

# LetriLLas

CARTA DESDE TURQUÍA

## Los pijos acabaron con el periodismo



MARGA ZAMBRANA

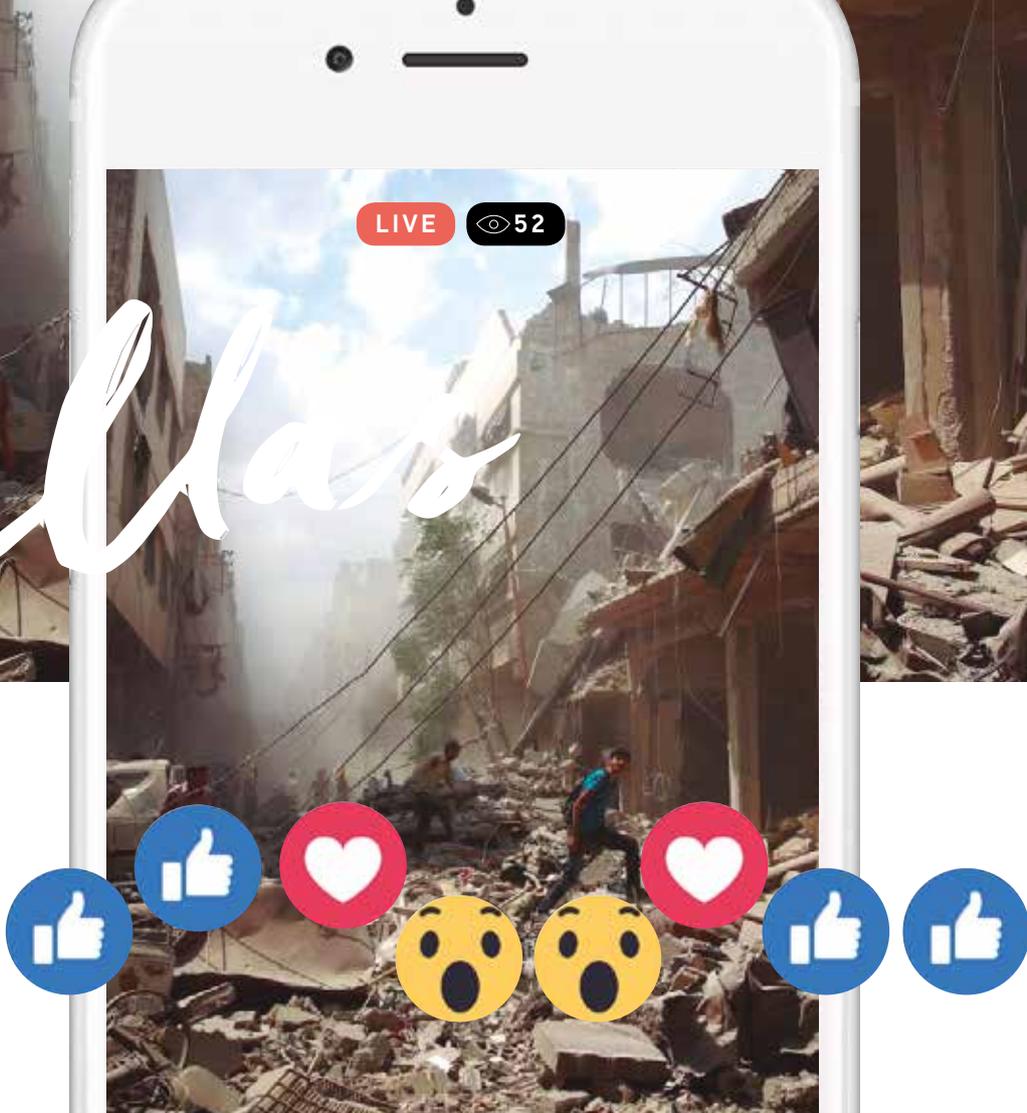
o sé cómo no se dio cuenta. Fueron los pijos. También las noticias gratis en la red, los ajustes en las redacciones, la corrupción del sindicato, la inde-

cencia de los directivos con abultados sueldos, la ambición del selfi, la banalidad. El creer que la posteridad es arriesgar la vida por poner tu nombre en un artículo. Cihangir es un barrio gentrificado de Estambul donde los hipsters turcos vienen a hacer *la tournée du grand duc*. Son tan pretenciosos que incluso hay una comedia televisiva dedicada a ellos. Hay coctelerías muy caras que dan caché al *dolce far niente*. Los corresponsales de Cihangir ignoran que viven en esa comedia. Tuitean lo que

sucede en el frente de Siria desde aquí, a mil doscientos kilómetros de distancia. Tenemos a una chiquita que acaba de aterrizar de Londres, posturea en Instagram desde una de las terrazas afrancesadas del barrio, laptop en la mesa, daiquiri en mano. Informa sobre la trágica situación en Siria. En la foto también aparece la pantalla de AFP en el portátil. Agencieros anónimos hacen el trabajo, ella pone el nombre. También se toma selfis en las clases de yoga, como debería hacer cualquier periodista con credibilidad hoy en día. Acaba de convertirse en una experta en Siria porque está en todos los grupos de WhatsApp con fuentes sirias en los que estamos todos, como unos cien periodistas de aquí a Londres. Sin pisar Siria. En Twitter es tan compasiva que comparte todas las fotos de niños abrasados y descuartizados en Alepo. Indignación. Ya ha salido por la te-

le, y ha hecho un *live* en Facebook, con la experta de plantilla, cuarenta años de experiencia, que aparece resignada desde Washington junto a la colegiala.

Ha tuiteado que su turco es tan precario que en lugar de un pincho moruno le han traído un pescado a domicilio. Y a todo el mundo le encanta, y lo retuitea. En serio, les encanta. Es muy gracioso y cercano que no hable la lengua local. Porque ya da igual hablar turco o árabe. Basta con publicar la foto del pescado mustio que demuestra que estás en el lugar de los hechos. A los activistas y expertos de ese lado del conflicto les encanta, porque cualquier cosa que le filtran alcanza a sus 25k seguidores en cuestión de segundos. Ella sabe que así puede ser la próxima Christiane Amanpour: está en el lado de la verdad, de los buenos. Al fin y al cabo,



todos dependemos de nuestras fuentes en este lado del conflicto.

Sabiendo lo que su diario paga por artículo, difícil es explicar cómo sobrevive. Ni ella ni los centenares de periodistas extranjeros que viven en Cihangir y en el resto de la caótica y superpoblada Estambul. Tampoco se explica en Beirut o en Erbil, aún más caros, y desde donde se cubren estos horrores de Oriente Medio que ahora vuelven a ser portada.

En cuatro años aquí, yo tampoco me lo explico. Nadie cobra un salario. Tengo un colega que ha hecho un vídeo al año desde 2012, pero hay noches que se taja con veinte cervezas que cuestan cinco euros cada una, por las tasas islamistas de Erdogan. Por lo menos habla turco. Todos sospechamos que le mantiene la familia, su padre es periodista y tiene un salario de los de antes en América. Los sirios conspiranoicos con los que trabajamos creen que es un espía, que podría ser, porque hoy en día los servicios secretos también dependen de *freelancers* mal pagados, así está la política regional. Pretender ser un espía es una salida digna, el James Bond de Arabia. Algunos lo dejan caer en los grupos secretos de Facebook donde mil periodistas comparten la misma información. "Sé lo que pasó, envíame un privado." De hecho, la censura o la deportación son motivo de gloria: al menos alguien lee lo que escribimos. Tengo colegas que repiten en cada reunión la única detención o interrogatorio que han sufrido en años, como si eso no fuera parte del oficio. Ante acusaciones de espionaje hay que responder con silencioso cabeceo, mirada perdida, cerveza en mano, manteniendo el misterio.

Otra jovencuela recién licenciada ha empezado a publicar por fin en algún medio serio, después de un año subiendo fotos de gatos de Cihangir en Instagram. Nadie sabe bien cómo lo ha conseguido. Dice que es experta en refugiados, todos sabemos que no tiene ni idea, porque hay periodistas aquí que llevan años currándose el

asunto, pero publica. Con dos artículos al año en *Newsweek* nadie sobrevive en Estambul. Tiene un flequillo oxigenado y se hace selfis en Lesbos con la mandíbula alta. Está feliz de ser testigo directo de la historia. Y está dispuesta a pagar el precio. Una habitación en apartamento compartido en Cihangir cuesta unos quinientos euros. El *tour operator* del horror desde una distancia segura. Son tan convincentes que mi familia y amigos creen que estoy cubriendo guerras, en Estambul.

Una agencia internacional contrató hace unos años a una chica, no tenía experiencia, de hecho había un candidato mejor preparado que ella, pero tenía familia, hijos. El jefe de personal preguntó si era pija, si podían pagarle la mitad. La respuesta fue sí, su familia le había comprado un apartamento en el Bósforo, ahorro de alquiler. Durante varios años fue incapaz de hacer el trabajo que constaba en su contrato. Pero era barata y pensaba que la agencia le iba a dar nombre. Se fue ofendida, a mostrar sus talentos en la pantalla. Al sustituto no van a pagarle más, aunque sea un profesional. La otra se vendió por nada. Nada es ahora el precio. Todo lo que internet ofrece gratis ha dejado de ser negocio: la música, el cine, el periodismo y el porno.

Llegaron como Erasmus en una *rave party*. Cubrían en la frontera, cuando aún era barata y se podía entrar a Siria con las facciones que entonces eran prodemocráticas y hoy son salafistas, los buenos. Se habían fogueado en Libia, aprendiendo a diferenciar un ataque con lacrimógeno de un tiroteo. Algunos iban al frente en sandalias, otros pedían dinero prestado o hacían fotos de bodas para cubrir los gastos. Otra opción es acostarse con el traductor tras una noche a lo Liza Minnelli en el cabaret de Antioquía, te ahorras una pasta. A mí me enseñaron que eso no es muy profesional, pero así se hace periodismo hoy en día: tu amante te traduce al jefe local de al Qaeda y explicas en tu blog qué ovarios tienes al quitarte el hiyab en sus narices y zamparte

un helado. Salvaje. Así puedes acabar publicando en el *Times*, aunque nunca entendimos muy bien cuál era el mensaje del entrevistado.

Qué decir de los degollados. No se esperaban la fama que iban a lograr. Claro que eran valientes y comprometidos, enviaban buen material, están en nuestros corazones. Pero compraban sus noticias porque eran baratos, ya estaban allí, no había que pagar gastos de viaje, ni seguro ni pensiones. No pagaron los doscientos o trescientos euros diarios que cuesta un traductor o una facción que te proteja en el frente. Salía más rentable venderlos a los ninjas. ¿Qué periodista cobra eso hoy en día? ¿Y quién se acuerda hoy de ellos? Dígame dos nombres y me trepo el minarete de la Mezquita Azul. Murieron de precariedad. Calculemos los rescates que se han pagado por los supervivientes y lo que costaría invertir en seguridad y periodismo de calidad.

Antes las guerras se cubrían con medios, por eso Hemingway se taja a gastos pagados desde Saigón a La Habana. Hoy nadie recuerda sus coberturas, pero su apellido da nombre a muchos cócteles. Nadie secuestra a periodistas cuyas empresas pagan por su seguridad. Hace años que nuestros editores no nos dejan entrar en Siria, por si nos pasa algo, ya sabe, suele acabar mal. De hecho, si no hacemos un cursillo de seguridad que financia una ONG para periodistas pobres no nos dejan ni acercarnos a la frontera, lo exigen las aseguradoras. Así que todos vivimos de lo que los activistas publican en Twitter desde Aleppo, sin poder confirmar nada. Vivimos de mentiras delirantes y de gente que hace negocio con la guerra. Qué se puede esperar después de casi seis años de guerra, ¿hippies? Se han invertido miles de millones en la propaganda que nos ofrecen nuestras fuentes: activistas, expertos y consultores. Somos más fáciles de manipular que nunca. Te aferras a las víctimas, los muertos no pueden mentir.

Un profesional sólido con conocimiento, entrenamiento militar y varios

idiomas puede exigir. Pero ahora basta con varios selfis y un *periscope*. Cuatro mil seguidores de golpe. ¿Cómo se cobra eso? Recuerde aquella encuesta del milenio: los chavales quieren ser periodistas por fama, por dinero o por vocación. Sigue siendo así, es ridículo. Algunas familias lo pueden financiar, por un tiempo. Hasta que preguntan a sus retoños si se van a dedicar a algo serio en la vida.

Desde que fue mi maestro hace más de quince años he visto cómo algunos becarios en Pekín acababan su asignación: iban al despacho de la jefa de delegación y le pedían garantía para un visado en el país a cambio de trabajar gratis. Ella estaba feliz, gente curriendo gratis, genial. Yo les decía que eso no era ético, que había gente que vivía de esta profesión y tenía hijos. Pero pensaban que era una sindicalista chiflada a la que había que evitar.

Yo llevaba años huyendo de eso, por eso me fui a China. Pensé que nadie estaría tan desesperado para aprender una lengua infernal. Pero no. En cuanto China se convirtió en “la historia” empezamos a recibir oleadas de sobrinos y de diletantes. Más Hemingways, más Amanpours. Preguntaban cómo se deletreaba Hu Jintao y si Hu era el nombre o el apellido. Algunos colegas también usaban de traductoras gratuitas a sus novias chinas en Pekín. De hecho, China se puede cubrir perfectamente desde una playa de Phuket, y a algunos les fue muy bien así.

Los becarios inteligentes de entonces ya no hacen periodismo. Se dedican a oficios serios bien remunerados. Los vocacionales siguen trabajando, no siempre en esto. Un amigo al que décadas en el frente le han dejado la sonrisa mellada me confiesa que se puede pagar vacaciones porque filma anuncios para empresas y para oenegés. Es un artista, no todos tienen su talento. —

**MARGA ZAMBRANA** es videoperiodista y redactora en Estambul. Ha cubierto Europa, Asia y Oriente Medio durante más de una década para medios como Associated Press, *The Guardian* o Agencia EFE.



CINE

## La estancia de alabastro



**VICENTE MOLINA FOIX**

o sabemos qué habría pensado Emily Dickinson de su monumento. En vida no lo tuvo, eso es sabido, habiendo publicado tan solo una decena de poemas en revistas provinciales, sin por ello dejar de escribir compulsivamente y sentir las angustias del arte (“les affres de l’art”), que Flaubert sintetizaba muy bien al hablar de Montaigne, quien “al igual que un poeta [...] tenía también su hermoso ideal que quería alcanzar y tocar, su estatua que quería moldear”. La estatua

póstuma de Dickinson tardó en ser trazada y moldeada, pero ante su pedestal sin ornamento se agolpan en los últimos tiempos los lectores, los estudiosos, “contemplando sus profundidades, viendo sus propios rostros reflejados en ella, viendo más cuanto más miran, sin ser capaces nunca de llegar a decir qué es lo que ven”, citando ahora lo que Virginia Woolf escribió del señor de Yquem.

La contribución de Terence Davies al monumento de la señorita de Amherst en *Historia de una pasión* (*A quiet passion*) se desmarca por completo de su elegante pero relamiada tendencia ilustrativa a la hora de adaptar textos literarios —de Kennedy



La contribución de Terence Davies al monumento de la señorita de Amherst en *Historia de una pasión* se desmarca de su elegante pero relamida tendencia ilustrativa a la hora de adaptar textos literarios.

Toole (*La Biblia de neón*), de Edith Wharton (*La casa de la alegría*), de Terence Rattigan (*Un profundo mar azul*) o de Grassic Gibbon (*Sunset song*)—, como si el cineasta británico, totalmente permeable al arte indócil, hondo, inventivo, de Dickinson, hubiera encontrado la solución alquímica para reconstruir los versos y el espíritu de la gran poeta de un modo cinematográfico alejado siempre de la glosa literaria y del sustrato retórico. Un cine de poesía sutilmente onírico y alusivo, en el que las visiones de Emily se engarzan sin sobresalto con las conversaciones picantes que sostiene con su deliciosa amiga *miss Buffam*, y accidentados vitales como la muerte de los

padres o el devenir de la Guerra Civil estadounidense se cuentan en una estampa fúnebre de notable sencillez plástica o con la poderosa elipsis de dos banderas, la federada y la confederada, gastadas y desgarradas bajo el recuento del número de sus víctimas.

La película retrata además a varias mujeres de extraordinaria calidad, sometidas al mismo yugo patriarcal y social, autoritario, estricto, así como las maneras opuestas de responder a esa intolerancia, doblegándose (*miss Buffam*) o rechazándola (la propia Emily). Pero la lucha contra la trivialidad y el dogmatismo que ella llevó a cabo en su corta y aislada vida no son motivo en el filme de alegato ni moraleja. Con una

lengua hablada de vivísima y densa riqueza, que las actrices dicen con naturalidad, Davies consigue una bella *conversation piece*, más literaria que pictórica, centrada lógicamente en el personaje central (gran creación de Cynthia Nixon), al que el audaz guionista y aquí tan inspirado director, ambos el mismo Davies, dota de poesía y verdad con el uso intercalado de fragmentos de cartas y poemas de Dickinson. Uno de los que prefiero de su extensa obra, el 216, da una imagen tan reveladora como enigmática, en puro estilo “dickinsoniano”, de los estados de sublime ocurrencia visionaria a los que era tan proclive: “A salvo en sus Estancias de Alabastro— / Al Alba indiferentes— y a la Tarde— / Yacen los mansos miembros de la Resurrección— / ¡Una Viga de Raso— y un Techo de Piedra!”

Puede decirse, finalmente, que incluso la puntuación extravagante aunque nunca gratuita del verso de Emily Dickinson, con su proliferación de mayúsculas, guiones y signos exclamativos, tan desconcertante para sus primeros lectores (y no solo para ellos), tiene un correlato adecuado en *Historia de una pasión* en los abruptos saltos de la acción, los oscuros en la imagen, y el empleo del *morphing*, esa técnica digital que le permite a Davies envejecer convincentemente a sus intérpretes dentro del plano, sin recurrir a las arrugas falsas y los afeites. Lástima que esa veracidad general de la película no sea trasladada a las numerosas citas poéticas; los traductores de la versión subtitulada, M. Grange y S. Bonet, se han esmerado en esta ocasión, pero cuánto mejor habría sido que en vez de enfrentarse a la dificultad endiablada del original hubieran echado mano —con la debida acreditación— de la traducción completa de la poesía de Dickinson magistralmente realizada (es ya un libro de referencia en castellano) por el poeta cordobés José Luis Rey y publicada en Visor hace tres años. —

VICENTE MOLINA FOIX (Elche, 1946) es escritor. Este año ha publicado *Enemigos de lo real*.

## AGENDA

# DI CIEM BRE

## CONCIERTO CLUTCH DE GIRA

La banda de stoner rock y blues estará en España los días 8 (Pamplona), 9 (Barcelona) y 10 (Madrid).



## CINE LA ESPAÑA RURAL

Los días 2, 3 y 4 la Cineteca del centro cultural Matadero en Madrid proyecta *Los sonidos de la soledad*, un documental sobre la España vacía.



## EXPOSICIÓN PESSOA EN MADRID

El Círculo de Bellas Artes reúne materiales audiovisuales sobre la obra de Pessoa y su relación con Lisboa. Desde el 1 de diciembre al 5 de marzo.



## CONFERENCIAS CONTRACULTURA EN LOS OCHENTA

El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona organiza el 14 de diciembre el seminario "Los ochenta a contrapelo" en torno a la cultura de los años ochenta en España y Europa.



## POLÍTICA

# El hombre previsible

RICARDO  
DUDDA

na caricatura común en el imaginario colectivo español es Rajoy tumbado en un sofá. Muchos viñetistas lo dibujan a veces incluso fumando un puro, o leyendo el diario *Marca*. Es el hombre tranquilo. Siempre hace poco, y lo que falta por hacer lo hacen sus enemigos al autodestruirse, radicalizarse, sumergirse en debates existenciales. Rajoy resiste y espera a que sus enemigos se equivoquen para actuar. Rajoy es previsible.

Algunos líderes como Pablo Iglesias lo agradecen. La izquierda suele definirse en oposición a algo, a partir de lo que son sus enemigos. No es la idea más inteligente, y a veces requiere de hombres de paja: en España no existe fascismo, pero sí antifascismo. En España no existe neoliberalismo, pero la izquierda contemporánea española lo necesita en su discurso. En un viaje reciente en BlaBlaCar, un votante de Podemos me dijo que prefería a Rajoy que a Albert Rivera: el líder de Ciudadanos no parece previsible, Rajoy sí. Es lo malo conocido. Para un partido como Podemos, que considera la acción parlamentaria como una batalla de trincheras y una confrontación constante, es mucho mejor hacer oposición contra un gobierno del PP, bien definido y epítome de la derecha conservadora y de orden, que contra una coalición de diversos intereses.

La previsibilidad de Rajoy es falta de relato y de ideas, pero no es falta de inteligencia. Uno sabe perfectamente qué es lo que vota cuando vota al PP. No es un partido liberal, es un partido de orden. Su propuesta no es



ideológica, es una promesa de estabilidad. Aunque a veces ha dado bandazos y renunciado a determinadas medidas polémicas, no tolera bien los cambios. Lo hecho, hecho está, y solo queda resistir. Rajoy no habla del futuro. No propone un país mejor, sino lo ya conocido. Como escribe Michael Oakshott en "To be a conservative", el conservador no idolatra "lo que está pasado y desaparecido. Lo que se estima es el presente; y se estima no por sus conexiones con una antigüedad remota, ni porque se reconozca porque sea más admirable que cualquier alternativa, sino por su familiaridad."

Rajoy propuso en los 315 días sin gobierno la familiaridad frente a la incertidumbre de un sistema multipartidista. Mientras los demás partidos negociaban, exigían, algunos cedían, otros discutían sus esencias y se auto-cuestionaban y psicoanalizaban; mientras, en definitiva, los partidos hacían lo que hacen los partidos, agregar preferencias diversas, el Partido Popular resistía en bloque y esperaba a que se calmara la situación. Ha conseguido salir casi indemne de una crisis política sin precedentes. En su discurso de investidura, Rajoy dijo que "no pido la luna, señorías, pido un gobierno previsible". Estabilidad, solidez, compromiso, buen camino. Siempre se sorprende cuando se le pide más concreción, y no va más allá del discurso abstracto de la

responsabilidad. Cuando los socialistas se encontraban en plena crisis interna, el PP metió el dedo en la herida y pidió al partido que se aclarara, que España necesita partidos responsables. Mientras exigía esto, el juicio de Gürtel reunía a decenas de miembros o ex-miembros del PP en un juzgado.

Una parte del éxito del PP está en la fidelidad de sus votantes. Cuando Rajoy no aceptó la proposición del rey de presentarse a la investidura, sus votantes no lo castigaron, a pesar de que se trataba de una deslealtad institucional a la corona, a la jefatura del Estado, y de que la aceptación suponía desbloquear la situación de desgobierno, quizá la actitud más institucional y responsable. En las siguientes elecciones, no solo no recibió castigo, sino que se recuperó. Aunque el PP ha perdido muchos votos entre 2011 y 2015 (pasó de los casi once millones a poco más de siete), ha conseguido cierta inmunidad frente al electorado conservador, que no tiene alternativa en la derecha.

Resistir es la actitud más conservadora. Rajoy no busca volver atrás; no tiene especial interés en seguir adelante. Rajoy gobierna respondiendo a unas circunstancias, en ningún momento creará unas nuevas circunstancias. No busca dejar un legado, sino administrar el que le han cedido. Su nuevo gobierno es previsible, conservador. No parece haberse dado cuenta de que el escenario político ha cambiado. En el debate de investidura, Pablo Iglesias le dijo que "las élites trataron de quitarle de en medio a usted, para ponérselo fácil al Partido Socialista y a Ciudadanos. Buscaban a otro candidato. Usted demostró ser buen político porque resistió, pero su resistencia ha dejado herido de muerte el turnismo". Iglesias alabó el maquiavelismo de Rajoy con más maquiavelismo: su resistencia, según el líder de Podemos, servirá al PP, pero matará el bipartidismo. —

**RICARDO DUDDA** (Madrid, 1992) es periodista y miembro de la redacción de *Letras Libres*.

## LITERATURA

## Ozickficciones

P

GONZALO TORNÉ

prosa que se retuerce sobre la página como un fluido tan agresivo (¡tanto!) que en comparación libros aguerridos como *Pastoral americana*, *Herzog* o *Sombras sobre el Hudson* suenan como cadencias casi serenas. Hasta aquí la primera impresión que tuve al leer a Cynthia Ozick.

Para comprobar lo que digo el lector puede recurrir a una de sus *nouvelles*: "Envidia, o el yiddish en América" (recogida en la edición de sus *Cuentos completos*, aunque pide

a gritos la publicación independiente), allí Cynthia Ozick despliega las tensiones entre escritores de éxito y escritores anónimos, entre jóvenes y viejos, solteros y casados, idiomas universales e idiomas locales, valores antiguos y el pringoso dinero... todo cocido en la agresividad corrosiva del ácido.

Al desprenderse de los cuidados, los preámbulos, las atenciones, los matices defensivos, la cortesía, la atención al otro... se manifiesta una lucidez hipnótica. Las pedradas siguen hasta la última página y abandonamos el relato exhaustos y con la eufórica convicción de haber leído una obra maestra.

## METÁFORA Y MEMORIA

Traducción de Ernesto Montequín  
Madrid/  
Buenos Aires,  
Mardulce, 426 pp.

## EL CHAL

Traducción de Eugenia Vázquez Nacarino  
Barcelona,  
Lumen,  
2016, 104 pp.

Pero Cynthia Ozick es mucho más. Están sus novelas, de las que no hablaremos aquí, y están sus ensayos, reunidos en *Metáfora y memoria*, donde también se lanzan algunas pedradas pero donde predominan las mesetas (hablar de “remansos” sería una exageración), y entre los que apenas decae la casi salvaje originalidad.

Ozick es novelista, y como la novela no tiene tanto que ver con el nervio narrativo como con la imaginación, sus ensayos están repletos de desvíos, metáforas que se vuelven autónomas, valiosos hilos argumentales que jamás se integran al conjunto... Ozick dedica el primer ensayo a inscribirse en una genealogía de ensayistas “novelescos”, interesados más en el discurrir estilístico que en conducir una argumentación hacia sus conclusiones; no cuela, pero el intento es delicioso.

Ozick es conservadora. Está en contra del “mundo virtual” y del cine, que considera un arte para “muchedumbres”, pero en la medida que la virtualidad y el cine de masas se han apoderado ya de la superficie cultural (son nuestro *establishment* y nuestro *mainstream*), y si reparamos que la suya es una decidida defensa de la complejidad (preservar las voces interiores de ruido, del *fast-food* de las opiniones y de las moralinas; conservar un espacio mental sereno donde leer textos que exigen toda nuestra concentración), Ozick es una punk.

Ozick es feminista, pero más que enarbolar la bandera de Virginia Woolf y su cuarto propio (uno sospecha que considera a la novelista inglesa, en tanto que ciudadana, una repipi) se dedica a tirar certeras pedradas a su marido Woolf y a la jaula dorada donde la retenían.

Ozick es todas estas cosas pero a su manera, digamos que las “ozickfica”. Da igual que hable de Sontag, de Kafka, de Plath (a la que tiene por una pesada), de Capote (al que considera una especie de inútil con suerte), de Tolstói o de Dostoievski. Todos estos autores, como los temas centrales del libro (alta cultura, moderni-



dad, el estilo y la moral del escritor...) son “ozickficados”, como si un gnomo travieso (con una idea muy clara de cuál es su intención y de cómo llegar a ella) les pusiese unas gafas: de pasta, redondeadas...

El lector también puede encontrar en las librerías una nueva edición de *El chal*. Una comedia a pedradas donde se podría decir que Ozick acaba de una vez por todas con las películas y novelas sentimentales sobre el Holocausto si estas películas y novelas tuviesen la menor importancia artística. Ozick no esquiva el horror (la *nouvelle* empieza con un niño arrojado a una valla electrificada) y de los campos de exterminio se traslada a Estados Unidos donde su protagonista, una mujer de 58 años, se recupera de una crisis nerviosa en el paraíso plastificado de Florida. Allí se dedica también a lo que ha hecho siempre: se resiste a ser asimilada en la categoría “superviviente” y trata de no olvidar a su hija (a quien hemos conoci-

do brevemente en las primeras páginas antes de que la abrasasen), y a quien Lublin, nuestra protagonista, sigue enviando cartas maternas y animosas.

Este doble movimiento de resistencia, perseverar en la memoria íntima y desmarcarse de la memoria colectiva (y bienintencionada), conforma el sistema nervioso de la *nouvelle*. En ambas direcciones Lublin (capaz de destrozarse su negocio con un hacha) despliega una enérgica agresividad. Quien espere encontrar aquí las cogitaciones pudibundas de un Sebald no sabe con quién está tratando. Lublin desprecia a los judíos sin educación, sin clase y sin gusto. Desprecia a los norteamericanos que la incitan a vivir de manera despreocupada, a “liberarse”, por consejo de una terapéutica optimista, del “lastre” de su hija. Desprecia a quienes piensan que ser una superviviente te obliga a ser mejor, a ser un ejemplo, a mostrarte agradecida.

El horror de esta novelita que progresa entre bromas oscurísimas va mucho más allá de la exposición clínica de los crímenes del nazismo. Arremete con fuerza contra los paliativos sociales y colectivos: en el superviviente siguen vivos los prejuicios, las envidias, el resentimiento, un deseo feroz... la humanidad, vamos. Al superviviente no le han dado una segunda oportunidad, han deteriorado gravemente la única que tenía. Por decirlo con una frase efectista: tras pasearle por el infierno se le exige ahora que se comporte como un santo. Pero el superviviente no es un “alcohólico anónimo”, no tiene nada que expiar, si pudiese recuperar su vida reventando con un hacha alguna cabeza, no se puede descartar que lo hiciese.

La “ozickficación” del Holocausto no trae buenas noticias: las redenciones de las víctimas nunca serán colectivas, la vida se juega a título personal, si hay alguna clase de redención será precaria y propia. El dolor no puede enjuagarse, el daño no será reparado, la vergüenza va a seguir allí. —

**GONZALO TORNÉ** (Barcelona, 1976) es escritor. En enero publica *Años felices* (Anagrama).



MÚSICA

# Theremin: melodías a su aire



ARANTZA  
PRÁDANOS

Por sus metáforas los conoceréis. A los amantes del theremin y a quienes, en cambio, desquicia su timbre quejumbroso se les distingue enseguida

por las comparaciones que trazan unos y otros para definir su sonido inclasificable. Aquí van unos ejemplos. Como “un chelo sonando en la lejanía de la niebla de Londres”, como “una soprano melancólica”. O bien, “el canto de Moby Dick”, “el lamento de un mosquito”, o “música para un funeral alienígena”, entre infinidad de descripciones recurrentes que pueblan los foros de internet. No cabía esperar otra cosa. Su característico timbre agudo con vibrato es de los que se graban en el cerebro para siempre. “Una vez que lo has oído no lo olvidas jamás, incluso aunque no sepas qué es un theremin”, asegura Javier Díez Ena. Músico y uno de los grandes referentes del theremin en España, Díez Ena se atiene al criterio más canónico. “Yo diría que es una mezcla entre la voz humana y un violín.” Extravagante por su *intangibilidad*, el también llamado termenvox y eterófono no está hecho para las medias tintas. Se le ama o se le odia, punto.

A punto de cumplir un siglo de vida, este es un buen año para el the-

remin. En marzo Google homenajeó *urbi et orbe* a su mayor virtuosa, Clara Rockmore (1911-1998). Rockmore fue una lituana superdotada que aparcó el violín por una lesión, y dio credibilidad y categoría al theremin como instrumento solista dentro del repertorio más clásico. Sin su oído portentoso y la técnica de digitación que ideó para cazar notas en el aire no se entendería la historia de este precursor de los actuales sintetizadores. Ni, por supuesto, sin el padre de la criatura, Lev Serguéyevich Termén (1896-1993) –aka León Theremin –, físico, ingeniero y músico, bolchevique, empresario en Estados Unidos, purgado por Stalin, superviviente del gulag, espía... con pliegues suficientes en su biografía para llenar tres vidas y otras tantas páginas de patentes con sus demás inventos.

En la joven Unión Soviética de 1919 Theremin investigaba para el gobierno el comportamiento de las ondas electromagnéticas en la medición de gases para diseñar válvulas de vacío. Por el camino observó lo que hoy sabe cualquiera al sintonizar una radio, que la proximidad de un objeto a la antena altera las frecuencias reproducidas. Su experiencia como violonchelista le inspiró la idea. Un circuito eléctrico con una parte conductiva y otra electrostática, en el que se combinaran los campos electromagnéticos de dos antenas: una vertical que gobierna el tono y otra horizontal para modular el volumen. Al moverse cerca de ambas, las manos del ejecutante alteran esos campos creando ondas de sonido en una frecuencia audible para el ser humano. Hacer música pulsando el aire era posible. La melodía estaba en el éter. Había nacido, si no el primer instrumento electrónico de la historia –el telarmonio de Thaddeus

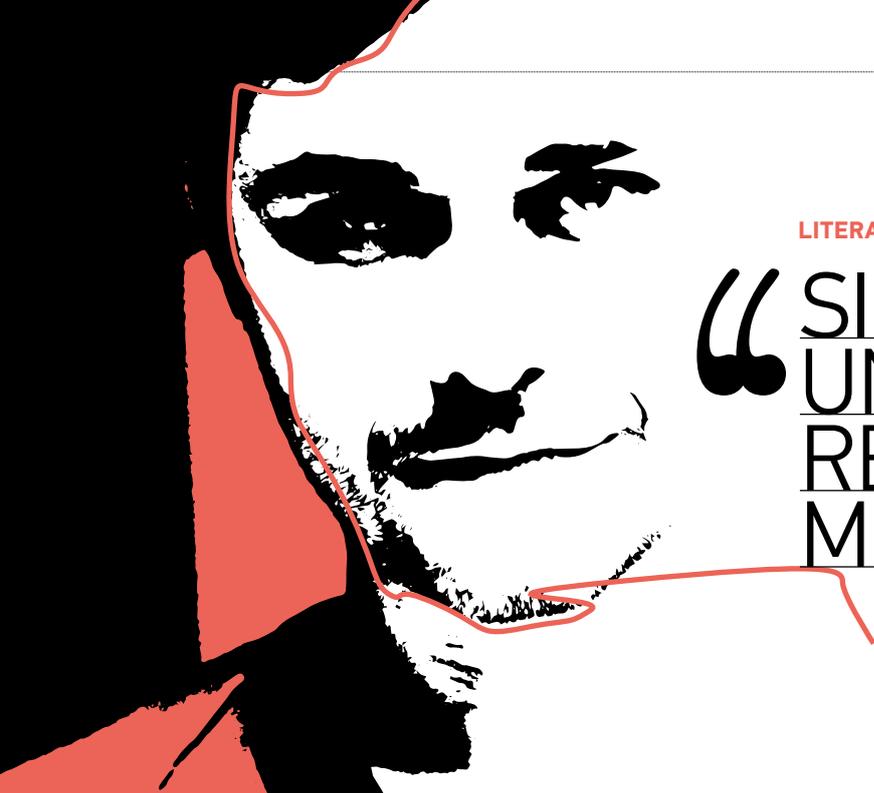
Cahill fue presentado en 1906–, sí el más insólito. A ambos, inventor e invento, dedica una muestra el Espacio Fundación Telefónica, *Theremin. El instrumento intocable*, hasta el próximo 2 de abril.

Desde los años veinte para acá el theremin ha alternado periodos de vigencia y olvido. Si Clara Rockmore lo acercó a los melómanos más cultivados, el gran público se familiarizó con él gracias al cine. En los años cuarenta y cincuenta, el suspense –*Recuerda* de Hitchcock, *Días sin buella* de Billy Wilder– y la ciencia ficción –*Vinieron del espacio*, *Ultimátum a la Tierra*, etc.– aprovecharon su plañido para sugerir desasosiego y amenaza. O simple incordio, en las manos de otro físico desatado, el televisivo Sheldon Cooper de *The Big Bang Theory*, en uno de sus cameos más recientes. En los setenta lo rescató el rock –Led Zeppelin, Alice Cooper, los Rolling Stones...– y hoy muchos artistas lo utilizan como recurso efectista ocasional.

No hay más límite musical para el theremin que la aptitud del intérprete para domesticarlo. “Resulta muy difícil de afinar. Al tocar en el aire solo tu oído te guía”, señala Díez Ena. Es un instrumento monofónico –una sola nota a la vez– y temperamental como una *prima donna*. “Si tienes un buen día de concentración puedes hacer grandísimas cosas. Si estás despistado, puede ser tremendo y no dar una nota a derechas”, sonríe.

Hablando de divas. Prueben a escuchar dos versiones supremas del *Vocalise* de Rajmáninov, en los dedos mágicos de Clara Rockmore y en la voz prodigiosa de Kiri Te Kanawa. Y comparen ustedes mismos. –

ARANTZA PRÁDANOS es periodista especializada en ciencia.



## LITERATURA

“ SI LA FICCIÓN ES  
UNA COPIA DE LA  
REALIDAD, NO  
ME INTERESA ”

LARA  
PASCUAL  
entrevista a

LAURENT  
BINET

**BARTHES:** Es el punto de partida de *La séptima función del lenguaje* (Seix Barral, 2016). Me hizo descubrir el mundo de la lingüística y del análisis literario. Me enseñó a leer el mundo, las cosas y los textos de una manera nueva. Lo que prefiero no es el Barthes íntimo, sino el estructuralista y semiólogo, el de *Mitologías*. Era formidable decodificar el mundo así. La semiología es la lingüística que desborda el texto: es al mundo lo que la lingüística es al lenguaje. Es también la ciencia de Sherlock Holmes, y eso me dio la idea. Barthes murió en un accidente en 1980, pero había algo novelesco porque salía de comer con Mitterrand.

**REFLEXIVIDAD:** *HHbH* y *La séptima función del lenguaje* son muy distintos pero al mismo tiempo son dos metanovelas que se hacen preguntas sobre sí mismas. En cierta manera era más sencillo en el primer libro. La pregunta era: ¿tengo derecho a inventar? Aquí son preguntas que surgen desde dentro y desde el personaje principal. *La séptima función del lenguaje* tiene algo de liberación, fue casi vertiginoso. No es un antídoto sino un contrapunto: ataco el problema que me interesa desde el

ángulo opuesto. Mi próximo libro tratará sobre España y el mundo hispanófono. No diré de qué va pero hablará de los conquistadores y continuará explorando la misma problemática.

**REGLAS:** El límite era que no hubiera ninguna revelación sobre la vida privada ni difamar. La novela se exhibía como novela. No pretendía hacer creer a nadie que Barthes había sido asesinado. Tampoco quería entrar en la intimidad de personajes reales, ni contar nada que se supiera. Se sabía que Barthes y Foucault eran homosexuales. Sale un club gay, pero no revelo nada que no se sepa. Aun así, hubo quien se molestó: Sollers hizo todo lo que pudo por perjudicar el libro. Pero la mala publicidad no existe.

**CONTAR LAS IDEAS:** Era uno de los grandes desafíos del libro. Por un lado, quería explicar sin aburrir cosas como las funciones del lenguaje de Jakobson. Pero también debía teatralizar las ideas, crear un juego dramático. La séptima función era un motor narrativo, el *MacGuffin*, pero también un motivo, que se representa en acción todo el tiempo: la gente tiene que utilizar la retórica al máximo de su capacidad,

debe convencer a los otros. Era el desafío novelesco.

**POLÍTICA:** Tenía que ver con la situación de partida, la comida con Mitterrand. Si hay una investigación policial, interrogan a la gente que ha visto en los últimos días. Por otro lado, la política es el medio que más consume y necesita el poder del lenguaje: la política, por definición, consume retórica.

**EL DISCURSO Y EL MUNDO:** Si la ficción es una copia de la realidad, no me interesa. Las relaciones entre realidad y ficción son mucho más complejas. A menudo la ficción acaba por construir la realidad. La lengua, el discurso, no solo está para descubrir el mundo, sino también para ordenarlo y configurarlo. El mundo crea el discurso pero el discurso también crea el mundo.

**FRENCH THEORY:** Me parecen pensadores muy estimulantes. Son polémicos, tienen cosas que son muy discutibles, pero hay también ideas brillantes: me han hecho más inteligente. Deleuze me encanta, aunque no entiendo tres cuartas partes. En Foucault encuentro cosas admirables y otras con las que no estoy de acuerdo. Derrida es

el que más me interesa de los que no conocía tan bien. Era un movimiento internacional. Ahora los pensadores franceses solo hablan de la identidad: no debe sorprendernos que, con temas nacionales o provinciales, no tengamos resonancia internacional.

**ALTHUSSER:** Lo único que he cambiado con respecto a lo que contó en *El porvenir es largo* es el móvil. En el libro imagino que mata a su mujer porque ella ha tirado la copia de la séptima función del lenguaje. A nivel factual y psicológico sigo lo que contó. Eso es lo que me divertí en este libro: utilizar elementos reales pero reconfigurarlos al servicio de una trama novelesca ficcional.

**REFERENCIAS:** Era lógico que hubiera mucha intertextualidad: es un concepto forjado por Kristeva, otro de los personajes. *La séptima función del lenguaje* es una novela muy exhibicionista. Quería mezclar tonos —la farsa, la novela de espionaje— y mostrar referencias. Por supuesto, una de ellas es James Bond. Está en el personaje pero también la estructura: con viajes, escenas de acción. Están Sherlock Holmes, el *Quijote*, la serie 24. Pretendía vincular mi libro a la herencia de la novela picaresca. Quería escribir una novela semiológica, un libro saturado de signos.

**UCRONÍA:** *Malditos bastardos* rompe las convenciones. Tarantino mata a Hitler, en París, en 1943. Descoloca al espectador. Al principio yo mataba a Mitterrand. Luego cambié. Pero hay muchos elementos de ese tipo: he puesto pequeñas trampas.

**NOVELA:** Kundera ha escrito que la novela dice cosas que no se pueden decir de otra manera. Si se pueden expresar de otro modo, la novela no es necesaria. Otra idea que me gusta es de Umberto Eco: si un novelista es más inteligente que su novela, tiene que cambiar de oficio. —

**LARA PASCUAL** (Madrid, 1987) es periodista.



#### ARTES VISUALES

## Hergé como una de las bellas artes



**PAULA ARANTZAZU RUIZ**

de los grandes artistas del siglo xx. Al menos eso quiere dejar patente la exposición dedicada al historietista belga que hasta el próximo 15 de enero de 2017 ocupa el Grand Palais de París, uno de los grandes templos artísticos de Francia, que con esta muestra abre

orges Rémi (1907-1983), más conocido como Hergé, es uno de los nombres capitales para comprender la historia del cómic europeo pero también uno

de nuevo sus solemnes puertas a viñetas, onomatopeyas y cultura popular. El cómic reivindicado como una de las bellas artes.

Solo Hugo Pratt, progenitor de Corto Maltés, había merecido un homenaje en ese museo, tal vez más revolucionario, hace justo treinta años, y ahora el padre de Tintín recibe los

**HERGÉ** estará en el Grand Palais de París hasta el 15 de enero

mismos honores al ser reivindicado como artista frustrado, amante del arte, coleccionista y genio del grafismo.

Un creador de múltiples inquietudes que supo aceptar con resignación no ser tan diestro en la pintura al óleo. “El cómic es mi único medio de expresión. ¿Qué más tengo a mi disposición? ¿La pintura? Tendría que consagrarle mi vida. Y al tener solo una, y ya bastante avanzada, debo escoger: o la pintura o Tintín, pero no los dos”, llegó a decir Hergé en los años setenta, en una declaración



que inaugura la exposición y marca la orientación de un recorrido hagiográfico pensado para contentar a *tintinófilos* de vieja cepa y a nuevos lectores. Sus tribulaciones más controvertidas, por tanto, apenas se vislumbran en el Grand Palais. Hergé es un personaje indescifrable y es probable que al concluir esta muestra, tan diáfana como esa “línea clara” que caracteriza su trabajo, siga siéndolo durante otro largo tiempo.

Esa voluntad de pulcritud biográfica no impide, sin embargo, que la exhibición parisina nos descubra aspectos inéditos del historietista, comenzando por su filiación con el arte abstracto. En la primera sala de la exposición siete cuadros de los cerca de cuarenta que pintó entre 1960 y 1963, durante el segundo paréntesis que su-

pues, es una extensa exploración del talento gráfico y narrativo del belga en una puesta en escena que ejemplifica, tal vez de manera involuntaria, la sentencia *flaubertiana* “Tintin, c’est moi.”

Numerosas planchas originales de *Le Petit vingtième* y otras tantas variaciones de una misma historieta subrayan su habilidad para trasladar a las viñetas del intrépido reportero elementos narrativos innovadores como elipsis, gags y *MacGuffins*. También indican las muchas horas de trabajo que escondía ese trazo sencillo, tan propio de su dibujo. Esa abundancia de material esconde, sin embargo, el determinante papel de algunos colaboradores estrechos: Edgar S. Jacobs, Jacques van Melkebeke o Bob de Moor se citan apenas de puntillas, a diferencia del espacio dedicado a

---

Georges Rémi (1907-1983), más conocido como Hergé, es uno de los nombres capitales para comprender la historia del cómic europeo.

---

frió la producción de Tintín, evocan su admiración por Miró, Matisse o Paul Klee, mientras que en la contigua se exponen algunas piezas de su colección, de Lucio Fontana a Tom Wesselmann o Poliakov, al tiempo que se hace hincapié en su etapa de pupilo del pintor Louis Van Lint, vinculado con el movimiento COBRA. En las paredes de esas salas lucen un retrato doble de Hergé por Andy Warhol y esbozos del cómic inacabado *Tintín y el Arte-Alfa* (1986), mientras que *Space oddity* de David Bowie, uno de sus músicos favoritos cuando dibujaba, no solo invita a continuar el recorrido de la exhibición, sino que funciona como corolario de esta exploración del Hergé más arriesgado artísticamente.

Quizá en consonancia con esa actitud resignada de Hergé con el Arte, la muestra pronto discurre por lo que el belga supo hacer con maestría: los álbumes de Tintín. Lo que sigue, así

Chang Chong-jen, amigo de juventud del artista transmutado en amigo de Tintín en *El loto azul* (1936) y *Tintín en el Tíbet* (1958), cuya relación articula el discurso sobre la influencia de culturas extranjeras en la sensibilidad artística del autor.

Ese énfasis en la cultura oriental —ocupa una sala entera— podría entenderse como contrapunto a la ausencia deliberada de las opiniones políticas de Hergé. Hay menciones al naíf anticomunismo del debut de Tintín en *Tintín en el país de los soviets* (1929), como también a los problemas del artista tras la liberación de Europa, pero aparecen como ligeras anécdotas en la vida de un autor cuya obra, en palabras del filósofo Michel Serres, “hace de todos nosotros una familia alegre y cálida”. —

---

**PAULA ARANTZAZU RUIZ** es periodista cultural. Colabora en el suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia* y en la revista *Icon* de *El País*.



+ Lou Gehrig, uno de los rostros más visibles de la esclerosis lateral amiotrófica.

## MEDICINA

# La vida día a día

F

Francisco Luzón (El Cañavate, Cuenca, 1948) ha contado que a sus amigos les sorprendería que hablara con cierta torpeza: él, que no tomaba alcohol,

## LA REDACCIÓN

parecía haber bebido más de la cuenta. Lo que él pensaba que era un problema con las cuerdas vocales resultó algo mucho peor.

En enero de 2015 Luzón, que durante cuarenta años, entre 1972 y 2012, tuvo una carrera sobresaliente en la banca española, supo que padecía esclerosis lateral amiotrófica.

Aunque los diagnósticos de la enfermedad se remontan como poco al siglo XIX, a menudo se le llama la enfermedad de Lou Gehrig, por el jugador de béisbol estadounidense que popularizó la enfermedad a finales de la década de 1930. También

la sufrió el historiador Tony Judt. Recientemente se la han diagnosticado al escritor argentino Ricardo Piglia. En España cuatro mil personas padecen la enfermedad.

La esclerosis lateral amiotrófica, ELA, es una enfermedad neurodegenerativa progresiva que afecta a las células nerviosas del cerebro y de la médula espinal. Con el tiempo, las neuronas motoras —que van del cerebro a la médula espinal y de ahí a los músculos de todo el cuerpo— mueren y el cerebro pierde la capacidad de controlar los movimientos. “La ELA hace que seamos personas atrapadas en un cuerpo que ha dejado de funcionar”, ha dicho Luzón.

La dolencia empieza con debilidad muscular, que es progresiva. Los enfermos tienen dificultades para moverse y para hablar. Por el momento es mortal: los enfermos tienen una supervivencia de entre tres y cinco años; la causa del fallecimiento es un fallo respiratorio. La enfermedad no afecta a la corteza cerebral: la conciencia y las funciones superiores son normales. El único tratamiento aprobado es el riluzol, que aumenta la supervivencia en dos o tres meses.

En noviembre el exbanquero anunció la creación de la Fundación

Francisco Luzón, destinada a ayudar a los enfermos de ELA. Entre sus objetivos están construir una comunidad nacional de la ELA, apoyar a los pacientes y a sus familiares, concienciar a la sociedad e impulsar la investigación sobre la enfermedad. “Quiero articular una gran alianza público-privada que una y agregue iniciativas de valor dentro del sector público, mejorando la asistencia sociosanitaria y la investigación de los hospitales y centros públicos, y dentro del sector privado, logrando la unión de asociaciones, la elaboración de proyectos comunes de fundaciones y la participación de empresas”, ha escrito Luzón en *El Confidencial*.

El exbanquero ha visitado ocho grandes hospitales, ha consultado a los mejores especialistas y ha hablado con las autoridades sanitarias de Andalucía, Comunidad Valenciana, Cataluña, Madrid y País Vasco (en estas comunidades se encuentra el 70% de los casos diagnosticados). Ha reivindicado la importancia de la investigación y las dificultades que afrontan los familiares de esta enfermedad “demoledora”. “Este proyecto que está en marcha —ha escrito— ha vuelto a devolverme la vida día a día.” —

CINE

# “SER DILETANTE ES UNA CONDICIÓN INDISPENSABLE PARA HACER CINE”

MAURICIO  
GONZÁLEZ LARA  
entrevista a

## JIM JARMUSCH

**J**im Jarmusch (Akron, Ohio, 1953) no sale sin su libreta negra. Anota películas, canciones, libros, pinturas, fotografías, calles o citas que le interesan. “Lo mejor que un director de cine puede hacer es interesarse por el mayor número de cosas.” Jarmusch, un icono del cine independiente que se ha mantenido vigente durante más de tres décadas, ha estrenado este año *Paterson* y *Gimme danger*, un documental sobre Iggy Pop y The Stooges.

Se asocia su cine con la melancolía, alienación, ternura e ironía. ¿Ha pensado alguna vez realizar una cinta a partir de sentimientos más explosivos?

Una de las dichas de ir al cine es entrar por primera vez a un mundo desconocido. Como realizador pasas años con la película en la cabeza y varios meses en la preproducción, rodaje y edición. Cuando terminas has visto el mismo filme cientos de veces. Analizarlo con sensatez se hace imposible. Dicho esto, no me veo filmando algo a partir de la ira. La melancolía y el romanticismo son más interesantes. El aburrimiento

de un personaje me parece más atractivo que un arranque de furia. Me gusta que el espectador sienta el paso del tiempo, por lo que uso un estilo mínimo, austero. Algunos críticos señalan que mis películas carecen de trama, y probablemente tienen razón. La vida no tiene trama: caminamos y lidiamos con lo que sucede. Soy una persona intuitiva y eso se refleja en mis películas. Tampoco me tomo demasiado en serio a mí mismo y mi trabajo está lleno de humor. Oscar Wilde decía: “La vida es demasiado importante como para que la tomemos en serio.”

Ha dicho que algunos de los personajes de su cine tienen algo de Buster Keaton: un humor seco, engañosamente monótono, que deriva en tristeza.

Keaton es mi héroe. Es una presencia frágil y vulnerable. Era un director asombroso. La mayor prueba de su talento narrativo está en su rostro. No importaba que lo persiguieran policías, que estuviera atrapado en un barco del que todos habían escapado o que se encontrara a bordo de una locomotora sin control, Keaton nunca hacía gestos: nunca le mostraba al público cómo se sentía, permitía que la situación hiciera el trabajo. Como especta-

dor, me conmueve. También me gusta Chaplin, aunque no me sacude del mismo modo. Chaplin siempre es la figura central. Los dos eran unos genios, pero Chaplin contaba con más recursos. Keaton solo podía hacer las cosas una vez. Se rompía un hueso cada vez que filmaba.

Se le ha señalado como el emblema de un estilo depurado, asociado con cierto cine europeo y oriental (Bresson, Melville, Ozu).

Mi acercamiento a ese cine fue cuando estudié el último semestre de la carrera en París. En la Cinémathèque Française pude conocer con mayor profundidad a cineastas como Bresson, Mizoguchi, Vértov, Vigo y Ozu. La Cinémathèque estaba dirigida por Henri Langlois. Ahí también comencé a apreciar a cineastas estadounidenses que no eran muy conocidos en mi país. En Europa, por lo menos en esa época, la división entre cine de arte y comercial era algo difuso. Me ayudó a ser desprejuiciado y absorber varias influencias. No creo en la originalidad. Si robas un concepto de otro artista sin darle ninguna clase de crédito, eres un imbécil, de acuerdo, pero si alguien genera primero algo que te conmueve o inspi-

IN MEMÓRIAM

# Reencuentros con Francisco Nieva

E

**JOSÉ  
MANUEL  
CABALLERO  
BONALD**

staba a medio camino del dandi y el ácrata, del excéntrico y el insumiso, del exquisito y el heterodoxo. Era un manchego afrancesado que, después de constatar las metódicas in-

clemencias de la dictadura, cursó en París las excepciones proustianas de la regla y regresó finalmente al Madrid del callejón del Gato. Yo empecé a conocerlo de lejos, cuando se identificó con las saludables piruetas postistas de Ory y Chicharro, a fines de la década de los cuarenta. Tal vez no era un convencido del postismo, pero enseñada se alineó con lo que ese movimiento tenía de liberación de cánones adocenados, de parapeto innovador contra los vacuos catecismos tradicionales. Era la gozosa aventura inicial, la elección a contracorriente de una estética que lo llevó a desembarazarse de ajadas adherencias realistas y elegir la revisitación tonificante de las vanguardias.

Francisco Nieva se fue a París con poco más de veinte años y volvió con cuarenta. “Si no me hubiera ido habría acabado en Carabanchel o escribiendo *El Jarama*”, vaticinó sagazmente en sus memorias. Esa larga ausencia, ese benéfico inciso biográfico, conformó su vida, hizo de él uno de los más eminentes activistas españoles de lo que Antonin Artaud sintetizaba de forma iluminativa: “Briser le langage pour toucher la vie.” Una máxima que evoca ciertos veredictos de Rimbaud y presupone una conducta artística justamente adaptable al ideario de Nieva. Creo que datan de entonces sus prime-

ra, creo que es válido apropiarte de la idea. El robo genera variaciones, y las variaciones son el motor fundamental de la creatividad.

---

Samuel Fuller y Nicholas Ray son dos directores que suele mencionar como influencias.

---

Fuller representa una energía cruda que podría parecer muy distinta de mi personalidad fílmica. Su energía era vulgar, incontenible, pero en el fondo era un humanista entrañable. Sus cintas presentan situaciones complejas y desesperanzadoras, pero lo que siempre resalta es el lado humano de sus personajes. Es una influencia fundamental para mí. Nicholas Ray fue mi maestro en la Universidad de Nueva York. Nick daba clases ahí y me convertí en su asistente personal. Ray era un director minucioso, poético e inteligente. Lo quise mucho. Nick solía decir que un director que solo sabe de cine es un pésimo director. Hay un término que me fascina: “diletante”. Un diletante es un aficionado, una persona que se dedica a un arte o disciplina de forma no profesional, por gusto. Cuando alguien está interesado en varias cosas a la vez e intenta realizar algo en todos esos campos, lo calificamos como un dile-

tante. Muchas personas lo utilizan de manera despectiva, porque se considera que es malo saber un poco de todo pero mucho de nada. Debería ser lo contrario: lo mejor que puede hacer un director de cine es interesarse por el mayor número de cosas. Cuando alguien me llama diletante me siento halagado. Ser diletante es una condición indispensable para hacer cine.

---

¿Cuál es su actitud frente al fin del cine fotográfico?

---

El cine fotográfico es una reacción química de luz y aleaciones de plata que se transforma en imagen. Es una idea poética fabulosa. Desde luego que no deseo su desaparición. Por otro lado, tampoco hay que perder de vista que la película fotográfica es solo una herramienta. *Solo los amantes sobreviven* y *Paterson* se grabaron con cámara digital. A mí me gusta escribir con lápiz, por ejemplo. Me encanta sacarle punta al lápiz y el sonido que hace cuando la punta pasa por el papel, pero puedo escribir con cualquier otro instrumento. —

---

**MAURICIO GONZÁLEZ LARA** (Ciudad de México, 1974) es periodista especializado en negocios, cultura digital y cine. Escribe en *Eje Central*, *Soho* y *Confabulario*.

ras conquistas literarias y pictóricas, esa especie de programa de transgresiones con el que afianzó su poética teatral. Por ahí se entrecruzan las coincidencias de objetivos de Nieva con una estirpe que va, por ejemplo, de Valle-Inclán a Lorca, de Ionesco a Artaud, de Genet a Arrabal. Y de ahí arranca la paulatina configuración de lo que el propio Nieva bautizó como “teatro furioso” y, en un sentido paralelo, como “teatro de la farsa y la calamidad”.

Cuando Nieva regresó a Madrid yo acababa de volver de Colombia. Quiero recordar que había casado con mujer francesa y que luego casó con hombre madrileño, una proclamada bisexualidad que se compadecía muy bien con las féculas bifurcaciones de su teatro. Coincidíamos entonces en reuniones de muy distinta gama y el dinamismo conversacional de Nieva, los nutrientes de su ingenio, eran siempre un episodio de veras seductor. Sus agudezas y retruécanos reproducían ostensiblemente los que podían aparecer en cualquier segmento de su obra y, en todo caso, resultaban más bien inusitados en la esfera cultural de aquellos grises años españoles.

Conocí primeramente el teatro de Nieva a través de la lectura, y esa fue una muy recomendable vía de conocimiento. Lo leí en una curiosa edición no venal (que conservo dedicada) donde se reunían *La carroza de plomo candente*, *El combate de Ópalos y Tasis*, *Es bueno no tener cabeza* y *Pelo de tormenta*. La edición iba precedida de unas precisas consideraciones del autor sobre la estética del “teatro furioso”, cuyos matices distintivos se concretaban en unos escuetos rasgos: “rapidez de acción, sorpresa, retórica burlona, énfasis satírico”. Por supuesto que el “teatro furioso” era eso, pero también era muchas cosas más dentro del registro enfurecido en la realidad de que se vale Nieva para articular su dramaturgia.

Esa primera experiencia de lector de Nieva supuso un impagable correctivo a mi deficiente educación teatral. Acabé entonces de entender lo más obvio: que en el abigarrado y multiforme



territorio del teatro hay que tener muy en cuenta sus vínculos con la estricta literatura. Una cosa es ver representar una función determinada, sujeta a los volanderos trasiegos de los diálogos y a los correspondientes artificios escénicos, y otra muy distinta la independiente calidad literaria del texto, ineludible para que el teatro pueda ser admitido en el ámbito genérico de la literatura. Nieva es a este respecto un ejemplo, amén de poco prodigado, particularmente significativo, tal vez solo equiparable en términos coetáneos y con las debidas cautelas a un Arrabal. Se trata de textos literarios —de escrituras escénicas, si se prefieren— incluso que de espectáculos teatrales.

Nieva fue siempre un audaz explorador de la lengua, un sedicioso artifice de una prosa fundamentada en la distorsión verbal, en el sondeo en la acepción secreta de las palabras. Llegó a ser en este sentido, aparte del más antiacadémico de los académicos, el *homme*

*de théâtre* por antonomasia de la literatura española de la segunda mitad del siglo xx. Director, adaptador, escenógrafo, músico y no sé si tramoyista, usó del teatro —y de sus trampas— como un sistema de refundación artística de la realidad. Con él se hace visible, se independiza del entorno general un ideario poético que entiende que hay que violentar, dismantelar el lenguaje para construir su más operativo potencial expresivo. “Mi gusto por la destrucción no me ha llevado todavía a la decisión de dejar de escribir”, aseveró el propio Nieva. Se renueva así una estética que va del esperpento al irracionalismo, de los espejos deformantes a las cajas chinas, y que determina una prosa poblada de giros coloquiales y frases hechas, pero también de pautas surrealistas, desvíos de la lógica, enumeraciones caóticas, desenfadados retóricos.

Nieva escribió también un desnudo, desgarrado testimonio de su propia vida: *Las cosas como fueron* (2002), donde se recapitulan con selectivo desorden las peripecias del autor por los tres escenarios básicos de su biografía, la absorta niñez manchega, la compleja formación parisina y la fértil madurez madrileña. Todas las inhibiciones han sido desalojadas por el ímpetu confidencial, a veces pomposo, a veces impúdico, siempre excitante, del torrente narrativo. Lo que el autor llama la “escritura del caos” es sencillamente una denodada, arriesgada, turbadora sucesión de rastreos en la intimidad en busca de claves reveladoras, de nunca usadas pistas para acceder a la analogía verbal de la experiencia, valiéndose en todo momento de los dos nutrientes radicales de su prosa: la voluntad crítica y el uso del barroco como revulsivo. Se trata de un texto de muy buena traza literaria, humanamente provocador, que de tan vivido parece inacabado. Tal vez lo inacabado sea uno de los rasgos de la excelencia. —

**JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD** (Jerez de la Frontera, 1926) es escritor. En 2015 publicó *Desaprendizajes*. En 2012 recibió el Premio Cervantes.