

↓

# COOL- TURA

ENERO 2009 - NÚMERO 2 - 5 □



Ángel Haro. **El último viaje del libro.** Perversión y estética. **La ópera perdida de Enrique Granados**

## Ingenio para tiempos oscuros

Comienza 2009 bajo el influjo de la incertidumbre (y no porque la suma de los guarismos del año resulte la cifra preferida del terrorismo islamista, ni mucho menos). Incertidumbre y decepción que no detendrán el ritmo del pensamiento y el ingenio. Más bien al contrario, en tiempos de necesidad se agudiza el ingenio y si no se puede vender pisos, pues que sean ideas; alguien habrá que la compre, y si no siempre quedará la satisfacción de haberlas formulado, difundido y, quién sabe si inoculado. Las tinieblas siempre ocultan la luz, y se trata de hallarla, recuperarla y, ya puestos, intensificarla para que no regrese la oscuridad al menos durante un buen tiempo.

Dejemos que la razón tenga una oportunidad y mientras unos bregan por conservar el poder, aprovechése su descuido para devolver a la gente el sentido de la perspectiva, los referentes, las ilusiones y el conocimiento. Es el momento del ingenio, de la creatividad, de abrir nuevos caminos hacia la sabiduría, el sentido común y la libertad de elección. En la oscuridad es conveniente aguzar el sentido de la orientación, y ninguna brújula es mejor que la de la curiosidad.

Este es un año de desafíos en el que la cultura debe tener un lugar destacado como guía de las aspiraciones. El regreso a la templanza, la reflexión, el debate y el diálogo como herramientas que permitan forjar el nuevo mundo resultado de la lección que ha dado la inapelable realidad. Un año que empezamos en Cool-Tura con la ilusión de contribuir a la difusión de ideas para ese debate, con descubrimientos, propuestas y ensayos que proponen una nueva forma de ver esa realidad.

El segundo escalón siempre es más difícil de salvar, pero 2009 y sus retos es un estímulo para demostrar que todo sigue vivo y sencillamente al alcance de la mano.

**A.J.U.**



## SUMARIO

**Agenda 6**

**Techformance. Una celebración del territorio murciano en ARCO.** Óscar Abril 10

**Jeff Koons.** Gloria Durán 15

**Entrevista Ángel Haro.** Ángela Belmar Talón 23

## MÚSICA

**La ópera perdida de Enrique Granados.** Curro Carreres y Míriam Perandones 28

**Verdi frente a Wagner.** Faustino Fernández 36

## PENSAMIENTO

**Perversión y estética.** Pedro Alzuru 39

**Hans Bellmer. La estética de la perversión.** Óscar Jairo González 45

**Lo que puede un cuerpo.** Jordi Claramonte 48

## LITERATURA

**El último viaje del libro. Hacia las nuevas tecnologías.** Antonio Gómez Rufo 52

**Paseo por Luis Leante.** Rubén Castillo 58

**2008. Un año de novela (española en castellano).** Fernando Larraz 61

**Kjell Askildsen.** Alfonso García-Villalba 67

**Desnudando a Ray Loriga.** Cristina Selva 70

## MÚSICA

**2009, el año del receso + Klaus & Kinski.** Miguel Tébar 72

## CINE

**Sangre roja en blanco y negro.** Ramón Monedero 75

**Sugerente y atractivo 'ménage à trois' artístico.** Mariano Pérez Ródenas 81

## INÉDITOS

**'Melodía inacabada'.** Haydee Mariñoso 87

### Director:

Antonio J. Ubero

### Colaboradores:

Óscar Abril, Gloria Durán, Ángela Belmar Talón, Curro Carreres, Míriam Perandones, Pedro Alzuru, Óscar Jairo González, Jordi Claramonte, Antonio Gómez Rufo, Rubén Castillo, Fernando Larraz, Alfonso García-Villalba, Cristina Selva, Miguel Tébar, Ramón Monedero, Mariano Pérez Ródenas, Haydee Mariñoso.

### Diseño y Maquetación:

Juan A. Lorca. Maxi Gómez  
Foto portada: José Marlor

### Edita:

Editorial Tres Fronteras

### Dirección:

Calle Santa Teresa, 21 30071 Murcia

### Tlfno.:

968 375133  
revista@cool-tura.es

Deposito legal: MU 2154-2008

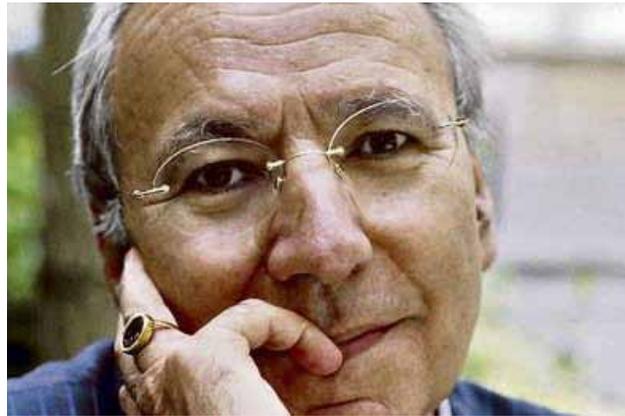
ISSN: 1889-0385

### Imprime:

Novograf. s.a.



Región de Murcia  
Consejería de Cultura y Turismo



### Los espacios del cine: de la feria al museo

24/03/2009 - 26/03/2009 | Cursos

Los espacios del cine: de la feria al museo

Coordinación: Francisco Baena

24/25/26 de marzo. De 18:30 a 21 horas

En años recientes parece que ha venido consolidándose un nuevo género o lenguaje audiovisual que distintos autores denominan "cine expandido", "cine de exposición", "cine en los museos", "casi cine", etc. En definitiva se trata de un cambio de topos por lo que a la recepción de las prácticas filmicas se refiere: de la caja negra al cubo blanco. Sin embargo, esta tendencia, a la que coadyuvan distintos condicionantes (desde los más circunstanciales, ligados por ejemplo a la eclosión de nuevos centros de arte contemporáneo y a las dificultades crecientes que las consideraciones patrimoniales imponen a la producción de exposiciones tradicionales, hasta factores más creativos), dista mucho de haber sido acompañada por su necesaria evaluación crítica.

La misma idea de promocionar un "cine de exposición" se erige a partir de una realidad que no lo implicaba. Pero existe toda una genealogía que habría que estudiar para conocer los efectos de sentido derivados de unos y otros canales de distribución. Además, esa genealogía específica, que tendrá que contar con las aportaciones históricas del vídeo y, antes, del cine vanguardista y experimental, se inscribe en una historia más general, comprensiva de la construcción del espectador del audiovisual.

El curso "De la feria al Museo" aborda precisamente las distintas topologías de la imagen-tiempo que se han sucedido desde su irrupción hasta la actualidad. Es decir, las variadas configuraciones espaciales en las que esa imagen-tiempo ha tenido lugar. Y ello desde la perspectiva del análisis filmico, que pensamos que es la mejor situada para valorar los distintos sujetos que cada una de ellas ha producido. Se trata de un objeto de estudio bastante inédito, pero que cuenta ya con algunos ensayos de aproximación. Entre estos cabe destacar los realizados por Jesús González Requena, que ya en 1985 publicó en la revista Telos un primer intento de teoría que después recogió y amplió principalmente en el capítulo "Elementos para una teoría del espectáculo" de su obra El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad (1988). Desde entonces no ha dejado de ocuparse del asunto, pero hasta ahora no lo había acometido sistemáticamente.

### Michel Maffesoli. La estetización del mundo

09/02/2009 - 11/02/2009 | Seminarios

Michel Maffesoli

La estetización del mundo

9/10/11 de febrero de 2009

En el cambio de paradigma que afecta a nuestras sociedades se pueden detectar algunas grandes tendencias de fondo:

- Una forma de reencantamiento del mundo.
- Una estetización de la vida cotidiana, que se observa, en particular, en la moda, el diseño, la arquitectura y la cosmética.
- Modos de vida que ponen el acento en el tribalismo, el nomadismo y otras desafectaciones frente a la política.

Aquí, las características de la modernidad se emplean más para contemplar el mundo que para querer transformarlo.

El profesor Maffesoli analizará durante tres sesiones los efectos y consecuencias de cada una de estas tendencias.

#### Biografía

Michel Maffesoli es catedrático de sociología en la Université Paris Descartes-Sorbonne. Es uno de los sociólogos más influyentes del panorama europeo contemporáneo con innumerables intervenciones en foros internacionales y una extensa producción bibliográfica. Entre sus múltiples honores destacan el Premio de Ensayo André Gautier (1990) y el Gran Premio de las Ciencias Humanas de la Academia Francesa (1992). Es director de la revista Sociétés, y de Cahiers Européens de l'Imaginaire (CNR editions). Fundador y editor del Centre d'Etudes sur l'Actuel et el Quotidien (CEAQ), del laboratorio de investigaciones sociológicas de la Sorbonne y director también de Centre de Recherche sur l'Imaginaire de la Maison des Sciences de l'Homme (MSH). En los últimos años, sus escritos han afrontado problemas como el retorno de lo arcaico en la sociedad contemporánea, el nomadismo, las orgías y las tribus urbanas. Maffesoli ha publicado más de veinte obras en solitario y varias otras en colaboración con otros autores. Entre sus libros disponibles en castellano se encontrarían: Lógica de la dominación (Edicions 62, 1977), La violencia totalitaria: ensayo de antropología política (Herder, 1982), El tiempo de las tribus, (Icaria, 1990); De la orgía: una aproximación sociológica (Ariel, 1996), y Elogio de la razón sensible: una visión intuitiva del mundo contemporáneo (Paidós, 1997).

### URTAİN

ANIMALARIO TEATRO

de Juan Cavestany

con

Roberto Alamo, Alberto San Juan,

Raúl Arevalo...

Urtain fue un boxeador tan mediocre como era la España franquista de finales de los años 60 y comienzos de los 70 del pasado siglo. Sin embargo (o tal vez gracias a ello) alcanzó una gran fama y se convirtió en uno de los grandes personajes "mediáticos" de nuestro país. Se quitó la vida saltando desde la terraza de un décimo piso en 1992, cuatro días antes de que España purificara su imagen mundial a través de los Juegos Olímpicos de Barcelona 92.

La historia de Urtain no podía ser meramente la historia de un "juguete roto" que culmina con un salto mortal al vacío.

Teatro Guerra (Lorca).- 27 Feb.

Teatro Circo (Cartagena).- 26 Feb.

Teatro Villa (Molina De Segura).- 28 Feb.

### HAMLET

de William Shakespeare

con

Juan Diego Botto, Marta Etura,

Luis Hosalot...

El Centro de Nuevos Creadores presenta una de las obras más representadas a lo largo de la historia, "Hamlet", de William Shakespeare, que cuenta la tragedia del hijo del Rey, asesinado por su propio hermano para arrebatarle el trono, en medio de un mundo asfixiante de ambiciones de poder que van triturando a todo aquel que se interponga en su camino.

Teatro Guerra (Lorca).- 11 Feb.

Teatro Circo (Cartagena).- 12 Feb.

### LA CENA DE LOS GENERALES

De José Luis Alonso de Santos

con

Sancho Gracia y Juanjo Cucalón

Esta obra es una comedia aún inédita de José Luis Alonso de Santos y en la que tragedia y humor van de la mano. Con Sancho Gracia encabezando un reparto de 15 actores la función transcurre el mismo día en el que termina la guerra civil y Franco decide hacer una cena en el Hotel Palace para homenajear a sus generales.

Esta obra supone la vuelta a los escenarios de Gracia, bajo la dirección de Miguel Narros.

Teatro Circo (Cartagena).- 10 Mar.

Teatro Guerra (Lorca).- 30 Abr.

Teatro Villa (Molina De Segura).- 12 Mar.

### CARNAVAL

FOCUS (Madrid)

Con Nuria González

Una inspectora de policía investiga la desaparición de un niño. No tiene sospechosos, ni móvil, ni pista alguna. Y esto la obligará a enfrentarse a la auténtica naturaleza del mal. En contra de lo habitual, en esta ocasión el desenlace se parecerá más a la vida que a los relatos. La inspectora Garralda, un personaje de ficción, tendrá que enfrentarse a la incertidumbre de la realidad y aceptar que la vida no es un cuento, lamentablemente.

Teatro Villa (Molina De Segura).- 30 Ene.

### LA FÁBULA DE LA NEVERA

Compañía Ferroviaria (Murcia)

En la gran ciudad, una familia de parados consigue acomodarse y vivir engañando al Ministerio, mediante la profanación del cadáver del padre muerto. Cuatro años después, el anciano padre regresa de ultratumba e intenta, en un mes que le ha sido concedido, poner orden en este asunto y recuperar lo suyo. Estreno Nacional

Teatro Villa (Molina De Segura).- 21 Feb.

### YERMA

Teatro Avante (Miami-EEUU)

No es sólo el drama de la mujer infértil en una tierra dura y áspera. Es también el drama de las represiones, la ausencia de amor y verdadera comunicación, o simplemente del deseo: el deseo que fructifica y hace nacer la vida.

Teatro Villa (Molina De Segura).- 28 Mar.

## CICLO GRANDES CONCIERTOS OTRAS MÚSICAS

21 marzo

**Orquesta Filarmónica de Estrasburgo**

INGRID FLITER, piano  
MARC ALBRECHT, director

## CICLO DE DANZA

Martes 17 febrero

**Ballet de Leipzig**

PAUL CHALMER, director artístico

Jueves 26 marzo

**Compañía "Georges Momboye"**

GEORGES MOMBOYE, director y coreógrafo

2 de febrero

**Christina Rosenvinge**

Con su banda: Chris Brokaw (Come), Steve Shelley (Sonic Youth), Jeremy Wilms y Charlie Bautista

Con una banda espléndida formada por amigos americanos? Steve Shelley (Sonic Youth) en la batería; Chris Brokaw (ex Come) en guitarras y bajo; Jeremy Wilms en bajo, contrabajo y guitarra? y su inseparable hombre orquesta Charlie Bautista, nuestra cantante-compositora más sofisticada ha grabado una obra intensa, palpante y viva, de esas que no pueden usarse como fondo para cualquier otra acción porque se tragan toda la atención. Es así, con tanta emoción te acorrala. Suena rotundo pero también vulnerable, como se espera que suene un disco grabado y mezclado casi por entero en Hoboken, Nueva Jersey, hogar de Yo La Tengo.

Fue en la también ciudad de Frank Sinatra donde Christina pudo dar las rasposas, vehementes formas que buscaba? ella es productora? a diez temas propios y uno tomado prestado: el blues de Leroy Carr "In the Evening", según la versión que escuchó tocar a Brokaw y Jeff Farina en el Tanned Tin del 2007. En sus manos se convierte en número pop misterioso, ensoñador e intemporal, como de Julee Cruise en el bar Jack el Tuerto de Twin Peaks. Otras canciones ("Negro cinturón", "Anoche", "Animales vertebrados") suenan a cabaret berlinés, Kurt Weill, Bertolt Brecht, música para supervivientes, irónica, ligera y al tiempo brutal. En "Eclipse", como en el inolvidable "Tok tok" de "Continental 62", la voz cumple una función más rítmica que melódica y nos arrastra por el suelo en actitud humillante hasta un éxtasis gainsbourgiano.



4 de febrero

**Mogwai**

Mogwai es una banda escocesa de post-rock formada en 1995, llegando a ser una de las bandas de post-rock más conocidas. Su nombre se debe a la criatura de la película Gremlins, que significa "espíritu maligno" en cantonés, aunque el guitarrista Stuart Braithwaite ha mencionado al respecto que "no tiene un significado importante y siempre intentamos conseguir uno mejor, pero como un montón de cosas que nunca conseguimos."

Su música consiste en largos temas instrumentales a base de guitarras, siguiendo la tradición dentro del post-rock, alrededor de una melodía inicial; también son conocidos por su tendencia a intercalar pasajes tranquilos con pasajes más fuertes de una forma muy dinámica, con riffs de bajo muy definidos y un sonido más bien introspectivo, a ratos oscuro y a ratos potente y soberbio. Su estilo está claramente influido por The Dirty Three, The Cure, Joy Division, The Jesus & Mary Chain, My Bloody Valentine, y los abuelos del post-rock Slint. Durante 2004 el grupo abrió para las giras de dos de sus héroes Pixies y The Cure. En ocasiones el estilo de Mogwai ha sido vinculado con los sub-estilos, math rock, art rock, y metal instrumental. Así como su sonido está muy lejos del punk rock tradicional, el grupo se considera cercano a la ética punk.

7 de febrero

**Anne Clark**

Presenta su último trabajo "The smallest acts of kindness"

La polifacética artista británica vuelve a los escenarios para presentar su último trabajo en el que desarrolla todo su imaginario poético sumergido en una música sugerente y cargada de sorpresas.

12 de febrero

**Herman Dune**

Presenta "Next year in Zion"

Su duodécimo larga duración, aunque media docena de ellos no hayan pasado de CDR que sólo se pueden adquirir en sus conciertos o páginas web, es la continuación del aclamado 'Giant' (EMI 2006) y tras situar una de sus canciones 'I Wish That I Could See You Soon' en el ranking Rolling Stone de las 100 mejores canciones del 2007, sin haber publicado ninguna de sus discos en el país norteamericano!. Su trayectoria en directo no le va a la zaga... de actuaciones en squats a colgar el no hay billetes en el parisino Olympia o compartir escenario con Arcade Fire en apenas un par de años. 'Next Year In Zion' ha sido grabado en directo con equipo analógico en los estudios Vega al sur de Francia, famosos por su consola de mezclas que utilizaron Fela Kuti y The Rolling Stones en los años setenta, con Richard Formby, ex miembro de Spacemen 3 y que también fue el responsable de sus anteriores dos largas duración, a los mandos pero siendo ellos los responsables máximos de la producción. Siempre deudor en el fraseo y cadencia de Jonathan Richman, Bob Dylan o Stephen Malkmus, en los arreglos de Ennio Morricone, Velvet Underground o Chuck Berry y en los ambiciosos métodos de producción de Berry Gordon, Jr., Phil Spector o Lieber & Stoller, el dúo continúa arropándose de amigos (Kimya Dawson - Moldy Peaches / Juno, David Tattersall- The Wave Pictures, ...) para intentar curar las heridas psíquicas que produce su cínico y tedioso mundo aunque 'Next Year In Zion' ha roto con esta tendencia ya que el propio David-Ivar reconoce que se trata del primer álbum que escribe estando contento aunque en el horizonte no todo son claros ya que el espectro de la soledad está presente en 'My Home Is Nowhere Without You', la traición en 'Next Year In Zion' o la manipulación en 'Someone Knows Better Than Me'

18 de febrero

**Giant Sand**

El líder de Giant Sand, padrino de Calexico, descubridor de Granddaddy y M Ward y consejero espiritual de PJ Harvey, vuelve a visitarnos con su inclasificable espectáculo en solitario después de llegar al punto más álgido de su fructífera carrera con su último disco, "Sno Angel Like You", en el que se deja acompañar por un coro de gospel. El último disco en solitario de Howe Gelb (presentado en directo en España el pasado verano, en festivales como Benicàssim o el Jazzaldía de Donosti, donde actuó junto a Dr. John) ha sido considerado como el Mejor disco de Americana de 2006 para la revista británica Mojo; 4º mejor disco del año para la revista española Go Mag; 12º mejor disco del año para el portal Metacritic.com (que realiza una media con las notas que ponen los críticos de los distintos medios -por ejemplo, en pitchforkmedia recibió un 8.3-, por lo que al final podría ser considerada como una de las listas más fiables del año). Howe Gelb es un intérprete único que aún en su propuesta la dicción de Lou Reed, la entonación de Bob Dylan, el riesgo de Tom Waits, la libertad de Thelonious Monk, la intensidad de Led Zeppelin, la firmeza de Neil Young, el sentimiento de Hank Williams y el ingenio de Lenny Bruce y Groucho Marx.

1 de marzo

**Jane Birkin**

Presenta su último trabajo "Enfants d'Hiver" Cantado en francés y con las letras de todas las canciones escritas por la artista anglo-francesa, Jane Birkin (Londres, 1946) nos ofrece uno de los regalos musicales más sensuales, inspirados y delicados de 2008. Una maravilla tranquila, envolvente, natural y rica en ambientes, que nos lleva a mundos casi perdidos que sólo artistas del carisma de Birkin pueden descubrirnos.

En Enfants d'hiver, Jane Birkin demuestra que cantar bien no es tener una gran voz, sino ser capaz de expresar y transmitir sentimientos; que la sutileza generalmente nada tiene que ver con el grito; que las modas no existen cuando la música se escribe con mayúsculas; que la tradición de la chanson francesa continúa tan viva y actual como artistas de su sensibilidad quieran hacernos creer, alejándonos del tópico.

12 de marzo

**Michael Nyman The Michael Nyman Band con la soprano Marie Angel**

Presentando sus nuevos trabajos: "Mozart 252" y "8 Lust Songs: I Sonetti Lussoriosi"

Michael Nyman (nacido el 23 de marzo de 1944) es un pianista, musicólogo y compositor minimalista, conocido sobre todo por las obras escritas durante su larga colaboración con el cineasta británico Peter Greenaway. Nyman (que estudió con el académico Thurston Dart, experto en música barroca en el King's College de Londres) se ha inspirado frecuentemente en Música antigua en sus composiciones para los largometrajes de Greenaway: Henry Purcell en El contrato del dibujante y El cocinero, el Ladrón, su Esposa y su Amante, El piano, Heinrich Ignaz Franz von Biber en Zoo (A Zed & Two Noughts), Mozart en Conspiración de mujeres (Drowning by Numbers) y John Dowland en Prospero's Books. Su popularidad se disparó después de componer la banda sonora de la galardonada película de Jane Campion El piano (1993). La película no fue nominada por la Academia a pesar de haberlo sido por la Academia Británica y para el Globo de Oro. Ha compuesto bandas sonoras para muchos otros filmes, la gran mayoría de ellos obras de autores independientes europeos.

14 de marzo

**Jonathan Richman**

Presenta su último trabajo: "Because her beauty is raw and wild"

Conocido por el gran público gracias a la banda sonora de Algo Pasa con Mary y sus friki apariciones en la película, la trayectoria del genial Jonathan Richman viene de muy largo. Ex-líder de los imprescindibles Modern Lovers, continúa una carrera personal y auténtica, ajena a modas y superficialidades varias. Richman sigue su propio camino y hace siempre lo que le viene en gana. Because her beauty is raw and wild, es el título de su nuevo trabajo, versión de Leonard Cohen incluida. Espíritu punk y corazón pop.



Ramón González. "Grid-in"

# TECHFORMANCE

una celebración del territorio murciano en ARCO

Oscar Abril

Techformance es el título del proyecto expositivo con el que la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia tendrá a bien de participar el próximo año en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO en Madrid. Un proyecto expositivo el cual tengo el honor de comisariar.

Techformance es una propuesta ambiciosa, una apuesta valiente que expresa la sólida emergencia de una de las comunidades con un presente y un futuro más notable en el concierto artístico español y con una cada vez más innegable vocación de expresarse a través de sus propios activos y de su personalidad en el ámbito internacional.

Porque Techformance es, exactamente, eso. Una celebración del

territorio. Una celebración del territorio murciano llevada a término por y desde el territorio murciano y para los propios murcianos. Una celebración, en definitiva, que pretende llevar a ARCO a los propios murcianos y el territorio murciano al propio corazón de ARCO.

Como el propio acrónimo indica, Techformance es un proyecto de tecnología y performance. Referirse al ámbito intersticial que se abre entre la performance y que la tecnología ha venido apelando, históricamente, a aquellas propuestas artísticas que, partiendo del ámbito del arte de acción, han entendido y utilizado la tecnología en su dimensión de prótesis, como extensión y ampliación de nuestras propias funciones orgánicas. Artistas que nos han hablado del cuerpo

**Techformance inaugura otra genealogía. Techformance es un proyecto que aborda el ámbito de relación y de posibilidad entre tecnología y performance desde otra óptica y desde otros objetivos.**

subjetivo y de sus límites. Artistas que nos han hablado del despliegue de la identidad cartesiana, del sujeto en primera persona, interpretado a través de un movimiento centripeto desde la consciencia de uno mismo. En definitiva, la pregunta por el quién. Stelarc en el plano internacional o Marcel.li Antúnez en el nacional podrían ejemplarizar, a vista de pájaro, ese registro.

Techformance inaugura otra genealogía. Techformance es un proyecto que aborda el ámbito de relación y de posibilidad entre tecnología y performance desde otra óptica y desde otros objetivos.

Techformance no se cuestiona por el quién. Techformance se interroga sobre el cómo. Techformance no apela al cuerpo subjetivo. Techformance apela al cuerpo colectivo. El movimiento de la mirada de Techformance no es centripeto, sino centrífugo. ¿Por qué? Porque el binomio sobre el que emerge Techformance no es la relación entre consciencia y cuerpo, sino la relación entre sociedad y territorio.

A partir de aquí, Techformance es un proyecto expositivo cuyo campo de análisis queda comprendido entre tres ángulos: tecnologías de consumo popular, participación colectiva y espacio público.

Como sabemos, uno de los fenómenos tecnocientíficos más trascendentales a lo largo de este cambio de siglo ha sido la implementación en nuestros procesos sociales de los nuevos dispositivos tecnológicos de comunicación (internet o telefonía móvil) y de localización (GPS o GoogleMaps) contemporáneos. Una nueva tecnología, de consumo popular, que está transformando la relación con nuestro propio contexto físico, haciendo del territorio una entidad expandida y modulable según nuestras necesidades operativas.

En este nuevo contexto tecnocientífico, el arte no se ha mantenido como un espectador de piedra, sino que se ha destacado como un laboratorio de producción de propuestas de innovación y ampliación de las potencialidades de tales recursos, a través de nuevos contextos de investigación, como el de las llamadas artes locativas.

Hablando como hablamos de tecnologías inscritas en la emergencia de la nueva cultura móvil, cuyo radio de actuación natural es el espacio público, resulta lógico que una gran parte de los proyectos artísticos surgidos de este ámbito de producción en los últimos años sean estrechamente emparentables con el arte de la performance.

No sólo eso. Techformance entiende este emergente ámbito de investigación como uno de los más potentes fenómenos de renovación del arte de acción en las últimas décadas. Más particularmente, como una auténtica reactualización contemporánea de la genealogía del happening artístico, en su común estrategia de aunar participación colectiva, experiencia lúdica y espacio público.

Partiendo de esa base, los proyectos que configuran el programa expositivo de Techformance tienen como común denominador su compartida vocación de instar a la participación a la ciudadanía murciana, de instar a la colaboración en una serie de propuestas performánticas cuyo objetivo no será cumplido sin su imprescindible intermediación.

Al igual que los dispositivos tecnológicos de consumo cotidiano

que instrumentalizan, los proyectos comprendidos en Techformance apelan, principalmente, a desplegar una nueva mirada sobre el territorio. Una nueva mirada que abre unos nuevos usos del territorio, vertebrados a partir de la interrelación colaborativa entre participantes y de la reapropiación del espacio público, más allá del continuum rutinario de la cotidianidad.

Esa es la invitación que Techformance formula desde su tesis de trabajo. Para ello, Techformance convertirá el pabellón de la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia en ARCO en un nodo de interacción en el que convergerán diversas propuestas de participación colectiva que habrán tenido lugar en Murcia o que se desarrollarán a tiempo real y de manera simultánea en el recinto ferial y en la región.

De este modo, el pabellón no se constituye como un ente cerrado en sí mismo, un white-box pivotado alrededor de la dialéctica obra-galería, a espaldas de los ojos de la comunidad, sino como en un centro de operaciones, vertebrado desde la dialéctica proyecto-territorio, que extenderá sus límites y su campo de acción desde ARCO hasta la propia región murciana durante el certamen.

Al hilo de esa voluntad, el despliegue de Techformance como propuesta no es posible sin la colaboración activa y directa del propio tejido artístico de la comunidad murciana, siendo esta vocación uno de los ejes constructivos del proyecto. Centro Párraga, Laboratorio de Arte Joven, Puertas de Castilla o Casa Pintada son algunas de las instituciones públicas que acogen los diversos proyectos de Techformance y hacen posible la diseminación real de la propuesta a lo largo y a lo ancho del territorio. En Murcia, en Cartagena, en Mula.

La propuesta de juego interactivo -a medio camino entre las calles de Murcia y el espacio virtual de internet- de Blast Theory, la expedición organizada por Michelle Teran a la búsqueda de los murcianos anónimos presentes en YouTube, la intervención en los parques infantiles por vía del proyecto de Diego Díaz y Clara Boj, la invitación de Ramón González Palazón a crear graffities móviles en Mula a partir de los mensajes de los propios residentes, el análisis del concepto de público en la obra post-teatral de Roger Bernat, la exploración participativa del mapa Wi-Fi de Cartagena realizada por Gordan Savic o la posibilidad misma planteada por Jonah Brucker-Cohen de destruir el propio pabellón de ARCO desde la web de Puertas de Castilla son las propuestas que Techformance pone en circulación para el uso y disfrute de la ciudadanía murciana y de los visitantes de ARCO.

Con ellos y para ellos Techformance emergerá como la celebración del territorio que se propone ser, desde el mismo corazón de ARCO.

**ARCO2009 del 11 al 16 de febrero**

Abierto al Público

Viernes 13, sábado 14, domingo 15, de 12 a 21 h.

Lunes 16, de 12 a 18 h.

## BLAST THEORY (UK).

<http://www.blasttheory.co.uk>

Blast Theory, el reconocido colectivo parateatral británico comandado por Matt Adams, es el más destacado representante de una escena de producción artística que se caracteriza por la postulación de propuestas cercanas a la idea de happening multimedia para la participación colectiva. "Can You See Me Now", su más emblemático proyecto, es una fascinante propuesta de performance participativa que tendrá lugar, simultáneamente en Murcia y en el recinto ferial de ARCO.

Un proyecto en colaboración con Centro Párraga.

## MICHELLE TERAN (GER).

<http://www.ubermatic.org/misha>

La canadiense Michelle Teran es una de las más importantes representantes de la performance multimedia contemporánea. Hablar de Michelle Teran es hablar de una poética del arte de acción renovada, a través de la cual la instrumentalización de la tecnología se entiende como posibilidad de transgresión de lo público y lo privado. Michelle Terán presenta una nueva propuesta site-specific para

TECHFORMANCE, en la que se invitará a conocer personalmente a los residentes murcianos que han subido un video doméstico en el portal on line YouTube.

Un proyecto en colaboración con Centro Párraga.

## DIEGO DIAZ / CLARA BOJ (ESP).

<http://www.lalalab.org/hybrid.htm>

Diego Díaz y Clara Boj son los más reconocidos representantes murcianos del arte de nuevos medios. Sus proyectos han sido expuestos y elogiados en marcos como Medialab Prado en Madrid, el Festival Internacional de Músicas Avanzadas y Arte Multimedia Sonar de Barcelona o, recientemente, en Ars Electronica de Linz, el más relevante escaparate internacional de arte y tecnología. Su última propuesta, el proyecto "Parque Híbrido", consiste en la transformación de diversos parques de juegos para niños de la ciudad Murcia en un entorno interactivo y multimedia.

Un proyecto en colaboración con Centro Párraga.

## RAMÓN GONZALEZ PALAZÓN (ESP).

<http://www.unor.es>

Ramón González Palazón, artista originario de Mula, es una de las jóvenes promesas de arte de nuevos medios español. Sus proyectos rentabilizan las posibilidades de los dispositivos interactivos para generar nuevas interpretaciones de los espacios físicos. Mediante el uso de la técnica mixta, en el que se entrecruzan paisajes lúminicos, pintura o escultura, pantallas táctiles y sonido, González Palazón apela a la experimentación de nuevas sensaciones. TECHFORMANCE expone la nueva versión de su más reciente propuesta artística: "Grid-In".

## ROGER BERNAT (ESP).

<http://www.rogerbernat.com>

Roger Bernat es uno de los enfants terribles de la creación teatral de vanguardia española desde los años noventa. Una trayectoria, deudora de la tradición artística del happening y del performance art, ambiciosa y arriesgada que lo ha llevado, en los últimos años, a experimentar con las posibilidades de la tecnología como incentivo transformador del lenguaje escénico. Su último proyecto teatral, "Dominio Público", ha sido co-producido por el Centro Párraga de Murcia, y se presenta aquí en formato de instalación.

Un proyecto en colaboración con Centro Párraga.

## FLASHMOB MURCIA (ESP).

<http://es.wikipedia.org/wiki/Absurdmobs>

Un flashmob, "multitud instantánea", es una acción organizada en la que un gran grupo de personas se congrega - de repente- en un lugar público, realiza una acción inusual y extraña para, acto seguido, dispersarse sin más. Los flashmobs suelen convocarse a través de la telefonía móvil, a partir del envío de SMS o por internet. TECHFORMANCE llevará a cabo un taller de flashmob en colaboración con el Laboratorio de Arte Joven dirigido a artistas de la comunidad, con el objetivo de realizar colectivamente una acción sorpresa en la comunidad.

Un proyecto en colaboración con Laboratorio de Arte Joven.

## GORDAN SAVICIC (AT / NL).

<http://www.yugo.at>

El artista austriaco, residente en Holanda, Gordan Savicic es uno de los más importantes valores emergentes en la escena de la performance tecnológica. Su proyecto "Constraint City (The Pain Of Everyday Life)" propone un itinerario participativo a través del mapa urbano de Murcia. Vestido con un corsé pectoral que comprime a su usuario, el sistema funciona como un detector de zonas wi-fi, cuya ausencia se traduce en dolor físico. Una actualización de la tradición del body-art, al alcance de todos.

Un proyecto en colaboración con Centro Párraga.

## JONAH BRUCKER-COHN (US).

<http://www.coin-operated.com>

Jonah Brucker-Cohen es una de las figuras internacionales de referencia en la investigación del uso de las redes sociales en relación con la tecnología. "Alerting Infrastructure!" -una instalación consistente en un martillo eléctrico apuntando al muro expositivo en ARCO- es un proyecto que permitirá a los residentes murcianos realizar agujeros en el espacio de exposición de la obra a través de internet. Una obra artística que rompe su espacio de exposición es una aspiración histórica de la performance.

Un proyecto en colaboración con Centro Cultural Puertas de Castilla.



Roger Bernat. "Public Domain"



Roger Bernat. "Public Domain"



Blast Theory



Jonah Brucker-Cohen. "Alerting Infrastructure"



Gordan Savicic. "Constraint City (The pain of everyday life)"



*Rabbit (1988). "Estoy por el retorno de lo objetivo, y por que el artista vuelva a ganar la responsabilidad de manipular y seducir: para el arte que tenga tanto impacto político como la industria del entretenimiento, las películas, la música pop, la industria publicitaria". Jeff Koons, Phrases and Philosophies, Handbook.*



# Por un puñado de dólares

Jeff Koons: del dandy al cowboy

Gloria Durán

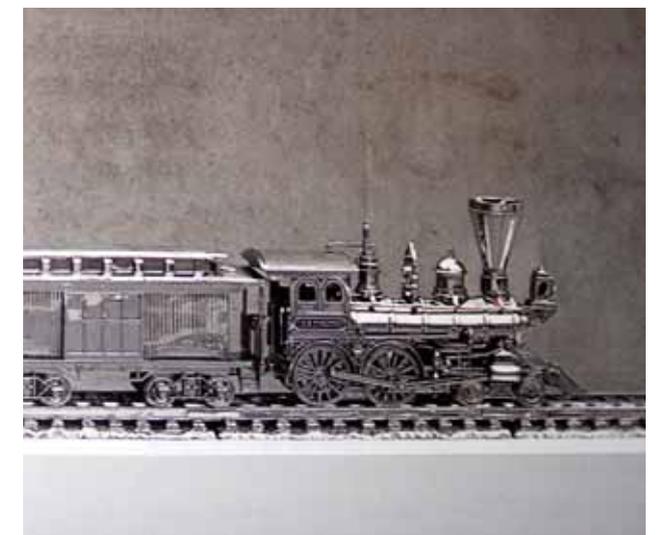
*El imperativo es: Sé tu mismo y no pretendas ser otro quien crees posee un gusto superior al tuyo. Tus gustos están bien como están. El mal gusto es tan bueno como el buen gusto si es el tuyo*  
Jeff Koons

*La idea de una gran estrella viene directamente de una suerte de inflación de pequeñas anécdotas .... La cosa está completamente basada en historias inventadas*

Marcel Duchamp<sup>1</sup>

Una superestrella ha invadido el Palacio de Versailles, la superestrella es americana y ha poblado el palacio de diecisiete esculturas que representan, tal y como él mismo afirma, el gusto de la clase media americana. La superestrella, además, es uno de los artistas vivos en el top ten de precios. Su récord, hasta la fecha, asciende a 11 millones y medio de libras, 22.947.100 dólares exactamente, que obtuvo su Balloon Flower (magenta) en una subasta de la casa Christies el junio pasado. En la década de los ochenta Jeff Koons, nuestra superestrella, estaba aún trabajando en Wall Street aunque ya comenzaba su carrera artística. Cuando obtuvo apoyo financiero de Francois Pinault, Koons dejó las acciones para dedicarse por entero a la creación. Me propongo dilucidar en este artículo el camino seguido por el mito del artista desde Duchamp y su afrancesado dandysmo hasta Koons y su obvia venta al mejor postor. El repudio a toda actividad mercantil, que inauguraba el artista de la vida moderna, ha cambiado de signo para erigirse en el objetivo casi principal de, como apunta Amy Cappellazzo, las nuevas generaciones de artistas. Un objetivo que no quiere ya epatar al burgués, como si quisieron un Dalí o un Warhol, sino pura y simplemente, forrarse.

Duchamp llegará a la ciudad de Nueva York en 1915. Representará para los americanos, y para sí mismo, una nueva tipología de artista. Antes, en París, había llevado una vida, tal y como apuntará Gabrielle Buffet-Picabia, más bien solitaria en su estudio de Neully, con una disciplina casi jansenista y mística. Él mismo reconocerá que era un bibliotecario que no tenía intención alguna de exponer o de hacer una oeuvre, ni, mucho menos, de vivir una vida de artista. Pero, la misma Gabrielle lo cuenta. Al llegar a los Estados Unidos, Marcel Duchamp sufrirá una abrupta e impactante transformación, se adaptará



Jim Beam- J.B. Turner Train (1986)

*De la serie, Luxury and Degradation (1986). Este tren está compuesto por varios vagones, cada uno contiene whisky Jim Beam que fue rellenado en destilería y sellado tras el pago de la correspondiente tasa requerida por el gobierno. El objeto evoca la expansión americana del siglo XIX y adquiere un mayor valor al haber sido realizada en la cumbre de la era yuppie, al yuxtaponer al buscador de fortuna del oeste, ciertamente rudo, y el corredor de las nuevas corporaciones, un producto urbano que en esencia poco se aleja del vaquero.*

perfectamente al violento ritmo de la ciudad, se erigirá en el héroe de intelectuales, de artistas y de damas asiduas a los nacientes salones newyorkinos. Abandonará su monástico aislamiento lanzándose a todos los excesos posibles, pero, eso sí, manteniendo cierta delineada conciencia de sus propósitos e intereses. Con todo, la posible extravagancia de sus gestos, se adaptarán al, y se determinarán según, un análisis experimental y una concienzuda disección de su misma personalidad, una personalidad que busca ser excepcional, una prefabricada personalidad para un ser desapegado de toda contingencia humana considerada "normal".

Obviamente, Duchamp no podrá negar la evidencia y asegurará, tiempo después, en una entrevista con Sweeney, que fabricó su, esa, personalidad, generando un sujeto inspirado en un modelo: el dandy decimonónico. En particular, asegurará, en el Dada Dandy Jacques Vaché. Su aristocrática aparición en la escena artística newyorkina significará, para los americanos, la posibilidad de una nueva tipología de artista, un nuevo modelo pleno de glamour y languidez europea en un país que andaba buscándose a sí mismo y que estaba ya aburrido de rendir cuentas a la ética protestante. La primera reacción pública ante este aristócrata aparecerá en un artículo de 1915. La revista, Art and Decoration, el título del artículo: "A Complete Reversal of Art Opinions by Marcel Duchamp, Iconoclast". El fascinado periodista comentará, entre encantado y confuso, ni habla ni mira, ni actúa como un artista, en el sentido aceptado de la palabra, él no sería un artista. Interpretará ante todo su público, amigos, familia y conocidos, la aversión a cualquier tipo de esfuerzo y a cualquier compromiso; hablará pausadamente, con la relajación de un dandy consumado, su oeuvre se reducirá a un gesto intelectual y engran-



*The New Jeff Koons (1980). "A través de mi trabajo, insto a la gente a abrazar su pasado, lo que ellos son. Al hacerlo, tendrán unos pilares sobre los que trabajar. Yo he abrazado mi pasado y aprecio la belleza que hay en él". Jeff Koons Handbook*

decerá su misma falta de ideas declarándose un agente respirador, un consumado, y ralentizado, vividor. En 1963 Joseph Beuys realizará su famosa performance "Duchamp Silence Has Been Overrated", la protagonizará en un momento en el que, efectivamente, la persona y el personaje de Duchamp estaban comenzando a invadir el mercado americano, la prensa americana, el mundo editorial, la academia y las escuelas de arte americanas.

Duchamp se había encargado personalmente de acumular capas de significación que le harán miembro de esa sociedad de individualidades, la sociedad de los superiores seres dandys. Life publicará un artículo en torno al artista en 1952, tres años tras la famosa portada del masculinizado Jackson Pollock. Duchamp aparece como un tipo "extraño", con unas exóticas raíces extranjeras, y se hablará de él como de un francés enjuto, genial, de ojos grises<sup>2</sup>. Además de este aspecto exterior, elaborará unas prefabricadas maneras, una dramatizada cortesía y un pulidísimo encanto. Siempre se presentará ante el público como un intelectual. De nuevo, la vida de Duchamp más que la de muchos otros artistas compone gran parte de su obra<sup>3</sup>. Una posición ambivalente y contradictoria que inventa una pose indiferente, desmontada por Amelia Jones, y un famoso silencio, que es imposible

por definición, según Cage y está sobrevalorado, para Beuys.

El supuesto valor que demostrará al rechazar la evidente explotación de su éxito, por una explotación más sutil y disimulada, atraerá, comenta un artículo del Arts Review en 1966, a muchos jóvenes artistas. Dirá Burn Guy, ya en la década de los ochenta, el hecho de que haya gastado gran parte de sus 79 años jugando al ajedrez y dando clases de francés cuando podría haber explotado su éxito solo parece añadirse a su estatura. El valor inherente en su actitud gusta particularmente a los artistas más jóvenes<sup>4</sup>. Efectivamente el mito que consigue elaborar es el de un héroe paria que opta por el silencio, renunciando, tal y como afirma Sontag, a una vocación<sup>5</sup>. Evitará cualquier dato referente a su actividad artística real para declararse a sí mismo un "respirador": El arte era un sueño que se había vuelto innecesario... digamos que yo pasaba mi tiempo no pintando. Yo soy un respirateur. Lo disfruto enormemente<sup>6</sup>. Pero eso no será todo, en otra entrevista afirmará haber permanecido absolutamente inactivo, "no he tenido ni una sola idea en diez años", luego afirmará que dejó de pintar esperando otras ideas que nunca llegaron; y que es un retirado, un pintor retirado y un hombre de negocios retirado, y eso que, eso cree él, nunca fue un hombre de negocios. Efectivamente el dandy no debe hacer nada, al menos nada productivo, por definición y casta. Y el dandy además vive, también por definición, asentado en la misma paradoja y en una cierta dulce mentira.

Lo más sorprendente es que todo esto será un mito de sí mismo pues obviamente habló, y mucho, no fue en absoluto indiferente a nada que se refiriese a su obra, aunque proclamara que sí, y trabajó, trabajó bastante. Pierre Bourdieu en su artículo, "La Invención de la Vida del Artista"<sup>7</sup> se refiere a la "fórmula de Flaubert", en particular a su estrategia de la indiferencia y el desinterés "En este mundo, la cuestión más importante es mantener el espíritu de uno en una elevada región, lejos de las miras burguesas o democráticas. El culto de las Artes genera orgullo; nunca hay demasiado del mismo. Esta es mi regla (a Mme Gustave de Maupassant, 23 Febrero 1872)". Tal y como infiere Bourdieu, este aristocratismo, que conduce a Flaubert a soñar en regiones de madarines, le lleva a posicionarse en el rol de la indiferencia, del desapego, y como el espectador quasi-divino de aventuras predeterminadas. Flaubert se posiciona con tal regla auto-impuesta en una doble negación, oponiéndose como artista a la burguesía y al pueblo, y se sitúa en un foso de pura artísticidad contra el arte burgués y el arte social. Ejerce esa negatividad sistemática propia de la autonomía moderna a la que se refiere Claramonte, el artista se erige como ser indeterminado que va fluctuando en sus elecciones para evitar esa impaciencia por los límites<sup>8</sup>.

Así pues, la indiferencia de Duchamp tiene su base en la formación de la bohemia en el siglo XIX. El artista de la modernidad ya se obsesionó por afirmar su libertad y su individualismo y por distanciarse, lo más posible, de la mediocridad de su propia clase. El artista se transforma en un ser sin raíces ni ataduras, en un sujeto puro cuyo único baluarte es rechazar de pleno el mundo burgués. Este rol de rebelde metafísico con ese remarcable sentido de la ironía, se acerca a cierto nihilismo autodestructivo al más puro estilo Des Esseintes o Dorian Gray. Al mismo tiempo que se muestra indiferente se está auto-construyendo para el mundo del arte, facilitando su mismo endiosamiento, viviendo su propia afirmación de que la idea de una gran estrella viene directamente de una suerte de inflación



*Made in Heaven (1989-90). La explotación de los media y la autopromoción de sí mismo como una versión mitológica de su persona son parte integrante del trabajo de Koons. Una de las vías más rápidas de hacerse un estrella, dice, es convertirse en actor porno.*

de pequeñas anécdotas .... La cosa está completamente basada en historias inventadas<sup>9</sup>. Evidentemente Duchamp aprovecha ese fetichismo del sujeto, esta mistificación que el capitalismo cultural ha generado en torno a la noción de autor. Lo que en los inicios de la cultura mercantil del capitalismo pudo ser un fetichismo del objeto, de la mercancía, se tradujo pronto en un fetichismo del sujeto-autor, en un misticismo de la marca como referente de las posibilidades de percepción y organización de la experiencia<sup>10</sup>. El autor ensalzado por sí mismo, re-inventado para el mercado del arte.

La actitud de Duchamp será, ya lo vimos, seguida por muchos artistas. Unos artistas que continuaron la tradición de inventarse a sí mismos. Unos artistas que inventarán un otro ser indiferente, irónico, alambicado y que, a veces, se auto-parodiará. Hal Foster ha afirmado que el arte apropiacionista representa el dandysmo de la década de los 80, pero un dandysmo que tiene unos requisitos muy particulares; ciertamente hay una tensión entre el compromiso y el dandysmo en el arte apropiacionista al menos. ("Yo me apropio de estas imágenes", Sherrie Levine remarcó en una declaración temprana "para expresar mi anhelo simultáneo por la pasión del compromiso y la sublimación del desapego"). Sin embargo, esta tensión existe solo en tanto en cuanto lo permita la política cultural. Al expandirse el Reaganismo de los ochenta, el posicionamiento del dandysmo llegará a ser menos

ambiguo, más cínico, y la estrella de Warhol oscurecerá a las demás<sup>11</sup>. Efectivamente, Andy Warhol sería un dandy quintaesencial al combinar en su persona una cuidada puesta en escena que ensambla aires punks, con exageraciones camp, cierto glamour underground y una pose y un modo de hablar ciertamente medidos y controlados. Una vida transformada en un perpetuo performance.

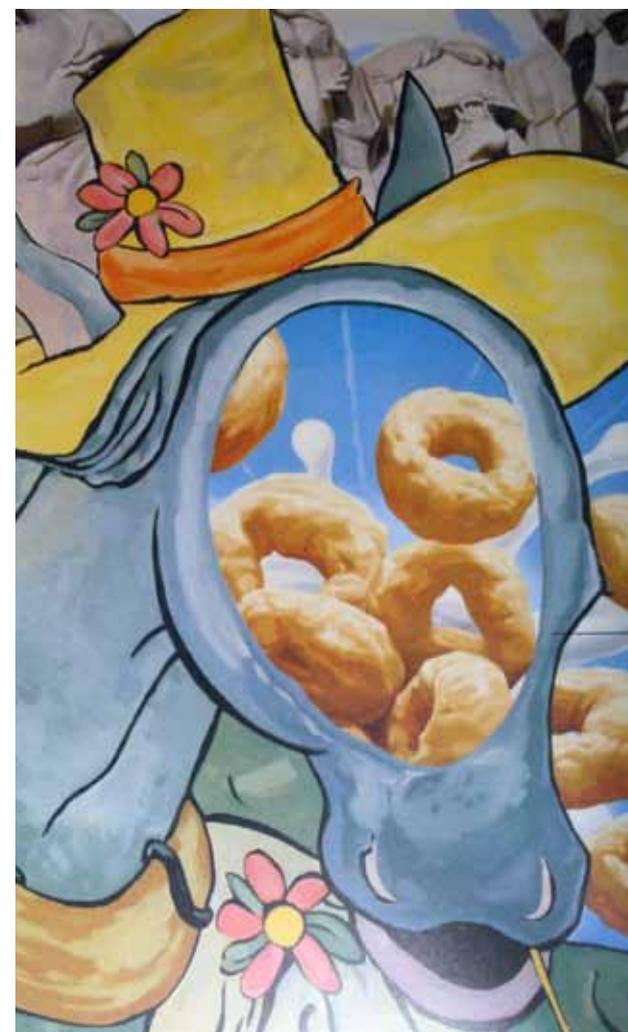
Pero curiosamente el dandysmo de un Warhol no seguirá tanto ese desapego e indiferencia afrancesada, sino que se matizará con cierto toque wildeano. Oscar Wilde representará la definitiva hibridación entre el dandy intelectual inaugurado por Barbey D'Aureville y seguido por Baudelaire y el dandy social, un personaje público que se acerca peligrosamente a la celebritie. Wilde llegará incluso a compararse con un jabón muy bien vendido entonces al enumerar las cualidades en las que se apoyaba tan perfecta estrategia de auto-promoción y venta. Harris, su contemporáneo, estaba de acuerdo con él: "la singularidad de su apariencia, su ingenio, sus groserías, escribirá, cuentan el doble en una democracia"<sup>12</sup>. Los años en los que Wilde, y Whistler, y Shaw y George Moore hicieron para sí mismos una fama de excéntricos fueron los años en los que la escuela para el éxito de la personalidad estaba empezando a hacerse valer. Wilde buscó, desde su llegada a Londres, como Duchamp hará en Nueva York un tiempo después, ser acogido en las mejores casas de la ciudad. La



*Self-Portrait (mármol). El Señor Koons ha negado que situar su autorretrato en mármol en la misma sala del Palacio de Versailles en la que cuelgan los retratos de Luis XIV y Luis XVI sea un acto de arrogancia, "No tiene nada que ver con mi propio ego, sino con la idea de juego en la monumentalidad contemporánea"*



*Luis XVI (1986). "Hubo un tiempo en que los artistas solo tenían que susurrar a los oídos del Rey o del Papa para tener un efecto político. Ahora, deben susurrar en los oídos millones de personas". Jeff Koons, Phrases and Philosophies, Handbook.*



*Easyfun-Ethereal. Cut-out (1999). "El arte puede, y debe, estimular la movilidad social. Puedo vaticinar la formación de una sociedad total en la que todos los ciudadanos tendrán sangre azul, en tal sociedad el individuo existirá en un estado de entropía, o de descanso, y habitará un entorno decorado con objetos de arte que estarán más allá de cualquier discurso crítico". Jeff Koons, Phrases and Philosophies, Handbook.*



*Balloon Dog (Blue) (1997). "Es sobre la celebración, y la infancia y la simplicidad. Pero también es un caballo de Troya... Es un caballo de Troya para todo el conjunto de obras de arte". Jeff Koons "Retrospektiv" at the Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo (Septiembre-Diciembre 2004)*

puesta en escena le servirá para impresionar primero a la gente del teatro, después a la prensa, y más tarde, al gran público que era, y es, el que, al final, paga. Wilde fue creciendo en fama y fue vendiendo primero sus poemas y después sus obras de teatro. Su objetivo vital se fue cumpliendo y consiguió adquirir, como quería, cierta notoriedad antes que cierta fama.

Este nuevo dandismo liderado por un Warhol ciertamente wildeano nos conduce a otras tesis en cuanto al devenir del fenómeno y nos hace cuestionarnos qué valor pesa más para los nuevos artistas dandys, el mediático o el intelectual. En "Rising a Star; Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle", Rhonda K. Garelick afirmará que la clave de las celebrities reside en haber sido, y ser, capaces de crear un icono de sí mismos, de proyectar una imagen personal distintiva. Garelick sitúa el nacimiento de la estrella mediática en los albores del siglo XX en América. Una nueva personalidad que aparece reproducida en supermercados, pegatinas, muñecos, televisiones y pantallas variadas. Se trata de una personalidad que desaparece en su misma reproductibilidad, son iconos; John F. Kennedy,

Marilyn Monroe, Jackie Onassis, Michael Jackson, Madonna, Arnold Schwarzenegger<sup>13</sup>. Esta creación, supuestamente Americana, tendrá sus raíces, según la autora, en la tradición literaria y cultural francesa e inglesa. Mucho antes que la estrella del pop y el ídolo filmico, el dandy había hecho una forma de arte de su personalidad mercantilizada<sup>14</sup>. El punto de partida de Garelick será el encuentro de la lectura final de un dandismo, ya decadente a lo Oscar Wilde, y las "performers" femeninas de finales del XIX. Este encuentro hará surgir lo que hoy es la estrella mediática y el icono camp.

Dentro del mismo dandismo habrá un interminable juego de espejos entre la realidad y la ficción, lo que se quiere ser y lo que se es. "Si el dandy es una persona que interpreta el papel de sí mismo -escribe Jessica Feldman- cómo podremos separar nítidamente al real de tal ficción"<sup>15</sup>. En la tradición del dandy lo real y lo imaginado aparecerán íntimamente ligados. Warhol buscará recrear su propia narración a base de pequeñas historias, unas historias que mezclan su origen europeo y su fascinación por lo aristocrático, con cierta obsesión de recuperar otra posible historia americana. Coleccionará de modo

compulsivo objetos de los indios americanos en un afán de recrearse una leyenda nueva y diferente a cualquier otra, pero dormirá cada noche en una cama con dosel. Warhol será ese puente que, comenzado por Duchamp, y su predestinación para América, tal como dirá a Pierre Cabanne, llegará a lo netamente americano en Jeff Koons, lo americano superlativo. El artista de la vida moderna, solemnemente inaugurado por Baudelaire, aterrizará en el nuevo continente transformado en un flemático, elegante y esquivo Duchamp que inaugurará una nueva tipología de artista que, si bien comienza manobrando discretamente en el mercado del arte por su propio interés, poco a poco va deshaciéndose de todo pudor de rancio abolenjo para lanzarse a su autopromoción y su incansable búsqueda del mejor postor. Warhol hablará ya abiertamente de su afán por el dinero pero aun conservará cierta aura de outsider o de lapidé, por extranjero, por homosexual, por extravagante. Su discurso aún permanecerá dentro de esa epatante negatividad. Pero su sucesor, Koons revisará su mismo dandismo en un estilo netamente americano, insistentemente americano y, tal vez, patéticamente americano.

Si el artista moderno no debe limitarse a crear sino que también debe definir una actitud, la actitud que ha modelado Koons combina, como ya hiciera Wilde, ciertas dosis de intelectualidad con grandes de frivolidad consciente. Para el artista de la vida moderna, el dandy, desde Baudelaire hasta las vanguardias históricas, incluido Duchamp, conseguir dinero de modo obvio, con su arte, con esta emanación espiritual que será para ellos su arte, se torna, simplemente, denigrante. En su rango de autoerigidos aristócratas del espíritu todos los artistas, personajes de sí mismos, han insistido en su desapego a todo lo material como posicionamiento en contra de su misma clase. Una suerte de distanciamiento simbólico de la mediocridad de la vida de la clase media. Sin embargo, Koons, y en cierta medida antes Warhol, se satisfacen en visitar el mito del autor desapegado del dinero y los bienes materiales para posicionarse, a conciencia, en el otro extremo del posible espectro. Jeff Koons creará su propio mito como un precoz vendedor que con su aguzado, y netamente capitalista, ingenio, consigue, a la tierna edad de siete años, generar un beneficio de un cien por cien con la venta, de puerta en puerta, de unas estampitas

(adquiridas con anterioridad por el mismo genio financiero por correo postal). "Muy sencillo -argumentará Koons- compré diez unidades a diez dólares y las vendí a dos la unidad". Qué diría el pobre Vasari de semejante reconstrucción de la infancia del divino artista.

La sentencia más repetida por Koons es su deseo de "comunicarse con las masas". Como Wilde, parece tener claro que es el público el que al final paga. "Además -insistirá- mi pintura es sobre mi pasado. Intentaba mostrar que provengo de un entorno provincial. (...) lo que realmente trato de hacer es darle a la gente confianza en su propio pasado, sea este el que sea"<sup>16</sup>. Comentaré una de sus últimas pinturas collage, de la serie Easyfun-Ethereal, en la que aparece una de esas siluetas de feria con un hueco en el que uno pone su cara, la silueta es la de un burro azul detrás una tormenta de cereales cheeries que también podrían ser bagels, tal y como comenta el artista, dos de los productos de desayuno netamente americano, y arriba los perfiles de los presidentes americanos en el monte Rushmore en Dakota del Sur. Allí están esculpidos, en un descomunal tamaño, los rostros de los cuatro presidentes estadounidenses George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt y Abraham Lincoln. Koons hará una lectura simple: "si quieres llegar a ser presidente come cereales todas las mañanas, you can do it!"

Y sin duda los cereales, inventados por el médico estadounidense Kellogg a finales del siglo XIX, parecen obsesionarle pues los nombra y renombra cada vez que construye su mismo mito. Reaparecen en un momento cumbre de su biografía de artista, su primera experiencia estética. Contando tan solo cinco años se fascinará ante una caja de cereales para el desayuno y descubrirá entusiasmado que día tras día podía mirarla sin cansarse. Además, este primer contacto con el arte se teñirá de cierta sensualidad, afirma, por aquello de la leche. Esta fascinación será para el artista americano la clave misma de la vida, la capacidad de fascinarte ante las cosas más triviales, vulgares y repetidas, día tras día. La vida, así vivida, es fascinante, según Koons, lo importante es confiar en tu mismo pasado y no juzgar, deshacerse a conciencia de la misma capacidad de juicio. "Todo, al fin y al cabo, se ha transformado en un espacio comercial, así que por qué no lanzarse de lleno al entretenimiento vacío y fácilón, mi arte se basa en ciertos aspectos del entretenimiento, creo que uno de mis intereses crecientes en arte hoy no es solo el aspecto económico sino la forma de entretenimiento que el arte nos provee"<sup>17</sup>. Y es precisamente este entretenimiento lo que le atrae del Barroco europeo, de hecho otra historia de su mito personal será su primera venta, una reproducción de Watteau que realizaría con nueve años y que su padre consiguió vender en su tienda de decoración de York, Pensilvania, por un puñado de dólares. Como Clint Eastwood, pareció, desde aquel éxito, decidirse a generar una carrera artística "for a few dollars more".

El Barroco de Koons es ciertamente Kitsch y lo Kitsch tremendamente camp, tal y como Susan Sontag lo definirá. Sontag se referirá a lo camp con unas notas, notas que va introduciendo con aforismos de Wilde, porque, lo camp es para Sontag el dandysmo moderno. Lo camp es la respuesta al problema: cómo ser dandy en la cultura de masas<sup>18</sup>. Una vez más pues, ese espíritu de oposición y negación. Así el connoisseur de lo camp ha encontrado los placeres no mancillados en las artes de las masas, el gusto camp transciende la náusea de la réplica, simplemente posee cualquier objeto de producción masiva de un modo "raro". Wilde será el encargado de anticipar el gusto por lo

**Contando tan solo cinco años se fascinará ante una caja de cereales para el desayuno y descubrirá entusiasmado que día tras día podía mirarla sin cansarse. Además este primer contacto con el arte se teñirá de cierta sensualidad, afirma, por aquello de la leche**

camp al asegurar que una corbata, un ojal, un llamador, o una silla eran realmente importantes. Lo camp solo podrá surgir en las sociedades opulentas, en una suerte de consumo superfluo, o, como Sontag lo llama, psicopatología de la opulencia. Patología que lleva a la producción y venta masiva de los objetos más inverosímiles e inútiles, muchos de los cuales son lo suficientemente impactantes, teatrales y conscientemente exagerados, para ser camp. Sontag construye toda una explicación del camp siguiendo paso a paso lo que podría ser una aproximación al fenómeno del dandysmo; los individuos de sensibilidad camp son un grupo autoelegido que, a falta de una aristocracia real que fomente gustos especiales, se autoerigen en aristócratas del gusto, cierto gusto perverso, claro.

Si nos paseásemos por la exposición del Palacio de Versalles, este discurso camp encajaría, en principio, en la estética de Koons. Realmente Koons está "codeándose", tal y como afirma el artículo aparecido en el New York Times a propósito de la muestra, con la misma corte del Rey Sol y por ende con toda la aristocracia europea. Podríamos pensar que es un consumado dandy, rebelde metafísico que busca epatar y que exalta todos aquellos objetos ya estéticos que adora la multitud. Sin embargo, el artista no lo ve así: "mi trabajo trata de mi misma psicología y mi estética básica es comunicarme con todo el mundo... quiero dar expresión visible a la nueva sofisticación de la clase media americana". Esa supuesta salida simbólica del seno de la clase a la que realmente se pertenece cambiará de signo para impregnarse precisamente de los valores de esa misma clase. Koons insistirá en sus dotes comerciales al seguir narrando su propia vida,

en el Moma se encargará de promover la venta del club de amigos del museo, membership. Con agudas estrategias incrementará en 3 millones de dólares las arcas del Museo: "muchos querían contratarme para trabajar con ellos", afirmará. Posteriormente se hará agente de bolsa y venderá acciones y mercancías, pero, afirma cuando Rem Koolhaas le pregunta al respecto: "siempre fui un artista".

La cuestión nos la sirve en bandeja. ¿Qué es eso de ser un artista? Quizá en manos de Koons el mismo concepto de artista se pone en cuestión, o se desdibuja o simplemente evoluciona hacia otra cosa donde el puro comercio se torna el arte mayor. Danto identificará al artista americano con un Dalí, y quizá no tanto por lo que tiene de surrealista, aunque así lo justifique analizando un bogabante gigante e hinchable, Lobster (2003), que ha colgado en el salón de Marte del palacio del Rey Sol, sino, creo yo, por la voceada obsesión del artista catalán por hacerse millonario y su falta de pudor al hablar de dinero. Como apunta Brian Wallis en su artículo "Another Hero: Critical Reception of the Work of Jeff Koons", el artista de la postmodernidad se ha convertido en un manipulador y consumidor de signos culturales. Koons se muestra, en su trabajo y en su autopromoción y venta, netamente postmoderno, consumidor indiferente a cualquier cuestión estética, política o social. Se erige en cómplice de los media apareciendo en innumerables publicaciones estadounidenses. Como escribe Robert Roseblum en unas notas sobre el artista que inauguran el manual de uso del mismo, su handbook, aunque no está en la misma liga que Madonna, Donald and Ivana Trump, o sus ídolos los Beatles y Michael Jackson, "Jeff Koons lo está haciendo muy bien para ser un mero artista". Aparecerá tanto en las portadas como en las páginas de incontables publicaciones, también en prácticamente todas las revistas couché y los periódicos de mayor tirada, desde el Time, People, Newsweek, Cosmopolitan, Vanity Fair y Playboy hasta el New York Post, el Orlando Sentinel, Le Figaro, y el Düsseldorf Express.

En su persona se mezclarán la figura del dandy y la del cowboy, las dos mitologías decimonónicas, Europa y Estados Unidos, la ciudad y las provincias, el gusto aristocrático y el popular. Perry Meisel en "The Cowboy and the Dandy, Crossing Over from Romanticism to Rock and Roll", afirma que la estrella del rock surgirá de esta fusión de supuestos contrarios. En la década de los años 60 el cowboy y el dandy convergerán en un híbrido que también Wilde pareció intuir al recorrer el país, en una labor que el mismo llamará de apostolado, en 1882. El sentido del cowboy del que Koons sería heredero estaría, sin embargo, más en la línea del Spaguettti Western. Un vaquero más canalla, menos moralizante, indiferente a toda cuestión al margen de su misma persona y cuyo objetivo será conseguir dolares por el medio que sea, un cowboy que habría borrado la rudeza de un expresionista abstracto John Wayne para hacerse un elegantizado postmoderno Clint Eastwood. La explotación de los medios y la autopublicidad son parte integrante de la obra de Koons, como escribiría Meg Cox en el Wall Street Journal. Hace cinco años, Jeff Koons era un broker, vendiendo oro y mercancías por teléfono. Era un vendedor buenísimo, pero su primer amor era el arte. Así que cambió los productos y ahora merca con Jeff Koons, gran artista. (Meg Cox, "Feeling Victimized? Then Strike Barck: Become an Artist", Wall Street Journal, 13, February 1989, p.I). La cuestión de la diferenciación entre la alta y la baja cultura, una obsesión del pasado siglo, se desdibuja en Koons y la ubicuidad de la información visual transforma el mismo concepto

de artista y su misma funcionalidad estructural.

No sé si nos enfrentamos a la muerte definitiva del artista, a un cambio de signo del mismo, a una frivolidad generalmente aceptada, o a una lección para artistas venideros. Lo que pudo leerse como transgresión en la actitud de Dalí o de Warhol, de epatante dentro todavía de la autonomía moderna, llega con Koons a un callejón sin salida. El artista como mercader de sí mismo ya no transgrede nada sino que se integra en el seno de la sociedad que lo produce convirtiéndose en otra estrella de otro rock and roll. Elaine Sciolino es muy gráfica al presentar la muestra de Koons en Versailles, escribe: "América ha invadido las doradas cámaras y los jardines esculpidos del Palacio de Versailles en forma de exhibición del artista superestrella Jeff Koons. Y es obvio que América ha invadido el Palacio, y el cowboy la solemnidad del artista de la vida moderna, y el tiburón de las finanzas anda sustituyendo al artista romántico".

Asistiendo a esta transformación que inaugurará Duchamp a su llegada a Nueva York, retomará Warhol americanizándola aun más y rematará Koons no nos sorprenderán las palabras de Amy Cappellazo, co-directora de la sección de arte de Postguerra y Contemporáneo de la casa de subastas Christie's, cuando afirma para Art Review, que espera algún día subastar trabajos nuevos, recién salidos del taller de los artistas, y explica, "los artistas están saliendo a buscar mejores ofertas, promocionando sus propias carreras, financiando proyectos trabajando con coleccionistas. El mundo del arte esta cambiando y metamorfoseándose. Así que mientras que la pasada generación de artistas no parece querer trabajar directamente con las casas de subastas, para las nuevas generaciones ese límite parece menos delineado. Y sin deliñados límites parece que vamos llegando al punto en el que el arte solo tiene sentido en un vertiginoso, y pasmante, mercado del arte, a través de un sistema de exposiciones regido por ese mismo mercado y a través de unas nuevas generaciones de artistas que harían lo que fuere por un buen puñado de dólares".

1 CABANNE, Pierre, *Dialogos con Marcel Duchamp*. Anagrama. Madrid. 1996

2 SARGEANT, Winthrop. "Dada's Daddy", *Life* 32, no. 17 (April 28, 1952): 100-6, 108, at p. 100

3 HULTEN, Pontus, *Preface to Jennifer Gough-Cooper and Jacques Caumont, Plan pour écrire une vie de Marcel Duchamp* (Paris: Centre Nationale d'art et de culture George Pompidou, Musée national d'art moderne, 1977), p. 9

4 BURN, Guy, "Marcel Duchamp Marchand du Sel Profile", *Arts Review* 18, no. 12 (June 25, 1966): 306-7, at 306

5 SONTAG, Susan. "The Aesthetics of Silence." En, SONGTANG, Susan: *Styles of Radical Will*. Picador. New York. 2002

6 LEBEL, Robert *Lebel en Marcel Duchamp*, *Newsweek* 54, no. 19 (November 9, 1959); 119

7 BOURDIEU, Pierre, "The Invention of the Artist's Life." *Yale French Studies*, no. 73. *Everyday Life*, (1987), pp. 75-103. Yale University Press

9 CABANNE, Pierre, *Dialogos con Marcel Duchamp*. Anagrama. Madrid. 1996

10 CLARAMONTE, Jordi. *La República de los Fines*. Cendeac, 2009

11 FOSTER, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde and the End of the Century* (Cambridge: MIT Press, 1996), 122; 259 n.45. Foster cita a Levine tal y como es citada por Benjamin Buchloh en "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", *Artforum*, September 1982.

13 GARELICK K., Rhonda. *Rising a Star, Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey. 1998

15 FELDMAN, Jessica. *Gender of the Divine; The Dandy in Modernist Literature*. Ithaca: Cornell University Press. 1993

16 KOONS, Jeff, *Handbook*. Thames and Hudson. Anthony d'Offay Gallery London.

18 SONTAG, Susan. *Contra la Interpretación*. 356 (Este artículo fue escrito en el año 1964)



# Ángel Haro

“Soy un buscador de sombras”

Texto: Ángela Belmar  
Fotografía: Juan Carlos Caval

Ángel Haro es algo más que un artista consagrado, es un ser humano que destila coherencia. Esa es la idea que nos transmitió en el encuentro que mantuvimos en el rincón donde da rienda suelta a su creatividad. Arrullados por las notas de John Coltrane y tras saciar nuestro apetito con la degustación de productos de la tierra en un paraje de la huerta murciana -pollo a la brasa regado con un Casa de la Ermita-, pero también evocando nuestras incertidumbres conversando en torno a la crisis, el pintor nos ilustró sobre su proyecto más inmediato.

Bajo el nombre genérico de 'Asincronías', y auspiciada por la Consejería de Cultura y Turismo, cinco artistas tanto del ámbito nacional como del internacional -Santiago Ydáñez, Ángel Haro, Eugenio Ampudia, Monique Bastiaans y Nico Munuera- van a mostrar su 'buen hacer' en el Museo de Bellas Artes de Murcia (Mubam) hasta diciembre de 2009. Al hilo de esta cuestión, el pintor valenciano afincado en la región se declara poco amigo de los títulos en plural porque mantiene la teoría, y además la confirma cada vez que sucede, de que se trata de proyectos que sólo benefician a las instituciones que los montan: "Normalmente los artistas titulamos en singular pero esos títulos en plural, aunque parece una tontería, suelen corresponder inevitablemente a un proyecto montado por una institución donde se diluyen los artistas que participan en ella".

En concreto, la propuesta que va a llevar al Mubam desde enero hasta marzo está concebida como un homenaje a Belfegor, uno de los 111 demonios catalogados en los libros de ciencias ocultas. Se trata de un demonio creativo y fecundador, de hecho se representa con un gran pene y está considerado como positivo. Sin embargo, el nombre de esta iniciativa, "Belfegor, el eco de la sombra", tiene un origen más remoto y complejo para Haro: "Cuando era joven y vivía en París hubo una serie de televisión que impresionó mucho a mi generación. Era un fantasma que recorría las salas del Louvre por las noches donde había una serie de crímenes. Cuando me invitaron a participar en la exposición, fui al museo y lo recorrí; al final lo que más me atrajo es que es muy desigual, tiene esa gracia de los museos pequeños de provincias que yo defiendo frente a los grandes museos clónicos que se están haciendo. Soy un amante de esos pequeños museos personales, muy eclécticos, plagados de cosas muy buenas y cosas malas que no se sabe por qué están allí. Pero todos tienen una característica: son museos muy silenciosos con mucho claroscuro, no sólo en las piezas si no también en las propias salas, están mal iluminados, son angostos y me llevan un poco a la mítica de los museos que yo frecuentaba cuando era jovencito y empezaba en esto del arte".

De la misma manera que revela su pasión por esos espacios sigilosos rodeados de encanto donde "de vez en cuando aparecía alguien y tú lo seguías y se establecía una especie de relación entre una persona que visitaba una sala y tú que ibas detrás y viceversa", reconoce que lamentablemente ese vínculo se ha perdido; pues ahora "se han convertido en lugares llenos de niños, centros culturales y gente que va a ver macro exposiciones". Y aunque entiende que "es el signo de los tiempos y un beneficio social" se considera "un enemigo de la democratización de los museos".

De la firme apuesta por esos lugares de antaño nace su exposición concebida bajo ese misterio y esos sigilos que están presentes en las salas de los pequeños museos. Para ello ha diseñado un rastro de sombras, que se van a instalar en sustitución de otras piezas o interactuando con ellas, que servirán de guía para que el visitante vaya recorriendo todo el espacio expositivo. En definitiva, la idea que subyace en este nuevo propósito de la Consejería de Cultura es conseguir atraer la atención de la gente mostrando el reclamo de ciertos artistas de renombre. Un reto que ya se ha puesto en marcha en el Louvre, el Prado o la Tate con el fin de cambiar hábitos y respecto al que Haro expresa: "Mantengo mi afición al museo silencioso, pero entiendo que no es posible conforme están los tiempos. Vivimos en un mundo donde todo es un parque temático y los artistas, nos guste o no, también lo somos".

## A consecuencia de entrar en la cuestión de la definición de artista surge la inevitable pregunta sobre qué o quién determina quién es artista: bien el que observa o bien el que crea; no obstante, Haro lo tiene claro: el responsable es el tiempo

Al margen de su opinión sobre la vertiente más consumista de los museos este "buscador de sombras", como le gusta definirse porque en ellas no existe la mentira, cree que estos sitios son sombra, son misterio y son silencio. Por ello se asemejan a los mausoleos, una comparación que para algunos teóricos del arte lleva aparejadas connotaciones peyorativas en el sentido de la caducidad que ostentan; de ahí su empeño por abrirlos a la gente, para llenarlos de vida, pero que para Ángel Haro es un halago: "No hay nada más precioso y sagrado que un mausoleo. Cuando de pequeño iba al Louvre para mí era una catedral y mi religión, pues yo he vivido el arte como una creencia. Así, no me parece mal que un museo sea un mausoleo ya que la muerte no es algo que aminore las virtudes de un lugar, es más, a veces las potencia". En esta misma línea el pintor sitúa los cementerios, de los que se manifiesta un gran visitador puesto que son "depósitos de vidas y de sucesos que, además, no tienen el imperativo mediático ni la necesidad de mostrarte todo lo que son, sino que eres tú el que tienes que encontrar, son lugares de conocimiento. Son rastros, son memorias y en la memoria no hay nada triste, son depósitos de conocimientos y ahora mismo nos hacen faltar porque todo se consume muy rápido. No hay sedimento, ya que conforme algo sucede es devorado".

Tras manifestar su parecer sobre cómo se conciben los museos hoy en día, para alguien como este creador de origen valenciano cuyas opiniones denotan grandes dosis de realismo, la presunción de ciertas etiquetas que se asocian al artista no son más que meros prejuicios. Una de esas cuestiones es la supuesta sensibilidad que no acompaña en muchos casos, o la de la obligación de ser un intelectual, cuando pone por ejemplo que Picasso distaba bastante de ser docto en letras y eso no le quita entidad como artista. Ángel Haro cree que "el artista no es ni más ni menos que la persona que tiene la capacidad de transformar en un objeto, un sentimiento, una vocación o un soplo de vida, pero eso no quiere decir que seas el más sensible, a lo mejor hay un panadero debajo de tu casa que es más sensible que tú y el hombre sólo hace pan".

A consecuencia de entrar en la cuestión de la definición de artista surge la inevitable pregunta sobre qué o quién determina quién es artista: bien el que observa o bien el que crea; no obstante, Haro lo



tiene claro: el responsable es el tiempo pues "arte es todo lo que nos contagia estéticamente y que se ha hecho con vocación de tal. Hay cosas que nos contagian y no están hechas con esa vocación. Por ejemplo, una catástrofe natural no es arte pero nos condiciona y nos hace cambiar de modos. Yo hablo de una persona que es capaz de construir algo que al final tiene algún eco estético, porque también los políticos nos contagian y no son artistas".

Si bien se reafirma en esta reflexión, piensa que ahora mismo "todos esos valores están muy trastocados ya que antes el arte era algo que procedía de la manufactura" y que sólo lo podían desempeñar los que tenían esa cualidad, "rozando con la artesanía además de la capacidad para cristalizar ciertas emociones del entorno. De pronto llega el mercado e introduce otro factor muy distinto: no sólo es arte eso sino también lo que se logra vender por encima de las expectativas y se convierte en un bien de consumo estético masivo, aunque no tenga esa función". Finalmente, llegamos al momento en el que "arte" es sinónimo de "vendible", una tendencia, como bien recuerda Haro, que imperó en los ochenta cuyo primordial lema se circunscribía a

que el arte era el mercado; pero si se piensa bien "nunca ha dejado de serlo porque en la Edad Media el arte también era el mercado, el que tenía la capacidad de encargo era el que generaba arte".

Esta propensión mercantilista se rompe cuando el arte empieza a ser prioritario sobre el encargo: "Cuando llega el romanticismo el artista, deja de trabajar en grupo y se convierte en un lobo solitario que se atormenta solo en su estudio. Decide tomar las riendas del pensamiento y salvar el mundo de alguna manera o enfrentarse a él por lo menos. Hasta ese momento, un artista no trabajaba por impulsos propios y si lo hacía era una mezcla de su estatus y del encargo. El personaje fronterizo es Goya, ya que se dedica al encargo pero a la vez empieza a trabajar sobre sus obsesiones. Sin embargo, Velázquez, que es el gran genio de la pintura española, es un personaje tan despegado de esa necesidad de imponer criterios que no sean plásticos que para que le den la Cruz de Santiago, renuncia al oficio de pintor por escrito, está por encima de eso ya que no es un personaje con una vocación social tan explícita como Goya, que se enfrentaba a los hechos, al desastre de la guerra o a la locura".



Respecto a esta predilección por considerar el arte como un bien susceptible de comercio, en la actualidad han surgido nuevos personajes con los que ha cobrado vigencia esta teoría y cuyos envites artísticos están guiados por la obtención de la máxima rentabilidad, pasando así la propia creación a un plano secundario. Es el caso del controvertido autor británico Damien Hirst, del que Haro asegura que "Es sobre todo un ingeniero de las finanzas -es decir que lo mismo da que se dedique al arte como a los valores bursátiles-, tal y como han demostrado las últimas subastas en Sotheby's, pues aunque se había saltado a su propia galería resulta que ésta misma estaba pujando por otro lado". Para el autor valenciano, Hirst es un ejemplo de como explotar la "falta de pudor para tocar los temas más sórdidos, más sangrientos y más duros del arte occidental; no tiene vergüenza a la hora de hablar de muerte, de pobreza, de miseria o del peor sexo; sin embargo, vive en una buena casa, viaja business-class y duerme en hoteles caros. Es curioso como los artistas del tercer mundo trabajan normalmente intentando generar placer y buen gusto con sus piezas. Parece como si nuestro complejo de niños ricos nos hiciera pagar una cuota y necesitáramos refregarnos por la mierda para poder salir con un mínimo de dignidad a la calle".

En consonancia con estos hechos que marcan la actualidad del panorama artístico mundial surge el dilema sobre si el artista posee una verdadera libertad para crear o se deja llevar por determinados acontecimientos que giran en torno a él y que acaban condicionando sus creaciones. Ángel Haro cree que "la libertad de un artista empieza y acaba en uno mismo, echarle la culpa a las circunstancias es una falta de entereza, además la libertad está en el comportamiento,

no ya como artista, si no como ciudadano". Muy vinculado con este asunto alude a una circunstancia que para él es muy frecuente en "los jóvenes artistas comprometidos políticamente con su obra, son muy radicales pero que luego socialmente suelen ser bastante cobardes y no son capaces de alzar la voz por lo más mínimo que pasa a su alrededor". Haro los acusa de "escondese cuando les pides que asomen la cabeza individualmente para pronunciarse, se arrugan y niegan que la cosa vaya con ellos", un miedo que no le sorprendería "en un señor que pinta bodegones pues no pretende otra cosa, pero sí en quien denuncia los males de la humanidad, que esté dispuesto a levantarles las faldas de la catástrofe humana, pero cuando tienen que se pronunciarse sobre un tema más cercano y más doméstico se asustan. A mí eso me ha hecho pensar que cuestionar los grandes temas; es facilísimo pero lo jodido es estar frente a temas cercanos y concretos; ahí es donde uno da la talla". Para ilustrar este sentir pone como ejemplo a George Bush, "un personaje contra el que puedes decir lo que quieras porque él no va venir hasta aquí a hacerte nada, sin embargo meterse con un concejal es mucho más complicado; por lo que la libertad de los artistas políticos me la creo cuando los veo implicados a niveles pequeños, ya que muchas veces sus propuesta artística me parece un simple refugio".

No contento con esto va incluso más allá en sus pretensiones al afirmar que "si nos ponemos así: el artista más político del siglo XX ha sido Bin Laden, el único que ha tenido capacidad para convocar a todas las televisiones del mundo y en un mismo momento obligarles a filmar una acción suya que era tirar los mayores símbolos del capitalismo; para entrarle al arte político después de eso hay que pensárselo".

**“la libertad de un artista empieza y acaba en uno mismo, echarle la culpa a las circunstancias es una falta de entereza, además la libertad está en el comportamiento, no ya como artista, si no como ciudadano”**

En oposición a este punto de vista sobre la libertad en términos políticos, Haro asegura que "cuando tienes veinte años y no tienes a nadie a tu cargo es muy fácil ser libre, pero cuando tienes una familia y eres un artista que sólo vive de su obra es cuando te planteas si además del gesto debes meterle a una pieza una figura que hace que se venda mejor y se puedan pagar ciertas facturas. La decisión de meter la figura o no es una decisión mía pero hasta qué punto tengo yo derecho a implicar a mi familia en mi delirio. Entonces es cuando entiendes qué significa asumir la libertad. Pero ojo, yo nunca criticaré al que hace lo contrario porque es muy legítimo y tengo buenos amigos artistas que podrían haber entrado en el circuito internacional si hubieran sido más radicales con su obra, pero han decidido no pasar hambre y me parece una de las cosas más importantes que se puede hacer en la vida".

En conclusión, lo que trata de exponer Ángel Haro es que no le vale la incoherencia y no basta con decir "soy un artista y estoy concentrado en derribar los límites del capitalismo por que esto es un desastre, pero luego estoy subvencionado por la institución de cultura para hacer una performance en una bienal oficial" ahí hay algo que me chirría.

Para Haro lo normal es seguir la estela de la congruencia pues conoce gente "que no necesita cambiar el mundo de ese modo y que a lo mejor es más útil, incluso te aporta más cosas que los que está todo el día con una pancarta pues eso en arte sucede mucho. Hablo del mercado del arte, de los medios especializados, de la crítica y los comisarios que han obligado a ciertos artistas a convertirse en mesías martirizados. Parece que cuando haces un cuadro, un vídeo o una escultura tienes obligatoriamente que salvar al mundo de su ignorancia. Hay mucha prepotencia entre los artistas que piensan que los demás están ciegos ante el fracaso del sistema y ellos se lo deben aclarar. Pero a veces los demás están sufriendo tanto la realidad que no pueden asumir esa reflexión y generalmente el tipo de vida que lleva el artista es bastante más cómoda. Yo creo que hay que ser humilde a la hora de dar lecciones a la gente". Como una forma de ejemplificar estas opiniones Haro cuenta una anécdota muy reveladora que le pasó en los años noventa cuando realizaba un taller con Lucio Muñoz, era una época en

la que el pintor estaba preocupado por la función social del artista y Lucio le preguntó: "¿Tu quieres cambiar el mundo?". Y el respondió: "Sí". Entonces le dijo: "¿Eres capaz de coger una metralleta y salir a la calle?". Él respondió: "No" y Lucio le contestó: "Pues sigue pintando". Por ello Ángel Haro es muy consciente de que "hay que ser pudoroso a la hora de ponerse la medalla del hombre que va iluminar el camino de los descarriados o por lo menos esperar a que te la ponga otro".

Además de su talento para las obras pictóricas, posee una dilatada y prolífica trayectoria en otras disciplinas artísticas como el arte público, el diseño gráfico o las escenografías para obras teatrales, operísticas y cinematográficas. Ésta última es una vertiente que desarrolló fruto de "la necesidad, la curiosidad y el azar", y que le ha reportado grandes satisfacciones y le ha permitido a ambas, tanto a su dimensión plástica como a la dirección de arte, imbuirse y enriquecerse la una de la otra. A ello ha contribuido su doble faceta formativa: de un lado, la parte técnica, ya que es delineante industrial y creció rodeado de los enseres que se esparcían por un taller mecánico; y de otro, la parte artística; ambas han asegurado la unión de la capacidad estética y técnica necesaria para llevar a cabo un trabajo de estas características. Esta faceta, entre otros beneficios, le permite también "salir de la soledad del pintor y desarrollar su dimensión más social debido a que es un trabajo que implica a los demás y el de ellos te afecta a ti". "Es una cura de humildad ya que cuando estás en el estudio eres el dueño absoluto de tu obra y no admites que nadie intervenga en ella; sin embargo, cuando pones ese trabajo al servicio de un director tienes que ser útil y saber que hay cosas que aunque a ti te gusten no van a ir. Es un buen trabajo en el sentido de que te educa", en palabras de Ángel Haro.

Es un artista que no conoce el descanso y sigue reinventándose continuamente con cada iniciativa que acomete lo que para él "es una enfermedad del artista contemporáneo". La califica de esta manera por que no siempre es positiva. "Cuando empiezas a revisar cómo han sido las civilizaciones y su comportamiento artístico, como es el caso de la egipcia o todo el arte oriental hasta el siglo XIX, te das cuentas de que son tipos de arte que no necesita de la novedad para nada y sigue habiendo una gran dosis de creación. La novedad es una enfermedad que viene de la vanguardia aunque ahora es inevitable y no es cuestionable. Ningún artista hoy en día podría plantearse no trabajar con esa premisa todos los días, pero yo lo considero una enfermedad y una fuente de insatisfacción profunda".

Llegamos al final de este encuentro tras habernos adentrado en la concepción de arte, de los artistas y del museo como espacio expositivo con dos sensaciones, de un lado, la de haber conversado con un hombre plenamente consciente de los tiempos en los que vivimos y de su realidad, muy alejado de la visión que retrata a alguien que vive encerrado de forma permanente en su torreón de artista. De otro, la percepción de que aunque estamos ante un pintor que se adapta a lo rigores que conlleva el mundo actual del arte sigue manteniéndose fiel a su propio concepto. Gracias a ello consigue formar parte de la escena pero no perder la esencia de su mensaje, ni renunciar a su propio estilo. Todo un mérito del que aunar realidad y coherencia es el secreto.

**Ángel Haro expone su obra en el MUBAM hasta marzo de 2009, dentro del ciclo "Asincronías"**

# La ópera perdida de Granados

## María del Carmen de Enrique Granados, la primera Ópera del autor de "Goyescas": un drama en la Huerta de Murcia

Curro Carreres, Director de Ópera

La primera vez que oí hablar de la "ópera murciana" de Granados a mis mayores me pareció que se trataba poco menos que de un mito de la altura de la 'Antártida' de Falla; además, la trágica muerte de su autor, y, sin duda, mis años de adolescencia contribuyeron a que forjara una visión legendaria de esta ópera. Granados y su mujer murieron en el 'Sussex', atacado por un submarino alemán; pero 'María del Carmen' no era su obra póstuma sino la primera ópera que escribió. A la vuelta de los años, y dedicado profesionalmente al género lírico, pude acercarme a esta obra de una forma rigurosa pese a que actualmente sigue siendo mal conocida.

La primera ópera de Granados (1867-1916) fue estrenada en el Teatro Circo Parish de Madrid en 1898 y está basada en el drama homónimo de Jose Feliú y Codina. Su argumento trata las pasiones y enfrentamientos entre los hombres y mujeres de la Huerta de Murcia por asuntos del corazón y del agua.

La obra se inscribe cronológicamente en los parámetros del naturalismo, el verismo y el wagnerismo dentro de la Historia de la Ópera.

Después de la Traviata (1853) de Verdi y de Carmen (1875) de Bizet el elemento cotidiano –el naturalismo– entró en la ópera de forma innovadora, pero hasta la década de los 90 no encontrará en el verismo su máximo exponente en la ópera, con el estreno en el año 1890 de 'Cavalleria Rusticana' de Mascagni, ambientada en el ámbito rural de Sicilia. Le seguiría, entre otros, en 1894 el francés Jules Massenet con 'La Navarraise' ambientada en Bilbao, autor que hablaría de Enrique Granados como 'el Grieg español' destacando su sonoridad que considera "nueva" y su aspecto "pintoresco que en su caso es muy

personal". Bretón hace su contribución en España con 'La Dolores' (1895), obra que transcurre en Zaragoza y que también está basada en un drama de José Feliú y Codina. Al igual que 'María del Carmen', ésta última se incluye dentro del realismo literario en el subgénero del drama rural.

En España el gusto general del público estaba muy ligado a la zarzuela y a las formas ya reconocidas de la ópera italiana. Así, Felipe Pedrell, considerado uno de los precursores de las maneras wagnerianas en España y maestro de Granados, no logró estrenar su ópera 'Los Pirineos' en 1896 en el Teatro Real; o una obra tan representativa del wagnerismo como 'La Valkiria (Die Walküre)' de Wagner no sería estrenada hasta el año 1899 en Madrid en el Real, cuando su premiere había tenido lugar casi 30 años antes en Munich (1870). En cualquier caso, sólo un gran teatro como el Real o el Liceo barcelonés podían programar este tipo de repertorio. Por esta razón en la crítica de 'María del Carmen' se reclamaba su estreno en el Teatro Real y no en teatros de otros géneros, como fue el caso.

Cuántas veces a los artistas "lidian" con factores socio-políticos de su época, factores que enmarcan su obra y la contextualizan pero que también ocasionan, en muchas ocasiones, que la obra sea juzgada por la crítica contemporánea de forma injusta. También 'María del Carmen' fue motivo de críticas en el ambiente catalanista por la poca influencia del modernismo musical catalán dentro de la ópera, movimiento de enorme influencia en el momento. Sin embargo Granados

1 Carta de Jules Massenet a un destinatario desconocido. París, 3 de agosto de 1893.



Portada del Diario de Murcia. Archivo Municipal



Enrique Granados

vivía ajeno a los intereses políticos:

“El arte no tiene que ver con la política (...) yo me considero catalán como el que más, pero en mi música quiero expresar lo que siento, lo que admiro y lo que me parezca bien, sea andaluz o chino”<sup>2</sup>

Después de su estreno absoluto en Madrid en 1898 y de unas funciones en Valencia se interpreta en Barcelona en 1899 en el Teatro Tivoli; en el Gran Teatre del Liceu, ‘María del Carmen’ no se representará hasta la temporada 1933/34, se repondrá en el 35-36, y posteriormente en la temporada 1966/67. La última vez que se ha llevado a cabo ha sido recientemente en versión concierto en la temporada 2005/06. En el año 2003 en el Festival de Ópera de Wexford en Irlanda se realizaron tres funciones de esta obra lírica.

### La historia y sus personajes.

La ópera está basada en el drama rural homónimo de Josep Feliú i Codina, que fue estrenado por María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en 1896. El drama es considerado uno de los mejores frutos del realismo literario español.

Granados utiliza el drama de José Feliú y Codina para su libreto operístico sin apenas hacer modificaciones, limitándose a cortar su extensión. Dramáticamente, en la ópera el desarrollo argumental corre paralelo al de la obra literaria, aunque se debe mencionar el papel descriptivo que lleva a cabo la música y que marca una gran diferencia con respecto al drama. La música es importante tanto en

los ambientes y descripciones temporales del entorno, como en la situación de los personajes, sus conflictos y sus objetivos, y en la aparición del coro.

Los personajes son los mismos que en la obra literaria original, personajes de la Huerta de Murcia, de finales del siglo XIX, que viven un enfrentamiento social latente. En la ópera discurren huertanos, el alcalde pedáneo, el médico, el cura...”porque en este partío, de un lao está una gente, y de otro lao está otra gente... y a unos se les deja que canten; mientras a los otros han de guardarse atragantás las coplas” (Esc. 1ª, acto I)

También se advierten diferencias generacionales entre los personajes mayores y los jóvenes, entre los mayores destaca el Tío Pepuso que fue “corneta de Antonete, allá en la Cresta del Gallo” (Esc. IV, acto I) y sigue usando zaragüelles como distintivo del huertano pese a las nuevas costumbres.

Son extraordinarias las referencias fidelísimas de la ambientación de Feliú y Codina, que viajó y vivió en Murcia para documentarse como el propio Granados, pero sería reiterativo enumerarlos todos aquí<sup>3</sup>.

Los personajes centrales de la trama son María del Carmen, Pencho (su amado y rival de Javier), Javier (enamorado de María del Carmen y rival de Pencho), Domingo el tío Maticas (padre de Javier), Pepuso (padre de Pencho), Fuensanta (amiga de María del Carmen), el médico, cura, jotero, amigos de uno y otro, y huertanas y huertanos.

La trama de la obra está bien construida, los personajes son sólidos y se presentan en situaciones bien planteadas que están suficientemente justificadas como para desarrollar sus objetivos. Destaca la protagonista, que se presenta como una heroína fuerte que padece inalterable su desventura por su entrega al ser amado. La honra es el principal tema entre los dos hombres, tema que se resuelve de forma que ninguno de los dos renuncia a la suya propia: Pencho decide no huir y Javier renuncia y perdona a la pareja de amantes al saberse enfermo de muerte.

Los dos puntos más débiles de la trama son su final que, por precipitado, podría resultar ficticio, y la situación inicial derivada de una acción transcurrida en el pasado, pero que no tiene lugar ante el espectador, lo que dificulta su comprensión. Javier y Pencho son rivales por el amor de María del Carmen, pero también por asuntos de lindes y derechos de riego de una acequia, problema que ya había enfrentado a sus respectivos padres y familias. La pelea entre los dos en la que Pencho hiere a Javier, por lo que tiene que huir, ocasiona la herida de Javier que cuida María del Carmen para conseguir su perdón; es una pelea, en palabras del propio Pencho: “por cuestiones de agua de las que siempre hay aquí, contra Javier fui una noche para matarle o morir” (escena XI, acto II)

Esta situación de enfrentamiento y tensión continua es la base sobre la que se inician las acciones, que están teñidas de cierto pesimismo vital ya desde la primera escena, cuando dentro de la ermita se canta a la Patrona y fuera los hombres discuten. En una puesta en escena es necesario que esa tensión se transmita al público.

La trama transcurre de la siguiente forma, a lo largo de los tres actos:

**ACTO I.** La acción transcurre en la ermita de la huerta donde el

<sup>3</sup> Destaca en este sentido el análisis que de la obra realiza en el año 1974 D. Mariano de Paco de Moya, (ver Bibliografía), como también en el estudio del uso de la jerga del habla murciana como un lenguaje elaborado convencionalmente y que es un arquetipo de habla vulgar.

## Los dos puntos más débiles de la trama son su final que, por precipitado, podría resultar ficticio, y la situación inicial derivada de una acción transcurrida en el pasado

coro canta a su Patrona, la Virgen de la Fuensanta.

Distintos personajes como el médico, el alcalde, huertanos, ganaderos, etc., se suceden en la acción dramática en la que aparecen María del Carmen y su amiga Fuensanta. Ante las amenazas del tío Maticas, padre de Javier, María del Carmen acepta casarse con éste intentando proteger a Pencho, del que realmente está enamorada.

**ACTO II.** Casa de Domingo y Javier en la huerta, donde llegan los padres de María del Carmen a arreglar la boda.

Pencho ha vuelto del monte donde se había escondido a su vuelta del exilio donde se refugió tras herir a Javier, y mientras los padres de María del Carmen hablan dentro de la casa, se encuentra a solas con ella, y renuevan mutuamente su amor. Al sorprenderles Javier, Pepuso, el padre de Pencho, se lo lleva rápidamente.

Más tarde, mientras Javier comparte con el pueblo su próxima boda con María del Carmen, vuelve de nuevo Pencho para confesarse públicamente como autor de la herida de Javier. De esta manera evita la extorsión que el padre de Javier, Domingo, hace a María del Carmen, ya que ésta había accedido a casarse con Javier bajo la amenaza de denuncia a Pencho.

Todo el mundo se retira y los dos hombres, tras retarse de nuevo a muerte, se esconden de la autoridad en la casa de Javier esperando el alba.

**ACTO III.** Durante la noche, María del Carmen volverá a reiterar a Pencho su amor pidiéndole que huyan juntos para evitar el duelo. Pencho decide cumplir con su honor y batirse al amanecer, desafiando de nuevo a Javier.

Aparece el padre de Javier que, sin darse cuenta de la presencia de su hijo, recibe del médico el pronóstico fatal de la muerte segura de Javier a consecuencia de la herida que no había podido curar.

Ante esta noticia, Pencho se niega a pelear de nuevo con Javier quien dejará huir a los dos amantes después de que se abracen de nuevo los dos amigos, triunfando la generosidad y el honor sobre el egoísmo y la villanía.

La línea argumental del drama rural entronca claramente con el Peribáñez de Lope de Vega y el siglo de Oro español, pero en el XIX se introduce un matiz por parte de la burguesía intelectual, que tiende a idealizar el mundo rural como contraposición a las costumbres urbanas, proyectando unos valores que se admiran y se idealizan; para lo cual se usa, en exceso incluso, el efectismo y una artificiosidad del naturalismo.

Esta obra, como ópera que es, está concebida para el escenario,

para ser representada e interpretada de forma teatral, y cualquier interpretación musical que no sea teatralizada es una visión parcial y mutilada de la obra porque en la esencia creativa de la música está su naturaleza escénica.

Una propuesta escénica hoy en día deberá basar su ambientación en el entorno local, pero con una estética apropiada que supere los localismos, manteniendo claras sus referencias como inspiración y justificación de la trama. Debe ir de lo particular a lo general por medio de una expresividad en la caracterización temporal y espacial de los personajes.

Hoy las modernas técnicas teatrales e interpretativas en el campo de la lírica y las más avanzadas tecnologías escénicas aportan grandes posibilidades a la hora de poner en valor obras del pasado ante el público actual, obras que, como ‘María del Carmen’, tienen un gran valor musical y que reclaman su vigencia, como tantas otras en el repertorio lírico español que se han redescubierto más o menos recientemente. Nuestro riquísimo patrimonio lírico ha visto cómo en los últimos años los esfuerzos realizados por muchas instituciones culturales han ido recogiendo sus frutos, desde Cádiz de Chueca, ‘Los Amantes de Teruel’ y la reciente ‘Covadonga’ del mismo Bretón, pasando por ‘Margarita la Tornera’ de Chapí, por citar algunos puntos destacados.

‘María del Carmen’, la ópera murciana de Enrique Granados, sigue siendo un mito para el público (pese a haber sido recientemente reeditada y publicada en su material musical) esperando un momento –que esperamos cercano– en que el público actual la pueda disfrutar de la forma más cercana posible al espíritu con el que fue creada; al servicio de la historia con la que fue creada: la historia de unos personajes de la Huerta de Murcia que luchan y mueren por amor y por su tierra, como tantos otros a lo largo de la historia del arte, de la literatura y de la música en todo nuestro entorno occidental, y que siguen hoy en día vivos en los escenarios de innumerables teatros del mundo ante miles de espectadores.

### BIBLIOGRAFIA:

FELIU Y CODINA, José. María del Carmen. Comedia en tres actos, en prosa. Madrid: [s.n.], 1896.

DE PACO DE MOYA, Mariano. ‘María del Carmen de Feliú y Codina’. Murgetana XXXIX. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia: CSIC, 1974, pp. 63-73

GRANADOS CAMPIÑA, Enrique: María del Carmen, Ópera en tres actos. Edición crítica de Max Bragado Darman. Partitura Orquestal. Madrid: ICCMU, 2003.

ROMERO, Justo: Enrique Granados (1867-1916) María del Carmen. Notas al programa Wexford Ópera Festival. Irlanda, 2003.

CLARK, Walter. Enrique Granados. The poet of the piano. New York: Oxford University Press, 2006.

PERANDONES LOZANO, Miriam. María del Carmen, ópera en tres actos, libreto de Josep Feliú i Codina en versión concierto. Notas al programa del Gran Teatre del Liceu. Barcelona: Gráficas Iberia 2006.

MILTON, John. El ruiseñor abatido. Enric Granados (1867-1916). Una vida apasionada. Barcelona: Milenio Editorial, 2008.

PERANDONES LOZANO, Miriam. La canción lírica de Enrique Granados (1867-1916): microcosmos estilístico elaborado a partir de un nuevo epistolario. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2008.

# María del Carmen (1898)

## la ópera murciana de Enrique Granados

Miriam Perandones Lozano, musicóloga especialista en Granados.

En otoño de 1898 Enrique Granados (1867-1916) viaja a Madrid para estrenar su ópera en tres actos 'María del Carmen' escrita en colaboración con el dramaturgo José Feliú y Codina (1845-1897). Mal definida como "zarzuela" en muchas ocasiones, 'María del Carmen' es la primera ópera de Granados y una de las que participó en la temporada del Teatro Circo de Parish<sup>1</sup>. La programación y estreno de 'María del Carmen' en Madrid debe inscribirse dentro de uno más de los intentos llevados a cabo por los compositores líricos finiseculares –Chapí, Bretón, etc.– para conseguir el triunfo y establecimiento definitivo de la ópera española. Así, tras contratar una compañía completa, en la primera temporada del Parish (1897-98) se ofrecen títulos clásicos de zarzuela grande y en la segunda (1898-99) se estrenan, entre otros títulos, 'María del Carmen' de Granados y 'Curro Vargas' de Chapí, dos obras de importante trascendencia para lo que podría definirse como una adaptación de estéticas veristas a nuestras tablas<sup>2</sup>.

'María del Carmen' se estrenó en el citado teatro de Madrid el 12 de noviembre de 1898. El profesor Walter Aaron Clark, autor del monográfico sobre el compositor Enrique Granados, 'Poet of the piano'<sup>3</sup>, considera que 'María del Carmen' fue la obra que supuso la llegada al mundo musical español de Granados como compositor, opinión que compartimos. Hasta entonces, y pese a la prolífica vida concertística de Granados, se le conocía como compositor solamente en Barcelona, y en Madrid gracias a la interpretación de algunas de sus obras en el Salón Romero en 1895; pero el estreno de su ópera en Madrid, Valencia y Barcelona, con amplia repercusión hemerográfica, le otorgó una fama mucho mayor.

La ópera 'María del Carmen' ha sido estudiada por el profesor Clark en su biografía sobre el compositor y está prologada en la edición de la partitura por el ICCMU por Max Bragado<sup>4</sup>. El autor de la edición, este mismo director, se lamenta en el prólogo del desconocimiento de la ubicación de una partitura orquestal completa de Enrique Granados que Víctor Granados, hijo del compositor, llevó a EEUU posiblemente sin el permiso familiar en los últimos años de la década de 1930, durante la Guerra Civil. Una vez en EEUU Víctor Granados se puso en contacto con Nathaniel Schilkret, jefe de la editorial Schilkret, a la que vendió los derechos de las partituras recibiendo un adelanto de 300 dólares. Víctor nunca devolvió los 300 dólares y la casa

se quedó con las partituras originales. El profesor Clark durante su investigación mantuvo contactos con el nieto de Schilkret, Niel Shell, y junto al investigador y pianista Douglas Riva consultaron el archivo de la editorial familiar y comprobaron que, tras un incendio que sufrieron los archivos de la citada editorial, sólo sobrevivieron algunas partituras de 'María del Carmen'. De toda la ópera manuscrita original del compositor sólo se conserva una parte del primer acto, aunque el documento está dañado por el fuego y el agua. Sin embargo otras de las obras que también vendió Víctor Granados a la editorial sobrevivieron al fuego, como la obra incidental Torrijos escrita en 1894 durante la estancia del compositor en Madrid, y la parte pianística de la obra para piano, órgano y coro 'Cant de les estrelles'. Esta última obra ha sido recientemente recuperada en todas sus partes y grabada para la editorial Naxos.

Por todo ello, la edición de 'María del Carmen' del ICCMU está basada en la partitura manuscrita conservada en el propio archivo del ICCMU, que fuera posiblemente revisada por otro hijo de Granados, Eduardo Granados (1894-1928), y F. Montserrat i Ayarbe. Tal como señala Clark, es imposible saber cuán cercana o lejana está esta versión de la original que se perdió<sup>5</sup>.

'María del Carmen' está basada en el drama teatral de José Feliú y Codina, uno de los representantes del arte dramático que estaba surgiendo en las últimas décadas del siglo XIX español que se vincula al realismo, y uno de los más exitosos en los últimos años de siglo. Este escritor comenzó su obra en lengua catalana y después se dedicó por completo a la literatura castellana ya hasta su muerte, acaecida en Madrid en 1897. Nacido en Barcelona en 1845 en una familia burguesa, estudió derecho pero desde muy joven mostró afición por el teatro y compaginó su profesión de periodista con la de dramaturgo<sup>6</sup>. Como autor de teatro, lo más notable de Feliú y Codina son sus dramas del ciclo rural y regional en que se destaca 'La Dolores', ambientada en Zaragoza y estrenada en 1892. Fue puesta en música por Tomás Bretón y estrenada en su versión lírica en 1895 con la que alcanzó un gran éxito que se tradujo en reposiciones durante varias temporadas. Las otras obras que pertenecen a este ciclo rural son 'Miel de la Alcarria', situada en Castilla, 'María del Carmen', ambientada en Murcia y la última, 'La real moza', en Andalucía. Tanto 'Miel de la Alcarria' como 'María del Carmen' fueron puestas en música por Granados, si bien la primera sólo como música incidental, es decir, como música que acompaña la acción teatral, mientras la segunda es una ópera en la más sofisticada definición de este término. La última colaboración entre ambos es 'Ovillejos', escrita probablemente a peti-



Poster original del Estreno de Carmen, Ópera Cómica de Paris.

ción del compositor. Según Clark, esta obra estaría acabada en 1897, aunque a la vista de la carta escrita por Granados a Martínez Sierra transcrita por Joseph Jones<sup>7</sup> con fecha de 13 de diciembre de 1913 podemos pensar que la retomó en 1913 pero no la llegó a acabar, seguramente acuciado por otras cuestiones musicales<sup>8</sup>.

Granados se decide a iniciar una empresa lírica con Feliú y Codina seguramente impulsado por el rotundo éxito de 'La Dolores' que Granados conoce de primera mano, ya que durante el estreno de la obra de Bretón el compositor está residiendo en Madrid. Granados conoce al dramaturgo personalmente, y en una carta a su esposa Amparo Gal escrita entre el 9 y el 16 de enero de 1896 conservada en el archivo familiar, el compositor narra una visita a Feliú y Codina para poner Miel de la Alcarria en escena. La acogida no pudo ser más entusiasta y significó el comienzo de la relación profesional con el dramaturgo. Según el propio Granados,

*"Antes de anoche estuve en casa Feliú y toqué Miel de la Alcarria. Feliú y su Sa. están entusiasmadísimos con ella. Feliú se interesa mucho porque la haga la Guerrero. Anoche me convidaron al teatro, hacían La Dolores. En un entreacto me quedé*

7 Transcrita por Joseph Jones "Recreating Eighteenth-Century Musical Theater: The Collaborations of the Composer Enrique Granados (1867-1916) and the Librettist Fernando Periquet y Zuaznábar (1873-1940)" Dieciocho: Hispanic Enlightenment, 2000 (parte I) y 2001 (parte II) y en original en el archivo de Margarita Lejárraga, única carta de Granados en dicho archivo.

8 El fragmento de la carta referido a esta obra dice así: "2: Estoy también acabando un sainete en dos actos, letra de Feliú y Codina."

*haciendo compañía a la Sa. de Feliú y me dijo que su marido quería protegerme porque encontraba mucha miga en lo que yo hago".*

El siguiente trabajo conjunto será 'María del Carmen', cuyo proyecto se plantea la misma noche de la última carta. En la misma Granados explica cómo se granjea la confianza de la mujer de Feliú, que parece aún más importante que la del propio dramaturgo:

*"Parece que tiene medio compromiso con Bretón para la María del Carmen, pero la Sa. de Feliú me dijo que tendría especial gusto en que yo la hiciera, y que si no era esta (palabras textuales) ya le escribirá Pepe una para Vd. La Miel de la Alcarria es deliciosa, dijo. Tengo buena protectora".*

Según el propio Granados en la transcripción de la entrevista realizada por Gándara en la revista Novedades<sup>9</sup>, 'María del Carmen' fue encomendada a Granados pocos meses después de realizar 'Miel de la Alcarria'. Según parece, y a tenor de la carta que acabamos de citar arriba, Feliú se inclinó finalmente por Granados en lugar de Bretón para la música de su obra. 'Ovillejos', la última colaboración entre ambos, quedó sin presentar "porque la muerte sorprendió a este gran escritor<sup>10</sup>".

En la preparación para el estreno, cuatro cartas del empresario del Parish, Manuel Figueras, dirigidas a Granados atestiguan el interés del compositor por el éxito de su obra y también su falta de experiencia en las tablas, ya que es la primera obra lírica que estrena. La única obra que había logrado poner en escena anteriormente había sido 'Miel de la Alcarria' el 6 de julio de 1897 en Barcelona en el teatro Novetats, pero, como ya se ha comentado, se trata de música incidental.

La elección de los cantantes y ensayos son los temas que tratan compositor y empresario en las cartas con fecha de 13 de mayo, 27 de mayo, 8 de junio, 21 de junio de 1898. Son epístolas interesantes no sólo en lo que concierne a la ópera sino porque este empresario trata además los problemas políticos del país y en qué manera afectan al teatro; en las epístolas habla también acerca del rango –inferior– la ópera española y la zarzuela grande con respecto a la ópera extranjera, así como de la estabilidad económica y laboral que ofrece la empresa de Parish en comparación con la inestabilidad general que ofertan otras compañías de zarzuela. Así, en la carta 27 de mayo de 1898 Figueras habla de "las circunstancias por las que atraviesa el país y por consecuencia la crisis que atraviesa el teatro por ser cosa de lujo y no de necesidad (...)" además de que "La zarzuela y la ópera española no admite sueldos de esa índole (...) y menos ahora en época de guerra".

Respecto a los intérpretes, Granados quiere a toda costa que su ópera sea interpretada por los cantantes que propone, y no por los que quiere el teatro, que dispone de sus propios cantantes. Una nueva carta de Figueras a Granados el 8 de junio nos da una idea de la exigencia artística del propio Granados, que está por encima de su propia satisfacción económica: "esta empresa agradece a Vd. en

9 GÁNDARA, Francisco. "Reminiscencias de Granados" Novedades, 9 de abril de 1916, pp.12 y 13; en "Recreating Eighteenth-Century Musical Theater" de Joseph Jones Dieciocho Vol. 24.1, 2001. Pp. 139-142.

10 Ibidem, p. 140.

1 William Parish fue el empresario que, además de promover el proyecto del Teatro-Circo Parish, había promovido la instalación del Teatro Price, donde en ocasiones se ha citado erróneamente que Granados había estrenado María del Carmen. Sobre esta campaña del Teatro-Circo Parish véase el epígrafe "La campaña del Circo de Parish" recogido por Luis G. IBERNI en su biografía sobre Ruperto Chapí, Madrid, ICCMU, 1995, pp. 284-290.

2 Remitimos a la citada monografía de Luis G. IBERNI (G. IBERNI: Ruperto Chapí...op. cit.) sobre este proyecto lírico de Parish, donde analiza con el necesario detenimiento las obras de Chapí que se crearon para él.

3 CLARK, Walter. Enrique Granados. The poet of the piano. New York: Oxford University Press, 2006.

4 GRANADOS, Enrique. Revisión de Max Bragado. María del Carmen. Madrid: ICCMU, 2003.

5 CLARK: Enrique Granados... op. cit., p. 40.

6 Como periodista fundó y dirigió los semanarios La Pubilla, La Nunci y el diario La Jornada; en Madrid fue redactor de El Rhin, La América, La Revolución, La Democracia, y, principalmente, La Iberia.

lo mucho que vale su ofrecimiento de ceder parte de sus derechos de autor de 'María del Carmen' para compensar el exceso de sueldo de los artistas propuestos por Vd." Finalmente triunfa la voluntad de Granados y la empresa accede a contratar a Francesc Puiggener, objeto principal de debate entre empresario y compositor, mientras que Juanita Fernández, el otro objeto de disputa, no participa en el estreno. En su lugar lo hace una de las tiples del teatro que Figueras oferta ya desde la primera carta: Pilar Navarro en el papel de 'la Zagalica'. El resto del reparto son Simonetti (Javier), María Gurina (Carmen) y Puiggener (Pencho). Es significativo el interés de Granados por el barítono Puiggener, que ya había interpretado Lohengrin en 1882 y que incluía a Wagner en su repertorio, y es que Granados decide hacer una ópera que no se acerca en absoluto a los patrones zarzuelísticos de éxito sino que guarda muchas similitudes con las técnicas wagnerianas, hecho que será objeto de controversia en la crítica. En la misma temporada se estrenará también 'Curro Vargas' de Chapí y Dicenta y D. Lucas del Cigarral, Amadeo Vives con libreto de Luceño y Fernández Shaw.

Vives, amigo personal de Granados, ayudará al inexperto compositor en materia de teatro para que lleve a buen término los ensayos de la ópera. En una cariñosa carta que fechamos en verano de 1898 en la que Vives le da el pésame por la muerte de su hermano Calixto ("Figueras me notificó como ha muerto un hermano tuyo que sospecho ser el militar. Me apresuro a darte el más sincero pésame lamentando con toda mi alma tan gran desgracia") le explica el funcionamiento del mundo teatral para evitar que sea él mismo quien realice las partituras para los ensayos y, de esta manera, agilicen el trabajo en Madrid:

*"(...) según me dicen has sacado mismo todos los papeles de orquesta, trabajo enorme y digno del paciente Job (...) Figueras me dice te recomienda le mandes una parte de apuntar de la María, porque les hace mucha falta. Me ha dicho más de diez veces que no me olvide de hacerte el encargo. Hay en Barcelona muchos copistas que saben hacer partes de apuntar y, como esto no tiene que servir más que para los ensayos, no hace falta que tú te tomes la molestia de hacerla, sobre todo cuando tú tardarías dos o tres semanas y un copista tardaría dos o tres días. Ya comprendes que los maestros que enseñan la obra no pueden hacerlo sin el acompañamiento puesto para piano. Una parte de apuntar es una parte de piano y canto muy aligerada, que no tenga más*

*que lo esencial para que oír la voz. También se necesita otra parte de apuntar que tiene que ser necesariamente hecha por un copista pues tiene que ser con letra y música muy clara y muy ancha para el apuntador. De manera que se necesitan dos, una para el maestro y otra para el apuntador. Y creen es mejor que haya tres para que el maestro de coros pueda tener los suyos. Dicen que les hace falta inmediatamente esto."*

Para la composición de la ópera, tanto escritor como músico pretendían ser lo más fidedignos posible en la representación de la estampa murciana, a nivel literario por la búsqueda de un cierto naturalismo que incluye la plasmación literaria de la jerga murciana, y desde

el punto de vista musical siguiendo los presupuestos veristas en boga en la época (con el estreno de 'Cavalleria rusticana' y 'I pagliacci' en España poco tiempo más tarde que en Italia). Asimismo, Granados seguía los postulados de su maestro Pedrell, en cuanto que la música popular era la expresión rural y natural del pueblo. Granados viajó a Murcia con el objeto de imbuirse de cultura musical murciana para la ópera 'María del Carmen' en compañía del dramaturgo. En una crítica de El Imparcial del 13 de noviembre de 1898 Eduardo Muñoz afirma que "Poeta y músico trasladáronse a Murcia, vivieron en la huerta espléndidamente asistidos y obsequiados por el conde de Roche". Se conserva una carta en el epistolario familiar escrita desde Murcia del que se reprocha a Granados la ausencia

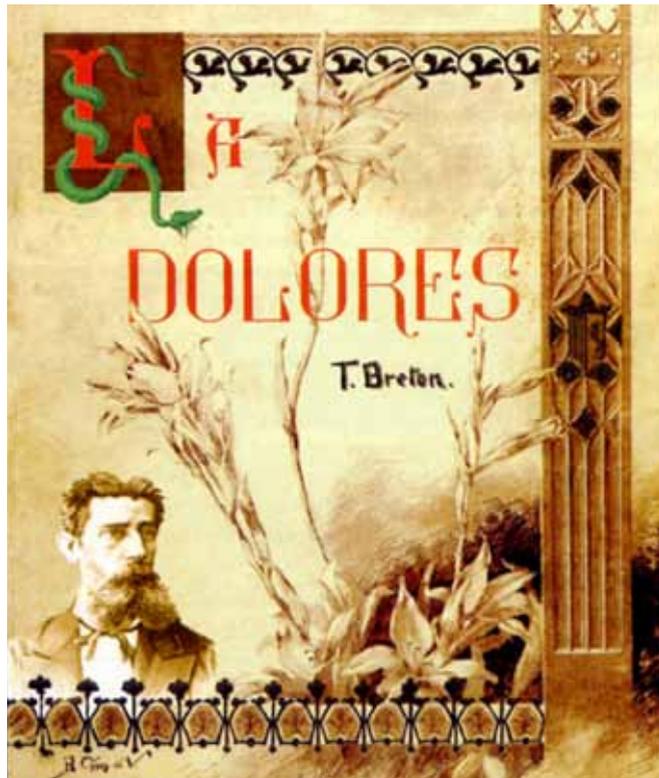
de noticias, y se le pide que también escriba al Conde Roche, en la única carta que se certifica una relación directa con dicho noble:

[Membrete: Artillería. Fábrica de Pólvora. Murcia. Particular].

23 Mayo 1898

Mi querido Enrique: a pesar de su insistente mutismo no puedo por menos de repetir sin desaliento alguno mi sentida protesta ante tan pertinaz silencio suyo, con sinceridad más bien he de pensar es un mal estado de su salud, que tibieza o ingratitud a mí, que sabe no olvido nunca a quien admiro y en tanto tengo en mis efusiones más íntimas de amistad. Yo no creo que Vd. sea ingrato, este defecto moral no cabe en el artista y Vd. lo es de gran corazón. Perea... perea, mucha perea... sí; juro por Dios, si lo que pido es saber de su salud, que es lo que me interesa vivamente, esto no admite perezas.

Dispéñeme mi querido Granados esta [reconvencción?] cariñosa. No puedo remediarlo, así siento, así soy y así lo digo y me quejo. Sí, porque tengo derecho a ello porque le quiero de veras.



Su affmo. amigo

Juan [¿]

Recuerdos del Sr. Conde de Roche también espera Vd. conteste.

Si bien no hay más referencias acerca de posibles visitas del compositor a Murcia, su madre, en cambio, sí reside en Archena, posiblemente en la sede de Comandancia Militar, durante un tiempo que no podemos definir, según la carta que escribe a su hijo el 22 de septiembre de 1900. La familia del compositor provenía de tradición militar, ya que abuelo, padre y hermano mayor de Granados pertenecieron a la milicia, y es posible que su madre se viera obligada a permanecer en las dependencias de la Comandancia por cuestiones económicas, tal como menciona en la carta:

"Mil gracias por el arreglo del encargo que os dejamos y [¿] de parecer que guardes los comprobantes hasta nuestro regreso, que no puedo fijar cuándo será, pues depende de la Hacienda. Hasta que no estemos asegurados no podemos salir de aquí porque sería ir a pasar escaseces sin fin a pesar de ser gravosa a mis hijos, lo que siempre me duele porque nada les sobra".

En otra carta Francisco Gal, suegro de Granados, recomienda a su yerno ante la inminencia del estreno de la ópera "avisar a los más entusiastas murcianos a fin de que asistan al estreno: esto debe hacerse enseguida", de forma que cuide a la sociedad murciana.

Granados además toma del cancionero de Inzenga (Cantos populares de España. Madrid: Antonio Moreno, 1887) por lo menos dos de las canciones populares para el personaje popular Fuensantica. Según Max Bragado la 'Canción de la Zagalica' del primer acto tiene una extraordinaria similitud con la 'Parranda del tres' del cancionero de Inzenga, o la 'Canción cartagenera' del segundo acto con la 'Parranda del Campo' de la misma colección. En el estudio que realiza sobre la ópera el investigador Clark en la biografía de Granados, éste afirma que la introducción orquestal imita a Los auroros, un pequeño grupo coral que canta en las procesiones murcianas; asimismo, la obra concluye su primer acto con la canción popular murciana 'El paño'. La parranda como danza murciana aparece evocada en varios momentos de la ópera, también en la canción de la zagalica.

Además de estos elementos populares, la ópera utiliza otros que nada tienen que ver con la tradición italiana o zarzuelística, que era el tipo de lenguaje musical a que estaba acostumbrado el público español. Por el contrario, Granados utiliza en ella algunos elementos de la tradición wagneriana: el uso de la melodía continua con la casi total ausencia de números musicales cerrados; la importancia de la trama sinfónica, cuidando se forma especial el color orquestal; el cromatismo del discurso armónico y la utilización de motivos conductores o recurrentes. Es innegable el empeño de Granados en hacer una ópera imbuida de un nuevo lenguaje, basado en preceptos wagnerianos que también se muestran en la estructura general de la ópera: 'María del Carmen' es una obra en 3 actos, como prácticamente todas las óperas de Wagner desde 'El holandés errante' (1843) hasta 'Parsifal' en 1882; y cada acto de 'María del Carmen' está introducido por un prelude, al igual que ocurre en Wagner.

Estas características supusieron que se "denunciara" en gran parte de las críticas madrileñas el wagnerismo de la obra, en ocasiones con tintes negativos como en el caso del Conde de Morphy, quien condenó la carencia de formas tradicionales y el excesivo protagonismo de

la orquesta<sup>11</sup>. Tras el estreno madrileño en el Diario de Barcelona del 20 de noviembre de 1898 se afirma:

*"María del Carmen triunfa en toda la línea (...). Los hombres del oficio creen que (...) la obra es poco musical, echan de menos algún dúo y alguna romanza de la antigua escuela, y opinan que el señor Granados ha abusado de los diálogos cantados, que son la especialidad de Wagner"*.

La misma opinión ofrece Eduardo Muñoz en El Imparcial de Madrid:

*"El público, acostumbrado a los antiguos moldes (...), se extraña y se disgusta (...). Anoche oí decir a algunos señores (...) ¡Esto es wagneriano y deben llevarlo al Real!"*<sup>12</sup>.

Sin embargo, en Barcelona el lenguaje musical modernizante fue mejor acogido, posiblemente por la atmósfera barcelonesa, en ese momento muy bien dispuesta a recibir la música wagneriana. Otro de los puntos criticados negativamente en que coincidió la crítica tras los estrenos en Madrid y Barcelona fue la calidad del libreto empleado puesto que, en opinión de los críticos, la jerga murciana no se presta a la música, añadiendo que el estilo "moderno" no se adecúa al drama costumbrista. Sólo Antonio Guerra y Alarcón, uno de los críticos madrileños más influyentes, cree que la inclusión de estas técnicas "modernas" favorece a la obra, comparándola con la ópera Carmen (1875) de Bizet. Las críticas a la calidad del libreto continuaron incluso tras el estreno de la obra en Barcelona, que tuvo lugar el 31 de mayo de 1899 en el Teatro Tivoli<sup>13</sup>.

A pesar de todo, en la crítica se puede ver un balance positivo, y Granados en su epistolario asegura que la ópera fue un éxito ("En Madrid fue un éxito la obra"<sup>14</sup>). También el Diario de Murcia, que se hace eco del próximo estreno el 6 de octubre de 1898 ("A mediados de este mes se estrenará en Madrid en el Teatro Circo de Parish la ópera 'María del Carmen' del maestro D. Enrique Granados, que dirige actualmente los ensayos"), anuncia el concierto benéfico del 8 de enero de 1899 en que se interpreta "una de las piezas que han sido más aplaudidas en el teatro de Parish [sic], para que sea ejecutada a canto y piano". Posiblemente se trate de alguna de las obras que se publicó Pablo Martín, de estilo característico, de fácil audición y aplauso: la ya citada 'Canción de la zagalica', 'Malagueña murciana' y 'Canción cartagenera'<sup>15</sup>.

Joaquín Malats, en La Ilustración Musical Hispano-Americana, y M. J. B. en La Vanguardia, recibieron María del Carmen incluso como un ideal de ópera española. En el concepto del propio Granados, María del Carmen representa la unión del lenguaje popular con las técnicas musicales más en boga, en aquel momento el wagnerismo. Es sin duda el paradigma de sus aspiraciones estéticas a finales del siglo XIX.

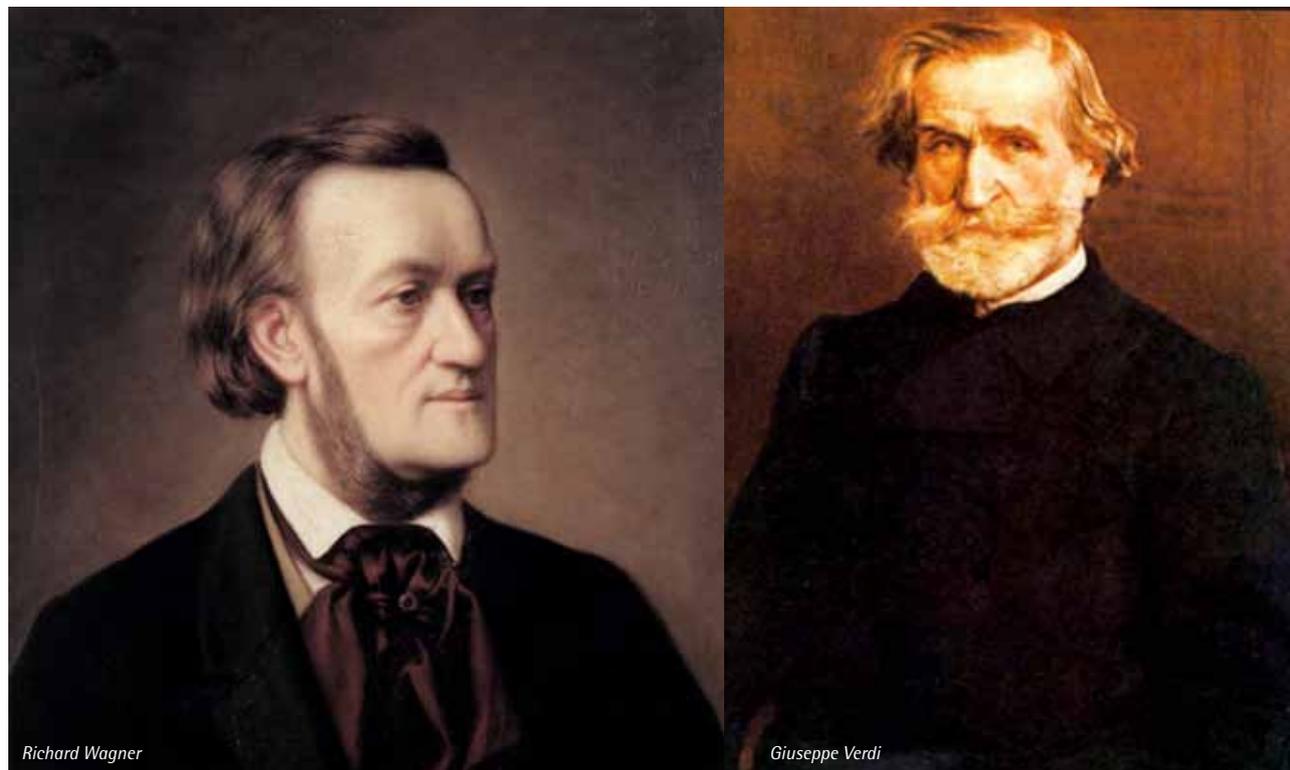
<sup>11</sup> No era ésta la primera vez que Morphy criticaba la postura modernizadora en cuanto cercana al germanismo.

<sup>12</sup> "Teatro de Parish: María del Carmen" El Imparcial, 13 de noviembre de 1898.

<sup>13</sup> Para ver María del Carmen en el Liceo habrá que esperar hasta 1933.

<sup>14</sup> Carta transcrita en el artículo SUBIRÁ, José. "En memoria de Enrique Granados". Música. Nº 5. Mayo-Junio 1938. Subirá señala que la carta figura en su archivo p. 17; pero en su archivo de la BNC no hay ninguna carta.

<sup>15</sup> Agradezco a José Fernando Caballero la consulta hemerográfica realizada.



# Verdi frente a Wagner

F. Fernández

**Después de ver recientemente dos excelentes representaciones de 'Parsifal' basado en Eschenbach y de 'Luisa Miller' de Schiller, con música de Wagner y Verdi respectivamente, en Valencia, merece la pena dedicar unas líneas a estos dos músicos que nacieron el mismo año, comienzos del siglo XIX, en Leipzig, el 13 de febrero, Confederación del Rin, uno; en La Roncole, el 10 de octubre, otro. Observamos a dos músicos que, aun viviendo al mismo tiempo, tuvieron dos visiones distintas de este arte tan complejo, ¿o no? como es la ópera.**

No sé si el lector estará acostumbrado a presenciar este espectáculo. Si lo está (hecho poco probable porque es una parcela musical que se propaga escasamente) entenderá con claridad lo que voy a exponer a partir de ahora, y si no lo está mi consejo es que si se le ocurre asistir a alguna representación operística no empiece por ninguna de estas dos obras que se citan al principio. Si lo hace -el no iniciado- es posible que no vuelva nunca más. No será la causa por que estas obras no figuren entre las destacadas del género sino porque para este tipo de repertorio se necesita una larga preparación que no se adquiere

fácilmente. De todas maneras en la actualidad se han suavizado mucho algunos de estos inconvenientes, por ejemplo: la comprensión argumental. Ya no hay que acudir, en la mayoría de los casos, a buscar el libreto bilingüe (esencial para seguir el desarrollo de la obra) y prepararlo en casa para enterarnos bien de lo que ocurre en el escenario pues la mayoría de teatros actuales, específicos del género, cuentan con subtítulos que o bien se colocan en una pantalla en la parte superior del escenario, normalmente en el idioma del país, o bien se van traduciendo, en el idioma que uno elige, en un visor que esta ubicado

en la parte posterior de la butaca, con lo que facilita la lectura al que está sentado detrás, al mismo tiempo que admira la representación. Es un aspecto esencial para la comprensión global del espectáculo pues captamos la relación entre palabra y música.

Con lo anteriormente expuesto ya llevamos mucho camino adelantado en el aspecto de cómo se encuentran las representaciones de ópera, en la actualidad, en los teatros modernos o en los antiguos que han sufrido una profunda remodelación, como es el caso del Palau de les Arts de Valencia o el Liceo de Barcelona y el Real de Madrid, por citar teatros españoles que están afectados por estas causas. En el último caso el Real no tuvo la suerte del Liceo: hay que leer en un solo idioma y en la parte superior del escenario. El resto de aspectos técnicos, tan decisivos en los montajes, en todos ellos se ha remodelado.

Situaremos a nuestros compositores en sus respectivos países: Italia y Alemania; veremos cómo entendían la ópera, su percepción del mundo y cómo los sentimientos y la naturaleza se trataron en sus obras.

Empezaremos por Wagner. Murió antes que Verdi pero influyó en la obra del italiano al final de su carrera; período que se considera el de más independencia, originalidad y creatividad de este autor. Siempre Verdi admiró al excéntrico alemán.

Una biografía breve de Wagner sería del siguiente modo: "No tuvo la vida llena de felicidad. Noveno hijo de una familia; huérfano nada más nacer. Nuevas nupcias de su madre y traslado a Dresde. Su padrastro que murió pronto era aficionado al teatro, contagió a Richard. Dramaturgo que ponía música a sus composiciones, terminó convenciendo a su familia para estudiar música. Se casa y su mujer le abandona por otro. Vuelve pero el matrimonio no se recompone a pesar de que dura 30 años. Deudas. Traslado a París. Regreso a Dresde. Exilio por motivos políticos durante doce años: A su regreso le acoge Luis II. Se acaban sus penurias. Se casa con Cosima. Muere en Venecia en 1883 a la edad de 70 años".

La principal idea de Wagner sobre su propia obra es una cuestión exclusivamente personal. Para él ni el teatro hablado, ni la ópera anterior, ni la música conducen al arte supremo, sólo se llega con lo que denominó "obra de arte total". Consiste en la combinación de los elementos anteriores. En la práctica esta afirmación no es del todo exacta. No tenemos que olvidar que Wagner no solamente elaboraba sus propios libretos. Todo lo hacía él. En muchos casos se encargaba de las puestas en escena.

Decía que la voz y la orquesta funcionaban como unión perfecta. La voz un instrumento de la orquesta. Esta afirmación no es del todo cierta porque si a muchos fragmentos de sus obras le quitamos la voz no tienen sentido por si mismos; en esos casos les falta algo; al contrario, escribió fragmentos que tiene tanta pasión y fuerza que desde siempre son habituales en los programas de música sinfónica. Ninguna de estas afirmaciones es tajante, hay fragmentos que con voz o sin ella tienen un gran interés, como es el caso del famoso 'Liebestod' (Muerte de amor) de 'Tristán e Isolda', y otros que son piezas sinfónicas admirables como la 'Marcha fúnebre' de El ocaso de los dioses.

De todo lo anterior podemos sacar una conclusión más o menos lógica: la música es la mejor baza de este genial compositor. Riqueza cromática, armonía, orquestación y una combinación adecuada de los leitmotifs (temas musicales unidos a los personajes o elementos de las obras) crean un tejido sinfónico inagotable y sorprendente que

dotan a la orquesta de un cromatismo extremo y un color exquisito.

Pudo ser el sinfonista que siguiera la estela que dejaron otros autores alemanes. Gracias que no lo fue, para satisfacción de los aficionados a la ópera.

Tampoco olvidó, dentro de la música, tratar los sentimientos y la naturaleza - tan olvidados por otros autores - en todos sus trabajos. El ya citado 'Liebestod' es un ejemplo, el 'Viaje de Sigfrido por el Rin' otro, el bosque, la creación del río, en muchos pasajes del 'Anillo', etc.

Tampoco la infancia de Verdi fue un remanso de felicidad. Gracias a un vecino de su pueblo estudió música. Después Busseto. Se convierte en organista de la iglesia de su pueblo. Quiere entrar en el conservatorio de Milán pero no lo consigue. Sus éxitos iniciales van parejos con el momento político. Sus óperas exaltan al pueblo italiano. Consigue fama e impone sus criterios artísticos. Muere su mujer e hija. Su madurez comienza con la ópera 'Don Carlos' (su repertorio más popular y conocido ya lo había compuesto antes de esta obra). Sus críticos calificaron sus últimas obras de wagnerianas. Fallece en Milán en 1901 a los 88 años.

La melodía es el medio esencial de expresión en la ópera -dice Verdi-.

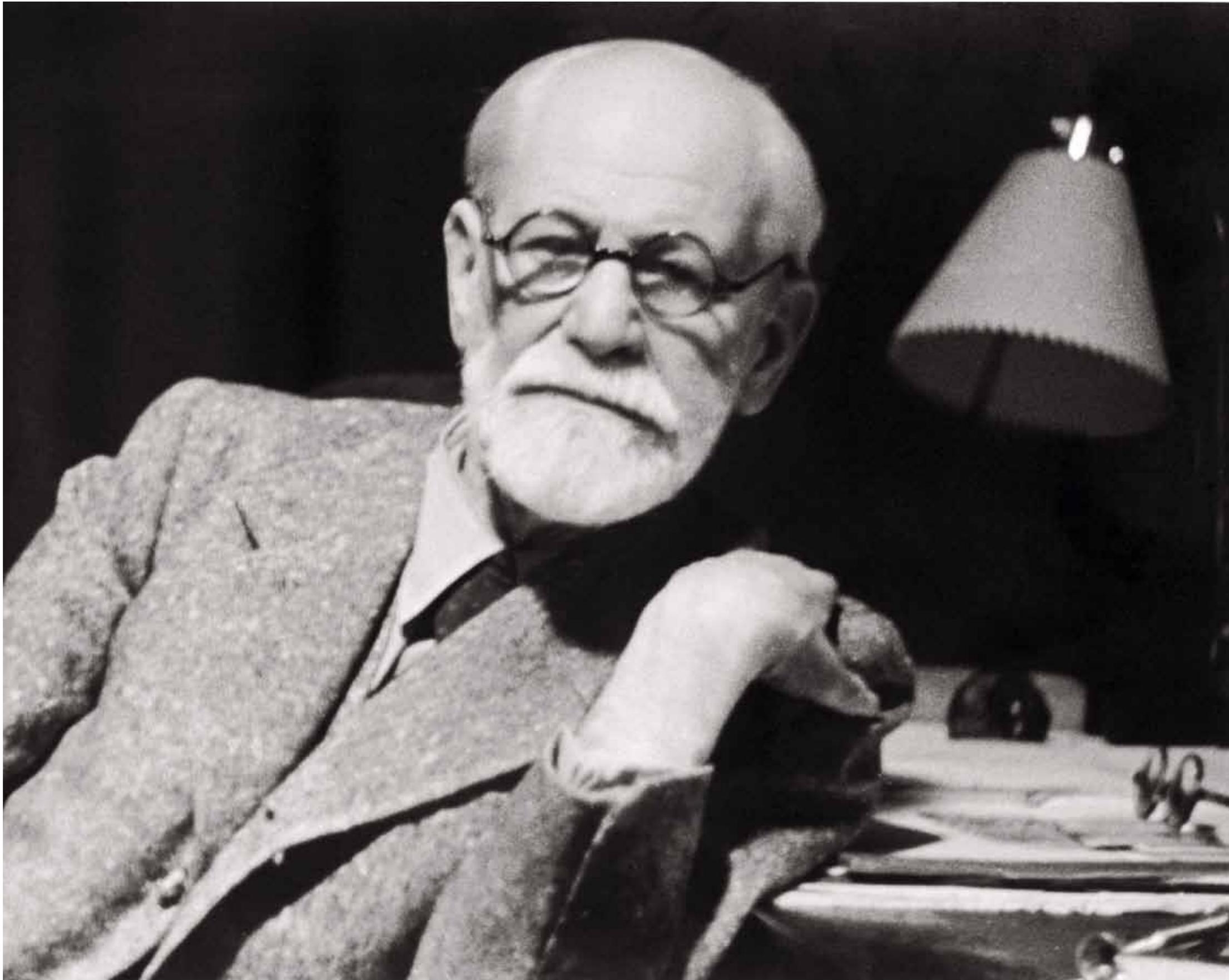
La orquesta no es la que imprime el dramatismo al desarrollo argumental sino los cantantes. EL modo de expresión natural del italiano abarca todo cuanto hace.

Verdi es el genuino compositor italiano: ardiente, realista. Los libretistas que tuvo acataban sus exigencias, quizás no muy acertadas pero acordes con su forma de componer. Su objetivo era la transformación de lo sensible, sin caer en el simbolismo. No exigía que el argumento estuviera bien desarrollado (por ejemplo: 'El Trovador'), les exigía temas osados y personajes únicos (por eso recurrió tanto al Romanticismo español). Su planteamiento era hacer con el libreto algo mucho más grande e importante que contar una historia, quería que sus personajes tuvieran vida gracias a las melodías que utilizaba.. Le interesan los personajes, no lo que sucede por eso sale triunfante a pesar de las incoherencias de sus temas. Quería que sus personajes cantaran naturalmente. Conservó la tradición heredada de la ópera italiana pero elevándolos a esferas superiores "Avanzar en la tradición sin destruirla es la regla del gran artista". Esto último es lo que le hace ser más admirado en la actualidad, porque llevó su estilo de definir personajes hasta cotas muy elevadas.

No cuidó la orquesta como otros compositores -se le ha calificado de música de organillo- porque toda su atención estaba dedicada al canto. En sus dos últimas obras se cuida más el aspecto orquestal, aparece en ellas la técnica wagneriana del leitmotiv, pero utilizado este recurso más como recordatorio y para darle a la obra unidad que como desarrollo musical del argumento.

En cuanto al tratamiento de los sentimientos y la naturaleza a través de la música no fue un asunto que Verdi tomara en mucha consideración. No hay en sus obras aspectos destacables al respecto. Sólo algunas escenas muy concretas en 'Otelo' y 'Falstaff'.

Estos dos hombres cultivaron el mismo arte desde dos puntos de vista distintos. Para uno la ópera era la conjunción de todos los elementos que la componen aunque, en realidad, fue la música la parcella que más cuidó y que llevó a la ópera a las cimas más altas; el otro consideraba que el canto y la melodía bastaban para componer una obra perfecta. Lo cierto es que ambos llevaron los diferentes estilos a sus extremos, consiguiendo las mejores obras del repertorio.



# Perversión y Estética

Pedro Alzuru

La perversión se define clásicamente como desviación del instinto sexual. De su estudio sistemático se ha propuesto una clasificación descriptiva, una nomenclatura de las perversiones. Encontramos que la perversión concierne al objeto sexual: la pareja sexual elegida puede ser un individuo del mismo sexo, muy joven o muy viejo y hasta un cadáver. El objeto sexual puede igualmente ser un animal, la ropa, zapatos y objetos del otro sexo; el perverso puede también ponerse estas vestimentas. La práctica sexual misma puede pervertirse: mostrar los órganos genitales, buscar el sufrimiento de la pareja, erotizar el propio sufrimiento, la participación de un tercero o de varios en el acto sexual, la multiplicación de estos actos, la mezcla de la orina y las heces en estos actos, etc. Sin olvidar que estas prácticas frecuentemente se asocian unas con otras.

Esta enumeración constituye en sí misma una interpretación implícita de la perversión, pues supone un orden natural del instinto sexual que sería definible en comparación con las prácticas de los animales o a través de investigaciones estadísticas. Toda desviación estaría entonces ligada a un substrato orgánico, a una degeneración constitucional que conviene distinguir de los otros estigmas morfológicos o morales y que probablemente se origina por transmisión o debido a una predisposición hereditaria.

Esta psiquiatrización de la perversión está viciada en su método, son médicos y abogados los que han hecho esta clasificación con el objeto de responder a los problemas médico-legales resultantes de los actos delictivos y criminales cometidos por los perversos.

La aparente objetividad de tales estudios está marcada por la presión judicial y social que pesa sobre el observador; toda descripción, por otro lado, contribuye a definir al perverso como distinto al observador (el médico, el juez, la gente honesta), es decir alienarlo, patologizarlo, satanizarlo. Pero no solamente la referencia a un instinto sano, propio de la mayoría de la gente, permanece indemostrable, sino que además es una observación común que toda vida sexual calificada de normal implica prácticas tomadas en mayor o menor grado de fantasmas y actos perversos. Una sexualidad que pretenda coincidir exclusivamente con el fin de la reproducción no puede ser sino producto de fuertes inhibiciones que llevan a desconocer lo que la pulsión sexual implica de ciego y desbordante. Desde esta perspectiva, la abstinencia y el celibato son perversiones.

## Los escritos de los perversos

estudio de las perversiones se aborda con mayor provecho a través de la lectura de las obras escritas por los mismos perversos y por aquellos que han sabido reconocer en ellos al prójimo: Sade, Masoch, Jean Genet, Georges Bataille, Gilles Deleuze, etc.

Esta bibliografía es por supuesto una bibliografía censurada, pues lo que no desconoce esta literatura es que el lector, tanto como el autor, de una obra que trata de las diferentes formas del erotismo y, en consecuencia, de la perversión, no puede permanecer indiferente, "objetivo", frente a tal sujeto. Él es interesado, seducido u horrorizado, "pervertido". Y aquellos que se erigen en censores de las obras que llaman pornográficas, condenando a los perversos, practican en realidad una venganza sádica contra aquello que no los deja insensibles. Las razones invocadas por estas personas e instituciones no son sino una doble moral para mantener su buena conciencia. De hecho, cuando en las últimas décadas se han aplicado en algunos países medidas de liberalización en este sentido (publicaciones, prácticas eróticas, films, etc.) no ha ocurrido ninguna catástrofe, al contrario, han disminuido los crímenes sexuales así como el interés mórbido del público por aquello que estaba prohibido.

Por esto es notable hoy cuando hablamos de perversión en el mundo occidental, una tendencia a la desalienación de los perversos, paralela a la creciente conciencia de que no hay individuo normal insensible a la atracción de la perversión. Igualmente no podemos ver como menor la deuda que tenemos con los perversos autores de gran parte de los textos y poemas que hablan de amor (Sócrates, Safo, Shakespeare...) así como de obras artísticas y filosóficas que son parte del patrimonio humano. Sin dejar de señalar todo lo que de perverso hay en la cultura popular, el bolero por ejemplo.

## La estructura perversa

Al estudio de la perversión en sentido diacrónico desarrollado por Freud a partir de la hipótesis genética que lo conduce a considerar al niño como un "perverso polimorfo", se agrega más recientemente la contribución de Lacan y sus alumnos, quienes han retomado la noción de perversión en términos de estructura, es decir en su dimensión sincrónica, en la articulación de las diferentes instancias psíquicas. En tal sentido, el perverso se caracteriza menos por sus prácticas sexuales (múltiples y contingentes, en realidad) que por una organización psíquica que no se limita a su vida exclusivamente erótica.

La relación del perverso con la Ley es particularmente significativa. Lejos de ignorarla producto de una supuesta debilidad del Super-Yo, el perverso provoca y desafía la Ley. Así, él se asegura de su presencia y de que siempre se encuentre alguien que se la recuerde y lo sancione, lo que denunciará inmediatamente como abusivo. Pero si el perverso provoca e interroga, más allá del aparato legislativo de la sociedad, a aquél que es el soporte familiar de la Ley, el padre, es igualmente alguien preocupado por establecer los fundamentos mismos de la Ley y se convierte fácilmente en moralista: Sade es un predicador, y todo perverso se descubre una vocación de educador o de iniciador. De la misma forma, la puesta en cuestión de los "valores" lo incita a rehacer y a reinterpretar la realidad comunmente observada en una transfiguración poética, artística o mística. Por ello, en estas actividades encontramos con frecuencia a los perversos.

En la estructura perversa ocupa un lugar eminente el placer, bus-

## La actividad estética trata de comunicar, como en la tragedia, impresiones que pueden ser dolorosas pero que son a la vez fuente de placer

cado, a veces de manera compulsiva, no sólo por sí mismo, sino sobre todo porque representa para el perverso una experiencia extrema, próxima a la angustia, que considera exenta del engaño y que constituye la verdadera realidad, una realidad más digna.

La perversión tiende así, en acuerdo con esta noción de estructura perversa, a desbordar el marco estrecho que le asignaba una nosografía descriptiva y designa un conjunto estructurado que no se limita a formas negativas y reprehensibles desde un punto de vista médico-legal, en particular las actividades estéticas.

## Psicoanálisis de las obras

La publicación del primer número de la revista "Imago" por Freud, en 1912, con la colaboración de Otto Rank y de Hans Sachs, nos permite situar el proyecto sistemático de un psicoanálisis de las obras de arte. En la bibliografía establecida por Sachs a tal efecto, se distinguen los ámbitos de la biografía y de la estética.

Al año siguiente, Freud agrega a este balance un programa de investigación en términos tales que dejan ver su intención de articular los dos ámbitos. Las primeras impresiones de la infancia, escribe, así como las circunstancias que fijan el destino personal del artista, constituyen en su relación con las obras, y en tanto que éstas son reacciones a aquellos eventos, uno de los campos más fascinantes de la investigación psicoanalítica.

El psicoanálisis de las obras junta entonces la investigación biográfica a la estética y a los problemas de los que ésta se ocupa, dejando presentir la razón de esta afinidad. Creación y placer implican al deseo en su relación con la realidad, a través de la biografía la investigación intenta restituir las condiciones individuales de emergencia del deseo; y a través de la estética, la forma según la cual el deseo se acuerda con lo real. El arte es así, una realidad, admitida por convención, en la cual, mediante la ilusión artística, símbolos y formaciones sustitutivas suscitan efectos reales. Por ello forma una instancia intermediaria entre la realidad que opone su negación al deseo, y el mundo imaginario que colma el deseo, una región donde permanecen vigentes las tendencias a la omnipotencia de la humanidad primitiva, la soberanía, que Bataille encuentra en el hecho artístico. La función que asume en la constitución de la obra de arte la realidad, -no entendida como realidad efectivamente dada sino como principio de realidad, principio de despojamiento- es considerada por el psicoanálisis como el fundamento del deseo y del orden formal en el cual la supresión de la represión le permite expresarse.

El objeto del trabajo terapéutico no es para Freud la superación del afecto comprometido en vías erróneas, consiste -al contrario- en



descubrir las represiones y a resolverlas gracias a actividades de juicio que puedan conducir a la asunción o al rechazo de aquello que había sido reprimido. Es profundizando con la pulsión de muerte, el principio de despojamiento subjetivo, que Freud formulará sus primeras anticipaciones estéticas. La función de la pulsión de muerte será buscar en el aquí-ahora de la vida, la estabilidad comprometida por su advenimiento. Si el reposo de la muerte es el polo inaccesible para el sujeto vivo el juego de las formas es su anticipación.

La actividad estética trata de comunicar, como en la tragedia, impresiones que pueden ser dolorosas pero que son a la vez fuente de placer. No obstante la dominación del principio del placer, el lado doloroso y desagradable de los eventos encuentra vías y medios suficientes para imponerse en el recuerdo y convertirse en objeto de elaboración artística.

Estos casos y situaciones, que pueden tener como resultado un incremento del placer, le permiten a Freud plantear una estética dirigida por el punto de vista de la economía psíquica.

Este sumergirse en la realidad permite al artista la elaboración de un lenguaje común, de un destino común. La muerte freudiana, el aquí-ahora de la vida, es la inscripción donde se cristaliza el sujeto: la obra es su soporte. Ese lugar de la creación y del goce artístico se sitúa en una repetición imposible, en el punto de ruptura donde la inherencia abolida se fija en un motivo de comunicación universal. La obra es empatía en una falta en la que se revela y se interpreta el vacío en el cual se sostiene el fantasma. El objetivo del psicoanálisis de las obras es devolver a la historia del sujeto ese "negativo" inconsciente donde el juego del destino cubre el juego de la infancia, el

cual es desarrollado por el artista para dirigir al prójimo el eco en la realidad de un deseo compartido.

Se trata, en el análisis de la obra, de esclarecer la oposición entre la serie "real" de los eventos biográficos y la significación que el análisis propondría a nuestra interpretación. Freud nos responde con el concepto de construcción; el psicoanálisis - dice - no es un arte de interpretación, la interpretación se remite a un contenido extraído de un elemento particular del material biográfico.

Se trata, al contrario de una construcción, cuando un fragmento de la historia olvidada es comunicado al análisis. Los eventos que se trata de reconstruir no son accidentes episódicos de un trayecto lineal; son los momentos de una historia donde el sujeto se constituye según los avatares de su relación con el Otro.

Para Freud, por ejemplo, la marca que selló el destino de Leonardo da Vinci, fue el deseo perverso que su madre tuvo por él. Pero no se trata de restituir la huella de una influencia sino el deseo proveniente del Otro, al cual una vida recibe la orden de acoplarse; comprender cómo esta presencia perpetuada en el corazón del sujeto, del deseo que lo clavó en la existencia, se convierte en foco de creación.

## Matriz significativa de la obra

En esta perspectiva, una obra de arte no puede ser comprendida como una psiconeurosis superada, al contrario, es la psiconeurosis la que debe ser comprendida como una obra de arte no lograda. La búsqueda estética es anterior, la psiconeurosis es una escoria. Esta aparente inversión tiene que ver con la misma estructura de la neurosis.

Ésta, en su relación con la obra, no plantea, en principio, un problema diferente de la vida pues, si la función del significado en la génesis de la neurosis hace concebible lo que en cualquier otra hipótesis estaría excluido, la promoción del deseo que la obsesiona a nivel de una comunicación cultural, el proceso neurótico actúa con el fin de reprimirla. La represión bloquea la sublimación, pero la supresión de la represión y la apertura del sujeto a la sublimación por las virtudes de la relación analítica no dejan de mostrar que su ámbito común procede de una matriz significativa de la cual ellas definen respectivamente las diferentes potencias. Este principio fue formulado teóricamente por Freud como de sexualización o cambio de fin de la pulsión y metodológicamente como construcción, a la cual compete restituir las mutaciones de la alteridad cuya espiral esboza el ciclo de un destino.

Esta discusión se prolonga con el análisis que hace Freud del Moisés de Miguel Ángel. Un análisis en el que apenas se toca la vida del artista. Todo parece excluir aquí la "biografía". Parece ser suficiente "interpretar" la obra, y para ello "identificar a través de los rasgos desdeñados o invisibles, para la observación apresurada, las cosas secretas u ocultas". Pero esto es tomar un momento del análisis por su desarrollo completo.

Falta pasar de la interpretación a la construcción, ir de un evento individual a un significado universalizable. A esto responde Freud con la pulsión de muerte: el lenguaje particular de una vida es una aproximación a la muerte común y es una vocación de la belleza captar sus estertores. Por otro lado, si ha podido constituirse una teoría psicoanalítica de la cultura, es porque mediante la pulsión de muerte se elaboró una concepción psicoanalítica específica del orden simbólico.

El Moisés es producto de una crisis más violenta que atravesó Freud, su ruptura con Jung. La capa más profunda del análisis del Moisés, re-



mite al psicoanálisis del mismo Freud: habría que saber en razón de qué él ha podido, el hombre de ciencia, tomar la medida, más allá de toda medida, del guardian de la Ley, y revelar así después de Freud, pero en el ámbito del psicoanálisis, la esencia de lo sublime.

### La ascesis analítica

¿Cómo concebir que una disciplina que se ha dado por fin confrontar al sujeto efectivamente comprometido en la cura con la cuestión de su propia verdad pueda trasladar su ejercicio sobre las producciones de la literatura y del arte?. Puede ser que entre la praxis psicoanalítica y la elaboración de las obras del espíritu, la teoría esté habilitada a tener una función mediadora. Pero la teoría psicoanalítica no sistematiza la experiencia en la cual se funda (el inconsciente, el deseo, el fantasma, los procesos primarios de condensación y desplazamiento, la sublimación), no sistematiza la experiencia de la transferencia, sus efectos y su resolución, no ilumina al analista en su conducción de la cura: en el mismo sentido que la teoría física sistematiza la experiencia de los procesos naturales y las técnicas. El inconsciente, perdería toda significación específica de constituirse en un objeto de construcción conceptualizable. El psicoanálisis se convertiría, como en efecto ciertos dogmatismos lo han entendido, en una práctica edificante.

Así como no podemos posesionarnos de un "conocimiento" del psicoanálisis para construir las peripecias de un análisis, ningún sistema de conceptos, traspuesto del psicoanálisis, y precisamente por ello, puede pretender la determinación objetiva de las obras. Se entenderá entonces por psicoanálisis, la ascesis, gracias a la cual el sujeto prepara en su propio inconsciente un lugar de recepción del inconsciente del autor. Si esta práctica vale como teoría es como teoría de una carencia de representación, teoría de una ascesis del saber cuyo extremo se ubica en el abismo del Ello, y del cual pretendemos articular su itinerario en el ámbito específico de las artes.

Lo que aportan el descubrimiento del narcisismo y la conceptualización de la pulsión de muerte no será el acceso del psicoanálisis de las obras a nuevos ámbitos, sino la fundación estética de lo que era hasta ese momento una psicología psicoanalítica del arte. No es que sea posible disociarlos: el proceso metodológico de la construcción no muestra sólo la historia en su génesis, la historicidad del sujeto en el psiquismo; él logra sobre todo, en esta historicidad, el fundamento de su expresión retroactiva y del goce de las formas. Pero es de la transferencia que él recibe su estatus. Sorteando los malentendidos, se ha llegado a entender que la fuente de la cual emanan estos conceptos prohíbe todo uso dogmático.

La concepción freudiana del psicoanálisis de las obras es una concepción crítica, en dos niveles: en el sentido que el inconsciente que es su núcleo estipula la exclusión de sí del sujeto de la palabra; a nivel de la estética, en la medida en que esta funda más allá de la individualidad el trabajo de relación formal. En esta división de sí del sujeto Freud encontraba la fuente de los "mitos endo-psíquicos" del más allá o de la mortalidad. Toda producción artística está marcada por ella, y aquí se encuentra la relación del arte con la religión. Pero el arte tiene la virtud de hacernos sostenible lo que expresa, y esta huella en nosotros de un más allá de la vida, esta presencia del otro, irradia en la obra.

Así, la singularidad de la obra, se preserva de toda reducción a un esquema que la acoplaría a las funciones generales del psiquismo. Pero no se sustrae a las exigencias del análisis. Al contrario, es en la me-

didada en que la experiencia psicoanalítica deshace esta generalidad para abrirse a la singularidad del destino subjetivo, que se puede asignar un fundamento al análisis de las obras. Entre la asunción de este destino en el desarrollo de la cura y la construcción genética de la obra según las líneas de sedimentación de una organización intemporal, hay una afinidad. Toda obra puede traducirse como el relato de una vida porque toda vida es el desciframiento de un mensaje. El problema que nos propone el análisis de la obra es restituir las capas de organización, en ese destino cristalizado, que ha depositado la contingencia de la relación con el Otro; y de comprender cómo ésta ha podido, en su estructura sensible, testimoniar a la vez de esa exclusión de sí de un sujeto singular, y abrimos, a los espectadores, a esta ausencia de nosotros, que compartimos con el artista y con el resto de los humanos.

La noción freudiana de ilusión nos da un inicio de solución. Por las virtudes del arte, la existencia excluida de lo real se expresa según los valores de una actualización eventual. Así se manifestará, bajo las formas sensibles propias de cada arte, la eventualidad de retorno de este indecible del cual el discurso guarda la huella. El efecto poético marca ese tiempo donde, en el flujo del lenguaje, el sujeto recoge la huella de su propia huida. Entre el artista que se asume en su falta y el espectador que vive esta falta sin expresarla, el vacío al cual la obra da forma constituirá el medio de la comunicación artística. Es de ella que la aproximación psicoanalítica de las obras se propone la descomposición espectral. La "teoría" no le dará para ello ningún sistema de conceptos del cual ella sería una aplicación, propone al analista el marco donde se operará el orden de su visión, en la dirección de ese foco de exclusión donde la obra traza el monograma de la carencia del sujeto, compartida por él.

### Arte y transgresión

El punto de vista que se pretende es lo reprimido en cuanto tal, es lo excluido en tanto que excluido. A la regla de la abstinencia del analista, la cual conforma la suspensión intencional del ego del analista con la ignorancia de sí del sujeto, tendremos por equivalente el tipo de acomodación requerido al análisis de las obras, es decir la perspectiva de la exclusión en tanto que exclusión. Tal exigencia no puede ser satisfecha sino con el concurso de una formación estética. El analista de las obras de arte no obedecería entonces sino a su propia ley, en la medida en que la estructura del método psicoanalítico le es inmanente. Esta no tiene otra sanción que su fecundidad en su propio ámbito, dicho de otra forma su valor heurístico; así como la intervención psicoanalítica no tiene otra sanción de validez que la producción del "material" y el progreso de la cura. Cada una de las obras exige, de hecho, un método particular, ya que a cada artista pertenece una forma particular de transgresión expresiva, es decir, la producción de una forma original de ilusión.

**Pedro Alzuru, es profesor de la Facultad de Humanidades de la Universidad de los Andes (Venezuela). Es autor de "La sensibilidad finisecular: Joyce, Woolf, Pessoa". "La ilusión erótica". "Ensayos de estética contemporánea".**



## Hans Bellmer: la estética de la perversión

Oscar González

En medio del total y más absurdo llamado a la evidencia, instalada como prueba absoluta de lo real, no le quedaba más a Hans Bellmer (1902-1975), que hacerse a una evidencia nueva. Esta sería llevada de manera irrevocable hacia la tensión esencial de la obsesión, coincidiendo con la construcción intensamente irracional de lo que podríamos llamar una estética de lo maravilloso en la perversión, y esa perversión no ha sido más que la insistencia en la rebelión. Rebelión ante lo femenino en su relación con lo femenino, que habría entonces de hallarse sometida no a las condiciones del dominio oscuro de la evidencia sino de las tensiones que en cada instante son necesarias y que inclusive es necesario incitarlas y provocarlas para que nunca sean lo mismo, para que nunca sean prueba sino exhibición total de lo nuevo. Goce del instante y perturbación inquietante sobre el sentido del destino.

Y entonces lo que Bellmer intenta en todo momento es provocar las revelaciones de lo oculto que hay en la tensión entre lo femenino y lo masculino, como medio para poseer la conciencia y el conocimiento de sí mismo y el sentido que tienen para él la provocación intencional e intensa. En la medida en que no nos podemos hallar inmersos en la realidad, dado que ella ha sido escindida de su totalidad, entonces no queda más que vivirla en esas tensiones que uno mismo tiene que provocar. Ya la provocación y el escándalo no están en esa realidad sino en uno mismo y desde allí se hacen los movimientos necesarios y sutilmente se diseminan construcciones nuevas en las tensiones y se buscan iluminaciones en la estructura indecible de lo incidental.

Es lo que sería para Bellmer, el mismo que incita a la revelación de estos incidentes de rebelión metódica y sin condiciones, pues se inició y tuvo conocimiento concreto y fascinado de toda la revolución dadaísta, lo mismo que el proyecto artístico de G. Grosz y su intervención decidida en lo que en el movimiento de la "Nueva Realidad", y se relaciona en lo esencial con Heartfield y Schlichter, artistas de una considerable sensibilidad irritada y crítica. Bellmer sabe entonces que la crítica a la realidad ha de hacerse desde la mayor contención e irradiación de la irritación provocada.

Por eso es de una trascendencia incandescente transcribir en su totalidad lo que dice en un hermoso ensayo André Pieyre de Mandiargues sobre Bellmer: "(...) las obras en las que pensamos enseguida son las "poupées", las muñecas; desde la primera, berlinesa, de 1934, hasta llegar a sus hermanas más recientes. Las muñecas de Bellmer no son esculturas, son objetos en el sentido más estrecho de la palabra, y, curiosamente, es a ellas a quienes vemos inspirar y dirigir los más impactantes dibujos y grabados del artista. Por medio de sus elementos

intercambiables, estas muñecas se prestan a esa suerte de perversión intelectual que es el juego de anagramas con el cuerpo femenino, el cuerpo de la muñeca considerado como una palabra o como una frase cuyas letras constitutivas son móviles partes carnales. El humor y la crueldad son los dos polos de este juego, que está organizado como una filosofía de aguda meticulosidad. Esta virtud humorística, de la que ya hemos hablado, y a propósito de la cual es oportuno recordar que fue revelada por Breton al comienzo de la última guerra mundial, adquiere una tendencia netamente sádica en Bellmer, mientras que en Giacometti es más bien masoquista (...)".

Es, sin melancolía poder decirnos que el sentido de la obsesión es también el de la posesión provocadora e incitadora y tensionada por la intención de la perversión concreta. Y sin mediación de lo consciente y lo racional, sino más que nada su ocultamiento. Eso es lo que hace el sentido de perversión, ocultar lo inducido y darlo sin más a la hermosa provocación, que nos hace sentir de nuevo lo que hay en un cuadro del cubano Camacho, de 1966: "Señora, usted desciende en las tinieblas". Nada pues de concesiones en lo que hace relación a la sensibilidad irritada y perturbada, nada concesiones al sentido absoluto de la vida y a su total sin sentido, porque entonces lo que hace Bellmer cuando lleva a su fantasma de perversión y fantasía sexual y sensual a exhibirla teatralmente es la necesidad de la provocación, porque de no tener esa tensión no serían más que obscenas "instalaciones" y no dirían nada; como cuando se determina en lo indeterminable y decide en lo indecible extremo de la rebelión a llevar su fantasma, aquel que está también en lo inminente pero no es decible y revelable, ese fantasma con el que él media como masa concreta y estructurada, que lo cambia y lo transforma, que el interviene sutil, violenta y escandalosamente, para instalarlo, ya no es una "instalación" sino una teatralización. Y es allí y es eso lo que libera su mundo de la perversión maniobrada y mediocre. No insulta porque se halla en el orden sensorial y de la percepción de la insolencia, dado que un artista sin la necesidad de la insolencia no puede serlo, es lo que nos hace decir Bellmer.

Elas se teatralizan con él. Este teatro, o el que más se nos hace coincidencial con lo de Bellmer es el de T. Kantor, porque él decía: "En mi teatro un maniquí debe convertirse en un MODELO que encarne y transmita un profundo sentimiento de la muerte y de la condición de los muertos: un modelo para el ACTOR VIVO". Es la combinación de los sentidos y los músculos lo que hace sentir. El teatro es poseer el ideal pero transformado y no cambiado, por una necesidad racionalizada y determinista de escandalizar. Teatro hace pues Bellmer y perturba,



sin intencionalidad sino por lo mismo que hemos dicho, la medida de lo que hace en él, resultado de su tensión. Tensión de uno mismo, eso es el teatro.

Nada puede hacerse para que eso se dé y para que causa el incidente de la provocación, es lo que queda por hacer cuando la realidad ha sido llevada a la nada. Y quieren que también la relación inescindible entre lo femenino y lo masculino no sea el hilo intuicional para hallar lo nuevo en medio de la muerte y el condicionamiento de los sentidos en su mayor momento del decirse en su teatralización. Queremos decir: que la vida y la vida de los sentidos no se puedan exhibir teatralmente. Dominio de la obscenidad contra la que está Bellmer. Ella, puede decirse que es insulta para podemos decir el por qué y el para qué, en la ilación de esas tensiones que los sentidos proyectan sobre la masa de oscuro que se quiere establecer como verdad del instinto, que no cede sino a la tentación de la exuberancia. Verdad sin la exuberancia de la intensidad no existe, para Bellmer y su intuición del arte de la "Instalación", como se observa en cada una de las que realizó, en donde lo súbito hace su tumulto.

Dice Bellmer en 1964, al serle solicitadas unas indicaciones sobre su libro "Pequeña anatomía del inconsciente o la anatomía de la...": "en la combinación de partes de muñecas o de partes más o menos completas de la "Muñeca", he encontrado que no tenía sentido, y no provocaban la sensación de lo "probable", de lo "deseado" -no comunicaban absolutamente nada". ¿Nada de qué, o la nada misma, o lo absurdo? Diremos nosotros, la revelación de que al hacerlo el azar lo suscitaba todo, lo incitaba a todo.

Ella, es también Única Zürn con quien vivirá hasta la muerte de ella en 1970, la muerte provocada y deseada. Y es Ella la que dice en uno de sus relatos: "Por la actitud de su cuerpo (en el momento del orgasmo), esta mujer se parece a uno de aquellos asombrosos cefalópodos que solía dibujar Bellmer: la mujer toda cabeza y vientre. Los brazos

son sustituidos por las patas. O sea, que no tiene brazos. A esta enfermedad no le falta ni la repulsiva lengua de los cefalópodos de Bellmer". Y medio de todo esto en el mismo relato ella se decía a sí misma: "El ser masculino me resulta incomprensible, como el femenino (...)" De esa tensión es de la cual, sin duda, deviene Ella en Bellmer y él en ella.

Es en el orden y en el caos de la obsesión y de las tensiones del inconsciente de donde Bellmer observa la realidad y su irrealidad, da sentido a su posesión y a su hechizo, hace de la provocación su teatro y eso entonces es lo que lo hace comunicable con artistas como Kokoschka, A. Saura, P. Molinier y Marta Kuhn-Weber. O en la Sakti de la tradición oriental, como él mismo lo dice. Ese mismo hilo se puede llevar también, hacia libros como la "Eva futura" de Villiers de L'Isle Adam, que trata de la ciencia simbólica y del sueño, concentrada y concretada en hallar más realidad de lo femenino en lo femenino, de lo sensible y lo insensible en la construcción de la Andreida; lo mismo que en la Shelley, Roussel, etc.

No nos queda nada por decir ya que todo esta dicho, pero habría sí que indicar que son maravillosas por la tentadora provocación que tienen las ilustraciones que hizo Bellmer de libros y no todos los libros, sino esencialmente el libro de Bataille: "Histoire de l'oeil" en la que se exhibe fanáticamente y sin prevenciones la historia de las relaciones turbulentas entre lo femenino y lo masculino, y de lo hermosamente absurdas que son en la medida en que lo que se intenta es la exaltación de la perversión, liberada y hermosa.

**Óscar González, poeta y ensayista colombiano, es miembro del Comité Editorial de la revista "Punto y seguido", donde se publicó este ensayo originariamente. Es autor de "La ciudad soñada" y "Pincel de hierba".**

## CARTA DE HANS BELLMER A SU AMIGA POLLY

Noviembre 1. 1964

Querida Polly:

Trataré entonces de hacerte una breve síntesis de mi libro "Pequeña anatomía del inconsciente físico o La anatomía de la imagen." (Pero bastará con que des una ojeada a la caligrafía para comprender hasta qué punto tengo los nervios destrozados). El doble título ya indica que se trata de un doble propósito: Primero, derramar frente al lector la existencia de una anatomía de nuestro cuerpo que es puramente subjetiva, imaginaria y que, en cuanto no objetiva, encuentra de qué nutrirse en los estados febriles y a menudo psicopatológicos, incluido el delirio sexual. De hecho, cuando cedemos al miedo o al deseo, estamos en condición de sentir e imaginar seres humanos más que todo fantásticos, escandalosos o "absurdos". Siento algo de excitación al escribir la palabra "absurdo". De hecho, en la combinación de partes de muñecas o de partes más o menos completas de la "Muñeca", he encontrado que no tenían sentido, y no provocaban la sensación de lo "probable", de lo "deseado" - no comunicaban absolutamente nada. Como compensación, encontré otras que desencadenaban en mí un placer incomparable, o en rigor, comparable a aquello que debe sentirse cuando se encuentra un tesoro que se ha buscado febrilmente por veinte o treinta años. Ahora, como sabemos, la vida no es siempre un placer incomparable, no sólo la curiosidad, sino también el deseo de "saber", me indujeron a buscar en otro lugar una justificación, o algún paralelo a mi descubrimiento. En el campo literario, si así lo podemos llamar, he encontrado [en] las cartas de Kokoschka, la futura Eva, el célebre ejemplo de Platón (el ser, en sus orígenes, tenía cuatro brazos, cuatro piernas y dos cabezas: los "Dioses" le cortaron en dos, mujer una parte y hombre la otra). Pero todavía no estábamos; aquello que finalmente encontré, por casualidad (tengo muy poco de literato), fue la observación clínica auténtica, la obra del doctor Jean Lhermitte: La imagen de nuestro cuerpo. Seguidamente encontré otras aquí y allá. Sin duda, ignoro gran parte de lo que se observó en materia, pero lo que cito en la Anatomía, agregando mis observaciones personales, basta y sobra. Luego, tomas sólo la cita (Jean Lhermitte): "...tengo ya cien brazos, mil dedos..." etc, y vas a ver en el Museo de Arte Oriental (Franklin-Roosevelt) las imágenes de la "diosa" Kali-durga o de los "Sakti" de los "mil" brazos. O, si quieres, vas a ver al Museo de Historia Natural (el primer edificio viniendo de la estación Austerlitz, del Sena) la monstruosidad que algunas veces produce la "naturaleza".

Bien, basta sobre la Anatomía del "Inconsciente físico". En cuanto a la Anatomía, o mejor, a los procesos y a las coordenadas de la "imagen", se trata obviamente de un análisis seguido de una síntesis de la expresión humana en todas sus formas, se trata del proceso de formación de la imagen poética. Para que pueda imaginarse algo, es necesario que primero los depósitos de la memoria estén llenos. La memoria puede alimentarse sólo a través de la experiencia, la observación, la percepción, que comienzan en el momento del nacimiento. Si tienes paciencia, puedes recorrer el libro, deteniéndote en los pasajes que tratan sobre la percepción (comprendida la percepción engañadora), que van desde simple hecho de ver

un plato ya visto mil veces, hasta las percepciones de los sueños o hasta las alucinaciones (no importa que se trate de alucinaciones interpretativas o de alucinaciones "puras", si existen.)

En el ser humano con algo de experiencia, a partir digamos de los cinco años, no se da más la observación, es decir percepción de un objeto del mundo exterior, sin que la memoria le reenvíe una imagen ya registrada, más o menos adecuada, a título de parangón. Para no hablar de la parte que tiene el deseo de cuanto se quisiera percibir. El plato visto cien veces no tiene ya interés (realidad poética, para ti.) Si por el contrario ves un pie que se parece a tu necesidad, anotarás la imagen en la memoria, te lo garantizo. En pocas palabras: si cierro un párrafo del libro con la frase "el objeto que se parece sólo a sí mismo, no tiene realidad", no es una broma que quiere ser interesante: es una absoluta convención! (Relee, si quieres, el sueño de mi ex esposa, sueño en el que aparece la chimenea pequeña que asoma fuera del techo, que es al mismo tiempo un falo y una sirena antiaérea). El libro, por lo demás, traiciona también otras intenciones: por ejemplo aquella del antiespecialista que me gustaría ser, uno capaz de tomar igualmente en cuenta al leñador, al ingeniero, al psiquiatra, al analista, al enfermo, al artista, etc. etc. Lo que en el fondo irrita un poco a todos, tanto más que no dudo en mezclar el pensamiento objetivo y frío con caprichos y secretos de orden poético, si no es para probar que el hecho de tener un cierto don poético, no quiere decir a priori que se es idiota en otros campos.

Y también el libro tiene otro defecto: está escrito de manera demasiado apretada. Presupone, por parte del lector, un esfuerzo que éste, la mayor parte de las veces, no puede hacer. Además, el carácter escandaloso no siempre atrae al lector o a la lectora. Lo primero que recibí fue una carta inmediata de André Breton (con quien debí haber llegado a una decisión drástica), seguido de Man Ray, que me respondió con el anagrama IMAGE-MAGIE, y luego aún un guiño más que positivo del profesor Lacan. El último gran admirador en orden cronológico -"se ha convertido en mi Biblia"- es un joven berlinés, que pagó la costosa edición alemana y que nosotros llamamos el "dulgero" porque lo hace como oficio. Para el doctor Ferdière, siempre prudente cuando debe hablar, "no está nada mal". El primero de quienes -le presté mi copia- sólo me preguntó si lo había escrito en francés. En cuanto a las mujeres, no lo sé muy bien. Renate Gerhardt, que ha estado al cuidado de la edición en alemán, quedó fascinada. Única, interrogada por el doctor Rosolato a propósito, dijo: "es un libro para hombres". En este caso hay que tener en cuenta la profunda aversión de Única por cada forma de erotismo presentado muy al desnudo, además del hecho de que no es una "intelectual". Como tú, además, Polly! Me gustaría tanto que alguna vez me escribieras tus impresiones sobre mi Anatomía, en ese estilo tuyo tan fresco y espontáneo. Y te pido, no te guardes ciertos pensamientos, tal vez por miedo, que puedan ser locuras! Relee el "malloppo" cuando tengas dos o tres horas libres, y luego escíbeme cuando y como quieras. En todo caso espero saber algo el día de mañana.



# Lo que puede un cuerpo

Este texto es la introducción a un librito que voy a publicar en breve. Valga como aperitivo:

Jordi Claramonte

*'La Bacante', de Goustone Courbet*

## Un sistema y dos hipótesis para entender el porno (y seguir sin entender a los militares).

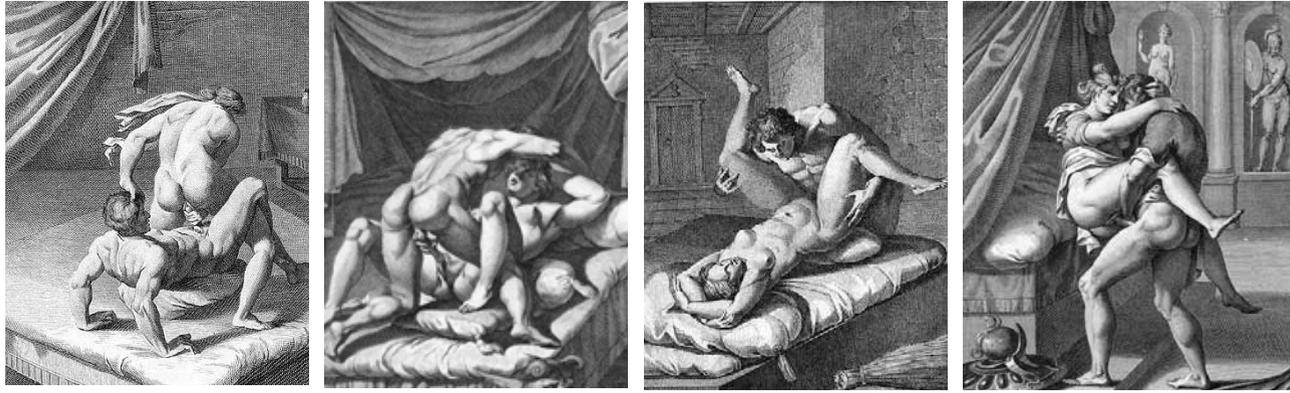
Este libro trata de mujeres y de hombres, de seres que ya no saben ni quieren saber si son una cosa o la otra, de sus cuerpos. Trata sobre todo de putas y de soldados. De las operaciones conceptuales y mecánicas que el poder ha efectuado sobre sus cuerpos, y también, por supuesto, de lo que ellas y ellos han hecho al respecto. Nada es lo que parece: ni la autonomía ni la fragmentación. Ni el erotismo ni la guerra. Este libro trata con ello, fundamentalmente, de las posibilidades de la autonomía y de las amenazas de la fragmentación. Del incremento de la capacidad de obrar y comprender que se desprende del desarrollo autónomo de nuestras sensibilidades y facultades y del despedazamiento que acecha a los sujetos y a los cuerpos en el porno y en la guerra.

### Un sistema.

Para abordar todo eso, este ensayo se plantea desde el dominio que denominamos estética modal. Al igual que la mayoría de las estéticas previas a Hegel y el Romanticismo, la estética modal no asume como su objeto disciplinar natural el restringido campo de las prácticas reconocidamente artísticas, sino que va más allá de éstas para abarcar aquello que hay de común entre ellas y todo el amplio campo de experiencias e ideas que, en su no ajustarse a concepto, podríamos denominar, con plena legitimidad, estéticas. La estética modal, en su intención de abarcar tipologías tan diversamente formalizadas de experiencias estéticas, precisa delimitar una unidad específica de análisis: a dicha unidad le denominamos modo de relación. Los modos de relación constituyen gramáticas específicas de organización de la percepción, la representación y el comportamiento en tanto que éstos no son reducibles a concepto. Parafraseando a Foucault podríamos sostener que al decir modo de relación aludimos a una actitud con y frente a la actualidad; "una manera de pensar y de sentir, de actuar y de conducirse que marca una relación de pertenencia y, simultáneamente, se presenta a sí misma como una tarea. Un poco, sin duda, como aquello que los antiguos griegos denominaban un ethos..."

De esta forma los modos de relación son siempre determinadas intensidades específicas, determinadas modulaciones de las relaciones que se establecen entre los artistas, los espectadores y el medio en que todos ellos se hallan, y esto es así de modo tal que incluso cuando "la obra" se ha acabado ésta puede rememorarse en función de lo que ya podemos llamar su entidad modal: su específica consistencia a la hora de definir y articular un conjunto de relaciones. Los diferentes desarrollos de la "autonomía de lo erótico" o las fantasías de dominio y aceptación que aquí expondremos deberán ser entendidas, pues, en términos modales, es decir, como modos de relación que definen y establecen las subjetividades y objetividades que se ponen en juego a cada momento.

Así este ensayo nos servirá de exploración de una metodología de investigación estética que creemos de la mayor importancia. Desde los "objets trouvés" a los ready mades o la música concreta, la evolución de la música o de las artes visuales y plásticas ha ido transformando no sólo el arte de objeto en un arte de concepto sino que finalmente ha transformado a ambos en un arte de contexto: un ámbito de prácticas cuyo verdadero sujeto agente es el modo de rela-



ción que se despliega en cada práctica. Para poder dar cuenta de este "arte de contexto", este quehacer modal y no acabar cayendo en los penosos sociologismos e institucionalismos tautológicos al uso en las estéticas anglosajonas, tenemos que ser capaces de pensar la específica relevancia de los gestos vanguardistas que al incorporar nuevos dominios de la experiencia en el ámbito de lo estético lejos de estarse limitando a afirmar su autoridad institucional están propugnando nuevos modos de relación en los que se cancele la violencia objetual que durante siglos ha formado parte central de la cultura burguesa y sus necesidades de calificación y jerarquización mercantil de los objetos: cuando la vanguardia incorpora el ruido de una máquina o una conversación callejera al dominio de los objetos musicales, o cuando hace lo propio con una pala quitanieves o un urinario ¿podemos acaso restringir la relevancia de semejante gesto a sus repercusiones dentro del mundo del arte? ¿o podemos también entender lo que en dicho gesto hay de invitación a una nueva orientación de nuestra percepción, una redistribución de nuestras relaciones con los objetos y por ende con nuestras conductas?; ¿podemos entender lo que en dicho gesto apunta un nuevo modo de relación?

Este libro trata por tanto de una serie de modos de relación que históricamente han articulado la gestión de los cuerpos en la pornografía y la teoría militar, acaso los campos –el del erotismo y el de la guerra– en los que se da con mayor claridad el "cuerpo a cuerpo". En ese sentido abordaremos especialmente los procedimientos específicos de construcción formal tanto de los relatos pornográficos como de los manuales de táctica militar en los que se hace evidente la "máquina" de que hablaba Nietzsche, "la máquina de poder político, económico y militar... que tritura a todos los hombres al mismo nivel y hace inevitable la democracia"

### 1ª Hipótesis: De la autonomía de lo erótico.

En el caso de la pornografía hablaremos de procedimientos específicos porque sostenemos que ésta no puede ser considerada como una hererogénea amalgama de subgeneros dispersa dentro o en los márgenes de otros generos mayores como la literatura, la obra gráfica, el cine, etc... Antes al contrario, propondremos a modo de hipótesis que la pornografía no puede sino ser considerada unitariamente como un género en sí mismo, en la medida en que, como mostraremos, los diferentes registros de su producción apuntan hacia la constitución de un dominio autónomo de lo erótico. La pornografía como género se distingue pues precisamente en la medida en que tiene como fin esa autonomía de lo erótico, autonomía respecto a la moral, la política e

incluso respecto de los canones formales de otras poéticas diferentes. En esto por cierto no se diferencia en absoluto de los demás campos de producción artística: así podemos bien entender que la historia de la música en Occidente desde el Renacimiento, ha sido la de la lenta construcción del campo de la sonoridad musical autónoma respecto de las exigencias de la Iglesia y sus liturgias, o de las Cortes y sus boatos o que la historia de la poesía moderna ha sido la de la definición de un campo de lo verbal autónomo al margen de servidumbres sociales o políticas ya inadmisibles. Por eso, si bien es evidente que la pornografía escrita surge y crece a la sombra de los desarrollos de la novela o que la pornografía audiovisual no es indiferente a los desarrollos en el campo del cine, las obras pornográficas no pueden ser juzgadas según las normas internas de este o aquel campo de producción artística. El decepcionante resultado que invariablemente producen tales análisis no nos habla tanto de la "mala calidad" de la pornografía como de la inoportunidad de nuestros parámetros de análisis: nos pasa lo mismo que le pasaba a los jefes de la Contrarreforma cuando intentaban juzgar la música instrumental desde las específicas categorías de su geoestrategia moral, o, si se quiere, lo mismo que sucedería si nos empeñáramos en intentar juzgar un cuadro de cualquier artista contemporáneo con las claves mediante las que analizaríamos una obra narrativa, seguramente el veredicto sería que tal obra carecía por completo de "sentido", y así es efectivamente: la obra carecería del sentido que nosotros habríamos querido imponerle y que seguramente sea del todo irrelevante para la misma.

La pornografía se encuentra por tanto en un momento en el que, como producto artístico, está produciéndose sobre el vacío crítico más absoluto puesto que en las escasas ocasiones en que se le juzga, normalmente se la prejuzga, no hacemos sino aplicarle categorías y parámetros, derivados directamente de generos específicamente diferenciados como el cine o la novela y, consecuentemente, por completo ajenos a su consistencia como práctica artística.

Proponemos entonces como primera hipótesis de trabajo que la pornografía puede y debe construirse como campo de producción artística articulado en torno al desarrollo de lo erótico autónomo. Si la visualidad, la sonoridad o la espacialidad han podido ser construidos a lo largo de siglos como ámbitos autónomos de desarrollo de la antropomorfización, otro tanto debería poder suceder con la eroticidad; de hecho así lo han sostenido algunos de los primeros historiadores de la pornografía, como Peter Wagner, que han destacado cómo "la pornografía se convirtió en un fin en sí misma" hacia mediados del siglo dieciocho. Sólo rastreando este proceso por el que se construye un ámbito de lo erótico

autónomo tendremos un criterio específico y propio que nos permita analizar la producción pornográfica y ser capaces de destacar las obras más relevantes contra el inevitable fondo de materiales espurios –zacasos alguien se atrevería a afirmar que todas las novelas o todos los oleos pintados en los dos últimos siglos merecen recibir idéntica atención crítica? Con el mismo movimiento seríamos acaso capaces de solventar la sempiterna cuestión de la "mala calidad" artística de la pornografía, de toda la pornografía: por supuesto que hay mala pornografía, quizá tanta como mala poesía o cuadros horrorosos, pero es que además las pocas obras que algún osado crítico quizá se atreviera a defender tenían que ser presentadas y justificadas tomando criterios prestados de otras prácticas artísticas y que en consecuencia, sólo por casualidad, podrían resultar apropiados.

Los materiales históricos serán introducidos discrecionalmente con el fin de justificar una serie de hipótesis sobre el principio de valoración de la pornografía como genero específico de producción artística –y de producción por tanto de antropomorfización– y ver cómo dicho principio ha ido apareciendo y afirmándose desde el Renacimiento y la Ilustración hasta nuestros días.

Como no puede ser de otra manera, cuando prestemos atención a los primeros tiempos de la pornografía moderna nos encontraremos con un alto nivel de hibridación: "la pornografía moderna más temprana muestra algunas de las características más importantes de la naciente cultura moderna. Estaba vinculada con el libre pensamiento y la herejía, con la ciencia, la filosofía natural y los ataques a la autoridad política del absolutismo", mientras que por otra parte al igual que sucede en todas las demás artes, en los primeros compases de la modernidad, su presencia e incluso su existencia misma aún deberán justificarse en términos ajenos al campo: así si por su parte la música del XVIII deberá aún ostentar una textualidad que la justifique, o la poesía ser capaz de acreditar loables intenciones morales o didácticas, la pornografía conllevará, a menudo, una fuerte carga de sátira social y política. Al igual que el resto de las artes se irán deshaciendo de esta necesidad de justificarse en función de fines externos, la pornografía irá haciendo lo propio y haciéndolo, como veremos, incluso con mayor decisión que otras artes que seguirán siendo serviles durante más tiempo, de modo que como ha demostrado Lynn Hunt ya tentativamente hacia mediados del siglo XVIII y de modo clarísimo a principios del siglo XIX es posible afirmar que la pornografía "constituye un categoria distinta y enteramente separada de representación visual y escrita". Introducida esta primera hipótesis, a lo largo de todo el libro tendremos ocasión de proceder a una revisión de la misma donde discutamos con detalle algunas de sus implicaciones.

Por otra parte, si bien la representación gráfica o escrita explícita de actos eróticos ha sido una constante en casi todas las culturas, el hecho de constituir, a partir de estas representaciones, una categoría artística diferenciada en pos de una erótica autónoma parece ser una peculiaridad de la cultura de la modernidad.

La segunda hipótesis que necesitamos plantear tiene que ver con la cuestión de dilucidar qué se ha hecho históricamente con dicha autonomía, quien la ha utilizado y para qué...

### 2ª Hipótesis: Autonomía y Fragmentación del cuerpo político

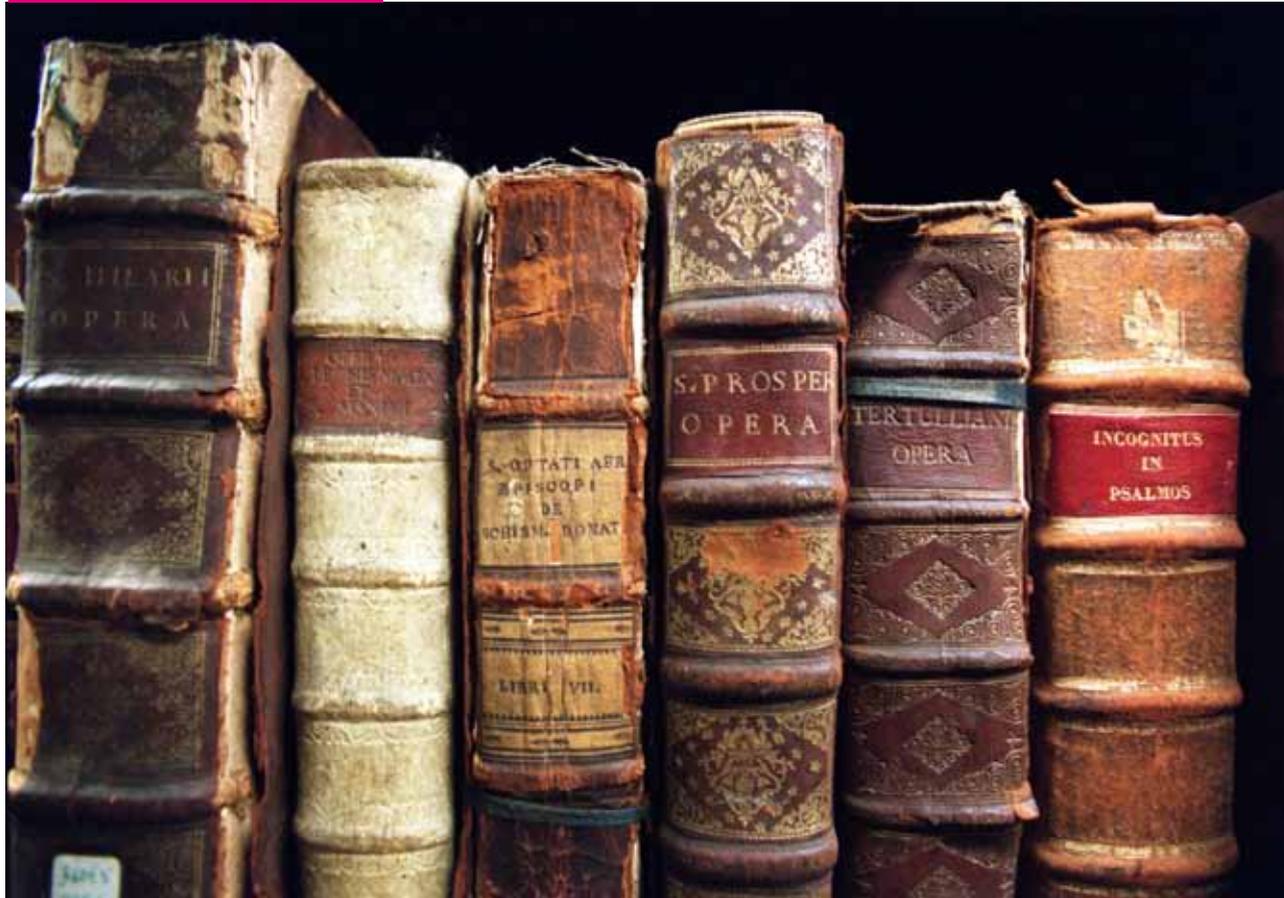
Al hilo de la exposición del proceso por el que se empezó a construir la autonomía de lo erótico, deberemos dar entrada a una segunda

hipótesis de trabajo, a saber: que existe una dialéctica propia de la modernidad por la cual se dan cita, en ese mismo principio de búsqueda y construcción de la autonomía, las mayores posibilidades de construir libertad y las mayores posibilidades de enajenarla. Todo sucede como si el mismo proceso de diferenciación de las facultades que hace que se afirmen la sensibilidad musical o la erótica, la inteligencia científica o la tecnológica, iniciara al mismo tiempo un proceso de fragmentación que, de no ser tomado en cuenta, puede arrebatarle todo su potencial emancipatorio al proceso, en principio libertario, que supone la diferenciación y la autonomía de las facultades, los saberes y las sensibilidades. Diríase por tanto que el mismo proceso de diferenciación de las facultades y las sensibilidades puede ser un proceso que nos haga ahondar en las dimensiones de nuestra humanidad y al mismo tiempo un proceso de fragmentación de esa humanidad que puede perder en el camino las posibilidades de gestionar su propia vida. A lo largo de este pequeño ensayo y siguiendo el hilo argumental de la construcción de la imaginación pornográfica, podremos ver esa ambigua dialéctica plenamente operativa. Esto será así porque, como veremos, las exploraciones y combates en torno a la autonomía de lo erótico, lo poético o lo político, se extenderán mucho más allá del estricto campo de la literatura o la representación gráfica para meterse de lleno en otros dominios como el de la organización productiva o la táctica militar donde alumbrará el surgimiento de las fantasías de dominio y aceptación como formas distintas, respectivamente, de cancelación e impostación de la autonomía.

Ahora bien, nuestra segunda hipótesis de trabajo funciona en un doble sentido y tampoco nos dejará creer a pies juntillas que ni la impostación de la autonomía que se da a través de la fantasía de aceptación, ni la cancelación de la misma que se pretende a través de la fantasía de dominio funcionarán por completo según pretendan los agentes socialmente privilegiados que parecen manejarlas y desplegarlas. Quizá porque tampoco ellos son los genuinos dueños de la historia que pretenden ser... La apuesta –como le gustaba decir a Foucault– puede entonces resumirse en la siguiente pregunta: ¿Cómo desconectar el crecimiento de las capacidades y la intensificación de las relaciones de poder?

En gran medida, la propuesta metodológica que hemos introducido como estética modal se plantea como una estrategia epistemológica para dar cuenta de la complejidad de esa dialéctica tan característica de la modernidad. No en balde hemos construido la estética modal, como una estética generativa, al modo de la lingüística chomskyana, para poder recurrir a conceptos como el de las "competencias modales" que nos permitan concebir procesos de reapropiación, procesos instituyentes que eviten la conversión de la autonomía en fragmentación. Esperamos con ello hacer posible comprender todo el alcance que tiene la construcción y defensa de una autonomía como la autonomía de lo erótico en la construcción y defensa de una vida más inteligente y digna.

Jordi Claramonte es profesor en la Facultad de Filosofía de la UNED e investigador en el área de la Estética y la Teoría de las Artes. Es autor de "Ciberactivismo" y "Arte Político, esfera pública y acción directa", además de colaborar en otras publicaciones.



# El último viaje del libro Hacia las nuevas tecnologías

Antonio Gómez Rufo

En el VIII Congreso de Escritores que se celebra bajo el título de 'Literatura y Pensamiento' no debía faltar, a mi entender, una reflexión colectiva sobre el futuro que se nos avecina a causa de los nuevos soportes que van a contribuir a difundir la literatura y el pensamiento, esto es, el trabajo literario del creador; como tampoco debe volverse la espalda a esa certeza prosaica (como casi todas las certezas) de que quienes pensamos y escribimos somos seres humanos con pocas necesidades pero merecedores de ser tratados con la más elevada dignidad.

Porque lo cierto es que se aproxima un tsunami tecnológico al mundo del libro que, además de los efectos que produzca sobre editores, distribuidores y libreros, también va a arrastrar a los escritores de todo el mundo, y lo más grave es que ante este anuncio, por otra parte tan evidente, carecemos de respuestas e, incluso, de una adecuada toma de conciencia sobre ello. Se puede decir que ni siquiera lo tomamos en consideración. Pues permitidme que sea contundente al expresar aquí que esa ceguera me parece una irresponsabilidad individual y colectiva de la que deberíamos huir.

En un artículo de Carlos Salas, publicado el pasado 1 de junio en El Mundo, se puede leer: "Cuando se lanzó el ordenador personal, muchos periodistas y escritores se encadenaron a su máquina de escribir y gritaron: ¡Nada como mi Olivetti! Ahora, esos escritores coleccionan máquinas de escribir o van los fines de semana a ver exposiciones sobre 'La asombrosa historia de la máquina de escribir'. Unas visitas entrañables." Y continúa Salas en su artículo: "Y aún así se oyen miles de gritos: ¡No, el libro no va a desaparecer! Pues si muchas editoriales y libreros están aterrorizados con el fenómeno, por algo será. Lo único que no se sabe es cuándo llegará el mortal impacto." Y termina: "Pasó con la máquina de escribir, con el teléfono móvil, con la TV digital. Y ya no sabemos vivir sin las nuevas tecnologías. ¿Por qué no va a suceder lo mismo con el libro?"

No es este periodista el único que coincide en esta realidad inminente a la que los autores no prestamos atención porque nos parece tan fantástico como el Apocalipsis que habla del cambio climático. Incluso hay otros periodistas que se lo toman a broma: en The New York Times, Paul Krugman publicó el pasado 6 de junio un artículo titulado 'Bits, Band and Books' en el que ironizaba sobre el anuncio tecnológico contando un viejo chiste brasileño: "Brasil es el país del futuro... y siempre lo seguirá siendo". Y añadía: "Aunque ahora se hable tanto de los libros electrónicos, a los e-book les pasará también eso". Bien: este periodista aseguraba cínicamente que el e-book es el libro del futuro y que siempre lo seguiría siendo. Pero permitidme que os diga que ni él ni yo creemos que vaya a ser así, entre otras cosas porque el propio Krugman termina su contradictorio artículo escribiendo: "No nos engañemos: bit a bit, todo lo que pueda ser digitalizado, será digitalizado".

Nosotros no podemos cerrar los ojos a esta realidad. En los últimos años se ha visto cómo Internet ha transformado el modelo de negocio y la organización de las empresas de muchos sectores (medios de comunicación, viajes, reservas hoteleras, intermediarios financieros, música, cine...). Todo el mundo sabe que "todas aquellas empresas que tengan como base la gestión de contenidos y su comercialización a través de intermediarios sufrirán una transformación de su modelo de negocio" (así lo escribe Javier Celaya en Ibercampus). Es lógico pensar que las empresas del sector del libro no van a ser una excepción en este proceso de transformación estructural. Ni, por con-

siguiente, los autores vamos a escapar a ese cambio.

Internet es un nuevo dios, no hay duda; y la Red, el exponente de un proceso globalizador (quizá también democratizador) que va a llevar la información y la cultura a todos de un modo económico, cuando no gratuito. Pero a pesar de la importancia de ese proceso global y de los beneficios que pueden reportar (incluso para los autores, que tendrán sus obras siempre a disposición de los lectores; no como ahora, que encontrar una novela de un autor publicada cuatro años atrás se convierte en un imposible), aunque beneficie en ese aspecto, repito, lo inquietante es que muchos autores ya no podrán vivir de su trabajo porque su obra será vendida por otros, y las editoriales cerrarán incluso antes que las librerías, a las que puede quedarles el libro antiguo o de ocasión para quienes todavía gusten de leer en los formatos actuales. Pero, ¿qué editor pagará a un autor derechos (o anticipos) de un libro que no va a vender? ¿O qué librero sobrevivirá en un mundo donde la literatura esté a disposición pública a bajo coste o de modo completamente gratuito? Insisto en que estos aspectos son (o deberían ser) de la máxima importancia para los escritores; y algo sobre lo que merece la pena detenerse a reflexionar.

## ALGUNOS DATOS

Expondré a continuación algunos datos que creo de interés para alcanzar una comprensión global del tsunami que anunciaba al principio. Veamos:

1. Según el Ministerio de Cultura de España, la edición electrónica se incrementó en un 88,2% durante el año pasado, alcanzando la producción on-line unos 7.500 títulos (todavía el 10% de los publicados en papel). Pero esto no ha hecho nada más que empezar.

En EEUU Amazon facturó el pasado año 100 millones de dólares con el Kindle. Libros más baratos gracias a su bajo coste de producción.

Con el e-book el libro ya tiene un mercado global.

En los móviles, las historias breves, por capítulos, para el móvil, alcanza ya las 1,3 millones de descargas por novela, como sucedió con Love Sky, por ejemplo.

Algunos autores, como Paulo Coelho, Stephen King o Vázquez Figueroa ya cuelgan sus obras en Internet. Puede tratarse de ejercicios de autopromoción, como afirma Luis Solano, de la editorial Libros del Asteroide, pero otros opinan que esta práctica abre un verdadero debate sobre los derechos de autor.

En el Congreso Internacional de Escritores, celebrado en Seúl, se aseguró que "cuanta más tecnología, más piratería; y si bien no se puede parar la tecnología, al menos habrá que aligerar sus efectos negativos con mecanismos como el canon digital".

La Biblioteca Virtual Cervantes ha superado en junio el medio millón de visitas mensuales.

Google Book Research ha creado la Biblioteca Universal Virtual (ya tiene 130.000 títulos a 9,99 dólares). Y de manera inmediata Google quiere poner en marcha una gran biblioteca virtual, con un millón de libros escritos en 40 idiomas distintos, digitalizados en un centenar de países, a los que se podrá acceder a través del buscador de libros [www.books.google.es](http://www.books.google.es).

De momento 20.000 editoriales y 28 bibliotecas (entre ellas las de las Universidades de Oxford, Harvard, Stanford y Nueva York) han aceptado digitalizar sus bibliotecas y colgarlas en la web.

En España, se han sumado la Universidad Complutense y la Biblioteca de Cataluña. Así se permitirá acabar con el desigual acceso al conocimiento, dicen.

Más datos: Por una encuesta realizada este mismo año en Los Ángeles (EEUU), se supo que el 13% de los jóvenes menores de 30 años están dispuestos a leer libros electrónicos o en la Red, porcentaje que baja al 6% en los mayores de 65 años.

En Japón ya hay millones de lectores que leen novelas cortas, de no más de 25 páginas, en segundos y en el móvil. Son manga, generalmente. Pero pronto llegará este sistema a España, en audio-libros, PDA, móviles, mini-ordenadores... Y quitarán al papel su protagonismo.

En España, estos libros, llamados Bidibooks, los edita la Editorial co-ruñesa Netbiblo y en 2008 tiene previsto editar las colecciones World Visions, Urban Visions, Sport Visions, Natural Visions, Human Visions, Luxury Visions y Lifestyle Visions. En seis idiomas, además: español, inglés, alemán, francés, italiano y japonés.

Estos son algunos datos llamativos. Pero, ¿qué opinan de todo ello en el sector editorial?

### LOS EDITORES FRENTE AL TSUNAMI

No sé si estos datos nos pueden dar a todos una visión completa de la contundencia de la revolución tecnológica que se cierne sobre el mundo del libro, pero al menos hay sectores, como el editorial, al que se le han puesto los pelos de punta. Y a nosotros, que sin protagonizar los mecanismos del mercado somos el producto que se vende en los tenderetes, no debería dejarnos indiferente esta realidad inmediata. Porque las barbas peladas de nuestros vecinos (el cine y la música) tienen que invitarnos a poner las nuestras a remojar. No sabemos el alcance de las nuevas tecnologías; tampoco conocemos las callejuelas del pirateo; ignoramos si ese futuro informático/tecnológico contará o no con nosotros ni si se nos remunerará por nuestro trabajo. Lo único que intuimos es que los autores podríamos asistir completamente desprotegidos a la distribución y puesta a la venta de nuestras obras sin haberlo consentido ni percibir remuneración alguna por ello.

Los editores, que sí saben lo que se juegan, ya han iniciado un proceso de conocimiento del problema y el verano pasado, en la sede de Santander de la Universidad Menéndez Pelayo, se reunieron para conocer los datos y el alcance de este viaje del libro hacia las nuevas tecnologías.

Comprendieron que Internet, al igual que ha sucedido con el cine y con la música, puede convertirse en el primer canal de distribución de libros. Y los editores no quieren que el fenómeno les pille desprevenidos. Tengamos en cuenta que, según la FGEE, en 2007 la industria editorial facturó 3.123,17 millones de euros (un 3,6% más que el año anterior) y se vendieron 250,86 millones de libros, un 9,9% más que el año anterior. En España, la industria editorial mueve 4.000 millones de euros al año, un 0,7% del PIB, y da empleo a 30.000 personas. Todo un negocio al que no pueden renunciar.

En esa reunión de Santander, la Federación de Gremios de Editores de España (FGEE), que integra a 836 empresas editoriales y representa alrededor del 95% del sector, reclamó que los nuevos soportes de la edición relacionados con las nuevas tecnologías tributen igual que los libros. Porque, según el director ejecutivo de la FGEE, el porcentaje de las empresas que editan en soportes distintos del papel (CD-ROM, CD-I, DVD, On Line y Audio Libros), es del 25%. En total, en España, 156 em-

presas editoriales usan soporte no-papel, lo que supone un 10,7% de la facturación (de media, coste 7 euros, frente a los 12 en papel). Y es que, como se dijo allí, las leyes no están pensadas para las nuevas tecnologías, y hay que adecuarlas. Las actuales se redactaron hace veinte ó veinticinco años. Además, los jueces nunca tratan estos asuntos.

La empresa Amazon intentó en el Curso de la UIMP de Santander convencer a los editores para que aceptaran su oferta de digitalizar sus fondos, pero la rechazaron. Dignamente, lo hicieron dignamente, pero todos sabemos que con la boca pequeña y tomándose tiempo para echar las cuentas. Porque esa postura tan digna y romántica no tendrá, en un futuro inmediato, eficacia alguna. Sería como poner puertas al campo. Las declaraciones como la del editor de EDHASA, Daniel Fernández, diciendo que "El Guantánamo para los libros que nos ha dibujado Amazon es un atraso vendido con el lenguaje comercial más aburrido del mercado", no deja de ser una floritura sin ninguna eficacia real.

La conclusión de ese encuentro de editores fue, en palabras de Juan Ramón Azaola, contundente: "La digitalización de contenidos plantea una serie de retos y de oportunidades que afectan tanto a los editores como a los autores".

Y es cierto. El futuro que se presenta en un horizonte próximo afecta tanto a editores como a autores, además de libreros. Por eso la situación es tan preocupante. Javier Celaya la resumió muy bien:

"La digitalización del libro se está convirtiendo en una de las áreas de máximo interés por parte de las editoriales españolas. Será, sin lugar a dudas, una de las decisiones más estratégicas que tendrán que tomar los editores en los próximos años.

Esta decisión no sólo conlleva seccionar un buen proveedor que digitalice todo el fondo con meta-datos en XML y a un precio competitivo; estamos hablando principalmente de una transformación general de la editorial, de su estrategia de producción y distribución, de sus futuras políticas de marketing y comercialización de sus libros; y hasta del propio mercado. Por tanto, antes de contactar con los diferentes proveedores existentes en el mercado –nacionales e internacionales– para digitalizar su fondo, los editores tendrían que reflexionar sobre cuál será su modelo de negocio en la Red. Estos aspectos sobre los que deberían reflexionar son:

¿Venderá la editorial sus libros electrónicos directamente a sus lectores?

¿Complementará la venta directa con un canal de comercialización a través de librerías virtuales?

¿Qué medidas internas tomará para gestionar el futuro negocio virtual mientras mantiene el modelo tradicional que todavía da dinero?

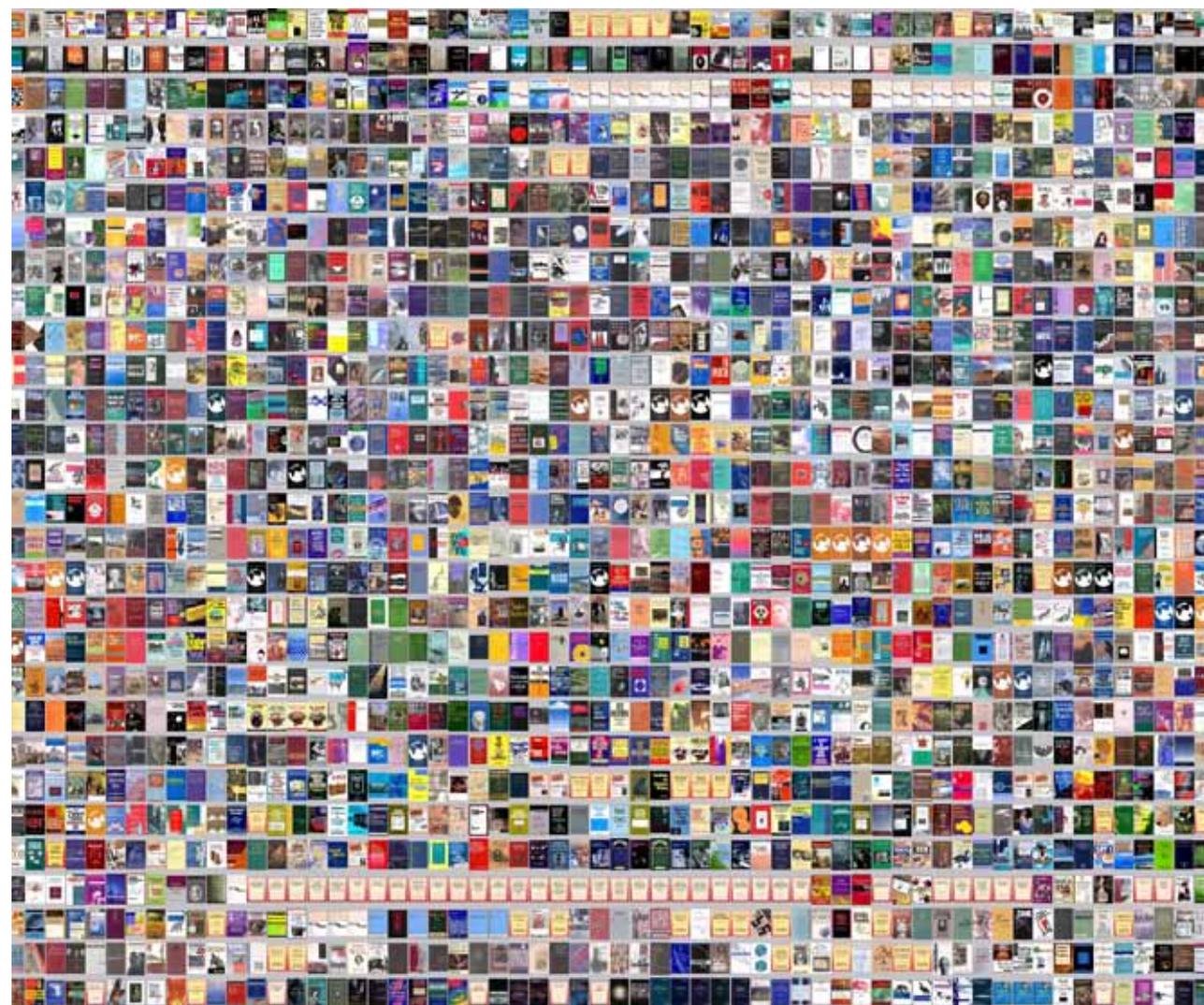
¿Cómo afecta la digitalización a la política de precios?

¿Qué parte del fondo digitalizará primero?

¿Crearán un nuevo sello para el fondo digital?

¿Aumentará la contraprestación a los autores por la cesión de los derechos de edición, publicación y venta debido a la eliminación de varios costes e intermediarios?

Son preguntas a las que nadie ha respondido todavía. Pero no es difícil imaginar que los editores ya deben de estar dándole vueltas al problema para perpetuar la industria del Libro, el negocio del Libro. Un negocio en peligro a causa de las nuevas tecnologías y, en concreto, por lo que podríamos llamar "las maquinitas".



### "LAS MAQUINITAS"

Porque falta por explicar, para comprender de qué estamos hablando cuando nos referimos a las nuevas tecnologías en relación con el libro, qué es exactamente un libro electrónico o e-book y cuáles son sus funciones, sus ventajas y sus aplicaciones. Volvamos otra vez al artículo de Carlos Salas:

"Muchos siguen pensando que es una lata leer un libro entero en una pantalla, sea cual sea, pero la tecnología no es como muchos imaginan. Los libros electrónicos, que en realidad son lectores electrónicos de libros, usan un display formado por millones de microesferas que se estimulan mediante la corriente eléctrica. A diferencia de las pantallas retroiluminadas de los ordenadores, las pantallas de los e-books se ven con luz incidente, igual que cualquier papel. Eso quiere decir que se puede leer desde cualquier ángulo. Leer la tinta electrónica de un e-book requiere el mismo esfuerzo ocular que afrontar cualquier novela en papel, es decir, que no acabamos agotados por culpa de la pantalla.

Conectados de forma inalámbrica al sistema telefónico, aceptan descargas de libros con la misma facilidad que ahora se recibe un SMS. Los comandos facilitan muchas cosas, como ampliar el cuerpo

de letra, bueno para los mayores, y escuchar música mientras se disfruta de la lectura.

Hay ya varios modelos en el mercado. El Kindle de Amazon, el Sony Reader, el iLiad de Phillips. Cuestan unos 300 euros, pero pronto serán mucho más baratos. Caben unos 300 libros por ahora, y en el futuro, miles. Y si el lector se encuentra con una palabra que no conoce, bastará apretar un botón para que un diccionario interno le diga qué significa.

En el futuro, estos e-books liberarán espacio en los hogares y en los almacenes de las editoriales. También en las librerías. Y además no devastarán nuestros bosques.

Bien, así es el Kindle y los otros e-books. Pero el Kindle no es sólo una maquina: detrás hay servidores, empresas, que son quienes van a hacer todo el negocio. Todo. Porque hoy no controlan las ediciones electrónicas de los libros ni los editores ni los autores, sino las grandes empresas tecnológicas: Amazon, Apple o Google.

¿Qué es un Kindle? Fino como un libro de 50 páginas, es un aparato que permite descargar obras, visitar las web de actualidad, acceder a enciclopedias On Line y hacer traducciones simultáneas de lo que estás leyendo si lo has comprado en otro idioma. Puedes llevar dentro

hasta 300 libros. Kindle vale hoy alrededor de 400 \$, unos 300 euros. Tiene una pantalla plana de 15 cm. Y una resolución de 600x800 píxeles. La pantalla refleja las letras como si fuera papel. Permite anotaciones al margen e incorpora diccionario y traductor. En definitiva: se trata de un e-book o libro electrónico que, con un peso mínimo (290 gramos) y unas medidas mínimas (13,4 x 19 x 1,7 cm.), almacena cientos de títulos de los 100.000 que ha puesto Amazon a la venta a 7 euros. El aparato en cuestión vende 20.000 unidades mensuales en EEUU y ya se han formado largas listas de espera para adquirirlo.

Según El Periódico de Catalunya de 3 de junio de 2008, "sólo en Los Ángeles se han vendido hasta junio 10.000 unidades de Kindle; y Sony Reader ya ha vendido 50.000 en EEUU. Jeffrey Bezos, fundador y consejero delegado de Amazon, ha asegurado que sus compradores de Kindle siguen comprando libros tradicionales en papel, incluso más que antes. En cambio David Shanks, de la editorial Penguin, ha declarado en The New York Times que "la gente no está comprando las dos versiones y me refiero a algo que es prácticamente una canibalización".

Lo cierto, con todo, es que sólo en Japón ya se comercializan más e-books para el móvil que para el PC, para el ordenador.

El proceso es el siguiente: "1. Hay que descargarse al móvil un lector de códigos QR, que es gratuito. 2. Se instala la aplicación. 3. Se captura con la cámara fotográfica del móvil los códigos que aparecen en el libro. 4. Al detectar el código, se muestra automáticamente su contenido. 5. Entonces se acepta la conexión a Internet y ya se puede visionar cualquier vídeo, imagen o texto con el que esté enlazado. Sólo se necesita un móvil que sea compatible con la aplicación lectora de los códigos



bidimensionales y que pueda conectarse a Internet. Hay 70 modelos de este tipo de móviles en el mundo, de los más importantes fabricantes. Y las conexiones WiFi hacen que sean gratuitas las descargas.

Estos son los hechos. Tal vez contemos con una ventaja y es que, cuando se produjo el top manta de la música y del cine, no había dónde comprar en Internet. Ahora hay posibilidad de ofrecer esa alternativa para que no surja un top manta del libro y los autores puedan seguir siendo remunerados por su trabajo, porque los escritores no pueden, como se sabe, dar conciertos en vivo, ni sus obras ser financiadas por las cadenas de televisión.

## CONCLUSIONES

Para terminar, me parece imprescindible recalcar que en estos inicios del siglo XXI no se puede dejar de reflexionar acerca del futuro que le espera al mundo del libro, un futuro extremadamente inquietante no sólo para los autores sino también para editores, distribuidores, librerías e, incluso, para el mismo Estado. Por eso hay que ser conscientes

de la trascendental incidencia que suponen las nuevas tecnologías en el sector económico del libro.

El libro electrónico y la digitalización del universo literario es una democratización de la cultura, un servicio público continuo y constante. Pero en todos estos procesos, como la digitalización de los fondos de la Biblioteca Nacional, ¿quién piensa en los derechos de autor de los escritores?

Porque es fantástico pensar que la obra de Dostoievski puede estar al alcance de todos de una manera libre, fácil y gratuita. Entonces, ¿si es bueno para Dostoievski, no es bueno también para mí? Es posible, pero quisiera detenerme en un ligero matiz: Dostoievski no paga hipoteca, no va al súper ni usa ropa interior, y nosotros sí.

Los artífices del nuevo sistema y los defensores de la digitalización y venta on line aseguran que, por lo que respecta a las obras con copyright, se permitirá sólo una consulta limitada a ciertos extractos y ofrecerán opciones de compra on line o listado de librerías cercanas.

Dicen que será algo equivalente a hojear un volumen en una librería. Pero lo cierto es que si la piratería en la música y el cine no tiene manera de ser erradicada, no hay motivos para pensar que con los libros no vaya a suceder lo mismo. Tal vez nos preguntemos por qué no ha sucedido hasta ahora. Pues bien: en primer lugar, ha de saberse que en los semáforos de Lima se venden ejemplares piratas de una novela de Vargas Llosa antes de su puesta a la venta; que los niños de todo el mundo sabían como acababa la nueva historia de Harry Potter antes de su puesta a la venta, porque el desenlace ya se había colgado en Internet; y, por último, que si la piratería no ha llegado de manera general al libro es debido a los escasos índices de lectura o

a que los piratas no consideraban el libro como un negocio suficientemente rentable. Pero empieza a serlo, ya se están dando cuenta. Y ello desembocará en un proceso que nos empobrecerá a todos los integrantes del Libro como Industria, como Comercio y como Arte.

Porque, además, todo son ventajas, según coinciden los editores. El libro electrónico no tiene costes de almacenamiento, se descarga por PDF, el stock puede ser infinito, se ofrece el producto al instante, la distribución es gratuita y se llega a todos los mercados. Además, la Red permite a bajísimo coste promociones en Internet, videos colgados en Youtube, webs interactivas de libros y de autores, espacios como Myspace o Facebooks que pueden ser promocionales. Incluso permite el Print On Demand, con lo que las librerías podrían terminar siendo innecesarias o, todo lo más, espacios como Galerías de Arte con las carátulas de nuestras obras en las paredes y una máquina que imprime y encuaderna el libro en unos minutos.

Tengo que terminar discrepando con las declaraciones que desde el Ministerio de Cultura, por boca de su Director General del Libro,

se pronunciaron en el curso de Santander a que antes me refería. Nuestro amigo Rogelio Blanco dijo textualmente: "El libro no es sólo el soporte papel sino toda unidad monográfica que pueda circular desde el creador hasta el lector. Y aunque las nuevas tecnologías aumenten los soportes, esto no quiere decir que el modelo tradicional vaya a fenecer, sino que es una forma fácil y ágil que contribuye a que el creador tenga más posibilidades de diseminar sus obras". De acuerdo; pero, ¿quién está pensando en la justa remuneración que debe percibir el escritor por su creación intelectual? Porque la nueva Ley del Libro ya apunta a las nuevas tecnologías en la definición del libro, pero no aporta ninguna solución remuneratoria a la llegada del libro electrónico.

Y es necesario encontrar soluciones urgentes. Para empezar, hay dos que deberían aplicarse de inmediato: en primer lugar, hay que dejar muy claro al ciudadano que bajarse un libro gratis, que tenga derechos, es un robo. Que no pueden hacer en Internet lo que no harían en El Corte Inglés. Y en segundo lugar debe consensuarse cuanto antes un formato único, como ha ocurrido con el MP3 para la música.

Un apunte para terminar. Se está produciendo un hecho gravísimo en Estados Unidos que muy pronto llegará a Europa y a España. Allí existe una empresa que fabrica y vende un aparato tecnológico o libro electrónico en el que se pueden descargar cuantos libros se deseen, en la modalidad de alquiler o de compra, a cambio de unos pocos dólares. Sería una noticia más en el mundo de los avances tecnológicos si no fuera porque se supone que esa empresa ejerce también como editora de libros y como librería. De hecho, casi toda la literatura en inglés que se publica en EEUU, Reino Unido, Australia y Nueva Zelanda ya está disponible para ser alquilada o vendida a los poseedores de ese nuevo aparato, e incluso pueden obtenerse las obras de García Márquez, de Cortázar y de cualquiera de los autores europeos, en su idioma natal o, en su caso, en inglés.

El negocio de una empresa así amenaza todos los frentes. De un lado, los autores asisten completamente desprotegidos a la distribución y puesta a la venta de sus obras sin haberlo consentido ni percibir remuneración alguna por ello; por otra parte las librerías están dejando de vender. Además, las editoriales que publican esos libros carecen de ingreso alguno, por lo que pronto dejarán de contratar autores y de publicarlos. Y, por último, el Estado asiste impasible a un negocio millonario de economía sumergida por el que no percibe ingresos provenientes de la habitual carga impositiva.

El asunto está empezando a ser tan grave que las quejas han llegado ya al Gobierno y pronto se iniciará un debate en el Congreso norteamericano para aprobar una ley que regule un negocio que, hasta ahora, jugado en la selva de internet, sólo beneficia a las empresas que lo están desarrollando. Empresas que, además de fabricantes y vendedoras del libro electrónico, ejercen de editorial, librería y almacén de títulos, incorporando libros obtenidos de cualquier soporte digital, incluidos los fondos bibliotecarios de bibliotecas públicas y privadas. Es, para entendernos, como si los fondos digitalizados de la Biblioteca Nacional de España o las novedades de nuestras editoriales fuesen copiados por un hacker o experto informático antes o a la vez de su puesta a la venta en librerías, dejándolos a disposición de los poseedores de un aparato de esos para que pueda bajárselos a su maquinilla a un precio más barato que el de mercado.

El problema se agrava porque, al ser Internet un espacio sin regu-

lación legal, los propios jueces norteamericanos están reclamando al Gobierno una ley porque ellos no disponen de un tipo legal para actuar contra esa nueva modalidad de negocio o como quiera llamarse.

En España estamos dándole vueltas una y otra vez a la Ley de Propiedad Intelectual y discutiendo por unas migajas obtenidas a través del canon digital o los derechos de préstamo bibliotecario y reprográficos, cuando el tsunami que se avecina es real e imparable. Porque lo que está sucediendo en Estados Unidos es una advertencia de lo que va a ocurrir en España dentro de nada. Por eso es inaplazable la iniciación de un proceso legislativo que regule y palie la penetración de las nuevas posibilidades tecnológicas en un negocio ante el que no hay respuesta legal, protección jurídica ni mecanismos de defensa. Es preciso abandonar la actitud pasiva que afecta a esta Europa dormida que parece más pendiente de ahorrar en los costes del Estado del Bienestar que en evitar un atentado contra los creadores de la cultura.

Porque un trabajo que no se remunera termina por no realizarse. Algo que podría llegar a pasar con los libros, porque la creación que no se recompensa tampoco se respeta y un país que no respeta su cultura es un pueblo condenado a la barbarie o a la ignorancia. Y en España ya hemos pasado demasiado tiempo sin respetar ni defender el trabajo de nuestros creadores.

En resumidas cuentas: las actividades tecnológicas de Amazon, Google y demás empresas tecnológicas son públicas y legales, hasta ahora. Pero imaginemos que mañana se crea un servidor en una isla perdida del Pacífico que escanea todas nuestras obras, o simplemente las extrae de los ordenadores de las editoriales y las pone a disposición del gran público. No es fantasía: como prueba de ello, estos días he bajado a mi ordenador desde e-Mule la novela de Eduardo Mendoza Sin noticias de Gurb, sin pagar nada al compañero Mendoza, lo que supone un desprecio absoluto a sus derechos de autor, y a mi entender una estafa. Pues imaginemos que mañana se crea un nuevo e-Mule literario donde se regalan nuestras obras. ¿Acaso las editoriales, desde ese momento, nos comprarían y remunerarían un libro que no van a vender porque está gratis a disposición del público lector?

Tenemos que encontrar un equilibrio correcto entre la garantía a la libre circulación de mercancías literarias en la Red y la protección de nuestros derechos. Un equilibrio que asegure la certidumbre jurídica y normativa (básica para el desarrollo del sector del Libro) y que estimule la regulación desde el papel de los proveedores de acceso y los diferentes servicios en la cadena de valor. Legislación y regulación con protección de los derechos de autor. Es imprescindible para nuestra propia supervivencia. Algo a lo que todavía nadie, en Europa, parece haberse puesto a trabajar.

El único aspecto optimista de todo ello es que el hecho de que no se estén pagando impuestos por el nuevo negocio sea el aguijón que espolee al gobierno de Estados Unidos a legislar pronto un remedio.

Y luego lo harán los demás países, a no ser que se empeñen en que tengamos que buscarnos otro oficio.

**Antonio Gómez Rufo, es escritor. Entre sus obras destacan "Adiós a los hombres", "El secreto del rey cautivo", "El señor de Chesire", "Balada triste en Madrid", "La noche del Tamarindo" y "El alma de los peces", ponencia expuesta en el VIII Congreso de Escritores.**



# Paseo por Luis Leante

Entrevista de Rubén Castillo

Luis Leante es el escritor más superficial que conozco. Y la fórmula, que podría ser equívoca, la entiendo como elogio supremo: es alguien que porta su verdad en la superficie, que carece de dobleces, de recámara, como se dice por estos lares. Una vez que se ha plantado ante ti y te estrecha la mano, ya sabes quién es, qué sangre late por sus venas, qué aliento lo mueve. Nos conocemos desde hace años y jamás ha incumplido con la imagen primera que me dio: la de alguien que se manifiesta desde la honestidad, desde la pureza. Durante mucho tiempo nos hemos encontrado en Mula, en Murcia, o en su Caravaca natal, y siempre hemos hecho aproximadamente lo mismo: reírnos, hablar de mujeres, tomar cerveza, vino y café, y contarnos cosas sobre libros que habíamos leído o pensábamos escribir. Jamás le he escuchado, durante ese tiempo, ninguna malevolencia sobre ese crítico, este novelista o aquel poeta. Luis ha sido siempre de un respetuoso comedimiento, derivado de su bondad y de su cortesía.

Hace un año, obtuvo el premio Alfaguara con un texto espléndido titulado 'Mira si yo te querré', y su foto salió en los periódicos de España entera. Ha sido leído con fruición admirativa en todas partes; sus libros se venden por miles; se traduce su obra a múltiples idiomas; comparece en televisiones, emisoras de radio y suplementos literarios de Europa y América; el nombre "Luis Leante" aparece, un año después del premio, en casi dos millones de páginas de Internet (compruébelo quien dude de la cifra)... Pero el caravaqueño siga aferrado a la normalidad, y habla de literatura con la misma sencillez con que lo hacía hace años.

Estas preguntas hemos querido hacerle, y éstas han sido sus respuestas.

**Luis, después de haber escrito novelas, de haber sido premiado en varios certámenes, decides dar un salto en la escalera. ¿Por qué eliges el premio Alfaguara? ¿Fue el primero en el que pensaste, o te vinieron otras posibilidades a la cabeza?**

En realidad, yo llevo muchos años intentando dar el salto en la escalera. Pero la única forma de hacerlo es seguir escribiendo y tratar de ser honrado con mi trabajo. El Premio Alfaguara no fue la única posibilidad. Mi novela estuvo en manos de editoriales grandes que la rechazaron. La peregrinación del escritor con el manuscrito debajo del brazo, llamando a todas las puertas, es dura y desalentadora. Cuando ya me habían dado unas cuantas veces en las narices, coincidió que Alfaguara mostró interés por una novela juvenil que yo les había mandado pocos meses antes. Era la primera vez que una editorial de las grandes se interesaba por algo mío. Y decidí entonces tomarme interés por Alfaguara. Aunque conocía el premio desde hacía años, no estaba seguro de que fuera uno más de los que se dan de antemano. Con la confianza que te da no tener nada que perder, estudié la trayectoria del premio, pregunté y en todas partes me dijeron que era un premio limpio. Y mandé mi manuscrito bajo seudónimo; incluso le cambié el título para no quemarlo en el caso probable de que no ganara. El resto ya es conocido. Al final todo es una suma de casualidades y circunstancias que se dan un momento concreto.

**Una suma de casualidades y circunstancias, pero también un trabajo constante. No eres un escritor que trabaje al azar, construyendo el libro sobre la marcha. Se advierte una fuerte etapa de documentación. Pasaba con 'El vuelo de las termitas', y pasa también con 'Mira si yo te querré'. ¿Cuánto tiempo le dedicaste al proceso de "tomar datos"? ¿Cómo lo enfocaste? ¿Hasta qué punto consideras importante esa fase para elaborar una novela?**

Para mí, la preparación de un libro tiene tanta importancia como la ejecución. Nunca me he puesto a escribir sobre una idea que surge espontáneamente en mi cabeza. Primero necesito madurarla y luego sentir que piso con seguridad en el terreno sobre el que me muevo. En mi caso la documentación casi forma parte de la creación. Pero le tengo miedo a este proceso de recopilación de datos, porque con frecuencia el exceso de información puede asfixiar una novela. Hoy en día es frecuente que un escritor convierta una historia de ficción en un tratado medieval, o sobre la guerra civil, o sobre la revolución de los mineros asturianos, por decir algo. Yo trato de que la documentación sea una herramienta y no un fin. De toda la información que recopiló antes de una historia, no suelo utilizar más de un diez por ciento. El resto queda para mi culturilla general. En el caso de Mira si yo te querré, estuve recopilando información durante un año más o menos, con dos viajes a los campamentos de refugiados saharauis. Y en este caso el proceso fue especial, porque apenas hay documentación histórica sobre lo sucedido en la descolonización del Sáhara Occidental. Hubo mucha censura en 1975, y ahora se nota que se ha escamoteado gran parte de la información. Además, a esto se une que los saharauis eran un pueblo nómada cuya cultura no se transmite por escrito. Hay pocos libros que hablen sobre ellos. Por eso, grabadora en mano, fui entrevistando a muchos saharauis que habían vivido aquel drama, militares españoles, maestros que ejercieron en El Aaiún o Smara, comerciantes. Fue un proceso muy laborioso, pero también enriquecedor. Después, en poco más de doce meses redacté la novela.

**Aunque he usado a veces el tradicional "argumento, nudo y desenlace", me gusta aportar algo nuevo a las historias que escribo, con cuidado para no caer en un vanguardismo mal entendido que a veces se está dando**

**Llama la atención el orden perfecto en que las piezas de 'Mira si yo te querré' se barajan y se van combinando. Pedro Páramo y otras importantes novelas jugaron con el mismo procedimiento, y me surge una curiosidad. Los juegos temporales (avance, retroceso, adaptación, ensamblaje), ¿estaban decididos antes de comenzar a escribir, o fueron surgiendo sobre el proceso de la escritura?** Yo no me atrevo a decir que la estructura tenga un orden perfecto, pero pretendía que fuese así; eso es cierto. Me gustan las novelas arriesgadas en ese sentido. Aunque he usado a veces el tradicional "argumento, nudo y desenlace", me gusta aportar algo nuevo a las historias que escribo, con cuidado para no caer en un vanguardismo mal entendido que a veces se está dando. No me gusta la experimentación, pero sí la variedad. No es la primera vez que la estructura rompe los tiempos en mis novelas, pero en este caso había algo nuevo para mí que el lector no puede percibir. Le dediqué mucho tiempo a darle forma a las piezas del puzzle y a decidir dónde debía ir cada una para que el cuadro final no se quedara incompleto. Quería que hasta que el lector no colocara la última pieza en las últimas líneas de la historia no tuviera una visión global. Antes de empezar a escribir hice un trabajo de artesano. En otras ocasiones había hecho cosas parecidas, pero entonces escribía la novela por secuencias o por planos, como si fuera un director de cine que primero graba y luego monta el material. En 'Mira si yo te querré', por primera vez, escribí la novela desde la primera hasta la última línea en el orden en que ha llegado al lector. Ni siquiera hice una primera versión o un borrador. Así fue como salió, después de correcciones de estilo y mejoras sintácticas.

**Dices que esta vez no habías elaborado un borrador o primera versión de la obra, sino que salió tal y como los lectores la tienen ahora en las manos. ¿Podemos deducir entonces que no es tu forma habitual de trabajar? ¿Sueles moverte con varias versiones o borradores? ¿Cómo ocurrió con El vuelo de las termitas, por ejemplo?**

Redacté 'Mira si yo te querré' de principio a fin tal y como la encuentra el lector, pero antes hubo un trabajo duro para levantar la estructura, pulir cada pieza del argumento y que encajaran unas con otras sin dejar huecos por los que los lectores pudieran perderse. En realidad, cada novela anterior tiene un mecanismo distinto aunque se parecen en la forma de concebirlas. De las diez novelas que he escrito sólo he trabajado con un borrador en dos de ellas. En algunas ocasiones, más que un borrador lo que hago es reescribirlas.

El caso de 'El vuelo de las termitas' es diferente a las demás. Preparé la estructura de la novela y me documenté durante más de dos años.

Pero en el momento de comenzar a escribirla, justo dos días antes, tuve un percance físico que me obligó a cambiar todo lo que había previsto. Para entendernos, es como si todo el proyecto se hubiera borrado del disco duro de mi memoria. Empecé la novela de cero. Sólo salvé el principio y el final del proyecto sobre el que pensaba escribirla. Cada capítulo fue creciendo a partir de la primera frase y muy pocas cosas estaban preconcebidas. Si lo comparo con el cine, es como si cada noche escribiera el guión de lo que se iba a rodar al día siguiente. Es un caso similar al de la película 'Casablanca'.

**Luis, quizá una de las características más chocantes del espíritu español (no sé si por complejo de superioridad, por vergüenza o por qué otra causa) es el olvido o la desatención que dispensa a sus vecinos inmediatos al sur (Marruecos) y al oeste (Portugal). ¿Crees que efectivamente es así? ¿A qué lo atribuyes?**

Por alguna razón, que a veces se me antoja mezquina, los pueblos o los países limítrofes van acumulando una serie desencuentros que al final se convierten en algo crónico. Pasa entre pequeñas aldeas vecinas, entre ciudades, entre provincias y, además, entre los países. En el caso de Marruecos o Argelia, se añade además la diferencia cultural y religiosa, que no se da en Portugal. Pero no sé si es complejo de superioridad, porque cuando Francia era una nación moderna y culta, también en España se miraba con recelo a los gabachos y sacábamos pecho y nos atusábamos los bigotes para decir que nosotros inventamos la fregona y ellos sólo la tortilla francesa. Creo que forma parte de la mezquindad humana. Con los países del norte de África hay otras connotaciones que tienen que ver con las deudas del colonialismo, el fenómeno reciente de la inmigración y un desinterés total con todo lo que quede un palmo más allá de nuestros intereses o de nuestro centro de visión.

**Has comentado que está a punto de salir otra novela tuya con el sello Alfaguara, 'La Luna Roja'. ¿Cuál es su tema? ¿Cuándo está previsto que aparezca en las librerías?**

Efectivamente, es mi última criatura, a la que le he dedicado un año intenso de trabajo. Cuenta las historias paralelas de un escritor turco y de su traductor al español. Emin Kemal es un hombre en el declive de su carrera literaria, y su traductor, René Kuhnheim, es un escritor fracasado que trata de rehacer la suya. Los dos se conocen en España, a comienzos de los noventa, y comienza una relación tumultuosa con una mujer por medio, la esposa del escritor turco. Son dos personajes muy diferentes en apariencia, que terminan teniendo muchas cosas en común. Cuenta un poco la trastienda del mundo literario, la locura de las pasiones, la carencia de identidad y el peso del pasado. 'La Luna Roja' es el nombre de un café de Estambul de los años sesenta, y también el título de una de las obras de Emin Kemal. Se publicará en marzo o abril de 2009. Aún no está decidido.

**Luis, ¿qué le queda por hacer a un alpinista cuando ha llegado a la cumbre?**

La cumbre no es la meta. A mí me interesa más el camino, aunque a veces sea largo y espinoso. Como decía el poeta Cavafis: "No apresures el camino. Mejor que dure muchos años". Sentirse en la cumbre es una forma de sentirse en el final, porque no hay nada más arriba. Y el escritor, como el alpinista, sabe que después de coronar y disfrutar del paisaje hay volver a bajar y pensar en la siguiente cumbre. La carrera del escritor se parece mucho a una montaña, pero una montaña rusa.



# 2008

## UN AÑO DE NOVELA (ESPAÑOLA EN CASTELLANO)

Fernando Larraz

**Hacer el balance literario, siquiera de un único género, de todo un año es tarea casi imposible, que requiere un considerable esfuerzo de síntesis y justiprecio. Esfuerzo que se sabe de antemano insuficiente, pues el apreciable caudal editorial y la necesaria precipitación desbarata cualquier pretensión de exhaustividad y aun de aquilatada valoración literaria. Falta reposo, perspectiva, tiempo para digerir las novelas, para ponerlas en relación y para valorarlas en su contexto social. Falta igualmente reflexión para sacar conclusiones sobre nuestro panorama narrativo más reciente. Tómense pues las páginas que siguen como mero boceto de un paisaje, el de nuestra narrativa: mapa orientativo y provisional en el que lectores aventajados encontraran lagunas e imprecisiones, para las que pido la mayor benevolencia. Me atrevo, sin embargo, a elaborarlo con la esperanza de que aporte un material suficientemente significativo que sirva de primer paso para incursiones de mayor enjundia y también para ayudar a que lectores desorientados ante el maremágnum de la sobreproducción editorial puedan orientarse.**

La calificación general que ha merecido la cosecha 2008 creo que es buena. No es excelente porque faltan grandes obras que se integren casi inmediatamente al canon: no creo que en 2008 haya un título semejante a 'Crematorio' de 2007 o a 'El abrecartas' de 2006. Pero no es mala porque abundan títulos de autores noveles muy prometedores, como Mercedes Castro, Berta Vías y Patricia Rodríguez; se han consolidado jóvenes que se habían estrenado con sobresalientes novelas, como Isaac Rosa, Cristina Grande y Ricardo Menéndez Salmón; y han sido publicadas novelas de autores que no deberían ser olvidados tan a menudo a la hora de caracterizar la narrativa española actual, como Alejandro Gándara, José María Pérez Álvarez y Antonio Prieto. Súmese el necesario rescate editorial de excelentes obras de los años anteriores que han sido reeditadas por grandes editoriales españolas y que, de este modo, han podido llegar a un público más

amplio: son los casos de 'El comprador de aniversarios', de Adolfo García Ortega, 'El interior del bosque', de Eugenio Fuentes, y 'Campo de amapolas blancas', de Gonzalo Hidalgo Bayal.

Junto a ello, el acontecimiento más relevante tal vez sea uno de los que han pasado más desapercibidos: la reaparición del mejor Juan Goytisolo con su novela 'El exiliado de aquí y de allá', comentada en el primer número de Cool-Tura. Se trata de una novela expresionista, que pone un acento deformante sobre los rasgos más violentos e inestables del mundo contemporáneo hasta hacerlos insoportables por el lector. El mal en todas sus dimensiones campea por las páginas de esta novela esperpéntica con la que se pretende impugnar algunos de los axiomas que ponen en funcionamiento la realidad cotidiana. De parecida intención, aunque a distancia del maestro, es la segunda novela de Robert Juan-Cantavella, 'El dorado'. No hay demasiadas diferencias formales

## La novela de temática social, social en un sentido amplio, nunca desaparecida completamente de nuestras letras, sin programas estéticos, alejada ya de toda pretensión de objetivismo y tocada por interés de renovación estética está reverdeciendo desde hace algún tiempo.

'aunque sí de resultados' entre el monstruo de Samitier de Goytisoló y el periodista irracional y anárquico Trebor Escargot. Juan-Cantavella trasladada al lector a la costa levantina y a un mundo descabezado, caracterizado por la megalomanía cutre de las ciudades de vacaciones y las visiones de las drogas que consume el narrador. Y tal vez quepa añadir a estas la novela 'Derrumbe', de Ricardo Menéndez Salmón, para poder advertir de un nuevo subgénero, esta literatura apocalíptica, irracional, violenta y crítica, que estira las posibilidades lingüísticas hasta dar con el lenguaje posible para hablar de temas que la literatura nunca termina de acotar: el mal absoluto, el dolor, el miedo indefinido, la violencia completamente gratuita, el poder perturbador de las ideologías, la locura, en una palabra, y sus múltiples disfraces. Son novelas para lectores avezados, capaces de trascender el caótico mundo que representan un lenguaje y una trama igualmente caóticos. Al leerlas no he podido dejar de olvidar otros ilustres antecesores de años precedentes, como la soberbia 'Finalmusik', de Justo Navarro.

Muy distintas en tono, sin dejarse arrastrar a los extremos deconstructivos de las anteriores aunque informadas de igual preocupación social, un conjunto de novelas han tratado de diagnosticar las inestabilidades económicas, psicológicas y políticas de la sociedad actual. La novela de temática social, social en un sentido amplio, nunca desaparecida completamente de nuestras letras, sin programas estéticos, alejada ya de toda pretensión de objetivismo y tocada por interés de renovación estética está reverdeciendo desde hace algún tiempo. Social era, desde luego, la temática de dos de las mejores novelas de 2007, 'El padre de Blancanieves' y la ya mencionada 'Crematorio'. Bajo esta inspiración, se han escrito algunas de las mejores novelas del 2008, como 'El país del miedo', de Isaac Rosa, extraordinario adentramiento en las raíces del malestar cotidiano para lo cual toma como cobaya a un timorato personaje y lo hace sufrir una odisea insostenible para su pequeñez para, finalmente, sin un ápice de piedad ni de humor, pero sí de sólida ironía, mostrar cómo el miedo sólo genera violencia y dolor. La novela tiene mucho de novela y mucho de ensayo, porque eso es lo que plantea Rosa: un ensayo sobre el miedo y una novela sobre cómo los instrumentos ideológicos pueden arruinar la existencia de un individuo cualquiera.

'La pella' ha supuesto el retorno de José Ángel Mañas al mundo del Kronen, el espacio social y generacional con el que triunfó hace ya unos cuantos años y también a una época ya pretérita que parece contemplar con cierta nostalgia. Novela fallida, que se mantiene en una pertinaz superficie y en los alardes de un lenguaje objetivista que es ya agua pasada. Entre el subgénero social es muy destacable la novela de Patricia Rodríguez, '19 pulgadas', interesante radiografía de una juventud, la inglesa, abandonada al nihilismo y a la inercia vital. A pesar de que concurre también una juventud burguesa formada por grandes

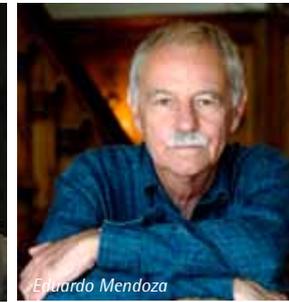
y pequeños camellos, consumidores habituales de drogas y alcohol y estudiantes cuyos días se vacían frente a la televisión, la diferencia con el retrato juvenil de Mañas, estriba en que en el texto de Patricia Rodríguez hay una indeclinable voluntad de originalidad expresiva, un cuidado trabajo de creación de personajes y, al mismo tiempo, una mayor intervención lingüística. Esto otorga al diagnóstico social-existencial de Patricia Rodríguez una perspectiva mucho más clarificadora.

Madrid ha sido el espacio urbano más reiterado en la narrativa del 2008. A las mencionadas novelas de Rosa y Mañas y a las que se mencionarán más adelante de Alejandro Gándara y Rosa Montero, se suman dos novelas también de corte social: 'Madrid blues', de Blanca Riestra; y 'El zoo urbano', de Eloísa Gómez-Lucena. La primera es una hipotética imagen de las vidas de un puñado de seres se ven arrastrados por la inevitabilidad de sus actos en los días que precedieron a la catástrofe del 11 de marzo de 2004. 'El zoo urbano' habla también del terrorismo, de otro tipo de terrorismo, en una clave igualmente existencial. 'Madre mía que estás en los infiernos', de Carmen Jiménez, es el testimonio ficticio de Adela Guzmán, acosada por su doble condición de extranjera y de mujer, novela de víctimas sociales que sólo a través de las dificultades logran encontrar un lugar en el mundo y al que le falta una mayor audacia expresiva para convencernos.

Historias de perdedores son también 'El Síndrome de Mowgli', de Andrés Pérez Domínguez, aunque aquí predomine lo puramente narrativo; y, como su nombre indica, 'Saber perder', de David Trueba. Esta última, que nos recuerda al mejor Luis Landero, es una novela coral y familiar, en la que cada personaje arrastra su propia frustración personal. La trabajada estructura de la novela que liga las historias aparentemente inconexas, las dosificadas muestras de humor que eluden la tragedia colectiva y, sobre todo, un ingenio supremo para crear historias son los materiales con los que Trueba ha escrito una novela magnífica que reverdece el placer de la narratividad en estado puro. En esta misma línea, Rosa Montero ha escrito una novela muy hermosa, 'Instrucciones para salvar el mundo', cuya sabiduría destella ya la ironía del título. Montero se fijó en la pequeñez de sus personajes a los que arropó de una honda comprensión para crear esta fábula urbana sin más conclusiones ni moralejas que el imperativo de la fraternidad. Esta misma cordialidad hacia sus personajes, fracasados irredentos, portadores de una difusa condición posmoderna, caracteriza la novela de Alejandro Gándara, 'El día de hoy', un excepcional relato que habla del dolor de ser padre, de las caras del fracaso, del ritmo cotidiano de la ciudad, de las rémoras del pasado, de los fracasos de la razón, de la agonía cotidiana y de las normas de supervivencia urbana. La fantástica representación literaria de las intermitencias de lucidez que sufre el protagonista de este relato son suficientes para contarlos entre lo mejor de la obra literaria de Gándara.



Agustín Fernández Mallo



Eduardo Mendoza



Isaac Rosa



Pedro Zarraluki

En clave existencial se han escrito otras novelas protagonizadas por recalitrantes perdedores en los que el arte de la novela suele encontrar sustanciosa materia novelesca. En primer lugar, 'La soledad de las vocales', de José María Pérez Álvarez, que se urde a partir del monólogo del protagonista, en el que comparece su estrecho mundo mental (la muerte, los cuerpos inaccesibles de las nadadoras, el alcohol, la necesidad de olvido...) en un discurso circular y repetitivo, en largas enumeraciones y en obsesivas reiteraciones que ahogan toda posible redención de la angustia que le aqueja. Una novela de bellísima factura que merecería mayor reconocimiento del que ha recibido, por la mirada que distribuye entre una galería de antihéroes que han venido a pudrirse en el laberinto representado por la Pensión Lausana. En esta misma línea, 'La metáfora inacabada', de Antonio Prieto, es otra historia de derrota y desorientación, la de un hombre empeñado en recobrar un tiempo perdido a causa de una malhadada decisión tomada en el pasado. Para ello, no encuentra otra solución que encerrarse en una solipsista representación de la realidad que le imposibilita relacionarse con el mundo. Algo parecido a las novelas de Pérez Álvarez y Prieto podría haber sido 'Ya sólo habla de amor', de Ray Loriga, si este no se hubiera dejado arrastrar por la vacuidad de una continua metáfora superflua y vana. La última y esperada novela de Loriga es un decepcionante compendio de alardes poéticos que acaban aburriendo al lector más persistente.

Más modestas en sus planteamientos y más agradecidas para una lectura amena y fácil son algunas novelas que intentan indagar en el mundo sentimental y afectivo de sus personajes. 'Todo eso que tanto nos gusta', de Pedro Zarraluki, es una apacible apología de la vida sencilla y apartada de las grandes ambiciones de la ciudad. El tono naif e ingenuo de esta novela y su ágil escritura enganchan desde el principio, si bien dejan una sensación final de falta de problemática y de conflicto y la sospecha de tener encerrada desde la primera palabra una moraleja que los acontecimientos van demostrando. No nos ha gustado 'Hermanas', la novela rosa de Josefina Aldecoa, autora capaz de mucho más que esta meliflua, tópica y predecible historia de dos hermanas que comparten un hombre. El conflicto entre la comodidad burguesa y la libertad individual, las convenciones y la identidad... resultan también insosteniblemente manidos. Con mayor frescura y originalidad nos ha hablado de los sentimientos de amor y aledaños María José Codes en su 'Control remoto', una indagación en la intimidad de su protagonista, arquetipo de los intrincados laberintos en que se adentran con frecuencia las relaciones afectivas en la contemporaneidad. El triunfo del azar sobre la voluntad preside las relaciones afectivas en esta novela, en la que Codes ha sabido eludir con elegancia los riesgos del moralismo y del folletín para ofrecer un relato en torno a la infidelidad a ratos divertido, a ratos trágico, pero escrito siempre desde una distancia muy beneficiosa. De relaciones, en

este caso destructivas, va la novela corta 'El sol sobre la nieve', de Antonio Papell, una correcta trama en torno a las infidelidades y al refinado modo de pecar de las clases pudientes.

Las novelas de aprendizaje 'y entiéndase el marbete en un sentido amplio e inclusivo' han tenido un inopinado vigor en 2008 del que ha salido un puñado de admirables obras. Destaquemos en este apartado una de las sorpresas más agradables del año, 'Naturaleza infiel', de Cristina Grande. Se trata de una radiografía del proceso de maduración de Renata, cuyo equilibrio emocional se tambalea por acontecimientos familiares, pero que al final sabe encontrar una manera de sobrevivir. 'Naturaleza infiel' está compuesta con un lenguaje directo, lejos de toda ganga retórica y de ahí procede precisamente su eficacia narrativa. La narradora ha seleccionado los hitos de su formación y, por extensión, de su personalidad, siendo tarea del lector llenar las elipsis que su memoria va dejando vacantes. Similar de contenidos, aunque más densa en su expresión, es 'Lección de anatomía', de Marta Sanz, que se plantea como una introspección en la formación emocional y sexual de la protagonista hasta dar con las señas de identidad propias. Aún más descaradamente autobiográfica es 'La familia de mi padre', de Lolita Bosch, en la que se yuxtaponen una fabulosa visión sentimental de la ciudad de Barcelona y la búsqueda de raíces personales en la genealogía familiar de la narradora. Respecto a estas tres novelas, baja varios puntos la calidad de 'Cielo nocturno', de Soledad Puértolas, novela que pretende recrear un espacio urbano, Zaragoza en los años del franquismo y el fallido despertar de la conciencia social de la protagonista. Las cuatro novelas tienen visibles puntos en común: tratan de abordar la condición y la educación femenina; juegan con el lector a transparentar un trasfondo biográfico cuyos límites son imprecisos; la trama se constituye como una exploración en las raíces problemáticas de la identidad de la narradora sin que el solipsismo limite sus potencialidades expresivas; el elemento familiar, social y generacional determinan la vida de las protagonistas; y, por último, las cuatro están escritas con una honestidad absoluta. Mucho más ficcional parece la novela corta 'Las manos pequeñas', de Andrés Barba, sobresaliente elaboración de un microcosmos infantil en el que predominan, al modo de una novela gótica, el horror, la violencia y el terror.

El humor ha estado razonablemente presente en la narrativa española del pasado año. Uno de los títulos más vendidos, como suele ocurrir con cada nuevo título de Eduardo Mendoza, fue 'El asombroso viaje de Pomponio Flato': novela sobre un risible historiador romano metido a investigador que tratará de resolver la falsa acusación vertida contra el padre del niño Jesús de Nazaret con la ayuda de este y desvelará maquinaciones políticas y especulaciones urbanísticas. Aunque hay destellos en ella de humor inteligente, la novela desborda ironía y está escrita con indudable buen gusto, la tentación por el entretenimiento gratuito de la que Mendoza hace tiempo que renunció a salir hace que esta no-

vela no sea otra cosa un pasatiempo agradable: nada más, pero sí algo menos de lo que cabría esperar del autor de 'La ciudad de los prodigios'. Parecido veredicto cabría adjudicar a Javier Tomeo, cuyos 'Amantes de silicona' no alcanzan la suficiente acidez para obtener la categoría de crítica del superávit de sexo que promete. Personalmente, por encima de estas vacas sagradas de la literatura española me quedo con 'Abril', la novelita de Carlos Eugenio López, que en un momento dado deja de ser una disparatada sátira contra los ejércitos y las guerras para convertirse en una hermosa historia de seres desprotegidos para quienes la derrota es la condición vital. Otra gran pequeña novela del 2008, 'Tatami', de Alberto Olmos, está protagonizada por dos seres antagónicos, exagerados e inolvidables. 'Tatami' es una novela erótica sobre el erotismo que, al mismo tiempo, trata las sutilezas de la represión moral, eso sí, contadas desde una perspectiva deformante que hace las delicias del lector. La fascinación por las historias bien contadas se refleja en las estrategias narrativas adoptadas por Olmos y, en particular, por el juego con los tiempos y las diferentes perspectivas de estos dos personajes. Poco más que un alarde lingüístico ofrece el soliloquio del protagonista de 'Ganas de hablar', de Eduardo Mendicutti, falsa reivindicación de los derechos de los homosexuales en una Andalucía rural.

Tres grandes novelas históricas descuellan sobre el resto de la producción de este subgénero en 2008. La primera, en orden cronológico, es 'Lo que sé de los vampiros', de Félix Casavella, magnífico fresco de la Europa del siglo XVIII vista por un joven aventurero español deportado junto con los jesuitas por orden de Carlos III. La novela posee dosis equivalentes de aventuras, detallada reconstrucción histórica y melodrama, para constituir un gran fresco escrito con inteligencia. El segundo de ellos es la hiperbólica 'Pólvora negra', de Montero Glez, recreación del atentado de Mateo Morral contra Alfonso XIII en el día de su boda. Aunque los alardes casticistas y las tópicas representaciones del fracasado policía de la Restauración oscurecen las razones ideológicas del fallido regicidio (y parecen en ocasiones subterfugios para eludir un texto excesivamente realista), resulta una novela interesante. Y en tercer lugar, dando un salto atrás en el tiempo, está la apasionante reconstrucción del complejo y heterogéneo mundo en crisis de los albores de la modernidad que ha dibujado Luis García Jambrina en 'El manuscrito de piedra'. En sus páginas, un joven Fernando de Rojas que aún no ha escrito su inmortal obra se convierte en forzado detective para descender, en una Salamanca de estudiantes, burdeles, colegios mayores, conventos y tabernas, a las raíces del mal que laten detrás de toda la teología, de toda la filosofía y de todas las leyes que se enseñan en la Universidad.

A estas novelas históricas, cabría sumar otras dos en las que las aventuras se superponen al marco histórico. La primera de ellas es 'Los ojos del huracán', en la que Berta Serra Manzanares vuelve a demostrar su capacidad para crear tramas repletas de acontecimientos. Se trata de una interesante historia a medio pie entre Cuba y España, con el marco de fondo del abolicionismo de la esclavitud y la emancipación de la metrópoli. La novela es un ambicioso, apasionado e inabarcable fresco de vividos personajes con sus respectivas vicisitudes en un contexto de injusticia social. Igualmente lograda es la novela de Jesús Ferrero 'Las fuentes del Pacífico', en las que las aventuras adquieren un tinte moral inevitable.

La presencia en las librerías del pasado reciente del que seguimos viendo y del que hemos vivido literariamente los últimos años, ese que nos habla de guerra civil, fascismo, represión y dictadura ha cedido mu-

**El humor ha estado razonablemente presente en la narrativa española del pasado año. Uno de los títulos más vendidos, como suele ocurrir con cada nuevo título de Eduardo Mendoza, fue *El asombroso viaje de Pomponio Flato*: novela sobre un risible historiador romano metido a investigador que tratará de resolver la falsa acusación vertida contra el padre del niño Jesús de Nazaret con la ayuda de este y desvelará maquinaciones políticas y especulaciones urbanísticas.**

cho en el último año. Después del atracón de páginas y reivindicaciones de 'El corazón helado', de Almudena Grandes, el pasado año y en un año en el que el cine ha revitalizado editorialmente una de las grandes obras sobre el tema, 'Los girasoles ciegos', parece que editores y lectores (¿y autores?) se han puesto de acuerdo en desechar un tema del que aún queda mucho por decir. Lo editado es de mediana calidad. Venga a nosotros tu reino, de Javier Reverte, no deja de ser una novela folletinesca y predecible sobre la represión, vista por un cura polaco que llega a la España de la posguerra. Ignacio Martínez de Pisón '(Dientes de leche)' y Manuel Vicent '(León de ojos verdes)' han escrito sendas novelas nostálgicas de un periodo que relativizan y en el que, sin escamotear la presencia de malvados falangistas y corrutos gerifaltes, un paisaje de medianías, abusos de poder y derrota común, lo edulcoran para que al final acabe pareciendo lo que no era. Ambas están bien contadas, bien estructuradas, bien ambientadas. Pero se dejan arrastrar por una melancolía que predomina sobre cualquier otra consideración y que tiñe de rosa el recuento de los años de dictadura. De 'Verano', la novela de Manuel Rico, hay que dejar constancia del excesivo peso del narrador y de la sobreadjetivación que lastra el resultado final. 'Verano' es un intento de vincular un pasado de ignominia con un presente imperfecto en el que la voz callada de las víctimas sigue interpellando a los victimarios por debajo de la calmada apariencia del desarrollismo en libertad democrática. Entre todas estas novelas que se



refieren al pasado, este año ha sido escrita una especialmente memorable: 'Los pozos de la nieve', de Berta Vías, es una mayúscula poetización del horror a través de la cotidiana indiferencia con que sus cómplices colaboraron en él. El relato, que vincula el horror nazi y el nuestro propio, constituye una cuidada síntesis de cosmopolitismo e intimismo, de frialdad y de poesía. Se trata de una novela de la memoria que, como la memoria, vaga entre imágenes inconexas, dejando una escritura llena de espacios de indeterminación, inseguridades y afectividad.

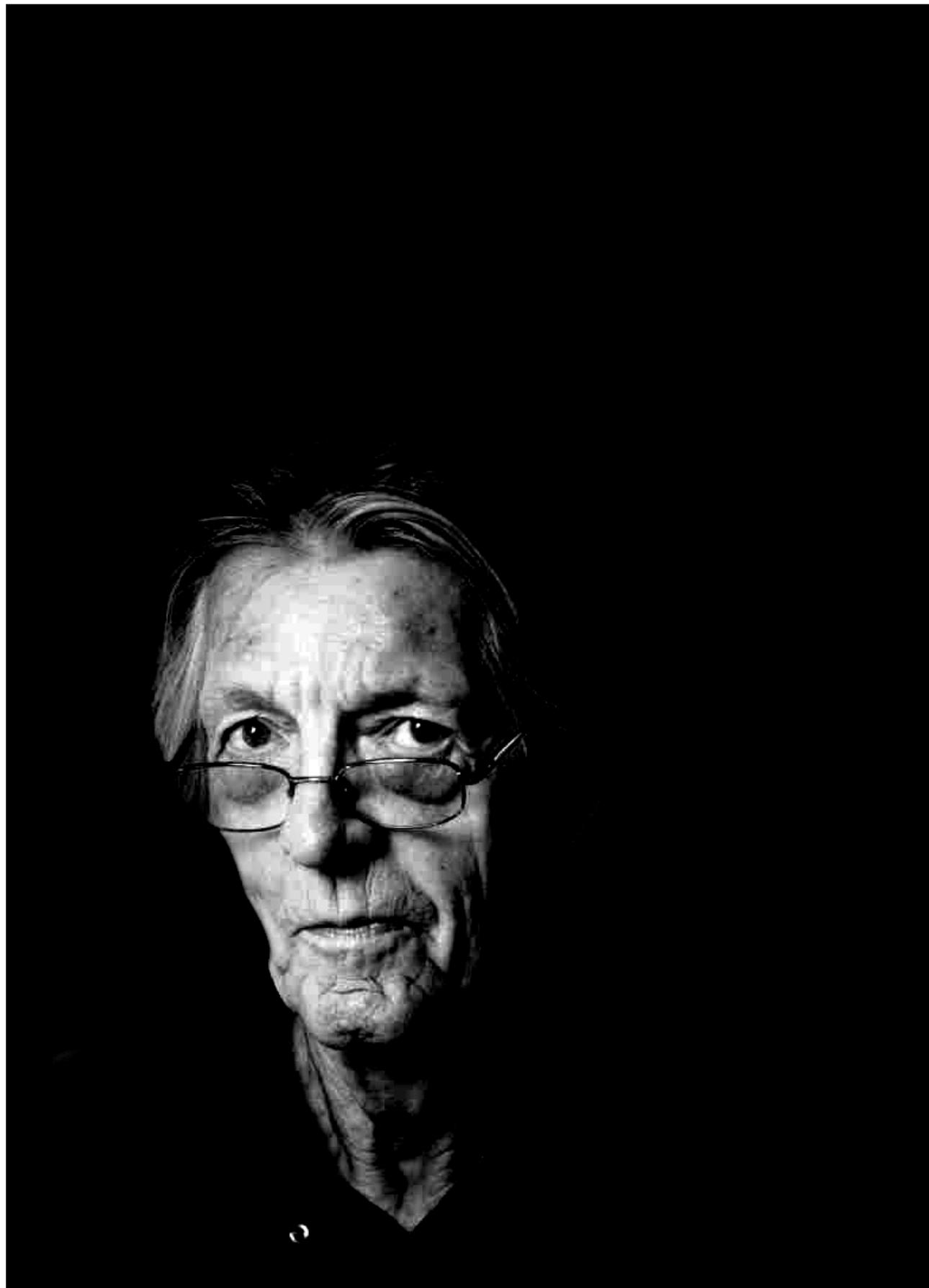
Uno de los subgéneros que ha dado más interesantes réditos es la novela negra. Encabezan por méritos propios este apartado Mercedes Castro y su excelente 'Y punto', protagonizada por la policía Clara Deza, uno de los personajes más vivos que deja la producción narrativa del pasado año. Castro ha sabido vestir la cotidianeidad familiar y laboral de esta perspicaz, afectiva y honrada agente de un realismo a veces lacerante que realza la trama puramente policiaca. Otra agraciada primera novela, de las que este 2008 ha sido tan pródigo. 'Un asesinato piadoso', de José María Guelbenzu está protagonizada por otra mujer Mariana de Marco, una juez a la que ya conocíamos, que como la anterior, alterna desconciertos en su vida privada y profesional. En este caso, predominan la tensión y el suspense. 'Niños de tiza', de David Torres, tiene la apariencia de novela negra, pero hay mucho más detrás de ella gracias al tono evocativo y nostálgico con el que se atemperan corrupciones, reyertas, venganzas y deslealtades. En 'El candidato de Dios', Enrique Moriel esboza un experimento sumamente ambicioso: aventurar las consecuencias de un candidato a la presidencia de los Estados Unidos que quiera llevar a la práctica el mensaje evangélico. Aunque la novela tiene algunas grietas por las que se escapan sus pretensiones teológico-políticas y el narrador no termina de agotar las potencialidades novelísticas del protagonista, el empeño bien merece la lectura por lo que tiene de propuesta literaria. Por último, 'Agua de noria' es un insólito título en la trayectoria literaria de José Jiménez Lozano. En este caso, Jiménez Lozano ha pretendido con regular éxito extremar las implicaciones filosóficas y antropológicas de una investigación policiaca. Cuenta para ello con una de las plumas más exquisitas de nuestras letras, pero le pierde un propósito con unas posiciones previas demasiado visibles.

La literatura experimental ha dado también un par de venturosos frutos en el pasado año vinculados por el común intento de adecuar el arte de la novela al caos posmoderno. Vicente Verdú vino a poner en práctica un decálogo sobre los caminos de la novela posmoderna que él mismo había publicado. El resultado fue su novela-manifiesto 'No ficción'. Sin

duda, una de las propuestas más arriesgadas y originales del año pasado, que se lee con el placer que acompaña a un buen libro de aforismos o de microrrelatos; que sublima el detalle y execra la construcción narrativa; que abandona la pretensión de recrear el mundo y conecta con los lenguajes de la inmediatez impuestos por el mundo actual. En definitiva, una apuesta por la novela no como instrumento de resistencia sino como lenguaje que acompaña a la posmodernidad con todas sus carencias y limitaciones. El otro gran experimento de 2008 es Nocilla experience, la segunda novela de la proyectada trilogía de Agustín Fernández Mallo. El llamado 'proyecto Nocilla' no pretende evolucionar el género de la novela, sino dinamitarlo en una multitud caleidoscópica de imágenes que pretenden casar en un todo acabado. 'Nocilla experience' es una delicada síntesis entre lo fragmentario y la unidad, entre el caos y el orden y, por tanto, un paso más en la investigación sobre los límites epistemológicos de la novela. Sin duda, se trata de un texto 'junto con el que le antecede y el que le siga' necesario, del que se hace imprescindible tener una opinión y sobre el que todavía queda mucho que escribir.

Igualmente misceláneo es el contenido de 'Ladrón de mapas', de Eduardo Lago. Sin embargo, el autor ha querido vincular los cuentos que componen este libro mediante una trabajada estructura narrativa y la vinculación de una narradora que se convierte en receptora de las historias a través de la red. 'Ladrón de mapas' se lee con agrado. Casi todas las historias tienen interés y muestran las grandes dotes para la narración que posee Lago. No habría que olvidar en este subapartado sobre la literatura experimental 'La historia que me escribe'. Su autor, Fernando Trías de Bes ha planteado una inquietante historia de autodestrucción del autor que sirve de reflexión para dialécticas tan reprensadas como la que se establece entre libertad y determinación, realidad y ficción, existencia y creación. Se trata de una trama inteligente y sorprendentemente bien llevada en la que Trías de Bes ha sabido dar con la fórmula para crear un ambiente oculto y desasosegante. Mayor afán culturalista y más amplias digresiones de la narración tiene la monumental 'Lecciones de ilusión', de Pablo d'Ors. Confieso una cierta incapacidad para penetrar en las novelas de d'Ors, pese a reconocer el laborioso material de que están tejidas. En esta, hay un elaborado discurso en torno a la creación artística, las raíces culturales de Europa y la locura gracias a la voz del doctorando Lorenzo Bellini. Se trata de cinco novelas cortas que mantienen una endeble relación entre sí y que, cada una, constituyen una de las lecciones de ilusión a las que alude el título. Hay acaso un exceso de pretenciosidad intelectual y de engorrosas lecciones metaliterarias dificultosamente trabadas en el argumento narrativo; también adolece de un humanismo optimista y bonachón que poco tiene que ver con el elemento inquisitivo del género. De ello se resiente el resultado final de la novela, si bien hay que reconocer los valiosísimos materiales de que está compuesta.

Quedan en la siempre necesaria lista de lecturas pendientes unas cuantas novelas aparecidas en los últimos meses. Entre ellas la ganadora y la finalista del Premio Planeta, 'La hermandad de la buena suerte', de Fernando Savater, y 'Muerte entre poetas', de Ángela Vallvey, ambas, al parecer, de corte policiaco. También un prometedo título de Lorenzo Silva, 'El blog del inquisidor'. Y aún Destino nos anuncia para antes de que acabe el año una nueva novela de Ana María Matute. En definitiva, no deja de haber motivos sobrados para seguir confiando en la producción narrativa española a la espera de que los interesantes materiales que deja 2008 sean obras maestras inolvidables en 2009.



# Kjell Askildsen

Semblanza de un escritor noruego en cuatro movimientos y un epílogo

Alfonso García-Villalba

## Movimiento 1: Introducción

Kjell Askildsen es el nombre de un individuo nacido en la ciudad de Maldan (Noruega) en septiembre de 1929. Kjell Askildsen es un escritor más bien poco conocido en España, un personaje que – traductor de inglés– sólo responde a sus entrevistas en noruego porque considera imprescindible emplear su lengua materna para expresar aquello que realmente desea decir. Es por eso que este autor busca la palabra precisa en sus relatos cortos, sondea las posibilidades y da con la frase, el verbo, el adjetivo o el sustantivo más adecuados. Kjell Askildsen es un escritor de manías y obsesiones, de desolación, de esperanzas muertas. Askildsen habla del desierto como metáfora, de los habitantes del desierto. Habla de ti y de mí, querido lector. Habla de nosotros (y no podemos escapar de ello). Askildsen está dentro de cada uno de nosotros porque sus historias se dirigen al corazón del hombre, retratan su corazón también (el nuestro, sí), nos cuentan el deseo oculto, aquello que se aleja de nosotros y duele, toda la mierda y la miseria y la ternura que camina con nosotros y que es nosotros y forma parte de nuestra identidad, de nuestras pesadillas, nuestros sueños. Askildsen bucea en la psique del hombre moderno y no se calla, no quiere hacerlo.

## Movimiento 2: Nihilismo a la escandinava

Kjell Askildsen cobija en su producción toda una serie de personajes afectados por la enfermedad de la desolación, una desolación que se

observa en el paisaje mental (cerebral, emocional) de los personajes que este autor cría en su laboratorio. Como todo creador, el escritor noruego actúa totalitariamente (igual que Stalin o George Bush Jr. en política, o Stendhal y Joyce en literatura) y, por ello, dispone los elementos narrativos para alcanzar su objetivo. Al fin y al cabo, la literatura es siempre un juego de tiranías en el que un déspota acomoda a su antojo el orden de las historias, las emociones de los personajes, el devenir de los sucesos, las anécdotas. En el caso que nos ocupa, este autor noruego activa su discurso literario con la inoculación en sus personajes del virus del nihilismo. La literatura de Askildsen es la expresión absoluta de esta no-doctrina. Si Nietzsche entendía que el nihilismo era la muerte de dios, en la obra de Askildsen se puede decir que dios no existe desde hace tiempo (aunque su sombra sigue siendo alargada). Ejemplos de esto son Final de verano o Encuentro (Ambos relatos presentes en su último libro editado en España: 'Desde ahora te acompañaré a casa').

Por lo general, los personajes principales de este autor (que frecuentemente coinciden con la voz narrativa) no suelen creer en dios, aunque es habitual que el sentimiento de culpa, que en ocasiones surge en ellos, esté motivado por una educación de carácter religioso. Asimismo, en la confrontación generacional es habitual

encontrar a un padre o una madre enfrentados con uno de sus hijos por la religión, por dios, por formas diferenciadas de ver la vida que se basan en la creencia o no en la doctrina religiosa. Llegados a este punto, hay que tener en cuenta que Noruega ha sido (o es), probablemente, uno de los países más religiosos de Europa. En Noruega, la iglesia protestante se basa en la religión evangélica luterana y no existe separación entre iglesia y estado. Sirvan estos datos para conocer la importancia de la religión dentro de la obra de Askildsen, una dimensión de la que aún hoy en día no se ha hablado mucho en nuestro país.

Por motivos como los anteriormente citados, la culpa es un elemento constante en la producción narrativa de este autor. Los personajes que habitan las ficciones de Askildsen se comportan al dictado de este sentimiento y se sienten mal por lo que hacen, por lo que van a hacer o por lo que no han hecho. Es decir: Nunca se encuentran satisfechos. Así, la culpa está presente, por ejemplo, en 'La noche de Mardon', relato en el que un padre anciano visita a su hijo (la culpabilidad será patrimonio de ambos). En las páginas de esta historia encontramos toda una serie de situaciones incómodas entre los dos personajes haciendo que el hijo llegue a confesar a su pareja: "Soy su hijo y por eso cree que tiene que quererme". Ésa es, sin duda, la frase que resume las relaciones padre-hijo en las distintas historias de Askildsen a lo largo de su producción literaria (Los vínculos son entendidos como obligaciones –incluso en las relaciones de pareja, no solamente en las familiares). Asimismo, en el caso del relato del que ahora hablamos, el padre –en la soledad de una habitación prestada por el hijo– hace una síntesis de su vida y recuerda diferentes aspectos de la misma. Rememora la infancia de su vástago, observa viejos álbumes de fotos, piensa en las posibles amantes que podría haber tenido, en seis o siete prostitutas con las que tuvo sexo, etc. No puede decirse de los personajes de Askildsen que sean unos mentirosos, sino más bien que son seres con secretos, seres que ocultan aquello que todo ser humano no quiere ni siquiera confesarse a sí mismo, seres que se autoanalizan de forma compulsiva, constantemente.

No obstante, retomando el asunto del nihilismo del que ya hablamos antes, puede decirse de él que tiene un carácter cotidiano, tangible, perteneciente al día a día. Este nihilismo afecta a las propias emociones de los personajes e incluso, por decirlo de alguna manera, a la vibración que anida en los relatos de Askildsen. Incide también en las relaciones personales que son entendidas como vínculos susceptibles de morir, de desaparecer, y puede decirse que éste es un nihilismo, ironías de la vida, más trágico que el de la muerte de dios. La muerte de dios en este contexto es una tontería, algo que se puede olvidar en los tiempos de la ausencia de deber e incomunicación interpersonal. El vínculo que se crea entre los personajes es frágil y las relaciones se caracterizan por una concentración de silencios, todo aquello que no se dice y se anhela decir y que, al no hacerlo, perfora el ánimo de los personajes, inocula ese virus de la desolación, el fantasma de la represión (y la depresión), de la parálisis.

En general, la atmósfera narrativa transmite una atracción por el otro que es imposible (la culminación es inalcanzable: no hay unión sino separación). Ya sea en el terreno amoroso o en el familiar, hay un intento constante por conseguir acercarse al otro. Sin embargo, los esfuerzos resultan completamente vanos, inútiles. El acercamiento es irrealizable y la desconexión con respecto a los demás es –si cabe–

más evidente. Este fracaso continuo parece que, en realidad, revelara un radical desinterés (inconsciente) por el otro. Queremos al otro pero no lo alcanzamos. Eso es. O no nos dejamos alcanzar por él, no nos abrimos, no mostramos nuestras cartas. Así, el otro es visto como una molestia, como un obstáculo para ser completamente feliz, para la egoísta necesidad de confort mental que los personajes de Askildsen anhelan. Los protagonistas de sus relatos quieren ser felices pero ese deseo es egoísta. No miran hacia otro lado, hacia los demás. No piensan en realidad en el otro, sino en la propia satisfacción personal. Este hecho hace que veamos a tales seres como individualistas y ridículos, un tanto absurdos en su desazón existencial, un tanto estúpidos también, inútiles para la existencia, incapaces, lelos.

El desinterés por el otro (la muerte del otro, la anulación del otro) es aquello de lo que ya hablaban Baudrillard o Lipovetisky en algunos de sus ensayos. No obstante, aquí el otro no ha desaparecido totalmente: está a nuestro lado pero no podemos comunicarnos con él, no sabemos cómo hacerlo. Entonces el silencio es ingrediente principal de los relatos de Askildsen.

### **Movimiento 3: Estética de la desolación (minimalismo, austeridad y huecos semánticos)**

Askildsen elabora en cada uno de sus libros una verdadera estética de la desolación a través de un lenguaje minimalista, desnudo, depurado que –en ocasiones– ha hecho que sea comparado con Raymond Carver. Desde mi punto de vista, tal comparación tiene parte de acierto y parte de error. La obra de Askildsen está cerca de la de Carver pero –en realidad– no tanto. Sí que encontramos personajes solitarios en la obra del norteamericano y del noruego, sí que coinciden en un lenguaje sencillo ambos autores (más extremo si cabe en el noruego) e, indudablemente, sí, los dos cultivan a la perfección el relato. En cambio, en la obra del noruego la exploración del mundo interior de sus personajes nos introduce en una realidad donde la falta de esperanza es todavía mayor que en las narraciones de Raymond Carver y –me arriesgo a decirlo– se puede considerar que las historias de Askildsen llegan a ser más universales que las del norteamericano: penetran nuestro corazón y deshacen cualquier posibilidad de soñar, de albergar esperanzas. El noruego habla de secretos ocultos (y con frecuencia lo hace con ironía), habla sobre las parálisis que nos afectan, del miedo, indaga en las raíces de pequeños acontecimientos insignificantes que conforman nuestros sentimientos, nuestro presente, nuestras ilusiones. Y para ello escribe con austeridad, desde la desolación. Su literatura es miniatura de la existencia, una miniatura que asfixia, que es dolorosa.

Si la obra de Askildsen tiene algo en común con la de Carver, se reduce exclusivamente a una cuestión estilística. Aún así, ya lo hemos dicho, el lenguaje de Askildsen es aún más depurado, más concreto. Y, por otra parte, si la narrativa del autor de 'Los perros de Tesalónica' bucea en el infierno de la sociedad contemporánea, en el vacío y la falta de expectativas, en la aniquilación de las relaciones personales que se presentan con gelidez casi glacial, su lenguaje exige unos atributos semejantes, unas características idénticas. Así, el escritor noruego golpea al lector mediante una prosa desnuda, austera, una narrativa que se adentra en el territorio de las sombras de la naturaleza humana, que penetra en el silencio, el miedo, la cobardía. Sí, podemos afirmar que la literatura de Askildsen es una literatura de riesgo (no,

**Queremos al otro pero no lo alcanzamos. Eso es. O no nos dejamos alcanzar por él, no nos abrimos, no mostramos nuestras cartas. Así, el otro es visto como una molestia, como un obstáculo para ser completamente feliz, para la egoísta necesidad de confort mental que los personajes de Askildsen anhelan.**

no es una lectura light aunque su lenguaje sea minimalista)

Asimismo, nuestra imaginación es importante en las historias de Askildsen que, como ya he señalado antes, se sienten como una vibración. Esta vibración es algo que no se dice, que profundiza en el silencio y está presente en sus relatos, algo que emerge desde abajo, algo que nuestra imaginación conoce antes de que el autor diga nada. Sí, la teoría de los huecos semánticos de Wolfgang Iser se aplica a la perfección en la literatura de este escritor noruego. Hay espacios no dichos, frases no pronunciadas, ideas no comunicadas que leemos entre líneas: buena parte de la desolación que alcanzamos a comprender viene inferida por los espacios que rellenamos como lectores que observan atentamente. Y no olvidemos que ser lector significa –de forma recurrente– ser mirón, hacerse espía.

### **Movimiento 4: Voyeurismo, secretos y pulsiones reprimidas**

Igualmente no podemos dejar de lado el espíritu voyeur de muchos de los personajes de Askildsen. La delectación en la observación de los demás es frecuente en los relatos de este autor. Y lo es así, porque –con frecuencia– sus personajes miran a los demás a escondidas. Son personas que observan al vecino, individuos que fisgan tras las cortinas, que a veces usan prismáticos para ver qué pasa en la casa de enfrente. Los demás (los otros, los vecinos) son las personas a las que podemos observar, sí, aquellos en los que analizamos gestos, sopesamos actitudes. Son objetos (más que sujetos) que tienen su comportamiento propio y sobre los que jamás podemos intervenir.

Sin embargo, puede afirmarse también que el detenimiento en el análisis de la propia persona por parte de los mismos personajes llega a adquirir un carácter autovoyeurístico, casi morboso. Los personajes del libro se caracterizan, en general, por observarse a sí mismos, por analizarse hasta la extenuación. En este proceso de auto-análisis emerge la desolación por contemplarse fríos, insensibles e inaccesibles, igual que compartimentos estancos, aislados de los demás. Esta

observación se experimenta como una catástrofe cotidiana, pero –aún deseando escapar de ella– los personajes no hacen nada por salir de tal situación y la inercia marca su comportamiento. Sí, solamente piensan, tal vez sólo hacen eso, piensan mucho, demasiado, dan vueltas a lo que hacen (y sobre aquello que no hacen), reflexionan sobre quienes son. El resultado final es el desconsuelo, la insatisfacción en una suerte de investigación pornográfica sobre uno mismo. Este aspecto es el que puede decirse que aterroriza más dentro de la obra de Kjell Askildsen: el terror en este autor noruego es la capacidad para hablar con sinceridad sobre los aspectos más ocultos del ser humano, sobre sus miedos más escondidos, menos confesables (tal y como sucedería en la historia de carácter profundamente kafkiano Carl que en España aparece editada dentro de 'Últimas notas de Thomas F. para la humanidad').

En general, también, ser escritor es ser voyeur: un escritor es un mirón que escruta la realidad en busca de material de ficción, un curioso que asiste en directo a los detalles más sórdidos e íntimos de los personajes que su discurso crea paulatinamente en la pantalla o el folio en blanco. Pero, además, en una suerte de pirueta, el escritor puede decirse que también llega a espiar al lector. Sí, y eso sucede con los buenos libros y también con Askildsen, donde el lector es observado. No creamos que es tan solo un mirón que, sin que nadie le vea, acecha aquello que tiene lugar en la trama narrativa. No, no sólo sucede eso. Aquí, el lector es también espionado, es otro personaje culpable, otro mentiroso, otro individuo falto de esperanza. Sin quererlo, sin haberlo pedido, este lector habita los relatos de Askildsen porque las narraciones del escritor noruego hablan de nosotros, de todos nosotros, sí, de los lectores. Por eso somos nosotros también los que están bajo la lupa. Como lectores no podemos escapar de la disección que este escritor hace dentro de sus narraciones y nos sentimos aludidos, retratados en ellas, dentro de ellas, en algún sentimiento, alguna mentira, en algún secreto, alguna esperanza.

### **Epílogo (el vértigo interior)**

El panorama de las ficciones de Askildsen es árido, devastado, y el título de uno de sus libros define a la perfección la atmósfera de estos relatos: 'Un vasto y desierto paisaje'. En la obra de este autor asistimos, por lo general, a la descripción de un paisaje interior (ése es el interés central), un paisaje interior que está inevitablemente acompañado de la escenografía y el atrezzo que componen la realidad externa a los personajes: la ciudad, el bosque, la casa de vacaciones, el verano en el sur de Europa, etc. No obstante, el verdadero protagonista de la literatura de Kjell Askildsen es el vértigo interior, un vértigo que se traduce en una suerte de realismo íntimo (personal) que describe con minuciosidad los procesos mentales de los protagonistas y que, tal y como ha dicho el propio autor en alguna entrevista, trata "sobre nuestra época, sobre el espíritu de esta época, sin decirlo con palabras", sin poner sobre la mesa directamente la situación mundial, la sociedad, las guerras, el hambre, ... No es necesario hacerlo para hablar de la zozobra del hombre contemporáneo.

El fin de la literatura de Askildsen es crear, en el lector, un clima de intranquilidad y preocupación o, más bien, traducir la intranquilidad y la preocupación que subyacen en nuestra (supuesta) sociedad del bienestar.



Foto: Carmelo Rubio

# Desnudando a Ray Loriga Un lenguaje distinto

Cristina Selva

Cuando con tan sólo veinticinco años un escritor encuentra el éxito rotundo con su primera novela pueden darse varias situaciones, tales como quedarse ahí y no volver a publicar nada bueno después, estancarse y hacer burdas copias del escrito que le dio el éxito, o evolucionar, trabajar duro y exprimir al máximo el talento innato. Éste es el caso de Ray Loriga, quien triunfó a principios de los noventa con su primera novela 'Lo peor de todo'; una novela corta pero muy intensa, singular y, sin duda, muy diferente a lo que los lectores estaban acostumbrados hasta el momento.

De Ray Loriga se han escrito y dicho muchísimas cosas más o menos acertadas, pero lo realmente destacable del autor madrileño es la insuperable capacidad de reinventarse. Llámese formación, reciclaje o maduración, lo cierto es que es un incansable artista de las letras y un gran contador de historias que ha encontrado su propio y singular lenguaje y que además, no contento sólo con escribir novelas, se ha aventurado, con rotundo éxito, en el difícil mundo del cine como guionista y director.

Nacido en Madrid en 1967, su verdadero nombre es Jorge Loriga Torrenova, si bien, en el panorama artístico se le conoce como Ray Loriga. Se casó con la popular cantante de los 80, la nórdica Christina Rosenvinge, de los grupos 'Álex y Christina' o 'Christina y los Subterráneos', con quien tiene dos hijos. Es de suponer que la que fuera su mujer hasta hace poco, le ha servido de inspiración en muchas de sus novelas en las que encontramos a una dulce mujer de rasgos nórdicos, que representa un remanso de paz y, en muchos casos, hasta la misma salvación.

Este polifacético escritor no ha dejado de publicar desde su primer libro. Casi a título por año, ha contribuido a completar la literatura española contemporánea con siete novelas, dos libros de relatos, varios guiones y la dirección de dos películas.

En 1992 irrumpe en el mercado editorial con 'Lo peor de todo', éxito de público y crítica; una pequeña novela en la que ya se perfila el tono íntimo de Ray Loriga, y su lenguaje aparentemente inocente, donde presenta a un personaje absorbido por un mundo desolado que parece devorarlo, pero en el que sobrevive de una forma u otra.

Alfaguara, con la excusa de publicar su última obra, 'Ya sólo habla de amor', ha reeditado su primera novela, además de 'Tokio ya no nos quiere' (1999), en la que se muestra un futuro cercano donde un comercial de drogas diseñadas para olvidar cae en las garras del producto que él mismo vende, entrando en un mundo donde parece sonarle todo aunque no conoce nada.

Tan sólo un año después de su primera novela publica 'Héroes' (1993), seguida de 'Caidos del cielo' (1995), novela ésta que más tarde adaptó al cine pasando él mismo a dirigir su primera película, 'La pistola de mi hermano', en 1997. Más tarde publica 'Trifero' (2000), y cuatro años después 'El hombre que inventó Manhattan' (2004), en la que nos describe la ciudad de Nueva York vista desde los diversos puntos de vista de varios personajes. No hay que olvidar que Loriga ha vivido y trabajado varios años en la cosmopolita Nueva York.

Además, en su bibliografía también cohabitan los libros de relatos 'Días extraños' (1994) y 'Días aún más extraños' (2007), y el cuento infantil 'Los indios no hacen ruido' publicado en 2006.

En cuanto a su incursión cinematográfica, su segunda película, la polémica 'Teresa, el cuerpo de Cristo' estrenada en 2006, es una verdadera obra maestra del cine español. El propio Loriga argumenta

que eligió la vida de Santa Teresa por "ser una mujer polémica ya en el siglo de XVI; esto lo convierte en doblemente heroico". Asimismo, declaró en una entrevista que "los santos han tendido vidas virulentas y muy excitantes, más de los que gente se imagina". Él mismo asegura que entre las lecturas de los inicios de su formación están los escritos de Santa Teresa de Jesús. Mostró en la cinta la visión carnal del misticismo, algo por lo que los sectores más puritanos lo criticaron duramente. El autor invitó a quienes se escandalizaron con la película a que leyeran a Santa Teresa y fueran capaces de negar que lo que aparecía en la película no lo narraba ella misma.

Por último, también ha participado como guionista con Carlos Saura en 'El séptimo día' (1994); con Pedro Almodóvar en 'Carne trémula' (1997); y con Daniel Calparsoro en 'Ausentes' (2005).

## Su original forma de contar las cosas

Conceptos como el amor, la duda, la culpa, o el recuerdo, inundan las páginas de las novelas de Loriga, elaborando con ellos el hilo conductor del argumento. Precisamente a puntadas, en apariencia desordenadas, que van de aquí a allá, adelantando para volver de nuevo al punto de partida, es su original forma de construir la estructura de sus obras. Tal y como lo hace el pensamiento, lo que al principio parece caótico, termina siendo el sólido armazón de sus novelas.

Si bien, lo que verdaderamente deslumbra de Ray Loriga es su lenguaje, natural, de tono narrativo inocente pero con el que a veces cuenta, con una sencillez pasmosa, realidades absolutas, verdaderamente crudas y crueles que hacen estremecer al lector. Encontramos en sus páginas auténticas frases lapidarias que podrían quedar recogidas para la posteridad en los más exquisitos libros de citas.

Este autor es capaz de cambiar de estilo fácilmente pero sus obras mantienen una voz narrativa inconfundible. Según sus propias palabras: "uno sabe un poco de sí mismo y casi nada del mundo". Quizás por esta razón su escritura es magistralmente introspectiva, como monólogos interiores, no siempre contados por el propio protagonista, pero que hacen al lector entrar en intimidad con el personaje desde las primeras líneas.

Por otra parte encontramos en su literatura personajes abatidos, perdidos y agotados, que dan pena sin pedirlo, unas veces por lo desastroso de sus vidas, otras porque nos desnudan sus sentimientos hasta el punto de verlos en un agujero negro, como Sebastián en su última novela, 'Ya sólo habla de amor', quien en cierta forma, también se encuentra cómodo en una situación terminal de la que no parece querer salir realmente, "Incapaz de dar un paso hacia adelante sin entender qué pasos anteriores le han llevado a la situación actual" –declara Loriga de su personaje.

A pesar de la negrura de las situaciones que Ray Loriga describe como si fueran la absoluta realidad, utiliza siempre un humor fino, a veces sádico, que ridiculiza a sus propios personajes y que quien le lee es capaz de valorar, agradecer, y hasta de esbozar una amplia sonrisa.

Calificado por algún sector de la crítica como el mejor escritor español de los noventa, lo cierto es que Ray Loriga cuenta ya con el beneplácito de miles de seguidores no sólo en España, sino en todo el mundo.

Ray Loriga ha publicado su última novela "Ya sólo habla de amor" en Alfaguara.

# 2009 año de la recesión

Miguel Tébar Almansa, amante de música (también, Mingus)

Confirmada la crisis, ya se sabe, a apretarse los pantalones toca y abrirse de oídos lo máximo posible. Dicen de las crisis, que estimulan la faceta artística del hombre y la música no debería de ser para menos. ¿Pero qué sucede cuando ésta viene ordeñando vacas cada vez mas flacas desde hace mucho tiempo?. Nada de otro mundo, imagino, como en todo (últimamente) nos acostumbraremos y acataremos lo impuesto. Seguro que nos conformaremos con la nueva vocalista de LODV para así tener dos tazas de lo mismo o con el disco en solitario del cantante de ECDEL, pues seguro no le faltará mucho tiempo para ello.

Mirándonos al ombligo podremos intuir barreras abiertas. La Consejería de Cultura crea el sello discográfico "3 Fronteras" para descubrir, financiar y posicionar en un correcto escaparate a lo mejor, más atrevido y fresco de la Región de Murcia. En el conglomerado definido etimológicamente como Música Popular Urbana, será Laura More y su grupo de aguerridos y experimentados freaks, los que saboreen la iniciativa y nos digan si está dulce o amarga la fruta. Antiguamente las casas se hacían con buenísimos cimientos y puede que ésta sea la oportunidad para ello. Por otro lado y en distintas escenas, bandas como Second, Klaus & Kinski, Maldita Nerea o el joven Piezas, a base de perseverancia, suerte y fe en sus proyectos se colocarán como realidades en la difícil industria. Pero tal vez los árboles nos impidan ver lo que de bosque nos queda o una poda precipitada impida que broten nuevas ramas.

De allende las fronteras lo esperado como sol de verano, será la gira



de los roqueros AC/DC o de los aun más duros Metallica (sin citar el aterrizaje a los abismos de G'n'R), aunque para perder la cabeza desearemos ver en concierto a the Prodigy. Sin embargo, si lo tuyo es el rollo popero siempre quedará que los Beatles (vivos y viudas) se pongan de acuerdo y repesquen algo inédito u olvidado a conciencia o bien que los hermanos Gallagher se tiren de los pelos que les quedan, en la presentación de las nuevas buenas. ¡Vaya panorama!

Pero como seguro que tú vas por otras lindes y a ti el mainstream no te gusta ni aunque el mismísimo Springsteen te toque 3 excitantes horas seguidas en cueros, tendrás la dosis merecida con un revival electro-poem a lo Anne Clark. La reivindicación de talentosas dramáticas como Nina Simone, en su versión oscura con 'the crying light' del maravilloso Antony & the Johnsons. El bueno de Neil Young siempre influenciando a cualquier Indie que se precie, y si lo anglosajón te aburre, siempre nos quedará Nigeria en los 70 ¡cómo molaría el pelo a lo afro combinado con tu barba redneck! ¿no? Aunque lo envidioso del asunto sería destilar sexo intenso como hacía Fela Kuti, para nada cibernético. Nada nuevo.

Festivales tengas y los ganes, como diría una adaptación de la antigua maldición gitana. El formato de música para las masas sin comodidad acústica (ni de otras) está muerto. Aunque se siga vendiendo como modernidad y progreso y musicológicamente tenga cierto interés. Tragarte una docena de grupos y descubrir a uno que te ponga dura la sesera, aunque para ello haya que estar descansado y más o menos concentrado en el asunto, tiene su recompensa. De los previsible artistas contratados en las plazas de pueblo, repetidos a diestro y siniestro por la piel del toro -siempre que tengan la certificación de políticamente correctos y la calificación para todos los públicos- ni hablamos.

En este 2009 Radio 3 cumplirá la treintena, sin evitar que los cada vez más habituales y concertados Expedientes Reguladores de Empleo le hayan quitado un poco de alma, permanece como única opción de difusión nacional en cuanto a música alternativa se refiera. La prensa generalista evidencia su pérdida de independencia y se ajusta al formato de estilo directo, breve e ilustrado (de imagen vamos, no que recuerde al Siglo de las Luces). Le gana la partida el cuaderno de bitácora: yo me lo escucho, yo lo redacto y lo distribuyo a los cuatro vientos, incluso superando y ahondando más allá de donde llega la prensa especializada. La democratización absoluta del conocimiento musical llega en respuesta a la insostenible levedad del láser (J. Balibrea dixit). Tiemblen con ello las majors y SGAEs, aunque ya sabrán por donde sacarnos los dividendos, y si no para eso están los estados.

Como dice el amigo Jachua, las tendencias musicales actuales exigen locales nuevos y empresarios aventureros apostando por ellas, que las redes sociales se asienten y los iPods tengan tiempo para sonar en los salones o alcobas de cada uno, que a las UFls se les deje hueco. Que la música se escuche y el artista desafíe el tapón de cera de más de uno. Que se lea, se hable y se compartan los momentos.

## Entrevista (vía e-mail) con Marina Gómez, voz y cara de Klaus & Kinski

**Klaus se llama el pez mascota de la familia Smith en la serie de animación 'Padre made in USA' y Kinski se apellida la maltratada actriz de 'Paris, Texas'. Ambos nacieron en Berlín y residen en América, una curiosa coincidencia como vuestro nombre. ¿Qué influencia vuestra música (la televisión o el cine, Alemania del Este o los Estados Unidos, el drama o la comedia,...)?**

Ay, las influencias. Pues no sé, depende de en qué ande obsesionado Álex en ese momento: guerras, nazis, muerte, destino... Él dice que lo que interesa a la mayoría de los humanos. Lo mío depende más del humor con el que me levante.

**Actuáis el segundo día en el primer festival del año (Actual 09 en Logroño) junto a Pepin Tre ¿Sois lo suficientemente divertidos en directo?**

No, no lo somos a juzgar por los bostezos de nuestros sufridos amigos que vienen siempre a vernos. Antes contaba algún chiste, pero eran tan malos que la gente se reía más de mí que de ellos.

**¿Habéis repasado la obra de Boris Vian en su 50 aniversario?**

Pues no, la verdad. Me leí un libro muy gracioso suyo que iba de perros y máquinas del tiempo y ese famoso de lo mal vistos que están los feos, pero fue hace tiempo.

**¿Qué esperas musicalmente del 2009?**

Sería guay un disco de Yo La Tengo, otro de Triángulo de Amor Bizarro, que se juntaran Cocteau Twins, que resucitaran Nick Drake y Jeff Buckley, que Alondra se hiciera famosa y millonaria, que a #fo los fichara algún sello chulo y que nos llevaran gratis a todos los festivales.

**¿Y qué te sorprendió el año pasado?**

No estoy pendiente de las novedades, pero los Fleet Foxes molan bastante y Manos de Topo me hacen mucha gracia. Joe Crepúsculo me parece el Javi Nasty de Barcelona y, por lo tanto, me fascina. También hay grupos sin disco que hemos conocido en 2008, como Hipo o Tannahüser.

**Supongamos que los españoles tuvieran mas humor y se identificasen con Sébastien Tellier en vez de con Rodolfo Chikilicuatre ¿Os presentaríais como candidatos a Eurovisión?**



**Calla, calla. Qué vergüenza todas las vecinas preguntándote en el ascensor. Por la red he encontrado un foro para determinar si sois revelación o timo ¿Cómo te posicionas y por qué?**

Pues hombre, yo a Álex lo veo muy talentoso, igual que a Leandro, a Paco y a Dani. De mí, pues depende del estado de mi autoestima ese día. Diría, repartiendo las proporciones por miembros del grupo, que somos 80% revelación y 20% timo, ¿no?

**¿Sigue existiendo eso de la escena indie? ¿pertenecéis a alguna?**

Es que eso de la escena ha sido siempre un poco estafa. Lo del indismo, para nosotros, es más una manera de hacer las cosas que un modo de cortarte el flequillo.

**¿Murcia qué hermosa eres o con Cool-tura?**

Esta pregunta seguro que tiene truco, mejor no la contesto.

**¿Semana santa o Carnaval?**

A mí me gustan los tambores y las cornetas un montón, así que la Semana Santa. Debe ser que me sale mi lado británico porque me fascina el folclore católico.

**¿Redes sociales o mejor asociales?**

¿Hay algo más asocial que una red social?

**¿Copyright or copyleft?**

Nidea, no me entero mucho. Cualquier cosa en la que nadie robe a nadie, creo.

**¿Puedes vender en pocas palabras vuestro primer disco a quien tenga las 'Obras completas' en MP3?**

Uhm... Suenan mejor y viene en un digipack muy bonito. Además, hay dos canciones que no estaban en las obras completas.

**¿A qué dedica Klaus & Kinski un domingo? ¿y el lunes?**

Los domingos a desear la llegada del Armageddon y los lunes, la llegada del viernes tarde. Lo que todo el mundo, supongo.

**¿Te gustan voces como la de Mina o importa más la personalidad de la cantante?**

No le doy tanta importancia a la voz como al conjunto de la voz y el resto de la música y las letras. Me gustan las voces de los grupos o solistas que me gustan.

**¿Tu vocalista femenina preferida? ¿por qué?**

Me gusta mucho Georgia Hubley, de Yo La Tengo, porque tiene una voz maravillosamente lánguida. Transmite un montón y ella es súper molona. Además Ferrán Adriá la invita siempre que viene a España a comer a su restaurante.

**¿Te gusta que te hagan tantas preguntas?**

Me gusta más preguntar yo.

**Por curiosidad ¿Cómo se encuentra la hoguera del prolífico Álex ahora?**

Está pintando nuestro piso nuevo y acabando la maqueta de #fo. Seguro que está pensando en algo para k&k y me sorprende cuando menos me lo espere.



Bela Lugosi ejerciendo de vampiro en "Drácula" de Todd Browning

## Sangre roja en blanco y negro

Ramón Monedero

Se estima que existen más de medio millar de películas con el personaje de Drácula como protagonista o telón de fondo. Por poner un ejemplo bastante gráfico, sólo en 2008 se rodaron cinco películas con el popular conde transilvano como protagonista o argumento; 'Bonnie & Clyde Vs. Dracula' (Timothy Friend), 'Her Morbid Desires' (Edward L. Plumb), 'Blood Scarab' (Donald F. Glut), 'How My Dad Killed Dracula' (Sky Soleil) y 'Dracula's Guest' (Michael Feifer). Por si fuera poco, este mismo año ha saltado a la luz la noticia de que el bisnieto del mismísimo Bram Stoker, el canadiense Dacre Stoker, se ha propuesto nada menos que escribir una secuela oficial de la celeberrima obra que dio fama mundial a su bisabuelo, 'Drácula'. Curiosamente, también desde Canadá, y también este año 2008, nos ha llegado en formato DVD (con seis años de retraso) el largometraje 'Dracula. Pages from a Virgin's Diary' (2002), del particular director Guy Maddin.



La sombra del vampiro. "Nosferatu", de Murnau.

Conocido en el mundillo del cine como el David Lynch canadiense, Guy Maddin es uno de esos directores profundamente personales, no apto para todos los estómagos, pero absolutamente recomendable para cualquier mente mínimamente inquieta con hambre de propuestas diferentes cuando no decididamente insólitas aunque también, y esto es importante, coherentes. Maddin, un enamorado compulsivo de los valores y la estética del cine mudo, ha construido una filmografía articulada en función de esa rara pureza que todo film mudo destila. Una óptica, no exenta de una abrupta extrañeza muy particular, que aplicada a un relato como 'Drácula', consigue ofrecer una atmósfera enrarecida construida en torno a los tonos grises, la textura granulada, el acusado contraste entre las luces y las sombras y el uso muy específico y concreto del color; el rojo sangre, el verde de la corrupción y también de la putrefacción y el amarillo oro.

En cierto modo y hasta cierto punto, Guy Maddin ha esbozado algo parecido a esa sinfonía del horror que hace más de cien años construyó el cineasta alemán Friederich W. Murnau en su celebrada 'Nosferatu' ('Nosferatu, eine Symphonie Des Grauens'; 1922). Y esto es así, porque tanto Maddin como Murnau, hace casi cien años, han experimentado, cada uno a su modo (y con la distancias propias de dos cineastas separados por más de setenta años de historia), las posibilidades estéticas y narrativas del blanco y negro y de esa textura tan particular propia de una película realizada en los albores del cine<sup>1</sup>. Ambos en suma, partieron de una estética muy similar –el cine

mudo- aunque con un valor añadido en el caso del film de Maddin. Porque el director canadiense que nos ocupa, no adaptó la obra de Bram Stoker propiamente dicha, sino una obra de danza interpretada por la Royal Winnipeg Ballet que a su vez había trasladado previamente el texto de Stoker a los escenarios canadienses. Pero que nadie se llame a engaño, 'Dracula. Pages from a Virgin's Diary' no es un mero espectáculo de danza recogido por una cámara de cine. Maddin aplicó este material previo a su particular visión del cine empleando esas herramientas antes citadas propias del cine mudo y todo filtrado a su vez, por la obligada visión –y la técnica- que al fin al cabo se deja sentir en el largometraje, propia de un director del siglo XXI.

El resultado final no puede ser más apasionante y a la vez, más extraño, diferente. 'Dracula. Pages from a Virgin's Diary' emana en todos y cada uno de sus fotogramas una latente sensación de miedo atávico, ocultado por el hombre a través de siglos de historia sin por ello, perder nunca la perspectiva de un cineasta de nuestro siglo. Y esto es así porque Maddin, aunque ha reconocido que él nunca se sintió particularmente atraído por un personaje como Drácula –yo soy más de Frankenstein, llegó a decir el director canadiense-, ha sabido cual es la esencia que mantiene vivo al vampiro transilvano más de un siglo después de su creación. Maddin supo entender que al contrario de lo que se suele pensar, 'Drácula' no fue concebida en un decorado como el Londres victoriano por sus cualidades góticas y siniestras, idóneas, desde nuestra óptica contemporánea, para albergar a una alimaña





como un vampiro llegado de los Cárpatos, sino porque aquel Londres, siniestro a nuestros ojos, era en realidad la sociedad contemporánea que conocía Bram Stoker, su día a día, su cotidianidad. Lo que todo esto nos viene a decir, es que Stoker, lo que realmente pretendía con su novela era rescatar a un monstruo que venido de un entorno exótico, envenenaba a una sociedad contemporánea, ya fuera ésta el Londres victoriano, la Alemania pre-hitleriana, los Estados Unidos del crack del 29 o la Europa previa al estallido hippy de los 60.

Esto es algo muy importante y Guy Maddin lo sabe, por esto 'Dracula. Pages from a Virgin's Diary' arranca con una explícita referencia a un problema muy familiar para la sociedad occidental de principios del siglo XXI, la inmigración. El film comienza con una explícito rótulo sobrepuesto que reza Inmigración acompañado por un mapa de Europa que está siendo literalmente impregnado por una espesa mancha negra que se acerca a Inglaterra. Esto es así porque para Maddin, Drácula es un mero inmigrante más (no en vano, el vampiro está interpretado por un bailarín asiático, Zhang Wei-Qiang), un personaje que viaja a tierras más prósperas en busca de una sangre..., diferente, tal vez, más sabrosa, distinta, quien sabe. Lo que si parece cierto es que Maddin, quiso acercar con esta lectura de la obra de Stoker, la figura, y sobre todo, el temor que provoca un personaje como Drácula a los habitantes del Londres victoriano a la sociedad occidental a través de una explícita referencia a un temor muy actual

y que además, está repleto de prejuicios y miedos a veces, no suficientemente racionalizados. El miedo atávico a el otro se deja sentir en la película de Guy Maddin.

Un miedo, que además viene acompañado por ese temor tan característico del hombre occidental de proteger celosamente lo suyo de todo lo que viene de fuera, y si lo que debe proteger son sus mujeres<sup>2</sup>, más visceral e irracional será esa protección. Drácula, en la película de Maddin, como en la obra de Stoker, seduce y ataca a las mujeres. Nada más arrancar el film, el vampiro muerde a Lucy (Tara Birtwhistle) condenándola a morir en vida. En ese momento, hace acto de presencia el aguerrido archienemigo de Drácula, el profesor Abraham Van Helsing (David Moroni) que tratará infructuosamente de salvar a Lucy de las garras de Drácula.

Mientras tanto, vemos como Mina (CindyMarie Small), prometida de Jonathan Harker (Johnny Wright) es rondada por los afilados colmillos del temido vampiro. Será en este enfrentamiento, ya cerca del final de la película, donde Drácula será acorralado y finalmente destruido. Pero la lucha planteada por Maddin, no tiene desperdicio y vale la pena prestar atención a ciertos detalles que ponen en evidencia lo que Stoker ya esbozó en 1898, que los enemigos de Drácula son tan viscerales y esclavos del poder de seducción de una mujer como el propio vampiro. Hay un momento, en el que Drácula retiene a Mina y éste, le desprende de un pedazo de la falda que le lanza a Van Helsing.

Stoker, lo que realmente pretendía con su novela era rescatar a un monstruo que venido de un entorno exótico, envenenaba a una sociedad contemporánea, ya fuera ésta el Londres victoriano, la Alemania pre-hitleriana, los Estados Unidos del crack del 29 o la Europa previa al estallido hippy de los 60



Guy Maddin

Primero vemos como el aguerrido cazavampiros toca con inusitada delicadeza la falda de Mina, pero será al final, cuando Maddin ponga en evidencia las debilidades de Van Helsing, cuando éste, una vez el vampiro ha sido aniquilado, se guarde en su chaqueta el trozo de falda de Mina como un adorado objeto del deseo fetichista por la mujer. En realidad, Drácula y Van Helsing adoran lo mismo, sólo que uno de ellos, el cazavampiros, lo reprime.

Hemos dicho que 'Dracula. Pages from a Virgin's Diary' es un film articulado en torno a las formas y los colores propios del cine mudo. Esta es la base en la que su fundamenta el discurso de Maddin, si bien es cierto que es sólo uno de los pilares de la película. Respetando – hasta cierto punto– la estética del cine mudo, Guy Maddin combina en su largometraje elementos y formas que ponen al descubierto la presencia de un director del siglo XXI tras la cámara, véase determinados movimientos de cámara impensables para la época del cine silente, algunos emplazamientos de cámara, determinados usos del montaje e incluso, el uso de los colores. Sólo el rojo, destaca con sentido propio, en la capa de Drácula, en la sangre de sus víctimas, pero también el verde, un color que según como se emplee puede recordar la naturaleza, pero que también es sinónimo de corrupción cuando se asocia al dinero y más aún, la corrupción, y en última instancia, la putrefacción. En este mismo sentido, también el amarillo tiene un papel especial, aunque sólo aparezca en una única ocasión (¡y qué ocasión!). Cuando Drácula se está enfrentando a Van Helsing, uno de sus ayudantes corta el abdomen del vampiro y de la herida brotan monedas de un reluciente oro amarillo. Un añadido más en esa idea de corrupción que arrastra Drácula consigo porque, ¿qué puede existir más corrupto que un ser hecho de monedas de oro?. Se trata de un disparate absolutamente inverosímil, es cierto, pero conceptualmente la idea tiene mucho peso específico.

En suma, lo que nos viene a confirmar 'Dracula. Pages from a Virgin's Diary' es la desconcertante actualidad de una obra como 'Dá-

cula'. Bram Stoker dio en el clavo, de eso no cabe duda, una cuestión que no obstante ha despertado no pocos, escepticismo. Se cuenta, que 'Drácula' fue revisada y corregida por H. P. Lovecraft, siempre se suele recordar que Stoker, jamás volvió a repetir el éxito de su novela vampírica, ni antes, ni después. Se dice incluso, que Stoker sólo se apropió de una obra que ya estaba prácticamente terminada. No sé si 'Drácula' fue o no fue escrita por Bram Stoker, no sé si 'Drácula' fue o no fue corregida por H. P. Lovecraft, de lo único que estoy seguro es de que la novela 'Drácula', ha generado tal revuelto cultural, social e intelectual, que sus consecuencias todavía resuenan en la autosuficiente cultura occidental. Drácula nos recuerda, no sólo que somos imperfectos, sino que además somos carne de cañón para la desintegración moral. Drácula es la amoralidad, la naturaleza en estado puro, porque la naturaleza no entiende de moralidades. Por eso Drácula (y con él, todo el –buen– cine de vampiros) puede resultar tan dañino, porque nos recuerda que estamos hechos de pilares concebidos para destruir esa moral que tanto nos ha costado construir. Y esto, lo captaron muy directores como Guy Maddin, pero también F. W. Murnau, Tod Browning o Terence Fisher.

Drácula sigue vivo más de cien años después de su creación, y con él, los vampiros. Cuidado pues con las sombras que nos acechan, con las tentaciones que nos rodean, y en definitiva, con la seducción del mal, que es bien sabido, goza de mejor publicidad que el bien.

<sup>1</sup> Aunque en 1932 Tod Browning filmó la popular Drácula con Bela Lugosi, el cineasta norteamericano fue un esclavo de las tendencias que durante aquellos años estaba explotando la Universal, esto es, un cine heredero del expresionismo alemán sí, pero por decirlo de algún modo, domesticando las posibilidades del movimiento alemán y haciéndolo más accesible al gran público, más estético que dramático, más visual que ilustrativo.

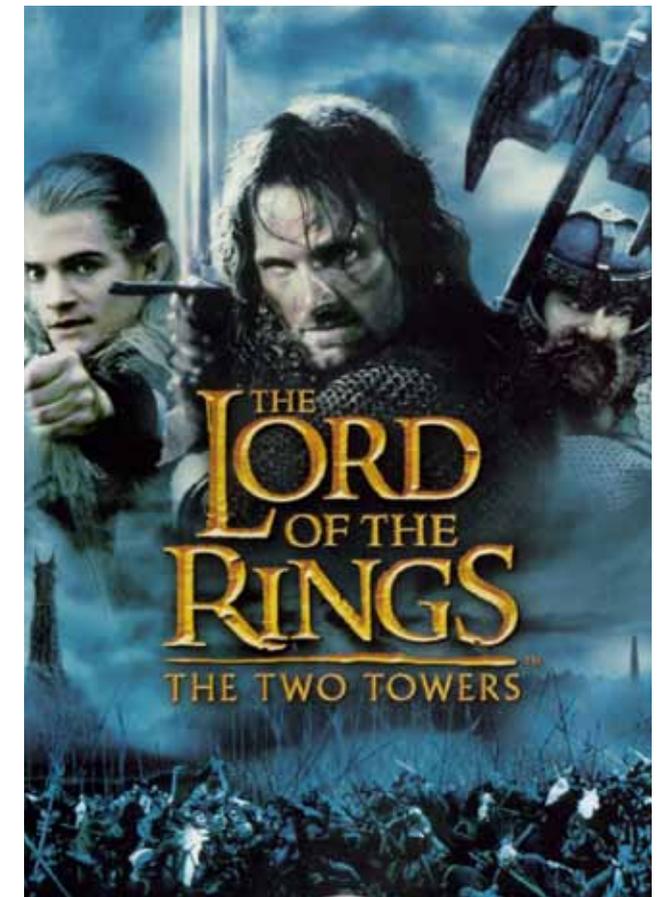
<sup>2</sup> Cuando hablamos de Drácula nunca debemos olvidar que la novela de Bram Stoker es una obra profundamente machista, donde las mujeres son principalmente, el recipiente idóneo del mal que infecta al vampiro. Por esta razón, son los hombres los que deben proteger a la mujer y nunca al contrario.

# Sugerente y productivo 'ménage à trois' artístico

Mariano Pérez Ródenas



Cartel promocional de "Las Crónicas de Narnia".



Si considerásemos parte integrante de la literatura fantástica cualquier historia escrita en la que predominan algunos elementos lejanos a la realidad, al normal discurrir de los acontecimientos de cada día, entonces sería posible afirmar, sin ningún tipo de rubor ni extravío, que cine y literatura fantástica van de la mano desde el mismísimo nacimiento del llamado séptimo arte, y más si tomamos como ejemplo de ese género literario tan amplio la obra de Julio Verne 'De la tierra a la luna'. Una aventura de base científica imposible, adaptada en 1904 a la gran pantalla de forma ingeniosa y divertida por ese genial pionero francés del cine fantástico llamado Georges Méliès, bajo el también sugestivo título de 'El viaje a través de lo imposible'. Apenas 24 minutos de película coloreada a mano que ha pasado a nuestra memoria colectiva gracias a la divertida imagen antropomórfica de la luna, con un proyectil alojado en el ojo derecho de su orondo rostro. Méliès también adaptó con su peculiar estilo y gran éxito, en los albores de la cinematografía, otras populares obras de Verne, como '20.000 leguas de viaje submarino'.

El verdadero problema que se suscita, al hilo de este tema, es definir de la manera más certera y rigurosa el concepto de literatura fantástica, siempre tan vasto, inabarcable y esquivo a las concreciones, casi tanto como intentar ponerle puertas al campo. Porque, así, de primeras, cabe preguntarse si es posible que exista la literatura como tal si en cualquiera de sus géneros no existe ciertas dosis de fantasía. Coincido con quienes consideran a la fantástica un género literario ajeno a otros con los que comparte no pocos rasgos comunes, pero descartados en su inmensa variedad, y entre los que podemos incluir los cuentos infantiles, ciclos mitológicos, anónimas tradiciones

orales recopiladas por escrito, novelas y relatos de fenómenos paranormales, de catástrofes, de ciencia ficción y terror al estilo clásico o incluso basados en el pavor psicológico. Quedan fuera, pues, de esta reflexión títulos pertenecientes a series como Star Wars, Star Trek y demás experiencias intergalácticas, escritas directamente para la pantalla por sus autores; aquellas que constituyen el paradigma de la ciencia-ficción, como las aportaciones de Arthur C. Clarke, Asimov o el ya citado Verne, o las aterradoras creaciones pergeñadas por autores como Mary Shelley, Bram Stoker o Robert Luis Stevenson.

La novela fantástica a la que se circunscribe este análisis, en su rica diversidad, se identifica con la creación de un autor de época o periodo histórico definidos, quien, asimismo se identifica mediante su firma. No caben los anónimos en esta clasificación, que tampoco considerará las adaptaciones de obras literarias de fantasía al campo de la animación, tan solo las de imagen real, en un recorrido somero por algunos de los hitos del género.

Si trazamos una evolución histórica lineal, y atendiendo a la naturaleza más clásica de los personajes, podría decirse que el primer autor digno de ser llevado a la gran pantalla sería el legendario Homero, y más en concreto su 'Odisea', verdadero catálogo de seres y situaciones estrambóticas, pero también uno de los pilares de las adaptaciones al celuloide de las obras clásicas, y cuyo contenido carece del toque épico de 'La iliada'. También resulta imposible olvidar a ese impagable Kirk Douglas y su irrepetible 'Ulises', dirigido en 1954 por Mario Camerini, que nos ofrece uno de los mejores trabajos del actor, a pesar de lo histriónico del personaje.

Otro texto fundamental de la época, aunque algo posterior, es 'Las



Escena de una de las películas de la saga de Harry Potter.

argonáuticas' de Apolonio de Rodas, en el que se acrisolan por escrito las antiguas leyendas griegas sobre los marinos helénicos conocidos como los argonautas y su líder Jasón, buscadores en la Cólquide, en tierras de Asia Menor, del cotizado 'vellocino de oro'. Sus aventuras inspiraron esa delicia de los efectos especiales que todavía es y seguirá siendo 'Jasón y los argonautas' dirigida por Don Chaffey y que contó en el momento con el talento del gran Ray Harryhausen. A estas adaptaciones se sumaría, posteriormente, la 'Medea' con la que Pier Paolo Pasolini reinterpretó las obra de Eurípides con la temperamental María Callas en plan estrella. Otro tanto cabe afirmar del 'Saticón', obra cumbre del romano Petronio y llevada al cine por Federico Fellini en una impactante película tanto desde el punto de vista visual como en todo lo referente a su desarrollo; auténtico desfile coral de estrambóticos personajes.

Las sagas, mitos y leyendas medievales siempre poseen un indudable atractivo desde el punto de vista argumental. Ejemplos como el ciclo de los Nibelungos, o poemas épicos como Beowulf (ahora tan de moda) resultan muy sugestivas para el público. La relación del cine y el ciclo artúrico es, asimismo, de lo más fructífera, como demuestra 'La Muerte del Rey Arturo' de Thomas Malory, espectacularmente adaptada por el guionista Rospo Pallenberg como el armazón de esa obra de gran magnitud que es 'Excalibur' de John Boorman. Todo un canto a la amistad y el amor traicionado, impresionante en lo referente a dirección artística y vestuario, y en el que el director optó por acompañar su historia de una preciosa selección musical de grandes temas clásicos, tal y como hiciera años antes Stanley Kubrick en 'Barry Lindon'.

Claro exponente de la literatura fantástica de su época, pero en merecidísimas posiciones de privilegio, está 'El sueño de una noche

de verano', de William Shakespeare, que ha conocido diferentes versiones, varias de ellas muy aceptables, desde que William Dieterle reuniera en 1935 a un destacado elenco del Hollywood dorado, en el que refulgía con luz propia ese travieso Puck interpretado por un entonces imberbe y vivaracho Mickey Rooney. Tampoco está nada mal la dirigida por Peter Hall en 1999, con un repartazo que incluye a Kevin Cline, Michele Pfeiffer y Sophie Marceau, entre otras estrellas.

De la adaptación que protagonizó en 1971 Alfredo Landa de 'El diablo Cojuelo', la obra del insigne Luis Vélez de Guevara, mejor no hablar. Tiempos en que la zafiedad de nuestro cine muchas veces no se puede ni salvar ni con la mejor de las intenciones ni recurriendo a los clásicos del Siglo de Oro. Sin embargo, existen algunas honrosas excepciones dentro de la filmografía patria que merecen una pequeña mención, como la deliciosa 'El bosque animado', adaptación a cargo de un inspirado José Luis Cuerda de los relatos de Wenceslao Fernández Flores sobre el mágico entorno de las fragas gallegas y los personajes reales y sobrenaturales que por ellas pululan, desde A Santa Compañía hasta el entrañable bandido Fendetestas, interpretación memorable, ésta sí, de un fabuloso Landa. Otro filme español muy anterior en el tiempo que supuso en su día un hito por su calidad, lo sorprendente de su trama y el carácter inimitable de sus actores –espléndidos Antonio Casal, Isabelita de Pomés y GuillermoMarín– y director, es 'La torre de los siete jorobados', adaptación del libro de Emilio Carrere a cargo de ese auténtico hombre del Renacimiento que era Edgar Neville.

Mucho más reciente es ese curioso y fallido experimento en forma de coproducción europea basado en 'La balsa de piedra', relato del Nobel portugués José Saramago, que juega con la idea de que algún día la península ibérica se desgaje del resto del continente europeo y navegue a sus anchas por los mares con los hispanolusos



'El Mago de Oz', de Victor Fleming.

como fraternales ocupantes. El francés Georges Sluizer dirigió en 2002 a un multinacional reparto encabezado por Federico Luppi, Iciar Bollain y Gabino Diego. Ocasión desaprovechada, y van...ni se sabe..., por un filme que pasó sin pena ni gloria.

Otro de los momentos cumbre de la historia de literatura fantástica tiene como estrellas a Jonathan Swift y su inmortal 'Los viajes de Gulliver', cuyas adaptaciones en carne y hueso, la última de ellas para la televisión a cargo de un maduro Ted Danson, no han logrado hacer sombra al gran éxito alcanzado por la excelente versión animada que Max Fleischer rodara en 1939.

Decisivas aportaciones al género son el 'Fausto' de Johann Wolfgang Goethe y 'El retrato de Dorian Gray' de Oscar Wilde, en las que subyace el desafío al paso del tiempo, la resistencia consciente a envejecer y perder ese último aliento de juventud que nos permite amar a seres aún en la flor de la vida, con demoniacos ingredientes de por medio. Si de la novela de Wilde la mejor adaptación es la dirigida en 1945 por Albert Lewin y protagonizada por un inquietante Hurd Hatfield, el 'Fausto' más renombrado no puede ser otro que el realizado por Friedrich Wilhelm Murnau, con un espléndido Emil Jannings en el papel de Mefistófeles, cuyo histriónico talento nos hace olvidar que ésta sea una película muda.

Emparentado con las leyendas centroeuropeas está también 'El Golem', de Carl Boesse y Paul Wegener, basado en la novela de Gustav Meyrink, donde se nos relata cómo un rabino judío crea a un rocoso ser de arcilla para defender a la comunidad judía de Praga, aunque sus conjuros provocarán un efecto inesperado por la intervención de un malintencionado aprendiz. Todo un clásico del cine silente, en el que es imposible olvidar a esa criatura imponente y robusta interpretada por uno de los dos directores, el propio Wegener.

Clásicos cinematográficos de lo que se llamaba en tiempos literatura infantil fantástica aunque abierta a la reflexión de los adultos fueron 'El Mago de Oz', inspirado en el libro homónimo de Frank L. Baum, también adaptado en numerosas veces a la gran pantalla desde los inicios del cine, aunque la versión que todos recordamos es la dirigida por Victor Flemming en 1939, con una estelar Judi Garland cantando esa maravilla premiada con el oscar a la mejor canción llamada 'Over the Rainbow'; también 'Pinocho', de Carlo Collodi, y 'Alicia en el País de las Maravillas' de Lewis Carroll tuvieron sus diferentes adaptaciones cinematográficas, que hoy quedan sensiblemente relegadas a un segundo plano por las adaptaciones que de ambas se realizaron en los Estudios de Walt Disney.

Felizmente, ese prodigio andante que es Tim Burton, ya está preparando para 2010 su propia versión de las aventuras de la pequeña Alicia. Burton, dueño de un particular universo de fantasía, es el responsable de dos magníficas adaptaciones de sendos clásicos como 'Sleepy Hollow', basado en un breve relato de Washington Irving, al que transforma en una interesante trama policiaca, y 'Big Fish', sobre la obra de Daniel Wallace. Más espectacular, pero fallida, me parece su versión de 'Charlie y la fábrica de chocolate', muy inferior en encanto a la adaptación que de la novela de Roald Dahl protagonizó en 1971 Gene Wilder.

### La gran revolución visual

Capítulo aparte merecen dos grandes nombres de la literatura fantástica estadounidense separados por más de un siglo en el tiempo, Edgar Allan Poe y Stephen King. Aunque ambos son autores de historias más propias género del terror, o de otros cuyo contenido excede los parámetros de la simple fantasía, algunas de sus obras que



Escena de "El Golem", de Paul Wegener.

Lo que resulta un hecho incontestable es que el cine fantástico experimentó un cambio definitivo merced a la revolución en los efectos especiales experimentada por la industria cinematográfica a finales de los años setenta del pasado siglo

si se adaptan a sus cánones han fructificado como películas de gran éxito. Roger Corman, habitualmente secundado por el personalísimo método interpretativo del recordado Vincent Price, es el principal responsable de trasladar al cine el inquietante universo de Poe en una serie de películas que hoy nos parecen más una afable aproximación a la Serie-B que verdaderas historias destinadas a sobrecoger al espectador; tan cruel es el paso del tiempo. De las diversas adaptaciones al cine del gran Stephen King que encajen con el objeto de este artículo, me quedo, sin duda, con 'La milla verde', fascinante historia de acontecimientos carcelarios en la que la magia está muy presente, y con la que repite exitoso tándem con el director Frank Darabont, que tan admirablemente adaptó previamente su novela 'Cadena perpetua'. Igualmente interesante es 'La zona muerta', sobre las peripecias de un vidente que anticipa el futuro, rodada en 1983 por el siempre peculiar David Cronenberg.

Lo que resulta un hecho incontestable es que el cine fantástico experimentó un cambio definitivo merced a la revolución en los efectos especiales experimentada por la industria cinematográfica a finales de los años setenta del pasado siglo. Transformación que habría de consolidarse con los cada vez más sofisticados avances digitales de comienzos de la presente centuria. Paradigma de tanto cambio es 'La historia interminable', plasmación filmica del best-seller de alemán Michael Ende, dirigida por el también germano Wolfgang Petersen, y en el que las modernas técnicas visuales permitieron reflejar de una manera fiel (y sin que 'canten' tanto como antaño) el mágico universo recreado por el literato en su universal narración.

A partir de entonces, cada aportación al género ha destacado por la creciente espectacularidad y calidad de sus efectos de animación, hasta llegar en 2001 a las dos sagas filmicas que marcarán, a buen seguro, la pauta para el futuro, como son la trilogía de 'El señor de los anillos' dirigida por el neozelandés Peter Jackson, y la exitosa serie de largometrajes protagonizada por ese joven aprendiz de mago llamado Harry Potter, cuya entrega inicial, 'Harry Potter y la piedra filosofal' coincidió en el tiempo con la primera parte de las películas dedicada a la legendaria obra de John Ronald Reuel Tolkien.

Posiblemente, la gran diferencia entre ambas, aparte de que las

aventuras del hechicero adolescente sean llevadas a la pantalla grande por un ejército de directores que tan poco tienen que ver entre sí, estribe en las grandes expectativas que genera cada aparición de una nueva película perteneciente al serial literario creado por Joanne K. Rowling, siempre a rebufo de la publicación de las diferentes novelas con una diferencia de pocos años.

Prisas y urgencias tal vez justificadas por la ingente demanda del público o porque tiene en los cada vez menos adolescentes Daniel Radcliffe y sus compañeros de estudios en Hogwarts a sus principales intérpretes y éstos aún no han conseguido hacer funcionar el conjuro que les asegure la eterna juventud en la vida real. Por el contrario, la obra de Tolkien, pese al interesante intento de Ralph Bakshi, hace justo treinta años, de recrear con sofisticadas (para la época) técnicas de animación el mundo de Frodo y sus compañeros, tuvo que esperar durante décadas la aparición del director suficientemente capaz de recrear con la riqueza y espectacularidad que se merece el mágico universo tolkienesco.

Lo que está claro es que marcaron la pauta para las nuevas producciones del género, como la interesante saga de 'Las crónicas de Narnia', adaptación de los libros de ese gran amigo y colega de Tolkien que fue C.S. Lewis, y que tanto debe a lo filmado por Peter Jackson, o la más reciente 'La brújula dorada', traslación a las pantallas de la conocida novela de Phillip Pullman.

Y, quizás lo que sea más importante, es que han fijado de manera irreversible, salvo una sorpresiva e inesperada convulsión, los cánones del género, pues ya es como si se escribieran las nuevas aportaciones al mismo pensando en su adaptación cinematográfica. Así lo demuestran obras tan populares como 'Eragon', también llevada a la pantalla grande apenas publicada, fruto de la mente de Christopher Paolini, un autor adolescente que, sin duda, escribió influenciado por el gran impacto visual de las películas de Jackson y de la serie dedicada a Harry Potter. Lo que queda meridianamente claro es que, desde que hace más de un siglo comenzaron a girar las manijas de las primeras cámaras, tanto el cine, como la literatura y la fantasía han propiciado un productivo 'ménage à trois' artístico de resultados más que sugerentes. Buena lección para aquellos que piensen que todos los tríos siempre acarrearán efectos perniciosos.



#### Filmografía básica

'El viaje a través de lo imposible' (1904) de Georges Méliès.  
 'El Golem' (1920) de Carl Boesse y Paul Wegener  
 'Fausto' (1926) de Friedrich Wilhelm Murnau  
 'El sueño de una noche de verano' (1935) de William Dieterle  
 'El mago de Oz' (1939) de Víctor Flemming  
 'La Torre de los siete jobados' (1944) de Edgar Neville  
 'El retrato de Dorian Gray' (1945) de Albert Lewin  
 'Ulises' (1954) de Mario Camerini  
 'Jasón y los argonautas' (1964) de Don Chaffey  
 'El Satiricón' (1969) de Federico Fellini  
 'Willy Bonka y la fábrica de chocolate' (1971) de Mel Stuart

'Excalibur' (1981) de John Boorman  
 'La zona muerta' (1983) de David Cronenberg  
 'La historia interminable' (1984)  
 'El bosque animado' (1987) de José Luis Cuerda  
 'La Milla Verde' (1999) de Frank Darabont  
 'Sleepy Hollow' (1999) de Tim Burton  
 Trilogía de 'El señor de los anillos' (2001-2003) de Peter Jackson  
 'Harry Potter' (2001-2011?) de diferentes directores  
 Saga de 'Las crónicas de Narnia' (2005-2011?) de Andrew Adamson  
 'Eragon' (2006) de Stefan Fangmeier  
 'La brújula dorada' (2007) de Chris Weitz

# Melodía inacabada

Haylee Mariñoso

-Al final, la belleza es lo único que queda...

Su voz suena cálida, suave, con la tranquilidad de quien es consciente de que tiene todo el tiempo del mundo para recrearse en aquello que le fascina. Su tacto, sin embargo, es gélido, áspero y ztembloroso, quizás? Soy yo la que debo tener miedo, pienso con rabia, soy yo la única que tiene derecho a estremecerse de terror y en cambio, le noto tan inseguro, como si realmente fuera él quien está atado de pies y manos, con una venda en los ojos y un extraño que le habla despacio al oído y dibuja con dedos traviesos el contorno de sus labios.

Huele a incienso, él, la habitación, incluso estas cadenas que me retienen, incienso como en las catedrales, se cuela por la nariz hasta aborrecerlo por completo y nubla mi mente hasta casi anularme.

Le imagino alto, delgado, con la locura reflejada en su mirada, huido a los ojos de los demás y pálido, como el animal nocturno que sin duda es. Ahora toca el piano, y debe encontrarse cerca porque escucho a la perfección el sonido de las teclas; interpreta una melodía triste, casi fúnebre y mientras lo hace le oigo suspirar varias veces antes de prorrumpir en un llanto incontenible.

-¿Te ha gustado, mi ángel? -susurra cuando por fin se calma y recupera la voz -la compuse hace tiempo para ti- añade.

¿Hace tiempo? ¿qué ha querido decir con 'hace tiempo'? Intento recordar dónde he escuchado esa voz antes, ¿realmente la he escuchado? diría que no, pero tampoco podría estar segura de ello. Prefiero no responderle, no por miedo, es una cuestión más bien de orgullo.

Sus pasos se acercan, y con ellos, el olor a incienso. No puedo verle, pero sé que está frente a mí y me observa en silencio durante algunos minutos que parecen eternos.

-¿Te ha gustado, mi ángel? -vuelve a preguntar, y mientras lo hace me acaricia lentamente el cabello deteniéndose por un instante a la altura del rostro.

Mi inconsciente desafío continúa, no diré una palabra, no le daré la satisfacción de convertirme en su mono de feria. En el fondo, sé que debería contestarle, seguirle la corriente como al loco que es, pero no sé porqué, no lo hago, y permanezco encerrada en un hermético (y peligroso) mutismo.

Me agarra del cuello con una mano, es un gesto delicado, casi erótico, sin embargo me estremezco, esta vez no hay duda de que estoy asustada y al instante me arrepiento de haberle mostrado mi lado más odioso. Me siento incapaz de decir ni una palabra y permanezco totalmente quieta y en silencio, maldiciendo una y otra vez el momento en el que decidí pasar un fin de semana en la cabaña del monte sin más compañía que la del portátil y mi estúpida novela inacabada.

-Me estarán buscando...-logro balbucir mientras su mano va bajando cada vez más -déjame marchar, sabes que no puedo denunciarte... no sé quién eres...

-Shhh -me dice mientras me impone silencio con un beso. Aunque en realidad, más que un beso ha sido un leve roce de sus labios contra los míos, tan frío que por un instante tengo la sensación de que me ha cubierto con una fina capa de escarcha.

-No te preocupes, mi ángel. Nadie puede molestarnos aquí.

Un escalofrío me recorre, de alguna manera sé que lo que ha dicho es completamente cierto. Ahora mismo soy consciente de que tal vez me queden dos o tres minutos de vida, o tal vez días, o años... ¿quién puede saberlo?

Se aleja, aunque sigue en la habitación, le oigo respirar a un par de metros de mí.

¿Por qué? ¿por qué yo? ¿qué he hecho para merecer este castigo?

Camina de un lado a otro como un animal enjaulado, parece nervioso aunque ¿cómo saber qué se esconde en la mente de alguien así? ¿locura? casi con seguridad.

¿Quién sino un loco actúa así? ¿Quién sino un tarado entra en mi vieja cabaña de montaña y me asalta por sorpresa en la oscuridad? ¿Quién sino un maniaco me oculta en el maletero de su coche y me trae a este lugar atada de pies y manos con una venda en los ojos?

Vuelvo a estremecerme al recordar sus palabras "la compuse hace tiempo para ti".

Diría que es pianista. Lo sorprendente es que estoy segura de que no conozco a ningún músico. Ni siquiera conozco a nadie que alguna vez hubiese estudiado música. Sin embargo esa voz...

¿Por qué tengo la sensación de haberla escuchado antes?

Probablemente yo también esté perdiendo el juicio, ni siquiera sé el tiempo que he pasado encerrada en esta habitación. Creo que sólo he estado un par de horas, aunque en realidad es como si llevara una vida entera maniatada y con los ojos vendados, recordando cada segundo de mi existencia como si supiera con certeza que mi fin se encuentra muy próximo.

-Por favor... -noto cómo me tiembla voz sin poder controlarla- por favor, deja que me vaya, olvidaremos todo esto...

-¿Olvidar? -de improviso, oigo su respiración agitada junto a mí- olvidar... lo siento, mi ángel, pero yo no podría olvidar. No he podido olvidar desde la primera vez que te vi y por supuesto, no voy a hacerlo ahora que te tengo tan cerca.

La presión de su abrazo es tan fuerte que estoy a punto de gritar, pero ahogo mis lamentos en un gemido poco audible y dejo que sus manos recorran mi cuerpo. Su actitud es agresiva, la respiración intermitente y sus dedos son ahora como frágiles marionetas manejadas por una mente enferma. Contengo la respiración cuando me toma la cara con ambas manos y me besa en los labios violentamente, después es el cuello y más tarde explora mi pecho y va descendiendo hasta más allá del ombligo. Parece extasiado, borracho de placer y de locura. El hecho de que haya perdido el control me aterra, mucho más que pensar que es consciente de sus actos, esta vez nada podrá detenerle.

Sin poder soportarlo más, rompo a llorar como una niña, y para mi asombro, él para en seco su frenético ataque y deja caer su peso levemente sobre mí.

-Mi pequeño ángel... -me susurra al oído- sabes que no haré nada que tú no desees.

Me besa en la frente con extrema dulzura y me aparta unos mechones de la cara.

-Siento haberte asustado, sólo quería que esto fuera algo especial. Me arregla la ropa y los cabellos, se arrodilla frente a mí y se abraza temblando a mis piernas.

¿Debería sentirme aliviada? Al contrario, la inquietud crece por momentos y la presión se vuelve tan insostenible que puedo palparla, sentirla sobre mi cabeza como un yunque de hierro que me golpea hacia el suelo y oprime mis sesos hasta convertirlos en una masa informe y sanguinolenta.

Ha vuelto al piano, esta vez toca una melodía familiar, melancólica y al mismo tiempo muy cercana. Desde luego, estoy convencida de que no es la primera vez que la escucho, aunque no sabría dónde ubicarla ni cuándo. Lo cierto es que, por un instante, logra trasladarme

a tiempos lejanos y oscuros, a imágenes de pesadillas mal recordadas y a ciertos olores únicos. Es como un latigazo que me golpea violentamente y me obliga a mirar mucho más allá, al pozo oscuro al que apenas me atrevo a asomarme y al que siempre temo caer. Allí al fondo está la otra, me observa en silencio con una sonrisa infantil pintada en el rostro. Juega distraídamente con uno de sus mechones y se lo lleva a la boca para chuparlo. Parece divertirse, inmersa en la nube de indiferencia que la rodea, satisfecha con el placer de jugar sin que a nadie le importe lo más mínimo. Yo le devuelvo la mirada, igualmente ingenua pero helada y ella se echa a reír. Se revuelve y chapotea en el fondo antes de desaparecer por completo. Diría que tal vez para siempre. Permanezco unos minutos absorta en la melodía, observando ese pozo, esperando quizás que ella regrese. Pero no lo hace y en su lugar sólo deja humedad, un frío intenso y recuerdos cubiertos de telarañas.

De pronto, la canción cesa y yo vuelvo a la habitación, a sus garras y a la seguridad de que mi fin se encuentra mucho más cerca de lo que nunca ha estado. Le siento junto a mí de nuevo, su aliento tibio me revela que apenas unos centímetros nos separan. Permanece así durante unos instantes, completamente estático y eso me desquicia hasta el punto de creer que voy a perder el sentido. ¿Qué quieres de mí? ¿disfrutas viendo sufrir a tus víctimas antes de acabar con ellas?, ¿te resulta placentero ver el terror reflejado en los demás?

Aunque la venda sigue sin dejarme ver nada aprieto fuertemente los ojos con la esperanza de que tal vez así logre despertar de esta pesadilla. Sé que cuando regrese al mundo real estaré en mi pequeña cabaña, acompañada de mi botella inseparable, la fiel compañera que seca mis lágrimas y me sigue allí donde voy.

-Es hora de darte tu sorpresa.

Sus dedos húmedos desatan torpemente la tela que cubre mis rostros, es un muchacho impaciente intentando desembalar el regalo de su décimo cumpleaños, le cuesta, tiene las manos húmedas por el nerviosismo, pero al fin lo consigue.

Y entonces le veo por primera vez.

Es alto y delgado. Sus ojos negros me observan desde algún lugar lejano, a pesar de que sólo unos metros nos separan. Viste de oscuro, con ropa de hace tiempo, como si no le perteneciera, extraída de algún cuento de hadas o quizás del baúl de una película de época. Su expresión es una mezcla de tristeza, sorpresa y sobre todo curiosidad. Su rostro es joven, sin rastro de arrugas, pero sus manos, recias y alargadas, revelan años que no aparenta.

Me doy cuenta de que permanece expectante, pero no sé muy bien qué pretende que haga o diga, sigue siendo el mismo desconocido que hace una hora, aunque esta vez pueda mirarle a la cara.

-¿No te alegras de verme?

Desvío la vista completamente desconcertada, ¿he de fingir que le conozco?, a lo mejor así consigo que mi muerte sea lo más rápida e indolora posible.

Su mirada sigue clavada en mí, creo que se ha dado cuenta de que no sé de qué me está hablando, porque su mueca ha cambiado... y eso es algo que me horroriza.

Me toma de los pómulos con ambas manos y me obliga a mirarle directamente a la cara.

-Yo también te he amado durante todo este tiempo, no sabes cuánto... -habla muy despacio, buscando las palabras adecuadas- no



tienes ni idea, no, no puedes imaginar lo mucho que me ha costado hacer esto... pero al fin podremos estar juntos.

Su confesión es perturbadoramente sincera, directa y limpia. No es ninguna broma, realmente siente lo que dice.

El miedo se apodera de mí, intento decir algo, pero muere ahogado entre sollozos.

Creo que no lo esperaba, me suelta y se aleja unos centímetros.

-¿Qué te pasa? ¿no ves lo que te estoy diciendo? Por fin estaremos juntos, como siempre hemos deseado.

Consigo contener el torrente de lágrimas que amenaza con escapar de nuevo y alzo temerosa la vista. Me observa sin comprender, juraría que está todavía más confundido que yo misma, pero no me atrevo a hacer nada, incluso mi pulso se ha detenido. Pasamos así unos segundos interminables, mientras, el viento golpea las paredes y me eriza los cabellos con su grito desgarrador.

Creo que nunca antes le había visto, al menos no le recuerdo. La verdad es que podría haber saltado perfectamente de las páginas de uno de mis relatos. Su aspecto es tan irreal como siniestro, al igual que todo lo que me rodea. Este cuarto, su luz, hay algo en él que le resta realidad. El mundo no es así, el aire no pesa tanto, el frío nunca es tan intenso. Y sin embargo, lo cierto es que estoy aquí, como el insecto que cae en la trampa mortal e ingenuo se pregunta por qué no puede moverse. Es posible que la resignación sea la única salida, esperar quién sabe qué, ver cómo los segundos se deslizan lentamente mientras intento alejar de mi mente cualquier tipo de explicación racional.

Él me observa con los ojos muy abiertos, se gira un momento, sus-

rra algo incomprendible y se echa las manos a la cabeza a la vez que deja escapar un largo suspiro. Después se vuelve de nuevo hacia mí y muy lentamente, se agacha y me acaricia el cuello, al tiempo que yo, instintivamente, trato de alejarme.

-Dime algo, mi ángel -reza mientras sus palabras se derraman incontroladas- dime algo...

Hay desesperación en la forma en que me mira, diría que su mundo se derrumba mientras espera una respuesta.

-Si dejas que me vaya no contaré nada de esto, te lo prometo.

Al instante me arrepiento, él pierde los estribos, se levanta, camina en círculos por la habitación maldiciendo todo lo que encuentra a su paso y completamente enloquecido, golpea la pared con los puños hasta tener los nudillos ensangrentados. Al cabo de un rato se los mira con una mezcla de curiosidad y sorpresa. Yo grito con pavor al observar que se dirige hacia mí con paso firme, lleva algo en la mano, pero no veo lo que es y me revuelvo intentando soltarme de mis ataduras. Lo último que escucho es su llanto incesante, lo último que recuerdo, un pañuelo sobre la nariz y la boca.

Cuando recobro la consciencia me doy cuenta de que me envuelve la oscuridad y la sensación de seguir encerrada a pesar de que mis muñecas ya no están atadas. Palpo a mi alrededor y noto cómo se me hiela la sangre en las venas al comprobar que me rodean cuatro superficies lisas y frías. Por encima de mi cabeza toco el techo, del mismo material suave. Una caja, una especie de caja en la que permanezco de pie... quizás, ¿un ataúd? Esa idea se apodera de mí al instante. Empujo con toda la fuerza que me queda mientras supli-

## Aún tardo unos segundos en darme cuenta de que no estoy enterrada en vida. Ahora, con la luz encendida, veo con toda claridad que me ha encerrado en una habitación sin muebles, dentro de una urna de cristal.

co ayuda, pero sospecho que nadie podrá oírme. Mi voz muere aquí dentro, igual que yo en algunos minutos, cuando agote el oxígeno y no tenga más alternativa que perecer en algún rincón perdido en el que nunca me encontrarán. Siento el pulso acelerado, como si el corazón quisiera escapar a saltos de mi pecho, la angustia, cada vez mayor, amenaza con arrojarme a la locura más irracional que jamás haya experimentado nadie.

Casi puedo ver toda mi vida, una película con un mal final que no imaginaba. En mis pensamientos me veía como una dulce anciana rodeada de decenas de gatitos, una vieja solitaria que disfrutara viendo los programas del corazón en la tele y maldijera a los críos del barrio por colarse en su jardín.... probablemente, esa mujer acabaría sus días durmiendo plácidamente en una noche de invierno, intoxicada por el dióxido de carbono de lo que parecía un inocente brasero que...vamos, ¿a quién quiero engañar?, al menos debería sincerarme conmigo misma, sé que muy probablemente nunca hubiese llegado a ser esa viejecilla adorable de cabellos blancos y sueños cumplidos. Hace mucho tiempo que sé que mi final será prematuro, dolorosamente sucio y solitario. Llevo años convertida en un trozo de carne podrida que se mueve por inercia. ¿Un exquisito coma etílico tal vez? ¿una soporífera sobredosis? ¿una mezcla letal de antidepresivos?, vamos, sabes que la visión autodestructiva de tu mísera existencia no te habría dejado pasar de los veintisiete. La batalla perdida contra alguna sustancia psicotrópica no me hubiese sorprendido ¿pero cómo imaginar algo así? un fin digno tal vez de alguno de mis angustiados personajes, no de alguien real que padece sus últimos segundos arañando la prisión en la que permanecerá durante siglos. Cierro los ojos con fuerza, deseando que llegue el último golpe, esperando que al menos todo acabe lo más rápido posible y sin embargo, cuando estoy a punto de hundirme en lo más irracional de mis pensamientos, una luz me devuelve a la realidad, tan diferente de lo que había pensado.

Aún tardo unos segundos en darme cuenta de que no estoy enterrada en vida. Ahora, con la luz encendida, veo con toda claridad que me ha encerrado en una habitación sin muebles, dentro de una urna de cristal. Tiene unos agujeros en la parte superior, tan estrechos que no me caben los dedos, pero que al menos dejan pasar el aire. El único objeto que parece habitar la sala es un espectacular piano de cola que descansa en un rincón cubierto de polvo. Es evidente que hace mucho tiempo que nadie acaricia sus teclas. Puede que años. Al mirarlo me parece vislumbrar a una señorona del XIX arrancándole la canción que tan bien conoce. Sus dedos, frágiles pero musculados, son como arañas que recorren todas las escalas del do al do y su esbelta figura, embutida en una peculiar nebulosa del pasado, se va esfumando poco a poco hasta desaparecer por completo.

-Estás despierta.

El cristal amortigua sus palabras, las oigo lejanas, como si la urna me trasladara a un plano repleto de pequeños sonidos imperceptibles

que sólo yo puedo captar.

No digo nada, muevo los labios en un "¿por qué?" insonoro que él comprende al instante.

-Aún te necesito- responde secamente.

Ahora su expresión ha cambiado. Me observa con cierta tristeza desde el otro lado del cristal, como si comprendiera al fin que realmente soy lo que parecía en un principio pero él se negaba a ver.

Tal vez sea la propia sugestión, pero diría sin miedo a equivocarme que el aire cada vez es más pesado y que mis pulmones luchan en vano por seguir funcionando. Busco con ansia los minúsculos agujeros en el techo y los palpo para asegurarme de que hay cierta ventilación. La hay, pero el ahogo y la impotencia aumentan hasta tener la sensación de que una mano invisible me oprime el pecho y esparce mis entrañas por las paredes.

Él, ajeno a mi repentina crisis, me da la espalda, ahora es el piano el que centra toda su atención. Lo observa, en realidad da la impresión de que no lo ha visto nunca, de que se ha materializado delante de sus ojos en un microsegundo o de que no había reparado en su presencia silenciosa. Le pasa la mano por encima, acariciándolo como si se tratara de un animal ronroneante, y al hacerlo, tembloroso, se cubre los dedos de una espesa capa de polvo.

Cierro los ojos, sé que en el fondo albergo la esperanza de que al volver a abrirlos todo lo que me rodea haya desaparecido. Casi deseo haberme pasado con los tranquilizantes y que esta escena absurda sea el fruto de una sana y deliciosa sobredosis.

Me lo pienso unos instantes antes de volver a abrirlos. Esto no está sucediendo, no puede ser cierto. No estoy aquí, él no es real, nunca lo ha sido y nunca lo será.

Y con los ojos aún fuertemente cerrados recuerdo dónde le he visto antes.

Le miro consternada, ahora se ha sentado y toca con timidez una canción improvisada. Es él, no hay duda alguna y sin embargo soy consciente de que es completamente imposible.

El impacto me paraliza, no soy capaz de articular palabra, ni de pensar, únicamente puedo darle vueltas en mi cabeza a una única y obsesiva idea: es él. No puede serlo, no debería ser real, pero es él.

Y está aquí, frente a mí. Tal y como ha sido siempre, tal y como vivía en mis recuerdos.

Es curioso lo que el cerebro es capaz de llegar a borrar -tal vez por higiene mental- cuando algo no le interesa, le parece carente de sentido o se siente amenazado por una idea que no comprende y le supera. Quiero pensar que fue eso lo que me sucedió a mí. Supongo que es demasiado complicado vivir con el recuerdo de algo que nunca llegué a asimilar como real. Lo oculté en forma de fantasía y con el tiempo acabó por desaparecer por completo de mi memoria.

Hasta hoy.

Como si tuviera el poder de leer en mis pensamientos, se gira y me de-

dica una media sonrisa con un toque de sádica dulzura que me estremece.

Es extraño, en todo este tiempo no parece haber cambiado. Sus manos son ahora más ásperas y rudas, pero su rostro no ha acumulado años. Sólo su mirada es diferente, juraría que el tiempo le ha devuelto sus esperanzas en forma de fracasos hasta el punto de borrarle cualquier ápice de expresividad.

-¿Entiendes ahora por qué te necesito?

No respondo. No sabría qué decir. Lo cierto es que no sé muy bien a qué se refiere, aunque al menos ahora ya no le tengo miedo, ¿por qué habría de tenerlo? Ya no es un desconocido, aunque todavía sigo sin comprender porqué está haciendo todo esto.

Se acerca a la urna de cristal, muy despacio, como si temiera que el sonido de sus pisadas destruyera este momento tan peculiar, con una magia muy parecida a la que envuelve los buenos sueños y los aleja en el olvido en mitad de la noche.

Es más alto que yo, pero ya no tengo que alzar la cabeza para mirarle a los ojos y eso, en cierta manera, me reconforta. Me hace sentir menos frágil, más cerca de sus pensamientos y quizás más adulta.

Le observo y al hacerlo me resulta increíble que un día llegase a olvidarlo. Su rostro me resulta ahora tan familiar, tan extrañamente cotidiano. Como si estos veinte años hubieran sido sólo minutos. Minutos tirados a la basura.

Las imágenes que solían asaltarme de madrugada regresan de nuevo pero ahora todo parece cobrar sentido, ya no son fotografías entrelazadas al azar en una mente dormida, es un conjunto con significado propio, un puzzle completo que me devolverá el descanso y la cordura.

-Tú...-susurro apenas- eres tú.

Sonríe, pero es una sonrisa ácida, como si realmente no la sintiera y lo que deseaba fuera golpearme la cara con todas sus fuerzas.

-¿Te parece bien lo que has estado haciendo todos estos años? ¿tienes la conciencia tranquila, mi pequeño ángel? -casi esculpe las palabras.

Le miro en silencio, no entiendo absolutamente nada, pero temo enfurecerle de nuevo.

-No te hagas la tonta -apoya la cabeza suavemente sobre la vitrina y cierra los ojos- sabes perfectamente a qué me refiero.

Se equivoca, sigo sin comprender, lo único que sé es que ahora recuerdo todo lo que había olvidado de niña.

Parece que fue ayer y sin embargo hace ya veinte largos años. Una tarde de verano, el sol caía despacio sobre el horizonte tras varias horas interminables de lluvia, pero al fin se despejó y yo pude salir a jugar. Ahora sé que aquello fue una imprudencia, que desobedecí, que nunca debí escaparme de esa manera y que preocupé primero a mi familia y después al pueblo entero, que me buscó sin descanso durante tres largos días.

Pero en ese momento me pareció una buena idea. Aproveché que la abuela tendía la ropa en la parte trasera de la casa para salir, primero al patio y después, hasta el interior del bosque que se extendía a unos diez metros de la vivienda. Me habían repetido mil veces que no debía entrar, que era peligroso y me podía perder, que había animales salvajes que despedazaban a las niñas pequeñas y traviesas que se internaban en aquel océano de árboles milenarios. Pero obvié todas las advertencias y me adentré, curiosa, en ese mundo desconocido que tanto me atraía.

Al cabo de un buen rato, me di cuenta de que nada me resultaba familiar, todo parecía igual, aquí una roca, allá un matorral altísimo y

luego oscuridad, una oscuridad que empezaba a invadirlo todo y que crecía acorde con el viento helado y la soledad de la noche.

Supongo que todavía pensaba que mi abuela aparecería de un momento a otro, con su delantal manchado de chocolate y harina, me daría una buena regañina y me llevaría de vuelta cogida de la mano.

Me senté en una piedra mohosa y esperé en un claro, mirando al cielo y temblando de frío. Al rato empecé a aburrirme y me entretuve con un palo y unas hormigas que caminaban en fila india. Tenía hambre y frío, pero tuvo que pasar mucho rato para que me diera cuenta de que la abuela no iba a venir. Me levanté, enfadada con ella y me adentré aún más en el bosque, pensando que lo que estaba haciendo era regresar a casa.

Transcurrieron las horas y al ver que todo me era desconocido empecé a sentir miedo. Los ruidos que oía eran tan extraños, no lograba identificarlos... de pronto, un aullido muy cerca de donde me encontraba me paralizó de terror, eso sí sabía lo que era y sabía que debía esconderme cuanto antes. Busqué desesperadamente y casi a ciegas hasta que di con un tronco hueco en el que me oculté haciéndome un ovillo. Permanecí mucho tiempo temblando, con los ojos abiertos de par en par, esperando que en cualquier momento apareciera una enorme boca llena de dientes y me devorara, pero en lugar de eso, empezó a llover y el sonido monótono de las gotas golpeando la madera me arrulló hasta que me quedé dormida.

Amanecí sucia, cansada y hambrienta en un lugar en el que no había estado nunca. Unos bichitos minúsculos me despertaron mientras se paseaban por mi cara. Los aparté y salí del tronco para enfrentarme a otra jornada sin adultos, sin civilización y sin nada que me resultara mínimamente familiar.

Ahí estaba de nuevo esa interminable sucesión de árboles gigantes, no tenía fin y yo era tan pequeña... me eché a llorar de nuevo, tenía los ojos hinchados y la cara salada de tantas lágrimas derramadas, sin contar las múltiples heridas que me había hecho al caerme. Mi vestido había perdido el color y ahora sólo era un trapo cubierto de barro, desgarrado en algunas partes y con restos de ramas. La tierra se había hecho camino por mis zapatos y tenía los pies embarrados. Ahora sí estaba segura de que nadie vendría a rescatarme, así que me arrastré de nuevo entre la maleza en busca del camino de vuelta.

No tenía ni idea de que era casi un milagro que una niña de tres años sobreviviera a una noche sola en el bosque. Lo que tampoco sabía era que lo peor estaba aún por llegar.

-Te has estado aprovechando de mí... me has utilizado.

Sus duras palabras me sacan de mis recuerdos. Lo ha dicho con desprecio, como si le asqueara mi sola presencia.

-No es cierto, ni siquiera me acordaba de ti.

Digo la verdad, pero él sigue frío, acusándome con su gélida mirada.

-Todos esos relatos tuyos hablaban de mí, reconócelo. -la voz se le entrecorta por un momento- pensaba que me amabas, que había algo entre nosotros... pero -se detiene y sin poder evitarlo, deja escapar una lágrima- está claro que me equivocaba... sólo me has estado usando para amasar sucio y repugnante dinero.

-No es verdad, no, yo nunca haría eso. ¿Cómo iba a hacerlo si no te recordaba?

No me cree, o no quiere creerme, no estoy segura, pero parece realmente enfadado, se gira bruscamente y sale de la habitación dando un portazo.

Llevaba horas caminando, enredándome con la vegetación, golpeán-

dome con cada bache que me encontraba. Como cualquier niña, estaba acostumbrada a llevar las rodillas peladas, pero esta vez sangraban tanto que me resbalaban por la pierna y me calaban los tobillos.

Me dí cuenta, al borde de la desesperación, de que el sol estaba cada vez más bajo, era evidente que pronto oscurecería y tendría que pasar otra noche a la intemperie, rodeada de terribles monstruos que se paseaban cada madrugada en busca de exquisita carne humana.

De pronto me pareció que alguien decía mi nombre en la lejanía. Me paré en seco, mirando fijamente en esa dirección y jadeando de nerviosismo me lancé a la carrera sin parar de gritar que estaba allí y que me tenían que llevar a casa. No veía dónde ponía los pies, ni siquiera me importaba, lo único que sabía era que debían encontrarme cuanto antes, no quería seguir pasando frío, miedo y hambre y echaba de menos a la abuela.

Los segundos se me antojaron horas, horas corriendo en ninguna dirección, odiando mis piernas, aún demasiado cortas para ser rápidas y efectivas. Me dolía el pecho, tenía la boca seca y tragaba insectos, pero me daba igual.

En mi loca carrera no reparé en una honda grieta que horadaba el terreno y en cuestión de décimas me vi cayendo por un polvoriento agujero de unos dos metros y medio de profundidad. Lo peor no fue el dolor, la tierra que tragué o las raíces que me golpearon la cabeza. Sin duda lo que más terror me produjo fue estar ahí abajo, mirando cómo el cielo se oscurecía sobre mi cabeza mientras descubría que mi pierna derecha se negaba a responder órdenes.

Supongo que debí perder el conocimiento, porque después todo se volvió oscuridad y más tarde mis únicos recuerdos se reducían a aquella voz que tanto me obsesionaría después, a su olor característico de lluvia y hierba fresca y a la sensación de estar en un lugar confortable, completamente a salvo.

Cuando desperté lo primero que noté fue el calor agradable de la chimenea. Los troncos chisporroteaban y caldeaban la habitación. Me dolía muchísimo la pierna, parecía que me clavaran miles de alfileres a través de la piel. Observé desconcertada que alguien me había acostado en la cama tras darme un buen baño.

Enseguida pensé en la abuela, quería gritar su nombre, pero estaba realmente afónica, me ardía la garganta y moqueaba por la nariz, sin duda, la humedad del bosque había hecho de las suyas.

La puerta se abrió y por ella apareció un joven alto, moreno, tenía una expresión triste en la mirada y recuerdo que en ese momento pensé que tal vez había perdido recientemente a su abuelo.

-Vaya, veo que ya estás mejor -hizo un amago de sonreír, pero se quedó en eso, en un intento estéril que murió incluso antes de nacer.

Asentí con la cabeza, no era la abuela, ni nadie que hubiese visto nunca. Siempre me habían dicho que no debía hablar con desconocidos, que daban caramelos con droga en la puerta de los colegios y que secuestraban a las niñas pequeñas para hacerles cosas horribles que sólo salían en las películas de mayores que no me dejaban ver.

-¿Me has secuestrado? -pregunté, sin saber muy bien qué significaba esa palabra, pero sospechando que se trataba de algo malo.

Él se echó a reír y, tras dejar mi cena en la mesita de noche, abandonó la habitación.

Me quedé sola de nuevo, con aquel plato de aspecto delicioso frente a mí que me llamaba y deseaba tanto como yo a él. Su aroma me recordó, además, que llevaba dos días sin probar bocado.



Con el estómago lleno y mis heridas curadas me quedé medio dormida en esa cama calentita y esponjosa, por un momento casi me dio la sensación de que estaba de nuevo con la abuela, casi podía oír el molesto cuco del salón y el trasiego familiar de la cocina...

Me despertó el sonido de un piano a lo lejos. Era una melodía infantil, siniestramente hermosa, inocente y macabra al mismo tiempo, que me arrastró fuera de la cama y me obligó a seguirla como un autómata. Ahí estaba él y me pareció tan hermoso, como el príncipe perfecto de un cuento medieval, era un héroe... mi héroe.

Tocaba con mucha delicadeza y parecía ausente, como si el instrumento, con vida propia e independiente, tuviera la capacidad de crear por sí mismo aquellos compases. Observé que su mirada parecía perdida en un punto indefinido de la pared, absorta en algo que yo no podía ver.

-¿Estás bien? -me preguntó sin necesidad de darse la vuelta y sin dejar su incesante melodía.

-Creo que sí, me duele un poco la pierna- respondí, sin que se dignara a mirarme.

-¿Me has salvado tú?

-Eso parece, mi pequeño ángel, pero ya es hora de que vuelvas a casa. Nadie creyó mi historia, nunca.

Mi salvador misterioso me dejó en el linde del bosque, desde un punto en el que se veía perfectamente la casa de la abuela y desde el que no tuve ningún problema para regresar.

El pueblo entero me había estado buscando y ya me daban por muerta. Tres días son demasiados para cualquiera que se pierde en el bosque, pero para una niña pequeña son sinónimo de una muerte

segura. Yo lo conté con toda la naturalidad de mis tres años de edad, muy seria me planté delante de mi abuela y le dije que el príncipe del bosque me había salvado, le conté que me llevó a su castillo y allí curó mis heridas. Le hablé de aquel piano y de los sonidos maravillosos que él era capaz de crear y de cómo me alimentó y cuidó hasta dejarme de nuevo cerca de casa.

Ya lo había olvidado por completo, pero ahora vuelvo a ver la expresión de mi abuela, sonriendo tiernamente, abrazándome y llorando de rodillas, agradeciendo que estuviera sana y salva.

No vivía nadie en el bosque, me dijeron, no había casa, ni príncipe azul, ni piano.

Los médicos insistieron en que a veces los niños cubren las experiencias traumáticas con una historia agradable para intentar superar los malos momentos vividos. Casi con seguridad lo olvidaría, me dijeron, era algo necesario para mi desarrollo mental.

Lo cierto es que me lo repitieron tantas veces que acabé creyendo que aquel joven nunca había existido. Su esbelta figura se fue desdibujando con el tiempo y poco a poco pasó a engrosar la lista informe de mis fantasías imposibles. Al principio imaginaba que estaba ahí y volvía para salvarme de algún monstruo terrible, después se convirtió en un personaje invisible inventado por mí y con el tiempo y la edad, supongo que acabó protagonizando todos y cada uno de mis relatos... incluida aquella novela que tanto éxito tuvo.

Vaya, parece que el príncipe azul se ha convertido en un ogro que te va a sacar las entrañas, pienso en la oscuridad. Él salió hace rato y aún no ha vuelto. Noto las articulaciones rígidas, he intentado sentarme en mi pequeña urna, pero no quepo. Estoy condenada a permanecer de pie, como mucho, ligeramente apoyada sobre el cristal.

Igual que esas tarántulas que corretean por su terrario en las tiendas de animales, un sucio animal... eso es lo que eres, un sucio animal que se alimenta del talento ajeno... ¡No! no fue culpa mía, no le recordaba y aunque así hubiese sido, ¿qué tiene de malo inspirarse en la realidad? ¿escribió él todas aquellas historias? No. Yo lo hice. No tiene ningún derecho, no tiene ningún derecho...

La puerta interrumpe mi debate interno, creo que ha vuelto y se le ve más calmado.

Ahora que sé quién es le miro idiotizada, buscando en ese rostro los nimios detalles que yo misma llegué a describir en mis páginas sin saber que eran reales.

No es un príncipe azul y nunca lo fue, de eso creo que no hay ninguna duda. Pero sí es cierto que tiene algo mágico a su alrededor, algo que te obliga a mirarlo.

-¿Por qué estoy aquí? -me da rabia que me tiemble el labio inferior, pero no puedo remediarlo, así que intento alzar la mirada y parecer lo más desafiante posible.

-¿Tú qué crees, mi ángel? Quiero que me devuelvas lo que te di.

Entorna los ojos hasta convertirlos en dos rendijas minúsculas que me atraviesan, dos navajas cercenando mi garganta.

-Te necesito para terminar mi obra -dice finalmente- sabes que me lo debes.

No puedo replicarle, ha jugado con lo que más duele y por fin ha conseguido que me sienta culpable, me ha transformado en un ser despreciable. No deseo que me vea así, de alguna forma que no logro comprender, añoro su anterior adoración.

-¿Qué tengo que hacer?

No responde, se acerca al majestuoso piano de cola y, con la mirada fija en mí retoma aquella vieja y conocida melodía inacabada.

Los acordes se suceden uno tras otro, primero de forma tímida, como temiendo una disonancia insoportable, pero poco a poco van cogiendo confianza y tomando forma. Las notas se desparraman unas sobre otras en una orgía incesante de oscura creatividad y por primera vez me parece verlo sonreír.

Mucho rato después el cansancio invade mi consciencia y descubro que es posible quedarse dormida de pie en el interior de una urna de cristal.

No sé cuánto tiempo ha pasado, pero él se ha levantado y me mira triunfante. No hace falta que diga nada, lo ha conseguido.

-La tocaré sólo para ti -me dice y por un momento desaparece el tono despectivo en su voz- no sabes cuántas veces e imaginado esto...

Me es imposible saber qué hora del día es, creo que he llegado a un punto en el que no me importa la falta de alimento ni de agua. Intento disimular, pero lo cierto es que yo también me siento extraordinariamente excitada por escuchar la obra acabada, al fin y al cabo, soy parte de ella.

Cierro los ojos mientras interpreta aquella nueva creación formada por un desfile de pasajes tenebrosos que me transportan a otro tiempo, tan lejano y cercano a la vez... majestuoso primero, dulce e infantil después. A ratos es misterioso y a ratos me devuelve a aquel bosque, a mis tres años, a la fantasía de una niña que se cree salvada por un héroe y a la inocencia que juega distraída mientras se adentra cada vez más en un mundo lóbrego, húmedo y solitario.

Noto cómo las lágrimas me resbalan por la cara y el cuello, intento contener lo que siento, pero es como si alguien hubiese abierto de par en par una puerta que permanecía atascada durante años por el óxido de las pesadillas. No lo inventé, siempre estuvo allí.

El monstruo informe de mis sueños más profundos ha cobrado forma hasta mutar en un ser de carne y hueso con vida propia. Al final no estabas tan loca como te hicieron creer ¿verdad?

Ya ha terminado de tocar, le miro embelesada, juraría que ha sido él quien me ha ayudado, no yo a él. Ha borrado el vacío que me atenazaba y ha demostrado, una vez más, que siempre ha sido mi héroe.

Se levanta para venir hacia mí y al hacerlo consigue que mi pulso se acelere. Le busco ansiosa con la mirada, soy consciente de que éste es un momento mágico que almacenaré cuidadosamente entre los más preciados segundos de mi vida.

Supongo que era cierto, durante todo este tiempo he estado amándolo, intentando captar su atención con cada frase que escribía, anhelando volver a sentir la seguridad a su lado.

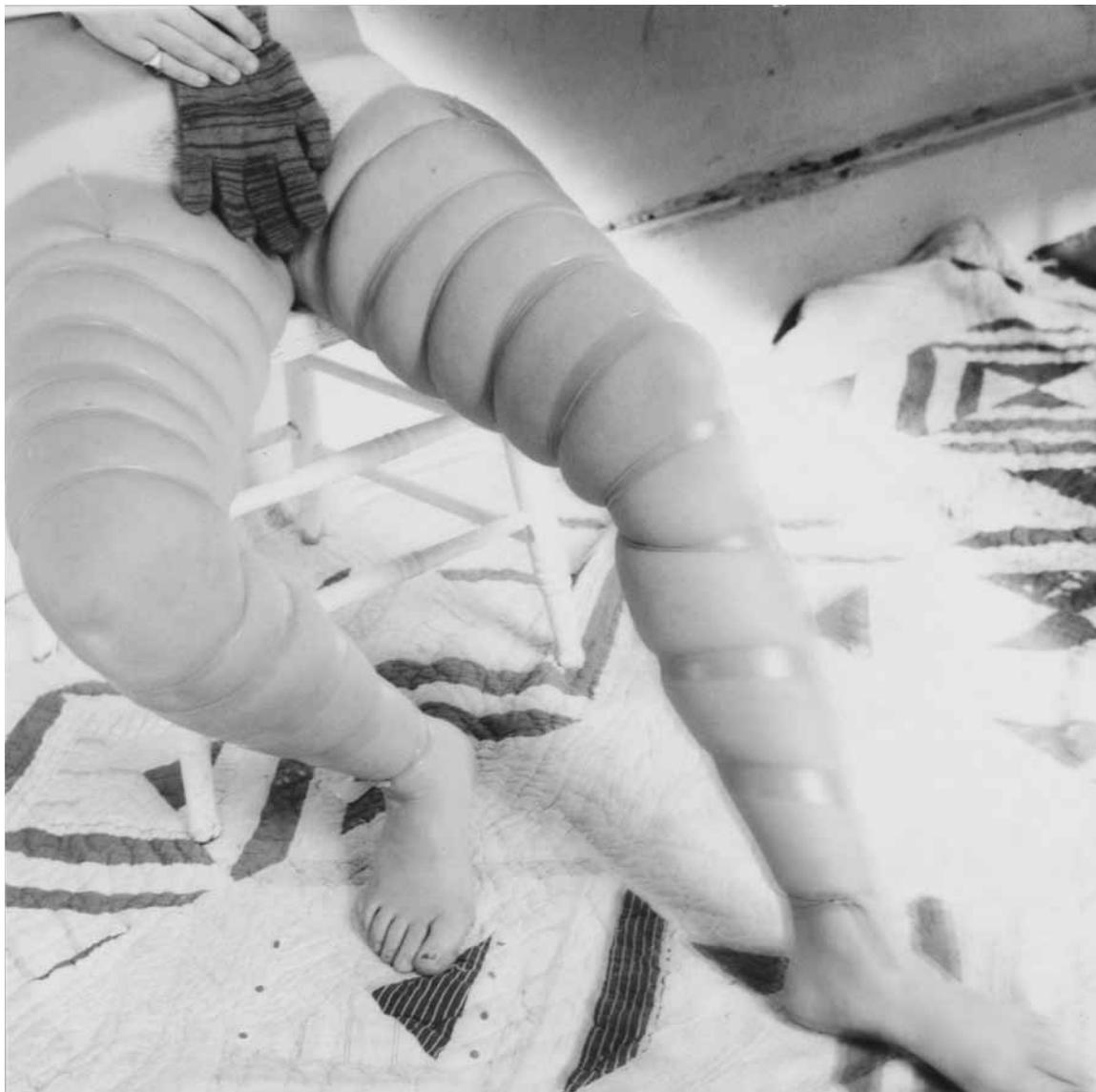
Se acerca hasta la urna y acaricia con sus dedos el cristal siguiendo suavemente el contorno de mi cara. Es tan dulce, tan único. Los segundos se eternizan, pero él tiene razón, ahora podremos estar juntos para siempre y esa sola idea me llena de una felicidad hasta ahora desconocida.

-Gracias por esto, mi ángel -susurra- al final, la belleza es lo único que queda.

Busca entre su ropa y cuando veo lo que está a punto de hacer se me corta repentinamente la respiración, no puede hacerlo, es imposible, no va a hacerlo.

Con tranquilidad, y como si dispusiera de todo el tiempo del mundo, se acerca el revólver a la sien.





*Horizontale. 1976-77, Providence, Rhode Island. Cortesía de Betty y George Woodman*

# Francesca Woodman

febrero / marzo / abril 2009

espacioav