# COOL-TURA

JUNIO 2009 - NÚMERO 3 - 5 €

# Imaginación para comunicar

No siempre será la palabra, ni el gesto. Los sentidos se estimulan mediante pulsiones procedentes de lugares imprevisibles. El mensaje puede estar en una nota, en el color o en el sabor. No sólo por el oído se nutre el ser, y son los otros sentidos, unidos o en solitario, los que proporcionan el alimento indispensable para la imaginación. El cosmos, con sus complejidades invisibles aunque perceptibles, la cocina en toda su majestad de colores, sabores y texturas, o la música interpretada por instrumentos que cobran vida en el papel que les asigna el genio del compositor y la destreza del músico... todo se confabula para ofrecer al espíritu un mensaje que invita al conocimiento, a la curiosidad y a la superación.

Llega el verano y, además de calor, trae consigo un enorme cargamento de propuestas culturales que desmienten a los pesimistas. Cartagena se llena de música y literatura con sabor a cus cus y miel, las exquisiteces atemporales de Marianne Faithfull, la calidez de Taj Mahal y el retorno de un grande de la música europea, Yan Tiersenn. En el Mar Menor se recibe a la Luna a ritmo de jazz, blues y esa fusión extraordinaria que sólo genios como Steve Winwood, John Fogerty o Winton Marsalis, sin olvidar a Enrico Pieranuzzi o a la CTI All Stars Band, con el inconmensurable Bill Evans a la cabeza. Qué más se puede pedir. Quizás el quejío poderoso y los movimientos arrebatados entre nubes de polvo embelesado que ofrecen los grandes del flamenco en el Festival del Cante de las Minas de La Unión.

Nada mejor para los rigores del estío que pertrecharse de estímulos para el espíritu. Leer a Ricardo Menéndez Salmón, Robertson Davies, Giovanni Papini o Yasutaka Tsutsui bajo una acogedora sombra y mecidos por las notas evocadoras de Rautavaara, Pärt, Bo Linde o Tavener; con vaso de agua fresca con unas gotas de limón y embelesados por el aroma de la fruta de verano mientras el sol se aleja resignado hacia su morada son el equipaje perfecto para esos ratos de asueto que permite tan abigarrado programa. Y mientras, dejemos a la libertad que obre el sortilegio de la imaginación.

**A.J. Ubero**

**Director:**
Antonio J. Ubero

**Colaboradores:**
Asís Pazó Espinosa, Antonio Gras, José Luis Domínguez, Juan Carlos Caval, Alfonso García-Villalba, Eduardo Balanza, Tatiana Abellán, Ángela Belmar, Fernando Larraz, Juan Álvarez, Manuel Díaz Guía, Antonio Saura, Mariano Pérez Ródenas, Ramón Monedero

**Diseño y Maquetación:**
Juan A. Lorca. Maxi Gómez

**Edita:**
Editorial Tres Fronteras

**Dirección:**
Palacio González Campuzano.
Plaza del Romea, 4. 30071 Murcia

**Tlfno.:**
968 375133
revista@cool-tura.es

**Deposito legal:** MU 2154-2008

**ISSN:** 1889-0385

Región de Murcia
Consejería de Cultura y Turismo



## SUMARIO

**Presentación** 3

**Agenda** 6

**Koi - Haiku.** Asís Pazó Espinosa 15

**Gastronomía y comunicación.** Antonio Gras 23

**La comunicación en los sístemas complejos.** José Luis Domínguez 27

**Cartografías de cartón escritas con la letra B.** Alfonso García-Villalba y Eduardo Balanza 32

**MÚSICA**

**Una aventura hacia la parte más sensible del ser humano.** Ángela Belmar 37

**Guille Milkyway: La sencillez del pop.** Tatiana Abellán 42

**TEATRO**

**Tanto por venir. 25 años de Alquibla teatro.** Antonio Saura 43

**LITERATURA**

**Rescatar la vida de Dionisio Ridruejo.** Fernando Larraz 56

**La dimensión cinematográfica del imaginario de Edgar Allan Poe.** Manuel Díaz Guía 63

**Poe. En la iconografía del comic.** Juan Álvarez 68

**CINE**

**Pantallas a sangre y fuego.** Mariano Pérez Ródenas 73

**Hollywood en la era Bush.** Ramón Monedero 80

**INÉDITOS**

**María Sales.** Manuel Díaz Guía 89

# la mar de músicas (del 4 al 25 de julio)

## sábado 4

**KHALED (ARGELIA/FRANCIA)**

Vuelve Khaled. A Cartagena y a sus raíces. Porque su nuevo disco, 'Liberté' ('Libertad'), con canciones prácticamente acústicas, le redime de excesos anteriores. La periodista Elisabeth Stoudman escribe que regreso a las raíces significa regreso al acordéon de sus inicios, a los instrumentos tradicionales del rai (oud, ney, guellal), al productor de su primer disco (Martin Meissonnier) y a sus primeros amores por la música egipcia de la mano de una orquesta de cuerdas dirigida por Ayman Amboli. Qué alegría cuando un artista que anda perdido musicalmente, atormentado por los rumores y maledicencias que circulan sobre su vida privada, nos deja sin palabras.

**U-CEF + DJ KEY* (MARRUECOS)**

U-Cef es uno de esos jóvenes empeñados en llevar el Magreb a la era de la electrónica. Aunque, a pesar de que su mente y sus orejas se abren a todo tipo de sonidos, su música no pierde la identidad marroquí. Siempre están cerca los sonidos con los que creció y a los que él ha puesto el nombre de 'halal'. La música de Marruecos es su oxígeno, la respira todo el tiempo.

Moulay Youssef Adel –verdadero nombre de U-Cef nació en Rabat, pero desde 1994 vive en Londres, tras una larga escala en Nueva York. Anda empeñado en situar a su país en el mapa de las músicas del mundo.

## domingo 5

**PABLO MILANÉS (CUBA)**

"Nos vamos poniendo viejos" ('Años') o "La vida pasó sin darnos cuenta" ('El tiempo, el implacable...'). Pablo Milanés vive el paso de los días como un desgarro. Y desde que tenía 17 años canta al tiempo y a la muerte.

En el 2002 se publicó 'Pablo querido', con 19 canciones del cubano grabadas a dúo con Fito Páez, Caetano Veloso, Charly García, Milton Nascimento, Soledad Bravo, Armando Manzanero, Alberto Cortez o Joaquín Sabina. Al comienzo del disco se le oye decir a su amigo García Márquez: "Hoy sé que no hay felicidad más pura que la felicidad de cantar". Diecisiete años antes se había editado 'Querido Pablo', un doble elepé de canciones suyas con Víctor Manuel, Serrat, Aute, Mercedes Sosa o Chico Buarque. En ambos discos, que no repiten canciones, salvo 'Para vivir', están 'Yo no te pido', 'La vida no vale nada'... -en el primero- y 'La novia que nunca tuve', 'Si ella me faltara alguna vez'... -en el segundo-. Canciones hechas de lirismo y de ternura, como 'El breve espacio en que no estás', que han dejado huella en la música en español y forman parte de nuestra memoria afectiva.

## lunes 6

**ALONDRA BENTLEY (ESPAÑA)**

Aunque Alondra Bertley, con su apellido inglés y su nacimiento en Lancaster en 1983, pueda despistar un poco, lleva en Murcia –la tierra de su padre- desde niña.

**LAURA MORE (ESPAÑA)**

Laura More, nacida en Murcia en 1979, canta y compone en inglés. Con Ani DiFranco, PJ Harvey, Tori Amos o Beth Orton como referencias. Su primer disco, al frente de una formación que ha bautizado como More Freaks, se titula 'On time' (Tres Fronteras/El Brujo Records) y está producido por Alberto Belando.

**LIDIA DAMUNT (ESPAÑA)**

De la boyante escena musical independiente de la región, en su caso desde La Manga, llega Lidia Damunt, fundadora hace más de dos lustros, junto a su hermana Mabel y Alfonso Melero, del grupo de pop subterráneo Hello Cuca y el sello Rompepistas.

**MAÂLEM ABDENDI EL GADARI & GNAWA BAMBARA (MARRUECOS)**

"Al ocaso, los gnaua darán comienzo a la 'lila', la ceremonia que se sucede hasta el alba: cantos, danzas, palmas, el reclamo hipnótico del 'tebel' -tambor que se toca con ayuda de un palo curvo-, las 'caraqueb' -dobles castañuelas metálicas- y el 'guembri' -laúd bajo tricorde hecho de madera, cabra y camello-, mientras estallan los trances, los danzarines caen desplomados sobre el suelo y entre los asistentes se cuentan casos de curación tanto de la picadura de escorpión como de trastorno psíquico". Con estas palabras describía una ceremonia gnaua el periodista Javier de Cambra.

## martes 7

**MELISSA LAVEAUX (CANADÁ/HAITÍ)**

Hija de emigrantes haitianos, la joven Mélissa Laveaux nació y creció en Canadá. Y canta folk contemporáneo con alma de soul y trip hop en inglés, francés y el dulce 'créol' de sus abuelos. Su primer disco, 'Camphor & copper' ('Alcanfor y cobre'), en el selecto sello francés No Format!, muestra una voz rasgada y una guitarra percusiva. Con 13 años su padre le regaló una vieja guitarra comprada por 15 dólares al Ejército de Salvación. El instrumento estaba tan abombado que aprendió a tocar con las cuerdas muy alejadas del mástil: tenía que apretar muy fuerte para que sonara y cree que por eso desarrolló tanto los músculos de la mano izquierda.

## miércoles 8

**ROKIA TRAORE (MALI)**

'Tchamantché' ("equilibrio", en bambara) probablemente sea uno de los mejores discos del 2008. La cantante y compositora Rokia Traoré, que estuvo en la edición de La Mar de Músicas dedicada a Mali, ha unido el 'n'goni', un laúd diminuto, con la vieja guitarra eléctrica Gretsch, la de Chet Atkins, y se lo ha dedicado a Ali Farka Touré.

**DISSIDENTEN & JIL JILALA (ALEMANIA / MARRUECOS)**

Dissidenten es el nombre de este grupo que se formó en 1981 en Berlín y que ha estado desde entonces en cabeza del movimiento de las músicas del mundo, ritmos étnicos, sono global, etno beat, o como se le quiera llamar. Tres hombres influenciados por Kraftwerk y Neu y pioneros en pasar por la electrónica músicas de diferentes culturas: Friedo Josch (Mainz, 1952), que toca teclados e instrumentos de viento; Marlon Klein (Herford, 1957, Herford), batería, percusión y voces; Uve Müllrich (Ruegen, 1947) bajo, laúd, guitarras y voces.

## jueves 9

**MARIANNE FAITHFULL (INGLATERRA)**

Goza de un halo especial. Aunque, para muchos, será siempre la novia de Mick Jagger. Se ponga como se ponga, la pobre. Marianne Faithfull, icono del 'swinging London' y la cultura pop de los años sesenta, es hija de un oficial y espía británico durante la Segunda Guerra Mundial y de una baronesa austriaca de la familia de Leopold von Sacher-Masoch. Ella, educada en un refinado colegio católico para señoritas, habría inspirado canciones de los Rolling Stones como 'Sister morphine' o 'Wild horses', y vivió la bajada a los infiernos de la heroína, el alcohol y las depresiones. Para más detalles sobre una vida de novela está la autobiografía que publicó en 1994 (en España, Ediciones Celeste).

Desde hace unos años, Marianne Faithfull (Hampstead, Londres, 1946) vive en París. Su paso por el cine se puede seguir en películas como 'Hamlet', 'The girl on a motorcycle', 'Maria Antonieta', 'House of Boys' o 'Irina Palm', el largometraje de Sam Garbarski en el que hacía de prostituta luchadora, mientras batallaba en la vida real contra un cáncer de mama. Ya ha dicho, también ella, que le haría muy feliz recibir algún día la llamada de Almodóvar. En los teatros ingleses ha recitado sonetos de Shakespeare con una chelista.

## viernes 10

**AÂTABOU (MARRUECOS)**

En su familia bereber habrían llegado a pensar en cargársela cuando se enteraron de que cantaba en bodas, bautizos y fiestas. ¿Una exageración? Se conformaron con desterrarla. Hoy, Najat Aâtabou, que estudiaba para ejercer un día la abogacía y poder defender los derechos de las mujeres –entonces la mujer marroquí ni siquiera tenía derecho a poseer un pasaporte-, es una de las cantantes más populares del Marruecos de Mohammed VI.

**FAUDEL (ARGELIA)**

Faudel aún debe de andar mordiéndose las uñas por haber apoyado públicamente a Nicolas Sarkozy. Porque Faudel nació en Mantes-la-Jolie -irónico nombre para esta dura población de las afueras de París-, así que fue uno de esos jóvenes de los suburbios a los que Sarkozy, cuando era Ministro del Interior de la República Francesa, calificó amablemente de chusma.

La broma de su apoyo al Presidente de Francia –Faudel asegura que son amigos desde que Sarkozy era alcalde de Neuilly- le salió cara al cantante francés de origen magrebí. El 21 de junio de 2007, miles de personas le abuchean de forma inmisericorde mientras Faudel canta 'Mon pays' ('Mi país') en el hipódromo de Auteuil, en París. Es la Fiesta de la Música y las cámaras de la televisión France 2 muestran el rechazo del público. El otrora 'Principito del rai' se deprimió tanto que, según el diario Le Parisien, habría intentado suicidarse.

**FEZ CITY CLAN (MARRUECOS)**

En Rabat, Casablanca, Tanger... se propaga la nueva escena marroquí. Uno de los fenómenos en ebullición en el reino alauita es el rap con H-Kayne, Fez City Clan, Fnaïre o Bigg. Los dos primeros van a estar en La Mar de Músicas.

## sábado 11

**EMIR KUSTURICA & THE NO SMOKING ORCHESTRA (SERBIA)**

Emir Kusturica es el cineasta serbio que ha dirigido películas tan enloquecidas como 'Gato blanco, gato negro'. El amigo de Diego Armando Maradona, que rodó un documental sobre el pibe de oro el año pasado y afirma que lo que hay en todas sus películas es la locura mirada por un hombre loco. Así que si a alguien se le pasa por la imaginación el simil con Woody Allen, mejor lo olvida. La música que el gusta al judío neoyorkino es la de los grandes del jazz de antes de la Segunda Guerra Mundial; aquella con la que disfruta Kusturica es bastante más salvaje y ruidosa.

## domingo 12

**MADELEINE PEYROUX (EE.UU.)**

Una cantante intemporal y una personalidad enigmática. Tímida e imprevisible. Es Madeleine Peyroux (Athens, Georgia, 1974), a la que su madre llamó Madalena por amor a la literatura francesa.

Escribió el crítico de jazz de El País, cuando ella se presentó en julio de 2005 en el Festival de jazz de Vitoria, que era "una cantante como la copa de un pino, alguien capaz de jugarse el tipo a cada estrofa". Que hacía virtud del hecho de irse de tono y que eso la aproximaba a Billie Holiday mucho más que la obvia similitud de tono en sus voces.

## lunes 13

**GUINGA-MIRABASSI-GALVAO TRÍO (BRASIL)**

Es un clásico vivo. En 1993, Sergio Mendes ganó un Grammy con el disco 'Brasileiro', en el que se incluían dos composiciones de un autor casi desconocido: Guinga. Mendes afirmaba que la música del compositor y guitarrista carioca era una mezcla de Villa-Lobos y Cole Porter. Y contó que su amigo Henry Mancini, al oir una de las canciones de Guinga, exclamó "¿quién es ese tipo, Sergio? Ya no se hace música como ésta en el mundo".

**TECHNO ROMAN PROJECT (TURQUÍA)**

Graban para una discográfica cuyo nombre no deja lugar a dudas: Elec-Trip Records. Y se presentan con una pregunta: ¿Qué pasa si combinas música turca con secciones rítmicas electrónicas? La respuesta, claro, la dieron ellos en el 2003: Techno Roman Project. Ellos son un grupo de músicos de Turquía que unen los sonidos tradicionales 'rom' y la música electrónica: Lari Dilmen (percusionista, 'sampleador' e ideólogo del proyecto), Oguz Kaplangi (DJ y productor), Bulent Sesler (qanun), Serdar Kocan (darbuka), Hale Çakir (bailarina del vientre), Ramazan Sesler (clarinete) y su padre, el famoso Selim Sesler.

## martes 14

**ORQUESTA CHEKARA DE TETUÁN CON LOLE MONTOYA, ARCÁNGEL Y JÓVENES FLAMENCOS (MARRUECOS/ESPAÑA)**

Viene a La Mar de Músicas la orquesta que conserva viva una de las tradiciones musicales más antiguas del reino de Marruecos, la música andalusí y lo hace celebrando el 50 aniversario de su creación y el 10º aniversario de la muerte de su fundador Abdessadak Chekara. La Orquesta Chekara de Tetuán (ex colonia española) sigue manteniéndose firme en su afán por la conservación de la música andalusí y en su colaboración con distintos artistas internacionales como Michael Nyman, Enrique Morente o Sir Yehudi Menuhin. Muy presente en España por los numerosos flamencos que han colaborado con ella, estará acompañada en Cartagena al cante por Arcángel, Lole Montoya y Jóvenes Flamencos.



## miércoles 15

**VANESSA DA MATA (BRASIL)**

Es una de las nuevas voces femeninas de Brasil, como Céu o Mariana Aydar. Y llama la atención de los fotógrafos con su figura de modelo y su exótica belleza. Hasta decidirse a cantar sus propias composiciones, se las pasaba a otras intérpretes. Así se dio a conocer Vanessa da Mata: con las grabaciones que hacían de sus temas María Bethânia o Daniela Mercury. Una de esas canciones, 'O canto de Dona Sinhá (Toda beleza que há)', la grabaron a dúo Caetano Veloso y su hermana Bethânia. Fue gracias a 'Ai, ai, ai', de su primer disco, 'Essa boneca tem manual' ('Esa muñeca tiene libro de instrucciones'), que su voz sonó hace cinco años en todas las radios de Brasil. Aunque ya se la había escuchado antes con 'Não me deixa só' ('No me dejes sola'), de su primer disco.

**LA BANDA RAY (ESPAÑA)**

Más música en el cruce de caminos y culturas de la región murciana. Con el Mediterráneo siempre como fecundo mar común. Músicos marroquíes y españoles formaron la Banda Ray en el verano de 2007. Rachid y José han contado muchas veces que todo empezó con un anuncio en un papel dejado en una tienda de música de la ciudad de Murcia. A partir de ahí, y con la aportación de Paki Martínez, se gestaron primero Trident y luego Derviches del Sur, que dieron sus primeros pasos en festivales como Murcia Tres Culturas. Ambas formaciones fueron una aproximación a lo que hoy es la Banda Ray y su fusión de pop, soul y funk con rai magrebí.

## jueves 16

**LUCINDA WILLIANS (EE.UU.)**

Lucinda Williams, una de las artistas más veneradas de la escena folk-rock, la diva del country alternativo, la reina del rock de raíces, por fin en España. Paradojas del negocio: en 1984, al llegar por primera vez a Los Angeles procedente de Nashville, se encontró con que, mientras la discográfica CBS en Nashville la consideraba demasiado rock para el country, CBS L.A. la veía demasiado country para el rock.

**NASS EL GHIWANE (MARRUECOS)**

Se dice que Martin Scorsese –utilizó una de sus canciones en 'La última tentación de Cristo'- los describió como unos Rolling Stones norteafricanos. Desde luego son casi tan longevos como el grupo de Jagger y Richards. Y su impacto fue tan notable en todo el norte de África que se convirtieron en una de las principales referencias para los jóvenes ('cheb') músicos del rai argelino.

## viernes 17

**TOTEKING (ESPAÑA)**

"El autobombo es una horterada, enteraos ya". Palabra de ToteKing o de Manuel González Rodríguez, 30 años, vecino de Sevilla, hijo de dos médicos de cabecera de la sanidad pública a los que admira, y uno de los MC´s españoles con mayor recorrido. En Meknès ha grabado con H-Kaine y Oum un rap para La Mar de Músicas ("comparto el arte sacro del micro con mis vecinos de abajo... bebiendo té con yerbabuena en Meknès... entiendo el mundo como Herman Hesse... H-Kaine... las mismas aceitunas verdes, arcos de herradura, naranjos, sus calles y sus montes, la sangre del sur, la magia del sur...")

**H-KAYNE (MARRUECOS)**

Su nombre significa '¿Qué pasa?'. H-Kayne, grupo de Meknès, es uno de los punteros del hip hop en rojo y verde desde que ganó en 2003, ante unas 80,000 personas, el premio a los músicos jóvenes en L´Boulevard, el festival que probablemente más haya contribuido a la eclosión de la música alternativa en Marruecos.

**DARGA (MARRUECOS)**

Este grupo, fundado en el 2001 por estudiantes de Bellas Artes de Casablanca, se ha convertido en uno de los portavoces de la juventud marroquí. En una pujante escena musical, con importantes transformaciones, Darga reivindica la existencia y la mirada de unos jóvenes que parecen dispuestos a resistirlo casi todo. Con deseos de renovación democrática y la esperanza de no tener que verse arrastrados a emigrar. Uno de los músicos de Darga opinaba en una visita a Madrid que "los jóvenes pueden mejorar las cosas más que los políticos, se pueden crear lazos entre jóvenes de todo el mundo y hacer que se produzca un verdadero cambio".

## sábado 18

**TAJ MAHAL (EE.UU.)**

Henry St. Clair Fredericks, nacido en 1942 en Nueva York, adoptó el nombre de una de las maravillas arquitectónicas del mundo. Y, prácticamente desde que empezó con la música, se le conoce con el nombre de ese asombroso monumento funerario de mármol blanco, que construyó en la ciudad de Agra el rey Sha Jahan para su esposa favorita Mumtaz Mahal.

**RACHID TAHA (FRANCIA /ARGELIA)**

Hijo del rock y de la medina, Rachid Taha nació en Orán, aunque a los 10 años ya vivía en Francia con sus padres. Creció escuchando a los Who y a los Rolling Stones, pero también a Ferré o Aznavour. Muy rápidamente se topó con el racismo. Desde sus días en el grupo Carte de Séjour (Permiso de Residencia) –los llamados Talking Heads magrebíes- ha militado contra la intolerancia . Y, pienso, luego bailo, Taha relaciona el hecho de cantar con vomitar.

**SPLEEN (FRANCIA)**

Es un ciudadano de esa Francia multiétnica que ganó el Mundial de fútbol de 1998, liderada por Zidane, y que festeja con júbilo las músicas de artistas como Rachid Taha o Khaled y grupos como Kassav. También es un hijo de la temida 'banlieue', el suburbio, esa periferia de las grandes urbes que, en la cabeza de muchos franceses –y no les falta del todo razón-, aparece como un foco irreductible de peligros y problemas.

## domingo 19

**<< 3 MA >>**
**BALLAKE SISSOKO**
**RAJERY**
**DRISS EL MALOUMI**
**(MALI / MADAGASCAR / MARRUCECOS)**

¿3 MA? Por tres países que empiezan por esa misma sílaba -Marruecos, Mali y Madagascar- y son los lugares de procedencia de los músicos Ballaké Sissoko, Driss el Maloumi y Rajery. Música de cuerdas. De cuerdas africanas. Porque el maliense Ballaké Sissoko es un maestro de la 'kora', arpa-laúd de 21 cuerdas típica de África Occidental que se construye a partir de una gran calabaza; el marroquí Driss El Maloumi toca como los ángeles el 'oud', el clásico laúd árabe, mientras que el malgache Rajery maneja como pocos la 'valiha', el instrumento nacional de su isla, una sorprendente cítara tubular de veinte cuerdas hecha de caña de bambú. Tres grandes músicos con tres instrumentos de cuerdas, anteriores todos ellos a la guitarra, y característicos de sus respectivas culturas. La idea de 3MA surgió en 2006, en el festival Timitar que se celebra en la ciudad de Agadir, cuando Rajery –al que en Madagascar conocen como 'El príncipe de la valiha'- presenció la actuación del maliense Toumani Diabaté. Al malgache le daba vueltas por la cabeza juntar el sonido de su 'valiha' con una 'kora'.

## lunes 20

**ESPERANZA SPALDING (EE.UU.)**

La chica del contrabajo. Tiene 24 años. Con sólo 21, y mientras otros veinteañeros acudían a las aulas de la Berklee de Boston a estudiar, ella estaba ya dando clases como profesora en la famosa escuela de la costa este de Estados Unidos.

**B'NET HOUARIYAT DE MARRAKECH (MARRUECOS)**

Cinco mujeres bereberes. Voces y percusiones, con algún instrumento de cuerda. Y el magnetismo de unos cantos de amor y revuelta sobre ritmos de chaabi, rai o músicas gnaua, houara, ferda o robi. A ellas las complejidades rítmicas no las arredran. El escritor William Boroughs describió la música de los bereberes como la de una banda de rock de 4000 años.

## martes 21

**ORQUESTA BUENA VISTA SOCIAL CLUB (CUBA)**

'Chan chan', 'El cuarto de Tula', 'Candela', 'Orgullecida', 'El carretero', 'Dos gardenias'... sones, boleros, danzones y guajiras que se grabaron en marzo de 1996 en los vetustos estudios de la Egrem, en La Habana. Dijo entonces Ry Cooder, el hombre que tocó con los Rolling Stones y grabó a dúo con Ali Farka Touré y con Vishma Mohan Bhatt, el autor de bandas sonoras como 'Paris, Texas', el maestro de la 'slide guitar' -técnica de tocar la guitarra con un dedal de metal o cristal-: tengo la impresión de que me he pasado la vida preparándome para esto.

**ORQUESTA TÍPICA FERNÁNDEZ FIERRO (ARGENTINA)**

Una típica es un conjunto dedicado a tocar tangos. La Fernández Fierro -nombre de ficción- construye su repertorio desde arreglos propios, aunque respetuosos, de tangos tradicionales y de su autoría. O sea, al margen de las composiciones propias, obras de Pugliese, Piazzolla, Carlos Di Sarli, Julio De Caro...



## miércoles 22

**RANDY WESTON'S AFRICAN RHYTHMS & THE MASTER GNAWA MUSICIANS OF MOROCCO (EE.UU./MARRUECOS)**

Más de dos metros de humanidad. Y miles de kilómetros de música recorridos por este grande de la historia del jazz. En Cartagena es muy probable que se le vea en compañía de su amigo español, el periodista Javier de Cambra..

En la historia del pianista y compositor estadounidense ocupan un lugar importante Marruecos y los músicos gnaua. Los gnaua pertenecen a la cofradía religiosa que formaron descendientes de los esclavos negros llegados a Marruecos desde las regiones subsaharianas, convertidos al Islam, y que tiene su foco principal en la ciudad de Marraquech.

## jueves 23

**YANN TIERSEN (FRANCIA)**

Llevará la marca de Amélie toda su vida, pero Yann Tiersen (Brest, 1970) es bastante más que el compositor de la música de la película 'El fabuloso destino de Amelie Poulain', de cuya banda sonora se vendieron en 2001 más de 700.000 ejemplares. Cuando en el año 2006 actuó en España, los asistentes se toparon con un músico muy próximo al rock de aristas afiladas: la guitarra eléctrica sustituía al piano de juguete, el acordeón y el violín. Tiersen se presentó con un clásico grupo de bajo, guitarra y batería. "No hay nada peor que hacer aquello que la gente espera", dijo entonces.

**ROY PACI & ARETUSKA (ITALIA)**

Al trompetista siciliano muchos le conocen por haberse embarcado en aventuras de Manu Chao y Macaco. La primera vez que Paci salió de Sicilia –para ir a tocar a América del Sur- le dijo a la 'mamma' que volvía en una semana: tardó casi tres años.

## viernes 24

**BUJU BANTON (JAMAICA)**

Es una de las figuras de la música jamaicana: un moderno profeta de la isla con su mezcla de reggae de raíz, R&B contemporáneo y dancehall. Aunque parte de la fama le llegó vía escándalo: por sus letras sexualmente explícitas y abiertamente homófobas. A Buju Banton le llovieron críticas feroces en Europa y Estados Unidos por 'Boom Bye Bye', una canción en la que prácticamente se incitaba al linchamiento de homosexuales, y que escribió bajo el impacto de un caso muy publicitado en el que un chico había sido violado por un hombre en Kingston. En enero de 1996 la justicia le absolvió de todos los cargos presentados contra él por un colectivo gay. Y, meses más tarde, la firma de Buju Banton estaba junto a la de otros artistas del reggae en un compromiso oficial, el Reggae Compassionate Act, con la consigna de abstenerse de cantar canciones o hacer declaraciones homófobas. Nadie espere carnaza: el chico se ha suavizado mucho.

**OUMOU SANGARÉ (MALI)**

La nueva reina de África. Una de las grandes voces de un continente que perdió hace poco a su amada Miriam Makeba. Oumou Sangare es la cantante femenina más popular en Mali, el corazón musical del occidente de África, un país muy pobre en términos económicos, pero cuya cultura ha generado gigantes de la talla de Salif Keita y Ali Farka Toure. Ya estuvo en La Mar de Músicas, en 1996, pero regresa en el esplendor de su madurez.

**KONONO Nº 1 (R.D. CONGO)**

Son unos alienígenas. Y hay que escucharlos en directo para saber del poder de sus likembés -láminas metálicas ancladas a una caja de madera que se tocan con los pulgares- electrificados hasta la saturación. Música caótica y repetitiva. Su primer disco entusiasmó a Matthew Herbert, Gilles Peterson, Tortoise y Beck; los ha contratado el Sónar y están presentes en discos de Björk y Timbaland.

## sábado 25

**"OJO CON LA MALA", MALA RODRÍGUEZ REFREE con la Original Jazz Orquestra Taller de Músics (ESPAÑA)**

Es de la provincia de Cádiz y, aunque sus padres la bautizaron con el nombre de María, se hace llamar La Mala Rodríguez. Quizá entró al rap por esa puerta que en España abrió para las mujeres la dominicana Arianna Puello. Hoy es la reina. Se expresa sin tapujos, libre para decir verdades como puños, y pasando olímpicamente de la correción política. Ella asegura que siempre ha hecho lo que le daba la gana.

**CALLE 13 (PUERTO RICO)**

Nadie escapa a 'Atrévete' o a 'La cumbia de los aburridos'. Poesía de la calle. Cuatro años de vida y tres discos –'Calle 13', 'Residente o Visitante' y 'Los de atrás vienen conmigo'-, les han bastado para revolucionar los ambientes latinos desde Alaska hasta la Patagonia. La bailable propuesta de Calle 13: sátira social con una desarrollada conciencia política y mucho humor negro en sus corrosivos textos. Calle 13 son dos puertorriqueños unidos por lazos familiares: el rapero René Pérez 'Residente' y su hermanastro el productor y multiinstrumentista Eduardo José Cabra 'Visitante'. La hermana de éste, Ileana, que se hace llamar PG-13 –por la clasificación usada en Estados Unidos para indicar que una película no es apta para menores de 13 años, canta con ellos en algunos temas.

**KASAI ALL STARS (R.D. CONGO)**

Su concierto en La Mar de Músicas, como todos los que celebran estos congoleños, debería empezar con la siguiente invocación: "Hijos del Kasai, allá donde estéis, escuchadme. Nosotros, los músicos, hemos juntado nuestros instrumentos. Agricultores, juntad vuestras azadas; comerciantes, juntad vuestro dinero. Cogiéndonos de la mano construyamos el Kasai". Un ritual marcado por el lokombé, un tambor de gran tamaño, que tiene forma de trapecio y se percute con dos mazas.

# la mar de músicas

**La Mar de Letras (Del 17 al 24 de julio)**
La creación literaria en Marruecos desde diversas perspectivas. Inspiración dentro y fuera de sus fronteras y las diferentes maneras de universalizarla. Autores, editores, críticos y lectores se dan cita para dar a conocer la dimensión de las letras marroquíes.

El programa se estructura en tres bloques temáticos dedicados a la traducción y la edición, 'Las letras de Marruecos, con la participación de Gonzálo Fernández Parrilla, de la Editorial del Oriente y el Mediterráneo, la socióloga Asmaa Benadada y la escritora española Eugenia Rico; la poesía que se hace a ambos lados de la frontera será la protagonista de 'El Diwan Hispano-Marroquí', y sus protagonistas serán el poeta cartagenero Juan de Dios García, y los marroquís Bassry Aïcha, Mohamed Maimouni, Khalid Raissouni, así como el escritor y periodista Antonio Lucas; 'Escritores de ida y vuelta' analiza la experiencia vital de aquellos escritores marroquíes que habiéndose formado en Francia, regresan a su país e inspiran sus obras en las vivencias de ambos mundos, y contará con la presencia de Mohamed Nedali, Rodrigo Fresan, Miriam Tey, Mahi Binesbine y Amelia Castilla; y con 'Las letras marroquíes desde fuera', algunos de los escritores de ese país que residen en España revelarán sus experiencias en la lejanía, como es el caso de Najat El Hatchmi. Otros autores participantes son Luis Sepúlveda, Mohamed Asedien Tazi y Mubarack Rabia, así como la traductora Malika Embareck.

**La Mar de Arte (julio y agosto)**
Artistas españoles y marroquíes se reúnen en Cartagena para mostrar sus obras. Allí estarán el fotógrafo Hicham Benohoud, una muestra de la emblemática colección de arte del Attijariwafa Bank, la obra de cinco artistas marroquíes residentes en España, así como una selección de los mejores vídeos presentados en el Festival Internacional de Artes Visuales y Nuevos Medios de Casablanca, y cinco de los mejores cortos y documentales producidos en Marruecos en la actualidad.

**La Mar de Cine (Del 6 al 24 de julio)**
El programa cinematográfico se estructura en dos bloques, uno integrado por diez películas realizadas por cineastas marroquíes recientemente, y el otro formado por cinco producciones españolas cuyo argumento central es el país vecino. Las proyecciones se realizarán en el Nuevo Teatro Circo a las 19,00 horas.

*Información sobre horarios precios y escenarios: www.lamardemusicas.com*

# cante de las minas

**Del 5 al 15 de agosto**
Entre el 5 y el 15 de agosto, La Unión acogerá el Festival del Cante de las Minas, que este año celebra su edición cuadragésimo novena. El guitarrista Vicente Amigo será el artista homenajeado en un acontecimiento que cuenta con la presencia de Fernando Sánchez Drago, quien pronunciará el pregón, y con la colaboración de Manolo Valdés, autor del cartel anunciador de esta edición.

Uno de los aspectos reseñables del próximo Festival es la incorporación de un nuevo premio: el I Concurso Instrumentista Flamenco. Tendrán cabida en este concurso todo tipo de especialidades instrumentales: instrumentos melódicos o monódicos (violín, flauta, saxo, etc.); instrumentos polifónicos (piano, teclados, etc.); instrumentos de percusión (cajón, batería, castañuelas/palillos, etc.), tanto de sonido acústico como electrónico (guitarra y bajo eléctricos, sintetizadores, etc.), a excepción de la guitarra flamenca que ya tiene su propia convocatoria. También están incluidos los nuevos creadores que trabajan con sistemas de última tecnología (música experimental, electrónica, entre otros).

El ganador del I Concurso Instrumentista se alzará con el Premio El Filón que está dotado con 7.000 euros. El segundo premio otorgará 3.500 euros.



# festival de jazz (san javier)

El Mar Menor se viste de jazz un año más con la actuación de destacados artistas del género en los diferentes escenarios habilitados en San Javier, Santiago de la Ribera y La Manga. Los conciertos comienzan el 27 de junio y se prolongan hasta el 26 de julio.

El XII Festival de Jazz de San Javier está dedicado a la memoria de tres grandes músicos recientemente desaparecidos, y que participaron en diversas ediciones del festival a lo largo de su historia: El baterista Louie Bellson, el pianista sueco Esbjörn Svensson y el pionero del rock Bo Diddley.

**sábado 27 junio**
**Rhoda ScottQuartet featuring Jesse Davis**
**Mauri Sanchis Superband e Invitados**

**viernes 03 julio**
**Tingvall Trio**
**Jerez-Texas e Invitados**

**sábado 04 julio**
**Chiara Civello**
**Ron Carter Quintet "Jazz & Bossa"**

**miércoles 08 julio**
**Christian McBride Quintet (con Eric Reed, Steve Wilson, Carl Allen y Warren Wolf)**
**Kevin Mahogany's Kansas City Revue (con Red Holloway, The Godfathers of Groove y Kathy Kosins)**

**viernes 10 julio**
**John Fogerty**

**sábado 11 julio**
**La Porteña Jazz Band**

**martes 14 julio**
**CTI All Stars Band (con Hubert Laws, Bill Evans, Randy Brecker, Russell Malone, Niels Lan Doky, Mark Egan, Jeff "Tain" Watts, Airto Moreira, Flora Purim y Creed Taylor)**

**jueves 16 julio**
**Wynton Marsalis & The Lincoln Center Jazz Orchestra**

**viernes 17 julio**
**Enrico Pieranunzi Trio**
**Brazilian All Stars + Eddie Gomez "Play A.C. Jobim"(con Toninho Horta, Maucha Adnet, Dick Oatts, Elio Alves y Duduka Da Fonseca)**

**sábado 18 julio**
**Sole Giménez**
**Victor Bailey Group**

**sábado 18 julio (La Ribera)**
**Barcelona Hot Angels**

**domingo 19 julio (La Manga)**
**Barcelona Hot Angels**

**miércoles 22 julio**
**Costel Nitescu Quartet**
**Chicago Blues A Living History**

**viernes 24 julio**
**Francesc Burrull y Laura Simó interpretan a Serrat**
**Susan Tedeschi**

**sábado 25 julio**
**Biel Ballester Trio**
**Steve Winwood**

**domingo 26 julio**
**Omara Portuondo**

# KOI - HAIKU

**Asís Pazó Espinosa**
**Villanueva del Río Segura Mayo 2009**

家去秋時取時全牛男光孤静

Tañido de jilguero,
Envuelto en golondrinas.
Vuela el trino de la campana.

Lagrima de agua marina.
Estíos gravitando en una gota,
de mar en los ojos.

Ondas de cristal,
el viejo puente,
crepita al agua de piedra.

Vuela el aire,
en tiempos circulares,
flotando en raso infinito.

Atardecido y perezoso,
un perro dorado asoma.
Calma en el estanque.

Flecha blanca,
nube de plata,
en placida siesta sideral.

Todo y nada.
visible e invisible,
breve circulo infinito.

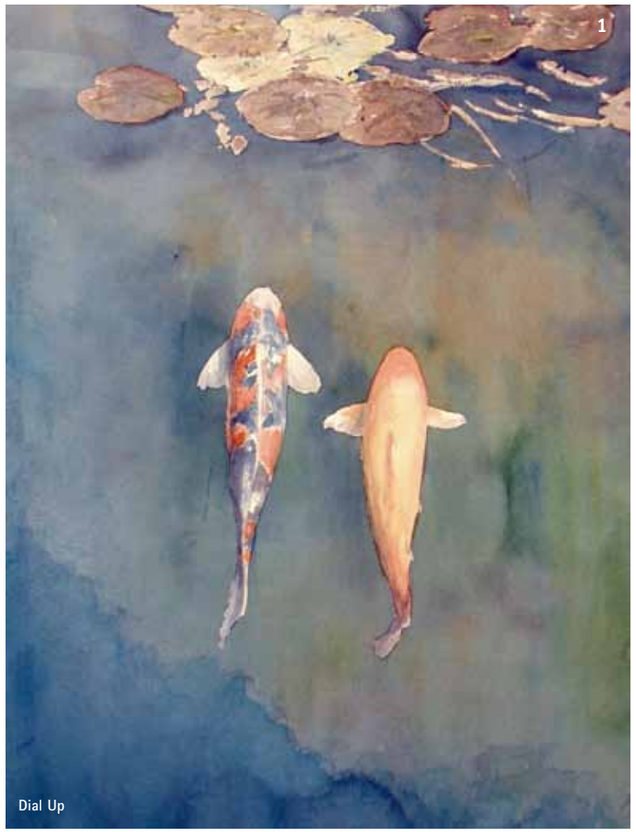
Invierno tardío.
Siembra de mariposa,
sorprendida en el basalto.

Vano reflejo,
en aliento desbocado.
A ninguna parte.

Laminas vidriadas de añil,
rasgando la cortina,
entra la luz.

Sombra de Otoño,
transito de hormigas,
paseando al borde del abismo.

Luna de primavera,
brisa declamando,
la belleza de esta noche.


Dial Up

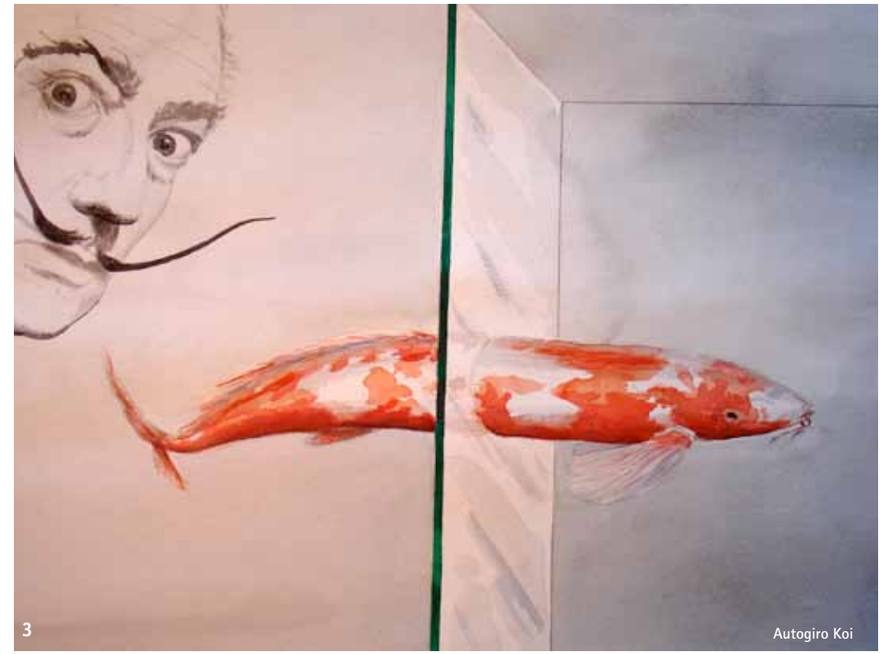
1

家 *Tañido de jilguero,*
*envuelto en golondrinas.*
*Vuela el trino de la campana.*

2

去 *Lagrima de agua marina.*
*Estíos gravitando en una gota,*
*de mar en los ojos.*

Tancho Koi


Autogiro Koi

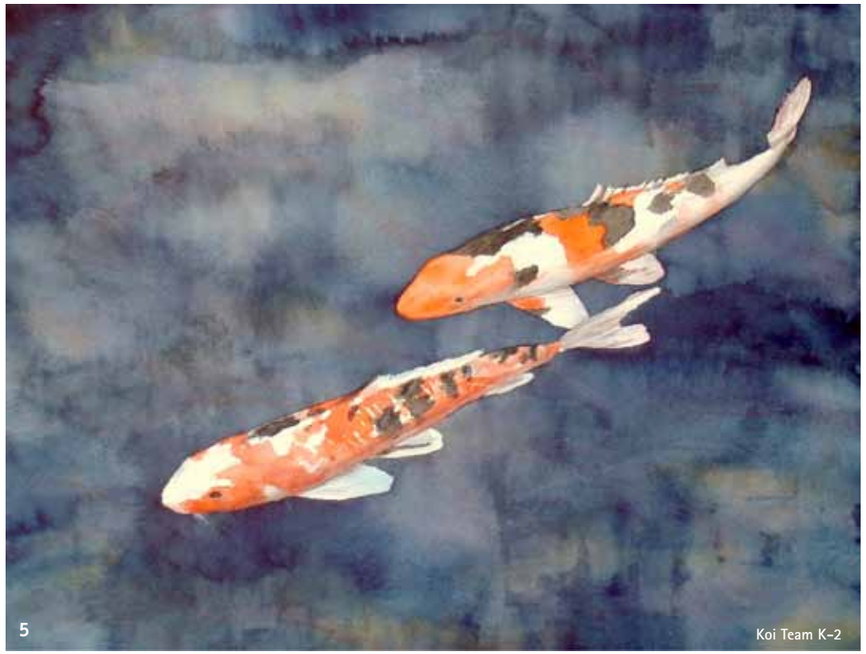
3

秋 *Ondas de cristal,*
*el viejo puente,*
*crepita al agua de piedra.*

4

時 *Vuela el aire,*
*en tiempos circulares,*
*flotando en raso infinito.*

Tacking for winning




**5**

取 *Atardecido y perezoso,*
*un perro dorado asoma.*
*Calma en el estanque.*

**6**

時 *Flecha blanca,*
*nube de plata,*
*en placida siesta sideral.*

**7**

全 *Todo y nada.*
*Visible e invisible,*
*breve circulo infinito.*

**8**

牛 *Invierno tardío.*
*Siembra de mariposa,*
*sorprendida en el basalto.*

9 Cabuche atamá Koi

9

男 *Vano reflejo,*
*en aliento desbocado.*
*A ninguna parte.*

10

光 *Laminas vidriadas de añil,*
*rasgando la cortina,*
*entra la luz.*

10 Koi Family

Tear Koi 11

11

孤 *Sombra de Otoño,*
*transito de hormigas,*
*paseando al borde del abismo.*

12 Tancho Take Five

12

静 *Luna de primavera,*
*brisa declamando,*
*la belleza de esta noche.*

# El diálogo de la gastronomía

## (Por una culinaria de lo vivo en movimiento)

**Antonio J. Gras**

**Manuel Vicent cierra así su artículo dominical: "Los cavernícolas seguirán clamando en público contra los peligros de la ciencia, mientras en privado no dejarán de usar en propio beneficio todas las ventajas que les depare el progreso llevado a cabo por quienes ellos han condenado".**

Desde la terraza veo amanecer en el Mar Menor. Son cerca de las 6,45 de la mañana, y por mi cabeza aún revuelan los matices de vinos probados ayer: un Txacolí vasco, un Albariño gallego, un Riesling alemán, un tinto de Ribera del Duero, que acompañaban con emoción y seguridad los platos de la cocinera Mari Carmen Vélez, del restaurante *La sirena*, en Petrer, Alicante.

Cocina. Cocina femenina. Sabor, delicadeza, matices. Gran diferencia entre los platos salados y los platos dulces. Hubo acuerdo en la mesa. Soberbia la ventresca de atún. Grasa, melosa, algo echa diría yo no sin cierta envidia por la ejecución del plato y con sorna.

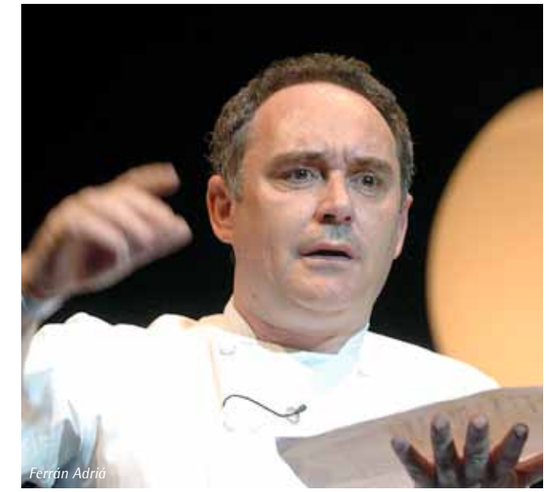
La cocina, ¿o es la gastronomía?, comunica si hay dos. Un emisor y un receptor. Y es fundamental que para que se produzca el hecho gastronómico la ausencia de hambre debe ser una premisa de partida, porque si existe el hambre lo que llamamos gastronomía se transforma en subsistencia.

La gastronomía es la sublimación de la comida, del hecho alimenticio. Por ello sí importan añadas, productos, etc. Importa lo que no es necesario, pero hace que lo superfluo se transforme en fundamental.

La cocina es cultura porque recoge un hecho intrínsecamente social.

El ser humano busca suelos de características variadas y pronunciadas para plantar sus vides y desarrollar vinos que hablan de la tierra, el terroir dicen los franceses para expresar algo intangible pero que se encuentra en el corazón de ciertos vinos, y de otros amplios matices aromáticos o de color.

Gastón Acurio



Ferrán Adrià

La comida debe de hablar del sabor y desde el sabor, y cuanta más cultura gastronómica tenga el comensal mayores podrán ser los juegos a realizar por el cocinero. Y en este caso la cultura es la que nos ayudará a unir los diversos discursos que practica quien lleva a cabo la comida.

Por poner un ejemplo, todos los avances que consigue el cocinero peruano Gastón Acurio para poner al día la cocina peruana no podrían realizarse si no existiera por parte de Acurio un conocimiento de los movimientos culinarios mundiales, y sorprende al mundo al poner delante de él los productos autóctonos de su versátil tierra trabajado no sólo de manera tradicional, sino con formas que equiparan la vanguardia con la tradición más absoluta. Convirtiendo un país de triple influencia cultural en horizonte de muchos de los que hoy guían las mejores cocinas del mundo.

No podremos encontrar una gastronomía liberada si no hay una sociedad que lo sea. Por ello querer tener una gastronomía de los tiempos actuales sólo puede producirse si se desarrolla en un medio de libertad.

El impulso de una sociedad que origina "la movida del cambio" tiene como proyecto final, en términos culinarios, la portada de Ferrán Adriá en el New York Times, o el reconocimiento de un restaurante español, en este caso, concretamente *El Bulli*, como mejor restaurante del mundo por cuarta vez consecutiva.

Es una bendición sobre un cambio elaborado desde la sensatez, con un camino recorrido y elaborado por una generación muy concreta que ha recibido el regalo de una sociedad liberada de grandes estigmas, para transformar lo que a diario entendemos por comida en el hecho de una culinaria de vanguardia que abre las puertas a la cocina del siglo XXI y fija bases que sirven para que el hecho gastronómico tenga nuevas connotaciones en su futuro cercano.

Y tiene la cocina popular la razón del sabor. Sí, es cierto que platos de una zona, pongamos por caso la pasta e fagioli veneciana, poco tienen que envidiar a otros tan populares en otras zonas, como el caldero aquí, o el cus cus en los países del Magreb.

Todos tienen como razón principal una alimentación plena de sabor, y todos ellos son exaltaciones del pueblo que lo ha creado y lo sigue comiendo, no como "souvenir", como "typical", sino como cotidianidad.

Pero para poder dar un paso más allá, y que el caldero sea algo más que un plato de la tradición, es cuando su técnica y estructura son usadas para planteamientos hasta ahora inexistentes, pongamos por caso un caldero de alcachofas y gambas. Es decir, una técnica, el como se cocina un arroz, que amplía sus contenidos con elementos que hasta el momento no había contemplado, el uso de la alcachofa en un plato absolutamente marino, con lo que tendríamos un mar y montaña, o un mar y huerta más justamente, donde antes sólo había mar y mar.

Un paso primordial de la evolución de la culinaria de la deconstrucción del último siglo fue la tortilla de patatas, de Marc Singla, constantemente achacada al señor Adriá por un error malintencionado.

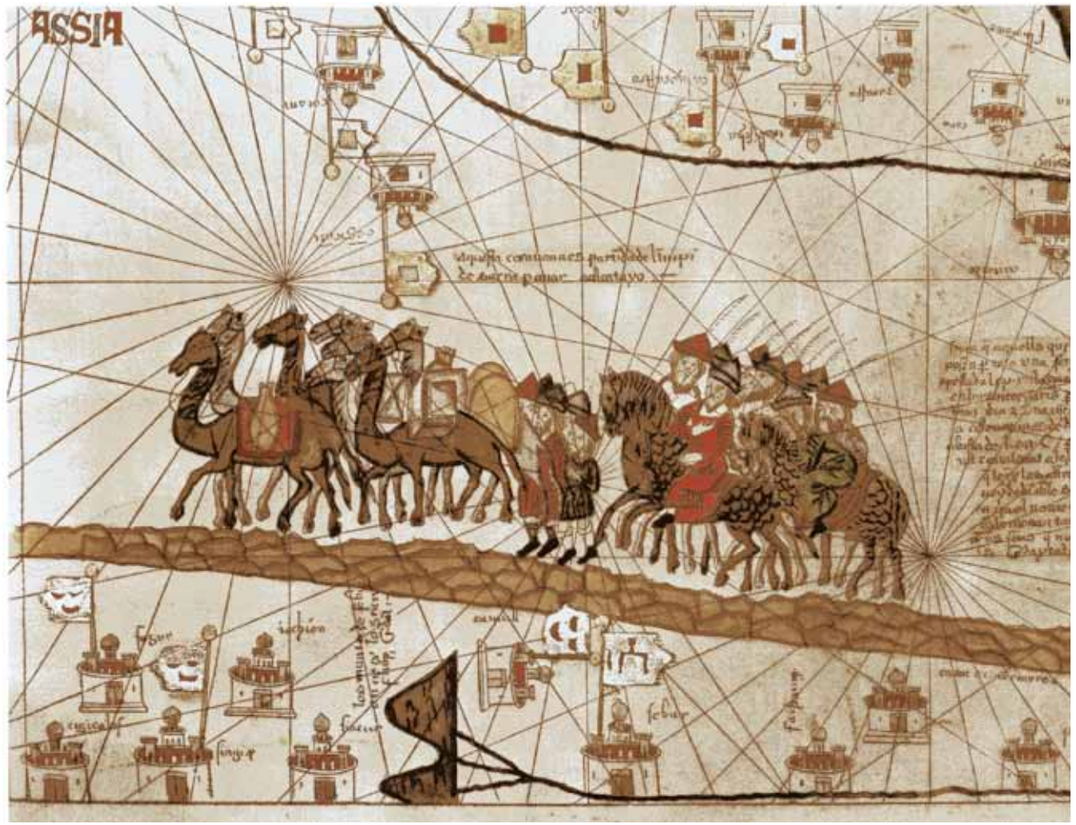
Siempre está la tradición presente para poder, desde ella, dar un paso formal, que no gustativo, porque si la memoria no reconociese su referente, estaríamos hablando de nuevas creaciones. La inspiración en otras culturas gastronómicas para hacer que la nuestra avance tiene, necesariamente, que incorporar productos hasta ahora no utilizados en nuestro día a día, pero ya sea por búsqueda o porque nuestros mercados se amplían, el cocinero, de alguna manera, universaliza, globaliza positivamente, rompe o une fronteras de manera pacífica, ayudando a la integración, no a la confrontación.

De ahí la importancia que tiene la trazabilidad del producto, su búsqueda de calidad, su empeño en defender su origen (buena parte de los esfuerzos del movimiento SLOW FOOD radican ahí, en devolver la dignidad que han perdido los peculiares elementos que la madre tierra ofrece en todas partes que ha sido cuidada), para así defender su sabor.

Necesitamos la recuperación del sabor primigenio para poder avanzar. Eso no quita que el listado de sabores primigenios vaya ampliándose, de las verduras a las flores, pasando por las especias, el mar, las frutas, etc, hasta crear casi "alfabetos de ficción" de sabores colectivos, como podrían ser la cola, el chicle, la galleta, las palomitas, etc, pues forman parte de la cultura popular y la cocina los toma para incorporarlos a su muestrario dejándolos en nuevas seducciones tanto en el campo salado como en el dulce, como en el aperitivo como en el petit four.

¿Pero puede desarrollarse una gastronomía que avance, no únicamente conservacionista, sin la existencia de un espectador o una sociedad con voluntad de diálogo?

Me atrevo a decir que una gastronomía que sólo refleja lo hecho,




por muy respetuosa y justa que sea, es una gastronomía que no progresa, estancada y arqueológica que sólo quiere mirarse el ombligo como centro de su universo, que desprecia por desconocedor, ingenuo y prepotente. (¿Sería posible pensar la cocina italiana sin el viaje de Marco Polo?,¿o la cocina europea sin lo traído por Colón de sus viajes al nuevo mundo?).

Si sólo se produce una repetición no tendremos nunca un desarrollo, (¿alguien puede imaginarse una cocina murciana sin la intervención del tomate?).

Varían, con el paso de los años, las técnicas elaborativas. La maquinaria para producir se ha transformado tanto que algunas cocinas cotempla sin ninguna extrañeza elemento que antes sólo podíamos encontrar en laboratorios. Ahora ya no sólo cocinamos con el calor (fuego), incluso se cocina desde el frío (nitrógeno). Y no sólo existen las texturas crudo o cocido, sino que tenemos lo blando, lo crujiente, lo espeso, lo gelatinoso, etc.

Si varían las técnicas, haciendo un simil, desde los pinceles japoneses, pasando a los usados por Tiziano o Goya, hasta los collages o los sprays de Bansky o los ordenadores de Haro, las maneras desde las que se pinta han variado. Así desde las ollas de barro, pasando por las planchas de cromo, las sartenes antiadherentes, las bolsas de vacío o hasta las planchas de sal o los sifones, las maneras de cocinar también están en constate cambio. Porque el ser creador, llámese cocinero, pintor, dj o rapero, expresa el tiempo desde el que origina su creación, no sólo en su obra, sino en como ejecuta esa obra.

¿Qué es lo que comunica la gastronomía? Desde luego no ya la necesidad de alimentarse para sobrevivir, sino de divertirse, conocer, probar, aprender, estimularse, por poner sólo algunos ejemplo, para seguir viviendo de una manera mucho más plena y completa.

Bien es cierto que no necesitamos leer un poema de Fernando Pessoa para vivir, ni escuchar una canción de Astrud Gilberto, ni haber oído la trompeta de Miles Davis. Y así en todas las parcelas del arte o la creación. Pero tendremos una vida emocionalmente más completa si en algún momento hemos logrado disfrutar de esas actividades.

La gastronomía tiene un abanico amplísimo de posibilidades, y todas sus partes son igual de importantes y necesarias, tanto las que conforman su historia como las que mantienen su presente o como las que esbozan nuevas rutas. El respeto por todas es un signo inequívoco de evolución y cultura.

El cocinero, el agricultor, el enólogo, el afinador de quesos, el pastelero, todos los que dan sentido a la palabra gastronomía, tienen la terrible obligación de decir la verdad, y no sólo porque la verdad nos hace libre, sino porque desde la verdad podemos exponer lo que somos, de donde somos. Y así el diálogo con el mundo cobra sentido.

Si la sociedad se cierra y ensordece, y piensa que una sola dirección es la correcta, estamos dejando escapar una oportunidad para que el diálogo sea rico y productivo.

Necesitamos la recuperación del sabor primigenio para poder avanzar. Eso no quita que el listado de sabores primigenios vaya ampliándose, de las verduras a las flores, pasando por las especias, el mar, las frutas, etc, hasta crear casi "alfabetos de ficción" de sabores colectivos, como podrían ser la cola, el chicle, la galleta, las palomitas, etc,

Por ello, en una sociedad que comienza a comprender que los caminos culturales pueden ser otros, sería muy de lamentar que la gastronomía no tuviera su espacio de representación para incorporarse a la actualidad, a los tiempos que hoy nos toca vivir.

Está claro que sin el pasado no hay el hoy, pero si ese hoy no mira hacia el mañana, las producciones no estarán activas.

La gastronomía tiene derecho a equivocarse. Ya ha salido hace rato el sol, y por fortuna el día tiene visos de ser impecable, pero hubo otros oscuros, de lluvia, con viento. Para que este verano llegue hemos tenido que pasar el otoño, la primavera y el ya lejano invierno, y en cada época del año la gastronomía sacaba sus mejores galas, frutas estacionales, recolección de aceitunas y viajes a las almazaras.

Como ser vivo la gastronomía habla a través de los platos dulces o salados, copas de vinos tranquilos o electrizantes burbujas, sedosos aceites, fermentados panes, envejecidos o frescos quesos.

Todo se pone en marcha para expresar sabor, y para no ser inmóvil.

La gastronomía comunica mediante el placer, y no hay que tener miedo, sino deseos de jugar. Si nos quedamos quietos, en silencio, estamos dejando pasar una gran oportunidad. La de producir sensaciones futuras, que al fin y cabo son las de siempre.

Antonio J. Gras es cocinero y propietario del restaurante Trapería, 30

# La comunicación en los sistemas complejos

José Luís Domínguez

**"Los problemas significativos que tenemos hoy no pueden ser resueltos con el mismo nivel de pensamiento que teníamos cuando los creamos" (A.Einstein)**

Los humanos tendemos a distorsionar todo lo que hay a nuestro alrededor. Y esta distorsión de la realidad siempre nos ha pasado factura: nunca hemos llegado a apreciar la "verdad objetiva" de forma inmediata, sino que ha sido preciso una progresiva acumulación de contradicciones entre lo que creemos que vemos y lo que realmente hay hasta llegar a ella.

Y con la mitificada comunicación entre personas (base de la sociabilidad y de toda manifestación artística o científica humana) nos pasa algo parecido. Entre lo que nos negamos a ver y lo que no sabemos hemos acabado creando un tejido en torno a la comunicación que ya roza lo ridículo por mitificado y distorsionado.

Porque a efectos científicos, y desde un punto de vista universal, la comunicación no es más que un elemento consustancial a todo sistema complejo y síntoma indefectible de la existencia de carencias en sus modelos.

Evidentemente, ningún sistema que se precie de "completo" y sin necesidades que satisfacer establecerá comunicación alguna con el exterior (llámese humano, atómico, molecular...). Sólo aquellos que, reconociendo sus limitaciones, intentan satisfacer sus ausencias vitales mediante el envío continuo de mensajes a sus homónimos serán aquellos perfectamente capacitados para establecer comunicación entre sujetos.[1]

Pero el problema que intoxica esta aparente necesidad de todo sistema falto de aquello otro que busca es que, la información que lanza continuamente al exterior conteniendo sus propias características (este artículo no es más que eso), no tiene porqué ser percibido adecuadamente por la otra parte, emitido correctamente ni, por consiguiente, satisfacer inmediatamente aquello otro que el emisor demanda con su mensaje y el receptor espera de él.

Evidentemente, estos trastornos en el circuito comunicativo no impiden la comunicación con los otros sistemas, e incluso pueden provocar sistemas complejos cohesionados con esta visión "deformada" pero impiden, y aquí está el gran problema, una evolución propiamente dicha al no respetar una ley ineludible en toda relación sistémica: la satisfacción de necesidades particulares ha de ser complementaria y, por lo tanto, interesada por todas las partes afectadas.

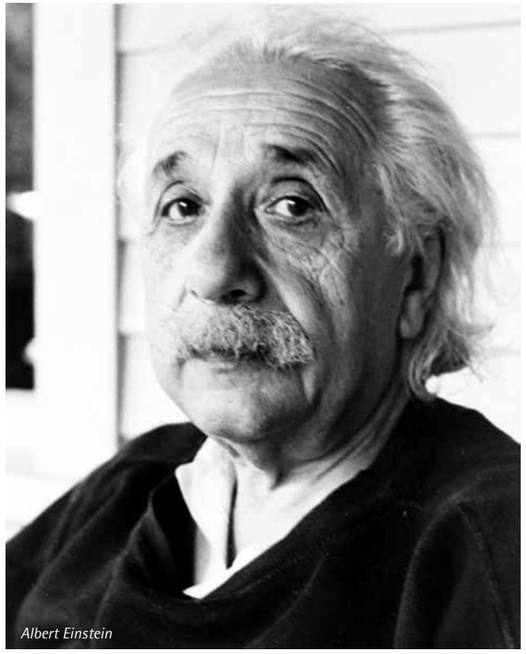
Lo interesante de esta especial visión del concepto de comunicación es que podemos extrapolarlo a cualquier sistema complejo... por muy extraño que nos parezca. Es lo que los científicos llaman "modelo isomórfico". Es decir, un mismo principio básico que se cumple en diferentes tipos de sistemas. "Lo bueno de los isomorfismos –afirma Novo- es que brinda la posibilidad de plantear analogías y de obtener, a partir de sistemas reales diferentes, modelos con características comunes, y permiten la aparición de un nuevo lenguaje o campo conceptual, que hace de 'puente' epistemológico entre numerosas disciplinas".

Por ejemplo, demos un pequeño salto y situémonos en el modelo comunicativo de demanda carencial de los átomos y las inevitables formaciones moleculares cuando ésta (la comunicación) se completa de forma efectiva.

El átomo "ofrece", en su devenir como sistema, continuamen-

*1 Según María Novo "...los sistemas se pueden clasificar en abiertos o cerrados, según sean sus procesos de intercambio de materia, energía e información del entorno. En los sistemas cerrados los intercambios con el medio exterior son prácticamente nulos. Los sistemas abiertos se relacionan con el entorno, interactúan y se comunican. El sistema mismo (su estructura) estará condicionado temporalmente por los intercambios con el exterior" (El enfoque sistémico: su dimensión educativa. UNED, 2002).*

Isaac Asimov



Albert Einstein

te huecos en sus capas de electrones lanzando mensajes sobre sus características. Todo átomo genera, desde su propia estructura, una demanda de comunicación hacia el exterior definida en función de las carencias existentes en sus diversas capas electrónicas y que giran alrededor de su núcleo (recordemos que un sistema "completo" nunca lanzaría mensajes a su exterior).

De esta forma otro átomo, cercano a él, dentro de su campo de acción, y supeditado a sus mismas necesidades carenciales por moverse en el mismo medio, puede recibir el mensaje y aceptar integrarse en un futuro sistema bajo criterios comunes.

El conocido y malogrado divulgador científico Isaac Asimov, en su libro *"Introducción a la ciencia"* (Plaza & Janés Editores, 1982) explica muy gráficamente este fenómeno de satisfacción de demandas carenciales entre atómos:

> *"El hidrógeno sólo tiene un electrón; por tanto, la capa está incompleta. El átomo tiende a completar esta capa K, y puede hacerlo de distintas formas. Por ejemplo, dos átomos de hidrógeno pueden compartir sus respectivos electrones y completar así mutuamente sus capas K. Esta es la razón de que el hidrógeno se presente casi siempre en forma de un par de átomos: la molécula de hidrógeno.*
> *(...)*
> *En el helio (elemento 2), la capa K está formada por dos electrones. Por tanto, los átomos de helio son estables y no se combinan con otros átomos. Al llegar al litio (elemento 3), vemos que dos de sus electrones completan la capa K y que el tercero empieza la capa L. Los elementos siguientes añaden electrones a esta capa, uno a uno: el berilio tiene 2 electrones en la capa L; el boro, 3; el carbono, 4; el nitrógeno, 5; el oxígeno, 6; el flúor, 7, y el neón, 8. Ocho es el límite de la capa L, por lo cual el neón, lo mismo que el helio, tiene su capa exterior de electrones completa. Y, desde luego, es también un gas inerte, con propiedades similares a las del helio. Cada átomo cuya capa exterior no está completa, tiende a combinarse con otros átomos, de forma que pueda completarla. Por ejemplo, el átomo de litio cede fácilmente su único electrón en la capa L, de modo que su capa exterior sea la K, completa, mientras que el flúor tiende a captar un electrón, que añade a los siete que ya tiene, para completar su capa L. Por tanto, el litio y el flúor tienen afinidad el uno por el otro; y cuando se combinan, el litio cede su electrón L al flúor, para completar la capa L exterior de este último. Dado que no cambian las cargas positivas del interior del átomo, el litio, con un electrón de menos, es ahora portador de una carga positiva, mientras que el flúor, con un electrón de más, lleva una carga negativa. La mutua atracción de las cargas opuestas mantiene unidos a los dos iones. El compuesto se llama fluoruro de litio.*
> *(...)*
> *El átomo de carbono, con sólo cuatro electrones en su capa L, compartirá cada uno de ellos con un átomo distinto de hidrógeno, para completar así las capas K de los cuatro átomos de hidrógeno. A su vez, completa su propia capa L al compartir sus electrones. Esta disposición estable es la molécula de metano CH4."*

En el momento en que el medio y la fuerza usada como elemento de enlace cumple su objetivo (comunicación real entre partes), automáticamente pasa a formar parte de la propia dinámica de funcionamiento interno en un nuevo sistema creado para la ocasión con fórmulas de trabajo más complejas, aunque con el mismo modelo de comportamiento (salto cualitativo de átomo a moléculas).

Y esta fórmula de trabajo es, sorprendentemente, idéntica a la usada por los humanos en nuestras mutuas relaciones, ya que éstas se crean (o mejor dicho, se imitan) para unos fines específicos, como es lograr la perfecta integración intersistémica, y en un plazo de tiempo no mediato, al tener que producirse una progresiva adaptación que contemple finalmente la desaparición de las aleatoriedades para una correcta satisfacción de necesidades.

De esta forma se presenta siempre, entre el deseo y la satisfacción óptima, un tiempo de trabajo como período de adaptación progresiva, siempre de mejora, que podemos achacar a un proceso "racional simple" de los sistemas aunque, como se está viendo, esto no es más que una respuesta de trabajo común que funciona en todos los niveles de complejidad universal.

En el caso anterior la molécula, al repetir la tendencia, volverá a crear sus propios mecanismos de comunicación con el exterior para cubrir sus nuevas necesidades carenciales (a no ser que sea "autista" como el neón o el helio, imposibles de ofrecer un paulatino incremento complejo) una vez que las estructuras atómicas han quedado interiorizadas y perfectamente acomodadas en el sistema.

Una cuestión clave para comprender las sucesivas complejidades es preguntarse el motivo que obliga a que la molécula, como tal, tienda a repetir la fórmula carencial en otro nivel, pese a haber logrado una hipotética plenitud con la comunión de los átomos.

La respuesta es sencilla: las uniones moleculares formalizan en sus estructuras, una fórmula básica común que se presenta de forma reiterada en todos los niveles de complejidad.[2]

Pero veamos las dos formas que puede tomar el fenómeno comunicativo entre dos o más sistemas en función de su estado evolutivo: la comunicación extrasistemática (aleatoriedad en las relaciones con sus coetáneos y entorno y paulatino proceso rentabilizador) y la comunicación intrasistemática (integración determinista de la extrasistemática).

Para ubicar la esquematización ofrecida en los gráficos anteriores en contextos reales piénsese, por ejemplo, en las moléculas, estructuras relativamente complejas vistas con anterioridad y con propiedades particulares pero que si son escindidas en sus átomos pierden las propiedades moleculares para pasar a ser simplemente átomos con carencias propias de éstos.

Otro ejemplo muy claro son los comportamientos distintos que se dan entre los seres humanos en estados anárquicos de comportamiento (satisfacción de necesidades individuales sin la colaboración sociabilizada) o bajo códigos sociales que rijan sus relaciones (modelo de alienación). En el primer caso no existe un salto cualitativo hacia un nuevo sistema social, con lo que priman las fuerzas del individuo; mientras que en el segundo caso aparece un sistema social con nuevas necesidades que acaba alienando las fuerzas individuales (o canalizándolas hacia tareas "no peligrosas" como el deporte o el arte) en aras de una óptima integración a través de la creación de normas y modelos sociojurídicos de convivencia generados de común acuerdo o de forma impositiva por alguien con capacidad real para ello.

Cualquier proceso incrementador de la complejidad en los sistemas ha de respetar inevitablemente la cohesión comunicativa intrasistemática (de manera óptima y eficiente) entre sus componentes, con lo que es fácilmente comprensible que el proceso reflejado en los gráficos anteriores no siempre tiene por qué concluir con un salto evolutivo, como lo demuestra las innumerables alternativas físicas que no permiten combinaciones complejas reiterativas (no se ajustan al modelo común incrementador de la complejidad universal), las miles de moléculas orgánicas e inorgánicas "estancadas", las enormes alternativas de seres vivos que conviven con nosotros o las grandes cantidades de sistemas sociales que han existido, existen y existirán hasta que se autodiseñe uno con suficientes garantías de sobrevivir a variables tanto exógenas como endógenas.

Entonces ¿cuándo se produce el salto cualitativo de comunicación extrasistemática a intrasistemática? Básicamente cuando el sistema logre absorber los cambios y reorganizarse en un proceso de autoorganización. Realmente pueden suceder solo dos cosas: o que sobrevenga la catástrofe y el sistema sucumba, o que éste reaccione iniciando un proceso de autoorganización mediante la formación de una nueva estructura que muchos científicos teóricos han denominado "estructura disipativa".

Tomemos, por ejemplo, el ámbito biológico para intentar percibir este cambio en la modalidad comunicativa:

Antes de que los compuestos unicelulares optaran por unirse (por repetición necesariamente demandada) el método de comunicación "racional" era la segregación de unos determinados compuestos químicos que activaban las respuestas entre ellos.

Una vez que las células se unieron y pasaron a integrarse en una comunidad de individuos celulares, con cometidos concretos dentro del nuevo sistema, el antiguo método extrasistemático empezó a cumplir las funciones de enlaces celulares internos, mientras que el nuevo organismo (con nueva identidad en otro plano inmediatamente más complejo) empezaba a asumir nuevas características definitorias y a iniciar un proceso de imitación a escala de esta comunicación.

De hecho, los seres humanos, a estas alturas de la evolución y en nuestra comunicación extrasistemática, usamos el lenguaje en todas sus vertientes (verbal y extraverbal) de la misma forma que un átomo reclama la coparticipación de otro, o de la misma forma que una molécula "tiende" a unirse a otra.

El habla, como ya expresara Jacques Lacan, es el primer síntoma de enfermedad que posee el humano, al ser éste un recurso comunicativo que trata de cubrir la pérdida que el sujeto se niega a asumir desde el momento en que nace.

Lacan creó el término sujeto partido para definir al hombre como "un sistema carente de aquello otro externo a él" (la infantil y realista constatación de la existencia de lo-que-no-soy lleva implícito el reconocimiento de que formamos parte de una ilusoria unidad perdida con el nacimiento y corroborada en el momento en que empezamos a tener necesidades que satisfacer -alimentos, sexo...-).

La existencia del individuo se centra, a partir de ahí, en intentar lograr con sus gestos hacia el exterior una imaginaria plenitud de la que carece y que, de hecho, le va a resultar irresoluble (base de la freudiana "angustía de vacío" y que tantos quebraderos de cabeza nos ocasiona).

Átomos, moléculas, células, seres humanos, establecen comunica-

*2 Véase "La gran metáfora. Una particular aproximación a la complejidad de los sistemas" (Vulcano Ediciones, 1998) o la ponencia "Debe ser simple para ser cierto" presentada en el IV Congreso Internacional de Filosofía (Universidad Complutense, 2009) y organizado por la Sociedad Académica de Filosofía. Ambos pertenecientes a este autor.*

*Jacques Lacan según Edward Drantler*

De las primeras soluciones, debidamente documentadas, aportadas por nuestros antepasados prehistóricos (gruñidos con significado social, arte parietal...) hasta la recepción inmediata a través de Internet de lo sucedido en la otra parte del globo, se han ido produciendo toda una serie de cambios que, en ocasiones, resultaron inútiles por caros.

ciones entre ellos como una fórmula inevitable en el momento en que empiezan a padecer, con su nacimiento, la enfermedad de la carencia y su desesperado deseo de retorno a una ilusoria unidad perdida.

Como ya sabemos, las primeras comunicaciones entre sistemas son necesariamente caras, es decir, nada económicas para el sistema que las emite aunque, mientras no se abran nuevas perspectivas más rentables, le serán válidas por imprescindibles.

Sólo las alternativas más rentables que el propio proceso de adaptación les ofrezca, o las que ellos mismos creen a través de una dialéctica de la contradicción, podrá ir configurando un tipo de comunicación que se adapte a los principios de economía por los que se rige el Cosmos.

Dentro de cada plano de desarrollo universal las comunicaciones son continuas, adaptativas e inevitables, persiguiendo como objetivo configurar un correcto entramado entre sistemas al estar aún en fase de gestación y, por lo tanto, continuamente readaptándose y sujeto a progresivas contradicciones de mejora.

Tomemos el desarrollo de los medios de comunicación de mensajes desde sus inicios hasta la actualidad.

De las primeras soluciones, debidamente documentadas, aportadas por nuestros antepasados prehistóricos (gruñidos con significado social, arte parietal...) hasta la recepción inmediata a través de Internet de lo sucedido en la otra parte del globo, se han ido produciendo toda una serie de cambios que, en ocasiones, resultaron inútiles por caros. Pero los saltos que sí fueron realmente económicos marcaron la línea de comportamiento evolutiva más recta del gruñido a Internet (ambos, al fin y al cabo, son la misma cosa) siendo esta línea, o la de cualquier otro ejemplo humano, todo un recorrido espaciotemporal de ajuste económico con una clara tendencia hacia la integración del sistema, como ya hicieran los organismos pluricelulares o los átomos cuando les tocó hacerlo.

Ni que decir tiene que este innovador modelo humano de comunicación extrasistemático internáutico, de momento caro, pasará a ser una comunicación intrasistemática totalmente operativa en un nuevo sistema más complejo conforme vaya pasando el tiempo y se vayan dominando los imponderables que, por ahora, impiden una transmisión aún más efectiva e inmediata de la información de la que nos ofrece "la Red" hoy en día.

De cómo la propia evolución se encarga de departamentalizar las funciones se puede observar en el terreno biológico (otra metáfora que obliga a hacer el enorme esfuerzo intelectual de anteponer, como señala Rincón i Verdera, "el mundo de los sistemas al mundo de la vida. Habermas versus Luhmann") observando el flujo sanguíneo y nervioso actual que tuvo que ser, en un principio, un solo un sólo canal transmisor de materia vital para el organismo pluricelular en el medio acuático donde se desenvolvían, primer hogar de nuestros antepasados.

Sin embargo, paulatinamente y gracias a las continuas alternativas provocadas por los factores aleatorios que aprendieron a controlar en su plano, el torrente sanguíneo acabó especializándose en el transporte de determinada materia vital para el organismo, mientras se creaba un modelo paralelo (el nervioso), y muy similar, para transportar a mayor velocidad la información trascendental que el sistema precisaba para satisfacer las necesidades carenciales.

Esta especialización, denominada por nosotros sistema nervioso, es infinitamente más veloz que el sanguíneo y se encuentra automatizado en los actos reflejos de los seres vivos.

Curiosamente es un proceso idéntico al que se está produciendo en el sistema social de nuestra civilización con el transporte de mercancías entre ciudades o países y la transmisión de la información.

Antiguamente el transporte terrestre y marítimo era el que se encargaba indistintamente de trasladar las necesidades alimenticias e informativas hasta que, fruto de la evolución, surgió un modelo paralelo de transporte específicamente destinado a la información y mucho más rápido que satisfizo las necesidades de los sistemas (ondas de radio).



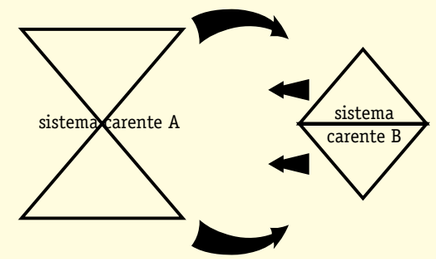
Obsérvese cómo este último tipo de soporte es el que condiciona el movimiento de mercancías y personas en función de las necesidades casi "orgánicas" del sistema social, produciéndose una completa interrelación entre ambos.

Curiosamente en los sistemas biológicos complejos se produce el mismo mecanismo: un impulso nervioso (demanda de necesidades) es el que se encarga de provocar las oportunas instrucciones al organismo vivo para que las satisfaga de manera casi automática.

Para concluir detengámonos a observar la metafórica similitud existente entre el flujo sanguíneo, hábilmente esparcido por donde más falta hace con sus obstrucciones, heridas, supuraciones, elementos de que se compone y función que cumplen; y las aparatosas autopistas que pueblan nuestro tejido económico e industrial, debidamente construidas cerca de los núcleos más importantes (con sus atascos, accidentes, obras y vehículos con funciones específicas).

La comunicación no es pues, visto así, ni tan humana ni tan innovadora como nos hemos empeñado en recalcar durante tanto tiempo desde nuestra particular y egocéntrica visión del Universo. Al fin y al cabo, como señalara Margalef, "la Naturaleza está hecha de sistemas dentro de sistemas, de manera indefinida".

COMUNICACIÓN EXTRA SISTEMÁTICA

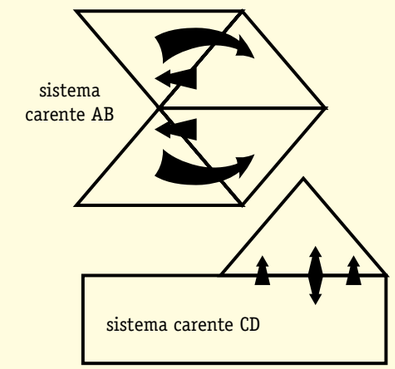



Et.: Espacio/tiempo o "hueco" donde se desarrolla la comunicación entre sistemas complejos

A: Sistemas con carencias propias lanzando información de sus características y necesidades

B: Sistemas carente con necesidades convergentes con A

COMUNICACIÓN INTRASISTEMÁTICA




La anterior fuerza extrasistemática queda integrada en el nuevo sistema operativo (las demandas quedan satisfechas bajo principios económicos deterministas) pasando a ser intrasistemática

Nuevas fuerzas de atracción y expulsión hacen acto de aparición definiendo sistemas oponentes que condicionan futuras relaciones

1 Modalidad de uso energético implícito en el sistema y usado por éste para demandar la atención de otros sistemas medioambientalmente equivalentes ofreciendo una compensación carencial.

Esta comunicación es de orden económico y prevalece aquel sistema que se mueva en el medio con una comunicación que use la menor energía posible.

Su objetivo es doble: por un lado, repetir a escala las demandas carenciales de los planos previos y, por otro, lograr una óptima integración de esa energía en un macrosistema más complejo al objeto de conseguir, imaginariamente, la plenitud perdida en el momento de su configuración fraccionada.

La extrasistemática es un modelo inicial y temporal de comunicación "imperfecta", donde aún se mantienen elementos sujetos a aleatoriedades y con derroches energéticos con respecto a cualquier otro sistema que se mueva en su mismo entorno.

2 Salto cualitativo de la extrasistemática que permite ubicar al sistema en un plano más complejo al interiorizar ese método de comunicación (junto al soporte que lo sustenta) en la relación de compuestos internos.

La incorporación de sujetos/sistemas en el orden que se trata de estatuir se hace siempre y cuando éstos asimilen funciones específicas de forma alienada, sujeta a las directrices emanadas de los subórganos encargados para eso e interrelacionándose mediante una comunicación sin derroche energético de carácter ocioso.

El nuevo sistema tenderá a representar en su conducta el modelo de desequilibrio dual, constantemente reincidente en el Cosmos, con lo que aparecerá una nueva estructura de oferta carencial (extrasistemática repetida) con nueva características diferenciadoras dentro de un nuevo modelo espaciotemporal determinado.

Como vemos, ambos modelos de comunicación son estados temporales de un mismo fenómeno que presenta unas pautas de comportamiento comunes a todo sistema, tenga el grado de complejidad que tenga.

José Luis Domínguez es
Profesor de Formación Profesional en enseñanza reglada desde 1985 ha mantenido su línea investigadora en los llamados "contenidos transversales" (educación en valores). Su primer libro publicado en 1998 (La gran metáfora. Una particular aproximación a la complejidad de los sistemas) está presente, como bibliografía complementaria, en la asignatura "El enfoque sistémico: su dimensión educativa" (Ciencias de la Educación, UNED) y en "Teoría e Instituciones Contemporáneas de Educación" (Ciencias de la Educación, Universitat Illes Balears).

Es autor, además, del libro de Historia "La Humanidad en pañales. De la Prehistoria a la Edad Media" (Nuevosescritores, 2005), de "Historia de España para adultos. Moderna y Contemporánea" (Bubok, 2009) y del trabajo de investigación histórica "La Manga y Cabo de Palos de 1500 a 1800" (publicado en la Revista Cartagena Histórica, número 24 año 2008).

Como complemento laboral a su labor docente fue redactor/periodista en Cadena Cope y Diario 16 Murcia (1988/1993) y articulista de opinión en Cadena Ser (1996/2006) y Diario El Faro.

*medieras2000@hotmail.com*

PicnicRenoir

# Cartografías de cartón escritas con la letra B

**Un acercamiento a Radio Cobra y The b-sides of the dance floors en un número indeterminado de fragmentos a la hora de comenzar la redacción de este artículo.**

Texto: **Alfonso García-Villalba**
Obras y fotografías: **Eduardo Balanza**

**0 (cero y ábrete sésamo)**

*"Trabajo con la música como materia prima, mezclando política y kitsch a través de portadas de discos manipuladas, en las que acontecimientos políticos y problemas sociales se yuxtaponen sobre imágenes que vienen de la música ligera y la frivolidad mas inofensiva. Trabajo apropiándome de materiales e ideas que reposan en el background colectivo para reinterpretarlas y provocar un debate. Hago objetos de cartón, libros diarios collage, radio-performances, videos y fotografías para crear instalaciones. Mi obra es provocadoramente mutante y adaptable".* (Eduardo Balanza)

**1 (cartografiar)**

(De carta y -grafía). **1. f.** Arte de trazar mapas geográficos. **2. f.** Ciencia que los estudia. **cartografiar.** (De cartografía). **1. tr.** Levantar y trazar la carta geográfica de una porción de superficie terrestre.

Ya que se "cartografía" el Nuevo Orden Mundial, la escena musical contemporánea o el mapa sentimental de nuestros contemporáneos (por poner unos ejemplos), usemos el verbo cartografiar en un sentido metafórico, desprendámonos de su significado estricto, cortemos lazos con una realidad que se antoja caprichosa. Seamos, por tanto, caprichosos nosotros también y practiquemos la mutación de conceptos. Propongamos, entonces, que cartografiar significa no ya solamente "levantar y trazar la carta geográfica de una porción de superficie terrestre", sino (más bien) dibujar el plano de la realidad que nos rodea, de las cosas que están aquí: el latido de las ciudades, el ritmo de la música, por ejemplo. Haciendo esto, nos encontramos preparados para penetrar en el mundo de Radio Cobra, en el universo de "The b-side of the dance floors" (en español: "La cara B de las pistas de baile"). Démonos la bienvenida a un mundo que es reproducción y simulación de aquel en el que vivimos pero que toma como punto de partida el cartón. En cierto modo penetramos en el mundo del sampler.

Sí.

Buenas noches, bienvenidos, hijos del copypaste, os saludan los aliados de la noche...

**2 (radio cobra)**

"Hago objetos de cartón, libros diarios collage, radio-performances, vídeos y fotografías para crear instalaciones" (Eduardo Balanza dixit). Eso es. Desde hace varios años, Eduardo Balanza trabaja con el cartón. Los aparatos de cartón creados por este artista forman parte de un proyecto global. El cartón no es en sí mismo la propuesta estética por la que deambula este fotógrafo, artista plástico y performer, sino que es una de las interfaces que construyen el proyecto global de Radio Cobra y "The b-side of the dance floors" (Dejemos entonces el cartón para más adelante, para después).

Radio Cobra y The b-side son dos proyectos que se retroalimentan. El segundo nace del primero. Y el primero surge de la necesidad de Eduardo Balanza de crear un espacio efímero en el que la cultura del baile, la música, la radio y un mundo de cartón confluyan en un solo lugar, en un único espacio de creación artística inmediata que se vuelve, por ello, polimórfico. Radio Cobra es, a grandes rasgos, una falsa emisora de radio en la que se analizan los orígenes de la música popular contemporánea y sus consecuencias sociales, donde tienen cabida tanto el funky neoyorquino o la electrónica británica y el submundo de las raves, entre otros, para así hacerse eco de todo aquello que es una "forma de fe autorreguladora del fracaso individual y colectivo" (sic). Es decir: el baile, el trance, la reunión del grupo, las personas en el fabuloso paraíso de la pista de baile... En realidad, en Radio Cobra el kitsch y la política se dan la mano para convertirse en un espacio sonoro bizarro donde la cultura del baile y sus consecuencias son analizadas de forma poética y, a veces, al estilo de los manifiestos, convirtiendo la performance en una acción dinámica a través de la que se busca la cooperación del público, en la que se involucra a los asistentes.

Radio Cobra analiza, además, en clave de radio-narración y emisión musical la historia de un período determinado de la música contemporánea estableciendo, asimismo, sus filiaciones políticas, el hipervínculo necesario entre cultura pop y contexto socio-político. George Benson o Aphex Twin ponen música al decorado de la realidad televisada por los informativos de las grandes corporaciones. Sin embargo, en ese contexto, Radio Cobra se convierte en voz que se desvincula y que hace una propuesta de comunicación diferente a los grandes grupos mediáticos, que cuenta la historia a su modo, que busca mezclarse con la realidad de la calle.

Ahí está, por tanto, la semilla (el laboratorio) de "The b-side of the dance floors" [Ahora el lector de este artículo puede saltar, si así lo desea, al Fragmento 5 donde se da fe de la gestación y desarrollo de tal proyecto (The b-sides) o bien dejarse llevar por la lectura del Fragmento 3 donde podrá disfrutar de las palabras que, alguna vez, se escucharon en un Radio Cobra antes de pasar a leer el Fragmento 4 donde se analiza el mundo de cartón].

**3 (fragmento o alegato poético-narrativo de Radio Cobra. nombre: Infancia Recuperada en el Lago de las Cobras)**

*"Vuelven. Todo vuelve: los pantalones de campana, las faldas de colores chillones, los teléfonos con cable, las motos incómodas y las pelucas que pican. Vuelven las chicas vomitando por las ventanillas*

*de los coches a gran velocidad, vuelven los flequillos, las corbatas doradas, los cigarrillos sin filtro, la falta de oxigeno en los ascensores. Vuelven los refrescos con anagramas divertidos, vuelven las golondrinas, los patos, los cisnes negros y los flamencos rosados. Vuelven las tragedias de patio de luces, los amores rancios pero intensos, las películas de acción con morreo al final. Las madres a cocinar pasteles muy barrocos, pero sabrosos, también vuelven. Vuelven los que fueron a una guerra, y vuelven a marcharse a ella los que llegaron para descansar en casa de sus padres"* (Eduardo Balanza).

## 4 (el mundo de cartón)

El cartón es una forma de "musealizar" objetos cotidianos, de convertir a estos objetos en piezas que tienen cabida dentro de espacios para la creación de arte contemporáneo. Sean solares, casas particulares o galerías. Radio Cobra y "The B-sides of the dance floors" reproduce en cartón radio casetes, zapatillas de deporte, reproductores de vinilos o mueble castellanos. Todo es susceptible de tener su forma de cartón, su morfología simulada. El cartón es, por tanto, el material a partir del cual Eduardo Balanza trabaja. Un material barato, ubicuo, que despierta el desprecio general. El artista reproduce un listado de objetos donde se incluyen televisores, vinilos o libros para después fotografiarlos o emplear en rodajes. Cerca de estos objetos de cartón, los actores que participan en tales rodajes construyen la performance y devuelven a tales objetos "su esencia de pedazos sin valor". Los actores juegan con ellos y pueden llegar a destruirlos echándolos al fuego. En realidad, el trabajo de Eduardo Balanza consiste en crear "UN MUNDO FELIZ FALSIFICABLE A ESCALA". Es un mundo postizo hecho a escala real que puede desaparecer en la performance, en el rodaje.

*(EDUARDO BALANZA dice:*
*Empecé a fabricar objetos en cartón al ver que en algunas culturas asiáticas construyen objetos de cartón y papel que después destruyen mediante la acción del fuego, para que –transformados en humo– pasen a esa otra dimensión donde los seres queridos puedan disfrutarlos. Es una forma de "envío" que mezcla consumo y espiritualidad de un modo fabuloso. Ver aquello en Malaysia me hizo reflexionar sobre la percepción que otras culturas tienen de la muerte y de cómo yo personalmente veo la muerte y por qué me interesa tanto la música muerta o la música que nadie quiere volver a oír, todos esos discos con portadas fabulosas y horrendas melodías que casi nadie volverá nunca mas a pinchar.*

*Éste fue el punto de partida en esta nueva obra. Estos objetos-*

*Melancólico y forestal*

*esculturas (algunos de uso cotidiano como el radio casete, el mueble castellano, etc.) no mueren siempre bajo el fuego, algunos perviven y se exhiben como fotografías y esculturas. En esta obra también hago referencias a la música, mediante la construcción de reproductores Sony y Panasonic, o mediante zapatos que hacen referencia a la canción de Nacy Sinatra "This boots are made for walking" y que yo reinterpreto como "These shoes are made for dancing").*

## 5 (el fabuloso paraíso de la pista de baile)

El fabuloso paraíso de la pista de baile. Este lugar es, sin duda, el espacio para la sublimación y el engrandecimiento, el lugar del olvido y el recuerdo a un mismo tiempo. Un espacio litúrgico, ceremonial. Un espacio fotografiable, videograbable en el proyecto de Eduardo Balanza. Un lugar que se convierte en documento a través de la simulación. Un espacio donde ficción y realidad se dan la mano.

A estas alturas de la lectura, más de uno se andará preguntando por el título del presente artículo: Cartografías de cartón escritas con la letra B. Sí. Letra B porque la idea central de "The b-side of the dance floors" (recuerden, en español: "La cara B de las pistas de baile") consiste en contar historias desde varias ciudades del mundo que empiecen con la B y crear, de ese modo, una falsa cadena de noticias a partir del viaje exclusivo a estas urbes con B inicial y que empezó con la ciudad de Berlín y ha continuado con Beirut y Budapest y que incluye también a Benidorm, Bruselas o los barrios neoyorquinos de Brooklynn y el Bronx.

Así que procedamos con la letra B.

Cartografíemos el mundo con esa letra.

La B.

"The b-side of the dance floors" sirve para retratar el lenguaje (musical, urbano, visual) de las ciudades, un proyecto donde dibujar a sus habitantes, la forma en que se mueven o se reproducen y mueren, las maneras en que se acercan a los demás. "The b-sides" significa, por tanto, cartografiar mapas, enlaces, vínculos entre ciudades, entre personas, entre sus formas de poner los pies en el suelo a la hora de bailar. Básicamente, la idea central de este proyecto se vertebra en torno a la música y la cultura urbana y todo lo que ello implica (estereotipos estéticos, cultura de baile, etc.) y pretende establecer nexos entre las diferentes ciudades de modo que se hipervinculen entre sí. El propósito de Eduardo Balanza es acercarse a la realidad emergente de esas ciudades y documentarse a partir de entrevistas, textos, vídeos y fotografías con la intención de confeccionar un collage a partir de diferentes lenguajes. En las distintas performances y grabaciones que el autor ha ido realizando en los últimos meses, el cartón ha sido un elemento fundamental a la hora de llevar a cabo las acciones y los rodajes siguiendo la línea iniciada por Radio Cobra (Como decíamos antes: Radio Cobra y "The b-side" son dos proyectos que se retroalimentan. El segundo nace del primero). El cartón, por tanto, sirve de marco, de escenario portátil que sustituye a los grandes decorados y que se aprovecha para radiografiar ese arte emergente de las ciudades B (Si el lector de este artículo necesita matizaciones en torno al CARTÓN, puede volver atrás y releer el Fragmento 4 [el mundo de cartón] e incluso el primer párrafo del Fragmento 1 [radio cobra] donde encontrará las claves del uso del cartón en la obra de Eduardo Balanza; después, incluso, puede repetir la lectura del Fragmento 3 y hacerlo como si fuera un mantra ab aeternitatem, hacer esa lectura una y otra vez hasta la exasperación, para finalmente acercarse –si así lo desea– al epílogo y dar por concluida la lectura de este artículo y, si le place, también puede quemar esta revista o, solamente, las páginas de la misma en que aparece el texto Cartografías de cartón escritas con la letra B).

## 6 (Epílogo: Dance usted y ciérrate sésamo )

En realidad todo el mundo busca la felicidad. Aunque sea de cartón, aunque sea en un programa para niños en televisión. En Barrio Sésamo cantaban una canción. Decía así:

"Letra b, letra b, letra b, suenas como una v, letra b..."

La tonadilla debe interpretarse siguiendo la composición "Let it be" de los Beatles (Aquel lector que lo desee puede consultar la siguiente dirección: *http://www.zappinternet.com/video/TeCrJuzPiy/Barrio-Sesamo-The-Beetles-Letra-B).* Tal vez esa canción sea el comienzo adecuado para iniciarse en la cara B de las pistas de baile y en el furor de Radio Cobra y su SuperSonido y hacer, tal y como decía Radio Futura, lo siguiente: "No pierda una sola ocasión. Use el cuerpo en otra dimensión. Dance usted. Dance usted. Dance, dance, dance usted".

# Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia

## Una aventura hacia la parte más sensible del ser humano

Texto: **Ángela Belmar Talón** | Fotografía: **Juan Carlos Caval**

**Cuando los primeros y azorados pasos en el mundo de la música clásica se los debes a un ensayo general de la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia (OSRM) y, más concretamente, a los acordes del tema 'Così fan tutte' del compositor Wolgang A. Mozart pueden pasar dos cosas: que ames la exquisitez y la delicadeza de sus melodías para siempre o que te horrorice, aunque puedas llegar a aprender a apreciarla. Si además constatas que tu persona ha experimentado el primer fenómeno y desde entonces tus pasos se han encaminado hasta en tres ocasiones hacia el Auditorio y Centro de Congresos Víctor Villegas para deleitarte con maestros como Jan Van der Roost, Richard Strauss, Dmitri Shostakovich, Astor Piazzolla o Piotr I. Chaikovski, y en cada una de las actuaciones has llegado a emocionarte, el veredicto es definitivo: te ha conquistado sin remedio.**

Sin embargo, al ver satisfecha una inquietud que desconocías poseer -o que no eras consciente de que ya bullía en tu interior pero permanecía entumecida- uno ve realmente la profundidad de la dimensión que alcanza la magia que irradia de la sincronización de un conjunto de instrumentos al sonar. Pero al punto también reconoce que tras esa capacidad para hacer soñar al público con cada uno de sus conciertos, hay un arduo trabajo para engranar un mecanismo que atañe a personas e instrumentos diversos cuyo fin es que se escuchen como una sola voz. Uno de los artífices de llevar a buen término esta misión y sobre el que recae la responsabilidad de la coordinación es el director artístico y titular de la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia, José Miguel Rodilla. Para él *"un pianista tiene la responsabilidad de la interpretación que tiene su instrumento que es el piano, él se prepara la obra y la interpreta directamente. El director es el mismo intérprete pero cambiando el instrumento, cambiando el piano por una orquesta formada por personas".*

Al fijarse este objetivo es necesario subsanar la dificultad que entraña *"una orquesta profesional formada por profesionales que tienen un criterio propio de las obras que se interpretan, pero al mismo tiempo la disciplina para dejarse llevar por esa coordinación general que tiene que partir del director".* Esta circunstancia, que a la hora de presenciar un concierto pasa totalmente desapercibida para el espectador, es consecuencia de que *"la interpretación es muy subjetiva, igual que en una obra de teatro o en una poesía, una persona la puede leer de diferente manera a otra y tener la misma profundidad; en la música pasa lo mismo, aunque hay estilos, hay una coordinación entre ellos, un estudio y hay discrepancias como en toda interpretación. No obstante, los músicos tienen claro que pertenecen a un colectivo en el que hay una disciplina. Es como un equipo de fútbol. Si todos no tienen los mismos objetivos al final unos entran por un sitio y otros por otro, y si da la casualidad que meten gol, al final ganan y si no, no, ya que no juegan como un equipo".*

Si bien es cierto que la figura del director es la responsable del concierto y es el que tiene que tener claro lo que deben de hacer los músicos, ellos, por su parte, también se preparan su parte individual, aunque luego es el maestro el que trata de homogeneizar criterios a la hora de la interpretación. Rodilla ilustra esta cuestión aludiendo a una divertida anécdota que Enrique Jordá incluyó en su libro *'El director de orquesta ante la partitura'* y que hace referencia a una señora que fue a saludarlo tras un ensayo y le preguntó por la misión del director debido a que no tocaba y a qué dedicaba su tiempo cuando no tenía un concierto. En definitiva, el director no es más que un intérprete que *"en vez de tener en sus manos un piano tiene una orquesta".* Se ocupa de mediar entre la preparación de una obra y la transmisión de su visión a los intérpretes para lo que *"hay tres pasos desde que se piensa la obra hasta que llega al público: la escritura, la preparación del director y el montaje con la orquesta para, al mismo*

*tiempo, transmitirlo al público. El paso más importante es la escritura, pues sin ella y sin compositores no tendríamos nada".*

Enfrentarse a la preparación de una obra es afrontar todo un reto porque cada una de ellas puede dar lugar a infinidad de interpretaciones, una diferencia fundamental entre la música y otras artes debido a que una pintura o una escultura están vivas en sí mismas porque el objetivo es la propia pintura o escultura, pero si la música no pasa por los intérpretes es una labor muerta. Es por ello que a la hora de ofrecerla al público la parte más importante es la del trabajo y la profundización en el estudio de la partitura, tal y como destaca José Miguel Rodilla.

Los obstáculos son mayores que en otras disciplinas pues *"cada compositor es un mundo y dentro de cada uno, cada obra es otro mundo, y dentro de los estilos, cada uno es diferente a los demás, aunque evolutivos entre si y complementarios; por tanto, para llegar a ese conocimiento se requieren muchas horas de trabajo, estudio e investigación, así como mucha experiencia. No sólo sobre la obra, ya que si tengo una obra de Mozart tengo que conocerlo bien en su totalidad, tengo que conocer las circunstancias que le rodeaban, qué tipo de sonoridad emplea; aquí viene el gran dilema y la parte más dura y exhaustiva: la de conocer la partitura".*

Al hilo de esta materia siempre está presente la *"dualidad de pensamiento"*, como la define Rodilla, es decir, hasta qué punto puede el intérprete aportar a una obra. Algunos se inclinan por ser severos y contemplan la partitura tal y como está, aunque ha habido tendencias en algunas épocas del siglo pasado que creían que debían contribuir mucho, ya que si no ésta no cobraba vida. El director José Miguel Rodilla considera que *"incluir la visión de uno es faltar al respeto, pero tampoco es lo más adecuado hacer clones de una obra porque si no, ésta no tendría vida; por lo que hay que buscar el equilibrio".*

Desde que se empieza a preparar una obra hasta que llega al escenario hay un complicado proceso. El primer paso es el estudio personal de la partitura por parte del director de orquesta, dependiendo de si la obra está o no en su repertorio. En caso de que no esté, la preparación comienza con dos meses aproximadamente de antelación. Después, una o dos semanas antes de la actuación, en función de la dificultad de la obra, se reparten las partituras individuales a los profesores miembros de la OSRM y ellos, por su parte, se la estudian. De forma que cuando llegan a los ensayos de conjunto, que duran una semana, es cuando empieza el trabajo de montaje concreto de la obra, a través del que se trata de coordinar y de afinar, de manera que todos toquen con el mismo sentido, de buscar el carácter en el momento adecuado y de unificar el sentimiento, así como darle forma a algo que es plano sobre la escritura pero que realmente está dentro, darle forma como unidad. Para explicar la sincronía que deben alcanzar, que no deja de ser una de las grandezas de este oficio para adaptarse a los sentimientos y las percepciones de quien dirige, el principal concertino de la Orquesta, Sergey Teslya, pone como ejemplo que hay que imaginarse a cuatro personas que tienen que decir "buenos días" en el mismo momento y con la misma velocidad, pero uno es soprano, otro es bajo, otro tartamudea y otro está dormido, al final resulta un trabajo muy difícil. Los músicos no son más que *"las teclas, las cuerdas de los instrumentos, unas herramientas que tienen que ser adecuada y correctamente dirigidos".*

En esta misma línea se manifiesta el director de la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia al afirmar que *"no es un trabajo fácil"* porque, para llegar a la preparación puntual de un concierto y que una persona sea un profesional de una orquesta sinfónica, *"hay un estudio y una práctica tremenda que no puede parar nunca, porque el músico de la orquesta y el director tienen que estar en forma. De la misma manera que un ciclista profesional no puede decir que ha ganado el Tour y dedicarse a vivir de las rentas. Si al día siguiente no te pones cinco o seis horas, a la semana siguiente vas a menos y a la siguiente te vas a la calle, es la norma general de todos los trabajos: uno no se puede relajar, tiene que reciclarse".*

Esta preparación es más exigente para el director de orquesta que la exigida a un instrumentista. En el caso concreto del maestro Rodilla, primero hizo la carrera de clarinete y luego una ampliación de estudios dirigidos a estas prácticas en materias como armonía, contrapunto o composición. Todo ello para profundizar y prepararse casi con las mismas bases estructurales que para ser compositor ya que, en definitiva, lo que tiene que hacer un director es *"coger una obra y desmenuzarla".* Lo ideal, señala, sería saber tocar más instrumentos, pero claro, *"se necesitarían cuatro vidas".* Por su parte, también ha completado su bagaje profesional estudiando piano y, de manera complementaria, conoce bien los instrumentos de cuerda. Piensa que si *"un director no ha sido antes instrumentista, si no ha vivido la música desde dentro de la experiencia personal de la interpretación, es más difícil entender el lenguaje".*

A la hora de poner en marcha una obra otro handicap que existe en el momento de desarrollar el trabajo es unificar el criterio de cada una de las familias de instrumentos. Por ejemplo, apunta José Miguel Rodilla, en el caso de la cuerda, que es el instrumento más numeroso que hay en la OSRM, hay 22 violines, y lo ideal sería que todos hubiesen ido a una misma escuela y tuviesen la misma base, pero eso en Murcia y en España "es imposible". Por ello el objetivo es buscar una unificación de nivel, que sería mucho más espontánea y directa si todos tuviesen una formación similar, pues se llegaría al mismo fin de una manera mucho más natural.

En pro de conseguir este resultado y un nivel óptimo en la materialización de sus obras se encuentra la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia, cuya iniciativa echó a andar en 1996 con su presentación y que posteriormente, en el año 2002, pasó a integrarse en un fundación destinada a la promoción y la difusión de la actividad musical en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Murcia, así como la divulgación de la riqueza musical de la Región de Murcia fuera de su territorio. Asimismo, pretende formar a gente de los conservatorios de Murcia y dar cabida al mayor número de personas originarias de la Región para que puedan desarrollar su trayectoria profesional en su propia Comunidad. Además, para ir mejorando el nivel se trae a personas relevantes de fuera para ir equilibrando y tener una formación equiparable a otras ciudades de España.

Actualmente, la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia cuenta con una plantilla de 49 profesores que se ha ido reforzando a través de concursos públicos para cubrir las plazas vacantes existentes, todos ellos escogidos profesionales formados en su mayoría en centros murcianos.

El director de la OSRM, José Miguel Rodilla, se muestra muy orgulloso de cómo han ido estos 13 años y afirma con rotundidad que el balance es *"muy positivo, debido a que los objetivos se van cumpliendo con creces y que el nivel de la orquesta va aumentado".* Basándose en las opiniones de los directores y solistas que han venido de fuera a actuar con la Orquesta y que han visto cómo ha ido

ganando peso, resume su actual situación diciendo que *"es una de las orquestas de España que en relación calidad-precio más potencia y valoración tiene, ya que a pesar de ser una de las hermanas menores en cuanto a presupuesto, sí hemos tendido el apoyo que ha brindado la Comunidad Autónoma para que haya una orquesta".*

Comprobarlo es bien fácil. Simplemente se trata de asistir a algunos de los conciertos que se incluyen en los tres ciclos de abono sinfónico en las ciudades de Cartagena, Lorca y Murcia, cuyas actuaciones son grabadas por RNE y emitidas por Radio Clásica. Aunque también se puede decantar por alguna de las galas líricas con cantantes de reconocido prestigio nacional o internacional. Más sencillo todavía, sino posee ese pequeño desembolso económico y tampoco desea desplazarse, la OSRM participa en numerosos festivales al aire libre que se celebran a lo largo de la época estival como el Festival Belluga, Murcia Tres Culturas, La Mar de Músicas en Cartagena o el Festival del Cante de las Minas en La Unión, en los que se apuestan por los maridajes musicales.

No obstante, una de las mejores formas de acercarse a descubrir el mundo de la música clásica y resquebrajar la tradicional reticencia que la gente todavía conserva hacia este género la poseen los Conciertos en Familia, pues es una manera de disfrutar de conciertos didácticos para adultos y para niños. Son propuestas lúdicas que permiten entretener a grandes y pequeños con una experiencia musical accesible, divertida y formativa. Esta novedosa iniciativa ha recibido una excepcional acogida por el público murciano con una asistencia total de más de 13.000 personas y una ocupación media en sala que ronda las 1.500 personas por concierto. Esta apuesta constituye *"una de las mejores armas para hacer público en el futuro ya que cuanta*

*más gente venga ahora, más capacitada estará después o se dará cuenta de que puede disfrutar de la música"*, destaca el director de la Orquesta Sinfónica de Murcia.

Además para **Blanca Arribas,** viola en la OSRM, *"es una buena labor, no sólo para los niños sino también para muchos padres que nunca se han acercado a la música clásica y es una manera de llevarlos a ellos también de una forma distendida. Es involucrar a generaciones jóvenes con otras posteriores que poco a poco se van implicando más".*

Todo un abanico de posibilidades para disfrutar, pues como destaca Rodilla, muchas veces la gente no va a conciertos porque asegura que no entiende la música pero es que *"yo no hago la música para entendidos, ya que son los peores y creen que lo saben todo. La música está hecha para disfrutar y con el objetivo final de que pueda llegar al público. Cuando vas a ver una exposición de pintura te puede gustar o no, pero el hecho de ir a verla ya te ha aportado mucho y es positivo, simplemente la cuestión de discernir si es bueno o malo, o si te gusta o no".*

Un elemento fundamental a la hora de conseguir embriagar al espectador con una melodía reside en la sensibilidad del intérprete, a pesar de que todo está escrito. Rodilla rescata unas palabras de Gustav Mahler que aseguraba que "en la partitura está todo escrito menos lo esencial". Pasa lo mismo que con otras artes como la poesía, al leerla con una determinada entonación y con sentimiento, incluso en un idioma desconocido, puede llegar a emocionar. De ahí su importancia para la música, pues dependiendo de la sensibilidad *"se puede captar o no, hacer sonar o no, tocar o no hacer tocar. Es como la piel, que nota cualquier roce o cambio de temperatura".*

Y ahí es también donde se halla el poder de comunicación de cada instrumento: a la hora de expresar una emoción o un sentimiento. Para Sergey Teslya, *"hablamos de algo que no existe pero todos sentimos"*, incluso destaca un cosa curiosa de este aspecto y es que *"los pintores o los escritores tienen un objeto que existe físicamente pero los músicos hablamos de algo metafísico por eso es más difícil de llegar y de transmitir lo que sentimos. Es muy importante dirigir al público para que sepa a dónde va y qué quiere escuchar. Pero no siempre tenemos esa suerte y no siempre entiende lo que hacemos, nuestra magia".*

A fin de cuentas, la música siempre te comunica algo, no es sólo sentarse delante de una orquesta y escuchar, es saber identificar el significado de lo que están tocando. Aunque cuando se es solista hay más posibilidades de comunicar como tú quieres y, en una orquesta, los músicos se rigen por las exigencias de lo que quiere comunicar el director. **Blanca Arribas,** viola de la OSRM, cree que *"siempre aportan algo personal cuando tienen un instrumento. Cuando uno sale al escenario lo que pretende es disfrutar y, si uno disfruta, está claro que el público también lo va a hacer".*

Incluso la relación que se establece entre el público y la orquesta en una actuación es una relación de comunicación, ya que la música no sólo entra por el oído sino también por la vista, por lo que respecta tanto al director como a los músicos. *"Es por ello que el objetivo es que exista una comunicación, que la obra no sea sólo para los intérpretes, sino que estos se conviertan en los transmisores de una partitura que está escrita"*, afirma el director de la Orquesta Sinfónica de Murcia.

El maestro **José Miguel Rodilla,** por su parte, cree que el principal inconveniente al que se enfrenta la OSRM para captar al público no es que haya un conocimiento muy superficial de la música clásica sino que *"la gente, en general, tiene miedo a pensar. La gente es muy cómoda y muy sedentaria".* Pone un ejemplo al comparar la lectura con ver la televisión, la primera tiene menos adeptos debido a que supone un esfuerzo, a pesar de ser más gratificante. Con una exposición hay que preocuparse de ir y ver la sensaciones que te va causando y, a cuantas más exposiciones vas, mayor sensibilidad. Una cuestión que, según el director de la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia, va más allá de la mera actividad ya que se refleja *"en tu vida, con tus hijos, con tu pareja, con tus padres y en muchas cosas".* Y en el caso de la música clásica mucho más todavía ya que se puede disfrutar de ella sin cansarse.

Hay un porcentaje de gente que si no fuera tan alienada y no se dejara llevar por la corriente se sensibilizaría más. Como forma de ilustrar esta cuestión **Rodilla** destaca que los conciertos que se hacen al aire libre se "pilla" a mucha gente que va de paso, pero se termina quedando hasta el final del concierto. Y es que, como en todo, *"hay que trabajar los sentimientos".* No sólo el público sino también, como apunta **Teslya,** los músicos, ya que a pesar de *"ser sensibles, hay que saber provocar la sensibilidad".* Para deleitarse con una exposición de pintura o con una película no es necesario haber estudiado Bellas Artes o Cine, por lo que se puede aplicar de igual manera a la música clásica.

Conseguir que surja la emoción en el espectador tiene mucho que ver con construir una programación atractiva, otro de los valores añadidos por los que se preocupa la Fundación Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia. La organización intenta configurar un programa equilibrado de manera que sirva para la formación de los profesores de la Orquesta y del público, pero que las obras también se adapten al presupuesto con el que cuentan. Otra cuestión es retomar obras que ya se hayan hecho, tanto para el público que las oye como para los músicos, y ver la diferencia y la madurez que tienen en la actualidad. No obstante, resalta la decisión de incluir compositores contemporáneos. A este respecto, **Rodilla** estima que *"los músicos actuales tienen la obligación moral de darlos a conocer porque, si no hubiese sido así, ahora mismo no tendríamos la música de tiempos pasados, se hubiera muerto el compositor y se hubiera terminado de generar para siempre".* Eso sí, siempre compaginando con obras de épocas anteriores que *"tanto nos han aportado y que han servido para la construcción de las formas y estilos musicales posteriores".*

En relación a este tema hoy en día parece existir la percepción, más o menos unánime, de que se dejan de lado a los compositores actuales, en parte porque se intuye que existe una crisis de creatividad por su parte. Muy al contrario se manifiestan dos profesores de la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia. **Sergey Teslya** considera que hay suficientes compositores en la actualidad pero lo que sucede es que estamos ante otra época en la que hay un lenguaje diferente pero en la que, sin lugar a dudas, hay mucha música interesante. Él cree que el problema está en que hay mucho miedo a enfrentarse a la música contemporánea.

La crítica aduce que, habiendo hecho gente como Mozart, Beethoven o Haydn cosas tan extraordinarias, hoy todo es difuso ya que todos pretenden beber de la misma fuente pero no aciertan a llegar al nacimiento debido a que existen referentes excesivamente inamovibles y no se crea nada nuevo. En otro extremo se sitúa **Blanca Arribas** que argumenta que realmente ha sucedido todo lo contrario: se ha innovado en exceso -sin aplicar un sentido peyorativo a la palabra- en cuanto a sonoridades y es necesario que esta época pase y los cambios se estabilicen, de manera que sean aceptados como fueron los pioneros que se aventuraron a componer en otros tiempos más distantes. Ella considera que realmente *"no hay una crisis de creatividad sino que estamos en un mundo musical donde hay música en todos los sitios y de todos tipos, por los que los grandes autores han diversificado mucho sus campos de actuación y componen obras para películas o destinadas al estilo pop".*

Frente a esa reticencia por la música contemporánea, ellos apuestan porque se debe escuchar más y vencer el miedo, así como luchar contra las tendencias del mercado, pues siempre se decantan por los clásicos. Introducen además otro factor, y es que en los conservatorios se debería enseñar a los alumnos a interpretar todo tipo de música.

Con todo, la gente no es consciente de que, al ver una película y oír su banda sonora, se amplía su cultura musical a través de los múltiples experimentos y posibilidades que ofrecen debido a que se escuchan en paralelo a la imagen. De la misma manera que nos acercamos, de una forma normalizada, a ver una proyección cinematográfica, deberíamos asistir a una sala de conciertos.

En cualquier caso, bien sea de épocas recientes o remotas, las ventajas que aporta la música son incomparables. Es tan sencillo como sentarse en una butaca, mirar a la orquesta, cerrar los ojos y dar rienda suelta a la imaginación. Sin exageraciones, dejarnos embriagar por una melodía cualquiera nos permite ser mejores personas, pues éstas confabulan para elevar el espíritu y permitir la reconciliación con el alma. Una aventura hacia la parte más sensible del ser humano que no deja indiferente, cuya experiencia se convierte en inolvidable al poder desprenderte de lo superfluo, mientras que te ennoblece al empezar a acompañarte para siempre.

# Guille Milkyway: La sencillez del pop

**Tatiana Abellán**

En 1997 Guille Milkyway decide crear un grupo ficticio de cinco integrantes que tomará por nombre "La Casa Azul". Habrá que esperar hasta el año 2000 para que se publique su primer disco "El sonido efervescente de la Casa Azul", y hasta 2003 para ponerle cara a estos personajes con la edición de su primer videoclip "Superguay". Después de publicar "Tan simple como el amor" y de una promoción por Japón y Corea del Sur sale al mercado a finales de 2007 su último disco, "La Revolución Sexual", donde los actores que conformaban el grupo pasarán a ser androides dirigidos por el propio Milkyway. Tras una gira de más de un año por toda España Guille se centrará en su trabajo como productor, compositor y dj. El pasado 27 de marzo Guille Milkyway cerraba magistralmente el ***LABsonora,*** el primer ciclo de Dj´s organizado por el Laboratorio de Arte Joven de Murcia.

**Hola Guille. Nosotros ya nos conocemos, por eso voy a aprovechar para plantearte alguna cuestión que quizá se salga un poco de lo que te suelen preguntar. ¿Cual es tu formación académica?**
Pues nada, hice una carrera, Económicas.
**¿Por qué Económicas?**
Me interesaba, en realidad creo que es una obviedad que el sistema no funciona, digamos el sistema económico. Creo que el capitalismo es imperfecto.
**¿Ah, sí? ¿Y qué propones?**
Hay muchos sistemas alternativos. Lo bueno que tiene el capitalismo es que es capaz de empaparse de todo. El problema es que parte de una premisa falsa: el sistema capitalista, el pensamiento ultraliberal, podría ser bueno porque, en principio, si tú te esfuerzas, puedes conseguir lo que quieras, y el mercado se prepara para dar oportunidades a todo aquel que se esfuerce. Pero estamos partiendo, como he dicho, de una premisa falsa, ya que la gente no nace con igualdad de oportunidades, por lo que el capitalismo funciona muy bien para los que sí tienen estas oportunidades, pero no para el resto. El hecho de que el tercer mundo esté como está y que en los países desarrollados haya semejantes bolsas de pobreza es un fallo del sistema, no busquemos otras causas políticas. Fue este tipo de cosas lo que hizo que me interesara por esta carrera. Pero imagino que yo, como mucha otra gente, no sabía qué quería hacer en la vida en general, lo único que tenía claro es que quería hacer música.
**Hemos llegado rápido a lo que nos interesa. Bien, ¿desde cuando lo has tenido claro?**
Desde que era muy pequeño, vamos muy pequeño, muy pequeño. Pero enseguida ves que es muy difícil dedicarte a esto.
**¿Y en cuanto a tu formación académica musical?**
Lo típico, piano y estas cosas, pero lo dejé pronto, cuando el tema del solfeo empezó a requerir más tiempo. Estudié armonía, que era lo que me interesaba.
**¿Cuándo comenzaste a dedicarte más en serio a la música?**
Trabajé durante un tiempo en una oficina –en la multinacional Nestlè-, y lo dejé hace más de 3 años. Ahora sólo hago música y estoy muy feliz.
**Entonces te da para dedicarte a tiempo completo.**
Sí. En realidad todo depende de lo que te guste. A mí me gusta hacer música, y me gusta mucho todo lo que tenga que ver con los niños y la música. Creo que es un entorno donde se maltrata al menor, porque presuponemos que los niños, en su ingenuidad, no se enteran, y que por lo tanto les puedes colar lo que sea. Esto es horrible, porque precisamente los niños no disponen de las herramientas necesarias para decidir con libertad qué les gusta y qué no. Por ello debemos ser más responsables con lo que les proporcionamos, deberíamos acercarles sólo cosas muy bien hechas. Quizá en esto radique mi interés por aunar la música y la infancia.

Volviendo a tu pregunta, vivir de la música. Todo depende de cómo quieras vivir, una vida de lujo y placeres múltiples es muy difícil. Yo lo quiero es vivir feliz haciendo lo que hago, y aun para esto, con un grupo alternativo, es bien difícil. Antes podías publicar un disco y vendiendo 10.000 copias podías grabar el siguiente y vivir más o menos bien. Hoy en día no se venden discos, y cada vez se venderán menos. La única forma de subsistir como grupo es tocar. Esto está muy bien, pero si te gusta tocar, claro.
**Que no es tu caso.**
No, no, cero. Es más, creo que puede haber planteamientos musicales que no estén pensados para tocar en directo. La historia de la música pop está llena de esos ejemplos, hasta los Beatles o los Beach Boys dejaron de tocar. Yo me tomo esto como un hobby, y soy feliz haciendo este tipo de cosas como sintonías para la televisión y publicidad, quizá publicidad menos por este punto que tiene de interés detrás que me lleva a evitarlo. Pero si se tiene que hacer, se hace.
**¿Y lo último que has hecho para publicidad?**
Pues no sé, casualmente hice una cosa para Nesquik, sopas, teléfonos, etc. También hice lo de "Amo a Laura", por ejemplo, que en el fondo no dejaba de ser una campaña de publicidad para la MTV. Pero ni es gratificante ni me gusta especialmente, a la persona que te contrata no le interesa tu música, sino que venda su producto. Es un poco feo.
**Entonces, aunque la fórmula del directo no te atraiga eres feliz pinchando, ¿no?**
Sí, es lo que más me gusta, poner discos. Es muy agradable compartir la música con tus amigos. De hecho de pequeño me encantaba. El problema es que ahora se ha convertido en algo muy snob que se centra en alimentar el propio ego del dj, una pena.
**¿Hasta qué punto crees que te ha podido marcar la música que escuchaste en tu infancia?**
Totalmente.
**De hecho en tus sesiones no sólo pinchas temas setenteros sino algunos radicalmente unidos a la infancia como la sintonía de Barrio Sésamo.**
Bueno, es que Joe Raposo es un compositor del que soy super fan, y de hecho toda la música de la primera etapa, del 69 al 75, de Sesame Street es espectacular, maravillosa. Todas las canciones son brillantes. Él es un compositor genial. Y es un claro ejemplo de algo muy bien hecho. Como decía, la música para niños no es algo que deba ser tomado a la ligera, sino que debe ser algo muy bien realizado.
**Luego crees fervorosamente en una labor formativa de la música, en su potencial educador.**
Sí, la música es muy rica. Criarte en un entorno musicalmente intenso te expande. Crecer en cualquier ambiente artístico es totalmente enriquecedor. Creo, por ejemplo, que el arte, el teatro, la música o la

pintura pueden ayudar a los niños más introvertidos a hablar, y que puede ser una buena terapia. Si yo no hubiera tenido la música que tuve de pequeño posiblemente ahora sería aún más introvertido.

**Hablemos ahora de tu sorprendente, y también cuestionada, capacidad para igualar categorías musicales, cuando en una sesión eres capaz de mezclar a músicos de culto con Las Grecas o cantantes de un único éxito como Sonia y Selena.**

Realmente es algo que me sale así. Esta es otra circunstancia que proviene de la infancia; cuando eres niño y nadie te ha dicho lo que es guay y lo que no, lo que es más artie y lo que no, lo que es mejor y lo que no, se escucha todo por igual, sin prejuicios, que es como nos deberíamos enfrentar a la música y a cualquier obra de arte. Mucha gente es incapaz de escuchar una canción de Julio Iglesias por el hecho de que es Julio Iglesias. Creo en la liberación total de los prejuicios en cualquier campo. Y bueno, Sonia y Selena tienen esta canción del verano que está muy bien hecha, y que tiene un trozo muy chulo que dice algo tan bonito como que "cuando llega el calor los chicos se enamoran"; precioso, pero claro, son Sonia y Selena.

**¿Realmente es algo tan sencillo como eso? ¿No pretende ser algo más parecido a una especie de manifiesto artístico donde la deconstrucción te permita cuestionar ciertos valores?**

Sí, así de simple. Precisamente esa otra idea sólo puede venir si previamente has tenido ciertos prejuicios.

**Pero no todo en mundo se puede permitir pinchar este tipo de cosas...**

Ya. A mi me fastidia que pueda parecer que pretendidamente se busca una cierta "pose" ¡Esto es horrible! Se asume que es así porque nadie puede entender que sea de verdad. Pero es de verdad. Por ejemplo, para mí la ironía es un recurso perfectamente válido, pero a mí no me gusta que cuando en las canciones de La Casa Azul la gente se encuentra con letras tan sencillas como "hoy me has dicho hola por primera vez" busque una lectura más profunda o sencillamente asuma que se trata de una broma. Y no por decir cosas simples se es más tonto. De hecho, cuando uno se enamora siente cosas muy sencillas.

**Ya, ya lo decías en "Tan Simple como el Amor", tu segundo álbum, y por lo que parece toda una declaración de intenciones.**

Sí, alguna gente entendía al principio el grupo como algo cómico, pero no sé, a mí no me da ninguna risa. Tiene un gran componente lúdico, pero no pretende ser gracioso. Alguna vez he hablado de esto con Manolo de Astrud, y los dos coincidimos en rechazar la metáfora por la metáfora, sin embargo la gente se empeña en buscar doble fondo en sus letras y en tildar las mías de superficiales. Nada más lejos de la realidad.

**Volviendo a tus sesiones, eres muy dado a hacer pequeñas pausas entre algunas canciones.**

Sí, quizá esto de hacer sesiones continuas es una influencia que viene de la música electrónica, pero lo que a mi me gusta es poner discos, como te decía. La gente no está nada acostumbrada a que haya huecos entre canciones, y está bien dejar un par de segundos de vez en cuando, que es como se hacía antes, ya que se precisaba de un tiempo para cambiar los discos. Así das tiempo a ubicarte y volver, huyendo de este ritmo uniforme de la música más electrónica.

**¿Crees que fue tu timidez lo que te llevó finalmente a crear un grupo ficticio?**

Puede ser, pero en realidad hay varios motivos. Uno es estético, ya que siempre me ha atraído el rollo bubblegum de los sesenta. Y hay otro, mi incapacidad total para trabajar en grupo. Es una posición cómoda, imagino.

**¿Te llegaron a afectar las críticas de algunos de tus fans al descubrir que el grupo no era tal cuando aparecías tú sólo en el escenario?**

En realidad es algo que no debería afectar a nadie. Estamos acostumbrados a escuchar cosas falsas, día a día, en los Cuarenta Principales. Por ejemplo, Marilyn Manson es un personaje que no va a hacer la compra caracterizado como tal, y sin embargo creen que soy yo quién los pretende engañar, pero ¿qué necesidad tendría yo de hacer algo así? Si lo hago es sencillamente porque me gusta. Lo importante es la música, da igual cómo sea el grupo.

**¿Y qué te ha hecho decidir convertirlos en androides?**

Tener un grupo ficticio termina siendo algo muy difícil de sobrellevar y te tienes que justificar continuamente. Imagino que cada cosa tiene su momento. Sin embargo es algo con una cierta tradición, y que, a otros niveles, sigue sucediendo. Hace unos años vi un concierto de Saint Etienne junto a Bob Stanley, que aquel día, como tantos otros, había decidido que quería ver el concierto de su propio grupo, para lo que delegaba en otro músico. Evidentemente nadie ponía el grito en el cielo.

**Lo siento Guille, pregunta obligada; tus influencias. Si quieres la podemos transformar en por quién te habría gustado ser influenciado.**

No sé. Imagino que me he empapado de todo, desde el "Help" de los Beatles, hasta el primer disco de Julio Iglesias que escuchaba en el coche de camino a casa de mis abuelos. Como te decía al principio, de pequeño no tienes filtros.

**¿Y estilísticamente?**

Con La Casa Azul yo tengo muy claro como quiero que suene, quiero que sea algo artificioso, muy postproducido. Una gran influencia de La Casa Azul siempre ha sido, por ejemplo, The Jet Set, o los Archies.

**¿En tu caso existe una metodología para componer? ¿Primero es la letra o la música?**

Normalmente utilizo pequeños conceptos a partir de los que quiero trabajar, luego compongo la música y finalmente adapto la letra. Hay mucha gente que cree en la inspiración, pero yo creo en el proceso creativo, en la disciplina.

**¿Tus canciones son autobiográficas?**

Me encantaría saber contar historias, pero parece que sólo sé hablar de mí mismo, de lo que siento, que quizá sea lo más fácil. Imagino que para mí la música también es una especie de terapia.



**Guille, en tus temas parece siempre haber una fisura entre el contenido y la forma, entre unas letras tristes y dolorosas y una música increíblemente alegre, enérgica y optimista.**

Sí, este contraste es algo que me parece muy divertido, es algo curativo; sana. Yo tengo una visión un poco apocalíptica del futuro, y esto no te deja vivir tranquilo. Pero el hecho de que cantar alegremente tus penas te libera no es nada nuevo, es un poco como en el folklore, como los juglares. El hecho de que sea música divertida y animada no significa que sea superficial. Sin embargo lo interesante no es lo que yo como artista he querido decir, sino lo que el que escucha entiende, y lo que le hace sentir la música. Mi trabajo suele ser bastante autobiográfico porque parte de mis propias experiencias, pero si hay algo que me revienta en la crítica musical es personalizar la obra; no hacer la crítica de la música sino de la persona. A mi me gusta Amy Winehouse, y me da igual lo que hace o deja de hacer de igual manera que no me interesa dónde estaba Bob Dylan al componer su último disco. Es terrible que hasta la prensa especializada se impregne de este halo tomatero.

**¿Dentro de qué genero te consideras inscrito? Hay gente que acepta la etiqueta de tontipop, ¿es tu caso?**

Ni soy tonto ni hago música para tontos. La ignorancia es muy atrevida. Yo sólo hago Pop. Una cosa es la frescura y otra la estupidez. Hay letras de los Ramones que no hay por dónde cogerlas, si hablamos de la profundidad lírica. Lo que no puede ser es que desde determinados foros pongan estas etiquetas y luego defiendan que las Ronettes hacen la mejor canción de la historia del pop cantando "Be my baby, oh,oh,oh". Me estoy refiriendo a la revista Ajo Blanco, a finales de los noventa.

**En tus conciertos, en alguna ocasión, has comentado que todo empezó por esas fechas precisamente aquí, en Murcia.**

Sí, en 1999, en Yecla, fue donde toqué por primera vez. Y fue una experiencia maravillosa. En Murcia había un movimiento fascinante en aquella época.

**¿Y a día de hoy sigues pensando que hay diferencia entre los públicos de diferentes ciudades?**

Sí, quizá sean tópicos, pero es una cuestión de carácter. En Barcelona cuesta mucho un concierto de La casa Azul, son más inseguros y vergonzosos, hay más pose, algo que no pasa ni aquí ni en Madrid, donde sois más desinhibidos.

**Es curioso que siendo de Barcelona afirmes algo así. Bien, retomemos la entrevista al uso, cuéntanos de qué disco te sientes más satisfecho.**

Pues del último es del que me siento más orgulloso, es el que se parece más a lo que quería hacer.

**¿Y qué estás oyendo ahora?**

Ahora mismo estoy enganchadísimo a una chica que se llama Paula Kelley, una compositora indie muy unida a la escena powerpop americana. Tiene un Ep de cuatro canciones que me vuelve loco, es un poco barroco, pero brillantísimo.

**¿Algo más?**

Es que tengo muy mala memoria, busquemos las más escuchadas en el ipod.

**A ver.**

Pues aquí en mis últimas favoritas. Ah, mira, me gusta mucho Advantage Lucy, que es un grupo japonés. Últimamente lo japonés me atrae mucho.

**Creo que con eso me conformo. ¿Cómo prefieres escuchar música, como experiencia solitaria o en compañía?**

Bueno son cosas diferentes y complementarias. Siempre he disfrutado mucho oyendo música sólo, pero también me gusta compartirla. Otra manera de disfrutarla es mientras pincho y siento que soy yo el que está creando la banda sonora para esa pareja que se acaba de conocer y que al principio se miran tímidos y que terminan por bailar juntos cuando encuentran la canción apropiada. Es maravilloso poder crear la atmósfera apropiada y sentir que la gente te sigue.

**Pareces un hombre muy sensible, de detalles y sutilezas.**

Sí, bueno, hay un librito de Alessandro Baricco, titulado "Novecento" donde viene a decir algo así como que la belleza está escondida, ya que en general no es algo evidente, y por eso hay que molestarse en buscarla.

**Ya veo. Después del año y medio de gira, ¿qué esperas de lo que queda de año y cuales son tus próximos proyectos?**

Pues la verdad es que ha sido agotador. Las pantallas, los ordenadores, todo lo teníamos que montar nosotros mismos, y era bastante complicado ya que dependíamos de la parte técnica, que no podía fallar. Y a esto hay que sumarle la dificultad añadida que supone para mí tener que subir al escenario día tras día, independientemente de tu estado de ánimo.

**¿Repetirás experiencia?**

Imagino que sí, pero para este año sólo me apetece rutina. Levantarme a las 8 y encerrarme en el estudio. Ese tipo de cosas. Ahora estoy trabajando para una serie infantil, de los mismos productores de Pocoyó, pero para niños de 4 a 7 años.

**¿Algo más?**

Estoy haciendo música para una película, la última producción de Querejeta, sobre un niño con síndrome de down.

**¿Y qué hay de La casa Azul?**

También estoy preparando el nuevo disco de Milkyway y de La Casa Azul, que aunque quería hacer una cosa detrás de otra al final los estoy llevando adelante a la vez, y como son cosas muy distintas, el primero muy natural y lo segundo muy artificioso, me sirve para compensar.

**Luego no es sólo el idioma (el inglés) lo que diferencia la música que haces como Milkyway de la que haces como La Casa Azul.**

No, no. Es algo totalmente diferente. Milkyway es algo súper sencillo que huye del barroquismo de La Casa Azul. Son cinco instrumentos por canción, todo muy relajado. Paul Bevoir, de los Jet Set, que me conoce a la perfección, se está encargando de las letras.

**¿Y para cuando podremos escucharlo?**

Mi intención es publicarlo antes del verano, y el de La Casa Azul imagino que lo grabaré en verano y se publicará el año que viene.

**Por último, y por aclamación popular, debo preguntarte acerca de tu participación en Eurovisión.**

La primera canción del grupo, Cerca de Shibuya, ya hablaba de Eurovisión, así que nadie me obligó a presentarme, como se ha llegado a insinuar, sino fue algo que surgió y que me pareció interesante hacer. Siempre me ha gustado Eurovisión. Es cierto que el ambiente fue súper raro, porque con las dos únicas personas con las que se podía hablar era con Rodolfo Chikilicuatre y con Rafaella Carrá, que rápidamente entendió lo desubicados que estábamos.

**Un millón de gracias, Guille, te dejamos pero esperamos poder volver a verte pronto por aquí, ya sea como Guille Milkyway Dj, presentando lo último de Milkyway o acompañado de tus androides de La Casa Azul, Clara, Sergio, Óscar, Virginia y David.**

Gracias a vosotros por todo.

# TANTOPORVENIR

## 25 años de alquibla teatro

Antonio Saura

**"...el auténtico desafío surge cuando el objetivo no es el éxito, sino despertar significados íntimos sin tratar de gustar a toda costa"**

**Peter Brook**

**¡25 AÑOS! Veinticinco años han transcurrido desde que la nave de Alquibla zarpase a través del Mediterráneo. Un viaje de veinticinco años (más de los que empleó Ulises para su regreso a Ítaca) de dura lucha -en la que muchos han quedado en el camino- contra nuestro mayor enemigo: el tiempo; el que transcurre inexorablemente. Pero somos valientes como Agamenón... o locos, como Robín. Y por eso nuestras voces se oyen con fuerza, a pesar del mucho ruido.**

*Antonio Saura*

Un devenir de ilusiones renovadas y sueños logrados, con la mirada atenta a las enseñanzas de Shakespeare, que nos mostró al hombre, Brecht, que le dio el color político y Beckett, que aportó la dimensión metafísica, siempre con la ilusión utópica de un teatro necesario y en compañía de lo mejor de la dramaturgia nacional y regional.

Una travesía -en la que hemos arribado en extraordinarios, exóticos y seductores puertos-, a caballo entre la tradición y la innovación, basada en la coherencia y calidad por encima de los mejores o peores resultados de un espectáculo, y sustentada en tres pilares básicos: el compromiso ético y estético, el alto riesgo empresarial y las señas identitarias (como hombres y mujeres atentos a nuestras raíces mediterráneas).

Sin duda, una lucha ganada del "teatro de la emoción" contra el "teatro de la evasión".

A lo largo de mi trayectoria he dialogado mucho con gentes que, de una u otra manera, han estado presentes en mi formación: es el caso de César Oliva, con el que mantengo veinticinco años de amistad y de continuos encuentros y, porque no, de sanos desencuentros, y de Antonio Morales, el hombre de teatro al que he considerado mi maestro.

He recorrido los clásicos grecolatinos como Esquilo, Sófocles, Eurípides y Séneca, el XVI con Cervantes y Lope de Rueda, el XVII a través de Shakespeare y Molière, el XVIII de Beaumarchais a Laclos, el XIX con Büchner y Rostand, el XX de Beckett, Brecht, Carballido, García Lorca y Wilde, así como los contemporáneos nacionales Alonso de Santos, Ernesto Caballero, José Ramón Fernández, Rafael González, Francisco Nieva, Laila Ripoll o Francisco Sanguino, en un repertorio destinado a público adulto, juvenil e infantil.

Mi defensa de la dramaturgia regional ha ido más allá de vacíos discursos: desde presupuestos estéticos, pero sobre todo económicos de la compañía, he realizado las puestas en escena de obras de Luís Federico Viudes, Lorenzo Píriz-Carbonell, Fulgencio M. Lax y Ginés Bayonas. Además, dramaturgos regionales como Fuensanta Muñoz Clares, Fulgencio M. Lax, Ángel-Luis Pujante, Esperanza Clares o Diana de Paco han realizado versiones de nuestros espectáculos.

En otro nivel de autorías he dialogado con los músicos Ahmed Hamdaoui, Luís Muñoz Clares o Marcial Picó y, desde 1993, con Salvador Martínez, compositor de la música original de casi todos mis espectáculos.

Me considero hombre de equipo –el teatro es un arte colectivo- y por ese motivo he desarrollado mis puestas en escena a lo largo de los años, con un núcleo de creación estable de actores y actrices. De entre todos ellos, necesito destacar la relación artística, sentimental y empresarial con la actriz y dramaturga Esperanza Clares. Es mi compañera, amiga y "jefa", por la que siento verdadera pasión y sin la que no habría podido desarrollar mi carrera profesional gracias a su lúcida aportación apolínea –virtud de la que carezco-. Además es madre de mi hija Alba.

No quiero dejar de mencionar a algunos de esos actores y actrices: Lola Martínez, que como en los preceptos matrimoniales está a mi lado "en las alegrías y en las penas, en la salud y en la enfermedad"; José Antonio Liza, Jesús Belmonte e Isabel Clares, con los que empecé, pero que tomaron otros derroteros profesionales; Alfredo Zamora y Antonio M.M., que en su ir y venir, guardaron siempre un hueco para esta familia que los recibía con los brazos abiertos; Nacho Vilar, Sergio Alarcón y Paco Gascón, un trío ausente hoy, pero núcleo fundamental en la primera formación estable de la compañía –con Nacho sigue "abierta contratación"-; Jacobo Espinosa y Susi Espín, cuya juventud impregna siempre de buenas vibraciones nuestra convivencia; Ángeles Tendero y Julio Navarro Albero, que a pesar de ser los penúltimos en llegar, consiguieron hacernos creer que llevaban toda la vida con nosotros y Pedro Segura, el último "gran fichaje" de Alquibla -incorporado desde lo artístico pero involucrado en la producción-. De los muchos técnicos que han pasado por la compañía guardo un especial recuerdo de tres de ellos: Pedro Pujante, Gloria Cerezo y Jesús Palazón. En este personal homenaje, quede expresa mi admiración por todos cuantos han hecho posible la decidida apuesta por la espectacularidad escenotécnica, en base a las nuevas tecnologías en iluminación, sonido y audiovisual, en las que el técnico es el gran protagonista y responsable de los buenos resultados obtenidos.

Actores, actrices y técnicos son los que mejor me conocen. Los que me han sufrido en los momentos más caóticos: el proceso de creación de un espectáculo, ensayos y estrenos; con ellos he compartido furgoneta y avión, pensiones y hoteles, servicios de gasolinera y extraordinarios restaurantes, pero sobre todo, una pasión.

Pero lo mejor no es lo pasado, sino todo lo bueno que nos depara el futuro. Porque hace algunos años nos grabamos a fuego la frase de Emilio Carballido <<no se ha acabado nada, falta lo más hermoso todavía>>.

Y es que a nosotros, los alquibla, nos queda TANTOPORVENIR...

<<Y así, sea como sea, todo llegará a su fin, tal y como fue fijado>>

## Antecedentes

El germen teatral que brota en los jóvenes alquiblas, surge con la transición democrática y hasta los primeros años ochenta (con el movimiento contracultural conocido como la movida).

Hasta mediados de los años 70, en la pedanía de Algezares, y en torno al desaparecido Teatro Sanbar[1], explosionó la enorme tradición teatral que había caracterizado a este pequeño pueblo desde la segunda mitad del siglo XX.

Me inicié en el teatro desde un escenario, con vocación de actor. Un teatro frente a mi casa (el Teatro Sanbar) en el que jugar al principio, y el deseo irracional de pisar sus tablas y obtener el aplauso del público después. Así que empecé a hacer teatro sin saber nada de teatro. No tuve relación con el Teatro Universitario ni con la antigua Escuela de Arte Dramático de Murcia. Tampoco con ninguna otra compañía teatral. Por lo que afirmaré que, los alquiblas primigenios nos iniciamos "desde el sudor": cargando y descargando furgonetas, montando escenografías y focos, realizando los decorados, conduciendo kilómetros y kilómetros... Sudor y diversión como características estéticas; no digo que sea la mejor escuela, pero ha sido la mía.

Antes del 84, en Murcia, el teatro lo hacían César Oliva, al frente del Teatro Universitario de Murcia y de la que fue primera compañía profesional Julián Romea, desaparecida en el 83, y Antonio Morales con La Bella Aurelia. Por circunstancias y por edad, no fui espectador de ninguno de sus espectáculos, pero eran los hombres más influyentes de la escena murciana.

Iniciada la década de los ochenta, la región contaba con una veintena de grupos de teatro, y en el Festival de San Javier del 84 se realizó el estreno de Vivir, para siempre vivir de Lorenzo Píriz-Carbonell por la compañía Tespis y La Verbena de la radio de Antonio Morales por La Bella Aurelia.

[1] El Teatro Sanbar, ubicado en el nº 1 de la calle Doctor Agustín Ruiz, sigue existiendo, pero con un uso bien alejado del que fuera concebido: tras eliminar las butacas de platea y abrir una puerta lateral para acceso de vehículos, se convirtió en un parking privado. Todo un lujo.

*En un café de La Unión. 1984*

## El origen de alquibla

A finales de 1983 Esperanza Clares y yo decidimos crear un grupo de teatro, al que Esperanza bautizaría como al-qibla (del ár. hisp. alqíbla, y este del ár. clásico qiblah), término árabe que significa el punto del horizonte que se tiene enfrente, el mediodía, o lugar de la mezquita hacia donde los musulmanes dirigen la vista cuando rezan. Genéricamente significa dirección. Es también el punto o lugar del horizonte o la mezquita señalando la dirección hacia La Meca. Pero alquibla es también el nombre que en la Edad Media se dio a la acequia Mayor del Mediodía desde la Contraparada y Aljucer, y que partía de esta población para regar las áreas más meridionales de la Huerta, como son La Alberca, Algezares, Los Garres y Beniaján, y que corre paralela al Regerón por su margen izquierda para terminar en el azarbe de Beniel.

Para el primer montaje invitamos a Lola Martínez, Jesús Belmonte, José Antonio Liza e Isabel Clares y poco después se añadirían Inmaculada Illán, Encarna Illán (hijas del poeta y actor Alfonso Illán) y el técnico Pedro Pujante.

El 23 de junio de 1984 Alquibla Teatro estrenaría su primer espectáculo: **En un café de la Unión**... del recientemente fallecido artista polifacético Luis Federico Viudes.

Desde ese día, hasta el 23 de junio de este mismo año habrán pasado justo 25 años. Una trayectoria que, prestada de las estructuras shakesperianas, se ha dividido en cinco partes:

**PARTE I.**
**1984 – 1989 Luis Federico Viudes o la farsa musical.**
1984 EN UN CAFÉ DE LA UNIÓN de Luís Federico Viudes
1985 LOS AMANTES DE BENIEL de Luís Federico Viudes
1985 YAMILÉ de Lorenzo Píriz-Carbonell
1986 ¡¡¡OCHENTAMANÍA!!! (Historias de rock y amor) de Antonio Saura
1988 FUERA DE QUICIO de José Luis Alonso de Santos
1988 CONTRA LUJURIA de Luís Federico Viudes
1989 ATIKO K

*"Hay hombres que luchan un día y son buenos. Hay otros que luchan un año y son mejores. Hay quienes luchan muchos años, y son muy buenos. Pero los hay que luchan toda la vida, esos son los imprescindibles"*
*Bertolt Brecht*

Nuestro modelo de compañía era el Dagoll Dagom de **Glups!** (acabábamos de verlo en el Teatro Romea de Murcia), un espectáculo que

sin duda marcó a toda una generación. Pero necesitábamos encontrar nuestro propio estilo y a ello nos ayudó, y mucho, la figura de Luis Federico Viudes, con el que mi compañera Esperanza Clares mantuvo una intensísima amistad a lo largo de muchos años. Tres de los espectáculos de esta etapa salieron de su pluma.

De la mano de Viudes conocimos al "todo Murcia teatral", incluyendo a Lorenzo Píriz-Carbonell y su Yamilé, a modo de musical americano.

Tras Viudes y Píriz, llegó el primer Shakespeare; un espectáculo que tuvo por objetivo dirigirse al público más joven, con estética de concierto de rock&troll.

Al principio desconocíamos el repertorio y los autores, el mercado y los mecanismos de distribución; presentábamos los montajes en espacios y plazas inadecuados, sin posibilidades lucrativas y una lógica precariedad de medios. Pero en poco más de dos años nos habíamos convertido en un grupo de bolos regionales. Hacíamos muchos y conectaban de forma contundente con el patio de butacas, porque éramos jóvenes entregados al juego con una enorme capacidad de divertir divirtiéndonos; un teatro de evasión que ocupaba nuestro tiempo de ocio, pero que, sin ser conscientes, se fue convirtiendo en nuestra forma de vida (y por tanto nuestra profesión). Nunca fuimos un grupo aficionado.

A finales de 1987 habíamos realizado las primeras salidas de Murcia. Los peores recuerdos de aquella época son los muchos bolos en fiestas de pueblo entre junio y septiembre; Murcia tenía enormes problemas de infraestructuras culturales. Los mejores espacios eran las aulas de cultura de las cajas de ahorros, especialmente las de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, donde trabajábamos bastante. El primer telón de verdad que la compañía sube y el primer Teatro con mayúsculas que pisamos fue el Cervantes de Abarán.

En agosto de 1988 Esperanza Clares y yo creamos la sociedad limitada D.A.D.O. Producciones Teatrales, S.L., que daría forma fiscal a Alquibla Teatro. Este año supuso el gran salto a las "nóminas" y nuestra inmersión en el apasionante mundo de las cotizaciones a la seguridad social. Es el momento de Fuera de Quicio de Alonso de Santos.

¡Contra lujuria! de Viudes, se estrena en el Corral de Comedias de Almagro, presentándose a continuación en el Festival de Molina de Segura. Los medios de comunicación regionales recogen extensamente el momento dulce en el que se encuentra la compañía. Participamos en el Certamen Ciudad de Murcia, celebrado en el Teatro Romea. Es la primera vez que subimos el telón de la que sería "nuestra casa" desde ese momento, y en el que habíamos visto a los grandes de la escena española. Y lo hicimos también a lo grande, pues todos los premios recayeron en Alquibla, como presagio de su fructífera carrera.

A finales del 88 la compañía ya integraba –por méritos artísticos y empresariales- la nómina de las compañías profesionales de la región, junto a Teatro del Viaje, Tespis y Arena.

En 1989 nos presentaríamos en las temporadas de inauguración de dos teatros emblemáticos de la región de Murcia que habían estado cerrados por reformas: el Teatro Romea de Murcia y el Teatro Guerra de Lorca. Desde este momento, la prensa regional comienza a recoger el salto cualitativo y cuantitativo de la compañía. También es el momento en el que iniciamos nuestra primera gira nacional, visitando más de veinte ciudades.

Pero estábamos en "la periferia de la periferia" -que ha escrito sobre la compañía Carlos Gil-, luchando contra modas y programadores, y construyendo lentamente el escenario cultural que la región precisaba, junto a Esteban Egea (entonces Consejero de Educación y Cultura).

La década concluyó con el final de una etapa, la más frívola, en la que el humor presidió triunfante cada uno de los espectáculos; un teatro lúdico y próximo a nuestras raíces populares.

**PARTE II.**

**1990 – 1993 Brecht o el teatro político**

1990 013 VARIOS: INFORME PRISIÓN de Rafael González y Francisco Sanguino
1990 WOYZECK de George Büchner
1991 BAAL de Bertolt Brecht
1992 RAPSODIA A FULANO DE TAL de Antonio Saura
1992 ESTOS FANTASMAS de Eduardo de Filippo
1993 DELIRIO DEL AMOR HOSTIL de Francisco Nieva

> *"Esta es la única posibilidad: no perder de vista los juicios de Artaud, Meyerhold, Stanislavsky, Grotowsky, Brecht, y luego compararlos con la vida del lugar concreto donde trabajamos"*
> *Peter Brook*

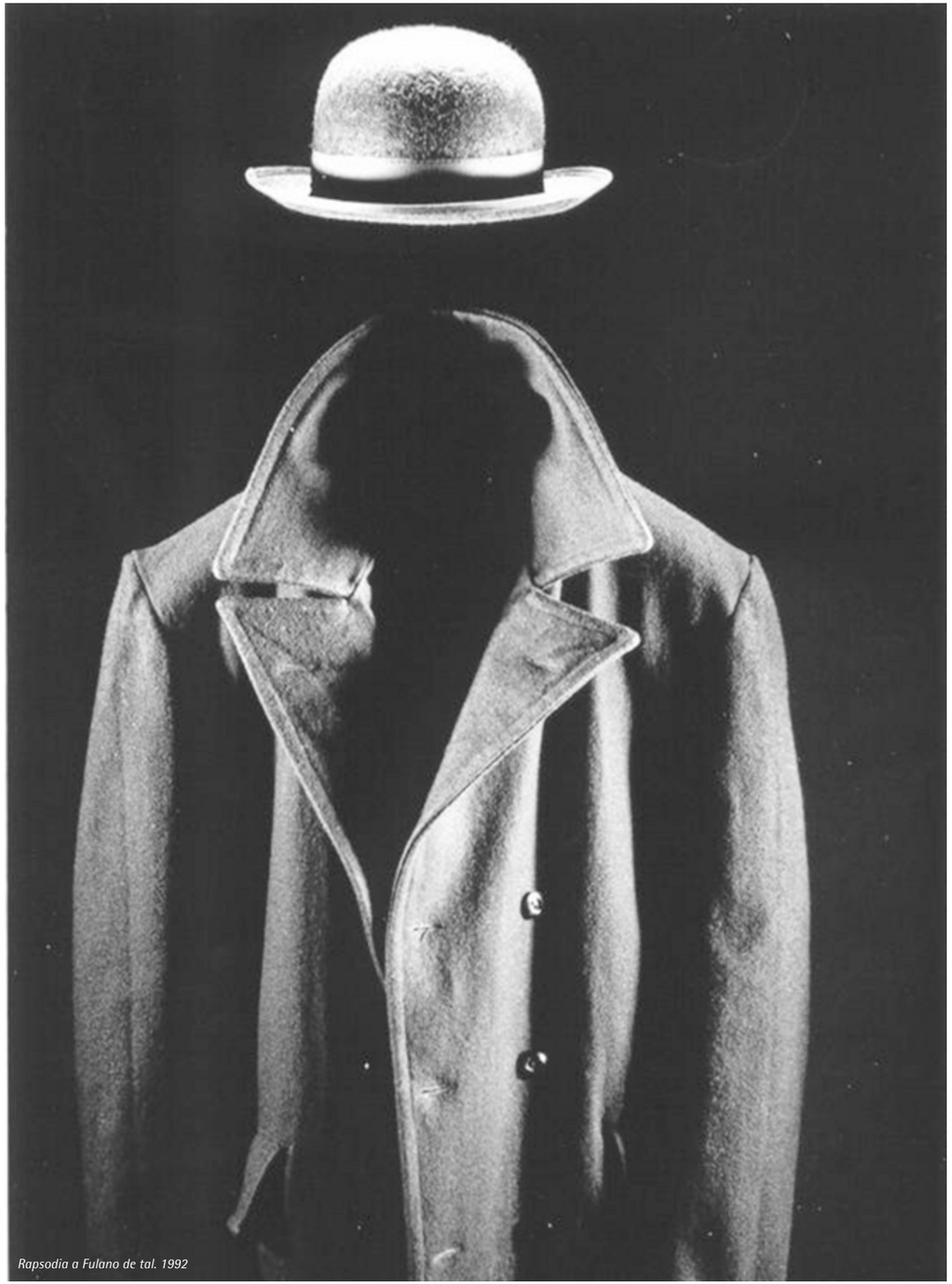
Entre 1984 y 1989 la compañía había realizado más de cuatrocientas representaciones. Nos estábamos formando y lo hacíamos desde el escenario. Si al principio los fundamentos del grupo eran "espontaneidad y diversión", comenzamos a transformarlos y sustituirlos por "compromiso y sufrimiento", conceptos que nos enseñaron a llorar y, poco después, nos abocaron a la poesía, a la preocupación por el hombre, y, lo peor de todo, al interés por la política.

Desde hacía tiempo mi cabeza estaba alejada de la farsa musical o al menos, próxima a la búsqueda del equilibrio entre la diversión y algo más serio. Estaba ávido de estudio y de puesta en práctica de lo aprendido.

A finales de 1989 fallece Beckett, nació mi hija Alba y cayó el muro de Berlín. Todo el mismo año. También fue el momento en el que sentí la necesidad de asimilar teóricamente lo que hacíamos. Nunca antes. De forma brusca, de la mano de Brook, buceé en Brecht, Artaud, Kantor, Beckett, en la Ética y Estética del discurso teatral, releí a Stanislavski, Meyerhold y Grotowski y todos los tratados de los grandes directores de escena, con otra mirada: la del compromiso político y social. Surgió en mí una nueva deontología que, sin duda, tenía una fuente de inspiración: la mirada atenta a las enseñanzas de Bertolt Brecht.

Lo que aprendía quedaba manifiesto no sólo en cada espectáculo, sino en cada uno de los bolos que realizábamos. Cambié el discurso estético y empresarial, nuestra forma de enfrentarnos al público, al mercado, el tipo de publicidad y el modelo de producción de la compañía. Dejamos de ser un grupo de amigos y los repartos surgirían de casting y talleres y nuestra relación con los actores comenzó a ser laboral primero y artística después. Excepción a la regla, el equipo que formábamos Esperanza Clares, Lola Martínez, Alfredo Zamora y yo mismo.

Aún con una insultante e inocente juventud (veinticuatro años) surgen en mí "otras necesidades" que, sin duda, no eran las de la compañía -en un sentido empresarial- ni tan siquiera las que correspon-



*Rapsodia a Fulano de tal. 1992*

*Las reinas del Orinoco. 1997*

día a mi formación (autodidacta y de arraigadas raíces populares). Sin ser consciente, descubrí que en mis espectáculos siempre hablaba del hombre, aunque el tono de comedia que utilizaba le restase trascendencia.

La compañía había pasado en cinco años de ser un grupo de jóvenes apasionados a ser una de las más apasionantes trayectorias teatrales de la región. Un modelo que se empezó a estudiar y a copiar, y comenzó a formar parte activa en foros culturales, que no dejaban de ser plataformas reivindicativas de políticas teatrales para la región (Coordinadora de Compañías de Teatro de la Región de Murcia, Mesa de los Profesionales de la Región de Murcia y finalmente la Plataforma por la Cultura, germen del actual Foro Ciudadano), hasta la llegada de MurciaaEscena en 2002.

En esta nueva etapa mucho tuvo que ver Esteve Grasset, llegado a Murcia de la mano de Enrique Martínez, dirigiendo a Arena Teatro. Sus espectáculos nos marcaron y en poco tiempo se convirtió en una de las referencias del teatro contemporáneo a nivel internacional. Aunque hubo interesantes intentos, nadie consiguió en Murcia coger el testigo de sus enseñanzas.

Y en eso estaba: en la necesidad de modificar la mirada del espectador sobre la vida y compartir con él mis preocupaciones, convertido en un agitador de conciencias, con una loable aspiración de crear un teatro de acción progresista frente al conservador; la ilusión utópica de un teatro que generase una participación activa por parte del espectador, y que diese un paso adelante en cuanto a la ética y estética de la compañía: un teatro del compromiso social y político. Es un nuevo desafío: el éxito no es el objetivo, sino conmocionar e intentar despertar una conciencia crítica en el espectador.

Comencé a realizar espectáculos con esa nueva estética, para los que precisaba nuevos espacios y nuevos públicos, que ya no correspondían al anterior mercado de la compañía; precisaba de un buen público, de acuerdo con el modelo de público para el que uno desearía trabajar. También soñaba con el espacio en el que representar los espectáculos: sala negra, multifuncional, con capacidad para cambiar la disposición del espectador, equilibrio entre el espacio escénico y la sala, con grada para ver el espectáculo en plano inclinado de arriba abajo. Dos espacios reunían aquellas características: la Sala Claramonte, que creó César Oliva, y la Sala Casablanca, que Arena Teatro abría en Alcantarilla. Diecinueve años después ninguna de esas dos salas existe. Posiblemente el Espacio 0 del Centro Párraga sea lo más parecido a lo en aquel momento soñé.

En esta etapa experimenté un divertidísimo alejamiento-aproximación importante en mi formación y madurez como hombre de teatro: me alejé del público, de forma radical, y me aproximé a la crítica y a la profesión. Descubrí el placer perverso de que cuanto más gustaba a compañeros y críticos, más me alejaba de los espectadores. O al menos de los espectadores que nos seguían hasta ese momento. Esto me sirvió para descubrir al otro público, minoritario dentro de un arte tan minoritario, pero al que tampoco quise nunca perder. Y lo más importante, cuanto más me decían los programadores que lo que yo hacía era la gran revolución que necesitaba esta región, menos programaban mis espectáculos en sus teatros, alegando que no tenían público para esas estéticas.

Los ensayos también eran distintos: el fin último no era la creación de un espectáculo, sino el propio proceso de creación. El objetivo prioritario no era el público, sino nosotros mismos, ante la constatación de que no teníamos un público al que dirigirnos.

Y cuanto más felices éramos, menos bolos hacíamos. Pero los que hacíamos eran de absoluto prestigio. ¡¡¡Vaya cinco años de saciar vanidad y pasar hambre!!!

En mi pueblo me retiraron el saludo (y la admiración, si es que alguna vez fue sincera). Ahora éramos profesionales y modernos. Un dato curioso: nos alejamos del público y nos aproximamos a las subvenciones públicas. Otra perversión.

En una línea ascendente de niveles de producción, con 'Woyzeck' conseguimos el mayor presupuesto hasta el momento. Primera vez que la compañía recibe ayudas a la producción y gira del INAEM del Ministerio de Cultura (con el murciano José Manuel Garrido Guzmán como Director General), de la Consejería de Educación y Cultura y la coproducción con el Festival de San Javier. Y gracias a ese apoyo la compañía pudo realizar su proceso de ensayos más relajado y fructífero, obteniendo los mejores resultados artísticos hasta el momento.

Durante toda esta nueva etapa fuimos constantes animadores del panorama teatral murciano y nuestros espectáculos comenzaron a ser esperados cada vez más con absoluta expectación.

Pero llegó la España del 93: un desierto en el campo cultural.

**PARTE III.**
**1994- 1999 Beckett o las comedias amargas**
1994 ESPERANDO A GODOT de Samuel Beckett
1996 AUTO de Ernesto Caballero

*Bodas de sangre. 2003*

1997 LAS REINAS DEL ORINOCO de Emilio Carballido
1999 PASO A NIVEL de Fulgencio M. Lax

*"Todos nacemos locos. Algunos continúan así siempre (...)*
*Da igual. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor"*
*Samuel Beckett*

Así llegamos a 1994 con nuestros diez añitos de existencia, convertidos en una de las compañías profesionales más veteranas de la región, en el más desolador panorama cultural, nacional y regional, tras la locura de la Expo.

La pérdida de inocencia y el desencanto caracterizó la apertura de esta nueva etapa de Alquibla.

Entre 1994 y 1999 abrimos un período de homenaje a Samuel Beckett, marcado por mi encuentro con el dramaturgo Fulgencio M. Lax, que he denominado 'Comedias amargas', fundamentalmente por el sabor agridulce que provoca el contraste entre el humor y ternura del que están impregnados sus personajes y el sabor amargo que quedará en la boca del espectador, ante el final trágico que les depara el destino. Pero también es la definición de un modelo de producción que buscaba el equilibrio entre un proyecto artístico y su correspondencia en el mercado: adecuación del repertorio a las personas que conformaban los repartos de la compañía, búsqueda de textos que tuviesen un reducido número de personajes, ajuste escenotécnico al mediano/pequeño formato para que accediesen a todo tipo de espacios, el mercado nacional como objetivo comercial, y el humor, sin rendirnos, ni por un instante, a lo gratuito ni al aplauso fácil.

Lejos estamos ya de concebir el proceso como lo más importante. Maduramos aprendiendo que el fin último siempre es el espectador: realizar la ceremonia de la representación en un espacio y un tiempo determinados, en donde cada actor interpretase su personaje en acción, comunicándose contundentemente con el patio de butacas. Esta es la esencia del Teatro: un acto de comunicación vivo, que nace en cada representación, se desarrolla en ella y muere tras finalizar esta.

Esperando a Godot se convirtió en uno de los momentos clave de la ascendente trayectoria de la compañía: colgamos por primera vez en el Teatro Romea el cartel de "no hay localidades".

En 1998 la compañía se presenta por vez primera en Madrid con el espectáculo 'Las Reinas del Orinoco' de Carballido, con un importante éxito de crítica y público. Desde este momento, la presencia en el mercado nacional de los espectáculos de Alquibla, comenzó a ser habitual.

Con una divertida mirada al nuevo milenio que M. Lax y yo meteríamos dentro de un Renault-4, cerramos nuestra etapa más "amarga".

**1995 - 1996 DOS EXCEPCIONES**
1995 ANTONETE GÁLVEZ de Lorenzo Píriz-Carbonell
1995 CUENTO DE INVIERNO de William Shakespeare

Dos coproducciones, de gran formato, realizadas con Tespis y Escuela Superior de Arte Dramático, respectivamente, que, dada la escasez presupuestaria de la precaria política cultural, a caballo entre dos gobiernos de distinto color político, no tuvieron la repercusión merecida.

**PARTE IV.**
**2000 – 2003**
2000 EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO de William Shakespeare
2003 BODAS DE SANGRE de Federico García Lorca

*"Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro. En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel, puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu (...) Si hacemos teatro no es para interpretar obras, sino para llegar a que todo lo que hay de oscuro en el espíritu, de soterrado, de no-revelado, se manifieste en una especie de proyección material, real. No tratamos de dar, como se ha hecho hasta aquí, como ha sido siempre en el teatro, la ilusión de lo que no es, sino al contrario, hacer que aparezcan ante la mirada cierto número de cuadros, de imágenes indestructibles innegables, que hablarán directamente al espíritu"*
*Antonin Artaud*

La madurez artística, la consolidación empresarial y de mercado, la estabilidad de la compañía, el acceso al repertorio, el control de medios de producción (adquisición de la NAVE de Alquibla de 500 metros cuadrados en el Polígono Industrial Oeste de San Ginés-Alcantarilla, camiones y furgona propios para desplazamiento de escenografías, equipos técnicos y repartos), el acceso a las primeras coproducciones de la Consejería de Educación y Cultura y la colaboración del Auditorio Municipal de Cabezo de Torres para la realización de ensayos, certificaron la máxima murciana de "con buen pijo bien se jode". Todo ello sumado a la asimilación de nuestras raíces mediterráneas hizo fluir en la compañía los dos espectáculos más entrañables de nuestra trayectoria.

A la aparición de Angel-Luis Pujante y José Ramón Fernández, se sumó la complicidad del mar Mediterráneo, aunando compromiso ético y riesgo estético desde la variedad de géneros y pensando en la pluralidad de públicos y espacios, dando rienda suelta a nuestras emociones que lanzamos hasta el patio de butacas, para recoger, en la escena, el "maná" de los aplausos, a partir de dos inolvidables espectáculos: El sueño de una noche de verano y Bodas de Sangre.

Un triunfo absoluto para la compañía, pero especialmente, un triunfo del teatro de la emoción.

Ambos estuvieron programados durante tres temporadas, recorriendo gran parte de la geografía nacional, y propiciando el salto internacional de la compañía. Premios, nominaciones, llenos hasta la bandera, sorprendentes taquillas, localidades agotadas, temporadas en varios teatros, críticas extraordinarias y una fidelización de público no conocida hasta el momento por Alquibla fue el menú que saboreamos.

Locura y amor y Deseo de venganza y odio son ideas que nos acompañaron durante seis años.

"Nunca dos espectáculo nos ofrecieron tanto ni nos despojaron de tanto. En cada representación, una y otra vez, nos ofrecían la vida y nos la arrancaba con furia" me confesó en una ocasión Esperanza Clares.

**PARTE V.**
**2004 – 2009 Teatro de la Justicia**
2002 EL FANTASMA DE CÁNTERVILLE de Oscar Wilde
2004 LAS BODAS DE FÍGARO de Beaumarchais
2005 EL DÍA MÁS FELIZ DE NUESTRA VIDA de Laila Ripoll
2006 ORESTÍADA. Cenizas de Troya Esquilo / Sófocles / Eurípides
2008 LAS AMISTADES PELIGROSAS de Choderlos de Laclos
2009 TARTUFO de Molière.

*"El deseo de cambiar la sociedad, de obligarla a enfrentarse con sus eternas hipocresías, es una poderosa fuerza motriz. Fígaro, Falstaff o Tartufo satirizan y revelan la realidad mediante la risa, y el propósito del autor es lograr un cambio social"*
*Peter Brook*

La utopía de cambiar la sociedad, juzgando los hechos humanos y haciendo reflexionar al espectador sobre cuestiones intemporales como la justicia pero, sobre todo, de la injusticia social, la arrogancia de las sociedades y los países, el deseo de venganza, el abuso y la ambición de poder, los aires de revolución, la decadencia moral de la sociedad, la represión, los estragos de la religión, la memoria histórica, la mirada perdida... definieron la ética de la compañía en este último período. Grandes contenidos para el momento de mayor perfección formal de los espectáculos de la compañía.

Cinco ideas han sobrevolado esta última etapa:

¡Malditos americanos! 'El Fantasma de Canterville', una divertida y terrorífica visión de la América de Bush, que a nivel empresarial, ha resultado uno de los más rentables de cuantos hemos realizado, al conseguir concentrar el mayor número de representaciones en el menor tiempo posible y uno de los de mayor porcentaje de ocupación de sala (con continuas "agotadas todas las localidades"), con unas suculentas taquillas.

¡Revolución! Las deliciosas y exquisitas 'Bodas de Fígaro', comedia escrita en un momento y un lugar en el que se comienza a escribir la Historia Contemporánea: la Revolución Francesa.

¡Represión! En nuestro día más feliz de nuestra vida, todavía hoy en programación, recorriendo los teatros y festivales del país, y que arrasó en la última edición del Festival de Miami.

¡Justicia! Mi proyecto personal más ambicionado y el es más ambicioso espectáculo de Alquibla, 'Orestíada', que pasó triunfal por Mérida, y que "comenzó en un día de violencia".

¡Tormenta! Revisión de las epístolas de Laclos, 'Las amistades peligrosas', a través de un recorrido desde la frivolidad hasta la destrucción.

Y nos queda por último ¡Hipocresía! Reservada para la fiesta final del aniversario de Alquibla: 'Tartufo' de Molière, que estrenaremos en el Festival de San Javier.

## EPÍLOGO

En Alquibla hemos madurado. Nos hemos formado técnicamente, con entrega al estudio y la investigación, y a través del entrenamiento, hemos imbricado oficio y talento y lo hemos experimentado a través de miles de bolos y cientos de miles de espectadores.

Por ello ya no existen retos imposibles, y por ello los actores y actrices de Alquibla hace ya años que tienen la madurez exacta para interpretar cualquier personaje.

Y yo personalmente, ya no tengo retos que me intimiden.

Madurez e inconsciencia.

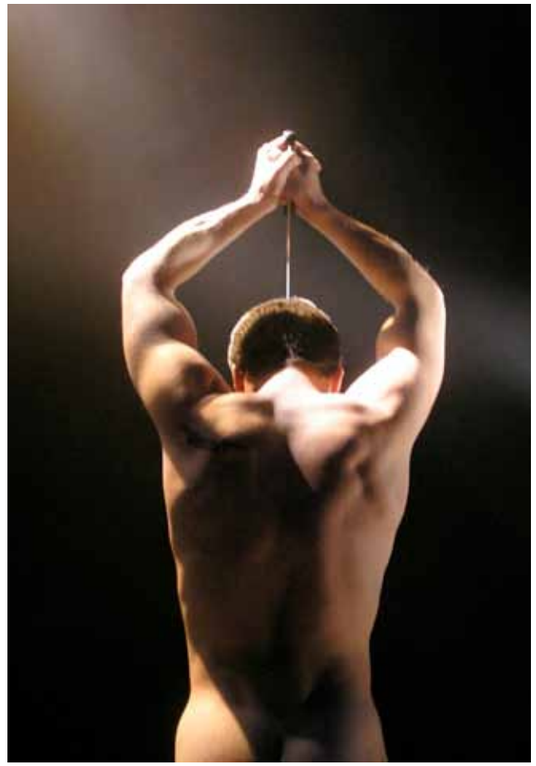
He sido feliz en este largo recorrido, y con mis actrices y actores estoy en "calma y paz". Gracias a ellos, hemos obtenido los extraordinarios resultados de nuestra trayectoria.

Porque la calidad de una trayectoria, se mide por encima de los mejores o peores resultados de un espectáculo, pero nuestro nivel de felicidad, nadie lo puede medir. Y mis compañeros de Alquibla y yo mismo nos sabemos ¡unos privilegiados!

Hoy somos compañía concertada con la Consejería de Cultura. Una reivindicación histórica y "de justicia" que ha llegado con muchos años de retraso, con respecto a las políticas teatrales punteras del país. Pero por fin es una realidad, gracias a la sensibilidad e interés por el teatro de Pedro Alberto Cruz, Consejero y, sin embargo, amigo.

La compañía ha alcanzando el reconocimiento nacional, confianza en programadores de Teatros y Festivales, un público al que hemos conseguir fidelizar y el respeto de la profesión. Y nos hemos convertido en un referente en lo artístico y empresarial para otros tantos compañeros, a través de la proyección más allá de nuestras fronteras, que es el único camino que tiene el teatro en nuestra Región.

El Teatro es un arte vivo, colectivo, itinerante y efímero.
Un arte que puede cambiar el mundo.
Un espacio de libertad.



## ALQUIBLA TEATRO PRODUCCIONES

1984 EN UN CAFÉ DE LA UNIÓN de Luís Federico Viudes
1985 LOS AMANTES DE BENIEL de Luís Federico Viudes
1985 YAMILÉ de Lorenzo Píriz-Carbonell
1986 ¡¡¡OCHENTAMANÍA!!! (Historias de amor y rock) de Antonio Saura
1988 FUERA DE QUICIO de José Luís Alonso de Santos
1988 CONTRA LUJURIA de Luís Federico Viudes
1990 013 VARIOS: INFORME PRISIÓN de Rafael González y Francisco Sanguino
1990 WOYZECK de George Büchner
1991 BAAL de Bertolt Brecha
1992 RAPSODIA A FULANO DE TAL de Antonio Saura
1992 ESTOS FANTASMAS de Eduardo de Filippo
1993 DELIRIO DEL AMOR HOSTIL de Francisco Nieva
1994 ESPERANDO A GODOT de Samuel Beckett
1995 ANTONETE GÁLVEZ de Lorenzo Píriz-Carbonell
1996 AUTO de Ernesto Caballero
1996 CUENTO DE INVIERNO de William Shakespeare
1997 LAS REINAS DEL ORINOCO de Emilio Carballido
1999 PASO A NIVEL de Fulgencio Martínez Lax
2000 EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO de William Shakespeare
2002 EL FANTASMA DE CANTERVILLE de Oscar Wilde
2003 BODAS DE SANGRE de Federico García Lorca
2004 LAS BODAS DE FÍGARO de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais
2005 EL DÍA MÁS FELIZ DE NUESTRA VIDA de Laila Ripoll
2006 ORESTÍADA. Cenizas de Troya Esquilo / Sófocles / Eurípides
2008 LAS AMISTADES PELIGROSAS de Choderlos de Laclos
2009 TARTUFO de Jean-Baptiste Poquelin Molière

**PRODUCCIONES PARA NIÑOS Y NIÑAS y PÚBLICO FAMILIAR**
1997 HISTORIAS DE COCONITO de Esperanza Clares.
1998 EL FANTASMA DEL TEATRO de Ginés Bayonas
1999 PLANETA HUMO de Ginés Bayonas
2000 GAME OVER de Ginés Bayonas
2003 IRIS de Esperanza Clares
2005 EL RESCATE de Esperanza Clares
2006 EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO William Shakespeare
2007 CYRANO DE BERGERAC de Edmond Rostand

**PRODUCCIONES PARA PÚBLICO JUVENIL**
1999 RINKONETE Y KORTADILLO de Miguel de Cervantes
2005 CÓMICOS A RUEDA de Lope de Rueda

# Rescatar la vida de Dionisio Ridruejo

**Fernando Larraz**

**La guerra civil y la dictadura franquista supusieron un dilema moral de hondo calado para la inteligencia y sus cultivadores. "Posicionarse" fue algo más revelar posturas ideológicas. Significaba responder a interrogantes inquietantes: escribir en un régimen totalitario y bajo un sistema de censura, ¿es necesariamente un acto de sumisión o puede ser una forma de resistencia encubierta?; ¿es exiliarse una manera de objetivar la disidencia o significa dejar desvalida la cultura del interior?; ¿cabe esperar alguna manifestación cultural limpia de culpa entre la auspiciada por el régimen? Y, desde nuestra perspectiva histórica, ¿cómo juzgar la cultura producida por quienes ampararon la barbarie?; ¿qué papel otorgar a los actores culturales tolerados por el sistema? En una palabra, estos interrogantes nos remiten a otro más radical: ¿sobre qué bases debemos construir una cultura democrática si las bases de nuestra tradición cultural –canon, representaciones, axiomas- no han roto con los de la España franquista?**



Estas cuestiones cobran especial importancia al tratar a esa especie intelectual tan habitual en el segundo franquismo que entraría dentro del marbete del "posibilismo evolucionista". Escritores aparentemente contrarios al régimen político que renunciaban a patrocinar su subversión por considerarla en todo punto imposible y que, de manera pragmática, preferían participar en sus instituciones —cargos públicos, cátedras, editoriales, medios de comunicación, campo cultural en general— para cooperar en una lenta pero eficaz transformación de la cultura política empleando aquellos resquicios que la ideología totalitaria olvidaba tapar. Entre ellos, estaban aquellos que se convirtieron en liberales convencidos del último franquismo, como Pedro Laín, José Luis L. Aranguren, Joaquín Ruiz-Giménez, Antonio Tovar..., quienes sólo muy tardíamente renunciaron a sus puestos o al estatuto que les brindaban sus pasados políticos ganados en tiempos de adhesión al 1.º de abril. Son casos distintos los de aquellos (pocos) intelectuales que ingresaron en el redil del campo cultural franquista por otras vías, como la rendición y retractación, a fin de poder seguir viviendo y escribiendo: el premio Nobel Jacinto Benavente, el converso Manuel García Morente, el ácrata Pío Baroja son buenos ejemplos. O la de aquellos que pretendieron refugiarse en el apoliticismo: ser escritor no equivalía a ser intelectual, aducían; o bien, decían, ser intelectual no suponía implicarse en asuntos políticos, ni siquiera mezclarse en ellos. Y asuntos políticos eran indistintamente, ejecuciones, depuraciones, alianzas internacionales, ejercicio de la censura y fueros de los españoles. Lo practicaron, con bastante éxito, Camilo J. Cela, Azorín, Gerardo Diego, Julián Marías y muchos otros que pretendieron trabajar como si la dictadura no existiera, como si el poder político fuera "un fenómeno relativamente superficial y epidérmico, cuya acción, por perturbadora que sea, es transitoria y deja además intactos los estratos más profundos de una sociedad", en palabras de Julián Marías. La colaboración clara y decisiva fue otra de las alternativas: también hubo intelectuales decidida e imperturbablemente orgánicos. Sólo de una minoría puede decirse, por último, que vivieran en un genuino "exilio interior", sintagma resbaladizo, impreciso, paradójico.

Este mapa de elecciones primarias se convirtió en un dilema que comprometió decisivamente no sólo a quien elegía, sino también a su obra escrita. Envileció a unos por su cobardía, su inanidad, su cínico saqueo de los puestos de los ausentes y su indiferencia ante la represión; enalteció a otros por su coherencia ética, por su valiente denuncia de la iniquidad y por la lucidez y perspicacia para desvelar y comunicar sus formas. Edificar cánones literarios que relegaban a autores proscritos; participar en revistas patrocinadas por el gobierno para propagar su idea imperialista sobre la Hispanidad; leer y comentar a los pensadores fascistas; y, en definitiva, escribir sonetos garcilasistas en medio de la represión que en unos pocos años ejecutó a varias decenas de miles de personas: todo ello son acciones de un contenido moral mucho más elocuente que toda erudición que pudieran contener. Y esto no se puede pasar por alto al historiar la cultura española del siglo pasado, que, en gran medida, sigue siendo el nuestro, porque la posición ante el régimen de cada hombre o mujer de letras o ciencias fue la respuesta particular dada a las limitaciones impuestas a su inteligencia. Porque fue imposible aherrojarse en una torre de marfil, aquellos intelectuales fueron, por acción o por omisión, colaboradores o antagonistas de un régimen represivo. La candidez, el apoliticismo, la ignorancia, o la equivocación no sirven como excusas en escenarios de violencia política generalizada como el de la posguerra española. Como pensadores, muchos de ellos tuvieron la mala suerte de que la historia los obligase a desvelar ante el futuro su auténtica traza moral y, con ella, el valor de sus escritos y de sus palabras. Es una prueba que, desde luego, no sucede a menudo en la historia de la cultura de un país.

Desde nuestra perspectiva histórica, examinar críticamente aquellas posiciones de connivencia, indiferencia u oposición cultural ante el régimen de Franco es una tarea de educación política que no sólo involucra a nuestra conciencia del pasado próximo, sino también a los valores políticos y culturales del presente. No se trata de llevar a nadie ante el tribunal de la historia, pero sí de hallar referentes sólidos entre quienes actuaron en aquellos largos años y de cuestionarnos si hubo modelos de oposición intelectual sobre los que fundar una cultura democrática que sobrevivió al franquismo y sobre la que pueda anudarse el hilo roto de nuestra tradición cultural. ¿Acaso no es fundamental para valorar *La familia de Pascual Duarte* dilucidar si es un arquetipo del vitalismo irracional del fascismo o una denuncia del atraso secular y del caciquismo en las zonas rurales de España? Cierto que, en muchos casos, sobre todo, en los de los intelectuales del interior, las posturas fueron variables, complejas, llenas de silencios y de indefiniciones cuyo significado no es fácil desentrañar y cuya ambigüedad e imprecisión son consecuencias del sistema opresivo.

Investigadores bien informados de todo aquello, cuyas manifiestas creencias los libran de la sospecha de contemporizar con el franquismo, nos vienen exhortando últimamente a suspender la interpretación moral que aquellas actitudes suscitan. Muy significativo de esta actitud es, por ejemplo, un artículo publicado hace ya dos años en Babelia, suplemento cultural sabatino del periódico El País, con el título "Las trampas de la memoria", en el que el historiador Santos Juliá apostaba por la "conversión en historia" del régimen del terror de la posguerra y por aquel "echar al olvido" que se propagó como clave de la transición hacia la monarquía constitucional, un olvido que, según él, "no era amnesia ni ignorancia". En consecuencia, hacer historia de la dictadura española de Franco equivaldría a someter aquellos acontecimientos a un proceso por el cual son depositados en el acervo cultural compuesto por los conocimientos neutros. "Olvidar" acontecimientos ignominiosos, según Santos Juliá, no implica ignorarlos, sino descargarlos de valor ético. Esta especie de olvido sería un requisito para poder construir una dialéctica democrática; un continuo hacer tabula rasa, basado en el axioma de que nada de lo pasado sirve más que para enturbiar el futuro: todo es relativo a su tiempo histórico y no conviene sacarlo de ahí, que es lo que al parecer pretendía una supuesta y masiva campaña recientemente emprendida contra los intelectuales que habían colaborado de alguna manera con el régimen franquista. Santos Juliá execra de hecho que "tanto aficionado a lanzarse sobre el pasado de nuestros fascistas, nacional-sindicalistas o católicos de camisa azul para exigirles que confiesen su culpa" nos preguntemos cuáles son las actitudes intelectuales más adecuadas ante el terror político, y, más concretamente, juzguemos qué responsabilidad cabe imputar a escritores, filósofos, profesores... en el hecho de que el régimen franquista se dilatara durante casi cuarenta años, porque creo que aquello fue una tara histórica que no se purga ni aunque la sucedan treinta años de "normalidad democrá-

## Desde nuestra perspectiva histórica, examinar críticamente aquellas posiciones de connivencia, indiferencia u oposición cultural ante el régimen de Franco es una tarea de educación política que no sólo involucra a nuestra conciencia del pasado próximo, sino también a los valores políticos y culturales del presente

tica". Y debió de haber culpables también entre los intelectuales, de los que procede un importante caudal de razones o sinrazones a las que en seguida acuden los poderosos, incluso aunque, en este caso, fueran tan alérgicos a la inteligencia como el general Franco y un buen puñado de energúmenos fascistas e integristas católicos que lo acompañaban.

No es que se les deba exigir a los intelectuales casi todos, ya fallecidos ni a sus discípulos que confiesen su culpa. En realidad, lo que se trata de impedir es que sus voces sigan justificando una cultura viciada por la dictadura, anómala, ilegal, perversa. Sumisa al fascismo, al integrismo religioso y colaboracionista con el terror. Hija del miedo o de la vileza. Por eso, lo que Juliá entiende por "empacho de moralismo" y "proclividad a juzgar conductas políticas por intenciones morales" no es sino la necesidad de comprender por qué perduró en España aquella anormalidad llamada franquismo y cuáles de sus secuelas persisten en el actual entorno político y social. Insisto en que no se trata de juzgar a nadie aprovechando los beneficios de la perspectiva temporal, pero sí conocer el pasado, juzgarlo, debatir acerca de qué posiciones intelectuales fueron dignas y pensar qué culpas se cometieron de las que somos herederos y también desenmascarar las anomalías e inconsistencias de una cultura sometida al hierro y, por tanto, irreparablemente fracasada. La transición se basó en un acuerdo que no pretendía redimir las utopías del pasado, sino remendar el futuro. No quería interrumpir el proceso histórico, sino acomodarse a sus necesidades y a sus imperativos. Puesto que la sociedad española y, sobre todo, sus fuerzas intelectuales fueron entonces incapaces de romper la inercia histórica, el pasado de oprobio y miseria quedó olvidado. Frente a ello, hago mía la opción del ángel de la historia contenida en la tesis nueve *Sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin: mirar hacia las ruinas del pasado y resistirse a todo progresismo que exija su anulación. O, empleando las palabras de Santos Juliá, intentar evitar "su conversión en historia".

Llama la atención muy especialmente la alusión a la "necesidad", con la que se quiere significar que aquel olvido pactado fue la única vía transitable para alcanzar la democracia. Pienso que Juliá acierta en este sentido, si bien debería tomarse tal necesidad histórica de un modo distinto: el que proviene de afirmar que con los antecedentes y los errores cometidos, llegados a la segunda mitad de la década de 1970, no era posible imaginar otro procedimiento para apagar ese engendro multiforme llamado franquismo. Los funerales con todos los honores al dictador sangriento; la entronización del sucesor señalado por Franco; la restauración monárquica en vez de la reinstauración del régimen plenamente representativo; la renuncia a inhabilitar políticamente a quienes habían promocionado la censura y la propaganda de un régimen dictatorial y habían votado en consejos de ministros en que se decidían penas de muerte por delitos políticos; el liderazgo de los neodemócratas hijos del Movimiento... no hubo más remedio que aceptar todo ello. Muy probablemente aquella era la menos mala entre las posibilidades reales. Pero este es un relato muy distinto de la transición y, en consecuencia, de los intelectuales orgánicos del franquismo reconvertidos en héroes de la democracia. Mientras que la necesidad ("fue necesario") de la que habla Santos Juliá significa una suerte de optimismo metafísico, esta necesidad de la que estamos hablando aquí se refiere a la indigencia social y política de la España de 1975. La democracia pudo llegar así como una evolución natural e ineludible de un país degenerado dado el contexto internacional más que como una elección del sistema político más justo. Es una narración que demuestra que la verdadera oposición a Franco tuvo que aceptar un trágala porque no supo derribar en su momento al dictador y porque se hizo consciente de que la sociedad española estaba dominada por una "mayoría silenciosa" que contradecía sus ideales políticos. El proceso de cambio político fue un mal menor que ha proporcionado una democracia también menor que carece de asideros axiomáticos para juzgar el periodo político previo. El pacto para lograr la democracia supuso, entre otras cosas, renunciar a un consenso para condenar el periodo antidemocrático de casi cuarenta años que la había precedido. La ausencia de esa condena aceptada una de las rémoras de nuestro sistema democrático que lo distingue de otros que también sufrieron dictaduras a lo largo del siglo XX , permite que siga habiendo un espacio de indeterminación en la que cualquiera puede ser postulado como patrono de nuestra bonanza política y de nuestras libertades públicas. Me parece que esta visión resignada resulta mucho más explicativa del pasado y del presente que ese otro relato que presenta la democracia española como un ejemplo de racionalidad histórica que nos otorga la gracia del olvido, del silencio y, con ello, del sosiego.

Fiel a su defensa de este pensamiento identificado como liberalismo político evolucionado desde los resquicios del franquismo como única llave que podía conducir a España a su democracia, Jordi Gracia ha escrito un ensayo biográfico que ha titulado *La vida rescatada de Dionisio Ridruejo,* entusiasmado panegírico para homenajear la memoria del Ridruejo, por quien Gracia dice sentir verdadera fascinación. Ya en las primeras páginas se loa su actitud de la que se resume que "me impresionaba el comportamiento de un hombre que había cargado con su culpa fascista de toda la vida y que había ido cultivando en esos treinta años el coraje para repararla desde la confesión, la atrición y la conciencia corresponsable de la ruina franquista". Espigando a lo largo de las páginas del libro no es difícil hallar sintagmas para caracterizar al personaje tales como "gallardía ética", "madurez emocional", "rasgos de decencia y racionalidad", "coherencia profunda", "honradez pública y ejemplar de conducta", "la ejemplaridad moral de su conducta", "buena fe democrática", "el peso de su ejemplaridad", "la honradez, la radicalidad de la conducta antifranquista de Ridruejo", "excepcionalidad ética y literaria", etcétera. Estamos pues ante una hagiografía en la que se han sublimado los rasgos positivos de Dionisio Ridruejo hasta convertirlo en un héroe y mártir de la causa democrática y antifranquista. Sus arriesgadas maniobras conspirativas, los sacrificios a los que sometió a su salud en aras de la conquista democrática, su coherencia vital, su desdén del peligro y de las amenazas del régimen... todo ello convierte este libro en un relato épico con el que Gracia ha querido esbozar una silueta literaria del personaje, después de haber aportado en sus trabajos anteriores un acervo erudito más que suficiente. Aquí, el texto deambula por los deslices sentimentales del joven Ridruejo, examina sus relaciones con el Congreso por la Libertad de la Cultura y se detiene de manera especial en el papel protagónico que Ridruejo jugó en la reunión de Munich de 1962, la cual es interpretada como preámbulo de los acuerdos para lograr el régimen constitucional de 1978. Habla profusamente de las relaciones con otros intelectuales y de sus aspiraciones políticas desde los años sesenta, así como de las dificultades familiares que le produjeron todos estos afanes. ¿Por qué esta fascinación? ¿Era necesaria hacerla tan explícita? ¿Llega a justificarse tanto ditirambo? ¿Por qué dedicar tanta atención a un personaje de razonamientos ambiguos, de un pasado fascista y que no llegó a desempeñarse en la democracia? Y sobre todo, ¿por qué ese afán de habilitarlo moralmente y, sobre todo, presentarlo como ejemplo en el que mirarnos los aspirantes a buenos demócratas?

Jordi Gracia se ha convertido en un investigador demasiado fascinado por su objeto de investigación, del que no le distancia ningún matiz crítico porque Ridruejo le sirve bien para confirmar la hipótesis de su libro *La resistencia silenciosa:* que hubo un germen de liberalismo larvado que sobrevivió a la infección fascista y que fue creciendo como respuesta al franquismo hasta conseguir sepultarlo en el sistema democrático actual sin necesidad de revoluciones ni de traumáticas rupturas. En este sentido, lo que más interesa a Gracia es presentar a Ridruejo como ejemplo del largo camino de conversión y arrepentimiento, pero también de gallardía ética para convertirse en apóstol de un sistema político que había negado durante largos años. De ahí que Jordi Gracia haya sentido la necesidad de liberarse de los corsés académicos para escribir este encomio de un héroe particular en quien la democracia debería honrar a uno de sus ideólogos. Sin embargo, este discurso historicista encorseta las interpretaciones de Gracia en un esquema rígido que deja demasiadas cuestiones sin resolver a quienes no compartimos esta visión tan optimista de la transición a la democracia y de la misma figura de Dionisio Ridruejo.

Resulta llamativo en primer lugar que se ensalce de tal manera a quien fue jefe de la propaganda franquista, confeso fascista y soldado voluntario de los ejércitos nazis. Si bien tal militancia cubre sólo una etapa de su biografía política, a la que siguió otra llena de ambigüedades e indefiniciones para sólo tardíamente acabar desembocando en un pensamiento genuinamente demócrata, la miopía política demostrada durante tan largos años debería resultar suficiente para descalificarlo políticamente. Sin embargo, *La vida rescatada de Dionisio Ridruejo* no se detiene a observar los rasgos de la ideología del biografiado en cada una de estas etapas, sino a reiterar una y otra

vez su proceso de transformación. Ridruejo es presentado como un ser excepcionalmente dotado, capaz de hacerse cargo de un pasado errado y de transformarse a sí mismo. Su camino de perfección lo lleva a dar a sus innatas virtudes y a su furor ético un cauce adecuado con el que coadyuvó a redimirnos a los españoles de un sistema injusto. La idea que se repite es la de un creciente antifranquismo que, al parecer, comenzó a germinar incluso durante la guerra, aunque no desembocaría en un pensamiento inequívocamente demócrata hasta mucho después, bajo el marbete político de la socialdemocracia. En varios fragmentos, utilizando incluso un reiterado lenguaje religioso, Gracia nos ofrece la imagen de un converso, un San Pablo que hizo un largo camino de Damasco hasta llegar a la fe democrática. Sin embargo, todo este discurso se problematiza si se leen con atención las póstumas *Casi unas memorias de Riduejo,* en el que aparecen complicados requiebros retóricos por los que siempre acaba resbalando la expresión de contrición de la que habla tantas veces Gracia.

No vamos a negar la evidencia de una evolución desde la militancia fascista del joven y ya no tan joven Ridruejo hasta su convencimiento democrático y liberal de los últimos años. No obstante, hay que distinguir evolución (o adecuación) y arrepentimiento (o conciencia de culpabilidad). La biografía que ha escrito Gracia es una precisa radiografía de un proceso evolutivo cuyas fases no siempre son claras desde un punto de vista ideológico. En sus orígenes políticos como jefe de Propaganda, como soldado de la División Azul y como falangista convencido, Gracia cree encontrar siempre en Ridruejo una semilla de caballerosidad, de ilusión y de honradez intelectual tal vez sobrados de entusiasmo dogmático atribuible a su juventud. Se dedican páginas a presentarlo como un reincidente donjuán de estricta rectitud ideológica. Se obvia, en cambio, cualquier complicidad con un estado del terror que practicó el mayor genocidio de la historia de nuestro país. De esta manera, Gracia conecta con el sentido general de las memorias de Ridruejo, en las que pasa por aquellos años negros de la guerra y la alta posguerra describiendo su credo político y su honrado

y bienintencionado falangismo utópico, pero nunca su responsabilidad en el asentamiento del régimen dictatorial en España. A veces incluso parece que la revolución nacionalsindicalista que propugnaba Falange podría haber sido algo mejor que el sistema oligárquico, clerical y arribista en que degeneró el Franquismo. Gracia omite esta responsabilidad; Ridruejo la narra en *Casi unas memorias* como quien escribe un informe de unos acontecimientos presenciados de los que hubiera sido testigo accidental. En ellas, Ridruejo ni siquiera llega a juzgar la brutalidad represiva de la retaguardia vallisoletana durante la guerra.

Por tanto, hubo una evolución, pero no creemos que hubiera una conversión, como defiende Gracia repetidamente, pero no llega a demostrar. De hecho, como lector, me pregunto si Ridruejo, de haberse sentido culpable, conscientemente culpable de su actuación pública durante los años 1938-1942 pero también en los subsiguientes, en los que su antifranquismo estaba relacionado con la pureza de su credo fascista, él mismo no se habría inhabilitado para la acción política. Su voluntad infatigable por mantenerse siempre en primera línea política parece inconsecuente con la compunción y la contrición por haber pertenecido a un partido fascista; por haber luchado no sólo contra el comunismo, sino a favor del proyecto del III Reich; por haber sido cómplice de un estado de terror; por haber ocupado ilegítimamente cargos y poner en juego sus influencias; por haber ejercido de actor de primer orden en el campo cultural español, usurpando el puesto a quienes había exiliado; y por haber colaborado en el afianzamiento de un estado autoritario (todavía ¡en 1953! lo leemos dando consejos sobre cómo aprovechar "la gran oportunidad de la Victoria"). A tenor de sus acciones, podría deducirse que Ridruejo sentía un afán redentor que acaso provenía de su desbordante soberbia. ¿Cómo este supuesto converso dejó de reconocer que otros tenían una voz mucho más legitimada, que por no haber caído en los errores en los que él había caído habían mostrado una clarividencia y una limpieza moral sí, la limpieza moral de no ser fascistas, de no predicar los valores de la violencia ciega, la jerarquía y el caudillismo de la que él había carecido? ¿Dónde queda la humildad que debe seguir al remordimiento?

La respuesta creo que es que nunca hubo conciencia de culpa. Ridruejo quiso apropiarse de protagonismos que debían haber pertenecido a muchos otros personajes expulsados del campo cultural y político de la España post-franquista, sobre todo, a aquellos que desde el exilio nunca renunciaron al papel de víctimas. Lo hizo primero, desde el poder; después desde la legitimidad política que comenzaba a suponer la oposición. Creo razonable recelar de que alguien con esos antecedentes pretendiera ser adalid de la democracia española. Sin embargo, Ridruejo quiso siempre pertenecer a los círculos de prestigio e influencia política y cultural, acaso por un concepto excesivo de su propia importancia. Todo ello no obsta para que otros que lo sobrevivieran detentaran el protagonismo que la muerte negó a Ridruejo. La democracia española ha tenido un Defensor del Pueblo que ejerció como beato ministro franquista; hasta hace unos meses, un arbitrario jefe de la censura representó a España en el Parlamento europeo; por no hablar de otro ilustre ministro que sigue siendo senador y presidente honorario del principal partido de la oposición. Comparado con ellos, Ridruejo detentaba una trayectoria mucho más acendrada. La diferencia es que nadie ha pretendido escribir el alegato del arrepentimiento de aquellos. Ciertamente, en esta democracia imperfecta en la que la militancia fascista y antidemocrática y el colaboracionismo con un estado represor no es un pecado que inhabilita a quien lo comete, Ridruejo habría encajado a la perfección.

Una de las cuestiones más turbias a mi entender de la trayectoria política de Dionisio Ridruejo es que su pensamiento político desde el fascismo hasta la socialdemocracia resulta muy ambiguo. A principios de la década de 1950 sigue haciendo manifestaciones de un espíritu totalitario; a finales, se manifiesta decididamente su oposición pero no queda claro que ésta se deba a una fe democrática. Su abandono nítido de un fascismo siquiera residual no tiene lugar hasta finales de la década de 1950, como el mismo Gracia sitúa. Es decir, Ridruejo dejó de ser fascista cuando ya era imposible seguir siéndolo. Cuando ya habían pasado dos lustros de la caída del III Reich en cuyas filas había combatido. Lo cual pone más que en entredicho la perspicacia política de Ridruejo que Gracia reitera con tanta frecuencia. Después vagó durante años por una indefinición política que no iba más allá del antifranquismo hasta dar con una fórmula supuestamente original, la de la socialdemocracia, a la que llegó más por las fobias que sentía desde su pasado fascista (al comunismo, a la teocracia, al capital, a la revolución proletaria...) que por su pensamiento positivo. Durante una larga etapa, su pensamiento está lleno de mistificaciones políticas. Lo único que se observa con cierta nitidez es que su salida política al autoritarismo no fue sino un mal menor cuando se convenció de que el proyecto fascista era inviable. Fue el hueco que pudo encontrar para seguir siendo un reformista (lo fue siempre), sin ser socialista (lo había combatido en Rusia) ni ceder un ápice al totalitarismo que representaba Franco. Con todo lo resbaladizo que puede ser pisar el terreno de las conjeturas y de los pasados virtuales, parece poco probable que Ridruejo hubiera abandonado el barco de haberse producido la Revolución Nacionalsindicalista e implantado el estado fascista con el que soñó Falange.

Pese a todo, no veo ningún motivo desprestigiar a Ridruejo: es preciso valorar su cambio ideológico en lo que vale. Desde luego, como ya he dicho, los hay muchos más indignos que él en la historia reciente de nuestro país. En lo que no estoy de acuerdo es en la pretensión de tomar la figura de Ridruejo para escribir un relato legitimador de la transición política española. En *La vida rescatada de Dionisio Ridruejo,* este aparece como un mártir de la causa, alguien que vio con especial clarividencia cuál había de ser la ruta del posfranquismo, y difundió una serie de axiomas que nos garantizasen a los españoles de generaciones venideras un sistema político determinado. Hay una visión radicalmente optimista de la transición que conecta con las ideas de Santos Juliá a las que me he referido más arriba. Como si todo el sufrimiento, el largo recorrido por el desierto de la dictadura que Gracia no niega ni relativiza hubiera sido un camino de punición y de purgación para alcanzar una venturosa democracia al final del túnel sin que haya rescoldos ni persistencias de un pasado dictatorial. Ese recorrido lo ejemplifica a la perfección la trayectoria personal y política de Ridruejo. La doctrina del pactismo, su deseo de reconciliar a la sociedad mediante el olvido de culpas, su condena general a ambos lados... representan bien los rasgos ideológicos en los que se basó la transición española. Y Gracia es explícito al mostrarnos que Ridruejo fue, efectivamente, un ideólogo de la transición española: "no la hoja de ruta, pero sí el mapa de la transición española lo escribió Ridruejo en *Escrito en España* y en esas muchas cartas extraordinariamente sensatas". Ridruejo, a decir de Gracia, es "un prefigurador intelectual y político de la democracia madura de hoy", "uno de sus ideólogos más lúcidos y precoces". Es cierto que la democracia puede verse reflejada en los vaivenes ideológicos, mistificaciones y excesos de ego de Ridruejo, pero no hay lugar para la celebración de esta visión del proceso, ni tampoco para erigir a Ridruejo como héroe de nuestra democracia, protomártir desaparecido entre las incomprensiones de Fragas y de Carrillos, que, después, habrían de rendirse a la evidencia de que el camino trazado por él era no sólo el único posible sino el óptimo.

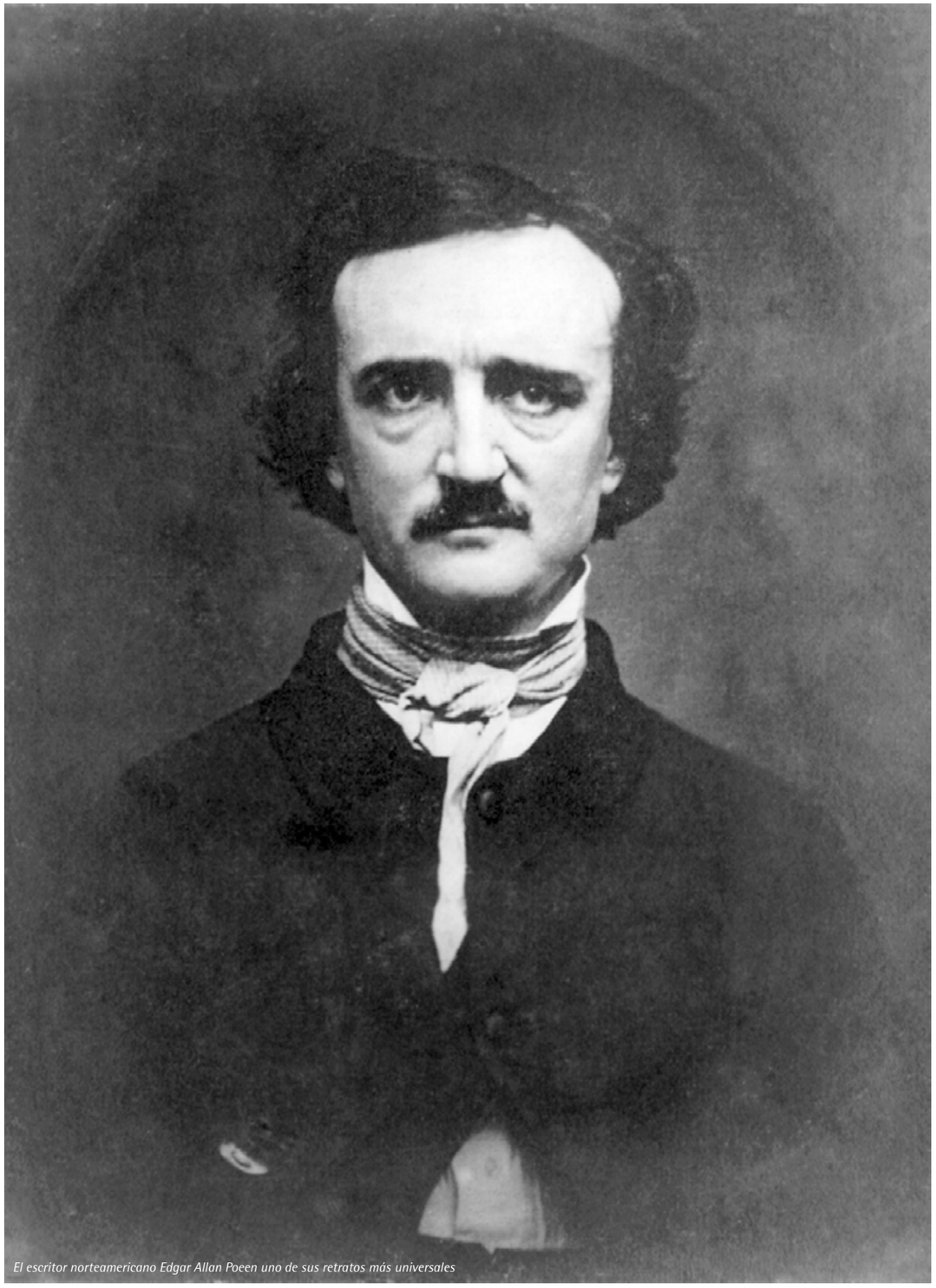
Hay que rechazar las actitudes inquisitoriales y las cazas de brujas, pero creo que es imprescindible orientar una mirada crítica sobre la realidad presente y pasada, porque la historia, sobre todo cuando se convierte en historia de víctimas y verdugos, es siempre susceptible de ser juzgada.

Para quienes nos obstinamos en interpretar la democracia como un mal necesario antes que como la culminación de una teleología casi trascendental, no puede dejar de irritarnos ver cómo Ridruejo quiso erigirse en protagonista de un proceso para el que no era ni mucho menos la persona idónea. ¡Qué pocos en el interior de la Península tenían credenciales, formación y legitimidad para fundar el nuevo orden! Y, sin embargo, lo hicieron. Aunque el proceso es irremediable, al menos nos queda el consuelo de no colaborar con las alabanzas del sistema. Y eso significa no contemporizar con las alabanzas de aquellos personajes que habían colaborado muy activamente en la formación del franquismo y a quienes el desencanto los llevó a abanderar nuevas causas.

Lo que emiten tanto La resistencia silenciosa como La vida rescatada de Dionisio Ridruejo es un palmario voluntarismo. En muchas páginas escritas por Gracia se observa una actitud que funda sus resultados en el deseo de encontrar una realidad que no fue la que aparece en los testimonios que nos dejó aquella época; en que "el mañana vacío y ¡por ventura! pasajero" que profetizó Antonio Machado no hubiera sido inevitable y absoluto; en que en el erial del franquismo sea posible encontrar héroes, relatos épicos y una cultura larvada y clandestina que redima de la mediocridad. Aunque para ello haya que pasar por alto culpabilidades evidentes; aunque haya que leer entre líneas obviando lo que explícitamente dicen los textos; aunque haya que jugar con los cálculos de intenciones; aunque haya que estirar términos como liberal hasta convertirlos en nada más que un gesto. Hay en ello una intención clara: justificar nuestro presente sobre las bases de un pasado. El camino que sigue Gracia es problematizar actitudes y responsabilidades palmarias para luego simplificar los hechos mediante la aplicación de una filosofía de la historia reparadora.

Hay que rechazar las actitudes inquisitoriales y las cazas de brujas, pero creo que es imprescindible orientar una mirada crítica sobre la realidad presente y pasada, porque la historia, sobre todo cuando se convierte en historia de víctimas y verdugos, es siempre susceptible de ser juzgada. Desde este punto de vista, el franquismo supuso un conflicto personal al que había que ofrecer respuestas. Y creo que, como criterio general, en cierta manera, desarrollar cualquier actividad intelectual en un marco institucional patrocinado por el gobierno franquista suponía una usurpación y una claudicación. Usurpación evidente de "escritores y críticos compañeros de generación de los exiliados, que conocían perfectamente su existencia y sus publicaciones, y las silenciaron a las nuevas generaciones que en ellos buscaban ejemplo y guía", como escribía con meridiana claridad Ignacio Soldevila en 1967. Y una claudicación en tanto que se sometieron a la censura, a la propaganda, a oposiciones a cátedra amañadas... ¿No habría preservado la dignidad de los maestros del pensamiento una huelga de la inteligencia en España? ¿No habría sido preferible una parálisis de todos los cerebros contrarios a la idea de la Victoria como reacción contra la barbarie? ¡Cuántas afirmaciones de supuestos intelectuales liberales como Ortega y Gasset ("la cultura en España goza de una salud escandalosa", 1946), Julián Marías ("la vitalidad histórica [de España] es tal, que puede permitirse hasta el error", 1952) y José Luis López Aranguren ("es muy posible que lo más importante que en filosofía acaezca estos años por esos mundos de Dios esté teniendo lugar en Madrid", 1953) fueron complacientemente recibidas por el régimen al que promocionaron como una "República franquista de las letras" de la que ellos mismos quisieron ser celebrados protagonistas! Los ensayos de Eugenio D'Ors, los premios literarios y los homenajes, la adulación recibida por los Camilo José Cela, Josep Pla y tantos otros... no son sino testimonios de una cultura bárbara, una muestra de elocuente miseria moral, una evasión a las esferas de la erudición o de la amable vida literaria, un solipsismo indiferente al dolor y la injusticia.

Por todo ello nos preguntamos por qué rescatar la vida de Dionisio Ridruejo como si no hubiera otras figuras intelectuales mucho más limpias en España y en la diáspora a la espera de reconocimiento. Sin querer erigirnos en testigos de cargo contra Ridruejo, nos duele que alguien como él sea ahora erigido a su vez como padre de nuestras libertades políticas, pues hubo voces que efectivamente tuvieron la clarividencia suficiente para no caer en los errores gravísimos que cometió Ridruejo y en los que persistió durante largos años. La respuesta de por qué Jordi Gracia escoge a Ridruejo como héroe me parece bien clara: porque el pensamiento y las aspiraciones políticas de aquellos que nunca tuvieron veleidades fascistas ni fueron de alguna manera cómplices de una de las etapas más negras de la historia no coinciden con esta "democracia madura" que Ridruejo significa intelectualmente, ya que no representan la España actual sino la España ideal que hicieron imposible personajes como Ridruejo cuya tardía enmienda, además, contribuyó a traer una democracia incapaz de tajar las raíces que la vinculan con el régimen anterior.



*El escritor norteamericano Edgar Allan Poeen uno de sus retratos más universales*

# Esencia e incompresión.

## La dimensión cinematográfica del imaginario de Edgar Allan Poe

**Manuel Díaz Guía**

**Celebramos el ducentésimo aniversario del nacimiento de Edgar Allan Poe, por lo que son innumerables los fastos que a lo largo del presente año se vendrán programando con tal motivo. Por lo que respecta a este trabajo, se me ha encargado una reflexión acerca de la influencia del autor en el ámbito estrictamente cinematográfico. Conviene por ello partir de una serie de reflexiones metodológicas para centrar, en la medida de lo posible, el campo al que me voy a circunscribir.**

Hace unos veinte años abordé la cuestión que hoy nos ocupa. Me doy cuenta de que la práctica totalidad de los aspectos de aquel trabajo resulta ahora bastante obsoleta. El motivo es simple: había elaborado entonces un exhaustivo repertorio comentado de los filmes que estaban directamente basados en relatos del autor, a modo de censo más que de canon. Es obvio que semejante planteamiento carece hoy de interés. En primer lugar, puesto que el recurso a Internet y la infinidad de entradas más o menos rigurosas existentes con esta voz convierten en inútil por reiterativo cualquier empeño de esta índole. En segundo lugar, debido a que hoy por hoy el acceso (ora legal ora filibusteramente) a cualquiera de los títulos listados es relativamente sencillo; siendo siempre más recomendable ver una película a que te la cuenten.

Así pues, procedo a otro enfoque de la cuestión. Concretamente, haré un análisis somero de la diversa suerte que han corrido las adaptaciones cinematográficas de relatos del escritor norteamericano. Y, por otra parte, intentaré determinar si se puede hablar de una influencia directa de Poe en el ámbito cinematográfico, o si, por el contrario, no hay tal.

Llegados a este punto, conviene advertir que, aunque desde el punto de vista literario la obra de Edgar Allan Poe constituye un monumento, no es menos cierto que una parte importante de la misma carece de adaptabilidad desde el punto de vista estrictamente cinematográfico. Señalamos este extremo porque es demasiado frecuente caer en el reduccionismo y limitar a las *Narraciones Extraordinarias* cualquier juicio como el que se propone en este artículo. Contiene este grupo de relatos la parte más célebre del escritor, empero ni la única, ni la mejor. Conviene recordar que los sesenta y siete cuentos se suelen agrupar en: de terror, de lo sobrenatural, de lo metafísico, analíticos, de anticipación y retrospección, de paisaje, grotescos y satíricos. Aparte quedan su novela *La Narración de Arthur Gordon Pym,* así como su vasta obra crítica y poética. De entre los poemas, *El Cuervo* ha sido objeto de algunas versiones fílmicas. Ahora bien, es evidente que *Las Narraciones Extraordinarias* poseen la visualidad y "tejido" necesarios para concluir que han centrado casi en exclusiva el interés de los productores cinematográficos.

Por ello, como primera cuestión cabe plantear cuáles de entre este grupo de narraciones han tenido mediata o directamente influencia en el imaginario y el lenguaje cinematográficos.

Como queda dicho, la directa proyección de los mundos de Poe y su recepción en el cine va más allá del grupo de las *Narraciones Extraordinarias,* puesto que es la suma del imaginario poetiano y no relatos concretos la que cimenta la práctica totalidad de uno de los géneros fílmicos clásicos: el terror. A mi parecer, dos son los grandes pilares en que se sustenta éste: el mito prometéico en su versión romántica (léase Mary Shelley) y la galería inagotable de versiones del miedo en su más puro y elemental estado, desgranadas por el escritor de Richmond. Mucho más tarde, con la aparición del subgénero de horror, el cine de masas norteamericano, y a su estela varias cinematografías extremo orientales y europeas, abandonarán las bases estilísticas clásicas: el claroscuro fotográfico, el silencio musical, la fina percepción psicológica, la elipse como figura no sólo estilística sino emocional, y el planteamiento de los problemas que tradicionalmente han angustiado a los seres humanos. Las nuevas propuestas del subgénero son otras: la saturación de colores básicos en plano, la exhibición de toda suerte de casquería, la provocación, la reducción idiótica de los perso-

najes, el exacerbamiento músical, la superaceleración de los montajes y el desprecio por los temas, en busca de reacciones inmediatas (asco y sobresalto) más que de reflexiones emocionales.

Para muestra de las dos grandes vertientes del terror clásico y su incorporación al cine, unos botones escogidos en los primeros tiempos del séptimo arte: así como *El Golem* (1915) y *Nosferatu* (1922) tratan la vertiente prometéica del género; por su parte *El Gabinete del Dr. Caligari* (1920) epítome del movimiento expresionista y la *Caída de la Casa Usher* (1928), la primera por influencias estilísticas, la segunda en tanto que primera adaptación fílmica de un relato de Poe, son claros exponentes del interés que el autor despertó desde un primer momento en el ámbito cinematográfico.

¿Cuál es la causa de este inusitado interés? Si es predicable de la tripleta Sade-Louÿs-Apollinaire el haber extenuado el repertorio de la totalidad de las parafilias y perversiones sexuales, no lo es menos que Poe, por sí solo, diseccionó la totalidad de las formas del miedo. Era pues imposible que, ya desde sus inicios, el mundo cinematográfico no volviese su mirada hacia los cuentos, en tanto que surtidores inagotables de historias de las que nutrir guiones; y, más allá, incluso como referente de un universo iconográfico reconocible por el inconsciente colectivo.

Ahora bien, quizá esta enormidad de la obra, de los símbolos, de las imágenes, de los temas ha jugado en contra del autor, puesto que ha provocado una simplificación tan excesiva como deshonesta, poco decantada en suma, en el transcurso de su trasiego de la literatura a la cinematografía. Es cierto que, aún siendo considerado como uno de los grandes géneros fílmicos (en atención al número y calidad de muchas de las películas encuadrables en el mismo), el de terror se ha caracterizado tradicionalmente y desde del punto de vista de la producción por los bajos presupuestos. Ello salvo notables excepciones como *El resplandor* (1980) o *Drácula de Bram Stoker* (1992). Me viene a la memoria el extraordinario filme de Vincente Minnelli *Cautivos del Mal* (1952); concretamente una de las secuencias que narra los inicios del protagonista (Kirk Douglas) como productor, a quien se le encarga una película de terror, y que, al comprobar el atrezzo, cae en la cuenta de que se trata de deshechos de otras realizaciones, por lo que decide no mostrar a los monstruos sino sus sombras. Minnelli expuso la quintaesencia del género de terror, revelando al espectador cómo la propia precariedad económica determinó las bases semióticas y estilísticas del género, a partir de las cuales se perfeccionaron las técnicas expresivas, hasta conseguir auténticas obras maestras.

Este aspecto financiero, a menudo despreciado por la crítica, es no obstante de enorme trascendencia, habida cuenta de que el cine es desde luego un arte industrial, o lo que es lo mismo, una manifestación compleja muy ligada al acceso a determinados recursos. Se preguntará el lector qué tiene esta reflexión que ver con el tema que nos ocupa. Muy sencillo: por raro que parezca, ninguna de las obras de Poe ha sido objeto de una gran producción. Antes bien, por una suerte de extraña maldición, ya desde el primer momento, los cuentos han sido siempre planteados como producciones de serie C, en el mejor de los casos de serie B. Lo cual no es de extrañar, pues se trata de una característica constante del género extensiva a las adaptaciones de este autor, no de una discriminación específica.

Este rasgo alcanza la condición de distinción estilística a partir de la sucesión dirigida y producida por el notable Roger Corman en los

Es cierto que, aún siendo considerado como uno de los grandes géneros fílmicos (en atención al número y calidad de muchas de las películas encuadrables en el mismo), el de terror se ha caracterizado tradicionalmente y desde del punto de vista de la producción por los bajos presupuestos. Ello salvo notables excepciones como El resplandor (1980) o Drácula de Bram Stoker (1992)

años sesenta. Compuesta por siete títulos (*La caída de la Casa Usher,* 1960; *El péndulo de la muerte,* 1961; *Historias de Terror,* 1962; *La obsesión,* 1963; *El cuervo,* 1964; *La máscara de la muerte roja,* 1965; y *La tumba de Ligeia,* 1966) continúa hoy siendo el acercamiento más serio y riguroso a la obra de Poe. Con todo, esto dista mucho de constituir un gran mérito; habida cuenta de que, si bien el trabajo de Corman como productor es loable por su esmero en optimizar recursos, por su talento al recuperar a grandes actores caídos en desgracia –tal que Peter Lorre-, por su capacidad para descubrir a sex symbols (sólo comparable a Vadim), y ante todo por crear un estilo tan reconocible como propio (los dos grandes dogmas del mal llamado "cine de autor"); no es menos cierto que sus planteamientos desde el punto de vista de la adaptación literaria son tan simplistas como esqueléticos, reduciendo la enjundia de los cuentos a la más pura anécdota. Las películas de esta colección hacen un flaco homenaje a la profundidad y belleza de los relatos. Y es que, como en algún otro caso, Roger Corman es un productor más que un realizador. Tras su éxito, el asunto, lejos de mejorar, empeora, sucediendo una suerte de reacción paradójica: las adaptaciones de los cuentos han puesto el acento en aspectos que distan mucho de ser propios del acervo de Poe.

Como muy bien pone de relieve Charles Baudelaire: "En las novelas cortas de Poe no hay nunca amor. Al menos, Ligeia, Eleonora, no son, hablando con propiedad, historias de amor, ya que la idea principal sobre la que gira la obra es otra por completo. Acaso él creía que la prosa no es lengua a la altura de ese singular y casi intraducible sentimiento; porque sus poesías, en cambio, están fuertemente saturadas de él. La divina pasión aparece en ellas, magnífica, estrellada, velada siempre por una irremediable melancolía. En sus artículos habla a veces del amor como de una cosa cuyo nombre hace temblar la pluma. En *The Domain of Arnhaim* afirmará que las cuatro condiciones elementales de la felicidad son: la vida al aire libre, el amor de una mujer, el desapego de toda ambición y la creación de una nueva Belleza. Lo que corrobora la idea de la señora Frances Osgood referente al aspecto caballeresco de Poe por las mujeres es que, pese a su prodigioso talento para lo grotesco y lo horrible, no haya en toda su obra un solo pasaje que se refiera a la lujuria, ni siquiera a los goces sensuales. Sus retratos de mujeres están, por decirlo así, aureolados; brillan en el seno de un vapor sobrenatural y están pintados con la manera enfática de un adorador".

*Fotogramas de varias adaptaciones de obras de Poe, a cargo de Roger Corman*

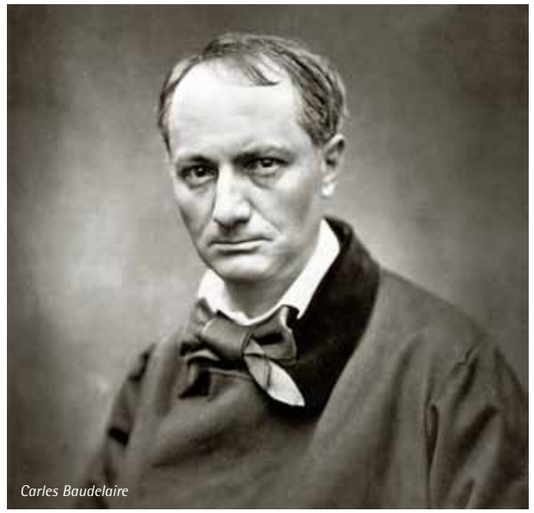
Pues bien, la recepción cinematográfica de los cuentos de Poe ha conllevado exactamente el signo contrario: el universo del autor se ha desfigurado, sobre todo a partir de Corman, convitiéndolo en un referente de la sensualidad, de la sexualidad y de la perversión. La razón es muy sencilla: desde el punto de vista de una producción no destinada a circuitos restringidos -y nos referimos no sólo al ámbito del cine pornográfico en sentido estricto, sino también al del experimental (léase el cinéma-panique de Arrabal, el surrealista de Cocteau, o el trash-cinema de Warhol y Cassavettes)-, resulta implanteable la adaptación cinematográfica de textos libertinos como los de los antecitados Sade, Louÿs y Apollinaire, por poner un caso. Sus descripciones vívidas y literales causan en los bienpensantes tanta repulsa como la mera cita de sus nombres.

Claro está que el sexo y sus desviaciones han sido temas más o menos tabú también en el cine; por esto mismo han gozado del máximo interés para productores, directores y espectadores. Aunque éste es, de por sí, materia para otra reflexión.

Ahora bien, Poe, representa una alternativa a esta imposibilidad desde una perspectiva si se quiere pacata e hipócrita; ya que, aún cuando es cierto que su obra está de propósito exenta de sensualidad, no lo es menos que la parafernalia que la rodea (mazmorras oscuras, habitaciones secretas, calabozos de la inquisición, mausoleos, potros de tortura, castillos siniestros...) se presta a una interpretación erótica. Claro está que llegados a este punto conviene preguntarse qué manifestación mineral, vegetal o animal no se presta a ella.

Como quiera que desde la elaboración del denominado Código Hayes en 1922, surgido como reactivo frente a, entre otros temas, la creciente erotización del cine advenida de la mano de la Gran Depresión, cualquier manifestación sexual en la pantalla se considerara de mal gusto, ergo censurable sensu stricto, hubo que recurrir a ciertas artimañas para seguir mostrando algunas de estas prácticas en los filmes. En este sentido, los cuentos de Poe representaban una "excusa perfecta" para conseguir dicho propósito, por mucho que con ello se descompusiese la esencia misma de la obra. A esas alturas el incuestionable valor y reconocimiento del autor daban la pátina cultural necesaria para excusar la inclusión de alguna secuencia "subida de tono". El vehículo perfecto lo facilitaron las películas de serie B y C, que por su condición escapaban con cierta facilidad a la autocensura impuesta inicialmente por las productoras y más tarde exigida por la temible Liga para la decencia.

Así, un siglo después, como vaticinara Baudelaire, la maldición seguía cerniéndose sobre el autor. Aunque ya el poeta simbolista advertía sobre las razones profundas de esta desgracia: "Un célebre escritor de nuestro tiempo ha escrito un libro para demostrar que el poeta no podría encontrar buen acomodo ni en una sociedad democrática ni en una aristocrática, no más en una república que en una monarquía absoluta o templada. ¿Quién ha sabido, pues, replicarle perentoriamente? Yo aporto hoy una nueva leyenda en apoyo de su tesis y añado un nuevo santo al martirologio; debo escribir la historia de uno de esos ilustres desventurados, demasiado rica en poesía y pasión, que ha venido, después de tantos otros, a hacer en este bajo mundo el rudo aprendizaje del genio entre las almas inferiores. ¡Lamentable tragedia la vida de Edgar A. Poe! ¡Su muerte, horrible desenlace, cuyo horror aumenta con su trivialidad! De todos los documentos que he leído he sacado la convicción de que los Estados Unidos sólo fueron para Poe una vasta cárcel, que él recorría con la agitación febril de un ser creado para respirar en un mundo más elevado que el de una barbarie alumbrada con gas, y que su vida interior, espiritual, de poeta, o incluso de borracho, no era más que un esfuerzo perpetuo para huir de la influencia de esa atmósfera antipática. Implacable dictadura la de la opinión de las sociedades democráticas; no imploréis de ella ni caridad ni indulgencia, ni flexibilidad alguna en la aplicación de sus leyes a los casos múltiples y complejos de la vida moral. Diríase que del amor impío a la libertad ha nacido una nueva tiranía: la tiranía de las bestias, o zoocracia, que por su insensibilidad feroz se asemeja al ídolo de Juggernaut. Un biógrafo nos dirá seriamente —bienintencionado es el buen hombre— que Poe, de haber querido regularizar su genio y aplicar sus facultades creadoras de una manera más apropiada al suelo americano, hubiese podido llegar a ser un autor de dinero *(a money making author).* Otro —éste un cínico ingenuo—, que, por bello que sea el genio de Poe, más le hubiera valido tener sólo talento, ya que el talento se cotiza más fácilmente que el genio. Otro, que ha dirigido diarios y revistas, un amigo del poeta, confiesa que resultaba difícil utilizarle, y que se veía uno obligado a pagarle menos que a


Carles Baudelaire

'Psicosis' de Alfred Hitchcock

otros, porque escribía con un estilo demasiado por encima del vulgo. '¡Qué tufo a trastienda!', como decía Joseph de Maistre.

Algunos se han atrevido a más, y uniendo la falta de inteligencia más abrumadora de su genio a la ferocidad de la hipocresía burguesa, le han insultado a porfía, y después de su repentina desaparición, han vapuleado ásperamente ese cadáver; en especial, el señor Rufus Griswold, que, para aprovechar aquí la frase vengativa del señor George Graham, ha cometido así una infamia inmortal. Poe, experimentando quizá el siniestro presentimiento de un final repentino, había designado a los señores Griswold y Willis para ordenar sus obras, escribir su vida y restaurar su memoria. Ese pedagogo-vampiro ha difamado ampliamente a su amigo en un enorme artículo mediocre y rencoroso, que precisamente encabeza la edición póstuma de sus obras. ¿No existe, pues, en América una disposición que prohíba a los perros la entrada en los cementerios? En cuanto al señor Willis, ha demostrado, por el contrario, que la benevolencia y el decoro van siempre de consuno con el verdadero talento, y que la caridad con nuestros semejantes, que es un deber moral, es también uno de los mandamientos del gusto.

Repito que, por mi parte, he adquirido la convicción de que Edgar A. Poe y su patria no estaban al mismo nivel. Los Estados Unidos son un país gigantesco e infantil, envidioso, naturalmente, del viejo continente. Orgulloso de su desarrollo material, anormal y casi monstruoso, ese recién llegado a la Historia tiene una fe ingenua en la omnipotencia de la industria; está convencido, como algunos desdichados entre nosotros, de que acabará por tragarse al Diablo. ¡Tienen allá un valor tan grande el tiempo y el dinero! La actividad material, exagerada hasta adquirir las proporciones de una manía nacional, deja en los espíritus muy poco sitio para las cosas no terrenas. Poe, que era de buena casta —y que, por lo demás, declaraba que la gran desgracia de su país era no poseer una aristocracia racial, dado, decía él, que en un pueblo sin aristocracia el culto de lo Bello sólo puede corromperse, aminorarse y desaparecer; que acusaba en sus conciudadanos, hasta en su lujo enfático y costoso, todos los síntomas del mal gusto característico de los advenedizos; que consideraba el Progreso, la gran idea moderna, como un éxtasis de papanatas, y que denominaba los perfeccionamientos de la mansión humana cicatrices y abominaciones rectangulares—, Poe era allá un cerebro singularmente solitario. No creía más que en lo inmutable, en lo eterno, en el *self-same,* y gozaba — ¡cruel privilegio en una sociedad enamorada de sí misma! — de ese grande y recto sentido a lo Maquiavelo que marcha ante el sabio como una columna luminosa a través del desierto de la Historia. ¿Qué hubiera pensado, qué hubiera escrito el infortunado, si hubiese oído a la teóloga del sentimiento suprimir el Infierno por amor al género humano, al filósofo de la cifra proponer un sistema de seguros, una suscripción de cinco céntimos por cabeza ¡para la supresión de la guerra y la abolición de la pena de muerte y de la ortografía, esas dos locuras correlativas!, y a tantos y tantos otros enfermos que escriben, *"con la oreja inclinada hacia el viento"*, fantasías giratorias, tan flatulentas como el elemento que se las dicta? Si añadís a esta visión impecable de la verdad, auténtica dolencia en ciertas circunstancias, una delicadeza exquisita de sentidos a la que atormentaría una nota falsa, una finura de gusto a la que todo, excepto la exacta proporción, sublevara, un amor insaciable a lo Bello, que había adquirido la potencia de pasión morbosa, no os extrañará que para un hombre semejante la vida llegara a ser un infierno y que haya acabado mal; os admirará que haya él podido durar tanto tiempo."

Si existe algún paradigma del sueño americano, ése es Hollywood. Ningún lugar del mundo representa el ideal del materialismo asociado al estilo, el paradigma del individualismo egotista, el implacable baremo del triunfo como rasero con que medir la valía de las personas, como la Meca del Cine. En ninguna otra parte, la arbitariedad, la injusticia y la ferocidad son elevadas al rango de norma conductual. Así pues, la implacable desavenencia entre los planteamientos estilísticos y éticos del escritor de Richmond con el mundo en que vivió, alcanza la cota de reducción al absurdo en el momento en que su obra se recepciona por Hollywood. Imposible casación de dos universos antagónicos, difícilmente sintetizables, desde Corman hasta nuestros días, el problema cosa, lejos de mejorar, empeora. Ni los versionados europeos de algunos cuentos, entre las que destacaría *Historias extraordinarias de Fellini,* Vadim y Malle (1968); ni las más recientes *The Haunting of Morella* de Jim Wynorski (1990) o la enésima revisitación de este relato perpetrada por James Glenn Dudelson, *Morella* (1997) -con reparto de celebridades incluido- plantean alternativas cinematográficas dignas de la grandeza literaria de Poe.

Ahora bien, si es predicable la nula fortuna de las adaptaciones cinematográficas más o menos literales de la obra de Poe, no es menos cierto que, de manera mediata, su estilo, su iconografía, su particular universo, han tenido una clara y meridiana repercusión en el lenguaje de algunos de los más grandes realizadores de la historia del séptimo arte. Y entre ellos, viene a las mientes Alfred Hitchcock. La enorme cantidad de paralelismos entre uno y otro es evidente. La cortesía caballerosa -casi distante- con el imaginario femenino, impregnada de tanta admiración como curiosidad. El tratamiento irónico de cuestiones que angustian al ser humano. La disección minuciosa de los aspectos más oscuros del alma. La búsqueda incesante de aquello que los anglosajones denominan *"thrill"*, de tan difícil traducción al español, pues tiene que ver este sentimiento con la conmoción, con el sobresalto sostenido, con el miedo desde luego, pero también con las fronteras más sensuales del amor. Todo este conjunto está presente en ambos autores. ¿Acaso no es poetiana la secuencia final de *Encadenados* (1946)? ¿No son equiparables la mansión Usher y la casa de Bates en *Psicosis* (1960)? ¿No están dotadas del mismo sentido metafísico de la ruina arquitectónica a la manera de Piranesi? y al igual que ocurre con el arquitecto italiano ¿No alcanzan estos edificios una paradójica condición orgánica, en perfecta simbiosis con sus habitantes? ¿No es un personaje digno de Poe el ama de llaves de *Rebecca* (1940) con su oscura pasión necrofílica? ¿Lo es menos que la anterior el detective protagonizado por James Stewart en *Vértigo* (1958), obsesionado con la restitución de la amada muerta? ¿Y qué decir de *Los Pájaros* (1963,) relato plagado de angustia, sinrazón y belleza, pero también de crítica a un mundo hiperindustrializado, alejado cada vez más de la naturaleza?

'Repulsión' de Roman Polanski

Tim Burton

Mención merece igualmente Terence Young por su notable *Sola en la oscuridad* (1967) y su propuesta de una mujer ciega acosada por un asesino. Un *"huit clos"* clautrofóbico, hermano en muchos sentidos del cuento *El entierro prematuro.*

Y llegados a este punto, cómo no referirnos a *Metrópolis* (1927) de Lang, tan equiparable a algún relato futurista de Poe en que mostraba su seria preocupación por los grandes axiomas de productividad, riqueza y falta de espiritualidad del mundo que le rodeaba. Con lo que se convierte en casi el único exponente de influencia de un relato no encuadrable en el grupo de *Narraciones Extraordinarias.*

O a los paralelismos entre el primer Polanski y Poe. La duda acerca de la percepción de la realidad. La preocupación por todo aquello que excede del canon burgués de belleza. El ensimismamiento con la enfermedad moral de la sociedad. Tanto *Repulsión* (1965) como *El quimérico inquilino* (1976) o *El baile de los vampiros* (1967) poseen un claro perfume poetiano.

Otro tanto cabe predicar de David Lynch. Eso sí, desde una perspectiva barroca, cuando no manierista de la narración y la puesta en escena. Así, *Cabeza Borradora* (1977) o *El Hombre elefante* (1980) se adentran en el mundo de la abominación como vehículo de denuncia de los pilares ficticios de la estética burguesa, estética de la apariencia y lo conveniente, frente a la belleza en tanto que es. El conflicto entre ambos mundos se revelará trágico insoluble en Terciopelo Azul (1986), con lo que el director, quien después se introducirá por laberintos fílmicos, metáforas de las catacumbas del alma, se hermana con el poeta.

Finalmente merece incluirse a Tim Burton en esta somera relación. Su cine está claramente impregnado por el discurso de Poe. Él mismo lo reconoce. Su manifiesto, inteligentísima amalgama del imaginario poetiano, *Vincent* (1982), alía definitivamente al Poe literato con la adaptación tradicional de su obra por parte de la cinematografía (al incluir como narrador a Vincent Price, auténtico icono en las adaptaciones fílmicas clásicas) y con la recepción del escritor por algunos grandes maestros de la realización.

Burton, en sociedad con su inseparable John Depp y su amplia galería de personajes poetianos, parece haber conseguido por fin esa imposible síntesis entre el escritor y el mundo cinematográfico. Su discurso inteligente, culto y creativo ha conseguido hacer honor a la magna obra del literato. Sus creaciones parecen guiadas por el espíritu que ya encandiló e inspiró al movimiento simbolista.

En conclusión, si bien la adaptación cinematográfica de los cuentos de Poe puede considerarse generalizadamente un fiasco, salvo honrosas excepciones, y ello fundamentalmente por la excesiva simplificación temática y el vaciamiento de los contenidos esenciales de los relatos que ha motivado un esquematismo y superficialidad de los personajes y su tratamiento fílmico; no es menos cierto que la influencia mediata en el estilo y las preocupaciones de algunos de los más grandes directores de todos los tiempos resulta a todas luces evidente, constituyendo este acervo el verdadero mérito de la recepción de la obra literaria en el cine, amén de haberse erigido como uno de los grandes pilares estilísticos del género fílmico de terror. Y esta meritoria paradoja es sólo predicable de Edgar Alan Poe y de ningún otro literato que haya tenido relación directa o indirecta con la gran pantalla.

# POE
# en la iconografía del cómic

**Juan Álvarez**

A lo largo de la historia del cómic, el género de terror no ha tenido un tratamiento temprano, tal y como sucediera en el cine. Así, mientras en las salas se proyectaba *"Nosferatu"*, en los dominicales de los rotativos todavía primaba la historieta dirigida principalmente a un público infantil.

En el periodo de entreguerras, surgen las primeras historias de corte realista pero la preocupación de los autores se centra, sobre todo, en los relatos de aventuras, destacando *"Phantom"* de Lee Falk y *"Tarzán"* de Harold Foster.

Los 40 y 50 pueden considerarse como la auténtica edad de oro del cómic. Autores jóvenes americanos empiezan a explorar nuevas formas narrativas, influenciadas claramente por el cine y la novela negra de la época. La preocupación por el claroscuro y por la mancha se convierten en una obsesión para lograr los ambientes y las tramas dramáticas. En este sentido cabe destacar la labor de Alex Raymond, Will Eisner, Frank Robins o Milton Caniff.

El proceso de "adultización" de la historieta es lento y hay que esperar bastantes años para que el cómic se libere del lastre de la ingenuidad. La "ñoñización" acaba cuando aparecen nuevos creadores con un bagaje cultural nunca visto hasta ese momento. No son sólo grandes lectores de literatura y filosofía contemporánea, sino que también reivindican y rescantan a escritores decimonónicos y de principios de siglo XX. De entre ellos sobresale Edgar Allan Poe, que se convierte, en los 70, en el inspirador de multitud de historias realizadas por los mejores dibujantes.

Richard Corben es, desde luego, el autor que mejor ha versionado a Poe. Poseedor de un personalísimo estilo, basado en el dominio de los volúmenes y de las tonalidades de grises, Corben logra seducir al lector creando una galería de seres trastornados y de relatos siniestros como ningún otro autor de su época.

Al dominio de los grises hay que añadirle su perfecta narrativa (en sintonía absoluta con su guionista Rich Margopoulos). Una narrativa apoyada en picados y contrapicados y una perfecta elección de la iluminación.

Muchos de los trabajos de Corben fueron publicados por la Warren Publishing, en revistas como "Creepy", "Eerie" y "Vampirella". En estas cabeceras también trabajarían dibujantes españoles, tales como José Ortiz, Leopoldo Sánchez, Auraleón, Luis Bermejo...caracterizados todos por el control del movimiento y de la mancha, cosa que les hacía muy propicios para el cómic de terror. Sin embargo, en general, siempre se mostraron demasiado literales, sin ahondar en profundidad en la obra de Poe. Quizá, entre ellos, cabría destacar a José Ortiz, que realizó *"Los Crímenes de la Calle Morgue"* y *"El Pozo y el Péndulo"*, dos historias, desde luego, muy apropiadas para su estilo dinámico y nervioso.

Huyendo de los trabajos de encargo, Carlos Giménez crea en 1971 una versión personalísima de *"El Extraño caso del Señor Valdemar"*. Giménez maneja a su antojo los primeros planos de un Valdemar hipnotizado, medio muerto y medio vivo. Crea toda una secuencia desgarradora en la que nos relata, de forma magistral, el sufrimiento del protagonista.

Aún hoy, la forma de contar, la disposición de las viñetas, el dibujo...resultan de una modernidad extraordinaria.

Otro de los grandes autores que ha interpretado a Poe ha sido el maestro Alberto Breccia. El creador argentino elige *"El Corazón Delator"* para hacer un alarde de creatividad que rompe totalmente con el clasicismo. Buscador y experimentador incansable, crea una historieta expresionista, con negros y blancos rotundos que han llevado a otros creadores, a su vez, a interpretarlo; es el caso de Raúl García quién realizó en 2005 un cortometraje basado en esta historieta de Breccia. Una interpretación animada que le valió al dibujante madrileño numerosos premios internacionales.

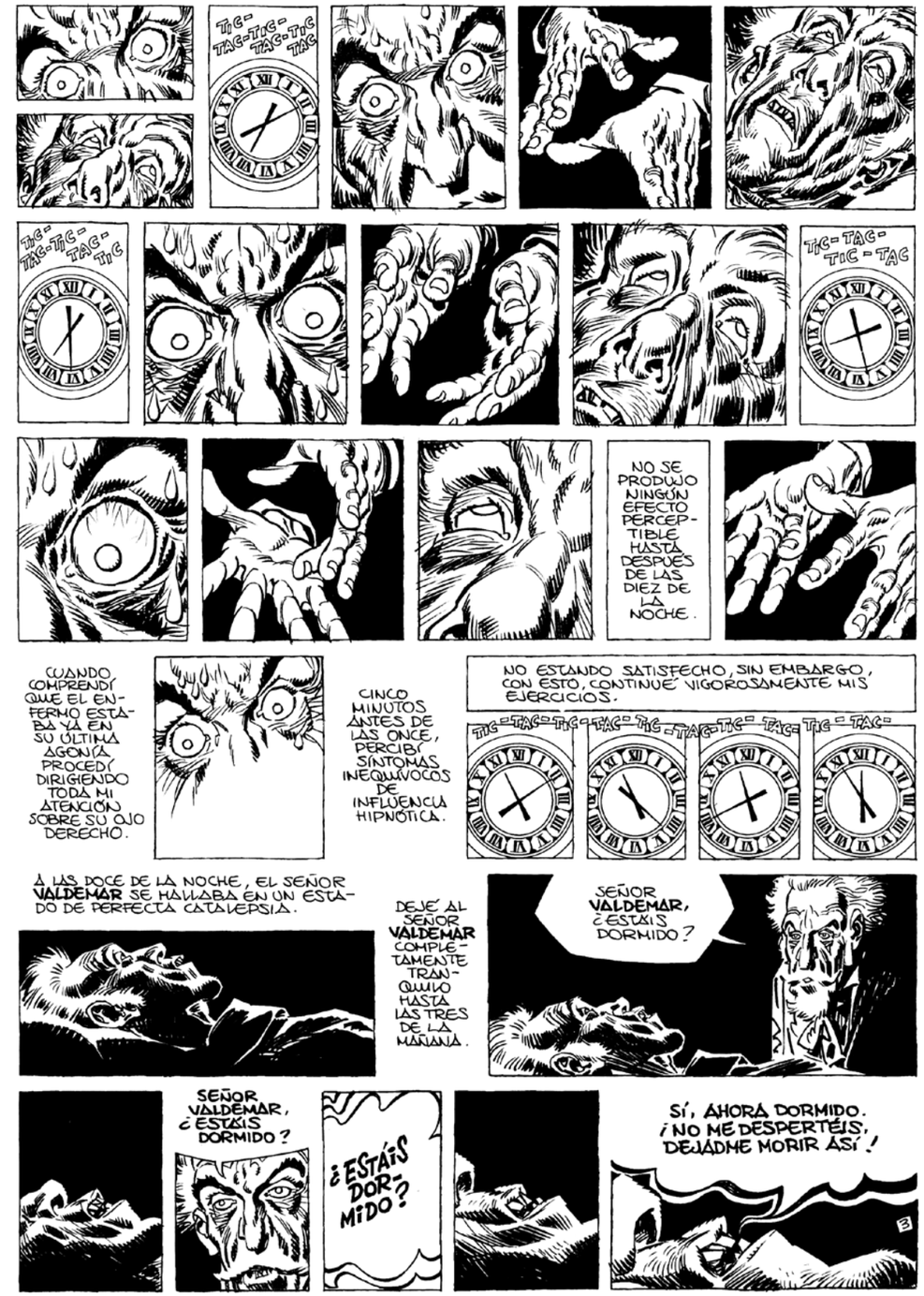
Se puede decir, pues, que el cómic es un medio de expresión que descubre tardíamente a Poe, que sin embargo ha sido capaz de ofrecernos una riquísima lectura iconográfica, de la que, probablemente, el autor de *Baltimor* se sentiría terroríficamente satisfecho.

**Juan Álvarez y Chumilla Carbajosa** coordinarán en enero de 2010 un encuentro sobre Poe visto desde el cómic y el cine.

Algunas de las actividades programadas para dicho encuentro serán, en el apartado de cómic, la presencia de Carlos Giménez, con la exposición de originales de "El extraño caso del Señor Valdemar", una charla con Richard Corben y proyección de sus mejores trabajos y un encuentro con Raúl García (animador de Disney) que hablará sobre su cortometraje de animación "El Corazón Delator". También está previsto un concurso nacional de cómic sobre Poe y la posterior recopilación en un libro de los mejores trabajos.

En cine, habrá un ciclo sobre Roger Corman, la recuperación y proyección de la película de Fellini "Toby Dammit" y la posible presencia de la actriz Ornella Muti como responsable de la restauración. También se proyectarán dos trabajos de Chumilla Carbajosa acompañados de la música en directo del cuarteto "Almus".

Estas actividades no están cerradas y pueden estar sujetas a variación.




*Extracto de la obra: "el extraño caso del señor Valdemar", de Carlos Giménez*

EDGAR ALLAN POE

# La GUARIDA del HORROR

CRB 2005

MARVEL
www.marvel.com

Corben • Margopoulos

panini comics

*Portada del cómic "La guarida del horror", realizado por Richard Corben*

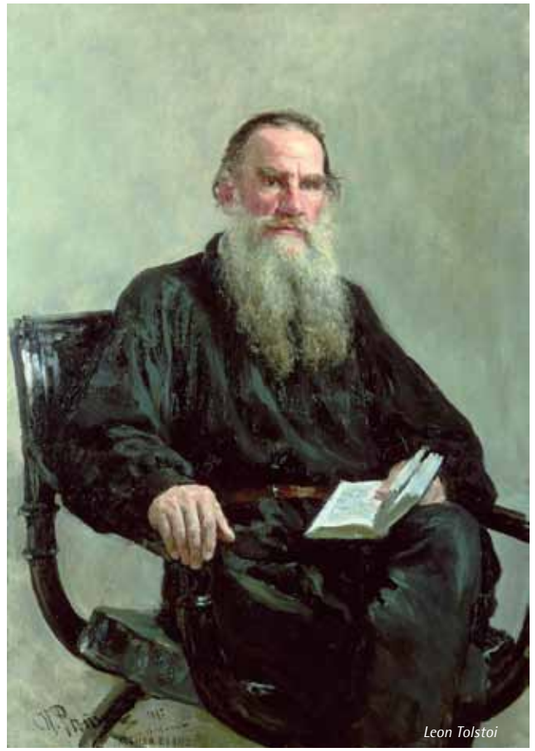
*Extracto de la obra "El corazón delator", cómic realizado por Alberto Breccia*

*Fotograma de la película de Terrence Malik "La delgada línea roja"*

# Pantallas a sangre y fuego

**Mariano Pérez Ródenas**

**Desde sus titubeantes inicios, el cine ha encontrado en la adaptación de títulos encuadrados en la llamada narrativa de temática bélica una de sus principales fuentes de inspiración, circunstancia que se ha visto reflejada en las pantallas con desiguales resultados. En no pocas ocasiones, unos relatos mediocres o poco conocidos a nivel literario han fructificado como grandes obras cinematográficas, mientras que en otras, excelsas obras han servido de inspiración a películas lamentablemente recordadas por su mediocridad, en el mejor de los casos, constituyendo notables ocasiones perdidas.**



Leon Tolstoi

Joseph Conrad

Sirva como triste y paradigmático ejemplo de ello, y bien que me fastidia escribirlo, *'El capitán Alatriste'* con el que un poco inspirado Agustín Díaz Yanes llevó a la pantalla un refrito de las exitosas novelas del cartagenero Arturo Pérez-Reverte, que, seguramente, habrían tenido más oportunidad de lucir sus evidentes bondades de no haber querido abarcar tanto (y tan confusamente) en una sola entrega. Lamentablemente, la batalla de Rocroi con la que concluye la historia, a pesar de algunas escenas de lo más emotivo que enardecen el ánimo del espectador al ritmo de la brillante banda sonora del compositor jumillano Roque Baños, es un ejemplo palmario de cómo no se deben de rodar escenas similares. Su coincidencia en el tiempo con los increíbles combates de la saga de *'El señor de los anillos'*, dejan a la película de Díaz Yanes en mal lugar, y no es sólo cuestión de presupuesto ni emplear más o menos efectos especiales. Títulos muy anteriores como *'Braveheart'*, *'Kagemusha'* o incluso la mismísima *'Cromwell'* dirigida en 1970 por Ken Hughes, y ambientada en el mismo período histórico en que transcurren las aventuras de Alatriste, dan sopas con ondas a la producción hispana sobre cómo se ha de rodar una batalla para que los espectadores se enteren de una manera más o menos inteligible de cómo discurrieron los hechos de armas referidos en las imágenes. Sin querer cargar las tintas, aunque lo parezca, sobre el filme de Díaz Yanes, vaya en su descargo que son muchas las adaptaciones cinematográficas de títulos muy emblemáticos del género que decepcionan muchísimo más en su traslación a la gran pantalla.

Como es fácil imaginar, resulta complicado marcar los límites de qué obras pertenecen a todos los efectos a la literatura de temática fundamentalmente militar, pues en muchas ocasiones resulta bastante difícil de desligar de otros géneros con los que se imbrica estrechamente, tales como el western, el romántico, el histórico o la comedia, como respectivamente pusieron de manifiesto películas tan conocidas como *'La legión invencible'* (horripilante titulo en nuestro país de la impresionante 'She wore a Yellow Ribbon'), *'Guerra y Paz'*, *'Espartaco'* o *'¡Que vienen los rusos!'*, en las que se adaptaron con éxito cuentos y novelas de James Warner Bellah, León Tolstoi, Howard Fast o Nataniel Benchley. Y eso sin tener en cuenta las divisiones que se pueden establecer atendiendo a las tramas dominantes en la película sobre los aspectos puramente bélicos, y que permiten establecer otros subgéneros como las películas de juicios, de prisiones y campos de concentración, de piratas, de espada o brujería o fantásticas, incluso las musicales ambientadas en un conflicto bélico, como cuenta la entrañable *'South Pacific'* protagonizada por Mitzi Gaynor y Rossano Brazzi a finales de los años cincuenta.

Este modesto análisis se centrará en ciertas películas en las que las escenas de acción o el clímax que de ellas se desprenden prevalecen sobre el resto, lo que deja fuera, entre otras, obras maestras del calibre de *'Barry Lyndon'*, la monumental epopeya ambientada en la Guerra de los Siete Años fruto de la minuciosa adaptación a cargo de Stanley Kubrick del clásico de William Makepeace Tackeray.

## Hitos del género

Dentro del amplio elenco de películas que se ajustan a los parámetros fijados, hay ciertas piezas claves en el desarrollo del género, ya sea por

Fotograma de "El submarino" de Wolfang Petersen

sus logros artísticos, por lo innovador de sus propuestas y su influencia en títulos posteriores. Entre estos ejemplos clave hay que citar, sin duda, *'Sin novedad en el frente'*, una brillante adaptación en los albores del cine sonoro a cargo de Lewis Milestone de la aclamada novela de corte pacifista del alemán Erich Maria Remarque, apenas un año después de su publicación allá por 1929, y que tan bien reflejaba el horror, la humanidad, e incluso la poesía que puede acompañar a la muerte, a la hora de denunciar los espeluznantes combates en las trincheras de la Primera Guerra Mundial.

Una historia de repercusión y éxito tan instantáneo como universal, para la que se está prerando un 'remake' que ha de rodarse este año y del que apenas se sabe nada. Una obra que fue también autoplagiada con menos fortuna en 1958 por el propio Remarque, adaptada a los campos de batalla de la Segunda Guerra Mundial con el título de *'Tiempo de amar, tiempo de morir'*, llevada a la gran pantalla de manera estimable por el maestro Douglas Sirk con un sobrio John Gavin en el papel protagonista.

Dos buenos ejemplos de la evolución experimentada por este tipo de filmes, en los que la incidencia del factor psicológico en la guerra alcanza una preponderancia inusual hasta entonces, vinieron propiciadas hace justo tres décadas, primero por el genial Francis Ford Coppola, con su apabullante adaptación de *'El corazón de las tinieblas'* (y también de ciertos pasajes de *'Lord Jim'*) del anglopolaco Joseph Conrad, cuya acción, centrada en el curso fluvial del Congo es trasladada a un ficticio río Nung en plena guerra de Vietnam para dar vida a esa delirante maravilla que es *'Apocalypse Now'*; posteriormente, en 1981, también lo consiguió el alemán Wolfgang Petersen con su magistral *'Das Boot' (El submarino)*, cuyo vibrante guión se inspira en las crónicas del reportero de guerra Lothar G. Buchheim, y que constituyó la primera aproximación certera de lo claustrofóbico que es combatir, y morir, atrapado en algo tan estrecho como un sumergible, desmontando toda la épica asociada a este subgénero militar tan querido por Hollywood.

Una doble denuncia de los aspectos más crueles de la guerra, que ya anticipó con toda dureza y realismo John Ford en su fabulosa *'No eran indispensables'*, rodada en 1945 justo cuando los victoriosos Estados Unidos acababan de doblegar a un machacado Imperio Japonés, y que recrea la valiente novela escrita en 1942 por William L. White, en la que relataba el inútil sacrificio de las tripulaciones de las lanchas torpederas estadounidenses destacadas en Filipinas para intentar frenar la invasión nipona del archipiélago. Y todo ello, con una de las mejores actuaciones que se le recuerda a John Wayne, preludio de su prodigiosa encarnación de ese capitán Nathan Brittles inspirado en los personajes del Far-West con los que James Warner Bellah triunfaba apoteósicamente en las páginas del *'Saturday Evening Post'*. Nada que ver con las decenas de títulos también inspirados en novelas de temática militar y adaptadas al celuloide durante la Segunda Guerra Mundial, pero cuyos excesos patrióticos les restaban credibilidad y calidad artística.

A la tendencia marcada por Coppola y Petersen, se había sumado también de manera simultánea el nipón Akira Kurosawa, con dos filmes de los que él mismo escribió el guión, *'Kagemusha'* (1980) y *'Ran'*

Francis Ford Coppola

(1985), que cambiaron para siempre la manera de mostrar los combates, y sus sangrientas consecuencias, en aquellos filmes situados en los períodos históricos del Japón anteriores a la Era Meiji.

Sin duda, el siguiente paso de gigantes que habría de experimentar el género tras los citados, tanto en el plano técnico como en el fílmico, vendría en 1998 de la mano de uno de los grandes genios de la historia del séptimo arte, Steven Spielberg, merced a su impactante *'Salvar al soldado Ryan'*, cuyo guión fue escrito directamente para la gran pantalla por Robert Rodat. Esto la excluiría inicialmente del campo de análisis delimitado en este artículo, de no ser por su apuesta por un realismo extremo en la descripción de los combates, en escenas tan truculentas y veraces como las del sangriento desembarco en la playa de Omaha, o las de los estresantes y claustrofóbicos combates casa por casa, que marcan claramente un antes y un después en la representación fílmica de la violencia generada por los conflictos militares, independientemente de la época en que se ubiquen. Imágenes que han dejado el listón muy alto a lo rodado desde entonces, otorgando un protagonismo decisivo a los efectos especiales digitales, sin los que los combates ya no resultan atractivos a un gran público cada vez más condicionado por el creciente impacto visual de los videojuegos.

La influencia del épico filme de Spielberg ha trascendido, como es lógico, a las dos producciones televisivas desarrolladas por el cineasta junto a Tom Hanks, ambientadas ambas en la Segunda Guerra Mundial: la aclamada *'Hermanos de sangre'*, adaptación de la novela homónima en la que Stephen E. Ambrose narra los acontecimientos históricos protagonizados por los paracaidistas de la 101 División Aerotransportada en los campos de batalla centroeuropeos, y la próxima a estrenar *'The Pacific'*, inspirada en esa maravillosa epopeya autobiográfica que es *'Diario de un marine'*, del muy estimable, por tantos conceptos, Eugene B. Sledge. En esa misma línea está *'La delgada línea roja'*, adaptación de la obra homónima de James Jones y coetánea con las peripecias normandas del soldado Ryan, que constituye la espléndida y profunda contribución al género de ese singular maestro que es Terrence Malik.

A Spielberg y Malik les cogió el testigo creativo Ridley Scott en 2001 con esa obra maestra que es *'Blackhawk derribado'*, en la que se narra a manera de electrizante docudrama la amarga experiencia de los rangers estadounidenses en misión de paz por las peligrosas calles de Mogadiscio, la infernal capital de Somalia. Tan solo dos años antes, el avispado productor Jerry Bruckheimer había adquirido al periodista Mark Bowden los derechos de su recién publicado libro, en el que narraba todo lo acontecido en aquellas infaustas horas, que se saldaron con la muerte de 19 estadounidenses y más de 1.000 somalíes. No era la primera incursión en el género de Scott, cuya apreciable carrera se inició con otra obra maestra de corte más intimista, ambientada en las campañas napoleónicas, *'Los Duelistas'*, adaptación de otro clásico de Conrad con unos impresionantes Keith Carradine y Harvey Keitel a las espadas.

Similar en cuanto a los méritos artísticos, emoción, planteamiento y brillantez visual alcanzada por el realizador británico es *'Cuando fuimos soldados'*, trasunto cinematográfico de *'Cuando fuimos soldados y jóvenes'*, interesantísimas memorias en las que el teniente general del Ejército de Estados Unidos Hal G. Moore relata los virulentos combates entre sus hombres del Séptimo de Caballería Aerotransportada y las fuerzas nordvietnamitas por la conquista de la Drang, el llamado 'Valle de la Muerte'. Un espléndido y comedido Mel Gibson, lejos de su habitual histrionismo, lo borda encarnando a Moore en un filme en el que cobran mucho peso los aspectos familiares de los combatientes, y el cómo afrontan sus seres queridos el conflicto del Sureste Asiático en la distancia. Pese a su notable verismo, coincide con *'Blackhawk derribado'* en introducir algunos cambios intencionados en los acontecimientos reales para otorgar un mayor dramatismo a la narración.

Finalmente, la última vuelta de tuerca viene de la mano de *'300'*, la recreación del cómic de Frank Miller que refleja la gesta del rey Leónidas de Esparta y sus hoplitas en el paso de las Termópilas ante el colosal ejército del rey persa Jerjes durante las Guerras Médicas. Tanto Miller como el director Zack Snyder se pliegan plano a plano a lo contado en la novela gráfica, incluso en lo referente al color o el aspecto físico de los protagonistas, relegando conscientemente elementos inexcusables en el cine bélico como son una cierta verosimilitud y corrección histórica. El resultado, de quitar el aliento, no puede sino calificarse como alucinante, merced también a la efectiva recuperación de la cámara lenta para mostrar las acciones más violentas, al modo en que ya la empleaba el maestro Sam Peckinpah varias décadas antes.

Lo que sí parece ser una pauta clásica del género es la rápida adaptación a las pantallas, por una industria ávida de buenas historias, de aquellos títulos que cosechan al poco de su publicación un gran éxito

*Gary Cooper, indiscutible rey del género bélico en el cine*

*Sin novedad en el frente de Lewis Milestone*

literario, incluso a través del codiciado Premio Pulitzer (como *'El motín del Caine'* de Herman Wouk), que gozan de buenas ventas o están bendecidos por la crítica. De su inmensa popularidad entre el público da buena prueba el gran auge que han alcanzado recientemente en Internet los blogs dedicados a la crítica y comentario del cine bélico e histórico, contando en nuestro país con ejemplos tan notables por su rigor y calidad como el del Mayor Reisman (http://major-reisman-cine-belico.blogspot.com), homenaje a tan mítico personaje para los adeptos a este cine, y cita poco menos que imprescindible para los aficionados. Blogs que permiten una fecunda interacción entre los seguidores a este tipo de películas, y que siempre propician interesantes y enriquecedoras aportaciones mutuas.

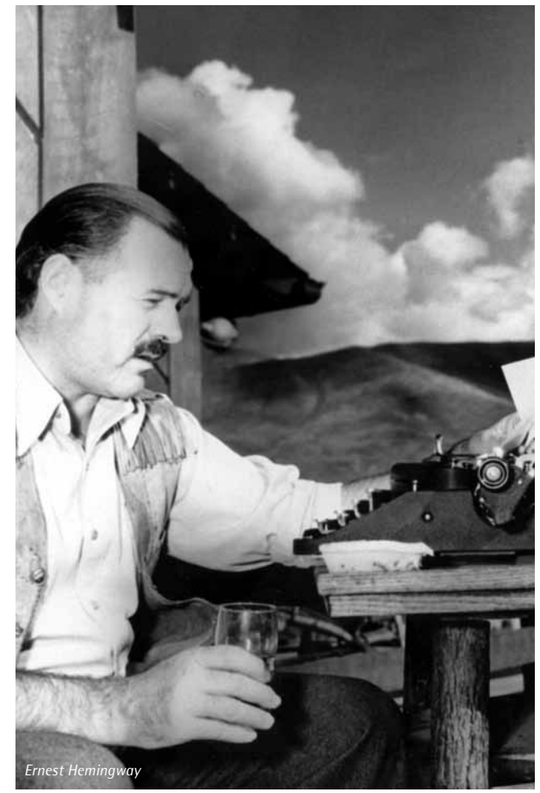
Lamentablemente, nuestra cinematografía no se caracteriza por sus grandes contribuciones al cine bélico a partir de adaptaciones literarias, salvo contadas excepciones, como la magnífica *'Los últimos de Filipinas',* inspirada por la obra homónima de Rafael Sánchez Campoy y Enrique Alfonso Barcones, y por otro relato de Enrique Llovet, espléndidamente dirigida por Antonio Román. Tal vez constituya la cúspide del género en el cine patrio por lo admirablemente aguanta el paso del tiempo, a pesar de la precariedad de medios con la que fue rodada en 1945, como una simbólica metáfora de los años de aislamiento político y comercial que esperaban a nuestra nación tras al finalizar la Segunda Guerra Mundial.

## Gary Cooper, estupendo rey del género

También relacionadas con nuestra Guerra Civil, aunque basadas en novelas de dos famosísimos autores extranjeros, destacan por su trascendencia, más sociopolítica y cultural que cinematográfica, los filmes *'L'Espoir (Sierra de Teruel)'* y *'Por quien doblan las campanas',* en las que André Malraux y Ernest Hemingway plasmaron de manera tan personal como manipulada su experiencia en la luctuosa y fratricida contienda española. El propio Malraux dirigió la primera de ellas junto con Boris Peskine, mientras que Sam Wood contó en la segunda con un fabuloso elenco encabezado por un estupendo Gary Cooper y una bellísima Ingrid Bergman que compartían pasiones e ideales en esa España de pastiche rodada en tierras mexicanas con la que Hollywood siempre parece identificar a nuestro país.

No quisiera terminar sin destacar algunas de las adaptaciones literarias que más han aportado a este campo tan apasionante, entre las que conviven algunos de los más grandes escritores con los más talentosos realizadores. Sin dedicar unas líneas al colosalismo y delicadeza estética con que King Vidor reflejó la citada *'Guerra y Paz'* de Tolstoi, rasgos también presentes en la versión fílmica de sendos clásicos de Cornelius Ryan como *'El Día más largo'* y *'Un puente lejano';* al romanticismo inherente en las diversas versiones de *'Adiós a las armas'* de Hemingway, de las que, sin duda, la más notable es la protagonizada por Helen Hayes y el bueno de Cooper. A la sobriedad




*Ernest Hemingway*

de algunos títulos relacionados con las campañas aéreas de Vietnam, como la magnífica *'El vuelo del Intruder'*, dirigida en 1991 por John Milius según la novela publicada cinco años antes por Stephen Coonts, o *'Bat 21',* obra homónima de William C. Anderson inspirada en hechos reales, y hecha celuloide con dos protagonistas tan de postín como unos estupendos Gene Hackman y Danny Glover. A la apuesta segura que supone siempre llevar al cine las historias de ese genio narrativo que era Alistair McLean *('Los cañones de Navarone', 'Estación Polar Cebra', 'El desafío de las Águilas' y 'Fuerza Diez de Navarone')* o el tramposillo aunque atractivo y sugerente relato de la liberación de manos de los nazis de la capital francesa que es el *'¿Arde París?'* de Dominique Lapierre y Larry Collins que con tanto brío dirigió René Clément, pasando por las maravillosas adaptaciones de las obras de temática naval a cargo de autores británicos como C.S. Forester *('El hidalgo de los mares, 'La Reina de África')* o Patrick O'Brian *('Master and commander: Al otro lado del mundo').*

De todos ellos, me guardo para mi particular videoteca cuatro títulos imprescindibles: la sensacional adaptación del *'Enrique V'* de Shakespeare a cargo de Kenneth Branagh, que gracias al dramatismo de las actuaciones y la magnificencia de la música de Patrick Doyle nos hace revivir la milagrosa victoria inglesa sobre la flor y nata de la caballería francesa en la batalla de Agincourt merced a una genial elipsis narrativa en la que apenas vemos volar una flecha, y que supera a la también notable película dirigida en 1945 por Laurence Olivier; la espléndida *'El hombre que pudo reinar',* en la que John Huston recrea lo mejor del universo de Rudyard Kipling en un peliculón rebosante de aventura, humor y acción, y con dos actorazos que valen todo un reino como son Sean Connery y Michael Caine; la conocida prueba de valor que relata Alfred Edward Woodley Mason en su apasionante *'Las cuatro plumas',* cinco veces llevada a la gran pantalla, aunque mi versión favorita sea la realizada por Zoltan Korda en 1939; y, cómo no, cerrando el cuarteto, el *'Beau Geste'* dirigido ese mismo año por William A. Wellman, magnífica puesta en escena de la famosa y sugestiva novela de Percival Christopher Wren, en la que una deuda de honor encuentra en la Legión Extranjera francesa el mejor escenario para ser solventada, de nuevo, y van unas cuantas, con un soberbio Gary Cooper al frente de un elenco colosal y con esa inolvidable escena en la que el pérfido sargento Markoff (un villanísimo Brian Donlevy) 'ejerce' de perro en ese funeral vikingo en el que arden las cenizas del protagonista.

A la vista de lo expuesto, resulta evidente la íntima relación que desde siempre ha unido a la literatura bélica con el cine. Un extenso e inacabable ámbito, éste el de los conflictos armados, al que la capacidad de matar y destruir del ser humano siempre parece incorporar nuevos argumentos tan crueles como los que cualquier día se pueden extraer de los titulares de un noticiario. Idénticos a aquellos a los que exponía por escrito mi paisano Pérez-Reverte, con cuyo ilustre Diego Alatriste se abría este artículo, en su estimable novela *'Territorio Comanche'* y a la que, una vez más, no se le hizo justicia en su correcta, pero poco más, adaptación cinematográfica a cargo de Gerardo Herrero. Esperemos en que llegue el día, no muy lejano, en que este tipo de historias sólo puedan ser fruto de la imaginación y fantasía de los guionistas o las crónicas de los historiadores, y no un morboso y truculento reflejo de la realidad cotidiana.

Filmografía básica

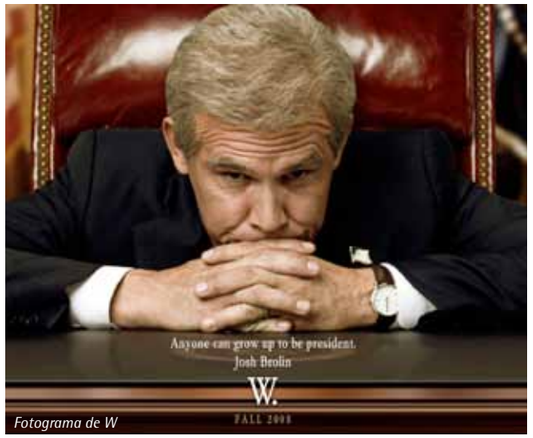
*Sin novedad en el frente* (1930) de Lewis Milestone
*Beau Geste* (1939) de William A. Wellman
*Las cuatro plumas* (1939) de Zoltan Korda
*No eran imprescindibles* (1945) de John Ford
*Los últimos de Filipinas* (1945) de Antonio Román
*Espartaco* (1960) de Stanley Kubrick
*Los cañones de Navarone* (1961) de Jack Lee Thomson
*El día más largo* (1962) de Andrew Marton, Bernhard Wicki, Darryl F. Zanuck y Ken Annakin
*El hombre que pudo reinar* (1975) de John Huston
*Los duelistas* (1977) de Ridley Scott
*Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola
*Das Boot* (1981) de Wolfgang Petersen
*Enrique V* (1989) de Kenneth Branagh
*El último mohicano* (1992) de Michael Mann
*La delgada línea roja* (1998) de Terrence Malik
*Blackhawk derribado* (2001) de Ridley Scott
*Cuando fuimos soldados* (2002) de Randall Wallace
300 (2006) de Zack Snyder

Fotograma de W de Oliver Stone

# Hollywood en la era Bush

**Ramón Monedero**

**1.** El pasado 20 de enero tomaba posesión en Washington el cuadragésimo cuarto presidente de los Estados Unidos, Barack Hussein Obama. Atrás quedaban los ocho años de las dos legislaturas de George W. Bush, un presidente cuyo mandato ha girado en torno a una cosa; el 11-S. Los atentados del 2001 al World Trade Center alimentaron una política internacional basada en la polarización de un mundo que a partir de entonces se dividiría entre buenos y malos, sin matices. Abanderando la libertad del pueblo norteamericano y agitando la excusa de la seguridad nacional, George Bush tomó algunas de las



Fotograma de W

decisiones más polémicas de la historia moderna de Estados Unidos, que ha su vez han provocado un dramático cambio en el ADN geoestratégico del mundo. Por el bien de los Estados Unidos Bush invadió Afganistán, después Irak, abrió Guantánamo, eliminó el habeas corpus y autorizó la tortura para los sospechosos de terrorismo, tensó las relaciones con Rusia, alimentó las enemistades con Irán y Corea del Norte e hizo gala de un favoritismo a la causa sionista nunca visto en la Casa Blanca. El mundo se convulsionó, mutó y ahora es algo muy distinto. Hollywood, que nunca ha sido ajeno a las idas y venidas del despacho Oval tomó buena nota del cuadragésimo tercer inquilino de la Casa Blanca, un hombre demasiado particular, con decisiones demasiado particulares como para que su onda expansiva no se dejara sentir en la Tierra de los Sueños. Una influencia, insisto, que siempre vendría condicionada y en cierto modo definida por el 11-S.

**2.** Para la historia han quedado esas imágenes de George Bush jr. de visita en una escuela infantil recibiendo la noticia de que el World Trade Center estaba siendo atacado por terroristas. Bush, inmóvil, no supo que hacer en ese instante, se paralizó, y decidió ojear el cuento infantil que tenía entre las manos. A Hollywood le pasó algo parecido, nadie supo exactamente qué hacer. Ese mismo 11 de septiembre de 2001 *'Señales'* de M. Night Shyamalan debía empezar a rodarse. Los atentados paralizaron la filmación, pero el bloqueo que blindó el espacio aéreo estadounidense impidió que técnicos y actores regresaran a casa. Se decidió por tanto continuar con la filmación previo homenaje a las víctimas. Pero *'Señales'* no fue la única película que se vio afectada por el 11-S. Arrastrados por un temible temor a herir sensibilidades y a reabrir una herida que todavía no había empezado a cicatrizar, decenas de largometrajes en Hollywood se vieron alterados, retrasados o cancelados indefinidamente.

Aquel verano de 2001, la película estrella de la temporada de la todopoderosa Sony Pictures gozaba de su esperado lanzamiento, un espectacular trailer de *'Spider-Man'* de Sam Raimi. De un plumazo, desapareció del mapa, dado que al final del mismo aparecía un helicóptero atrapado en una inmensa tela de araña tejida entre las Torres Gemelas. Del film animado 'Lilo & Stitch' también despareció una escena completa en la que un Boeing 747 volaba de forma amenazante entre los edificios de una gran ciudad. 'Donnie Darko', la fantástica ópera prima de Richard Kelly fue retirada de los cines porque el deto-

Fotograma de La guerra de Charlie Wilson de Mike Nichols

nante del film era un accidente de aviación. Sólo estuvo dos días en cartel. El estreno de *'Bufallo Soldier'*, film crítico con el ejército de los Estados Unidos protagonizado por Joaquin Phoenix vio retrasada y limitada su distribución. *'Daño colateral'* con Arnold Schwarzenegger vio retrasado su estreno. *'Hombres de Negro II'* tuvo que improvisar otro final al previsto que tenía lugar en el World Trade Center. *'Nose Bleed'* iba a ser una película donde Jackie Chan interpretaba a un limpia cristales que trabajaba en las Torres Gemelas y que por casualidad ponía al descubierto un complot terrorista. El proyecto se canceló. Nada ni nadie estaba a salvo del efecto 11-S y mucho menos Hollywood.

**3.** El efecto inmediato a la contención en Hollywood fue el de la explosión patriótica. De pronto, decenas de relatos de heroísmo comenzaron a salpicar las salas de medio mundo. *'Wintalkers'*, *'Cuando éramos soldados'*, *'Jarhead'* o *'Black Hawk derribado'* cada uno a su manera, trataban de aproximarse a la figura del soldado americano que en ocasiones incomprendido, daba su vida por la nación americana. Incluso los bomberos, convertidos de la noche a la mañana en auténticos héroes nacionales tuvieron su pellizco de heroísmo hollywoodiense en películas como *'Brigada 49'* que exaltaba las virtudes de unos profesionales del riesgo que se jugaban la vida no por el dinero, sino por el mero y honorable hecho de salvar otra vida.

Paralelamente, aunque de forma muy tímida, el cine comenzaba a planear su acercamiento al 11-S. Tras experimentos formales y hasta fortuitos como *'9/11'* de James Hanlon, Rob Klug, Gédéon y Jules Naudet, un documental que empezó como una crónica de 'un día con los bomberos de Nueva York' y que terminó convirtiéndose en un testigo de excepción de los atentados y *'11´09´´01-September 11'*, un mosaico de once cortometrajes filmados por otros tantos cineastas que iban de Sean Penn a Alejandor González Iñárritu que abordaban los atentados del 11-S desde una óptica meramente testimonial hasta la abierta denuncia, la ficción se puso manos a la obra y no tardo en bosquejar sus primeras lecturas de los atentados de Nueva York. Tanto *'United 93'* de Paul Greengras, como *'World Trade Center'* de Oliver Stone, fueron concebidos como dramas humanos y no como crónicas críticas con lo que sucedió en Manhattan aquel año 2001. Sólo en el film de Greengras se podía intuir bajo su frenética y tensa acción, una solapada crítica a la confusa y desastrosa reacción inicial que tuvo Estados Unidos nada más conocerse los atentados.

Pero lo verdaderamente interesante vino después. Una vez pasada la borrachera de patriotismo y buenos sentimientos y acuciados por una política en la administración Bush cada vez más beligerante y discutida por toda la comunidad internacional, Hollywood se dispuso, primero a criticar y después a reflexionar sobre lo que estaba ocurriendo primero en Estados Unidos y por extensión en todo el mundo. Michael Moore dio el pistoletazo de salida con *'Fahrenheit 9/11'* (que Disney se negó a distribuir) pero no fue la única cinta que ponía en entredicho la reacción de la Administración Bush ante los ataques al World Trade Center y lo que era todavía más espinoso, la falta de previsión de los servicio de inteligencia, la escasa coordinación y según parece, el hecho de haber ignorado señales claras que según hemos podido saber después, anunciaban que algo gordo de aproximaba.

Cartel de Munich de Steven Spielberg

Fotograma de Hostel

Cartel de World Trade Center de Oliver stone

*'Team America'* por ejemplo, un curiosísimo film de marionetas confeccionado por los irreverentes Matt Stone y Trey Parker, los creadores de *'South Park'*, atacaba con saña la política intervencionista de los Estados Unidos en clave de humor hilarante y políticamente incorrecto con la historia de una especie de "Policía del Mundo" encargada de velar por la seguridad de medio planeta aunque fuera a costa de destruir el otro medio.

En el apartado de la reflexión el asunto se puso, si cabe, todavía más espinoso. Por ejemplo, *'El candidato del miedo'* de Jonathan Demme versaba sobre la hipótesis de que una gran multinacional pudiera controlar la mente y el subconsciente de un candidato a la presidencia de los Estados Unidos[1]. La idea, que en realidad subyacía bajo el film de Demme, giraba en torno a cuál era la verdadera motivación de las decisiones que tomaba la Administración Bush. Demme y sus guionistas apostaban por el dinero. *'Siryana'* de Stephen Gaghan con George Clooney como protagonista y productor de la cinta ponía el dedo en la yaga en este sentido y versaba sobre los intereses norteamericanos en Oriente Medio y como el comercio y fundamentalmente el petróleo eran razones de sobrado peso para desestabilizar un país, una región o simplemente, matar a uno de sus dirigentes. También en esta dirección apuntaba *'El señor de la guerra'* de Andrew Nicoll con Nicolas Cage como protagonista y productor del invento, en donde el tráfico de armas se presentaba como un cáncer geoestratégico mundial con enraizados intereses económicos en el mismo corazón de Estados Unidos.

En este sentido, *'La guerra de Charlie Wilson'* de Mike Nichols con Tom Hanks y Julia Roberts al frente del reparto daba un paso más allá y vistos los intereses económicos que por lo visto han dominado decisiones tan devastadoras como atacar un país o derrocar un régimen, el film basado en un libro de George Crile, ponía de manifiesto como la intervención norteamericana en la invasión soviética de Afganistán fue el resultado de, poco menos que un capricho de una rica millonaria de Texas que con la ayuda de un mujeriego senador y un agente de la CIA, pusieron en marcha la operación secreta más grande de la historia[2]. O dicho de otro modo, una guerra no es una cuestión política, es una decisión interesada, del carácter que sea, aunque siempre el dinero lleva la delantera. Como se enseña desde el primer día en una facultad de Periodismo; *'follow the Money'*. Generalmente, ahí está la respuesta de casi todo.

**4.** La desconcertante frialdad con la que al parecer los políticos se tomaban una declaración de guerra –hubiera o no atentado a las Torres Gemelas- y las evidencias más o menos claras de que en toda decisión política había un más que sospechoso interés económico detrás, invitó a que Hollywood se replanteara qué era lo que su gobierno hacia y por qué lo hacía. Y una señal de que este sentimiento caló muy hondo en Hollywood fue y es Steven Spielberg. Por un lado, en 2002, sólo un año después del 11-S y con el escándalo a cuestas de que el gobierno de Bush estaba espiando a ciudadanos norteamericanos de forma indiscriminada para interceptar hipotéticos complot terroristas en suelo americano, Spielberg estrenó *'Minority Report'*. Aunque el film del director de *'E.T.'* estaba basado en un relato de Philip K. Dick publicado en 1952, la aterradora actualidad de la historia

*Fotograma de United 93 de Paul Greengrass*

se puso de manifiesto en una película que reflexionaba sobre hasta qué punto era legítimo violar la libertad del individuo en pro de la seguridad nacional. Pero más sorprendente si cabe fue la película que en 2005 rodó el propio Spielberg, *'Munich'.* Que el director que había levantado el mayor monumento de Hollywood por el holocausto nazi (*'La lista de Schindler'*) fuera el mismo que ponía en tela de juicio las decisiones tomadas por el estado israelí, ponía de manifiesto lo que hemos dicho antes, una honda sensación generalizada de reflexión por un lado y por otro, y en un sentido más personal, una admirable honestidad por parte del propio cineasta. *'Munich'* nos cuenta como reaccionó Israel tras el atentado cometido por Septiembre Negro en las Olimpiadas de Munich de 1972 en la que murieron 11 atletas judíos. Al parecer, Israel envió un comando por toda Europa para que eliminara a todos y cada uno de los cerebros de aquella masacre. Con aquella acción, apuntan los expertos, nació el terrorismo internacional, de la mano del estado más híperprotegido por Estados Unidos. Israel, como era de esperar, no reaccionó bien hacía esta película, asegurando que el fatídico error de Spielberg en *'Munich'* había sido situar a la misma altura (moral) a los terroristas palestinos y al estado de Israel. Ustedes deciden.

En el año 2007, el director y curiosamente amigo de Steven Spielberg, Brian de Palma fue un poco más allá. Si Spielberg había dejado ver en *'Munich'* que en ocasiones, no todo lo que sale de un estado legítimo como Israel es moralmente lo más adecuado, De Palma fue directo al corazón del asunto y rescató uno de los incidentes más desafortunados de los soldados norteamericanos en Irak en la película *'Redacted'.* El film rememoraba la violación de una niña iraquí de 14 años, su asesinato y el de toda su familia a manos de un pelotón de soldados americanos. Brian de Palma aseguró que su intención con *'Redacted'* era la de "indignar al público lo suficiente como para motivar a sus legisladores a votar en contra de esta guerra" El film claro está, fue duramente atacado, pero como también suele ocurrir en Hollywood, esa misma polémica sirvió para publicitar el largometraje. En el trailer de *'Redacted'* aparecían las palabras del comentarista de la cadena conservadora Fox, Bill O´Reilly quien afirmó en antena que "ese villano (De Palma) y su malvada película tendrán un efecto muy claro. Imaginen a jóvenes musulmanes llenos de odio viendo como violan a una musulmana a todo color. Si sólo uno de ellos entra en la lucha y mata a un americano, será culpa de Brian de Palma". La Fábrica de los Sueños le había plantado cara a la Administración Bush. El presidente de los Estados Unidos vivía uno de los índices de popularidad más bajos de la historia del país y todo el mundo parecía lanzarle piedras cuando no, directamente zapatos…

**5.** Hollywood primero, y el cine de terror en concreto después, siempre ha sabido reaccionar muy bien a los temores de la sociedad americana. Si la Guerra Fría desencadenó una oleada de películas de terroríficas invasiones extraterrestres y Vietnam originó un desalentador pesimismo existencia que alentó largometrajes como *'La noche de los muertos vivientes'* de George A. Romero, era sólo cuestión de tiempo que el cine de terror hecho en Estados Unidos reaccionara al clima cada vez más asfixiante que la política de Bush estaba impregnando sobre todo el país y sus aliados históricos.

Parece que todos los analistas están de acuerdo en que George Bush polarizó el mundo entre buenos y malos. El cinematográfico

*Cartel de promoción de la película Las colinas tienen ojos de Alexandre Ajá*

nombre de Eje del Mal no fue fruto de la casualidad y acogía en su selecto grupo de asociados a los demonios hechos estados y sus dirigentes. Es un hecho probado que las históricas alianzas entre Estados Unidos y Europa atravesaron con Bush algunas de sus más delicadas etapas. Salvo quizá con Inglaterra, Francia y Alemania, el resto de Europa era un cúmulo de países extraños demasiado sospechosos como para no tratarlos con cierta distancia. "Todo lo que no fuera americano tenía que darnos miedo", dijo el director norteamericano Eli Roth.

Fue precisamente este joven cineasta americano quien rodó una de las aproximaciones más sangrantes (en el sentido más literal y figurado de la palabra) de ese temor americano a todo lo extranjero. Al primer golpe de vista la película de Roth, *'Hostel',* no pasa de ser un sangriento divertimento a cerca de unos jóvenes, inocentes y un tanto descerebrados norteamericanos perdidos en Bratislava que tienen la mala fortuna de caer en manos de una red dedicada a secuestrar y torturar a los turistas para regocijo de las almas más grotescas que puedan habitar el planeta. Pero en el fondo, bajo *'Hostel'* habita esa idea del temor a todo lo que fuera ajeno a Norteamérica. El propio Roth, su director y guionista, señaló precisamente esto en una de sus entrevistas en la que venía a decir más o menos que *'Hostel'* era una exageración de ese miedo que por aquel entonces estaba sembrando en la mente de casi todos los norteamericanos. Y no es de extrañar. Un americano, esto lo hemos visto por televisión, puede confundir Hungría (Hungary en inglés) con "hambriento" (hungry), de modo que no parece demasiado complicado lo extraño y lo lejano que les debe resultar a los americanos de la era Bush una población como Bratislava (en realidad Cesky Krimlov, un pequeño y bellísimo pueblecito situado a 178 kilómetros al sur de Praga, en la República Checa) en la República de Eslovaquia, un remoto país, años atrás, bajo el influjo del demonio del comunismo, un estado en suma, que en realidad no está tan lejos de la cuna del mismísimo Drácula, Rumania[3].

Tres años antes, Roth ya había explotado una idea más o menos similar a la de *'Hostel'* es su ópera prima, *'Cabin Fever',* en el fondo, tanto una como otra, actualizaciones de ese terror rural que en los sesenta y setenta causó furor con películas como 'La noche de los muertos vivientes' y *'La matanza de Texas'*[4]. En este mismo sentido apuntaron películas contemporáneas como *'La casa de los mil cadáveres'* o *'Los renegados de diablos',* ambas de Rob Zombie, pero en la dirección que aquí nos interesa y respetando esa variante del horror lejos del mundanal ruido de una gran urbe, destaca con derecho propio *'Las colinas tienen ojos',* de Alexandre Ajá.

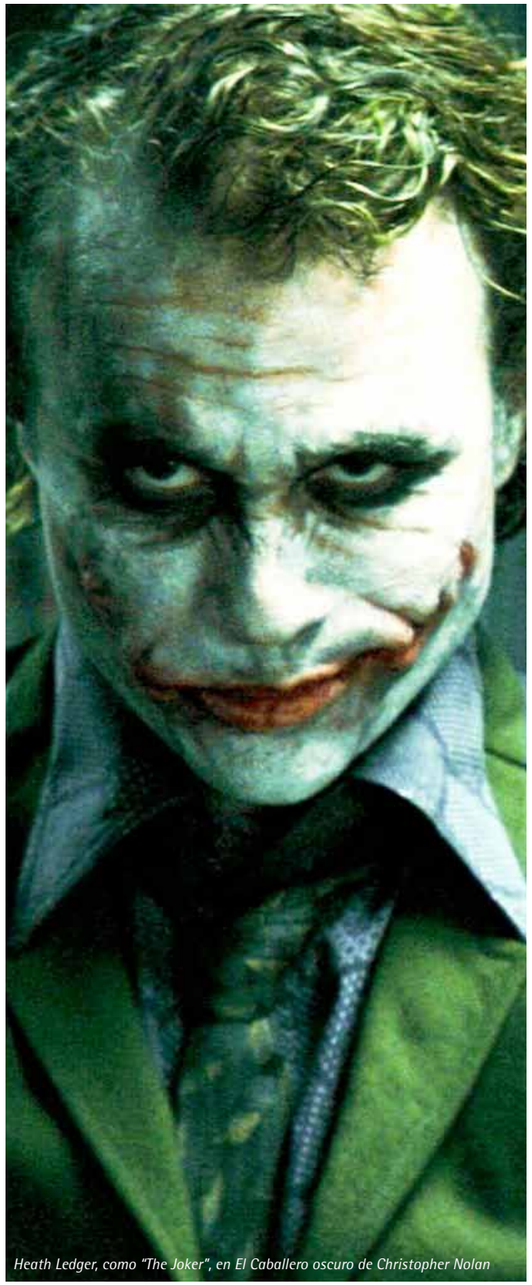
El joven cineasta francés que dejó sin respiración a media Europa y a buena parte de los Estados Unidos con su ópera prima *'Alta tensión',* un nuevo relato de terror situado en un entorno rural, fue requerido por Hollywood para filmar una nueva versión de un film de culto de serie B, en realidad, muy poco afortunado, pero con una considerable legión de fans a sus espaldas, *'Las colinas tienen ojos'* de Wes Craven. Ajá, recogió el testigo de Craven respetando profundamente sus propuestas originales y lo que es más importante, desarrollándolas y adaptándolas a los nuevos tiempos post-11-S. La mirada de Ajá, recordemos, un europeo, con mentalidad europea, llegado a un Hollywood mayoritariamente temeroso y un tanto acomplejado ante lo que los terroristas hicieron en el corazón la nación más poderosa del mundo, jugó muy sabiamente con las herramientas propias del horror rural (entornos ári-

dos, muchos muertos, seres ávidos de sangre...) y con su propia visión de un acontecimiento terrible sin duda, pero que en el fondo, al menos a sus ojos, fue el resultado de una política ideológica estadounidense, como poco, discutible. De igual forma que Osama Bin Laden había sido armado y financiado por el gobierno norteamericano de la época, los seres deformes y sanguinarios que persiguen y matan a una familia modelo americana en el film de Ajá, son el resultado de una serie de pruebas nucleares llevadas a cabo en secreto por el ejército americano. O dicho de otro modo, el mismo estamento llamado a proteger la libertad del pueblo americano (el ejército) había fabricado los horrores del presente, los psicópatas deformes en *'Las colinas tiene ojos'*, Al-Qaeda en la vida real.

Pero sin duda, una de las propuestas más hilarantes, ácidas e insólitas surgidas de la mente de un cineasta norteamericano fue el episodio que Joe Dante filmó para la serie de televisión 'Master of Horror'. En *'El regreso'*, los soldados muertos en la guerra de Irak resucitaban como zombis en Estados Unidos en plena campaña electoral para ejercer su derecho a voto y así elegir a un dirigente que terminara con aquella barbarie. Tan descabellada propuesta, no crean, está llevada con un formidable equilibrio por Dante, tanto, que cuando la serie fue presentada internacionalmente en el Festival de Cine Fantástico de Sitges, el jurado, al ver la película, decidió in extremis nominar al mejor guión al film de Dante. *'El regreso'* se llevó el galardón.

**6.** En los últimos años de la era Bush, resulta muy curioso ver como el cine de Hollywood comenzó a hacerse determinadas preguntas sobre sí mismo, ya sin ambages ni segundas lecturas ocultas bajo tipificados productos de género, y como de hecho, ha integrado en su propia forma de narrar y de expresar el horror, una nueva galería de moldes con los que exponer el miedo y la histeria social. Dos buenos ejemplos. *'Leones por corderos'* de Robert Redford era una película muy poco sutil, en tanto está articulada en torno a tres grandes conversaciones acerca de la política intervencionista de Estados Unidos aquí, con la guerra de Afganistán como telón de fono. Y en el otro extremo, el que tal vez sea el ejemplo más característico de cómo determinados conceptos ya forman parte integrante de la dramaturgia hollywoodiense, *'El caballero oscuro'*.

En la película de Christopher Nolan, el aplaudido Joker interpretado por el trágicamente desaparecido Heath Ledger, no es un villano tradicional del cómic en el sentido de que no persigue dominar el mundo ni hacerse con un sustancioso botín de miles de millones de dólares, lo que el Joker en *'El caballero oscuro'* busca es simple, llana, y dolorosamente el caos. El Joker es un personaje que en el fondo, sólo quiere hacer sentir lo que los neoyorquinos sintieron el 11 de septiembre de 2001, el caos, el derrumbamiento literal y figurado de todo aquello que todos los días nos aporta la seguridad de la cotidianidad, las calles, el pasear de la gente, los edificios, la luz de sol, en contraposición de esa anarquía social carente de todo control y sentido que interrumpe el fluir de los viandantes, destroza los edificios y oscurece la luz del sol oculta bajo las nubes y las cenizas del horror. Hay de hecho en *'El caballero oscuro'* una imagen todavía más significativa sobre todo en un film donde su héroe protagonista, Batman, se está cuestionando constantemente así mismo y lo que hace. Al final de una dura batalla contra Joker, la figura de Batman recortada por los cascotes humeantes de un edificio que apenas se tiene en pie, no puede evitar recordar en el acto a esas imágenes del World Trade



*Heath Ledger, como "The Joker", en El Caballero oscuro de Christopher Nolan*

Center, una montaña de humos, hierro, cemento y caos y en medio, un héroe que no está seguro de estar haciendo lo correcto5.

De hecho, las amenazas del tipo que sean, ya se trate de un desquiciado psicópata con la cara pintada de payaso, de extraterrestres o de una inesperada respuesta de la Madre Naturaleza, suelen tener siempre alguna relación con el 11-S. Ya lo hemos visto en *'El caballero oscuro'*, pero también en *'La guerra de los mundos'* de Steven Spielberg, cuando los habitantes de la ciudad acosada por los extraterrestres es calcinada sembrando de cenizas a hombres, mujeres, niños, coches y calles, de una forma casi calcada a como quedó Nueva York tras el derrumbe del World Trade Center. O también en *'El incidente'* de M. Night Shyamalan, donde una inexplicable reacción natural, siembra un caos muy similar al del 11-S en Nueva York, hasta el punto de que la primera reacción de los neoyorquinos de la película sea, casi sin dudarlo, "es un ataque terrorista".

**7.** En 2008, el mismo año en el que George W: Bush debía abandonar la Casa Blanca, el siempre temido Oliver Stone se propuso filmar una película sobre el propio presidente saliente, *'W.'* Cómo título final para un artículo como este, la propuesta de Stone nos viene como anillo al dedo, aunque no tanto como aproximación al perfil de un dirigente que ha forzado al mundo a tomar una complicada dirección. La película de Oliver Stoner resulta un film demasiado apresurado y contado sin la necesaria distancia como para hacerse las preguntas adecuadas sobre un hombre que para bien o para mal, ha marcado la historia. Pero como respuesta hollywoodiense al sentimiento general del pueblo americano, el largometraje de Stone resulta un ejemplo bastante acertado. En un momento en el que Estados Unidos, incluyendo a su población más izquierdista, estaba reconsiderando sus enfurecidas críticas hacia Bush, en un momento en el que el presidente norteamericano, una figura casi mesiánica en Estados Unidos, vivía con los índices de popularidad más bajos de la historia del país, los estadounidenses, como último eslabón de la era Bush querían, tal vez incluso, lo necesitaban, de algún modo, tratar de comprenderlo. Quitándole la careta de demonio sin matices, los americanos parecieron responder al final del camino de una forma algo más honesta que su propio líder, y trataron de humanizar a George W. Bush.

En este sentido, Oliver Stone dio su visión de este sentimiento en *'W.'* Para Stone, Bush fue víctima de sus circunstancias y de su cuna. Presionado y dominado por la todopoderosa figura de su padre, Bush hijo trató de escapar primero, a base de cerveza, y después, a base de un esfuerzo y una constancia casi patológica. George Walker Bush, siempre según Stone, se hizo un hombre, se hizo así mismo poniéndose objetivos muy claros, resguardado por la religión y escudado por las enseñanzas de Dios, separando lo blanco de lo negro sin tener en consideración las zonas grises. El director de *'JFK'* juega al final en *'W.'* a las metáforas con el baseball y la política de Bush, de modo que en determinados momentos podemos ver a George Bush (Josh Brolin) en un onírico estadio de baseball aparentemente vacío. Al final de la película, alguien le lanza una pelota a Bush y éste se prepara para recibirla. Pero entonces, ocurre algo, la pelota desaparece, Bush, la pierde de vista. ¿Será según Stone el sentido, la dirección de su propia política, lo que Bush ha perdido de vista en *'W.'*?

**10.** Es seguro que con la llegada de Barack Obama a la Casa Blanca, Estados Unidos va a iniciar un giro aperturista significativamente importante, un giro que de hecho, ya ha comenzado con iniciativas impensables hace tan sólo unos meses, como el anuncio del próximo cierre de Guantánamo, la seria intención de sentarse a hablar con Irán o el empeño por parte de Obama de, al menos de entrada, relajar el embargo a Cuba. El cine va a tomar buena nota, eso seguro. El camino que a partir de ahora tome Hollywood ya es otra cuestión. De lo que no cabe ninguna duda es que el Hollywood de este año 2009 tiene muy poco que ver con el de hace ocho años. De este modo, partiendo de una dramaturgia curtida por el paso de unos años muy difíciles, el fluir de las producciones de Hollywood tal vez relajen su espíritu crítico y amaine ese pesimismo existencial y ese miedo a todo lo que les rodea que no sea genuinamente americano.

El cine, como la vida, es una cuestión cíclica. El cine de terror por ejemplo emanó a finales del siglo pasado como un mero entretenimiento estético pensados para ser consumido por las masas con películas como *'Drácula de Bram Stoker'*, *'Scream'* o *'El sexto sentido'*, hasta que la realidad se dejó sentir en su variante más dolorosa y trágica. Cabe por tanto esperar que a partir de este momento y pasados uno o dos años, Hollywood comience a manufacturar producciones menos reflexivas o por lo menos, menos desoladoras y comience a producir películas más mundanas. Tal y vez, y sólo tal vez, ese sea entonces un buen momento para retomar aquellos temas que siguen preocupando al hombre desde que éste decidió abandonar la cueva de Altamira. Cuestiones, que en el fondo, están en la base de todo lo que nos rodea, incluso, de todo lo que ha rodeado a George W. Bush durante ocho años. Cuestiones universales.

---

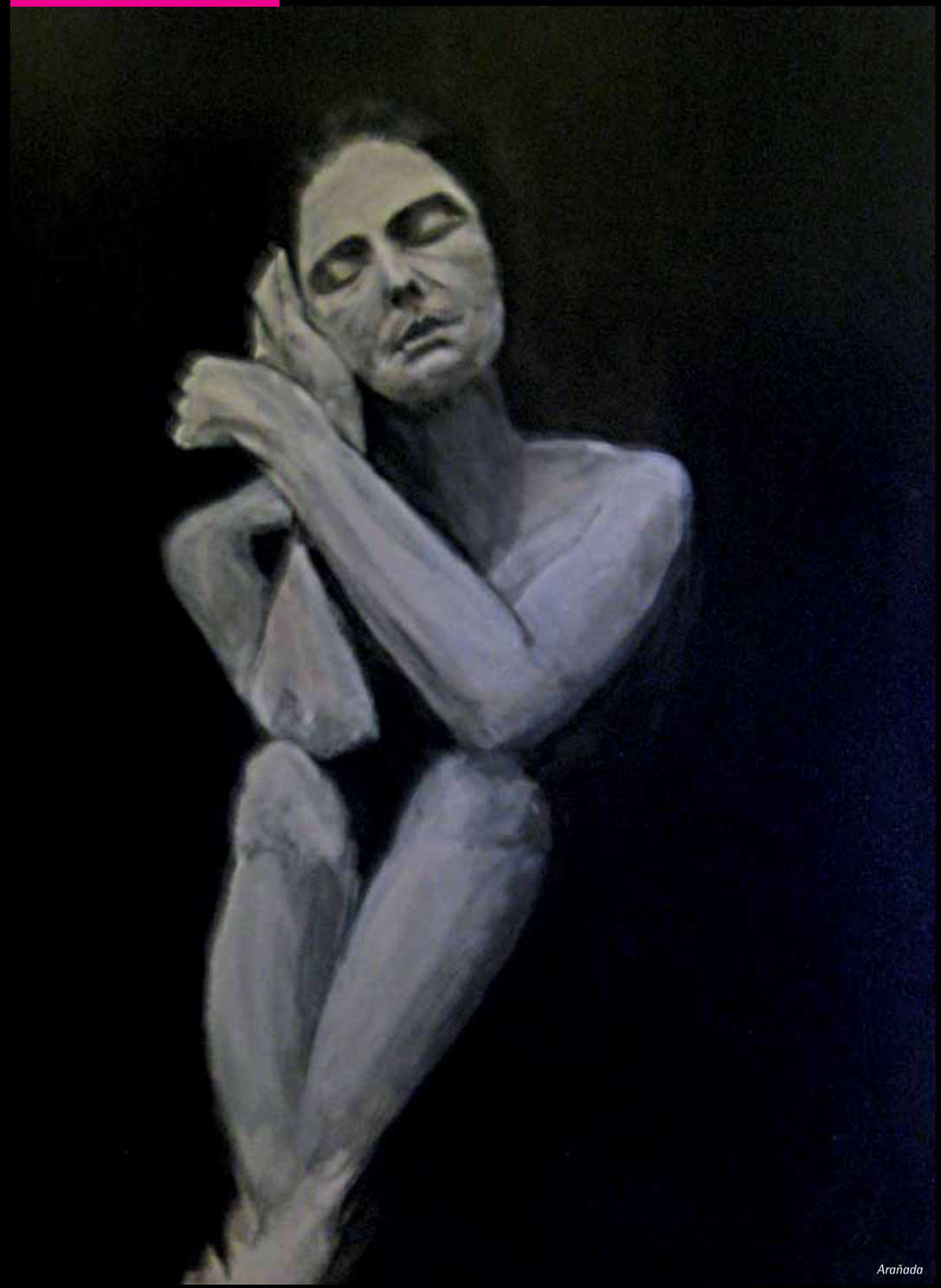
1 El film de Demme era en realidad un remake de una película del mismo título dirigida en 1962 por John Frankenheimer con Frank Sinatra al frente del reparto en donde el enemigo que aspiraba a controlar la mente del político norteamericano no era una multinacional sino los comunistas norcoreanos.

2 Esta histórica intervención norteamericana fue la que armó y adiestró a muchos de los talibanes que hoy Estados Unidos con la ayuda de la OTAN está tratando de eliminar del mapa de Afganistán. De hecho, y esto es un dato curioso, los pobres granjeros a los que el mismísimo John Rambo ayuda y protege en "Rambo III" son precisamente talibán.

3 Sin ánimo de herir susceptibilidades, los propios norteamericanos se han tomado a guasa esa idea de que en Estados Unidos el nivel cultural medio deja bastante que desear. De hecho, hay un divertidísimo vídeo colgado en Youtube, hecho por americanos por cierto, en donde podemos contemplar con pavoroso asombro el conocimiento del mundo que al menos, algunos estadounidenses tienen. Con poner en el buscador de Youtube "norteamericanos estúpidos" podremos disfrutar de un hilarante vídeo de más de nueve minutos subtitulado que no deja títere –cultural norteamericano- con cabeza.

4 Situar a los monstruos en lugares alejados de toda urbe ha sido y es una constante del cine de terror desde prácticamente sus orígenes. De este modo, cuando el mal anida fuera de la civilización se sugiere la idea de que en esencia, el mundo civilizado (occidente) es esencialmente bueno y es lo extranjero, lo exótico, lo que lo contamina.

5 El cine de superhéroes –que merecería un artículo por si solo- siempre ha estado asociado a épocas de crisis y pesimismo social. En este sentido, la actual revitalización que el género ha experimentado durante los años que Bush ha estado en la Casa Blanca, cuadra a la perfección con esa sensación generalizada de inseguridad que acontecimientos como el 11-S de Nueva York, el 11-M de Madrid y el 7-J de Londres sembraron por todo el mundo.



*Arañada*

# María Sales

**Manuel Díaz Guía**

Quizá conozca el lector la leyenda no urbana de la hermosa mujer al volante de un deportivo; demasiado atenta al retrovisor, tanto para contemplar su palmito como para advertir cualquier anomalía a sus espaldas, y con un ojo puesto en la carretera por delante, acaba siendo víctima de una imposible polidimensionalidad, como consecuencia de la cual se desfigura y desvanece. Adiós belleza, adiós turismo de alto copete.

A menudo al artista contemporáneo le es aplicable esta fábula. Por un lado parece necesaria una continua retrospección hacia las tradiciones más cercanas (las denominadas vanguardias históricas, vaya usted a saber porqué); además es obligado tener perspectiva punzante del porvenir por aquello de ser original y adelantarse uno a su tiempo. Final, queda el arduo y espinoso conflicto de la herencia cultural en sentido lato, respecto de la cual conviene posicionarse.

A lo anterior añadamos, a modo de señalización vial, las permanentes fluctuaciones de la crítica conspicua, del gusto y del mercado.

No es inhabitual que este conflicto de miradas resuelva en desfiguración y desvanecimiento, como la guapa del cuento. Por lo que asistimos hoy a una situación cuando menos desorientadora, que redunda en pobreza, cuando no miseria, generalizada. Claro está que no todo pueden ser siglos de oro.

Y puede parece parecer –tal vez lo sea- contradictorio que precisamente en esta era de superabundancia, de casi ilimitado acceso a los medios de generación y expresión artísticos, de facilidad de manejo de herramientas antaño complejísimas, los resultados resulten tan a menudo y tan desproporcionadamente decepcionantes.

Utilizo esta introducción por antinomia con el trabajo de María Sales.

La primera condición del creador seguramente es la libertad, por encima incluso del talento; aunque lo cierto sea que ambos son primos hermanos.

Para el supuesto que nos ocupa podemos afirmar que la artista es libérrima, pues lo es el individuo (dénse cuenta qué catástrofe resultaría emplear aquí "la individua" por aquello de la sexuación de los vocablos); libérrima tanto en la elección de los temas como en los lenguajes utilizados para expresarse. Bien es verdad que, por motivos que no vienen al caso, Sales ni siquiera necesita el aspecto negocial del arte para subsistir, lo que, como ocurriese con algunos maestros -nos viene a la mientes el maltratado Mendelsohn-, pueda parecer de una insolencia platónica.

Lo cierto y verdad es que María Sales pinta y escribe cuando le viene en gana lo que le da la gana. Sin más. El resultado, compruébenlo ustedes mismos es sumamente interesante.

Y para terminar me permito una sugerencia: adviertan que cada poema forma parte de un cuadro, no de manera aleatoria, sino sintáctica, trama y urdimbre de los trasuntos que a la artista conmueven.

Un beso robado.
Una solapa que raspaba y consolaba.
Eso es lo que recuerdo
de nuestro primer encuentro...

Luego...Misas de madrugada,
Paseos por la huerta, y limoneros...
Y unos sandwiches calientes
con olor de chimenea y de pecado.
. . . . . .

Siempre estás en mí
aunque nadie te vea.
Si huele a brea hay barca,
Y aunque nadie la vea
está presente la mar.

. . . . . .

Cuando nos conocimos
aún existía el pecado

Ahora ni pecamos
ni nos conocemos.
. . . . . .....

Como el mar. La sal en mi piel.
Mi piel del color de la arena en el ocaso.

Soy la ola vieja
Que nunca muere
Que nunca llega.

¿No me reconoces?
Yo soy esa esencia,
Ese aroma de mujer
Que buscas.
Ese sorbo de agua
Que te falta
Para calmar la sed.
Soy esa presencia
Que sientes sobre tu hombro.
No me conoces porque soy
La que ha estado siempre,
A tu lado.

**Londres, 28.4.1**

**Sueños**

Soñé con besos lejanos;
Soñé con brazos de aire;
Soñé que rozaba unas manos;
Soñé que no había nadie;
Soñé que me deseaba el agua;
Soñé que mi amor requerían con
premura
y soñé ¡tan dormida estaba!
que aún olía a primavera en mi cintura

He visto un ángel muerto
Flotar sobre las espumas.
Sombras eran sus alas.
Sombras sobre las sombras del agua

O tal vez el Ave Fenix
Hermoso y abatido,
Su rostro marmóreo
Vuelto hacia la tempestad

Quizás era yo sucumbiendo a la vida
Sintiendo gota a gota
La humedad que me ahoga,
Cansada de soñar sola mis sueños.

La angustia se abre paso entre suspiros
Incógnitas resbalan por mis dedos
Como gritos de un septiembre malherido
Teñido de oscuridad incipiente.
Me duele la rosa cortada;
Me duele el canto ardiente;

Por eso flotaba el
ángel sobre las espumas
Y el Ave Fenix agonizaba en la tempestad
O tal vez era yo, sobre la arena fría,
La que yacía indecisa y distante

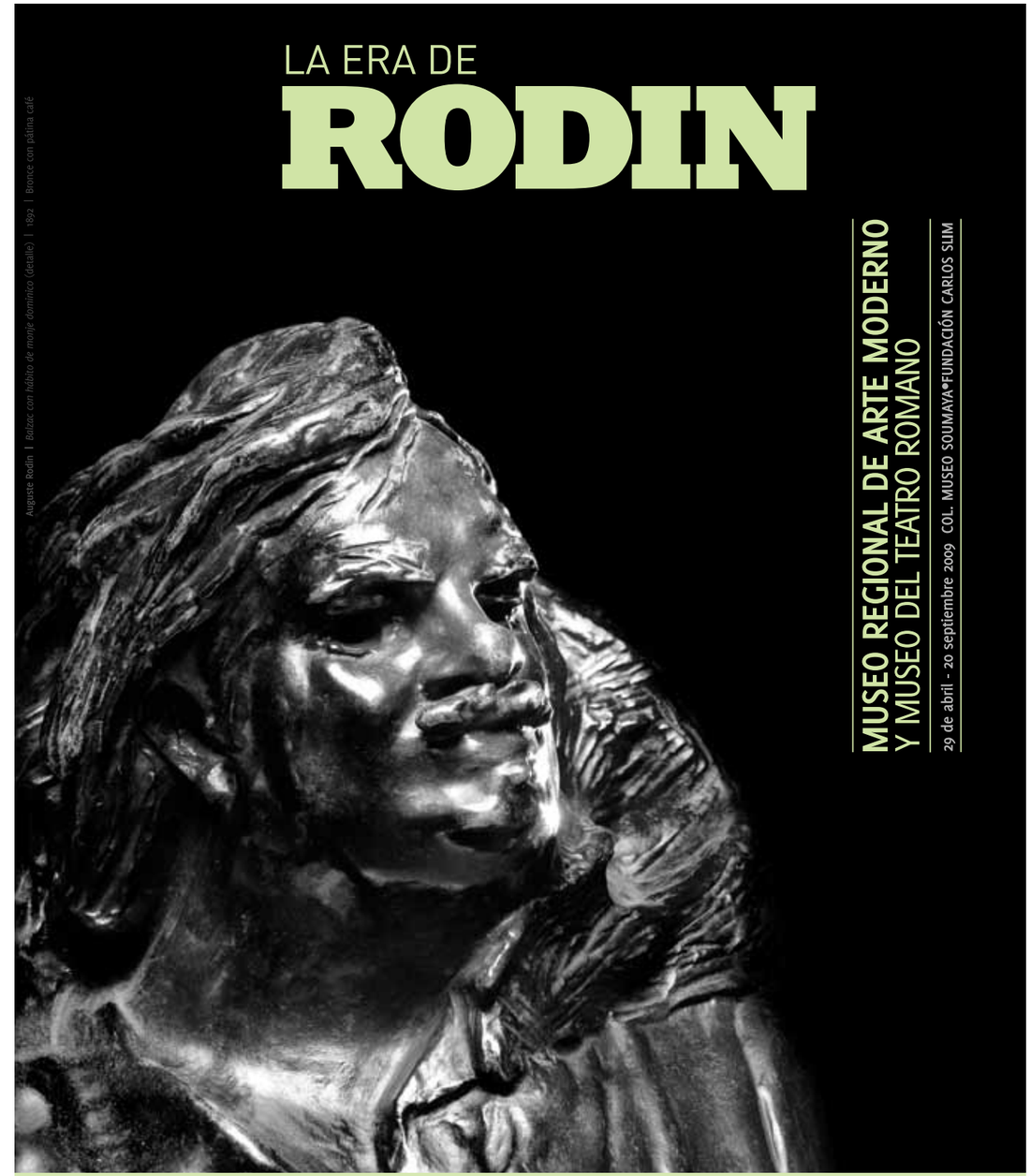
Te llamé desde mi silencio
Y no me conttestaste.
No sé si me oias;
Callabas
Te llamé desde mi,
Desde ti.
Te nombre con todos los nombres
Que me eran conocidos.
Te dije luz, atardecer, tormenta,
Fuego, amor, nada
Y nada me contestaste.
Ola, vaivén y esperanza
Tampoco parecían ser tu nombre
Y cuando cediendo al desaliento dije
"ausencia", me pareció escuchar en la lejanía
el rumor de una remota respuesta.

**Vergel 19-7.01**

*Retrato en rojo*

*Adolescencia*




SEDES

**MUSEO REGIONAL DE ARTE MODERNO (MURAM). PALACIO AGUIRRE** | Plaza de la Merced 16 | Horario: Martes a sábado: 10 a 21 h / Domingos y festivos: 10 a 14 h

**SALA DE EXPOSICIONES TEMPORALES MUSEO DEL TEATRO ROMANO** | Plaza del Ayuntamiento 9 | Horario: Martes a sábado de 10 a 20 h / Domingos y festivos: 10 a 14 h

www.museosdemurcia.com
www.museosoumaya.org

Región de Murcia
MURAM
FUNDACIÓN TEATROMANO DE CARTAGENA
MUSEO Soumaya

1

# LA CONSERVERA

CENTRO
DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

## MANU ARREGUI

STREAMING
ESPACIO 1 / SPACE 1

## BANKS VIOLETTE

ESPACIO 2 / SPACE 2

## LORIS GRÉAUD

CELLAR DOOR, "Best after the end"
ESPACIO 3 / SPACE 3

## BJÖRN DAHLEM

The Theory of Heaven I - Bright Matter
ESPACIO 4 / SPACE 4

17-05-2009
16-08-2009

INAUGURACIÓN 16/05/09 SÁBADO
OPENING 19.00H SATURDAY

© COPYRIGHT . LA CONSERVERA 2009

AVDA. DE LORQUÍ, S/N
30562 CEUTÍ (MURCIA)
ESPAÑA/SPAIN

INFO@LACONSERVERA.ORG
WWW.LACONSERVERA.ORG

Región de Murcia