poetas, que tanto gusta a unos y a otros, algo de complicidad, pero el cambio es sensato y apropiado. La segunda impresión concierne al tiempo. Han sido nueve días casi seguidos, lo suficiente para creer que el asunto iba en serio, que la poesía no es, no ya para los participantes (poetas, ponentes y público) sino para los patrocinadores del evento, flor de un día. El compromiso de Cultural Rioja parece firme, y la labor de Alfonso Martínez Galilea al frente de la Jornadas digna del mayor aplauso. Y dada la respuesta del público, no dudo que las Jornadas de poesía se acabarán convirtiendo en unos días de fiesta, como san Mateo o san Actual, sólo que para "almas sensibles". La tercera impresión tiene que ver con el

objeto de las Jornadas: poesía en español, con poetas de las dos orillas. Es justo y necesario. La poesía española no suele mirar a la hispanoamericana, aunque allí estén, probablemente las voces más firmes de la poesía del siglo XX en nuestro idioma: de Rubén Darío a Octavio Paz, pasando por César Vallejo, Vicente Huidobro, Pablo Neruda o Jorge Luis Borges. No me cabe duda de que el público logroñés, de aquí a unos años, acabará teniendo una visión sólida de la poesía hispanoamericana contemporánea. De tres países, Chile, Perú y Cuba, ya estamos en camino. Tras estas tres impresiones, una certeza transversal: la existencia de un público fiel, unas cincuenta personas, que sigue todos los actos. A este grupo se suman una docena larga de personas que acuden dependiendo de la figura del día. Esta vez sólo hubo un lleno: el de la conferencia de Carmen Riera. El resto de las Jornadas, un tercio de la sala: el patio de butacas parecía entonces un crucigrama resuelto a medias. En esas butacas vacías uno echa en falta estudiantes y profesores de filología hispánica de la Universidad de La Rioja. Está claro que prefieren la prosa académica.



Rosella Di Paolo



Alejandro Bekes

Jesús Rocandio

Jesús Rocandio

Supongo que en un resumen de estas III Jornadas de poesía en español no debe faltar una mención a los participantes. A priori, uno podía echar en falta grandes nombres que iluminaran el cartel y animaran a más público.

La realidad contradujo esa supuesta carencia. (Además, los grandes nombres los escribe la historia, y las Jornadas no pretenden hacer historia, sólo acercar la poesía a nuestra vida cotidiana. O al menos así me gustaría que fuera.)

Hubo cuatro excelentes lecturas. La primera de todas fue la inaugural, que estuvo a cargo de dos voces con futuro: Miguel Postigo (Avilés, 1978), un poeta prácticamente inédito que habrá de darnos buenos momentos, y Carlos Martínez Aguirre (Madrid, 1974), que leyó poemas de su buen primer libro, *La camarera del cine Doré*, y otros inéditos.

Excelente fue también el recital que ofreció Rosa Romojaro (Algeciras, 1948), que supo hacer clara con su lectura una poesía oscura (la de sus libros *Agua de luna* y *La ciudad fronteriza*) y mostró el nuevo rumbo que ha tomado con su libro *Zona de varada*.

La peruana Rosella di Paolo (Lima, 1960) sorprendió al auditorio con la mezcla de registros cotidianos con la tradición clásica (cántigas de amigo, Manrique, san Juan de las Cruz), así como por su desenfadado e ironía.

Alejandro Bekes (Santa Fe, 1959) fue, en mi opinión, el más brillante de todos y tal vez quien más aplausos arrancó del público. Y la culpa no la tiene la dulzura de su acento argentino: su poesía es sobria, cuidada, clara y logra transmitir emoción.

José Luis García Martín (Aldeanueva del Camino, 1950) puso más interés en el coloquio posterior que en el propio recital, convencido como está de que su poesía es más propia de la intimidad que de la publicidad. La tradición y el plagio fueron el plato fuerte de su coloquio.

De plagios se habló también en el coloquio que siguió a la lectura de Javier Pérez Eschotado (Logroño, 1951) y Luis Martínez de Mingo (Logroño, 1948), pero ambos poetas antes dieron un repaso histórico por su obra lírica, que en el caso de Luis Martínez de Mingo ha sucumbido ante su talento narrativo, también manifiesto en su poesía reciente. Pérez Eschotado confirmó lo que ya adivinábamos: la extraordinaria musicalidad de su última poesía (recogida en *Laura llueve*) y un sentido del humor inusual en los poetas de su generación.

En cuanto a las tres conferencias, sobresalió la de Selena Millares (Las Plamas de Gran Canaria, 1960), estudiosa de la literatura hispanoamericana, quien, con vocación de sacar a la poesía de su torre de marfil, realizó una exposición brillante de las poéticas

de los poetas chilenos Jorge Teiller y Óscar Hahn y una lúcida en la selección de la obra de estos poetas que nos recitó.

Carmen Riera (Palma de Mallorca, 1949), que provocó con su presencia el único lleno de las Jornadas (¿o fue porque la presentaba Manuel de las Rivas?), defendió su visión de la Escuela de Barcelona como grupo de amigos y, entre otras cosas, las influencias de Antonio Machado en Gil de Biedma y su convicción de que Carlos Barral fue el más importante de ese grupo de poetas.

Tal vez la del editor y poeta Felipe Lázaro (Cuba, 1948) fuera la charla menos brillante de las Jornadas, ya que habló más de democracia que de poesía. Acabó su plática leyendo un solo poema de autores como Gastón Baquero, Heberto Padilla, José Mario, Reinaldo Arenas y Raúl Rivero. Supo a poco.

¿Qué más me han dejado estas Jornadas aparte de un cigarrillo apresurado o unos largos cafés? La mesa llena de libros encima ya leídos (*La camarera del cine Doré*, *Partidarios de la felicidad*, *Laura llueve*, *El perro de Dostoievski*, *La ciudad fronteriza*, *Material perecedero*, *Ronda a las letras de Hispanoamérica*, *Piel alzada*, *Abrigo contra el ser*) y dos más que abriré cuando acabe esta página (*El árbol de la memoria*, Jorge Teiller, y *Herejías elegidas*, de Raúl Rivera) para poder seguir viviendo entre las calles de Concordia, con ecos de versos, fantasmas de poetas y amigos, por las aceras de la mejor poesía.



Carmen Riera

Charo Guerrero



Felipe Lázaro

Jesús Rocandio



Rosa Romojaro

Charo Guerrero

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN “El plagio es para mí una tradición”.

José Ignacio Foronda

Doy con José Luis García Martín en un bar próximo a la estación de autobuses, mientras hace tiempo para coger el autobús que ha de llevarle de regreso a Oviedo. Está sentado en una mesa junto a la ventana, mirando pasar la primera hora de la tarde junto a un café. García Martín es uno de los críticos más atinados, vilipendiados y temidos del panorama nacional y autor de una serie de diarios que, según dicen, le han servido sobre todo para perder amigos. Pero él se siente, principalmente, poeta. Y a eso vino a aquí, a leer sus poemas.

El Péndulo: Esta ha sido su segunda visita a Logroño como participante en las Jornadas de poesía en español. ¿Cuál de las dos visitas le ha dejado mejor sabor de boca?

García Martín: No sabría decir. La primera fue de descubrimiento, la segunda de confirmación. En poco lugares he encontrado tan buenos aficionados a la poesía, tanto entusiasmo inteligente.

E.P.: ¿Qué opinión le merecen este tipo de eventos?

G^a M.: Pueden ser un acierto o todo lo contrario. Pueden servir para que los poetas se encuentren entre sí y con el público, o ser una ceremonia de la confusión a la mayor gloria de los fantasmones mediáticos. A mí, que soy más bien poco sociable, me cansan y me distraen, a partes iguales. Lo más duro del trabajo queda, claro, para los organizadores.

E.P.: Dio la impresión de que estaba más interesado en el coloquio posterior que en la lectura de sus poemas.

G^a M.: Es una impresión acertada. Me gusta más hablar de poesía, discutir de poesía, sobre todo, que leer mis propios poemas. Hay poesía espectacular, declamatoria, y otra para ser dicha en voz baja, para ser leída en la intimidad. Me parece que mis poemas pertenecen a esta última clase. Pero a veces, leyendo en público, me parece que le hablo al oído a cada lector, y su silencio atento (hay muchas clases de silencio) es el mejor premio. Lo que no me gusta es hablar de mis poemas después de haberlos leído. Ni que me hablen de ellos.

E.P.: Para que exista la literatura, ¿es suficiente con que haya textos o hacen falta tam-

bién lectores?

G^a M.: Hacen falta lectores. El texto literario es una partitura que sólo se hace música cuando el lector la interpreta. La literatura sin lectores es letra muerta.

E.P.: ¿Lee siempre en público los mismos poemas?

G^a M.: Suelo leer siempre los mismos poemas. Como estoy acostumbrado a ellos, cuando los leo puedo así pensar en otra cosa.

E.P.: ¿Qué le gusta más leer o escribir?

G^a M.: Leer, y ponerle el punto final a lo que estoy escribiendo. Para mí no hay día más feliz que aquel en el que termino algún poema. Pero también disfruto cuando termino un libro o incluso un artículo. Mi ideal de vida es terminar todos los días una tarea y

empezar todos los días una tarea nueva.

E.P.: En las “Notas a la edición” que acompañan a *Material perecedero* habla de “saqueo a la tradición literaria”, así que permítame una pregunta obvia: ¿tradición o plagio?

G^a M.: El plagio en mí es una tradición. Claro que hay plagios en plagios. En mí el material ajeno es un punto de partida. Creo que la literatura se nutre de literatura y de vísceras, de lo leído y de lo vivido. Mis poemas están escritos en colaboración con Horacio, Pessoa, Li Po, Emily Dickinson... La lista sería interminable. Claro que yo no soy un Racionero: en los trabajos de erudición y de divulgación cito siempre cuidadosamente mis fuentes. Como creador tengo menos escrúpulos; a veces hasta he llegado a considerar un poema ajeno como el borrador de un poema propio.



José Luis García Martín

Jesús Rocandio

E.P.: Da la impresión de que en su obra poética tienen más peso autores ajenos a la tradición literaria española.

G^a M.: La tradición literaria que a mí me interesa no se limita a la literatura española, pero ésta, como no podía ser de otra manera, tiene gran peso: no sería el que soy sin Juan de la Cruz, sin Antonio Machado, sin Borges, sin Galdós. Y a muchos de los autores de otras tradiciones los he leído en español: el Li Po que a mí me interesa es el traducido por Marcela de Juan, el Cavafis que más me ha interesado es el de los pocos poemas traducidos por Valente.

E.P.: ¿Cuál cree usted que es actualmente el peso de la literatura hispanoamericana dentro de la literatura en español?

G^a M.: En el ámbito editorial, yo creo que es bastante menor que el que debería tener por su importancia y su complejidad. Afortunadamente, creo que se le presta cada vez más atención. Un ejemplo de ello son estas Jornadas de La Rioja, que a mí me han descubierto excelentes poetas muy poco promocionados en España.

E.P.: En esta Jornadas se ha escuchado las voces de dos poetas, la de Rosa Romojaró y la suya, miembros de la generación de los setenta, pero disidentes de la estética de los “novísimos”. Está claro que en toda programación de este tipo hay algo de azaroso, pero dígame, en este año en que se ha vuelto a editar *Nueve novísimos poetas españoles*, ¿cómo valora usted este hecho?

G^a M.: La reedición de *Nueve novísimos* no supone que haya aumentado el interés por los poetas reunidos en esa antología. Ocurre que ese libro, treinta años después de su edición, se había convertido en referencia obligada a la hora de estudiar la poesía contemporánea española. Su reedición evitará que los estudiantes que quieran conocerlo tengan que recurrir a fotocopias. Es un libro que tiene un cierto valor histórico, nada más. Interesará menos a los lectores de poesía (los pocos poemas de interés que contienen se encuentran en otras ediciones) que a los doctorandos y estudiantes universitarios que tengan que cursar alguna asignatura sobre literatura actual.



José Luis García Martín

Jesús Rocandio

E.P.: ¿Le han dicho alguna vez que su obra literaria (poesía, diarios) cada vez es más triste?

G^a M.: No me lo han dicho, y no sé si será enteramente verdad. Pero, en cualquier caso, y de ser así, no me parece enteramente mal. “Triste” es un adjetivo que le sienta bien a la literatura. Por otra parte, no me parece que mi vida sea cada vez más triste. Todo lo contrario. La vida que llevo cada vez se parece más a la vida que siempre he querido llevar. Aunque ya decía Brines que “a debida distancia, cualquier vida es de pena”. Y quizá sea precisamente a esa distancia a la que se escriben los poemas.

E.P.: Por lo que se desprende de sus diarios, usted construye una ciudad con fragmentos de todas las ciudades que visita. ¿Qué se ha llevado esta vez?

G^a M.: El rincón apacible de un café en la calle Portales, una ventana abierta al cielo y a los viejos tejados de Logroño, el Ebro haciendo eses entre Briones y San Vicente de la Sonsierra, las calles de Briones con los nombres más hermosos del mundo, el busto de Samaniego en su quiosco modernista frente a la sierra del Toloño, las cinco puertas de Laguardia, el retablo policromado de Santa María de los Reyes, una nueva librería de viejo, una guitarra frágil y argentina que ponía contrapunto, desde la habitación de al lado, a la charla de los poetas... Muchas cosas, como puede ver.

E.P.: ¿Sigue manteniendo su palabra de no editar más diarios?

G^a M.: He tomado la decisión irrevocable de no publicar más diarios, y cuando digo irrevocable es que es irrevocable. Me gustan más los diarios ajenos: los de Trapiello, Sánchez Robayna, Almuzara, Llop... Los míos me gustan poco. Así que no volveré a publicar más diarios. Por lo menos en lo que queda de mes.

E.P.: Y ¿cuándo editará su próximo libro de poemas?

G^a M.: A finales de este año o a principios del próximo. Veremos. Creo que se publican demasiados poemas, pero todos tenemos la esperanza de que los nuestros no están entre los que sobran.

Con esa esperanza, que para mí es una certeza, salimos del café. Él marcha a la estación y yo me siento una extra en la función de la tarde.

La Fotografía no se inventó en Francia (2ª entrega)

La inaudita historia de Martin Reveillon D'Après

Colección 1521 l'ebrographe et les logrotypes mon journal logroñés (1521-1523)

RESUMEN DE LO PUBLICADO EN EL NÚMERO ANTERIOR

En 1997, a causa de las excavaciones realizadas en la muralla del Revellín logroñés, se descubrió el legado fotográfico de Martín Reveillon d'Après: todo un personaje en sí mismo y una figura tan clave como desconocida de la historia de los procedimientos fotográficos. Dicho legado, contenido —prácticamente blindado por el W-efekt (efecto madera: wooden-efekt)— en un cofre en el que había resistido a casi quinientos años de enterramiento y podre, consistía en varios estuches de madera, frascos, lienzos de época, una extravagante colección de herramientas y dieciséis imágenes que, tras una somera inspección se revelaron —nunca mejor dicho— como (para) fotográficas. Imágenes milagrosamente bien conservadas y datadas más de trescientos años antes de la invención oficial de la fotografía.

La noticia de este hallazgo convulsionó y sembró el estupor entre la comunidad erudita, más aún al confirmarse su autenticidad por muy serias instituciones internacionales. Las primeras imágenes restauradas, actualmente en exposición ambulante por los cinco continentes, fueron exhibidas por primera vez en el ayuntamiento de nuestra ciudad, que sufragó una publicación con los resultados de las primeras investigaciones. Fueron estas investigaciones las que nos pusieron sobre la pista de Martín Reveillon d'Après, el fascinante autor de las "protofotografías" o "ebrografías" como el mismo las llamaba, un aventurero francés afincado en Logroño, del que ya constaba la ubicación exacta de su taller en la proximidad del actual Puente de Piedra.

En las excavaciones recientemente realizadas con motivo de la construcción de la rotonda de dicho puente emergieron tramos perdidos de la antigua Calle de la Cadena, y en ella, como se esperaba, vestigios del primer «estudio» (estanza, «locus», «habitáculus») fotográfico de la historia. La necesaria premura de las obras viales obligó al equipo de arqueólogos —especialmente venido de los EE.UU.— a un trabajo contra reloj, al rescate "a bulto" de los numerosos útiles que la maquinaria pesada iba dejando asomar; que una vez clasificados, pacientemente restaurados y separado el polvo de la paja, comienzan a ofrecernos sus primeras sorpresas.

(Entrega dedicada al ebrografista y cinematografista Carlos Saura)



Ésta es la única imagen que conservamos de él. Destacan los detalles de la concha jacobea cosida al jubón y las piedras del Ebro que guarda en sus manos. El perfil elimina su ojo derecho tuerto.

~ 4 ~
corregidor de logroño y capitán general
de la frontera con navarra
(Logrotipo, mayo, 1521)

Don Pedro Vélez de Guevara. "Logrotipo" de incalculable valor histórico para la ciudad. Reveillon apuntó en su *Journal* la fecha de su registro por considerarla trascendental: el 21 de mayo de 1521 y también anotó una especie de "pie de Logrotipo" (traducimos): "Aquí el hombre que corrige esta ciudad rodeada de tropas francas unas horas antes de que se reúna con algunos de sus vecinos en un Concejo a puerta abierta en la iglesia de San Santiago El Real por ver qué ha de hacerse en cuanto a tomar las armas u otras defensas propias y que ha de replicarse al oficial francés a quien días antes serví".

Como si fuera un reportero de guerra de hoy en día, Martín Reveillon "ebrografió" a las máxima autoridad local momentos antes de encarar un episodio capital de la historia local. Advértase el porte y la templanza de este fiel servidor de los intereses del emperador Carlos I. La estampa de su "Logrotipo" está a la altura del romance que le inmortalizó —"Ay, Guevara, Ay Guevara! / más tieso vas que una vara / que una vara de medir..."— y de la leyenda recogida en el memorial de Albia de Castro.

Este era su perfil bueno.



FOTOGRAFÍA / LOGROTYPES. COLECCIÓN 1521



5
alcahueta
(Logrotipo, octubre, 1521)

Celestina profesional no identificada en el *Journal* de Reveillon —por razones de discreción— pero sí descrita al detalle en cuanto a sus ocupaciones. Vecina alquilada de la Rúa Mayor y visitada por clientela de todos los estamentos, era una virtuosa de la fabricación de “filtros de amor” en soluciones de almizcle, polvillos, jarabe, lustres, afeites o mantecas y presentados en ampolla —caso del filtro que muestra en el “Logrotipo”—, redomilla o emplaste.

Dos cosas le unían a Martín Reveillon: el poso de amistad que quedó entre ambos a raíz de un servicio que tuvo que solicitar de ella Martín para solucionar una crisis pasajera con Társila —nada que no pudiera solventarse con un mosto de espantalobos y tuetanillo de garza— y la casualidad de que esta mujer —cuya belleza y magnetismo le exhibían de recurrir a sus propios productos— era habilísima en la destilación de aguas aromáticas y lejías para enrubiar. Las dos actividades le interesaban a Martín, pero más la segunda pues, según confiesa él mismo (traducimos): “Fueron muchas las ocasiones en que para llevar a su punto mi mezcla ebrográfica para pintar (sic) el logrotipo hube de pedirle consejos a mi amiga...bachillera en macerar aguas para otros fines”. Como agradecimiento a esos consejos y a los servicios prestados le realizó este “Logrotipo” mostrando sus encantos y una ampolla de “nectar de trebol azucarado con miel de sabia”.

FOTOGRAFÍA / LOGROTYPES. COLECCIÓN 1521

6
barbero
(Logrotipo, julio, 1521)

Que era lo mismo que decir médico, cirujano o sangrador. Según dejó escrito Martín Reveillon en su *Journal*, el que aparece en el “Logrotipo” (traducimos): “Érase judío de los convertidos por fuerza pero más diestro en lo de sanar gente que muchos de los que se decían cristianos reviejos y más sabio y gentil que estos últimos fiscales y a mí, por lo que me toca, he de decir que me libró de unos cólicos que muy mortificado me tenían”. Efectivamente este barbero judaico, muy conocido y respetado por el vecindario era experto en plantas medicinales como los marrubios y milfojas, buen conocedor del alumbre y los salitres y certero con las sangrías practicadas con ventosas, sanguijuelas y gatillos.

Considerado una especie de cirujano “de guardia”, vivía en la Calle Los Hierros, donde tenía establecimiento y una especie de rebotica. Por ella pasaron muchas gentes durante años, a los que trató de garrotillo, alferencias, flemas, bubas, humores, ulceraciones, morbo gálico, etc... Martín Reveillon acudió a él para aliviarse de un cólico “hijo, sobrino y nieto de mis años de perdulario y desnutrido”. Una vez más, el agradecimiento le llevó a inmortalizar a este personaje que, lo que son las cosas, acabaría siendo víctima de la peste bubónica.

En el “Logrotipo” se puede ver al Barbero aplicando unas sanguijuelas para extraer “la sangre venenosa que nos corre cuando damos en enfermar de un mal”.



La China vicina

Javier Pérez Escohotado

L. Filias y fobias De la China -dejadme seguir usando todavía el artículo- lo mejor es hablar aunque sea mal. Viene a cuento de que la China se ha visto envuelta últimamente en dos incidentes occidentalizantes e incómodos. El primero con Inglaterra y hace bien poco con o contra Bush, ese señor que se acerca al micrófono de la CB (Casa Blanca) como el que canta en un karaoke del oeste americano.

Inglaterra descubrió hace poco -a falta de ultteriores investigaciones científicas- que la fiebre aftosa de una de sus granjas les había sido inoculada a partir de desechos de comida putrefacta, digo yo, que algunos cerdos ingleses habían comido y que les había llegado desde China para los restaurantes del país. Parece más un complot que un descuido de las autoridades aduaneras británicas, que tampoco controlan nada bien lo que exportan. Ya conocíamos el peligro amarillo. Para esa carne china en mal estado, sólo puedo pensar en dos hipótesis.

1ª. Si les ha llegado de la China, hay que pensar en un sutil, artero complot elaborado por un régimen que, por exceso de moderación de sus dirigentes, necesita un protagonismo cauto para existir en la prensa occidental. Pero esta alternativa, típica de la guerra fría, no se la cree ni el bebé de Blair. Aún me acuerdo de Tony Blair -perdonadme-, cuando murió-expiró lady Di, recitando en un correcto arpi (R.P.) aquellas palabras de San Pablo a los Corintios, que resumiendo dicen:

"Aun cuando yo hablara todas las lenguas, si no tuviere caridad, sería como campaña que retiene o

címbalo estrepitoso. Y si poseyera el don de la profecía y el de la ciencia, pero no tuviera caridad, nada sería. Y si distribuyera en limosna todos mis bienes y si entregara mi cuerpo a las llamas, y no tuviera caridad, de nada me serviría"

Confieso que me emocioné. Sobre todo, por esa confusión de lenguas que le puede suceder a alguien como yo, que está bautizado pero sabe poco inglés, y escucha love y no sabe cómo traducirlo si por caridad o por amor. Pero mi biblia King James dice charity. Yo retengo de aquella muerte mediática la palabra love y la interpreto de manera ecuménica por caridad y amor. La caridad me lleva a praderas intachables, abstractas; el amor, a yates por el Caribe y a relaciones escabrosas con Doddy. No sé qué pensaré Dios, pero cuando lo vea, se lo tengo que preguntar. ¿Tú, Señor, cómo entiendes love? ¿Como amor o como caridad?

2ª. Que los restaurantes chinos-taiwaneses-vietnamitas, etc., digamos asiáticos del Reino poco Unido, hayan desviado los desperdicios, los restos que no pueden introducir en sus rollitos, para comida de los cerdos, esos benditos recicladores es una opción no imposible. Aunque, como es bien sabido, si tú das patatas putrefactas a un cerdo, él te las devuelve hechas paletilla magra. Si le das bellotas, te regala un jamón pata negra con etiqueta y denominación de origen.

Las anteriores alternativas son ridículas. La primera es el producto de una prensa amarillo-cagallera, impropia de la tradición de los servicios secretos británicos e incluso de Sean Connery, al que últimamente se le empieza a ver la faldita

escocesa, su nacionalismo de pradera y jubilación dorada. Se trata de contrapropaganda de baja estofa y deleznable estofado. ¿Dónde están aquellos espías británicos y sus impecables informes que sólo se podían leer a la luz de una vela? ¿Dónde sus brillantes redactores de informes comerciales coloniales? ¿Dónde sus bardos? ¿Dónde R. Kipling?

Contra esa miseria literaria inglesa, opondremos la receta del cerdo agridulce, que cualquiera puede hacer o pedir en el restaurante chino de la esquina vicina. Tómese un cerdo, entero o ya despiezado. No le ponga el termómetro en el culito para comprobar si tiene fiebre aftosa o no, porque no es mortal para el comensal. Trocee a la contra, en finas lajas, la carne de un solomillo y reduzca a formas irregulares, sutiles, caprichosas, las finas lajas. En un wok, y en su propia grasa hipotéticamente aftosa, mate el crudo sanguinolento de la carne. Cuando esté blanca o levemente tostada, póngala en un plato de cerámica barata en el que todavía se puedan leer los versos de Tu Fu (712-770), poeta de la dinastía Tang:

Hay un límite para la matanza de los hombres.

Es suficiente con mantener alejados a los enemigos.

No tiene sentido tantos heridos, tantos muertos.

Sobre la carne, derrame el agridulce, que se vende en tarros; añada unos cuadraditos de piña natural o en conserva y un colorante rojo pálido. Usted se habrá comido una fantasía ligera y popular, no un bistec que muge mientras reposa sobre una cerámica floreada con la carita de la Reina Madre. Lo popular frente a lo kitsch.



Angelina Jolie, en una escena de *Tomb raider*.

Sobre la carne, derrame el agridulce, que se vende en tarros; añada unos cuadraditos de piña natural o en conserva y un colorante rojo pálido. Usted se habrá comido una fantasía ligera y popular, no un bistec que muge mientras reposa sobre una cerámica floreada con la carita de la Reina Madre. Lo popular frente a lo kitsch.

El incidente con mister Bush pertenece a la prothistoria de las películas del oeste americano, o sea, como si ocurriera en blanco y negro, y con una voz de fondo nasal, artificial, efecto de la imperfección del sonoro.

Resulta que el pasado 1 de abril y procedente de Japón, un avión espía USA, el EP-3, que circulaba distraídamente por cielo internacional, se tropieza con un caza chino. Su piloto, Wang Wei, al parecer saluda; pero en una maniobra rara, el caza chino se estrella, muere su piloto al caer de tan alto y "ya no almuerza". El espía USA pierde el morro, pero aterriza en una isla china, Hainan. Mientras caen - y no se matan-, los 24 chicos-usa que van de relleno en el estómago del avión espía se dedican a romper con hachas el milagro de la técnica del espionaje que es el avión espía USA EP-3.

Al rato, Bush sale de una Casa Blanca -de la que hemos visto salir a otros con lagrimitas en los ojos, pero el badajo relajado tras una lewinski- y va en busca de una alcahofa-microfono que llevarse a la boca.

Cuando anda, Bush parece que tuviera golondrinos o que hubiera perdido sus cartucheras. Pero se sitúa frente al micro de la CB y dice: "Nosotros espiábamos, pero, ya vale, boys, devolved el avión y a los chicos, que ya está bueno".

Por la prensa nos enteramos -lo estás leyendo, ha pasado- que los chinos han hecho un funeral al piloto y han encerrado a los 24 chicos-usa en una mazmorra por puritimos espías, que es algo que se castiga en el mundo mundial, oiga. La contrapropaganda de Bush difunde por las agencias del mundo occidental que los 24 chicos-usa en la mazmorra no tienen ni ducha ni cama ni cepillo de dientes, y que les dan para comer y cenar cabezas de pescado crudas, o sea, rico boquerón, anchoa cruda estilo Pekín. Y ellos, los 24 chicos-usa, no lo saben apreciar; ellos prefieren hamburguesa de tres pisos con cebolla y, para regarlo, cerveza, no ese colutorio que es el "licol de aloz" que puede hasta tener una culebra dentro.

Creo que los chinos se han excedido; hubiera sido más inteligente que sus servicios especiales les hubieran ofrecido a los chicos-usa ternera inglesa con setas y bambú. En la China, como no se sabe, no hay mal de vacas locas; hay vacas y locas, pero separadas en reinos distintos: las vacas en la pradera y las locas en la cárcel, por disidentes. Por tanto, y contra Bush, debes trocear un solomillo de ternera joven cortado a la contra en finas lajas, pequeñas, sutiles, caprichosas. En un wok, sobre un lecho de fuego vivo y alto, mata el crudo sanguinolento de la carne de la joven ternera y deposítalo en un plato de cerámica en el

que todavía se puedan leer unos versos del poeta Tu Fu:

Cuando elijas cinturones, elige el más largo.

Cuando elijas flechas, elige la más fuerte.

Cuando quieras matar a un hombre, primero / mata su caballo.

Añade las setas desecadas y el bambú, que se venden en la tienda de la esquina oriental. Quien sabe cocinar algo más que tortilla de patata, sabrá que las setas desecadas, como el pimiento, reviven cuando se las sumerge en agua. El bambú es otra cosa: sólo sus brotes tiernos son comestibles; su caña, dócil y simbólica, se usa para enrojecer las nalgas de los chicos que no saben apreciar la cultura. Y está hecho.

2. Mi pequeña China

Mi pequeña China en Barcelona no pasa apenas por el barrio chino, que se va convirtiendo en un barrio musulmán, un barrio que huele a curry, lleno de hombres de tez oscura o negra, grupos de silencio que van a la mezquita más próxima o transportan bolsas de plástico de las que sobresalen verduras indómitas: apios, acelgas, zanahorias.

Mi pequeña China se reduce a unos cines que



Maggie Cheung con Tony Leung, en un momento del film *Deseando amar*

programan películas asiáticas (el Verdi, c/ Verdi, 32 y el Renoir, c/ Eugeni d'Ors, 12), varios restaurantes, más chinos que japoneses, la Compagnie française de l'Orient et de la Chine (c/ Valencia, 225) y un "supelmelcado" recién descubierto en el que consigo objetos pre y post revolucionarios de dudoso valor estético.

La China va estando cada vez más presente en Europa y lo estará más, por eso conviene hablar de ella aunque sea bien, porque no tendremos más remedio -el placer será nuestro- que entenderla como vecinos de una aldea cada vez más global y espero que menos "globalizada".

Para castigar a Bush por lo del avión espía y por no haber firmado el protocolo de Kioto, he hecho una promesa a mi musa Gong Li: no veré en adelante ninguna película norteamericana. No obstante, me he tenido que tragar publicidad y me sorprende que nos hayan mandado dos películas

infumables: El doctor T. y las mujeres y ¿En qué piensan las mujeres? Pero ¿es que a los chicos americanos de mediana edad les paso algo con las chicas? Richard Gere y Mel Gibson, a su edad, se ven en la obligación de prestarse a semejante acoso. ¿Qué tienen que demostrar?

Decido acercarme al Renoir y ver Ni uno menos (1999), obra de mi amigo Zhang Yimou. La película es cronológicamente anterior a El camino a casa, peli ésta que si alguien no ha visto todavía debe suspender cualquier otra actividad para verla. Las dos están rodadas en el medio rural, un espacio en el que Zhang Yimou se mueve como golondrina en verano. En Ni uno menos, ninguno de los actores es profesional. La protagonista es una niña (Wei Minzhi) a la que el alcalde contrata para que sustituya al maestro al frente de una escuela infantil en la que no hay ni tiza. La consigna es que no se le pierda ni uno solo de los alumnos; pero, ay, el más rebelde se escapa a la ciudad y la maestra decide salir tras él. Toda la clase trabaja para financiar el viaje de su maestra y finalmente sucede lo que sólo tanta determinación y tan firme responsabilidad pueden lograr.

Si Ni uno menos es un fragmento de épica moral, In the mood for love (Deseando amar)

habría que verla aunque sólo fuera por la recreación de la moda y los objetos de los años sesenta: el op y el pop art, el plástico, la geometría y la incipiente popularización del diseño industrial. Wong Kar-Wai, el director, emigró de Shanghai a Hong Kong y allí estudió cinematografía. Llama la atención el protagonismo de la lluvia y la recurrencia al lugar en el que siempre cae la misma la lluvia; la insistencia minimalista en ese espacio, casi reducido a un paraguas, bajo el que los protagonistas se citan y se despiden, y en el que invariablemente siempre llueve. Llama también la atención una particularidad exageradamente estética: la actriz, Maggie Cheung, cambia de vestido prácticamente en todas las escenas. La persecución a la que le somete la cámara roza el ridículo si no fuera porque siempre acaba ante el misterio de un lar-

guísimo cuello -africano como el de las mujeres de Modigliani- y un pelo recogido en un moño alto, de nuca tirante, preindustrial. La historia es conmovedora: un hombre y una mujer, vecinos, comienzan a frecuentarse accidentalmente y acaban descubriendo que sus respectivos cónyuges mantienen una relación que ellos ignoraban.

La intimidad en esta película es obsesiva, el espacio casi ni existe, la proximidad de los cuerpos es agobiante; todo puede ocurrir en unas escaleras estrechas y mal iluminadas, en las habitaciones abiertas, mientras la lluvia cae y suena una música cuya letra entendemos:

Y así pasan los días
y yo desesperando,
y tú, tú contestando;
quizás, quizás, quizás.

Visita al supermercado

Luis García

A costumbro a ir a comprar con la familia a las "Grandes Superficies" los sábados a eso de las tres de la tarde, hora en la que la canícula aprieta, sobremanera en verano, y las mismas suelen estar prudentemente vacías. El espacio resulta en estos establecimientos un factor determinante a la hora de alargar la estancia en ellos, no en vano no es lo mismo comprar, o rebuscar entre un cajón de zapatillas playeras cuando el mismo se encuentra libre de manoseadas extremidades, y el pasillo en el que está ubicado está ausente de "factores ambientales extremos", que es como a mí me gusta referirme a los compulsivos compradores, que cuando hay tanta multitud en ellos que uno no sabe si ha venido a comprar o a participar en un combate de sumo.

Tenemos entonces, dos elementos decisivos a la hora de escoger esa hora para realizar las compras mensuales (galletas, yogures, cereales, embutidos...) que se unen con fuerza al hecho de tener que acudir a los Centros con los niños, esos curiosos e indomables diablillos que no entienden por qué te detienes más allá de treinta segundos para escoger un determinado aceite, o un queso menos graso de lo habitual.

(Sinceramente, yo tampoco lo entendí nunca).

Pero hay una sección de las "Grandes Superficies" en donde es frecuente encontrarse con toda una columna de descompuestos individuos, a la busca y captura de cuanto pueda ser útil, aunque dicha utilidad sea tan efímera que sólo dure unos minutos. Se trata de la sección de bricolaje, tan de moda en estos vertiginosos tiempos merced a la televisión, en la que además de reafirmar la virilidad, los más conspicuos elementos masculinos, aunque para todo hay una excepción, se enfrascan en la fállica tarea de encontrar la herramienta ideal, la taladradora ideal, la segadora ideal, y por qué no, el hecho diferencial de sus vidas ideal. Se convierten así en consumados "bricoladores", y construyen y se atreven con sus propias manos, como si de un mecano se tratara, con muebles, cocinas modernas y funcionales, y hasta con pequeñas reparaciones en sus automóviles.

Todo vale con tal de saciar su hambre y su aburrimiento cuando tienen que pasar no menos de dos horas en unos Grandes Almacenes.

Pero, ¿para qué leches has comprado eso? - le

dirá posteriormente su mujer cuando una vez en la caja compruebe cómo sube la cuenta de la compra -.

Yo, por mi parte, que nunca hice alarde de mis cualidades manuales a pesar de trabajar en un taller mecánico rodeado de tornos, fresas y demás máquinas-herramientas, amén de toda una pléyade de embrutecidos compañeros, prefiero la sección de libros, mucho más imperfecta y entrópica. Esta, generalmente muestra la inhóspita soledad de quien se siente incomprendida, y cuando menos siempre te recibe con los brazos abiertos. (Al menos a mí me lo parece).

De allí no siempre te llevas algo, que los libros están muy caros y resulta conveniente dosificar los recursos económicos, y las lecturas. Además, yo prefiero comprármelos en el "rastros" o en las "librerías de viejo", locales mucho más entrañables que estos tan modernos en los que se ha puesto de moda colocar estratégicamente máquinas de café con las que alargar el tiempo de estancia en una librería.

Pero cuando menos, cuando acudes a una "Gran Superficie", tienes la sensación de no estar perdiendo el tiempo, o de que éste se muestra bastante más cariñoso que en la sección de bricolaje.



Centro comercial, 1999

Charo Guerrero

Perros

Alonso Chávarri

Tengo un perro pointer de color negro - supongo que esta frase no es políticamente correcta, pues se trata de una perra, pero soy ferviente seguidor del género masculino cuando hablo de generalidades; también me siento incapaz, y por ello reconozco mi culpa, pero no me enmendaré, de añadir al "queridos amigos", de siempre, la coletilla "y amigas", porque para mí en el plural siempre irán incluidos los dos géneros, en tanto que la Real Academia de la Lengua no disponga otra cosa - y se llama Gilda. Es joven y vive con su madre en una caseta en el pueblo, frente a las cebollas y las alcachofas de la huerta, y come las nueces que caen del nogal, además de las sobras alimenticias de la casa y los huesos que mi hermano sube los sábados de la bodega; los perros que cuida mi padre suelen ser longevos y felices porque comen peladuras y hojas de frutas y verduras. Sólo una cosa son incapaces de comer: esas vainas pilosas de las habas.

Los perros de pueblo siempre han sido más ágiles y esbeltos que los de ciudad, no sólo por su mayor ejercicio físico - hoy en día tienen más restricciones, si me apuran, para salir al campo - sino, sobre todo, por su mejor alimentación. Sin remontarnos a los tiempos en que habían de buscarse la comida, o como dice el refrán "Veinte saltos da la liebre en el sendero, pero si al galgo le das pan duro, salta veintuno", en los pueblos se sigue manteniendo la costumbre de alimentarlos con las sobras de la casa, es decir dieta variada, tirando a escasa, y con profusión de peladuras de frutas y hojas de verdura, o sea lo que los médicos nos recomiendan a las personas constantemente. El resultado suele ser un perro longilíneo, ágil y longevo. Sin embargo, los perros de ciudad suelen tener otra conformación; recuerdo aquellos animales, traídos por los veraneantes de Bilbao, -mi familia es de veterinarios- orondos, pero insatisfechos, grasosos, torpes, tristes por enfermos, con degeneración grasa del hígado por exceso de comida inadecuada. Tal vez ahora, con esa comida ensacada que venden para animales, se haya solucionado parte del problema, pero ¿alguien ha probado a limpiar las heces de ese tipo de comida?, mejor no lo hagan, no se lo recomiendo.

Reconozco que mi visión de los perros choca con la habitual de hoy en día -esa visión americanizada del can como amigo fiel, uno más de la familia y merecedor de todo tipo de atenciones- quizás porque los he tenido siempre, desde que de niño dormían en una esterilla, a los pies de la puerta de mi casa, pero por fuera, aunque se colasen en el piso a la menor oportunidad y entrasen a despertarme con sigilo. Y les he tenido el cariño justo, sin excesos, es decir: buen

trato, pero sin que pierdan su condición de animales; y no sufro cuando mueren -ya he dicho antes que no soy políticamente muy correcto- tal vez porque en el pueblo los niños éramos los encargados de arrojar las camadas de cachorros al río, en aquellos tiempos de escasez en que las hembras perrunas parían inexorablemente dos veces al año, y jamás perdíamos de vista su condición de animales -en el pueblo de al lado, cuyo nombre omitiré, no los arrojaban al río, tampoco tienen río, sino que los engordaban antes de merendarlos en las bodegas-; un profesor que tuve decía: "quien mejor entiende a los perros son los chinos, los adornan con bambú, setas y salsa de ostras". Sé que a muchos escandalizará la sola posibilidad de pensar en un can como comida; también a los londinenses escandaliza que se pueda comer conejo, a los hindúes que se coma vaca, a los musulmanes cerdo, etc, etc.

A mí lo que me desconcierta es el trato que se da a muchos de estos animales, preferentemente en la ciudad; los cuidados exquisitos que se les procura, no sólo alimenticios, sino sanitarios, sociales, etc -no dejo de asombrarme cada vez que a un animal se le hacen análisis, radiografías, costosísimas operaciones, etc, mientras para algunas personas hay listas de espera interminables; y para otras no hay sanidad ni comida.

Una amiga muy bella me contaba cómo daba pastillas a su perra para evitar la preñez, luego le buscaba compañía sexual en reuniones noctur-

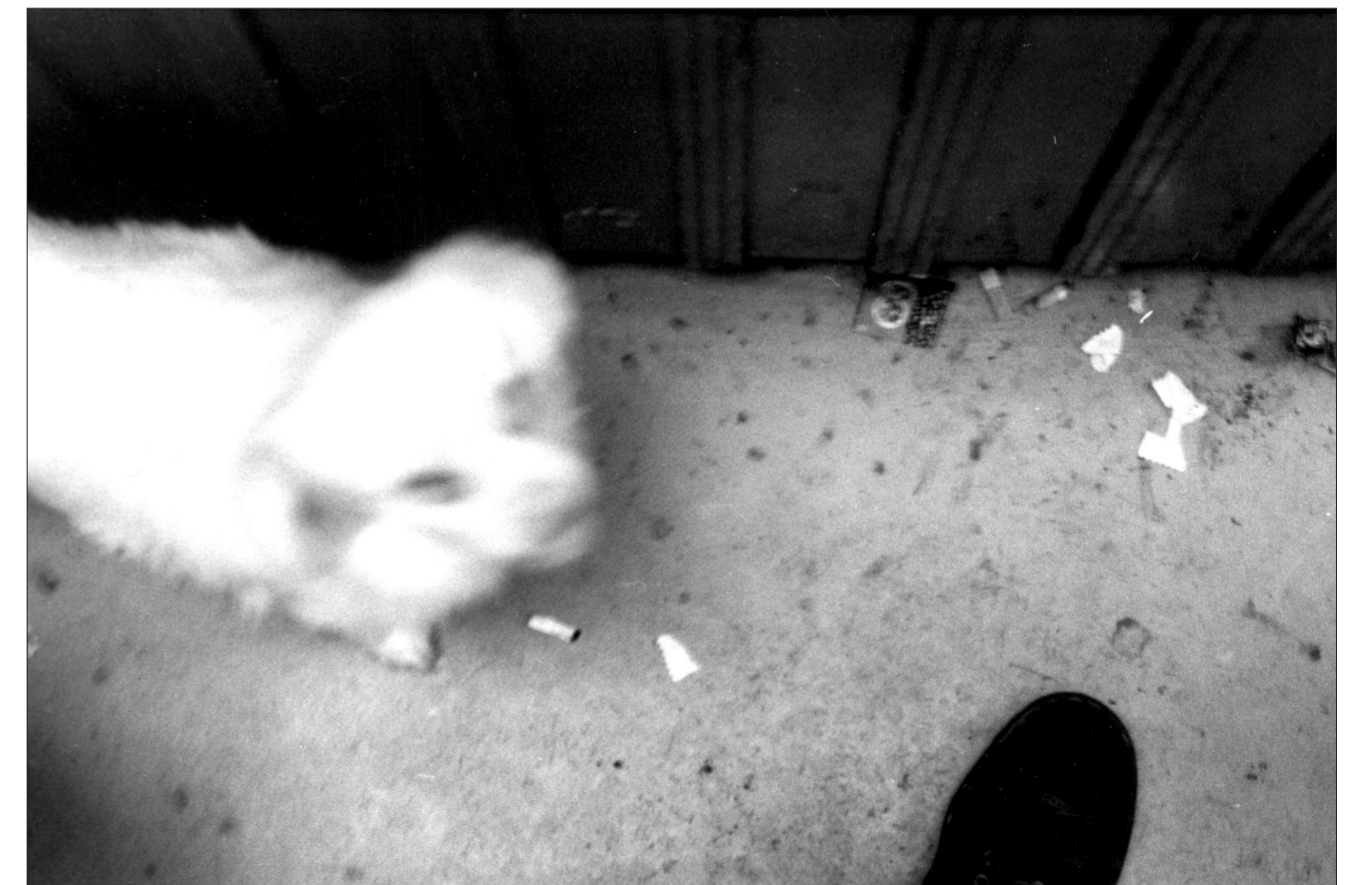
nas de parques; al ver mi cara de asombro, dijo: "Sólo hace como yo, joder tomando precauciones"

Si siempre me han desconcertado estas actitudes de tratar a los animales como si fueran personas, el desconcierto se torna indignación cuando sus dueños -que a veces no se preocupan de cumplir las ordenanzas municipales respecto a paseos y restos biológicos de sus defecaciones- pontifican sobre cómo ha de cuidarse un animal, e intentan imponer los supuestos derechos del chuchito sobre los de las personas; si bien, escandalizarme, sólo lo han conseguido una vez. Fue en la carnicería, al poco de regresar a Logroño tras mis inicios profesoriales en Madrid, hace ya unos años. La señora pidió un kilo de ternera y, al no gustarle el trozo, dijo al carnicero: "De eso no, dame lomo del bueno, que es para mi Truski".

Y es que para los que hemos tenido en la niñez amigos con los que compartíamos el bocadillo, porque pasaban hambre, o hemos comido en los internados de los primeros sesenta todos los días lo mismo: sopa y alubias, a mediodía, y patatas, por la noche, la palabra "ternera", aunque pueda estar loca, sigue sonándonos a música celestial.

Como decía Agustín, un viejo alambrador que estaba cazuelas y recomponía paraguas, y malvivía de la caridad:

¡Perros! Mejor cerdos, que dan jamones.



Perro continental, 1988

Emilio Blaxqi

LA CIUDAD INTERIOR

Procesiones

José Ignacio Foronda

“Para procesiones mis cojones”, así reza una de las pintadas de mi ciudad. Apareció una mañana en una pared olvidada de Logroño y no tardaron en borrarla. Pero su lectura, como el bautismo, dejó en mí una marca indeleble y esta noche, mientras los cristianos celebran su Semana Santa, viene a mi cabeza. “Para procesiones mis cojones”, pienso mientras en los cristales del mirador estallan los bombos inclementes de la cofradía del Nazareno y las baquetas redoblan en el parche de mi cabeza. Y siento que a su llamada se acerca una procesión de recuerdos escondidos bajo hábitos, esclavinas y capirotos, y el agnóstico que hay en mí sucumbe a la memoria.

Miedo. Es la primera sensación que recibo cuando veo llegar esos perfiles puntiagudos envueltos con el hábito de la cofradía de las Siete Palabras y del Silencio: miedo frente al rostro de sufrimiento del Cristo del paso; ante la visión de las enlutadas penitentes, descalzas, encadenadas, que desfilan detrás de la imagen de la Magdalena; bajo el corazón de la Dolorosa atravesado por siete puñales; o junto a los niños que abrazados a las madres contemplan la procesión. Miedo al sufrimiento, a la mortificación.

Pero el miedo se diluye cuando puedo tocar esos recuerdos, cuando me veo a mí mismo

detrás de los dos agujeros abiertos a la altura de los ojos en la tela del capuchón. Voy con un traje verde que se va adaptando a mi crecimiento a golpe salvaje de dobladillo, con una esclavina blanca y un cingulo blanco, con un incómodo y despuntado capirote. (De todo ese uniforme hoy sólo queda el hábito convertido en disfraz de Robin Hood.) Y me veo sofocando las risas con mis compañeros de fila por la calle Mayor; intentando ligar con las niñas que comen pipas a nuestro paso por Rodríguez Ramos, o lo deje entre las manos del Sagrado Corazón de Jesús que ilumina tenuemente el receptor de casa.

Y mientras pasa la procesión de la memoria por mis neuronas siguen sonando los tambores de las cofradías en la calle. Y todos los golpes y repiques me suenan conocidos porque yo mismo acabé marcando el paso en la banda, primero con un bombo, luego con un tambor. Era un peldaño más en esa procesión de cansancio y de dolor que luego te llevaba a acarrear

una de las cruces penitenciales y por último a ser costalero.

Pero los redobles se estrellan contra el doble cristal de la ventana y el presente se impone a la memoria: esta tarde, de vuelta a casa, con los niños, hemos visto cómo sacaban la imagen de Jesús Nazareno de la iglesia de Santiago. Me gusta esa imagen porque la mano que el Cristo lleva libre es como la mano de mi padre. Hemos soltado a los niños en la plazoleta y nos hemos quedado a verlo, más por morbo que por devoción: la figura del Nazareno, obra de los escultores Dalmati y Narvaiza, es sólo un poco más pequeña que la puerta interior de la iglesia, y los costaleros, a la voz de “¡Al suelo!”, deben bajar el paso hasta una cuarta del pavimento, con el consiguiente desriñonamiento. La maniobra dura apenas cinco segundos que los redobles de banda de tambores multiplican dramáticamente por cinco. Una vez fuera, el público, esposas, novias, devotos y turistas, rompe en aplausos. Mis niños también. No se han asustado, pero han preguntado varias veces que de qué iban disfrazados esos señores. No sé ahora si al contemplar la salida del Nazareno mis ojos de agnóstico buscaban el reflejo de la fe en el sufrimiento de los cofrades costaleros. Sólo sé que esta noche, escribiendo estas palabras, he encontrado la perfecta síntesis entre procesiones y cojones.



Ojos de capuchón, 1990.

Emilio Blaxqi

LIBROS

Novelas inéditas, novelas insólitas

Susana Fortes/Fronteras de arena/Espasa, -2001

De la Guerra Civil y sus variantes

José Luis Santillán

Cuenta Luis Goytisolo, que formando parte en los años sesenta del Comité de Lectura de la Editorial Seix Barral (lo pongo con mayúsculas, ya que a mí entender y por la escasa experiencia que tengo me parece uno de los oficios más difíciles y peor retribuidos que existen) llegó a sus manos un ejemplar de un desconocido autor argentino, que respondía al título de La Gándara. Una gran novela, a su juicio, que sin embargo no mereció la aprobación de sus compañeros de dicho Comité, entre otras cosas porque sobre la mesa tenían una obra maestra: La ciudad y los perros, de Mario Vargas Llosa. Y es que, como él mismo afirma, hasta el propio Carlos Barral se equivocó en alguna ocasión (si por equivocación puede interpretarse). Baste recordar la anécdota del manuscrito de Cien años de soledad, que el editor tuvo sobre su mesa y que rechazó para mayor gloria de la competencia. A la vista de lo que nos cuenta Goytisolo, puede interpretarse de su mezcla de resentimiento hacia sus colegas, y resulta paradójico que entre sus libros preferidos figure uno que nunca vio la luz, que jamás sufrirá los intempestivos y a menudo impetuosos gustos de los lectores, y del que jamás podremos saber todo lo que hubiera dado de sí, tanto la obra mencionada como su enigmático autor de quien nunca nada más se supo. Ahora, la Editorial Lengua de Trapo rescata para su catálogo, aunque probablemente rescate no debería ser el término más adecuado, una novela de un desconocido escritor argentino, Tulio Stella, de quien lo desconocemos prácticamente todo. Una obra mastodóntica de casi setecientas páginas que se subdivide a su vez en siete novelas cortas, que se pueden leer de una forma independiente, y que ha llamado la atención del Jurado del II Premio Casa de América de Narrativa Innovadora que convoca dicha Editorial. ¿Qué poder de fascinación pudo ejercer sobre el Jurado, para que desechando las obras preseleccionadas se dedicaran a rebuscar entre la infinidad de manuscritos hasta que dieron con una caja que contenía tan preciado tesoro?. Desconocemos tan enigmática influencia, aunque no cabe duda que La familia fortuna, que así es como se denomina la obra, como La Gándara en 1962, el año en el que Vargas Llosa se alzara con el Premio Biblioteca Breve, seguro que fue lo suficientemente atractiva como para obligarles a realizar uno de los giros más copernicanos que se recuerden. Así, nos encontramos ante una novela de novelas, tan en moda en estos tiempos, comparada con la Rayuela de Cortázar, El Cuarteto de Alejandría de Lawrence Durrell, y si me apuran con la Sefarad de Antonio Muñoz Molina por su carácter enciclopédico. Con todas las obras mantiene similitudes y diferencias, aunque personalmente me inclino más por la obra de Muñoz Molina, quizás porque el recuerdo de las vicisitudes de Justine o Clea, o de Rayuela, me queda demasiado lejana en el tiempo y eso entorpece una comparación ajustada. Pero en todas ellas predomina un único protagonista omnisciente: Buenos Aires, Alejandría, símbolos decadentes de una sociedad que se desmorona con sus habitantes. Reflejo de que todas ellas envejecen porque lo hacen quienes las “okupan”. Porque se trata de novelas de “okupas”, de anécdotas de seres anónimos que sufren, viven y mueren todos los días. La familia fortuna está compuesta por siete novelas enlazadas por un nexo común, siete historias a cada cual más sórdida (espeluznante es la del homosexual escritor sentenciado por el sida y su último amante ruso, o la de la huida de una viuda a un lejano pueblo, o la del enfrentamiento de una mujer con la amante de su “ex”...) que abarcan el mundo en su conjunto, y que colateralmente tratan todos los temas malditos de la Argentina Universal, que también son los nuestros: la Dictadura Militar, el sida, el terrorismo, la miseria humana... Y aunque a ratos parezca una saga novelesca, nada más alejado en alguien que parece haber sufrido casi tanto como sus personajes. Por eso decía que pocas veces un Jurado se ha atrevido de una forma tan insolente a poner en duda la capacidad lectora de un pre-jurado. Pero esperemos para bien de la literatura, y de cuantas novelas como La Gándara permanecen ocultas en algún cajón, que dicha práctica se convierta en habitual. Sería el mejor homenaje que se le podría tributar a quien en su día deslumbrara a Luis Goytisolo.

Los prolegómenos de la Guerra Civil y del Golpe de Estado que Lhabría de acabar a la postre con la II República Española, sirven de excusa a Susana Fortes para construir un relato que mezcla al cincuenta por ciento todo un cúmulo de pasiones militares con otras posiblemente menos litúrgicas de tan avezado estamento. Tres personajes conforman la historia de *Fronteras de arena*, novela finalista (con polémica, como no), del Premio Primavera de Novela 2001. Envueltos en la asfixiante atmósfera de Tánger, el periodista Philip Kerrigan intenta desentrañar lo que intuye como el comienzo de un Golpe Militar en España, mientras su amigo, el capitán y aventurero Alonso Garcés, duda entre inmiscuirse con su compañero en tan resbaladizo territorio o dejarse imbuir por su gran pasión: el desierto del Sahara, al que viaja comandando una expedición. Entremedias, Elsa Quintana llega a la ciudad huyendo de sus propios fantasmas y de un turbio pasado de sangre y dolor, sin percatarse que el mismo siempre la habrá de acompañar allá donde vaya. Los tres se ven envueltos en la tela de araña de un tiempo difícil (el del ascenso nazi al poder, el del Golpe, pero también el de los olores de la Medina, el de los Zocos...) y conforman una novela de intriga que recuerda y mucho (lo siento, pero es la imagen que se me apareció al comienzo de la novela) a la Casablanca de Bogart, porque de alguna forma, al no ser dueños de su destino, no son sino perdedores. Pero el marco histórico en el que se desenvuelve la obra no es más que un pretexto para lo que verdaderamente le interesa contar a la narradora: las difíciles y a veces casi imposibles relaciones de los tres curtidos personajes, las pinceladas psicológicas de Elena Quintana, sus a menudo complejos monólogos mezcla de melancolía, de celos, de recuerdos, de deseo y de la incontrolada pasión de quien se siente con sus compañeros, aunque no lo aparente, ajena a una conspiración auspiciada por unas potencias extranjeras, y consentida por otras en un intento de frenar el avance del comunismo en Europa. El desenlace, no por sorprendente deja de ser previsible, pero no hace sino ahondar en el carácter romántico de la historia. De alguna forma con él se cierra un círculo de años.

Con una visión nueva y audaz de la Guerra Civil española (al menos de sus prolegómenos) afronta Susana Fortes su tercera novela, posiblemente una de las mejor construidas aunque no de las más innovadoras. Hay que reconocerle el mérito de introducirse en un resbaladizo terreno que ha sido demasiado manipulado tanto en literatura como en otros géneros artísticos, caso de la fotografía o en cine. Pero lejos de retraerse ante ello, opone en *Fronteras de arena* las difíciles relaciones de un periodista inglés de nacimiento, pero español de adopción, como tantos otros adscritos a la retoña República, con un peculiar militar español, Garcés, mitad aventurero, mitad idealista que simboliza desde su profesión un poco el eclecticismo de quienes pretenden vivir ajeno a cuanto les rodea, pero que acaba inmiscuyéndose como el que más en el intento de evitar el Golpe. La imagen romántica de la novela pues, gira tanto en la difícil relación que mantiene Elena con los dos, como en el intento de sacar a la luz la conspiración. Como oponentes tendrán tanto al capitán Ramírez, que personifica al militar corrupto y rebelde y al comandante Uriarte, militar adscrito al bando republicano pero cuya cobardía puede más que su fidelidad. Y entre medias, Elena Quintana cual Ingrid Bergman, parece más una excusa que un personaje, un motivo. Sin duda Susana Fortes ha construido su mejor obra hasta la fecha, sin menospreciar ni mucho menos Querido Corto Maltes, con la que parece enlazar el personaje de Alonso Garcés. Sin duda *Fronteras de arena* es una novela cinematográfica, llamada a convertirse en película a poco que los productores perciban sus virtudes, que son muchas.

EXPOSICIONES

Sorolla en Logroño

Adriana Gil



Vista del Tajo, Toledo. Óleo sobre lienzo. 49,5x65,5cm.



Piteras, Sevilla. Óleo sobre lienzo. 54x93cm.

Sorolla en Logroño porque la itinerante realizada por Cultural Rioja ha llegado a la capital del rioja. Sacar los cuadros del museo de Sorolla de Madrid no debe ser fácil ni apetecible, pero menos fácil será escoger, hacer una antología que muestre el Sorolla desde el paisaje romántico hasta la pincelada amplia, larga y empastada del postimpresionismo, pasando por el realismo, el divisionismo y el fauvismo. Todo ello, todo ese mundo sorollesco que sigue envuelto en la retina luminista, porque la luz, el luminismo, ha sido el alfa y el omega de este magnífico artista valenciano (1863.1923), formado en San Carlos y becado en Roma. Joaquín Sorolla es uno de los mejores pintores que ha dado la Restauración española y uno de los más completos como paisajista y retratista. A Logroño ha llegado una suficiente exposición para llenar de gozo pictórico los pozos del alma, que ya empezaban a estar demasiado tiempo vacíos con tanta vanguardia y experimentación. Volver al mejor academicismo, dibujo y color, más esa luz del instante que distingue los cuadros de los cromos, o sea, pintar, fue lo que hizo Sorolla. Entre él y Fortuny acaparan la gloria finisecular española. Como decía mi mamá: "Niña, qué pena no tener ese paisaje colgado en el recibidor."



Sorolla pintando en Zarauz, 1910-12


TRAMA
IMPRESORES

EN ESTA IMPRENTA SE IMPRIME, ENTRE OTRAS COSILLAS, EL PÉNDULO

M^a Teresa Gil de Gárate, 20 y 22 - Tel. y Fax 941 211 790 - LOGROÑO

En el Café Bretón se lee **EL PÉNDULO**

Azucarillo de la colección Café Bretón

Manuel Llorente.



Azucarillo de la colección Café Bretón

Jorge Elías.



Azucarillo de la colección Café Bretón

Tito Inchaurrede.

Premio Literario Café Bretón y Pacharan La Navarra. Un Jurado compuesto por: Francis Quintana, Jorge Alacid, Nuria Solozábal, Angélica Valentineti y José Ramo, declaró ganador del OCTAVO PREMIO CAFE BRETÓN, PACHARAN LA NAVARRA a Pablo Martínez Zarralina, por la obra: "La Fascinación de los extremos" (Tránsitos 1998-2000)

EL PÉNDULO

Director: Roberto Iglesias. Redacción: Gran Vía 27, 4º- dcha. 26.002 LOGROÑO
Teléfono: 941-204163. Fax: 941-207372. E-mail: elpendulo@riojainternet.com

LA ÚLTIMA

Lo de Lucas

Texto: Bernardo Sánchez

Fotografía: Jesús Rocandio

Lucas cierra lo de "RadioLuz". Mi padre tiene mucha costumbre de referirse a "lo de" éste o "lo del" otro para señalar su establecimiento, su negocio. "Ayer fui a lo de Lucas" y se entendía que era "Radioluz", ahí en Avenida de Portugal. Lo de Lucas Gutiérrez y —también para mi familia, porque mi padre fue muy amigo de él y pareja de frontón— lo de Ernesto Fernández, querido y recordado Ernesto. De siempre, los aparatos eléctricos de mi casa —y me cuenta mi padre que ya de la suya— llevaban una pegatina con el nombre de "RadioLuz" y si se averiaban había que llevarlos allí, a lo de "RadioLuz", primero en Once de Junio y luego, hasta hoy mismo, en Avenida de Portugal, casi enfrente, por cierto, de la Radio. Las averías de la televisión, por ejemplo, se dividían en dos: las que lo eran realmente y las que lo parecían. Las segundas eran enseguida detectadas por mi padre, que solía concluir: "Esto es de ellos", con lo que nos quedá-

el caso es que no era cosa nuestra, de llevar a arreglar, vaya: era "de ellos". Había, sencillamente, que permanecer atentos al receptor y esperar a que volviera: "Mirad, ya se coge otra vez". Sólo en el primer supuesto, que hubiera siniestro, el aparato ingresaba donde lo de Lucas/Ernesto, si es que no mandaba algún técnico a inspeccionarlo a nuestro cuarto de estar y acababa cambiándole una lámpara o regalando una gota de estaño sobre alguna conexión. En lo de "RadioLuz", me contó Lucas una vez, precisamente para un programa de televisión que hacía yo, que su padre, Procopio Gutiérrez, había vendido las primeras televisiones de la provincia, a principios de los 60. Aquellos ovnis con nombre estratosférico tipo Zenith, Inter, Lavis, Radiodina, Kolster o Cruz del Sur —la nuestra—, que, lógicamente, precisaban del izopazo del obispado para ser instalados en los teleclubs de los pueblos. La historia de España quedó así encerrada entre los Reyes católicos y los rayos catódicos. En lo de "RadioLuz", concretamente, se gastaba una marca cuya propia resonancia parecía garantizar el buen funcionamiento, la solidez y el rigor de com

ponentes: "Telefunken". Sonaba a gama de hierro. Entonces, todo lo que provenía de Alemania tenía el pedigrí de lo fiable, de lo infalible, no como aquí. Esa pegatina de "Telefunken" también se veía mucho por los aparatos de mi casa. Lo de Lucas y lo de su hermano Antonio era también lo de "Telefunken", su brazo para La Rioja. "RadioLuz": radio + luz. Era algo así como el I+D del momento y de la localidad. La radio a la velocidad de la luz o la luz sonora. Bien mirado, mucho de radio + luz tiene el cine y es el cine por lo que yo conozco a Lucas, y no sólo eso, sino que es el cine y sus muchas formas, formatos, desvelos, aventuras, milímetros, maquinaria y ambulancia para lo que Lucas ha vivido y vive. Y es un maestro en esta artesanía, pronta a desaparecer, de la latas, la bobina de película, la máquina rulante, el rayo de luz y un lienzo. A eso se le ha venido llamando el cine y del cine, Lucas, ha conocido hasta sus menudillos. Quién, en el medio, no ha llamado alguna vez a Lucas para reparar, consultar o revisar algo. A quién no le ha dado —"dar cine": es su expresión favorita— una película Lucas. Para Lucas no han tenido secretos ninguno de los laberintos de bucles y rodillos de los inventados hasta la fecha para dar cine, ni los grandes ni los pequeños. Entre el scope y el 8 m/m, este hombre ha circulado con una habilidad y un entusiasmo sólo comparables a los de sus amigos de sociedad cinematográfica Quico Ardanza y Jacinto Elguea. A los dos pude conocerlos en la recámara de lo de "RadioLuz", en ese almacén y hospital de proyectores en el que Lucas sigue entusiasmándose, como si fuera un espectador de la primera proyección de los Lumière, cada vez que prueba un 16 m/m: "mira que calidad da" y resopla de admiración por la luz estampada contra la pared. En esa recámara llegué a ver una tarde una proyección de Pathé-baby, lo que pasa es que hablo de 1995, cuando las imágenes de un Pathé-baby son como un sueño impracticable. En ese año, con "Cámara Oscura", realicé una exposición sobre el centenario del invento titulada "100 años luz" —Radio aparte— y Rocandio retrató a cada uno de los tres amigos. Véase aquí la foto de Lucas, posando ufano al pie de su máquina, de donde no se ha movido en lo que lo conozco.

Para mí, Lucas Gutiérrez es el Lucas más importante de la historia del cine, por encima de George Lucas o del pato del mismo nombre. Ahora que deja lo de "RadioLuz" se va a llevar sus trastos y material a un localito de Guillén de Brocar y ya le he dicho: —Desde luego, Lucas, que un hombre tan de cine como tú se mude a la calle del de la imprenta...

bamos tan tranquilos. "Ellos" eran un repetidor de Sierra Cantabria, cierta antena, algún técnico de Prado del Rey, el misterioso VHF o la Eurovisión. Qué sabíamos nosotros,

