El Cuaderno
Semanal de Cultura nº 19
Domingo, 26 de febrero del 2012
www.elcuadernocultural.com
Público
La Voz de Asturias

Si lo digital es una prótesis, la última gran revolución de la humanidad ha consistido en recibir su implante. Pero, como proclamó Negroponte, ésa es una revolución consumada. Ahora parece ser el tiempo de la evolución, de la plena asimilación de la prótesis y del refinamiento de su uso: el tiempo de lo que ya se reclama como postdigital. Aplicado a la creación artística, ese adjetivo designa el trabajo de quienes buscan en la sensibilidad y las emociones el vínculo entre herramienta y cuerpo, tecnología y órgano, modelo cibernético y modelo humano. Y es también el paisaje abierto en el que se asientan las actividades de **TRENDELENBURG 2.3**, un encuentro internacional de creación experimental visual y sonora que se celebrará en **Gijón los días 1, 2 y 3 de marzo**. *El Cuaderno* ofrece esta semana un glosario de términos como mapa para orientarse en las calles de Trendelenburg y en el territorio de lo postdigital. (continúa en la página 2) ☞

GUÍA PARA EL PAISAJE

TRENDELENBURG 2.3

Himalaya Variations

Moduleight

Leo Bettinelli

Juanjo Palacios

Mia Makela

Ambient. A principios del siglo XX el compositor Erick Satie creó una forma inicial de música *ambient* a la que denominó *música de mobiliario (musique d'ameublement)*. A finales del mismo siglo, el músico Brian Eno acuñó el término *ambient*. Así lo presentó en su momento: «Un ambiente se define como una influencia en nuestro entorno: un matiz. Mi intención es producir piezas originales para momentos y situaciones particulares. Con la intención de crear un pequeño catálogo de música ambiental adaptada a una variedad de estados y atmósferas».

Arte generativo. Ni pincel ni cincel, algoritmos. Ésa parece ser la consigna fundamental de los artistas generativos, para crear imágenes y sonidos que puedan ser aleatorios y únicos. El arte generativo, también conocido como *software art,* es una metodología del arte digital que ofrece la posibilidad de generar una obra por medios informáticos, a partir de unos parámetros variables establecidos previamente por el artista. En los últimos años ha sido reivindicada por artistas tan diferentes como Brian Eno o Joshua Davis.

Arte postdigtal. En su artículo «Estética del fracaso: tendencias postdigtales», publicado en el año 2000, el estadounidense Kim Cascone, compositor de música electrónica, describe lo que él considera una línea de fuga postdigtal en la música, conocida normalmente como *música de error*. El de *postdigtal* se convierte así en uno de los conceptos que se han incorporado más recientemente al discurso de las prácticas artísticas digitales. Esta estética se desarrolló en parte por los errores, virus, distorsiones o incompatibilidad de sistemas. Ya recurrieron en su momento al error, al fallo, entre otros, el pintor húngaro Laszlo Moholy-Nagy y músicos como John Cage. En los últimos años, el productor japonés Ryoji Okeda mostró nuevos territorios a explorar con su primer disco, titulado, *+/-*. Y aquí Trendelenburg se define como «una plataforma viva dedicada a la difusión de la cultura postdigtal entendida como toda manifestación artística en cuyo proceso interviene la tecnología digital, pero desde la perspectiva de su transformación en un valor emocional».

Arte sonoro y visual. La primera exposición que propuso una relación entre lo sonoro y lo visual fue *For Eyes & Ears (Para los ojos y los oídos),* en Nueva York (1964), con objetos sonoros de Marcel Duchamp o Man Ray, audioinstalaciones de Rauschemberg y obras cinéticas y sonoras de Jean Tinguely. También está documentado que se empleó la expresión *arte sonoro* para presentar una muestra titulada precisamente *Sound/Art* (Nueva York, 1983). Como afirmaba recientemente Matt Black, integrante del dúo Coldcut, «Somos criaturas audiovisuales. Tenemos ojos y orejas que nos dan un montón de información combinada que es mucho más poderosa que separada».

Berlin-Transmediale. Algunos de los antecedentes de la música electrónica, tal y como la conocemos hoy, hay que buscarlos en Berlín, a finales de los sesenta y principios de los setenta, con los sintetizadores de Edgar Froese y Klaus Schulze. Paralelamente, el grupo Kraftwerk oteaba el horizonte musical desde su observatorio, Kling Klang, en Düsseldorf. Más tarde, en los noventa, llegaría Transmediale, el festival transversal de cultura audiovisual que se ofreció a acoger aquellos artistas que no encajaban en la Berlinale. Además, echaría raíces en la ciudad su legendaria cultura de clubes.

Bettinelli, Leo. El artista experimental argentino Leo Bettinelli se basa en la improvisación y la utilización de instrumentos no convencionales para sumergir al espectador en un entorno sonoro de infinitas posibilidades. Atrás queda su formación con la música electroacústica y su acercamiento a los medios visuales. Así anuncia su participación en Trendelenburg: «Haré un pequeño concierto a oscuras, para cerrar los ojos y no preocuparse más que del sonido».

Colaborativo. «Cada hombre es un artista.» Esta afirmación de Joseph Beuys alude a un cierto deseo de democratización de la creación artística, que se le atribuye al arte participativo o colaborativo. Engloba prácticas que puedan ser modificadas y completadas con la intervención de distintas personas. Uno de los primeros ejemplos de arte colaborativo es *Pleasure Change Believe* (PGB, 1995), que Jenny Holzer crea para Adaweb (<www.adaweb.com>), un espacio web lanzado por Benjamin Weil, ahora director de actividades del Centro de Arte de La Laboral.

Condres (*aka* Penca Catalogue). Después de hacer estallar ruidosamente el volcán de Persona Isla, contagiado de la energía vibrante de su grupo Penka Catalogue, el inquieto y ecléctico Javier Sierra se une a Santiago Lizón y se saca de la manga un nuevo proyecto, Condres. Atrás queda un experimento valiente que él mismo denominó *gaystep*.

Crowdfunding. Producir un documental, escribir una novela, grabar un disco o montar un banco de tiempo es ahora más fácil con el *crowdfunding,* micromecenazgo o financiación en masa, una de las últimas tendencias para sacar adelante cualquier trabajo creativo, a través de Internet. Trendelenburg 2.3 también ha recurrido al *crowdfunding* para solicitar este apoyo económico digital. Hay que destacar que todas las actuaciones y actividades del encuentro son gratuitas (<www.goteo.org/project/trendelenburg-2.3>).

Fonografía. Académicamente, la fonografía es la técnica de grabación y reproducción de sonidos. Sus inicios hay que buscarlos en el siglo XIX. En 1887, Thomas Alva Edison entonó *Mary Had a Little Lamb* por el rudimentario micrófono del primer fonógrafo, o «máquina parlante». Actualmente, también abundan los fonografistas, sonidistas o diseñadores sonoros. Su lugar es el de la percepción. Pararse ante una fuente sonora y registrarla. Entonces, lo rutinario se detiene y se convierte en *play*.

Hedonistas. Grupo artístico experimental que mezcla en sus actuaciones elementos visuales y sonoros, componiendo sorprendentes piezas a base de la generación de atmósferas inmersivas. La mayoría de sus composiciones surgen de la improvisación con instrumentos de fabricación casera, analógicos y digitales. Un apunte: uno de sus tres componentes, Juan Manuel López, vive actualmente en un convento en Portugal.

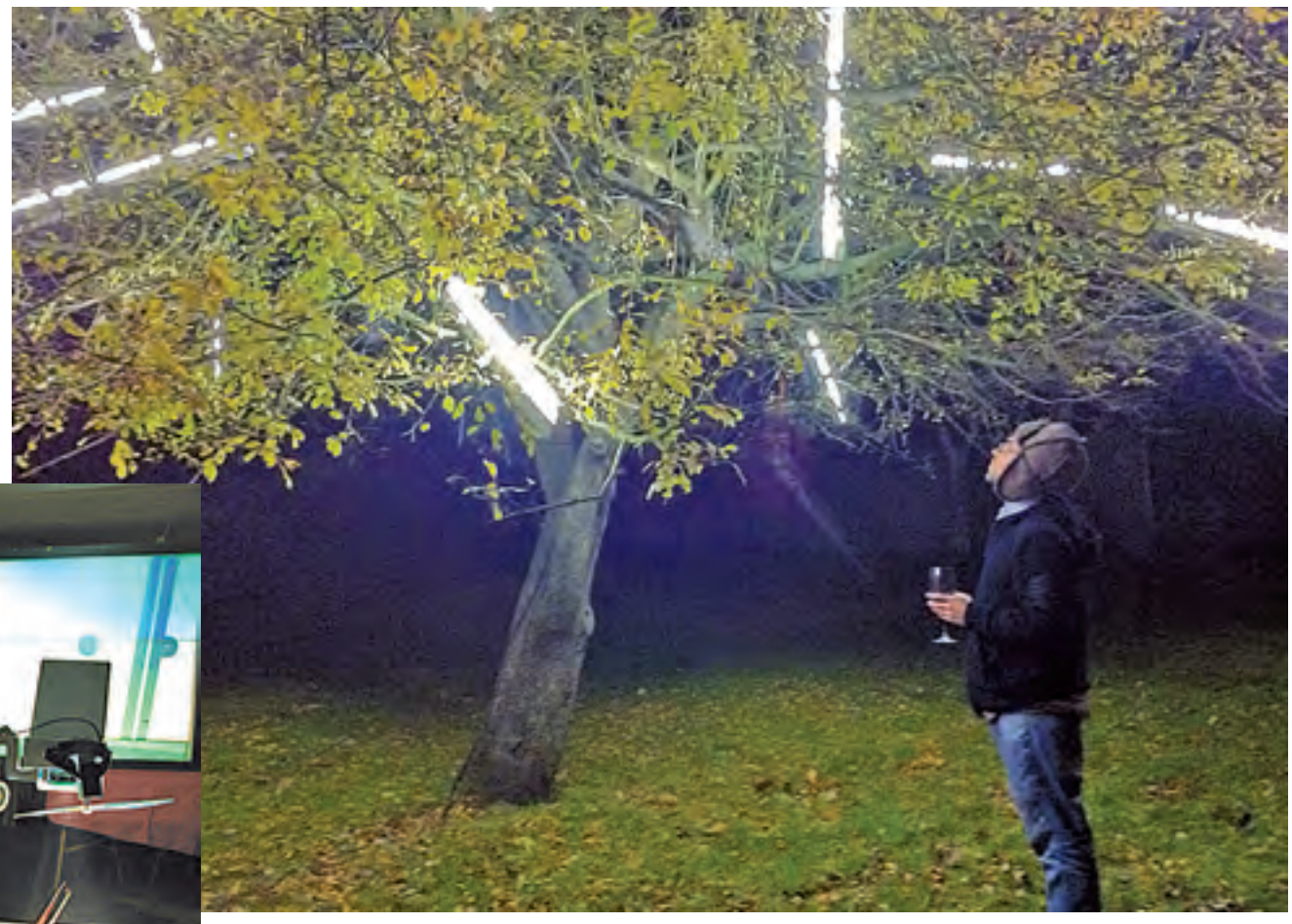
IDM (Intelligent Dance Music). Al hablar de IDM hay que referirse inevitablemente al sello británico Warp. El concepto IDM surgió para abrir un debate sobre la música electrónica y más concretamente sobre los artistas incluidos en el recopilatorio *Artificial Intelligence,* editado por Warp en 1992. A algunas discográficas lo de «inteligente» les resultó demasiado pedante y rebautizaron esta música como *brain dance* (BDM).

Irisono. Los cilindros de cera fueron los primeros soportes utilizados para grabar y reproducir sonidos o música. En su álbum *Cilindros de cera* el artista leonés Irisono recupera siete canciones populares húngaras recopiladas por Zoltan Kodaly, entre 1905 y 1914, y genera un nuevo contexto para las mismas sin apenas modificar la fuente. Este trabajo sirve de introducción al quehacer musical de Javier Irisono. A partir del 2000 es cuando toma contacto con las nuevas tecnologías y las convierte en sus nuevas herramientas de trabajo.

Makela, Mia. Mia Makela, de origen finlandés y residente en Barcelona, se dedica a la práctica y enseñanza del arte audiovisual, a la investigación independiente y al activismo cultural. Su trayectoria la ha llevado de los estudios del chamanismo al arte y del arte a los *new media* y al diseño digital. Es una innovadora del lenguaje del

Hedonistas

Tina Tonagel



.tape +

live cinema, o creación audiovisual en tiempo real. Su lenguaje visual tiene un enfoque narrativo tan evocador que ha sido descrito como «una versión digital de la poesía de William Blake». Actúa tanto en la inauguración de la Transmediale (2004) como en el barco *Rainbow Warrior,* de Greenpeace, entre otros múltiples escenarios. Sobre *Kaamos Trilogy,* una de sus piezas más innovadoras, asegura que «se trata de una película, pero cambiamos totalmente el tempo y tratamos de conseguir que el espectador entre en la imagen. Con esto intentamos investigar las nuevas formas de percibir el lenguaje visual». En Trendelenburg 2.3 presentará *Suanombra,* una pieza intermedial.

Mesa redonda. Bajo en título El arte experimental, hoy se debatirá en Trendelenburg 2.3 el futuro de las artes emergentes: arte digital, nuevos medios, arte sonoro. Siempre desde su perspectiva más experimental. También desde la posición de las instituciones (públicas y privadas) y colectivos artísticos. Entre los participantes: Benjamin Weil (director de actividades del Centro de Arte de la Laboral), Juanjo Palacios (fonografista) y el músico portugués Vitor Joaquim. El moderador será José Manuel Costa, periodista y radiofonista.

Minimalismo. La música minimalista surgió en Estados Unidos en los inicios de los años sesenta, a partir de la música experimental. Se caracteriza por la repetición de células melódicas y rítmicas. Una pieza pionera es la *Composición del trío de cuerdas (Trio for Strings)* de La Monte Young, en 1958. La primera nota de la composición se extiende en el tiempo 4 minutos y 33 segundos. El término lo acuñó el filósofo Richard Wolheim, en 1965, para referirse a toda obra que trate de «alcanzar la máxima expresividad con la mínima expresión».

Moduleight. Álvaro García es un asturiano, afincado en Barcelona, que lleva desde 1998 ocultándose tras diferentes proyectos musicales que van desde la creación de sonido para teatro y danza hasta temas para pista de baile. Siempre con la misma premisa: «Crear o pinchar lo que te salga de dentro sin importar nada más». Así, tanto sus sesiones como sus directos desembocan en una descarga eléctrica para bailar y sentir.

Paisajes sonoros. R. M. Schafer lanzó en la década de 1960 la idea de *soundscapes,* paisajes sonoros. Schafer la desarrollaría en el texto *El nuevo paisaje sonoro* (1969), donde contempla el mundo como una composición musical. Esta sensibilidad le llevará a proponer una «ecología acústica», inspirada en la Bahuaus, que, por un lado, documente y preserve realidades sonoras y, por otro, propicie el diseño de nuevos sonidos. Ejemplos españoles de paisajes sonoros son *La ciudad resonante,* de José Iges, y los conciertos de campanas de Llorenç Barber, para «hacer sonar las ciudades».

Palacios, Juanjo. El navarro, afincado en Asturias, Juanjo Palacios se presenta como fonografista. Actualmente se le puede seguir en su imprescindible blog, *La Escucha Atenta* (<http://laescuchaatenta.net>). En sus proyectos trata de fusionar la precisión digital con la búsqueda de sonidos que luego registra. De su interés por los trabajos de campo, sin alterar, surgen obras como *Mapa sonoru,* con la que pretende diseñar una cartografía de Asturias con sonidos geolocalizados. Destaca también *Blezna-Árbole,* dedicada a los bosques autóctonos asturianos. La actuación de Juanjo Palacios en Trendelenburg 2.3 tendrá lugar en un espacio a oscuras.

Pina. Pina es el álter ego artístico del creador musical Pedro Pina, que se mueve desde hace años entre la escena de la música electrónica y la música industrial. Pina es un proyecto centrado en la improvisación y la búsqueda del error. Recurre a todo tipo de máquinas, analógicas y digitales, para conseguir un resultado minimalista y repetitivo. Música en cierto modo bipolar: blanco o negro. Sin matices. Ha evolucionado desde los ritmos lentos de sus primeras grabaciones hasta sonidos más electro.

Recontextualizar. Marcel Duchamp, precursor donde los haya, afirmó en 1917 que «cualquier objeto recontextualizado puede ser arte». Casi un siglo después, es lo que intentan artistas sonoros y visuales para recontextualizar espacios identificados con una actividad concreta, cambiando con sus intervenciones la percepción del espectador. Algunos de los participantes en Trendelenburg 2.3 recontextualizarán con sus intervenciones lugares que habitualmente tienen otros usos. Es el caso del Acuario, el Museo Barjola o el Museo del Ferrocarril.

Streaming. El *streaming* es la rueda de los tiempos modernos. Todo era lento en la prehistoria hasta que llegó la rueda. Igualmente, todo era lento y trabajoso en Internet hasta que apareció el *streaming*. El término se aplica habitualmente a la difusión de audio y vídeo por la web. Para todos los que no se puedan acercar a Gijón, Trendelenburg emitirá los directos por *streaming.* ¡Atentos a su página!: <http://trendelenburg.org>.

.tape. + Fernando Gutiérrez. Los asturianos .tape. + (Daniel Romero) y Fernando Gutiérrez no pueden estar de más actualidad. Acaban de participar en Arco, con una intervención artística en el *stand* de *Abc*. La obra seleccionada es *Rapsodia,* una propuesta envolvente que combina lo sonoro con lo visual, para crear un universo hipnótico. A mitad de camino entre la animación interactiva y el arte generativo .tape. + es un músico cuya obra se desenvuelve en el campo de la música electrónica y el arte multimedia. La poética de Fernando Gutiérrez se resume en una redefinición del dibujo, en sentido expandido, aunando la simplicidad del trazo desnudo con la complejidad y sofisticación que le aporta la tecnología.

Thr3hold. Colectivo de creación visual enfocado al desarrollo de obras y proyectos artísticos en el ámbito de los nuevos medios, siempre con presencia de envolvente sonora. Con María Fernández Álvarez y Rodolfo García Lillo al frente, es el organizador del encuentro Trendelenburg, en Gijón.

Tonagel, Tina. Artista visual experimental y una de las grandes sorpresas de este encuentro. En la trayectoria de la artista alemana Tina Tonagel (Colonia) destaca su interés por las máquinas cinéticas, las instalaciones sonoras y, sobre todo, las diferentes técnicas de proyección. En sus *performances* la relación imagen y sonido alcanzan una notable delicadeza y sutilidad. Su estética recuerda a las animaciones pintadas a mano de Norman McLaren. Un ejemplo, *Machine Zur Projektion,* en la que crea un diálogo de proyección cinematográfica que podría acabar en un bucle infinito. En Trendelenburg presentará, en el Acuario de Gijón, una *performance* audiovisual, *Himalaya Variations.*

Touchdesigner. Carsten Nicolai, más conocido como Alva Noto, es uno de los nombres más respetados la escena de la música electrónica avanzada. Alva Noto no estará en Trendelenburg 2.3, pero sí Markus Heckmann, ex colaborador del músico alemán. Heckmann impartirá un taller sobre Touchdesigner, una plataforma de desarrollo visual que facilitará a los asistentes herramientas para sus proyectos, en tiempo real y con un notable interfaz.

Trendelenburg. Encuentro internacional de creación sonora y visual en el ámbito experimental cuya edición 2.3 se celebrará los días 1, 2 y 3 de marzo en Gijón. Una cita con las experiencias visuales y sonoras más sugerentes que recorrerá distintos espacios de la ciudad; entre otros el Acuario, el Museo Barjola o el Museo Casa Natal de Jovellanos. El encuentro, que se podrá seguir también por *streaming,* se articulará en tres pilares básicos: la gratuidad, la experimentación y la intervención en espacios urbanos, y contará además con talleres, mesas redondas y encuentros con los artistas. ■

› ARCO 2012

¡PERO SI SÓLO ES UNA FERIA, IMBÉCIL!

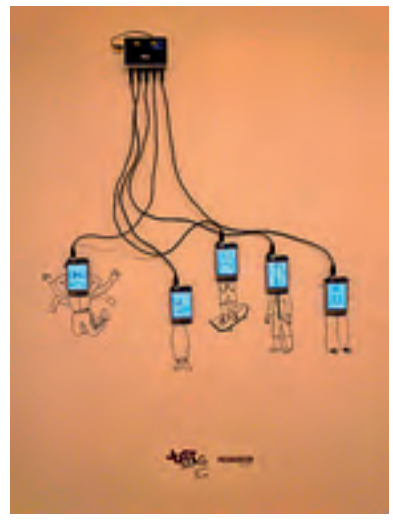
Aunque resultan insustituibles

Cuando a uno, a la vuelta de Arco, le preguntan con excesivas expectativas cómo ha ido todo, le entran ganas de contestar aquello de: «¡Pero si sólo es una feria, imbécil!». Es decir, casi un mercadillo, un lugar donde simplemente se compran y se venden objetos, aunque éstos vengan revestidos del aura semisagrada de lo artístico. Allí no se va a aprender, ni a tomar el pulso de lo creativo —sometido siempre a disgusto a las leyes de la oferta y la demanda—, sino a percatarse de cómo andan los precios y las ventas, o, en todo caso, a enterarse de cuáles son las tendencias, como en la moda. Pero, una vez pasado el sofoco y más calmado, hay que reconocer que sigue siendo «la» feria de arte contemporáneo de España, única e insustituible, que, aunque menor comparada con otras ferias de arte internacionales como la de Basilea, representa el escaparate inevitable de las galerías españolas. Si oye a algún galerista nacional decir que no va a Arco porque no le interesa, porque no le salen las cuentas o porque simplemente no quiere, desconfíe: probablemente no haya pasado el filtro del comité de selección.

Este año, segundo en el que Carlos Urroz es director, las cosas han vuelto a estar comedidas, en todos los sentidos. El escándalo sólo ha saltado, por cuarta vez consecutiva, a causa de los guiñoles de Eugenio Merino, en la galería ADN de Barcelona, en esta ocasión una figura de Franco criogenizada en una nevera de Coca-Cola. Todo lo demás ha sido correcto, sin grandes alharacas, con una significativa disminución del número de galerías participantes, que en apenas unos años ha quedado reducido a 215, aunque, eso sí, procedentes de 29 países distintos. Entre ellas, Espacio Líquido, la única representante asturiana en esta edición, con un *stand* joven y arriesgado pero comercial en el que el artista destacado era Fernando Gutiérrez, quien en su alianza con .tape. también protagonizó el *stand* del diario *Abc*. La principal novedad este año ha sido quizá la presencia de la galería Ivorypress de Madrid, al frente de la cual está la conocida y bien relacionada Elena Ochoa, con el chino Ai Weiwei como estrella (sobrevalorado en lo artístico, pero ejemplar en su enfrentamiento con el régimen dictatorial de su país). La etiqueta de «artista destacado» es una de esas aportaciones de esta trigésimo primera edición que apenas se notan al recorrer los pasillos, de la misma manera que han pasado casi desapercibidos los programas comisariados, que en otras ediciones eran de lo más señalado de la feria: el ***Focus Países Bajos***, disperso entre los *stands* del programa general (no se puede poner el foco en un país y luego abrirlo hasta que se diluya); el ***Opening***, dedicado a las galerías más jóvenes, sin grandes aperturas ni descubrimientos; el ***Solo Objets***, con foco también en Latinoamérica, uno de esos programas que no acaba de encontrar su objeto. Eso sí, la feria, cada vez más profesionalizada, permite, al menos en los dos días primeros, tranquilos paseos por los stands más serios (Soledad Lorenzo, Elvira González, Helga de Alvear, Pilar Serra, todos comandados por mujeres) o más atractivos (el de la rusa Triumph Gallery de Moscú, con el vídeo manierista del colectivo AES+F), que seguramente fueron aprovechados por los numerosos coleccionistas que desfilaron por allí, si bien lo más probable es que nunca nos enteremos de las cifras exactas de sus adquisiciones.

Pero lo más sorprendente este año, frente a los anteriores, es la escasa polémica que ha habido a la hora de conocerse las galerías que iban a participar en la feria, algo que, a la larga, acabó costándole el puesto a la anterior directora de Arco, Lourdes Fernández. ¿Ha cambiado la opacidad del comité de selección? Algo, no mucho. ¿Están en la feria todas las galerías españolas que se merecerían estar? Desde luego que no. ¿Entonces? La respuesta viene dada por la proliferación en Madrid, alrededor de Arco, de un buen número de ferias de arte contemporáneo alternativas y complementarias que dan cabida a las aspiraciones legítimas de galerías de amplia trayectoria y renombre. De la misma manera que junto a las grandes citas internacionales como ArtBasel hay otras menores como Arco, a la feria de arte de Madrid le han surgido otras ferias satélites como ArtMadrid o JustMadrid que a medida que pasan los años se van consolidando y en las que, como en la propia feria madre, hay de todo, bueno, malo y regular. En el programa general de la más veterana, ArtMadrid, que ya lleva celebrándose siete años en el pabellón de cristal de la Casa de Campo, participan 58 galerías españolas, portuguesas, suecas y alemanas, que pagan el stand al mismo precio que Arco (unos 18.000 euros) y cuya propuesta se complementa con programas dedicados al arte joven (***Young Art***, qué manía con ponerlo todo en inglés) o a intervenciones individuales (***One Project***, dirigido por el crítico Javier Rubio Nomblot). Es más conservadora, pero en ella toman parte galerías como Ansorena, BAT Alberto Cornejo, Joan Gaspar, Juan Gris/Rayuela o Marita Segovia. Por su parte, JustMadrid, la más joven, con sólo tres ediciones hasta el momento, ha ocupado este año el aparcamiento del Hotel Silken Puerta de América y cuenta con la participación de otras 58 galerías, entre las que están Ángeles Baños de Badajoz, My Name's Lolita Art de Madrid, Siboney de Santander, Trama de Barcelona o Trinta de Santiago de Compostela, junto a las asturianas Adriana Suárez y Guillermina Caicoya y otros espacios de Lisboa, Moscú, Varsovia, Seúl, Bolonia, Bogotá o Eindhoven, que pagan unos 6.000 euros.

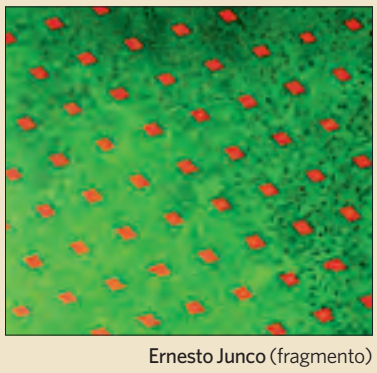
Es la enseñanza que tiene que sacar la todavía incipiente Feria de Arte de Oviedo: el hecho de ser una feria local, en la periferia de la periferia, no le ha de impedir cumplir su función dentro de su mercado, sin la pretensión de compararse con ninguna otra y a sabiendas de que no estar en primera división no significa que las cosas no deban hacerse correctamente, con toda la dignidad que proporcionan los papeles secundarios. ■ **LUIS FEÁS COSTILLA**



Artistas asturianos en Arco: ↑ **Una pieza de Pablo Armesto** ↑ ↗ **Obras de Laramáscoto y Pelayo Ortega**

La enseñanza que tiene que sacar la todavía incipiente Feria de Arte de Oviedo: el hecho de ser una feria local, en la periferia de la periferia, no le ha de impedir cumplir su función dentro de su mercado

ADRIANA SUÁREZ



Ernesto Junco (fragmento)

Colectiva
Panorámica sobre algunos de los artistas de esta joven galería: Ernesto Junco, Jorge Flórez, Helena Toraño, Noé Baranda...

De 10 a 14 y de 18 a 21 h
☞ Plaza del Instituto, 7, 1º dcha., Gijón ✆ 644 248 932
info@galeriaadrianasuarez.com
www.galeriaadrianasuarez.com

CERVANTES 6

Favila (fragmento)

Favila/Kíker + Discípulos
Hasta el 29 de febrero, la obra de dos consagrados junto con dos de sus respectivos alumnos, Jorge da Silva y Eva Barona.

De 11.30 a 14 y de 18 a 21 h
☞ c/ Cervantes, 6, Oviedo
✆ 985 254 169
espaciodearte@cervantes6.es
www.cervantes6.es

CORNIÓN

Juan Manuel Puente (fragmento)

Juan Manuel Puente. *Mirar, pensar el horizonte*
Hasta el 3 de marzo, una selección de pinturas recientes de Juan Manuel Puente.

De 10 a 13.30 y de 17 a 20 h
☞ c/La Merced, 45, Gijón
✆ 985342507
galeria@cornion.com
www.cornion.com

EL ARTE DE LO IMPOSIBLE

Paco Abril

Paco Abril. *Con alma de papel*
La galería inaugura su nuevo local en la calle de Jacobo Olañeta con una colección con el propio Paco Abril el 2 de marzo, a las 19.30 h.

De 11 a 14 y de 18 a 21 h
☞ c/ Joaquín Fernández Acebal, 6, Gijón ✆ 985 170 757
elartedeloimposible@gmail.com
elartedeloimposibledemiguel.blogspot.com

ESPACIO LÍQUIDO

Edgardo Aragón

La periferia del círculo
El encierro es el tema compartido de los mexicanos Edgardo Aragón, Ricardo Cuevas, Jiménez Ortiz, Begoña Morales y Vega Macoleta.

☞ c/ Jovellanos, 3, Gijón
✆ 985 175 053
www.espacioliquido.net

› MEDIO SIGLO DE PINTURA

UN PACTO ENTRE ESPÍRITU Y MATERIA

Van Dyck repasa la obra de Francisco Farreras en una muestra que deja ver su profunda coherencia

Francisco Farreras
Exposición antológica: de 1962 a 2011
***Collage, coudrage* y relieves de la colección particular del artista**
Sala de Arte Van Dyck
c/Menéndez Valdés, 21, Gijón
Hasta el 17 de marzo

Papeles de seda encolados, pigmentados y delicadamente pegados sobre una superficie oscura en perfecto equilibrio compositivo para evocar figuras evanescentes, con algo de retrato espectral. Formas indefinibles pero nítidas, de aspecto sólido y rocoso, cuyos volúmenes y texturas de inquietante realismo se han obtenido también mediante un virtuoso empleo del *collage*. Bultos envueltos en telas monocromas, cosidas de tal modo que el envoltorio se tensa y se pliega para ocultar algo y revelar con rotundidad algo muy distinto, una presencia que apela al tacto tanto como a la visión. Alto y bajorrelieves confeccionados a base del meticuloso reensamblaje de fragmentos de madera que, sin dejar de mostrar la madera misma, alternan calidades inorgánicas, orgánicas o puramente pictóricas. Manifestaciones artísticas tan distintas entre sí que su visión sugiere también artistas distintos; y que, sin embargo, por debajo de su aspecto, provienen de una sola mano, un mismo concepto y una única trayectoria artística: la de Francisco Farreras, que estos días repasa la Sala de Arte Van Dyck en una concentrada antológica con un valor añadido: su procedencia de la colección privada del artista.

Por ello la tercera muestra de Farreras (Barcelona, 1927) en Van Dyck es con mucho la más representativa de la personalidad de un artista que se encuadra plenamente en la pintura de su tiempo, pero que también ha conseguido elaborar una síntesis inconfundiblemente personal de los elementos que la definen. Ese tiempo es el de la modernidad; un concepto mudable que, en el momento en el que Farreras empieza a cuajar como artista y dar su obra a conocer públicamente, a mediados de los cincuenta, se materializa en la pintura internacional en las diversas corrientes que definieron una segunda oleada de renovación, después de la de las vanguardias históricas: informalismo, expresionismo abstracto, abstracción geométrica, *pop-art*...

***Coudrage 59 A*, 40 × 40 cm, 1985**
***Relieve 280 A*, 200 × 120 cm, 1989**
***Collage 976*, 50 × 50 cm, 1982**

En particular, en nuestro país, la primera de ellas, que al mismo tiempo supuso la reentrada de la modernidad en la España sellada del franquismo, la salida de la nueva pintura española a la escena internacional a través de varias bienales y colectivas y una relectura en clave moderna y comprometida con el propio momento histórico de la tradición pictórica propia.

Farreras estuvo muy cerca o directamente en el centro de todo aquello, pero también aprendió pronto a tomar su propio camino y su distancia. Después de una breve etapa de figuración geometricista y empleo de materiales como la arena o el polvo de mármol, encontró en su particular reformulación del *collage* el primer lenguaje propio; no para usarlo a la manera de los surrealistas o el dadaísmo (o el que estaba a punto de recuperar el *pop-art*), sino como un lenguaje plenamente pictórico. En lugar de la materia bruta del informalismo o de la vehemencia física de la abstracción lírica —pero reteniendo la importancia de lo material, lo emocional y, sobre todo, de la abstracción como territorio para la libertad creativa—, Farreras aplicó por primera vez aquí la fórmula que unifica las diferentes etapas de su obra, con sus distintos procedimientos y materiales: el trabajo minucioso con la materia, de estirpe experimental tanto como artesanal, para infundirle trabajosamente un orden y crear una realidad autónoma que se representa a sí misma a través de sus puros valores plásticos.

Para Farreras se trata, sin más, de plasmar un ideal de belleza previo a la obra y generar a partir de ella la emoción de la belleza

Para Farreras se trata sin más de eso: plasmar un ideal de belleza previo a la obra y generar a partir de ella la emoción de la belleza, revelando a través de los sentidos su fe en la naturaleza a la vez espiritual y material de la pintura. Pero su posición respecto a la materia no es la del que la domina hasta anularla en lo representado, la libera o se deja poseer por ella; es la de quien negocia con ella y establece diálogos y persuasiones mutuas, pactos para traer al mundo objetos que son, por derecho propio, objetos reales, homologables con cualesquiera otros, pero con un género propio de realidad en cuyo interior, como en el de un *coudrage*, siempre hay envuelto algún tipo de misterio. ■

JUAN CARLOS GEA

GEMA LLAMAZARES

Luis Acosta (fragmento)

Luis Acosta. *Postcard*
Desde el 23 de febrero al 31 de marzo. Relecturas pictóricas de hitos de la arquitectura y explosivas simetrías de inspiración floral.

De 11.30 a 14 y de 17.30 a 21.30 h
☞ c/Instituto, 23, Gijón
✆ 984 197 926
gema@gemallamazares.com
www.gemallamazares.com

GUILLERMINA CAICOYA

Natalia Pastor

Mundo interior: fotografía, pintura y grabado
Obra fotográfica de Natalia Pastor, grabados de Eduardo Chillida y pinturas de Gonzalo Sicre.

De 10.30 a 14 y de 17 a 21 h
☞ c/ Asturias, 12, Oviedo
✆ 985 242503
info@galeriacaicoya.com | www.galeriaguillerminacaicoya.com

TEXU

Pablo Ribot

Activa 2012. Sound-videoArt
Hasta el 8 de marzo. Colectiva. Sonido y música en fusión con el videoarte para crear «lienzos audiovisuales en movimiento».

De 10 a 14 y de 16 a 20.30 h
☞ c/Postigo Bajo, 13, Oviedo
✆ 985 218 813
galeria@galeriatexu.com
www.galeriatexu.com

VAN DYCK

Farreras

Farreras. *Exposición antológica*
Hasta el 17 de marzo, repaso a la trayectoria del artista de 1962 al 2011.

De 11.30 a 14 y de 17.30 a 21.30 h
☞ c/Menéndez Valdés, 21, y Casimiro Velasco, 12, Gijón
✆ 985 34 49 43
galeria@galeriavandyck.es

VÉRTICE

Francisco Velasco (fragmento)

Francisco Velasco. *Europa-Europeos. Ficción y realidad.*
A partir del 23 de febrero, grabados para lanzar una mirada crítica sobre una Europa en crisis.

De 11.30 a 14 y de 17.30 a 21 h
☞ c/ Márques de Santa Cruz, 10, Oviedo ✆ 985 218 482
info@galeriavertice.com
www.galeriavertice.com

DOS MAESTROS NORTEAMERICANOS

Un hombre descalzo

Auster hace de su biografía materia literaria en un texto escrito «en el invierno» de su vida

Diario de invierno
PAUL AUSTER
Anagrama, 2012, 243 pp., 18,90 €

Por supuesto para sus incondicionales, pero también para aquellos lectores austerianos que hayan sentido cierta fatiga ante sus últimas entregas (***Un hombre en la oscuridad, Invisible y Sunset Park***), o para quienes, en todo caso, la producción austeriana del siglo XXI (añadamos ***El libro de las ilusiones, La noche del oráculo, Brooklyn Follies...***) ha perdido parte de la lozanía y capacidad de sorpresa de sus obras «canónicas» de los años ochenta y noventa ***(La trilogía de Nueva York, El país de las últimas cosas, El palacio de la luna, La música del azar, Leviatán),*** la aparición de este reciente ***Diario de invierno*** bien podría suponer un acicate por lo que de singular tiene su planteamiento explícitamente autobiográfico, literal desde la primera página: «quizá sea mejor que de momento dejes tus historias a un lado y trates de indagar lo que ha sido vivir en el interior de este cuerpo».

No es, desde luego, la primera ocasión en que Auster incurre ya en la crónica personal, ya en el juego autofictivo (de ***A salto de mata*** hasta la inclasificable ***Viajes por el Scriptorium,*** pasando por ***La invención de la soledad*** o ***El cuaderno rojo***), como tampoco es este *Diario* un diario al uso. No desde un punto de vista superficial (nadie espere fechas ni otras marcas del estilo) y menos aún desde su peculiar retórica enunciativa, pues —como ya habrán advertido— Auster cede todo el relato a una llamativa segunda persona del singular que si, por un lado, establece una suerte de diálogo imposible —una distancia imposible— entre el *yo autor* y el *yo actor*, desdoblados para la ocasión en el espejo de la escritura, por otro parece querer prolongar sus tentáculos hasta el lector que, quiéralo o no, se ve forzado a involucrarse en ese dispositivo gramatical de constante apelación. Así entendida, semejante estrategia vendría a escenificar renglón tras renglón una pugna acaso imprescindible en cualquier empeño artístico digno del calificativo: narrar la peripecia radicalmente subjetiva de un tipo con nombre y apellidos, pero estirándola hasta alcanzar talla universal (o, tergiversando a Borges: «un hombre *mortal* es todos los hombres»). Si *Diario de invierno* logra tamaña meta, o bien se queda en la antesala coqueteando con la fruslería (una patología de especial virulencia en el género confesional), es asunto de cada lector.

LA POÉTICA DE LA CICATRIZ, O —DICHO DE OTRO MODO— EL RECUERDO VINCULADO A LA SENSACIÓN CORPORAL (EL DOLOR, EL PLACER, EL MIEDO, EL SIMPLE TACTO...), PRESIDE EL LIBRO

Paul Auster / © GETTY IMAGES

El volumen se (des)estructura en una serie de fragmentos de variable extensión y enfoque variopinto, sea persiguiendo imprevisibles hilos temáticos, sea fatigando el recurso a la enumeración (véase la minibiografía «topológica» que elabora al ofrecer tenaz recuento de sus hogares de la infancia a hoy mismo), sea abordando sucesivas figuras nucleares (padre, madre, esposa) o sea, en fin, narrando diversos microepisodios acontecidos a lo largo de más de seis décadas y en cuyo relato volvemos a tropezar con el extraordinario contador que —incluso en sus horas más bajas— siempre ha sido Auster, escritor de singular talento a la hora de insuflar ritmo y expectación a la anécdota más trivial.

Por cierto que en la primera página de este *Diario de invierno* Auster declara su intención de elaborar «un catálogo de datos sensoriales», y es cierto que la poética de la cicatriz, o —dicho de otro modo— el recuerdo vinculado a la sensación corporal (el dolor, el placer, el miedo, el simple tacto...), preside el libro. No en vano nos encontramos ante el diario de quien afirma, en su última línea, «haber entrado en el invierno» de su vida, y la inevitable perspectiva de la decrepitud extiende sobre estas páginas una sombría capa, tal como la nieve (comparece así la nieve de Joyce o Houston en ***Los muertos:*** una metáfora tan obvia como exacta) emborrona el paisaje al otro lado de la ventana a la cual, entre párrafo y párrafo, se asoma un hombre descalzo que acaba de cumplir sesenta y cuatro años. ■ **ISMAEL PIÑERA TARQUE**

Simbología y pesimismo

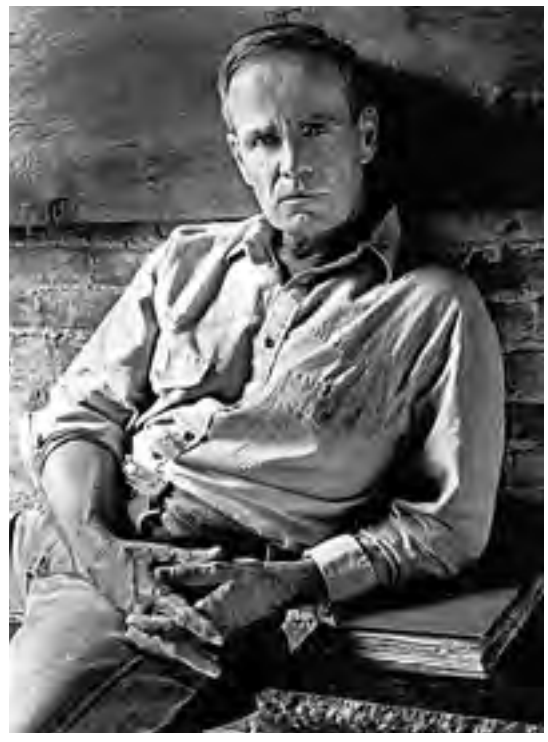
McCarthy recurre al teatro para escenificar un duelo entre visiones excluyentes de la vida

El Sunset Limited
CORMAC MCCARTHY
Traducción de Luis Murillo Fort
Mondadori, 2012, 96 pp., 14,90 €

Un único acto. Una habitación. Una mesa y dos sillas. Un hombre negro y un hombre blanco. Sirviéndose sólo de esos elementos, Cormac McCarthy nos ofrece una breve obra de teatro con la misma fuerza de sus novelas. Aquí ya no es la descripción ni el paisaje ni las situaciones tensas las que mueven la estructura, sino la palabra. Los dos hombres hablan y hablan. A medida que lo hacen, van saliendo datos: están allí porque el negro ha salvado al blanco cuando éste pretendía suicidarse. Tras llevarlo a su casa, intenta disuadirlo de sus ideas pesimistas sobre la muerte y la falta de sentido de la vida. Uno quiere salvar; el otro no quiere que lo salven.

En cuanto el lector sabe que el telefilme que Tommy Lee Jones ha dirigido basándose en este material cuenta con dos actores extraordinarios como Samuel L. Jackson y el propio Tommy Lee Jones, ya no puede quitarse sus caras de la cabeza mientras lee la obra. En estos tiempos el cine y la televisión condicionan al teatro y a la literatura. Y viceversa.

Cormac McCarthy engancha al lector desde la primera línea. Ya no hay grandes extensiones de tierra, no hay hombres cabalgando por la pradera ni tipos que se acribillan a tiros. Aquí, insisto, su trayectoria da un giro radical: un único espacio, sólo la palabra y dos personajes. Dos personajes cuyas razas no están elegidas al azar. Porque, en este texto repleto de símbolos y metáforas, el negro y el blanco simbolizan dos maneras de entender la vida y afrontar el mundo. En la página 71 el blanco acusa: «Para usted todo es blanco o negro». El otro responde: «Porque es blanco o negro». El blanco es un hombre sin fe, sin creencias, hastiado de la vida, con impulsos desesperados y una visión trágica de las cosas. El negro, por el contrario, descubrió a Dios en la cárcel, tras su etapa de violencia y asesinatos, y está empeñado en ayudar al prójimo, en salvar «a su hermano», en devolverles la fe a quienes la han perdido. Dos visiones, por tanto, contrarias. El blanco o el negro. El sí o el no. Sin medias tintas ni grises. El *Sunset Limited,* el tren que da título a la obra y bajo cuyas ruedas quiso arrojarse el hombre blanco, se convierte en boca de estos personajes en una metáfora de la muerte. O la Muerte, como prefieran. De hecho, una traducción literal del nombre del tren sería *Puesta de Sol Limitada...*



McCarthy / © MARION ETTLINGER

«¿QUÉ LE VE DE MALO A SER FELIZ?», PREGUNTA EL NEGRO. Y EL BLANCO CONTESTA: «QUE ES LO CONTRARIO A LA CONDICIÓN HUMANA»

Desconociendo los motivos que empujaron a McCarthy a escribir ***El Sunset Limited*** (se trata de un autor bastante hermético, reacio a promociones y entrevistas), me atrevería a creer que ambos personajes representan la propia lucha interior del autor. Algo que nos sucede a muchos: la batalla entre la falta de fe y la necesidad de creer en algo superior. La obra cuenta únicamente con dos perspectivas contrapuestas y radicales porque no puede ser de otra manera, tratándose de religiones: o se cree o no se cree. «¿Qué le ve de malo a ser feliz?», pregunta el negro. Y el blanco contesta: «Que es lo contrario a la condición humana». Entre esos dos polos (blanco/negro, felicidad/infelicidad, vida/muerte, vacío/eternidad) se mueven los personajes. Y lo que dicen y lo que piensan le conducen a uno a la reflexión. Un crítico del *Chicago Tribune* afirmó que esta obra era poderosa y estimulante. Estoy de acuerdo. McCarthy jamás decepciona, y siempre pega duro donde más nos duele. ■ **JOSÉ ÁNGEL BARRUECO**

Ese lenguaje otro

Una recopilación de ensayos que abre huecos de pensamiento inéditos en la crítica literaria española

Enigma y simulacros. Sobre el devenir trágico de la escritura literaria

VICENTE DUQUE

Vaso Roto, 2011, 162 pp., 16,50 €

Decía Gilles Deleuze que se escribe siempre para dar vida, para liberar la vida allí donde está presa, para trazar líneas de fuga. Si seguimos los pasos de Maurice Blanchot, uno de los autores que aparece citado a la entrada de este libro, una de esas líneas de fuga podría llevarnos más allá de la claridad del sentido, hacia la conservación del enigma cuyo enclave es «ese lenguaje otro que no rige la luz ni oscurece la ausencia de luz». ***Enigma y simulacros*** es una recopilación de ensayos literarios implicados en semejante desvarío (en sentido literal) y, a su vez, se desmarca de la teoría literaria ensayando como conjunto su propia línea de fuga, consistente en abrir huecos de pensamiento inéditos en la crítica literaria española. Ésta es razón suficiente para acercase a él y ver lo que hay dentro, pero, sobre todo, merece la pena por la envoltura literaria que lo sustenta, porque ahí reside uno de los valores principales del libro, en su propia literatura.

Una metáfora posible de la aventura intelectual que emprende Vicente Duque podría ser la de un pasillo de espejos en el que cada autor comentado se refleja en el siguiente a través de una escritura desmarcada de la separación arbitraria de lo «real» y lo «ilusorio». Atendiendo a sus raíces en la escritura trágica de Nietzsche, que eleva como modelo para la filosofía del futuro al teatro, una filosofía literaria planteada como descripción de un «teatro de la verdad», Vicente Duque toma como punto de partida la filosofía dramática de Foucault. Se sirve de las metáforas visuales de Foucault, como la del «afuera», vinculadas a un espacio exterior siempre elusivo, para impulsar una percepción del lenguaje literario como actividad metafórica cuya universalización, de lo literario, «no sólo desmiente los criterios mismos de verosimilitud o adecuación a la verdad que las poéticas clásicas imponían, sino la existencia de un linaje de la mentira o de la ficción, configurado con arreglo a esos mismos criterios; ningún tropo irreal se opone a nada semejante a la verdad, porque ésta no existe, el tropo es lo único existente». A partir de esta concepción tropológica del lenguaje, hablar es, simultáneamente, metaforizar e interpretar en un proceso inconcluso.

Julien Gracq, Friedrich Nietzsche, Jean Améry y Ernst Jünger

Se revela entonces el lenguaje literario como un lenguaje de la distancia que las palabras abren en su propio interior mediante su puesta en abismo, su capacidad de fuga y transgresión. Una capacidad que el lenguaje literario utiliza para salir de sí mismo y enunciar el vacío que le es inherente. El mérito de Vicente Duque, además del alto voltaje artístico del que está dotada su escritura analítica, es hacer todo esto mucho más comprensible de lo que parece en mis manos.

DUQUE ABRE UN PASILLO DE ESPEJOS EN EL QUE CADA AUTOR SE REFLEJA EN EL SIGUIENTE A TRAVÉS DE UNA ESCRITURA DESMARCADA DE LA SEPARACIÓN ARBITRARIA DE LO «REAL» Y LO «ILUSORIO»

La lectura de autores como Eurípides, Nietzsche, Gracq, Jünger, Runciman, Flaubert, Sade, Kiš, Blanchot y Améry elabora una red de divagación sobre el enigma literario de cuyo magma emergen seres en permanente estado de ansiedad, embrujados por el misterio que emana del riesgo y del atrevimiento, diferentes modalidades de una experiencia de emboscado que se repliega en sí mismo para afirmar su libertad y así convertir su vida en una vida auténtica, es decir, en la marea de una errancia.

■ **JAIME PRIEDE**

La construcción de la verdad

Del reportaje como deconstrucción crítica del discurso

Ifigenia en Forest Hills

JANET MALCOLM

Traducción de Catalina Martínez Muñoz

Debate, 2012, 192 pp., 18,90 €

La pregunta parece metafísica: ¿cuál es la verdad? Aunque quizá se trate ya de una cuestión mal planteada, una trampa retórica. Si nos acercamos a la literatura, esa pregunta podría traducirse no tanto en valores de bueno/malo (¿es mejor el *Quijote* de Cervantes que el de Avellaneda?) como formularse en términos de significado o interpretación textual (¿qué dice *El castillo*?). En cualquier caso, filosofía y literatura..., bien podemos ignorarlas, prescindir de ellas, no afectan a la entraña de nuestra vida (el trabajo, la propiedad, el deseo...). Ahora bien, ¿cuál es la verdad de un crimen?, ¿cómo llegar al dictamen justo, a declarar a alguien culpable o inocente? ¿O es que ni siquiera los hechos (un cadáver, un arma) son ciertos e irrefutables? No nos preguntamos ahora por la Ley, por cómo una sociedad llega a considerar delictivos determinados actos; nos referimos a la *verdad* de la justicia, a cómo se llega a esa verdad a través de un proceso forense: fiscal, jurado, juez, testigos, pruebas, policías, abogados...

En ***Ifigenia en Forest Hills,*** la periodista y ensayista norteamericana Janet Malcolm (Praga, 1934) se formula preguntas semejantes a partir de la sentencia que (año 2009) condenó a Marina Borujova (y a su supuesto sicario o cómplice, M. Mallayev) por el asesinato de su ex marido, Daniel Malakov, todos ellos emigrantes de origen ruso (hoy Uzbekistán) y pertenecientes a la comunidad de judíos bujaríes de Forest Hills (Nueva York). El libro de Malcolm —que siguió día a día el juicio— puede entenderse, pues, como un reportaje periodístico (de hecho, una parte fue publicada en *New Yorker*), pero no es ajeno a la intriga y el ritmo propios de un relato policiaco: se lee con la misma facilidad y fascinación (¿quién es el asesino?, ¿en verdad la doctora Borujova mató a Malakov —del que acababa de divorciarse— porque la justicia le había concedido finalmente a éste la custodia de su hija única, la pequeña Michelle?).

No obstante, el objetivo principal de la escritora —como ya ha quedado patente en otros libros anteriores— es crítico, reflexivo: se propone analizar la construcción social de los discursos, mostrar cómo los hechos se interpretan desde una posición personal, cargada, por tanto, de intereses, de suposiciones, que conducen fatalmente a encontrar lo más conveniente (o deseado) en esos hechos. De modo que ya sea entre quienes redactan una noticia ***(El periodista y el asesino),*** ya entre los biógrafos de Sylvia Plath ***(La mujer en silencio)*** o ahora en la Corte de un barrio neoyorquino (esta moderna *Ifigenia*), la mirada de Janet Malcolm trata, ante todo, de buscar y deconstruir esas falsificaciones, esos constructos retóricos, ideológicos, que, por lo demás, nunca pueden sustraerse a la filosofía, a las artes, al sentido que crea la cultura de una comunidad, y así el fiscal que acusa a la doctora bujarí puede acudir a los trágicos griegos para fundamentar ante el tribunal sus argumentaciones: «Era inevitable que Borujova —"ella"— se vengara de Daniel por la pérdida de Michelle, como lo fue que Clitemnestra se vengara de Agamenón por la pérdida de Ifigenia».

J. MALCOLM NO DA EL ÚLTIMO PASO: NO LLEGA A CONTRADECIR ABIERTAMENTE EL VEREDICTO, A —POR SU CUENTA Y RIESGO— DECLARAR INOCENTE A LA ACUSADA

La escritora plantea así dudas razonables sobre el asesinato de Daniel Malakov, señala inconsistencias procesales, advierte del partidismo de la prensa (aun del juez), aporta otros elementos en nada desdeñables (violencia doméstica, situación de la niña, tradiciones religiosas...); sin embargo, J. Malcolm no da el último paso: no llega a contradecir abiertamente el veredicto, a —por su cuenta y riesgo— declarar inocente a la acusada, y termina así llevando el «caso» a una cuestión marginal: la legislación sobre la custodia de los hijos (Ifigenia), donde, por supuesto, todo es más que discutible pero ya no concierne a lo sustancial (Clitemnestra: culpable o no culpable).

Algún teórico deconstruccionista (Stanley Fish), para ilustrar cómo el significado se arma siempre sobre supuestos previos, pone como ejemplo una viñeta (precisamente de *New Yorker*) en la que se ve a una mujer que, con gestos de enfado, le dice al que parece su pareja (sentado ante el televisor): «Pones cara de que lo lamentas, actúas como si lo lamentaras, dices que lo lamentas; pero no lo lamentas». Aunque —añadimos nosotros— ¿no está el propio chiste —y, por tanto, el filosófico ejemplo— cargado, a su vez, de feos prejuicios? Filosofía, literatura, justicia, periodismo: letra pequeña.

■ **MOISÉS MORI**

MIGUEL BARRERO

La existencia de Dios

(fragmento)

Cuando empezamos segundo de BUP, Pablo llegó con una carpeta clasificadora en cuyo interior había escrito a mano la leyenda *Kurt Cobain, dos años sin ti*. Nunca llegué a preguntarle si durante el verano se había hecho seguidor de Nirvana —porque los veranos eran una especie de tregua que aprovechábamos para descansar unos de otros; nadie sabía nada de los demás, o sólo muy pocas cosas, mientras transcurrían julio y agosto y cada uno se centraba en lo que más le apetecía o acompañaba a su familia en los periplos estivales; recuerdo que aquel año yo había ido a Benidorm y que después, igual que habíamos hecho los cinco años anteriores, me había trasladado con mis padres directamente a Gijón, y que Pablo había estado todo el tiempo en Ribadeo, donde tenía familia o una casa o ambas cosas, no lo recuerdo muy bien— o si, sencillamente, quería estar a la moda, porque en aquella época había adquirido una especie de fanfarronería (que, contra lo que creían todos, no estaba sólo motivada por su éxito con las chicas, aunque creo que a él le gustaba que eso se tuviera en cuenta y se valorase como una causa factible para el temperamento arisco que solía mostrar en cuanto alguien le cuestionaba cualquier cosa o trataba de enmendarle la plana) que no hacía nada aconsejable indagar en cuestiones idiosincráticas si él no daba pie a ellas previamente. En unas fotos que conservo y que ahora están sobre mi mesa, al lado de las cartas que sigo revisando en esta noche tan larga y desapacible, en esta velada que no es sino el preludio de un viaje que habré de hacer en cuanto amanezca y para el que nunca creí que debería prepararme, aparecemos ambos con unos cuantos compañeros más de aquella clase durante una excursión que hicimos al pueblo palentino de Saldaña. Estamos sentados en un banco de una plaza (unos pocos sobre el banco en sí, otros apoyados en el respaldo) y, aunque la imagen está un tanto borrosa, puedo distinguir los rasgos de Paula —la chica de la que estaba enamorado Pablo por aquel entonces— y del que luego sería su marido, César, y también los de Elena —que empezó a gustarme a mí en aquel viaje y con quien mantendría después una relación intermitente que ahora ya ha quedado tan sepultada bajo otros noviazgos y aventuras posteriores que a veces tengo la impresión de que en realidad no existió nunca— y de Virginia, su íntima amiga, y también los de Andrea, a la que aún traté hace unos pocos años durante unos meses en los que coincidíamos en el mismo tren, de camino al trabajo. Pablo ocupa el centro de la foto, en la parte superior, y lanza a la cámara una mirada desafiante, como si sus ojos pronunciaran un «aquí estoy yo» lleno de rabia o cólera o determinación, como si pretendiera imponerse o destacar sobre los demás exhibiendo un gesto implacable ante la posteridad.

[...] Creo que Pablo y yo no nos entendimos demasiado bien por aquel entonces, posiblemente porque esa frase hecha que postula que los árboles rara vez permiten ver el bosque puede aplicarse también al tiempo y su discurso, y las cosas que nos parecieron confusas en el momento en el que transcurrían tienden a clarificarse con el paso de los años [...]

Creo que Pablo y yo no nos entendimos demasiado bien por aquel entonces, posiblemente porque esa frase hecha que postula que los árboles rara vez permiten ver el bosque puede aplicarse también al tiempo y su discurso, y las cosas que nos parecieron confusas en el momento en el que transcurrían tienden a clarificarse con el paso de los años, cuando uno se va haciendo mayor o menos ingenuo (no sé bien cuál sería la causa exacta) y puede evaluar desde otra perspectiva lo que en un determinado instante sólo pudo ver o gozar o padecer, sin que le estuvieran permitidos el análisis o las divagaciones. Ahora que trato de recordar con nitidez aquella época, ahora que trato de contraponer al Pablo que recuerdo el Pablo *real*, es decir, el que *fue* y *era* mientras discurría todo, me doy cuenta de que no fueron pocos los enfados que tuvimos o las discusiones o los desencuentros, de que no pocas veces le critiqué a sus espaldas (él haría lo mismo conmigo, supongo o quiero suponer) y de que en más de una ocasión pensé que no quería saber nada de aquel fulano, que ojalá la vida nos apartara al uno del otro definitivamente, como así acabó siendo, primero de forma casi imperceptible y ahora ya de manera contundente e implacable. Y creo que, igual que yo no supe entenderle, puede que él no supiera entender mi incomprensión, que no fuera capaz de asumir que yo no tenía por qué dar por supuestos unos comportamientos que él no quería explicar —aunque ya estaban de sobra explicados, ése fue mi error: yo lo sabía todo e hice como que no sabía nada, me desentendí de su suerte porque pensé que él la daba ya por superada cuando no era así, o no del todo— y sobre cuyas causas tampoco entró nunca demasiado en detalle. No fui el único caso. El cambio fue tan brusco, y sus consecuencias tan inapelables, que ninguno de los que habíamos compartido aula con Pablo en el colegio fuimos capaces de tolerar del todo a la persona en la que se convirtió cuando empezamos al instituto. Y sin embargo, las aguas acabaron por volver a su cauce cuando ya era demasiado tarde, cuando ya todos nos habíamos desperdigado y andábamos a nuestras cosas y aquella unión en la que una vez creímos hallar el secreto de la fortaleza se había resquebrajado y ya no tenía arreglo. ■

© ARMANDO ÁLVAREZ

Miguel Barrero (Oviedo, 1980) ha publicado las novelas *Espejo* (premio Asturias Joven; KRK Ediciones, 2005), *La vuelta a casa* (KRK Ediciones, 2007) y *Los últimos días de Michi Panero* (premio Juan Pablo Forner; DVD Ediciones, 2008). También ha codirigido el documental *La estancia vacía* (2007). Tres años y medio después de su última novela, publicará dentro de unas semanas *La existencia de Dios* (Trea), una obra donde la autobiografía se funde con la ficción para hilvanar un relato en el que las dudas ante la propia identidad se unen a los desengaños de toda una generación.

SEMANAL DE CULTURA DE LA VOZ DE ASTURIAS

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