



revista de creación n.º 1

LA NOVICIA

Lee la revista en digital aquí:



EDITADO POR:

Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores

BAJO LA INICIATIVA Y DIRECCIÓN

DEL CONSEJO EDITORIAL:

Juan Domingo Aguilar

Kevin Cuadrado

Alba Lorente Hernández

Borja Moreno Martínez

Carmen Rotger Ordóñez

PORTADA:

Velum IV de Ana Pavón Porras

MAQUETACIÓN:

Bichito Editores

© 2020

IMPRESO POR:

Litopress

ISBN 978-84-939144-7-9

Las opiniones vertidas en las obras que componen el contenido de *La Novica* son responsabilidad exclusiva de cada autor.



La novicia es un fantasma que atormenta por las noches a los residentes de la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores. Debido al insomnio que nos provoca su presencia, decidimos crear este proyecto.

En el primer número de *La Novicia, revista de creación*, congregamos tanto a artistas plásticos y audiovisuales, como a aquellos que se relacionan con la creación literaria y la música: artistas que se enmarcan en una nueva reflexión contemporánea, que responde a nuevas posibilidades creativas desde diferentes campos, entre ellos, guion, pintura, relato, composición musical, poesía, escultura, dramaturgia, dibujo y fotografía.

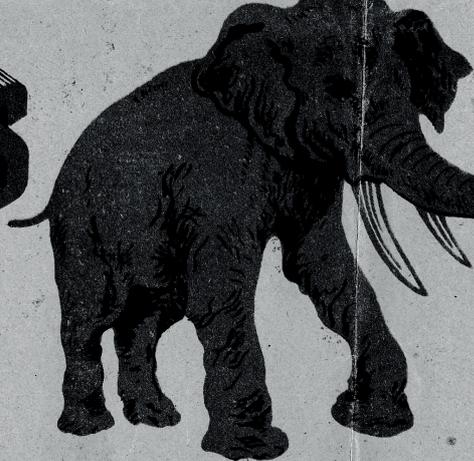
Son 32 páginas de contenido inédito, en su mayoría, en las que combinamos todas estas disciplinas para que convivan en un mismo soporte.

Por este espacio te acompañarán Ricardo Pachón, Virginia Bersabé, Pablo García Casado, Luna Miguel, Antonio Albert, Lucía Tello, Antonio Rojano, Isa Sánchez, Javier Vela, Ana Pavón, Juan Domingo Aguilar, Alba Lorente Hernández, Dimas Prychyslyy, Paloma Pitaya, Kevin Cuadrado, Rafael Jiménez Reyes, Juan Carlos Martínez, Carmen Rotger Ordóñez, Felipe Alonso, María Rosa Aránega, Rubén Jordán Flores, Salvador Jiménez-Donaire, José Antonio Torregar y la figura imprescindible de Antonio Gala.

Bienvenido a la feligresía.

400

400

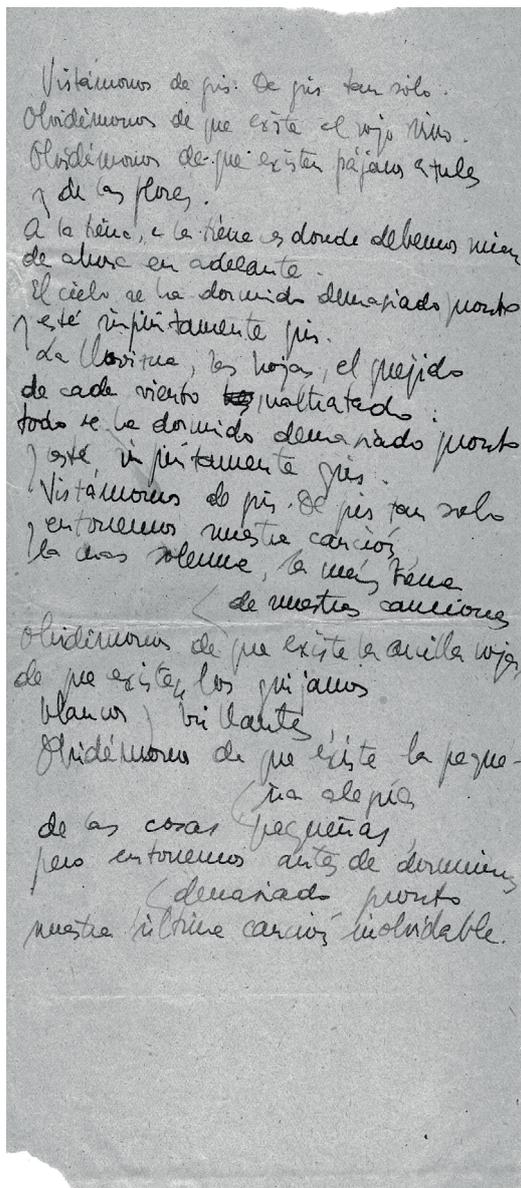


PATENTADO

PAPEL FABRICADO POR LA PAPELERA ESPAÑOLA

Con motivo de la publicación del primer número de la revista *La Novicia* por la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores, y editada por un equipo de la decimoctava promoción, Antonio Gala ha querido dar la bienvenida al proyecto como mejor sabe: con un poema. Y, en este caso, inédito. Al no estar fechado, por el tipo de letra podría pertenecer a finales de los años 60 del siglo pasado. Se incluyen, además, por su interés, escaneados, el manuscrito original, así como el reverso del papel utilizado.

Luis Cárdenas García



POEMA INÉDITO

de Antonio Gala (Brazatoritas, Ciudad Real, 1930)

Vistámonos de gris. De gris tan solo.
 Olvidémonos de que existe el rojo vivo.
 Olvidémonos de que existen pájaros azules
 y de las flores.
 A la tierra, a la tierra es donde debemos mirar
 de ahora en adelante.
 El cielo se ha dormido demasiado pronto
 y está infinitamente gris.
 La llovizna, las hojas, el quejido
 de cada viento maltratado:
 todo se ha dormido demasiado pronto
 y está infinitamente gris.
 Vistámonos de gris. De gris tan solo
 y entonemos nuestra canción,
 la más solemne, la más tierna de nuestras canciones.
 Olvidémonos de que existe la arcilla roja,
 de que existen los guijarros
 blancos y brillantes.
 Olvidémonos de que existe la pequeña alegría
 de las cosas pequeñas,
 pero entonemos, antes de dormirnos demasiado pronto,
 nuestra última canción inolvidable.

They make love. They make salads.

DON DELILLO

**UNA MUJER JOVEN
UN HOMBRE JOVEN**

Un hombre y una mujer. Una carretera hacia el horizonte. Un coche en movimiento.

LA MUJER JOVEN.— Bucarest. Estamos en Bucarest. Y hay un gran lago. Sí, eso recuerdo. Hay un gran lago helado y, junto al gran lago helado, a un lado del camino, hay una chica esperando. Todo está nevado. Imagina. Todo está nevado, claro, porque está nevando. La nieve cae del cielo pero no parece real. La nieve no es real, es nieve de mentira. Nieva pero es nieve de mentira. Quiero decir, es nieve real, pero parece de mentira. La cámara le acompaña a él. Va con él en este viaje. Pero él nunca entra en el plano. El hombre nunca entra en el plano, pero sabemos que es un hombre porque, cuando el coche para junto a ella, el hombre habla. *¿Dónde vas?*, dice. *¿Quieres que te lleve a algún sitio?*, dice. Ella se acerca a la ventanilla y tiembla. Tiene frío. Tiene frío porque está nevando. Y yo me pregunto: *¿qué hace esa mujer en el corazón de la nada? ¿Qué acontecimiento espera? Mucho mejor: ¿a quién espera? ¿Podría estar esperando a otro hombre que no sea ya el hombre que está conduciendo? Pero ella no responde. Ella no responde a mi pregunta ni a la pregunta del hombre que está conduciendo. Ella no dice nada y sube al coche. No dice nada pero sube al coche porque así está establecido. Son las reglas. Ella necesita llegar a algún lugar. Siempre ocurre lo mismo... Ella necesita llegar a un lugar pero no tiene dinero. A un lugar que seguramente no existe. Todas esas chicas necesitan llegar a lugares de nombres inventados que no existen. Es una farsa, lo sabemos. Yo lo sé y tú lo sabes y el hombre que está conduciendo también lo sabe porque no es la primera vez que realiza ese viaje. No es su primera vez. Se dedica a recoger a las chicas que esperan a un lado de la carretera y que no tienen dinero, ya sea junto a un lago helado o un centro comercial. Él sabe que ella seguirá las reglas porque no es la primera vez que realiza ese viaje. Él sabe también lo que ocurrirá después. Está en su naturaleza. El hombre es un depredador. (Pausa larga. Mira al hombre que está conduciendo.) ¿No piensas volver a hablarme?*

EL HOMBRE JOVEN.— Te estoy hablando.

LA MUJER JOVEN.— Estás callado.

EL HOMBRE JOVEN.— Budapest.

LA MUJER JOVEN.— ¿Budapest?

EL HOMBRE JOVEN.— Sí, Budapest. Has dicho Bucarest. Todas esas películas las graban en Hungría. Son húngaras, muchachas húngaras. ¿No te has dado cuenta por el color de su pelo? Es una ficción. Ese tipo es un actor porno y está trabajando. Lo hacen así para que parezca auténtico, pero aunque no lo pretendan, están trabajando. Es pornografía. No puedes hablarme de pornografía cuando yo estaba hablando de algo real. De lo que siento.

LA MUJER JOVEN.— Te estoy hablando de la naturaleza de los hombres.

EL HOMBRE JOVEN.— ¿De mi naturaleza?

LA MUJER JOVEN.— De la naturaleza de los hombres, sí. De los hombres o de los animales.

No se puede cambiar tu naturaleza como se cambia uno de ropa interior. (*Pausa.*) ¿Qué piensas hacer con ella cuando se despierte?

EL HOMBRE JOVEN.— ¿Para qué lo quieres saber?

LA MUJER JOVEN.— ¿Crees que sentiría lo mismo que tú?

EL HOMBRE JOVEN.— No lo sé.

LA MUJER JOVEN.— ¿Crees que desearía marcharse contigo?

EL HOMBRE JOVEN.— Si pudiera verme ahora mismo se enamoraría de mí, estoy seguro. Si pudiera verme conducir este coche, si viera esta carretera vacía y sintiera cómo tiemblan mis manos y se quiebra mi pecho... ¿Cómo no podría hacerlo? ¿Cómo no podría sentir algo por mí? Si hubiera visto con el cuidado que he atado sus muñecas...

LA MUJER JOVEN.— Uno no puede pararse así, ahora, frente a alguien y decir esas palabras sin resultar un poco estúpido.

EL HOMBRE JOVEN.— Pero son palabras verdaderas.

LA MUJER JOVEN.— No son verdaderas. Son tu verdad. Tu idea de lo que es verdadero. No es más que una opinión. Un punto de vista.

EL HOMBRE JOVEN.— Le diría: *¿Cómo no puedes enamorarte de mí?* Le diría: *¿Cómo no puedes amarme sabiendo que algo está consumiéndose dentro de mí ahora mismo?*

LA MUJER JOVEN.— La ironía ha matado la realidad. Ya no existen palabras para hablar del amor, para hablar del amor como lo hacen los filósofos.

EL HOMBRE JOVEN.— Tú no las conoces.

LA MUJER JOVEN.— ¿El qué?

EL HOMBRE JOVEN.— Las palabras.

LA MUJER JOVEN.— Ni yo ni nadie. Ya nadie las conoce. Esas palabras, con los años, se han olvidado en algún lugar que tampoco existe. Eso es, alguien se ha encargado de enterrarlas en un lugar que no existe.

EL HOMBRE JOVEN.— Pero antes...

LA MUJER JOVEN.— ¿Antes? Antes el mundo era el mismo mundo y las palabras eran las mismas palabras. Nada ha cambiado. (*Pausa.*) Ya está bien. Hemos llegado demasiado lejos. Quiero conducir. Déjame conducir a mí.

EL HOMBRE JOVEN.— Si ella pudiera verme ahora mismo...

LA MUJER JOVEN.— Da la vuelta.

EL HOMBRE JOVEN.— No.

LA MUJER JOVEN.— Eres ridículo. Eres un viejo ridículo. Nosotros no necesitamos amar a nadie. Nosotros sólo necesitamos alimentarnos.

EL HOMBRE JOVEN.— Siempre piensas en la comida.

LA MUJER JOVEN.— Yo, en cambio, no niego mi naturaleza. (*Se mira en el espejo del asiento del copiloto.*) Mira mis dientes. Míralos. Mira mis dientes. Antes te gustaban mis dientes, ¿verdad? Siempre decías que te recordaban a un ejército de icebergs. *Tus dientes son una manada de significados ocultos*, eso decías. ¿Ya no te acuerdas de lo que decías entonces? ¿Ya no te acuerdas de aquellos años y de aquellas cosas que decías entonces?

LA MUJER JOVEN *comienza a pintarse los labios usando el espejo del copiloto.* EL HOMBRE JOVEN *da un frenazo. El carmín derrapa en la mejilla de la mujer.*

LA MUJER JOVEN.— Lo has hecho a propósito. Eres un hijo-de-puta.

LA MUJER JOVEN *baja del coche.* EL HOMBRE JOVEN, *molesto, golpea el volante con furia.*

El hombre baja del coche e interrumpe la huida a pie de la mujer. La toma del brazo. Ambos discuten fuera porque ambos hacen aspavientos y sus lenguas zumban y dibujan en el aire figuras que imitan el vuelo de un insecto. Pero desde aquí, desde donde nos hallamos, no escuchamos nada. Al rato, la pareja vuelve al interior del vehículo, pero ahora intercambian sus asientos. Arrancan.

LA MUJER JOVEN.— Es extraño.

EL HOMBRE JOVEN.— Para ti.

LA MUJER JOVEN.— Me pregunto lo extraño que es.

EL HOMBRE JOVEN.— No es extraño.

LA MUJER JOVEN.— Esa gente dispuesta a vivir juntos, ¿cuánto?, días, semanas, años. ¿Cuánto pueden vivir dos personas en el mismo espacio sin derramar una gota de sangre? ¿Diez años? ¿Quince años? ¿Cuarenta? ¿Cuántas noches hay en cuarenta años compartiendo la misma cama? ¿Cuántas noches son esas? Haz un cálculo, sí. Haz un cálculo. ¿Se pueden contar todos esos días? Yo creo que es posible atrapar el tiempo y contar esos días. Ellos lo hacen a menudo. No nosotros, claro, pero ellos sí que lo hacen a menudo y pueden contar cada uno de los días que viven. ¿Cuántos días pasarán haciendo ensaladas y platos de espaguetti? ¿Cuántos viajes harán al supermercado? Haz un cálculo. ¿Cuántos días en silencio, sin hablarse, sin tener nada que decirse? Quince mil días, quizás, realizando la misma acción, una y otra vez, repitiendo la misma acción en el-tiempo-y-el-espacio, ¿te lo imaginas? Dime si te lo imaginas. Quince mil días haciendo el amor y haciendo ensaladas y, a veces, también, hablándose y dejándose de hablar. (*Pausa.*) Me pregunto cuál es la razón que hace posible toda esta historia universal de la nada. Me pregunto cuál es la razón para que hayamos llegado tan lejos. (*Mira al ahora copiloto.*) Tú no puedes hacer nada de eso, ¿lo sabes?

EL HOMBRE JOVEN.— ¿Por qué?

LA MUJER JOVEN.— Porque para ti ese tiempo no existe. Tú no eres como ellos.

EL HOMBRE JOVEN.— Puedo aprender.

Pausa larga. Se escucha un ruido, atrás.

EL HOMBRE JOVEN.— Está despertándose. Para.

LA MUJER JOVEN.— ¿Y por qué ella? ¿Qué tiene de especial ella? ¿Qué la diferencia de las otras, las que vinieron antes que ella? Me he fijado en que tiene el mismo cabello que aquella que conociste en Berlín, aquel otoño de mil-novecientos-catorce, la chica que miraba al agua en el Oberbaumbrücke, ¿la recuerdas? ¿Recuerdas el pelo moreno de esa chica? También tiene los mismos ojos que la bailarina de Dallas, la del sesenta-y-tres. Las mismas piernas que esa polaca del verano de la revolución en aquel país que cambió de nombre. En el fondo siempre has buscado a esa mujer, ¿lo sabes? ¿Sabes que siempre has buscado a esa mujer? Claro que lo sabes. ¿Y qué pasaba después? ¿Recuerdas lo que pasaba después? Las drenabas hasta que no quedaba nada de ellas. Las dejabas sin nada dentro. ¿Qué la diferencia de las otras, las que vinieron antes que ella? Dímelo ¿Por qué es especial? (*Pausa.*) Eres como un asesino en serie. Eres como Ted Bundy y ellas no son más que las novias de Ted Bundy. Eso es. ¿Te acuerdas de esas chicas que asistieron a su juicio? Entonces te reíste. Te reíste mucho. Lo recuerdo. *Mujeres buscando el amor eterno en los brazos de un asesino*, decías. *Un rebaño de estúpidas ovejas entrando por su propio pie en el matadero*, decías. No eres tan diferente de él y ella no es tan diferente de las novias de Ted Bundy. Jóvenes. Delgadas. De piel blanca. Cabello largo y oscuro, con la raya en medio. Ese es tu perfil criminal. El mismo rostro una y otra vez. El mismo cabello oscuro. La misma delgadez enfermiza. Nunca has dejado de buscar a esa mujer, ¿lo sabes? Así es tu naturaleza.

EL HOMBRE JOVEN.— Estoy cansado. No se puede esperar siempre la noche como si fuera a llegar en un descapotable. Hay que cambiar. Evolucionar. Los lobos también evolucionan. La naturaleza evoluciona.

LA MUJER JOVEN.— Esa es la gran mentira que cuentan ellos cuando hablan, pero respétate. Respétate. Tú no eres como ellos. Tú sabes la verdad. Has vivido lo suficiente para saber la verdad. La naturaleza no evoluciona. Evolucionan los mapas y los cuerpos, los recuerdos, pero no la naturaleza. No tu naturaleza. Siempre serás lo que eres.

Se escucha otro ruido, atrás.

EL HOMBRE JOVEN.— Para. Te digo que pares. Está despierta.

LA MUJER JOVEN.— Nunca cambiarás.

EL HOMBRE JOVEN.— Puedo luchar. Contra ti. Contra la naturaleza.

LA MUJER JOVEN.— Hagamos la prueba.

EL HOMBRE JOVEN.— ¿Qué?

LA MUJER JOVEN.— Hagamos la prueba, ¿quieres?

LA MUJER JOVEN *para el coche a un lado de la carretera. Enciende la radio. Suena una canción.*

LA MUJER JOVEN.— Traiciónala. Solo debes realizar un pequeño acto de traición y descubrirás que no me estoy equivocando.

EL HOMBRE JOVEN.— ¿Qué es lo que quieres?

LA MUJER JOVEN.— Bésame. Bésame ahora. Lo descubrirás en cuanto sientas la sangre fría debajo de mis labios. Descúbrelo. Haz la prueba. Descúbrelo. Bésame como antes lo hacías.

LA MUJER JOVEN *ofrece su boca como un regalo.* EL HOMBRE JOVEN *duda por un instante. Sus bocas recortan el espacio que las separa.*

EL HOMBRE JOVEN.— Una de esas canciones para follar... Pones una de esas canciones para follar y crees que caeré rendido en tu lengua como cae un ratón en la trampa del queso. ¿Crees que soy imbécil, que me vas a engañar de un modo tan sencillo? No me conoces. No. Ya no me conoces tanto como crees. Ya no soy como tú.

EL HOMBRE JOVEN *baja del vehículo. Lo vemos transitar a un lado del coche. El hombre camina hacia la parte trasera. Al llegar, martillea con los dedos el metal hasta que, finalmente, abre el maletero.*

MÁSCARAS MORTUORIAS

de José Antonio Torregar (Ceuti, Murcia, 1978)



De la serie:

Máscara mortuoria, 2015.

Tinta china sobre papel Superalfa.

112x76 cm.



Su obra muestra una visión contemporánea del mundo clásico. Explora la doble vertiente en torno a los conceptos del paso del tiempo y del binomio entre retrato-identidad y sus variantes, como la manipulación genética o la clonación. Sus piezas se ven influenciadas por la corriente barroca, complementada con la idea de *vanitas* o *tempus fugit*.

Lolita

Vladimir Nabokov

Quien haya visto alguna vez a Fernanda Orazi en un escenario, sabrá que puede permitirse lo que quiera. Aún así, cuando la vi interpretando a una anciana española y fascista con su acento argentino, su edad y su todo en *40 años de paz* (obra teatral escrita y dirigida por Pablo Remón), me dejó KO. Pero me la creí, claro. Te la crees siempre a la Orazi. Lo que me planteé es si podría hacer algo así en cine. ¿Podría interpretar a un personaje no argentino varias décadas mayor sin caracterizarse ni cambiar su acento? (salvando un *Celebrities* a lo Joaquín Reyes). Y ¿por qué el teatro lo permite, pero el cine no? La respuesta comenzaba con la distinta naturaleza de sus códigos y acuerdos con el espectador, pero yo que en aquel momento estaba planteándome el tema de mi tesis doctoral, pensé que sería interesante darle *corpus* académico a esta cuestión. ¿Cuáles son los mecanismos de construcción de personajes en teatro a diferencia de los del cine, o alejándonos aún más, de la novela? O lo que es lo mismo: ¿cuánto del personaje viene determinado por la propia naturaleza del medio que lo relata?

Pensemos en un personaje que ha sido adaptado a esos medios. Por ejemplo, en Lolita. "Lo, sencillamente Lo, por la mañana, un metro cuarenta y ocho de estatura con pies descalzos. Lola con pantalones. Dolly en la escuela. Dolores cuando firmaba. Pero siempre Lolita en los brazos del Sr. Humbert"¹. Cinco nombres escritos, dos físicos en dos adaptaciones cinematográficas, otros tantos en teatro y un único personaje original literario. Pero ¿son en realidad el mismo personaje? Porque ¿de qué color es el pelo de Lolita? ¿es rubio (y en blanco y negro) como el de la Sue Lyon de Kubrick? ¿pelirrojo como el de Dominique Swain en la adaptación de Adrian Lyne? ¿o moreno como el de alguna chica que conocimos y de manera personal e intransferible, le dio cuerpo a ese personaje que tan afianzado ya en el imaginario colectivo? Alguien podría pensar que para responder a esta pregunta habría que remitirse a la novela original, pero ¿especifica Nabokov el color de pelo de Dolores Haze? Si un personaje oral o escrito es representado (especialmente si lo hace el cine, ya que este tendrá un carácter fijo e inalterable), la representación suele adueñarse de la imagen mental de este personaje y a menudo, si lo hemos leído antes de verlo, nos defrauda. Pero, en realidad, ¿son ambos, el literario y el audiovisual, el mismo personaje? O mejor: ¿acaso podrían serlo?

El color que Nabokov eligió para el cabello de Dolores fue el castaño, probablemente el menos significativo de todos. Junto a este rasgo, el autor optó por cierta imprecisión física que justificó con un

¹ Reproducido casi literalmente de un pasaje inicial de la novela: "She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita" (Nabokov, 1997, *Lolita*, Nueva York: Vintage International, pág. 9).

doble recurso, dramático y narrativo, que llama la atención: por un lado, la incapacidad del Sr. Humbert, quien conduce el relato, para recordar los detalles físicos de quien lo perturba; y por otro, la pérdida de un madrigal en el que lo describía². Y digo que este recurso llama la atención porque Nabokov podría simplemente haber eludido cualquier mención al físico de Dolores (la obra escrita posibilita esta omisión de igual forma que es inevitable en una obra audiovisual). Imagino que el autor se vio venir que la cosa se iba a poner tensa con la historia de la relación sexual entre una niña de doce años y un adulto, y como él mismo dijo, se valió de esta imprecisión física³ para dejar claro que el potencial sexual de la niña no residía ni en su físico ni en su actitud, sino en la mirada del adulto⁴. De hecho, Nabokov siempre se negó a que en la portada de su novela apareciera la imagen de una niña de carne y hueso, y rechazó la sexualización que sufrió el personaje a partir de la elección de Sue Lyon.

Nabokov desestimó la descripción "objetiva" del físico de Lolita, de igual forma que Kubrick y Adrian Lyne no representaron "el vello rubio de sus piernas tostadas" o la "pelusilla en la ondulación de su espinazo"⁵ que se detallan en la novela. Pero es que ¿pueden un vello o una pelusilla leídos caracterizar como un vello o una pelusilla reales? Ambos hubieran necesitado un plano detalle tal vez excesivamente explícito en un film. Como la "axila punteada" que asoma cuando Lolita se rasca la espalda mientras lee o su pelo falto de higiene. Esto por no hablar de la "fragancia intoxicable" que adora Humbert, imposible de trasladar al cine en el mismo nivel perceptivo que lo visual o auditivo⁶. No parece que la adaptación hubiera sido más fiel de haber ensuciado el pelo de la actriz o haber rodado ese plano detalle del vello⁷, por lo que retomando la cuestión inicial, no parece que caractericen igual los rasgos leídos que vistos.

Como veis, este batiburrillo tiene poco de académico, como me insistieron todos los amigos doctores y doctorandos con los que hablé (lo máximo que llegué a concretar es que aspiraba a explorar los mecanismos de construcción de personajes en distintos medios para trazar una comparativa y deducir los procedimientos de adaptación más eficaces) y pese a la ayuda y apoyo inestimable del que fuera mi director de tesis, el profesor José Luis Sánchez Noriega, me rendí y decidí seguir explorando estos mecanismos desde la práctica, que requiere mucho menos rigor y, sobre todo, argumentación. Aunque quién sabe, lo mismo si vuelvo a ver a Fernanda Orazi en un escenario haciendo que me crea una nueva pirueta interpretativa mortal, retome estas cavilaciones y podamos seguir charlando sobre ellas.

(inédito)

2 El propio Humbert lo explica en la novela: "Me gustaría describir su cara, sus manos... y no puedo, porque mi propio deseo me ciega cuando está cerca (...). Si cierro los ojos, no veo sino una fracción de Lo inmovilizada, una imagen cinematográfica, un encanto súbito, recóndito, como cuando se sienta levantando una rodilla bajo la falda de tartatán para anudarse el lazo de un zapato (...) compuse un madrigal al negro humo de sus pestañas, al pálido gris de sus ojos vacíos, a las cinco pecas asimétricas de su nariz respingada, al vello rubio de sus piernas tostadas; pero lo rompí y ahora no puedo recordarlo" (Nabokov, op.cit., 1986, págs. 52-53).

3 "Una colegiala americana, tan trivial y normal en su género" es como Nabokov definió a (su) Dolores Haze en la entrevista que concedió en 1975 a Benjamin Pivot para el conocido programa *Apostrophes* de la TV francesa, que puede verse en Vimeo (extraído de: <https://vimeo.com/23608897>).

4 En otro momento de esta misma entrevista, afirma Nabokov: "Fuera de la mirada maniaca de Mr. Humbert no hay ninfula. Lolita la ninfula solo existe a través de la obsesión que destruye a Humbert. Este es un aspecto esencial de un libro singular que ha sido falseado por una popularidad artificiosa".

5 Nabokov, op.cit., 1986, pág. 53.

6 La puesta en imágenes de una novela tan polémica y específicamente literaria suponía un reto que fue aprovechado por la distribuidora desde el mismo cartel, donde se leía: "How did they ever make a movie of Lolita?".

7 En "Juzgar a Lolita por su portada" (sabel Zapata, *Letras libres*, 20 de febrero de 2018) se repasan las diversas portadas que ha tenido la novela. Y de manera más exhaustiva, el catedrático de literatura rusa Yuri Leving analiza cincuenta años de carátulas de la novela en distintos países y distintas ediciones en *Lolita. The Story of a Cover Girl: Vladimir Nabokov's Novel in Art and Design* (F+W Media: 2013).

EL SUEÑO DE ALICIA

Sueño que me lanzo a la piscina desde un trampolín altísimo. Voy cayendo, suave como una pluma, van apareciendo los rostros de los hombres que llenan la piscina. Todos se abren para dejar caer mi cuerpo sobre un manto de plantas acuáticas. Bucear rozando espaldas, bocas, como peces de piscifactoría. Desovando en todas direcciones.

BADOO

Oigo su respiración, pesada y profunda. En unas horas otros ocuparán esta cama, viajeros de comercio, turistas, parejas en crisis. El sol ya se abre paso entre las nubes, ya se escuchan los camiones de reparto. Las persianas de las panaderías, las risas de los últimos de la noche. Lo hemos pasado bien, me dirá, y cada uno volverá a su vida. Sin abrazos ni promesas. Borraré su nombre, todo lo que hablamos en la cena, pero quiero guardar este momento. Su respiración, la paz con la que toma aire y luego lo expulsa. Esa paz que ahora retengo dentro de mí.

(inéditos)

AMERICAN DREAM

de Juan Domingo Aguilar (Jaén, 1993)

*

Dime por qué pisas el acelerador tan fuerte por las mañanas
si te quedaste aquí y la única carretera que conoces
es la que lleva de tu casa al polígono del Mercadona,
por qué huyes como si escondieras un fiambre en el coche
si el verdadero cadáver va conduciendo.

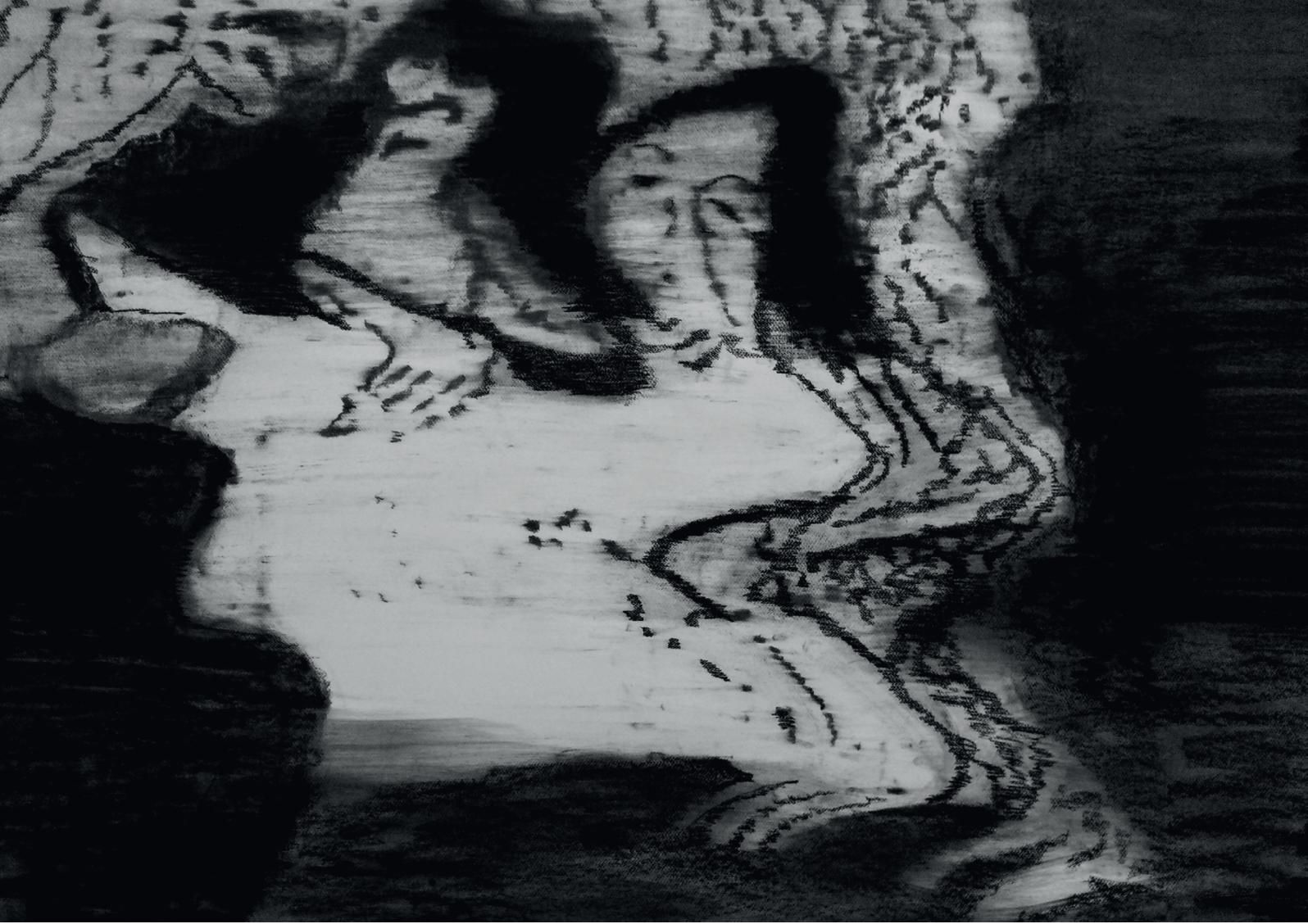
*

En tu casa no sonaba *country*, sino Mocedades.
Y lo más cerca que has estado de Texas,
fue cuando compraste un sombrero de *cowboy*
en el chino.

(inéditos)

“NOSOTROS” NO HA EXISTIDO SIEMPRE

de Rafael Jiménez (Córdoba, 1989)



Una familia como unidad de tiempo. El presente es realmente accidental, pero lógico; no natural, pero naturalizado. Nuestro presente es este, pero podría haber sido perfectamente otro y es esto lo que quizá debemos cuestionarnos. La historia, por tanto, trataría no de decirnos quiénes somos nosotros y cómo hemos llegado hasta aquí, sino, por el contrario, explicitar el proceso por el cual ese “nosotros” se ha convertido en “nosotros”. Porque ese “nosotros” no ha existido siempre.



Obra: Izquierda : *Rafa, Kety*, 2018. Carboncillo sobre papel, 150x100 cm.
Dcha. arriba: *Abuela Dolores, Rafa*, 2018. Carboncillo sobre papel, 150x100 cm.
Dcha. abajo: *Pepa, Rafa, Antonio*, 2018. Carboncillo sobre papel, 150x100 cm.

— Debemos separarnos —dijo Ana, ahuecando la voz.
Era un 13 de junio y yo estaba en pijama, sacudiéndome el sueño de la noche anterior. Ella, en cambio, llevaba ya una blusa y un pantalón de lino y estaba lista para marcharse al trabajo.

"Espera", se me ocurrió decir.

Repitió su *ultimatum*. Era el fin. Consternado, temí que nos sumiéramos en el revolcadero habitual: el desgaste del tiempo, la consabida fragilidad del amor, los proyectos conjuntos, el futuro. En cambio, lo que cruzaba por mi cabeza aquel día tenía un cariz más pragmático. "¿A dónde iré?", me dije. "¿Quién va a cuidar de los gatos?"

Recordé que Belinda, la mujer de mi hermano, había debido desplazarse a Lovaina, en Bélgica, donde estaría dos meses, así que, en ese lapso, me instalaría en su casa. Llamé a un taxi. Mientras lo esperaba, di una última vuelta por el piso. Una fotografía, tres o cuatro recuerdos personales, un par de cajas de libros. El taxi estaba llegando cuando ella salió del cuarto.

—Seis años —murmuré. Luego crucé la puerta y subí al coche.

Decidí interrumpir todo contacto desde aquel mismo día. ¿Para qué habría servido? Mango y Boro, los gatos, debían de estar confusos. Por su naturaleza asustadiza, todo traslado les perturbaba en extremo. Se quedarían con ella, resolví, sin darle opción a réplica. Durante tres semanas, mientras veía la tele desmadejado sobre un futón deprimente, sentí que los echaba demasiado de menos y llegué a arrepentirme. Sin embargo, todo siguió su curso. Alquilé una casita a las afueras. Diseñaba. Dormía. Salía de vez en cuando. Poco a poco, nuestros seis años se iban perdiendo en el tiempo como una nube de polvo en mitad de un desierto.

Un lunes de diciembre, algo sucede. Estoy desayunando cuando su nombre irrumpe en mi teléfono. Miro su rostro sobre la pantalla (yo mismo hice esa foto) e ignoro la llamada. Para entonces, mi vida se me antoja ya en orden.

Nuestro amor ahora es parte del pasado. ¿Puede ella acaso devolverlo al presente?

No tardo mucho en recibir su mensaje: «Solo quería decirte que Boro murió anoche. Estoy muy triste. Adiós».

La llamo de inmediato. Está ya en el bufete y su tono de voz es circunspecto. Me saluda friamente. Luego dice:

—Lo encontré esta mañana cerca del callejón. Tenía sangre en la boca y estaba ya muy rígido. Debió de resbalarse y caer.

Trato de sustraerme a la congoja que emana de su anuncio, y digo:

—¿No oíste nada?

—No. Dormí fuera de casa.

Digiero su franqueza con un breve retardo. Tras una pausa, añado:

—¿Cuándo lo enterrarás? Iré a ayudarte.

—Hoy mismo.

—Cavaremos un hoyo en el jardín —le sugiero—. Al lado del murete en el que a Boro le gustaba dormir.

—Está bien.

Permanecemos por un instante en silencio. Ella respira hondo. Al fin, sencillamente se limita a decir:

—Gracias por apoyarme.

—Descuida —digo, antes de colgar.

Después, vuelvo a la mesa, acabo el desayuno y me desnudo para tomar una ducha. Quizá vaya al mercado o a alguna librería. Miro por la ventana. Luce el sol. Es un buen día para enterrar un amor.



En su obra, ecléctica en los temas, descompone luces, colores y formas, pasando la pintura tradicional occidental por el filtro de su mundo interior. Se sirve de símbolos de la mitología clásica para construir un mensaje contemporáneo. El resultado son una serie de paisajes y retratos característicos por su pincelada libre, que parten de un proceso de ocultamiento y des-ocultamiento para llegar a una imagen cargada de identidad.



Obra: Arriba: *Search in dreams*, 2019. Óleo sobre lienzo, 41x41 cm.

Abajo: *Files in the shadow of flowers*, 2018.

Óleo sobre lienzo, 41x41 cm.

TODAS LAS PIEDRAS
de Lucía Tello (Sevilla, 1996)



Su obra reflexiona sobre los límites de lo visible a partir de una serie de imágenes que tienen su origen en una realidad vivida —parten de fotografías de viajes, entornos cotidianos o paisajes que nos resultan próximos—, pero que sólo son posibles gracias a la experiencia de la materia pictórica.

Es esta materia la que permite que las visiones queden a medio camino entre lo familiar y lo enigmático, entre lo cotidiano y lo inaprensible.

Obra: Arriba: *Camino (las rosas son frutos)*, 2019. Óleo sobre papel, 41x30 cm.

Abajo: *Conversación*, 2019. Óleo sobre tabla, 15x15 cm.

Como artista plástica centra su estudio en la mujer mayor, la relación con el espacio y las manifestaciones tanto físicas como pictóricas de la memoria y la identidad de su alrededor.



ARREMEMBRAR
de Virginia Bersabé (Écija, Sevilla, 1990)

Obra: Arriba: (1) *Nacimiento*, 2017. Óleo sobre lienzo, 89x60 cm.
(2) *Sobre las estrellas*, 2017. Óleo sobre lienzo, 126x84 cm.
Abajo: *Al borde del abismo*, 2017. Óleo sobre lienzo, 150x220 cm.

BREAKERS
de Juan Carlos Martínez (Badajoz, 1978)

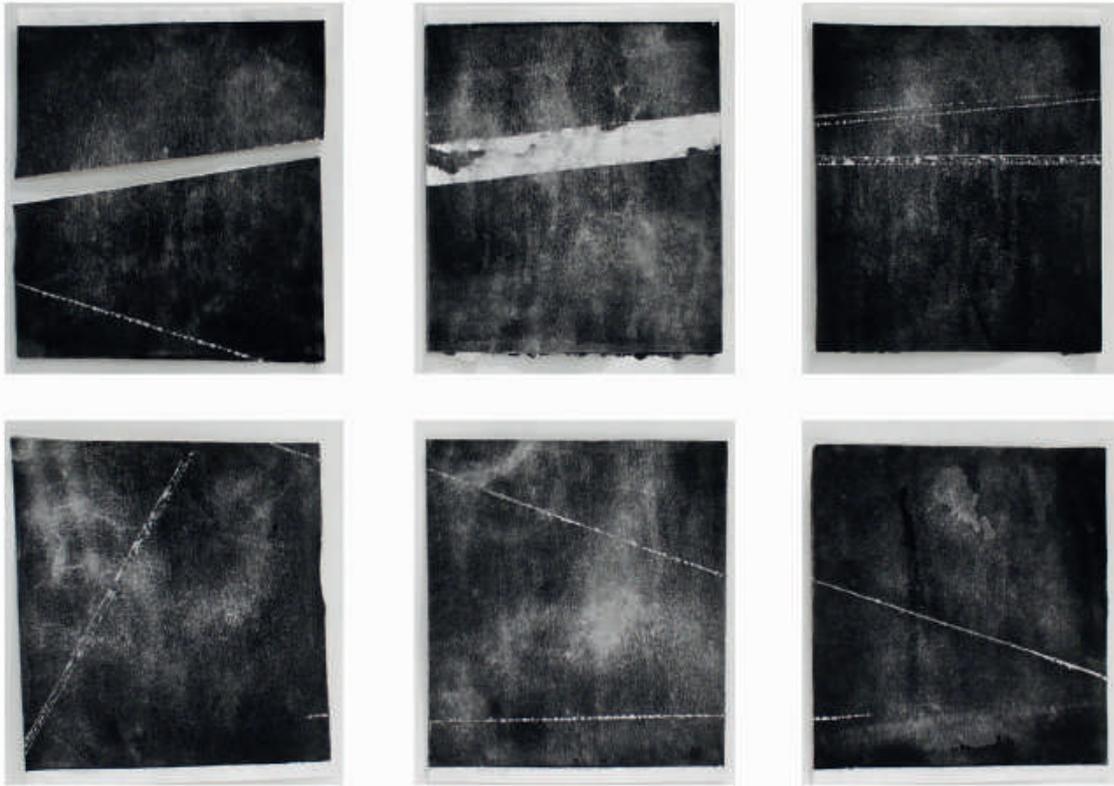


Experimentando con el medio y las múltiples opciones de la imagen documental, Juan Carlos Martínez nos acerca a un mundo idealizado compuesto de pequeñas escenas cotidianas en las que el artista pasa inadvertido. El resultado es un diario fotográfico documental del aquí y el ahora en el que las imágenes funcionan como narraciones fragmentadas que crean historias basadas en esas situaciones originales.



Obra: Arriba: *Spectators*, 2018. Impresión de tintas pigmentadas sobre papel, 60x60 cm. RC. Ed 1/5.

Abajo: *Dead Drinks*, 2013. Impresión de tintas pigmentadas sobre papel, 47x70 cm. R.C. Ed 1/5.



Obra: Arriba: *Acies*, 2019. Tinta sobre papel Montval 300 gr/m², 40,5x56 cm.

Abajo: *Estratos V*, 2019. Tinta sobre papel Montval 300 gr/m², 22x22x6 cm.



Su obra propone una deconstrucción de la estética convencional y una reformulación de la condición humana, a través de un proceso creativo basado en la destrucción y la contemplación de una obra afectada por el derribo de todas las fronteras artísticas y sus condiciones de belleza.

Así mismo, elabora un código para el mundo estético y otra percepción de lo bello. Lo que aquí se considera extraño y anómalo es, en realidad, un escape donde la obra se completa en el espectador.

RICARDO PACHÓN: EL FLAMENCO NECESITA UN POCO DE ANARQUÍA

de *La Novicia* (Córdoba, 2019)

Transcripción de Estefanía Arista

¿CÓMO SE INICIÓ RICARDO PACHÓN EN EL FLAMENCO?

Cerca de mi colegio estaba la academia de baile de Enrique el Cojo. Allí habían aprendido las bailaoras famosas de Sevilla, Cristina Hoyos, Manoli Vargas, Manuela Carrasco... De pronto, me encontré tocando en sus clases. Tras terminar mis estudios me fui a Londres y me hice guitarrista. Volví a Sevilla y trabajé de viajante. La libertad ha sido para mí lo más importante de la vida.

Viví en Triana, un barrio destruido hoy debido a la gentrificación. Expulsaron a los gitanos pero yo conocí sus virtudes, que son muchas. No había drogas, ni delitos. Había un orden familiar y una solidaridad real y positiva.

Un día vino un amigo productor al que EMI, la casa de los Beatles, había encargado unos discos. Le había salido un festival en Brasil. De pronto, me convertí en productor de flamenco. Ahora tengo 140 discos grabados. Me han propuesto dos veces como director de la Bienal, pero el Ayuntamiento decía "ese no, que es muy gitano". Eso, más que un inconveniente, es un piropo. Soy muy gitano, claro que sí.

¿QUÉ ES PARA USTED EL FLAMENCO?

Una forma de vida. Los flamencos viven con generosidad y pasión, y su música es impresionante. Tiene unas claves y matices que no existen en las mosquitas negras esas. Se toca con el cuerpo, con el pie, con la pierna... Por eso es tan difícil.

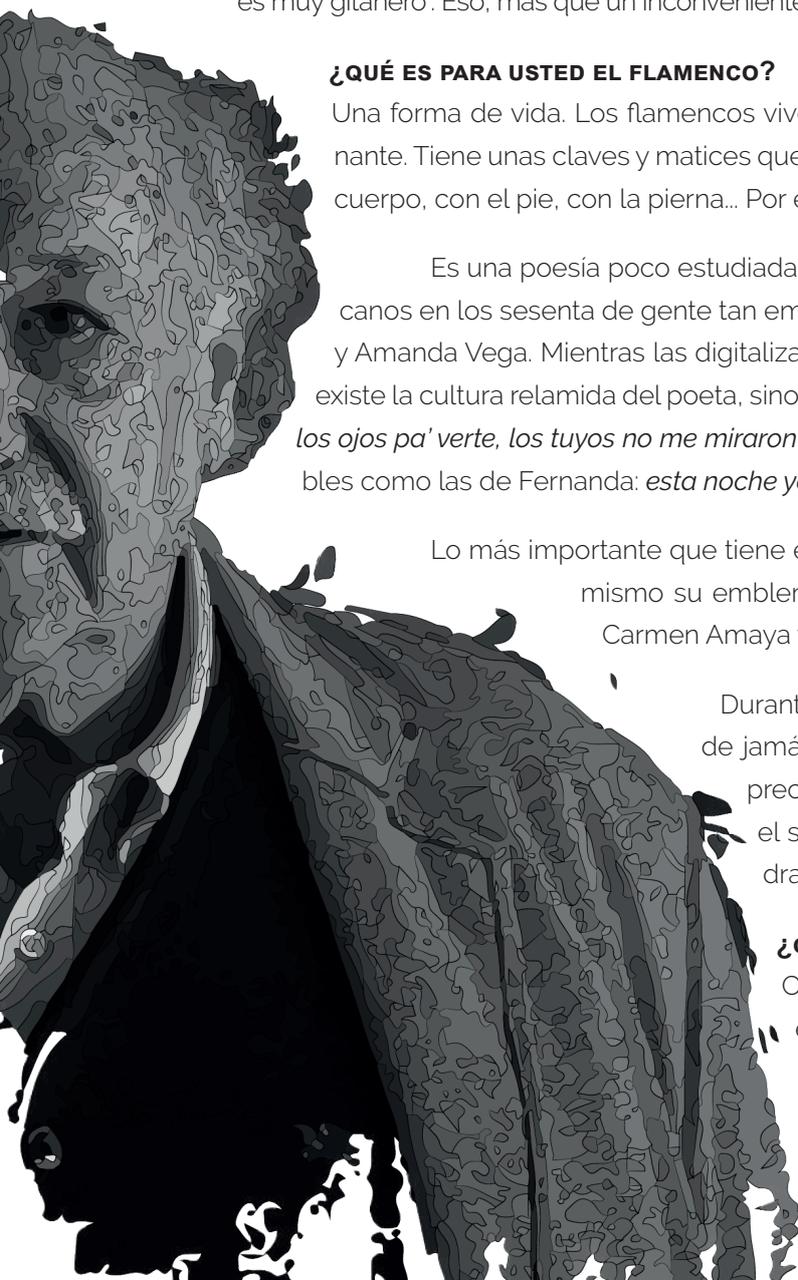
Es una poesía poco estudiada. Heredé unas grabaciones que hicieron los norteamericanos en los sesenta de gente tan emblemática como Manolito de María, Fernanda de Utrera y Amanda Vega. Mientras las digitalizaban, iba copiando las letras. En el cancionero gitano no existe la cultura relamida del poeta, sino que son letras muy directas: *gitana te vi en un llano, alcé los ojos pa' verte, los tuyos no me miraron*, este tipo de cosas sencillas; y otras menos comprensibles como las de Fernanda: *esta noche yo me divierto con las tres rosas que hay en mi cuerpo*.

Lo más importante que tiene el flamenco a nivel mundial es la guitarra, aunque ahora mismo su emblema es el baile. En Estados Unidos lo descubrieron con Carmen Amaya y Sabicas.

Durante el franquismo solamente existía Radio Nacional, donde jamás se puso música gitana. El flamenco era un arte despreciado por la sociedad española y su intelectualidad. En el siglo XIX y parte del XX se cantaban cuplés e historietas dramáticas, siempre por rostros pálidos.

¿CÓMO DESCRIBIRÍA A CAMARÓN?

Camarón era un cantaor excepcional, pero como persona era extraordinario. Era inculto, no sabía escribir. Cuando le pedían un autógrafo, se metía en el baño y firmaba con mucho esfuerzo. Pero tenía la cultura de los gitanos fragüeros. En una de sus presentaciones,



Alfonso Eduardo me dijo: "¿tú eres camaronero?" Yo dije: "yo soy Fernandero". Yo me parto la camisa con Fernanda de Utrera. Camarón te cautivaba como persona, pero Fernanda era una cantaora visceral. Llegaba más al corazón. Él la admiraba, así que le habría gustado lo que dije.

¿CREE QUE RICARDO PACHÓN HA ALCANZADO SU OBRA MÁXIMA?

No, para nada. Hace diez días cené con Rosalía y me propuso hacer un videoclip. Te vas encontrando sorpresas en la vida y hay que vivirlas.

¿QUÉ PIENSA DE LOS QUE RELACIONAN A ROSALÍA CON LA APROPIACIÓN CULTURAL?

No creo que haga apropiación cultural. A Rosalía le gusta el flamenco, y es tan lista como para reconocer que no está dotada para cantar por soleás y seguidillas. Pero ha tenido la inteligencia y la suerte de formar una revolución a nivel mundial.

El flamenco estaba diseñado para no enseñar carnes y Rosalía ha vuelto a poner el tema sobre la mesa. En la película *Triana pura y pura* se ve a las viejas en actitudes eróticas, insinuantes. Todo aquello se perdió durante el franquismo, con la represión moral y sexual. El flamenco ya lo tenía, aunque no tanto como con Rosalía. Esta revolución no hay quien la pare. Ella está loca por el flamenco. Para las letras utiliza el mismo libro que utilizaba Morente. Algunos se enfadaron porque usaba el *yeli yeli*, un canto muy típico de las bodas gitanas. Pero al final todos caerán rendidos a sus pies.

Yo fui a verla para proponerle que, en uno de sus conciertos multitudinarios, sin que nadie lo supiera, saliera Farruquito y bailara. Ella me contestó: "no, yo quiero hacer un videoclip con Farruquito". Se lo propuse a la consejera de Patrimonio y me dijo que teníamos la Alhambra a disposición. Imagínate: Farruquito, Rosalía y la Alhambra.

Es encantadora y sencilla. Tiene un don. Me transmitió su amor por el flamenco, y dijo que era camaronera. De vez en cuando se levantaba y me daba besos y abrazos, y me decía "maestro, maestro, qué alegría verte". Si podemos hacer el videoclip sería el colmo de la felicidad.

¿CUÁL ES SU RECUERDO MÁS BELLO RELACIONADO CON EL FLAMENCO?

Son muchos. Aquellas fiestas para celebrar la vida donde había pan, aceitunas y vino blanco peleón. Una vez, Fernanda estaba cantando en la casa de un sevillano millonario y se paró en medio del salón y dijo: "me vais a perdonar pero me estoy orinando". Se abrió de piernas y se orinó ahí. Quizás una de las cosas que más me ha conmovido ha sido Fernanda. También Camarón, cuando intentamos grabar un disco de flamenco flamenco, y ya no podía porque se asfixiaba. La casa de discos Universal le apretaba mucho, y para él se convirtió en una profesión automática. A mí me ha servido mucho separar el dinero por completo del arte. El productor tiene que estar tranquilo y sereno.

PERO SE ATREVIÓ CON LA LEYENDA DEL TIEMPO...

Yo tenía preparadas cosas de Lorca, Villalón y Kiko Veneno. Camarón se encontró en Sevilla con una ciudad llena de hippies. Él venía de otro mundo: se fumaba el hachís con tabaco, y en Sevilla había marihuana por todos lados. Su época más feliz fue en el campo, grabando *La leyenda del tiempo*. Estaba rodeado de gente: el grupo Alameda, Kiko Veneno, los Pata Negra... Hasta Morente y los Chichos pasaron a vernos. Se formaban unas en Umbrete... Había una expectación tremenda. Recuerdo muchos bocadillos y mucha cerveza. Aquello era un desmadre, un poco anárquico, porque el flamenco necesita un poco de anarquía.

Fue algo revolucionario. Antes sólo Lole y Manuel con *Callejón del agua* y Smash con *El garrotín* habían hecho algo similar. Aquello era vivir, sin duda. Fue una de las mejores etapas de mi vida.



La imagen constituye un vehículo de memoria y una herramienta esencial para reclamar mundos e historias perdidas desde una distancia crítica, así como momentos de transición histórica decisivos, no sólo para los individuos y las familias, sino también para los grupos y la comunidad. Las imágenes son un soporte de memoria y de resistencia pero también un anhelo de supervivencia cultural, que recomponen momentos de un mundo anónimo ya desaparecido. Al resignificarlas fuera de su tiempo, se convierten en archivos alternativos y personales.

En la primera mitad del siglo XX, la fotografía analógica se apoyó en una iconografía con un acentuado anacronismo en los patrones estéticos. Estos imaginarios fotográficos adquirieron valor de documento histórico y, progresivamente, se convirtieron en objeto de culto. Las fotografías presentan una hibridación entre lo privado y lo público. Contienen un marco interpretativo tan abierto a la reescritura que facilita la incorporación de memorias y relatos ausentes. Se pueden volver a observar esas fotografías estereotipadas, a ponerles cuerpo y nombre. Recorren los momentos compartidos, las anécdotas, sus deseos, el lugar en el que ocurrieron... Se permiten una breve visita al pasado y una reconstrucción personal del mismo. A medida que van narrando y materializando esa historia, la desacralizan y comienzan a recuperar la cercanía con un pasado relatado por los poderes hegemónicos.

En definitiva, imágenes rescoldo en altares profanos en el propio hogar, actos del duelo en el espacio privado, fotografías únicas usadas como amuletos, lloradas, gastadas, envejecidas, con sus cicatrices y costuras, archivadas en colecciones institucionales... Imagen, como resistencia frente a la injusticia, resistencia ante el exterminio físico y simbólico. Imagen como espejo de la voz silenciada de personas que no están en el mundo contemporáneo. Las buscamos primero en el pasado, para traerlas al presente.

Tres preguntas a Rafael Doctor: Las imágenes son sombras metidas en un papel.

Rafael Doctor (Calzada de Calatrava, 1966) es historiador del arte contemporáneo, comisario independiente y director del CAF (Centro Andaluz de Fotografía). Creó y dirigió el MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León) (2002-2009) y coordinó el Espacio Uno del Reina Sofía.

¿QUÉ PAPEL JUEGAN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS SOBRE LOS RELATOS DEL PASADO?

Los relatos del pasado están siempre reescribiéndose. No existe un relato único y el arte debe buscar todas las aristas posibles para ampliar el conocimiento que tenemos del pasado. De todas formas, hay muchas maneras de trabajar sobre el pasado, desde la poética que tiene el que lo reinterpreta o desde la búsqueda de la verdad histórica. Entre una y otra, se establecen mil posibilidades. Entre esos dos ángulos, se establece el puente.

¿LAS IMÁGENES DEL PASADO PUEDEN EVITAR EL SESGO Y LA DISTORSIÓN DE LA HISTORIA?

Por supuesto. Para eso están. Para ampliar el conocimiento de ella. Depende de dónde te sitúes, del lado de la historia o de una lectura poética ajena a la propia historia.

¿POR QUÉ REINTERPRETAR EL ÁLBUM DEL PASADO PERSONAL?

Cualquier imagen, en el momento que es visible, en el momento que vuelve a verse, tiene una lectura nueva. Las imágenes en sí no son nada, son sombras metidas en un papel que sólo existen en el momento que son interpretadas por una persona. Todos buscamos leer y comprender el pasado y, al mismo tiempo, re-comprender nuestro propio mundo a través de las sombras del pasado.

Dibujos de María Rosa Aránega.

Arriba: *Teatro Góngora*, 2019,
grafito sobre papel, 65x50 cm.

Abajo: *S/t (detalle)*, 2019.



BAR DE FUMADORES DE UN CRUCERO EN INVIERNO

Carmen Rotger Ordóñez (Palma de Mallorca, 1996)

Debe llamarse Juana. Juana, además de otras cosas, es un nombre atinado para una cubana apañada. Juana trabaja en el Pub Sotovento que, a pesar del nombre pretencioso, es el lugar donde los fumadores del crucero se hacinan cuando el viento de la cubierta amenaza con un constipado. Una pareja de españoles con sesenta tacos por barba y unas ganas invasivas de trabar conversación le han sugerido que se busque un novio. Ya tengo uno —sonrisa de cortesía—. ¿Español? Cubano, desde hace siete años. El imperialismo está a la orden del día.

Pues Juana, joven, guapa Juana, se ha topado con una mesa de chicas jóvenes. Al principio eran dos. Al final, cinco. La chica de la camiseta *Girls supporting Girls*, que seguro que se llama Masha, le ha pedido tres *cappuccini* después de llamarla amiga en un tono poco amistoso. Juana le ha pedido su *Cruise card*, y Masha ha dicho que sus amigas la traían ya, señalando la puerta en una trayectoria que yo interrumpía. Juana me ha mirado y yo le he puesto cara a la supuesta Masha de "a mí no me metas en esto". Sin la tarjeta no pueden pedir la comanda (*Without your Cruise card I cannot "service"*). Y la feminista de la camiseta la ha llamado "amiga" un par de veces más.

Con mi *espresso* han llegado también las amigas de Masha. No deben tener más de veinte. De nuevo, han intentado pedir *cappuccini* sin tarjeta de crucero, *Cruise card*. Juana se ha preguntado qué odia más, si a los clientes jóvenes o a la gente que le sobra el dinero. Seguro. Antes de que volviera a la barra, le he pedido un cortado, que tarda más tiempo en consumirse, y he aprovechado para preguntarle en confianza de dónde eran las del *cappuccino*. "Israel, bonita", me ha dicho. De Israel e insoportables, ha especificado.

Ayer por la noche vimos *Comedia* en el teatro del barco. Supuestamente, era una interpretación de la Divina Comedia de Dante. En realidad, un número de circo malo que necesitaba una excusa para explayarse creando trajes horribles que simularan bestias del infierno. Pues bien, en la presentación el director del crucero hizo, en un esfuerzo de crear simpatías, un chiste sobre cada nacionalidad susceptible de estar representada en la sala. Preguntó si había alguien de Israel. Nadie. "Mejor". Creo que no se dio ni cuenta



de que lo decía. Mi padre sí, y rió con su carcajada maligna. Ahora se ve que sí que hay israelís en el barco, pero no les interesa Dante, o algo que no se le parece en nada.

Juana me ha traído el cortado después de que yo me pasara largo rato buscando la tarjeta dichosa en el bolso y ella se sorprendiera de la profundidad del mismo, o de mi incapacidad expedicionaria. Y claro, como para volver a la barra tenía que pasar por la orilla de la mesa de Masha y secuaces, muy alegres y enérgicas ellas, la han interceptado y han pedido, de nuevo, los capuccinos.

Juana ya tenía la sonrisa de cortesía algo desteñida y ha mirado a una, la que parecía el flanco débil del grupo, reclamándole la tarjeta. La he perdido. ¿Sí? Necesito la banda magnética. La débil, que bien podría llamarse Sarah, como la esclava del relato bíblico, ha recordado que perder la tarjeta se sanciona con el pago de no-sé-cuánto. Masha, que había estado metiendo la palabra "amiga" entre carcajadas en hebreo de nuevo con un tono poco amistoso, se ha levantado enfadada. Ha mandado a la última que había llegado a buscar la tarjeta a su cuarto porque, por lo que he entendido, todas las *cards* estaban allí.

A la última le toca, por ser tal, un nombre que empieza con la letra z que no me aventuraré a inventar por riesgo de que me traicione mi tendencia a los insultos poco feministas. Zeta estaba ejerciendo la diplomacia con Juana, porque le parecía una ofensa que, teniendo dinero, le hicieran pasar por la burocracia de la banda magnética. Así que Masha ha salido del gineceo hebreo en que se constituía el aquelarre del Sotovento y se ha encarado con Juana.

La realidad es cruda, y por eso Masha ha agarrado a Juana de uno sus los moños de ensaimada y ha tirado hacia el suelo con fuerza. Juana le ha dado con la bandeja en la cara a Masha. Masha ha escupido en la cara a Juana, y ha olvidado la caridad de género.

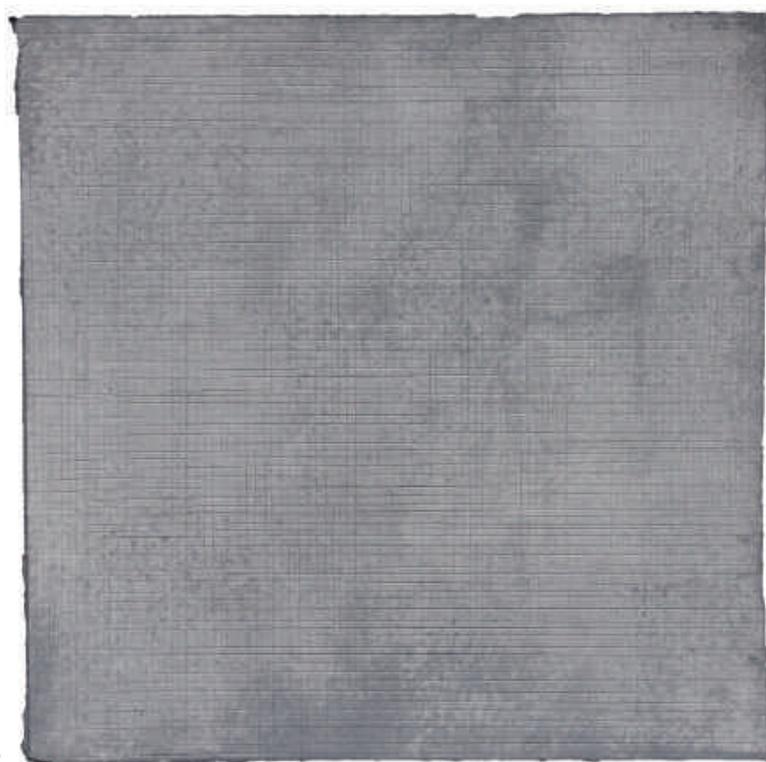
O no. La realidad de los cruceros es empalagosamente dulce. Así que Masha, después de escupirle con la mirada a Juana, ha marchado a buscar la tarjeta del demonio. Juana ha marchado también. Ella a la barra. Y la he seguido para dejar allí la taza. Ella me ha deseado suerte con los estudios. Yo le he deseado paciencia. Con todo, supongo.



Su obra examina la lentitud y la repetición como estrategias creativas para maximizar la experiencia perceptiva dentro de un contexto sociocultural que comprime el tiempo (por aceleración) y automatiza la mirada (por saturación).

Empleando un proceso reductivo de *mark-making*, este artista explora nociones de paciencia, continuidad y duración, como una potenciación del hacer pausado y la espera contemplativa; una forma de resistencia frente a las políticas de rendimiento actuales (más velocidad, más producción) a favor de un modo de hacer que exige detenimiento.

A nivel formal, el trabajo cristaliza por tensión entre iteración y mutabilidad; lo sistemático y lo manual; perseverancia y agotamiento; lo monótono y lo hipnótico; aburrimiento y estímulo; una manera de operar tanto física como mentalmente extenuante, pero quizá también reparadora.



Obra: Arriba: Detalle

Abajo: *Sin título*, 2017. Gesso, pigmento y punta seca sobre papel SuperAlfa (250 gr.), 30x30 cm.

enero [12:01 a. m.]

el siglo que hoy termina empezó con el suicidio del Fakir en el espejismo de su reflejo, en el campo de concentración de la habitación dúplex de la niña Monroe, tal vez con dos céntimos menos que Fante gastó en el *Atlantic Monthly* y tres más que Bukowski en el penúltimo trago de amaranto / la Segunda Guerra Mundial abrió las fronteras del sexo por televisión y el placer de las videollamadas / Steve Jobs burló la educación prepagada y Newton asumía el rol de voyerista y sadomasoquista al descubrir el eslabón perdido: el *homo spaciús* / mientras tanto Coca-Cola reinventaba la felicidad al ritmo de la decadencia musical / Fidel reemplazaba a Bolívar en la aureola libertaria y la juventud fornicaba en nombre de 'el Che'

Lihn y Silva dejaron de existir hacía mucho, pero vinieron los poetas del nuevo milenio / Charlie, Serú Girán y la Máquina de hacer pájaros fueron desterrados del Parnaso / los hermanos Barker y Jackson fueron sepultados con la estética de dios

el siglo termina con la ruptura de los zapatos de Pelé y la cabellera de Batistuta / Dickens fue reemplazado por Dylan y Poe por un perro llamado Cujo / martes sigue siendo martes, pero la arena hoy es cemento, París ya no es Mallarmé ni Rimbaud / Quito no es Carrera ni Gangotena / Guayaquil no es Silva ni Gallegos Lara / la muerte no es la muerte hoy en día

el mañana acabará y empezará otro siglo / entonces ya seremos otros

lunes [18:00 p. m.]

la creía menos fuerte, con la ausencia de algunas inquietudes y tres prejuicios desembarazados, pero la vi desnuda y creo que se le han adelgazado los labios y el sexo lo tiene algo menos rosa, como una pregunta con cuatro respuestas, todas válidas / asumo que se trata de perspectiva, tal vez la simoníaca actitud de acusarla con dios y luego besarla / o el vuelo desesperado de amordazarla en el viento y romperla en muñones que nunca se unirán / incluso en saldar sus cuentas con canciones que no entiendo / es que *i'm still in love, with you girl* / Alton, Ellis, por qué nombrarla, por qué hacerla vulnerable en la memoria / a qué se debe que la traigas de vuelta, para qué amarla nuevamente en diminutos tiempos / es que *i'm still in love* y seguir la cuerda que nos ata es matarla / es morir en ella y ser ella / no Alton, no Ellis, es que ella *doesn't know how to love me, not even how to kiss me / i just don't know why?* / no Alton, no Ellis, no es ella

(inéditos)

En televisión, el prestigio sigue en manos de los informativos. Pero en los últimos años, y gracias a la aparición de las plataformas en 'streaming', son las series las que arrasan en consumo, las que marcan tendencia, las que alimentan con 'spoilers' las redes sociales. La ficción televisiva, heredera del cine pero con un lenguaje propio que vive su transformación por el consumo en sesiones maratónicas, es la estrella reluciente de un negocio tras la que se esconde el intervencionismo, desde los departamentos de desarrollo de proyectos de productoras hasta las cadenas, que meten mano en todo el proceso creativo: del guión al casting. Gracias a esa presión tan concentrada, el entretenimiento puede llegar a convertirse en una suerte de oasis, sobre todo si es en directo.

Si existe un formato denostado por la crítica y por una parte de la audiencia, es el 'reality'. En España se han desarrollado a la sombra de un grupo audiovisual que ha convertido cada concurso en un 'suministrador de polémicas' para otros programas, algo que ha alterado en muchas ocasiones su esencia. Y no, por mucho que no se lo crean, NO están guionizados.

Hacer un 'reality' es algo tan complejo como divertido. La clave inicial está en el 'casting', una selección nada natural de personalidades complementarias y antagónicas que funcionan como una colección de arquetipos. Una vez sometidos al encierro, es la convivencia y el deseo de ganar lo que alimenta los conflictos. Porque, aunque un 'reality' sea visto ahora como una plataforma para ganar fama, es en su origen un juego de convivencia con un premio en metálico. Ganarlo requiere de estrategia, ambición, resiliencia, empatía... Ganarse a sus compañeros para no ser nominado; y ganarse al público para no ser expulsado.

En 'Gran Hermano', la vida en la casa acaba por generar una neurosis que les impide discernir entre realidad y ficción. Llegan a perder conciencia de que todo se graba 24h, de que están completamente expuestos, y las relaciones se vuelven intensas. Y sin guion. Que no haya guion, no quiere decir que no se pueda influir en el desarrollo del juego: para ello se crean pruebas en las que se puede unir o enfrentar a los concursantes, o se les puede suministrar información sesgada de las reacciones y comentarios de los demás. En resumen, se guionizan situaciones, pero no se pueden controlar las reacciones.

Los concursantes también pueden intentar 'guionizar' su juego: ya sea con una 'carpeta' (un romance), creando una pandilla, haciéndose la víctima... Recuerdo en 'GH 11', cuando dos concursantes se dejaron llevar por la pasión por toda la casa, pasando del amor al desamor y viceversa a golpe de relaciones sexuales que quedaban grabadas para la historia, alteraban la escaleta del programa cada media hora y se disparaba la audiencia.

Tras las cámaras hay todo un ejército de redactores, realizadores y montadores pendientes de las tramas para construir el relato de lo que sucede en el concurso para las galas y debates. Así se recrea el universo del encierro para explicarlo a quienes no lo siguen todo el día. Y para contentar a quienes lo hacen. Donde se trabaja el guion es en las galas: se desarrollan los argumentos, se forja el cariño o el rechazo a un concursante a través del montaje de los vídeos.

En la versión VIP del formato, conseguir contenido es más sencillo porque los concursantes son profesionales que saben cómo 'dar vídeos' que para debate. Hay una cierta facilidad para relatar los conflictos porque los espectadores conocen bien a los concursantes, los quieren o los odian desde el principio.

'Supervivientes' es más complejo, por la técnica: la isla está lejos de donde se encuentra el equipo, que no convive con ellos y, por lo tanto, tiene acceso a un material selectivo (los propios concursantes deducen si su juego está enganando o no en función del tiempo que les graban). Se recibe el material vía satélite. Por un lado, la dirección en la isla tiene más facilidad para influir en el humor de unos concursantes desgastados por el hambre y las condiciones climatológicas; por otro, la ausencia de cámaras durante muchas horas permite el desarrollo de estrategias por parte de los supervivientes que escapan al control de los redactores, al menos durante un tiempo. Para generar más contenido, se juega con las distintas localizaciones, dividir a los concursantes y finalmente reunirlos en la palapa, donde descubren el juego de los demás y donde se alienta el enfrentamiento.

Sartre ya definió los 'realities' cuando aseveró que 'el infierno son los otros'.

(inédito)



MIRA
EL VIDEO AQUÍ

Capricho Baião es parte de una serie de 12 caprichos para violín solo basados en la cultura musical brasileña. Compuestos e interpretados por la compositora y violinista Paloma Pitaya. La forma "Capricho" proviene de la tradición de la música clásica y, generalmente, es de estructura simple y corta, explotando la técnica y el virtuosismo del instrumento y del intérprete. Este capricho está basado en el "Baião", típico del noreste de Brasil. En la temática de este género, se aprecia el contraste de dos aspectos: por un lado la alegría del pueblo brasileño, el baile y la fiesta; y, por otro, la vida cotidiana con sus dificultades y sufrimientos debidos a la sequía de la tierra del noreste.

Capricho n.2

para violino solo

P. Pitaya

Baião
Allegro enérgico $\text{♩} = 100$

mf

6

12

17

22

26

31

36

41

rit.

$\text{♩} = 60$
tempo poco ad. libitum

RASTRO

Estás en ese raro sabor a estaño,
en la descomposición del alimento,
en el tabaco que sabe a paladar mordido.
Estás en la piel hecha girones de mis labios,
en las escamas de mis palabras vacías,
estás en las fotos desnudas,
en la penumbra de la intimidad arrebatada,
en la no vida que albergó mi entrepierna,
en el asfalto,
en el charco,
en la piedra,
en el bolsillo,
en la memoria,
en la llave.

Estás en la luz en movimiento.

MAÑANA DE AYER

Mañana subirás las escaleras,
con otra luz, sintiéndote cansado,
en una ciudad gris como mis ojos.
Verás otra mirada que te llueva
el mismo temor y las mismas ganas,
y un dolor fugaz y gemelo al mío
te arrastrará a otras partes.

Mañana estarás quieto en mis rodillas,
sin verme, intentando recordar cómo me llamo.

OTRA CONVERSACIÓN SOBRE FEMINISMO EN ESE BISTROT DE LA BASTILLE

de Luna Miguel (Alcalá de Henares, 1991)

le dije que iba a quedar con mi amiga de paris
y no pareció molestarle ¿por qué debería?
los dos sabemos de sobra que nuestros corazones
son grandes y que en ellos a veces resuenan las
risas de los otros eso nunca nos ha importado
en la teoría pero la práctica siempre es diferente
un corazón grande no ocupa más que un puño
y ahora los suyos están rabiosamente cerrados
aunque estratégicamente escondidos bajo la mesa
de este restaurante en *la bastille* en el que cenamos
sin hambre y bebemos sin sed pero con ansia
por saber qué pasará por nuestras cabezas
quién dirá lo siguiente quién le pondrá nombre a esto
que estoy sintiendo y que me consume con dulzura
puños cerrados boca cerrada tal vez ella sólo
esté diciéndose para sus adentros que a estas alturas
la risa en el corazón ajeno no significa nada
que la risa en el corazón ajeno sólo es un trámite
o que la risa en el corazón ajeno nos hará más
fuertes como cuando éramos niños y aprendimos
el significado de calma y de tormenta
ella pone su mano al fin sobre la mesa de madera
del restaurante de *la bastille* y la acerca a la mía
con timidez y un silencio que se me antoja brillante
sé que no estamos haciendo nada revolucionario
tal vez sólo estemos dejando de querernos

(inédito)



ESCUCHA
LA PIEZA AQUÍ

La Zubia comienza a gestarse en el año 2014, unos meses antes de finalizar mi periodo como compositor residente en la Fundación Antonio Gala. Después de trabajar varios poemas de Antonio Gala extraídos de *Poemas de amor*, *Tobías desangelado* y *Testamento Andalúz*, tenía, en cierto sentido, la espina clavada de no haber prestado más atención a los famosos *Sonetos de la Zubia*.

Precisamente porque son muchos los artistas que han musicado, de uno u otro modo, estos sonetos, y puesto que mi intención con ellos siempre había sido llevarlos más allá del universo de la música pop o la canción de autor, di muchas vueltas sobre qué hacer con ese conjunto de poemas. Finalmente, me incliné por comenzar una sonata para piano titulada *La Zubia* que, de alguna manera, recogiera no sólo lo que esos sonetos cuentan, sino también aquellos detalles que el propio Antonio Gala me había transmitido en nuestros encuentros personales. Por todo ello, me alegra enormemente que uno de sus movimientos vea ahora la luz, recién finalizado, después de casi seis años.

La Zubia

RUBÉN JORDÁN

♩=56

Piano

mp *f*

ped. ad libitum

Pno.

f *mf*

Pno.

mf

1.

AGRADECIMIENTOS:

a Antonio Gala y Luis Cárdenas García;
a Pablo García Casado y la Filmoteca de Andalucía;
al Sindicato de Guionistas, ALMA; a Paco Moreno,
y a todos los artistas interdisciplinarios que participaron en la producción de este número.



CONTENIDO

Presentación CONSEJO EDITORIAL **1** **Poema inédito** ANTONIO GALA **2** **Contra la ironía de la clase media** ANTONIO ROJANO **3**
Máscaras mortuorias JOSÉ ANTONIO TORREGAR **7** **¿De qué color es el pelo de Lolita?** ISA SÁNCHEZ **8**
Fuera de plano PABLO GARCÍA CASADO **10** **American dream** JUAN DOMINGO AGUILAR **11**
"Nosotros" no ha existido siempre RAFAEL JIMÉNEZ **12** **Zoológico privado** JAVIER VELA **14** **F.A.** FELIPE ALONSO **15**
Todas las piedras LUCÍA TELLO **16** **Arrememorar** VIRGINIA BERSABÉ **17** **Breakers** JUAN CARLOS MARTÍNEZ **18**
Ater, atra, atrum ALBA LORENTE **19** **Entrevista a Ricardo Pachón: El flamenco necesita un poco de anarquía** LA NOVICIA **20**
Imágenes rescoldo | Tres preguntas a Rafael Doctor MARÍA ROSA ARÁNEGA **22**
Bar de fumadores de un crucero en invierno CARMEN ROTGER ORDÓÑEZ **24** **Quietud cumplida** SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRE **26**
La muerte que quisiéramos KEVIN CUADRADO **27** **Reality show** ANTONIO ALBERT **28**
Capricho n.2 PALOMA PITAYA **29** **Un dolor fugaz** DIMAS PRYCHYSLYY **30**
otra conversación sobre feminismo en ese bistrót de la bastille LUNA MIGUEL **31** **La Zubia** RUBÉN JORDÁN FLORES **32**

Antonio Gala
**FUNDACIÓN
ANTONIO GALA
PARA JÓVENES
CREADORES**

alma
SINDICATO
DE GUIONISTAS

