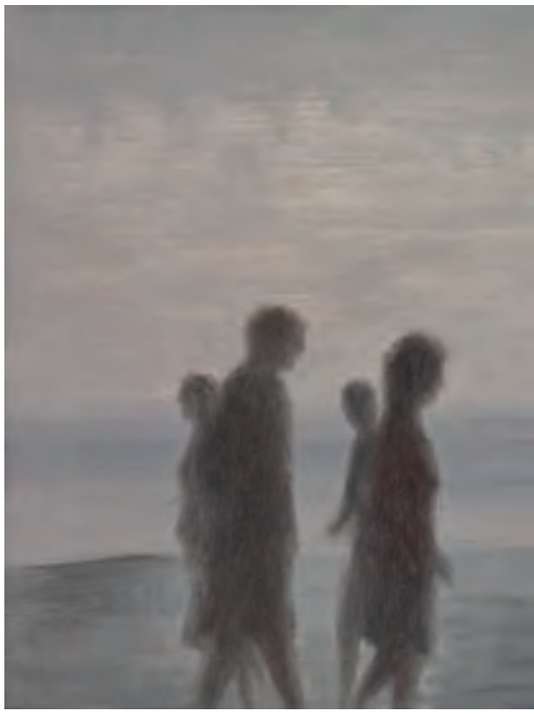
el cuaderno 32
Semanal de actualidad cultural
27 de mayo del 2012
elcuadernoculturaldelavoz.blogspot.com

Melquiades Álvarez. *Diario del horizonte, VI* (fragmento)

AUSENCIAS REALES



Pintar presencias, excavar ausencias (y viceversa)

Melquiades Álvarez rompe el espacio pictórico en busca de nuevos caminos para su pintura

Celosías de invierno
Melquiades Álvarez
Galería Gema Llamazares
www.gemallamazares.com
Instituto, 23, Gijón
Lunes a sábado, 11.30-14 h
y 17.30-21.30 h
Hasta el 30 de junio

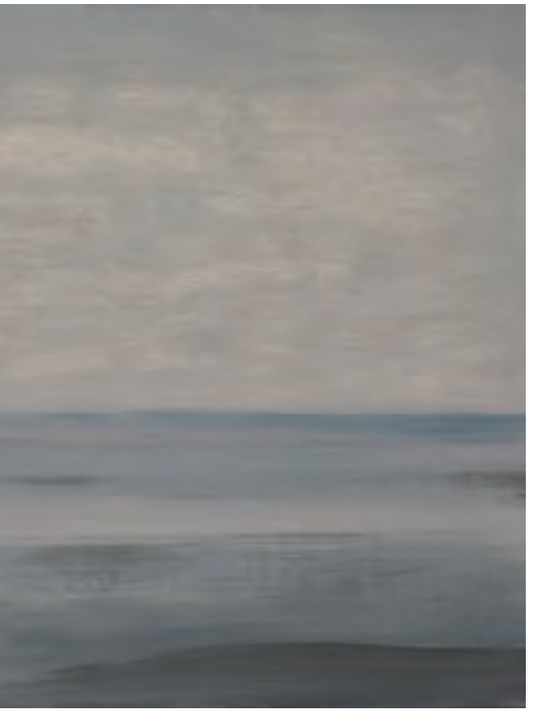
JUAN CARLOS GEA

Un largo listón de madera establece una cota cero en una de las paredes de la galería; sobre ese horizonte artificial Melquiades Álvarez ha dispuesto una variación casi instalativa de uno de sus temas predilectos: la playa (la gijonesa de San Lorenzo, en concreto) y las figuras humanas que, más que poblarlo, la ocupan o la atraviesan. En este caso es una serie de pequeñas marinas que comparten un mismo mar y un mismo horizonte como en un único paisaje discontinuo, atravesado por figuras en un contraluz que redobla su anonimato. El título de la serie, ***Diario del horizonte,*** no deja dudas sobre quién tiene el protagonismo en este juego entre la monodía del paisaje y los silencios entrecortados que imponen las figuras. La presencia humana, tan fugitiva que a veces queda cortada por el encuadre, *aún no* dentro o *ya casi* fuera del cuadro, es un mero accidente, una imagen que flota en el ojo al cerrarlo abruptamente, aislada en un corte arbitrario de nuestra persistencia de la visión. Todo ello está pintado con la exquisitez y la ligereza habituales en su autor, como una minuciosa transcripción de la impronta de la luz retenida un instante al fondo de un parpadeo.

Pero, como es habitual entre los paseantes de la propia playa de San Lorenzo, el transeúnte también escribe su propio diario. Puede insistir en su paso por el mismo punto, a la misma hora, cada día, re-pasar ante el horizonte y ante los ojos de quien le mira y adquirir así una cierta persistencia. Y, del mismo modo, el pintor puede insistir en la figura que ha retenido, repasarla a su vez para que se grabe de un modo más duradero en el soporte, en su memoria y en el poroso tejido del tiempo. Lo puede hacer con la sutileza de un trazo de carboncillo que repite sus formas sobre el papel, o lo puede hacer trabajando su silueta en la superficie de madera hasta desbastarla e incluso romperla. A Melquiades Álvarez le habíamos visto hacer lo primero con singular elegancia desde siempre, y así vuelve a suceder en una buena parte de los cuadros de *Celosías de invierno;* pero lo segundo, en su caso, es una novedad.

Resulta difícil, casi imposible, advertirlo en las reproducciones fotográficas, pero la parte sustancial de *Celosías de invierno* se compone de cuadros (o, más exactamente, cajas tridimensionales, cajas *de sombra*) en los que una parte de las figuras se recortan en forma de hueco sobre un fondo oscuro: una nube de estorninos punteada sobre la tabla, un caballo enfrentado a su simétrico pintado, tejados, tendidos

***Celosía de invierno* (2012), óleo/madera recortada y tallada 58 × 76 × 2,5 cm**



De izquierda a derecha, *Diario del horizonte VI*, *V* y *I* (2010-11), óleo/táblex estucado, 23 × 33 cm

eléctricos, árboles, aves cuyas siluetas son los bordes de un hueco en la madera, oquedades rodeadas por la presencia pintada de la hierba, el aire o la luz de la luna. En otros cuadros, intermedios entre la pincelada y el recorte, la superficie ha sido tallada para obtener profundos relieves que acentúan la fuerza del dibujo.

Como suele suceder, para el pintor todo empieza como una opción técnica, una posibilidad que llevaba tiempo esperando en algún rincón del taller y que se deja tantear en el momento adecuado; en este caso, un desarrollo inspirado por las plantillas que se usan en algunas técnicas de grabado, que venían tentándole desde hace tiempo, y una derivación pictórica de los procedimientos de la xilografía. Pero en pintura la innovación técnica no se valida por sí misma, sino en la consistencia de sus resultados respecto a la poética del pintor; y la que existe entre estas perforaciones, muescas y recortes y la de Melquiades Álvarez no puede ser mayor.

No deja de ser llamativo, puesto que en el fondo la rotura de la superficie del cuadro puede aparecer como una acción relativamente violenta en relación con la delicadeza extrema del dibujo y la pincelada propias de esta pintura. Pero es la violencia de la gota en la roca, en todo caso. Podría imaginarse, por ejemplo, la obra de un trazo o una pincelada abrasivos; el efecto final del acto de pintar si el carboncillo o el pincel no fueran tan perecederos, ni lo fuese la mano del pintor y tuviese tanto tiempo como el tiempo mismo; si la caricia del grafito o la marta que dibuja la fragilidad de esos seres que pasan insistiese, persistiese en el tiempo, repasándolos, reteniéndolos, reproduciéndolos suave y obstinadamente una y otra vez hasta transferir de alguna manera lo tangible de su presencia al cuadro, aunque fuese mediante una oquedad, un vaciamiento de la materia, el borde de una herida en el soporte. Lo que ha hecho Melquiades Álvarez es algo parecido a la aceleración de ese proceso erosivo, llevando al extremo una reciprocidad que describe Jordi Doce en su texto para *Caminos,* el exquisito libro de dibujos del pintor gijonés, refiriéndose al juego entre el negro del trazo y el blanco del papel: «Aquí lo negro es el espejo que devuelve, cuajada y sobria, la luz de sus alrededores».

Estas inesperadas roturas en el espacio pictórico, que es también un espacio de la memoria, sirvan a Melquiades Álvarez para expresar de una manera inédita y con singular fuerza la ambivalente tensión entre la celebración de la plenitud del mundo y la elegía por la transitoriedad de las cosas

***Paseo alrededor de la luna* (2011), acrílico/madera recortada y tallada, 23 × 25 × 2,5 cm**

Al fin y al cabo, representar es por definición una forma de la insistencia. De ahí que estas inesperadas roturas en el espacio pictórico, que es también un espacio de la memoria, sirvan a Melquiades Álvarez para expresar de una manera inédita y con singular fuerza la ambivalente tensión entre la celebración de la plenitud del mundo y la elegía por la transitoriedad de las cosas que siempre ha sustentado su obra: el juego entre la fragilidad de la presencia vivida, a pesar de su aparente solidez, y la solidez de la ausencia pintada, a pesar de su aparente fragilidad, no importa si se trata de una brizna de hierba o la mole montañosa del Recuencu iluminada por la luz del sol. La gran diferencia es que, hasta ahora, representaba presencias. Ahora, además, excava las ausencias. O quizá sea a la inversa. ■

http://elcuadernoculturaldelavoz.blogspot.com.es

- EDITA: Ediciones Trea
- COORDINADOR: Juan Carlos Gea
- CONSEJO EDITORIAL: Miguel Barrero, Juan Cueto, Álvaro Díaz Huici, Jordi Doce, Julio César Iglesias, Elena de Lorenzo Álvarez, Helios Pandiella, Jaime Priede
- DISEÑO GRÁFICO: Pandiella y Ocio
- IMPRIME: Gráficas Apel

TREA

Ediciones Trea, S. L. • Polígono Industrial de Somonte, c/ María González la Pondala, 98, nave D, 33393 Gijón • Tel.: 985 303 801 • www.trea.es elcuaderno@trea.es

Que los dioses perdonen

La poesía de **Juan Carlos Mestre** (Villafranca del Bierzo [León], 1957) se caracteriza por una musculatura verbal cuyo origen, probablemente, no se encuentre tanto en autores de su entorno, nacional o generacional, cuanto (y léase como percepción de lector, no como afirmación de detective) en las propuestas de grandes atletas de la respiración como Whitman, Huidobro o, más recientemente, Ashbery.

Juan Carlos Mestre
La bicicleta del panadero
Calambur, 2012
476 pp., 25 €

JUAN CARLOS SUÑÉN

Mestre ha conducido su lenguaje hacia una suerte de mística que cede la ocultación de su secreto a la liberalidad de sus exégetas y cuyas imágenes parecen construidas precisamente para escapar de ellos. Así, obliga a inventar un oído para su oración, una piel para el estremecimiento de su hermetismo, una imaginación para esas metáforas concebidas contra cualquier intento de recreación mental, un vértigo para asumir la perspectiva en la que, antes o después, se transforma su voz. No es una representación del mundo, sino una versión del lenguaje que conduce a bifurcaciones sin límite, a meandros y rápidos y cascadas sin solución.

Entre ese caudal incontenible brilla el verso precioso, la joya exacta, el correlato justo, o se retorna (emerge, se hunde, emerge) una prosopografía tras la que el autor en persona hace el papel de la poesía misma. Son esos momentos grandes los que nos mantienen admirados frente a su discurso como frente a la ardentía del agua. Pero entre un buen puñado de poemas persuasivos y memorables surge cierta fatiga, y con ella la duda.

Quien esto escribe la sentía ya en ***La casa roja,*** la fatiga, la duda: ¿es equilibrado este reparto de cargas? Porque la efusión del contenido pide a gritos una forma que lo equilibre. Quizá le sobra cada vez más ese verso que, a ratos, deja Mestre disolverse sonoramente en la nada, quizá (por más que sea la marca de la casa) no debería abandonarnos tanto al falso esfuerzo de desentrañar aforismos polisémicos hasta la mistificación. No se me entienda mal: no estoy leyendo a la luz de la actualidad, sino a la de la poesía de los grandes, y entiendo perfectamente el arraigo creacionista del autor y su inclinación a lo que llamaré (para ser gráfico) *irracionalidad democrática,* pero lamento lo desigual de su receta en ***La bicicleta del panadero,*** un libro que de entrada exhibe un estimulante cambio de registro (lo que acrecienta nuestra expectativa) y que contiene páginas memorables, pero que reclama, por su extensión, por su ambición, una arquitectura de la que finalmente carece, lo que hace que, a partir de cierto momento, deje de progresar, aunque se sucedan los buenos poemas, los momentos felices. Ahogada por un contexto que no deja de estirarse, distraída entre la metáfora y la adivinanza, la lectura recela (y con razón) de que su esfuerzo (de interpretación o de fe) esté siendo recompensado. Claro que encontrará lectores a los que no les preocupe pasar por eso mientras una experiencia, digamos, revisitable permanezca en ellos tras haberlo cerrado (como sucede). Su resultado es desequilibrado, sí, y, en ese sentido, se sostiene tan sólo por su propio peso, pero también tiene algo de proeza y desde luego ambición.

Ahogada por un contexto que no deja de estirarse, distraída entre la metáfora y la adivinanza, la lectura recela (y con razón) de que su esfuerzo (de interpretación o de fe) esté siendo recompensado. Claro que encontrará lectores a los que no les preocupe pasar por eso mientras una experiencia, digamos, revisitable permanezca en ellos tras haberlo cerrado (como sucede)

Hay que hablar de la ambición de un libro al que nada le es ajeno, en el que todo está convocado y todo se hace presente hasta el punto de que casi extraña que no termine (por añadir a Pound a las referencias posibles) diciendo aquello de «Dejad hablar al viento / ése es el Paraíso / Que los dioses perdonen / lo que he hecho / Que aquellos que amo traten de perdonar / lo que he hecho». ■

El hijo del panadero

Allá va, como si la razón no tuviera frenos
Una de 2, o aristóteles le hizo la zancadilla
o santo tomás lo empujó por la cuesta
Es el hijo del panadero, en bicicleta
por los túneles de plomo donde nieva
al pasar el tráiler cargado de gallinas
Ha transcurrido el tiempo de los espléndidos
acontecimientos, ese tipo de irrepetibles
sucesos que se quedan en nada
Pocos confían ya en las multiplicaciones bíblicas
Nadie encuentra en el río pepitas de oro
Ningún periódico trae un ruiseñor en la primera página
Entre paisajes históricos y máximas expectativas
para la doctrina de los escolásticos
todo lo definitivo queda definitivamente sin resolverse
No hay vuelta atrás, ha tirado en dirección contraria
y ninguna calle lo conducirá a la entrada
de por así decirlo las grandes panaceas del mundo
Deja pan en las bolsas de tela colgadas de los pomos
Gira el torno en la residencia de los desorientados
Y lo inadvertido regresa con el aroma de los encantamientos
que dan sentido al día insensato y al aún más bello día infinito
El brezo chisporrotea en el horno
Los predecesores huyen del aburrimiento de las amonestaciones sagradas
y van por allí al calor acaso de la felicidad
No tienen otro plan las nieblas invernales
cuando los vagabundos se suben la capucha
y los cazadores persiguen en sueños el rastro de los corzos
La noche ha terminado, el nuevo sol del día
se asoma tras los colmenares para echar una mano
no se sabe si al agua, no se sabe si al fuego
Viene el viento, vienen las chovas parecidas al grajo
Vienen los grajos parecidos a la corneja y el cuervo
Viene lo violáceo y lo negro azulado
Y lo dicho vuela y lo no dicho, dicho queda

Berlín

Año tras año, cada domingo, hacia mediados de enero
la dialéctica de la espontaneidad se reúne en Berlín con Rosa Luxemburgo.
Acuden los líderes de los pantanos, cantan el himno de los arillos
en las orejas. Han venido los pájaros de Walter Benjamin
a ser definitivamente entendidos este domingo de mediados de enero.
Gloria a los escarnecidos, gloria a los elevados por las madres
que sostuvieron el sencillo universo de la lucha de clases.
Rosa Luxemburgo, vestida de negro y subida a un cajón de madera
habla con vehemencia al cordero y al lobo: No más créditos a la guerra,
no más hechicerías de patria al evangelio de los desesperados.
Año tras año, cada domingo, ángeles envejecidos caídos del infierno
Custodian a los inválidos y a los niños de las negaciones.
Han echado arenques envenenados en el asilo, el orden reina en Berlín.
¿Queda abolida la pena de muerte?
Dicen que hay cadáveres que hablan más alto que las trompetas.
Y los patinadores recogen su cerebro despedazado por un culatazo.

Geografía incompleta

Mil novecientos setenta, como convalecientes acordeones
a las casas de empeño, llegan al pueblo rumores de París.
Toda la noche, sentado frente al aparato de radio,
un joven poeta de provincia aprende a hablar francés.
Puede entender los versos de Verlaine y el ruido
que hacen al pisotear las hojas los mendicantes muertos.
Involuntariamente ha dejado de creer, la neblina
oxida las escopetas y las hermanas entran en la melancolía.
Involuntariamente se cruzan las estrellas, dicen algo

© JUAN CARLOS MESTRE

que nadie en este mundo escuchará más veces.
Comienza a leer El idiota, una novela rusa
sobre la historia de un príncipe que padece epilepsia.
Como él es huérfano de padre, como él
ha escrito algunas cartas que nunca recibirán respuesta.
Se enamora, busca trabajo, tiene dos gatos: Parsifal y Tristeza.
Mil novecientos setenta, la noche del 19 de abril
Paul Celan se arroja al Sena. Por esas fechas,
digamos diez años antes de la muerte de Sartre,
Gilberto Ursinos enseña la lengua de Voltaire
a los chavales mantas que catearon en junio.
No hubo para él cabañas ni, por así decirlo, la sombra
de la tierra donde hace su otra cama la miel.
Solo el viento y los ríos del viento entre los árboles de la compasión,
solo el injerto del viento sobre las huertas con lechugas y topos.
A los treinta y siete, por encima de todo, en la edad de Rimbaud
amaneció suspendido a un palmo del suelo.
Fue llorado en el bar donde era querido, en la ferretería
y en cada pequeña rendija de la casa del panadero.
Otra vez las campanas se taparán los oídos y en invierno
se pudrirán las patatas. Cae la ceniza del cigarrillo
sobre los caracoles blancos y un ángel voluntario
cerrará las contraventanas en el Club Francés.

Elogio del pájaro solitario

Algo que no hizo: aguantar un poco más
Tampoco iba a la iglesia de la puerta pequeña
Cruzaba en barca la música francesa de los locos
No fue el director de los volcanes
Ni el día siguiente donde ya nada tiene importancia
Oía la aguja del piano en las cabezas de piedra
No fue, desconfiaba de la pureza del dolor
Y la ilimitada tristeza de los funcionarios
No puso ningún libro por almohada
La minoría es él, también la muchedumbre
Alguna estrella debería llevar su nombre
Algún solitario girasol entre los zarzales
Algo que no hizo: callarse: vivir un poco más

VÍCTOR ULLATE

› FESTIVAL DE DANZA DE OVIEDO

REFLEXIONES TRAS *SAMSARA*

El coreógrafo reflexiona sobre la danza después de su exitoso regreso al Campoamor

YOLANDA VÁZQUEZ

La danza se piensa; otra cosa es que eso no se sepa; o que no se sepa hacer. No es lo mismo, pero, tanto en un caso como en otro, la ignorancia conduce a la infravaloración de la disciplina. Víctor Ullate (Zaragoza, 1944) lo explica así: «Es una visión mental del movimiento que uno debe ser capaz de traducir con pleno sentido. Incluso hay que dejar de dar clase si es preciso, porque son actitudes psicológicas y corporales diferentes, casi contrapuestas. Lo que se crea, además de estética, conlleva ética. El ballet debe contener una impresión; no es sólo un espectáculo: es mucho más. Es como cuando alguien entra en un museo y obtiene un sentimiento». Su carrera y sus creaciones lo evidencian: la idea de la belleza en Ullate pasa por descargar la emoción desde la técnica.

Oviedo acaba de comprobarlo con ***Samsara*** (2006) tras una larga ausencia. A la obra puede sobrarle algo de «metraje» en su parte central, pero su talante conciliador siempre le ha garantizado pegada emocional y reconocimiento. Oviedo no fue una excepción, y le agradeció con entusiasmo esa descarga, porque la sobredosis de bronca que sufre la región desde hace un año la predispone a aplaudir todo aquello que serene el ánimo y estimule la imaginación. Y ello a pesar de que la función no siempre estuvo a la altura que cabe esperar de una compañía como la de Ullate, con partes que no se ejecutaron con limpieza y (serios) imprevistos como la lesión de una bailarina.

Ullate define *Samsara* como «testamento vital» y confiesa que le sorprendió «mucho» la acogida en Colombia, «pero todavía más la de Egipto, un país que podía entender ciertas alusiones de mi propuesta como ofensivas. No fue así», dice aliviado. Se trata de un viaje iniciático en dos direcciones: hacia su propio interior y hacia países muy lejanos, tocando temas como el maltrato a la mujer, el amor homosexual, la explotación infantil: un fresco contemporáneo sobre los males de la humanidad, que tiene en esa suerte de tercer ojo un claro ejemplo de la intención última de su autor: primero cerrado y luego abierto; como si quisiera decirnos que «hay cosas que el hombre no puede olvidar».

Samsara / © STEPHANE BELLOCQ

Fertilizador de talentos

Pero Ullate es siempre Ullate. Considerado unánimemente como un maestro, sus manos moldearon a Tamara Rojo, una niña que a los doce años ya estaba «acenicientada», igual que ahora, pero sólo que con 1,30 de estatura, y a la que acaban de nombrar directora del English National Ballet. «Ella y Lucía eran mi ojito derecho. Y sabiendo cómo es de trabajadora y constante, lo que le ha pasado es muy importante. Es un placer que alguien que ha estado tan próximo a ti consiga metas; [☞]

› HEINZ SPO ERLI

DANZA PURA

El nuevo código de la música-ballet

En joyería, la compostura es la modificación de una pieza que la reformula hasta dejarla de nuevo como algo único, genuino. Algo así hace Heinz Spoerli con sus creaciones, que hablan de ballet desde dentro del ballet. Sus aportaciones son de tal calibre que sólo se entienden si se equiparan a «composturas» que permiten bailar contra la regla del ballet clásico para remozarla, sin obviarla jamás. El suizo dirige el Ballet de Zúrich, que visitó Oviedo con ***In den winden im nichts*** y firmó una actuación de la que podría decirse que va a ser la mejor del año.

Con impresionante rigor técnico, música y danza empastaron a la perfección en un ballet abstracto en tres partes que incluye 18 danzas fugaces relacionadas entre sí. Un ballet sin literatura en torno a tres suites para chelo de Bach, que interpretó en directo Claudio Herrmann. Cada parte tiene su color de gema: rubí, esmeralda y zafiro, que corresponden a los de los trajes de los bailarines. Los efectos de luz de Martin Gebhardt, en especial un azul blanco purísimo, proveyeron de fondo dramático a la representación.

Ballet de Zúrich, *In den winden im nichts* / © PETER SCHNETZ

Los grandes creadores dejan su marca en pequeños detalles: unas manos planas que, sin embargo, explicitaron un grupo de grandes zancudas. Mimético. Precioso. O el momento en que ellos, en armonía, sacaron unas sillas (ellas) «patas arriba» con suavidad del escenario. En el relevo de danzas, el juego de color iba grabando su significación. Todo respiraba alegría reposada, como si el gesto estuviera posado dulcemente en el cuerpo. Y, con todo, eran manos, piernas y pies de gimnasia: una disciplina ruda, con enérgica presencia. Los bailarines, igual que atletas pulcros, pero sin cortes secos, doblaban empeines y manos y clavaban piruetas. Y ellas, remedando el clasicismo más puro y europeo, con moño italiano perfectamente envuelto. Justo y cálido pero no austero. Y siempre, el chelo. A lo suyo y a la danza. Herrmann dio música viva al bailarín-herramienta que se deja llevar por ella sin ser dominado.

Una de las claves de Spoerli es la sencillez con la que sublima lo que crea. El lenguaje de clásico que se reformula en sus textos bailados desarrolla un estilo único: danza pura que parece no tener principio ni fin. Es difícil explicar, y más entender, cómo deviene en proceso proyectivo más que en creación puntual. Spoerli demuestra a las claras que el ballet, sus fórmulas, pasos y tiempos, pueden ser perfectamente recodificados, como en la literatura, la pintura o la música, sin que por ello se pierda ninguna esencia anterior. Su arquitectura coreográfica, sus movimientos, dan como resultado un alto porcentaje de mística expresividad, que, al igual que la música que los acompaña, son eternamente humanos. El gran codificador de la música-ballet: eso es Spoerli. ■ **YOLANDA VÁZQUEZ**

[☞] pero la dirección es difícil, no hay que llamarse a engaño», advierte. «Saber dar lo que corresponde a cada bailarín o quitárselo si se hace necesario no es nada fácil», explica quien también hizo bailarines a Igor Yebra, Ángel Corella, Lucía Lacarra, Ruth Miró o María Jiménez.

Es este estatus de «gran mantenedor» de los rudimentos del ballet el que le ha granjeado prestigio internacional. Su magisterio le ha llevado a recibir invitaciones para dar clases en compañías rusas desmembradas del Bolshoi, Stuttgart, Montecarlo... «Porque el ballet se fundamenta en la clase, el ejercicio. Quien se dedique a esto tiene que ser muy consciente de que al día siguiente es como volver a empezar de nuevo. Así de duro es», dice. Y es que hubo un tiempo en que en el Real Conservatorio de Madrid, cuando llegaba junio, se decía aquello de «ya vienen las niñas de Ullate; parecen todas iguales y sacan una notas...». Marcaba nivel, era el ras, el sentido de la proporción en la técnica.

> **El ballet se fundamenta en la clase, el ejercicio. Quien se dedique a esto tiene que ser muy consciente de que al día siguiente es como volver a empezar de nuevo. Así de duro es»**

Víctor Ullate / © ENRIQUE CIDONCHA

Así, habiendo inaugurado ya la edad oficial de la jubilación y a unos días de la enésima intervención en su rodilla derecha, el maestro se acercaba a la entrada de artistas del Campoamor como si tal cosa, bien erguido, sonriendo, como siempre. «Por fin», dijo. Estaba en Oviedo. ■

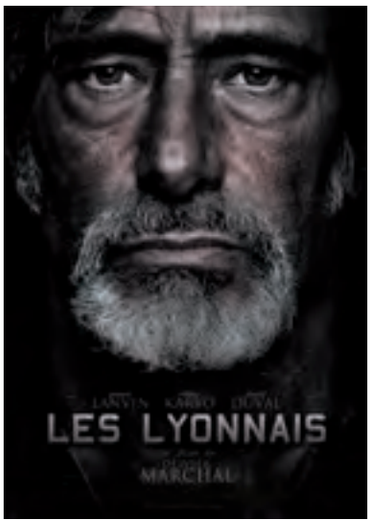
› OLIVIER MARCHAL
UN FLIC COMME LES AUTRES

El director entra en el otro lado de las *flic stories* con su película sobre el legendario Momon Vidal

Los Lioneses
Director: Olivier Marchal. Guión: Olivier Marchal y Edgar Marie
Francia, 2011, 102 minutos

ADRIÁN SÁNCHEZ *ESBILLA*

Recién estrenada y ***Les Lyonnais*** ya sufre del lugar común: es la primera vez que Olivier Marchal retrata a los criminales, dejando a sus policías como oponentes de la figura legendaria de Momon Vidal, un forajido cuyas hazañas fueron ya contadas, mediante trasuntos, por José Giovanni en ***Alias, el Gitano*** (1975), justo cuando la banda de los lioneses terminaba de caer. Pero al mirar con un poco de atención, vemos que para el cineasta no hay mayor diferencia entre gángsters y *flics*. La frontera se traza entre los honorables y los que no lo son.



En el primer capítulo de ***Braquo,*** serie creada y en parte dirigida por Marchal para Canal + Francia en el 2009, la mujer de un *flic* caído en desgracia le dice al protagonista —Jean-Hughes Anglade, encajado en el molde físico que antes ocuparon Richard Anconina en ***Gangsters*** (2002) o, dos veces, Daniel Auteuil— que hace mucho que han dejado de vivir como policías. Toda la serie es una extensión del universo de ***Asuntos pendientes*** (2004). Idéntica sordidez, misma autenticidad, igual lirismo desesperado, mismos policías actuando como una banda organizada.

Los protagonistas de *Los Lioneses*

Marchal pertenece a esa estirpe de autores franceses llegados a la ficción desde la realidad. La estirpe del mencionado Giovanni. Éste, ex criminal, se convirtió en los primeros sesenta en uno de los popes del *polar,* el policial francés, a través de su nuevos oficios de novelista, guionista y director.

No debe extrañar, entonces, que los dos principales recuperadores de la *flic story,* en diferentes medios, sean dos ex policías. El tebeo, la BD que tanto valor tiene en Francia, cuenta con Pierre Dragon, un agente del servicio secreto que ha contado sus experiencias para que Frederick Peeters las dibuje en ***RG*** —dos tomos, ***Riyad-Sur-Seine*** y ***Bangkok-Belleville***—. Dragon es un humanista, y sus historias, crudas sin forzar, ofrecen ternura y cansancio vital de fondo.

> **Lo primero que golpea de su cine, imperfecto, brusco y poético a un tiempo, son esos rostros de policías**

Olivier Marchal perteneció desde finales de los setenta hasta los años ochenta a la Brigada Judicial de Versalles, primero, y a la sección antiterrorista, después. Lo abandonó. Ya no podía más. Sus personajes son los que, no pudiendo ya más, todavía aguantaron. El inspector Schneider en ***MR 73*** dice que Dios es un hijo de puta y que algún día lo matará. Es el paroxismo del antihéroe fatalista, atado por igual a la tradición *polar* y a la realidad. Metafísica del género.

De la comisaría a la televisión. Papeles secundarios, algunas películas y multitud de guiones para *polars* televisivos. Una escuela. Como sus personajes es un profesional. Da igual el lado de la ley. Los que traicionan el oficio traicionan el código. En *Asuntos pendientes,* el comisario Klein recibe una advertencia: entre los maleantes, los tipos como él acaban tirados en un parking con tres tiros en la cabeza. Vrinks, el *flic* honorable, le ofrece una salida digna poniéndole una pistola en la mano. En *Les Lyonnais* el duelo final se dirime igual, aunque el resultado es distinto. Hay más honor entre ladrones, parece decir Marchal.

Lo primero que golpea de su cine, imperfecto, brusco y poético a un tiempo, son esos rostros de policías. Si no hay policías de ficción más policías que los franceses, entonces los de Marchal alcanzan el grado cero de la autenticidad. Y aun así son figuras estilizadas en sus gabardinas de cuero negro. Cuervos en la ciudad.

Alejado estéticamente de los *flics, Les Lyonnais* resulta su film más luminoso, al menos el más diurno y el primero que mira un pasado histórico-político. Momon Vidal comenzó sus correrías profesionales, se nos cuenta, dentro de los grupos organizados en torno al SAC, el siniestro Servicio de Acción Cívica. La guerra sucia gubernamental. La misma estrategia de la tensión empleada en Italia, donde poco tiempo después la banda de la Magliana era usada como ariete terrorista. Años de plomo por toda Europa.

Pero esto no es lo mejor de la película, ni mucho menos. La reproducción estética de la criminalidad setentera se ciñe más a la impuesta por ***Múnich*** (Steven Spielberg, 2005), ***Romanzo criminale*** (Michel Placido, 2005), el díptico ***Mesrine*** (Jean-François Richet, 2008) o ***Carlos*** (Olivier Assayas, 2010), que al cine hosco y feísta que planteaban en su propio tiempo directores como Yves Boisset (***Los secuaces,*** 1971), Philippe Labro (***El cazador de hombres,*** 1976), Pierre Granier-Deferre (***Adieu, poulet,*** 1975) y, por supuesto, José Giovanni. A este cine pertenecen los rostros de Gerard Lanvin y Tcheky Karyo, que cuentan por sí mismos todo un pasado. El resto es retórica. Como en sus películas anteriores, es mejor cuanto más lacónico y conciso.

En uno de los numerosos *flashbacks* de la película, Vidal recuerda cómo su padre le explicó las tres reglas para ser en un hombre: la decencia, hablar poco y seguir tu camino. En eso también se parece a Giovanni. Los vínculos masculinos, esa intensa virilidad que bien puede decirse ha recuperado para el cine de género francés, europeo incluso, son la entraña de su obra. Hombres decentes contra hombres indecentes; todos violentos, todos marcados. ■

MARÍA CUETO

Una escultora sin artificios

María Cueto
Blanco umbral de silencio y aire
Galería Guillermina Caicoya
www.galeriacaicoya.com
c/Asturias, 12, Oviedo
Lunes a viernes, 10.30-14 y 16.30-20.45 h. Sábados, 12-14 y 18-21 h
Hasta el 14 de junio

LUIS FEÁS COSTILLA

Discreta, calladamente, María Cueto (Avilés, 1960) ha ido revelándose como una de las más sugerentes, originales y delicadas artistas de su generación, tanto en el ámbito asturiano como en el nacional. Residente en un pueblecito de Guipúzcoa, adonde llegó, después de haberse formado en la Escuela de Arte de Oviedo, gracias a los cursos que realizó como asistente en Arteleku de San Sebastián, en su apartado enclave rural ha ido desarrollando una obra asombrosa sin apenas retórica ni artificios, elaborada tan sólo con los elementos orgánicos que le proporciona la naturaleza circundante. Con hojas, vainas y semillas, suspendidas en el aire mediante una estructura invisible hecha de sedal, construye piezas autónomas de una gran finura y elegancia, logradas con una sencillez admirable, escasos medios y una pasmosa capacidad de concentración. Es recurrente asociarlas con las que hacía Adolfo Schlosser, por aquello de utilizar componentes naturales, pero el artista austriaco afincado en Madrid hacía un arte más contundente, ligado a la tierra y a sus tensiones biológicas y tectónicas, y más relacionado con el solar en el que se asentaba, mientras que Cueto hace piezas para colgar del techo o de la pared, no para poner en el suelo, y al final esto hace que resulten más independientes, puesto que ascienden al cielo con una ligereza no condicionada por el espacio en el que se muestran.

Lo que, por supuesto, no significa que no conceda importancia al lugar en el que se exhiben, o que en ocasiones haga piezas específicas como las que mostró en el 2004 en la capilla de la Trinidad del Museo Barjola de Gijón (*Árbol de sueños,* con espléndido montaje) o dos años después en el Horno de la Ciudadela de Pamplona (una esférica propuesta que en realidad era un homenaje a la madre tierra pero parecía un sol resplandeciente). Ambos proyectos fueron realizados expresamente para esos espacios, pero lo que aquí se quiere señalar es que sus obras, concebidas con formal autonomía y perfecto acabado, pertenecen más al terreno de lo escultórico que al de la instalación, por mucho que se expandan en el vacío y exploren límites de los que normalmente no se salen por su estricta configuración. María Cueto trabaja con pretensión de durabilidad, por mucho que lo que hace sea evidentemente frágil y difícil de conservar, y en un sentido volumétrico, ocupando un espacio del que se apropia y hace suyo, y en este sentido se debe hablar de escultura propiamente dicha. El mejor ejemplo lo tenemos en la pieza que da título a la exposición que ahora presenta en la galería Guillermina Caicoya de Oviedo y que, efectivamente, constituye un blanco umbral de silencio y aire, una estructura campaniforme en la que se puede entrar para imbuirse de su presencia, de su realidad corpórea, de su concavidad acogedora y abrigadora, en la línea de lo que pueden ofrecer algunas de las piezas mejores de Eduardo Chillida, en apariencia tan opuesto.

◀◀ *Morada del aire*, 2011, avena blanqueada, 70 × 40 × 40 cm
◀ *Morada del aire*, 2010 Nibiñina, 100 × 30 × 30 cm

Con hojas, vainas y semillas, suspendidas en el aire mediante una estructura invisible hecha de sedal, construye piezas autónomas de una gran finura y elegancia, logradas con una sencillez admirable

Mediante hojas de palmito, de helecho, de *twisted,* vainas de alverjilla, pétalos de *Nigelia orientalis, tillsancia* o avena salvaje, previamente tratados, recortados y blanqueados, las manos tejedoras de la artista avilesina elevan construcciones de una inusitada variedad formal, que a veces se abren, otras se cierran, se concentran, se articulan en espiral o se despliegan como si de una partitura musical se tratara, muda pero bien visible. Los títulos son siempre pertinentes y descriptivos cuando nos hablan de moradas del aire o de *suites* y el conjunto, que quizá necesitaba otro tratamiento de luz en la sala —pues tanto blanco sobre blanco a veces se pierde—, es un todo armonioso, lleno de espiritualidad y belleza, cuyo disfrute supone una de las experiencias artísticas más reconfortantes que se han producido en Asturias en los últimos años. ■