

Editorial

Diciembre 2019

ATENEA XXI

La Sagrera, 08027 Barcelona

Diseño y producción

Atenea XXI, revista cultural del siglo XXI

Redacción y administración

atenea21@creatus7.info

ISBN

978-1-4710-4669-8

Management

César A. Alvarez

Director editorial

Ignasi Coscojuela

Departament comercial

Dayana Díaz De Freitas, Ricard Teixidó

Departament de continguts

Nota:

ATENEA XXI no se hace responsable de las opiniones de sus colaboradores, autores y lectores en los trabajos publicados ni se identifican necesariamente ni con los mismos.

Contenido

JOAN BROSSA	
— <i>Alonso Avila</i>	9
La Líbia Post - Gaddafi	
— <i>César A. Alvarez</i>	14
Seres Extraños de un Planeta que se Ex-	
tingue	
— <i>Fátima Carrasco</i>	17
DECIMONOVENO OJO DE HORUS	
— <i>José Mauel Sanchez</i>	18
Entrevista a Antoni Guiral	
— <i>Antoni Guiral</i>	22
“EL CLUB DE LA LUCHA” ABRIÓ HACE	
20 AÑOS	
— <i>Juliano Martínez</i>	39
MAX ERNST:	
SURREALISTA EXCÉNTRICO	
— <i>César A. Alvarez</i>	43
Polémica portada del disco “Sticky Fingers”	
(1971).	
— <i>Adriano Pérez</i>	45
55º Aniversario de Mafalda	
— <i>César A. Alvarez</i>	49
EL PENSAMIENTO VISIBLE RENE MAG-	
RITTE	
— <i>César A. Alvarez</i>	53
CONTRA L'ABSOLESCÈNCIA PRO-	
GRAMADA	
— <i>Ricard Teixidó</i>	54
AL MAL TEMPS, ...BONES FOTOS!!!	
— <i>David Perpinyà</i>	55



JOAN BROSSA

Con sólo 18 años fue llamado a participar en la Guerra Civil Española, en el bando republicano, en la que resultó herido. Fue en plena contienda cuando se inició en la escritura. Después de la guerra, y por haber estado en el bando perdedor, se vio obligado a prestar el servicio militar en Salamanca.

De regreso a Cataluña a finales de 1941, conoce al poeta Josep Vicenç Foix, máximo exponente del surrealismo literario catalán del período anterior a la Guerra Civil, quien se convierte en otra influencia

importante y a través del cual entra en contacto con los integrantes del grupo ADLAN, con el pintor Joan Miró y el dinamizador artístico Joan Prats. Con ellos explora las diversas vanguardias europeas, entre otras el surrealismo, el futurismo y el dadaísmo.

El interés en la psicología y la obra de Freud le sugieren la creación de imágenes hipnagógicas y le acercan al automatismo psíquico y al llamado neosurrealismo.

Mallarmé, para Brossa un ejemplo de rigor intelectual y un auténtico precursor

del caligrama, antes incluso que el propio Apollinaire, le inspiran la creación de poesía visual.

En 1948 participa en la creación de la revista *Dau al Set* con los pintores Joan Ponç, Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan-Josep Tharrats y el filósofo Arnau Puig (a los que un año más tarde se añadió el polígrafo Juan Eduardo Cirlot), que significa un punto de referencia capital para la vanguardia artística catalana de la época, en claro contraste con el marasmo intelectual imperante bajo el primer franquismo.

La relación (1947-1951) con el poeta brasileño João Cabral de Melo Neto, cuya

amistad conservará toda la vida a pesar de que no se volverán a ver hasta 1993, le devuelve el contacto con la realidad cotidiana y le incita a conocer el marxismo. La obra de Brossa gana en profundidad política y asume un compromiso social que nunca abandonará, a la par que su permanente militancia en el catalanismo político latente o explícito desde sus primeros trabajos. Cabral de Melo prologa y edita su libro *Em va fer Joan Brossa* (Me hizo Joan Brossa, 1951) uno de los primeros ejemplos europeos de la llamada “antipoesía”.

La lectura de filosofía y religiones orientales, en especial sobre el zen le reafirman en su vivencia de la importancia de





la sencillez de las cosas y la búsqueda del equilibrio, que se traduce en miles de poemas libres, directos y sin retórica alguna. No desdeña, sin embargo, la perfección formal, para lo cual los simultanea con el soneto (como su referente Mallarmé), la oda en estrofa sáfica y singularmente en la sextina, difícilísima composición poliestrófica de origen medieval.

La aparición en 1970 de su volumen *Poesia rasa*, recopilación de diecisiete libros de poesía que habían tenido una ínfima difusión en su momento o que se hallaban aún inéditos, supuso un fuerte revulsivo para el panorama literario catalán, todavía sujeto a censura y a obstáculos por motivos idiomáticos. Tras la aparición de otros volúmenes recopilatorios de obras anteriores (*Poemes de seny i cabell*, 1977, ocho libros; *Rua de llibres*, 1980, siete libros, y *Ball de*

sang, 1982, ocho libros), Brossa ya no dejará de publicar con regularidad hasta su muerte, dejando con todo algunos materiales inéditos.

La literatura de Brossa, de dimensiones enormes y que en parte aun no ha visto la luz, fue redactada exclusivamente en lengua catalana. En total publicó unos ochenta poemarios. Ha sido objeto de traducciones al español, al francés, al inglés, al alemán, al italiano, al portugués, al sueco, al neerlandés, al húngaro, al serbo-croata, al polaco, al checo, al japonés, al euskera, al ruso, al macedonio y al esperanto. Gracias a la inmediatez de su poesía visual, objetual y corpórea ha llegado a ser universalmente conocido, aun a riesgo de que el género más cultivado por el poeta, el literario en general, siga siendo casi desconocido incluso en ambientes internacionales que valoran a

Brossa como artista plástico de referencia.

La obra de Brossa, sea cual sea el género que pratique, está impregnada de visualidad y de carácter plástico -casi fotográfico- hacia la realidad cotidiana del lector/contemplador/espectador, al que se exige una implicación en el proceso comunicativo que el poeta propone entre ambos. En este sentido, el artista no actúa sino como detonante del potencial de cada uno. Para motivarlo, las armas de Brossa son la sorpresa, la sátira, la ironía e incluso la irreverencia. En su opinión, de la forma se derivará el contenido, y en consecuencia su obra se vale a menudo del juego de palabras, incluso del juego de letras, capaz de impactar en destinatario desde el primer momento. Naturalmente eso no comporta trivialidad sino todo lo contrario: el mensaje político, social y patriótico catalán se emite de forma contundente e inmediata.

Joan Brossa fue galardonado con los premios Crítica de Serra d'Or (en cinco ocasiones: 1971, 1974 -en dos categorías-, 1978 y 1996), Lletra d'Or (1981), Ciutat de Barcelona (1987), Medalla Picasso de la Unesco (1988), Nacional de Artes Plásticas (1992), Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (1995) y Nacional de Teatro de la Generalitat de Catalunya (1998). Era miembro de honor de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. En 1999 y a título póstumo (falleció veinte días antes de su octogésimo aniversario, fecha programada para la ceremonia) fue investido doctor honoris causa por la Universidad Autónoma de Barcelona.

En enero de 2012 la fundación que lleva su nombre depositó en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona su monumental legado -más de 64.000 ítems-1 para la custodia y digitalización del mismo.2



La dramaturgia (poesía escénica)

Joan Brossa: *Homenatge al llibre*, poema urbano. Barcelona, cruce entre Paseo de Gracia / Gran Vía El concepto del arte como visualidad, como espectáculo, está presente en la totalidad de su obra. Con antecedentes familiares en el mundo del teatro, desde muy pequeño manifestó su interés por este género y por su componente de magia y sorpresa. Brossa, en su juventud, llegó incluso a realizar ejercicios de pres-tidigitación. La pasión de Brossa hacia la música romántica y en especial por la obra de arte total de Richard Wagner, así como su afición a les técnicas de la transformación y el escapismo de Leopoldo Fregoli, no hacen sino corroborar su interés por la dramaturgia: es en el teatro donde Brossa encuentra la cuarta dimensión del poema. Lo mismo sucede con el cine, género del que era literalmente un fanático y para el que escribió diversos guiones.

Con la llegada de los sesenta, Brossa estrena la obra “*Or i sal*” (teatro literario, con escenografía de Antoni Tàpies) y algunas acciones-espectáculo que pueden ser consideradas precedentes claros del happening o de la performance. Los primeros textos de este género, aunque no presentados hasta mucho después, ya fueron escritos en los años cuarenta, es decir, más de una década antes de la aparición de las obras de John Cage, del grupo Fluxus o de Tadeusz Kantor.

Su obra teatral es tan extensa (unas 350 piezas, editadas en seis volúmenes

más algunas inéditas, todo ello en curso de reedición) como poco conocida. Está centrada en el teatro del absurdo, los diálogos aparentemente irrelevantes y las situaciones grotescas. Aun cuantitativamente menor en el conjunto de la obra de Brossa para la escena, resulta tan infrecuente como inte-



resante su incursión en el terreno parateatral: destacan sus “strip-teases”, su “teatro irregular”, sus “acciones-espectáculo”, sus “monólogos de transformación” al estilo de su admirado Frègoli, su teatro para títeres o los espectáculos de ilusionismo y fantasía escritos para Hausson y Pep Bou. También merecen especial atención sus libretos de ópera escritos para sus amigos los músicos Josep Maria Mestres Quadreny y Carles Santos, así como los guiones cinematográficos realizados por Pere Portabella, Frederic Amat, Manuel Cussó o Digna Sinke.

Poemas visuales, poemas objeto y poemas urbanos

Joan Brossa: Barcino, poema urbano. Barcelona, Plaça Nova

Joan Brossa: El saltamontes, poema urbano. Remate de la fachada de la Sede del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Barcelona. El poeta con el artista y diseñador Josep Pla-Narbona, realizador de la obra. Su poesía visual y sus carteles constituyen la parte de su obra más conocida, hasta el punto que en este terreno Brossa llega a ser un referente mundial. Reconocida o no su paternidad remota, constantemente aparecen en todo el mundo obras plásticas que “brossean”.

Las primeras incursiones de Brossa en la plástica, con una técnica cercana al caligrama, datan de 1941, cuando ni siquiera el término “poesía visual” había sido acuñado. Pronto empezó a incluir los poemas visuales en sus libros de poesía literaria, como si solo se tratara de una especulación sobre géneros, para acabar componiendo más de mil quinientos (la mayoría inéditos) agrupados y pautados para que tomaran la forma de libros singulares. Algunos de estos poemas, descontextualizados de sus respectivos libros, acabarían editándose el serigrafía y actualmente ya cuelgan en numerosas colecciones privadas, galerías y museos del mundo entero.

Desde 1943 empieza a trabajar con los poemas objeto que empiezan a exponerse públicamente a partir de 1956, frecuentemente en colaboración con pintores como Miró, Tàpies o Ponç. Es a partir de 1960 que su obra plástica alcanza su plenitud, tanto

en número como en profundidad. En este año realiza el poema visual Cerilla y en 1965 el libro de artista Novel·la (éste en colaboración con Antoni Tàpies), considerados auténticas obras maestras del arte conceptual universal.

Retomó tardíamente el poema objeto, en la senda de Marcel Duchamp aunque superándolo en cuanto a proyección externa y compromiso social. Para Brossa se trata de descubrir la magia en el objeto más vulgar, siguiendo la línea del arte pobre, pero nunca gratuitamente, sino con un claro mensaje detrás de cada producción. A partir de los 70 manipula los objetos para profundizar en su sentido o bien para representar el concepto desnudo. Objetos y poemas son muy cotidianos. Su interés radica frecuentemente en el contraste entre el título y el objeto insólito que nos presenta.

El objeto brossiano evoluciona hacia la instalación, a menudo de gran formato, y a menudo también efímera. Destaca en este sentido la intervención en todos los espacios expositivos del Palacio de la Virreina de Barcelona en 1994, en los que creó, partiendo del continente, un contenido variado y de fuerte impacto quasiteatral.

Con el tiempo la obra plástica de Brossa alcanza su dimensión cívica: sus poemas visuales corpóreos se instalan en espacios públicos como poemas transitables que se integran en la realidad cotidiana de Barcelona. Más tarde estos poemas corpóreos llegarán a muchos puntos de Cataluña y también a Baleares, a Andorra, a Alemania y a Cuba..

— *Alonso Avila*



La Libia Post - Gaddafi

Esta rueda de prensa vino precedida de la proyección de varios documentales sobre el reciente conflicto libio, elaborados por el fotógrafo Francesc Parés, el documentalista Flavio Signore y la periodista Elisabet Cortiles. En los que se muestra el sufrimiento de la población civil libia como consecuencia de la guerra civil y el impacto negativo sobre los derechos humanos básicos. Al acabar los documentales se inició una rueda de prensa que corrió a cargo de varios expertos que hicieron un análisis sobre la guerra de Libia tras la revueltas en el mundo árabe. También nos explicaron la implicación de la comunidad internacional con toda su carga de dudas y contradicciones. A las 18:30 se hizo la Presentación del Acto. La sra. Cortiles, periodista acreditada en Libia, fué la encargada de presentar el primer documental. Se trataba de una entrevista filmada que duró 13 minutos. En ella fueron entrevistados dos líderes políticos del nuevo gobierno libio que en ese momento dirigían la revuelta contra el régimen político del coronel Gaddafi. Esta serie de documentales y entrevistas estaban organizados por SICOM.

Durante la entrevista se habló de la decepción del pueblo libio por el papel jugado por los gobiernos y las democracias occidentales. No se habló en ningún momento de

la posible aplicación de la ley islámica (Sharía). En la ciudad de Bengasi la organización SICOM pudo entrevistar a los líderes del nuevo gobierno provisional. Estos dijeron que el Consejo Nacional se está planteando la posibilidad de restablecer la Monarquía en Libia. También afirmaron que Gaddafi lo ha destruido todo y que ahora Libia ha perdido toda su credibilidad tanto dentro como fuera del país. Aseguraron que el líder Libio Mohamar el Gaddafi estaba loco y que solo ansía la muerte.



Los familiares y políticos allegados al coronel Gaddafi han colaborado con él y, por lo tanto, también son responsables de sus acciones y sus consecuencias. Por lo tanto, cualquier negociación política con ellos resulta del todo imposible y es impensable. Los líderes del Gobierno Provisional propusieron que Gaddafi y sus familiares debían abandonar el país. Aseguraron que una vez hubiera caído su régimen político ya no habría más discordia en Libia. Afirmaron que el poder legítimo del pueblo quedaría establecido formalmente a través de la nueva Constitución democrática. Como primera medida del nuevo gobierno propusieron restablecer las relaciones diplomáticas y comerciales con los países de Occidente.

A continuación fueron interviniendo los diferentes periodistas invitados a este acto para expresar sus opiniones y puntualizaciones sobre la situación política, social y diplomática de Libia tras la reciente caída del régimen político del coronel Mohamar el Gaddafi. El primer turno de intervención le correspondió al fotógrafo Francesc Parés. Este afirmó que el verdadero problema de la crisis de Libia ya no era más un problema local sino que se

trataba más bien de un problema global con todas las implicaciones que esta situación conlleva. A continuación el sr. Parés expuso con gran detalle la situación geoestratégica del área mediterránea. En su exposición hizo referencia a diferentes capítulos de la historia contemporánea en relación a esa área geográfica. Relacionó estos antecedentes históricos con el devenir de la situación política actual en esa zona. Trató, además, de explicar las complejidades diplomáticas implicadas en el actual conflicto. El fotógrafo insistió que en estos recientes conflictos en el mundo árabe siempre aparecen tres elementos primordiales: Guerra, Islam y Democracia. Para finalizar concluyendo que el reciente conflicto político de Libia constituye un ejemplo paradigmático que ilustra esta peculiar situación.

El sr. Cañas fue el siguiente periodista en intervenir en esta rueda de prensa. Mencionó que colaboró en la elaboración de dos informes que informaban con sumo detalle sobre la situación de los derechos humanos en Libia durante su reciente conflicto bélico. La derrota final de Gaddafi tuvo una enorme repercusión sobre sus partidarios políticos, familiares, amigos y allegados del depuesto coronel. Las tropas rebeldes triunfantes infringieron fuertes castigos a los derrotados partidarios de Gaddafi incluyendo fuertes palizas a los hombres y violaciones a las mujeres.

Todo ello complementado por toda clase de torturas y malos tratos tanto físicos como psicológicos. Existía en esa época en la Libia post-Gaddafi una fuerte dosis de deseos de venganza. Se trata de una situación muy grave que puede ser humanamente comprendida pero no aceptada. Amnistía

Internacional, en sus últimos informes, afirmó que hubo 10 países occidentales que estuvieron exportando armas al régimen del coronel Gaddafi, entre ellos España. Durante los últimos meses anteriores a su caída, el régimen político de Gaddafi estuvo utilizando esas armas que importó a esos 10 países occidentales. Las hicieron servir para reprimir la revuelta popular contra su gobierno no dudando en utilizarlas contra la población civil desarmada.

A continuación intervino la periodista Pamela Urrutia. Inició su turno afirmando que la muerte de Gaddafi equivale al fin de una era pero que no conseguirá acabar con la violencia en Libia. La violencia directa aún persistía en ese país. En ese momento se estaban produciendo una gran cantidad de ejecuciones extrajudiciales que se hallaban por completo al margen de la Ley. Hubo ciudades enteras que fueron totalmente vaciadas de sus propios habitantes. Durante el período en que duró la guerra civil en Libia las democracias occidentales miraron para otro lado y no tomaron medidas de ninguna clase contra la exportación de armas al régimen de Gaddafi. Si bien es verdad que se consiguió dejar atrás la violencia represiva del régimen del coronel también es verdad que se introdujo en Libia un nuevo tipo de violencia.

Paralelamente también se fue formando un nuevo tipo de tejido social. Hubo grupos de personas que antes estaban unidos y que, a partir de ese momento, ya no lo estuvieron debido a desavenencias internas. Otro aspecto que tampoco quedó nada claro dentro del nuevo régimen fue el papel de las mujeres en la nueva Libia. A título de ejemplo consideremos que de los 50 repre-

sentantes del recién formado Consejo Nacional de Transición solo había una mujer. La Corte Penal Internacional tenía indicios muy claros de que se produjeron muchas violaciones durante toda la duración del conflicto armado contra el régimen líbio del coronel Mohamar el Gaddafi.



Daniel Gómez es el editor de la revista “Crisis energética” y un experto en temas energéticos. En su turno nos hizo un gran repaso histórico del mapa político internacional en el Oriente Medio durante la historia contemporánea. Entre otras cosas describió la zona como escenario de diversos conflictos bélicos y disputas políticas.

Tras finalizar la Primera Guerra Mundial (1914-18) se produjo el Tratado Sykes-Picot que delimitaba el área de influencia colonial entre Gran Bretaña y

Francia; dos de las potencias vencedoras de la guerra. En el año 1930, tras la reciente crisis económica de 1929, EEUU inició una prospección de zonas de interés energético. Hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, en 1945, F.D. Roosevelt se reunió con Ibin Saud, jefe de la familia real saudí. Fue el primero de una serie de contactos muy estrechos entre la Presidencia norteamericana y la Monarquía Saudí que se ha prolongado hasta nuestros días. Tal como muestra la fotografía en la que aparecen el actual Rey de Arabia Saudí y el ex Presidente George W. Bush. El ponente continuó hablando un rato más sobre la situación política general en la actual Arabia Saudí.

Mariano Mazo fué es siguiente en intervenir. Es catedrático de recursos energéticos de la Universidad de Bellaterra. Ha viajado mucho por Oriente Medio y tiene la constatación empírica de cual es la situación actual en Oriente Medio. En su intervención destacó el alto valor geoestratégico que tienen los recursos naturales del petróleo y el gas natural en los países de la zona de Oriente Medio. Este valor ha sido causa de numerosos conflictos regionales del área en los que dichas fuentes de energía no renovable han jugado un papel preponderante que se extiende a nuestros días. Antoni Segura fue el último ponente de esta Rueda de Prensa. Afirmó que los pasados sucesos en Libia y en otros países de su entrono demuestran que los jóvenes árabes han perdido el miedo a enfrentarse contra sus propios dictadores.

También se atreven a encarar su futuro sin temor. Aseguró que fue el miedo al islamismo por parte de las potencias occidentales la causa que ha mantenido a



los dictadores árabes. Pero que ahora este miedo político ha caído y ha conseguido poner en evidencia a quienes han mantenido a todos estos dictadores en su poltrona durante estos años. Se ha producido el fin de la represión política en Libia. En este conflicto libio, al contrario que en conflictos anteriores, el petróleo no ha jugado un papel relevante. Libia sólo representa el 2 % de la producción mundial de crudo. Muy distinta fue la situación en la pasada guerra de Irak. En la actualidad Arabia Saudita está financiando a los regímenes islamistas. Existe el riesgo de que se pueda producir un gran efecto contagio en toda la región del Oriente Medio. ¿Es la literatura de ciencia-ficción un género, un subgénero o ninguna de las anteriores?. La duda prevalece siempre. Frente al

gremio de lectores/defensores del ¿género? se hallan los detractores. Y también estamos los aburridos, simplemente, ante alegorías de otros mundos, seres extraños extraplanetoides y platillos no culinarios, sino voladores. Entre el numeroso gremio de autores de ciencia ficción hay algunos distinguidos freakies, pero sólo un par de ellos son, en verdad, alienígenas dentro del propio ¿sub? género. Algunos puntos en común en sus trayectorias vitales explican por sí solos cómo y por qué incursionaron en el género marciano por antonomasia.

— César A. Alvarez

Seres Extraños de un Planeta
que se Extingue



¿Es la literatura de ciencia-ficción un género, un subgénero o ninguna de las anteriores?. La duda prevalece siempre. Frente al gremio de lectores/defensores del ¿género? se hallan los detractores. Y también estamos los aburridos, simplemente, ante alegorías de otros mundos, seres extraños extraplanetoides y platillos no culinarios, sino voladores. Entre el numeroso gremio de autores de ciencia ficción hay algunos distinguidos freakies, pero sólo un par de ellos son, en verdad, alienígenas dentro del propio ¿sub? género. Algunos puntos en común en sus trayectorias vitales explican por sí solos cómo y por qué incursionaron en el género marciano por antonomasia.

Stanislaw Lem nació en Lvov en 191. Hijo un médico judío, de clase media, el futuro autor de *Solaris*, entre otros muchos títulos, se involucró en la resistencia antinazi falsificando su identidad, como soldador, mecánico y sabotador. Su familia se salvó de la cámara de gas en 1942. Lem escribió en 1948 *El Hospital de la Transfiguración*, novela autobiográfica, de estilo realista, publicada en 1955 y censurada por el régimen comunista, que la calificó de contrarrevolucionaria e impuso a Lem la escritura de dos novelas más, que formarían la Trilogía del Tiempo Perdido. Lem cumplió, escribiendo *De Entre los Muertos* y el tercer título de la trilogía, que repudió ipso facto, negándose a que fuesen leídas y/o divulgadas. Vano afán: *El Hospital de la Transfiguración* puede leerse en varios idiomas. Narra las experiencias de un joven médico en un remoto manicomio, en zona ocupada, durante los últimos meses de la guerra. Los internos han enloquecido o son huéspedes, como el poeta Sekulows-



auténticos freakies de la vida real, como Kilgore Trout, el humor sirve para sobreponerse al horror. Vonnegut, Presidente Honorario de la Asociación Humanista Americana, aconsejaba a los jóvenes: ‘‘Si de verdad quieren fastidiar a sus padres y les falta valor para hacerse gays, o menos que pueden hacer es dedicarse al arte. No es broma. El arte no es una forma de ganarse la vida. Es más bien una forma muy humana

de hacer la vida más soprtable.’ ‘El afable y antisoemne Vonnegut, que sobrevivió a un par de intentos de suicidio,confesaba: ‘‘Me asombra que acabara siendo escritor...A lo único que he aspirado es a proporcionar a los demás el alivio de la risa’’.

— *Fátima Carrasco*



STANISŁAW LEM

El hospital de la transfiguración

Traducción de Joanna Bardzińska

Introducción de Fernando Marías



IMPEDIMENTA

DECIMONOVENO OJO DE HORUS

Cuando tus párpados se yerguen
en la garganta hay un amargo sabor,
el viento cubre con nubes el cielo,
a pesar del dolor desprecias tu letargo
y terminas solo en la negra noche
respirando, de rodillas, las manos entrelaza-
das
con la hierba.

Cuando tus ojos despiertan
te sacudes sobresaltado ante la caricia
de la calma de lobo en tu espina,
tras la promesa ves la mentira ...
De repente la bóveda de luz se queda
en tinieblas, y te encuentras rezando
ante la luz de la luna.

Gírate bajo las estrellas,
ellas son las solitarias presencias que,

desde la negrura, perciben tu interno alari-
do.

Cuando el relámpago sacude el cielo
puedes ver las mentiras rotas llorar
y su aullido, doloroso como la lluvia
en la oscuridad de la tierra,
fascina tu alma y la ensalza
en un gesto de brusca armonía
como tus cabellos, con los que el viento
juguetea
cuando vas solitario a la desierta playa.

En algún rincón, bajo una bóveda
quizás donde se inspira la humedad reinan-
te,
juraste, y tu único altar fueron la piedra
lisa, y tu única promesa
la verdad, tan libre como la desnudez tuya
del recuerdo.

El viento ya no te traerá las caricias
y el otoño difundirá tu nombre,
el silencio será tu morada.

— José Mauel Sanchez





Entrevista a Antoni Guiral

Nos encontramos en el interior del Palacio 2 del Recinto Fira de Montjuic de Barcelona. Se está celebrando el segundo día del XX Salón del Manga de Barcelona 2014. En esta ocasión vamos a entrevistar a Antoni Guiral que es uno de los Responsables de Organización de las conferencias, presentaciones y mesas redondas de las Salas de Actos tanto de los salones del Manga como del Comic.- Háblenos un poco sobre como influyen los Salones del Cómic y del Manga a la hora de informar, divulgar y promocionar el género editorial del Cómic y del Manga de cara al gran público en general.

De entrada, hay, digamos, un aspecto lúdico, festivo, que es interesante para atraer a la gente a los salones y que llama la atención. La prensa se vuelca en las dos manifestaciones, y lo cierto es que hay mucha gente, tanto aficionados habituales al cómic y al manga como no habituales, que sabe que una vez al año (dos en este caso) tiene una cita en la Feria de Muestras para disfrutar con el espectáculo. Eso, de entrada. Luego, una vez atraída la gente, la presencia de stands, por un lado, pero sobre todo de actividades como las exposiciones y mesas redondas y conferencias, por otro, son lo que realmente confiere esa función de información, divulgación y promoción del cómic y del manga que tienen que hacer los salones.

- ¿Existe un perfil específico de lectores y consumidores del género Manga?. De ser así a que sector del público de la población va dirigido este género?.

En realidad, no, no existe un perfil único. Como el manga posee una gran riqueza de contenidos, en realidad lo hay para todo tipo de público, y aunque a España sólo llegue una pequeñísima parte de lo que se publica en Japón, disponemos de manga tanto para niños como para jóvenes y adultos. Otra cosa, cierta, es que la gran mayoría de mangas que se publican en España pertenecen a géneros dirigidos a lectores de entre 14 a 30 años, pongamos. Y de ahí que parezca que hay perfil, que es en efecto el mayoritario en nuestro país, pero no el único.

- ¿Cual es la diferencia entre el género Manga y el Anime?. ¿Es cierto que el público en general tiende a confundirlos y a no diferenciarlos?.

Ciertamente, el público generalista tiende a confundirlos, y es lógico. Mucha gente cree que el manga es en realidad lo que se ve en las series de dibujos animados, pero son cosas distintas, aunque las series de animación se basen, en la mayoría de los casos en personajes de manga. El manga es el cómic que se hace y se produce en Japón; el anime son los dibujos animados que se hacen y se producen en Japón. Guardan relación, por lo que digo de que muchas producciones animadas de anime están basadas en series de manga, pero son dos cosas distintas.

- Señor Guiral, usted ha tenido una importante trayectoria profesional y

ha asumido altas responsabilidades en el sector editorial del cómic. Desde su amplia experiencia en el género como diría que ha evolucionado el perfil de los lectores y consumidores de cómic durante estas últimas décadas?.

Aunque generalizar siempre es peligroso, creo que a finales de los setenta y durante la década de los ochenta se unen tres perfiles de lectores: aquellos que entonces teníamos entre 16 y 20 años, que habíamos leído cómics infantiles de Bruguera o TBO y algunos juveniles y que encontramos en la historieta para adultos del momento ese tipo de cómic que congeniaba con nuestras sensaciones de joven que exigía algo más a este medio; otros lectores de mayor edad, que habían leído los cuadernillos en su última etapa y que se engancharon al boom del cómic para adultos; y, por fin, gente muy joven que descubrió los comic-books de superhéroes en, por fin, las buenas ediciones de Forum y de Zinco.

En la siguiente década, todo cambia. Desaparecen las revistas, se revaloriza el comic-book como formato comercial, empiezan a aparecer las pequeñas editoriales independientes con productos más frescos, para lectores jóvenes más exigentes, y aparece y se estabiliza el manga, gracias sobre todo a títulos como Akira o Dragon Ball. Por tanto, había varios perfiles de lectores. Posteriormente, daba la sensación de que las tipologías de lectores iban especializándose entre los seguidores de cómics de superhéroes más comerciales, los de comic-books más "para adultos", los de la historieta de autor y europea y los de manga. Es como si hubiera compartimentos estancos. Ahora mismo, y gracias sobre todo al fenómeno de

la novela gráfica, conviven muchas tipologías de lectores: los que en su momento leían superhéroes y lo están recuperando; los de manga más comercial; los de manga más autoral; los de novelas gráficas; los de productos distintos; los de siempre, que han crecido pero siguen comprando cómics. A todo ello, hemos perdido a muchos lectores por el camino. Exceptuando el caso de El Jueves, que sigue con sus decenas de miles de ejemplares, las ventas medias por producto han bajado mucho, aunque es cierto que hoy en día hay un mercado muy amplio, con muchas y muy variadas propuestas.

- En relación con la pregunta anterior ¿Cree que las nuevas tecnologías y los nuevos soportes digitales perjudican a la producción editorial de cómics y mangas en formato papel?

Sí y no. Las nuevas tecnologías digitales han permitido, desde los años noventa, favorecer el proceso de producción, eliminar costes, hacerlo más rápido y ágil, aunque no necesariamente con más calidad de reproducción. El color digital es una herramienta que puede ser muy positiva, pero también muy negativa si no sabe utilizarse. Algo parecido ha ocurrido con la rotulación de los cómics y de los mangas; antaño manual, era más “preciosista”, se adaptaba más al estilo de cada dibujo.

Hoy, salvo excepciones, se ha uniformado mucho la tipografía, lo que no ayuda en nada al aspecto artístico de los cómics. Sea como sea, aunque existan revistas digitales como Orgullo y satisfacción o muchos webcomics, el papel sigue marcando pautas. De hecho, la gente de Orgullo y satisfacción anuncia un especial en papel,

y son muchos los webcomics que se han publicado en papel.

- En relación al actual Salón 2014, como todos sabemos este año es el XX Salón del Manga de Barcelona. Considera que es una fecha importante y que va a contribuir a consolidar y ampliar la influencia de este evento cultural y editorial?

La verdad es que el Salón del Manga es una gran fiesta, del manga, pero también de la cultura oriental. El Salón del Manga tiene más visitantes que el del cómic, o sea que la gente ha entendido que es un lugar en el que se pueden hacer muchas cosas, y que está abierto a todo tipo de público. Entiendo que ese éxito debería, al menos, permitir que la edición de mangas se mantenga, y de hecho así es.

- Se dice que el fenómeno Manga esta muy orientado hacia un público lector adolescente y muy juvenil. ¿Cree que en ello hay un componente de rebeldía juvenil?. Me refiero a que los lectores españoles más adultos de cómics solemos permanecer más fieles a los géneros de cómics más tradicionales como Marvel, DC o el cómic franco-belga. Y a que es muy posible que los chavales jóvenes esto lo asocien más con la generación de sus padres.

No creo que sea exactamente “rebeldía juvenil”. Lo que ocurre es que la gente más joven tiene otra cultura visual, comandada en su momento por la televisión, por las series de animación sobre todo (que en un momento dado eran casi todas japonesas), pero también por todo lo relacionado con las pantallas. Son distintos, por tanto quieren narraciones y estéticas distintas,

pero no a modo de rebeldía, sino sencillamente de encontrar lo que les motiva a niveles estéticos y narrativos. Es cierto que a la gente mayor de 45 años le cuesta acercarse al manga. Y es una pena, porque aunque poco en nuestro país, también hay manga para ellos, para nosotros, manga que podría interesar a esos “viejos” lectores de Marvel, DC o cómic franco-belga, pero el problema es que lo desconocen. Sólo ven la parte más superficial del manga.

- ¿Qué incidencia y repercusión considera que va a tener este XX Salón del Manga de Barcelona?. ¿Se batirán nuevos records de asistencia?. De ser así, los medios de comunicación y la sociedad en general se lo van a tomar más en serio?.

De hecho, se han batido nuevos récords de asistencia, confirmado. Y los medios se lo están tomando más en serio. Creo que todo el mundo se está dando cuenta de que es algo más que una reunión de jóvenes otakus, que lo es, por supuesto. Pero el hecho de que el Salón del Manga disponga de gastronomía y otras propuestas culturales japonesas, hace que exista otro tipo de público al que le interese el Salón, no necesariamente el manga, que sigue siendo un gran desconocido.

— *Antoni Guiral*





"EL CLUB DE LA LUCHA" ABRIÓ HACE 20 AÑOS

Hace 20 años fue 1999 y eso significa que fué uno de los años más prolíficos y creativos de toda la historia del cine. La crítica cinematográfica especializada del momento consideró a "El Club de la lucha" (Fight Club) como una de las mejores películas no solo de ese memorable 1999 sino de la totalidad de la década de los años noventa. En todas las listas de éxitos elaboradas por los críticos de cine internacional de ese año tanto Fight Club como The Matrix figuran alternativamente como la primera y la segunda mejores películas en todas estas listas. Y la verdad es que no es para menos.

El film retrata de forma agri dulce el

desencanto y las frustraciones de toda una generación de jóvenes que cumplieron los 30 años durante la finisecular década de los 90. A esta generación perdida se la conoce, sobretodo, como la Generación X.

Tanto la novela homónima de Chuck Palahniuk publicada en 1996 como su versión cinematográfica realizada por el director David Fincher y estrenada en 1999 reflejan de forma ácida los sueños rotos y anhelos frustrados de la llamada Generación X. Ambas versiones no están exentas de una implacable y satírica crítica social condimentada con una cierta filosofía nietzscheana que, en algunas escenas del filme, desemboca en una visión abiertamente

nihilista. El filme provocó una gran polémica social tras su estreno y posterior divulgación en las salas de cine y distribución en los video clubs.

Fue una controversia alrededor del uso y fomento de la violencia explícita tan solo comparable al estreno y distribución casi treinta años antes de *La naranja mecánica* (1971) de Stanley Kubrick. *Fight Club* (estrenada *El club de la lucha* en España y *El club de la pelea* en Hispanoamérica) es una película satírica estadounidense de 1999 basada en la novela homónima del escritor Chuck Palahniuk. La cinta fue dirigida por David Fincher y protagonizada por Edward Norton, Brad Pitt y Helena Bonham Carter. Norton interpreta al protagonista, un “hombre común”, cuyo nombre no se revela, que está aburrido con su profesión liberal en la sociedad estadounidense, así que funda un “club de peleas” clandestino con un vendedor de jabones llamado Tyler Durden (interpretado por Brad Pitt), y se ve envuelto en una relación con este y con Marla Singer, interpretada por Helena Bonham Carter.

La novela de Chuck Palahniuk fue escogida por Laura Ziskin, productora de la 20th Century Fox, quien contrató a Jim Uhls para escribir el guion de la adaptación cinematográfica. David Fincher fue contratado como director entusiasta de este proyecto. Fincher desarrolló el guion con Uhls. Director y elenco compararon la película con *Rebelde sin causa* (1955) y *El Graduado* (1967). Fincher usó la violencia del filme como metáfora del conflicto entre las generaciones jóvenes y el sistema de valores publicitario. Copió los matices homoeróticos de la novela haciéndola in-

cómoda al público y evitar que anticipasen el dramático giro final. A los ejecutivos del estudio no les gustó la película y reestructuraron la campaña de marketing para tratar de reducir las posibles pérdidas. *Fight Club* no cumplió las expectativas del estudio en taquilla y recibió reacciones polarizadas por parte de la crítica, volviéndose una de las películas más controvertidas y discutidas de ese año.

Los críticos elogiaron la actuación, la dirección, los temas y los mensajes, pero debatieron sobre la violencia explícita y la ambigüedad moral. Con el tiempo la recepción del filme por parte de la crítica y el público fue muy positiva y obtuvo un gran éxito crítico y comercial con su lanzamiento en DVD, facilitando que se convirtiera en una película de culto. Hoy está considerada por muchos como una de las mejores películas de la década de 1990.

Argumento.

El narrador (Edward Norton) es empleado de una empresa automovilística que sufre de insomnio. Al negarse su médico a recetarle medicación y quejarse de su sufrimiento, le replica que vaya a un grupo de apoyo para ver lo que es el sufrimiento de verdad. Asiste a un grupo de apoyo de víctimas de cáncer testicular convenciendo los que él también tiene la misma enfermedad, encontrando una liberación emocional que le cura el insomnio. Convertido en un adicto a los grupos de terapia y a la farsa de pasarse por víctima, le molesta la presencia de otra impostora —Marla Singer (Helena Bonham Carter)—, así negocia con ella el

evitar coincidir en las mismas reuniones. Al regreso de un vuelo de negocios, encuentra su apartamento destrozado por una explosión. Llama a Tyler Durden (Brad Pitt), vendedor de jabón que conoció en un avión y se reúnen en un bar. Tras conversar sobre consumismo Tyler invita al narrador a quedarse en su casa con la condición de que lo golpee. Ambos se enfrentan a una pelea fuera del bar y el narrador se muda a la demacrada casa de Tyler. Siguen teniendo más peleas fuera del bar, atrayendo a más curiosos. Las peleas pasan al sótano del bar, donde se funda un club de lucha regido por una serie de reglas.

Marla sufre una sobredosis de pastillas y telefona al narrador para que la ayude; él la ignora, no obstante Tyler toma la llamada de Marla y va por ella. Tyler y Marla comienzan una relación, en la que Tyler avisa al narrador de que nunca le hable a Marla sobre él. Se forman más clubes de lucha por el país, convirtiéndose en una organización anticapitalista y anticorporativista llamada Project Mayhem (Proyecto Caos), con Tyler como líder. El narrador se queja a Tyler de que quiere involucrarse más en la organización, tras lo cual Tyler desaparece.

Al morir un miembro (Bob) del Project Mayhem, el narrador intenta cerrar la organización y seguir la pista de Tyler. En una de las ciudades, un miembro del proyecto llama al narrador por el nombre de Tyler Durden. El narrador llama a Marla desde su habitación de hotel descubriendo que Marla también cree que es Tyler. Ve a Tyler Durden en la habitación y le explica que son personalidades disociadas dentro del mismo cuerpo. Tyler controla el cuerpo

del narrador cuando éste duerme.

Tras la conversación el narrador se queda inconsciente. Cuando despierta, descubre por el registro de llamadas de teléfono que Tyler había hecho llamadas durante su desvanecimiento. Descubre los planes de Tyler de producir el caos social destruyendo los edificios que contienen registros de compañías de tarjetas de crédito. Así serían destruidos los ficheros de deudas bancarias de gran parte de la población.

El narrador contacta con la policía, pero los agentes con los que habla también son miembros del Proyecto e intentan “cortarle las pelotas” por revelar los secretos de la organización. El protagonista logra escapar quitándole la pistola a uno de los agentes. Llega a uno de los edificios a demoler e intenta desactivar explosivos en un edificio, pero Tyler le somete y se desplaza a otro edificio para contemplar la explosión. El narrador, hostigado a punta de pistola por Tyler, descubre que al compartir cuerpo con Tyler también sujeta la misma pistola. Acepta su personalidad (Tyler Durden) y se dispara en la mejilla haciéndole saber a su otro yo que no lo necesita más en su vida. Tyler se desploma con un orificio de bala en la parte trasera de la cabeza, por lo que el narrador deja de proyectarle mentalmente. Después miembros del Project Mayhem le traen a Marla secuestrada, creyendo que es Tyler y les dejan a solas. Detonan los explosivos, tirando abajo los edificios, mientras el narrador y Marla observan la escena, cogidos de la mano.

Reparto.



Los tres actores principales de la película: Edward Norton, Brad Pitt y Helena Bonham Carter. Edward Norton - El narrador, un especialista en recuperación de automóviles itinerante que sufre de insomnio. A lo largo de la película adopta varios apodos, incluidos "Jack", "Cornelius", "Rupert" y "Travis". Brad Pitt - Tyler Durden, un vendedor de jabón que se encuentra con el narrador en uno de sus viajes de negocios. Helena Bonham Carter - Marla Singer, una mujer con quien se encuentra el narrador, quien va a grupos de apoyo para la catarsis y nota que también simulan síntomas.

Es acomplejada y tiene tendencias suicidas. Meat Loaf - Robert Paulson, un hombre con quien el narrador se reúne en el grupo de apoyo para el cáncer testicular. Jared Leto - Angel Face, un hombre a quien Tyler Durden recluta en el club de lucha y lo incluye para misiones para el Project

Mayhem. Zach Grenier - Richard Chesler, el jefe del narrador.

Los roles adicionales incluyen: Thom Gossom Jr. (en) como el Detective Stern, un investigador policial que investiga la explosión del departamento del narrador; Bob Stephenson como un oficial de seguridad del aeropuerto que detiene al narrador; Joon B. Kim como Raymond K. Hessel, un joven empleado de una tienda de conveniencia; Peter Iacangelo como Lou, un hombre agresivo que es dueño del bar en el que se lleva a cabo el club de lucha, y David Andrews como Thomas, miembro del grupo de apoyo para el cáncer testicular del narrador. Tim de Zarn (en), Ezra Buzzington y David Lee Smith aparecen como compañeros de trabajo del narrador, y Richmond Arquette interpreta a su médico. Temas.

El personaje es un "inverso noven-

tero” de El graduado: “un tipo que no tiene un mundo de posibilidades delante de él, (...) no puede imaginar una forma de cambiar su vida.” Confundido y enfurecido responde a su entorno creando en su mente a Tyler Durden, una especie de superhombre Nietzscheano. Mientras Tyler es lo que el narrador quería ser, él no es empático y no ayuda al narrador a tomar decisiones en su vida “que son complicadas y tienen implicaciones morales y éticas.” El director contó que Tyler puede tratar los conceptos de nuestras vidas de una manera idealista, pero no tiene nada que ver con los compromisos de la vida real como el hombre moderno lo sabe.

Lo cual es: No eres realmente necesario para mucho de lo que está pasando. Está construido, solo necesita ejecutarse ahora. Mientras los ejecutivos del estudio temían que Fight Club fuera “siniestra y sediciosa”, Fincher buscó hacerla “divertida y sediciosa” al incluir el humor para atemperar el elemento siniestro. Dijo que Fight Club era una cinta del género “Coming-of-age”, destinada a treintañeros. Describe al narrador como un “hombre común”, personaje sin nombre en el filme. Delineó el trasfondo del narrador: “Él trata de hacer todo lo que le enseñaron a hacer, buscando encajar en el mundo convirtiéndose en lo que no es.”

El narrador no puede encontrar la felicidad, así que recorre el sendero de la iluminación en la cual debe “matar” a sus padres, su Dios, y su maestro. Al principio del filme, el ha “matado” a sus padres. Con Tyler Durden, mata a su Dios haciendo cosas que se supone que no debe hacer. Completa su proceso de maduración matando a

su maestro, Tyler Durden.

Uhls describió a Fight Club como una “comedia romántica”, que “tiene que ver con las actitudes de los personajes hacia una relación sana, una gran cantidad de comporta-miento que parece poco saludable y duro el uno al otro, pero de hecho funciona para ellos, porque ambos personajes están fuera del alcance psicológicamente.” El Narrador busca la intimidad, pero él lo evita con Marla Singer, viendo demasiado de sí mismo en ella. Mientras que Marla es una perspectiva seductora y negativista para el narrador, él en cambio abraza la novedad y la emoción que viene con hacerse amigo de Tyler Durden.

El narrador se siente cómodo al estar conectado personalmente a Tyler Durden, pero se pone celoso cuando Tyler se ve envuelto sexualmente con Marla. Cuando el Narrador discute con Tyler sobre su amistad, Tyler le dice que ser amigos es secundario para seguir la filosofía que han estado explorando. Tyler también sugiere hacer algo con Marla, lo que implica que ella es un riesgo para ser eliminado. Cuando Tyler dice esto, el Narrador se da cuenta de que sus deseos deberían haberse centrado en Marla y comienza a apartarse del camino de Tyler.

El Narrador se aleja de Tyler llegando a un punto medio entre sus dos yos conflictivos. El narrador no es consciente de inmediato de que Tyler Durden se originó en él y está siendo proyectado mentalmente. Él también promueve erróneamente los clubes de pelea como una forma de sentirse poderoso, aunque la condición física del narrador empeora mientras que la apariencia

de Tyler Durden mejora. Mientras que Tyler desea “experiencias reales” de peleas reales como el Narrador al principio, él manifiesta una actitud nihilista de rechazar y destruir instituciones y sistemas de valores. Su naturaleza impulsiva, que representa el ello, transmite una actitud que es seductora y liberadora para el Narrador y los miembros del Project Mayhem. Las iniciativas y métodos de Tyler se vuelven deshumanizantes; él ordena alrededor de los miembros del Project Mayhem con un megáfono similar a los directores de campamentos chinos de reeducación.

Fight Club examina la angustia de la Generación X como “los hijos del medio de la historia”. Norton dijo, Fight Club examina los conflictos de valores de la Generación X, como la primera generación criada en la

televisión “que tiene su sistema de valores dictada en gran medida por la cultura publicitaria”, incluye valores del tipo lograr la “felicidad espiritual a través de equipamiento casero”, para después despertar al vacío de este “sistema de valores recibidos”. Pitt dijo, “Fight Club es una metáfora de la necesidad de atravesar los muros que ponemos alrededor de nosotros mismos y solo ir por ella, para así poder experimentar el dolor por primera vez.”

El filme también es paralelo a Rebelde sin causa (1955). Ambas investigan las frustraciones de las personas que viven en el sistema. Los personajes, tras sufrir la emasculación social, se reducen a “una generación de espectadores”. Una cultura publicitaria define los “significantes externos de la felicidad” de la sociedad, lo que provoca



una persecución innecesaria de los bienes materiales que reemplaza la más esencial búsqueda de la felicidad espiritual. Su personaje también camina por su apartamento mientras que los efectos visuales identifican sus muchas pertenencias de IKEA. Fincher describió la inmersión del Narrador, “Era solo la idea de vivir en esta idea fraudulenta de felicidad.” Pitt explicó la disonancia, “Creo que hay un mecanismo de autodefensa que impide que mi generación tenga una conexión honesta real o compromiso con nuestros verdaderos sentimientos.

Estamos alentando a los equipos de fútbol, pero no vamos a jugar allí. Estamos tan preocupados con el fracaso y el éxito, como si estas dos cosas son todo lo que te va a resumir al final.” La violencia en los clubes de pelea no sirve para promover o glorificar el combate físico, sino para que los participantes experimenten sentimientos en una sociedad en la que están entumecidos de otra manera. Las luchas representan tangiblemente una resistencia al impulso de ser “encerrados” en la sociedad.

Norton creyó que la lucha entre los hombres quita el “miedo al dolor” y “la confianza en los significados materiales de su autoestima”, dejándolos a experimentar algo valioso. Cuando las luchas evolucionan hacia la violencia revolucionaria, la película solo acepta a medias la dialéctica revolucionaria de Tyler Durden; el Narrador retrocede y rechaza las ideas de Durden. *Fight Club* deliberadamente da forma a un mensaje ambiguo, cuya interpretación queda en manos de la audiencia. Fincher elaboró, “Me encanta la idea de que puedes tener fascismo sin ofrecer ninguna dirección o solución. ¿No es el objetivo del fascismo decir,

‘Este es el camino que debemos seguir’?. Pero esta película no podría estar más lejos de ofrecer “algún tipo de solución”.

Producción y creación.

La novela *Club de la lucha* de Chuck Palahniuk se publicó en 1996. Antes de esto, un empleado de la productora 20th Century Fox envió un preliminar de la novela al creativo de la compañía Kevin McCormick. Éste mandó que se revisase la novela para ver las posibilidades de hacer una adaptación cinematográfica, pero finalmente fue desestimada.

Después McCormick se lo mandó a los productores Lawrence Bender y Art Linson, quienes también lo desestimaron. Sin embargo, los productores Josh Donen y Ross Bell le vieron potencial y expresaron su interés. Arreglaron unas lecturas no remuneradas del guion con actores para determinar la longitud del mismo, y la lectura inicial duró seis horas. Los productores cortaron secciones para reducir el tiempo de ejecución y después grabaron la versión corta de los diálogos. Bell mandó la grabación a Laura Ziskin, jefa de Fox 2000, quien después de oír la cinta compró los derechos de *Fight Club* a Palahniuk por 10.000 dólares.

Ziskin inicialmente consideró contratar a Buck Henry para la adaptación del guion, por las similitudes de *Fight Club* con la película *El Graduado*, cuya adaptación corrió a cargo de Henry. Donen y Bell recibieron presión de un nuevo guionista, Jim Uhls, y finalmente le escogieron por



encima de Henry. Bell mantuvo contactos con cuatro directores para realizar la película. Consideró a Peter Jackson como la mejor opción, pero éste estaba demasiado atareado. Mandaron el libro a Bryan Singer, pero éste ni siquiera lo leyó. Danny Boyle llegó a leer el libro y a reunirse con Bell, pero finalmente se decantó por otra película. David Fincher, quien había leído *Fight Club* e incluso llegó a intentar comprar los derechos del mismo, habló con Ziskin sobre dirigir la cinta.

Al principio tuvo dudas de aceptar trabajar para 20th Century Fox, debido a una mala experiencia a la hora de dirigir *Alien 3*. Para arreglar su relación con el estudio, se reunió con Ziskin y el director del estudio Bill Mechanic. En agosto de 1997, 20th Century Fox anunció que sería Fincher quien dirigiese la adaptación de *Fight Club*.

Castig.

El productor Ross Bell se reunió con el actor Russell Crowe para discutir la posibilidad de interpretar el papel de Tyler Durden. El productor Art Linson, quien se unió tarde al proyecto, se reunió con otro candidato, Brad Pitt. Linson era el productor jefe, por lo que los estudios decidieron dar el papel a Pitt en lugar de a Crowe. Pitt buscaba una nueva película tras el fracaso de su película *Meet Joe Black* de 1998, además de que los estudios creían que *Fight Club* sería un mayor éxito comercial contando con una gran estrella.

Finalmente la Fox contrató a Pitt y le ofreció un salario de diecisiete millones de dólares por la película. Para el papel del narrador sin nombre, el estudio deseaba un “actor más sexy” como Matt Damon para incrementar las posibilidades comerciales.

Fincher, sin embargo quería a Edward Norton para el papel. 20th Century Fox ofreció a Norton la suma de 2,5 millones de dólares para que trabajase en *Fight Club*. Para poder trabajar en *Fight Club* tuvo que firmar un contrato con la Paramount que estipulaba que aparecería en una de las futuras películas de la compañía por un salario menor.

En enero de 1998, 20th Century Fox anunció que Brad Pitt y Edward Norton serían los protagonistas de la cinta. Los actores prepararon sus papeles tomando lecciones de boxeo, taekwondo y elaboración de jabón. Pitt visitó, de forma voluntaria, a un dentista para que le picara los dientes de delante para que el personaje no tuviese la dentadura perfecta. Las piezas se restauraron después de la grabación de la película.

Para el papel de Marla Singer Fincher escogió hacer una audición con Helena Bonham Carter basándose en su actuación en una película de 1997.

Guion.

El guionista Jim Uhls trabajó en el primer borrador del guion, que no incluía la utilización de voice-over ya que la industria lo percibía como una técnica de la que se había abusado en el pasado. Cuando Fincher se unió al proyecto, pensó que la película requería de esa técnica, ya que creía que “la gracia” de la película provenía de la voz del narrador.

El realizador dijo que la película sin voice-over aparentaba ser “triste y patética”. Fincher y Uhls trabajaron el guion

entre seis y siete meses y en 1997 contaron con un tercer borrador que reordenaba la historia y dejaba fuera algunos elementos de la novela. Al comenzar a trabajar su personaje, Pitt estaba preocupado porque creía que su personaje, Tyler Durden, era demasiado unidimensional. Fincher buscó la ayuda del escritor y director Cameron Crowe y contrató al guionista Andrew Kevin Walker para ayudar. El realizador invitó a Pitt y Norton para revisar el guion produciendo cinco revisiones en un año. Chuck Palahniuk elogió la adaptación cinematográfica de su novela y cómo la trama estaba más racionalizada que la del libro.

Recordó cómo los escritores debatían si el público de la película creería el giro de la trama de la novela. Fincher apoyó incluir el giro, argumentando que “si acepta todo hasta este punto, aceptará el giro de la trama. Si siguen en la sala de cine, se la quedarán”. La novela de Palahniuk contiene temática homoerótica, las cuales se incluyeron en la película para hacer que el público se sintiese incómodo y para acentuar la sorpresa de los giros en la trama. La escena en la que Tyler Durden se baña estando cerca el narrador es uno de los ejemplos; la frase, “Me pregunto si otra mujer es realmente la respuesta que necesitamos” fue para sugerir responsabilidad personal más que homosexualidad.

Otro ejemplo es la escena del principio de la película en la que Tyler Durden inserta un cañón de pistola en la boca del narrador. El narrador encuentra redención al final de la película al rechazar la dialéctica de Tyler Durden, un camino que diverge del final de la novela cuando el narrador es internado en una institución mental. Nor-

ton trazó paralelismos entre la redención de la película y la de El graduado, diciendo que los protagonistas de ambas películas encuentran una posición intermedia entre dos divisiones de sí mismo. Fincher pensó que la novela estaba demasiado encaprichada con Tyler Durden y cambió el final para que se apartase de él: “Quería que la gente quisiese a Tyler, pero también quería que aceptasen su derrota”.

Filmación.

Los directivos del estudio Mechanic y Ziskin previeron un presupuesto inicial de 23 millones de dólares para financiar el filme pero, iniciada la producción, se incrementó hasta 50 millones. New regency pagó la mitad y después subió hasta 67 millones. El directivo de New Regency y productor ejecutivo de la película Arnon Milchan pi-

dió a Fincher que redujese los costes por lo menos 5 millones. El director se negó, por lo que Milchan amenazó a Mechanic con abandonar el proyecto. Mechanic buscó reafirmar el apoyo de Milchan mandándole cintas de las partes filmadas.

Después de ver tres semanas de filmaciones, Milchan restableció la financiación de New Regency. Se fijó el presupuesto final de la película en 63 millones de dólares. Tiene las escenas de muy coreografiadas y los actores tuvieron que “darlo todo” para capturar efectos realistas como ser apaleados.

La maquilladora Julie Pearce, que trabajó para Fincher en The Game (1997), estudió artes marciales y boxeo para dar realismo a los luchadores. Los maquilladores diseñaron dos métodos para crear sudor al momento: vaporizando agua mineral sobre una capa de vaselina y usando el agua



sin adulterar para el “sudor mojado”. Meat Loaf, quien interpreta el papel de un luchador del club, usó un arnés de más de 40 kilos para simular los pechos para el papel y también unas alzas de unos 20 cm en su escena con Norton para parecer más alto. La filmación duró 138 días y Fincher llenó más de 1500 rollos de película, el triple de lo habitual en un filme de Hollywood.

Las lugares de grabación se ubicaron en Los Ángeles y alrededores y en el estudio Century City. El diseñador de producción Alex McDowell construyó más de setenta decorados. El exterior de la casa de Tyler Durden se construyó en San Pedro, California y el interior en el estudio insonorizado. Se dotó al interior de un aire deteriorado mostrando el mundo fraccionado de los personajes. El apartamento de Marla Singer se basó en unas fotografías de los apartamentos Rosalind Apartments ubicados en la zona baja de Los Ángeles. La producción final se compuso de 300 decorados, 200 localizaciones y efectos visuales.

Cinematografía.

Fincher usó el formato Super 35 para filmar *Fight Club* que daba máxima flexibilidad al componer tomas. Contrató a Jeff Cronenweth como cinematógrafo. Fincher exploró diversos estilos visuales en *Seven* y *The Game*, así que Cronenweth usó elementos de ambas para *Fight Club*, utilizando un estilo chillón. Las escenas en que aparece el narrador sin Tyler Durden son realistas e insulsas. Fincher describió las escenas con Tyler como “más hiperrealistas en un sentido deconstruido —una metáfora

visual de a dónde va el narrador”. Los realizadores usaron colores muy desaturados en el vestuario, el maquillaje y la dirección de arte. Helena Bonham Carter usó maquillaje opalescente para retratar a su personaje nihilista y romántico.

El equipo aprovechó la luz natural y del entorno mientras rodaba en las ubicaciones exteriores. El director usó varios modos de iluminación para la cinta, escogió varias ubicaciones urbanas apreciándose las luces de la ciudad en los fondos. El equipo y él también se apoyaron en luces fluorescentes en otras de las ubicaciones para mantener el elemento de realismo e iluminar las heridas de los personajes. El director se aseguró de la poca iluminación de las escenas rebajando la visión de los ojos de los personajes. *Fight Club* se filmó sobre todo de noche y se rodó las escenas de día en lugares con sombra.

El equipo dotó sótano del bar con luz de trabajo creando brillo en los fondos. Se evitó usar técnicas complejas de trabajo de cámara para las primeras escenas de lucha en el sótano y en su lugar se optó por cámara fija. En escenas posteriores de lucha, se movía la cámara desde el punto de vista de un espectador lejano hacia el del luchador. Las escenas con Tyler Durden se escenificaron para ocultar que el personaje es una proyección mental del narrador sin nombre. No se le filmó junto al narrador con otra gente, ni se le muestra por encima del hombro en las escenas donde Tyler le da al narrador ideas específicas para manipularle.

En las escenas anteriores a que el narrador conozca a Tyler, insertan la presencia

de Tyler en tomas en solitario para crear un efecto subliminal. Tyler aparece en el fondo y desenfocado, como “un pequeño diablo en el hombro del narrador”. Fincher explicó estas escenas subliminales: “nuestro héroe está creando a Tyler Durden en su propia mente, así que en este punto sólo existe en la periferia de la consciencia del narrador”. Aunque Cronenweth generalmente trató la película de cine Kodak con normalidad en *Fight Club*, usó otras técnicas para cambiar su apariencia. Se usó flashing en la mayor parte de las imágenes tomadas de noche, se estrechó el contraste para afearlo a propósito, las letras escritas se ajustaron para parece estar poco expuestas, se usó la retención de plata ENR de Technicolor en un número selecto de copias para aumentar la densidad del negro en la película, y material de impresión de alto contraste fueron elegidos para crear un aspecto “pisado” en la impresión con una pátina sucia.

Efectos visuales.

Fincher contrató al supervisor de efectos visuales Martín Hawks para crear los efectos de *Fight Club*. Haug asignó a cada uno de los artistas de efectos visuales y a los expertos en diferentes instalaciones para trabajar en los distintos tipos de efectos visuales: modelación CG, animación, composición y escaneo. Se visualizó la perspectiva del narrador a través de su propia visión imaginaria y se estructuró un bastidor de miopía para el público.

También utilizó imágenes previusualizadas de tomas desafiantes de la unidad principal y de efectos visuales como una

herramienta de resolución de problemas para evitar cometer errores durante la filmación real. La secuencia del título de la película es una composición de efectos visuales de 90 segundos que muestra el interior del cerebro del Narrador a un nivel microscópico, la cámara se repliega hacia afuera, comenzando en su centro de miedo y siguiendo los procesos de pensamiento iniciados por su impulso de miedo.

La secuencia, diseñada en parte por Fincher, se presupuestó por separado del resto de la película en un principio, pero la secuencia fue galardonada por el estudio en enero de 1999. Fincher contrató a Digital Domain y a su supervisor de efectos visuales Kevin Mack, quien ganó el Óscar a los mejores efectos visuales por su trabajo en *Más allá de los sueños* de 1998, para hacer la secuencia. La compañía mapeó el cerebro generado por computadora usando un sistema-L, y el diseño fue detallado utilizando representaciones hechas por el ilustrador médico Katherine Jones.

La secuencia de retroceso desde dentro del cerebro hacia el exterior del cráneo incluían neuronas, potenciales de acción y un folículo capilar. Haug explicó la licencia artística que tomó Fincher con la toma; “Si bien quería mantener el paso del cerebro como una fotografía de microscopio electrónico, esa apariencia debía combinarse con la sensación de una inmersión nocturna, aterradora y con poca profundidad de campo.” La poca profundidad de campo se logró con el proceso de trazado de rayos. Otros efectos visuales incluyen una escena temprana en la que la cámara parpadea más allá de las calles de la ciudad para examinar el equipo destructivo de Project



Mayhem que se encuentra en estacionamientos subterráneos, la secuencia era una composición tridimensional de casi 100 fotografías de Los Angeles y Century City hechas por el fotógrafo Michael Douglas Middleton. La escena final de la demolición de los edificios de oficinas de tarjetas de crédito fueron diseñados por Richard Baily de Image Savant, Baily trabajó en la escena durante más de catorce meses. A mitad de la película, Tyler Durden señala un cue mark, apodado como “quemadura de cigarrillo” en la película a la audiencia.

La escena representa un punto de inflexión que presagia la próxima ruptura e inversión de la “realidad bastante subjetiva” que existía antes en la película. Fincher contó: “De repente, es como si el proyccionista se hubiera perdido el cambio, los espectadores tienen que comenzar a mirar la película

de una manera completamente nueva”.

Banda sonora.

A Fincher le preocupaba que grupos experimentados en componer bandas sonoras no supieran atar bien las pistas de la película, así que buscó una banda que nunca hubiese hecho algo similar. Se interesó por Radiohead, aunque finalmente escogió el dúo de productores breakbeat Dust Brothers para el trabajo.

El dúo creó una banda sonora post-moderna que incluye loops de batería, scratches electrónicos y samples computarizados. Michael Simpson explicó: “Fincher quería romper moldes con todo lo relativo a la película y una banda sonora poco con-

vencional ayudaba a conseguirlo”. El clímax y créditos finales de la película presentan la canción “Where is my Mind?” de los Pixies. Lanzamiento.Marketing.

La filmación acabó en diciembre de 1998 editándose el metraje a inicios de 1999 preparando a *Fight Club* para una proyección para los altos ejecutivos. No recibieron la película en positivo y les preocupaba que la película no tuviera una audiencia. Se programó su estreno en julio de 1999 pero después se cambió al 6 de agosto de 1999. El estudio retrasó el estreno de la película hasta el otoño. Se atribuyeron las demoras a la masacre de la Escuela Secundaria de Columbine a inicios de año. Los ejecutivos de marketing de la 20th Century Fox vieron dificultades en la comercialización del filme y consideraron comercializarlo como película artística.

Pensaron que la película se dirigía sobretodo a audiencias masculinas dada su violencia y creían que ni siquiera Pitt atraería a las audiencias femeninas. Las pruebas de investigación mostraron que la película atraía a los adolescentes. Fincher se negó a dejar que los carteles y los tráilers se centraran en Pitt y animó al estudio a contratar a la empresa de publicidad Wieden+Kennedy para diseñar un plan de marketing. La empresa propuso una barra de jabón rosa con el título “*Fight Club*” grabado como la principal imagen de marketing de la película; la propuesta fue considerada “una mala broma” por los ejecutivos de Fox. Fincher también lanzó dos tempranos tráilers en forma de anuncios de servicio público falsos presentados por Pitt y Norton, el estudio no pensó que los tráilers comercializaran la película adecuadamente.

En cambio, el estudio financió una campaña a gran escala de 20 millones USD para proporcionar un press junket, carteles, vallas publicitarias y tráilers para televisión que resaltaban las escenas de lucha de la película.

El estudio publicitó *Fight Club* por cable durante las transmisiones de la WWE, lo cual Fincher protestó, creyendo que la colocación creaba un contexto incorrecto para la película. Linson creía que el marketing unidimensional “mal concebido” por el ejecutivo de marketing Robert Harper contribuyó en gran medida al tibio rendimiento de taquilla de *Fight Club* en los Estados Unidos. Estreno. El estudio estrenó mundialmente *Fight Club* en el 56° Festival Internacional de Cine de Venecia el 10 de setiembre de 1999. Se estrenó en Estados Unidos y Canadá el 15 de octubre de 1999 y recaudó 11,035,485 USD en 1,963 cines en su primer fin de semana. Ocupando el primer lugar en la taquilla del fin de semana.

La mezcla de género de las audiencias de *Fight Club*, alegando ser “la película anti-citas definitiva”, era de 61% hombres y 39% mujeres; el 58% de las audiencias tenían menos de 21 años. Pese la primera posición en taquilla del filme, su recaudación de apertura no estuvo a la altura de las expectativas del estudio. Durante su segundo fin de semana disminuyó 42.6% en ingresos, ganando 6,335,870 USD. Contra su presupuesto de producción de 63 millones USD, la película recaudó 37 millones USD de su estreno en cines en Estados Unidos y Canadá y obtuvo 100.9 millones USD en cines alrededor del mundo. El decepcionante desempeño de *Fight Club* en la taquilla norteamericana agrió la relación entre el

jefe de 20th Century Fox Bill Mechanic y el ejecutivo de medios Rupert Murdoch, lo que contribuyó a la renuncia de Mechanic en junio del 2000. Se revisó *Fight Club* para su estreno en Reino Unido y removió dos escenas que incluían “una indulgencia en la emoción de golpear la cara de un hombre (indefenso) en una pulpa”. La junta asignó a la película un certificado de 18, limitando el estreno a audiencias adultas en Reino Unido.

El Consejo no censuró más, considerando y desestimando las reclamaciones de que la película contenía “información peligrosamente instructiva” y podría “alentar el (comportamiento) antisocial”. La junta respondió: “La película en su conjunto, con toda claridad, es crítica y agudamente paródica del fascismo amateur que en parte retrata. Su tema central del machismo masculino (y el comportamiento antisocial que fluye de él) es enfáticamente rechazado por el personaje central en los carretes finales. Las escenas fueron restauradas en una edición de DVD de dos discos lanzada en Reino Unido en marzo de 2007.

Recepción crítica.

Janet Maslin escribió que *Fight Club* llevaba un mensaje de “hombría contemporánea”, y que, si no se miraba atentamente, la película podría malinterpretarse como un respaldo a la violencia y el Nihilismo. Roger Ebert dijo que *Fight Club* era “visceral y dura” y también “un paseo emocionante disfrazado de filosofía”. Más tarde afirmó que “al verlo en el transcurso de una semana, admiré aún más su habili-

dad, y su pensamiento aún menos.” David Ansen describió a *Fight Club* como “una mezcla escandalosa de técnica brillante, filosofar pueril, sátira mordaz y sobrecarga sensorial” y pensó que el final era demasiado pretencioso. Richard Schickel de la revista *Time* describió la puesta en escena del director como oscura y húmeda: “Impone el contraste entre las esterilidades de la vida sobre el suelo de sus personajes y su vida subterránea.

El agua, incluso cuando está contaminada, es la fuente de la vida; la sangre, incluso cuando se derrama sin cuidado, es el símbolo de la vida siendo plenamente vivida. Para decirlo simplemente: es mejor estar mojado que seco.” Al estrenarse *Fight Club* en el 56° Festival de Venecia, el filme se debatió mucho por los críticos. Algunos críticos expresaron su preocupación de que la película incitaría el comportamiento imitador, como el visto en tres décadas anteriores tras el estreno de *La naranja mecánica* en Gran Bretaña.

Tras el estreno en cines de la película, *The Times* dijo: “Tocó un nervio en la psique masculina que fue debatido en los periódicos de todo el mundo.” Los productores del filme llamaron a *Fight Club* “una descripción precisa de los hombres en la década de 1990”, pero algunos críticos lo llamaron “irresponsable y atroz”.

Christopher Goodwin afirmó: “*Fight Club* se perfila como la más controvertida meditación de Hollywood sobre la violencia desde *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick.” Gary Crowder de *Cineaste* afirmó: “Muchos críticos elogiaron a *Fight Club* como una de las películas más emo-

cionantes, originales y estimulantes del año.” (...) “Sintieron que esas escenas servían solo como una glamorización deslumbrante de la brutalidad, un retrato moralmente irresponsable, que tenían que podría animar a los impresio-nables jóvenes espectadores masculinos a establecer sus propios clubes de lucha en la vida real con el fin de golpearse unos a otros sin sentido.”

Fight Club fue nominada en el 2000 al Óscar por mejor edición de sonido, pero perdió ante The Matrix. En los Premios Empire del 2000, Bonham Carter ganó el galardón por mejor actriz británica. La Sociedad de Críticos de Cine en Línea también nominó a Fight Club a mejor película, mejor director, mejor actor (Norton), mejor montaje y mejor guión adaptado (Uhls). Aunque la película no ganó ninguno de los premios, la organización catalogó a Fight Club como una de las diez mejores películas de 1999.

La banda sonora fue nominada a un premio Brit, pero perdió ante Notting Hill. Fue una de las películas mas controvertidas y discutidas de la década de los 90. Al igual que otros filmes estrenados ese año se la reconoció como innovadora en forma y estilo cinematográfico ya que explotó nuevos desarrollos en la tecnología cinematográfica. Tras su estreno en cines, Fight Club se hizo más popular gracias al boca a boca y la recepción positiva del DVD la convirtió en una película de culto.

El éxito de la película catapultó a Palahniuk a la fama mundial. Tras estrenarse Fight Club, se informó que en EEUU. abrieron varios clubes de lucha. Adolescentes y preadolescentes en Texas, Nueva Jersey, el estado de Washington y Alaska

iniciaron clubes de lucha y publicaron vídeos de sus peleas en línea, lo que llevó a las autoridades a romper los clubes. En 2006, un participante involuntario de una escuela secundaria local resultó herido en un club de lucha en Arlington, Texas y las ventas de DVD de la pelea llevaron al arresto de seis adolescentes. Un club de lucha no autorizado también se abrió en la Universidad de Princeton. Se sospecho que el filme influyó en Luke Helder, un estudiante universitario que plantó bombas de tubos en buzones de correo en 2002.

El 16 de julio de 2009, un joven de 17 años que había formado su propio club de lucha en Manhattan fue acusado de detonar una bomba casera afuera de una cafetería de Starbucks en el Upper East Side. El Departamento de Policía de Nueva York informó que el sospechoso estaba tratando de emular el “Project Mayhem”. En septiembre de 2015, dos empleadas de Lightbridge Academy, una guardería de Nueva Jersey, fueron acusadas de instigar peleas “al estilo Fight Club” entre niños de cuatro a seis años de edad.

Según los informes, las peleas fueron filmadas y subidas a Snapchat, una aplicación de mensajería de vídeo, e involucraron aproximadamente a una “docena de niños y niñas”. En 2003, Fight Club fue catalogada como una de las “50 mejores películas de muchachos de todos los tiempos”.

En 2006 y 2008, Fight Club fue votada por los lectores de Empire como la octava y décima gran película de todos los tiempos, respectivamente. La revista Total Film clasificó a Fight Club como “La película mas grandiosa de nuestra vida” en

2007 durante el décimo aniversario de la revista. En 2007, la revista Premiere escogió la frase de Tyler Durden: “La primera regla del Club de la Pelea es: No se habla del Club de la Pelea” como la 27ma mejor frase de película de todos los tiempos.

En 2008, la revista Empire clasificó a Tyler Durden como octavo en una lista de los 100 grandes personajes cinematográficos e identificó a Fight Club como la décima gran película de todos los tiempos en su edición de 2008 Las 500 grandes películas de todos los tiempos.

— *Juliano Martínez*





MAX ERNST: SURREALISTA EXCÉNTRICO

Max Ernst, pintor y escultor de origen alemán nació en 1891 e influyó en Salvador Dalí y René Magritte.

Aunque estudió filosofía y psicología en la Universidad de Bonn, abandonó los estudios para dedicarse a la pintura. Conoció a Macke y Arp, uniéndose a ellos al movimiento artístico Der Blaue Reiter en 1913. Tras la 1ª Guerra Mundial, se unió al movimiento dadaísta de Colonia en 1919, adoptando el seudónimo de Dadamax. De esta época son sus primeros collages. Participó en la exposición organizada por Andre Breton en 1921 en París; estableciéndose

allí al año siguiente. Formó parte del grupo surrealista desde 1924. Sus composiciones, pobladas de imágenes extrañas e irreales, están dotadas de gran imaginación. Empleó el collage y en 1925 inventó la técnica del frottage.

Elaboró su propia concepción surrealista, basada en el simbolismo de la imagen surgida por medio del frottage, equivalente al automatismo psíquico de Breton, teoría plasmada en su ensayo *Traité de la peinture surréaliste*. Inventó un mundo misterioso con paisajes y animales extraños en la serie de la *Historie naturelle* (1926), extendiendo

el método a varias materias, abriendo la posibilidad de representar nuevas y alucinantes imágenes. Su actividad pictórica no se limitó a la pintura, colaborando en la ejecución de los decorados de Romeo y Julieta del ballet ruso.

En la década de los 30 realizó obras esculpidas basadas en figuras de su propia mitología. En 1938 rompió con la ortodoxia surrealista. Evitó la persecución nazi yendo a Estados Unidos, donde permaneció desde 1941 hasta 1953. Ese año volvió a Francia, y su obra se volvió más abstracta y lírica. Acentuó el elemento narrativo y experimentó un enriquecimiento histórico-an-

tropológico. En sus obras aparecen madréporas, fósiles y animales fantásticos, que se combinan con plantas que se transforman en insectos, entre una vegetación en constante crecimiento. La forma se fragmenta y el color, entre blancos y grises, crea una atmósfera fantástica. Ernst también inventó la técnica del dripping, utilizada posteriormente en la obra de Pollock. Muere en 1976.

La experimentación sistemática de las técnicas dadaístas la inició en 1919. Sin olvidar su recreación del surrealismo onírico y el tratamiento de la perspectiva, derivada de las técnicas de DE Chirico. En esta etapa adopta la técnica del collage y



del montaje. Su inagotable creatividad por las imágenes gráficas y pictóricas reciben influencias filosóficas, literarias, teatrales, musicales y coreográficas. Ernst manipula los objetos, dotándolos de una inédita capacidad Semántica y colocándolos en un limbo comunicativo entre realidad y sueño. El autor contempla el nacimiento en una dimensión comprometida que no es la pura y simple elección del objeto, tal como sucede en el “assemblage” dadaísta. Se cuestiona la identidad de la obra:

Igual que el sueño ya no existe un confín preciso entre realidad y ficción; ambos conceptos se superponen. La ficción se acerca a la realidad, convirtiéndose en un dato de la experiencia. Sigue la técnica dadaísta de conferir nombres diferentes a las cosas, obteniendo un desdoblamiento de la experiencia y añadiendo un nuevo significado suscitando la duda.

A partir de 1925 emplea la técnica del frottage, que bien aplicada, excluye toda influencia consciente de la mente y reduce al mínimo el papel activo del autor. Esto equivale a la escritura automática. También experimentó el “gratage”, -rascar con una espátula los colores de la tela. Uno de sus temas fundamentales es la serie de los “pájaros”; de gran valor simbólico al elevarse, como la fantasía, por encima de las hordas.

El pájaro permanece puro, pese a la corrupción física de los cuerpos y la corrupción moral de las almas; representa el deseo del hombre de volar a las alturas de lo sobrenatural y de la metafísica. Ernst identifica su ser alado con un “personaje-tótem-autoridad” al que da el nombre de “Loplop”.

Mediada la década de los 30 reflexiona sobre el destino de Europa presagiando la tragedia inminente. En 1939 sus premoniciones se tornan reales. Se exilia a EEUU donde pinta en 1941 obras llenas de desesperación y melancolía como Napoleón en el desierto, Tótem y tabú y El espejo robado.

En 1942 termina Europa después de la lluvia, una espectral elegía de la muerte, desperdicios y putrefacciones donde todo decae sin esperanza. Experimenta la nueva técnica del dripping (goteo) en sus obras: El planeta confuso, Joven intrigado por el vuelo de una mosca no euclidiana y El Surrealismo y la pintura. Esta técnica fue desarrollada ampliamente por el Expresionismo Abstracto; especialmente por Jackson Pollock, apodado por sus amigos “Jack el goteador”.

En 1943 se retira con Dorotea Tanning a un rancho de Arizona donde crea su famoso políptico Vox Angélica, auténtica recapitulación de los momentos más importantes de su itinerario creativo. En La tentación de San Antonio de 1945 alcanza la culminación de su perfección ejecutiva y del oficio refinado. Sus obras posteriores se orientan a solucionar problemas espaciales, materiales o evocativos.

En 1949 regresa a Europa y se establece en Francia, donde afronta en sus telas el problema de la luz. Madura su experiencia dadaísta y surrealista y las imágenes adquieren mayor fluidez, perdiendo incluso los contornos. Continúa con su simbología de pájaros, sol, mar y cielo. Tiene una visión de lo visionario, lo fantasioso y lo fabuloso. Experimenta de nuevo con la de calcomanía.



Trató de no dejarse influir por el Informalismo que se implantó a partir de 1951. Se opuso a sus concepciones, cuyas estructuras, manchas y cromatismo se sustrae a toda posibilidad interpretativa. Afirmó: “rechazo con rotundidad vivir como un pintor informal”

Su actitud hacia la invención, la aventura y el significado de las cosas lo caracterizará hasta el final de sus días.

— *César A. Alvarez*



Polémica portada del disco “Sticky Fingers” (1971).

Existe una carta escrita en 1969 por Mick Jagger a Andy Warhol dándole instrucciones sobre el diseño que éste iba a realizar para la portada del disco de los Rolling Stones “Sticky Fingers” que fue el disco posterior a “Led it Bleed” y que finalmente se editó en 1971. ¿Qué opinión te merece como briefing? Buscamos la portada que realmente diseñó Andy Warhol, ¿se corresponde con las instrucciones de Jagger en este documento?.

¿Qué peculiaridades tuvo esta portada en algunos países?. Este briefing enviado por Mike Jagger al artista del Pop Art Andy Warhol tiene un marcado contenido informal y desenfadado. Lo cual, lejos de ser una crítica, es un gran acierto teniendo en cuenta la personalidad de quien lo envía: una de las más importantes y populares estrellas del Rock. La portada del disco corresponde al “Sticky fingers” (1969).

Álbum de la banda de Rock británica “The Rolling Stones”, que durante la década de 1960 rivalizó en popularidad con “The Beatles”.

No sé hasta qué punto esta portada diseñada por Warhol se corresponde con las instrucciones dadas por Mike Jagger. Pero lo cierto es que no estuvo exenta de polémicas. Para empezar tenemos el marcado contenido sexual de esta portada. Sin olvidar las pro-

vocativas letras de algunas de las canciones de este álbum de los Stones. La portada nos muestra un close up a la entrepierna de un hombre vestido con unos jeans muy ajustados. El concepto de Warhol era que la portada contara con un cierre y un cinturón de cartón el cual, al ser desabrochado, revelaría a su vez la ropa interior del modelo. Como Mick Jagger en ese momento era uno de los hombres más sexys del rock, se pensó que él era el protagonista de la imagen. No obstante, la verdadera identidad del hombre que sirvió de modelo para llenar esos pantalones ha permanecido en el anonimato y constituye un misterio durante 50 años.

En algunos países la censura obligó a las distribuidoras discográficas modificar o suplantar la imagen de la portada de “Sticky Fingers” por ser considerada por algunos gobiernos de entonces como muy provocadora debido a su explícita carga sexual.

El ejemplo más contundente lo encontramos en Rusia, que lo reemplazó por

una entrepierna más discreta y los pantalones tenían una hebilla del ejército soviético. En la España franquista la foto de los jeans fue sustituida por los dedos de una mujer emergiendo de una lata con sangre, además de dejar fuera el track “Sister Morphine” y meter en su lugar un cover en vivo de Chuck Berry.

— Adriano Pérez





55° Aniversario de Mafalda

Durante este año 2019 el inmortal personaje de Mafalda cumplió la ya respetable edad de 55 años. Atenea XXI ha querido celebrar su 55° cumpleaños con este artículo a modo de nuestro particular homenaje. Mafalda fue el nombre de una popular tira de prensa argentina desarrollada por el genial humorista gráfico Quino entre los años 1964 hasta 1973. La protagonista de esta tira era la niña Mafalda. Que era el «espejo de la clase media latinoamericana y de la juventud progresista» que se mostraba preo-

cupada por la humanidad y la paz mundial y se rebelaba contra el mundo legado por sus mayores. Mafalda siempre ha sido muy popular en todos los países de Latinoamérica en general, así como en algunos países europeos tales como: España, Italia, Grecia y Francia.

Ha sido traducida a más de treinta idiomas. Umberto Eco dijo que la amaba «muchísimo» y considera que es muy importante leer la tira para entender a la

Argentina. En 1962, Quino llevaba ya cerca de una década realizando humor gráfico. Su amigo Miguel Brascó, recordó que Quino le había comentado «que tenía ganas de dibujar una tira con chicos» y le sugirió que podría realizar una historieta que combinara a Peanuts con Blondie. La empresa contratante puso como condición que en la historieta apareciesen algunos electrodomésticos y que los nombres de los personajes comenzaran con la letra «M».

Quino se puso a dibujar a partir de ese momento varias tiras gráficas que estaban protagonizadas por una familia tipo constituida por un matrimonio de clase media con dos hijos: un niño y una niña. En esta familia ficticia, los rasgos del matrimonio son similares a los de los padres de Mafalda de la etapa posterior, mientras que el hijo no se asemeja a ninguno de los personajes clásicos de Mafalda. Su hermanita sí es reconocible como Mafalda, aunque exhibe un diseño arcaico. El nombre de su principal personaje,

Mafalda, lo tomó del film “Dar la cara” (1962), que está basado en la novela homónima de David Viñas. Allí aparece una bebé que lleva ese nombre, que le pareció alegre a Quino. La historieta realizada por Quino fue ofrecida por «Agens» al diario Clarín, pero la estrategia publicitaria fue descubierta y la campaña no se pudo llevar a cabo.

Posteriormente, Miguel Brascó publicó en el suplemento humorístico «Gregorio» de la revista Leoplán, del cual era director, tres de las tiras dibujadas para la campaña fallida. En 1964, Julián Delgado, director de la revista Primera Plana, acor-

dó con Quino comenzar a publicar en ese medio a Mafalda, pero desvinculándola de cualquier propósito publicitario. Quino dibuja con este fin nuevas tiras donde, en un principio, participan solo Mafalda y sus padres. Con el paso del tiempo, Quino fue añadiendo más personajes, destacando entre éstos los amigos de Mafalda —Felipe, Manolito, Susanita, Miguelito y Libertad— y su hermanito Guille. Desde su aparición pública y rápida consolidación y difusión mediática, el «¿Pensaron alguna vez que si no fuera por todos nadie sería nada?»

El personaje de la niña inconformista Mafalda se convirtió en un icono gráfico a nivel internacional. A partir de entonces siempre hemos relacionado su imagen gráfica con el contenido filosófico de sus sentencias y con su gran predisposición a hacer preguntas muy incómodas a sus progenitores.

Muchas veces nos preguntamos si en los momentos actuales aún sería posible la creación de otro personaje como ella. Y quizás la respuesta más probable es que va a ser que no. En la actualidad la gran mayoría de los niños y adolescentes difícilmente les harían ese tipo de preguntas tan incómodas a sus padres. Tal vez sea porque ahora están demasiado entretenidos jugando con todos esos aparatitos de tecnomierda. Tales como: Ipods, Smartphones, Tablets, etc.

Ello supone, de paso, un gran alivio para sus padres ya que les costaría mucho contestarles. Tal vez están demasiado ocupados perdiendo su tiempo y escaso dinero en los bares. O viendo algún estúpido programa de telebasura o algún partido del aborregamiento futbolístico.



Por tales motivos debemos dejar que Mafalda celebre su 50º cumpleaños en paz. A modo de homenaje final celebramos su importante Aniversario en este artículo ofreciendo a nuestr@s lector@s una cuidada selección de frases filosóficas dichas por esta inmortal niña inconformista argentina: «Paren al mundo, que me quiero bajar» «Lo malo de la gran familia humana es que todos quieren ser el padre» «Como siempre, apenas uno pone los pies en la tierra, se acaba la diversión» «Ya que amarnos los unos a los otros no resulta, ¿por qué no probamos amarnos los otros a los unos?» «El mundo está malo, le duele el Asia» «Dicen que el hombre es un animal de costumbres, más bien de costumbre el hombre es un animal» «¿No sería mas progresista preguntar dónde vamos a seguir, en vez de dónde vamos a parar?» «¿Por dónde hay que empujar este país para llevarlo adelante?» «No es cierto que todo tiempo pasado fue mejor.

Lo que pasaba era que los que estaban peor todavía no se habían dado cuenta» «¡Sonamos muchachos! ¡Resulta que si uno no se apura a cambiar el mundo, después es el mundo el que lo cambia a uno!» «A medio mundo le gustan los perros; y hasta el día de hoy nadie sabe que quiere decir guau» «¿No será acaso que esta vida moderna está teniendo más de moderna que de vida?» «Si vivir es durar, prefiero una canción de los Beattles a un Long Play de los Boston Pops» «¿Y si en vez de planear tanto voláramos un poco más alto?» «Como siempre: lo urgente no deja tiempo para lo Importante».

«Una cosa es un país independiente y otra un país in the pendiente» «¡La sopa es a la niñez lo que el comunismo a la democracia!» «Todos creemos en el país, lo que no se sabe es si a esta altura el país cree en nosotros» «¡Y todo porque los hijos nacemos

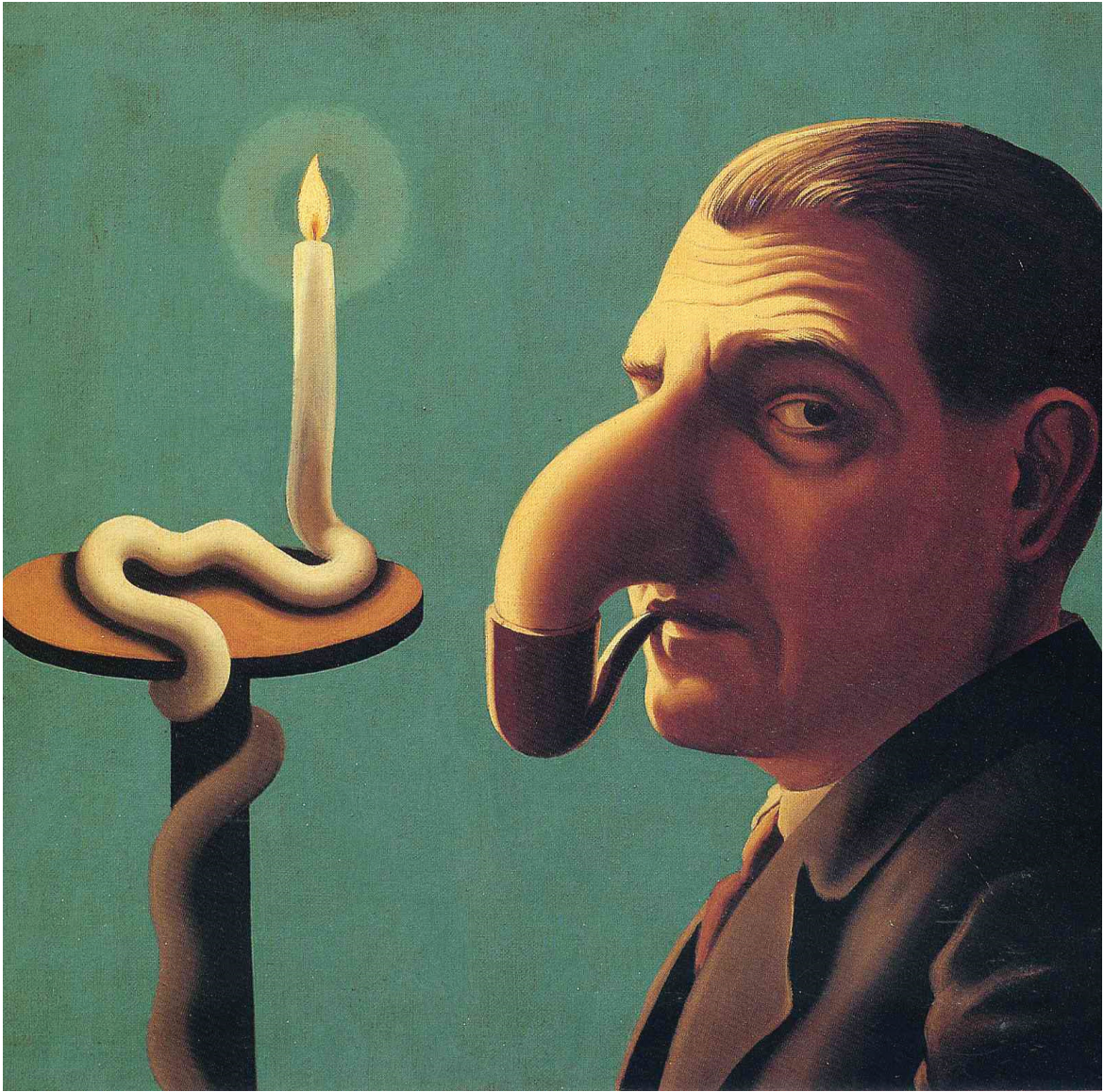
cuando los padres ya coparon el poder en el hogar!» «Tan chiquito y ya dice incongruencias» «La justicia vence siempre, pero nunca nadie levanta los pagarés» «Algún día me sentaré a analizar quien me enferma más: si Susanita o la sopa». «Mas que planeta, éste es un inmenso conventillo espacial». «¿Y por qué habiendo mundos más evolucionados yo tenía que nacer en éste?» «Cada ministerio con su mini-histeria». «Lo peor es que el empeoramiento empieza a empeorar». «Siempre es tarde cuando la dicha es mala».

«No es que no haya bondad, lo que pasa es que está de incógnito» «¿Pensaron alguna vez que si no fuera por todos nadie sería nada?» «Y, claro, el drama de ser presidente es que si uno se pone a resolver los problemas de Estado no le queda tiempo para gobernar» «En todas partes cuecen habas, pero nadie se anima a estrangular al 'maitre'». «¿Qué habrán hecho algunos pobres sures para merecer ciertos nortes?» «¿La sopa es a la niñez lo que el comunismo a la democracia?»

«Está bien que nos hayas hecho de barro, pero ¿por qué no nos sacás un poquito del pantano?» (Rezando) «Tenemos hombres de principios, lástima que nunca los dejen pasar del principio» «Y estos derechos... a respetarlos, ¿eh? ¡No vaya a pasar como con los diez mandamientos!» «La cosa es tomar lo artificial con naturalidad»

— César A. Alvarez





EL PENSAMIENTO VISIBLE
RENE MAGRITTE

Pintor belga nacido en 1898 considerado uno de los artistas más representativos del Surrealismo. Forma junto a Salvador Dalí y Max Ernst un verdadero trío de ases de este movimiento.

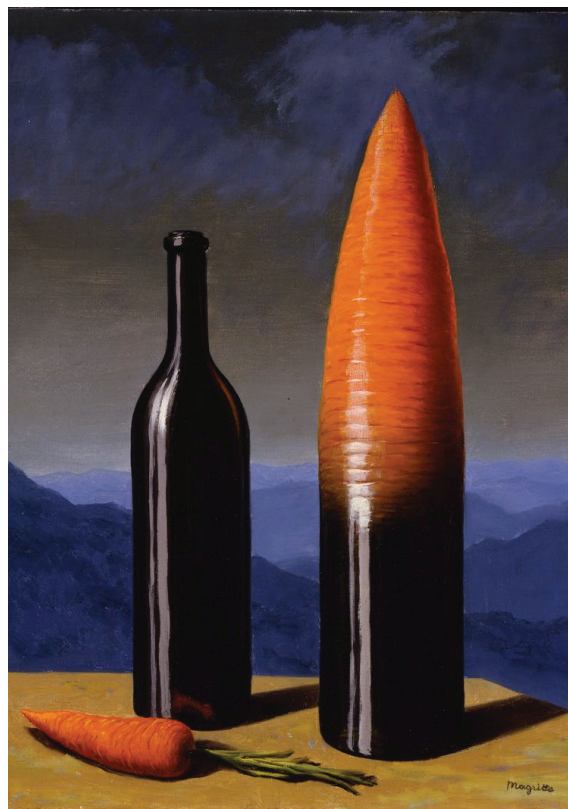
Se formó en la Academia de Bellas Artes de Bruselas entre 1916 y 1918. Influenciado por las tendencias vanguardistas cubista y futurista. En 1923 conoce la pintura metafísica de De Chirico.

Fundó el grupo surrealista belga y en 1926 viajó a París donde conoció a Bretón y los surrealistas franceses. Su primera obra surrealista fue “El jockey perdido” (1925). Allí ya aparecen algunos de sus temas característicos: mezcla de lo real y lo onírico, sustitución de unos elementos por otros sin relación aparente entre ellos, a modo de collage. Gran sentido de la teatralidad. Los objetos se vinculan con los personajes al margen de la lógica convencional. Se produce un efecto atemporal y desconcertante. Yuxtapone objetos corrientes, oníricos y eróticos en ambientes incongruentes. Tiene una temática iconográfica propia que se repite en sus obras. Recibió una fuerte influencia de Max Ernst con la utilización de objetos e imágenes cotidianas y comunes.

También inició una iconografía de seres sin identidad partiendo de los maniqués de De Chirico. En 1930, de regreso a Bruselas, emplea imágenes metamórficas formadas por varios elementos. Mediada la década de los 40 introduce la técnica divisionista con un empleo amplio del color y tonalidades.

Tras una breve etapa fauvista, en los 50 retoma sus temas anteriores con predo-

minio de la perspectiva. Destaca también la desproporción de los objetos. Partiendo de la realidad de las cosas, crea efectos perturbadores e intrigantes de forma absolutamente arbitraria. Su obra influyó a partir de los 60 en el Pop Art y el Arte conceptual. Fallece en 1967.



Destacan en su pintura la unión de los opuestos y su asociación con los pensamientos. Esta libertad de la pintura respecto a sus modelos no es su único legado; también su manera académica, calculada y armoniosa. Es un pintor de ideas, de pensamientos visibles y no de temas particulares. No apreciaba ni la abstracción lírica ni la expresionista: ambas técnicas sirven para representar la materia, que carece de interés para el pintor. Se sentía próximo al espíri-

tu de los objetos de Marcel Duchamp. Es evidente el aspecto intelectualista e hiperreflexivo en su obra. Va dirigida a los filósofos. El impacto poético es inseparable del placer por la actividad intelectual.



Magritte subvierte el orden de la percepción normal: los objetos reconocibles, al plasmarse en el lienzo se transforman en amenazantes. Aparecen bajo un aspecto insólito y persuasivo. El movimiento surrealista estuvo influido por las teorías psicoanalíticas de Freud del inconsciente, la interpretación de los sueños y la asociación libre de ideas. Proponiendo el automatismo como técnica para liberar la imaginación del subconsciente y llevar a cabo la creación artística. Magritte y Dalí representan la vía centrada en el onirismo o lenguaje de los

sueños. Ambos desarrollaron una pintura figurativa muy detallista ofreciendo una visión misteriosa y fantástica de los objetos y las escenas.

No obstante, Magritte (a diferencia de Dalí) rechazó la teoría psicoanalítica y le negó toda validez en la interpretación de su propia obra. Solía decir: “El psicoanálisis no tiene nada que decir, tampoco sobre las obras que evocan el misterio del mundo.

El psicoanálisis en sí es quizás el tema que mejor se presta al tratamiento psicoanalítico.” La consideraba una pseudociencia y un intento policíaco y político opresivo que reducía la libido al triángulo familiar y a la pareja legitimada por la ley. Se opuso a las experiencias automáticas basadas en el poder del inconsciente. Con ello consiguió que André Breton lo expulsara del grupo surrealista. Pero lo que importa es el carácter resueltamente surrealista de la obra de Magritte. En su caso nace de la infidelidad con la imagen reflejada. El ojo del pintor traiciona lo que contempla; es un espejo que muestra en las cosas el misterio que suelen ocultar y que sólo es revelado al intervenir el arte.

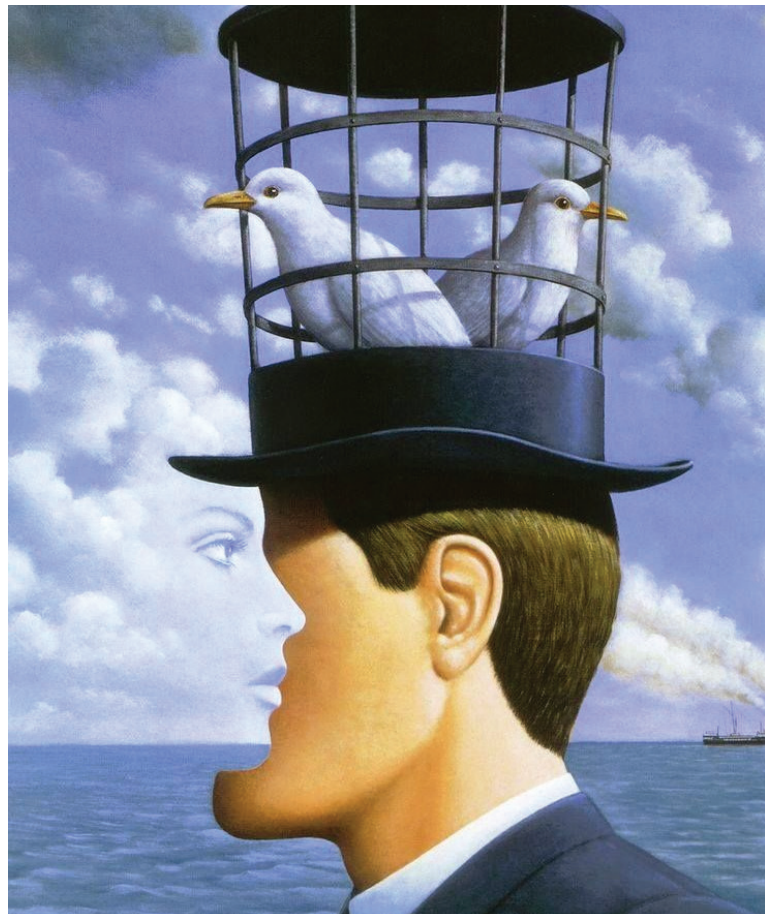
El pintor captó el lado oculto de las cosas. Los títulos nunca describen los temas tratados. Lo figurativo en su obra no impide su ataque contra la representación de la pintura realista. Conmueve la percepción ordinaria interviniendo con lo irreal.

La imagen pintada no es una simple reproducción ya que interviene la persona y la mirada del pintor. No remite a la realidad exterior sino a su misterio. Se trata de una imagen-pensamiento. La pipa pintada no es,

por tanto, una pipa real. El cuadro expresa el abismo que lo separa de la realidad. Entre palabras y cosas existe otro abismo. Magritte siempre mostró la distancia entre visible y legible.

Niega así el método tradicional de la pintura. Mina el fundamento de las cosas negando su seriedad. Imágenes y palabras evidencian la banalidad de las cosas, sorprendiendo con lo normal y cotidiano.

— César A. Alvarez





CONTRA L'ABSOLESCÈNCIA PROGRAMADA

Ja és hora que els governs regulin el problema de l'obsolescència programada dels aparells. Els aparells electrònics no duren sempre. Estan programats per funcionar durant 5 anys. L'obsolescència programada defineix quan han de deixar de funcionar correctament. Així els fabricants inciten el consum incremmentant els seus beneficis. Una pràctica il·legal i estic d'acord que les autori-tats prenguin mesures.

Els grans perjudicats són els consumidors i el medi ambient. Ara les associacions de consumidors defensen els seus drets i la Comissió Europea busca fórmules per protegir-los i controlar la durabilitat dels productes. Avui la garantia dels productes és de 2 anys. Estic d'acord que s'obligui les empreses a allargar la garantia durant més temps i a reparar gratuïtament els seus aparells. Cal prendre mesures per defensar millor el medi ambient i limitar la quantitat de residus tòxics.

Per concloure, a l'hora de minimitzar el problema mediambiental el Parlament Europeu aposta per l'economia circular: reduir l'ús de materials i la seva producció. Cal substituir combustibles fòssils per energies renovables. Els primers són finits. Les energies renovables, com vent, força de l'aigua o el sol, són inesgotables. Desitjo que les mesures dels governs i Comissió Europea es duguin a terme ràpid i eficientment.

— Ricard Teixidó



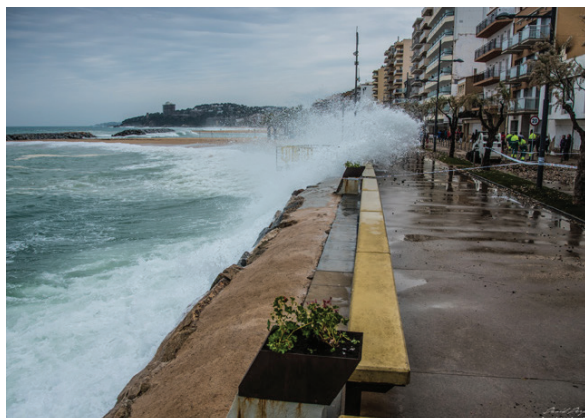
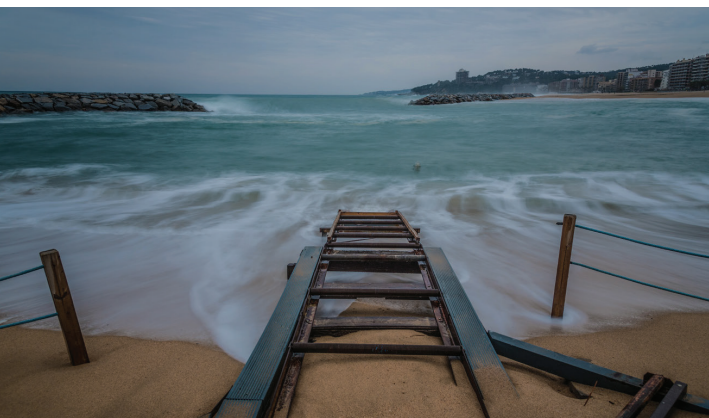
AL MAL TEMPS, ...BONES FOTOS!!!

Una de les protagonistes sens dubte aquesta Setmana Santa té nom propi: La Llevantada.

Si algu esperava aquests dies per a jaure a la platja parant el sol, fent una banyo-ta... el temps s'ha encarregat de que no sigui així. No obstant ens ha brindat una altra opció: Sortir amb el mòbil i/o la càmera a captar espectaculars fotografies.

Val a dir que s'ha de tenir seny. Cada vegada que hi ha un temporal d'aquestes característiques hi ha gent que s'endú un ensurt o inclús pren mal. Per tant, amb la precaució i el sentit comú per davant, fent cas a les instruccions de les autoritats policials o de protecció civil, podem gaudir d'un interessant pla B pels nostres dies de festa o de vacances.

— *David Perpinyà*





Descubre otros productos y ediciones

