El Cuaderno

SEMANAL DE CULTURA DE LA VOZ DE ASTURIAS

Nº 3 / Domingo 30 de octubre del 2011 / www.elcuadernocultural.com

Gonzalo Suárez

Tranströmer

Lethem

Asturias Joven

Eduardo Guerra

José Luis Piquero

Xabiero Cayarga

Irma Álvarez-Laviada

Wilco

ALFONSO FERNÁNDEZ RESUCITA EL CLASICISMO EN ATM CONTEMPORARY

PASIÓN PINTADA

Lecturas universales

UNA REVISIÓN AL «CANON» LITERARIO DEL BACHILLERATO A PARTIR DE LA PAU ASTURIANA

ISMAEL PIÑERA TARQUE

«Lectura obligatoria» es uno de esos sintagmas cuya ambigüedad casi hemos logrado olvidar a fuerza de costumbre, sobremanera aquellos (alumnos, docentes) cuyos ciclos vitales se rigen antes por la lógica de los cursos que por la planilla de los calendarios. A primera vista apetece tildarlo de oxímoron, una reunión de términos de imposible convivencia: disfrute y deber. O, dicho de otra manera, una actividad como la lectura, simbólicamente entendida (así en tantas alegorías distópicas) como uno de los últimos reductos de la libertad individual frente a las formas impositivas del poder, no parece admitir legislación alguna.

No obstante, tengo la impresión de que en la trayectoria intelectual de cualquier lector y, desde luego, en la de todo lector «profesional» (escritores, críticos, profesores), el rito de paso que lleva a consumir no pocas obras viene dictado antes por la coacción que por el libre albedrío. Una coacción de orden moral, digamos, pero cuyos ademanes, por más que subjetivos, actúan con pareja intensidad. «¿No has leído a Fulano?», nos decimos a veces; «debería leer tal y cual cosa», pensamos con frecuencia...

De ser así, la genealogía de tal «modo lector» habría de rastrearse en su escenario predilecto: las aulas, donde el concepto de *lectura obligatoria* se confunde con lo que acaso no sea más que un sinónimo culto y con bibliografía: el *canon*. Si bien en los cursos de secundaria la elección de lecturas todavía puede estar guiada por las buenas intenciones, a saber, que el alumnado disfrute y potencialmente prolongue esa experiencia forzosa en la adquisición de un hábito voluntario (empeño que ha engendrado, indirectamente, demasiada literatura juvenil prefabricada al más puro estilo Ikea), cuando franqueamos el umbral del bachillerato las cosas se ponen serias, los catálogos se quitan el antifaz y devienen un gesto constitutivo de *musts*.

Tomemos un contexto en que lo anterior se evidencia bien: las lecturas que, con vistas a la PAU asturiana, se abordan en la optativa Literatura Universal. Tómenselo como un cuestionario de revista: ¿qué seis lecturas podrían dar una imagen cabal de la historia de la literatura desde sus orígenes hasta hoy? Les dejo hueco en blanco, y luego comprobamos:

Obra de teatro griego: _____

Obra de teatro isabelino: _____

Novela realista del XIX: _____

Novela de principios del XX: _____

Novela contemporánea: _____

Breve antología de un poeta del siglo XX: _____

Si se han puesto estupendos, tengan en cuenta que a) el programa debe cumplirse en un apretado curso académico; b) su público está formado por adolescentes (adolescentes del siglo XXI, no sean anacrónicos); c) que su asignatura —error común— no es, desde luego, la única. Bien, si ya lo tienen, ahí va el solucionario comentado.

1 ***«La disuelve ejércitos».*** Si han apostado por *Edipo rey,* llegan con retraso. Sófocles estuvo en las primeras rondas, pero murió de éxito y ahora es Aristófanes quien luce camiseta griega. No creo que ganáramos con el cambio. *Edipo,* con perdón de la frivolidad, siempre sienta bien, sobre todo a la memoria. *Lisístrata,* en cambio, y por mucha lucha de géneros que se argumente, sorprende básicamente —acuérdense de b)— por sus áticas zafiedades.

2 ***Honest Yago.*** Hace un par de cursos canjearon *Romeo y Julieta* por *Otelo*. Nada que objetar, salvo que *Macbeth* daría para una proyección de Orson Welles (un plus a tener en cuenta) menos confusa a ojos del personal que la oscura y cínica tragedia del moro.

3 ***Ivan Ilich.*** Tolstoi sustituye este año a Dostoievski, un cambio saludable, pues *La muerte de Ivan Ilich,* amén de breve (eso siempre viene bien), tiene una trabazón narrativa más coherente que *El jugador,* novela cuya atropellada factura le pasa ídem en términos de ritmo. Pero confieso que al releerla este verano no pude evitar algo de lástima anticipada, pensando cómo reaccionarán nuestros pupilos ante esa crueldad —tan típica de los escritores— que plantea la novela: recordarnos cuán idiotas fuimos persiguiendo afanes que, a la hora de la verdad, nada reportan.

4 ***Siempre Samsa.*** Lo advierte Xandru Fernández en una de las últimas traducciones al castellano del relato: *La metamorfosis* tiene algo de engañoso, por cuanto su sencillez aparente emborrona las verdaderas dimensiones de ese monstruo llamado Kafka. En efecto: leer *La metamorfosis* en voz alta no lleva más de tres o cuatro clases; haciendo abstracción de la primera línea, no hay tropiezos en su estilo ni en su trama, y dudo que un solo alumno pueda afirmar a su término no haberla entendido. La bomba estalla después (pero ¿qué había que *entender*?) y sus secuelas, afortunadamente, duran toda la vida. Pero hay malas noticias: parece que Samsa tiene los días contados para los próximos cursos. Una lástima.

5 ***Lost in translation. Estupor y temblores,*** de Nothomb, tiene el papel protagonista en la escena correspondiente a la narrativa contemporánea. Las razones de su canonización darían para una buena tertulia: ¿una cuestión de cuotas, un esbozo del posmodernismo (explicado a los niños), un manual rápido de autoficción? Se aceptan sugerencias.

6 ***El gran fingidor.*** La parte poética le corresponde a Pessoa. Habrá que ver (estamos de estreno) si el viaje por los heterónimos de nuestros pupilos va «en línea recta» o si se pierden entre tanta rotonda. Pero supone, desde luego, un reto digno.

Y hasta aquí el breve escrutinio de esta balda de clásicos forzosos, esta biblioteca portátil de literatura universal. ¿Cómo les sentará a nuestros adolescentes semejante menú? ¿No tienen curiosidad? Yo, mucha. ■

¿Qué seis lecturas podrían dar una imagen cabal de la historia de la literatura desde sus orígenes hasta hoy a un bachiller de un instituto asturiano?

Portada de este número: Alfonso Fernández: *Nino* (2010), óleo sobre lienzo, 240 × 180 cm

SEMANAL DE CULTURA DE LA VOZ DE ASTURIAS
www.elcuadernocultural.com

COORDINADOR Juan Carlos Gea

CONSEJO EDITORIAL Miguel Barrero, Juan Cueto, Álvaro Díaz Huici, Jordi Doce, Julio César Iglesias, Elena de Lorenzo Álvarez, Jaime Priede

REALIZACIÓN EDITORIAL Ediciones Trea, S. L.

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

DISEÑO GRÁFICO Pandiella y Ocio

EDITA La Voz de Asturias, S. A.
c/ Lila, 6. 33002 Oviedo
Tel.: 985 101 500
www.lavozdeasturias.es

© PABLO LORENZANA/LVA

Los mundos de Gonzalo Suárez

LA NOVELA *EL SÍNDROME DE ALBATROS* Y LA REEDICIÓN DE SUS RELATOS REAVIVAN EL LADO LITERARIO DEL CREADOR ASTURIANO

La obra cinematográfica de Gonzalo Suárez (Oviedo, 1934) oculta una trayectoria literaria que, en líneas generales, merece una atención mayor que la que se le presta habitualmente

MIGUEL BARRERO

El fenómeno, con resultar comprensible por la capacidad de arrastre del séptimo arte y por la simplificación en la que se suele incurrir a la hora de abordar la obra de los artistas que no se ciñen a una única disciplina, no es demasiado justo, porque, si bien de las manos de Suárez han salido, en sus casi cinco décadas de labor creativa, varias películas notables (pienso en *Aoom, Epílogo, Remando al viento* o *El detective y la muerte*), no es menos cierto que sus novelas y relatos, pero sobre todo estos últimos, lo confirman como una de las voces más originales, rompedoras e iconoclastas, muchas veces, de la narrativa que se fue desarrollando en España durante la segunda mitad del siglo XX.

Es de agradecer, por tanto, que se sirvan ahora en ***Las fuentes del Nilo*** —reedición, en realidad, de un volumen anterior que se tituló ***La literatura*** (1997) y que contó con un preámbulo de Juan José Millás, al que ahora sustituye Javier Cercas en las tareas de prologuista— todos los volúmenes de relatos que Suárez ha alumbrado desde aquel ya lejano ***Trece veces trece*** (1964) que siguió a las novelitas ***De cuerpo presente*** y ***Los once y uno*** y con el que Suárez sentó las bases de lo que iba a ser su teoría literaria y que se caracterizaría, principalmente, por su vocación de mundos verosímiles partiendo de las inverosimilitudes más flagrantes, a través de una amalgama de géneros que fundía el *thriller* más puramente negro con la ciencia ficción, incluyendo, por el camino, juegos autoficcionales y guiños a un surrealismo que explotaba, con frescura y solvencia, las irrupciones de lo fantástico o lo maravilloso dentro de la vida cotidiana, sobre todo en esas piezas agrupadas bajo el título genérico «Trece casos de cuya existencia física respondo y que, por su brevedad, se pueden medir» y que constituyen un delicioso acercamiento a la microliteratura.

Leído hoy, tantos años después de su aparición en medio de un panorama que tenía a Benet y Martín Santos como sus principales renovadores y en el que Suárez jugó un papel muy marginal, ese libro se revela como una de las grandes obras de nuestra narrativa breve, pero también como el libro que condensa, a su manera, todo lo que Suárez habría de forjar después, y no sólo en el ámbito narrativo. Uno de los relatos incluidos en el volumen, «El horrible ser nunca visto», fue el germen del cortometraje homónimo que supuso la primera incursión del autor en los terrenos del celuloide, y en sus páginas hay pasajes que aprovecharía después en ***Epílogo*** o en algunos de los largometrajes que acabarían confirmándolo como uno de nuestros cineastas más personales.

Madrid: Alfaguara, 832 pp., 27 €

Barcelona: Seix Barral, 240 pp., 18 €

Cine, literatura y vida

Esa capacidad autorreferencial también se convirtió en una de las características que mejor definen los peculiares universos de Gonzalo Suárez: esa facilidad de retroalimentación que lleva a que literatura, cine y vida (la del autor, por descontado) se confundan. Quedó patente en novelas como la experimental, y a ratos fallida, ***Rocabruno bate a Ditirambo*** (1966), pero también en ***Gorila en Hollywood*** (1980) y ***El asesino triste*** (1994), dos libros de relatos que también están presentes en ***Las fuentes del Nilo*** y donde se encuentra el germen de historias a las que el autor daría un nuevo tratamiento a través del celuloide. Persiste, en todos los casos, ese afán de Suárez por tratar lo extraordinario como si fuese natural, e incluso por equiparar ambas categorías, manteniéndose fiel a un estilo que distribuye frases como latigazos y deja que la imaginación del lector se haga cargo de lo que muchas veces ni siquiera llega a contarse. Y aunque Suárez dé la impresión de hacerse más conservador a medida que pasan los años, no deben dejar de admirarse audacias como esa voluntad de reescribir la muy sabida historia del Dr. Jekyll y Mr. Hyde o el juego a propósito de un relato con los personajes del *Quijote* que es el que ejerce, por decirlo de alguna forma, de hilo argumental de los textos que componen ***Gorila en Hollywood.***

La capacidad autorreferencial es una de las características que mejor definen los universos de Gonzalo Suárez: esa facilidad de retroalimentación que lleva a que literatura, cine y vida (la del autor) se confundan

Cuestión de aliento

Ahora bien, si a Suárez no se le debe negar su condición de gran artista en el campo de la narrativa corta, no es menos cierto que, a la hora de enfrentarse a un relato de largo aliento, el resultado no acostumbra a tener el brillo del que hacen gala sus piezas breves. Es como si, acostumbrado como está a triunfar en las distancias cortas, se encontrase sin aliento cuando decide enfrentarse a una empresa de largo ídem. Siempre resulta encomiable su voluntad por afrontar lo desconocido con tanta valentía como solvencia, pero casi siempre le falta sobrepasar el límite que marca la frontera entre lo notable y lo excelente. Ocurría en la ya citada ***Rocabruno bate a Ditirambo*** y también en empeños más «populares», como ***Operación Doble Dos*** (1974) o ***Ciudadano Sade*** (1999), y ocurre también en ***El síndrome de albatros,*** su última novela, que arranca como una narración negra al uso para convertirse en una nueva entrega de ese inventario de inquietudes y obsesiones que constituye toda la obra de Suárez.

Si en los primeros capítulos la trama mantiene el listón, el modo en que ésta se va enrevesando y extendiéndose hasta ocupar cada vez más campos —en lo que quizá delate una excesiva ambición por parte del autor— termina desluciendo lo que podría ser una narración ejemplar en un difuso magma de intenciones no siempre bien resueltas pese a la maestría que, eso sí, no deja de columbrarse en unas líneas que dejan aquí y allá unos apreciables destellos de talento, pero que no llegan a cuajar como debieran. Da la impresión de que hay momentos en los que Suárez está más pendiente de la frase que del párrafo, y ese desequilibrio acaba por desdibujar una historia que promete mucho (la del escritor que recibe el encargo de una mujer para que averigüe la identidad real de la protagonista de un drama escrito por su difunto marido) y que, sin llegar a decepcionar, termina ofreciendo una minúscula parte de lo que habría podido dar de sí con un tratamiento menos experimental y más ceñido al canon. Ocurre que, de ese modo, tal vez Suárez no se habría mantenido fiel a sus propias convicciones, y hay autores a las que se les deben reconocer éstas tanto o más que el resultado que puedan lograr una vez consumados sus planteamientos. Al fin y al cabo, ***Las fuentes del Nilo*** y ***El síndrome de albatros*** no hacen más que mostrar las dos caras de un mismo autor verdadero que, triunfe o fracase en sus planteamientos, sigue convencido de que, en el arte y en la vida, la originalidad y la osadía siempre deben ser valores en alza. Y eso, ya de por sí, merece un aplauso. ■

Frasco pequeño, mejor esencia

LA CITA LITERARIA COMO MÉTODO PARA REFLEXIONAR SOBRE LO COTIDIANO

La felicidad de los pececillos. Cartas desde las antípodas
SIMON LEYS
Barcelona: Acantilado, 2011,
141 pp., 15 €

En *Doctor en Alaska,* la popular serie de televisión de principios de los noventa, el actor Darren E. Burrows daba vida al personaje de Ed Chigliak, un joven y desgarbado mestizo aficionado al cine, que sueña con llegar a ser director. Ed ha nacido y vivido siempre en Cicely, el pequeño pueblo sobre cuya peculiar comunidad pivota la trama de la serie, y no muestra más inquietudes culturales que su pasión por el séptimo arte. Las películas que devora son su única ventana al mundo que se extiende más allá de las montañas de Alaska, pero le proporcionan un acervo de sabiduría suficiente para juzgar y comprender inteligentemente cuanto le rodea. Sus observaciones toman siempre la forma de pasaje de algún filme, en el cual ve una relación directa con sus tribulaciones o las de sus vecinos y del que deduce el camino a seguir.

Simon Leys, en realidad Pierre Ryckmans, tiene poco que ver con Ed Chigliak: es un hombre de mundo, nacido en Bélgica hace setenta y seis años, afincado en Australia desde hace cuarenta y uno y formado como reputado sinólogo en China, Hong Kong y Taiwán. El método que emplea para abordar la escritura de sus artículos es, sin embargo, similar al de Ed para ponderar su realidad. La indisimulada pasión de Leys/Ryckmans es la literatura, y de su vastísima erudición al respecto extrae cuanto necesita para componer sus reflexiones acerca del prohibicionismo antitabaquista, la problemática relación entre barriga llena e inspiración artística o el desacreditado valor de la pereza, entre otros temas. Todas sus columnas son un despliegue, natural y sin pretensiones, de citas pronunciadas, pasajes escritos y anécdotas protagonizadas por los más eximios nombres de las letras occidentales y orientales, e incluso algún que otro invitado inesperado.

Simon Leys ›

La felicidad de los pececillos es uno de esos frascos pequeños en los que la sapiencia popular asegura que se sirven las mejores esencias. Orwell, Pancho Villa, Guo Xi, Proust, Henry James, Guy de Maupassant, Lie Zi, Simenon, Orson Welles y el general Millán-Astray son una pequeñísima representación de la galería de personajes condensada en las escasas 140 páginas de este librito. Se recomienda leerlo sobre superficie plana, y con un subrayador recién comprado a mano. Comiéncese por marcar la primera frase del primer artículo: «Samuel Butler compara la vida a un solo de violín que tenemos que interpretar en público mientras aprendemos la técnica del instrumento a medida que ejecutamos la pieza». ■ **PABLO BATALLA**

EN ESTE PEQUEÑO RECIPIENTE CONVIVEN ORWELL, PANCHO VILLA, PROUST, HENRY JAMES, MAUPASSANT, SIMENON, ORSON WELLES Y MILLÁN-ASTRAY

El bosque del miedo

PATRICIO PRON DESBORDA LOS GÉNEROS PARA INDAGAR UN TIEMPO ATROZ

En ***El comienzo de la primavera,*** la novela que dio a conocer a Patricio Pron en España hace un par de años, se encauzaba la búsqueda que un profesor argentino realizaba del rastro de Hollenbach, un pensador alemán afín al totalitarismo nazi, hacia una reflexión que partía de los inciertos contornos de una memoria enterrada para abocar escépticamente a la dilución de conceptos como *sujeto* o *historia,* perdidos en un laberinto textual de huellas borrosas. Una ficción que parecía presidida por aquel «ángel de la historia», al que el pasado se le manifiesta como «una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina». El deseo quimérico que inmediatamente le atribuyese Walter Benjamin de «detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado» bien pudiera definir el horizonte imposible de esta nueva novela.

El narrador, el propio Patricio Pron, después de ocho años en Alemania, emprende el viaje de regreso a la Argentina al saber del ingreso de su padre en el hospital. Un padre cuya relación con el hijo siempre estuvo sellada por el silencio y el misterio. También aquí hay una búsqueda perturbadora en los fantasmas del pasado personal y familiar que se origina, sin embargo, en la necesidad de recomponer una memoria hasta entonces voluntariamente eclipsada, diríamos que arrasada, en la deriva fugitiva de su vida anterior en que el personaje ha convertido sus años alemanes. Así se nos presenta el narrador: bajo el signo de la desposesión, del extrañamiento, de lo transitorio («yo, simplemente, estaba de paso»). Conocer de qué o de quiénes huye, y por qué, es uno de los propósitos de su vuelta.

Esta búsqueda del padre por el hijo se desdobla en otra: a través de la documentación recopilada por el progenitor se nos da a conocer la investigación que éste realizó de las circunstancias de la desaparición de un vecino de su localidad natal, Alberto José Burdisso, víctima de un asesinato de perfiles sórdidos y motivación económica, personaje cuya ingenuidad lo hizo presa fácil de un entorno lumpen y predatorio. En un último círculo concéntrico, este crimen nos conduce a otro: la desaparición de la hermana, Alicia Burdisso, militante comunista y amiga del padre del narrador, devorada treinta años atrás, como tantos otros miles, por la maquinaria represiva de la dictadura militar. En las ciegas reverberaciones de esta ausencia traumática, metonimia del horror que asoló la historia argentina, se teje una historia de miedo, culpa, derrota y olvido, un bosque tenebroso donde se perderán padres e hijos y cuyo «fondo de terror» (que engulló a los desaparecidos y mutiló a los sobrevivientes) es necesario explorar y nombrar para afrontar el presente. Es de la memoria de aquel horror y de su transmisión, entonces, de lo que hablamos. Y del legado de una generación cuya lucha «por verdad y por justicia y por luz» interpela a los hijos con un mandato de perduración, incluso cuando ya todos los rostros se hayan desdibujado en las fotografías.

El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia
PATRICIO PRON
Barcelona: Mondadori, 2011,
208 pp., 16,90 €

La apuesta del novelista para dar forma a la emergencia de ese pasado reprimido pasa por el rechazo de los códigos y el protagonismo del fragmento. El uso de la primera persona, la identificación entre narrador y autor y su declaración de que los hechos relatados son principalmente reales, aunque haya introducido elementos de ficción por necesidades dramáticas, nos sitúan en el cada vez más frecuentado y problemático territorio de la autoficción, lejos, eso sí, de cualquier asomo de solipsismo. Importan sobre todo las intersecciones, las fricciones, las resonancias. Entre introspección y documento, entre autobiografía y ficción, entre memoria personal y pública. Este testimonio subjetivo y parcial, pero con una manifiesta dimensión generacional, pretende distanciarse de los géneros al uso, cuyo estatuto codificado es explícitamente identificado con las convenciones sociales. De ese carácter constrictivo y conciliador con el orden vigente se aparta conscientemente una escritura que se cuestiona permanentemente a sí misma en una *mise en abyme* que convierte en novela el propio proyecto y su proceso constructivo. Este bucle autorreferencial no desemboca, sin embargo, en un metafísico juego de espejos en el Museo de la Literatura, sino que termina por conformar una suerte de «poética de la intemperie», animada por una casi dolorosa voluntad de despojamiento y desnudez. Lo que tenemos son los planos de construcción, las vigas y andamios: el esqueleto desguarnecido de una novela potencial que el autor no ha querido escribir, aunque tampoco la echamos en falta. Nos basta esta suma incompleta y contingente de fragmentos y murmullos, este «montón de imágenes rotas», por decirlo con Eliot, para apresar en sus reflejos movedizos las convulsas irradiaciones de un tiempo atroz. ■ **JAVIER ROMA**

Los calderos de Manhattan

JONATHAN LETHEM SE MUDA CON SUS MINUCIOSOS ARTEFACTOS NARRATIVOS AL UPPER EAST SIDE

Chronic City
JONATHAN LETHEM
Traducción de Cruz Rodríguez Juiz
Barcelona: Mondadori, 2011,
445 pp., 29,90 €

Jonathan Lethem (Nueva York, 1964), uno de los autores más pensativos e inquietantes de la denominada *Next Generation,* gran prestidigitador literario de la ambivalencia y el doble sentido, se ha mudado de Brooklyn en dos direcciones a la vez: su dimensión física se ha ido a California para impartir clases en la cátedra que dejó vacante David Foster Wallace y su dimensión literaria se ha trasladado a Manhattan, escenario de ***Chronic City***, novela en la que rinde homenajes puntuales a escritores como Philip K. Dick, Pynchon o el propio Wallace.

La narrativa de Lethem se ha posado sobre Brooklyn con las ágiles patas de un artefacto lunar dispuesto a registrar todo aquello que en su red de relaciones se eleve más allá de sí mismo. Es decir, todo lo que no se acabe en sí mismo. Con ese objetivo levantó artefactos narrativos como ***Huérfanos de Brooklyn*** o ***La fortaleza de la soledad***, cuyo magnetismo es de carácter expansivo, dilatorio. El tiempo se dilata durante décadas con saltos cronológicos que permiten vislumbrar lo perdurable, lo más longevo, aquello que persiste y da carácter al barrio.

La mudanza literaria de Lethem se lleva a cabo con el mismo afán expansivo. *Chronic City* es varias cosas a la vez, como toda buena novela. Desde la cabecera ya juega con el doble sentido del término *chronic,* usado en jerga para referirse a la marihuana que fuman sus personajes y en estándar para dar testimonio de la delirante y anestesiada comunidad del Upper East Side tras el 11 de septiembre, al que se alude por medio de una niebla gris instalada permanentemente en Wall Street.

Lethem elabora una crónica de ambiente futurista que refleja la realidad algo irreal de un Manhattan cifrado en sus posibilidades y en su futuro, como si no tuviera pasado, o como si éste se hubiera vaciado de las vidas de sus personajes. La realidad adquiere así una doble dimensión cotidiana y virtual, por lo que Manhattan se convierte en una actualización simbólica del mito de civilización, un lugar extraño donde se mezclan perros que acceden a compartir piso con seres humanos harapientos y artistas que hacen del vacío su mejor obra en torno al poder, el deseo y la ambición del dinero. Todo ello en un mismo plano que recorta por el medio, asustando al personal de toda índole, un tigre mecánico, personaje inexplicable que tiene que ver con el poder de la naturaleza, un posible emblema de la fe antigua.

Jonathan Lethem / DAVID SHANKBONE

CHRONIC CITY ELABORA UNA CRÓNICA FUTURISTA QUE REFLEJA LA REALIDAD ALGO IRREAL DE UN MANHATTAN CIFRADO EN SUS POSIBILIDADES Y EN SU FUTURO, COMO SI NO TUVIERA PASADO

Chronic City gira en torno a Perkus Tooth, una especie de gurú *underground* inspirado en Paul Nelson. Perkus, de perfil elipsista, vive en una especie de intertexto vacío, en una cabezada o fuga en la que no está ni deprimido ni todo lo contrario, ni luchando por concluir un pensamiento ni tratando de comenzar otro, simplemente en medio, con el botón de pausa apretado. El punto de partida de la narración está en la fascinación que éste ejerce sobre Chase Insteadman, narrador testigo que se convierte en su sombra. Intérpretes del libre albedrío, su esfera de lo real está plagada de simulaciones y, no obstante, es el mundo que tienen a mano. O la simulación está plagada de lo real. ■ **JAIME PRIEDE**

La lógica del sueño

DECIR LO JUSTO, Y A LA VEZ GENERAR SENTIDOS, MULTIPLICARLOS

Tomas Tranströmer (Estocolmo, 1931), premio Nobel de Literatura 2011, se licenció en psicología, carrera que ejerció hasta 1990, cuando sufre una hemiplejia que, sin embargo, no le impide continuar con su dedicación a la escritura, en la que se inició en 1954 con la publicación de su primer poemario, *17 dikter (17 poemas)*. Fuera de su país, su obra ha sido reconocida especialmente en Alemania y Estados Unidos (donde, desde los años setenta, se han publicado gran parte de sus poemarios y diversas antologías), pero no es hasta la década de 1980 cuando comienza a ser traducido en otros países europeos (algunos poemas sueltos en Portugal, en 1981, o una antología francesa de 1989); en 1992 Hiperión publica la primera edición de sus poemas en España, *Para vivos y muertos,* seguida, en catalán, por *La plaça salvatge* (Periféric Edicions, 2007); Nórdica ha publicado *El cielo a medio hacer* (2010) y *Deshielo a mediodía* (2011).

JORDI DOCE

En una de las viñetas autobiográficas de ***Visión de la memoria*** (1996), Tomas Tranströmer recuerda la ocasión en la que, con apenas cinco años, se perdió en el centro de Estocolmo. Había ido a un concierto con su madre, pero, al salir del auditorio, el empuje de la multitud los separó y pronto el niño se vio solo, «privado de todo amparo», en una plaza llena de gente. Dominando su pánico, resolvió desandar el camino que habían hecho en autobús. Dos instantes presiden su recuerdo. El primero es cuando, asustado por el paso de los coches, se resiste a cruzar una calle: «Me volví hacia un hombre que tenía junto a mí y le dije: "Aquí hay mucho tráfico". Me tomó de la mano y me acompañó a cruzar». El segundo es cuando se acerca a su barrio y comprueba con alivio que lo peor ha pasado, que ha tomado el camino correcto: «Cuando volví a casa, me hallaba en estado de embriaguez. Me recibió el abuelo. Mi madre, desesperada, estaba en comisaría [...]. El buen talante del abuelo no falló: me recibió con naturalidad. Estaba contento, pero no dramatizó. Todo era seguro y natural».

Seguro y natural. La seguridad casi sonámbula del niño y el aplomo del abuelo tienen mucho de esa atmósfera onírica, algo nebulosa, que envuelve los poemas de Tranströmer. Poemas en los que todo sucede de forma inapelable, como si una fuerza misteriosa dirigiera los hechos sin atender a unos protagonistas que, por lo demás, no pierden nunca el equilibrio, la medida más o menos exacta de sí mismos y de su lugar en el mundo. En nuestro poeta cohabitan con extraña concordia la ingenuidad temerosa pero también esperanzada de ese niño que se descubre perdido y la calma del adulto que no dramatiza y recibe lo extraordinario como si tal cosa, al menos de puertas afuera.

Esa entereza, esa capacidad para mirar de frente y hasta demorarse en los aspectos más sombríos de la realidad para luego volver a casa y hacer recuento mientras se limpia la nieve de las botas, tiene mucho que ver con la pasión de nuestro poeta por la imagen, el modo en que las metáforas detienen el flujo del tiempo, aíslan un instante y permiten que lo veamos desde varios ángulos. En su prólogo a ***El cielo a medio hacer*** (Nórdica, 2010), Carlos Pardo llama la atención sobre el poder de estas imágenes («oigo las constelaciones piafar en sus establos», «una orquesta hindú de ollas de cobre») y les otorga una función «sanadora»; son el modo en que Tranströmer vadea el obstáculo de sí mismo, limpiando la percepción de adherencias egotistas y haciéndose a un lado para que el mundo comparezca con más fuerza. Pero este hacerse a un lado no es una desaparición: el yo sigue estando presente, sólo se aparta para organizar mejor los materiales y obtener una perspectiva más amplia, un ángulo propicio.

Así ocurre en «Soledad», donde Tranströmer evoca un accidente de tráfico con imágenes enérgicas que parecen sustraerle del desastre para verlo —verse— mejor, al menos por un instante, antes de regresar brutalmente al flujo del tiempo y coincidir de nuevo con su nombre, sus ropas, la identidad prosaica del día a día:

> Mi nombre, mis bolsillos, mi trabajo
> se liberaron y quedaron atrás, silenciosos [...].
> Yo era anónimo
> como un muchacho en un patio de colegio
> [rodeado de enemigos.
>
> El tráfico contrario tenía luces poderosas.
> Me iluminaban mientras yo conducía
> [y conducía
> en un terror transparente que fluyó como
> [clara de huevo.
> Los segundos crecieron [...],
> se hicieron grandes como pabellones
> [de hospital.

Como en el sueño, la exactitud de los detalles convive con la vaguedad o tenuidad de los contornos. Tranströmer cuida los pormenores, mira con lupa cada paso y lo perfila con imágenes hiperbólicas, pero deja las transiciones en la niebla, inexplicadas, acaso inexplicables, como si la vida exigiera una cuota de ignorancia y aceptación, un dejar las cosas como vienen, un no preguntar demasiado. Quizá Tranströmer piense, algo supersticiosamente, que narrar la existencia es desustanciarla, quitarle su misterio; o que el empeño —legítimo— de rellenar los huecos de la narración, de dar plena respuesta a las preguntas que la originan (esos *quién*, *dónde*, *cuándo* y *cómo* que son el pan y la sal de los narradores), falsea la pureza de los hechos, su belleza exenta. Ordenar los hechos en una serie de causa y efecto —asignarles un sentido, en última instancia— es ensillarlos al caballo de las buenas intenciones, moralizarlos. Hay que mostrarlos en toda su riqueza y concreción, dejar que irradien su propia luz. Su sentido, si es que lo tienen (si es algo más que una encarnación del misterio, de lo incomprensible *otro*), surge de su interior y no puede forzarse. Lo más que puede hacer el poeta —llevado de una intuición que recuerda el modo en que a veces, en la vigilia, administramos el sueño— es yuxtaponerlos y esperar que de su contacto surja la chispa.

De ahí su interés por el haiku, tres versos de prodigiosa economía expresiva que vuelven acontecimiento todo lo que tocan:

(continúa en página 7)

(viene de la página 6)

un acontecimiento que se dice a sí mismo, que hace el vacío a su alrededor (y en sí) para ser y estar con más fuerza. En el origen del haiku están dos valores que Tranströmer, como sabemos, aprecia en especial: el repliegue de un yo que sólo se muestra por vía indirecta, mostrando realidades que le conmueven; y el diálogo entre dos o tres de estas realidades para generar una síntesis inesperada que participa a la vez del juego y del enigma. En los haikus de Tranströmer, a diferencia de lo que ocurre en la tradición japonesa, la raíz son menos los sentidos —sensaciones, percepciones— que una imaginación entrenada en el humor negro y las atmósferas no menos sombrías del expresionismo: «Se cayó el techo / y los muertos me ven. / Éste es el rostro»; «Zumba la lluvia / Yo susurro un secreto / para entrar allí».

La evolución de Tranströmer nos presenta a un amante de las palabras que cada vez concede más peso a esa dimensión de lo real que escapa a la palabra, o que la palabra es incapaz de apresar. Su afán de concreción, su amor por los detalles, convive con una visión maravillada de ese «imposible mundo» —en palabras del poeta John Burnside— que desafía nuestras tentativas de cartografiado, nuestro afán por segmentarlo en palabras. Es tentador incurrir en la falacia biográfica y asociar esta evolución a la hemiplejia que padeció en 1990 y que lo tiene sumido en la afasia (aunque no le ha impedido seguir escribiendo). Creo más bien que es el fruto de una idea algo escéptica de la palabra que rechaza su degradación social (la sombra de Pound es larga) y siente nostalgia de un tiempo

La evolución de Tranströmer nos presenta a un amante de las palabras que cada vez concede más peso a esa dimensión de lo real que escapa a la palabra, o que la palabra es incapaz de apresar

inexistente —todas las edades de oro lo son— en el que las cosas coincidían con sus nombres y las palabras brillaban como recién hechas; una nostalgia que suele mirar a la infancia, pues sólo entonces el mundo se ofrecía intacto, innominado, y los nombres no estaban manchados por el uso y la incuria. Lo dice mejor en un breve poema, «De marzo del 79», visión admirable que habría complacido por igual a Basho y a Thoreau. Decir lo justo, y a la vez generar sentidos, multiplicarlos: tal es la lección —fecunda y paradójica— que Tranströmer ha ido afinando con maestría en cada libro, desde aquellos remotos *17 poemas* que un joven psicólogo publicó en 1954.

Cansado de todos los que llevan con palabras,
[palabras, pero no lenguaje,
parto hacia la isla cubierta de nieve.
Lo salvaje no tiene palabras.
¡Las páginas no escritas se ensanchan
en todas direcciones!
Me encuentro con huellas de pezuñas
[de corzo en la nieve.
Lenguaje, pero no palabras. ■

Entre el caos contemporáneo y la tradición

José Ángel Gayol. ***Ensin noticies del fin del mundu***
Premio Asturias Joven de Textos Teatrales 2010
Mieres: Universos, 53 pp.

José Antonio Calzón. ***Entrevías***
Premio Asturias Joven de Narrativa 2010
Mieres: Universos, 115 pp.

Rodrigo Olay. ***Cerrar los ojos para verte***
Premio Asturias Joven de Poesía 2010
Mieres: Universos, 86 pp.

ALBA GONZÁLEZ SANZ

Los Premios Asturias Joven de Narrativa, Teatro y Poesía tienen algo de fetiche. Al ganarlos se entra en una lista en la que rastrear las primeras tentativas de un grupo de nombres importantes en nuestra literatura. Esta reseña conjunta de los tres últimos ganadores se piensa en cierta medida dando valor a ese sentido «sancionador»: cada certamen es ocasión de congratularnos por una nueva oportunidad de leer y de descubrir. Convocados por una entidad que ya no existe en nuestro organigrama autonómico, los votos a las musas pasan aquí por desearle larga vida al premio.

José Ángel Gayol (Mieres, 1977) se apunta con su pieza teatral ***Ensin noticies del mundu*** al asunto de los apocalipsis. La acción no va de infectados o de alienígenas de manual: algo tan sencillo como la abdicación de todos los cacharros eléctricos que rodean la vida cotidiana desencadena el caos y la violencia en la población. La trama es sostenida por los personajes de Paula y Miguel, una pareja en trance de dejar de serlo a la que no le sienta nada bien la falta de muros que eviten su mutua comunicación. Sin electricidad, en estado de sitio, las diferencias de carácter convierten toda decisión posible en *casus belli,* condenándolos a vivir por separado diferentes soledades. Bien escrita, la obra plantea un problema relativo en las velocidades de lectura: del primer acto al caos apenas se han fundido los plomos, dando la sensación de que la angustia global por la falta de noticias es —como piensa equivocadamente Miguel— algo exagerada. El asunto se solventa rápido gracias a las perspectivas que abren el resto de personajes (Xandru, Vallina y Gada) y a las escenas dantescas que se cuelan en el salón de la pareja como parientes en absoluto invitados. La obra se vuelve, así, una fábula verosímil sobre el terror analógico de la sociedad contemporánea.

Más conflictivo resulta el punto de vista y la asimilación entre el tono general de la obra y el discurso de su personaje principal. Miguel no es el historiador paternal de ***Falling Skies,*** resignado a emular todas las tragedias y a encabezar una resistencia que, al margen del finalfelicismo yanqui, lleva todas las de perder. No lo es, pero Gayol lo sitúa en un punto privilegiado de la acción que convierte su discurso en prevalente. Aunque le veamos mezquino y le intuyamos desesperanzado, el personaje sobre el papel es meramente conservador. Contradiscurso en los tiempos que corren o terror íntimo, el caso es que se echa de menos más maldad para asumir el riesgo de crear un francotirador en tiempos ciudadanos de indignación.

Por su parte, **José Antonio Calzón** (Belmonte de Miranda, 1978) opta en ***Entrevías*** por el siempre tentador marco del mundo laboral y sus oficinas. Alienación, hastío, mezquindad y mal (que no capitalismo) sobrevuelan las vidas de un puñado de personajes grises como corresponde al género, enzarzados en rencillas minúsculas que se magnifican con la refulgencia del sol en el acero de las ciudades posindustriales. De nuevo la acción de partida es sencilla: el empleado Rubén se levanta un día con la intención de experimentar con la jefa de sección, Ana, optando por una guerra psicológica basada en frases sin aparente sentido que le envía de forma anónima. De manera un tanto rocambolesca, la anonimia pasa a ser fingida conspiración, desatando el miedo en una jefa que teme un pecado antiguo y las más que posibles consecuencias de su revelación.

La novela se plantea de forma coral: el narrador alterna la voz de los personajes, introduce sus sueños, incluye descripciones técnicas o filológicas sobre objetos o conceptos con los que establecer metáforas desde la trama. Con tantos elementos es difícil no caer, como ocurre a veces, en el desorden, haciendo flojear la unidad de los sucesos en relación con el que no deja de ser el hecho central de la trama. A pesar de los Auster y los Pynchon invocados en la contraportada (y tal vez porque las oficinas son ya territorio clásico desde un verso de Pablo Neruda o porque en la literatura reciente tenemos estupores, temblores y telefonistas de Alberto Olmos), se añora más valentía para describir el absurdo.

Arriesgado es **Rodrigo Ola**y (Noreña, 1989), capaz de componer en ***Cerrar los ojos para verte*** un verdadero poemario contracultural: en tiempos en los que la juventud es un supuesto valor literario porque sí y porque existe Blogger, escribir desde la tradición y en diálogo con ella termina siendo lo verdaderamente punk. Y, desde luego, mucho más honesto. Sobre todo porque al margen de los lugares comunes reverenciados desde el homenaje, el autor es ante todo lector inteligente: las referencias están aquí exactamente en su sitio, apuntaladas en poemas propios que hacen valer la vocación resignificativa de la buena cita literaria.

Este poemario demuestra que se pueden contar las zozobras de un rito iniciático en un mundo posmoderno desde una opción estética que corre el riesgo de encerrarse en la torre de marfil. Tal vez porque el culturalismo siempre es contemporáneo o porque en el autor hay un legado irónico que por situar cerca podemos hacerlo en el gran Víctor Botas, los excesos retóricos se minimizan y el resultado final nos habla con verdad del amor, el miedo, la soledad y la incomprensión. Nos habla, también, con vocación de belleza. Dónde coloque la lectora o el lector esa frontera es ya cuestión que no importa mucho a efectos de esta reseña.

Sí importa, sin embargo, darle una vuelta al título, literalizarlo. Rodrigo Olay cierra los ojos para ver. Al hacerlo, deja brotar una poesía en la que la realidad está filtrada por las lecturas y el anhelo de unidad de quienes históricamente han perseguido lo bello como concepto existente. La enmienda en este caso va también de osadía: con este talento, ¿qué ocurrirá si el poeta decide alguna vez abrir los ojos, desprenderse de esos muchos otros que viajan de la historia literaria a sus poemas para revestirlos? Con un poco de suerte y con los años, lo podremos ver. ■

ALFONSO FERNÁNDEZ

EL GOZO DE

Las naves de la galería ATM Contemporary en Deva (Gijón) acogen estos días una impactante exposición del gijonés Alfonso Fernández (1971). Bajo un verso de García Montero, «...que duren tus sombras el tiempo necesario», Fernández exhibe una demostración de técnica, ambición y conocimiento de la historia del arte que, por encima o por debajo de todo ello, es una intensa proclama sobre la fe en la pintura y sobre el gozo de pintar.

ALFONSO FERNÁNDEZ
...Que duren tus sombras el tiempo necesario / Pinturas
ATM Contemporary
http://galeriaaltamira.wordpress.com
Carretera de Deva, 955 (Gijón)
11.30-13.30 y 17.30-20.30 h
Lunes cerrado

JUAN CARLOS GEA

La última vez que vi obra de Alfonso Fernández, hace cinco años, su trabajo se concentraba en una serie de cuadros de pequeño formato, remansos de materia trabajada con obstinación para contener sólo la pintura misma: pasta, pigmento y recursos elementales —esgrafiados, líneas, puntos—. Era una pintura ascética y sensual, pero crispada también por su aspiración a la pureza; y sobre todo por la determinación con la que un pintor hastiado de imágenes (y recién salido de una dura etapa como diseñador) había intentado en ellas una «reducción de lo visible». Igual que quien vela con pintura una imagen que le ofende o le estomaga, estaba, en realidad, pintando sobre su propia pintura anterior. Era una curativa e irritada expulsión del templo de todo rastro de figuras. Una silenciosa quema de iconos. Entonces escribí que ese gesto era el de quien despeja una mesa atestada para poder seguir trabajando o, recordando a Valente, el del cantaor que despliega el silencio para llenarlo después con su cante.

Y Alfonso Fernández ha cantado. Se ha pasado los dos últimos años cantando, encerrado en su estudio; con titubeos, con rectificaciones, incluso sin esperanzas de estar cantando para alguien, pero a voz en cuello y con técnica de virtuoso. Su libreto incluye la historia de la pintura occidental que se ha hecho desde el gótico (sin despreciar ni siquiera la *mala* pintura); pero también el repertorio de Raphael o Nino Bravo; los cameos ejemplares de Joselito o Manolo Escobar en sus propias películas y la hirsutez del landismo; los *santos* de la cultura popular española del último franquismo vistos con ojos que aún no son de *revival;* el surf; von Trier, los estampados artesanales...

Lo que llama la atención a estas alturas no es, por descontado, el hecho de que un contemporáneo se apropie de todas esas referencias para recombinarlas en pie de igualdad sobre el lienzo con *maniera* técnica aparentemente anacrónica. Es verdad que en una primera ojeada —sobre todo si no se está ante las dimensiones de la obra y su acabado técnico: ante su potencial de presencia y de verdad—, la visión de una venus surfera, una madonna con tanga y vello púbico, un descendimiento cuyo cadáver resulta ser el de Nino Bravo o una pieza en la que Manolo Escobar parece ser el Cristo que resucita a un Lázaro subsahariano invitan a pensar en otra vuelta al tiovivo posmoderno sobre la falsilla de la pintura clásica. Pero eso no es lo llamativo.

Lo llamativo es que aquí *no* haya tal falsilla. Aquí todo es de primera mano. Hay juego conceptual, cita, ironía o subversión, pero no son en absoluto el asunto, y mucho menos un pretexto *kitsch* para el chiste. Fer-

«...QUE DUREN TUS SOMBRAS EL TIEMPO NECESARIO»

PINTAR

ALFONSO FERNÁNDEZ DESBORDA LOS LÍMITES DE LA HISTORIA Y LAS TÉCNICAS EN BUSCA DE LA PLENITUD DEL ARTE PICTÓRICO

De izquierda a derecha: ***Regretful* (2011), óleo sobre tela, 120 × 90 cm; *Freelove* (2010), óleo sobre tela, 160 × 180 cm y *The Surfer* (2011), óleo sobre tela, 195 × 130 cm.** Abajo: ***ToileRaphael* (2009), óleo sobre tela, 180 × 240 cm**

nández no practica el *collage* posmoderno ni se acerca a sus referencias con mirada de saqueador, arqueólogo, coleccionista de *souvenirs* o doctor Von Frankenstein. Su pintura es un producto puramente orgánico; la tradición es para él un alimento tan digerido y asimilado como lo haya podido ser para cualquier pintor de cualquier tiempo. Y eso es tanto más cierto cuanto que se trata de una digestión relativamente reciente y no exclusiva ni excluyente.

Construcción de la imagen

Como a cualquier pintor perfectamente serio de cualquier tiempo, el interés declarado de Alfonso Fernández está en la *construcción* de la imagen. Para él se trata explícitamente de una cuestión de *militancia,* una forma de resistencia. Su pintura es una defensa de la pintura. La elección de la técnica, la morosidad de la factura responden a la voluntad de dejar testimonio sobre el soporte del tiempo y el recorrido que comporta ese proceso. El cuadro está lleno de pequeños *acontecimientos* pictóricos como un cuadro de Patinir está lleno de pequeños acontecimientos narrativos. En una misma pieza conviven no ya distintas referencias a pintores de épocas distintas, o anacronismos iconográficos, sino distintas formas de pintar de momentos diferentes, desde la pincelada imperceptible hasta el empaste, el gesto o el chorreo; desde la representación hiperrealista hasta la mancha impresionista. Pero todo está tan integrado y bien compuesto, tan exento de exhibicionismo y de crispación como las propias formas, invitando a desvelar en la pintura, como en un paisaje, el juego gozoso que la ha ido configurando.

Un juego que no es ni solipsista ni exhibicionista. Hay una necesidad que hace que todo funcione a años luz del pastiche: la necesidad superior de una obsesión temática. Esta pintura no es otra cosa que una escenificación del paso del tiempo; de eso es de lo que realmente trata esta obra elegiaca y metafísica: del modo en que el transcurso de los días infunde caducidad en las cosas y las deja reducidas a la obsolescencia, a lo espectral: no importa si se trata de una composición caravaggiana o una cinta de casete, la forma de pintar el paisaje de Constable o un fotograma de ***Rompiendo las olas***. O la gloria de los cuerpos. Al final, lo que Alfonso Fernández estaba preparando con aquel silencio era esto: un terreno neutro donde los espectros de todos los tiempos (iconos, técnicas, la propia vida) conviven y se interpenetran, igual que ese espíritu de Raphael manifestándose ante el coche de unos africanos que se aprestan al paso del Estrecho.

La cuestión está en pintar sabiendo todo esto a ciencia cierta, pero con la pasión y el entusiasmo de quien no lo sabe; con todo gozo y seriedad, sin melancolía. En la convicción de que la pintura es, al fin y al cabo, siempre eso: la plenitud sensible de una fantasmagoría. ■

«HITOS, YA NADIE MUERE EN CASA»

Jalones de la pérdida

EDUARDO GUERRA CONVIERTE EN PAISAJE EMOCIONAL UNA ARQUEOLOGÍA DE SU PROPIA VIDA

EDUARDO GUERRA
Hitos, ya nadie muere en casa
Laboral exposiciones
www.laboralcentrodearte.org
Hasta el 23 de enero

Sarcófagos, no ataúdes. Vestigios, no cadáveres. Hitos, no lápidas. Y un espacio que va más allá de lo meramente expositivo, de la colección de paisajes, de la simple instalación o del museo. ***Hitos, ya nadie muere en casa***, el proyecto de Eduardo Guerra que ha producido LABoral y que estos días ocupa la Sala de Columnas del Centro de Arte y Creación Industrial, aspira a construir un lugar complejo, un paisaje en sí mismo por el que deambular del mismo modo que por cualquier otro paisaje, atentos a la vez al detalle y al panorama en busca de asideros, emociones o significados.

De ahí que cualquier lugar pueda encerrar en potencia el yacimiento y el testimonio de las más relevantes de esas pérdidas; los *hitos* que a la vez señalan en el camino de la vida el punto y momento de una ausencia especialmente significativa. Desde esa premisa, su proyecto ha consistido en la exploración, la documentación y el registro de algunos de esos lugares en pos de sus correspondientes hitos. En línea con una vastísima tradición artística, Eduardo Guerra activa el sentimiento de pérdida como motor de un trabajo que aspira, ya que no a colmarla —algo que se asume como imposible—, sí a transformarla y construir algo nuevo a partir de ella. Algo que, además, sea capaz de desencadenar a otros emociones, aunque no necesariamente las mismas que movieron al autor.

Este concepto de arranque ha determinado un procedimiento completamente distinto del que Eduardo Guerra ha desarrollado hasta ahora como fotógrafo de paisajes. De hecho, lo invierte. En este caso no ha partido al encuentro de un paisaje predeterminado, que ya se conocía o se anticipaba; lo que había en la cabeza era el recuerdo de una vivencia personal y el territorio relacionado con ella, pero no el lugar concreto, la porción concreta de mundo capaz de compendiarla y reanimarla. Guerra ha procedido más bien como el arqueólogo, que está en condiciones de determinar con certeza el territorio en el que empezar a excavar pero que aún tiene que encontrar —sin ninguna certeza de conseguirlo— los restos concretos que contienen la historia que pretende documentar.

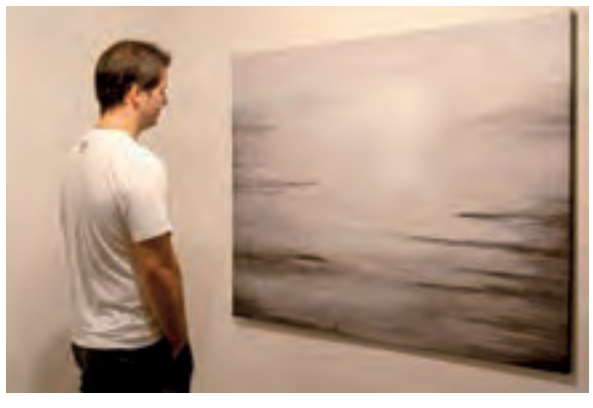
Así, la pesquisa en solitario sobre el terreno fue la que determinó el lugar en el que finalmente se realizó la fotografía que está en el centro de cada una de las diez «catas» biográficas que reúne *Hitos*. Cada una de ellas ha sido encajada en un contenedor muy especial: el reverso en la tapa de una gran caja de madera construida por un carpintero en la que también se ha instalado un giradiscos. Todas las cajas están numeradas, pero no se alude a ningún orden cronológico, sino puramente clasificatorio; el orden de lo archivístico y lo museológico. Pues de eso se trata: de algo que es a la vez sarcófago y contenedor donde se preserva y exhibe un resto.

Pero no sólo de eso. Estos hitos no son exclusivamente sus fotografías casi documentales y enigmáticas en enclaves boscosos o vagamente suburbiales dispersos por distintos enclaves de León, Asturias y la propia Universidad Laboral, que Guerra ha dispuesto de modo que sólo se pueden ver aisladas entre sí. A ese elemento fijo y estático se une otro que infunde literalmente movimiento, tiempo y animación: el sonido, que se genera en el interior de cada caja y la desborda para circular a través de la atmósfera de la sala como una metáfora sonora del indistinto flujo de las cosas, del tiempo impersonal que envuelve y engulle nuestras pérdidas privadas. Cada una de las diez piezas que configuran este paisaje emocional incluye un giradiscos en el que rueda un vinilo con sonidos registrados a lo largo del trabajo de campo. Igual que el carpintero que ha construido las cajas, el técnico que ha depurado las tomas es hermano del artista, lo cual añade un redoblado componente afectivo a todo el laborioso proceso de *Hitos*. ■ **JUAN CARLOS GEA**

Hitos **parte de una constatación melancólica: la vida es una pérdida perpetua. Nadie ni nada muere jamás en casa sino en cualquier parte**

DE LA CUEVA AL AIRE LIBRE

NÚÑEZ ARIAS
Tránsito / Pinturas
Galería Cornión (Gijón)
www.cornion.com
Hasta el 7 de noviembre



Tránsito ha titulado José Manuel Núñez Arias su nueva individual en la Galería Cornión. Y es fácil adivinar a la vista de su nueva obra que ese desplazamiento ha ido del interior al exterior, de la escala casi microscópica centrada en el mundo de lo mineral hasta la escala de un paisaje de proporciones románticas. Sin perder en ningún momento la peculiaridad de su minuciosa y depurada manera de entender la pintura (y más aún, el pintar), Núñez Arias asume el riesgo de salir, al menos en su temática, de aquella *cueva del pintor* a la que aludía en el título de una de sus exposiciones, y enfrentarse plenamente con mayor economía de recursos que nunca a los espacios abiertos, a la indeterminación de la atmósfera y las distancias, el juego de la luz y los reflejos y sutilezas de la marina. Y tampoco renuncia a la irrupción de la nitidez de la figura (unas balizas, el perfil de las montañas) en su pintura esencialmente espiritual y musical. ■ **J. C. GEA**

EN LA CIUDAD INAGOTABLE

CRISTINA CAÑEDO-ARGÜELLES GALLASTEGUI
Las horas / Fotografías
Fundación Alvargonzález (Gijón)
www.fundacion-alvargonzalez.com
Hasta el 4 de noviembre

Ante los ojos del *flanêur*, la ciudad se convierte en un inmenso territorio fronterizo entre la naturaleza y la construcción humana en el que la mirada, en movimiento permanente, juega a cambiarlo todo, a extrañar lo cotidiano y regresar luego a lo cotidiano. Y si el ojo delega en una pequeña y manejable cámara digital para documentar esas *flanerías*, esos vertiginosos viajes urbanos, puede surgir una obra como la que Cristina Cañedo-Argüelles Gallastegui presenta en *Las horas*, su primera exposición individual, que estos días exhibe la sala de la Fundación Alvargonzález. La fotógrafa levanta en ellas, sin artificios ni retoques, acta de la naturalidad con la que se ha topado con sus pequeños y grandes hallazgos: una colección plena de sensibilidad hacia lo inadvertido que revela lo que se puede manifestar cuando se encuadran y se fotografían unos centímetros cuadrados de un tronco, una porción de un escaparate velado por el cierre, un reflejo en un cristal... ■ **J. C. GEA**

Anémonas para El Bulli

HANNAH COLLINS SIGUE LOS PASOS DE LOS INGREDIENTES DE LA COCINA DE FERRAN ADRIÀ

Hannah Collins ya era conocida en Asturias desde que en el 2008 expusiera en Laboral Ciudad de la Cultura de Gijón dos proyectos simultáneos, uno en imágenes fijas, con el que recogía en unas pocas fotografías el interior de la Universidad Laboral antes de su reforma, en línea con su constante interés por los espacios arquitectónicos abandonados y ya sin presencia humana, y otro de imágenes en movimiento, de más explícito contenido social y dedicado a la emigración.

HANNAH COLLINS
El festín frágil. Rutas a Ferran Adrià
Sala de Exposiciones Banco Herrero, c/Suárez de la Riva, 4 (Oviedo).
Lunes a sábados: 11-14 y 17-21 h.
Domingos y festivos: 11-14 h.
Hasta el 1 de enero del 2012

LUIS FEÁS COSTILLA

La artista británica, con residencia en Londres y en Barcelona, y por lo tanto bien conocida en nuestro país, en donde ha expuesto en numerosas ocasiones, basa su fama sobre todo en sus cuidadas fotografías digitales impresas sobre lienzo o lino de gran formato, que figuran en colecciones tan importantes como la de la Tate Modern de Londres, el Centro Georges Pompidou de París, la Fundación Telefónica, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona o el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid, pero donde destaca verdaderamente es en sus proyecciones audiovisuales, de carácter casi cinematográfico, derivadas de su trabajo fotográfico.

Entre ellas se encuentran por ejemplo ***La Mina,*** dedicada a los gitanos en España, o la que presentó en la iglesia de la Laboral, titulada ***Parallels*** (Paralelos) y dedicada a los emigrantes africanos en Europa, a sus conflictos, miserias, dudas e incertidumbres, en un impresionante montaje con tres grandes pantallas en las que se proyectaban al mismo tiempo sendas historias paralelas protagonizadas por tres emigrantes residentes en Madrid, Roma y Londres, en diversos grados de legalidad e integración, pero condenados a vivir con el alma partida. Bien rodadas, con la fuerza y la credibilidad propia del documental, sin por ello renunciar a algunos pertinentes momentos de ficción, su proyección simultánea reforzaba los nexos que los unían y mostraba con delicadeza los mimbres comunes de que la humanidad está hecha.

Ahora, en colaboración con el Banco Sabadell, propietario del Banco Herrero, presenta en Oviedo un nuevo proyecto fotográfico cuyo interés está, una vez más, en su valor secuencial. La idea surgió de una conversación con el inquieto Ferran Adrià, el más importante artista conceptual de la cocina contemporánea, y tiene su complacencia. El cocinero de El Bulli escogió treinta de los ingredientes que utiliza en su internacionalmente conocido restaurante y Collins los siguió hasta su origen, desde que son extraídos del mar o de la tierra hasta su transformación culinaria y su presentación en el plato. De España se seleccionaron las algas, los percebes, el erizo de mar, el camarón, el centollo y las huevas de trucha de Galicia; el pepino de mar, la calabaza, las flores, los pistachos, la leche de oveja, el pino, los *ceps* y la tierra de Cataluña; las anémonas de Cádiz y el jamón ibérico de Guijuelo. De Francia, los cítricos de Perpiñán. De Italia, la miel de abejas de Trentino. De Grecia, la botarga del mar Jónico. De Colombia, los lulos de Boyaca. De Ecuador, la caña de azúcar y las rosas de Latacunga. De Japón, el *wasabi* de Oume, el *kuzu* de Udashi, el ajo negro de Aomori, el miso de Tokio y Osaka y la soja y el obulato de Kanazawa.

A la caza de novedades

Algunos de estos productos son muy conocidos y otros, como la anémona de mar, son muy raramente consumidos, y por eso suscitan el interés de Adrià, siempre a la caza de novedades para su cocina experimental, en la que pretende aplicar nuevas técnicas para conseguir nuevas elaboraciones («Si creas la pintura al óleo, revolucionas la pintura. Si creas la técnica de fotos en color, revolucionas la fotografía. Igual pasa con la cocina. Es un discurso muy simple, pero real»). La artista británica hace el seguimiento a través de unas 250 fotografías y una treintena de secuencias, incluida la que se refiere al coco de Pascua, creación exclusiva de El Bulli, elaborada dentro de un globo de plástico y llevada rápidamente a la mesa, para que el comensal rompa inmediatamente la cáscara antes de que se diluya. A Collins, que comparte con Adrià su común afinidad con el minimalismo, no le importa tanto este destino final como toda la historia anterior, que retrata en fotografías que individualmente revelan el interés de su autora por el paisaje y el bodegón clásico, como se remarca destacando alguna de ellas en gran formato. Pero la fuerza del proyecto no está en las fotografías en sí mismas, un tanto anodinas, sino en el conjunto, que se presenta agrupado y se complementa con unos planos que trazan la cartografía de cada uno de los productos alimentarios escogidos.

No obstante, el libro que completa la exposición, bellamente editado por Hatje Cantz, con unas cuantas recetas del propio Adrià al final, incluye unas interesantes reflexiones de Hannah Collins sobre la comida (sobre el placer sensual de comprar en el mercado; la «subversión de las calidades» que suponen las grandes superficies, que «niegan el tacto y el olfato como partes del proceso de compra»; la historia del comercio, la distribución y el consumo; la novedad y la globalización que la promueve; la revalorización de la importancia de las calidades locales, el paisaje y las costumbres) que por desgracia no se ven reflejadas del todo en las fotos, las cuales apuestan más bien por un procedimiento enteramente perceptivo y frío hasta en los tonos, ajeno por completo a todas las implicaciones sociales y culturales que conlleva su idea. Como se trata de un proyecto en curso, es de esperar que la artista británica deje a un lado los restaurantes de lujo y acabe extrayendo toda la miga que su propuesta contiene, pues ya ha dado pruebas más que suficientes de su sensibilidad al respecto. ■

JOSÉ LUIS PIQUERO

Tres nuevos poemas

Matrimonio

¿Quién juega con los grifos?
¿Una esposa afligida, un dios-ama de casa,
haciendo cosas útiles como llenar la olla o fregar las
sartenes?
¿Eres tú? No lo hagas. Me he escaldado los hombros
con los que llevo el peso
de nuestras vidas
cuando no estás para abrir grifos
y ya no digo nada de escribir un poema.

Sí: eres como Dios, no te das cuenta.
Es por tu intercesión que me quemo la espalda o me
muero de frío,
a la intemperie, en medio de toda esta blancura (empañado
milagro, santa sábana, un Cristo dando voces).
O quizá no: serán
caprichos de traviesas tuberías
—¿qué sabemos nosotros de tantas tuberías, de
Misterios?—,
y a lo mejor eres tan inocente y estás tan indefensa
como el blanco gusano enjabonado: yo. Mira a tu Hijo.

Si pudiera quedarme para siempre bajo la ducha, lo he
pensado,
ensayando una especie de renacimiento, una muda de piel.
Los frascos amigables no contienen secretos,
no dicen: ya no puedo más. No juegan
al escondite con sus semejantes.
El mentol y la esencia de vainilla sólo quieren quererme.
Ser el vapor, difuminando el mundo,
un indio bautizado,
un alegre tritón pringoso de fragancias, un no-resucitado,
ungido para nadie, cualquier cosa
menos el responsable
de esto:
de nosotros.

Los santuarios no existen. Moriremos de exceso
de realidad. ¿Es otro día malo, mi condena, mi amor,
mi Padre cruel, que me has mandado a redimir el mundo,
y tengo que salvarte?

No toques esos grifos. Saldré tonificado, reluciente,
tan fiable y tan sólido, puro mármol de Roca,
dispuesto a hacerme cargo, como siempre.
Feliz como una gota de colonia.

A no ser que las gotas de colonia tampoco sean felices.

Carta del Cíclope

Querido Ulises: No,
no te guardo rencor.
No hiciste más que lo que te tocaba
y hasta podría estarte agradecido:
esto tenía que ser.

No digo que me guste. Se parece
a volverse invisible entre las cosas.
He desaparecido de mí mismo. Me he volatilizado.
La identidad es algo que no puede palparse como un
trozo de pan
o un abrigo de lana. Me pregunto
qué soy ahora, cómo será el dueño
de mi voz, el que dice noche tras noche esas cosas terribles
y me llama llorando y confunde mi nombre con el tuyo
mientras golpea un rostro,
muerto de miedo. ¿Y tú
te atreves a llamarte Nadie? ¡Ja!
Mírate en este espejo y dime si ves algo.
Ayudaría bastante.

Pero no creas que me va tan mal.
Me quedan los recuerdos y fueron buenos tiempos,
cada cual aportando lo que sabía, haciendo su papel
en la rueda mortífera de esta historia de amor.
Quien hace daño y quien recibe el daño son el mismo.
Ésa es la despiadada belleza de la vida,
su verdad espantosa, y así quien ama más
entrega sin pesar su regalo de sangre.
Habrás de convenir
en que en eso fui un monstruo de lo más apañado.

Me duele, sin embargo, y esto no es un reproche,
tu actual indiferencia. Yo he cumplido,
y si hablamos de deudas aún podría sacarte los colores.
Yo te di tu razón de ser, pequeño héroe,
y ¿qué me queda a mí? Me gustaría
saber al menos cuál es mi papel... si tengo uno.

El exceso de mundo nos vuelve a todos locos, qué te voy
a contar
a ti precisamente; pero escucha:
mi sencillez primaria es un tesoro,
mi demencia se nutre de tus mejores sueños. ¿De verdad
no te hago falta, ni un poco siquiera?

Hazme un favor: destrúyeme
o acéptame en el orden de las cosas.
Todo menos dejarme en esta mancha oscura, con las
voces del Otro,
lejos de ti y de mí, arañando la noche.
Velando mi cadáver.
Tuyo:
El Cíclope.

Quemaduras

«La autolesión suele comenzar en la adolescencia [...].
A menudo funciona como una estrategia para
regular las emociones [...]. Es más común de lo
que siempre hemos pensado [...].»
(Leído en la prensa)

Llegó a ser adictivo, y ahora entiendo a los santos y a los
mártires:
cómo debían gozarla los muy cucos.
Una medalla de sabiduría, un pin insólito, íntimo, bajo
manga,
la estolidez del héroe
y en la agenda el teléfono de Dios, para contárselo.

Las cosas son así con los adolescentes, hasta el último.
Borradores del mundo pero llenos de tóxica alegría,
su escupitajo traza un bello arco hacia nosotros.
Nosotros, que ya estábamos
a otros asuntos.

Les vuelve locos eso de morir.

Y además están hartos de motivos: los sustos de la luna,
la música letal, toda el agua estancada, la blanca huella
inútil
bautizando las noches, cada noche, cada maldita noche,
como un juego de manos, una recreativa convulsión
de pijama.
Y los poemas malos y el recuento
minucioso e hipnótico de desprecios y afrentas,
la estufa enferma en la que quemar odio sin parar.

Harás mal no tomándoles en serio, a los adolescentes:
ellos sí que se esfuerzan.

Pero vamos al grano, porque querréis, supongo, los detalles.
No hay mucho que contar: duele lo suyo.
Eres tu obra de arte del dolor.
Uno piensa en jaurías, piensa en fosas comunes
en las que aún queda algo que se mueve.
Notas que te respiran en la nuca y te giras de golpe, allí
no hay nadie,
y vuelves a empuñar tu bisturí humeante, lloroso cirujano
de manos como insectos. Has salvado una vida:
ahora que no se infecte.

Bueno, esa es la mecánica,
básicamente. Pero
el meollo, el intríngulis, eso es otro cantar. La blanca costra
del chico-cenicero es delicada, como el plumón de un ángel,
pero opaca. Si hurgas en su epidermis
tan sólo verás monstruos, y si ves tu retrato
no te fíes: es pura pareidolia.
Pregúntale y verás que calla como un muerto.

Así que si tampoco sacamos nada en limpio
ni nos hizo mejores ni medio resistentes
ni detuvo el dolor, este dolor insomne, justo bajo la piel,
¿para qué esa escritura, qué decían
las letras rojas que me esforcé tanto en traducir
tras tallarlas, tatuármelas a fuego, con sorda disciplina
de soldado?
¿O era de funcionario arrepentido, de loca de la casa?
¿Quién estaba mirándome?
¿Y quién al otro lado del teléfono, con la boca cerrada?
¿O no llegué a llamar?
¿Era yo de otra raza, con demasiados brazos, por
ejemplo, y unos ojos así,
dramático y ridículo pero un tipo decente y bla bla bla?
¿Hay un sobre cerrado en algún sitio, con sabrosos
secretos
y la revelación de todo esto, astuta e intachable?

Tiene que haber, tiene que haber, tiene que haber alguna
explicación.

Pero, maldita sea: no se me ocurre nada.

► **José Luis Piquero** (Mieres, 1967) ha publicado los libros de poemas *Las ruinas* (Mieres: Versus, 1989), *El buen discípulo* (Gijón: Deva, 1992) y Monstruos perfectos (Sevilla: Renacimiento, 1997), que resultó finalista del Premio Nacional de la Crítica, todos ellos reunidos en el volumen *Autopsia* (Barcelona: DVD, 2004), con el que obtuvo el Premio Ojo Crítico de Radio Nacional de España y el Premio de la Crítica de Asturias. Posteriormente ha publicado *El fin de semana perdido* (Barcelona: DVD, 2009). › Fue durante ocho años responsable de la sección de cultura del semanario *Les Noticies*. Escribe crítica de libros y arte y es columnista habitual en distintos medios. › Ha traducido a Mark Twain, John Steinbeck, Robert Louis Stevenson, Saki, Arthur Conan Doyle, Charles Dickens, Herman Melville, Francis Scott Fitzgerald, Tennessee Williams, Erskine Caldwell y Arthur Miller, entre otros autores. › Figura en una docena de antologías de la poesía española contemporánea, como *Selección nacional* y *La generación del 99,* de José Luis García Martín; *10 menos 30* y *La lógica de Orfeo,* ambas de Luis Antonio de Villena; *Poesia espanhola de agora* y *Poesia espanhola, años 90,* ambas de Joaquim Manuel Magalhaes; y *Trois poètes espagnols contemporains,* de Claude Le Bigot. › Ha sido traducido al francés, neerlandés, húngaro, búlgaro y portugués. › Actualmente vive en Islantilla (Huelva), dedicado plenamente a la literatura.

Los dos tesoros

Abrió'l periódicu tres tumbase nel catre. Nun reportaxe sobre rituales masónicos lleó que «les manes del fueu aseguren la inmortalidá de lo que se-yos consagra», de la que desentrellizaba esti axoma asaltólu una escena llonxana de la infancia. Taba col grupu d'amigos, la banda, como decíen daquella. Ficiéranse con una pesada esfera qu'asemeyaba d'oru,

tan grande como una bola de xugar a los bolos, formosa y perfecta como tou cuerpu circular. Y a ello xuníase'l rellumu del metal precioso. Pa los rapazos convirtióse darréu nel so tesoru. Anque cuidaben ensin espresalo que yera un tesoru absurdu; si se tratara de monedes podíen repartiles, pero la esfera non.

El tesoru pidía un llugar que lu ocultase de la cobicia de los otros. Baraxaren varies posibilidaes. Yera iviernu y el ríu baxaba crecíu. ¿Qué meyor idea que'l pozón baxo'l ponte? L'abrigu escuru del agua esconderíala. Echala al pozu yera ocultala nun sitiu seguru lloñe d'otres manes y otros güeyos, tamién de los propios. Llevaren la resolución del problema a votación. Trés fueren partidarios d'echala al pozu, dos de guardala por turnos. Quedába-y por votar a elli y abultó-y que facelo en contra, igualando'l resultáu, suponía romper la mayoría y provocar un desequilibriu inútil. Conque mostróse d'acuerdu con arrefundiala al ríu. Tuvo l'honor de llevar a cabu l'encargu. Entainó a la barandiella. Garró carrera y tiróla con toles fuercies. Foi inútil. El pesu de la bola —la gravedá, como toles académiques, yera una llei enemiga— fizo qu'esta dibuxara una elipse mínima y cayera a pocos metros onde l'agua corría más rápido y yera más claro. Nes cares asomó l'ablayu y la incertidume. Aende los regodones del fondu facíense tan visibles que lo dexaben too a la vista. Pero la fuercia del agua foi llevándola mansulina como una mano poderosa y lenta; había nel ríu llastres enormes apolazaes pola corriente, la bola rodó pel llombu d'una y debalando pel cantu sumió per una resquiebra. Felicitáronse satisfechos. Ellí sería fácil rescatala en veranu, la estación que quedaba tan arriba, allalantrones de los altos muros del iviernu escolar.

Sintió despesllar una puerte y la bóveda d'unos pasos que diben faciéndose más sonoros y veloces.

—Nun pues lleer equí.

—Perdone —disculpóse.

—Tengo que colar en venti minutos —dixo arrastrando una maleta.

Cerró'l periódicu, decatóse de la cama desfecha y entamó a facela.

Había ropes espardíes per dayuri. Intentó recoyeles, doblales y arrecaldales nel roperu. Pero llevaben demasiáu tiempu arrugaes p'atopa-yos la doblez, y l'armariu taba yá tan apináu de coses que resultaba imposible agora acaldales con arte.

El xefe quixo saber en qué echara'l tiempu nes últimes hores.

Contó-y que tuviera llamando a la cata d'un trabayu pal hermanu. Llicenciárase en filosofía y lletres y pensaba qu'igual podía recomendalu pa la Biblioteca Nacional. El xefe sonrió dende'l so altor estremu, la naturaleza diéra-y al cuerpu la dimensión del intelectu.

—¿Nun ye daqué que puea facer elli solu como ficimos tolos demás?

En verdá, confesara aquello buscando l'ayuda del xefe. Yera conocíu y almiráu en tola ciudá. Una palabra d'elli bastaba. Pero, como tantes otres veces, comprobaba que nun había manera.

Intentó xustificase:

—Ye mui nuevu y ta un pocu perdíu. Son tiempos difíciles. Preocupámonos pol so futuru y intentamos echa-y una mano.

—D'echame daquién una mano nun llegara a onde toi —dixo'l xefe, encamentando l'esfuerciu propiu como motor del ésitu.

Preguntóse por qué'l xefe siguía trabayando cuando yá ficiera una fortuna inmensa colos programes de radio y televisión, los sos llibros y obres de teatru. El trabayu nel so casu nun podía tener un interés económicu, acasu la necesidá de probar que de vieyu siguía siendo'l mesmu xeniu qu'encandilaba al públicu.

El xefe metiérase na ducha, tenía los miembros llargos y esgaminaos d'una garza. Duchábase ensin quitar les sos gafines redondes.

—Los favores emprestaos son a la llarga'l nuestru llastre más grande —dixo la voz líquida del bañu.

Nun supo qué contestar. Sabía qu'emitía les sos sentencies como xuicios o axomes de valor universal y que, por eso, naide —y menos elli— podía tomales como una ofiensa personal.

Depués de secase y vestise, el xefe anduvo aceleriáu pela inmensa sala apañando les pertenencies. Nestes, abangóse y sacó daqué d'un caxón.

—Toma. Ye un regalu pa los neños —dixo con voz neutra.

El papel volaba alredor. O nun tuviera tiempu pa envolvelo o ficiéralo a última hora con papel vieyo.

—Munches gracies. Mui amable.

Yeren cuadernos con figures pa pintar.

—A los rapacinos présta-yos pola vida imaxinar los colores de la naturaleza.

Había un segundu paquete.

—Compases. ¡Qué guapos! —dixo al descubrilos, acordándose del primer contactu colos círculos na escuela.

Atalantaba que cualquier persona daría lo que fuera por ocupar el so puestu, por ser la sombra d'aquella intelixencia viva, d'aquel mitu que falaba poniendo lluz onde antes había tiñebles, esñizando prexuicios y falses idees colos sos comentarios cínicos. Sopelexando la vida inconsciente de los otros. Yera cierto, sin embargu y a resultes d'ello, había daqué monstruoso n'aquella escesiva intelixencia. Yera l'arguyu de llevar del ramal un lleón magníficu siendo consciente de que, al empar, en cualquier momentu bastaría-y abrir les fauces pa devoralu.

Nun fuera quien a doblar y recoyer la ropa qu'agora apilaba nel armariu.

—Pero, ¡qué diaños, si nin siquier son les mios coses!

Quién sabía, a lo meyor el xefe les dexara ellí fuera al envís de tirales a la basura. Tuvo una idea. Foi al camerín y buscó ente les cremes, los frascos de loción y maquillaxe. Alcontró lo que buscaba. Volvió al armariu y abrió una última vez les puertes.

—¿Vamos? —preguntó'l xefe.

—Sí, agora mesmu. Apago les lluces —escuchó los pasos del xefe pasillu alantre rumbu a les escaleres. Regó'l líquidu peles prendes y púnxo-yos fueu.

Afuera axuntóse col xefe, que lu esperaba sonriente.

—¿Acompáñesme al aeropuertu?

—Non, nun pueo —disculpóse, sabiendo que tres d'ellos medraben les llames.

El xefe fizo un xestu d'aprobación y subió al taxi.

Namás falaren una vez más depués del incidente. El xefe quixo saber por qué lo ficiera.

—Nun podía tolerar qu'una personalidá como la suya trabayara nesi antru. Usté nun lo merecía —dixo cola sinceridá avezada.

El xefe apertó les quexaes y deseó-y suerte. Faría lo que pudiera, díxo-y. Elli recordó aquel día qu'olivara por pidir un favor pal hermanu y tamién los cuadernos pa pintar y los compases. Con un compás –pensó– pue descifrase la xeometría del mundu. En verdá, confesó otra voz más íntima, punxera llume p'afuxentar al monstruu. Pa llibrase. Pa escapar del monstruu.

Na cárcel, calistráu pol tiempu que pasa y se dilata, como los ríos y los incendios, albidró que l'agua y el fueu cumplíen una mesma ilusión. ■

► **Xabiero Cayarga** (Cangues d'Onís, 1967), licenciado en filología inglesa, vive desde hace años en Dortmund, donde se dedica a la docencia del español. Ha publicado una docena de obras de creación: los poemarios *El deliriu d'esclavu* (Trabe, 2000), *Pequeña Europa* (Trabe, 2000) y *Les llingües de la Hidra* (Trabe, 2005); las novelas *El boleru de Xabel* (Academia de la Llingua Asturiana, 1994) y *Trastes de bufarda* (Trabe, 2005), y tres volúmenes de cuentos: *Les gatileres del cielu* (1994), *Güelgues sobre'l llagu* (1997) y *A flor de piel* (2000), los tres publicados por Ediciones del Norte (Mieres). › Además, recibió el primer Premio de Textos Dramáticos en Asturiano Teatro Jovellanos por la pieza *Favila, el príncipe reina* (Teatro Jovellanos, 2004). Hay que añadir el volumen misceláneo *Obra en ruina* (Ateneo Obrero de Gijón, 2008), que recoge una selección de la obra publicada anteriormente, así como material inédito hasta la fecha. › Acaba de publicar, nuevamente en Trabe, la novela *El sol negru de Wewelsburg* y en breve verá la luz el poemario *La ñeve del cuquiellu*, obra galardonada con el Premio Teodoro Cuesta en la convocatoria del 2010. › Viene publicando traducciones del inglés y del alemán. Entre otras, selecciones de los poetas austriacos Georg Trakl y Hugo von Hofmannsthal. Escribe una columna de opinión en el semanario asturiano *Les Noticies*.

› *CRAZY CLOWN TIME*

DE PASEO POR EL INCONSCIENTE

DAVID LYNCH
Crazy Clown Time
Sunday Best Recordings/PIAS

En el 2006 se estrenó ***Inland Empire***. Desde entonces los trabajos cinematográficos de David Lynch son cortometrajes y participaciones en documentales, lo que ha creado ciertas suspicacias respecto a la continuidad de su filmografía. Sin embargo, la mirada activa del controvertido director está situada en el sonido.

Lynch lleva mucho tiempo en la música. La preocupación por la ambientación sonora en sus películas se remonta hasta los experimentos en *Eraserhead,* y ha evolucionado al encontrar en Angelo Baladamenti un traductor de sus palabras, de sus sensaciones. Algo difícil, según Trent Reznor, que cuenta que Lynch le proporcionaba instrucciones tan sumamente pictóricas como la de las siete serpientes que surgen de una caja y fustigarían la cara del Nine Inch Nails.

Pero ahora es él quien baja solitario al sótano de su casa, enciende el equipo de grabación y tantea canciones con su guitarra y con la voz. Llama al ingeniero de sonido Dean Hurley y se ponen a pescar. El resultado es el disco ***Crazy Clown Time.*** Catorce temas a sus 65 años. Y como en casi todo su trabajo no tan reciente, Lynch ha encontrado estos disparos sonoros en la meditación. Un fogonazo en la oscuridad de su mente trae la luz; le obliga a actuar guiado por la intuición. Según cuenta en el libro ***Atrapa el pez dorado,*** la meditación le lleva a los lugares comunes trascendentales del ser humano: le sumerge en el «campo unificado», según lo denomina la ciencia; o «el océano de conciencia pura», como lo llama el Maharishi Mahesh Yogui, de quien es adepto. Y le llevó a crear la David Lynch Foundation para la educación basada en la conciencia.

Lynch justifica la observación y recreación del mal así: «Puedes entender el conflicto, pero no tienes que vivir en él»

«Amo la electricidad, por lo tanto es lógico...
En conjunción con estos parámetros, es inevitable percibir la antesala creativa de la música de Lynch como un onirismo latente y palpable al mismo tiempo. La hipnagogia es una capa más de la música, que conforma la música misma, como un estado suave de febrilidad. Una tonalidad propia a otros tantos músicos actuales tales como Shackleton o Balam Acab. Quizá por eso, uno de los primeros singles, *Good day today,* recuerda en su sonoridad al artista canadiense Caribou. Otra de las publicadas ya, *I know,* surca la travesía fronteriza tan propia del espíritu cinematográfico del cineasta de Montana en clave de blues estremecedor, cercano a un fantasmal Tom Waits. Y el tema que da nombre al disco se alarga más de los siete minutos y es la definición sonora de Lynch. También luce la aparición de Karen O de los Yeah Yeah Yeahs en el tema *Pinky's dream,* descrito por Lynch como «el horror y la tristeza de perder a alguien en otras dimensiones»

... que me guste la música electrónica»
Son numerosas las colaboraciones que ha hecho con otros tantos y diversos músicos. Recordemos que, en el 2002, Lynch trasladaba junto con el músico y productor John Neff las emociones inspiradas por «máquinas, fuego, humo y electricidad» en el disco ***Blue Bob,*** y del cual dos cortes formaron parte de la banda sonora de ***Mullholland Drive***. Anteriormente, en 1998, participaba musicalmente en el trabajo ***Lux Vivens,*** con la joven Jocelyn Montgomery sonorizando los textos de la mística alemana del siglo XII Hildegard von Bingen.

Si hicieran falta más pruebas actuales de la vehemencia musical de la que hace gala David Lynch, las tenemos en la participación con Danger Mouse y Sparklehorse, o como letrista y productor del reciente disco, ***This train,*** de Chrysta Bell, quien cantaba *Polish poem,* el tema principal de ***Inland Empire,*** que porta el sello del director en las suaves canciones hechas en un cruce de caminos de la *new age*.

«Send me an angel / save me»
Una pregunta atraviesa la curiosidad intranquila de los acólitos a David Lynch. Un ser como él, que ha profundizado en la meditación y en el budismo como método de iluminación y paz, ¿cómo es capaz de semejantes imágenes tenebrosas y perversas? ¿Por qué crear sonidos inquietantes y tensos? Lynch justifica la observación y recreación del mal así: «Puedes entender el conflicto, pero no tienes que vivir en él». Es la dicha de construir sin limitación lo que la meditación le enseña en los espacios comunes del inconsciente colectivo. ■ **DAVID COELLO**

› POESÍA JUGABLE

SONY REEDITA PARA PS3 LAS DOS OBRAS MAESTRAS DE FUMITO UEDA

Classics HD: ***Ico & Shadow Of the Colossus***
Sony Computer Entertaiment
Desarrollador: Team ICO
Plataforma: PS3

¿Es posible que un videojuego destile poesía? Si no se es demasiado purista con el término, sí. Del mismo modo que existen textos, pinturas o películas por las que uno pasa de largo después de que hayan cumplido su tarea narrando eficazmente su historia o desencadenando las reacciones que pretendían provocar, existen textos, pinturas o películas para demorarse en sus formas, para quedarse vagando en su interior, sin un propósito claro. Para habitarlos. Es seguramente otra manera de decir que se trata de textos, pinturas o películas cargados de valores poéticos. Es más raro que suceda con los videojuegos. No son muchos los que invitan a eso, ni sus destinatarios suelen complacerse en esas sutilezas. Pero cuando sus creadores aciertan con esas extravagancias, crean verdaderas obras maestras de poesía interactiva, piezas de culto capaces de seducir, contra todo pronóstico, por igual a quienes suelen esperar de un juego una hiperacelerada catarsis por la violencia y a quienes jamás se sentarían más de un par de minutos delante de una videoconsola, y sí delante de una película de Tarkovski o un grabado de Piranesi.

Es el caso de *Ico* y *Shadow of the Colossus,* dos exquisitas piezas firmadas por el genial Fumito Ueda y su equipo, Team ICO. Para delicia de quienes no llegamos a disfrutarlos en su anterior encarnadura para consola PS2, cuya cima técnica marcaron, la productora nipona se ha decidido a remasterizarlos en alta definición y publicarlos juntos para su heredera, la PS3. Y, aunque han pasado unos años y eso en videojuegos casi siempre significa obsolescencia técnica, no hace falta mirar estas dos maravillas con condescendencia. Su encanto sigue intacto y también todos los valores que las convirtieron en obras de culto, desde los juegos de luz hasta sus hermosas bandas sonoras y sus inusuales dinámicas de juego.

La anécdota de estas dos historias vagamente conectadas es mínima: lo justo para implicar emocionalmente a quien las juega con sentimientos tan infrecuentes en un videojuego como la compasión o la protección. Un niño maldito intenta escapar de un laberíntico castillo llevando de la mano a otra prisionera con la que apenas puede comunicarse; un guerrero debe derrotar a una serie de gigantes ocultos en un vasto país para devolver la vida a una muchacha, a costa seguramente de su propia vida. En el primer caso, es obvio que Piranesi inspiró las arquitecturas, en su mayor parte calabozos e interiores. En el segundo, la estética es también sublime, pero esta vez inspirada en el paisajismo romántico.

En ambos casos, apetece remansarse, vagar sin propósito, quedarse un rato más y disfrutar de la belleza —como suena— con la misma disposición de quien visita una ruina o camina a cielo abierto. Y reflexionar, mientras, de paso, sobre los primeros síntomas de la madurez emocional y formal de una forma de arte inédita que está por dar sus mejores frutos, y también por teorizar. ■ **MARTÍN MERCADER**

LA MÁS INFLUYENTE BANDA DE ROCK ESTADOUNIDENSE DEFIENDE EN DIRECTO A PARTIR DE MAÑANA SU OCTAVO ÁLBUM, *THE WHOLE LOVE*, EN CUATRO CIUDADES ESPAÑOLAS

Wilco regresan a España pletóricos de amor. Un amor decididamente correspondido. La que posiblemente pueda autotitularse sin asomo de grandonismo como la banda más jaleada e influyente de la última década de todas las surgidas en los Estados Unidos desembarca mañana en Madrid, de regreso a un país donde la devoción por todo lo que hagan Jeff Tweedy y los suyos es poco menos que incondicional. Tanto que hace semanas que tres de los cuatro conciertos de su escala española (el de mañana en Madrid, el de Barcelona y el del Kursaal de San Sebastián) habían colgado el «todo vendido». Y el cuarto, el de despedida Vigo, un «casi todo vendido».

La hinchada hispana del sexteto de Chicago ha dispuesto de poco más de un mes para asimilar a conciencia la docena de canciones que Wilco ha empaquetado en su octavo álbum, aparecido el pasado 27 de septiembre por primera vez bajo su propio sello discográfico, dBpm. No ha debido costarles mucho hacerse con ellas. Quizá haya sido la liberación definitiva de toda su conflictiva relación con las discográficas la que haya infundido un título tan luminoso como ***The Whole Love***. Quizá haya sido el buen entendimiento de un equipo que (milagrosamente para una banda tan inestable como ésta) viene manteniendo la misma composición durante los últimos años. O que Tweedy pasa por una buena racha; lo cierto es que *The Whole Love* es quizá el mejor compendio posible de lo que ha llegado a ser y lo mucho que ha llegado a picotear de aquí y de allá durante sus dieciséis años de existencia un grupo que empezó en la vanguardia del country y que ha mantenido un difícil y no siempre perfecto equilibrio entre el rock, el pop, la experimentación, la electrónica, la tradición, lo *indie* y las formas menos obvias pero no menos coquetas del estrellato. Salvo puretas que encontrarán autocomplaciente todo lo que no sea el costado más radical de Wilco, los viejos militantes encontrarán en este *Amor completo* todo lo que les ha enamorado de ellos antes de ahora, y los recién llegados —que siguen ingresando en el culto el día que por accidente se cruzan con la irresistible melodía de *Jesus, etc.* o *Impossible Germany*—, un reducido pero, en efecto, muy completo repertorio de argumentos para enamorarse de ellos.

Pletóricos de amor correspondido

Revisando'l canon

Creo sinceramente que'l rock ye la familia musical con mayor capacidá d'adaptación a los ecosistemes sonoros actuales y mui probablemente a los que se columbren a muncha distancia nel futuru. Anque la so dialéctica mándase más del catastrofismu que del darwinismu: periódiques autodestrucciones de les que broten nueves especies y con elles, cada vez, un nuevu canon. Una redefinición de lo clásico cada cinco años aproximao: esa ye la tendencia, y nella muévense con soltura alarmante creadores de llargu recorríu, munchos d'ellos colos pies bien afitaos nel *mainstream*. Ye'l casu de Wilco: un *blockbuster* de cultu con un pie siempre na catástrofe y otru nel terrén firme de la escritura claro, reconocible y *cantabile*. La so receta, bien mirao, ye tan cenciella como difícil d'imitar: un fondu d'armariu beatlesianu, una puesta n'escena vagamente country y un arsenal de recursos espresivos nutríu colo meyor del rock progresivu. La fidelidá a esi esquema, amás del talentu compositivu de Jeff Tweedy, val de clave pa esplicar non sólo l'ésitu de Wilco sinón tamién l'aire de familia que se respira en tolos sos álbumes, dende'l barrocu ***Summerteeth*** (1999) hasta'l dylanianu *Sky Blue Sky* (2007). Otro tanto na so última entrega, ***The Whole Love***, seique'l so trabayu más densu na construcción de viñetes sonores (los arreglos de cuerda de *Black Moon;* los pasaxes guitarreros, deldores de Tom Verlaine, en *Born Alone;* la cenefa pianística de *One Sunday Morning*), medianamente accesible al públicu non avisáu (sacante'l tema qu'abre l'álbum, *Art Of Almost,* esperable tributu vanguardista que Tweedy suel pagar puntualmente dende les sos primeres collaboraciones con Jim O'Rourke y a pesar de qu'esa collaboración yá nun ye tal dende hai años) y concebíu aparentemente, como yá ocurriera col precedente ***Wilco (The Album)*** (2009), con vocación d'eternidá.

Ye, esti últimu, un rasgu característicu, o una veleidá recurrente, na carrera de la banda de Chicago: una cierta intencionalidá canónica, o por dicilo d'otru xeitu, una clara autoconsciencia de les posibilidaes de Wilco pa sonar clásicos dende'l minutu cero. Pue ser qu'eso esplique, en parte, por qué caún de los sos trabayos atopa de mano la perplexidá, cuando non la hostilidá, de la crítica, y por qué, siendo asina, reciben col andar de los años l'absolución gayolera de quien primero los condenó. Ye fácil que vuelve a ser asina. ■ **XANDRU FERNÁNDEZ**

La hinchada hispana del sexteto de Chicago ha dispuesto de poco más de un mes para asimilar a conciencia la docena de canciones que Wilco ha empaquetado en su octavo álbum, aparecido el pasado 27 de septiembre por primera vez bajo su propio sello discográfico, dBpm

Un engranaje radiante

Uno podría pensar que el comienzo del nuevo disco de Wilco, ***The Whole Love***, lanza señales equívocas. Los siete minutos de *Art of Almost* se despiertan con la voz de Jeff Tweedy sobre el repicar de un manto electrónico y se encaminan hacia un final de guitarras furiosas. Es un trampantojo, un fuego de artificio que no vuelve a aparecer en el resto de los temas del álbum.

Tras el experimental pistoletazo de salida, Wilco arremete con un *hit* demoledor, *I Might*. Ahí marcan la hoja de ruta de este viaje. Ese segundo tema es una de esas canciones vibrantes, con guitarras afiladas y distorsionadas que acompañan las melodías que en los últimos discos se han convertido en la seña de identidad de la banda de Chicago. Ese tono roquero se mantiene en *Dawned on Me* y *Standing O*, el golpe más directo del repertorio, aunque no el más efectivo.

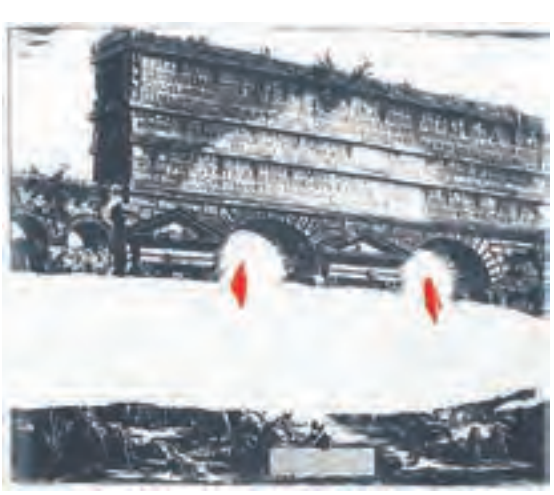
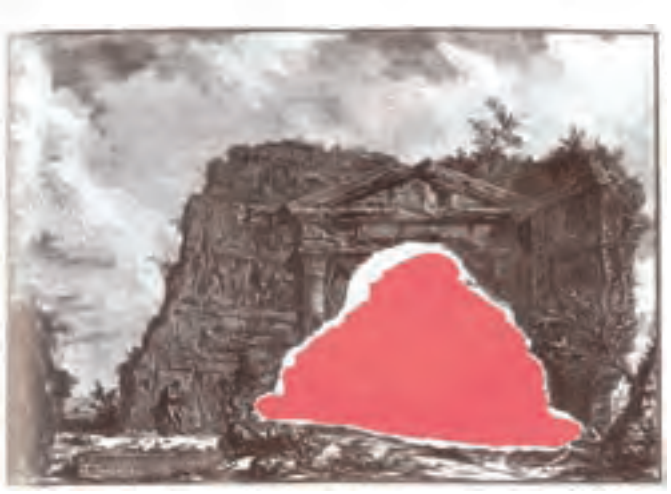
El resto de *The Whole Love* camina por la senda del pop-rock al que se ha avocado Wilco, sobre todo tras el fin de su etapa más experimental, cerrada con ***Sky Blue Sky*** en el 2007. El actual sonido del grupo se asienta sobre la americana y el country alternativo de sus inicios, pero engarzado con un pop ornamental —sin excesos— con regusto a los primeros The Birds y The Beatles en temas como *Capitol City* y *Sunloathe*. Aunque el Tweedy más luminoso aparece en *Born Alone* y *Whole Love,* un éxito tatareable para conciertos.

El octavo disco de la banda también contiene tres de esas canciones en las que el jefe Tweedy adquiere un tono confidente, casi susurrante. La sublime *Black Moon* y *Rising Red Lung* son sugerentes y delicadas. La tercera en discordia es *One Sunday Morning,* un envolvente y perfecto cierre para el álbum.

Con *The Whole Love,* Tweedy demuestra de nuevo que no es autor de *singles*. Su discografía es eso, una discografía, no un conjunto de sencillos diseminados en elepés. Wilco dignifica el disco como un engranaje de dientes perfectos, un menú completo en el que se plantea una premisa y se cumple con ella. Y la carta no decepciona: el grupo se deja querer con un disco amable y brillante, que se disfruta con intensidad.

Aunque el vigor de los álbumes ***Being There*** y ***Summerteeth*** pueda haber desaparecido, Wilco ha crecido y encontrado un lugar más diáfano para sus canciones. Y confirman, si tras ocho discos era necesario hacerlo, que son una de las bandas más consistente del *indie,* rock alternativo o como quiera que se llame todo esto. ■ **LUIS MELGAR**

IRMA ÁLVAREZ-LAVIADA

ROMA, MEMORIA DEL VACÍO

Roma, memoria del vacío es el título del proyecto que Irma Álvarez-Laviada (Gijón, 1978) desarrollará a partir de este mes como becaria de la Academia de España en Roma. *El Cuaderno* presenta algunos de los *collages* que, a partir de la obra de Piranesi, apoyaron el proyecto premiado con la prestigiosa beca.