

# 200 ភ្នាក់ យក គ្រូ គ្រូ

No.3 Noviembre 2009





[www.singsing.es](http://www.singsing.es)



Luis Catalá Oltra .....	Kate Moss y la cultura del cuerpo
Javier M. Reguera .....	Carmelo Hernando
Birkin Moi .....	Yves Klein. Salto al vacío
Javier M. Reguera .....	Noche de San Juan
Javier M. Reguera .....	Física cuántica y Jazz
Rodolfo Martínez Gras .....	China
Mario F. Caldero .....	El Señor García
Birkin Moi .....	Killed by podcast
Germán Labrador Méndez .....	Potros de rabia y miel
José Luis Micó "Lou" .....	Kribi Heral
Javier M. Reguera .....	Miguel Trillo
Javier Molinero .....	Asco
F. J. Fernández Luque .....	Syd Barret
Javier M. Reguera .....	Pablo Mazo & Salto de Página
Esther García Llovet .....	Recife
Maria Luisa Negat .....	Miquel Barceló
Alvaro Vargas .....	Berliner Galerien
Raquel Beltrán .....	Irene Pérez
Veda .....	La diosa de la belleza

# 200 DIAS EN SING-SING

Noviembre 2009

Portada: Fernando Montiel Klint

Dirección, edición y coordinación: Javier M. Reguera

Diseño: Javier M. Reguera

Ilustración de la página 1: El Sr. García (cedida a 200 días en Sing-Sing)

Ilustración de la contraportada: El Sr. García (cedida a 200 días en Sing-Sing)

Partes del ensayo de G. Labrador Méndez han sido ilustrados con pinturas de Juan Genovés y fotografías de Alberto García-Alix

Este número no habría sido posible sin la participación de Fernando Montiel Klint. El Señor García. Luis Catalá Oltra. Carmelo Hernando. Rodolfo Martínez Gras. Germán Labrador Méndez. Miguel Trillo. Javier Molinero. Francisco Javier Fernández Luque. Pablo Mazo. Esther García Llovet. Alvaro Vargas. Irene Pérez. Veda. Luisa Medina. José Luis Micó.

Todos los contenidos de la revista están sujetos a las preferencias comerciales y de reproducción de sus autores. Para reproducir cualquiera de ellos, tanto textos como obras, consultar directamente con sus propietarios.

200 días en Sing-Sing facilita un directorio donde contactar directamente con todos ellos.

200 días en Sing-Sing es una revista cultural on-line gratuita. Se sobreentiende que nadie, bajo ninguna circunstancia, puede comerciar con ella o cualquiera de sus contenidos.

Preferencias de visualización recomendable para este documento PDF

Usar configuración del sistema 96 Píxiles/Pulgada

Ampliación pantalla: 82,5%

(Es posible que haya que ajustar el porcentaje, según las dimensiones de pantalla)



Todo material de desecho servirá para infringir

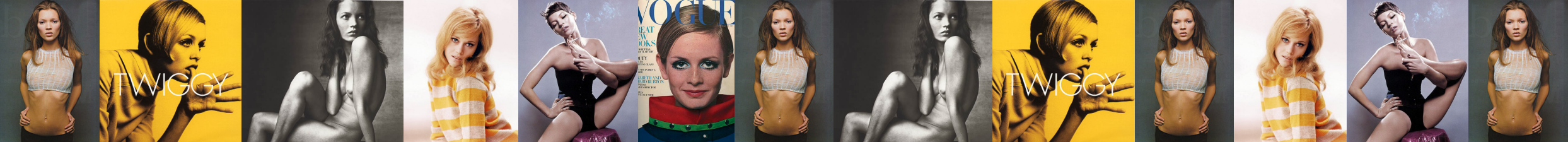
la pauta de un tiempo manufacturado. Hoy son otros los objetos, pero imaginar el

actual sistema monetarista en crisis la única forma en que la perpetuidad podría

futuro ya se hace impensable como mercancía

La basura, como concepto cultural, añade al

hacerse problemática, es decir, rebelándose



# ate moss ka

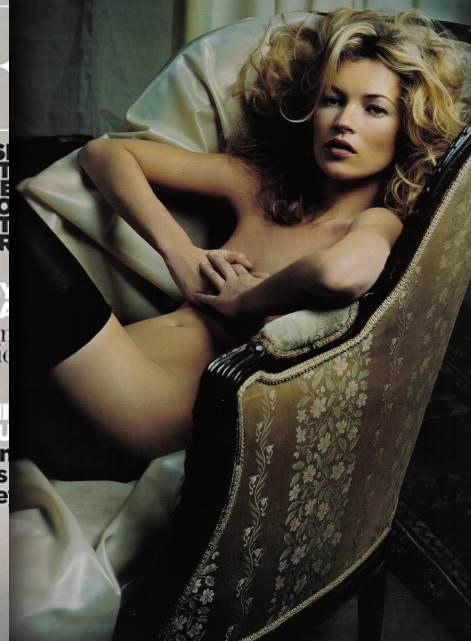
## Y LA CULTURA DEL CUERPO

Luis Catalá Oltra

**Una de las implicaciones de la modernidad tardía ha sido la centralidad de la imagen como objeto de consumo, como entretenimiento y elemento de**

comunicación. Los medios visuales (especialmente la televisión, y últimamente también todas las posibilidades que ofrece Internet) facilitan nuestro acceso a la información y a la significación presentándonos imágenes que sintetizan ideas, personas, hechos... Pero las mil palabras del dicho no valen menos que una imagen (seguramente valen bastante

más), sino que el individuo del siglo XXI, socializado en la inmediatez, en el lenguaje visual y en la simplificación, se ha rendido interesadamente a esa proclama, que es un perfecto escudo para el lector perezoso, espécimen victorioso de una sociedad como la que se describe. Por tanto, los medios de comunicación de masas, y entre ellos muy señaladamente



los visuales, que promueven y reflejan los estándares culturales (sobre todo los hegemónicos o los que interesan al capital de éste y otros ramos), son los artífices de la consolidación de determinados iconos visuales, de imágenes concretas que concentran en ellas el modelo de sociedad que se pretende reforzar. Cuando en los años 80 triunfaban Jane Fonda y el aeróbic, y se empezó a hablar de “la moda del culto al cuerpo”, probablemente muchos analistas pensarían que más que una moda podría llegar a convertirse en uno de los mainstreams de la modernidad tardía; algo que, lejos de ser un entretenimiento pasajero, tenía toda la pinta de ser un rasgo consolidado de las sociedades enriquecidas. Pero seguro que pocos fueron capaces de anticipar la magnitud del culto a la imagen corporal, que ha adquirido unas proporciones más allá de lo que lógicamente debiera entenderse como output estético de unas prácticas saludables (a partir de la ecuación ejercicio físico-alimentación). A este respecto, es curioso cómo denuncias que en otro tiempo tuvieron cierta relevancia como

aquello de la mujer-objeto, hoy en día están totalmente en desuso, porque la cosificación se ha normalizado hasta el punto que en vez de recorrer el camino para rehumanizar la imagen de la mujer, se ha pasado a incorporar también al hombre al catálogo de objetos de la industria visual. Paralelamente, desde esos tiempos de la Fonda de activa madurez, la imagen del cuerpo humano que determinadas élites han impulsado y los medios de comunicación han transmitido (especialmente entre las mujeres), ha experimentado una acelerada reducción de la masa corporal, hasta llegar a lo que se ha denominado como ‘ideal de delgadez’ o ‘patrón estético de extrema delgadez’. Parece que recientemente

habríamos llegado al cénit de este proceso e iniciado el camino para recuperar cierta lógica. Pero para la cultura pop de finales del siglo XX y principios del XXI habrían quedado imágenes de gran intensidad, que además han sido referencia para la mayoría de la población gracias al efecto repetición de los medios visuales (aunque inconscientemente todos tengamos que confrontar cada mañana ese ideal ante el espejo). Esas imágenes van desde modelos anoréxicas en las pasarelas a la muñeca Barbie, que con su cuerpo completamente irreal ha sido referente para muchas niñas occidentales de diferentes generaciones (según un estudio, una chica con el cuerpo de la Barbie tendría unas imposibles medidas de 100-45-



# OBSESSION

OBSESSION  
for men



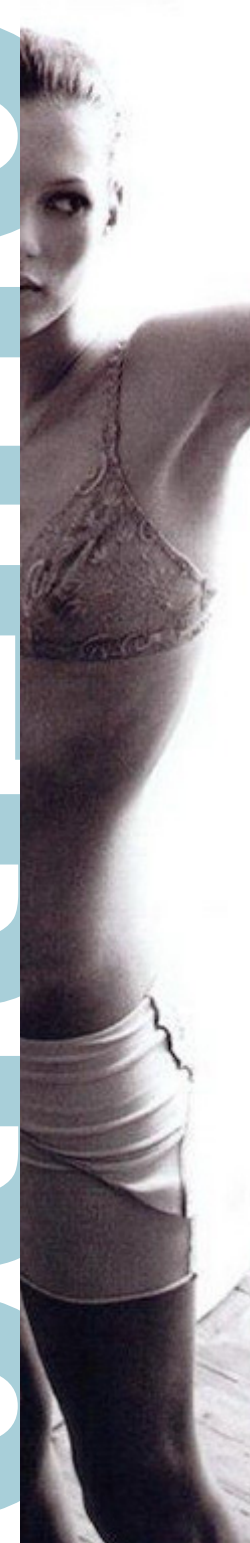
80, no tendría menstruación y padecería trastornos psicofísicos de diversa índole).

Algún que otro nombre propio podría haber ejercido todo este tiempo de arquetipo de esos patrones. Conviene retroceder hasta 1993, año en que Calvin Klein utilizaba una rompedora imagen para su perfume Obsession. Para los parámetros del momento, la imagen, una mujer desnuda, era, sin duda, la de una delgadez vanguardista, con un rostro sutilmente demacrado y un marcado de huesos que, sorprendentemente, no impedía que el conjunto de la imagen proyectase sensualidad, quizá un erotismo turbador. En una entrevista a El País Semanal del 20 de noviembre de 1994, Calvin Klein advertía que “si voy a enseñar mi ropa, prefiero enseñarla en personas delgadas” y continuaba afirmando que “la ropa sienta mejor a la gente que está delgada”. Aquellas imágenes y las sucesivas declaraciones pudieron leerse en parte como una provocación del mundo de la moda, algo no muy sorprendente si se recuerdan los anuncios de Benetton de aquella época. Pero aquel anuncio no sólo ha pasado a ser un icono pop, sino también la inauguración de la “era anoréxica”, un período en el que se ha buscado mostrar a modelos, actrices, presentadoras, etc. cada vez más delgadas (y en la cresta de esa ola, el patrón también ha llegado a impactar en un hombre en reprocesamiento).

Aquel cuerpo era Kate Moss y, 15 años después y con unas medidas y fisionomía alejados del canon de las pasarelas, se mantiene como figura

perenne de la moda (no es demasiado alta, tiene las piernas algo arqueadas, los ojos un poco separados... aunque su índice de masa corporal, como ha sido norma en los últimos tiempos, está muy por debajo de lo que recomiendan los expertos en salud). Sin ir más lejos, su imagen ha sido portada de la revista mensual Vogue, referencia del mundillo durante todo ese tiempo (cada año, hasta 2009, ha aparecido al menos una vez y en el 2000 hasta 4 veces). En el cénit de su carrera, en 2005 fue elegida modelo del año en los “óscar de la moda” (los que entrega el Council of Fashion Designers of America). Tras este galardón, la top-model vivió un nuevo escándalo que parecía el que le iba a apartar definitivamente de la primera línea: si bien se conocían sus coqueteos con las drogas e incluso se le había filmado y fotografiado un poco pasada de rosca, en septiembre de 2005 se le graba con cámara oculta preparando 20 rayas de coca, y esnifando 5 de ellas, mientras alternaba con algún canuto y tragos de vodka.

En España, Woman (Grupo Zeta) y Chic (Hola) le dedicaban su portada justo esa semana encumbrándola, como muestra de lo que representaba por entonces: “Kate Moss, el icono imperfecto e imperecedero de cómo brillar desde uno mismo (...) de cómo tener la actitud más auténtica y no morir en el intento” (editorial de Chic, 11 de octubre 2005); “...poco importa lo que lleve, el tema es que lo lleva ella, y eso imanta a millones de mujeres en todo el planeta (...) Kate es auténtica.



Por ello, no es casualidad que protagonice este mes nuestra portada (...) en este momento, un equipo trabaja para que encuentres en WOMAN algunas de las cosas que Kate Moss representa: magnetismo, estilo, frescura y descaró” (editorial de Woman, octubre 2005).

La tormenta mediática desatada por aquellas imágenes, llevó a Chanel, Christian Dior, Burberry y otras firmas para las que Moss ofrece su imagen, a romper el contrato que les unía a ella. Ahora corresponde plantearse cuál es el antídoto que se administra esta mujer porque, pasada la tempestad, una tras otra, las firmas (Dior y Calvin Klein nuevamente, pero también Bulgari o Roberto Cavalli) van ofreciéndole nuevos contratos y, así, en marzo de 2006, vuelve a ser portada del Vogue por 21º vez y el valor de sus contratos es ya superior a los que tenía antes del “robado”, pasando a ser de nuevo la modelo que más ingresa por encima de Gisele Bündchen. En 2006 aún sería portada otras 2 veces y lo ha seguido siendo en 2007 y diciembre de 2008. Quizá su éxito se deba a lo que Collete Day, de Woman, califica como “imperfección creíble”, se habla de ella como un triunfo de lo natural, lo poco sofisticado, lo desenfadado. También surge como icono para los 90, que llegaban de la mano de Nirvana, de jóvenes desorientados protagonizados en el cine por Wynona Rider, River Phoenix (sus amigos) o Johny Depp (su novio hasta 1998). Con Kate Moss, de repente se podía ver a una modelo desaliñada, en situaciones normales, en un apartamento desordenado, con ceniceros llenos de colillas... Y

en esos entornos poco glamourosos, Moss se nos aparece como más radiante; destaca aún más. Ahora, tras pasar por segunda vez por una clínica de desintoxicación, ha reconquistado su puesto, en parte gracias a sus amigos, pero también a esa imagen única y a la necesidad que tiene el mundo del espectáculo de reconocer al indolente, al transgresor, y también a la necesidad del capital de dar forma a mitos que multipliquen las ventas. Si Kate Moss vende a buen nivel, da igual que se meta toda la droga del mundo. En este sentido, otra reflexión que levanta el caso Moss es que, ciertamente, la alta costura es uno de los sectores que no domina el capital estadounidense, porque de lo contrario hace tiempo que la carrera de la inglesa se hubiese acabado. Mientras Milán y París lideren el mundo de la moda, Kate Moss y las drogas tendrán un hueco en las pasarelas.

Y mientras se produce un ajuste en el patrón estético, los índices de masa corporal (IMC) siguen anclados en el infrapeso, a pesar de las lavadas de cara de las pasarelas. Kate Moss y su IMC de 16 (la normalidad es de 18'5 a 25) no son excepción, como sí lo fueron en su día los 40 kilos de Twiggy, la modelo londinense de los 60 que fue una de las imágenes más reconocibles de la cultura pop británica. Las medidas de top models como Moss son norma y referencia inalcanzable que los medios de comunicación presentan como posible. Son el detonante de una de las frustraciones colectivas más importantes de un mundo dominado por la imagen.



NECESIDAD DEL CAPITAL DE DAR FORMA A LOS MITOS



# CHET BAKER

Quizá no sea el mejor trompetista de su generación.

Ni siquiera podría calificársele como un virtuoso al estilo de Dizzy Gillespie,

pero fue, junto a otros pocos, el que mejor ha sabido conjugar vida y obra, melodía y experiencia, drama y tonalidad.

Bucear por sus discos en directo de los años 80 es presenciar en los oídos la biografía de una lucha por la supervivencia, aún cuando su voz ya sólo presagiaba un breve hilo sonoro y la trompeta ya buscaba la pausa, los silencios.

Si Miles Davis transformó el sentido cultural de la trompeta con una actitud que se desvinculaba del regocijo complaciente de músicos como Louis Armstrong y revolucionaba el ambiente con el jazz modal rompiendo los moldes tradicionales del jazz y abriendo la puerta al free-jazz, Baker le dio la medida del cool, el soplado que había ido depurándose desde Charly Parker y el be-bop.



# CARMELO HERNANDO



Veinte-Veintiuno  
Infografía, 26.022 x 7.402 píxeles. 1,36 GB. 23/09/08

## UNA SEMIOTICA PARA EL OJO EN VIVO

Javier M. Reguera

Mirar es una exigencia, un desprendimiento de la retina que obliga al observador a recrear el conjunto. Si vemos la obra de Carmelo Hernando desde el zig-zag atravesando las múltiples etapas que ha ido cimentando desde sus inicios en los años 70, podríamos adjudicarle no sólo una coherencia masiva sino también la estela profética de quien ha sabido expresar su arte futuro por adelantado. Eso querría decir que la visualidad de Hernando ya está aparejada con sus expectativas creativas, buscando en cada momento el soporte más fiel a la idea. Así lo hemos visto conjugar el diseño editorial con la lúbrica del arte digital cuando los soportes en software todavía no existían. Sus fotomontajes son la avanzada estela del arte digital, pero lo mismo podría atribuirse a su pintura. Carmelo Hernando es pura vanguardia actualizada a cada instante

Desde tus comienzos, tu obra es un cruce de caminos. Incluso si nos referimos a tus trabajos editoriales de los años 70 y 80, en ellos se aprecia que tus fuentes estéticas se expanden por vías muy variadas. Ozono, Star, Vibraciones... Colaboras en revistas emblemáticas de finales de los 70. ¿Qué recuerdos de aquella época en relación a tu trabajo cotidiano? Empieza con la revista AU, con Franco bien vivo y salvados del cierre, por casualidad, gracias al atentado mortal del almirante Carrero Blanco (que iba incomprendible y personalmente a por nosotros). Entre (AU y Ozono) y (Star y Vibraciones) hay dos ciudades: Madrid y Barcelona. Siempre me he preguntado porque la aparatosamente mediática "movida madrileña" ocultó sus ancestros sociológicos. Estas cuatro revistas contienen en sus índices el gota a gota cultural que hizo posible la cultura rock?/pop? española.

¿Cómo surge la Astronave Pirata? Se diría que erais un colectivo (Carmelo Hernando, Bug, Fortuna, Roger, Canovas, Vila, Never Mind) que deseaba aportar a lo visual una impronta contra la comodidad. Quizá ese periodo también tuvo una traducción literal en el libro Astronomía Pirata (1980). Jaime Gonzalo, en un artículo de 1980, lo califica

Portada de Vibraciones No. 64.  
Enero 1980



como "espectáculo de variedades". Desde la perspectiva actual y tu propia evolución, ¿qué destacarías de ese libro? Comic europeo en blanco y negro. La astronave pirata de Guido Crepax y el Garaje Hermético de Moebius son dos puntas referenciales. Un grupo heterogéneo de personas en Barcelona a finales de los setenta. Muy diverso: dos "masters" Luis Garcia y José Cánovas, dos "mujeres" Marika Vila y Elvira Navares, dos "jóvenes" Enric Bug y Pere Fortuny, un "genio oculto" Pepe Robles y yo mismo que ejerzo de director de arte en dos revistas sucesivas y que, de forma subliminal, programo en ellas una campaña de marketing promocional de una marca colectiva. Un "editor protético" Ernesto Santolaya y un libro de pasta dura que refleja aquella convivencia y mi intención autoral. Es un gozne entre el blanco y negro y el color, entre el comic y el fotomontaje. La portada, por cierto, es del maestro Peret y algunos pseudónimos ocultan los deneís de artistas muy sensibles a la exposición pública.

En realidad tu labor editorial se prolonga hasta nuestros días. ¿Qué diferencias encuentras entre esas primeras etapas y los últimos años? Efectivamente, amo el trabajo editorial, y confieso que me gusta que el resultado se

# AL I Q U I D M A G I C E S

VISIONES DE FUTURO PRESENTE

CARMELO HERNANDO FOTOMONTAJES 1980

RESUMEN DE LO PUBLICADO



NUESTRO PROTAGONISTA ESTA EN SU CASA LEYENDO EL PERIODICO Y SE VE ENVUELTO EN UN CONTACTO EXTERIOR



LA TENIENTE KRUCHENSKA ME HA TOCADO SUAVEMENTE EN EL HOMBRO Y HE DESPERTADO...



HEMOS ENTRADO EN ORBITA

# B-52'S ...VIVE SUS AVENTURAS!



Electrónicos, radiofónicos, pintorescos. B-52's. La invasión del rock de juguete. B-52's. Lo último en Nueva York. B-52's. Pídeselos a los Reyes. B-52's. JAIME GONZALO te da las instrucciones. B-52's. Clic!

## POP TELEVISIVO DE JUGUETE...

La Década De Los Ochenta. Casi noto el metálico ulular de las computadoras en rebeldía, la espesura de una fría contaminación radioactiva a los pasos del ejército chino sobre las ruinas del Kremlin. No es cuestión de preocuparse. En todo caso siempre habrá lugar para divertidos partys donde dar rienda suelta a los más escondidos instintos danzantes. Las radios seguirán cargando las ondas herzianas con vita-

minada música y en los cines se proyectarán películas de nostalgia-ficción. Y aunque todavía no estemos inmersos en esa época cargada de incertidumbres podemos contar con pequeños y sustanciosos adelantos. Fragmentos sonoros y visuales cedidos amablemente por un grupo americano de rock con visión del futuro e instintos del pasado. Naturalmente se han incubado en el refrescante seno de la New Wave, pero han tenido la picardía suficiente como para esquivar el "cartelito clasificador" al que se han acogido pacíficamente sus contemporáneos. No es que esto sea un reproche para los segundos pero sí es un punto positivo para los B-52's, el primer grupo de los 80. Ya sé que esta afirmación es muy rela-

tiva, sin embargo la validez y calidad del primer LP de estos cinco muchachos con aspecto de refugiados de un party playero de los 60 casi me obliga a defender tal atrevimiento. Con este LP, que incluso tuvo acceso a las páginas de publicidad del exquisito Andy Warhol's Interview, los B-52's —no te estrujes la cabeza buscando significados esotéricos, los B-52 eran bombarderos utilizados por los yanquis en la guerra de Vietnam, han inaugurado un nuevo tipo de música. Hummm, tampoco es exactamente nuevo. Antes me refería a unos "instintos del pasado" y al "aspecto de refugiados de un party playero de los 60". Tanto estética como musicalmente esgrimen unas teorías perfectamente enraizadas en la

# EL ENUNCIADO DISOLUTO DE LA TECNOLOGIA

Carmelo Hernando (n. Haro, La Rioja; 1954) ha dispuesto un arsenal visual que deconstruye la *bibliografía*. Si pudiéramos aislar los infinitos fragmentos que componen las fotografías de los manuales de Historia del Arte, todo el desarrollo de su trama argumental sería distinto. Eso es lo que el artista riojano parece extraer al conjugar en su obra un mecanismo multidisciplinar que desde fechas bien tempranas se había preocupado por filtrar los efectos de la sociedad contemporánea sobre el raciocinio humano. La tecnología dismantela y reorganiza a un tiempo los diseños de esa razón, pero Hernando va más allá al comprobar que era posible realizar una descripción que cumpliera con el sueño de atribuir a la tecnología un enunciado más exigente: el vínculo deseante entre la materia viva y lo inerte. La vida es visualizada con el poder de la semiótica, las huellas de una interrelación inevitable: lo humano como maquinaria, la máquina como objeto expresivo de lo humano. En ese sentido, algunas de sus obras delatan la visión de un futuro aposentado en la actualidad. Con *Humanos y máquina* (I y II, 1983, 1986) se explican partes de lo que queremos decir aún con la premisa difusa que difunde en la sociedad de consumo una muestra de frialdad y muerte. En una obra del tallaje conceptual de *El futuro ya está aquí* (1983) la tecnología es arrastrada a escenas aún más cotidianas. La tecnología se rebela contra sí misma para infiltrarse entre la carne y el cielo.

Portada y dos páginas interiores del pliego Rock y Moda, Vibraciones No. 54 (Barcelona, marzo 1979)



Portada de A.U. No. 16. Apuntes Universitarios, Madrid, julio 1973

*refleje impreso en papel en color CMYK. La diferencia, si existe, en esta persistencia de casi cuarenta años es quizás simple: antes eran revistas, ahora procuro que sean libros si ello es posible. Antes me ocupaba más de mi propio tiempo vital, ahora me interesa mucho más el pasado histórico. En realidad creo que estoy en ciernes de intentarlo en la red, me gustaría contar tantas cosas todavía...*

*No obstante, no es ni mucho menos la única rama del árbol. Todo está puesto ahí en el comienzo como un embrión que ha ido desarrollándose. Fotomontaje, pintura, video, diseño... Tu voluntad ya era dejarse llevar por un impulso creativo multidisciplinar. Es que no puedo concebir "la obra" de otra forma. He repetido obstinadamente lo del taller renacentista donde se hacen cuberterías, retablos y fiestas (y "alteras" con ofertas las demandas de los comitentes). Otra clave de esto podría ser "lo dominado aburre", "lo nuevo estimula". De alguna forma uno se enriquece afrontando la dificultad de nuevos retos. Detesto los músicos que suenan igual disco tras disco y los artistas plásticos que reconoces de lejos año tras año. Mi estilo es precisamente no tenerlo, es casi un concepto intelectual.*

*El fotomontaje está presente en tu obra de manera persistente. ¿Cómo lo has hecho evolucionar a lo largo de los años, al menos hasta 1993? En ellos se distinguen temáticas definidas. Por una parte, el universo científico y la técnica. Por otra, el mundo-pop, la comunicación de masas. Y si vamos estirando del hilo: la persistencia en lo simbólico, lo mitológico, las figuras híbridas. Todo ello constituye un lenguaje. ¿Cuáles serían las cualidades y calidades del lenguaje artístico de Carmelo Hernando? Fui fotomontador, que no collagista. Cosnciente del origen dadaísta alemán de Heartfield y Haussman, cogía las imágenes en color reproducidas por las máquinas en las*

# LO DOMINADO ABURRE LO NUEVO ESTIMULA

revistas y libros. Las recortaba, manipulaba y pegaba para devolver, de nuevo, nuevas imágenes a los sistemas fotomecánicos de reproducción y cerrar así círculos testimoniales. Siempre fui consciente de la figuración máxima posible, desdeñando la abstracción decorativa o compositiva. Antes creía que esto era surrealismo, hoy día estoy convencido de que la palabra correcta es memorialismo. Antes de despedirme (el aviso de cambio llegó vía informática con Photoshop) hay una última etapa formal con tecnología Canon. Ello me permitió dos cosas:

1) Alterar las escalas de las partes a priori, mentalmente, y 2) una nueva gama cromática debida a la suavidad del color CMYK por toner. Y efectivamente creo que con las Olimpiadas y la Expo abandoné el fotomontaje para siempre.

Y tu obra pictórica ¿es una prolongación de tus collages, o viceversa? Quiero decir, parece que ambas facetas se influyen mutuamente. Lamentaría repetirme, el asunto es el "color". Color mecánico en blanco y negro con o sin tramas. Color

mecánico en CMYK luchando contra el "muaré". Color electrónico en RGB y color artesano con acrílicos y oleos. Este último objetivo es el que ocupa mi tiempo en los últimos tres años, estoy deseando mostrarlo en exposición pública, espero poder hacerlo pronto, no puede ser reproducido con fidelidad, solo puede apreciarse físicamente a través de los conos y bastoncillos de nuestros ojos.

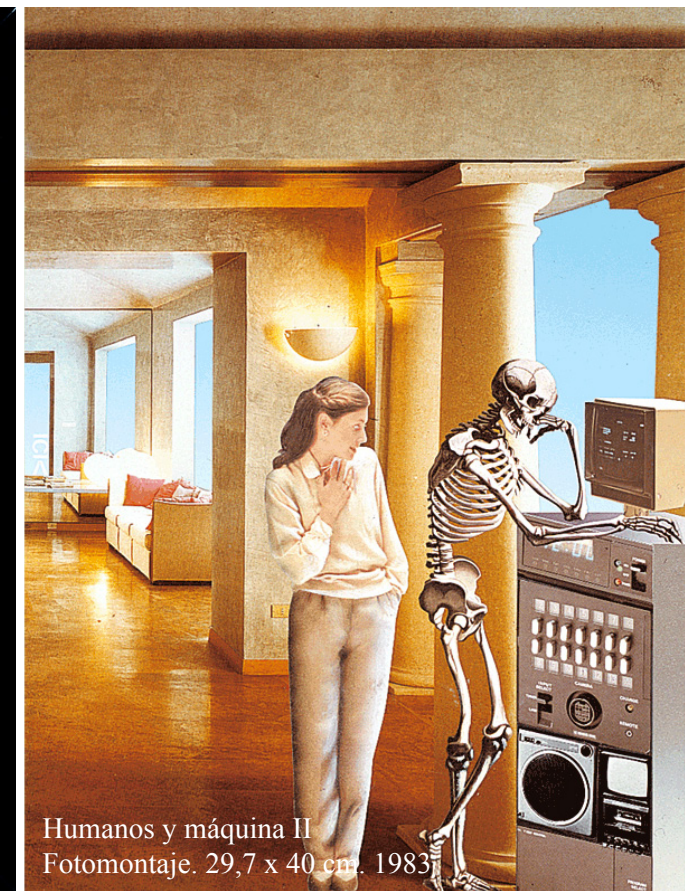
Si acudimos por un momento a esos años en que la Nueva



Humanos y máquina I  
Fotomontaje. 47 x 63 cm. 1986



Palimpsesto I.  
Tinta china y acuarelas, 69 x 53 cm. 1977



Humanos y máquina II  
Fotomontaje. 29,7 x 40 cm. 1983



Figuración comienza a adquirir relieve en el panorama español (hablamos de los años 70 y principios de los 80), ¿Cuál era tu posición ante las tendencias de esa época? *Es clave para mi. Muerto Crónica, mis pintores vivos son Antonio López y Guillermo Pérez Villalta. No se si es nueva o vieja. Hockney en El Conocimiento Secreto tiene un gráfico revelador. En la historia del arte la irrupción de las máquinas ópticas y electrónicas lo han cambiado todo, primero mejorándola, la figuración se entiende, luego alejándose de ella y ahora volviendo a primer plano en las imágenes de síntesis en tres dimensiones. Otra cosa es que la modesta obra de uno esté interesada, ahora, en la intimidad artesanal de la pintura al óleo.*

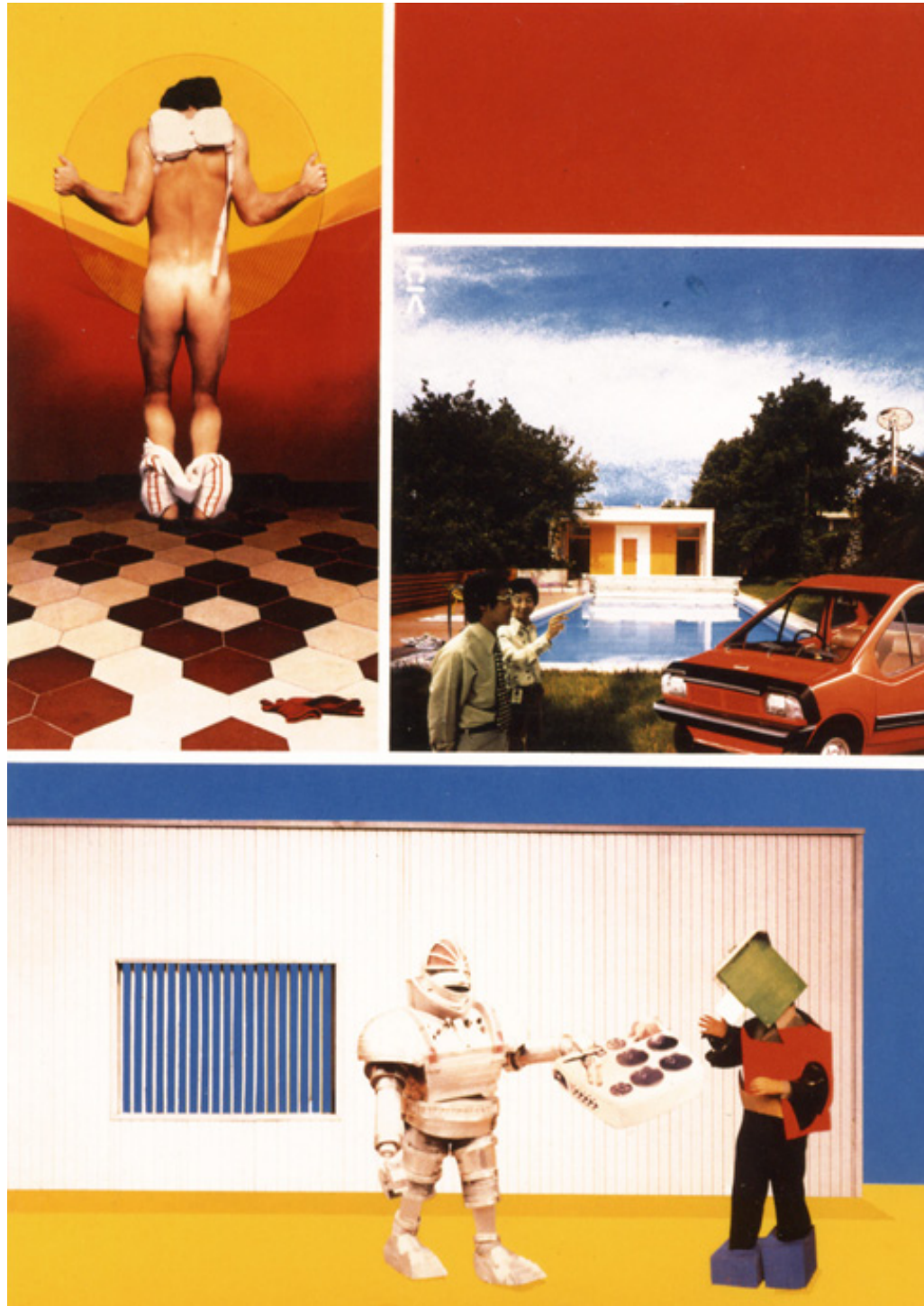
A veces compones la superficie del cuadro en parcelas. A mi me recuerda a Mondrian, pero también a pintores como Dis Berlin. ¿Una cuestión de cinematografía? *Es correcto, durante años intenté combinar mondrianmente las obras/palabras en obras/frases, ahí está el video documental "Forma, color i temps" (28'23") producido por la Caixa, en 1985 y que recoge este proceso. Creo que fracasé en el intento excepto en dos o tres ocasiones. En cualquier caso, el conjunto pictórico Cuatricomía (348,2 x 184,5 cm. 1984-1995) es mi resultado más querido.*

Me gustan especialmente esos cuadros en que haces retratos y escenificaciones de figuras híbridas (2006-2007). Como ya comentamos, también está en algunos de tus collages. A veces la referencia parece ser Max Ernst (No de otra forma en 1983 le haces un homenaje en el collage "A la manera de Ernst"), pero intuyo que tu estilo va por otros derroteros. ¿Qué significa para ti esa representación de lo humano y lo animal? Y luego la incorporación de los modelos narrativos de ficción, como el cómic y el cine. Hay un cuadro de 2008, "La realidad", que aglutina algunas formas iconográficas del siglo XX. No sé si hay un guiño al Equipo Crónica, pero desde luego la textura del pop está presente en partes de tu obra. *Un amigo ha definido esta serie de pinturas como "la mirada del mal", tal es la consecuencia de pervertir la inocencia animal con la hibridación humana. Yo a esto le llamo antropomorfía. Es una constante en mi producción y toma muchos aspectos formales y cromáticos. En cuanto al tiempo histórico, como no seguir*

explorando mi camino que comenzó a alcanzar su perfección formal hace 8.000 años en la cultura egipcia, aunque como arte simbólico y figurativo estaba ya presente en representaciones paleolíticas, entre glaciaciones. Tú estás explorando esto en el número dos de tu revista en red. El asunto es: ¿qué figuración nos gusta más? Disney? Las miniaturas del libro de las maravillas de Marco Polo? Los bronceos vieneses? Etc, etc.

Respecto a Max Ernst, su obra es muy importante para mí pero debo insistir que no es collage, sino fotomontaje (la confusión debe venir del origen de las imágenes, grabados del siglo XIX anteriores a la reproducción de las fotografías, en cualquier caso el mundo en reproducción mecánica en blanco y negro). A veces vuelvo a ello. Es curioso que una de las últimas obras de este conjunto fuese adquirida por la colección Michelin (Sin título, toner y tñpex sobre papel, 21x30 cm. 2001). Lo del Pop y Crónica es muy atinado, lo atraviesa, temporalmente, todo en mí. Te contaré una anécdota personal: abandoné Madrid y me trasladé a Barcelona cuando una cuadrilla de descerebrados fachas, quemaron, en la galería donde se exponían, sus meninas de papel maché. No podía compartir ciudad con seres semejantes.

Y sobre "la Realidad" es cierto lo que dices pero también es más cierto que es una broma republicana. Turismo en el salón del trono.



En "Miedo al arte" (1992), recoges quince años de trabajo. Lo curioso es la forma de plasmarlo, en una publicación que se asemeja a las cartas del Tarot. ¿Cuál fue tu intención al recurrir a esta manera de presentar tu obra? Es la leyenda invertida. El Tarot, cuentan, perdió la encuadernación y se deshojó despaginándose para siempre. "Miedo al Arte" nace así, suelto, para ser reordenado por el lector. Literalmente está fabricado en una fábrica de naipes con la textura y materiales propios de los juegos de cartas.

Ese mismo año, en 1992, haces una serie que a mí me parece impresionante: "Libros icónicos". La mezcla de tradiciones y temas interpuestos se hace más que evidente. Es mi despedida del fotomontaje. Pertenece a esa etapa Canon que explicaba antes. Lo cierto es que la exposición tuvo muy buenas críticas y se vendieron la mayoría de las piezas. Conceptualmente la serie es la antítesis de "Miedo al Arte", cada obra quiere aparentar la fotografía de una página diferente de un grueso libro encuadernado que no tiene palabras sino imágenes y del que no se sabe cuántas páginas tiene o si pertenecen a distintos tomos de una enciclopedia. Desgraciadamente estas obras son muy sensibles a la exposición de la luz solar, he visto literalmente desaparecer una de ellas colgada delante de una ventana sin cortinas en un ático de una preciosa casa en el Montseny.

Tu faceta en video casi que merece una entrevista a parte. Has recurrido al video de muy diversas mane-





# SEMIOTICA

En la terminología tradicional, semiótica se refiere a la vida de los signos puesta en relación con la vida social. Sin embargo, el concepto que maneja Carmelo Hernando ofrece varianzas que en la obra podrían pasar desapercibidas. El signo es la descontextualización de una hipótesis traducida en imagen. Esto quiere decir que su disposición en el cuadro define una confrontación. La interacción produce una lucha de fuerzas en los objetos representados.

# PINTURA

La pintura de Carmelo Hernando es complemento y totalidad de su propia obra, desplegada en tantos frentes y formatos que sorprende su capacidad para absorber estilos tan dispares. Pintura de convergencias y divergencias, es decir expuesta al palimpsesto. Se podría hablar así de una crítica de la razón visual que se obstina en recrear el concepto de historia no sólo en el ámbito de la tradición sino también ante las posibles objeciones que cada generación ha ido registrando respecto a la historia del arte.

# DIGITALES

Algo abastece la obra de Hernando que nos hace pensar en que la factura digital ha estado presente en su obra desde sus primeros tiempos. El riesgo de esta hipótesis está en confundir lo puramente tecnológico con la visualidad. La tecnología es un tema recurrente en su obra, pero la propia disposición de la imagen alude en muchas ocasiones a un arte digital desprovisto de software.



La realidad. Óleo. 76 x 92 cm. 01/06/08



Niños descarriados, número uno. Óleo. 48 x 48 cm. 09/12/06



# LA INTIMIDAD ARTESANAL DE LA PINTURA AL OLEO

ras, casi como si estuviera acentuando de tu arte gráfico. Sería imposible aquí hacer alusión a la riqueza que aportas en esta materia, pero desde luego no quería dejar pasar la oportunidad de citar un corto sorprendente, mágico, hecho con guiñoles: "L'Encyclopédie des Lumières" (1995). ¿Podrías explicarnos el lugar que ocupa este corto en tu producción audiovisual, sus referencias, sus significados?. El libro más caro que he comprado nunca (años de plazos mensuales) es la reproducción facsímil de L'Encyclopedie de Diderot i D'Alaumbert editada por Francisco Maria Rici en el este donde las tecnologías antiguas

pervivían protegidas por el muro de Berlín. Estos fascículos por suscripción son la televisión del siglo XVIII, pura revolución por el acceso a la información que supusieron. Después leí una novela de Fernando Savater, cuyo nombre no recuerdo, de una marquesa española (e ilustrada) que se cartea con Voltaire. Si a lo anterior añadimos que estaba rodeado de niños en las fiestas de cumpleaños de mis hijas y mi a mi percepción de que los títeres (como los dibujos animados) son asimilados por los locos bajitos mejor que la imagen real, da como resultado esto. Un intento de contar una página relevante de la historia

con formato de cuento audiovisual para toda la familia incluidos LOS PEQUEÑOS.

Y por ultimo, ¿cómo se integra lo digital en tu obra? De dos formas claras: 1) Como fuente de información: Internet se está transformando en la gran biblioteca de la humanidad donde acudo cada vez más asiduamente y 2) Como instrumento: ya sea para resultados en sí mismos, en lo que llamo A.C.D. (Arte Combinatorio Digital) o como "cuaderno" de bocetos previos a la realización de pinturas.

# YVES.KLEIN

Hay fotografías que, sin pretenderlo, se convierten en presagio de nuevas formas artísticas. En ésta Yves Klein [1928-1962], artista pionero en la utilización del cuerpo como soporte creativo, salta al vacío en un intento de describir la esencia inmaterial del arte. Su título, obsesión de la levitación [¡Le peintre de l'espace se jette dans le vide! Obsession de la lévitation, 1960], ya expresa parte de esa tesis, añadiendo, como había hecho en otras ocasiones, la relación entre lo corpóreo y el vacío. Sin embargo, el hecho en sí, el salto, nunca tuvo lugar. La fotografía fue más bien un fotomontaje realizado por el fotógrafo Harry Shunk en octubre de 1960, apareciendo publicada el 27 de noviembre de 1960 en Dimanche- Le Journal d'un seul jour, periódico escrito y diseñado por el propio Yves Klein. Una nota acompañaba la ilustración: "¡Un hombre en el espacio! ¡El pintor del espacio se tira al vacío!". A pesar de que Klein nunca realizó esa acción, el documento influyó en el Body Art de los años 60, en el Accionismo vienés [movimiento artístico que trabajaba sobre el cuerpo de modo radical] y todo el happening corporal posterior. Javier Reguera



# SALTO.AL.VACIO


# NOCHE DE SAN JUAN

A Marisa

Noche de San Juan alargada  
en su punta extrema, en su rumor  
de tierra infranqueable, tú,  
igual de soleada que el monóculo celestial  
que asoma con los millones de estrellas  
en millones de años interpuestas  
como canción que hubiera de completar  
tu biografía, el relato de un planeta  
calculado al milímetro, tú,  
que mides la alabanza con tus ojos  
y exprimes las texturas del cielo  
al caer la tarde,  
recuérdame en el viaje,  
con la expresión que repite el Big-Bang  
en tu lado de la cama  
y arremolina los pliegues de la sábana  
para hacerlos asequibles al perdón  
y la estima,  
llego a ti como un pájaro de cimas agrestes  
para decir que el amor es tu labio  
y tus labios el cimiento

BIRTH OF THE COOL HALF NELSON DON'T LET THEM DROP  
THAT ATOMIC BOMB ON ME MILESTONE NEWK'S TIME OUT  
TO LUNCH **FISICA CUANTICA Y JAZZ**  
JAVIER M. REGUERA





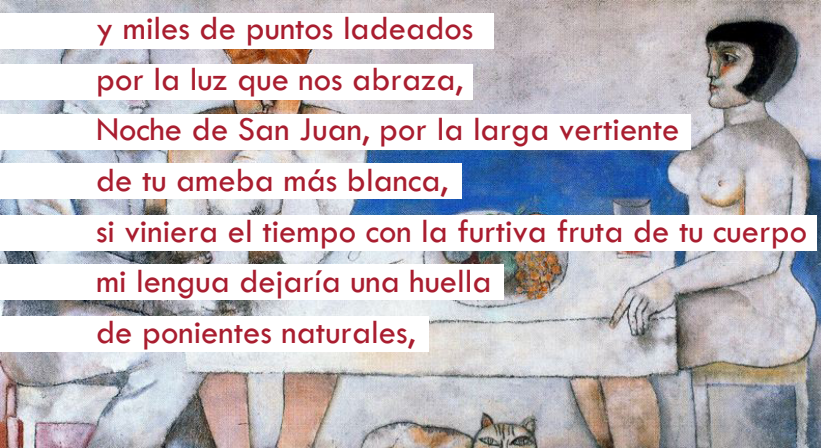
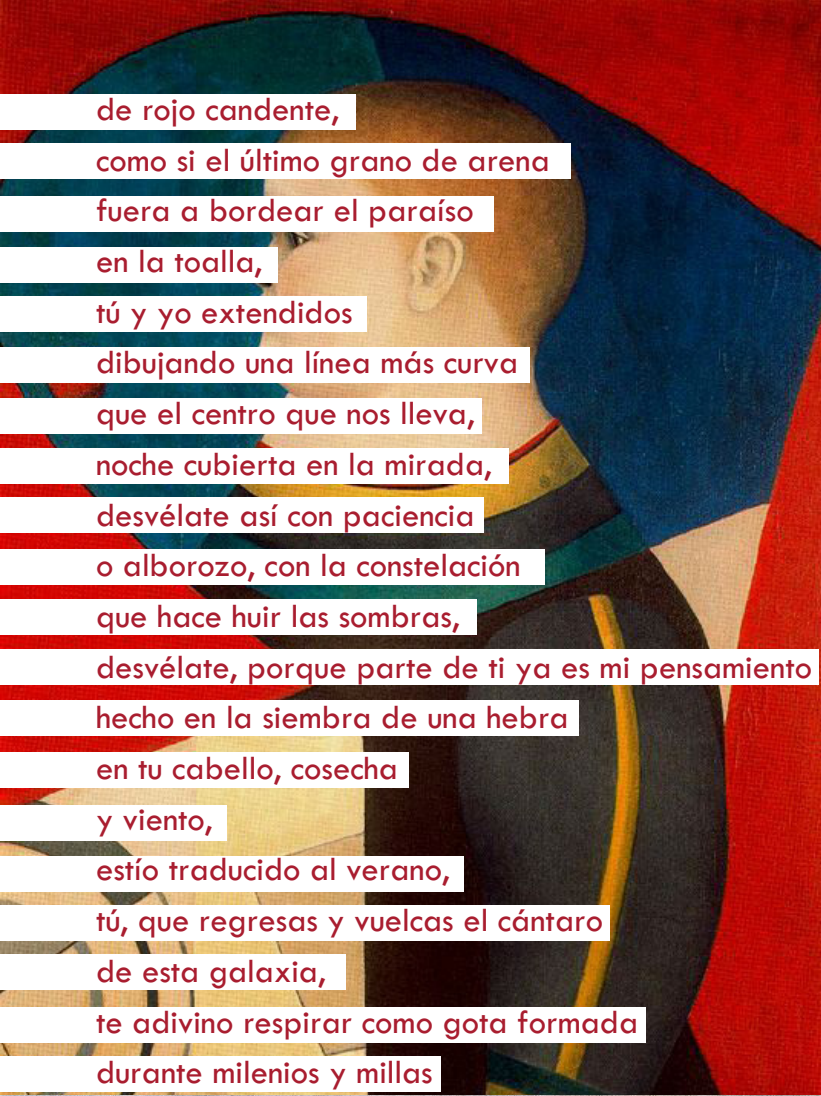
que sostiene mi torso,  
Noche de San Juan en algarabía  
de playas conjuntas, distintas,  
en órbita terrestre adelantando la calma  
que habrá de abrirse en la costa,  
mil noches poseídas  
en la canícula de agosto,  
al amparo de orillas renovando  
tu nombre con la espuma,  
tú, amante de los astros,  
el sol se pliega en tu piel para adelantar  
la noticia de la lumbre,  
espacio y nombre,  
tan largos como la expresión  
que te hace abrir la boca  
y emanciparte del suelo,  
tú vives en largo estío cuya luz  
no ha sido nombrada,  
nuestro pasado muere con resplandor  
de aire recién labrado  
y se hace candor en presente,  
tú, que alivias en la espuma  
el sabor salado de mis climas  
y precisas la luz empapada en destino  
como si esta noche de San Juan  
fuera la última,  
esa llama granulada en su punta

Una de las suposiciones más reveladoras de la Teoría Cuántica nos predispone al con-  
torneo del vuelo de una mosca. Ante la imposibilidad de fijar la posición y el momento  
de una partícula, la idea de trayectoria queda anulada. Ese nuevo universo de sentido,  
infinitesimal y disonante respecto a lo que la mecánica clásica había preescrito, res-  
ponde a los instantes. Es así como el Principio de Incertidumbre enunciado por Werner  
Heisenberg en 1927 discute el paradigma newtoniano y contribuye a la formulación de  
una perspectiva científica radical, tal como a finales de la década de los 40, en el siglo  
XX, el jazz sufre una revolución melódica pareja a ese supuesto llevando la base de la  
improvisación hacia un término aún más elástico. No es que jazz y física tengan una  
conjunción histórica, sino que ambas han infundido una transformación revolucionaria  
en los fundamentos clásicos de sus estatutos conceptuales. La física ha revelado, desde  
principios del siglo XX, un mundo de probabilidades en el que las reglas de “compor-  
tamiento” de una partícula trascienden las pautas de la realidad observable. El jazz  
posterior a la era del Swing empieza a vislumbrar la fuerza motriz de la línea melódica  
a través del fraseo improvisatorio.

Indeterminación, caos, probabilidad, incertidumbre... Conceptos que, a pesar de su  
procedencia físico-matemática, podrían adoptarse en una teoría del jazz que descri-  
biera la evolución del género desde la vertiente de la improvisación. Desde luego, no  
se trata en estas líneas de hacer balance de cada uno de sus logros o escribir el resu-  
men de su discografía e historia. Más bien adelantamos un fragmento de su desarrollo  
para certificar la aplicación de algunas premisas de la física cuántica a las variaciones  
estilísticas que ha ido manejando el jazz entre los años 40 y 60 (del siglo XX), franja en  
la que la rítmica nos lleva del Be-Bop al Jazz Modal, y de ahí a la abertura extrema del  
género plasmada en el Free-Jazz y una búsqueda de la conexión entre la conciencia y  
lo musical.

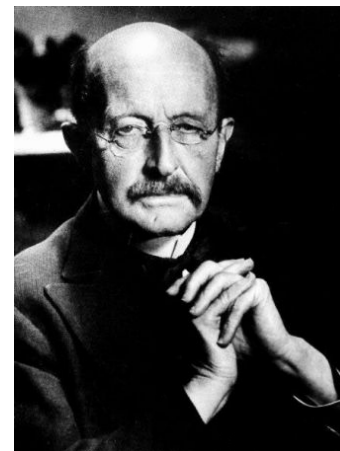
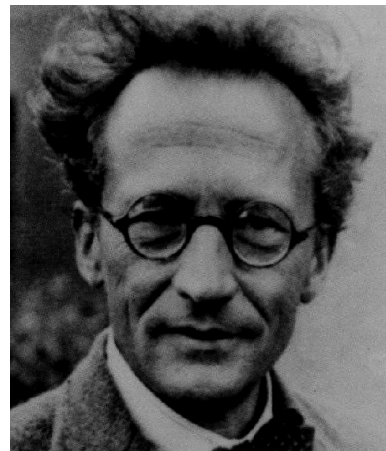
No de otro modo, algunos físicos teóricos de renombre internacional han encontrado  
una vía de tránsito entre la física, la conciencia y lo espiritual. Desde hace algunos  
años se está hablando en los foros más vanguardistas de un nuevo paradigma cuya  
formulación se centraría en la supremacía de la conciencia. Amit Goswami y Fred Alan  
Wolf, representantes del idealismo cuántico, se encuentran en la primera fila de tales  
planteamientos. Sin embargo, conviene subrayar que ya en la década de los 60 músi-  
cos como John Coltrane, Sun Ra o Sonny Rollins establecen esa conexión a través de la





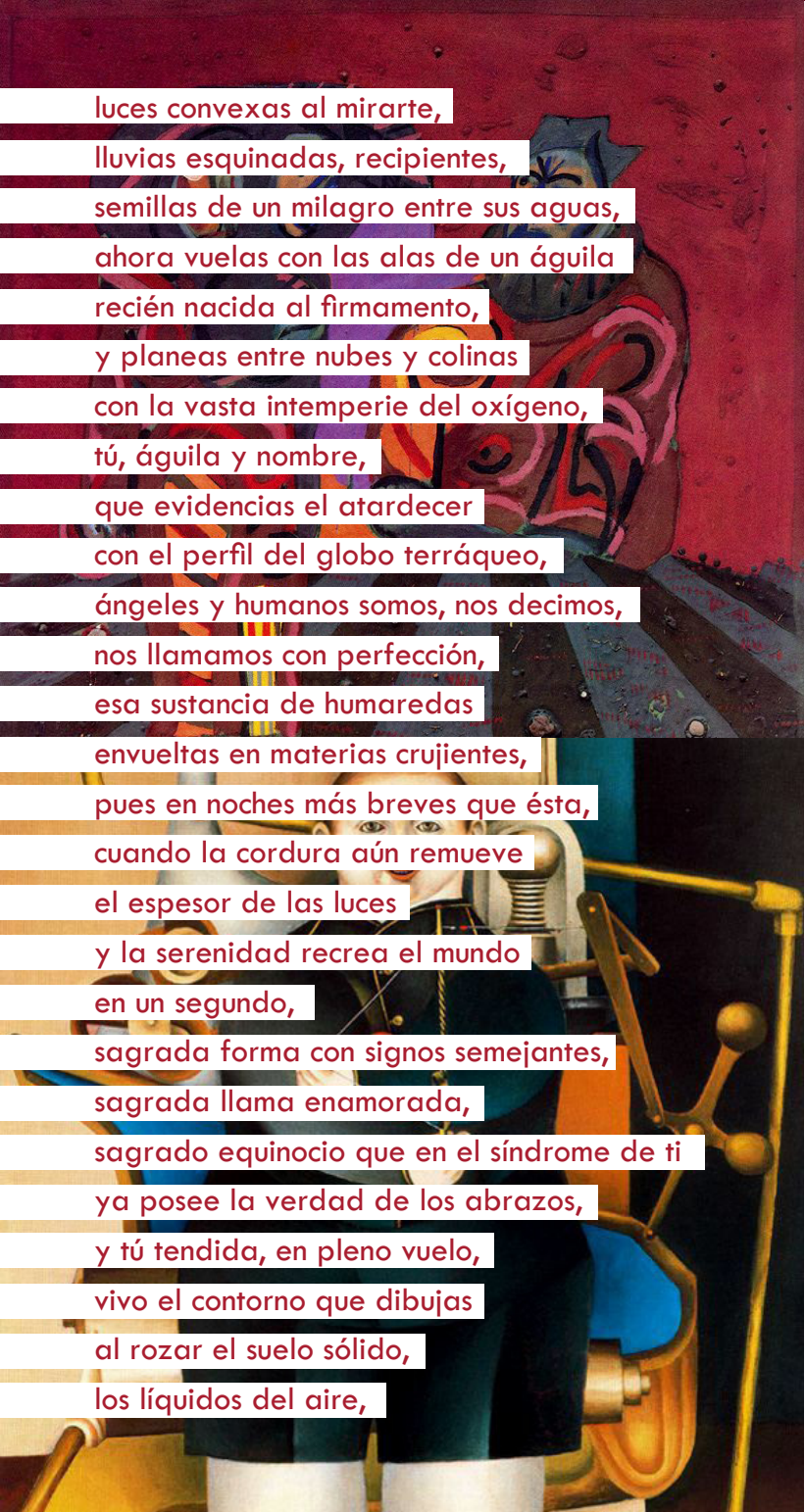
de rojo candente,  
como si el último grano de arena  
fuera a bordear el paraíso  
en la toalla,  
tú y yo extendidos  
dibujando una línea más curva  
que el centro que nos lleva,  
noche cubierta en la mirada,  
desvélate así con paciencia  
o alborozo, con la constelación  
que hace huir las sombras,  
desvélate, porque parte de ti ya es mi pensamiento  
hecho en la siembra de una hebra  
en tu cabello, cosecha  
y viento,  
estío traducido al verano,  
tú, que regresas y vuelcas el cántaro  
de esta galaxia,  
te adivino respirar como gota formada  
durante milenios y millas  
y miles de puntos ladeados  
por la luz que nos abraza,  
Noche de San Juan, por la larga vertiente  
de tu ameba más blanca,  
si viniera el tiempo con la furtiva fruta de tu cuerpo  
mi lengua dejaría una huella  
de ponientes naturales,

experiencia musical. *A love supreme* (1964) y *Ascension* (1965), discos seminales de Coltrane, en cierto modo instauran lo que se podría llamar las “formas trascendentales del jazz”, lo cual no hubiera sido posible sin la emergencia del Jazz Modal. Sun Ra, asociado a la vanguardia jazzística, procede por mecanismos similares, más vinculados a la filosofía oriental y a una *orquestación cósmica*, mientras que Rollins publica en 1966 un álbum en clave Free, *East Broadway Rundown*, que ahonda en sus propias crisis personales. No obstante, hasta llegar al Free-Jazz y la vía espiritual, el jazz ha atravesado un itinerario revolucionario. El Be-Bop, estilo que alcanza sus momentos álgidos con Charlie Parker, Dizzy Gillespie o Thelonious Monk, entre otros, supone la



primera ruptura respecto al jazz tradicional. Tras el auge de las Big Bands de los años 30, en la década siguiente algunos músicos se rebelan contra el predominio del swing blanco ensanchando las posibilidades creativas de la improvisación, aún cuando ésta seguía asociada a la armonía y a la orientación de los acordes invariables del tema. En este sentido, puede decirse que el *principio de indeterminación* es aplicable hasta cierto punto sin que se produzca una desconexión total entre la causa (el tema central) y el efecto (la línea de improvisación).


El referente armónico sigue ilustrando al solista hasta que en los años 50 empieza a percibirse un distanciamiento de sus bases. El Jazz Modal, promovido por George Russell en su libro *Concepto lidio cromático de organización tonal* (1959), elimina la progresión de acordes para reubicar la improvisación en las escalas, un conjunto de notas estiradas hasta el infinito, suspendidas en el tiempo creativo. De hecho, la improvisación solista tiende a prolongarse. En palabras de Ashley Kahn, *Sin acordes que definan la melodía, el solo se convierte en la canción y el improvisador se convierte en el compositor. El solista de jazz modal era, desde luego el amo del momento creativo* (Miles Davis y *Kind of Blue*, 2000). Aunque Davis publica en 1958 un disco con contenido



luzes convexas al mirarte,  
lluvias esquinadas, recipientes,  
semillas de un milagro entre sus aguas,  
ahora vuelas con las alas de un águila  
recién nacida al firmamento,  
y planeas entre nubes y colinas  
con la vasta intemperie del oxígeno,  
tú, águila y nombre,  
que evidencias el atardecer  
con el perfil del globo terráqueo,  
ángeles y humanos somos, nos decimos,  
nos llamamos con perfección,  
esa sustancia de humaredas  
envueltas en materias crujientes,  
pues en noches más breves que ésta,  
cuando la cordura aún remueve  
el espesor de las luces  
y la serenidad recrea el mundo  
en un segundo,  
sagrada forma con signos semejantes,  
sagrada llama enamorada,  
sagrado equinocio que en el síndrome de ti  
ya posee la verdad de los abrazos,  
y tú tendida, en pleno vuelo,  
vivo el contorno que dibujas  
al rozar el suelo sólido,  
los líquidos del aire,







las veredas celestes de tu trazo,  
los murmullos planetarios,  
la fricción inconsolable  
de los árboles,  
tú, que en noches como ésta  
viertes el liquen extremo  
de los besos  
como un remolino que nos lleva  
hacia otra parte,  
más allá de la práctica de la belleza,  
un rincón medido a tuestas  
con el metro que ensancha  
la cuenca de la tierra,  
y así perduras,  
eterna en un minuto,  
en la única décima que contiene  
la historia de los astros,  
cualquier décima, segundo o minuto,  
cualquiera que apacigue  
la selva de signos que acorralan al tiempo,  
tú, contenida en los labios  
que habrán de decirme  
que la muerte no existe,  
todo es perfección,  
todo nos contiene.

Javier M. Reguera

modal, *Milestone*, el manifiesto musical que definiría el *toque* quedaría patente en *Kind of Blue*, editado al año siguiente.

Paralelamente a la implantación del Jazz Modal, entre 1958 y 1960 otro músico esencial en la historia del jazz, Ornette Coleman, sienta las bases de lo que sería el estilo *Free* en *The shape of jazz to come* (1959). Quizá hoy no puedan apreciarse en su totalidad las aportaciones de este álbum, pero en el contexto en el que fue concebido supuso más que un ruptura. Coleman fue acusado de asesinar el jazz, extraviando toda connotación melódica en favor de una búsqueda emocional y energética del hecho musical. El comportamiento de cada nota podría funcionar al modo del flujo informacional de las partículas tal como lo explica la física cuántica, según la cual la posición de cada una de ellas viene definida por la probabilidad de que dicha partícula se halle en una posición u otra en un instante concreto.

Así como el Jazz Modal había reforzado el esquema aleatorio del Free-Jazz, éste llevaría hasta sus últimas consecuencias la práctica de la improvisación convirtiéndolo en un modelo de desorden que tendría su comparativa en la Teoría del Caos. Esta, en base a una distribución despojada de lo lineal, adopta el esquema general de la no-causalidad aun cuando también pudiera darse un vínculo de causalidad circular, es decir, que el efecto influyera a su vez sobre la causa. En términos musicales, no hay manera de predecir la progresión de la interpretación. El solista prescinde de cualquier estructura sistemática dejándose llevar por la intuición.

Pero el Free fue también un producto social de su tiempo. Por un lado, una toma de conciencia política en un contexto de problematización y expresiones contestatarias. Archie Shepp, músico afincado en el estilo, publica en 1965 *Fire music*, un álbum denso y vehemente que ejemplifica la lucha de la comunidad negra. Por otro, la estilización de la vanguardia, tal como la había subrayado Eric Dolphy en su magnífico *Out to lunch!* (1964) o Miles Davis en *Nefertiti* (1967). Y en otro lado de la costura, la conciencia del ser, ya sea por la vía espiritual y religiosa (John Coltrane) o la fuente cósmica (Sun Ra). Desde el punto de vista del idealismo cuántico, el jazz de los años 60 no podría tener otro desencadenante que el reflejo de la conciencia en la praxis de la improvisación, donde no importa tanto la armonía como el flujo de energía acumulado en el tema. Tanto como decir que tras la teoría del caos también existe la belleza del vuelo de una mosca, el vibrato de la trompeta o la ecuación que adquiere resultados imposibles.



# CONJETURAS SOBRE EL COLLAGE DESDE LA SALITA DE ESTAR

improvisar, experimentar

emocionarte *Acumulando infinitas imágenes*



## EL SR. GARCÍA

MARIO F. CALDERO

El Señor García es un señor normal.

Muchos no creerán que existe. El prefiere ocultarse bajo el anonimato de su apellido. Desconocemos su paradero o antecedentes familiares. Desconocemos su edad. Todo. El caso es que yo me lo encontré un día en Madrid. Me habían invitado a una exposición de

collages. El, por supuesto, tenía colgadas algunas piezas. Entonces, no tenía más remedio que existir. Estaba ahí. Lo sé también porque alguien me preguntó ¿quieres conocer al Señor García? Como negarse al mito. Cuando lo vi, pensé que era un García más, posiblemente lo que siempre quiso ser. Hablamos, y hoy me parece que sus collages tienen más lógica. Un collage es siempre un mundo aparte.

Soy muy metódico para parecer lo más improvisado posible



# LA CUESTION ES SIEMPRE DIVERTIRTE



¿Quién es el Sr. García? Nadie diría que por tu apellido ibas a conseguir recrear un mundo tan personal, y sin embargo. Después de tantos años escondiéndome bajo el pseudónimo, me encanta ese anonimato. Como ya he dicho otras veces, soy “otro” tímido compulsivo, y me ha beneficiado que mi nombre lo utilicen más de cinco millones de personas en el mundo. ¿En el collage cabe todo? Cabe todo. La cuestión es siempre divertirse con ello. Improvisar, experimentar, emocionarte. El collage me permite dar saltos de aquí allá. Entrar y salir, rebuscar, dibujar, ensuciar o dejarlo todo limpio, insinuar o gritar. Desde luego los tuyos juegan a ironizar. Eso me parece. Pero también albergan algo de candor e inocencia. Me considero apasionado de las revistas y libros de los años 50 y 60. Con esos materiales es inevitable que el resultado recree un mundo muy idealizado, sencillo, fácil. La inocencia de los felices años 60. Y me recuerdan al humor de Jacques Tati y otros cómicos. ¿El absurdo juega un papel importante? Soy fan de las greguerías de Don Ramón. El las definió como: humorismo + metáfora. Uno de sus métodos, fue la asociación visual de dos imágenes: “La luna es el ojo de buey del barco de la noche”. En el fondo el creaba sus propios collages, pero sin una gota de pegamento, sólo con tinta. Para mí el collage, debería tener siempre esa buena dosis de ironía, de humor, a veces, de absurdo. ¿En qué te inspiras? Muchos de tus collages parten de imágenes de los años 50 y 60. Podría haber sido otra época. Aparece gente común, incluso

# SIN UNA GOTITA DE PEGAMENTO

# ES INEVITABLE QUE EL RESULTADO RECREE MI PROPIA INFANCIA

# EL COLLAGE GUARDA MUCHA RELACION CON EL OBJETO ENCONTRADO

si me apuras, sobresalen las figuras de la clase media. Trato que mis trabajos sean lo más cercanos posibles a mi propias experiencias. Aunque a veces, mis propios fantasmas, mis obsesiones, mis recuerdos no gusten, o no sean trabajos demasiado “decorativos”. Para mi recortar resulta un buen método de “autoayuda”, un “calmante” mental. Como te digo, con el material que juego, revistas y libros encontrados en rastros y mercadillos, es inevitable que el resultado recreé mi propia infancia. Una infancia en una familia de clase media en los años 70. **¿Cómo recolectas las imágenes que luego utilizas en tus collages? Parecen piezas, imágenes, siluetas, creadas para que tu les des su forma definitiva.** El collage guarda mucha relación con el “objeto encontrado”, desde un trozo de hierro, un papel, o una cuerda que me llaman la atención, hasta una imagen que me gusta en una revista. Sumando dos “objetos encontrados”, puedes tener la suerte de tropezarte con un tercero que te sorprende aún más al llenarse de otros muchos y nuevos significados. **Un fragmento del mundo (imágenes, recortes, etc.) que todavía no has encontrado y te gustaría colocar en un collage.** Algún trozo de un mapa. Me obsesionan los mapas, y hasta ahora no he sido capaz de encontrar el sitio adecuado para incorporar alguno de ellos en mis collages. Lo seguiré intentando. **¿Y los utensilios que utilizas? Quiero decir, parece que lo digital y los softwares de diseño gráfico han olvidado para siempre las tijeras y el pegamento.** Soy muy metódico para parecer lo más despreocupado e improvisado posible. Eso no lo he conseguido nunca con métodos digitales, al final se me descubre el “truco”. Tengo la suerte de haber jugado desde siempre mucho con mis manos, papeles, ceras de colores, tijeras. He trabajado también grabado tradicional, calcografía, xilografía. Me alegra recuperar esa manualidad que me es muy útil en mis composiciones. **En tus diarios (Tus series “Querido diario”) se aprecia precisamente esa voluntad de reivindicar el collage como manualidad. Por otro lado recrean un mundo particular. ¿Podrás explicarnos cómo han sido creados? ¿Cuál ha sido su intención?** Tengo muchos, muchos cuadernos. Todos podrían llamarse “mi diario”, porque trabajo en todos a la vez, sin orden, aunque lo hago con relativa constancia. Me suelo imponer el ejercicio, sin saltarme un solo día. Puede que por esa razón a veces todo sea más espontáneo, unas veces limpio, otras veces incluso incoherente. Si ese día comí una manzana, debo usar sus etiquetas, si me tropecé con una caja de cerillas la pego inmediatamente para darle forma en el cuaderno. **Háblanos un poco más de tu trabajo. ¿Cuál es la serie de la que te sientes más satisfecho?** Me considero un tipo bastante observador (casi voyeur), pero a la vez poco reflexivo. Suelo estar con el coco muy activo, persiguiendo imágenes y recopilando información visual de todo tipo, pero doy muchos saltos de un lado a otro, no puedo concentrarme. La técnica del collage me permite trabajar en muchas imágenes y series a la vez, moviéndome de una idea a otra, de una imagen a otra. Creo que por eso no tengo series favoritas,



Como millones de norteamericanos, Bob y María celebran el Día de Acción de Gracias con un banquete, en el que casi siempre hay pavo.

# MI ALEGRA RECUPERAR ESA MANUALIDAD

# ACUMULANDO INFINITAS IMAGENES



aunque alguna pieza suelta me resulta mas redonda que otra. Puede que esta semana me guste las tres que suman “calceta, costura, respunte”...pero la semana que viene habré cambiado de opinión seguro. **A mi me gusta particularmente el abecedario, el Proyecto AAAAA. Todo está colocado en su lugar, digamos, natural.** El abecedario es otro gran “encuentro”. Los chicos de Picnic me encargaron una serie para su proyecto editorial AAAAA. Esa misma mañana encontré en la calle una baraja de cartas para niños, que representaban letra de la A a la Z, me encajaba perfectamente. Sólo faltaba localizar las imágenes que rimasen con estas letras: animales, motos, funambulistas, el trabajo a partir de este punto fue muy sencillo. Lo difícil había nacido, como casi siempre, por casualidad, y gracias a algún vecino que tiro aquella baraja a la basura. **¿Hay algo nuevo que contar en el collage?** Siempre se pueden combinar las imágenes como si se tratase de palabras, como en el scrabble, y formular nuevas frases infinitamente, eso es lo divertido del collage. **También has publicado en revistas, participado en exposiciones...** El proceso de trabajo ante un encargo editorial es diferente al de las exposiciones. El mundo editorial y la prensa, esta siempre marcado por la urgencia. Eso para mi es un handicap. Al no usar photoshop el trabajo se me complica y las “horas de entrega” se me acortan mucho, pero me gusta el ritmo y sobre todo ver los resultados publicados con tanta inmediatez. Por el contrario en el caso de las exposiciones todo es más pausado y tienes mucho tiempo para plantearte las cosas, ser más selectivo con lo que quieres mostrar. **Y un objetivo para los próximos 30 años...** Seguir acumulando infinitas imágenes para poder jugar infinitamente con ellas.

# ACUMULANDO INFINITAS IMAGENES

SIEMPRE SE PUEDEN COMBINAR LAS IMAGENES COMO SI SE TRATASE DE PALABRAS

## KILLED BY PODCAST (IV)



*No es que sus zapatos fueran los más limpios, pero en su puntera había colocado el grabado de una estrella policromada. La juventud del doctor Freechman había sido debatida en los reformatorios, internados y hospitales psiquiátricos como ejemplo de apatía social. En esos tiempos no había crédito al equívoco: la apatía era una disfunción directamente relacionada con los trastornos psicológicos propios de la delincuencia gregaria, atribuida a las bandas juveniles que actuaban en la periferia de las grandes ciudades de Norte América.*

*1934 había sido un año penoso. Freechman había matado al hombre que un año antes le había robado los zapatos, quizá en un ataque de cólera al enterarse que esa estrella había terminado en el estercolero.*

*La psiquiatria moderna, con todo su catálogo ad-hoc de enfermedades mentales, había sido incapaz de fundamentar sus motivaciones últimas al perpetrar la puñalada. Sin embargo, la enajenación sería el diagnóstico mayoritario para un hombre que, en los quince años siguientes, sufriría tratamientos de electroshock y friegas de agua helada.*

*1951 sería un año distinto para Freechman. Una mañana de octubre, tras las exhaustivas preguntas del Tribunal, adquiría su doctorado en Ciencias del Comportamiento con una Tesis titulada “Motivaciones para el desahucio: voluntad de poder, libre albedrío y carácter en el hombre moderno”, libro que no sólo ha llegado a convertirse en un bestseller, sino que ha sido catalogado por cientos de especialistas como uno de los manuales fundacionales de la psicología contemporánea.*

*Su encarcelamiento duraría 45 años.*

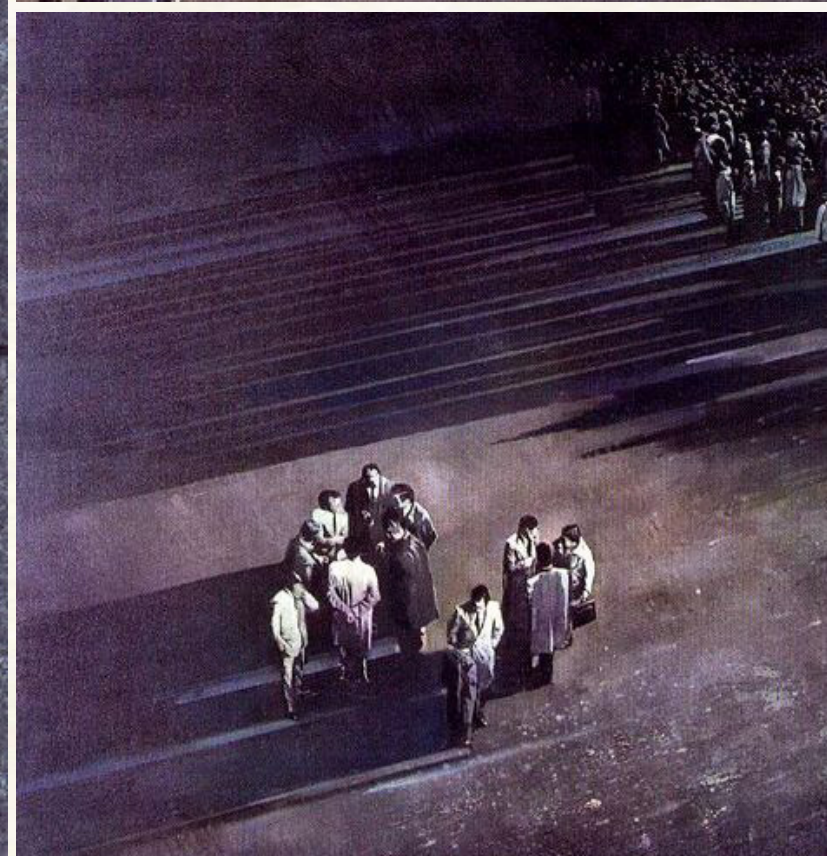
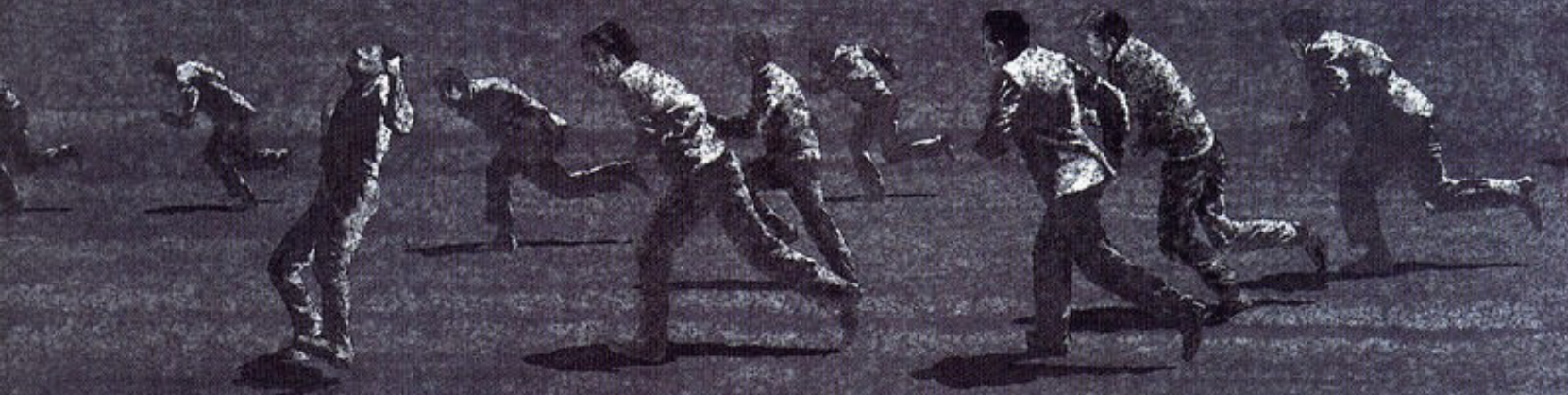
# POTROS DE RABIA Y MIEL

Algunas notas sobre  
poesía y drogas en la transición  
española, a partir  
del libro

Escatófago de Fernando Merlo

Para Ángel Campos Pámpano,  
in memoriam.

Germán Labrador  
Méndez



## IMAGO MERLO

*¿Cómo entrar dentro de la obra de Kafka? Es un rizoma, una madriguera. El Castillo de «las entradas múltiples» del cual no conocemos bien las leyes de uso y de distribución. [...] Entraremos por tanto por cualquier agujero, ninguno es mejor que otro, no hay entrada privilegiada, incluso si existe un callejón, un estrecho camino, un conducto, etc. Gilles Deleuze, Félix Guattari, Kafka: pour une littérature mineure.*

Una portada (fig.1). La imagen que abre un libro, Escatógago (1983), obra del poeta andaluz Fernando Merlo. Su torso desnudo le acompaña en el gesto reclinado, mientras ojos construyen un sujeto espectador que el lector rellena en su mirada. En un espejito se refleja su cara invertida. Se extiende en una línea una sustancia, probable cocaína, que el poeta está a punto de esnifar. Hay otros elementos: un vaso ancho con alcohol y hay un estuche. Hay sombras, la de la mesa, la silla, la del propio poeta. Detrás, la escala de grises de la pared extiende la escena hasta abstraerla, hasta arrebatlarla de su lugar físico y convertirla en estampa, portada, libro, texto.

Cabe plantear muchas preguntas a partir de esa imagen, sobre su sentido global, sobre su relación con el discurso del texto del que es frontispicio, sobre el relato que encierra. Comenzaremos por extrañarla, por interrogarnos por el efecto descompensado que causa sobre nosotros, sus actuales lectores. ¿Esta imagen nos sorprende? ¿Forma parte de nuestro tiempo lector? ¿Resulta agresiva? Los gestos provocadores del arte contemporáneo, ¿son asumibles en otros terrenos de presentación pública de la

# EScatófaGO Fernando Merlo



persona en la vida cultural? Este gesto, ¿sería viable en la edición poética en nuestra época? ¿Cabe imaginar la presentación de un poeta en público a través de una portada semejante hoy en día? ¿Y cabía, sin embargo, imaginarlo a la altura de 1983?

Hay algo más, se trata de una edición de las «obras completas 1968-1972» publicadas por los «Amigos de Fernando Merlo» después de la muerte de éste en 1981: es decir, alguien, sea el propio Merlo o sean, más bien, sus editores y amigos, decide que esta imagen recoge y condensa una identidad, que es aquella que se ajusta, aquella que responde a lo que Merlo fue, o quiso ser, en tanto que poeta y, cabe sospechar también, en tanto que persona. Y aquella que indica por lo tanto cómo debe ser recordado, a través de un gesto muy marcado que reclama para la droga un significado central, signo que parece funcionar casi como metonimia de una obra (que aquí se totaliza de manera póstuma) o de una vida.

Creo que una portada así resulta hoy impensable. Su decisión, su oportunidad responde a lógicas y circunstancias propias del tiempo histórico de su edición, que desde aquí vamos a nombrar como periodo transicional. Podemos definirlo como aquel que se



extiende desde el final del franquismo hasta el comienzo de la democracia, los años 1975-1982 en su sentido más estricto, aunque dichos contornos pueden dilatarse en ambas direcciones.

En el ámbito concreto de este libro, tenemos otros indicios para reclamar esa lectura histórica, para desplazar el sentido de sus portadas al tiempo que las genera. Hubo dos reediciones, conocidas, de este poemario y cada una de ellas nos habla de una lectura diferente del texto, o mejor, de la construcción de un diferente modelo interpretativo del libro desde su portada. La primera data de 1992 (Libertarias) y en aquel caso la imagen de Merlo en sus tratos radicales con la química había dejado paso a una enigmática y suave representación de dos puntos y dos líneas en un fondo blanco (fig. 2), obra nada menos que de Miquel Barcelo (cómo se cruzan los destinos generacionales). La segunda (Centro Cultural de la Generación del 27, 2004) quiere ser un movimiento decisivo en la recuperación pública del poeta y en su inscripción en el archivo del periodo, y, en ese sentido, nos ofrece un nuevo retrato del autor, ahora vestido, serio, formal incluso, desafiante, con su carnet de identidad ofrecido con firmeza al ojo de la cámara (fig. 3). Es decir, podemos hablar de un proceso editorial de negociación semántica en el que diez años después de la muerte del poeta, su vida y su mundo son desterrados del frontispicio del libro, que reclama así y ahora para el texto una mera lectura literaria, y donde veinticinco años más tarde, se recupera su perfil biográfico, desprovisto, sin embargo, de su carácter explícito y combativo, reconstruido como moralidad privada.

Podríamos mencionar otros ejemplos, traer aquí a colación otras portadas, pero este caso es en sí suficientemente ilustrativo como para construir el inicio de un argumento, afirmando dos cosas a partir de lo expuesto: de un lado, la realidad empírica de una cultura sumergida en el periodo transicional, vinculada de forma muy directa a las sustancias psicoactivas, cultura de la que esta portada se propone como metonimia; y, de otro, la existencia de un olvido, de una falta de memoria de la misma que se expresa, también discursivamente, a través de una serie de borrados que son, sobre todo, reescrituras, donde los elementos que se consideraron importantes y explicativos en 1980 van desplazándose hasta ser eliminados o quedar situados al margen. Ahora bien, en el archivo material de la época, subsisten los signos, las semánticas desterradas en este proceso de reescrituras, y, por tanto, susceptibles siempre de ser recompuestas, al menos en cierto grado.

Además, a la ausencia de una memoria colectiva, cívica, del mundo al que esta portada pertenece (mundo que postulamos bien amplio), hay que añadir la existencia de un olvido crítico respecto de la cultura que aquel mundo produjo. Así, por ejemplo, en la Historia y crítica de la Literatura Española, en un importante trabajo de inventario sobre los poetas cuya obra se publica después de la muerte del dictador, no hay mención alguna de Fernando Merlo, al igual que no la hay de muchos de sus contemporáneos y semejantes. ¿Cuáles son las razones de ese olvido? Si el caso de Merlo



ESCATÓFAGO  
(1968-1972)

FERNANDO MERLO



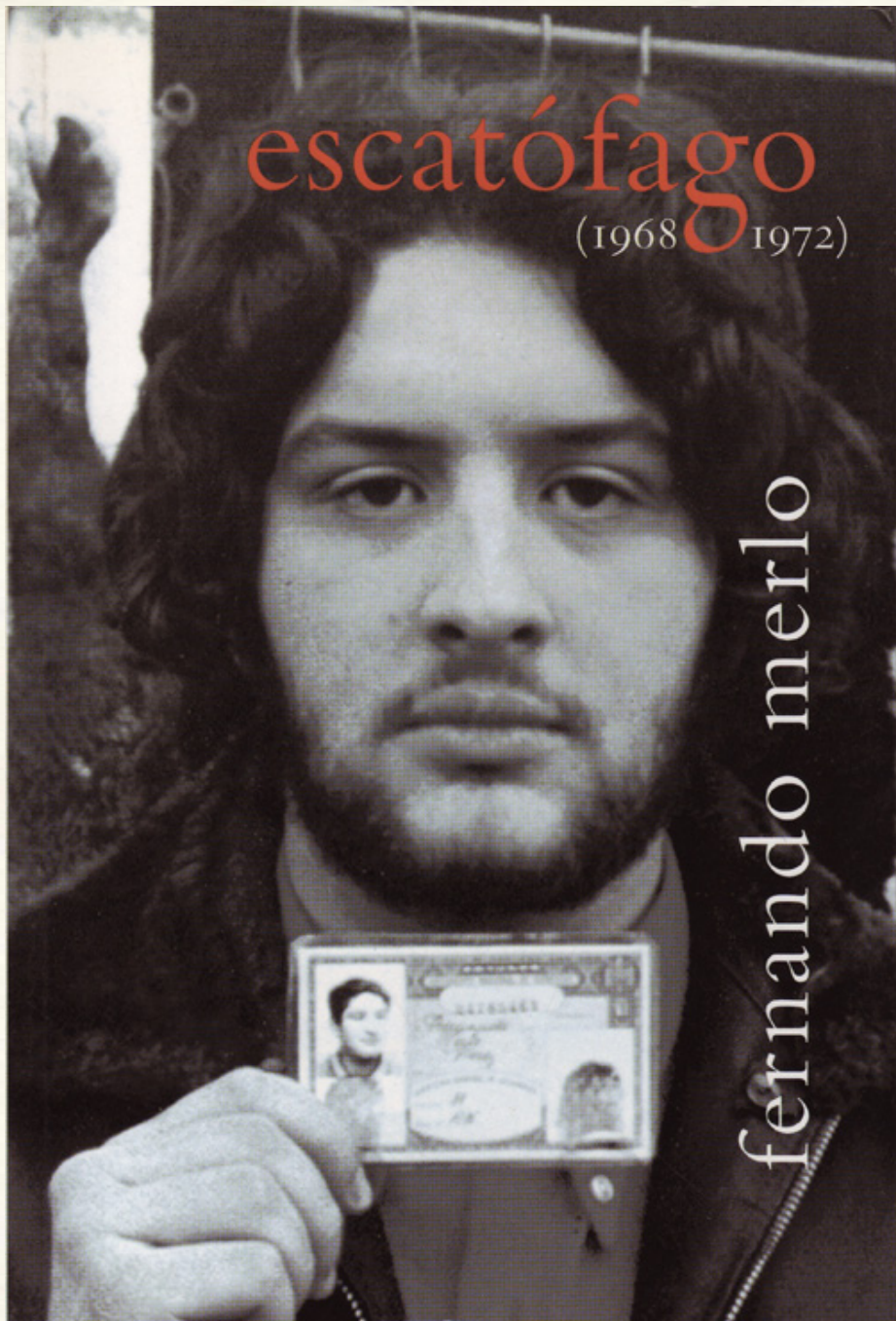
fuera único, se trataría de un comprensible error, pero cuando junto con su libro desaparecen otros muchos libros del periodo (importantes en nuestra perspectiva, como los de Xaime Noguerol, p.ej.), cuando la falta de memoria crítica de ese texto se relaciona con la criticable ausencia de otras muchas publicaciones, estamos legitimados para apuntar hacia otras causas.

Elas no tienen que ver con el arte del crítico José Luís García Martín, autor de ese esforzado trabajo. No tienen que ver con una cuestión de “calidad literaria” en la medida en que tal concepto ha sido superado como criterio objetivable. Tienen que ver con un problema de campo, con el hecho de que estas publicaciones no fueron producidas ni circularon en la esfera literaria de la cultura de la época, a pesar de que en muchos casos sí apuntaron hacia ella, o sí la atravesaron en algún modo. Todos estos textos se mueven en un campo sumergido, una cultura autónoma que definiremos a continuación, dentro de la cual tuvieron su consideración y su espacio. Desaparecida ésta, convertida en archivo de sí misma, a nadie se le ha ocurrido pensar que estos textos pudieran también ser textos literarios y ser recordados como tales. Desde un punto de vista editorial-cultural, detrás de este olvido hay en primer término un problema de recepción que, como siempre, vehicula otros problemas, de articulación del canon, de legitimidades, de ideología y de poder. La marginalidad de una edición no suele serlo sólo en términos literarios.

## UN LUGAR CRITICO

Estas páginas son objeto de dos investigaciones en marcha. La primera, concluida ya, vio la luz bajo la forma de un libro titulado Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española. La segunda me ocupa actualmente y llevará por título Culpables por la literatura. Jóvenes y poetas en la España en transición. A ellas remito para la demostración detallada de lo que aquí propongo de una manera axiomática. La portada del Escatófago es una puerta de acceso pero ni lejanamente la única, a una época y a un contexto donde las relaciones entre el tiempo histórico y las formas literarias se dieron de una modo extremo.

Fernando Merlo (Málaga 1952) fue un exponente representativo de su generación, la de los «jóvenes de 1975», aquella cuya sociología ha sido descrita eficazmente por Pablo Sánchez León. Sus fechas de nacimiento los alejan de los territorios donde se desarrolló la lucha política de sus hermanos mayores (la progresía, por hablar de una forma general) y al tiempo les permitió socializarse en pautas de comportamiento mucho más libres. Primeros demandantes



y primeros usuarios de una libertad «de facto», que crecía en la medida en que fue ejercida, en ellos pueden verse las características de una ciudadanía en construcción, la de sujetos que se dotaron de un lenguaje democrático de la vida cotidiana. Las drogas tuvieron en ese contexto una importancia decisiva, como sustancias de disfrute y socialización, acompañadas de una herencia contracultural y política legada por las experiencias de la generación anterior, pero también como soportes de expresión pública y privada de una determinada posición en el mundo.

Por razones complejas que escapan a este texto, internas y externas, derivadas de lo expuesto y sobreimpuestas, dicha generación fue arrasada en la década siguiente. Mortalidad vinculada al consumo de heroína, suicidios, enfermedades, muertes violentas y, en segundo lugar, la expansión exponencial del virus del SIDA a través del uso compartido de jeringuillas y a través de prácticas de riesgo en una generación que redefinió las formas de relación sexual entre los individuos, son algunos de los hechos solidarios e interrelacionados que provocan en su balance final un número elevadísimo de muertes que diezmaron la primera generación de la democracia.

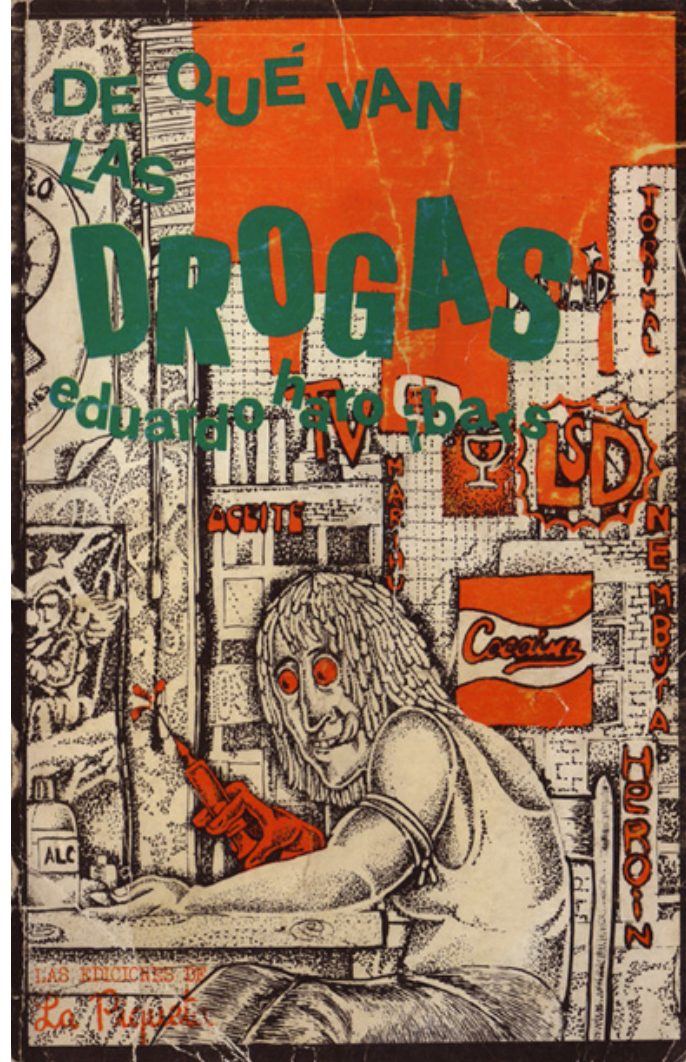
Sobre las cifras totales de muertos apenas sabemos nada. Es llamativo el dato que aporta Sánchez León según el cual hay muchos más elementos vivos de la cohorte demográfica anterior que de la correspondiente a la de los jóvenes transicionales, desviación que sólo puede explicarse desde un fenómeno histórico colectivo como el que proponemos. Los volúmenes de semejante sobremortalidad apenas pueden trazarse pero en sus perfiles adquieren la dimensión de un genocidio no por no intencionado menos real (algunas cifras hablan de 200.000 muertos). Lo que abre interrogantes más complejos es la práctica ausencia de relato histórico sobre estas cuestiones, la existencia de un vacío colectivo de memoria respecto de ese mundo, más allá de películas, documentales y publicaciones muy contados. Vacío general al que alude de un modo directo el olvido crítico de la cultura que se generó desde ese espacio. Doble desmemoria para un doble objeto.

Creo que una portada así resulta hoy impensable. Su decisión, su oportunidad responde a lógicas y circunstancias propias del tiempo histórico de su edición, que desde aquí vamos a nombrar como periodo transicional

## CULTURA OCULTA

Como ya he demostrado en otras investigaciones, existió en los años mencionados una cultura transicional específica, dinámica, no mercantil, polifónica, descentralizada, colectivista y popular, donde las diferencias entre productores y consumidores, oferta y demanda, se desdibujaron en un modelo mucho más activo e implicado. Fue una cultura de la acción o mejor una generación que, como acción, hizo cultura. A pesar de lo que normalmente se concibe, esta generación fue especialmente rica en hábitos culturales, dando lugar a un verdadero campo cultural específico en el que la música, la literatura y el cómic tuvieron una relevancia muy importante, hasta el punto de generar una extensa red de editoriales, revistas, fanzines, asociaciones..., red en la que los jóvenes de 1975 se reconocían como sujetos y objetos de cultura, y en cuyo interior circularon los lenguajes con los que esta generación construyó una identidad de si misma y propuso una comprensión y una imagen sofisticada de su época.

En este proceso de adquisición, difusión y socialización de lenguajes y de relatos, los poetas jugaron un papel importantísimo. A menudo como letristas de los grupos que años después protagonizaron el disco duro (que no la cara bonita) de la nueva ola de la música popular, aquella nombrada en la memoria colectiva como movida, los poetas, a la altura de 1978, fueron capaces de producir figuras, símbolos, representaciones de los modos de sentir, de aspirar, de desear y de temer de la generación de la cual indirectamente fueron sus portavoces. En sus textos aparecen los fillos de esas imágenes que contienen cristalizada una figura profunda de su época, su poética. Se trata de una cultura que satisface las demandas generacionales de sus participantes. En el mismo tiempo histórico en el que comenzaba a verificarse en una nueva forma la mercantilización de la cultura, es decir, la integración de la esfera cultural en la sociedad capitalista como otro lugar de producción más, en el espacio de esta cultura se da el intento de generar, desde una lógica económica distinta, un espacio de intercambio de productos culturales. El dinamismo, la horizontalidad, la transversalidad, la precariedad, la no profesionalización, el voluntarismo... son algunos de los rasgos destacables de este campo que nos ha legado un archivo epocal. Más de tres mil acaso, textos son susceptibles de considerarse producidos desde este espacio. El número de fanzines, revistas, cómics que pertenecen a este mundo es sensiblemente más extenso. El libro con el que abrimos estas líneas es solamente un texto en un archipiélago de textos, una portada en



una amplia iconología enigmática y elocuente propia de esta cultura, unos poemas que forman grupo con corrientes más amplias, igual desconocidas en nuestro tiempo y no menos radicales en su época.

Reinstaurar en el seno de este entramado la cuestión de las drogas resulta no menos complicado. Diremos solamente que la pretendida desinformación sobre las mismas que podría explicar sus efectos destructivos en aquella generación sólo se verifica en cierto grado. En la esfera cultural que enlaza a esa sociología de los jóvenes de 1975, que es representante de los mismos aunque no los asuma a todos, circulan lenguajes, saberes y discursos de todo signo alrededor de los psicofármacos, desde manuales técnicos de consumo «de bajo riesgo» hasta relatos mitificadores o mitómanos. Al igual que la abundante información sobre las vanguardias musicales de la época, los movimientos políticos contraculturales, la ecología, la literatura popular, o el pensamiento político, también las drogas, sus discursos y sus representaciones, fueron objeto de interés y reflexión de esta cultura.

Cultura generada por y para sus usuarios, sus preocupaciones cuali-



UN LENGUAJE MUY DENSO Y MUY ARTICULADO QUE PERMITE SU CABEZA SE HA CON

tativas se cuantifican en términos de textualidad producida. Desde la traducción de las obras capitales de una larga tradición de «literatura drogada» que comienza en el romanticismo y acaba en la beat generation, hasta la escritura de ensayos sobre la cuestión, la publicación de monográficos en las revistas estrellas de esta cultura (Ajoblanco, Star...), o la aparición de volúmenes de tipo divulgativo, el interés por esta cuestión y por todas las que allí se le asocian (el estado clínico, la genealogía y la lógica del poder, las filosofías irracionales, la locura, los mitos de los orígenes, el discurso de la utopía...) produjo un lenguaje muy denso y muy articulado que permite reordenar ese mundo tomándolo como objeto narrativo. Un ejemplo de todo ello es otro libro de esta época, esta vez del poeta (e hijo del director de Triunfo) Eduardo Haro Ibars, quien en 1978 publicó *¿De qué van las drogas?* en la editorial La Piqueta (fig. 4). En la misma colección en que aparecieron volúmenes sobre «el rock macarra», «la cocina natural», «los sesenta» o «el rollo» (libro programático de Ordozabal en el que se levanta un alzado generacional a través de la noción de una «política de la vida») encontramos también este librito en el que, en algo más de cien páginas, se ofrece un relato bastante periodístico que combina filosofía de la cultura, historia literaria, análisis del presente y crítica musical. Sus argumentos son claros: el derecho a las drogas como parte de las libertades privadas, su potencial servicio a la construcción de la identidad personal y los temores del «poder» a la articulación de problemas políticos a través de su consumo, así como la facilidad de reprimir la disidencia a través de su prohibición. Ello de un lado, de otro, la información sobre sus peligros y el relato de las

catástrofes vitales que anteriores psiconautas produjeron sobre ellas.

La contraportada de este libro, obra también de Enrique Naya y J. P. Silvestre nos muestra una curiosa imagen (fig. 5). Se trata del mismo joven que aparece en su portada, pero ahora, una vez leído el libro, ha sufrido una metamorfosis: su cabeza se ha convertido en una flor. Si en la primera imagen la jeringuilla aparecía llena, ésta es posterior al fix: queda su marca en el brazo. Sin embargo, en el espacio que le supera, donde antes estaba el título del libro ahora hay todo tipo de frases, «¿psiquiatría?», «¿copichuela?», «¿TV?»... El libro ha concluido pero deja en el «aire» multitud de preguntas, que refieren la relación de los sujetos con construcciones sociales, lenguajes e instituciones, y deja también una intuición, la de «vivir en un mundo de drogados». Ello es más pertinente de lo que puede parecer, porque en el lado más estético, más elaborado de esta cultura, en las obras de sus «poetas menores», el esfuerzo de representación y de escritura estará dedicado a ello, a demostrar cómo los individuos se relacionan entre sí y con los demás a través de relaciones de dependencia que cristalizan en discursos y lugares que rigen la vida social en una dialéctica de dominación donde el dominado establece una relación erótica de sumisión con la instancia de dominación.

El individuo de la imagen está situado en una mesa, que es el lugar de la toma química, pero es básicamente y ante todo el lugar de la creación, la, con R. de la Flor, «sede de la lecto-escritura». La lectura de esos discursos drogados se produce en ese mismo espacio que reclama una respuesta a tanta

UNA MESA, QUE ES EL LUGAR DE LA TOMA QUIMICA, PER DENTIDAD PERSONAL

**STAR**

PRENSA ALTERNATIVA



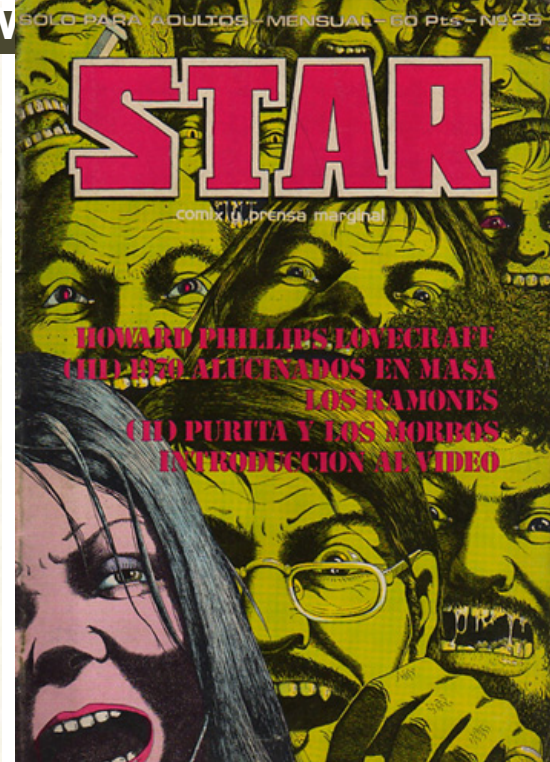
ANDY WARHOL  
MADRID POR EL LADO SUR  
NEWYORK, NEWYORK  
COMUNAS DE CARNE Y HUESO  
EL PUNK, LA BESTIA NEGRA DEL ROCK

pregunta. A partir de ahí, a través de la creación, la misión del individuo (y obvia decir que en ese ámbito de discurso el individuo no lo es universalmente sino en los perfiles concretos del joven español a la altura de 1978) debe ser investigar los lazos de la dominación para proponer un espacio de libertad individual. ¿Cómo liberarse de esas redes de dependencia? ¿En qué sentido articular una literatura que permita esa liberación, que pueda hacerse pública, socializarse e implicar a más individuos en ese proyecto? ¿Cómo objetivarla en una forma? Las drogas ofrecen narrativas y lenguajes que permiten expresar esas redes de poder y, al tiempo, son entendidas por estos individuos como tecnologías de exploración psíquica a través de las cuales tratar de llevar a la práctica, que es aquí decir a la escritura, ese proyecto.

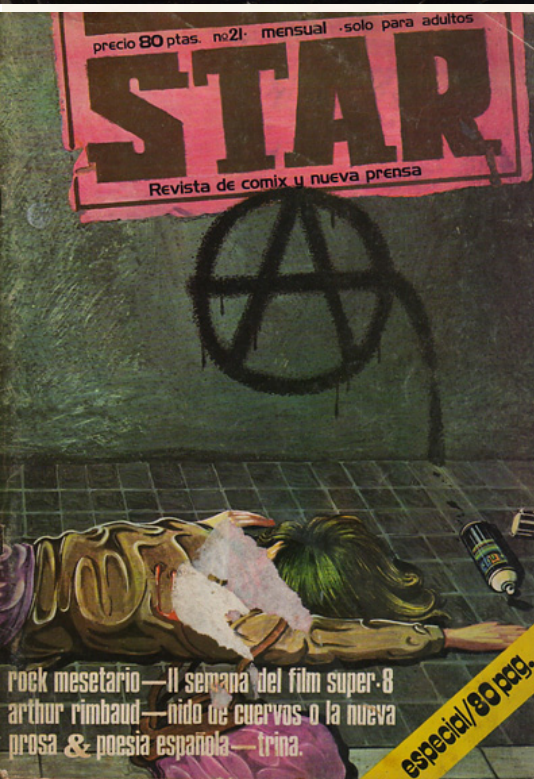
### LA FUGA COMO FORMA

Este proyecto es la máquina de enunciación de toda la narrativa burroughsiana, como ha demostrado Daniel Pastor, y de allí, en la lectura de obras como Junkie, Nova Express, El almuerzo desnudo o Jamón de Kentucky (fig. 6) se filtran estos lenguajes en las comunidades de discurso que son consumidoras de esta literatura. No es la única tradición de que disponen estas comunidades lectoras. En esos años se lee y se recicla toda narrativa y toda poética que acuda recubierta de símbolos de prestigio hermético, oculto, maldito o prohibido. Inventariar esos textos y autores nos excede aquí (Baudelaire, Rimbaud, Catulo, Nietzsche, Artaud, Huxley, Jarry, Pound, Lewis, Hölderlin, Borges, Pessoa, El libro de los muertos, la novela de aventuras, la ciencia ficción, Poe, el situacionismo, la literatura fantástica, la poesía medieval, sus contemporáneos jóvenes...). Afirmaremos que se trata de una tradición lectora densa y sofisticada, que esta generación accede a un volumen y una calidad de lecturas que diez años antes era inimaginable en el contexto español y repetiremos que en gran medida es su propia cultura la que las suministra.

A nivel de los creadores más exigentes de esta generación es necesario problematizar un poco este modelo. Diremos que se trata de lectores mucho más intensos que sus contemporáneos, que construyen su identidad a través de modelos literarios recibidos, y se entroncan con la antropología del poeta romántico en la modernidad, mediatizados hasta unos niveles enfermizos por lo literario (biopolítica de la lectura conectada con un quijotismo de lo maldito). Hasta cierto punto, estos individuos son representativos de la sociología de la juventud, justo hasta el punto en el que son también exponentes de una tradición literaria que eleva la estética, la creación, a la categoría de identidad, restringiendo la «vida», la experiencia no literaria, a un nivel subordinado de los léxicos librescos. Y, desde esa perspectiva, estos creadores se representaron como los primeros poetas, o como poetas en un sentido radicalmente distinto al de sus antecesores inmediatos. Construirse una biblioteca a la altura de 1978 no tenía nada que ver con hacerlo en 1968 y, en ese tránsito, los individuos a los que aludo tuvieron la posibilidad de dotarse de un bagaje lector, de un conocimiento de la tradición literaria europea de la modernidad cualitativamente diferente,



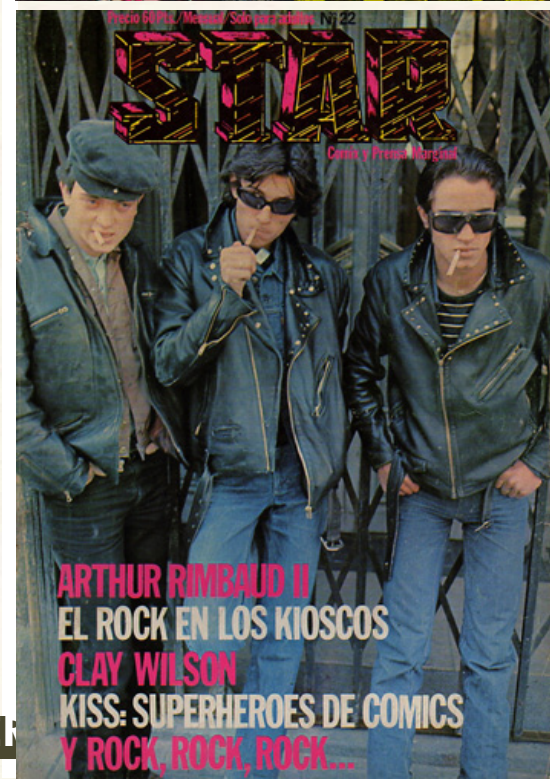
HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT  
CHIL WITH ALUCINADOS EN MASA  
LOS RAMONES  
CHOPURTA Y LOS MORBOS  
INTRODUCCION AL VIDEO



precio 80 ptas. no 21 - mensual - solo para adultos

**STAR**  
Revista de comix y nueva prensa

rock mesetario - Il semana del film super-8  
arthur rimbaud - hido de cuervos o la nueva  
prosa & poesia española - trina.  
especial 80 pag.



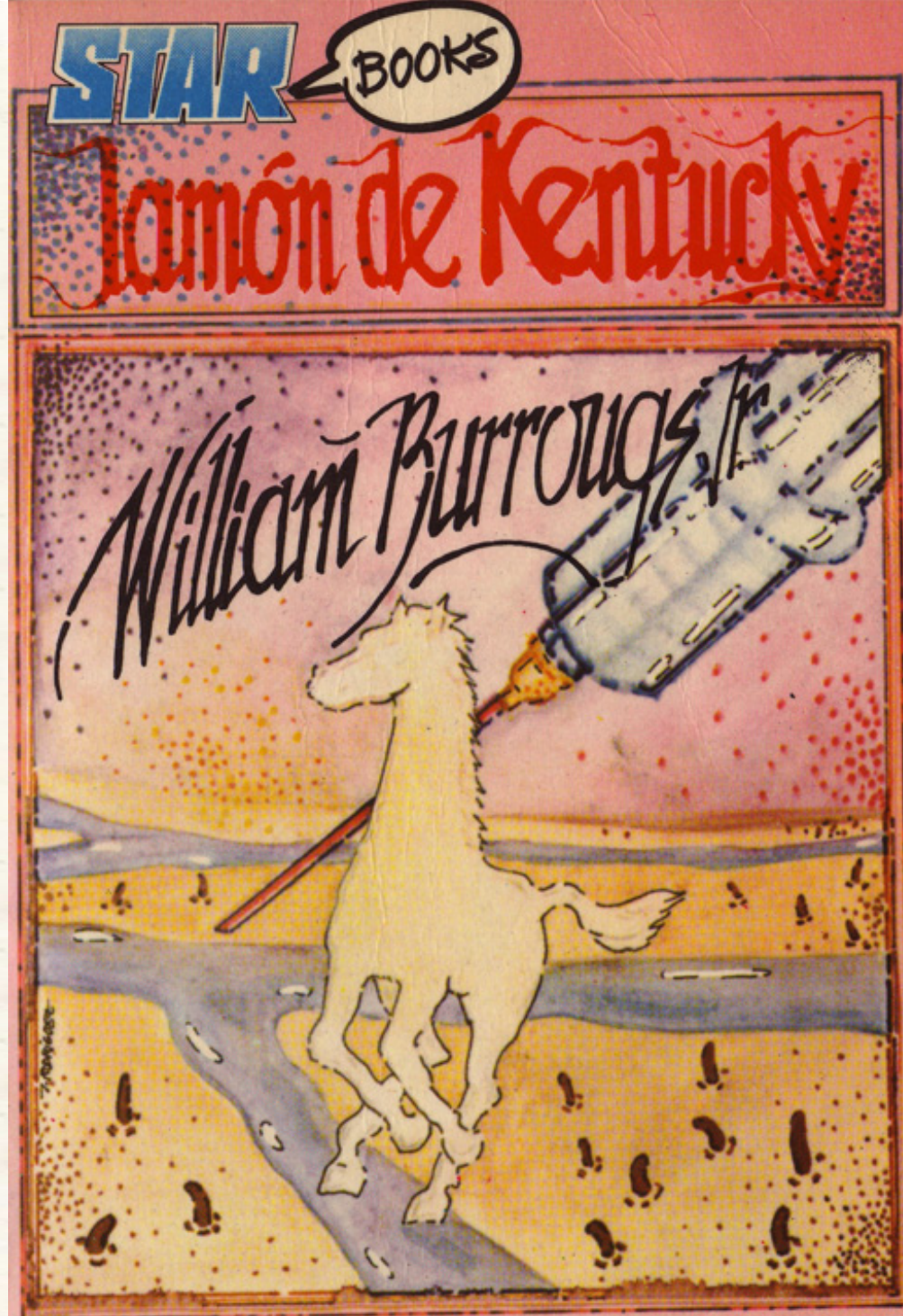
ARTHUR RIMBAUD II  
EL ROCK EN LOS KIOSCOS  
CLAY WILSON  
KISS: SUPERHEROES DE COMICS  
Y ROCK, ROCK, ROCK...

Construirse una biblioteca a la altura de 1978 no tenía nada que ver con hacerlo en 1968 y, en ese tránsito, los individuos a los que aludo tuvieron la posibilidad de dotarse de un bagaje lector, de un conocimiento de la tradición literaria europea de la modernidad cualitativamente diferente

lo que les hace representarse en un espacio de recepción y en un lenguaje distinto al de sus predecesores. Y ello explica en parte, y desde otra perspectiva, los rasgos «culturalistas», «metaliterarios», «literaturizantes» de los que la poesía se dota en la década de 1970 o, al menos, algunos usos de los mismos.

Un concepto de suma utilidad para pensar estas intersecciones ha sido el de «literatura menor», entendido en un sentido muy concreto, (aquel que Deleuze y Guattari propusieron en su *Kafka, pour une littérature mineure*) como las formas literarias producidas por individuos desterritorializados, portavoces indirectos de una comunidad también desterritorializada, cuya literatura se instala en la intersección entre la «línea de fuga» y la estructura y cuya enunciación es intrínsecamente política aún cuando no quiera serlo. Lo «novísimo» como concepto crítico con el que se acude a ese espacio queda así desplazado, deconstruido y subsumido, localizado si se quiere, en las tensiones públicas de una parte del campo literario, y reconstruido en una categoría analítica más amplia que permite dar cuenta de aspectos sociológicos y configurar una dimensión pragmática de la comunicación literaria. Cuando se habla de los poetas menores de la transición española se habla de nombres como Leopoldo M. Panero, Eduardo Haro Ibars, Aníbal Núñez, Fernando Merlo, Eduardo Hervás, Xaime Noguerol y varias decenas más de autores poco conocidos, pero esta perspectiva nos permitiría, con más tiempo y espacio, integrar aquí parte de la nómina de Castellet y de sus réplicas, al menos en tanto que esos poetas fueron jóvenes y fueron transicionales.

Ser joven en 1978 en este espacio cultural e identitario es formar parte de una comunidad desterritorializada, de un conjunto de individuos que viven en un mundo de conceptos y referencias en cambio y mutación, en las tensiones históricas y políticas que han sabido poner de relieve los teóricos culturales de la transición española. Hay un contraste entre un tiempo en retroceso, un orden que se hunde y los múltiples lenguajes que política e institucionalmente se emplean para nombrar de diferentes maneras la nueva realidad que se avecina, y de la que, en aquella perspectiva, no cabe esperar nada bueno. Y hay una tensión ente ello, y el deseo y práctica de libertad de esa generación que produce en sus formas de habitar y socializarse un verdadero ejercicio de valores, analizable en parte desde una perspectiva ciudadana, en lo que hay que nombrar como biopolítica, el espacio de lenguaje y pensamiento, de ac-

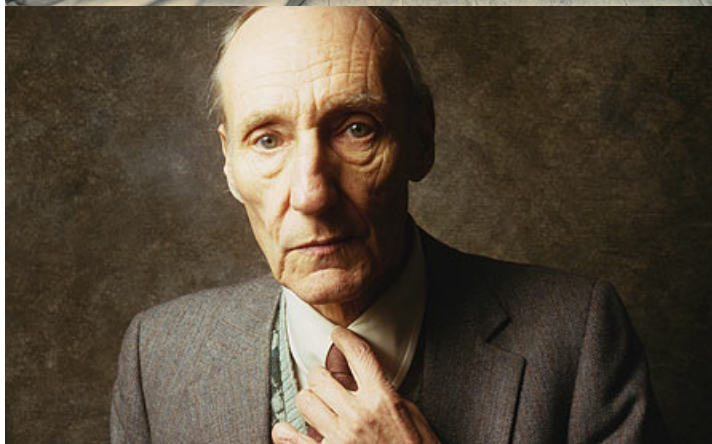


ción y reflexión, donde lo ético, en un contexto histórico concreto y en el seno de una comunidad determinada, se vuelve inmediatamente político. Y sobre la «destrritorialización de la enunciación», sobre el proyecto literario de «hacer pasar la lengua por una línea de fuga» baste con recordar lo expuesto sobre las redes de lenguaje de la libertad y la dependencia a propósito de Burroughs, para volver a convocar la cuestión de la química.

Tomemos un poema de Fernando Merlo para ver actuar todo lo expuesto, un fragmento de su «Guía de caminantes»:

(A) Llenó al máximo la probeta, la hora de las orgías se precipitaba, y no era cosa de perder los frascos por las primeras abluciones. En la repisa (frente a él) un retrato del presidente tomado en el Teatro Chino que, horas antes de morir la rata todavía respiraba... Cargar los tarros otra vez, una vez a la semana, dos veces a la semana con los tiempos fríos, una vez, dos veces; a cansar empieza la jeringa y la cantidad exacta de oscilante orgasmo. [...]

Los cálculos tangibles en otro siglo empezaban a requerir nuevos esquemas, lograr un receptáculo resultó calamitoso, no, no puede ser, comencemos la narración. Llenó al máximo la probeta, la hora de las orgías se precipitaba, y no era cosa de perder los frascos por las primeras abluciones. En la repisa (frente a él) un retrato del presidente tomado



en el Teatro Chino que, horas antes de morir la rata todavía respiraba... Cargar los tarros otra vez, una vez a la semana, dos veces a la semana con los tiempos fríos, una vez, dos veces; a cansar empieza la jeringa y la cantidad exacta de oscilante orgasmo.

[...] Rasurar el climax a flor de vulva, recibir el producto químico en su sangre hubo de lograr algo concreto, simuló la cabeza a imprevisibles efectos leyendo a poetas decadentes, versos de acuñaadores ante efebos de pene dolicocéfalo; ella y él unidos procreadores de una raza celestial una vez a la semana dos veces a la semana una vez dos veces [...]

La narración del ritual de la venopunción domina el poema y detrás de él resuenan pasajes burroughsianos y resuenan los perfiles de un Tiempo de silencio. El poeta, científico, experimentador, estudioso de los efectos que las sustancias tienen sobre los sistemas nerviosos, siendo su cuerpo cobaya de sí mismo, trata de encontrar en su laboratorio literario la «cantidad exacta de oscilante orgasmo» es decir, la forma (que es fórmula) capaz de expresar ese arrebató, esa salida, esa fuga decisiva que él persigue (esa «raza celestial»). Dominado por la temporalidad redonda de las redes del poder, sus intentos de romper la circularidad de la lógica del presente le atrapan más aún en la estructura. Todas las cosas tienen forma de círculos concéntricos, la toma de la droga provoca también su propio enganche, ritual de escritura y de drogadicción automatizado que lejos de dar los resultados deseados reterritorializa al sujeto sobre sí mismo. Hay un momento





sin embargo en el que el rapto de la conciencia se produce, o parece producirse, allí donde cambia hasta la propia materialidad del texto, alterada también, y se introduce la cursiva. Otros elementos como esa «lectura de poetas decadentes» o la interesante posibilidad de simulación de los efectos de la alteración farmacológica, abrirían extensas explicaciones. Sobre lo segundo, a partir de este texto que parece producido desde los efectos de la toma de opiáceos, incluso durante, tendríamos que plantearnos de modo directo qué quiere decir escribir bajo influencia, si existe una fenomenología de la droga, o si más bien tiene que ver con el reconocimiento de unos signos intertextuales, los de una tradición de «literatura drogada». Lo primero, la lectura de poetas decadentes, nos lleva a otros lugares, aquellos donde la identidad de los jóvenes y además poetas de la transición española se construye desde la lectura de una tradición romántica, de vidas poéticas, donde no sólo se asume un corpus de textos y prácticas técnicas, sino programas vitales, éticos y políticos enteros, donde los textos producen conductas, transforman las identidades y donde se convierten en biotextos.

Previo a todo ello, creo que es posible entender, a partir de este poema, la forma en que ese proyecto literario y sociopolítico tomó, valga la redundancia, forma en la transición española, en una dimensión bien precisa y nada ingenua, donde releer estos textos, abrir el Escatófago significa (o puede significar) una intensa tarea de arqueología cultural. Si nos introdujésemos en ella, si excavásemos la abundante textualidad menor del periodo, si tratásemos de componer y recomponer sus lenguajes, pronto comenzarían a aparecer por todas partes figuras, imágenes, o al menos sus fragmentos, que se organizan en redes de sentido más amplias donde las drogas pueden ser una forma de darles sentido y ordenarlas.

### LA IMAGINACION SALVAJE

Y a partir de allí deberíamos proceder a definir un conjunto de redes de significado que, en su sucesión, nos ofrecen un imaginario completo de la transición española. Sólo podremos aquí recorrer sucintamente algunas de ellas, pero al analizarlas detenidamente se entiende cómo traban implicaciones más completas, desde el nivel más limitado de las circunstancias concretas de su escritura, al nivel más amplio de su significación política, en un itinerario de ida y vuelta en el que las metáforas comienzan en el ámbito cerrado del taller de la escritura, se extienden y socializan en las redes comunicativas de la cultura menor transicional y acaban por implicar la sociedad en su conjunto y por ofrecer una mirada, desde su óptica precisa, de la época y las dinámicas que la generan. La literatura menor en su esfuerzo de ofrecer soluciones narrativas y poéticas a las contradicciones identitarias de sus miembros fue capaz, indirectamente, de ofrecer un relato completo (aunque no secuencial) del periodo. Un imaginario al que el arqueólogo cultural puede acudir treinta años

La narración del ritual de la venopunción domina el poema y detrás de él resuenan pasajes burroughsianos y resuenan los perfiles de un Tiempo de silencio.

después para reconstruirlo y dotarse así de una nueva mirada de la época que, además, tiene la virtud de problematizar nuestro propio relato contemporáneo. Discurso aquel menor, por lo demás privilegiado, pues fue el único que la cultura literaria de la época produjo de un modo colectivo, con el valor añadido de haber sido articulado desde categorías ciudadanas. Se trata del proyecto de una transición no contada por políticos, ni por periodistas ni tampoco por militares. Todo ello queda muy lejos de este artículo. De nuevo más acá podemos presentar algunas de esas figuras, en las que se entremezclan la creación, la poesía, las drogas y la historia.

**LAS MÁQUINAS.** Así, una de esas primeras figuraciones puede ser la de la máquina, lo mecánico, lo tecnológico, lo articulado, que sirve para hablar de las formas que el poder adquiere, cómo se dispone sobre el espacio o cómo controla a los individuos. Todo es en estas producciones engranaje y fluido, todo representa una obsesión por la manera en la que los mecanismos se establecen y la línea de fuga deviene agencement. La necesidad de la fuga se manifiesta en el terror a la maquinaria. Eduardo Haro escribe hasta cuatro poemas que llevan por título Engranajes. Aníbal Núñez tiembla ante la figura de la ciudad articulándose e invadiendo sus ámbitos más íntimos. Leopoldo María Panero se sobrecoge en la contemplación paranoica de los planes que el poder ha urdido para él o en Julio Antonio Gómez se imagina una posibilidad de fuga («París se incendiaba como un niño que ríe / y todas las máquinas del mundo se detenían»). Un miedo terrible a la inserción atraviesa estas

poéticas, acompañado de la necesidad cada vez más urgente del nomadismo. La transición se solidifica poco a poco, el vacío dejado por la desaparición del franquismo se cubre pronto por un nuevo sistema político de rápida consolidación y ello se expresa a través de la maquinaria. Tal vez el curioso texto de Ángel Carmona, V2. Poesía compuesta por una computadora, sea su máximo hallazgo. Al tiempo esa maquinización, ese sometimiento de los ritmos corporales a estructuras externas hablan también del reloj de la química. «Vivimos en un mundo de adictos») y en él la química es la forma en la que la tecnología del poder penetra en el interior de los organismos. Los drogados son, en estas poéticas, los únicos que parecen darse cuenta de ello.

**LA TRANSICIÓN ESOTÉRICA.** Resulta imposible recorrer sucintamente todas las mitologías secretas que esta poesía convoca. La alquimia, sus lenguajes, su poética, su teoría jungiana, es una de ellas: el poeta como alquimista, la droga como elixir de la eterna juventud, la transición como proceso de destilación de una nigredo franquista, la poesía como Ars Magna destinada a dirigir y manipular el tiempo, es una referencia común en estos creadores. El vampiro es otra, tal vez una de las más importantes, que posee toda una tradición de lecturas y ofrece un modelo virtuoso en el cual escribir la personalidad del poeta heroinómano, como aristócrata que viene de otros tiempos, que vive en la noche mientras los hombres duermen, adicto a la sangre y a la química y a la literatura, de las que toma su fuerza y su debilidad, bello de palidez enfermiza, habitante de «Torres abolidas») y otros



lugares ruinosos. Y también los grimorios, los libros esotéricos, los libros de hechizos y conjuros, la necromancia, los libros de adivinación y profecías, Nostradamus, pero también y sobre todo, el libro del Apocalipsis, objeto de estudio y de inspiración literaria: «la literatura se ha acabado y ya sólo queda interpretar el Último Libro, el Apocalipsis» (Leopoldo María Panero). A ello añadiríamos, los bestiarios medievales y los herbolarios renacentistas, de los que toman todo un lenguaje para hablar de la drogadicción, los unicornios que deben ir a beber a la fuente para no morir de sed en Blanca Andreu, la mandrágora, el beleño, la belladona en Aníbal Núñez. La cábala, el zodiaco, el tarot, los lapidarios medievales, tienen desarrollos específicos y penetrantes. Saberes ocultos, poesías herméticas que cifran los rituales farmacológicos en discursos secretos de acceso a verdades profundas sólo compartibles por los iniciados.

**LOS CUERPOS.** El cuerpo es el teatro de la violencia entre la realidad histórica y la utopía generacional. En él se cifra el modo de vida del drogado, su rabia, y la poesía, su miel. Allí se textualiza la forma en la que la experiencia vital, política y química es vivida. Los poetas menores somatizan la Transición y en sus cuerpos se

marcan los signos que permitirían contarla, aquella «enigmática piel de los drogados» (Merlo) es un mapa detallado de la misma. Pronto, y ello no es sino un correlato de una experiencia vital, la heroína marca el cuerpo del adicto de una forma patológica, «(besos verdes de aguja a todos lados)» (Merlo de nuevo) caracterizan una piel llena de huellas y cicatrices de la aguja, texto que se teje-escibe sobre el cuerpo (siguiendo a Vilarós) donde, por ejemplo, Haro Ibars llama a «cruzar el puente de Epidermis». Los adictos de comienzos de los ochenta eran fácilmente reconocibles, por sus físicos deteriorados, fragilizados, descompuestos, enfermizos. Y ello les otorga socialmente un estigma físico del que los poetas menores de la transición van a apropiarse a través del imaginario de la mística tradicional y del martirologio católico: bienaventurados en tanto que perseguidos, que marginados, que socialmente despreciados, estos sujetos se proyectan como nuevos y verdaderos cristianos siendo torturados y asesinados por sus creencias. Nuevos profetas de la Buena Nueva, Cristo en la Pasión y San Sebastián cuyas flechas son agujas epidérmicas (fig. 7), expresan a través de estos lenguajes una experiencia de dolor físico y de rechazo social a la que luego se suman, nuevos estigmas, aquellos del SIDA.



Son sólo tres figuras, podríamos añadir más, muchas más (las metamorfosis, las ciudades, la naturaleza, las geografías imaginadas, el cine, los mitos de infancia, la ciencia ficción, el monstruo, el carnaval, la mercancía...). Más allá de eso, cabe aún nombrar algunas de las formas en las que esta poesía construye una imagen totalizante del mundo que refiere, mediada por la óptica de la química y pensada en una clave dialéctica, representación de la realidad que pretende ser al tiempo su revelado.

**MONUMENTOS DE LA RUINA**

*«Y todos los hombres son monumentos de mi ruina»*

*-Leopoldo María Panero*

No podemos referir el proceso con detalle, pero diremos que, de forma progresiva, en relación dialéctica con la evolución sociopolítica de la época y con el ciclo biológico de la adicción, las poéticas menores de la transición española hacen hincapié en su incapacidad para llevar a cabo el proyecto de liberación a través de la escritura que hemos mencionado. Conscientes de las trampas de sus propios lenguajes, se registra a la altura de los años ochenta un progresivo colapso de sus máquinas de enunciación. En cierto sentido, se produce la escritura de una experiencia de

decadencia física que los unifica y su evolución como poetas (aislados lingüísticamente de su generación) los devuelve a la sociología, reconocidos de pronto como portavoces de esa juventud que empieza a morir de forma masiva en dicha década. Entonces, su voluntad es la de expresar a través de emblemas, de elegías y de figuras melancólicas ese proceso, desde un deseo de producción de formas que permitan archivarlo, que permitan garantizarle un lugar textual que les sobreviva y deje una constancia, una inscripción escrita del mismo, para preservarlo en una temporalidad futura.

Desde un punto de vista crítico, en el abordaje de esas producciones cabe adoptar una mirada más aséptica, inmanente, destinada a pensar los procesos y mecanismos que articulan el triángulo creatividad, formas literarias y experiencia drogada, una dimensión de estudio que puede aumentar nuestro conocimiento sobre el acto poético, sobre la imaginación artística y sobre la tradición literaria. No obstante, ello se lograría a cambio de extrañar dichas producciones de su espacio histórico, desactivando forzosamente estos discursos de su carácter político. Mi perspectiva es que, en este caso, hay una deuda moral de la sociedad española con este tiempo y con esta generación, una deuda de memoria, y que el proceso de lectura de estas producciones no puede obviar el hecho de que hubo causas estructurales en la España de la época que provocaron una sobremortalidad en aquella juventud que no ha sido estudiada, ni explicada y de la cual no hay memoria colectiva ni reconocimiento institucional. Por ello, la labor del estudioso debe, al menos, atender a las categorías con las que estos poetas quisieron escribirse y proyectarse literariamente sobre el futuro, debe mediar con las imágenes de sus lectores implícitos que esos creadores imaginaron para su recepción futura.

Fernando Merlo, tal y como cuenta F. Cumpián en el epílogo de la edición de 1992, se había rehabilitado en 1980 tras muchos años de adicción y toda una serie de episodios turbulentos. Su ciclo de escritura es previo a su ciclo de adicción: tras varios años donde sólo (es previsible) trabajó en la corrección de su libro, por fin leyó una noche a sus amigos dos sonetos redondos, de factura barroca escritos de repente. Tal reza el relato al menos. Al cabo de dos días apareció muerto de sobredosis, dejando justamente esos poemas casi como propia necrológica. Este es uno de ellos.



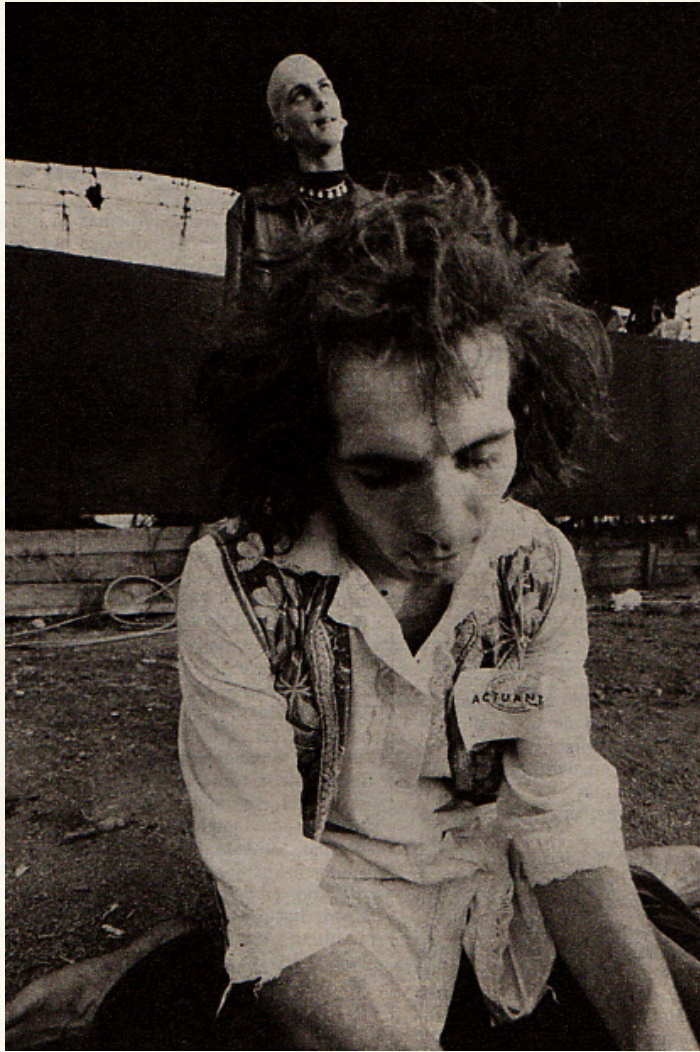
## A SUS VENAS

Estos cauces que ves amarrotados  
y de amarillo ceno revestidos  
eran la flor azul de los sentidos  
que hoy descubre sus pétalos ajados

Besos verdes de aguja en todos lados  
hieren la trabazón de los sentidos  
y denuncian los brazos resentidos  
la enigmática piel de los drogados

Las que llevaban vida y alimento  
son tibias cobras de veneno breve  
blanco caballo con la sien de nieve

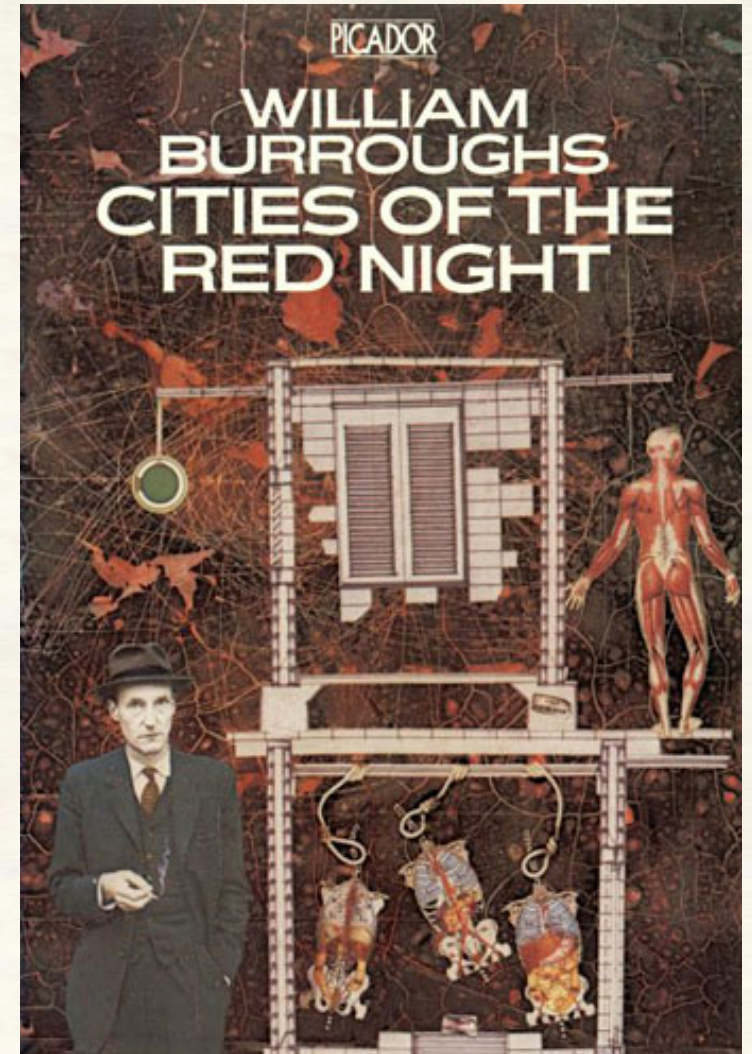
Trotando corazón y pensamiento  
que por las aguas de la sangre vierte  
con rápido caudal lenta la muerte



El cuerpo es el teatro de la violencia entre la realidad histórica y la utopía generacional. En él se cifra el modo de vida del drogado, su rabia, y la poesía, su miel. Allí se textualiza la forma en la que la experiencia vital, política y química es vivida

Todo es aquí una poética dirigida a la captación poética de la propia muerte, a la producción de un emblema capaz de contenerla, explicarla, ofrecerla a los demás como vivencia compartible. Frente a la voluntad ocultista de esta lírica menor, que requiere del lector una cierta iniciación, frente al esfuerzo vanguardista que definió estas escrituras (pensemos en la citada "Guía de Caminantes"), el poema se abre ahora a una experiencia universal, busca un lector que es todos los lectores, al que ofrece el resultado terminado de una aventura de exploración poética, el monumento final de ese camino. En ese gesto, frente a las formas deslocalizadas de la poesía menor, se recupera el soneto, como estructura medida, clásica por excelencia, al tiempo que se vuelven los ojos al lejano Barroco para encontrar allí los lenguajes adecuados para narrar este triunfo de la muerte que las matrices discursivas de la literatura menor transicional no estaban, en principio, preparadas para concebir.

Ecce homo. El autor mira su cuerpo como teatro en el que se manifiesta la decadencia física y, en la ruina de sus miembros, ve acercarse la ruina final de su propia vida. Tal muerte se figura como la única verdad inapelable, que no por ello deja de ser banal. No hay moralidad, no hay una reflexión sobre qué política o qué ética o qué literatura ni qué sociología late por debajo. No hay introspección, el poema se queda en la piel del poeta, nada se sabe de lo que ocurre debajo. Sólo hay el relato de una metamorfosis, de un proceso de envenenamiento donde la vida fue densificándose en la muerte, de la movilidad a la inmovilidad, de lo vibrante a la molicie. Mientras el poema dice cosas, se mueve, hay todavía signo de esa energía, cuando el poema acaba tan sólo resuena la última de sus rimas. Nada se juzga, nada se dice, sólo se nombra una desaparición, un enigma, hubo esto, hubo una vida, hubo una juventud, nada hay ya, de eso nada queda, ha desaparecido todo.



El autor mira su cuerpo como teatro en el que se manifiesta la decadencia física y, en la ruina de sus miembros, ve acercarse la ruina final de su propia vida. Tal muerte se figura como la única verdad inapelable, que no por ello deja de ser banal

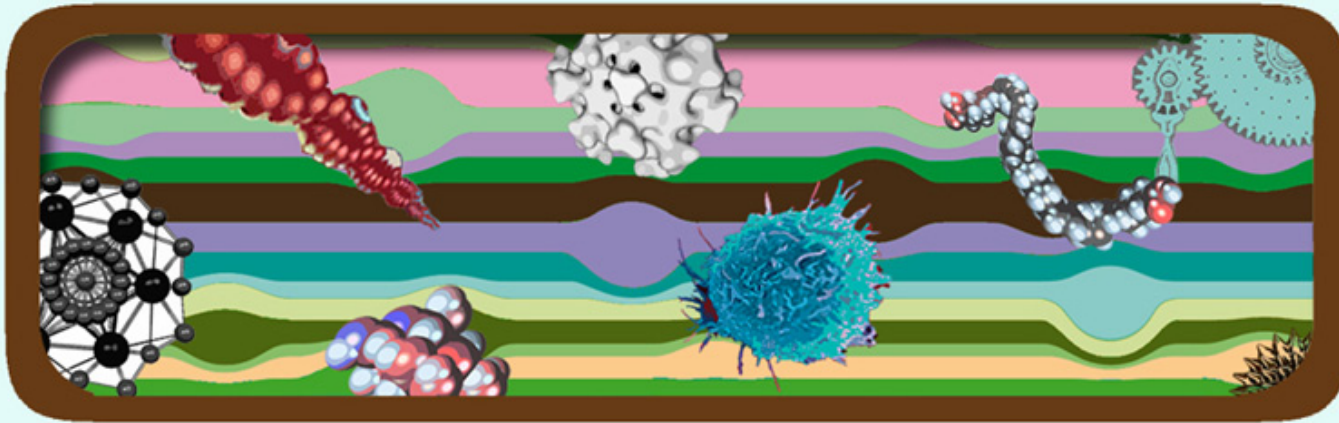
# HERAL KIBI



**CUALQUIER ATISBO DE ENRAIZAR PLÁSTICA Y CULTURA POP INMEDIATAMENTE ES INCLUIDA EN EL SEQUITO DEL POP-ART.**

Esta idea, tan extraña al paraíso, ha triunfado bajo el método de la divulgación, mientras Andy Warhol vendría a colocarse como el paradigma de todas las superficies. Sin embargo, el abastecimiento de la iconografía popular no pasa unicamente por el filtro-Warhol. Otras materias son susceptibles de embadurnar esa mitología, lo mismo que el factor irónico no ha dejado de estar presente en la intentona de distanciarse precisamente de la sombra del pop-art. Kribi Herhal, pintor de sustancia y formas aparentemente vinculadas a esa tradición, se revuelve contra esos conceptos. Asimila la técnica para sobrepasar las limitaciones conceptuales del pop hasta convertir su arte en materia interpretable desde el umbral de sus posibles significados

# קריבי הרחל



Kribi Heral ha sido clasificado en algunas ocasiones como un artista pop.

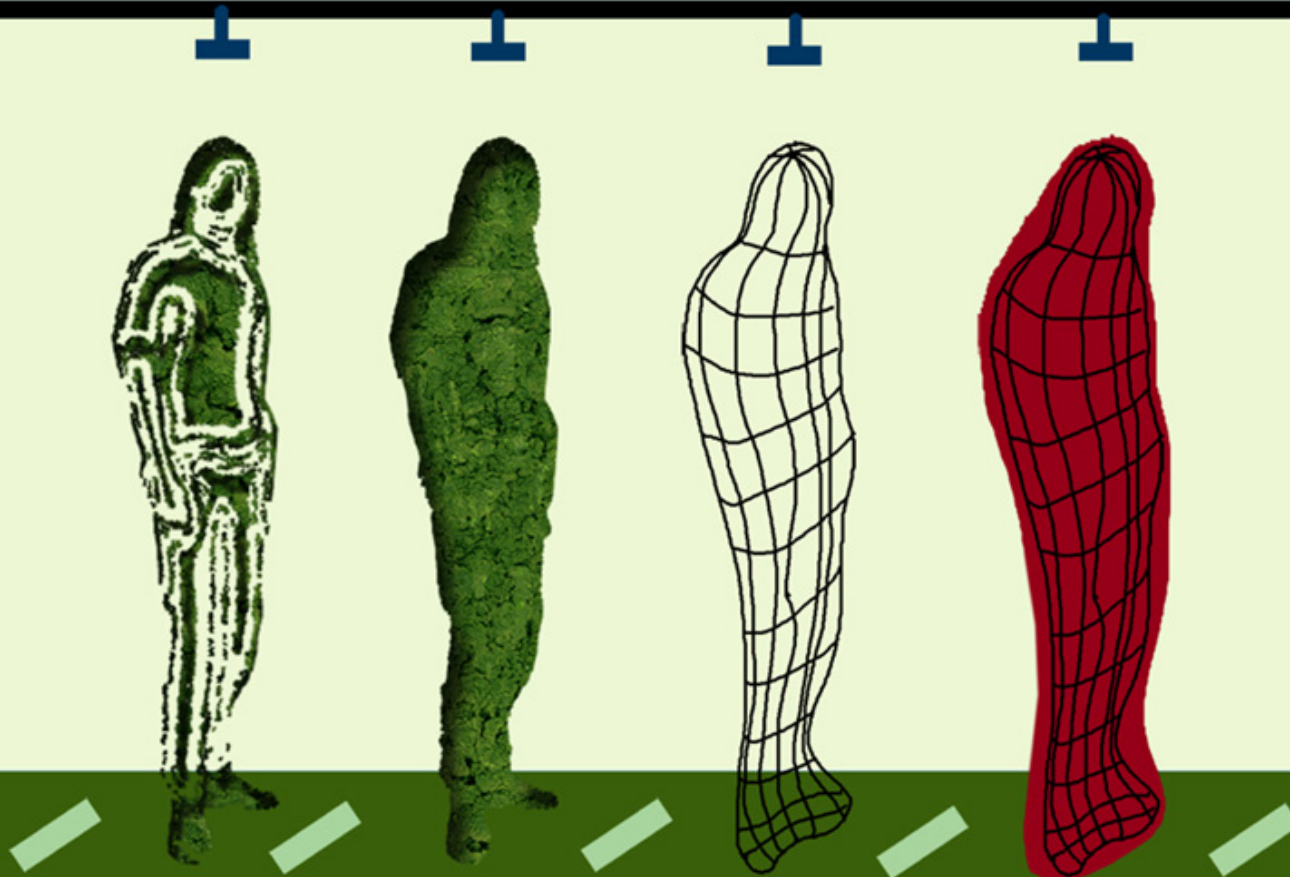
Hay veces que los críticos hablan de mi obra como pop. Esto produce en mí, como acto reflejo, una reacción contraria de posicionamiento anti pop. Pero en cierto modo es comprensible porque hay matices , que yo llamo accidentales debido a la utilización de ciertos materiales, tintas planas o la serigrafía, que es una técnica muy asimilada por el pop, pero tambien utilizo algo tan poco pop como son las texturas densas, oscuras y abruptas que son la antítesis y rompen con el pop y curiosamente nadie habla de expresionismo o de Kandinsky, que realmente es lo que a mí me enchufo desde el principio.

¿Y cuando fue el principio?

A los doce años tuve mi primera conciencia del arte. Aún conservo el bloc de dibujo de entonces. Años más tarde, una frase de Arnold Schoenberg , que era un músico en la órbita de los expresionistas del Jinete Azul, decía “El arte nace por necesidad...” (por cierto, tambien fue autodidacta). Entonces me dí cuenta que esto era lo mio. Yo creo que el arte tiene que ser reflejo de su momento. El pop-art es de hace 40 o 50 años, inevitablemente ahora estamos en otra cosa. Me gustaria que la gente encontrara otra manera de definir esto.

Definir toda una obra requiere una vida entera.

La base de mi trabajo siempre ha sido la experimentación a todos los niveles y sobre todo desde un posicionamiento más vital que teórico. Sin embargo, en estos momentos en mi trabajo, el marco teórico es igual de importante que el formal y esta basado en las nuevas tecnologías, en la nanotecnología y los avances científicos, es algo que ha calado en mi de manera importante. Hay cosas increíbles, esta vertiente de la ciencia aporta posibilidades realmente inimaginables y abren un campo inmenso que me parece realmente apasionante. Es cierto que la tecnología es lo mejor





El último árbol, 2008



Paseo por el bosque, 2009





que ha pensado la mente humana y creo que en el futuro puede dar la verdadera libertad al ser humano o quizás al “post-humano”, no sabría decirte si en cientos o miles de años en este caso el tiempo es un parametro imprevisible, pues en los últimos 30 años, quizás se haya avanzado más que en los últimos 300, por decirte algo, y en los próximos 10 quien sabe.

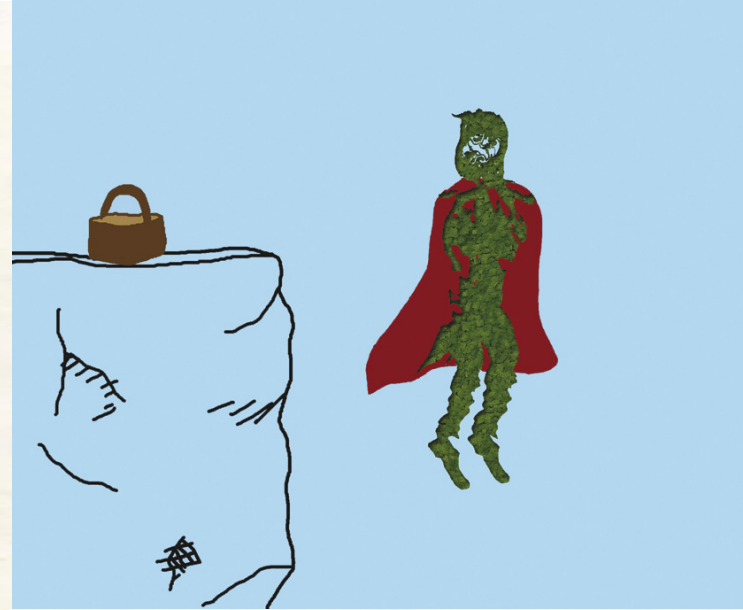
### ¿Como se concreta todo esto?

En 2004 empecé a trabajar con termografías y poco a poco he ido interesándome y trabajando con material de investigación científica, desarrollando dibujos celulares y estructuras ensambladas con las que intento reconstruir una nueva visión del “cuerpo humano”.

En base a los avances de la nanotecnología, me permito plantear la siguiente hipótesis: “Si una nanomaquina se puede introducir en un vaso sanguíneo para tratar una célula dañada mi planteamiento es que en un futuro se podrán manipular y transformar las células, si esto se aplica simultáneamente con todas las células de nuestro cuerpo, obviamente nuestro aspecto general se transformaría a nuestro antojo”.

Bueno esto puede parecer una ida de olla, pero el trasfondo de esto es que los avances tecnológicos están dando visos de que la evolución del ser humano puede que ya no sea biológica, o que pueda romper los cánones de la naturaleza, trascender de

Heaven Club, 2008



Caperucite suicide, 2006

nuestro cuerpo. Hay teorías incluso dónde entra el concepto de Dios ... es un mundo fascinante aunque la iglesia y la moral digan que el hombre no debe entrar ahí ... la religión es como una opresora de la inteligencia, sobre todo porque se basa en el poder; es castrante.

Yo creo en eso de que, el futuro del ser humano pasa por la superación de nuestro propio cuerpo físico, entre otras cosas porque la tierra tiene fecha de caducidad, y con este cuerpo no salimos, cuando esto suceda la tierra no existirá pero tendremos la capacidad de la virtualidad o algo que será parecido. Por eso recreo en mis cuadros, paisajes, bosques y campos, que en realidad son espacios virtuales, arqueología nostálgica. Al fin y al cabo la naturaleza es lo mejor que tenemos. Por muy urbanita que se sea siempre hay un momento en el que uno disfruta de la naturaleza.

En tus polípticos aparecen textos ilegibles, con números y consonantes, figuras humanas combinadas con otras abstractas, objetos y naturaleza.

Estos textos los trato como objetos estéticos, me agradan y me parecen bonitos y sobre todo me seduce el hecho de pervertir el lenguaje sin que pierda el poder de comunicación, en este caso comunican sensaciones, que en realidad es el proceso estético, en esto sobrevuela la idea de “el signo como intermediario entre la imagen y el concepto” de Levi-strauss.

Por otra parte, en los polípticos trato de aglutinar la visión de una sociedad diversa y caleidoscópica, donde la sobreinformación se acumula en un ente de archivos, redes y conexiones, creando un coctel heterogéneo.

Por otra parte siempre he tenido en cuenta la fluctuación como algo intrínseco del ser humano, nuestro modo de ver y de sentir cambia constantemente con mayor o menor intensidad, pero se produce.

### ¿Se puede ser coherente en un tiempo tan cambiante?

Hay muchos artistas que cogen una línea y tiran por ahí, algo que respeto totalmente y creo que tiene su importancia. En mi caso, la constante es el material, lo demás fluctúa entre lo figurativo, lo abstracto .... Intento no ponerme ninguna cortapisa cuando pinto.

SING SING 49

In the garden, 2009



Para mi es muy importante ese concepto de libertad cuando trabajo. Estoy seguro que si hubiera hecho bellas artes no hubiera llegado a esto. A mi no me gusta estudiar, a mi me gusta experimentar; he aprendido mas cuando dejé de estudiar, que estudiando. Cuando llegas al mundo, te dicen que tienes que estudiar y trabajar, cuando lo que deberian decirnos es ser felices por encima de todo, aunque sea trabajando.

Tu estudio a lo mejor refleja esta sensación, pero también un ambiente de trabajo.

Al mundo no has venido para trabajar, hemos venido para ser lo más felices posibles: vamos a serlo! Intentemos vivir bien, sufrir lo menos posible: nos han dicho que trabajando y subordinándonos a los demás, vamos a encontrar la felicidad , y está claro que no. Trabajar si, pero por placer. Estos cuadros llevan muchas horas, paso realmente jornadas largas en el estudio pero cuando estás a gusto la sensación de esfuerzo se diluye. Me encanta no estar pendiente del tiempo. El sistema te marca las pautas. Por eso creo que cada uno tiene que plantearse la vida como individuo y adaptarse al contexto en el que vive, pero siempre desde un punto de vista individual. Esto no quiere decir desde un punto de vista egoísta. Si tú no sabes lo que puedes dar, hasta dónde y cómo .

¿Tu crees que la gente es siquiera consciente de eso?

¿Tú sabes cual es el problema de la sociedad? El miedo, todos acojonados!!!! El miedo es la base el control, te lo meten desde pequeño, te hace seguir los cauces de otros, entonces ahí no te puedes reconocer como tu mismo, siempre estás pendiente de una visión del bien y del mal que en realidad no es la tuya y tu no eres un criminal,a priori, esto chirria.

¿Y Cómo se vence el miedo?

Lo vences tú.





# MIGUEL TRILLO

JAVIER M. REGUERA

## IDENTIDADES Y MIRADAS A LA VUELTA DE LA ESQUINA

Miguel Trillo lleva treinta años fotografiando los modos y estilos juveniles. Treinta años pateando a golpe de cámara los rincones mas alejados y cercanos de las megalópolis de Europa, América y Asia. Forjado en las calles, bares y salas de conciertos de Madrid y Barcelona, desde principios de los 80 ha ido testificando los cambios más acuciantes de la sociedad contemporánea a través de las múltiples identidades de las tribus urbanas. Hoy su archivo fotográfico, creciente en profundidad y sentido, es un lujo para los ojos, pero su valor documental trasciende cualquier pronóstico para convertirse en herencia de la mirada de todos nosotros. A expuertas de inaugurar en Madrid una versión de lo que ha sido la retrospectiva dedicada a su trabajo en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, Miguel Trillo ha concedido una entrevista a 200 días en Sing-Sing. Treinta años no caben en unas líneas, pero nuestro empeño por acercarnos a su figura nos hace ser aún mas conscientes de su arte. Esta entrevista no es solo un tributo. Admiramos sus imágenes por su presencia, presente y futuro. Es por eso que reivindicamos también, desde estas paginas, la concesión a Trillo del Premio Nacional de Fotografía, un galardón que en sus manos adquiriria pleno sentido.



Otero, del grupo Strawbullets. Jerez de la Frontera, 1995

**Toda tu obra está recorrida por un tema: los movimientos juveniles y sus modos de expresión estética. ¿Cómo nace en ti esa conciencia urbana, plasmada en tus fotografías a través del retrato de las tribus urbanas?**

Nace como un desahogo generacional y vital. Nací en un pueblo de la punta sur del mapa en un tiempo demasiado en blanco y negro. Aunque viví en Málaga desde los 16 años, cuando en 1973 cumplí allí los 20 años, seguíamos con un régimen político antidemocrático: el jefe del Estado era un general y el presidente del gobierno, un almirante. Y mucho cura que se encargaba de la educación de la juventud. Pero aquello ya olía. Y año que pasaba, se abría una nueva puerta: en 1974, la caída de la dictadura militar en Portugal; en 1975, la muerte de Franco. Y tras mi paréntesis en Sevilla por el servicio militar obligatorio, llego 1978 con una esperanzadora democracia y muchas leyes represivas derogándose. Y yo con la cámara queriéndolo contar sin ser consciente en un principio.

De ese tiempo sólo tengo fotos de cuatro conciertos pero que dicen mucho de cómo iba cambiando mi entorno: En 1976, el festival de los Pueblos Ibéricos, en la Universidad Autónoma de Madrid, que fue una enorme concentración de cantautores. En 1977, un concierto de Triana en la plaza de toros de Marbella. En 1978, un concierto de Cucharada y Kaka de Luxe en un colegio mayor de Madrid. Ahí me di cuenta que de verdad los tiempos eran distintos. Y en 1979 estuve en el teatro Alfil en el primer concierto de El Aviador Dro y sus Obreros Especializados. El recambio generacional ya lo veía irreversible.

**Me resulta realmente interesante que ya a finales de los 70 tuvieras tan clara la importancia documental del advenimiento de las tribus urbanas en España. Nadie que yo sepa, excepto Salvador Costa, había explorado en España hasta la fecha el universo del punk, por ejemplo. Él en Inglaterra y tú en España. En 1977, Costa publica un libro emblemático, "Punk". En cierto sentido, hacéis un recorrido paralelo, al menos en los comienzos. ¿Conocías su existencia en esa época? Y de ser así, ¿influyó en tu manera de trabajar?**

Hombre, no era lo mismo vivir entonces en Gran Bretaña que en España. No había color. Además, ese año 77 me lo había pasado yo vestido de soldado. Pero recuerdo en el cuartel a compañeros con las revistas Ajoblanco y Star. Yo era más de Ajoblanco, pues en aquella época quería ser escritor y a veces sacaban números extras literarios. Nunca he sido muy de cómic (bueno, de niño devoraba los tebeos) pero sí muy de música. Por eso me fui decantando por Star y sí conocí el libro de Salvador Costa, que lo editaron ellos, pero no me lo compré, porque yo entonces fotográficamente estaba más cercano a la revista Nueva Lente y a sus historias surrealistas. Para mí hacer fotos era hacer bodegones surreales. No es hasta finales de 1979 cuando dejo las metáforas visuales y me decanto totalmente por las fotos de los grupos de la Nueva Ola actuando y luego ya sólo del público.



Junto a la Carpa del Festival Purple Weekend. Leon, 1997



En esos primeros años, y ya en los 80, vas construyendo un estilo personal. No sé si llamarlo documental, pero lo que sí parece cierto es que con los años ha ido ganando un valor antropológico indudable. ¿Cómo veías tus fotografías de aquel momento y cómo las ves ahora?

Por suerte las veía como en la actualidad las veo, como una manifestación artística contemporánea, como mi lenguaje de expresión, con la diferencia de que entonces era algo infravalorado en el mundo del arte español. Ahora ha llegado una nueva generación de artistas y galeristas que están valorando la fotografía debido a los precios que ha conseguido en el mercado internacional. Y saben quién es Robert Mapplethorpe, Larry Clark, Nan Goldin, Wolfgang Tillmans, Rineke Dijkstra, Ed Templeton... Pero desconocen la fotografía española anterior a mi generación. Y de mi tiempo sólo saben de muy pocos autores y descontextualizados. El mundo del arte español de los 80 y 90 fue incapaz de normalizar el soporte fotográfico. Pertenecemos a una generación fotográfica que en gran parte se ha perdido para la exportación internacio-

A la salida del Salón del Cómic, Barcelona, 2007 / Ye-Ye Weekend, Gijón, 1997



nal. Eso no ha ocurrido ni en literatura, cine, pintura y demás ámbitos culturales. Es una prueba palpable de la endeblez de nuestra supuesta modernidad. Carecemos de una sólida base cultural, aunque económicamente pertenezcamos al top ten.

Respecto a tu giro de una fotografía surrealista a una fotografía de calle, quizá tus influencias pueden rastrearse desde los trabajos documentales de August Sander hasta el Straight-up ideado por la revista inglesa I-D.

Has dado en el clavo. La obra de August Sander la conocí en un macrofestival de foto en Venecia en el verano del 79 y la revista I-D la conocí en un viaje a Londres en el verano de 1981. Fueron de mis primeros viajes de vacaciones pagados con el sueldo que me ganaba ya como profesor de Lengua y Literatura en un instituto de Madrid. Me compré el I-D nº 4 que vendían en Kensington Market y me dije: esto es lo mío, esto



es lo que estoy haciendo yo en Madrid sin que nadie me lo encargue y sin que nadie desgraciadamente me lo publique, excepto yo mismo en Rockocó (aquella primavera del 81 había sacado el nº 0 del fanzine).

También como influencia he de decir que me fascinaban los retratos callejeros a adolescentes repeinados de Diane Arbus por su frontalidad, y la intensidad que transmitían. Y cómo no, la revista The Face, que era la biblia de los modernos y además en color. Y aunque mis preferencias en Madrid estaban por los circuitos musicales más o menos underground, puedo presumir de haber conocido in situ y en su momento los centros fotográficos internacionales y sus librerías. En mis vacaciones de verano durante 1979-89 estuve en Roma, Londres (4 veces), París (3 veces), Berlín, Amsterdam y Nueva York. A excepción de mis viajes a Londres, en donde logré interesantes retratos de aquel tiempo, de los demás sitios lo que me traje fue la vista enriquecida y la bolsa de viaje llena de libros. Fui autodidacta a la fuerza.

**¿Y tu método de trabajo? Recorres las calles, los bares, las salas de conciertos, la noche. Nace una nueva época. Estamos en los años de la Nueva Ola. La juventud está cambiando y tu cámara registra instantes hoy ya históricos, los signos de una transformación. Desde tu punto de vista, ¿cuáles fueron las transformaciones más acuciantes de la juventud española en el tránsito de la dictadura a la democracia?**

La desaparición al final de los 70 de leyes represivas como la de "vagos y maleantes" o la de "peligrosidad social" hizo que la nueva generación que se estrenaba en los conciertos de la new wave madrileña ya no pensara en la posibilidad de que yo fuera "un social", que era como se le llamaba a la policía de paisano que pululaba por la universidad "fichando" a los contestatarios. A nadie en los años 70 se le hubiera ocurrido hacer por la calle fotos de la gente con pintas posando así porque sí. La pérdida del miedo por parte del relevo generacional me favoreció, la fotografía dejaba de convertirse en material para tener fichada a la juventud díscola, porque ya éramos un país normal. La ficha que yo estaba haciendo era una ficha musical, una ficha estética, un fichero de la diversión. Entre el concepto estereotipado de los 70 de progres o fachas se coló un abanico de posibilidades que venían con los nuevos tiempos y que no se ajustaba a lo que nos habían enseñado. Para mí fue un enorme estímulo hacer fotos a mods, rockers, punkis, tecnos... En ellos se mezclaba el entusiasmo y la diversión y en esas fotos yo manifestaba mi manera de ser feliz y contemporáneo. Además, coincide con un periodo musical anglosajón muy interesante, que se ha llamado de "música con actitud" (1977-1983). A ellos les pilló con el ascenso de Margaret Thatcher y a nosotros con la primera generación juvenil que pudo vivir en libertad. Por eso aquello fue irrepetible por lo que tuvo de catarsis y que dejó aquel reguero de cadáveres tan bien parecidos.





Ana y Pito en el concierto de Parálisis Permanente en el CM Méndel. Madrid, 1983



**A partir de 1980 (hasta el 84) editas un fanzine, Rockocó, con un No. 0 centrado precisamente en la Nueva Ola. ¿Cómo surge la idea de hacer un fanzine enteramente fotográfico?**

Nace como producto de una frustración. Había en 1980 una revista fotográfica llamada Poptografía, que dirigía Miguel Oriola. Era como el brazo moderno de la revista Arte Fotográfico, más preocupada por los concursos y los trofeos de caza. A Oriola le presenté un portfolio que decidió publicarme en un número que se quedó en imprenta, porque nunca salió, pues Poptografía cerró. Yo me quedé tan frustrado que a aquellas fotos les añadí algunas más y lo convertí en un

fanzine al que llamé Rockocó. Le puse nº 0 y lo titulé “Especial Movidas 1980”. Y quedó como un álbum de la nueva ola madrileña. Los únicos textos que había eran los de los pies de foto. Y no aparecía mi autoría, porque era una publicación sin depósito legal y demás. Y tenía el espíritu de los fanzines que empezaron a salir en Madrid, como 96 Lágrimas que sale también en esa primavera, unos días después del 23 F.

Te hablo de unos tiempos en que todo estaba en pañales. Fíjate que cuando yo hago mis dos exposiciones sobre la movida (“Pop Purri” en la galería Ovidio en enero del 82 y “Madrid-London” en la sala

Amadís en junio de 1983) todavía no habían aparecido revistas como La Luna de Madrid ni mucho menos Madrid Me Mata. Es importante recordar esto, porque con el tiempo todo se ha confundido y hasta he llegado a leer que yo colaboraba en La Luna de Madrid (extrañamente nunca me invitaron a participar). O que El Canto de la Tripulación era una revista de la movida, cuando no fue hasta 1989 cuando sale el número cero de la revista de Alberto García Alix. Fue un lujo de publicación, pero ya más un producto de los 90.

Y respecto a Rockocó yo mismo me vi sorprendido de su éxito mediático (reseñas positivas en programas de Radio 3 y Onda 2) y de ven-



En el Festival Cultura Urbana, Madrid, 2006

También como influencia he de decir que me fascinaban los retratos callejeros a adolescentes repeinados de Diane Arbus por su frontalidad, y la intensidad que transmitían

tas (tiendas como Escridiscos, Transvanguardia, Disco Play y en El Rastro). Y entonces saqué una reedición de otros cien ejemplares de ese nº 0 (los numeraba a mano), pero cambié la foto de la portada, pues era la única que no estaba hecha por mí y además no era madrileña, sino una pareja de una postal de Londres. Empecé a tomar conciencia de la importancia que podría tener en el futuro mi fanzine. Y continué fabricando más Rockocós. Y así saqué en ese mismo año de 1981 el nº 1 Especial Mods. Y luego, el nº 2 el Especial Punkis. Cada vez tenían más fotos y páginas. Y a principios del 85 edité el último, el nº 5, el Especial Heavies, que me fue el más difícil de distribuir, pues estilísticamente se salía del circuito de la movida.

En el No. 14 de la revista Madrid me Mata (Febrero 1986), se publica un amplio reportaje sobre Rockocó. Y subtítulo: "Imágenes de cinco años de música y Madrid (1980-1984)". Es mucho más que eso. Dos años después de su desaparición, el fanzine ya había adquirido una prestancia quizá histórica. En seis números rastreas todos los estilos urbanos que habían florecido en España desde finales de los 70: punks, modernos, siniestros, mods, rockers y teddy boys, tecnos y nuevos románticos, heavys. De hecho, la crítica especializada lo elogia por su factura y sus contenidos.

Ese número de la revista Madrid Me Mata fue el último MMM que salió. En aquel momento me venía muy bien que se supiera que todas las fotos de Rockocó eran de Miguel Trillo y que yo era también el autor del diseño. Y así se conociera mi obra fuera de Madrid. Porque había un enorme deseo de saber cosas de la movida, aunque la movida ya estuviera muerta, pero tanto MMM como La Luna se habían convertido en su Boletín Oficial y apuraron el tema todo lo que pudieron. Modernizaron a los ayuntamientos de media España. La Luna fue anterior a MMM, pues su nº 1 sale a finales de 1983. Originariamente nace como un proyecto intelectual privado alrededor de la galería Moriarty y significó un revulsivo para la cultura progre de la época, que vivía estancada en otro mundo en unos tiempos que se llamaban ya posmodernos. Y la revista Madrid Me Mata (que no apareció hasta el verano de 1984) era más visual (en sus inicios un calco reconocido de I-D) y nace como un proyecto cercano al Ayuntamiento de Tierno Galván con gente que ya estaba en los medios y que usaron la revista para reciclarse. El responsable de fotografía, por ejemplo, era Jordi Socias, que en los 70 trabajaba en el semanario Cambo 16.



Fan de Cradle of Gith, Miranda do Douro, 1999

Y si tuviera que elegir sólo a un par de fotógrafos que mejor resumieran la contemporaneidad de la fotografía española elegiría a Joan Fontcuberta en Barcelona y a Pablo Pérez Mínguez en Madrid



Reading, 1983 / Madrid, 1989

En esa misma revista, en el nº 12 (diciembre 1985), hay un reportaje dedicado a la sala Rock-Ola (“Rockola en los corazones”) ilustrado con tus fotografías. No sé si es difícil abstraerse de la nostalgia, pero me gustaría que nos contaras, ya que tú fuiste un testigo de primer orden, la función que cumplió esa sala en la construcción de una nueva identidad juvenil. O quizá es un mito ya aceptado por todos.

Se sabía que MMM estaba con números rojos y por eso me llamaron a “colaborar”, es decir, a tirar gratis de mi archivo. En el fondo me interesó, pues había ya tanta gente apuntada al carro de la movida que al menos en mis fotos el público que salía sí la había mamado. Y en ese número también pude escribir y sacaron a la luz bastante material de mi dietario visual de tantas tardes y noches en la sala Rock-Ola. Aquello era más que una sala de conciertos. Fue la suma de dos necesidades: normalizar Madrid para el circuito de los conciertos internacionales (desde lo más novedoso como Spandau Ballet a históricos como Divine) y que la noche ya no fuera carne de vips, sino carne muy heterogénea. Significó la democratización de la diversión y su rebajada de edad. La imagen de la generación anterior, la de Massiel, Camilo Sesto, Ana Belén o Víctor Manuel y demás divirtiéndose en boites aterciopeladas como Bocaccio o Long Play era una imagen que ya no procedía. En Rock-Ola igual se divertía un joven mecánico punki, un anfetamínico mod universitario o un constructivista tecno oficinista. Una gente que combinaba frivolidad e inteligencia. Posiblemente la cultura era eso y en otros países ya se sabía, pero fue en Rock-Ola

donde mejor se supo plasmar. Y tenía ese aire canalla de espacio cutre, de mezcla de bar de fluorescentes y ex puti club. Se convirtió en un espacio tomado para la libertad y la creación. Los que trabajaban en Rock-Ola eran conscientes de que allí se estaba la gente divirtiéndose pero igualmente se estaba escribiendo la cultura de una generación. La cultura ya no la construían sólo los ratones de biblioteca en la sala de préstamo de la Biblioteca Nacional, sino gente nueva en la última barra de un bar, en la primera fila de un concierto o sentada en el rincón de un local manoseando unos muslos. La cultura al fin ya no era la vida de nuestros antepasados.

**¿Qué otros fotógrafos de esa época te gustaban? ¿Cómo era la situación de la fotografía en esa época?**

La fotografía costumbrista de tradiciones rurales como la de Cristina García Rodero o Koldo Chamorro era la que se reconocía y se catalogaba con dinero público en los 80. Fotografía era entonces sinónimo de pasado y de identificación nacional. Lo mío era presente y cultura extranjerizante, sin referencias nacionales. En aquella época yo tenía muy claro quiénes eran de “los nuestros” y me mostraba muy distante con “los otros”. Me gustó lo que leí el otro día en una entrevista a Pablo Pérez Mínguez en el libro “La mirada en el otro”. A una pregunta de Javier Díez, PPM contestó: “Alberto, Ouka y Trillo son para mí como hermanos”. Yo matizaría y diría que más bien hermanastros. Afortunadamente tuvimos padres distintos y por eso nuestras imágenes no son repetitivas. No fuimos cámaras puestas en diferentes lugares para luego rebobinar y ver a



En la Plaza del MACBA. Barcelona, 2005



toro pasado lo mismo desde puntos de vista distintos, como ocurre con las retransmisiones deportivas o taurinas. No fuimos córnea, sino cerebro. Y nunca nos hemos llevado mal ni hemos malhablado, algo tan habitual en los ámbitos de la creación.

Y si tuviera que elegir sólo a un par de fotógrafos que mejor resumieran la contemporaneidad de la fotografía española de las tres o cuatro últimas décadas, elegiría a Joan Fontcuberta en Barcelona y a Pablo Pérez Mínguez en Madrid. Por eso, que PPM se convirtiera en el fotógrafo pope de la Movida no fue por casualidad, sino por su modernidad y creatividad. La movida fue una acumulación de mentes en crecimiento. No es tampoco casual que uno de esos cuatro evangelistas con cámara de la Movida sea Alberto García Alix, el mejor retratista que ha dado la fotografía española. ¿Y qué decir de Ouka Leele? Su obra siempre me ha impresionado y posiblemente fue la primera fotografía reconocida por el mundo de la gran cultura y de la calle. Saltó rápidamente a la fama. Pero extrañamente no hay foto de familia a todo color de los cuatro fotógrafos juntos. Hay eso sí al menos una en blanco y negro y de noche que nos hizo Jesús Peraita en la puerta de la galería Ovidio cuando su reapertura en 2005. Ya empieza a reconocerse –al menos fuera de España- que la Movida fue una edad de plata en el pueblerino ensimismamiento de la cultura española. Una suerte que haya quedado en nuestras cámaras. Y en la de algunos más, claro.



**No sé si ya adentrados en los últimos años de esa década se produjo un proceso de disolución de lo que habían sido los movimientos juveniles gestados con la Nueva Ola, pero tu trabajo sigue proyectándose en los años 90 bajo un ideal urbano similar. Realizas para El País un retrato de la juventud española instalada en capitales de provincia ¿Cómo afectó eso a tu trabajo fotográfico?**

En un principio no pensé que me fuera a cambiar mucho. En 1990 Alberto Anaut y Chema Conesa, que eran los responsables de El País Semanal, me pidieron que acompañara a Moncho Alpuente que iba a realizar una crónica sobre la modernidad en seis capitales españolas de provincia “fuera de ruta” como se les llamó eufemísticamente. Y lo que publicamos fue la confirmación de que había vida moderna en Palencia, Lugo, Teruel, Ciudad Real...Y una cultura nada provinciana y alternativa interesante. La serie significó dos novedades para mí: La primera, que hacía fotos a la fuerza, no en función de mi estado de ánimo. Fue mi primer trabajo de encargo. Y la segunda, que era fuera de Madrid. En los 80 casi toda mi obra está hecha en Madrid. Y habría un tercer punto importante: en aquel momento publicar fotos en el dominical de El País era asegurarse de que lo iba a ver muchísima gente, por lo que añadí a los retratos un toque de espectacularidad para llamar la atención. Realicé unas escenificaciones que a pesar de su gran-



En el concierto de Rolling Stone en el Estadio Calderón, Madrid, 1982



En el Festival Mod Purple, Leon, 1997



diluencia me siguen gustando y entonces funcionaron bastante bien. Los retratos más aparatosos las pusieron incluso a doble página.

**Una característica fundamental de tu fotografía es que estableces, además de un diálogo intenso con la figura humana, un diálogo con el escenario. El espacio forma parte importante de tu obra. Las paredes, los detalles arquitectónicos, los lugares...**

Una foto es una superficie bidimensional y plana. En mis retratos quiero potenciar esa realidad. Y en esa geometría aparecen personas reales, de la calle, y la mayoría de las veces a pie de calle o de local. Y deseo que esas personas salgan representando su propio papel, su propia identidad. No quiero modelos. Se están reflejando a sí mismos en un momento festivo y feliz de sus vidas. Mi fotografía tiene más del teatro que del cine, hay más contemplación que acción. El teatro paradójicamente lo siento más real. Y una foto es realidad, pero también recreación. Por eso los sitúo en esos fondos que dialogan con ellos. Son como porterías donde disparar al jugador una indirecta libre y muy estética. Son jugadores de su propio espectáculo y yo construyo con lo que tengo más a mano: paredes de colores, superficies de texturas, focos, hago un sándwich visual, donde la vista no se te extravía. A veces busco antes el dónde que el a quién. Si analizas retratos del mundo de la noche, suelen salir detrás de ellos público de la sala para reforzar la idea de que están en un lugar de diversión y sonrientes. En mis fotos evito esa redundancia. Aunque posiblemente este-



Yoyogi Park, Tokio, 2007

mos rodeados también de gente. Me siento más cercano al bodegón que al reportaje. En un bodegón la llamada naturaleza muerta conversa con el fondo para realzarla y encontrar ese reposo para la mirada que resulta tan placentero. Digamos que busco retratos silenciosos en lugares de mucho ruido.

**Algunas series las has publicado bajo formatos particulares. “Souvenirs” (1992-1994) la recoges en cuatro tiras de postales turísticas, y “Geografía Moderna” (1994-2004) consiste en seis hojas de sellos de correos. ¿Qué aporta esta preferencia a tu obra, y en qué la distinguirías del formato-libro?**

Son formatos pop, de la cultura popular y del coleccionismo. De siempre me ha gustado el quiosco de las pipas como lugar de encuentro y fuente de información. Por allí han pasado todas las modas. Aquellos lugares han sido como bares infantiles, la barra de los niños donde aprendimos a coleccionar cromos, estampas y envoltorios de chucherías. Allí se emborrachó de color mi mirada y aprendí con los tebeos y las revistas la importancia de los objetos. Ya en 1981 recuerdo que encargué una funda de un disco single como catálogo-invitación de mi exposición “Pop Purri” de la galería Ovidio de Madrid. La fotografía en un libro está muy bien, pero los libros de fotos son objetos caros y a veces demasiado serios. Y muchos catálogos de las exposiciones son como libros que no pudieron llegar a serlo, tienen algo de interruptus. Así, en función también de los presupuestos disponibles, he realizado formatos que se adecuaban a la filosofía de la



exposición. Por eso, las tiras de postales turísticas para “Souvenirs” o las hojas filatélicas para “Geografía Moderna”. Ahora estoy haciendo tarjetas telefónicas para las fotos de mi serie “Zoom”. Y para “Gigasiópolis” posiblemente encargue calcomanías.

**Tus escenarios cambian. Ya no se trata solamente de Madrid y Barcelona, sino también de las periferias y las metrópolis orientadas al cosmopolitismo y el mestizaje (Dubai, India, Japón, Filipinas, Cuba...Asia). Amplias tu paisaje y, por tanto, tu mirada. “Gigasiópolis”, por ejemplo, es una serie inmersa en la ampliación de tu quehacer fotográfico ¿Dónde te lleva esa búsqueda?**

Asia es la factoría del futuro por no decir del presente. A diferencia de las dos Américas, que son hijas culturales de Europa y que comparten el mismo Lucifer, Asia es otro mundo con libros de religiones muy heterogéneos. Allí el diablo del rock tiene apariencias muy distintas. Vienen de un pasado tan profundo que el presente cuesta mucho. Me veo como cerrando un ciclo. Yo que vengo del túnel cultural del fran-

quismo ahora fotografiando en ciudades modernas con religiones muy jerarquizadas y sociedades muy tradicionales. En mis fotos sale una nueva generación más próxima a una internacional juvenil donde las culturas musicales te liberan del pasado. Recuerdo en Mumbai (Bombay) el año pasado que retraté a una gente que hacía break-dance y me dijo uno que en su familia eran de la religión sij (ellos van con turbantes y no se pueden cortar el pelo) y él, en cambio, llevaba el pelo muy corto y a la vista. Rompía con generaciones que se remontan siglos. Aquello sí era ruptura. O una chica –también el año pasado- en una universidad de Dubai, estudiante de diseño gráfico, que retraté en el campus con la melena a la vista y vestida como cualquier chica occidental, algo rompedor, pues lo normal es que los chicos vayan con túnica blanca y turbante y las chicas tapadas de negro desde la cabeza a los pies en nombre de principios religiosos. Mi exposición en los Emiratos Árabes fue portada del nº de agosto de 2008 de la revista digital meoyorkina Last Exit. Para mí fue un honor que sin conocernos el crítico de arte e intelectual Keach Hagey me dedicara un artículo soberbio.



En un concierto de The Addicts, Londres, 1983

Y ahora, en el 2009, una retrospectiva. El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) de Sevilla acoge una exposición sobre tu evolución creativa, más de 30 años de trabajo recogidos bajo el título de “Identidades” hasta el 31 de agosto. ¿Cómo definirías esta exposición? ¿Con qué parte de tu obra te sientes más satisfecho?

Hay un periodo en la segunda mitad de los 80 que me satisface mucho recordarlo, pues tuve abierto varios frentes que se podían considerar antagónicos, pero que ahora con la distancia veo que todos encajan. En 1985 me compré una cámara de medio formato y con ella me eché al monte de los conciertos veraniegos de heavy en las fiestas de Alcorcón, Leganés, Fuenlabrada... Y sacaba mi trípode y mi pedazo de cámara y retrataba al público. Y también fotografiaba por el día todo lo relativo al hip hop que nacía en la zona de los Nuevos Ministerios y por las ciudades dormitorio de Madrid. A su vez colaboraba en la revista Sur Exprés, no sólo con fotos, sino con textos. Y yo que no puedo presumir de tener ningún premio fotográfico, sí me concedieron en aquel tiempo dos de prensa escrita, los premios Injuve, por dos reportajes: el de 1988, por “Los Nuevos Pijos”, aparecido en Sur Exprés. Y el premio Injuve 1989 por el ensayo “Madrid Diez” publicado en Ajoblanco. Y la crónica “Madrid hip hop” que también publiqué en Sur Exprés en el nº de octubre del 88 dio lugar a un LP del mismo título, que se convirtió en el primer disco de rap que se editó en España.

Y fotos de aquella etapa hiperactiva forman parte importante de esta exposición “Identidades”, que significará un punto y aparte en mi trayectoria. Por primera vez un museo público de relieve me organiza una retrospectiva. Y curiosamente ha sido en Sevilla, donde apenas si tengo fotos hechas y sólo viví unos pocos meses. Lo normal es que hubiera partido la idea de Madrid. O de Barcelona, donde vivo desde hace quince años. Pero, bueno, lo importante es que por fin tengo una antológica que llevarme a los ojos y un buen catálogo, ideado por el comisario de la exposición, José Lebrero y la editorial Actar de Barcelona. Incluso Actar ha sacado una edición en inglés para el mercado internacional y que ya está en las librerías de Nueva York, Berlín o Tokio.

Y el 15 de septiembre se inaugurará la exposición en una versión más reducida en Madrid, pues al final la Consejería de Cultura de la Comunidad ha cofinanciado la muestra. Será en su sala especializada en fotografía, la del Canal de Isabel II. Desde 1999 que expuse en la Photogalería con motivo de la publicación de mi libro en la colección de Photobolsillo de La Fábrica, no había expuesto individualmente en Madrid. Y no ha sido por mi culpa, pues intenté que mi serie Geografía Moderna (la de los sellos de correos), después de su exhibición en Barcelona en 2004, fuera a Madrid, pero nadie se interesó, a pesar de que ha sido el proyecto que me ha llevado más tiempo, diez años por fronteras territoriales de la Península Ibérica. Por eso ahora esta exposición en la capital quiero que tenga un marcado simbolismo de vuelta a casa, de reconocimiento en mi ciudad adoptiva, a la que dediqué los mejores años de mi vida.





**JAVIER  
MOLINERO** **ASCO**

Me acabo de divorciar. En el trabajo me han reducido a media jornada, con la mitad de sueldo y mi médico me ha detectado un tumor en el pecho, que tienen que operar. Todo en una semana. Pues bien, comento en Facebook que me sacan un tumor y mi ex me llama. Me dice que soy lo peor del mundo y que sus amigas le han dicho que lo del tumor va por ella.



Cuando la gente me pregunta dónde estás, tengo ganas de gritar con todas mis fuerzas que eres un cabrón, que te follabas a a todas, y que estás en la cárcel por violación de una menor, pero en lugar de eso digo algo ingenioso sobre la economía.



Espero que a mi ex-marido le follen cada noche en la prisión

Tengo 26 años y no sé montar en bicicleta. Me da mucha vergüenza aprender ahora. Pero cualquier día me dejaré de importar una mierda lo que todos los cabrones como vosotros penseis de mí.



Me estaba mirando las tetas. Le pregunté si me las estaba mirando. Dijo que sí, que es inevitable. Ni siquiera las tengo grandes. Ese hombre es mi padre.





Estaba supersalido. Quería llamar a un rollete que tengo para echar un polvo y sin querer he llamado a otra perra que es tan pesada que tardé año y pico en quitármela de encima. Ahora, otra vez, la tengo dando la vara por un puto despiste, y por querer un polvo.  
Lo peor es que quiere dejar a su novio actual por mí.  
Que vida mas perra



Las drogas han dañado mi cerebro. Desearía poder saber la mujer que habría sido sin ellas.

He empezado a pintar de nuevo.

Le digo a todo el mundo que soy artista porque me da vergüenza decir lo que realmente hago con mi vida.

Un miedo: ¿Y si mi arte Nunca significa nada A nadie Sino a mi?

No consigo centrar un objetivo

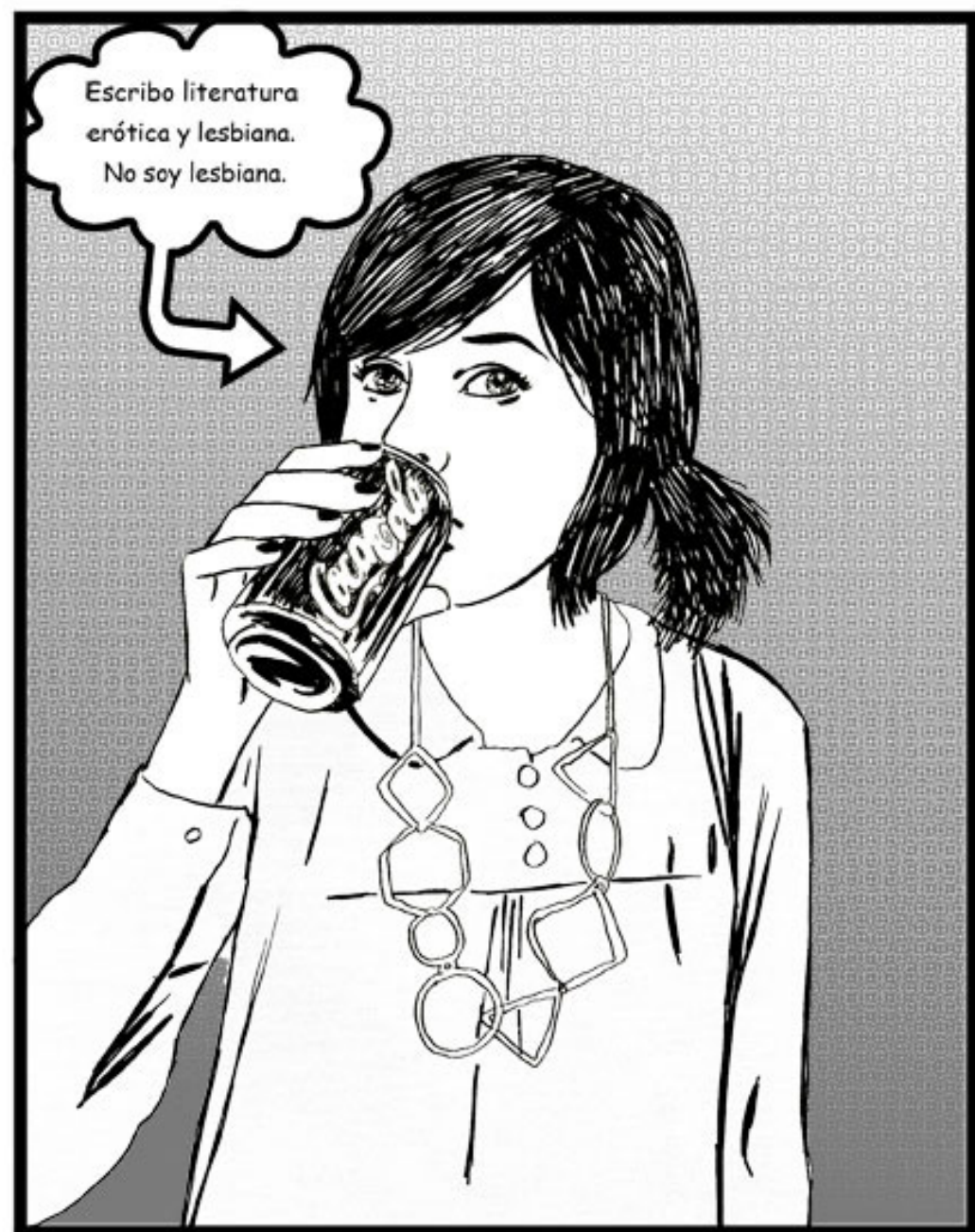
No puedo hacer amigos porque estoy deprimida, y estoy deprimida porque no puedo hacer amigos.













# SYD BARRETT

Francisco José Fernández Luque



## HAY UNA LUZ QUE NUNCA SE APAGA

Roger Keith Barrett nació en Cambridge el 6 de enero de 1946. Su cambio de nombre se debe a la admiración que tuvo de joven hacia Sid Barrett, un músico de jazz perteneciente a la escena local. A los dieciocho años comenzaron las reuniones con amigos en una de las habitaciones traseras de su casa, un lugar donde podían escuchar tranquilamente Radio Luxemburgo y pinchar singles americanos rebosantes de sudoroso rock'n'roll.

- Geoff Mott and the Mottoes fue el primer grupo que formó junto a dos de sus compañeros, Clive Welham y el propio Geoff Mott, con un repertorio donde destacaban las recreaciones de varios temas de los Shadows. “Después nos separamos”, cuenta Barrett, “y me centré más en el blues, esta vez tocando un bajo Hofner”.

have a nice day.

Ese cambio de dirección se dejaría notar en su siguiente banda, The Hollerin' Blues, que machacaban discos de Bo Diddley o Jimmy Reed antes de ponerse a ensayar. Poco tiempo estuvieron juntos, ya que Barrett comenzó el primero de sus tres años en el Camberwell School of Art de Londres. Al llegar, Syd se reencontró con Roger Waters, un amigo suyo que estudiaba arquitectura en la Politécnica de Regent Street y al que conocía desde hacia tiempo en Cambridge. El grupo donde tocaba Waters incluía a otros componentes de los futuros Pink Floyd: Nick Mason y Richard Wright. Barrett se unió a ellos cuando eran conocidos como The Abdabs. "Tuve que comprarme una guitarra, ya que Roger tocaba el bajo y no queríamos un grupo que tuviera dos". Tras pasar por varias denominaciones (Megadeaths, Spectrum Five o The Tea Set) llegaron a la de Pink Floyd, nombre extraído de Pink Anderson y Floyd Council, dos bluesmen que eran del agrado de Syd.

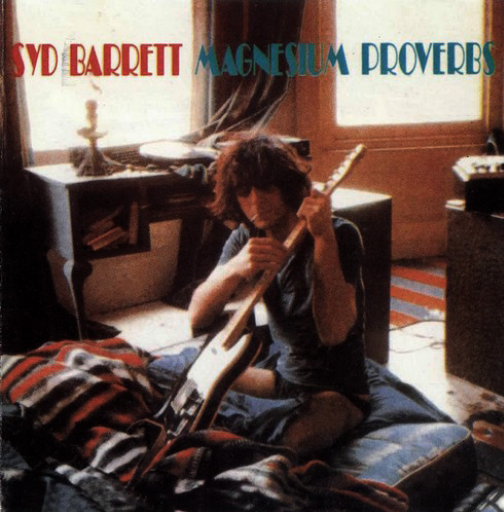
Hasta pasado un tiempo, Barrett continuó más interesado en otras de sus aficiones: la pintura. Sin embargo, cuando los Floyd comenzaron a subirse a los escenarios con cierta regularidad, Syd se volcó de lleno en la composición, creando los primeros bocetos de unos pasajes que posteriormente iría llenando de sonidos. Sus influencias, que iban desde los sempiternos Beatles y Rolling Stones al blues de Chicago, con parada en las evocadoras estampas creadas por J.R.R. Tolkien, se iban concretando poco a poco en unas canciones que no dejaban indiferentes a su círculo de amigos y conocidos. No faltaban en sus torrenciales sesiones creativas el alegre consumo de ma-



rihuana y hachís. "En aquellos días él era el verdadero creador del grupo -comenta June, la que fuera esposa de Marc Bolan -. Cuando se trataba a escribir una canción pensaba en lo que debería tocar cada instrumento. Manejaba muy bien la guitarra". Las actuaciones de Pink Floyd contaban con el fuerte atractivo del acompañamiento de luces y proyecciones, algo innovador para la época (la Velvet Underground, al otro lado del Atlántico, comenzaban a ofrecer un espectáculo similar). En muchos casos, éstos conciertos terminaban por convertirse en una suerte de jam sessions lisérgicas (Interstellar Overdrive) en donde la sombra de Barrett se movía al ritmo de unos acordes que parecían llegados de abismos sónicos inexplorados hasta el momento.

El primer salto de importancia para los Floyd lo podríamos fijar a partir de sus apariciones en el club UFO (fundado por John Hopkins y Joe Boyd), por donde también pasaron bandas ilustres como Procol Harum, Tomorrow o The Crazy World Of Arthur Brown. Junto a este hecho, es obligado señalar la inclinación de Barrett, a comienzos de 1967, por el LSD, la sustancia alucinógena de moda que también encandiló a formaciones como Jefferson Airplane o Grateful Dead. Es también durante esos días cuando Waters, Syd, Nick y Wright deciden dejar de lado sus estudios para centrarse completamente en el grupo; la prioridad era grabar un disco cuanto antes. Un mes después publicaban Arnold Layne, un primer sencillo compuesto por Barrett y producido por Boyd que levantó alguna polémica al tratar sobre un travesti ciertamente fetichista.

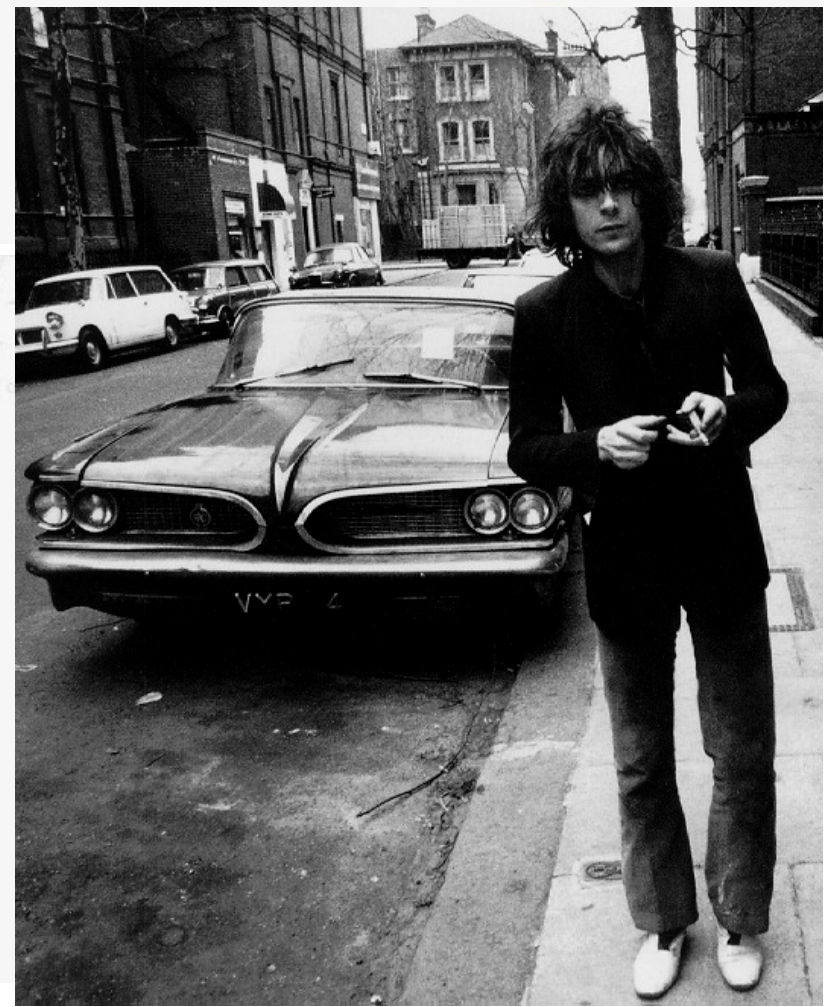
El tema se coló en la lista de los más vendidos y sirvió para descubrir a un público más amplio el mágico mundo que Barrett intentaba trasladar al territorio del pop. Ya en pleno Verano del Amor llegaría un segundo lanzamiento bajo el nombre de See Emily Play, nuevo single nacido de la pluma y la (alterada) mente de un Syd Barrett que ya tenía preparado gran parte



del material que se incluiría en el primer álbum de Pink Floyd. Los juegos de Emily afianzaron el creciente éxito de un grupo cuyo cerebro nos ofrecía fotografías musicales llenas de travestis cleptómanos, niñas incomprendidas o gnomos ataviados con túnicas escarlatas. Según ha comentado David Gilmour, que aún no pertenecía a la banda, fue durante las grabaciones de See Emily Play cuando Barrett dio las primeras muestras serias de un cambio de personalidad debido al consumo de distintos tipos de drogas (“muchas veces ni me reconocía cuando me pasaba por el estudio”).

Uno días después se publicaba *The Piper at the Gates Of Dawn* (Capitol, 1967), primer LP de Pink Floyd. El llamativo título está sacado de *El Viento en los Sauces*, una de las lecturas favoritas de Syd. El álbum, considerado una de las obras más importantes de la música psicodélica, también es un muestrario de lujo para introducirse en la cada vez más marchitada mente de nuestro protagonista. *The Piper*, a pesar de las distintas y esenciales aportaciones del resto de componentes del grupo, es un libro sonoro marcado por una imaginación, la de Barrett, que ya dibujaba paisajes imposibles pero que, por suerte o por desgracia (disyuntiva candidata a constante bajo estas condiciones), se vieron ampliados y coloreados más intensamente gracias a sustancias como el citado LSD. El disco nos presenta a personajes tan variopintos como el gnomo Grimble Crumble, un espantapájaros excesivamente triste o un chico que repasa sus increíbles pertenencias para ofrecérselas a la muchacha que le quita el sueño (“eres el tipo de chica que encaja en mi mundo”). La apertura con *Astronomy Domine* y ese desmadre caleidoscópico llamado *Interstellar Overdrive* allanaron el camino para aquellos que etiquetaban su música como “espacial” y otras denominaciones por el estilo. Lo cierto es que sería por esos caminos, que parecían (y parecen) abiertos gracias a experimentos realizados en un laboratorio algo bizarro, por donde la banda transitaría y alcanzaría el éxito masivo tras la partida de Syd Barret.

Según Peter Jenner, manager de Pink Floyd en aquellos primeros años, “todo era muy fácil por aquel entonces. La pregunta es por qué luego se volvió tan difícil. Yo culpo al ácido, pero creo que si no hubiera sido alguna otra cosa”. Wright también lo tenía más o menos claro: “La cuestión es que uno no sabe si el ácido aceleró todo ese proceso que ya estaba ocurriendo en su cerebro o si lo causó. Nadie lo sabe, pero estoy seguro que las drogas tuvieron mucho que ver”. Los síntomas







fueron acrecentándose en Barrett con el discurrir de los días; su jovialidad se iba perdiendo poco a poco, los lapsos de memoria eran mayores y algunos de sus actos hicieron sonar la alarma en su entorno (llegó a encerrar a su novia durante tres días alimentándola únicamente con galletas que pasaba por debajo de la puerta). Las sustancias que consumía no lograban evadirle de la realidad de un mundo, muy alejado de aquellos contruados dentro de su cabeza, en donde la presión de una gira agotadora, la fama y las diferencias con sus compañeros eran obstáculos que había que sortear prácticamente a diario. En un programa de radio de la BBC, Syd llegó a marcharse en mitad de la emisión declarando que no quería volver a hacer algo así jamás. A ello le siguió un comportamiento cada vez más problemático encima de los escenarios: es fácil, tras conocer un poco más a fondo esta historia, imaginarse a Syd frente al micro, con la mirada perdida y rasgueando su guitarra de forma errática. Así lo recordaría Roger Waters años más tarde, refiriéndose a algunos recitales de la gira americana y a los conciertos que dieron posteriormente como teloneros de Jimi Hendrix: “Desafinaba toda la guitarra durante una canción, golpeando las cuerdas... Algo muy moderno pero muy difícil para que pudiéramos seguirlo. En momentos así pensábamos que necesitábamos otra persona”. Estaba claro que sus compañeros comenzaban a perder la paciencia y probablemente, en toda aquella vorágine de acontecimientos desbordantes, no prestaran a Barrett la atención que requería. Ellos

mismos, años más tarde y gracias al imbatible punto de vista que otorga la perspectiva temporal, han declarado que podrían haber tratado una situación tan complicada de otra manera. Ese agrio sabor, mezcla de añoranza y ¿culpabilidad? Llevaría a Pink Floyd a dedicar gran parte de su obra posterior al compañero caído y casi abandonado (está presente en álbumes tan mastodónticos como Dark Side of the Moon, Wish You Were Here o TheWall, sin duda alguna la columna vertebral de la discografía post-Barrett). Para intentar arreglar los problemas en directo, David Gilmour se incorporó a la formación. Como quinteto la existencia fue breve ya que un día, antes de la actuación, sus amigos no se pasaron a recoger a Syd. Algunas semanas más tarde se hacía público el anuncio oficial de que “había dejado el grupo”.

Barrett se mudó entonces al apartamento de Storm Thorgerson, diseñador de Hipgnosis y responsable de muchas de las clásicas portadas de la banda. A mediados de año se editaría A Saucerful of Secrets (Capitol, 1968), segundo álbum de Pink Floyd, en donde la participación de Syd se limitaba a Jugband Blues, una pieza neblinosa que servía para cerrar un trabajo meritorio pero claramente inferior al supersónico debut capitaneado por Barrett.

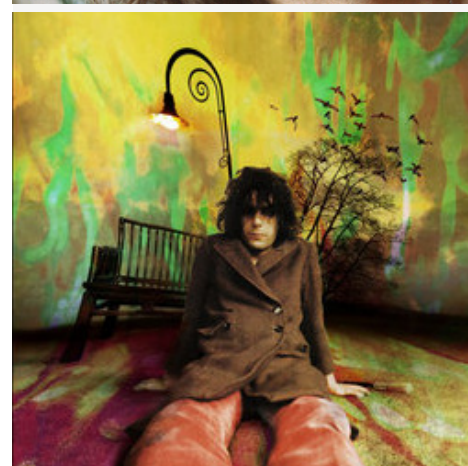
En los primeros meses de 1969, el Diamante Loco volvería a los estudios Abbey Road para grabar su primer disco en solitario. Las canciones gustaron a Malcolm Jones, responsable de Harvest Records, que se volcó

en un proyecto donde participarían personajes como Jerry Shirley (Humble Pie), Willie Wilson (Quiver) o los Soft Machine. Las sesiones se volvieron complicadas por momentos, especialmente cuando los músicos cuestionaban a Syd sobre lo distintos recovecos de una canción. Cuenta Robert Wyatt que, si le preguntaban algo como “¿en qué tonalidad está?”, él simplemente respondía “sí”. David Gilmour y Roger Waters aparecieron entonces para comandar las grabaciones restantes y ocuparse también de la mezcla de un álbum que, para más inri, se llamaría The Madcap Laughs (algo así como “El loco se ríe”).

El resultado es un compendio de melodías donde prima una sencillez cimentada en la voz y la guitarra de Barrett y cuyos textos mantenían el sabor de los escritos para The Piper. Sin embargo, las historias más o menos reconocibles de los primeros tiempos dejaban paso a imágenes más difusas y extrañas (Love You comienza con un irresistible y laberíntico “honey love you, honey little, honey funny sunny morning, love you”). El buen recibimiento por parte del público animó a Syd a grabar un segundo trabajo al que llamaría Barrett. Editado a finales de 1970, el disco no contó en esta ocasión con la colaboración de Waters pero sí con la de Richard Wright. Este último, cuatro años después, se despacharía a gusto: “No puedo imaginar que esos trabajos le gusten

a alguien; musicalmente son atroces. La mayoría de las canciones eran fabulosas, pero era imposible obtener un sonido claro por el estado en que se encontraba Syd en aquel momento”. Pero, al igual que tras su periodo en Pink Floyd, Syd terminó por sucumbir al huracán de exigencias que conlleva la fama y se trasladó a la casa de su madre en Cambridge donde, según cuentan, ingresó en un sanatorio durante una temporada.

Ya en 1972 formaría una banda llamada Stars junto a Twink, el que fuera batería de grupos como Pink Fairies o Tomorrow. Durante los dos años siguientes, Syd obtendría grandes ingresos gracias a los royalties de sus temas (Bowie había grabado See Emily Play) mientras su leyenda comenzaba a crecer con más ímpetu. Físicamente, Barrett engordó hasta los noventa kilos, se afeitó la cabeza y su vestuario se nutría de bermudas y camisas hawaianas. Peter Jenner intentó que grabara material nuevo, pero finalmente desistió ante una tarea que ya se antojaba prácticamente imposible para todos. El mismo Jenner llegó a declarar años más tarde que “Syd era un gran artista, de una creatividad increíble, y es trágico que el negocio de la música haya tenido bastante que ver en su hundimiento”. Durante la grabación de Wish You Were Here (Capitol, 1975), los componentes de Pink Floyd recibieron en el estudio la visita de un Syd al que nadie reconoció



hasta que no repararon atentamente en su mirada. En la década de los 80 sus apariciones en prensa fueron cada vez más escasas (aunque llegó a publicarse que había muerto) y no visitaba a sus antiguos compañeros porque, si lo hacía, se deprimía durante largas temporadas.

Desde entonces su legado, como es natural en estos casos, se ha estrujado con la publicación de sesiones inéditas de grabación, directos o recopilatorios (tal vez el más recomendable para un melómano sea Crazy Diamond, un box-set compuesto de tres compactos y editado por Harvest/EMI en 1994). También son destacables las numerosas citas y homenajes hacia su persona durante estas últimas décadas dentro del mundo de la música, así como las distintas revisiones de algunos de sus temas por parte de grupos y artistas como The Jesus and Mary Chain o Robyn Hitchcock. Barrett, durante estas últimas décadas, recibía un trato comparable al de Hendrix o Janis Joplin, con la diferencia de que él, aunque escondido y herido de muerte, aún se mantenía con vida. En julio de 2005, Pink Floyd se reunieron y dedicaron Wish You Were Here a Syd en un momento verdaderamente emocionante. Justamente un año después nos llegaba la triste noticia del fallecimiento de Barrett debido a un cáncer pancreático. Probablemente, desde su particular paraíso multicolor, el Diamante Loco se siga preguntando eso de “¿Y qué es exactamente un sueño? ¿Y qué es exactamente un chiste?”. Tal vez la respuesta sea él mismo...

# CHINA

RODOLFO MARTINEZ GRAS





Esta serie fotográfica expone un esbozo del incesante e imparable momento de cambios por los que está pasando el gigante asiático. Desde la sencillez de sus gentes a



la complejidad de sus urbes. Ritos, costumbres, paradojas y realidades de una sociedad en la que todavía convive lo viejo con lo nuevo, lo tradicional con lo moderno, el yin y el yang. Lo que todavía queda de su pasado y las pistas de hacia donde va su futuro. Concretamente, las escenas recogidas reflejan momentos relacionados con el trabajo,



la religión, el ocio, la gastronomía, etc. Son momentos cotidianos recogidos mediante observación externa y directa, donde la instantánea se convierte en un diario de





campo visual que intenta reflejar algunas facetas de la vida pública china. Y donde la información ha sido recogida tal y como se produce, sin intervención, manipulación o experimentación, primando la espontaneidad del momento por encima de cualquier otro criterio. Es una reivindicación de la fotografía como fuente de dato iconográfico



# SALTO DE PAGINA UNA EDITORIAL INDEPENDIENTE

JAVIER M. REGUERA



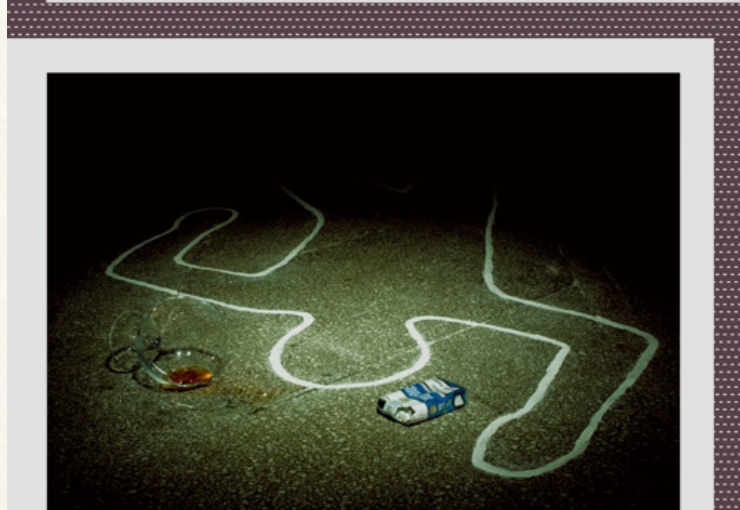
Las editoriales independientes constituimos un continente rico y fértil del mapa editorial español

Uno de nuestros peores enemigos sea un problema que entraña al mismo tiempo una dimensión cultural y otra comercial: la escasa visibilidad en competencia con las narraciones audiovisuales, un relato puede ser un mecanismo terriblemente complejo, fragmentario y hasta centrífugo

Haciendo de la necesidad virtud, las editoriales independientes desempeñamos una valiosa labor de investigación y selección

Para aquellos que no os conocen, ¿Podrías explicarnos el tipo de literatura que editáis? ¿Cuáles son vuestras inquietudes editoriales? ¿Dónde estáis y hasta dónde queréis llegar? Salto de Página es un proyecto editorial que surgió a principios de 2007 con la vocación de editar narrativa escrita originalmente en castellano, con independencia de su lugar de origen. Hemos intentado conjugar así la apuesta por nuevas voces —vengan de donde vengan— con la difusión para el lector español de autores hispanoamericanos consagrados en sus respectivos países pero que aquí están aún por descubrir. A este planteamiento que de algún modo ha sido nuestra pista de despegue se suma el de la propia línea editorial, que podríamos caracterizar por una marcada inclinación por lo narrativo en su acepción más literal. Por supuesto que hoy, en competencia con las narraciones audiovisuales, un relato puede ser un mecanismo terriblemente complejo, fragmentario y hasta centrífugo. Pero en cualquier caso se trata siempre del mismo antiguo placer de inmersión en una historia, y que, pensamos, sigue siendo la función privilegiada de la novela y el relato.

Después de casi tres años, creo que estamos muy bien situados, aún con las dificultades del momento que atravesamos y de las que nadie escapa. Aunque como me decía hace poco Pote Huerta [editor de Lengua de Trapo], en medio de una tormenta un palillo sufre menos que un transatlántico. ¿Hasta dónde queremos llegar? Supongo que a consolidarnos como una editorial independiente de referencia, valorada por la calidad del catálogo, y sin dejar de cuidar los libros como creo que hemos hecho hasta ahora.



¿A qué tipo de lectores os dirigís? La vuestra parece una editorial focalizada, quiero decir, con un estilo personal y una identidad muy marcada. Ahora que lo preguntáis: no sé si hemos pensado en ello tanto como sería deseable. Sí hemos buscado siempre que la editorial tuviera un perfil nítido, desde el propio diseño de colección —obra de Sergio del Puerto / SerialCut— hasta la fidelidad a esa línea editorial y la coherencia del catálogo. En este último aspecto, es posible que esa inclinación por la narrativa a la que aludía antes nos haya llevado a apostar por textos que siempre lindan de alguna manera con géneros de origen (más o menos) «popular», como la novela negra, el fantástico, el terror o la ciencia ficción. Supongo que este acento en géneros a menudo injustamente valorados también contribuye a subrayar esa identidad.

En poco más de tres años, desde el 2007, la editorial ha crecido mucho. Tenéis dos colecciones y un número nada despreciable de autores editados. La Colección Púrpura reivindica nuevos valores, la Colección Cian evoca un acto de recuperación. Parece que ambas colecciones responden a una necesidad. La primera es sin duda el núcleo del catálogo y, efectivamente, al estar dedicada a la narrativa contemporánea, es la que puede albergar autores emergentes. La segunda tiene la vocación de rescatar obras del siglo XX escritas originalmente en castellano que han permanecido inéditas en España o llevan un largo periodo de tiempo fuera del mercado editorial a pesar de su indudable calidad, y la acabamos de inaugurar con La raíz rota de Arturo Barea. Nos parecía la forma natural de ampliar el catálogo y llegar a un tipo de lector que no está interesado sólo, o no lo está en absoluto, en la narrativa contemporánea; y sus dificultades propias tienen que ver fundamentalmente con la investigación en un ámbito muy trabajado y con el acceso a los textos. En cualquier caso, sin duda lo más complicado —y también, por ello, lo más meritorio— es y seguirá siendo apostar por nuevas voces.

COLECCIÓN CIAN

ARTURO BAREA

## La raíz rota

Prólogo de Nigel Townson

ISBN 978-84-936354-8-0  
DEP. LEGAL M-20964-2009



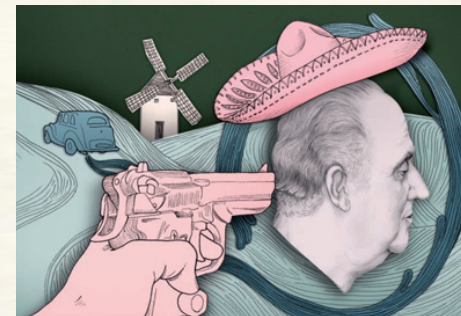
ED DE  
SALTO DE PÁGINA



**¿Se hace difícil mantenerse en un mercado tan saturado?** Honestamente: mucho. Por ello creemos que, a medio plazo, sólo desde la apuesta por la calidad, la exigencia literaria y la coherencia del proyecto podemos hoy las editoriales servir de referencia y merecer la confianza del lector.

**¿Qué lugar ocupan las editoriales independientes como la vuestra en el maremagnum editorial español?** Parece que las grandes empresas de comunicación apenas dejan espacio para otro tipo de iniciativas, pero vosotros habéis demostrado que la calidad es un valor eterno incluso en un ámbito tan difícil como el editorial. Creo que hoy las editoriales independientes constituimos un continente rico y fértil del mapa editorial español, cuyo valor viene reconociéndose desde hace tiempo y tiene mucho que ver con nuestra contribución a eso que suele llamarse bibliodiversidad. Asumimos los riesgos inherentes a una empresa frágil y expuesta a la incertidumbre, cuyas apuestas demandan unos ciclos largos que el mercado pocas veces admite, en un marco caracterizado por la sobreproducción y a menudo dominado por criterios conservadores y comerciales. Apostamos por la calidad (noción siempre subjetiva y discutible, pero en cualquier caso nuestra y ajena a otros compromisos), entendemos nuestro trabajo como una forma de activismo cultural y nos sentimos cómplices de los autores, de los librereros y, en fin, de los lectores. Pero, como apuntaba antes, de entre los valores que de forma casi unánime se han venido reconociendo a la edición independiente, aquel que podría reivindicarse quizá con mayor justicia es la apuesta por autores emergentes, cuyo acceso a los grandes sellos resulta hoy prácticamente imposible. Haciendo de la necesidad virtud, las editoriales independientes desempeñamos una valiosa labor de investigación y selección; escrutamos montañas de manuscritos como quien se lanza a la búsqueda de un tesoro para confeccionar nuestro catálogo, y, en definitiva, confiamos en la calidad de los textos como principal carta de presentación ante sus lectores.

**A nivel cultural y de mercado ¿cuál sería vuestro peor enemigo?** Tal vez uno de nuestros peores enemigos sea un problema que entraña al mismo tiempo una dimensión cultural y otra comercial: la escasa visibilidad. Con unos recursos modestos, y sin la posibilidad de orquestar grandes campañas promo-



COLECCIÓN PÚRPURA

ÓSCAR URRA

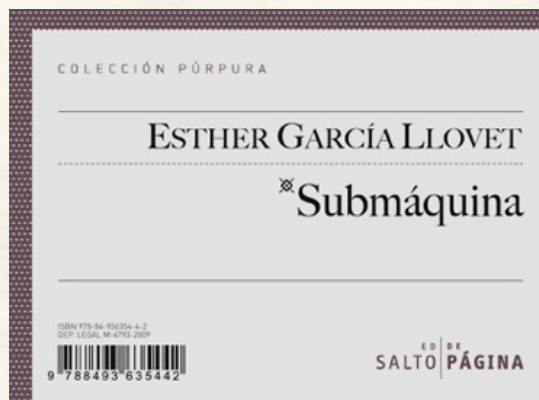
## A timba abierta

ISBN 978-84-936354-2-8  
DEP. LEGAL M-20964-2009



ED DE  
SALTO DE PÁGINA





cionales, cualquiera de nuestros proyectos —incluso los menos arriesgados— exigen un esfuerzo suplementario en materia de prensa y comunicación. Aunque lo cierto es que cada vez son más los críticos y periodistas culturales que muestran un gran interés en el trabajo de las editoriales independientes y nos siguen con atención.

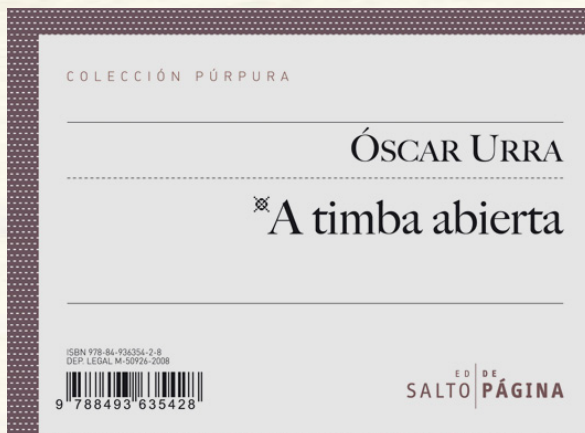
**El eterno dilema ¿Qué es lo que hace que un libro se venda?** Diría que, junto a los valores y el potencial del propio texto, la partida se juega en el terreno de la prensa y la distribución. Pero me gustaría poder contestarte algo menos obvio.

**Si tuvieras que nombrar una editorial por su estilo, por su catálogo, por su coherencia empresarial...** Muchas... Me gusta el diseño y la concepción de las colecciones de 451 o de Errata Naturae, el catálogo de Abada o de Valdemar, la coherencia de Páginas de Espuma, Candaya, Minúscula...

**¿Manteneis relación con otras editoriales independientes?** Por supuesto que tenemos relación con otras editoriales, y siempre es algo grato y productivo; tanto para compartir experiencia como para sumar esfuerzos. Por ejemplo, durante esta pasada Feria del Libro de Madrid (y un poco a contracorriente de lo que suele hacerse en ese marco) celebramos un acto en torno a los libros peor vendidos, los worst sellers. Fue una iniciativa de Ediciones Escalera y en la que participamos además otras cuatro editoriales, Errata Naturae, Artemisa, Baile del Sol y nosotros mismos, para discutir desde la autocrítica (y el sentido del humor) sobre nuestros proyectos menos afortunados —en nuestro caso Plop, de Rafael Pinedo— y sus motivos, y la convocatoria obtuvo muy buena acogida y bastante atención mediática.

Por otra parte, ya existen citas e iniciativas que favorecen activamente ese contacto; la de más reciente creación será la Semana de la Literatura y la Edición Independientes que tendrá lugar en Blanca (Murcia) a finales de septiembre, y que sin duda será un importante





punto de encuentro para editores, críticos, traductores, agentes, distribuidores y libreros.

**Una frase para sobrevivir (sin dejar de ser fiel a vuestros principios editoriales).** «No sabían que era imposible: por eso lo hicieron.»

**También convocáis un premio literario, el Premio Avadoro de Novela Gótica. ¿Qué os ha hecho decidiros por un estilo como el gótico, quizá algo olvidado en la narrativa contemporánea?** Surgió la posibilidad de organizar este premio en colaboración con la organización de la Semana Gótica de Madrid (que se celebrará a finales de octubre de 2009), y nos pareció muy atractivo; tanto por la originalidad de la iniciativa en la que se enmarca, como por nuestro propio interés en el género. No creo que hoy esté olvidado, al menos si entendemos lo gótico en un sentido amplio, más como la evocación de cierta atmósfera y determinados motivos que como un género con unas reglas muy definidas. Pensemos por ejemplo en el auge de la figura del vampiro en la narrativa actual. Creo que el terror en su conjunto —desde esta narrativa de vampiros hasta la revisión de clásicos como Poe— vive un buen momento, quizá sólo superado por el policial.

**Supongo que a Salto de Página llegarán muchos originales. ¿Cuáles son los parámetros que hacen que os decidáis a publicar a un escritor emergente o novel? No debe ser fácil apostar por una novela, por un nombre.** Recibimos muchos originales; una media de diez semanales, y en algunos momentos más. Y, en efecto, apostar por un autor novel o emergente siempre es un reto. Pero, en el fondo, los criterios son siempre los mismos: la calidad del texto y su adecuación al catálogo, su proximidad respecto a la literatura que nos interesa. No creo que un autor emergente deba ser valorado desde criterios más específicos, ni más (o menos) exigentes que otros. Tales apuestas entrañarán más dificultades o exigirán más paciencia; pero también pueden ser las más satisfactorias.

**Un autor que os gustaría editar y no está presente en vuestras filas.** De entre nuestras lecturas recientes: nos han gustado mucho novelas como *Revanca*, de Willy Uribe o *El mapa del tiempo* de Félix J. Palma, si bien de este último hemos tenido recientemente el gusto de publicar un relato en la antología del fantástico español actual preparada por Juan Jacinto Muñoz Rengel *Perturbaciones*.



# RECIFE

Esther García Llovet

Autora de *Submáquina*, editado en Salto de Página

Son las tres y media. Su vuelo es a las siete y ahora hace frío. Se ha puesto la cazadora. A través de los guantes acaricia las llaves de casa en el bolsillo mientras baja por la calle donde se encuentra su restaurante preferido o más bien el único restaurante que conoce en la ciudad. El local es estrecho, de plafón bajo, y aún conserva las largas lámparas de billar del negocio original.

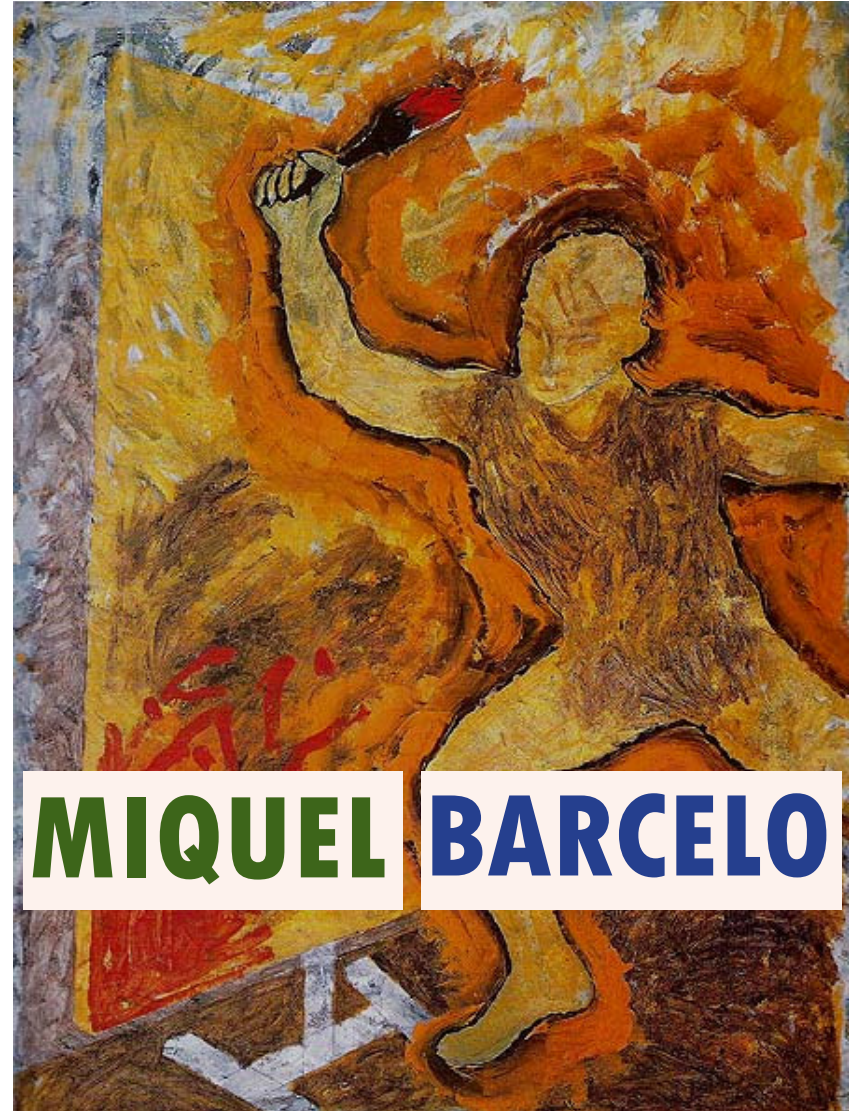
Le gusta la mesa junto a la ventana. Se quita la cazadora y los guantes y al dejarlos en la silla libre echa un vistazo alrededor. Hay una pareja en una mesa del fondo y un hombre frente a él con los auriculares puestos. Se oyen los Talking Heads desde donde se encuentra.

Mira la carta del menú y ve que hay camarones y ensalada de patata y que tienen cerveza negra. Al dejar la carta de nuevo sobre la mesa cruza la vista con el hombre de los auriculares, que al verlo detiene en seco el vaso y parece que por un momento estuviera viendo a través de él y hacia más allá del infinito hasta que sus ojos se iluminan de pronto como las ventanillas de una trapaperras.

-Nitro- dice quitándose los auriculares.

Nadie le ha llamado Nitro desde los veinte años y entonces sólo le llamaban así dos personas y ninguna se parece a éste hombre que tiene los ojos muy claros, ojos de perro, y lleva el pelo largo y una guerrera con chapas de Charly García.

El hombre se levanta despacio. Mide casi dos metros. Cruza el local hasta su mesa y le tiende una mano de jugador de baloncesto.



**MIQUEL BARCELO**

**LA PINTURA  
EN ESTADO PURO**

La acción del pincel repercute en el resultado,

**pero Barcelo lo expone**

**-Soy Mati-dice.- Matías.**

**De pronto se siente como si estuviera cayendo en picado desde veinte años de altura.**

**Nitro extiende la mano. Le toca el brazo. Mati le agarra por los hombros y él le agarra por los hombros también y nota que se ha echado a temblar.**

**-No lo puedo creer.**

**-Mati.**

**-No has cambiado. No has cambiado nada.**

**Mati tampoco. Parece tan joven como cuando escribía su nombre en las Adidas de las chicas del instituto. Se separan y cada uno da un paso atrás. Están ahí mirándose el uno al otro pero parece que estuvieran viendo algo en un escaparate, algo muy caro o muy extraño en un escaparate o en un museo.**

**-Joder- dice Nitro.- Qué raro.**

**-¡Qué cara!**

**Vuelven a tocarse el brazo y se echan a reír.**

**-Ven a casa. No vivo lejos. Así ves a mi hijo.**

**Calcula que el hijo de Mati tendrá ahora la edad de Mati cuando llevaban la corbata del uniforme.**

**-Salgo al aeropuerto en media hora- miente.**

**-Yo te llevo.**

**Nitro lo mira. Ve que tiene manchas de tinta en la guerrera y que se ha cortado al afeitarse y que realmente no ha cambiado nada en veinte años o los cambios le han llevado siempre de regreso al mismo sitio, a la misma habitación revuelta, con la cama sin hacer y la puerta cerrada. Tiene las uñas mordidas.**

**-De acuerdo.**

**Las camareras les miran desde el fondo del restaurante. Sonríen. Son gemelas y despiden a Mati por su nombre. Nitro va a preguntarle si no paga la cuenta cuando ve que en su mesa no hay más que un vaso de agua y un cenicero lleno de colillas.**

**Salen a la calle y hace aún más frío. Caminan unos cien metros por la calle desierta. No dicen nada. Sólo miran el pavimento mojado.**

**-¿Y qué haces?- pregunta Nitro.-¿En qué andas metido?**

**-Arreglo teles. También instalo antenas y hago enganches. Se pueden hacer parabólicas con sartenes. La señal se pilla casi con cualquier cosa.**

**-¿Entonces te casaste?¿Cuántos hijos tienes?**

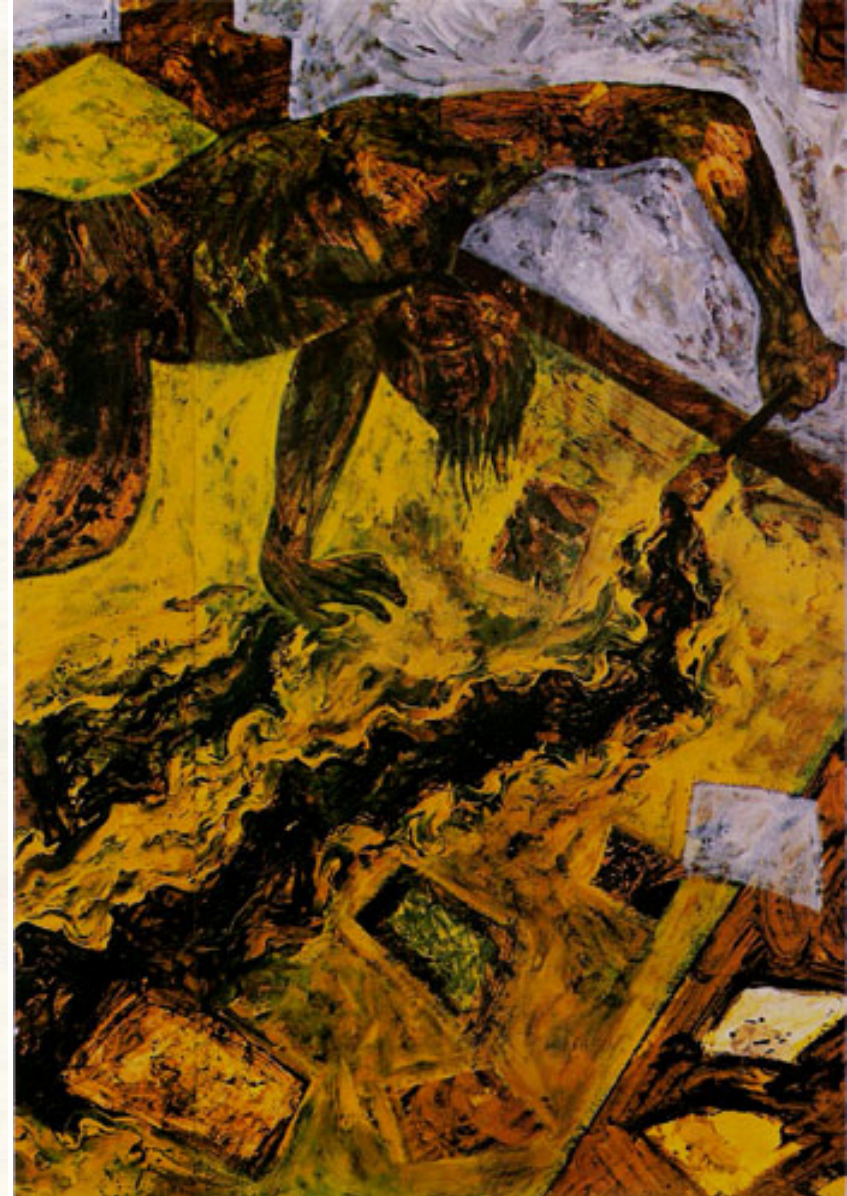
**-Dos. Uno de cada mujer, pero sin problemas. Buenas chicas extranjeras. Una es de una ONG. ¿Y tú?**

**-Sí. La mía también quiere la paz en el mundo. La paz en el mundo y la guerra en casa.**

**-¿Sigues siendo el amo de las flippers?- pregunta Mati.- La Wizard, la Nitro y Las Vegas.**

**- Y la Flip Flap. Luego salió la Maverick. Esa sí que era la mala entre las malas -dice Nitro.- Todo desapareció con las Pachinko.**

**Mati le señala un Chrysler verde aparcado en doble fila.**



**como una contienda**

**medida en el tiempo. A principios de los años**

**80 elaboro una**

-Joder, me dejé los faros encendidos.

-El verdadero amo de Las Vegas era tu hermano Alejo- dice Nitro al detenerse junto al Chrysler. -¿Alejo también vive aquí?

Mati sonríe despacio por encima del coche mientras busca las llaves. Luego abre la puerta y se sienta frente al volante. Nitro se sienta a su lado mientras arranca el motor.

-Alejo murió hace nueve años.

Tose. Tose como un enfisémico.

-Se mató.

-¿Qué has dicho?

Mati le mira. Luego gira la cabeza al otro lado para desaparecer.

-Que Alejo se cayó de un quinto piso y se mató.

Nitro cierra los ojos.

-Yo creía que era una fiesta- continúa.- Entonces vivía en el edificio enfrente del mío y estuve viendo luces y gente entrando en su casa toda la noche y a eso de las cuatro pensé, voy a ver si Alejo me invita a su fiesta. Me abrió una tipa. Sí que había gente detrás de ella, por ahí, por la casa, pero no eran los invitados. La mujer ésta era su novia. Yo no la había visto nunca.

Nitro siente los baches de la calle y el cambio de marchas.

-Yo creía que eran los invitados y era la policía.

Siente ganas de vomitar como si le hubieran vaciado el estómago de golpe.

-Joder.

-Joder, sí- repite Mati.

Toma aire. Abre los ojos.

-¿Cómo se lo tomó tu padre?

-A mi padre le dije que se había ido a trabajar fuera. A Recife.

Mira a Nitro. Sonríe. Luego asiente despacio.

-A Recife- dice Nitro-¿Y por qué a Recife?

-Fue lo primero que se me pasó por la cabeza.

-¿Y tu padre se lo cree? Qué cosa más rara inventarte algo así. ¿No le extraña que Alejo no haya vuelto en nueve años o que no llame nunca?

-También murió. Mi padre también murió. Y sí que se creyó lo de Recife. Yo le contaba cosas que me inventaba o me preguntaba él a veces y le dije que se había casado y que por eso no volvía.

Alejo muerto. Nitro intenta imaginárselo con treinta y pocos en una fiesta como la que Mati creyó ver, se ve a sí mismo llamando a la puerta de su casa pero quien abre es un Alejo de catorce años que le saluda y le conduce a una habitación donde se sienta en una cama muy estrecha y le lía un cigarrillo y luego saca varios vinilos, uno de los Monkees, otro de Jimi Hendrix, y luego dice que es una putada que cuando te gusta mucho la cara A de un disco la cara B se queda siempre sin oír.

# serie pictórica basada en la actividad creativa, el pintor ante su obra. Si Jackson



Pollock había llevado a cabo esa  
misma tarea  
mediante una representación  
fotográfica



-¿Para qué te inventaste todo eso?

-No sé, joder, es que desde que ocurrió hasta que volví a ver a mi padre habían pasado semanas. Mi padre estaba enfermo, una cosa del hígado otra vez y pensé que si se lo decía se pondría peor y luego ya no pude echarme atrás-. Mira su reloj.-¿A qué hora sale tu avión?¿A dónde vas?

A Nitro la boca se le llena de un sabor metálico, como si hubiera mordido una chapa.

-Está en verde- dice.

Mati gira la cabeza hacia él y sonríe despacio.

-¿Cuándo fue la última vez que viste algo por primera vez?

-Esa era la pregunta que me hacía siempre tu padre cuando iba a tu casa.

-A mí me lo preguntaba Alejo, sobre todo al final, antes de irse a Recife, antes de morir. Echo de menos eso. Discutíamos. Le cogí una camisa amarilla que nunca le devolví. Echo mucho de menos quien yo era con él. Cuando las cosas se ponen feas pienso que voy a Recife a verle o que vengo de verle. Eso es. Echo de menos quien yo era con él.

-Tú no viniste a Recife.

-Pero vosotros sí.

Un coche toca el claxon detrás de ellos. Mati enciende el CD y la voz de Roberto Carlos irrumpe en los altavoces hasta que se quiebra al llegar al primer bache en el asfalto. De pronto a Nitro le parece que no tiene mucha idea de quién es el hombre que conduce a su lado aunque ha conocido muy bien al niño, y tiene la sensación de que va sentado atrás, escuchándolos, con sus bermudas del Mundialito y las playeras sin cordones.

-La mañana del viaje a Recife vi a tu padre y a Alejo en la terraza. Hablaban. Me acuerdo que hacía mucho frío ése día y que estuvieron allí un buen rato. En realidad quien hablaba era tu padre. Alejo escuchaba nada más. Se había puesto una manta encima del pijama y tu padre fumaba y no paraba de hablar.

Nitro ve que hay una pegatina de los Simpson en el cristal de la ventanilla. Intenta imaginar cómo será el hijo de Mati.

-Te llamé desde Recife- dice Nitro.- Desde el Kinko. Pero no estabas.

Mati tarda en contestar.

-No hubo nadie en casa esos días. Nos fuimos a la playa mi padre y yo, a un sitio que encontró por ahí. Se le ocurrió de repente, la misma mañana que os marchásteis. Luego no hicimos nada.

Nitro mira al exterior. No hay ningún otro coche a la vista ni nada en el campo, sólo una camioneta roja a unos cien metros y un hombre colocando conos de seguridad sobre el asfalto, un hombre con un chaleco reflectante. Cuando pasan junto a él les saluda muy despacio, como si estuviera bajo el agua. Luego la autopista sigue firme y recta y engrasada hacia poniente. Nitro piensa en la carretera a Recife, la carretera de tierra roja internándose en la maleza del mangle de donde salían niños descalzos que se subían al autobús en marcha para vender hielo, gafas de sol, pollos vivos. De madrugada se detenían para recoger viajeros en medio de ninguna parte. Parecían fantasmas. Subió una niña vestida con una bata de médico. Iba descalza y Alejo le compró una guayaba. La niña se sentó a su lado. No habló. Tampoco sonreía. Sólo miraba fijamente a Alejo hasta que



del acto aleatorio de espacir el oleo (en los años 50), Barcelo

se cansó y se bajó del autobús. Luego no pararon en toda la noche y una vez que Nitro se despertó vio a un hombre comiéndose la guayaba de Alejo, pelándola con una navaja enorme, un hombre mayor, sin camisa, que le miraba y sonreía y le guiñó un ojo muy despacio.

-¿Dónde os alojásteis?

Mati ha metido la tercera. Van a ciento treinta y el viento silba através de las ventanillas mal cerradas pero no parece que avancen más aprisa que al paso de un hombre caminando

-En una pensión del centro que estaba encima de una carnicería- contesta Nitro.-Pero no estábamos nunca. Había crucifijos por las paredes y cosas de santos y no había pestillo en las puertas. La carnicera que la llevaba a veces abría de golpe, sin llamar, cuando estábamos acostados.

-¿Y tenía buena carne la carnicera?

La recuerda: un mechón de canas y las cejas espesas de viuda.

-Pues sí que la tenía buena pero de eso me doy cuenta ahora.

Mati se ríe.

-Menos mal que por lo menos Alejo se quitó de enmedio cuando todavía se puede elegir.

-El día del Corpus. Me acuerdo de la carnicera andando por la casa y dando la vuelta a los espejos. Estuvo todo el día de ayuno-continúa Nitro-. No nos dejaba comer y a media tarde nos echó de la habitación porque decía que hacíamos demasiado ruido. Y entonces nos fuimos a la calle. Había muchos hoteles por allí, enormes, altísimos. Íbamos por avenidas donde el sol no entraba nunca, como en los desfiladeros de las películas. Cerca de la medianoche llegamos al Kinko. Lo habíamos buscado en la guía por si ya no estaba, pero seguía ahí, en la esquina, junto a un cine, tal como nos había dicho tu padre. Alejo dijo que tenía hambre y que sería mejor comer algo antes de entrar y nos metimos en una hamburguesería que había en la esquina. No había nadie. Hacía mucho calor y casi enseguida vimos salir del Kinko a una chica que vino directo a la hamburguesería. Tendría quince años o así y llevaba un short vaquero y bikini plateado y unos zapatos de hombre, enormes, sin cordones, y se sentó en la barra al lado de Alejo. Me acuerdo que llevaba una mochilita a la espalda y tenía cortes en las piernas, cortes de afeitado. Y que se pasaba la mano por la nuca al hablar con Alejo. Le pidió que la invitara a una hamburguesa y se comió dos. Cuando acabó le dijo algo al oído, se levantó y se fue al servicio. Entonces Alejo me pidió que le esperase en el Kinko. Que ella vivía allí cerca y que le esperase una hora o dos. Y que si podía prestarle algo de dinero. Le di casi todo lo que llevaba encima. Entonces se marcharon los dos de la mano a la avenida de los hoteles y yo entré en el Kinko y me senté a esperar. No había nadie. No había ni un alma. Las paredes estaban recubiertas de charol burdeos y había dos mujeres que bailaban solas, solas sin música y borrachas. Una parecía oriental. Había también una mujer acostada en un sofá que se incorporó al verme entrar. Vestía de verde. Las otras bailaban despacio y hacían como si disparasen metralletas hasta que se cansaron y una dijo "Qué mala noche, China", y fueron a sentarse a una mesa donde se quitaron los zapatos. Entonces la camarera me preguntó qué quería beber y me fue sirviendo mojitos hasta que me quedé dormido en la barra. Luego me despertó algo en la cara y vi que era la mujer de verde que me tocaba la mejilla. Tenía el carmín corrido por las arrugas de los labios y me miraba muy de cerca. Me preguntó quién era y yo no dije

varia ese estallido por un momento

de reflexión que le de la



nada, creo, porque estaba muy borracho y volví a dormirme hasta que me despertó el ruido de una aspiradora y vi entrar la luz del día.

-¿Y Alejo?

-Nada. Alejo no apareció más. Yo me volví a la pensión y mediodía me fui a la estación central y cuando subí al autobús lo encontré sentado en un asiento. Estaba dormido y se quedó así todo el camino. No tenía buena cara, eh. Cuando llegamos cogió un taxi y se marchó.

-Mira-interrumpe Mati.

A veinte metros de ellos un 747 cruza la autopista a la altura de los árboles, despacio, pesado, sin un ruido. El parabrisas vibra como si fuera a romperse.

-Nunca pensé que sería la última vez que vería a Alejo. Eso lo sé ahora- dice Nitro.- Se subió al taxi y se fue con su bolsa de viaje y si hubiera sabido que era la última vez le habría dicho algo. Hace, no sé, unos quince años, me pareció verlo sirviendo mesas en un restaurante en la playa y otra vez, hace unos seis o siete, en un autobús con alguien que parecía tu padre.

El aparcamiento de la terminal de salidas está prácticamente vacío y Mati estaciona de cualquier manera. Echa el freno y se queda mirando al frente.

-Hace siete años Alejo ya estaba muerto.

Nitro piensa que hubiera preferido que dijera "Alejo ya había muerto", aunque no sabe bien por qué.

-¿Y tu padre?,- pregunta.-¿Cuándo murió?

-El jueves hará quince días.

-Joder. Disculpa. Lo siento.

Mati bosteza y se quita las gafas de sol. Tiene los ojos congestionados y el azul del iris parece líquido.

-Al final tenía el hígado como si fuera de corcho. Lo raro ha sido que durase tanto. Hace dos semanas se despertó una noche, en el hospital. Estaba completamente despierto y lúcido y parecía mucho más joven, sano, entiendes. Me llamó y cuando me acerqué me agarró por la muñeca y me dijo quiero ir a Recife. Quiero ir a Recife o no hay nada que hacer, eso dijo. Se incorporó y se puso de pie y entonces vio los cables y las pantallas y me pareció como si de pronto recordara que se estaba muriendo. Luego me miró como si no entendiera nada. Llamó a Alejo, dijo su nombre, dijo Recife y a las cinco de la madrugada ya estaba muerto.

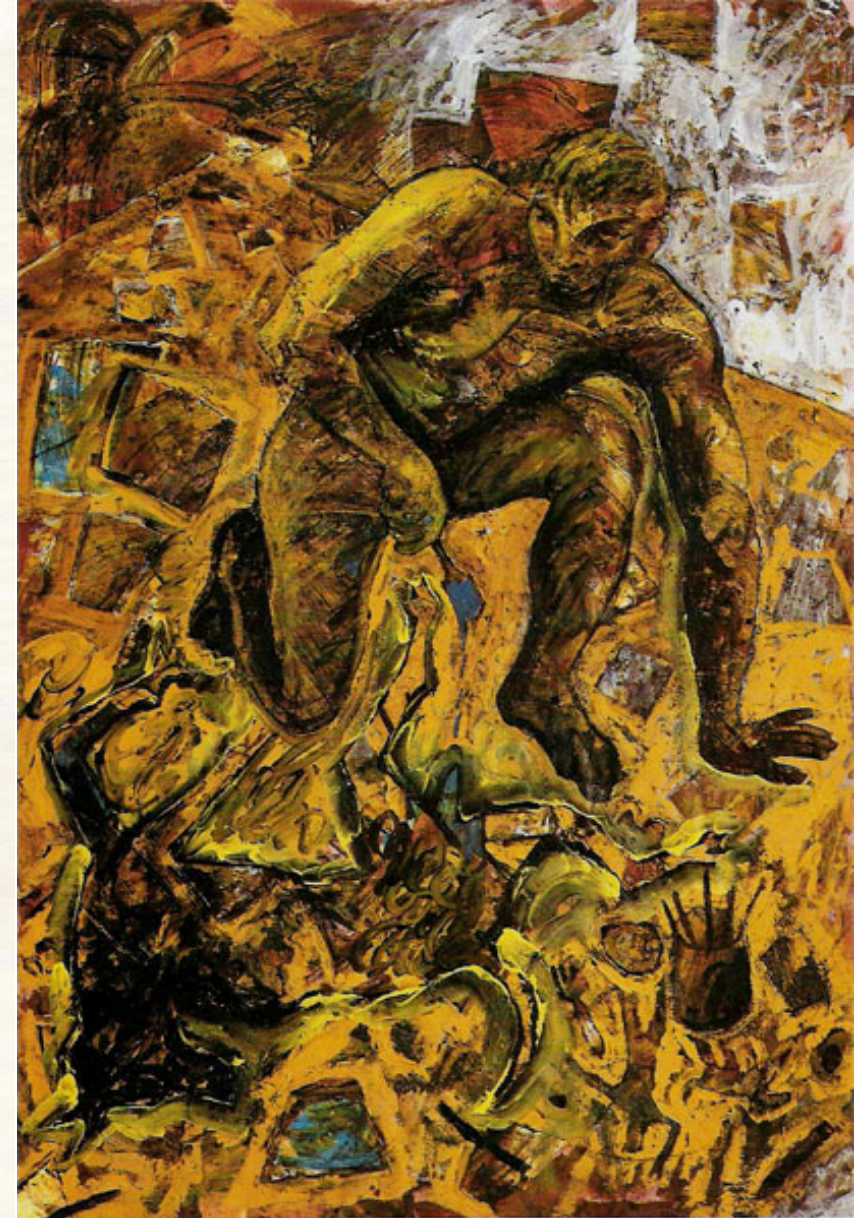
Se calla. Mira una grieta en el parabrisas.

-¿Y tú cómo estás?-, pregunta Nitro.

-Bien, bien, estoy bien. Ni idea. Estoy tranquilo.

Un coche aparca a unos metros y sale un chico, un adolescente con una bolsa de deportes.

El chico se despide de alguien, cierra la puerta del coche y se aleja por la cuesta abajo del aparcamiento como si fuera hundiéndose poco a poco en la rampa hasta que al final sólo asoma su cabeza y entonces Nitro recuerda la noche en el Kinko y el olor a alcohol sobre la barra y la pena, una pena infinita, y recuerda la cara de Alejo, su pelo aplastado mientras dormía en el autobús, las ojeras moradas, los arañazos en el cuello y piensa que todos los niños mueren, sí. Todos los niños mueren. Se hacen adultos.



por acumulación. En ese conjunto, el universo de Barcelo

esta presente tanto en el cuadro

como en las obras

colocadas en él, caudal de investigación futura

# BERLINER GALERIEN

## ALVARO VARGAS

Un único dato sirve para situar a Berlín como el epicentro del arte emergente a nivel mundial: 640 galerías abren sus puertas cada día en la capital alemana.

Con esta impresionante cifra se hace difícil reseñar puntos en común entre los diferentes espacios, eso sí, sus responsables parecen

tener una filosofía común: la amabilidad, el buen trato y la apertura a propios y extraños

GALERIAPLAN B

# BERLINER GALERIEN BERLINER GALERIEN BERLINER GALERIEN BERLINER GALERIEN

Afortunadamente dentro de esta deslocalización que puede agotar al interesado o acabar con el presupuesto del viaje en transporte público se encuentra el enorme paraíso alrededor del museo de arte contemporáneo Hamburger Bahnhof [M: Hauptbahnhof],

un templo del arte del siglo XX con obras imprescindibles de Warhol, Beuys o Merz, entre otros muchos.

En Heidestrasse 46-52 entre talleres de motos encontramos nueve galerías con pequeñas puertas pero con espacios de enormes paredes blancas y techos altísimos distribuidas en diferentes pisos. Estas galerías apuestan por jóvenes valores, por el arte emergente, como nuevas tendencias indicar la abundancia de ilustración, dibujo y el videoarte ocupando cada vez más espacio.



# BERLINER GALERIEN BERLINER GALERIEN BERLINER GALERIEN BERLINER GALERIEN



Destacan las propuestas de Tanas, dedicada al arte contemporáneo turco con una gran variedad de soportes y a la que se accede a través de Edition Block dedicada exclusivamente a la edición de obra en papel. Un piso más arriba se encuentra Plan B con sede-madre en Rumanía y centrados en obra gráfica. Frente a una tienda

de repuestos automovilísticos está Fruehsorge especializada en dibujo y no hay que dejar de visitar al lado de ésta Schuster además de por sus propuestas artísticas por el bonito espacio que ocupan, con bajada de escaleras incluida, en lo que era un antiguo gimnasio al estilo soviético.

Al otro lado del Museo y a la orilla del río se encuentra un enorme complejo de antiguos hangares, compuesto por varias naves totalmente restauradas y forradas de lona brillante plateada, que alberga seis galerías. En esta ocasión parece que los medios económicos son más favorables, los acabados, las publicaciones y los

artistas ganan en presencia. Eso sí pierden el encanto de lo casero, ya que todas las galerías son exactamente iguales: gran espacio expositivo, cuadrado a modo

almacén y en algunos casos un segundo piso para proyectos concretos.



# BERLINER GALERIEN BERLINER GALERIEN BERLINER GALERIEN BERLINER GALERIEN

Arndt & Partner cuenta entre sus artistas a Gilbert & George con precios superiores a los 100.000 euros [y con muchas piezas vendidas]. En este complejo galerístico no hay tantas piezas producidas en el siglo XXI, sino que apuestan por valores que ya han tenido recorrido internacional como en Jar Muschek con piezas de los años 90. Si hay poco tiempo o el cansancio apremia es recomendable visitar Christian Hosp.

Las grandes galerías desde hace pocos años han elegido agruparse en torno a la zona de Checkpoint Charlie [M: Kochstrasse], el antiguo paso fronterizo entre el este y el oeste por donde trascurría el muro y donde se encuentran museos conmemorativos de la era comunista o de las atrocidades nazis. Resumen: turistas, turistas, muchos más turistas.

Además de galerías en esta zona se encuentran grandes fundaciones que exhiben colecciones públicas o privadas como El Sourdog Hex. Aunque también hay propuestas con menos pretensiones e igual de interesantes como Buchmann Galerie, por fin una galería con un tamaño abarcable, o Bourouina donde puedes ver las obras antes de la inauguración en un precioso espacio amoquetado.



# BERLINER GALERIEN BERLINER GALERIEN BERLINER GALERIEN BERLINER GALERIEN

En esta especie de colonización internacional de Berlín también encontramos españoles que están probando suerte por allí desde hace unos años. Independientemente de la nacionalidad sus propuestas se merecen una visita.

Cerca de Mitte encontramos Invaliden1 [M:Rosenthaler Platz] una galería dirigida por cuatro artistas españoles y dos portugueses desde hace cuatro años. El nombre extraña

ya que no coincide con su emplazamiento actual en la calle Brunnenstrasse pero es que empezaron en un pequeño local de 20 metros precisamente en Invaliden número 1, pero viendo la afluencia en las inauguraciones, teniendo como aliciente la cerveza más fría de Berlín como comenta Sergio Belinchón [uno de los directores], decidieron cambiar

al nuevo emplazamiento algo más grande y con una entrada de estilo casi romántico. En su programación además de los seis artistas integrantes del proyecto que exponen cada dos años también muestran a jóvenes creadores a los que les resultaría difícil entrar en los circuitos comerciales.





# BERLINER GALERIEN BERLINER GALERIEN BERLINER GALERIEN BERLINER GALERIEN

Por su dinamismo, su personalidad, porque arriesga muchísimo en sus propuestas y porque dicen que es buena

guía en las fiestas berlinesas hay que hacer una parada en Maribel López Gallery, una catalana que abrió su espacio hace dos años en los antiguos almacenes de la estación de Jannowitzbrücke y desde cuyos ventanales se ve



bajar el río, unas vistas para estar horas meditando, eso sí, en breve planea un cambio de espacio cerca de otras galerías.



# I R E N E P É R E Z

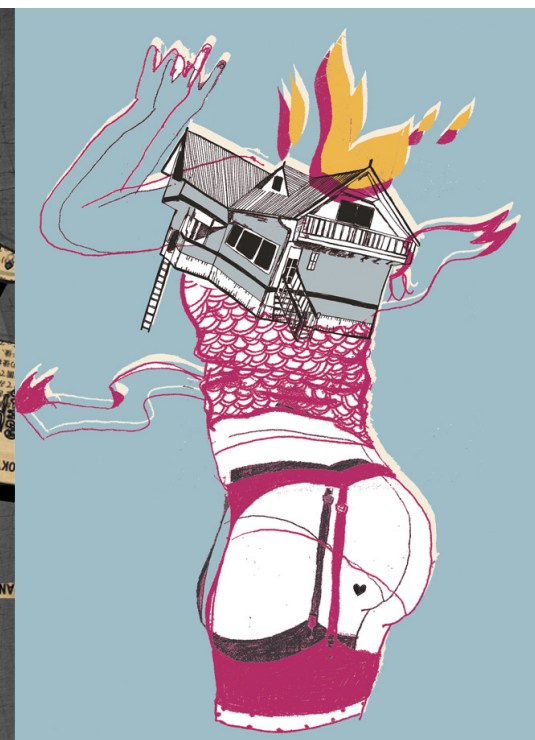
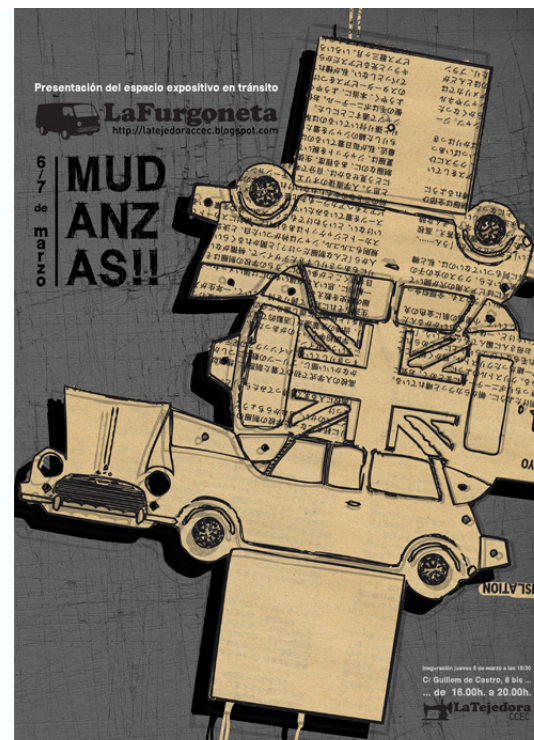
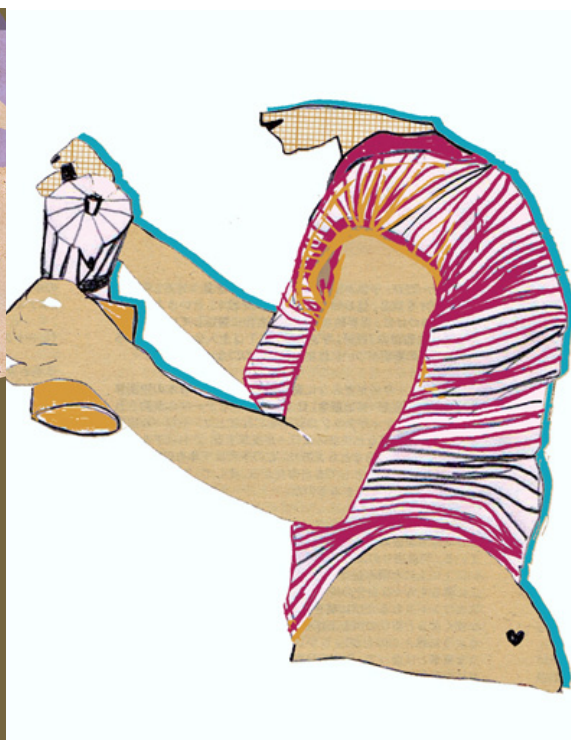
Las ilustraciones de Irene Pérez demuestran que no hace falta repetir el mundo para conocerlo de nuevo. En el papel, la única apuesta posible sería hacer rechinar cada milímetro con una gráfica valiente. Hacerlo vivible es la compensación de quien ha marcado con su trazo la variedad de una misma silueta. Así es Irene Pérez, y para hablarlo nada más gratificante que sus propias palabras

## ¿Cómo se hace la ilustración para un cuento?

En realidad el proceso creativo es siempre el mismo, o muy similar. Primero pienso qué tipo de imagen quiero, qué tipo de estética busco y a quien me dirijo. A partir de ahí empiezo a documentarme, a nutrirme de imágenes de toda procedencia, a hacer pruebas con materiales y colores, y cuando menos lo espero surge la idea, el resto resulta más sencillo, fluye solo. Para mí enfrentarme a una ilustración infantil implica una dificultad extra, ya que creo que es difícil dirigirse a este tipo de público, con una imaginación tan rica y libre de prejuicios, es difícil estar a la altura, sorprenderles, es un reto.

## ¿Y para una pared, para una camiseta, un vaso, la espalda, la piel, la superficie de una mesa..., para una revista? ¿Cambia tu manera de plantearte el trabajo?

Cada encargo tiene sus particularidades que lo hacen especial. Lo importante para mí es plantearme el trabajo en conjunto, hacerme una idea global de a donde quiero llegar, luego esas particularidades son las que te hacen ilusionarte a la hora de trabajar. Lo importante es enfrentarte a cada proyecto sin hacer distinciones, dando siempre lo máximo de ti, aunque a veces como todos sabemos los límites de tiempo son muy estrictos y resulta difícil tener tiempo para experimentar todo lo que quisiéramos.



**¿Tus ilustraciones se pueden ver desde alguna tradición pictórica, artística? ¿Dónde te sitúas?**

Nunca he sabido como responder a este tipo de preguntas. La verdad es que a veces me cuesta responder hasta a la simple pregunta de ¿y tú, a qué te dedicas?. Creo que todos somos una amalgama de imágenes, textos, música, etc. A veces no somos conscientes de todo lo que puede llegar a haber almacenado en nuestra memoria, por tanto, al trabajar, aunque cada uno tenga su historia, sin darnos cuenta vomitamos un cúmulo de recursos y estilos de procedencia incierta. Pero claro, cada cual tiene preferencias, la mía siempre ha sido el dibujo, la línea más pura, el lápiz desnudo, que con el tiempo he ido puliendo y digitalizando. En cuanto a una línea o tendencia artística,

podría decirse que siempre me ha gustado defender el proceso de trabajo manual, el corta y pega, el gesto, aunque pase por procesos de digitalización. Me gustan las texturas, jugar con distintos papeles, la experimentación, el error. Soy una gran defensora del error como recurso gráfico. Creo que me podría considerar una artesana con mentalidad digital.

**Hay algo literario en tus ilustraciones. Parece que cuentan una historia...**

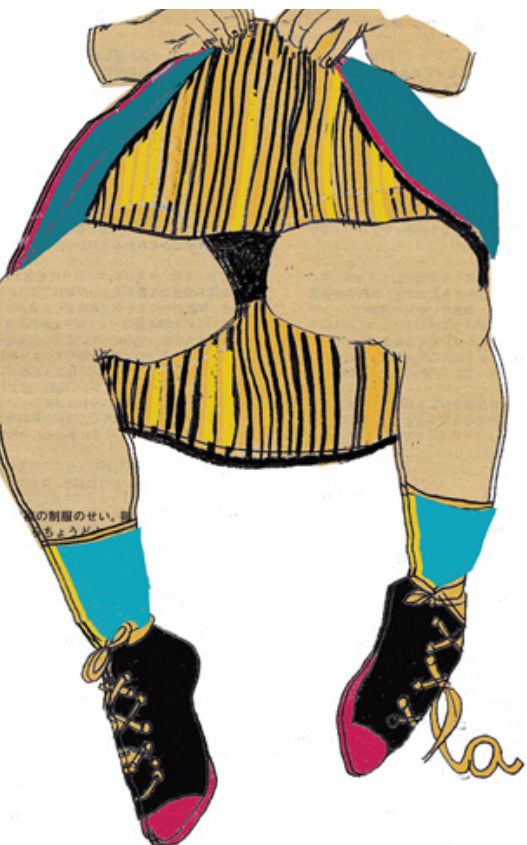
Supongo que sí, siempre hay un suceso, un pensamiento, una idea detrás. Aunque prefiero quedarme con lo inquietante de las imágenes, no me gusta acotarlas en algo concreto, son estados de ánimo

y sensaciones lo que las provocan. Y por eso mismo, siempre hay historias que no podría contar, las más personales. Muchas veces trabajar es una terapia para mí, una vía de escape.

**Con Grafica Valiente, el proyecto editorial que haces junto a Martín López, ¿se asumen riesgos artísticos, económicos, personales...?**

En realidad hace relativamente poco que empezamos con "Ediciones Valientes", lo primero que se gestó en Laboratorio de Gráfica Valiente fue "El Temerario", fanzine únicamente de dibujo en el que participan autores de Valencia y Latinoamérica en su mayoría, poco a poco se le fueron sumando otros proyectos como el fanzine "Dr. V" o "Usted", esperemos que pronto sean muchas más las publicaciones





que se unan a este proyecto. Por el momento nos centramos en mejorar cada edición experimentando, en la medida en que lo permite el presupuesto, claro está, con diferentes portadas y formatos. Riesgos... Asumimos diferentes riesgos, este tipo de publicaciones siempre dan la sensación de pender de un hilo ya que la autogestión es un tema complicado, así como la distribución y el trabajo en grupo, pero por el momento se hace con gusto.

#### **Y la idea surge. Editar un fanzine es algo que uno hace con...**

Tanto a mí como a Martín siempre nos han gustado este tipo de publicaciones "caseras", por así decirlo, y como al empezar a trabajar juntos necesitábamos un espacio donde mostrar nuestro trabajo más personal, además de colaborar con otros autores y difundir su obra, encontramos el medio en el papel, doblado, grapado, a un precio asequible y fácil de distribuir.

#### **¿Qué pasos seguís hasta llegar a la edición ya impresa?**

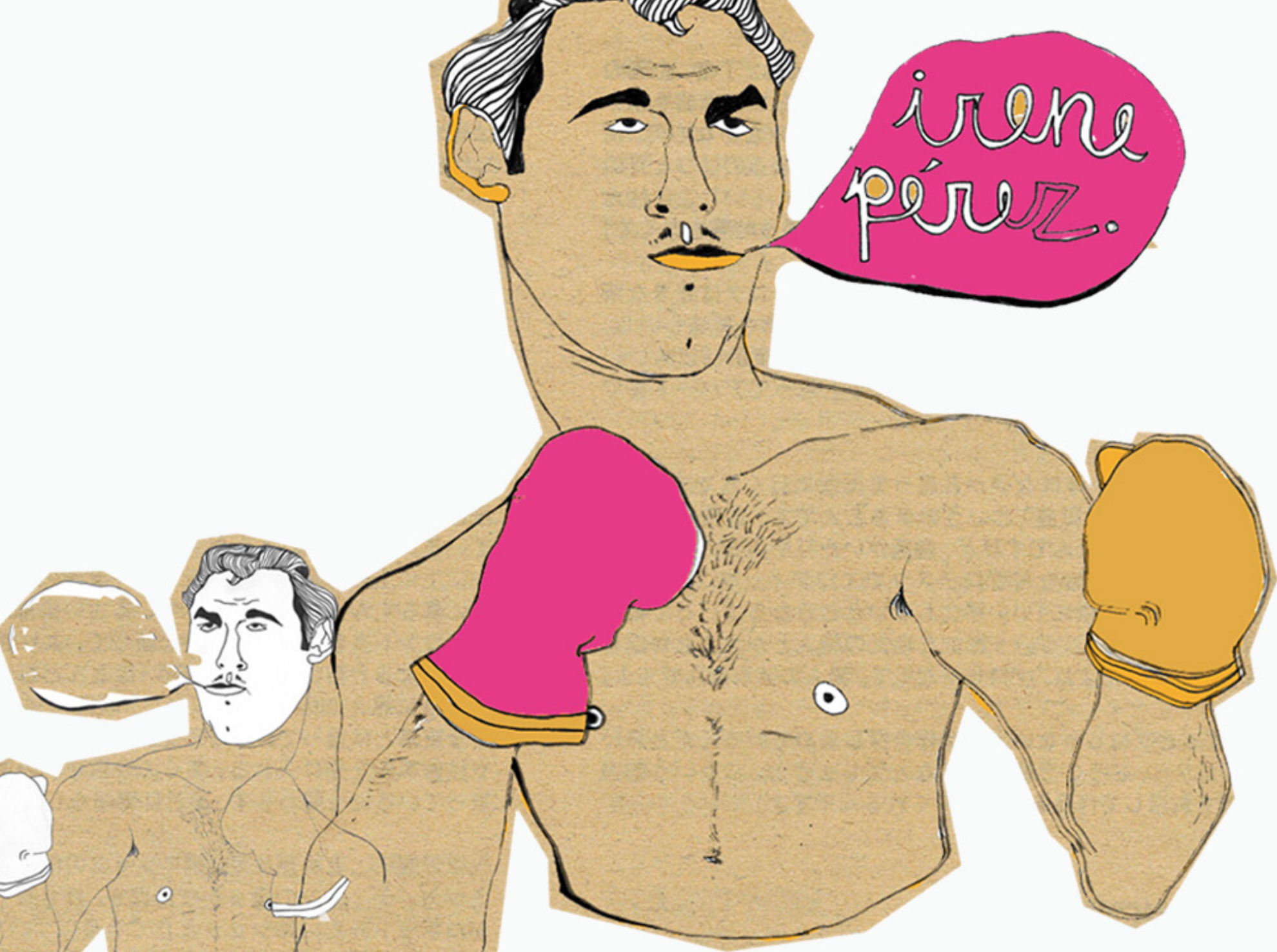
Largas noches reunidos cenando pizza después de nuestros respectivos trabajos en las que se deciden temas de maquetación, distribución de tareas, etc...para luego pasar a la acción, la impresión en serigrafía, grapar, cortar y todas esas cosas tan artesanales que hoy en día parece que no tienen demasiado sentido pero que forman parte de un proceso muy satisfactorio ya que controlas en todo momento la producción aportando además un toque personal que siempre está patente.

#### **Y ahí está El Temerario, un fanzine hecho a base de dibujo e ilustración. ¿Qué ha inspirado cada entrega?**

Pues en un principio planteamos la idea de que cada número fuera el monográfico de un ilustrador, pero luego nos sedujo la idea de que mezclando diferentes estilos el contraste entre imágenes enriquecería el resultado final, además de fomentar el contacto y colaboración entre ilustradores. Así El Temerario se convirtió en un espacio abierto, una galería gráfica.







学校の  
服のせい。毎日つけるようになった  
らば十年、そろえば、母が書

**Sin embargo parecen ser malos tiempos para este tipo de publicaciones. Parece que Internet ha arrasado con todo ¿Cómo ves el panorama?**

Aunque según mucha gente todo apunta a que en un futuro este medio desaparezca en gran medida y todo se quede en el medio digital, yo aún disfruto teniendo una publicación entre las manos, oliéndola, tocándola... ¿soy una romántica acaso?, de todas formas aunque me gusta el mundo impreso también aprecio las ventajas de difusión de Internet, creo que son cosas totalmente compatibles e incluso complementarias en ocasiones.

**El papel tiene algo mágico.**

Para mí sin duda lo tiene, soy una amante del papel, es mi medio.

**¿Os habéis planteado la posibilidad de editar El Temerario al modo digital, en Internet?**

Por el momento nos centramos en mejorar el contenido y hacer especial cada edición, pero para nada descartamos la idea.

**Algún ilustrador al que te gusta recurrir (recordar) mientras dibujas...**

Bueno hay una gran cantidad de artistas gráficos, podría citar a ilustradores como Luke Best, Leina Brown, Ginger Beards, Pat Andrea, William Edmonds, Nick White, el colectivo Bongout o artistas como James Gallagher o Chloe



Piense, pero en lo que realmente soy bastante obsesiva es en coleccionar todo tipo de publicaciones curiosas, entre ellas tengo predilección por Le Gun, Sensacional de Diseño Mexicano o El Canto de la Tripulación (difícil de encontrar ya que se dejó de editar hace bastante tiempo).

**¿Recuerdas tus primeros dibujos?**

Claro, tengo montones de carpetas rebosantes de apuntes, bocetos e ilustraciones de hace años que de vez en cuando miro y me hacen ser más consciente de mi trayectoria y mi evolución.

**¿Y queda de ese mundo primerizo en tus ilustraciones actuales?**

Pues supongo que sigo tratando de forma parecida el gesto, la línea, la mancha, aunque he de reconocer que antes jugaba más con la tinta y esto me proporcionaba resultados más imprevisibles, ahora siento las imágenes más cerradas y coherentes dentro de una línea estilística. Intento mantener la inocencia y el humor de mis primeras imágenes pero con mejores acabados.

**Supongo que uno puede imaginarse un mundo en el papel. Un deseo...**

Seguir trabajando en proyectos variados y creativos que me llenen de ilusión además de pagar el alquiler.



# VEDA

Veda dibuja desde que tiene memoria. Con el tiempo ha decidido llevar esta pasión al terreno profesional.

Autodidacta, se ha especializado en el cuerpo femenino y las formas orgánicas con reminiscencias al Modernismo, el Ukiyo-e, el cómic.

Nacida en Barcelona. Actualmente reside en Berlín.

## La Diosa de la Belleza no tiene brazos

En este proyecto La diosa de la belleza no tiene brazos, la intención es crear un diálogo sobre la perfección de la imperfección en la belleza. ¿Qué factor discrimina lo que es bello de lo que no lo es? Por eso cada mujer es diferente, única, reside en su mundo, a veces acompañada por animales, mostrando su cuerpo desnudo sin tapujos. No tienen mirada y en ocasiones ni piernas ni brazos. Pero la Venus de Milo tampoco los tiene.









[www.singsing.es](http://www.singsing.es)