

Escritos, 1909-1918, de Egon Schiele (La micro) Traducción de Carla Carmona | por Juan Jiménez García



En la galería de artistas que vivieron rápido, muy rápido, Schiele debería ocupar un bonito lugar. Vivió poco y lo poco que vivió lo vivió mal. Y cuando empezaba realmente a encontrar su sitio (algo tan complicado para alguien tan complicado) se murió. La gripe española acabó con él. En su última carta teme por la vida de su mujer, embarazada de seis meses. Tres días después de la muerte de esta (o estos) moría él.

En ese tiempo, en esos veintiocho años, aprendió lo necesario, pintó, pintó mucho, se unió a distintos grupos (tiempo de búsquedas y, por tanto, de encuentros), escribió un manifiesto (tiempo de manifiestos, manifiestos que recorrían toda Europa como si todo necesitara ser fijado en palabras), poemas de juventud y una extensa correspondencia. Todo esto es este *Escritos (1909-1918)* que trae en una deliciosa edición La micro, una nueva editorial que cree en la belleza de las cosas pequeñas, en la certeza de que las cosas pequeñas no existen. Es una cuestión de miradas. O de saber mirar.

Schiele buscó precisamente eso, pero es evidente que uno de los grandes problemas

a los que se enfrenta el arte es el destiempo, viviendo más la posteridad que su época. La mayor parte de su correspondencia serán cartas pidiendo dinero, adelantos para cuadros o lamentándose de su suerte. Más que pidiendo, gritando. Sus cartas, incluso visualmente, no dejan de ser esos gritos y participan incluso de su arte, escritas en mayúsculas, llenas de una fuerza tan arrolladora como la de sus cuadros.

Schiele nunca estaba contento o rara vez. Su insatisfacción era permanente, excepto consigo mismo (tal vez). El mundo que le rodeaba no estaba a su altura. No lo estaban los marchantes de arte, ni las exposiciones, ni las vanguardias, ni los movimientos, grupos, grupúsculos. Por otro lado, ¿podría crearse una obra como la del pintor sin esa insatisfacción permanente? Los cuadros, como dice, solo tienen valor para él, y aunque no deje de pensar en la posteridad reclama su actualidad. Después de todo, él quería vivir. Y vivir incluso apasionadamente. La decepción será un estado natural, pero siempre con respecto a los demás. No, el mundo no está a su altura. Su escritura es arrogante, como el enfado de un niño. Como en su obra, hay un espacio para la ternura.

La cárcel no le sentará bien. Encerrado unos meses por corrupción de una menor, sus obras, consideradas pornografía, no le defienden. No, la cárcel no le sentará bien y será una nueva experiencia desesperante. A sus 22 años dice que no ha podido hacer lo que quería y ni tan siquiera recuperarse de ciertas vivencias. En una carta a Franz Bauer, en 1914, escribe el relato de su vida y también el de aquel suceso. También de su necesidad de empezar una nueva vida que nunca empieza. Su lucha será contra el espíritu de su tiempo, un espíritu ciertamente muy material.

Entonces llega la guerra y el mundo se muere. Se muere aquel mundo antiguo mientras se espera otro nuevo. Egon Schiele no lo verá o apenas, porque muere con el final de la guerra. Cuando todo empezaba a salir de algún modo, cuando su obra empezaba a ser reconocida y pagada, cuando, casado, su mujer esperaba un hijo, mueren todos, mujer, hijo, él mismo. Aquella fue la última ironía de una vida en la que siempre fue al revés, y con sus pasos siempre cambiados. Un hombre sin fortuna. Quedaron sus cuadros, sí, y también estos escritos, recorrido vital por la vida de alguien que buscó su sitio. Todo está contenido aquí. Él mismo, sus obras (el libro está ampliamente ilustrado), su vida vista desde fuera (un iluminador prólogo de Carla Carmona). Su tragedia (y su fuerza) tienen algo de historia del arte. Cien años después no hemos ido muy lejos.



No es muy frecuente hallar en el campo de la escritura de cine estudios que pongan en valor la obra de cineastas orillados por su condición de artesanos del género. Dentro del fantástico apenas hay textos que defiendan, desde una óptica teórica, el trabajo de realizadores que se han ganado el pan con las manifestaciones más esquinadas de esa cultura popular que producía tantos monstruos. Por eso resulta fundamental un texto como el de Julius Banzon, que presentamos tanto en su versión original como en su traducción española. Un artículo centrado en Tobe Hooper, quizá uno de los creadores más despreciados dentro del terror, eternamente vinculado al impacto primitivo de *La matanza de Texas*, cuya carrera ha sido un reguero de películas menores, proyectos frustrados y la sensación de que el director de *Poltergeist* ha tenido que conformarse con un papel casi anecdótico dentro del panorama de género. Este autor sublimado que nos presenta el siguiente texto es, básicamente, la quimera por dignificar a un artista cuya obra descubre una de las investigaciones morales más apasionantes que nadie, jamás, haya imaginado.

Se suele decir que un material, sea este el que sea, se debe defender con sus mismas características. Pues bien, no nos cabe duda de que eso mismo ha hecho Julius Banzon con el cine de Hooper, componiendo un poema en forma de artículo, con una prosa tan matizada como exigente, en el que el *corpus* cinematográfico del director texano juega en la liga de los artistas platónicos, de los poetas y de los genios metafísicos que aspiran a reflejar la realidad, ese entorno cambiante que el cine captura como un espejo. *El autor sublimado* es, pues, como una película de Hooper: complejo, a ratos inabarcable, desafiante, pero completamente volcado en el retrato de un cineasta al que, después de tanto tiempo, vale la pena descubrir. Un autor, un esteta, una persona comprometida con el empaque moral de sus ideales estéticos, un realizador con una extraña sensibilidad para moverse por los bajos fondos del terror. Un imprescindible.

Número seis

Nuestro tiempo

Imágenes: Juan Jiménez García



El pasado mes de diciembre tuvimos ocasión de encontrarnos con dos (de los tres) editores de Ardicia, dentro de las *Meriendas con editor* organizadas por la Librería Bartleby. Fue una larga conversación con Julio Guerrero y Eugenio Fuentes, en la que repasamos la historia de la joven editorial a través de aquello que mejor puede hablar de ellos: sus libros. A través de aquellos primeros once libros también se iba construyendo la imagen de todo aquello a lo que una editorial tiene que enfrentarse hoy en día, empezando por la búsqueda del lector a través de ese mundo de librerías y redes sociales; o, simplemente, la búsqueda de una existencia desde el momento en el que uno toma la decisión de crear un negocio que no parece que siga el hilo de estos tiempos no muy entregados a la lectura.

Sobre Ardicia y lo que ha representado para nosotros (como lectores, como revista literaria) ya escribimos en **Literaturas** en su momento. Así, os invitamos a recuperar aquella lectura y a visionar este encuentro, en el que sin duda quedará reflejado un aire del tiempo compartido por otras pequeñas editoriales, que es tanto como decir estos tiempos para la lectores.

Número seis

Las penúltimas cosas



El propósito del cine es, en la mayoría de sus relatos, explorar vidas de hombres y mujeres alteradas por lo excepcional. Pero la locura, de entre la posible colección fílmica de desórdenes, conmueve más que cualquier otro porque es a la vez temible y hermosa y muy capaz de desenterrar miedos íntimos. La pantalla es perfecta para transportar al presente y a la realidad del espectador experiencias extremas y congelar a través de ellas trozos de corazón: ¿quién, después de ver una película protagonizada por locos, no ha recorrido una o más noches en su compañía?

Es lo que sucede con *Take Shelter* (Jeff Nichols, 2011), *The Devil and Daniel Johnston* (Jeff Feuerzeig, 2005) y *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014). En estos tres ejemplos, dos ficciones y un documental, la enfermedad mental es masculina, característica que añade, por su *ventaja* natural frente a la femenina para provocar daño físico a otros, fuerza y amenaza al retrato. La barrera que construyen el proyector o la televisión, la certeza de que no son más que imágenes, no eliminan la sensación de peligro que produce contemplar la violencia con la que Curtis, Daniel y Lou explotan cuando hay obstáculos que contradicen su obsesión.

Número seis

Bande à part

Ilustraciones: Juan Jiménez García



Los mejores aliados de la corrupción son el olvido y el agotamiento. El tiempo pasa, los delitos amplían su radio de impacto y los criminales quedan impunes. Lo comprobamos cada día, cada vez que acudimos a la hemeroteca para intentar demostrarnos que todo esto no sucedía antes, cuando una nueva fechoría amenaza con rebasar nuestro umbral de tolerancia. Cuando sentimos la frustración de no saber cómo revolvernos contra ciertos poderes, cuando nos obligamos a creer que, en efecto, la corrupción es inherente al ser humano. *Crímenes apropiados* comparte, desde su estructura de relato policial negro, esa sensación de derrota que invade a un país cuando se olvida de su memoria histórica. En ese momento en el que el vencedor, el grupo de comunicación más poderoso, se siente con la suficiente legitimidad como para vender una versión alternativa de la Historia. En ese momento en el que, por vergüenza o por arrepentimiento, brota un último esfuerzo por sacar a la luz la verdad oculta entre el dolor y el silencio de los años perdidos.

El pasado mayo, el escritor argentino Fabio Nahuel Lezcano, autor de *Crímenes apropiados*, visitó Valencia con motivo de la presentación en sociedad de su libro en una jornada dedicada a la literatura negra y los derechos humanos. Fruto de ese encuentro tuvimos ocasión de charlar con él a propósito de su novela, de la

escritura de género, la memoria histórica, la situación de Argentina y la conciencia del pasado.

LEER EN
détour

Número seis

Las penúltimas cosas

Fotografías: Francisca Pageo



A Íñigo Domínguez lo encontramos por primera vez con sus *Crónicas de la Mafia*. Sí, fue un poco tarde, pero desde ese momento no hemos dejado de seguirle, a través de periódicos, revistas o sus propias páginas. Hay en él una ironía iluminadora no exenta de rigor. Una visión del mundo que empieza en sus contradicciones y que acaba por encontrar que esas contradicciones en realidad no son tales, sino más bien su propia condición. Aquellas crónicas sobre una Mafia que devora un país con la complacencia (cuando no la colaboración) de los propios poderes, no están demasiado lejos de este Mediterráneo devorado por el cemento y la corrupción con el beneplácito o la participación entusiasmada de sus gobernantes, mientras nosotros, habitantes, miramos hacia otro lado. Tal vez España solo sea una alumna aventajada de aquella Italia, con unas maneras demasiado parecidas y todos los matices necesarios.

Su último libro, *Mediterráneo en descapotable*, es un recorrido por la España profunda de la especulación inmobiliaria y la horterada. De rotonda en rotonda, de campo de golf en campo de golf, de complejo fabuloso a complejo fabuloso, el país

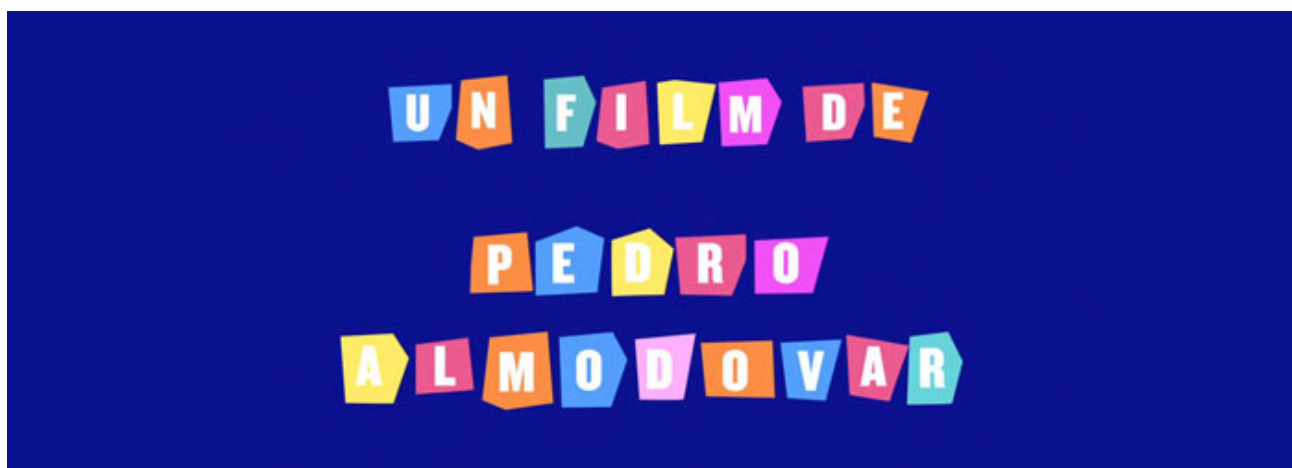
mostraba los sucios pies de barro de un crecimiento artificial. Estábamos en 2008 y aún creíamos en algo. Sombras no faltaban, pero cuando algo no quiere ser visto, no se ve. Y sobre este libro, este país y más cosas, hablamos con su autor.

LEER EN
détour

Número seis

Las penúltimas cosas

Fotografías: Francisca Pageo



Como muchos otros tantos fenómenos nacidos a rebufo de la Segunda Guerra Mundial, el análisis autoral iniciado por Truffaut y toda la *troupe* del *Cahiers du Cinéma* ha caído preso bajo las garras de los fines publicitarios. Convertida en marca, analizar la obra de un/a autor/a se reduce a señalar ciertos elementos comunes que otorguen a su trabajo compacidad, unas características fácilmente reconocibles con las que sumirnos en el mundo de lo familiar. El nombre, como la puntuación otorgada a un filme, nos proporciona una rápida información sobre lo que esperar. La situación bajo control y a otra cosa. No obstante, con esta inercia se pierde lo más interesante que la metodología autoral nos aporta y que dista mucho de simplemente alabar virtudes de un genio determinado; esto es, proporcionarnos un criterio para agrupar cierta colección cinematográfica con la intención de poder pensarla.

Teniendo en cuenta en qué se ha convertido este tipo de análisis, acaso ayudado por la tendencia al culto personal presente desde sus orígenes, ya no es posible

quedarse en una mera reivindicación del autor como sujeto unívoco sometido exclusivamente a una rigurosa evolución cronológica. Atendiendo a las exigencias de un mundo distinto al del siglo pasado, la autoría sólo puede sobrevivir como criterio inicial que deja inmediatamente paso a un análisis serial. Que un conjunto de películas consienta ser tratado como una serie permite abrir una explicación centrada en la psicología individual del creador, con sus elementos comunes y estáticos, al devenir del contexto y de los personajes. La importancia se centra en estos en la medida en que no se agotan tras cada película sino que perduran de una a otra, sometidos a giros de la trama, saltos temporales, introducción de nuevas protagonistas... y facilitan la reflexión en torno a un sinfín de problemáticas desplegadas en un tiempo no lineal que bajo otras aproximaciones se zanjarían mediante un concepto, una sentencia, una esencia.

Desde esta perspectiva el cine de Almodóvar se presta considerablemente a semejante acercamiento, olvidándonos por una vez de la enumeración de clichés de su filmografía con el fin de escuchar el sonido de sus articulaciones. En estas líneas sólo resultará posible un rápido sobrevuelo a través de sus largometrajes, una guía de lectura nada más, intentando ejemplificar cómo podría vertebrarse un estudio más detallado.

LEER EN
détour

Número seis

Bande à parte

Imágenes: Juan Jiménez García



Hay muchas cosas que contar, muchas cosas por ser contadas, muchas cosas de las que liberarse. La del genocidio armenio ha sido una de esas historias silenciadas a lo largo del pasado siglo. Quizá por ello, su relato, recogido por Varujan Vosganian, solo pueda narrarse con susurros, con las peripecias de hombres sencillos y el costumbrismo de un lugar consumido por el fuego de la memoria. De esa memoria que se tragó a casi dos millones de muertos y que, aún hoy, pugna por el reconocimiento de la masacre. Porque a nuestra cabeza le resulta imposible entender esas cifras, hay que volver a los números pequeños. Las historias individuales que contienen la tragedia colectiva. Volver a sentir la responsabilidad de contar.

Con motivo de la celebración del centenario del genocidio armenio, Varujan Vosganian, el autor -o el *storyteller*, como él mismo afirmaría- acudió a Valencia para participar en los actos conmemorativos. Una oportunidad para compartir mesa, café armenio y frutos secos y charlar sobre la memoria de los armenios, el perdón, la sangre, el pasado, los muertos y la manera en la que la Historia se abre camino.

LEER EN
détour

Número seis

Las penúltimas cosas

Imágenes: Francisca Pageo



Liudmila Petrushévskaja aún no está en la sala.

Explica Xenia Dyakonova que durante los días en que ha estado acompañándola se ha dado cuenta de que es una mujer que no cesa de inventar historias. En la calle observa a los transeúntes y, fijándose en ellos, viéndolos pasar, cuenta cómo son, qué sucede en sus vidas. Para corroborar cómo las historias sobre las personas se albergan vivas como llamas en ella, añade que días atrás habían estado conversando un buen rato con una chica que les contó que había viajado a Moscú después de decidir romper la relación con su novio, y cuyo recuerdo de ese viaje era el de estar recorriendo la ciudad con los ojos llenos de lágrimas. Petrushévskaja y Dyakonova se despidieron de la chica y prosiguieron con sus paseos y compromisos. Y pasadas las horas, cuando para Dyakonova aquella chica y lo que les había contado se habían volatilizado como un fugaz episodio de aquel día, Liudmila Petrushévskaja comenzó de repente a hablar de ella. Ese detalle de que lloraba mientras recorría Moscú. Aquella chica no había dejado a su novio, sino que él la había dejado a ella. Esa era la auténtica verdad de la historia que les había contado.

Un momento antes, el traductor de los cuentos ha leído en voz alta *Un destí tèrbol* (*Destino aciago*). Como esa chica, la protagonista que llora al final de este cuento también llora engañándose. Lloro para cubrirse los ojos, para empeñarse en alegrarse por el futuro que le traerá querer a un tipejo más bien patético y completamente pusilánime, ni siquiera guapo.

LEER EN
détour

Número seis

Las penúltimas cosas

Fotografías: Blanca Galindo



Con esa boca de matón melancólico, Jean-Pierre Mocky tuvo una carrera de actor bastante consecuente (a las órdenes de Cocteau, Antonioni o, incluso, de un Visconti al que asistiría en la dirección de *Senso*), si bien el filme que le reveló al gran público fue *La cabeza contra el muro*, de Georges Franju, en 1957. El personaje de Arthur Gérane no marca solo la aparición de un actor, sino también de una personalidad aparte en el cine francés. Mocky escribió la adaptación de la novela de Bazin, pero no pudo dirigirla al considerar los productores que no reunía la suficiente experiencia. Así, Mocky no solo confió a Franju su guion, sino también el reparto que tenía en mente y el trabajo de investigación que había elaborado para los decorados de la película. Un revés que a la postre hizo de *La cabeza contra el muro* una de las grandes obras de Franju, sin por ello dejar de reflejar la poesía y la cólera contra la alienación de los individuos tan propia del cine de Mocky. En lugar de un papel, Mocky parece interpretarse a sí mismo: un rebelde, señalado por la sociedad, al que conviene neutralizar. El asilo donde tiene lugar la acción se transforma en una prisión sin nombre, como más adelante sucederá con las ciudades dominadas por las fuerzas ocultas en *Litan* y *Ville à vendre*; un pueblo sin esperanza aturdido por los medicamentos y el tratamiento de choque. Algunos, como le sucede al héroe protagonista, nunca podrán curarse porque ni siquiera están locos. Varios años antes del Belmondo de *Al final de la escapada*, Mocky compone un personaje sin equivalente en la cultura francesa, un rebelde cercano a James Dean, Brando y Elvis Presley. Un Rimbaud ataviado con una chaqueta negra que representa mayor peligro para el orden establecido que aquellos agradables rockeros que gritan sus letras en discotecas como la parisina Golf Drouot. Más adelante, Mocky añadiría a su vestuario un pañuelo rojo y un sombrero de fieltro a lo Dana Andrews. Más que una reivindicación ideológica, el pañuelo evocaría el romanticismo libertario, mientras que el sombrero simbolizaría ese cine negro cuya esencia supo captar.

En 1959, Mocky debuta como realizador con *Les dragueurs*, el mismo año en que se estrenan *Al final de la escapada* y *los 400 golpes*. De la *Nouvelle Vague* toma

prestada su economía de medios y el rodaje en decorados naturales, que le permiten una inscripción más directa en la realidad francesa. En estas primeras realizaciones, marcadas por su humor corrosivo y el gusto por lo grotesco que toma del cine italiano, Mocky radiografía a los *monstruos* franceses: los esnobs, los pringaos o, incluso, las *vírgenes*. Más tierna y desencantada, *Un couple* pone en escena la crónica intimista del fin de un amor. De tono nocturno e invernal, esta *love-story* a contrapelo tiene como objetivo representar, con tanta crudeza como honestidad, la vida sentimental contemporánea. Más que a los directores de la *Nouvelle Vague*, Mocky se sentirá cercano a Jacques Tati, Jean-Pierre Melville o al mencionado Franju, cineastas que se cruzaron en su camino sin pertenecer a ese estilo. De hecho, si Tati se apropia de lo burlesco, Franju del fantástico y Melville del cine negro, Mocky hará lo mismo con la renovación de la comedia, en un principio chillona y abiertamente loca -registro que practicará durante toda su carrera. Un humor negro repleto de momentos insólitos y enfermizos. En *Les dragueurs*, Aznavour le dice a un par de muchachas a las que se encuentra en la calle que no tiene intención de violarlas. Esta larga crisis que sacude a los personajes y no parece tener fin les devuelve a una especie de animalidad imbécil llena de muecas. En Mocky, más que un gesto autoral fuertemente subrayado, se produce una inmersión en la vida cotidiana atravesada por personajes cómicos de dicción imposible. Esos actores improvisados son clientes de un restaurante, propietarios de un aparcamiento o simples paseantes a los que Mocky, seducido por su excentricidad natural, hace desfilar frente a la cámara. Con ese maligno placer que perturba sus ficciones con la inclusión de personajes tan reales como hilarantes y fascinantes. Los actores profesionales también tienen su lugar. Mocky se fijó, por ejemplo, en un actor de teatro como Michael Lonsdale, al que dio sus primeros papeles mucho antes de que saltase al estrellato con *India Song*. También reclutó a actores de cabaret como Poiret y Serrault, o a estrellas como Francis Blanche. Si Mocky no estimulase la inventiva de sus actores, cualquiera podría confundir sus repartos con los de aquellas películas de baja estofa que dirigía Raoul André. Ahí quedan la elegancia y los reflejos de Poiret en *Un drole de paroissien*, dignos de la comedia americana, o el enorme partido que saca a su papel de Presidente de una cadena de televisión en *La grande lessive*. Mocky se esforzará en dinamitar esa clase innata con la loca comedia *trash* *El milagro*, en la que interpreta a un vagabundo malhablado, con coleta y camiseta sucia, que despertaría las envidias de los excéntricos *freaks* que pueblan las películas de John Waters. Aunque si hay un actor total en el cine de Mocky, ese sin duda debería ser Jean-Claude Rémoieux, el obeso inspector de policía que canta sin descanso *Marinella*, de Tino Rossi, en *La grande lessive*. Resulta casi imposible saber si su presencia desplazada en escena es fruto de un increíble virtuosismo o, por el contrario, de una verdadera falta de conocimiento de lo que supone actuar.

Número seis

Bande à part

Ilustraciones: Juan Jiménez García



Principios del siglo XX, los años posteriores a la II Guerra Mundial, principios de la década de los 70. Esa es la ubicación temporal, ascendente, de las tres últimas películas de Paul Thomas Anderson, *Pozos de ambición* (*There Will Be Blood*, 2007), *The Master* (2012) y, por último, *Puro vicio* (2014), basada en la novela homónima de Thomas Pynchon. ¿Un tríptico de los EE.UU. durante el siglo XX? Sin duda, esa es la lectura más evidente. Pues lo cierto es que, después de ofrecer uno de los retratos más complejos de los EE.UU. de nuestro tiempo, con películas como *Sydney* (1996), *Embriagado de amor* (*Punch-Drunk Love*, 2002) y, sobre todo, *Magnolia* (1999), película cuyo anhelo de completitud y enormes ambiciones parecen resultado de este deseo de ofrecer una mirada totalizadora acerca de su tiempo, en el mismo ocaso del siglo XX -dando como resultado el que probablemente es el gran fresco del cine americano contemporáneo-, el cine de Anderson echa la vista atrás, recorre ya en el siglo XXI la historia reciente de su país durante el siglo recién concluido, formalizando un retrato extremadamente amargo de los tenebrosos fundamentos del sueño americano, sin dejar por ello, naturalmente, de hablar también -sobre todo- de nuestro tiempo.

Esta ambientación en el pasado de sus tres últimos largometrajes -una *pseudo trilogía* paralela a aquella que formaron sus tres primeros filmes alrededor de

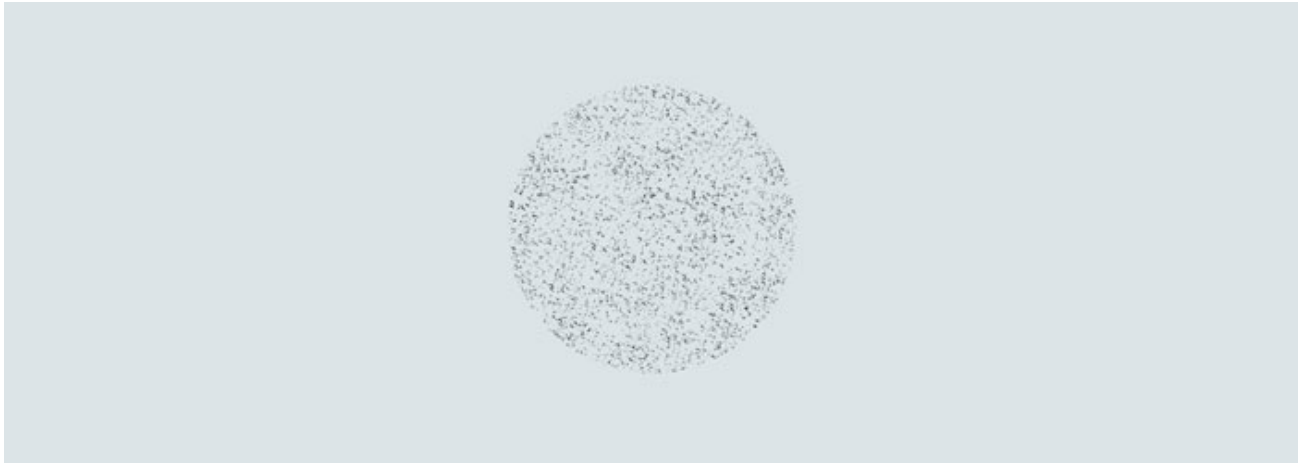
preocupaciones como la búsqueda de redención, el anhelo de pertenencia y un imperioso deseo de armonía- coincide con otras contribuciones más importantes de estas tres películas a la carrera de Anderson, aportaciones inscritas en términos formales, narrativos y, en definitiva, en relación a las implicaciones más profundas de su obra. No obstante, antes de abordarlas, conviene aclarar cuanto antes que la demarcación de la obra de Anderson que acabamos de delinear -y a la que han recurrido la mayoría de las críticas de *Puro vicio*-, con una segunda época a partir de la cual, si quizás no podemos hablar de fisura, sí de un viraje de implicaciones trascendentales, y que se iniciaría con *Pozos de ambición* -sirviendo *Embriagado de amor* de puente entre ambas “etapas”, pero acaso más cercana a nuestro entender de esta pseudo trilogía histórica, a pesar de su ambientación contemporánea, que de sus tres primeras películas-, no debe tomarse ni mucho menos -como casi nada- de una forma estricta. Como ya hemos apuntado, los tres primeros largometrajes de Anderson también eran, entre otras muchas cosas, una radiografía de los EEUU, en este caso del final del siglo XX. Y más concretamente, *Boogie Nights* (1997), su segundo largo, que en primera instancia es la película de Anderson que más afinidades guarda con la última, ya era un obvio retrato en negro de “el sueño americano” echando la vista atrás -y que además tiene su primer germen nada menos que en el primer cortometraje de su director, *The Dirk Diggler Story* (1988), realizado a los 17 años-, y narrado también, como *Puro vicio*, con subterráneo sentido del humor. Por otro lado, y muy significativamente, si *Puro vicio* y la primera mitad de *Boogie Nights* se desarrollan durante los años 70, en esta última la “fiesta” acababa al final de esa década, en la Nochevieja de 1979, mientras en *Puro vicio* el principio del final del *hippismo* coincide con el nacimiento de la década: al fin y al cabo, la mirada sobre el porno ofrecida en *Boogie Nights* identifica a este mundo como el último residuo de un espíritu que nace en los años 60, y que encontrará su definitivo ocaso en los 80 de Ronald Reagan... quien precisamente era el gobernador de California en la época en que se desarrolla *Puro vicio*. En cualquier caso, la ubicación de *Boogie Nights* en los inicios de la carrera del director, insertada entre una serie de películas contemporáneas, refuta esa simplista delimitación de que hablábamos, estableciendo una casi perfecta línea de continuidad en cuanto a ambientación temporal con sus tres últimas películas.

LEER EN
détour

Número seis

Nuestro tiempo

Ilustraciones: Juan Jiménez García



Siótilis había ido hace unas semanas al cine para ver *Salmos (Ladoni)* de Artur Aristakisyan, y casi al tiempo había ido al Philharmonie para escuchar el *Réquiem* de Hans Werner Henze. La sensación que se apoderó de él al haber apreciado estas obras fue similar: un estremecimiento vital, un ruido interior de cristales rotos, una visión de derrumbamiento, una débil esperanza en medio del desastre, un deseo inmemorial de llorar, un desgarramiento visceral y, a la vez, una sensación de triunfo, como si esas obras representasen una fuerza que de forma milagrosa se impusiera sobre otras. Como las sensaciones le parecieron similares sentenció (así era Siótilis de determinado, y quizá de exagerado) que esas dos obras tenían algo profundo en común o (como él había dicho en otras ocasiones) *que hablaban de lo mismo*.

Salmos es un delirio, dijo. El único que en el cine reciente ha podido decir algo sobre lo humano, remató. En el delirio el mensaje es claro, fuera de él es perturbador. *Réquiem* es un delirio musical en nueve movimientos; crea el silencio cortando la música en dos. Un martillazo de silencio sacudiendo el auditorio. Silencio estruendoso. Música del delirio.

Delante de Siótilis en el Philharmonie había un punk de unos sesenta años, cresta de pelo blanco. Cuando la música se encaramaba en remolinos estridentes él abría las palmas de las manos como recibiendo ondas telepáticas musicales que lo transportaban a un lugar fuera de estas coordenadas. Las ondas lo estremecían desde las manos hacia el resto del cuerpo, y Siótilis se sintió contagiado por esas estas espeluznantes vibraciones. Los vecinos miraban extrañados. Quizá no creían en los poderes de esa música delirante. Quizá se preguntaban ¿qué era todo ese sonido inmisericorde? O decían a hurtadillas ¿No era Henze el apóstata de la vanguardia, no había huido buscando luz fuera de las escuelas cerradas y dogmáticas? ¿Cómo había podido salir con *todo esto*, y además en un *Réquiem*?

Número seis

Bande à part

Ilustraciones: Francisca Pageo
