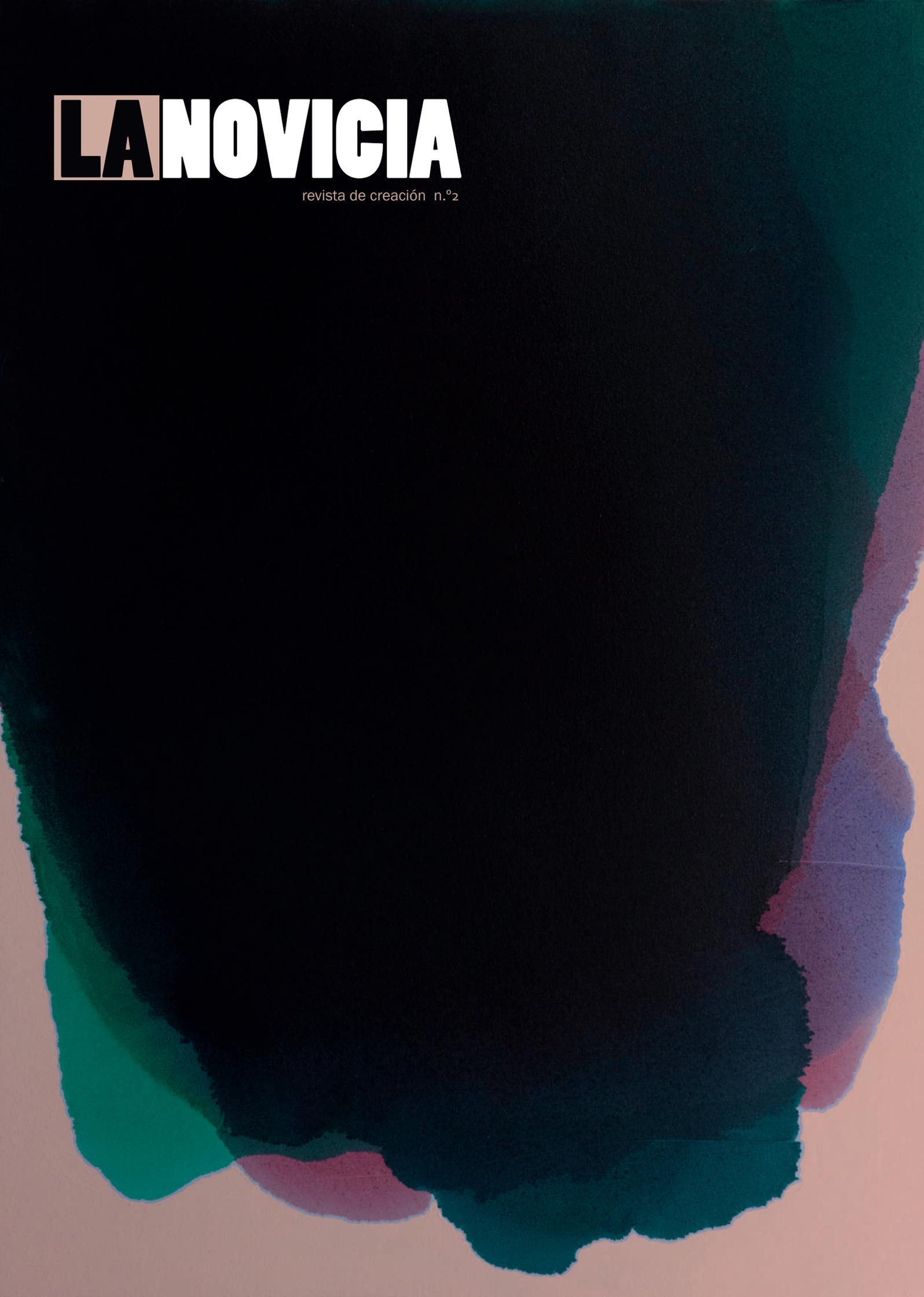


LANOVICIA

revista de creación n.º 2



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:

Rubén Rodrigo

MAQUETACIÓN

Bichito Editores

© 2020

IMPRESO POR:

Litopress

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

LA PROMESA Y SUS ENEMIGOS

EDITORIAL

Antonio Muñoz Molina (Úbeda, Jaén, 1956)



En 1938 el crítico inglés Cyril Connolly publicó un libro bello y extraño, a medias una memoria de sus años escolares, a medias un ensayo sobre el talento y sobre la perdurabilidad de la literatura. El título "Enemies of Promise" aludía a las dificultades que pueden dañar o malograr por completo una vocación literaria naciente. Cyril Connolly, que fundó y dirigió durante muchos años una de las grandes revistas literarias de la lengua inglesa, *Horizon* -Virginia Woolf y George Orwell, entre muchos otros, escribieron en ella, estaba, sin duda, motivado por el fracaso relativo de su propia vocación de escritor. Tenía la ambición de publicar novelas, pero solo escribió una, que quedó inacabada. Se quejaba de las obligaciones y los compromisos -artículos, reseñas, trabajos editoriales- que le impedían concentrarse en un proyecto a largo plazo. También se quejaba, con remordimiento, de su propia pereza, de la facilidad que tenía para dispersarse y desalentarse. En esto, Cyril Connolly se parece a cualquiera de nosotros. Después de "Enemies of Promise" solo terminó otro libro completo, aunque no muy largo, y, desde luego, tan fragmentario que casi no parece un libro, "The Unquiet Grave", bellamente traducido en alguna edición española como "La tumba sin sosiego".

Por culpa de esa incapacidad, esa pereza, esa impaciencia, que tanto lamentaba en sí mismo, Connolly no logró nunca lo que tanto había deseado, una novela larga, compacta, bien tramada, a ser posible rompedora, como las que escribía Virginia Woolf. Pero hizo algo no menos original, esa "tumba sin sosiego" construida como de retales, de apuntes sueltos, de citas copiadas de otros libros, de brotes confesionales, como un álbum de *collages*. En vez de tener una forma cerrada y magistral, como él hubiera querido, su libro parece ir haciéndose a sí mismo a medida que uno lo lee, y adquirir el orden abierto, flexible y siempre diferente según el capricho de cada lectura. Puede ser leído con gran placer de principio a final: pero se disfruta más aún cuando se lleva en el bolsillo o se tiene sobre la mesa de noche y se abre al azar, como una especie de I Ching de la literatura.

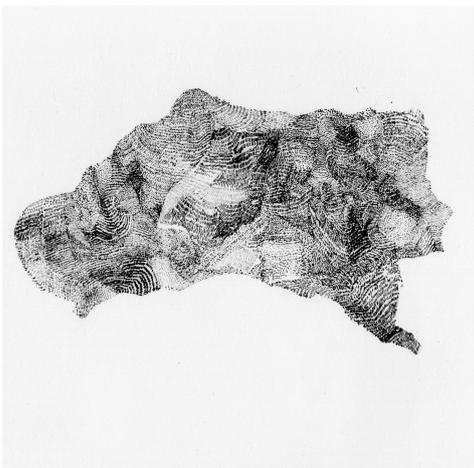
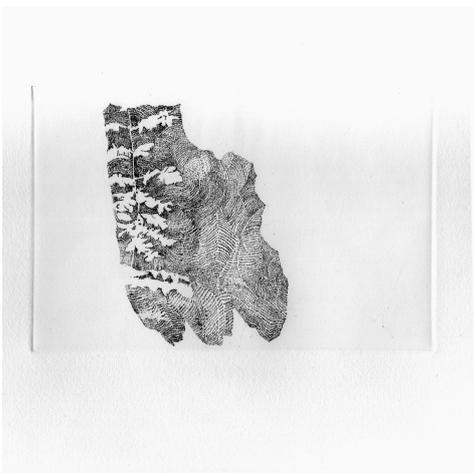
La "promesa" que Cyril Connolly hubiera querido para sí resultó que no se había malogrado, sino que no era la suya. El gran fotógrafo Brassai aspiraba a ser un gran pintor, y llegó a estudiar con ahínco y aprovechó Bellas Artes en Berlín. Pero la necesidad de ganar dinero y los desórdenes de la época lo llevaron de Berlín a París, y, como tenía que ganarse la vida con algo, empezó a escribir artículos para la prensa húngara, y después empezó a tomar fotos para acompañar esos artículos, no porque hubiera descubierto una vocación de fotógrafo, sino porque así ganaba un poco más de dinero. No sabemos qué clase de pintor habría sido Brassai. Los dibujos suyos que se conocen tienen mucha belleza, pero no puede decirse que sean memorables. Lo que sí sabemos, sin la menor incertidumbre, es que se convirtió en uno de los grandes fotógrafos del siglo XX, uno de esos artistas tan originales que influyen no solo sobre el arte que han cultivado, sino sobre la manera universal de mirar.

Cada vocación es una promesa, en cualquiera de las artes o de los saberes; una promesa que es preciso cultivar, no solo para que no se pierda, sino para que pueda alcanzar su grado máximo de cumplimiento. Ese cultivo es responsabilidad personal de quien se siente llamado a una cierta tarea -es el sentido etimológico de la palabra vocación-; pero también hace falta un grado suficiente de igualdad, de justicia social, de acceso universal a una educación de calidad, para que ningún talento se quede sin descubrir, para que por culpa de la falta de posibilidades haya personas que no lleguen ni siquiera a saber qué habrían podido lograr, inventar, componer, pintar, escribir.

Y también hace falta, de manera sutil, una disponibilidad para aceptar lo que venga, para descubrir así lo que tal vez nuestra pura voluntad personal no habría encontrado. Yo me alegro mucho, como lector y admirador de la fotografía, de que Cyril Connolly no llegara a ser novelista, ni Brassai pintor.

MIMESIS

David Pérez Busto (Lieres, Asturias, 1992)



El proyecto *Mimesis* habla sobre la unión entre el ser humano y la naturaleza a través del grabado, desde las técnicas del aguafuerte y la xilografía hasta estampas realizadas con corte láser asistido por ordenador.

De la serie:

Mimesis, 2013.

S\T, Papel Hahnemühle 300 gr.
Aguafuerte, edición 3\3 formada por
9 estampas. 35x48 cm (cada estampa).

1 A. ESC. EXT. BANCO DEL PARQUE - DÍA.

Frío. Ambiente invernal. Árboles sin hojas. DOÑA CONSUELO (89) está sentada en un banco de un parque cualquiera con el abrigo de visón abotonado hasta el cuello, rematado con una bufanda gris, unos guantes de piel negros y gafas de vista, lee y comenta en voz alta una revista del corazón. A su lado se encuentra LOLA (44), también con chaqueta, pero más austera, impersonal y sin la cremallera subida, su largo pelo negro le cubre la cara. La atención se centra en Doña Consuelo.

DOÑA CONSUELO

(escandalizada)

¡Uy, uy, uy! ¡Por Dios, el Arropiero! ¡Qué noticias tan truculentas en una revista rosa, Lola! ¿No pasan cosas más alegres en España que un asesino en serie?

Doña Consuelo, pausada, se chupa un dedo y manosea las páginas de la revista.

DOÑA CONSUELO

¡Esto! ¡Una boda! Se casa Julio Iglesias -qué guapo ese joven- con Isabel Preysler. ¡Qué hombre! Si tuviera diez años menos, ¿a que sí, Lola?

Doña Consuelo cree conversar con Lola, que parece responder por inercia.

LOLA

Sí, claro.

DOÑA CONSUELO

Si tuviera diez años menos, no se me escapaba -bien lo sabe Dios-.

(alegre)

¡Anda! ¡Otra boda, Lola! Que se casa Laura Valenzuela...

(sorprendida)

¡Espera! Que se ha prometido la Nietísima...

(en voz baja)

Vivir para ver.

Doña Consuelo pasa un par de páginas.

DOÑA CONSUELO

(emocionada)

Lola, mira, una buena noticia: Rocío Dúrcal y Junior van a bautizar a su hija. Esa niñita seguro que será preciosa. Y la madrina será tu tocaya: Lola Flores. Eso es un bautizo propio de la realeza.

LOLA

Por supuesto.

Doña Consuelo se queda pensativa.

DOÑA CONSUELO

(reflexiva)

Lola, ¿has escuchado esa canción de la Dúrcal? Esa que dice...

(tararea infructuosamente)

No me viene a la cabeza, la tengo en la punta de la lengua. Ayer se la canté a mi Salvador. ¡Qué voz

tiene esta mujer! ¡Una grande, sin duda! Llegará lejos. Qué películas más majas hace. Me encanta esa de "La chica del Trébol" o "Más bonita que ninguna"; ella sí es bonita.

LOLA

Qué bien.

DOÑA CONSUELO

(sobresaltada)

¡Ya la tengo!

Doña Consuelo comienza a cantar la canción casi sin voz, va *in crescendo*.

DOÑA CONSUELO

Tú eres la tristeza de mis ojos, que lloran en silencio por tu amor. Me miro en el espejo y veo en mi rostro, el tiempo que he sufrido por tu adiós.

Doña Consuelo, un poco desubicada y siendo totalmente consciente a la vez, eleva el tono.

DOÑA CONSUELO

Obligo a que te olvide el pensamiento, pues siempre estoy pensando en el ayer.

(sonriendo)

Prefiero estar dormida que despierta, de tanto que me duele que no estés.

(se le cae una lágrima)

1 B. ESC. EXT. BANCO DEL PARQUE - DÍA.

Lola, en mitad de la emoción y canto de Doña Consuelo, la mira, se aparta el pelo detrás de la oreja y se quita un auricular inalámbrico. Doña Consuelo sigue cantando, más bajito y sola. La música continúa.

DOÑA CONSUELO

Cómo quisiera que tú vivieras, que tus ojitos jamás se hubieran cerrado nunca y estar mirándolos.

LOLA

¿Qué, Doña Consuelo? ¿Ya estábamos hablando sola?

Lola se sube la cremallera de la chaqueta hasta el cuello y deja ver en una de las solapas el parche estampado de la Cruz Roja. Se cruza delante del banco, donde ambas están sentadas, un chico joven en patinete eléctrico.

LOLA

Y aún encima usted cantando. Vamos a sentarla en la silla de ruedas, ¿vale?

Doña Consuelo, absorta, sigue cantando la canción en un tono lánguido. Por detrás del banco pasean dos chicas con el pelo tintado: una de rosa, la otra de azul. La silla de ruedas ha estado todo el tiempo al lado del banco, pero no era visible. Lola le retira a Doña Consuelo la revista del corazón donde claramente podemos ver en la portada "1971, la actualidad del ayer", la deja en el banco y con una maestría increíble acomoda a Doña Consuelo en la silla. Ambas se van.

La canción sigue. Sola.

AFIRMAS QUE EXPERIMENTAS, PRECISAMENTE, PORQUE ERES FLAMENCO. SIN EMBARGO, TE DENOMINAS A TI MISMO COMO «EXFLAMENCO» ¿POR QUÉ?

En el disco *Antología del cante flamenco heterodoxo*, planteamos que el flamenco tradicional, si es que esto existiera, era heterodoxo. Precisamente por ese espíritu híbrido, de extranjería, que tiene este género en sí. Ponemos en tensión la palabra heterodoxia con la palabra antología, una forma de construcción que se estableció para intentar conservar y establecer una serie de estilos, con el mandato de marcar dónde empieza y dónde termina una determinada música. En el flamenco se entró en la psicosis de las antologías en los años sesenta, intentado establecer eso que han llamado el árbol genealógico del flamenco, una idea totalmente conservadora, romántica y estúpida.

¿QUÉ TE LLEVA A COLABORAR CON ARTISTAS COMO LOS PLANETAS O PEDRO G. ROMERO?, ¿QUÉ PAPEL CUMPLE ESTE ÚLTIMO EN TU CARRERA ARTÍSTICA?

Justo este disco del que estábamos hablando, lo hice de la mano de Pedro G. Romero, un artista cuyo discurso se basa en trabajar el archivo, tiene una web y un proyecto conceptual muy desarrollado llamado ARCHIVO F.X., centrado sobre todo en la iconoclastia durante la Guerra Civil y el Franquismo. En el momento en que te acercas al archivo de una forma radical, de raíz, descubres paradojas y cosas que te ayudan a desplazar tu tesis hacia otras opiniones. Mi forma de trabajar es intentar derrocar la primera tesis con la que comienzo un proyecto. Justo ahí entra la forma en la que te relacionas con el archivo. Al fin y al cabo, el flamenco parte de un archivo, de un imaginario popular, romántico, tópico etc. El disco me ayudó a desmitificar todo esto del flamenco tradicional, la costumbre dentro del flamenco, el flamenco como un arte de tiempos inmemoriales y a reivindicar el flamenco que conecta con el populacho, con el lumpen. Además, Pedro G. fue el primero que me conectó con el arte contemporáneo. La primera *performance* que hice fue una invitación suya para una exposición del Museo Picasso de Barcelona. La exposición hacía una crítica feroz, dentro del propio museo, a los herederos de Picasso y a cómo se había instrumentalizado su figura en un sentido económico. Gracias a él y otros artistas aprendí cómo encontrar la grieta dentro de la institución para ser crítico con la propia institución. Ahí conocí a Paul B. Preciado, que también contribuyó a cambiar mi forma de entender otras prácticas artísticas.

FUISTE DIRECTOR DE LA ÚLTIMA EDICIÓN DEL FESTIVAL DE FLAMENCO DE MADRID. ¿TE METIERON MUCHA CAÑA LOS ORTODOXOS?

No me metieron mucha porque programé flamencos que hoy en día llamamos clásicos, pero que en realidad son flamencos modernos, porque a los flamencos clásicos actuales les gusta lo establecido a partir de los 70 y 80, no todo lo del principio del siglo XX, que es mucho más áspero, desestructurado y disonante. El flamenco de esos años entronca mucho mejor con las vanguardias de aquella época que con el concepto que hoy en día tienen sus seguidores. A mí me interesan mucho los flamencos que se pueden ver como anacrónicos, fuera de tendencia. Ese anacronismo aporta. Conecta con otras tendencias artísticas. La crítica venía más por «¿cómo un exflamenco está dirigiendo un festival de flamenco?». Pero bueno, yo creo que todos somos exflamencos y el flamenco no existe como tal. Todos hemos pasado por una idea de flamenco que nadie mantiene porque a nadie le interesa mantenerlo en formol. Su propia naturaleza no te lo permite.

AUNQUE NO SEA EL OBJETIVO, DE ALGUNA MANERA ESTÁS REMOVIENDO CONCIENCIAS CON LAS LETRAS DE CANCIONES COMO *EL COMUNISTA*, *INFORME PARA COSTA RICA* O *CAÑA POR PASODOBLE PARA RAFAEL ROMERO EL GALLINA*.

No creo que tenga la fuerza para remover una conciencia. Sería muy pretencioso por mi parte. Con que remueva la mía es bastante. Tratar temas sociales no significa ser revolucionario ni pretenderlo. Simplemente escuchar tu contexto y basarte en él. Cuando yo empecé a cantar estaba muy influenciado por la épica de cantautores como Paco Ibañez, el Cabrero, Víctor Jara o Quilapayún, y esta épica te lleva a pensar que tú puedes ser revolucionario o que dentro de esos contextos izquierdistas puedes estar cambiando algo. La realidad es que es tan endogámico que realmente no estás cambiando nada. Al revés, te

dejas llevar por una tendencia muy establecida y muy conservadora. Cuando te das cuenta abandonas según que *hashtags* o consignas que ves que no están siendo fructíferas. O sobre todo buscas nuevos espacios para crear pequeñas grietas dentro del imaginario.

ADEMÁS DE GRABAR DISCOS, MONTAR *PERFORMANCES* INTERDISCIPLINARES Y OTRO MILLÓN DE PROYECTOS RELACIONADOS CON EL ARTE, TIENES TIEMPO PARA ESCRIBIR. DESPUÉS DE HABER PUBLICADO *NO COMPARTO LOS POSTRES Y MORBO LEGÍTIMO* CON BANDAÀPARTE EDITORES ¿EN QUÉ ESTÁS AHORA?

Estoy escribiendo un pequeño ensayo sobre flamenco basado en frases de Manuel Agujetas, un cantaor que se vende como el primer y último cantaor, el que cumple los cánones lorquianos: gitano, pobre, analfabeto etc. Me baso en frases de entrevistas tuyas muy punkies, muy políticamente incorrectas, que me sirven para hablar de temas que me interesan desde el flamenco. Frases como "El flamenco es mentira", que eso lo digo yo y la afición se echa las manos a la cabeza. O frases como "Camarón cantaba como un perro" o "Antonio Mairena intentó ligar conmigo", que me ayudan a hablar de la teoría *queer* en el flamenco o del arte de la falsificación que supone.

EN EL ANTERIOR NÚMERO PUDIMOS HABLAR CON RICARDO PACHÓN Y LE HICIMOS LA MISMA PREGUNTA: ¿QUÉ ES PARA TI EL FLAMENCO?

Ricardo Pachón representa todo lo contrario a lo que yo puedo articular. El debate no creo que esté en qué es el flamenco, porque nadie lo sabe, de hecho ese es su gran valor. Soy más de la opinión de hablar de cómo funciona el flamenco. Precisamente por eso propusimos desde *Antología del cante flamenco heterodoxo*, que el flamenco ya no es la santa trinidad de canto, toque y baile, sino que también es una poesía, una pintura. Es un símbolo, un sonido, no tiene por qué ser un estilo, puede ser una imagen, una foto. Si piensas desde ahí, la cosa se abre, no sabemos cuál es su límite, pero sí cómo funcionan sus agentes. Podemos hablar, en todo caso, de qué supone para ti el flamenco. Ricardo Pachón o quien quiera puede hablar desde la sentimentalidad, ahí no me meto, pero que no intente que su sentimiento sea la Biblia.

¿CÓMO SURTIÓ LA IDEA DE ELEGIR EL NOMBRE DE *FUERZA NUEVA*?

Fuerza nueva es una composición de palabras que en España tiene una connotación fascista pero en otros países no. El imaginario fascista y anarquista va de la mano, de hecho el de Falange está inspirado en el anarquista. Al final todo se entrecruza. Es una resignificación de símbolos que se ha hecho mucho, por ejemplo con *New Order*. Entendimos que era un buen momento para realizar este ejercicio. Y dadas las críticas que hemos recibido, creo que fue acertado. Porque estamos viviendo una situación donde la conciencia crítica, la práctica crítica están vilipendiadas por todos lados. En el momento que eres crítico, o más bien autocrítico, todo se complica, sobre todo en el mundo del Rock que es bastante superficial, y del Indie ni hablemos. La idea sobre todo partió de Jota, el cantante de Los Planetas. Cuando rascas y te acercas a la historia radical de estos signos, ves la paradoja que los acompaña, como por ejemplo con *El Novio de la muerte*, que era una canción cabaretera, cercana a un cuplé, una cosa ordinaria, homoerótica, de la cual los legionarios se apropiaron. Pero al fin y al cabo es una canción que tiene un código popular, que entronca más allá de nuestra educación nacional-católica. Traspasa todo eso. Ocurre también con el himno de Andalucía, que tiene relación con Blas Infante y toda la carga política que conlleva eso, pero que originalmente era una canción popular religiosa, feísima además, con una letra terrible, pero la melodía es la misma. Crear un himno es como crear un tema pop o un villancico. Tienes que utilizar una serie de códigos que funcionen, que estén ya dentro del imaginario, si quieres que los canten las masas. ¿Por qué el himno que más conoces es el del Partido Popular? Porque se construyó desde un pensamiento clásico conservador. La idea conservadora de la derecha le sirvió para seguir con esta idea tópica de la tradición. Así funciona la lógica para componer temas alineantes, como por ejemplo las marchas militares o los pasos de Semana Santa. Ha sido súper interesante y creo que estoy preparado para crear la música de la próxima dictadura (Ríe).

Esta imagen forma parte del libro *Chema Madoz. Ars Combinatoria* (Ed. La Fábrica, 2013), donde el fotógrafo sorprende con su poética visual y simbólica que descontextualiza el objeto cotidiano para otorgarle una nueva vida. Consigue así un cuestionamiento irónico de lo que entendemos por realidad.



ARS COMBINATORIA
Chema Madoz (Madrid, 1958)

JARDINERÍA

Ayer estuve trasplantando tus flores.
Ayudaba a mamá, sostenía la maceta
para hacerlo más fácil,
mientras la tierra nueva
creaba formas en las baldosas.
La planta había crecido y crecido
como en una leyenda muy antigua
y nos era difícil guardarla en cualquier parte.
Cuanto más lo intentábamos,
cuanto más impacientes o nerviosas
intentábamos darle algún espacio,
más rápido era el ritmo de su transformación.

Sé que mamá pensó en nosotras, en ti y en mí,
en la naturaleza salvaje que desborda
la cerámica,
en sus hijas mirando la casa desde fuera,
como una piececilla en miniatura.
Te habría gustado estar manchándote las manos.
Pero habíamos dejado atrás el suelo
y las flores más bellas
ya habían comenzado a marchitarse.



ESCUCHA
LA PIEZA AQUÍ

¡U n momento! Por favor, es altamente recomendable que antes de seguir leyendo, te tomes unos segundos para acceder al QR y pongas de fondo la pieza que he compuesto para la ocasión. **Impronta**. ¡Gracias!

'Impronta' ha sido creada a través de la improvisación, es decir, durante unos minutos grabé un piano al que, como un músico de jazz, se le añade un violonchelo. Sin pactar nada. Sin pensar. Sin que hubiese un acorde premeditado o un final o comienzo fijos en mi cabeza. ¿Y qué es improvisar? ¿Qué es crear? ¿Acaso podríamos navegar, como lo hace el violonchelo en esta pieza por nuestro instinto, más o menos, emocional, para llegar a un punto donde somos capaces de liberar lo que sentimos? ¿Puede llevarnos este método de creación a que nuestra música (o cualquier otro arte) sea parecido porque no nos salimos de nuestra comodidad? ¿O acaso puede suceder justo lo contrario?

Hay quien piensa que la creación puede estar supeditada a un esquema mental previo, como el pintor que antes de esbozar el lienzo ya concibe cuál será el resultado final. O que en música hay dos tipos de compositores: por una parte, los que reaccionan a su medio, y por otra, los que, quizá a través de un proceso más matemático o racional, consiguen que su partitura alcance un nivel armónico muy rico, a través de la búsqueda del color.

Cada creador es diferente. Todos tenemos puntos en común y puntos que nos alejan, que nos hacen particulares. En mi caso, bien o mal, siento que mi música surge como respuesta a lo que siento, a lo que me transmite lo intangible, lo emocional, aquello a lo que no puedo dar nombre pero sí intentar reflejar a través de una búsqueda personal de distintos tonos.

La improvisación en el piano es mi liberación, mi vía de escape. Simplemente toco. Sin esperar nada. Cada nota se esfuma, cada acorde colapsa con el siguiente. La velocidad, el matiz, la intensidad, el estilo... A veces, grabo lo que improviso. Y, de vez en cuando, me siento tan identificado con la espontaneidad de lo que suena, que necesito darle forma; estudiarlo, variarlo, alargarlo, darle un sentido, una forma. Quizá como obra para orquesta, quizá como un borrador para piano, pero cuando sucede, es porque hay algo que escuchar, algo que sentir, algo de lo que hablar. Y después, a cada uno de nosotros, cada pieza le hará sentir algo distinto.

Todos somos diferentes, y cada uno tiene sus métodos. El mío es casual. Un día alguien me dijo que transcribiera lo que había improvisado. Ahí me percaté de que en eso podría radicar mi vida: en pensar mientras improviso y, si me gusta, darle forma.

LOS ROTOS

María Zaragoza

(Campo de Criptana, Ciudad Real, 1982)

Los despreciados por la sociedad, los que no tenían un espacio donde todo era belleza y juventud, comida artificial, ciudades con cúpulas que protegían de la polución a quien podía pagarlo; ellos, a los que dejamos fuera para que se pudrieran, para que el aire o los ríos contaminados los mataran, los tristes, los diferentes, los que no podían seguir nuestro ritmo; ellos, los que consideramos inútiles porque escribían libros, pintaban cuadros, componían melodías, leían poemas al viento, esculpían con los dedos quebrados, se rompían los pies bailando; ellos, que nunca hicieron algo necesario, que no nacieron para hormiga o abeja, que no supieron lo que era prioritario hasta que lo fue; los rotos fueron los únicos que lo comprendieron.

Se rieron cuando los dejamos fuera. Dijeron que nosotros estábamos encerrados, que ellos eran libres. Dijeron que siempre lo fueron. Doblaron las rodillas, apartaron la basura, se mancharon las manos de tierra y plantaron árboles.

¿Por qué escribimos? ¿Por qué contamos historias?

Cuando estudiaba cine, cuando toda mi aspiración profesional pasaba por imitar las carreras de Tarantino, Kurosawa, David Fincher o Godard, se cruzó en mi vida una serie que se estrenaba en Televisión Española. Era el año 2009 y la serie se llamaba *Águila Roja*. Me senté a verla cinco minutos y me pareció de cartón piedra, sus diálogos estaban llenos de giros y modismos actuales que me sacaron de la época y su estética copiada de *Assassins Creed* terminó de rematar mi opinión: aquella serie era un despropósito, una forma de maltratar el noble arte audiovisual... Un año y medio después estaba trabajando en ella como guionista.

No me preguntéis cómo pasó, simplemente ocurrió.

Dejé de ser un estudiante de cine con ínfulas de artista a un artesano. Fue una suerte y una revelación que cambió mi vida. Trabajar en una serie tan popular como *Águila* me ayudó a entrever una realidad que a veces te ocultan en las escuelas de cine o de arte. Allí me encontré con compañeros veteranos, guionistas de los que nunca oirás hablar, que llevaban años dedicándose al arte más antiguo y elevado: el arte de entretener contando historias. Guillermo Cisneros, Ana Muniz y Jon De La Cuesta, Adriana Rivas o Federico Muñoz, Juanma Ruiz Córdoba y mil más. Como los pintores y poetas de la Corte, la historia de la tele en nuestro país está llena de escritores anónimos, talentosos y apasionados, que construyeron los cimientos de la supuesta Edad de Oro que vive nuestra ficción. Si somos lo que somos, es gracias a ellos.

En mi carrera, siempre he terminado volviendo a la misma pregunta: ¿Por qué escribo? ¿Por qué cuento historias? Con los años he sabido la respuesta... ¿Quieres saberla? Es sencilla: "Lo importante es la historia, no quien la cuenta". Lo decía Stephen King en uno de sus relatos y es el mejor consejo que pueden darte. En última instancia, cuando te sientas a escribir un guion no pienses en conseguir dinero, gloria personal o un nutrido grupo de seguidores en *Twitter*. Deja de lado tu puto ego. Déjalo. Ahora. Porque cuando te sientas a escribir, la historia es la reina. Tu Reina. Esa verdad te libera. Entrégate a ella.

TIEMPO MUERTO

Eduardo de los Santos
(Madrid, 1992)

Han pasado veinticuatro horas y nadie ha venido por aquí, y no es ya que no se haya presentado nadie en casa, que es bastante grave pero entendible, son gente muy ocupada, sino que ni siquiera han llamado o se han ofrecido a ayudar o lo que sea. No nos han explicado nada, no nos han traducido nada y es que ni mi esposo ni yo sabemos francés, así que no tenemos forma de aclarar lo sucedido anoche. Ustedes dirán. Yo solo quiero saber cuál es ahora el procedimiento, dónde tienen a mi hija, si la han sacado al menos de la discoteca para llevarla a un hospital o a algún lado donde al menos la sepamos cuidada mientras se resuelve lo demás. Eso es todo. No pido que venga el presidente a darme el pésame, ni que el embajador me mande un maldito ramo de flores con sus condolencias por Navidad. Solo quiero saber dónde está mi hija ahora. Y qué hacen con ella. Y cuándo la traerán y qué haré yo cuando la vea.



Obra: Pepe Agost (Castellón, 1947)

Miguel Ángel, 1973.

Tinta china sobre papel, 70 x 50 cm.

HISTORIA UNIVERSAL DE UN HOMBRE QUE HABLABA CON LAS COSAS
¿POR QUÉ BORGES NO MANEJABA UNA HARLEY DAVIDSON?

Juan José Rodinás (Ambato, Ecuador, 1979)

1

Y empiezo a creer que soy
los objetos
que
no puedo
mirar:
un lápiz me contiene,
el grafito en su punta
es
mi casa.

2

Soy un caligrama de aerosol que corta el aire y mancha un muro ligeramente viejo.
Soy el hombre que silba una canción de Cerati.
Soy alguien lento y sencillo que ama caminar.
Todas mis calles son mentales. Incluso aquellas que recorren en la materia efímera
y su trama de gritos y accidentes de tráfico.
Sin embargo, una nostalgia por las cerezas rojas -más tranquilas que yo-
se busca dentro de mí para hacerme paciente.
¿Qué es esto? Elijo masedumbre: un gesto sin lenguaje.
Yo soy los pedazos que no pueden unirse: el núcleo de una célula
se enlaza a millones de ideas. Algún viejo dolor,
una huella imprevista se abre tras mis huesos:
allí una muchacha de ojos como arándanos eleva una sombrilla fabricada en China,
destruida, revelada en los objetos al volar y caer bajo las sauces de hojas malva,
allí una muchacha con una camiseta de mi equipo de fútbol,
en sus ojos, mis cosas, ella sueña la muerte.

Entre ciudades vecinas, dos niños juegan con pistolas de plástico:
sin conocerse. En el futuro, quizá serán dos tumbas. Yo hago mis apuestas tristes.
Sí, el tiempo destruye las diferencias, borra el borde,
saquea las hojas de los viejos cerezos junto a las avenidas que ahora los protegen.
Cualquier velocidad destruye el mundo: solamente la quietud nos salva.
Yo, por ejemplo, estoy fuera de mi vida y mi vida incluye el universo.
En la calle, tomo una piedra y es un colibrí que, de súbito, vuela.
Los frascos y las conchas son arrastradas por la lluvia de marzo.
Digo un pequeño trabalenguas.
"¿Vivo adentro de la vida o la vida persiste al interior de mí?"
Algo se mueve bajo la médula de un esqueleto humano: una fracción de luz,
sus abundancias de lo pequeño pequeño sobre lo grande grande.

Nada existe por dentro de las mariposas que vuelan en los cardos

que no sean moléculas complejas: y esta luz. Es marzo en esta fiesta
de las cosas pequeñas, solo tengo el peso de mi cuerpo: y esta luz
sobre una serie de murales donde agoté las manos, donde cansé los ojos. Estoy
pensando en una habitación: mi vacío mental con sus muebles heridos
(sobre una hoja en que yo pinto el viento):
son átomos unidos, desunidos: la vida, esa historia de moléculas locas,
la mujer que duerme a mi costado con su cabello negro, sus medias deportivas,
sus piernas como arroyos que vuelven a los páramos,
las truchas en sus aguas que escalan por los relámpagos de Quito,
sobre las copas de las hayas y las cúpulas de las iglesias barrocas,
esa simulación de sangre para explicar
que aquello que sucede, en realidad, sucede.

Banksy, espía pequeño, en el agujero más pequeño de una pared en Bristol.

3

¿Quién es el hombre que pinta
dentro de una molécula llamada mi presente?

¿Quién es el hombre que pinta los gestos de la historia
dentro de una molécula llamada eternidad o sueño?
Probablemente nací en Bristol en 1975.
Aunque probablemente nací en Ambato cerca de 1979.
Aunque mi vida es solo "probablemente". Yo, sin embargo, pinto.
Pinto porque tras una pompa de jabón, delicada y celeste,
tras la membrana que me encierra, tras el tapiz y el llanto,
una estrella que muere es el registro fósil de todos los imperios.

Soy transparente en mis manos, soy oscuro en mis huesos,
soy la corriente de cualquier río que arrastre mis fragmentos pequeños.
Solo firmo sobre las cartas de mi vida. Tiemblo para pintar una esquina del mundo.

Banksy, pequeño, en un barrio del universo.

4

Mi fiesta es liberar un evangelio sobre la hoja de un cerezo.
Mi fiesta se llama irrealidad y es el cuerpo dormido tras un día de esfuerzo.
Mi fiesta es el desierto, pero también una ciudad
donde la flor difícil es aquella palabra donde yo pido mi destrucción,
donde yo te pedía: ("rosal yo te soñé, rosal te iré soñando").

Allí estoy:
en el universo
que se devora
a sí mismo,
en el vacío sin fuego,
en
cada
una

de mis acciones
inexplicables.

LA MEMORIA DEL ESPACIO

Paula Valdeón Lemus (Villafranca de los Barros, Badajoz, 1992)



Obra: Arriba: Cancún, 2020

Grafito sobre lino,
36 x 33 x 20 cm. y tinta sobre
papel japonés, 34 x 24 cm.

Abajo: Ambrosio de Morales,

20, 2019. Óleo y cerámica
sobre lino. 100 x 116 cm.

Mi trabajo explora temas relacionados con la vida ordinaria y el habitar: todo lo que tiene que ver con los cuerpos arquitectónicos y los objetos que construyen relaciones, vivencias y comportamientos. Todos mis proyectos vienen condicionados por la inestabilidad y la incapacidad de acceder o mantener el espacio consolidado no-precario, en el que adquirir las condiciones para la construcción de diferentes privacidades; la memoria atravesada en los espacios, sus restos, antes habitados, son la materia que compone mi gramática.

Comencé la práctica como algo equivalente a un ejercicio de añoranza y búsqueda vana de un lugar en el que echar raíces, lo que me dio pie a la actual inquietud por la materialidad de tales lugares. Me decanto por analizar estos espacios y tiempos a través de las construcciones que contienen, su historia (azulejos, catas arqueológicas, pinturas, formas) y lo que reflejan los diseños decorativos industrializados. De este modo, invito a una reflexión más compleja y menos banal de su apariencia. Concretamente, mi centro es crear entes contenedores de la memoria y los afectos de los materiales utilizados en la práctica de habitar los espacios domésticos, interviniendo en el espacio a partir de una experiencia plástica y sensible.

CAP I POTA

Rafael Laureano (Sevilla, 1989)



Obra: Arriba: De la serie *Yo quería tener una cap i pota*, "Yo quería tener una cap i pota", Con tela exclusiva de José Galvañ. 2019. Madera, pasta, resina, óleo, metal y tela diseño exclusivo.

73 x 39 x 19 cm.

Abajo: De la serie *Yo quería tener una cap i pota*, 2019. Técnica mixta. Medidas variables.



Rafael ha creado una serie de *capipotás* respetando la iconografía y ciertos grafismos, pero adaptándolas a su estilo, transportándolas al siglo XXI, pero sin perder la esencia tradicional de su factura. Su concepción: para ser expuestas tal y como están o bien para ser revestidas, como piezas de arte o imágenes de culto. Una vez más, Rafael, a algo tan cotidiano como eran las imágenes de devoción doméstica les ha dado ese punto "laureanista" como homenaje, agradecimiento y recuerdo de las que tuvieron un papel destacado en la decoración y devoción de cada casa.

EL ESPACIO ENTRE LAS COSAS
Irma Álvarez-Laviada (Gijón, Asturias, 1978)

Obra: Arriba: *S/t* (detalle), de la serie *El espacio entre las cosas*, 2019.
DM, 43 x 43 x 390 cm.
Abajo: *S/t*, de la serie *El espacio entre las cosas*, 2019. DM, 43 x 43 x 390 cm.



© Fotografía de Jorge Yeregui



En este proyecto se establece un diálogo a través de distintas disciplinas que vinculan las ideas de espacio, lugar y arquitectura. Dichas relaciones se sintetizan mediante el uso de materiales destinados a la construcción efímera, tinta y luz. Ofrece, por lo tanto, una situación temporal a partir de una serie de intervenciones *site specific*.

Extraído del texto *El espacio entre las cosas* de Alfredo Puente.



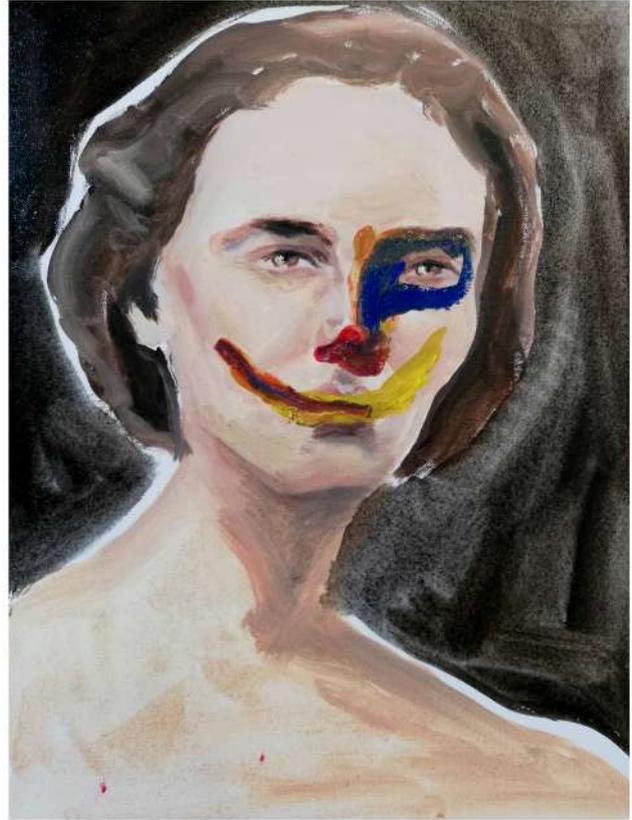
Obra: Arriba: *Pantógrafo*, 2019. Óleo sobre lienzo. 162 x 95 cm.

Abajo: *Procesos*, 2019
Óleo sobre lienzo. 22 x 16 cm.



Gloria Martín reflexiona acerca de los cánones, límites y procesos pictóricos. Nos aproxima en su obra a lo que no vemos, a la preparación previa de la pieza artística con representaciones como bastidores, el espacio de trabajo o elementos que se utilizan para la creación de la obra.

Las siguientes piezas forman parte de la exposición *De varia commensuración*.



Obra: Arriba: *Lucía*, 2020. Óleo sobre papel. 30 x 40 cm.

Abajo: *S/t*, 2020. DM, 50 x 70 cm.



FANGO
Paula Sánchez Benito (Salamanca, 1995)

Este trabajo explora conceptos como la identidad, el retrato o la psicología del rostro dentro del contexto de las redes sociales, partiendo de la idea de que los elementos que caracterizan y definen estos medios actúan como punto de ruptura del individuo y de su identidad, lo que produce un colectivo estandarizado de personajes anónimos. A través de la pintura y del dibujo, busca replantear los modos en los que el ser humano se autorrepresenta.

Su obra muestra un paraíso terrenal inspirado en su experiencia personal y paisajística, creando una imagen híbrida entre el mundo interior y el mundo exterior.



**UN ARBUSTO ES UN ÁRBOL
PARA JUGAR AL ESCONDITE**
Rosa Aguilar (Granada, 1996)

Obra: Arriba: (1) *Margarita mascando hinojo*, 2020.
Óleo sobre tabla, 50 x 40 cm. (2) *Salón de belleza*,
2019. Óleo sobre tabla, 30 x 40 cm.

Abajo: *Margarita mascando hinojo* (detalle), 2020.
Óleo sobre tabla, 50 x 40 cm.



Esa noche se escapó de su cama para espiar a los adultos. Llevaba un pijama verde y los pies descalzos. Escondida entre las sombras del pasillo, estuvo observando la cocina a través del cristal texturizado de la puerta, con el oído pegado a la pared para escuchar algo que saciara sus dudas. Frente a ella, colgaba la antigua benditera de su abuela: una pieza de porcelana con un delicado retrato de la virgen. El rostro de la estatuilla miraba a la niña como esbozando una advertencia: "No deberías estar aquí". Pero, ¿qué podía saber una virgen de porcelana sobre lo que estaba bien y lo que estaba mal? La niña ya había aprendido tiempo atrás que la estatuilla no tenía respuestas, ni siquiera a cuestiones tan básicas como esa.

Los adultos sí las tenían. Sin embargo, las guardaban en secreto y sólo dejaban escapar alguna pista cuando creían que los pequeños no estaban mirando. Por eso, esa noche ella se había escapado de la cama. Llevaba un pijama verde y los pies descalzos, y con el oído pegado a la pared oía en la cocina conversaciones irrelevantes. Ahora no logro recordar... ¿De qué hablaban? Creo que en algún punto bajaron la voz, empezaron a susurrar "¿Ya se habrá dormido?".

Y entonces supo que iban a contar el secreto.

Pero hablaban tan bajito que la niña apenas entendía sus palabras. "Hermano... Sangre... Receta." Apuntaba en su diario, como si fuera una lista de la compra, todo lo que creía oír. "Princesa... Cabalgata... Traición". Luego, "Prisionero... Poema... Sexo...". La virgen de porcelana no dejaba de mirarla: "No deberías estar aquí". A veces todos se callaban y la niña tenía que asomarse a la puerta para comprobar que aún estuvieran dentro.

Se dieron las buenas noches, y ella corrió de vuelta a su cuarto, pegándose a las sombras para que no la vieran. Guardó el diario bajo la almohada cerca de su mejilla, y cuando su madre entró a arroparla cerró los ojos y fingió dormir. A la mañana siguiente, intentó ordenar las palabras recogidas combinándolas con las de noches anteriores, y escribió una historia verde lima, y pensó que ese era el secreto de los adultos. Pasaron más noches y recogió nuevas palabras, y escribió viejas historias. Ahora no logro recordar... ¿De qué trataban? Todas se parecían al secreto de los adultos. Pero ninguna era suficiente, porque el secreto de los adultos debía ser capaz de completar todos los huecos, y las historias de la niña apenas alcanzaban para completarla a ella.

Un martes la niña dejó el diario abierto sobre su cama, quizá aposta, y cuando su madre entró a limpiar el cuarto lo encontró. Al tomarlo entre sus manos, enseguida, supo qué era. Intentó aguantar la tentación de leerlo, Sin embargo, recordando el diario que ella misma había escrito siendo niña, le picó la nostalgia y necesitó saber qué secretos guardaba. Leyó la primera de las historias, y le pareció azul francés. Luego barrió el suelo y quiso leer la segunda. Al llegar a la quinta, tras haber fregado, planchado y preparado la comida, pensó en lo cerca que estaba su hija de descubrir el secreto. Recordó que ella misma, cuando era pequeña, casi lo había conseguido. Ahora estaba lejos otra vez.

Cuando terminó de leerlo, la nostalgia se le había teñido de vacío por no saber. Limpió con un paño la benditera, y la rellenó con más agua con la que santiguarse. Había aprendido tiempo atrás que la estatuilla no tenía respuestas, pero en momentos como ese parecía tenerlas.

ESTO ES UN HOMBRE

Joaquín Pérez Azáustre (Córdoba, 1976)

RETRATO

Esto es un hombre.
Lo tienes aquí, delante, frente a ti, sentado,
con los ojos heridos por las briznas de luz.
Pero no: ya estoy escribiendo luz, cuando no hay brillo,
sino una oscuridad
torácica en el fondo de los acantilados
de esta habitación, con techo bajo,
para ahogar el pulmón condensado en las ascuas.
Acepta su volumen de musgo mercurial
reptando por el tronco seco de la maleza.
Aprende a manejarlo,
a dejarlo anegar la estatura del cuello.
Haz astillas con él.
Aquí hay un hombre sólo porque parece que lo es.
Asómate a su cara. Distingue sus aristas,
recorre con los dedos sus grietas transparentes,
el último destello ahogado en la retina,
cubierto de hojarasca el grito mudo.
No te está invitando a ningún laberinto.
Aquí no habrá fulgor, ni viaje, ni un deslumbramiento.
No habrá revelación: aquí hubo un hombre.
Esto que estás mirando alguna vez fue un hombre.

No les enseñaban a nadar. A pesar de vivir en la ría. Nadie aprende a nadar mientras la guerra. El agua estaba fría porque era enero. Los peces arañaban calor de la superficie. Cuando el niño se cansó de mover los brazos y bajó medio metro, un banco pasó por encima y ya nadie pudo ver más. El pelo claro no dio una última luz. La batelera gritó que nadie se tirara. Ya que nadie se tire o serán dos los cuerpos. Y entonces se quitó el sombrero y lo apretó entre las manos. Y nadie se tiró. Los pescadores de las escaleras no levantaron la cabeza de los nudos. Las barcas siguieron recibiendo brochazos de pintura. El humo saliendo de las chimeneas de los astilleros. Algunas contraventanas se cerraron. Al principio, el niño dijo que un perro se había caído al agua y nadie se alertó. Después, se arrepintió y movió los brazos y chilló pidiendo ayuda. Entonces, la mujer clavó el remo en el agua una vez y otra vez y otra hasta que estuvo en el canal. Luego, las vecinas apretaron los cuerpos unos a otros y se acercaron a la orilla agarradas de los brazos, las manos en la boca tapando el espanto. Todas buscaron a sus hijos para aliviarse. Pero se fueron callando. Y se fueron marchando a sus casas. Al niño grande su madre lo agarró del codo y lo arrastró por la pasarela. De vez en cuando, el crío daba la vuelta y todavía le parecía estar oyendo la bronca, la discusión por los salabardos. El niño pequeño había cortado en casa las cabezas de los jureles con un cuchillo y los había echado a la arpillera. Estaba sentado con los pies colgando sobre el canal del pueblo que se llenaba de agua con las mareas altas y dejaba descubierto su fondo con las bajas. Más de dos metros de subida y bajada. El niño estaba a punto de lanzar la cuerda cuando apareció el otro. Y el otro le dijo que él pescaría. Déjame pescar a mí. No, son míos, le respondió el pequeño. Y agarró fuerte los reteles. El crío grande, sin pensarlo, empujó al pequeño al agua.

No sería hasta que llegara a su casa que se diera cuenta de lo que había hecho. Tan inconsciente de lo que acababa de pasar como querer regresar a contarle a su amigo, el ahogado, lo que estaba sintiendo, todavía sin culpa. Aquella tarde nadie rondó el canal. Ninguno paseó por sus bordes. La batelera sí miró durante todo el día el agua negra de la ría. No es verdad que lo buscara, pero pasó varias veces por encima del sitio y miró hacia abajo y miró hacia todas partes. Ya se estaba poniendo el sol cuando una mujer salió corriendo de una calle. Una mujer que había descubierto cuatro peces muertos y sin cabeza sobre la mesa de madera de la cocina. Una sola de todas las mujeres que no encontraba esa noche a su hijo pequeño. Una vestida de negro que descendió como un fantasma urgente las escaleras del puerto y se arrodilló junto a la orilla y metió los brazos hasta el codo en el agua moviéndolos en un intento de despejar la oscuridad. Y entonces se partió en dos. Y entonces la mujer ya no fue más esa mujer. Y el cauce, como un espejo, expandió el sonido del grito por toda la ría. La bocana del puerto como un altavoz de la muerte. Los vecinos temblaron. Pero cada uno adentro de su casa.

A la bajamar, sobre el fondo de limo, boca abajo y con las dos manos clavadas en el suelo negro, el niño pequeño quedó al descubierto. Alguien fue a preguntar esa noche a la mujer qué hacían con el chico grande. Lo mismo me da, respondió sin quitar la mirada de la mancha de sangre aún fresca de los pescados. La casa entera olía a podrido.



DISFRUTA SU OBRA
AQUÍ

En su artículo *Desechos digitales*, Hito Steyerl vuelve a traer a colación el *Angelus Novus* de Paul Klee (y la conocida lectura que de él hizo Walter Benjamin) para cuestionar si, a estas alturas de la película, el rol del historiador no debería ser el de renunciar a su sitial privilegiado de autoridad para participar sincera y comprometidamente en la creación del caos¹. En cuanto lo leí me atropelló la misma pregunta acerca del artista. Pero, a ver, ¿en qué se parece un artista a un historiador? Solo actúa en presente continuo, me dije, un artista también interpreta el pasado, pero solo ejerce como tal si lo hace en presente continuo y, en cualquier caso, cuando echa la vista atrás y pretende dar sentido y coherencia a algo de lo andado se convierte automáticamente en un historiador, o en un formalista, que es lo mismo.

No se me ocurre una manera más genuina de nuestro tiempo que conocer, compartir, modelar nuestro aspecto físico, elegir nuestro voto, comer o follar en base a las lógicas entrópicas del *spam*, ni probablemente una profesión que lo genere en cantidades ingentes más que un artista. Cómo activar la erótica y la extrañeza a través de ese estímulo convertido en carne de kebab, alimento de noches de sábado (donde el *nihil* productivo aún reina entre los mortales por unas horas), es otra cosa. ¿Pero cómo no ver en esa pasta recalentada, en su irresistible indefinición, que no es ni 100% todo ni 100% nada, una oportunidad? Al igual que la estructura de las proteínas post carnales se modifica a cada giro del pincho, el material que compone el *spamundo* sigue siendo erosionable, pero en una sociedad distendida como la nuestra, ¿no será la puerta de entrada para el cambio precisamente aquello con lo que mejor se entiende, aquello que no le provoca una reacción inmunológica? ¿Más spam?

Fernández Mallo escribe que quizás la llave para crear hoy algo realmente valioso, no será unir, sino escindir². ¿Y si contamos las micro partículas de proyectil de las playas de Normandía para crear una alegoría de la muerte?

¹ Steyerl, Hito: "Desechos digitales" en *Arte Duty Free: El arte en la era de la guerra civil planetaria*, 2017, Buenos Aires, Caja Negra, pág. 158.

² Fernández Mallo, Agustín: *Teoría General de la Basura (cultura, apropiación, complejidad)*, 2018, Galaxia Gutenberg, Barcelona, pág. 310.

“Es agotador”, “haces músculo” o “tiene un ritmo frenético” son frases que se podrían decir de cualquier clase de zumba, pero no. Estas frases te las dicen compañeros guionistas que saben lo que es estar en el equipo de guión de una serie diaria. Y sí, tienen razón. Es todo eso y más.

Llevo casi un año trabajando en una serie diaria y todavía no me explico cómo puede salir adelante. Y eso es así porque yo solo soy un engranaje más en una cadena de producción. Voy a intentar resumir el trabajo de una semana para que os hagáis una idea de cómo es el proceso de escritura de una serie diaria como *Mercado Central*.

El lunes a primera hora los coordinadores y escaletistas se reúnen en la sala de guión para tramar los seis capítulos del bloque semanal. ¿Y por qué seis capítulos? Para ir ganando terreno a grabación y poder tener vacaciones. El martes, los escaletistas desarrollan las tramas, que eran poco más que frases. Ahora tienen párrafos que convertirán en secuencias y que “montarán” en escaletas. Finalmente, la coordinadora de escaleta las repasará y les dará el visto bueno. Genial, tenemos escaletas.

El lunes siguiente cada escaleta, como si fuese un motor Ford, se le asigna a un dialoguista. Estos engranajes de la cadena tienen una semana para convertir las catorce páginas de escaleta en unas cincuenta y cinco de diálogos. Este momento en la cadena de montaje es más “relajado”, no hay horarios, no hay entregas al final del día. Solamente tienen que tener el capítulo escrito el domingo.

Y llega el tercer lunes. Los seis guiones dialogados son enviados al editor de diálogos. El siguiente engranaje. Este es el momento para repasar y mirar con lupa los guiones. Desde el formato hasta cuestiones de *raccords* emocionales y espaciales. Todo tiene que estar bien engrasado para que no chirrie la descomunal continuidad que se genera. El editor tiene tres días para repasar los seis capítulos, más de trescientas páginas de diálogos, y sacar la segunda versión de cada guión. Y cuando tiene los capítulos listos, se los pasa al coordinador de diálogos, que tiene hasta el domingo para repararlo otra vez y hacer la tercera versión de los guiones. Vale, ya tenemos el bloque. ¿Y ahora qué? Pues que mañana es lunes y todo el proceso, que se ha ido solapando, empieza otra vez.

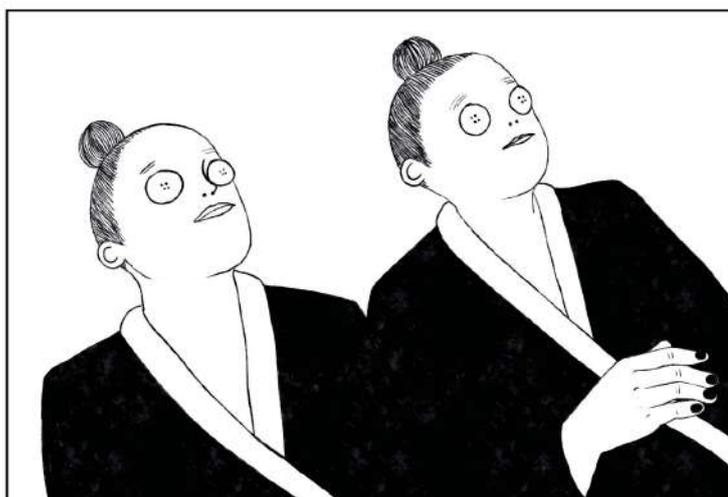
¿Os acordáis de lo de que es agotador, se hace músculo y tiene un ritmo frenético? Y cuando decía que es todo eso y más, me refería a que también es un oficio emocionante, intenso y realizador. Las series diarias son necesarias en las parrillas de programación, crean industria y son capaces de contar historias que en las series de *prime time* no tienen cabida. Por eso y por todo, ¡que vivan las series diarias!



Tengo una amiga. Una sola y única amiga. No necesito más. Nos vemos todos los días. Nos encantan las mismas cosas y solo hacemos lo que queremos.



Lo pasamos genial juntas. Nunca discutimos. También es cierto que nunca descubrimos nada. Pero no importa porque siempre, siempre, estamos de acuerdo y nos divertimos.





Llega tarde y estoy algo molesta.

Me está diciendo que su primo le ha recomendado un nuevo grupo de música. Pero es basura. No los he escuchado, pero lo sé.

Dice que se va a comprar el vinilo. Ella sabrá. Está insoportable, no se calla.

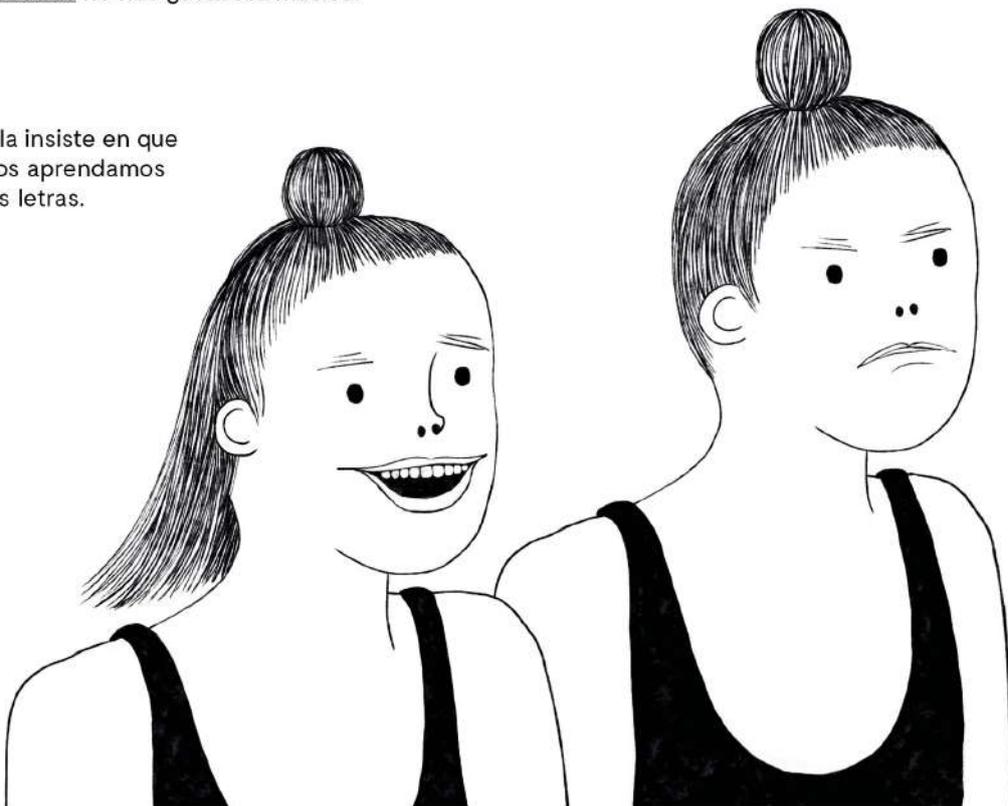


Hoy damos uno de nuestros paseos.

Está rara. Se ha cambiado el peinado.

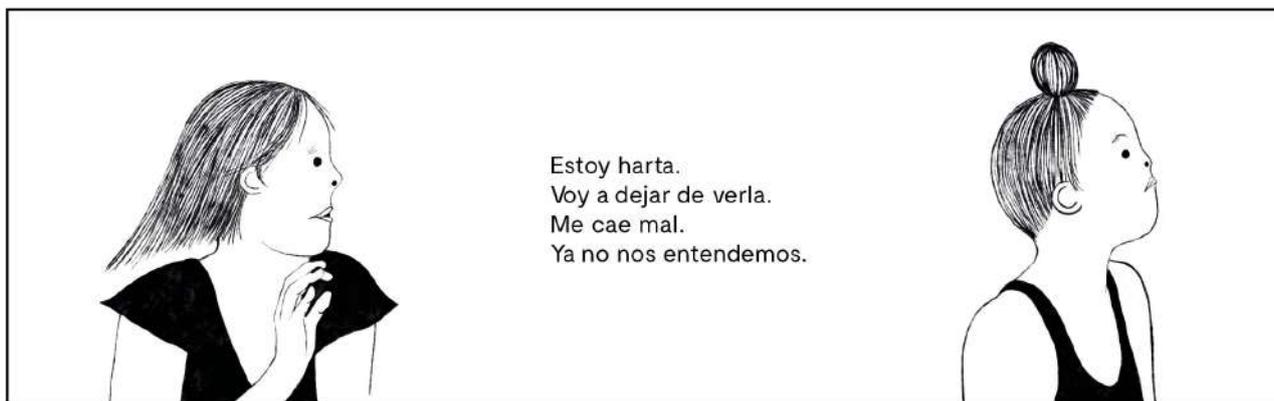
No para de hablar de ese dichoso grupo. Dice que le está cambiando la vida y no para de recomendármelos. Pero es que a nosotras no nos gusta esa música.

Ella insiste en que nos aprendamos las letras.



Le he dicho que si tanto le apetece cantar que vaya a un concierto y me deje tranquila.

Esta noche va a un concierto.



Estoy harta.
Voy a dejar de verla.
Me cae mal.
Ya no nos entendemos.

Ha cambiado.
Ni la reconozco.



Además he conocido a alguien
con quién me lo paso mejor.

Tengo un amigo nuevo.
Un solo y único amigo fiel.



UNA CIUDAD VACÍA

Yolanda Pantin (Caracas, Venezuela, 1954)

ASEDIO

Desde el fondo nos llamó
la vista. Una ciudad vacía y racional
llenaba la sala hasta el horizonte.

Los pájaros,
en un círculo de grises,
parecían de rapiña,
y no ciegas aves
de paso

azuzadas por el invierno.

1. Un antipoema puede ser una lista para el súper.
2. Un antipoema no se toma a sí mismo en serio; en ese sentido, es como un niño.
3. Walt Whitman no podría escribir un antipoema.
4. Octavio Paz tampoco.
5. Un antipoema es gracioso. La epilepsia también.
6. Un antipoema se avienta al agua.
7. A veces lo sabe, otras no.
8. Un antipoema rechaza a la Iglesia.
9. Un antipoema está para decir que comí las ciruelas del refrigerador, las que probablemente estabas guardando para el desayuno.
10. Un antipoema es para decir que lo siento mucho; estaban deliciosas, tan dulces y tan frías.
11. Un antipoema es un hielo que está derritiéndose.
12. Un antipoema sabe que ya se deshizo.
13. Un antipoema no es enemigo de la poesía.
14. Un antipoema es lo que el sí es al sí.
15. Lo que el amor es al sí.
16. Lo que el payaso es al amor.
17. Lo que las ciruelas en la hielera son a tu amor.
18. Lo que el cuchillo es a la carne y lo que la carne es al estómago y lo que el yogur es a Borges.
19. Lo más que Borges tiene que ofrecer es todavía menos que un yogur.
20. Un antipoema le toma la mano sudada a Violeta Parra.
21. El antipoema eres tú, Nicanor.
22. Un antipoema puede ser una lista para el súper: el jabón para trastes, las manzanas, las velas.
23. No olvides las bolsas de plástico y el canasto para cargarlo todo, para regresar a casa.
24. No olvides que un antipoema lo dice tu perro que ladra.
25. No olvides las piedritas que los enamorados cargan para no hundirse en el mar. Para no ser arrastrados por las olas.

DESVANES DE LA INFANCIA

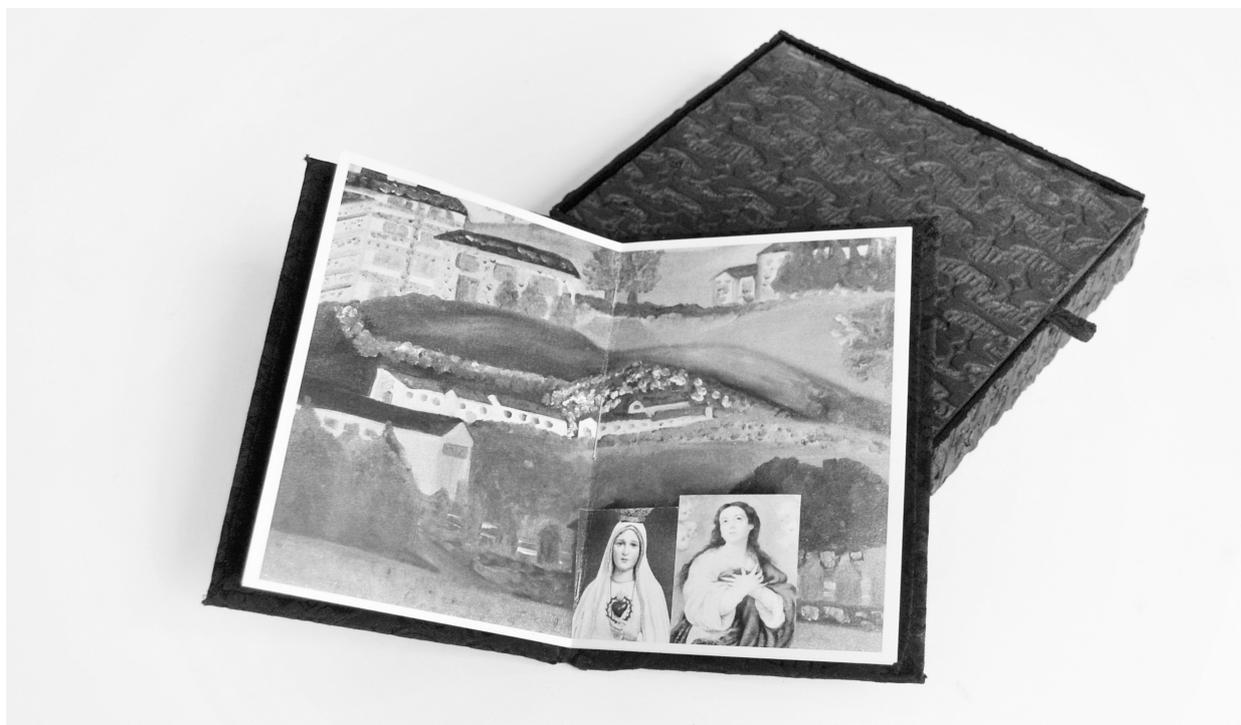
Alsira Monforte Baz (Zamora, 1992)

Obra: Arriba: *S/t.* de la serie *Desvanes de la infancia*, 2018.

Hilo sobre tela. 35 × 100 cm.

Abajo: *S/t.* de la serie *Desvanes de la infancia*, 2018.

Impresión digital sobre papel. Caja de madera. 35 × 21,5 cm.



Y dormir en el suelo perdido de esta casa bajo la lengua de un murciélago porque fue aquel el año que duró cien años y arroparnos en el cieno en el recuerdo tejer una baba en los espacios cavar el aire de las habitaciones. Me enamoré de la luz, vaya un problema me consumi6 la luz. Y pensar que nada de esto ocurri6, que mir6 por el ojo de la cerradura y no vi nada, que mir6 por el ojo de la bruja y vi los pomos hirviendo y que tir6 las puertas abajo y sobre las ruinas del futuro construi un refugio.

Miguel Rodr6guez Minguito

Personajes

MARIO, peluquero, en los ochenta años

ENRICO, en los cincuenta años

Salón de la peluquería de los Zaniol, en la vía Enrico Cravero, junto al Teatro Palladium. Lo sabemos por el sonido de la tijera: acompasado, constante, hipnótico. Pronto las primeras palabras entre tijeretazo y tijeretazo.

MARIO.- ¿Entonces no te suena?

ENRICO.- No, lo siento.

MARIO.- ¡No puede ser!

ENRICO.- Ni idea.

MARIO.- Maurizio Arena, el "fidanzato d'Italia". Uno de los nuestros.

ENRICO.- ¿De los nuestros?

MARIO.- De aquí. Del barrio. Como tu padre. Creo que salía en una de estas revistas. *(La tijera se detiene. Un cajón que se abre y que se cierra.)* Es éste. A mí me gusta recordarlo así, como en esta fotografía. Guapo, guapo, guapo. Luego fue terrible, terrible. Engordó, se puso así, ¡así! Daba pena verlo. Y perdió la cabeza. Se hizo curandero o algo parecido. Una pena. Ni loco hubiera querido yo una vida como la de los actores. Gira un poco la cabeza a la derecha. Así.

ENRICO.- ¿Le gusta esto?

MARIO.- ¿Qué?

ENRICO.- Su oficio.

MARIO.- Llevo desde los ocho años con unas tijeras en la mano, así que imagínate si no me gustara.

ENRICO.- ¿Qué dice? ¿Desde los ocho años?

MARIO.- Así que si no te gusta, te tiene que gustar. Además esto que ves es mi herencia. Yo heredé un par de buenas tijeras, un montón de discos y mi oficio. No es poco, ¿eh? No me quejo. *(Pausa breve.)* No te pareces nada.

ENRICO.- ¿Qué?

MARIO.- A tu padre.

ENRICO.- Ya.

MARIO.- El bueno de Ottavo. Qué buen hombre, qué buen hombre. Pero muy cabezón y orgulloso. Eso ya lo sabrás tú.

ENRICO.- Sí.

MARIO.- No te pareces nada. Porque me has dicho que eres su hijo, que si no. Qué sorpresa. El hijo de Ottavo Smeriglio. ¿Cuántos años tenías cuando se fueron tus padres?

ENRICO.- Cinco, creo.

MARIO.- Eras un crío. *(Pausa breve.)* Se te ha puesto cara de alemán. No te lo tomes a mal. Pero esa cara es de alemán.

ENRICO.- ¡No me fastidie!

MARIO.- Y el acento.

ENRICO.- Eso sí. Qué le voy a hacer.

MARIO.- Sigue en Berlín entonces el hombre.

ENRICO.- Allí sigue.

MARIO.- Me escribió para contarme lo de tu madre. Una pena. Nos vamos yendo todos. *(Pausa.)*
¿Va bien de corto?

ENRICO.- ¿Lo hace siempre con tijeras?

MARIO.- Todo a tijeras, todo. Lo de la maquinilla es para cobardes. Más tiempo pero más precisión.
(Sonido de tijeras.) Entonces de visita por el barrio de tus padres.

ENRICO.- Bueno, y el mío.

MARIO.- Verdad, verdad. ¿Recordabas algo?

ENRICO.- No, para qué mentirle.

MARIO.- Ha cambiado todo y no ha cambiado nada. Ya ves. Ahora la gente ya no canta en las calles ni en las casas. Eso me da pena. Pero Garbatella sigue siendo Garbatella.

ENRICO.- Y el Salone Zaniol, el Salone Zaniol.

MARIO.- Desde 1930. Mi padre, Sandro, abrió esta peluquería con el teatro, que entonces era un cine y se llamaba Garbatella. No sé para qué le cambiaron el nombre. Qué tontería.

ENRICO.- Y de su padre pasó a usted.

MARIO.- Así es. Nos morimos muy viejos los Zaniol. Ése es el misterio. ¿Las patillas las quieres rectas?
¿A esta altura?

ENRICO.- Sí, por favor. Mi padre hablaba con mucho cariño de este sitio. ¡La peluquería de los tenores!
Es tal como me había contado. Los discos de gramófono, los compactos, las revistas.

MARIO.- Lo sabes todo, jovencito.

ENRICO.- Jovencito... ya he cumplido el medio siglo.

MARIO.- No te muevas si quieres salir con las dos orejas. Dile a tu padre que es un cabronazo, que me manda a su hijo el alemán y está bien pero que dé señales de vida... Ya estamos terminando.

ENRICO.- En realidad... para eso he venido.

MARIO.- ¿Qué?

ENRICO.- Verá. Sé que le va a parecer raro.

MARIO.- ¿Qué es eso?

ENRICO.- No se preocupe. Es sólo una grabadora. Verá, mi padre no se encuentra bien. Es difícil explicarlo. Va a pensar que es una locura.

MARIO.- ¿Qué le ocurre a tu padre?

ENRICO.- La cabeza. Ya hay días que no me reconoce.

MARIO.- Ottavo. Nos vamos haciendo viejos, nos vamos yendo.

ENRICO.- Si he venido hasta aquí ha sido para pedirle un favor.

MARIO.- ¿A mí?

ENRICO.- Mi padre siempre hablaba de esta peluquería.

MARIO.- Tu padre es un amigo. Un gran amigo. Ya lo siento.

ENRICO.- Verá, mi padre me contó que una vez le escuchó cantar y /

MARIO.- ¿A mí?

ENRICO.- Sí, una vez que estaba esperando a que terminara usted de barrer; ya me dijo que usted nunca ha querido cantar delante de nadie, que eso fue su padre, ya lo sé, ya lo sé, pensará que estoy loco, lo entiendo, pero yo estoy aquí para pedirle ese favor. No sabe las veces que mi padre me contó esa historia. Que le estaba esperando a usted para irse a los billares, fumándose un cigarrillo, y de pronto le escuchó cantar, no podía creerlo, porque usted nunca cantaba en

público y entró y le dijo: Mario, Mario, ¿esa es tu voz? Y usted sonrió y luego se fueron a jugar la partida y no hablaron nunca más del tema. No sabe las veces que mi padre ha recordado ese momento.

MARIO.- El corte es un regalo de la casa.

ENRICO.- ¿Cómo? Verá, ya sé que es raro. Pero ahora que mi padre está perdiéndose yo quisiera llevarle el regalo de su voz. Ya sé, ya sé que es raro.

MARIO.- Yo no canto para nadie. Ése era mi padre. El que tenía buena voz. Cuando pienso que alguien me va a escuchar cantando me viene como un golpe de sangre. No puedo.

ENRICO.- Pero mi padre /

MARIO.- El muy cabrón de Ottavo pegó la oreja. Pero no debía, no debía.

ENRICO.- Verá, sé que es difícil de entender pero creo que, no sé, que si yo voy con su voz y mi padre le vuelve a escuchar cantar, no sé, no sé, de algún modo tendrá más vida aquí.

MARIO.- ¿Qué estás diciendo?

ENRICO.- Por favor.

MARIO.- Listo.

ENRICO.- Insisto.

MARIO.- Ni hablar.

ENRICO.- Mire, yo le dejo la grabadora aquí. Por favor, piénselo. Mañana volveré por ella. Sólo tiene que darle aquí, al botón rojo, y ya está. No tendremos que hablar. No será necesario. Sólo volveré a Berlín con la grabadora, la llevaré a la habitación de mi padre y le daré al *play*. Se la dejo aquí. Tenga.

MARIO.- Ya te he dicho que el corte es un regalo. No olvides el paraguas. Siempre llueve en marzo por aquí.

ENRICO.- Hasta mañana, señor Mario.

El sonido de la puerta. Ruido de cajones.

MARIO.- Eres un cabronazo, Ottavo, un cabronazo. Te pedí que no le dijeras a nadie lo de la canción. Y ahora tengo a tu hijo el alemán aquí pidiéndome que te la cante. Y ya sabes que yo no canto delante de nadie y "sanseacabó". Ése era mi padre. Yo sólo canto cuando no hay nadie, cuando estoy barriendo el pelo, y me escuchan sólo las tijeras, y los espejos, y la espuma. Pero viene tu hijo a contarme que se te está yendo la cabeza. Joder, Ottavo, nos vamos perdiendo todos, nos perdemos. Y que quiere que te cante, y me deja este "bicho" aquí, porque piensa que si me escuchas... Ottavo, cabezón, siempre fuiste el gran cabezón de Garbatella. ¿Dónde estás ahora? ¿Qué haces allí en Berlín? Nos vamos yendo todos, todos...

Hay un silencio. No muy largo. Y de repente escuchamos un botón. El de la grabadora.

MARIO.- Ottavo, Ottavo, esto lo hago por ti, te juro que si sales de esas sombras y le enseñas esto a alguien más voy a Berlín y te rajo con las tijeras. Cuánto tiempo, Ottavo, cuánto tiempo. Te quiero, amigo, te quiero. Escucha, Tú estabas esperándome ahí fuera, llovía porque siempre llueve en marzo por aquí, y tú me esperabas, ¿dónde íbamos?, me esperabas fuera y yo me puse a cantar, era esto, era esto...

Y Mario canta Amor ti vieta di non amar... Con la voz hermosa, como siempre es la voz de un amigo.

El otro día le pregunté a un amigo cuál era el órgano de su cuerpo del que era más consciente. "Creo que de los pulmones", me contestó. En mi caso, es el estómago; siempre he sido muy consciente de mi estómago, de cuando está bien y cuando está mal, me siento especialmente conectado a esa víscera. Yo experimento la felicidad, la ansiedad, el terror y el amor con el estómago y, por lo tanto, escribo también con él, porque escribir tiene una naturaleza profundamente visceral.

Escribir con el estómago implica hacerlo solo cuando ruge, es decir, cuando algo lo despierta particularmente, ya sea por asco o por placer, por la náusea o la apetencia. Debido a esto, a veces es extraordinariamente difícil encontrar el apetito necesario para escribir, no es sencillo dar con algo que despierte realmente nuestro órgano favorito; diría, incluso, que es poco probable.

Cuando empiezas a trabajar (o lo intentas) dentro del marco de la industria cinematográfica, la cosa se pone aún más complicada. Los tiempos, las dinámicas y la burocracia propia de este sector matan el apetito de cualquiera y dejan a uno anestesiado. Si tú eres el dueño y creador de tus propios proyectos, es fácil encontrar una motivación que te una con la historia, pero, si la oportunidad de vivir de lo que escribes te llega desde un proyecto ajeno a ti (lo cual es lo más probable), ¿qué ocurre? ¿Pasamos a escribir sin nuestras entrañas, de forma automática y sin sangre? ¿Burocratizamos el proceso creativo escribiendo en blanco y negro?

Rehúso la mentalidad que considera que uno solo puede escribir sobre lo real, sobre lo vivido personalmente, que cada escritor solo puede realizarse única y exclusivamente con sus proyectos personales. Es cuestión de habilidad y experiencia encontrar la rendija por la que colarse y conectar con aquellos proyectos que no son nuestros. En este sentido, para poder tender puentes entre lo propio y lo de otros, es útil pensar en lo universal, en qué valores arquetípicos tienen las historias.

Cuando entré a trabajar en Suma Latina Producciones para la serie "VENENO", una serie sobre la vida de Cristina Ortiz, una mujer transexual que se ganaba la vida como prostituta hasta que debutó en la televisión, pensé que quizás el tipo de historias que yo solía contar no tenían nada que ver con esta. Yo soy un fanático del terror, de las historias que hablan de la lucha contra el miedo o la liberación de entornos hostiles. "VENENO" no es una serie de terror, pero cuenta una historia terrorífica. La vida de La Veneno es una historia de superación contra un ambiente hostil y de represión. Se trata de una historia de superación con la que todo el mundo puede sentirse identificado porque cualquier ser humano entiende esos valores.

El trabajo del escritor o el guionista es tender puentes, unir lo alejado para que cobre un nuevo sentido. Hay que encontrar el punto de unión desde tus vivencias personales y a partir de ahí construir, tirar del hilo que conecta nuestro estómago con la historia del otro para acercarnos a ella. Toda historia es susceptible de contar nuestra historia. Solo así será real, solo así podremos huir de lo alienante. Hay que escribir con los órganos.

Agradecimientos:

a Luis Cárdenas García, al Sindicato de Guionistas, ALMA
y a todos los artistas interdisciplinarios que participan en la producción de este número.



Este número fue elaborado
durante el confinamiento
del Covid-19.



CONTENIDO

Editorial: La promesa y sus enemigos ANTONIO MUÑOZ MOLINA **1** **Mimesis** DAVID PÉREZ BUSTO **3**
1971 BORJA MORENO MARTÍNEZ **4** **Entrevista al Niño de Elche** LA NOVICIA **6** **Ars Combinatoria** CHEMA MADDOZ **8**
Un poema de flores ROSA BERBEL **9** **Impronta** JOSÉ JAVIER DELGADO **10** **Los rotos** MARÍA ZARAGOZA **11**
Artesanos JESÚS MESAS SILVA **12** **Tiempo muerto** EDUARDO DE LOS SANTOS **13** **Miguel Ángel** PEPE AGOST **13**
Historia universal de un hombre que hablaba con las cosas (¿por qué Borges no manejaba una Harley Davison?)
JUAN JOSÉ RODINÁS **14** **La memoria del espacio** PAULA VALDEÓN LEMUS **16** **Cap i pota** RAFAEL LAUREANO **17**
El espacio entre las cosas IRMA ÁLVAREZ-LAVIADA **18** **De varia commesuracion** GLORIA MARTÍN **19**
Fango PAULA SÁNCHEZ BENITO **20** **Un arbusto es un árbol para jugar al escondite** ROSA AGUILAR **21**
Agaratemo ELVIRA SUSÍN **22** **Esto es un hombre** JOAQUÍN PÉREZ AZAÚSTRE **23** **El limo** AROA MORENO DURÁN **24**
arte SPAM para una sociedad SPAM ÓSCAR ESCUDERO **25** **Engranaje** HÉCTOR BELTRÁN **26**
Lo sabes aunque no te lo he dicho CANDELA SIERRA **27** **Una ciudad vacía** YOLANDA PANTIN **30**
Decálogo del antipoema ESTEFANÍA ARISTA **31** **Desvanes de la infancia** ALSIRA MONFORTE BAZ **32**
Salone Zaniol ALBERTO CONEJERO **33** **Sobre escribir con los órganos** JAVIER GALÁN MARTÍN **36**

FUNDACIÓN
ANTONIO GALA
PARA JÓVENES
CREADORES

alma
SINDICATO
DE GUIONISTAS

