

Luis Pérez Ochando

George A. Romero. Cuando no quede sitio en el Infierno

Jordi Sánchez Navarro

Alberto Ruiz de Samaniego



**BIBLIOTECA
D.NUEVO ENSAYO**

D.Nuevo ensayo. Encuentros con jóvenes ensayistas nace a partir de algunas preguntas fundamentales: ¿Cómo se inicia un libro de pensamiento? ¿Qué problemas sugieren los primeros ensayos que un autor publica? ¿Con quiénes dialoga? El proyecto indaga en los problemas que interesan a las jóvenes generaciones de ensayistas. Durante el desarrollo de estos encuentros, programados para realizarse cada tres meses, los autores llevarán a cabo un análisis de los temas más importantes y controvertidos de uno de sus ensayos, acompañados por dos conferenciantes a los que ellos mismos habrán designado como referentes intelectuales.

El estreno de *La noche de los muertos vivientes* en 1968 convirtió a George A. Romero en uno de los directores más admirados de su generación. Sin embargo, la obra de este realizador, considerado el padre del cine de zombis, no se reduce a un largometraje ni se limita a un subgénero. Sus películas son estudios de su tiempo y su filmografía constituye una radiografía política de los últimos decenios, una reflexión sobre las estructuras sociales y económicas que atrapan a sus personajes. Obras maestras como *Martin* (1978) o *El Amanecer de los muertos* (1978) han hecho a Romero acreedor del reconocimiento de la crítica francesa y anglosajona, pero en el mundo de habla hispana sigue siendo un cineasta mal conocido. En este ensayo, Luis Pérez Ochando realiza la primera apuesta en lengua castellana para desentrañar las aportaciones de este singular cineasta. A lo largo de sus páginas el autor desmenuza los elementos sociopolíticos en los que se asienta la cosmovisión de Romero; una perspectiva sobre la realidad en la que la crítica ideológica resulta determinante. Durante esta cuarta edición de *D.Nuevo Ensayo* el análisis se centrará especialmente en la filmografía de zombis realizada por el mítico director neoyorkino.

D.Nuevo Ensayo. Encuentros con jóvenes ensayistas. Luis Pérez Ochando
11/04/2013

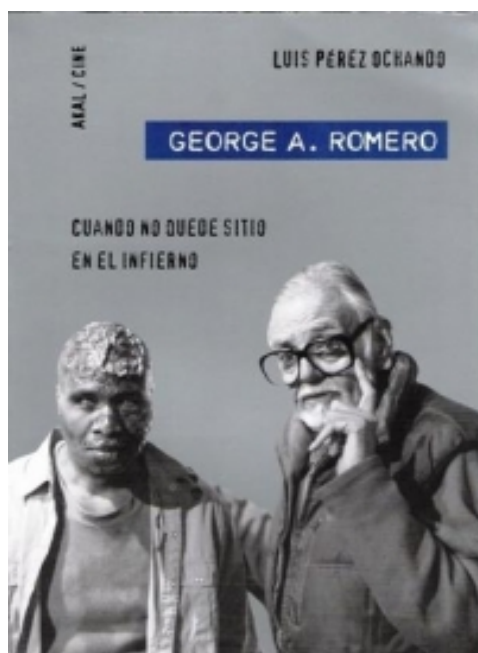
ENCUENTRO: jueves, 11 de abril de 2013
Hemiciclo de la Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Campus de la Merced

Proyección de películas en la Fílmoteca Regional:

La noche de los muertos vivientes. Lunes, 8 de abril a las 21.00h y viernes, 12 de abril a las 22.30h (Sala A).
El diario de los muertos. Martes, 9 de abril a las 21.00h (Sala B).
El amanecer de los muertos. Miércoles, 10 de abril a las 21.30h y lunes, 15 de abril a las 22.30h (Sala A).

Proyecto concebido y organizado por **CENDEAC** y ASEFI (Asociación de Estudiantes de Filosofía)





El estreno de *La noche de los muertos vivientes* en 1968 convirtió a George A. Romero en uno de los directores más admirados de su generación. Sin embargo, la obra del realizador, considerado el padre del cine de zombies, no se reduce a un largometraje ni se limita a un subgénero. Sus películas son estudios de su tiempo y su filmografía constituye una radiografía política de los últimos decenios, una reflexión sobre las estructuras sociales y económicas que atrapan a sus personajes. Obras maestras como *Martin* o *Dawn of the Dead* han hecho a Romero acreedor del reconocimiento de la crítica francesa y anglosajona, pero en el mundo de habla hispana sigue siendo un cineasta mal conocido.

Este libro es el primero escrito en nuestra lengua que ofrece un análisis completo de su filmografía y desglosa las claves temáticas y estéticas de un cine tan insólito como personal.

<http://www.akal.com/libros/George-A-Romero/9788446028512>

ÍNDICE



1. AUTOR

1.1 Bio/currículum 4p.

1.2 Conferencia 5p.

1.3 Bibliografía 6p.

1.3.1 Bibliografía de Luis Pérez Ochando 6p.

1.3.2 Bibliografía y filmografía recomendada 7p.

1.3.3 Bibliografía de *George A. Romero. Cuando no quede sitio en el Infierno* 10p.

1.4 Prensa 17p.

2. REFERENTES

2.1 Jordi Sánchez Navarro

2.1.1 Bio/currículum 41p.

2.1.2 Conferencia 43p.

2.1.3 Bibliografía de Jordi Sánchez Navarro 44p.

2.1.4 Documentación audiovisual 55p.

2.1.5 Prensa 57p.

2.2 Alberto Ruiz de Samaniego

2.2.1 Bio/currículum 59p.

2.2.2 Conferencia 62p.

2.2.3 Bibliografía de Alberto Ruiz de Samaniego 70p.

2.2.4 Documentación audiovisual 73p.

2.2.5 Prensa 75p.

1.1 Bio/currículum



Luis Pérez Ochando (Requena, 1982) se licenció en Comunicación Audiovisual en la Universidad de Valencia y recibió el Segundo Premio Nacional de fin de carrera. Posteriormente, ha sido becario de investigación en el Departamento de Historia del Arte entre 2008 y 2012, donde impartió cursos y seminarios sobre cine. Ha colaborado en diversos proyectos de divulgación cinematográfica y ha trabajado en el Aula de Cinema de dicha universidad, donde organizó, coordinó y participó en numerosos ciclos cinematográficos. Fuera del ámbito universitario, ha sido seleccionador del Festival Internacional de Mediometrajes La Cabina y ha colaborado en el diario del Festival Cinema Jove.

Luis Pérez Ochando también fue cofundador de *L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos*, de la que coordinó varios números. La mayor parte de sus artículos, publicados en revistas de investigación, se centran en diversos aspectos socioculturales del cine de terror. Actualmente, está concluyendo su tesis doctoral, titulada *La ideología del miedo: El cine de terror estadounidense, 2001-2011*. También ha publicado la obra de teatro *Papel telón de fuego*.

Enlaces de interés:

<https://www.facebook.com/luis.perezochando>

Luis.Perez@uv.es

1.2 Conferencia

TÍTULO

Los muertos regresarán

RESUMEN

El muerto viviente se ha convertido en una figura casi omnipresente en la cultura popular contemporánea, por lo que no ha tardado en ser interpretado por sociólogos, filósofos e historiadores de la cultura. Dadas sus peculiares características —su falta de raciocinio, su comportamiento gregario, su corporalidad putrefacta, su hambre insaciable e inútil de carne humana y su estatus liminal, entre la vida y la muerte—, el zombi se ha convertido también en una metáfora abierta, polivalente, capaz de alegorizar los más diversos aspectos de la cultura contemporánea.

Sin embargo, nosotros trataremos de concretar el significado del zombi a partir de sus raíces ideológicas y culturales y, sobre todo, a través de la aportación cinematográfica de George A. Romero, auténtico creador de la moderna mitología del zombi. A partir de Romero, la figura del zombi se enriquece con las aportaciones de otros cineastas, escritores e historietistas. Sin embargo, debemos tener presente cuáles son los ingredientes de este mito y por qué se concretan en la figura del muerto viviente en un momento dado de la historia.

Se ha dicho que una de las aportaciones de Romero radica en que desgaja al zombi del contexto cultural haitiano. La afirmación es cierta, pero debe ser matizada, ya que si el vudú desaparece de la ecuación, no sucede lo mismo con la idea del zombi como esclavo o como miembro de las masas alienadas del proletariado. Ahora bien, no hemos de olvidar que en su primera película Romero no se refiere a «zombis» sino a «gules», a muertos que retornan de las tumbas. Será este segundo elemento el que nos dirija a la verdadera fuente del mito del zombi, la del resucitado que retorna para vengarse o reparar una injusticia cometida contra él. Este aspecto conecta la obra de George A. Romero con una visión de los muertos profundamente arraigada en la cultura occidental, la de las larvas, los lémures y los relatos de aparecidos, un legado que Romero recibe a través del cómic de terror estadounidense de EC. Finalmente, los zombis de Romero se insertan en un relato apocalíptico y devienen emblemas del cambio ineludible, del fin del mundo tal y como lo conocemos.

El zombi contemporáneo procede de la imbricación de estos tres conceptos —la masa alienada, el muerto vengativo y el fin del mundo—. Significativamente, dicha confluencia se produce en un periodo especialmente convulso de la historia estadounidense, un momento histórico en el que los muertos ya no volverán para hablarnos de oscuros crímenes del pasado, sino de crímenes cometidos contra la sociedad, contra las masas y contra los excluidos. A partir de esta interpretación, podremos comprender toda la historia posterior del subgénero como un desarrollo de esta idea, en el que la representación monstruosa de las masas revela los auténticos temores de la ideología capitalista, sumida en la pesadilla de su propio fin pero incapaz de imaginar un después o una alternativa.

1.3 Bibliografía

1.3.1 Bibliografía de Luis Pérez Ochando

- George A. Romero. *Cuando no quede sitio en el infierno*. Akal, Madrid, 2010.
- «Joyas del pantano. Jesús Franco y Roger Corman», *25 Cinema Jove*, junio 2010.
- «El fin del mundo, últimas noticias. Del terror como género de actualidad». *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 9, 2010.
- «*Gangs of New York*. La sangre arde en las calles». *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 8, 2009.
- *Papel telón de fuego*. Universitat de València, Valencia, 2009.
- «Ícaro del abismo: iconografía y significado del hombre-peze». En García Mahiques, R. y Zuriaga Senent, V. (Eds). *Imagen y cultura*. Generalitat Valenciana, Valencia, 2008.
- «Deseos del cuerpo imaginario». *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 6, 2008.
- «Feijoo y los hombres-peze: Monstruos, nadadores, eruditos y otros pejes de las letras españolas». *La torre del virrey. Revista de estudios culturales* 5, 2008. <http://www.latorredelvirrey.es/pdf/05/luis.perez.pdf>
Texto disponible en página 36 de la guía de lectura
- «Galatea de la mirada. *La señorita Oyu*, Tanizaki y Mizoguchi», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 5, 2007.
- «*La guerra de los mundos, Minority Report, Inteligencia Artificial*. Hora de Despertar», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 4, 2007.
- «*El hombre y el monstruo*: una historia de descenso», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 3, 2006.
- «Feijoo, la ciència al servei de Dèu», *Mètode* 44, febrero 2005.
- «Documental y posmodernidad. Ventanas, espejos y laberintos», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 2, 2004.
- «*Tren de sombras*. Fantasmas de la luz, sombras en el tiempo», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 2, 2004.
- «Cine japonés: posguerra y años cincuenta. Nihon monogatari (Cuento de Japón)», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 1, 2003.
- «La tradición como búsqueda: Ozu, Naruse y Kurosawa», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 1, 2003.
- «Los fantasmas de *Trono de sangre*», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 1, 2003.

1.3.2 Bibliografía y filmografía recomendada

Bibliografía recomendada sobre George A. Romero

- DILLARD, R. H., «*Night of the Living Dead: It's Not Just a Wind That's Passing Through*», en WALLER, G. (ed.), *American Horrors: Essays on the Modern American*
- GAGNE, P. R., *The Zombies that Ate Pittsburgh: The Films of George A. Romero*, Dodd, Mead, 1987.
- HERVEY, B., *Night of the Living Dead*, Londres, British Film Institute, 2008.
- HUMPHRIES, R., *The American Horror Film. An Introduction*, Edimburgo, Edimburgh University Press, 2002.
- PAFFENROTH, K., *Gospel of the Living Dead. George Romero's Visions of Hell on Earth*, Texas, Baylor University Press.
- RUSSELL, J., *Book of the Dead: The Complete History of Zombie Cinema*, Surrey, FAB Press, 2005.
- SHAVIRO, S., *The Cinematic Body*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998. pp. 83-105.
- SKAL, D. J., *The Monster Show. A Cultural History of Horror*, Nueva York, Faber and Faber, 2001.
- THROWER, S., *Nightmare USA. The Untold Story of the Exploitation Independents*, Surrey, FAB Press, 2007.
- WILLIAMS, T., *The Cinema of George A. Romero. Knight of the Living Dead*, Londres, Wallflower, 2003.
- WILLIAMS, T., *George A. Romero: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi.
- WOOD, R., *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Nueva York, Columbia University Press, 1996.

El cine de zombis del nuevo milenio en quince películas

- 28 días después* (*28 Days Later*, Danny Boyle, 2002) *
- Amanecer de los muertos* (*Dawn of the Dead*, Zack Snyder, 2004) *
- La resurrección de los muertos* (*Les revenants*, Robin Campillo, 2004) *
- Zombies Party* (*Shaun of the Dead*, Edward Wright, 2004) *
- El ejército de los muertos* (*Homecoming*, Joe Dante, 2005) *

Severed (Carl Bessai, 2005) *

La tierra de los muertos vivientes (*Land of the Dead*, George A. Romero, 2005)

Fido (Andrew Currie, 2006)

Mulberry Street (Jim Mickle, 2006)

El diario de los muertos (*Diary of the Dead*, George A. Romero, 2007) *

[Rec] (Jaume Balagueró, 2007)

Pontypool (Bruce McDonald, 2008)

Deadgirl (Marcel Sarmiento y Gadi Harel, 2008)

La resistencia de los muertos (*Survival of the Dead*, George A. Romero, 2009)

ZMD: Zombies of Mass Destruction (Kevin Hamedani, 2010)

Cuarenta títulos destacables del cine de terror del nuevo milenio

Escalofrío (*Wendigo*) (*Wendigo*, Larry Fessenden, 2001) *

El espinazo del diablo (Guillermo del Toro, 2001) *

Jeepers Creepers (Victor Salva, 2001) *

Pulse (*Kairo*, Kiyoshi Kurosawa, 2001) *

Session 9 (Brad Anderson, 2001)

Bubba Ho-Tep (Don Coscarelli, 2002)

May (Lucky McKee, 2002)

La casa de los mil cadáveres (*House of the Thousand Corpses*, Rob Zombie, 2003)

El bosque (*The Village*, Night M. Shyamalan, 2004) *

El fin del mundo en 35 mm (*Cigarette Burns*, John Carpenter, 2005) *

El exorcista: El comienzo (*Dominion: Prequel to the Exorcist*, Paul Schrader, 2005) *

La guerra de los mundos (*War of the Worlds*, Steven Spielberg, 2005)

Hostel (Eli Roth, 2005) *

The Descent (Neil Marshall, 2005) *

Los renegados del diablo (*The Devil Rejects*, Rob Zombie, 2005)

Bug (William Friedkin, 2006)

Las colinas tienen ojos (*The Hills Have Eyes*, Alexandre Aja, 2006) *

The Host (*Gwoemul*, Joon-ho Bong, 2006) *

The Last Winter (Larry Fessenden, 2006)

Slither: La plaga (*Slither*, James Gunn, 2006) *

Silent Hill (Christophe Gans, 2006) *

Halloween. El origen (*Halloween*, Rob Zombie, 2007) *

La niebla (*The Mist*, Frank Darabont, 2007) *

Vagina Dentata (*Teeth*, Mitchell Lichtenstein, 2007)

The Burrowers (J. T. Petty, 2008)

Monstruoso (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008) *

Splinter (Toby Wilkins, 2008)

Déjame entrar (*Låt den rätte komma in*, Thomas Alfredson, 2008) *

Arrástrame al infierno (*Drag Me to Hell*, Sam Raimi, 2009) *

Distrito 9 (*District 9*, Neill Blomkamp, 2009) *

The House of the Devil (Ti West, 2009)

Insidious (James Wan, 2010) *

Monsters (Gareth Edwards, 2010)

La trampa del mal (*Devil*, John Erick Dowdle, 2010) *

Tucker & Dale vs. Evil (Eli Craig, 2010)

El último exorcismo (*The Last Exorcism*, Daniel Stamm, 2010) *

La cabaña en el bosque (*The Cabin in the Woods*, Drew Goddard, 2011)

The Innkeepers (Ti West, 2011)

Lovely Molly (Eduardo Sánchez, 2011)

The Woman (Lucky McKee, 2011)

* *Las películas marcadas con asterisco están accesibles en la Red de Bibliotecas Públicas de la Región de Murcia para su préstamo y/o consulta.*

1.3.3 Bibliografía del libro

George A. Romero. La noche de los muertos vivientes.

- ANDERSEN, M. S., «Evolution in the Family Use of Television: Normative Data from Industry and Academy», en J. Bryant., *Television and the American Family*, Londres, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1990.
- BAJTIN, M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1975.
- BAUMAN, Z., *Vidas desperdiciadas*, Barcelona, Paidós, 2005.
- , *Miedo líquido*, Barcelona, Paidós, 2007.
- , *Vidas de consumo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- BAUMANN, F., «Diary of the Dead. Dire le désastre avec les mots qui restent», *Positif* (junio de 2008), pp. 17-18.
- BATAILLE, G., *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1959.
- BENDLE, M. F., «The Apocalyptic Imagination and Popular Culture», *Journal of Religion and Popular Culture* (otoño de 2005).
- BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Tauros, 1989.
- BERNARDO, J. M., «La construcción mediática de la cotidianidad», en Gavaldá, Gregori y Rosselló (eds.), *La cultura mediática. Modes de representaeió i estratègies discursives*, Valencia, Universitat de Valencia, 2002, pp. 19-33.
- , *El sistema de la comunicación mediática. De la comunicación interpersonal a la comunicación global*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2006.
- BLANCO, C., RODRÍGUEZ, J. y ZAVALA, I., *Historia social de la literatura española*, 2 vols., Madrid, Akal, 2000.
- BRAUDEL, F., *Las ambiciones de la historia*, Barcelona, Crítica, 2005.
- BROOKS, M., *Guerra mundial Z*, Córdoba, Almuzara, 2008.
- , *Zombi: guía de supervivencia. Protección completa contra los muertos vivientes*, Cordoba, Berenice, 2008.
- CHAUVIN, J., «Romero, la peur vivante. La trilogie des morts vivants», *Cahiers du Cinéma* (diciembre de 2001), pp. 66-68.
- CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2007.
- CRESPÓ, B., *La noche de los muertos vivientes*, Valencia, Midons, 1998. CUETO, R., «American Gothic o cómo la motosierra acabó con el flowerpower», en R. Cueto y A. Weinrichter (eds.), *Dentro y fuera de Hollywood*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2004, p. 136.
- DEGLIO-BELLEMARE, M., «Review of *Land of the Dead*», *Journal of Religion and Film* (octubre de 2005), www.unomaha.edu/jrf/No19No2/Reviews/LandDead.htm.

- DILLARD, R. H., «*Night o the Living Dead: It's Not Just a Wind That's Passing Through*», en G. Waller (ed.), *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*, Urbana, University of Illinois Press, 1987.
- EBERT, R., «*The Night o/ the Living Dead*»,
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19670105/R.EVIEWS/701050301/1023>
- FALLOWS, T. y ÜWEN, C., *George A. Romero*, Pocket Essentials, Herts, 2008.
- FIEDLER, L., *Lave and Death in the American Novel*, Nueva York, Stein and Day, 1966.
- FÓLDENY, L., *Melancolía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008.
- GAGNE, P. R., *The Zombies that Ate Pittsburgh: The Films of George A. Romero*, Dodd, Mead, 1987.
- GIDDENS, A., *Un mundo desbocado*, Barcelona, Tauros, 2000.
- GIL CALVO, E., *El miedo es el mensaje*, Madrid, Alianza, 2003.
- GIL VILLA, F., *La exclusión social*, Barcelona, Ariel, 2002.
- Gonnu, T. A., *Gothic America. Narratives, History and Narration*, Nueva York, Columbia University Press, 1997.
- GREENE, R. y MOHAMMAD, K. S., *The Undead and Philosophy. Chicken Soup for the Soulless*, Pero, ill., Open Court, 2006.
- HARPER, S., «Zombies, Malls, and the Consumerism Debate: George Romero's *Dawn of the Dead*», *Americana: The Journal o/ American Popular Culture* (otoño 2002):
http://www.americanpopularculture.com/journalarticles/fall_2002/harper.html
- , «"They're Us": Representations of Women in George Romero's "Living Dead" Series», *Intensities: The Journal o/Cult Media* (invierno de 2003): <http://intensities.org/Essays/Harper>
- , «*Night of the Living Dead. Reappraising an Undead Classic*», *Bright Light Films Journal* (noviembre de 2005): <http://www.brightlightsfilm.com/50/night.htm>
- HERVEY, B., *Night of the Living Dead*, Londres, British Film Institute, 2008.
- HOBERMAN, J. y ROSENBAUM, J., *Midnight Movies*, Nueva York, Harper & Row, 1983.
- HUMPHRIES, R., *The American Horror Film. An Introduction*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2002.
- JACKSON, R., *Fantasy. The Literature of Subversion*, Londres, Routledge, 1981.
- JACKSON, T. F., *From Civil Rights to Human Rights: Martín Luther King, Jr., and the Struggle for Economic Justice*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2007.

- JAMESON, F., *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 2001.
- , «Progreso *versus* utopía; o, ¿podemos imaginar el futuro?», en B. Wallis, *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001.
- JOBBÉ-DUVAL, E., *Les morts malfaisants*, París, Recueil Sirey, 1924.
- KING, S., *La mitad oscura*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1999.
- , *Danza macabra*, Madrid, Valdemar, 2006.
- KLEIN, N., *La doctrina del Shock*, Barcelona, Paidós, 2007.
- KROHN, B., «Itinéraire d'un mouton noir de la contre-culture americaine», *Cahiers du Cinéma* (diciembre de 2001), p. 70.
- LARCHER, J., «Gare au gore», *Cahiers du Cinéma* (diciembre de 2001), p. 71.
- LENNE, G., *El cine fantástico y sus mitologías*, Barcelona, Anagrama, 1974.
- LEUTRAT, J., *Vidas de fantasmas. Lo fantástico en el cine*, Valencia, Mirada, 1999.
- LIPOVETSKY, G., *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- , *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- LLOPIS, R., *El Novísimo Algazife o libro de las Postrimerías*, Madrid, Hiperión, 1980.
- LOSILLA, C., *El cine de terror. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1993.
- LOUDERMILL, A., «Eating "Dawn" in the Dark. Zombie desire and commodified identity in George A. Romero's *Dawn of the Dead*», *Journal of Consumer Culture* (marzo de 2003), pp. 83-108.
- LYON, D., *Posmodernidad*, Madrid, Alianza, 2000.
- MADDREY, J., *Nightmares in Red, White and Blue. The Evolution of the American Horror Film*, Jefferson, McFarland, 2004.
- MALUSA, V., «La trilogie du crépuscule», *Cahiers du Cinéma* (diciembre de 2001), p. 69.
- MARRIOTT, J., *Horror Film*, Londres, Virgin Books, 2004.
- MARTIN, A., «Los horror comics y la censura del doctor Wertham», *Terror Fantastic 3* (1971), pp. 45-49.
- MATHESON, R., *Soy leyenda*, Barcelona, Minotauro, 1999.

MORGAN, J., *The Biology of Horror. Gothic Uterature and Film*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2002.

MUÑOZ, B., *La cultura global. Medios de comunicación, cultura e ideología en la sociedad globalizada*, Madrid, Pearson Educación, 2005.

NAVARRO, A. J. (ed.), *La nueva carne, una estética perversa del cuerpo*, Madrid, Valdemar, 2002.

— (coord.), *American Gothic. El cine de terror USA 1968-1980*, Semana de Cine Fantástico y de Terror, San Sebastián, 2007.

—, «Mundo zombi», *Dirigido por 380* (julio-agosto de 2008), pp. 36-37.

NEWITZ, A., *Pretend We're Dead. Capitalist Monsters in American Popular Culture*, Durham, Duke University Press, 2006.

ORTEGA Y GASSET, J., *La rebelión de las masas*, Madrid, Austral, 2008.

PAFFENROTH, K., *Cospel of the Living Dead. George Romero's Visions of Hell on Earth*, Waco, Texas, Baylor University Press, 2006.

PALACIOS, J. (ed.), *Amanecer vudú*, Madrid, Valdemar, 1993.

—, *Planeta Zombi* Valencia, Midons, 1996, 2006.

PHILLIPS, K. R., *Projected Fears. Horror Films and American Culture*, Londres, Praeger, 2005.

PÉREZ OCHANDO, L., «Deseos del cuerpo imaginario. Amor y menarquia en el cine fantástico», *L'Atalante 6* (mayo de 2008), pp. 23-32.

—, «EL fin del mundo, últimas noticias. Del terror como género de actualidad», *L'Atalante 9* (diciembre de 2009), pp. 34-40.

POSTMAN, N., *Divertirse hasta morir. El discurso político en la era del showbusiness*, Barcelona, La Tempestad, 1991.

RAMONET, J., *La tiranía de la comunicación*, Madrid, Debate, 1999.

—, *La golosina visual* Madrid, Debate, 2000.

RITZER, G., «Islands of the Living Dead: The Social Geography of McDonalizacion», *American Behavioral Scientist* (octubre de 2003), pp. 119-136.

RODRÍGUEZ FERRANDIZ, R., *Apocalypse Show*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

RODRÍGUEZ, H. J., «¿Muertos vivos?», *Dirigido por 347* (julio-agosto de 2005), pp. 16-17.

ROMERO, G., *Dawn of the Dead (Working Draft)*, 1977: www.homepageofthedead.com

- , «Clay», en F. Coffey, *Modern Masters of Horror*, Nueva York, Coward, McCann & Geogegan, 1981.
- , *Day of the Dead (The Original Script)*: www.homepageofthedead.com.
- , *Resident Evil (Original Screenplay)*, 1998: www.new-blood.com.
- ROUYER, P., «Le cinéma de George A. Romero», *Positif* (junio de 2008), pp.19-21.
- ROWE, M., «Land of the Dead: Home of the Grave», *Fangoria* 244 (junio de 2005), pp. 50-55.
- RusSELL, J., *Book of the Dead: The Complete History of Zombie Cinema*, Surrey, FAB Press, 2005.
- Russo, J., *La noche de los muertos vivientes*, Madrid, Martínez Roca, 1985.
- SANCHEZ BIOSCA, V., *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1995.
- SANCHEZ-CAMARGO, M., *La muerte y la pintura española*, Madrid, Editora Nacional, 1954.
- SARGEANT, J., «The American Nightmare. The Baying of Pigs: Reflections on the New American Horror Movie», *Senses of Cinema* (agosto de 2001):
http://www.sensesofcinema.com/contents/festivals/01/15/biff_nightmare.html
- SEABROOK, W., *La isla mágica*, Madrid, Valdemar, 2005.
- SERRANO CUETO, J. M., *Zombie Evolution. El libro de los muertos vivientes en el cine*, Madrid, T&B, 2009.
- SHAVIRO, S., *The Cinematic Body*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, pp. 83-105.
- SKAL, D. J., *The Monster Show. A Cultural History of Horror*, Nueva York, Faber and Faber, 2001.
- SKIPP, J. y SPECTOR, C. (eds.), *El libro de los muertos*, Barcelona, Ultramar, 1990. SoNTAG, S., «La imaginación del desastre», en *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- STOMMEL, J., «Pity Poor Flesh. Terrible Bodies in the Films of Carpenter, Cronenberg, and Romero», *Bright Ught Films* (mayo de 2007): <http://www.brightlightsfilm.com/56/bodies.htm>
- TEZANOS, J. F. (ed.), *Tendencias en desigualdad y exclusión social* Madrid, Sistema, 1999.
- , *La sociedad dividida. Estructura de clases y desigualdades en las sociedades tecnológicas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- THOMAS, L., *Antropología de la muerte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- , *La muerte*, Barcelona, Paidós, 1991.

THROWER, S., *Nightmare USA. The Untold Story of the Exploitation Independents*, Surrey, FAB Press, 2007.

TODOROV, T., *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editora, 1980.

TUDOR, A., *Monsters and Mad Scientists*, Cambridge, Basil Blackwell, 1989.

VATTIMO, G., *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990.

VEIGA, F., DA CAL, E. y DUARTE, A., *La paz simulada. Una historia de la guerra fría*, Madrid, Alianza, 1998.

VERDÚ, V., *El capitalismo funeral* Barcelona, Anagrama, 2009.

WALLER, G. A. (ed.), *The Living and the Undead: From Stoker's "Dracula" to Romero's "Dawn of the Dead"*, Urbana, University of Illinois Press, 1986.

—, *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*, Urbana, University of Illinois Press, 1987.

WILLIAMS, T., «White Zombie. Haitian horror», *Jump Cut* (abril de 1983), pp.18-20.

—, *The Cinema of George A. Romero. Knight of the Living Dead* Londres, Wallflower, 2003.

—, «Land of the Dead», *Rouge* (2005): http://rouge.com.au/7/land_of_the_dead.html

WEISMAN, A., *El mundo sin nosotros*, Barcelona, Mondadori, 2007.

WHITMAN, E. A., «What's Right with the Family», *American Home* (octubre de 1940), pp. 27-28.

WINTER, D. (ed.), *Escalofríos*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1989.

Woon, R., *Hollywood/rom Vietnam to Reagan*, Nueva York, Columbia University Press, 1996.

ZAVALA, I. M., *La posmodernidad y Mijail Bajtin*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

ZIZEK, S., *Mirando al sesgo*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

—, *Bienvenidos al desierto de lo real* Madrid, Akal, 2005.

Entrevistas

AXMAKER, S., «George A. Romero: "I've Had a Terrific Run of It"», *GreenCine* (octubre de 2005): www.greencine.com/article?action=vi.ew&articleID=246

FERRARI, J. y VALENS, G., «Parler de notre monde. Entretien avec George A. Romero», *Positif* (junio de 2008), pp. 22-27.

KARR, L., «Speaking of the Dead. An Interview with George A. Romero», *Home Page of the Dead* (julio de 2009): www.homepageofthedead.com/baps/

LERMAN, G., «El horror siempre ha sido una metáfora», *Dirigido por* 347 (julio-agosto de 2005), pp. 18-19.

—, «Las historias de zombis funcionan con la misma eficacia que los cuentos infantiles», *Dirigido por* 380 (julio-agosto de 2008), pp. 38-41.

PEGG, S., «The Writer/Star of *Shaun of the Dead* discusses zombies with the Daddy of the Genre», *Timeout*, 8 de septiembre de 2005: www.timeout.com/film/news/631

Scorr, T., «Romero: An Interview», *Cinefantastique* 2, 3 (otoño, 1973), pp. 8-15.

Cómics

Clásicos de ciencia ficción, 10 vols., Barcelona, Planeta De Agostini, 2003-2004.

Clásicos del suspense, 8 vols., Barcelona, Planeta De Agostini, 2003-2004.

Clásicos del terror; 15 vols., Barcelona, Planeta De Agostini, 2003-2004.

KING, S. y WRIGHTSON, B., *Creepshow*, Barcelona, Toutain, 1984.

ROMERO, G., CASTILLO, T. y RAMOS, R., *Toe Tags: The Death of Death*, Nueva York, DC comics, vals. 1-5, 2004-2005.

1.4 Prensa

Nota de Prensa de CENDEAC

***D.Nuevo Ensayo* reflexionará sobre George A. Romero, padre del cine de ZOMBIS**

Conferencias:

Luis Pérez Ochando
Alberto Ruíz de Samaniego
Jordi Sánchez Navarro.

Jueves, 11 de abril, 17.15h-21.00h.

Hemiciclo de la Facultad de Letras, Campus de la Merced, Universidad de Murcia.

Proyección de películas en la Filmoteca Regional:

La noche de los muertos vivientes. Lunes, 8 de abril a las 21.00h y viernes, 12 de abril a las 22.30h (Sala A).

El diario de los muertos. Martes, 9 de abril a las 21.00h (Sala B).

El amanecer de los muertos. Miércoles, 10 de abril a las 21.30h y lunes, 15 de abril a las 22.30h (Sala A).

Más información: CENDEAC. 868 914 385 y 868 914 769

La semana del 8 al 15 de abril, Murcia acogerá, en el contexto del proyecto *D.Nuevo Ensayo. Encuentros con jóvenes ensayistas*, un ciclo de proyecciones y un debate acerca del gran padre del cine de zombis: George A. Romero (Nueva York, 1940). Con este motivo, se proyectarán en la Filmoteca Regional las tres películas míticas del director de cine neoyorkino y Luis Pérez Ochando, el mayor experto de nuestro país sobre este cineaste de culto, estará en el CENDEAC y en la Universidad de Murcia para ofrecernos su particular visión sobre el mundo fílmico de Romero.

D.Nuevo Ensayo. Encuentros con jóvenes ensayistas es un proyecto ideado y organizado por el CENDEAC en colaboración con ASEFI (Asociación de Estudiantes de Filosofía). El proyecto, que entra ahora en su cuarta edición, se encarga de invitar a Murcia a algunos de los ensayistas jóvenes más interesantes del panorama nacional e internacional. Desde su inicio en 2012 *D.Nuevo Ensayo* se ha convertido en uno de los puntos de encuentro más innovadores para el análisis de los primeros ensayos escritos por autores y autoras de todo el mundo.

En el año 1968, el joven director de cine George A. Romero terminó de rodar, con un presupuesto mínimo, la que llegaría a ser una de las películas de terror más influyentes y míticas de todos los tiempos: *La noche de los muertos vivientes*. En este largometraje, que causó un verdadero furor a lo largo de todo el mundo, un pequeño grupo de personas logra encerrarse en una cabaña rural asediada por muertos vivientes. Nadie sabe de dónde o por qué los muertos retornan a la vida; lo único que está claro es que sus movimientos torpes y lentos no tienen otro propósito que devorarlos a ellos y a cualquiera que siga con vida. Con esta película se iniciaba el llamado cine de zombis, un género cinematográfico que causaría verdadera pasión y enormes beneficios económicos a lo largo de las décadas siguientes. Dependiendo de las épocas y de la situación política de cada momento, los zombis y su brutal gula carnívora se convertirían en metáfora de numerosas ansiedades colectivas: la invasión comunista, la locura del consumo desmedido, el terror a posibles pandemias o la obsesión generalizada con la llegada del Apocalipsis.

Con el propósito de analizar este fenómeno cultural, recuperado de nuevo en los últimos años con el éxito de la serie de televisión más vista de todos los tiempos: *The Walking Dead*, el CENDEAC y ASEFI se han propuesto reflexionar sobre el padre de este género cinematográfico. Así, el libro seleccionado para participar en la siguiente edición de *D.Nuevo Ensayo* ha sido el trabajo del joven ensayista valenciano Luis Pérez Ochando: *George A. Romero. Cuando no quede sitio en el infierno*, publicado por la editorial Akal en 2013. En este trabajo de investigación, Ochando desvela cómo en el cine de Romero se oculta una gran cantidad de análisis políticos y sociológicos de gran interés. Cuestiones como el racismo, la lucha de clases, el consumo desbocado o la saturación mediática e informativa se encuentran presentes, tal y como analiza este ensayo, en las películas del cineasta norteamericano. Si Romero se ha convertido en un cineasta de culto, indica Pérez Ochando, es porque en sus películas los zombis y los vivos revelan algunas de las mayores contradicciones de nuestra sociedad.

Para dialogar acerca del libro de Pérez Ochando y del cine de George A. Romero también estarán en Murcia dos pensadores y analistas cinematográficos de gran prestigio nacional: el profesor titular de Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Vigo, Alberto Ruíz de Samaniego, y el profesor de Estudios de Información y Comunicación de la Universitat Oberta de Catalunya, Jordi Sánchez Navarro.

Paralelamente, entre los días 8 y 15 de abril, la Filmoteca Regional proyectará las tres películas más importantes del cineasta neoyorkino: *La noche de los muertos vivientes* (1968), *El amanecer de los muertos* (1975) y *El diario de los muertos* (2005).

Declaraciones de Javier Fuentes Feo, director del CENDEAC:

“Este encuentro en torno al libro de Luis Pérez Ochando quizá sea la primera gran oportunidad en España para ver las películas y dialogar sobre el padre del cine de zombis, uno de los fenómenos culturales más influyentes de las últimas décadas”.

domingo, 3 de marzo de 2013

Artículo disponible en: <http://bibliotecadelcinefantastico.blogspot.com.es/2013/03/entrevista-luis-perez-ochando.html>

Entrevista a Luis Pérez Ochando autor del libro "George A. Romero: Cuando no quede sitio en el infierno".

Antes de nada, Luis, te agradecemos tu tiempo y tu colaboración con nuestro blog con esta charla-entrevista.

Aunque la primera pregunta no resulte original, siempre es obligada. ¿Cómo surge la publicación del libro?

Una vez creada la colección de directores actuales, Akal buscaba nuevas propuestas para ampliar su catálogo. Fue en este momento cuando entramos en contacto y les ofrecí una lista con varios directores que podrían resultar interesantes. Mi primera opción era George Romero, cuya película *La noche de los muertos vivientes* me había fascinado desde la adolescencia y por quien yo sentía especial interés. A la editorial le pareció bien esta primera opción y seguimos adelante con el proyecto.

Cuéntanos qué vamos a poder encontrar en la obra además del repaso a la filmografía de George A. Romero.

Por encima de todo, el libro analiza la obra de George A. Romero, atendiendo a sus principales características e influencias, e intenta aportar un punto de vista nuevo sobre su cine. No se trata, por tanto, de un libro de fichas ni tampoco de un anecdotario de rodaje o una biografía. Como biografía, ya está publicado en inglés el excelente trabajo de Richard Gagne. Otros libros, también anglosajones, analizan su obra desde distintos enfoques. Por mi parte, intenté ofrecer nuevos aspectos e interpretaciones de la obra de Romero.

Concretamente, me centro en tres de los principales ingredientes de su cine: los personajes atrapados, la estética de cómic y la crítica social (sin olvidar, por supuesto, a los zombis). Estos temas vertebran el libro y van enlazando las películas que componen la filmografía de Romero, no como obras aisladas, sino como un todo coherente.

¿Cómo has afrontado la publicación de tu primera obra en solitario? ¿Desde cuándo llevas preparando el estudio sobre este director? Además es un reto añadido pues hasta ahora no existía ningún estudio sobre el director en castellano.

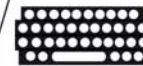
Efectivamente, es mi primera publicación, pero no mi primera obra escrita. Mis primeras investigaciones sobre Romero se remontan a 2007 y hubo un largo proceso de investigación hasta que, finalmente, abordé la redacción en torno a los temas que me parecieron los más importantes de la obra de Romero. Por supuesto, no había prácticamente nada en castellano y las pocas críticas en periódicos y revistas carecían de un enfoque global sobre su obra. Una de las mayores dificultades estribó en decidir qué aspectos ya tratados en otros países incluiría en mi libro y qué ideas novedosas pondría de mi parte, pues era importante dejar constancia de lo que ya se había escrito (pero sigue inédito en España) y realizar, al mismo tiempo, mi aportación personal.

Tras la publicación del libro en papel, ¿está planificada una futura distribución en formato ebook como ha promocionado Akal con muchos de sus otros títulos?

Sí.

¿Cómo se produjo tu primer contacto con el mundo de la crítica sobre cine y cuáles fueron los motivos para escribir sobre cine fantástico?

Mi primer contacto con la crítica sucedió en 2001, cuando entré a formar parte del Cinefórum de la Universitat de València, desde el que mis compañeros y yo lanzamos *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. Hasta 2010 participe muy activamente en la asociación, organizando ciclos de cine,



presentando películas, escribiendo artículos, etc.

En cuanto al cine fantástico, y especialmente el de terror, me ha fascinado desde que tengo uso de razón. Mis autores de cabecera durante la adolescencia eran Edgar Allan Poe, Bram Stoker, Howard Philips Lovecraft, Algernon Blackwood, Arthur Machen, Mary Shelley, Stephen King, Clive Barker... Fue por aquella época cuando me encontré con *La noche de los muertos vivientes*, a través de una edición en versión original, sin subtítulos. A pesar de que el idioma me hacía perderme detalles importantes de la trama, las imágenes me cautivaban y regresaba sobre ellas una y otra vez, encontrando siempre nuevos significados, sugerencias inesperadas, etc. Más que ninguna otra película, *La noche de los muertos vivientes* determinó mi interés por estudiar y comprender el cine de terror.



Tu tesis doctoral está relacionada con el cine, ¿en qué medida está asociada al cine fantástico?

Trata sobre la ideología en el cine de terror estadounidense estrenado entre 2001 y 2011, por lo que tiene mucho de fantástico.

Has participado en numerosos cursos y seminarios donde el cine tiene papel protagonista, ¿que respuestas por parte del aficionado han obtenido estas propuestas?

Es curioso porque los ciclos dedicados al cine fantástico atraen más a los espectadores jóvenes que los dedicados a otros géneros, otras temáticas o al cine de autor, por ejemplo, que atraen a un público generalmente más adulto. Recuerdo que algunos de nuestros mayores éxitos fueron los ciclos dedicados a la animación siniestra, el de adolescencia y sexualidad en el cine fantástico, el de *pulp* y celuloide o la maratón Ed Wood.

Hasta la fecha has publicado multitud de artículos centrándote en diversos aspectos socioculturales del cine de terror. ¿En que época has encontrado más películas con mensaje, en el cine más clásico o en el actual?

Cualquier película, sea del género que sea, comparte elementos y valores propios de la ideología dominante. Es inevitable que toda película esté en diálogo con la moral y el pensamiento de su época; este diálogo puede ser de apoyo o de crítica, pero la ideología dominante siempre va a ser el marco para dicho diálogo.

Ahora bien, las películas actuales a menudo intentan ser más autoconscientes, más explícitas, por lo que muchos directores exponen a las claras su mensaje político o sus intenciones ideológicas. El problema es que, a menudo, lo que pretenden decir no está en consonancia con lo que dicen sus imágenes.

El cine fantástico, por su naturaleza es fuente inagotable de recursos y de formas de contar historias con dobles lecturas para el espectador, ¿crees que es uno de los motivos por los que atrae tanto este género?

Comparto totalmente tu opinión, el fantástico se despegas de lo cotidiano y ofrece más posibilidades para la metáfora, para la interpretación, para la búsqueda de significado. Creo que puede ser un gran atractivo para muchos espectadores que esperan poder ver en un espejo algo más que un espejo o que

desean que una puerta se abra a la imaginación y no sólo a un pasillo anodino.



En cuanto a tu interés por el cine fantástico, ¿siempre prefieres disfrutar del cine fantástico del que se pueda extraer una segunda lectura más profunda en cada película, como podemos encontrar en la obra de Romero, más allá del mero entretenimiento?

He de reconocer que me apasiono con facilidad. Incluso en las películas más volcadas al entretenimiento encuentro siempre segundas lecturas o la posibilidad de reflexionar sobre sus medios técnicos, su modo de producción, lo que pueden decir sobre la sociedad que las produjo, etc. En consecuencia, cuanto más rica sea una película y más capas contenga, más disfrutaré viéndola y escribiendo sobre ella.

En el libro diseccionas las constantes temáticas de la obra del director, ¿cuál destacarías como tema recurrente en su filmografía?

Romero es hoy reconocido por sus zombis, que se han convertido en su signo de identidad. Sin embargo, personalmente considero que hay un tema común entre sus películas de zombis y el resto de su filmografía: el de los personajes que se encierran no tanto para defenderse de los zombis como porque son incapaces de asumir que tienen cambiar su modo de vida. Uno de los motivos más recurrentes de Romero es el de los personajes que se ven atrapados, incapaces de cambiar o superar la situación en que se encuentran estancados. Dado que el cine de Romero tiene un fuerte componente crítico, le pregunté si estaba intentando retratar los mecanismos sociales que nos privan de la libertad. Su respuesta fue reveladora: todos esos mecanismos están ahí (machismo, racismo, religión, consumismo...), pero somos nosotros quienes decidimos creérnoslos y seguir siendo prisioneros de nuestras propias convicciones. Efectivamente, volviendo a repasar la filmografía de Romero, descubrimos que ésta es una de sus constantes más definitorias.

En la mayor parte de la obra de Romero se aprecia una crítica sobre diversos aspectos de la sociedad actual: críticas al consumismo o a los medios de comunicación... ¿Crees que estos mensajes de Romero en sus cintas siempre han sido premeditados o han sido hallazgos de la crítica especializada años después, que se han ido descubriendo poco a poco?

Romero tiene unas ideas políticas claras y las traslada a sus guiones de manera muy consciente. *The Crazies*, por ejemplo, es una crítica nada velada a la guerra de Vietnam. Ahora bien, la fuerza de las imágenes que maneja y de los planteamientos que realiza hacen que sus películas sean más ricas todavía y que puedan contener mensajes que ni siquiera él mismo previó, pero que sí están presentes en los materiales que está utilizando.



El estreno de *La Noche de los Muertos Vivientes* supuso el nacimiento de un subgénero cinematográfico, el género de zombis ¿Cuáles son en tu opinión las influencias que le llevaron a realizar este clásico del cine de terror?

La inspiración confesa de *La noche de los muertos vivientes* es la novela *Soy Leyenda* de Richard Matheson. De hecho, el proyecto de Romero fue, desde el principio, realizar una trilogía a lo largo de la que los zombis se convertirían en los únicos habitantes del planeta y los hombres pasarían a ser, al igual que en la novela de Matheson, la excepción dentro de un mundo de muertos vivientes. Incluso pueden detectarse huellas de la adaptación cinematográfica que Sidney Salkow realizó de la novela de Matheson en 1964. Sin duda, *La noche de los muertos vivientes* todavía continúa con algunos de los motivos del cine de terror atómico de los cincuenta, pero marca también un giro radical.

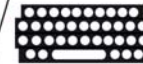
En este sentido, sus principales fuentes estéticas y temáticas no se hallan tanto en el cine como en los cómics EC (*Tales from the Crypt*, *The Vault of Horror*...) y en la crispación política y social de finales de los sesenta. Serán estos cómics y el espíritu crítico de su generación los que más influirán en la filmografía de Romero al completo.

Repasando la obra de Romero, los más críticos con su filmografía pueden pensar que su carrera haya sido absorbida por sus hijos los zombis, y que en algún momento de su carrera se haya dejado arrastrar por sus criaturas en lugar de intentar filmar nuevas historias con otros protagonistas. ¿Cuál es tu opinión?

Los zombis son la bendición y la maldición que el cine ha deparado a Romero. Después de realizar *La noche de los muertos vivientes*, Romero intentó alejarse del género y contar historias de otro tipo. El problema es que sus dos películas más ajenas al género (*There's Always Vanilla* y *Los caballeros de la moto*) fueron un desastre económico. Llegado cierto punto, nadie quería financiar una película de Romero y sólo el renacer de la moda zombi, a partir de *Resident Evil* y del remake de *Dawn of the Dead*, le trajo de vuelta al ruedo. Hoy, Romero ha confesado que la única manera que tiene de vender una historia a un productor es sacar su as en la manga, los zombis. Así, si quiere realizar una película del Oeste, por ejemplo, debe incluir a los zombis en ella. Dicho esto, también hay que reconocer que el director disfruta mucho del género y que disfruta haciendo películas, tengan o no zombis.

¿Puede ser considerado como un autor al dirigir sus propios guiones y en la mayor parte de su obra manteniéndose alejado de los grandes estudios?

Por supuesto, cuando vemos toda la obra de Romero en su conjunto, encontramos una fuerte cohesión estética, una continuidad en los discursos, temas recurrentes, enfoques personales, referentes comunes, etc. Uno de los problemas a la hora de reconocer a Romero como autor es que ha faltado una visión de conjunto. Muchas de sus obras no se estrenaron en España o, incluso, se estrenaron en versiones remontadas, mutiladas o alteradas. Esto contribuyó a que no se percibiera la continuidad entre sus películas.



¿Por qué crees que el director no ha sido más prolífico en su carrera?

George Romero es un director radicalmente independiente y eso no gusta en Hollywood. Muchas de sus películas se han realizado al margen de la gran industria y cuando ha intentado introducirse en Hollywood se ha encontrado con escollos presupuestarios o moralistas que le han impedido realizar los proyectos que tenía en mente. Después de intentar entrar en la industria y ver cómo perdía el tiempo tratando de levantar proyectos en los que nadie creía, él mismo prefirió decantarse por la industria independiente, que ofrece más libertad creativa, pero también más restricciones económicas.



¿Los remakes que se han hecho sobre sus películas tienen cabida en el libro? ¿Qué opinión te merecen?

Algunos de los *remakes* son mencionados en el libro, pero decidí no centrarme demasiado en ellos porque no son, estrictamente, obras de Romero. El único en el que el director tuvo una verdadera implicación fue la versión que Tom Savini realizó de *La noche de los muertos vivientes*, un *remake* realmente interesante porque logra jugar con las expectativas que tenemos a partir de la película previa. El *remake* de Savini resulta atractivo porque contiene algunas de las principales ideas de Romero, pero logra un punto de vista propio y gratamente artesanal. Respecto al resto de *remakes*, creo que *Amanecer de los muertos*, de Zack Snyder, es una película muy interesante, con mucho pulso narrativo, aunque menos crítica social. En cambio, los *remakes* de *The Crazies* y de *El día de los muertos* me parecieron deleznable.

Argento, Carpenter, Romero, todos directores consagrados que aún siguen rodando. No obstante, en tu opinión ¿en que medida estos cineastas pueden aportar aún algo nuevo al cine fantástico?

Depende de cada caso. Algunos de ellos están realizando obras interesantes o innovadoras; en otros casos, los resultados han sido más decepcionantes.

En el estudio, ¿te ha resultado difícil mantener el equilibrio entre los aspectos meramente cinematográficos y el estudio de los aspectos de crítica social en la obra del director?

Más bien, lo que he intentado demostrar es que la crítica social de Romero se expresa a través de esos mismos aspectos cinematográficos. Esto implica conocer ambas dimensiones y saber cómo se conectan.

Romero ha firmado varios guiones para otros directores ¿cómo lo calificas como creador de argumentos o historias más allá de su faceta como director?

Cuando uno se enfrenta a los guiones de Romero, se encuentra con una continuidad respecto a los temas y tratamientos que caracterizan las películas que dirige. Sus guiones para la serie *Tales from the Darkside*, por ejemplo, vienen a seguir el típico esquema de las historietas de EC que encontramos

también en *Creepshow*.



Para finalizar una batería de preguntas cortas habituales que hacemos a todos nuestros entrevistados.

¿Qué publicaciones impresas especializadas sobre cine fantástico sigues habitualmente dentro y fuera de España?

Fangoria y *Mad Movies*

¿Sobre qué director, actor o tema relacionado sobre el cine fantástico te gustaría publicar próximamente?

Los fantasmas en el cine japonés, la mitología en el cine, *Picnic en Hanging Rock*, *La cosa*, el terror estadounidense de los años treinta, los cómics EC, el *found footage* de terror, hay cientos de temas apasionantes dentro del cine fantástico a los que uno dedicaría años si tuviera el presupuesto necesario para hacerlo.

¿Qué libro consideras que debe estar en todas las estanterías de los aficionados al cine fantástico?

The American Nightmare de Robin Wood, *El cine de terror* de Carlos Losilla y todos los publicados por Pilar Pedraza. Me dejo muchísimos imprescindibles, por suerte existen proyectos como éste, que permiten recopilar todo lo que se va publicando al respecto.

¿Qué libros recomendarías al aficionado sobre el cine fantástico que se hayan publicado en los últimos años?

Ahora mismo me vienen a la mente *Monster Show* de David Skal, *Filosofía del terror o paradojas del corazón* de Noël Carroll, *Danza macabra* de Stephen King y *Slasher Films: violencia carnal* de Rubén Higuera.

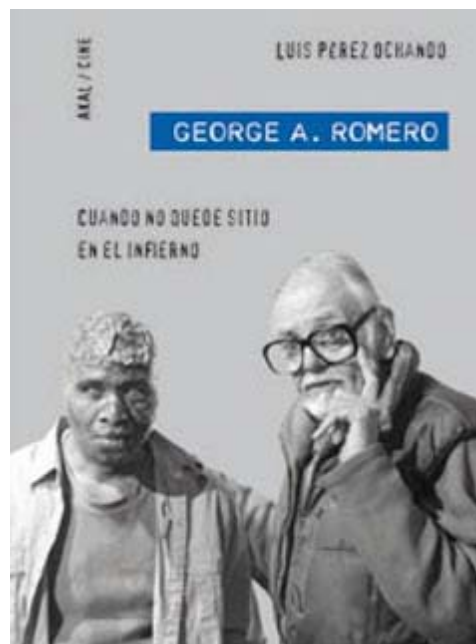
Aunque el panorama editorial en relación a las publicaciones sobre cine fantástico ha mejorado y estamos viviendo un *miniboom* editorial en los últimos años, consideramos que es conservador en relación a las publicaciones sobre cine fantástico, ¿qué deficiencias encuentras tú en el panorama editorial actual?

Es la pescadilla que se muerde la cola: los editores no se atreven a lanzar temas novedosos porque el mercado español es demasiado pequeño para absorberlos y el mercado español sigue siendo pequeño porque no ha entrado en contacto con más temas, directores, nacionalidades, etc. Sin embargo, desde mi punto de vista, la solución no está en las editoriales, sino en fomentar políticas locales y nacionales que acercan la cultura a la sociedad y vayan creando un público más amplio, diverso e interesado en la cultura.

Martes, 12 de marzo de 2013

Artículo disponible en: <http://ellibrofago.blogspot.com.es/2013/03/luis-perez-ochando-nos-descubre-las.html>

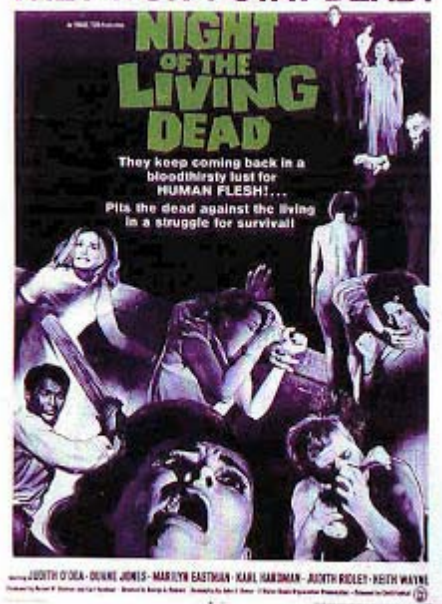
Luis Pérez Ochando nos descubre las claves del cine de George A. Romero, director de 'La noche de los muertos vivientes', en 'Cuando no quede sitio en el Infierno'



Los espectadores, en su mayoría niños y adolescentes, que el 1 de octubre de 1968 se acercaron al Fulton Theater de Pittsburgh para asistir al estreno de *La noche de los muertos vivientes* no tenían ni idea de lo que estaban a punto de presenciar. Acostumbrados como estaban a disfrutar de pelis de terror en las matinés de los domingos, y a falta de un mes para que entrara en vigor el *MPAA rating* que calificaba por edades la aptitud de los filmes, la conmoción fue mayúscula cuando se enfrentaron a aquella “orgía de sadismo” como la definió en las semanas siguientes algún colaborador de la revista *Variety*. La calidad de los gritos, las lágrimas, los estremecedores silencios que inundaron la sala eran la prueba de que acababan de ver algo más que una peli de terror entre otras. Muchos de aquellos jóvenes no olvidarían aquella hora y media de delirantes imágenes en blanco y negro en mucho tiempo.

Inspirándose en la novela de ciencia ficción de [Richard Matheson](#) *Soy leyenda*, a la que supo darle un sorprendente giro de tuerca y con un presupuesto de apenas 114.000 dólares –que terminaría generando en taquilla la nada despreciable cantidad de 30 millones en todo el mundo–, [George A. Romero](#), a pesar de la recepción en ocasiones cruel que le tributó la prensa al filme en un primer momento, consiguió con esta historia en la que un variopinto grupo de humanos trata de resistir en una cabaña el asedio de esas legiones de muertos vivientes que cada vez en mayor número se agolpan junto a la puerta, iniciar una carrera que en parte gracias a este primer largo le llevaría a convertirse en un cineasta de culto, aclamado por millones de espectadores e incluso respetado por la crítica.

THEY WON'T STAY DEAD!



Sin embargo, a pesar de la influencia que la obra del considerado como padre del cine de [zombis](#) (esta palabra no es utilizada, sin embargo, en ninguna ocasión en el filme, apareciendo en sustitución el término *ghoul*) tuvo en las décadas siguientes, que no se reduce a este clásico ni a sus secuelas ni se limita a un subgénero, y de lo que supusieron sus películas como radiografías de una época determinada –de hecho la propia *La noche de los muertos vivientes* está considerada por muchos como una cinta subversiva que critica diferentes aspectos de la sociedad estadounidense, la Guerra Fría, Vietnam o el racismo– sorprende que, especialmente en el mundo de habla hispana, y pese a descender de hispanocubanos, Romero siga siendo un cineasta relativamente poco conocido.

Con el propósito de rellenar esa laguna el especialista en cine de terror y cofundador de L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, Luis Pérez Ochando, nos ofrece en *Cuando no quede sitio en el Infierno* – frase con la que se promocionó en su día *Dawn of the Dead* o *El amanecer de los Muertos*–, un completo análisis de la filmografía del realizador, publicado por [Akal](#), en el que desglosa las claves temáticas y estéticas de un cine tan desasosegante como personal que ha pasado a formar parte del acervo popular del siglo XX.

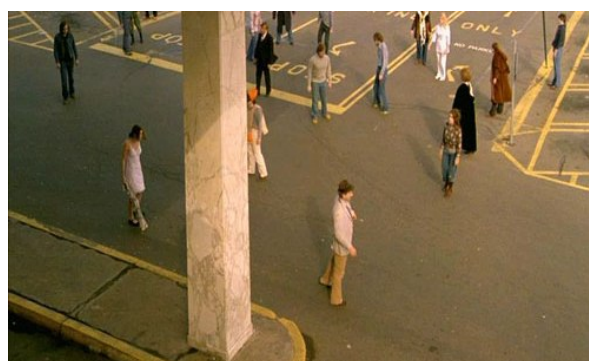
Artículo completo disponible en: <http://www.bifurcaciones.cl/007/amanecerdelosmuertos.htm>

RESEÑA CINE • por María Paz Peirano*

George Romero en la ciudad de los monstruos

A 30 años de su estreno, la cinta de George A. Romero, *El Amanecer de los muertos* (1978) sigue siendo una película digna de ser revisada. No sólo puede ser considerada como pieza clave del cine de terror *gore*, sino también como referente notable de un momento experimental del cine norteamericano. Más allá de los prejuicios que pueda generar en el espectador la figura del *zombi*, consideramos que tanto la propuesta estética como el trasfondo político de la narración hacen particularmente interesante su visionado y análisis, especialmente por el interés del autor en la problematización de la ciudad contemporánea.

El Amanecer de los muertos es la segunda parte de una serie de películas de Romero. La primera, *La noche de los muertos vivos*, se estrenó en 1968, *El día de los muertos* en 1985, *La Tierra de los muertos veinte años después*, el 2005, y la última de ellas, *Diary of the Dead*, el 2008. El argumento central de toda la serie es más o menos el mismo: de un día para otro, los muertos se han empezado a levantar de sus tumbas para comerse a los que quedan vivos. Son *zombis*, entes cuya existencia está en el límite entre la muerte y la vida [\(1\)](#). La mordida de éstos es fatal, pues quién se ve afectado se convierte a su vez en uno de ellos. Así, se van extendiendo como una plaga, que desplaza rápida, y al parecer inevitablemente, a los humanos.

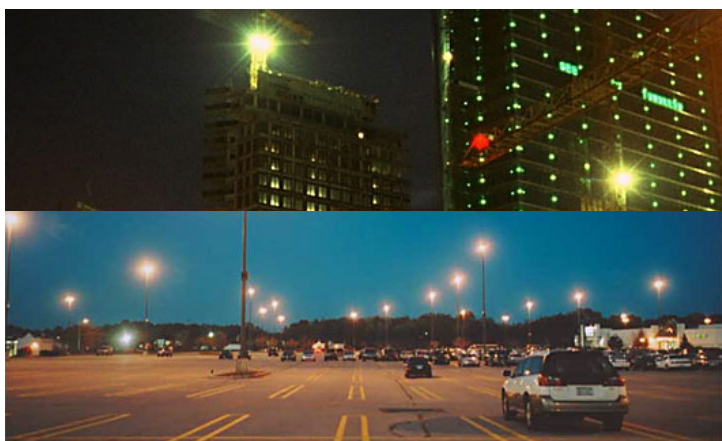


Imágenes de "El amanecer de los muertos", de George Romero (1978)

de esta película es un centro comercial. Exploremos primero la idea del consumo en los zombies. Es interesante esta figura porque se trata, fundamentalmente, de seres caníbales; es decir, de entes que

han llegado al consumismo más extremo: comer carne humana. Esta práctica, que ya desde los mitos colonizadores del siglo XVI representa lo propiamente inhumano, implica el no reconocimiento del otro como un igual. El canibalismo horroriza, en tanto quién lo practica ha perdido toda capacidad de ver más allá de sí mismo, toda sociabilidad y, por ende, toda solidaridad. Quién consume humanidad, pierde parte fundamental de esa humanidad. Así pues, una sociedad de zombis, como la que muestra Romero en esta película, no es en rigor una *sociedad* sino una masa de puras individualidades que se topan, incapaces de formar comunidad. Es una sociedad que ha llegado al punto de consumirse a sí misma.

Esta idea del zombi consumidor se manifiesta en el tratamiento del espacio urbano en la película, lo que explica la centralidad del *Mall* dentro de la narración. Los zombis de Romero entran por cientos al centro comercial, pasean por él y son sus dueños, constituyendo una metáfora del consumidor contemporáneo. El autor nos muestra el *mall* como el hogar de los zombies, ya que es, como dice un personaje, el lugar al que vuelven "porque es el único del que tienen memoria. Así pues, los zombis siguen actuando en función de las prácticas habituales de su pasado humano, y se refugian en los lugares donde sus experiencias fueron significativas, es decir, en espacios conformadores de sentido. El *mall*, por tanto, se ha convertido en el único espacio común al cual pueden acudir los zombis, pues es el lugar que orientaba sus vidas. Es el espacio urbano por excelencia en una ciudad que estaba experimentando el vaciamiento de sus espacios públicos, el sitio privilegiado donde se congregaron alguna vez como humanos, pues la integración social se realizó no mediante el ejercicio ciudadano, sino mediante el consumo. Así, el sentido de pertenencia a un colectivo se basó en los objetos que podían consumir, y el espacio físico donde se concretizaba esa posibilidad era justamente el centro comercial.



Jem Cohen (1962, Afghanistan) es un director neoyorkino de videoclips, cineasta experimental (aunque no le gusta el término), fotógrafo, documentalista, y uno de los artistas contemporáneos más interesantes a la hora de hablar de espacio público. Destaca en su trabajo el largometraje "Chain" (2004), una cinta en la que reflexiona sobre cómo habitamos las ciudades contemporáneas, lugares marcados por la privatización y amenazados por la homogeneidad.

La cinta cuenta la historia de dos mujeres y de los espacios comerciales por los cuales transitan a diario. Sin intentar demonizar estos *nuevos artefactos de la (post)modernidad*, la cinta ofrece un retrato crítico y a la vez clínicamente sensual de estos lugares sin nombre. **RG**

El trabajo de Romero resulta visionario. Recordemos que esta película se realizó en un momento en que los centros comerciales se estaban recién consolidando en Estados Unidos. Romero nos muestra uno de esos prometedores *shopping* situados a las afueras de las ciudades norteamericanas, instituyendo una posibilidad de encuentro que necesita ser marginal, que parece querer escaparse de la ciudad. Resulta significativo también que éste no sea sólo el espacio donde llegan los muertos vivos, sino también el único lugar en el que pueden refugiarse los protagonistas humanos. El resto de los espacios públicos (y por supuesto, éste es sólo aparentemente público) son los espacios del terror, los espacios apropiados por un otro amenazante y peligroso: el zombi.

En este sentido, el *mall* se presenta como un espacio urbano que justamente niega la ciudad, huyendo de ella. Es un lugar en dónde se puede escapar del encuentro con el Otro temido, y reemplazarlo por el encuentro con nuestros iguales. Se transforma así en el único sitio donde los protagonistas sienten seguridad y tranquilidad. Es más, a medida que transcurre la película, los humanos van convirtiendo al *mall* en su casa, en una extensión de sus individualidades. Amueblan y decoran el piso donde se cobijan, privatizándolo de tal manera que empiezan a perder conciencia de su posición de peligro y de la presencia de los zombis. De esta manera, Romero nos propone un espacio que tanto zombis como humanos usan como asilo, el lugar que todos desean y tienen en común. El *espacio-mall* se torna entonces liminal, en tanto facilita la identificación y el encuentro de ambos mundos. Espacio público y privado, refugio de lo humano y lo inhumano.

Lo interesante de un lugar así de ambiguo es que acoge a personajes que también lo son. Humanos y zombis tienen en común mucho más de lo que aparenta en un principio, puesto que su carácter consumista y monstruoso es compartido. La película nos muestra cómo unos y otros se dan un festín de consumo en el *mall*. Por otra parte, la crueldad de los humanos hacia los zombis caníbales-pero-lentos-y-torpes, pone en entredicho quiénes son realmente los monstruos.

El mall revisitado: las murallas de la ciudad. Las películas de Romero se han transformado en referentes *de culto* para un grupo de fanáticos, entre los que se encuentra el director norteamericano Zack Snyder (*300*). Snyder debutó en el cine con un *remake* del "*Amanecer de los muertos*" (2004), en un momento en que las películas de plagas deshumanizantes volvieron a masificarse (2). A diferencia del original de Romero, en este *remake* el zombi no es ambiguo, sino que se opone totalmente a los protagonistas humanos. Los zombis son rápidos y evidentemente malvados. Pasan casi todo el film *fuera* del *mall* y aunque lo intenten, no pueden acceder a él. En este caso, el centro comercial pasa entonces a ser el refugio exclusivo de los humanos. Como en la cinta original, el *mall* simboliza la negación de una ciudad repleta de otredad. Sin embargo, esta vez la burbuja artificial se encuentra en medio de la ciudad, aunque imaginariamente distante de ella.

Este *mall* es una isla que juega a ser un espacio público que no es, un entorno ficticio de tranquilidad, donde el consumo, la estética brillante y ordenada, así como la sensación de control, permite la renovada y temporal felicidad de los protagonistas. De manera similar a la película original, los humanos tienen la oportunidad de olvidar, dentro de este espacio, a los Otros amenazantes; es decir, a los muertos vivos (los muertos de hambre) que se agolpan afuera de sus puertas. El mall, irónicamente, sigue cumpliendo el mismo rol que cumplía en nuestro mundo sin zombis, segregando la otredad bajo el mismo miedo a su encuentro.

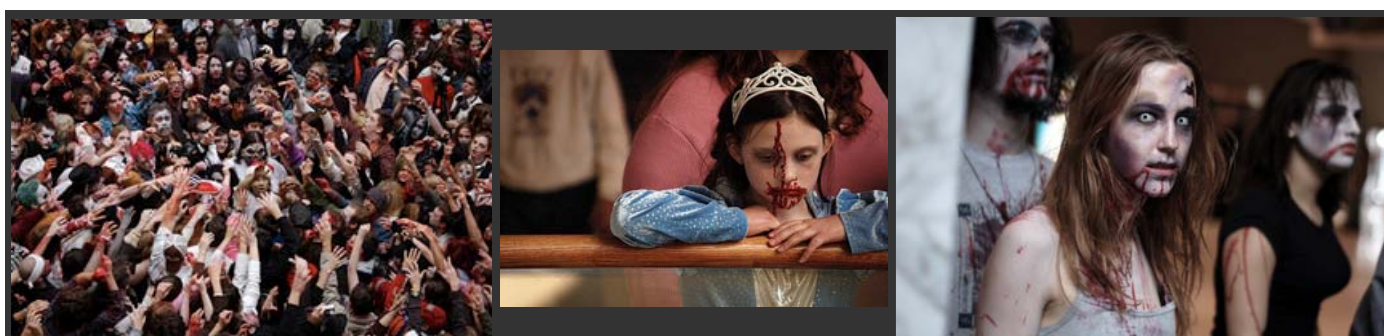
Si bien la película de Snyder es menos crítica que la de Romero, al releer los personajes y los espacios da cuenta de un cambio de perspectivas e imaginarios al interior de la ciudad. Es un film que pone en evidencia el papel que los centros comerciales han ido adquiriendo en nuestras ciudades, desde el estreno de la película original. Uno podría especular que es la sensación de seguridad que otorga el *mall* la que impulsa al director a reposicionar los zombis fuera de él. Esto bajo el supuesto de que lo más terrorífico para los humanos es la posibilidad de que este espacio homogéneo e inmaculado se contamine con la otredad de los zombis, si es que estos lograran traspasar sus puertas. El pánico se agudiza, justamente, en el momento imperativo de la huida, puesto que se rompen las murallas y se enfrentan al mundo real, donde la multiplicidad de *otros* ha ido creciendo hasta un punto inaprensible y horroroso.

Pareciera entonces que en este caso, más que consumidores, los zombis son los excluidos de ese consumo que integra la sociedad. El zombi podría asociarse directamente al pobre, al desposeído, al seguramente delincuente, que desea comerse un trozo de los privilegiados. Esta idea está en sintonía, igualmente, con la propuesta de la última película de Romero, *Tierra de los muertos* (2005), donde el autor siguió desarrollando el concepto del miedo vinculado al amurallamiento de la ciudad. En ella, el autor trabaja sobre la noción de trincheras construidas como protección frente a los Otros, y a la consecuente creación de burbujas que suplen al espacio público. Los humanos han amurallado la ciudad para impedir la entrada de los zombis, y con ello han podido integrar la existencia de éstos a su experiencia cotidiana. Su ciudad fortificada nos recuerda a las urbanizaciones y condominios de las clases altas de nuestras ciudades, las cuales, presas del miedo, se evaden de la amenaza del encuentro con el Otro en el espacio urbano.

Este aspecto es clave en *Tierra de los muertos*, pues dentro de esta ciudad nos encontramos con una segunda muralla, la que divide a los ricos de los pobres. Esta barrera interna protege la atmósfera controlada y artificial de un edificio de departamentos y un centro comercial, donde los favorecidos viven inconscientes de la crisis social del exterior. Romero vuelve a recrear la imagen del mall, construido con formas limpias y luminosas, en oposición a la inmundicia del exterior. La abundancia de objetos de consumo y la plenitud de sonrisas absurdas contrastan con las muertes y la sangre que hemos visto afuera.

Romero continúa reflexionando sobre el uso de los espacios urbanos en la vida contemporánea. Si antes fue el consumo, ahora es abiertamente la estratificación social, traducida en una conformación urbana que refuerza la imposibilidad de integración de los Otros. Así, a pesar del peligro externo y de la coyuntura que podría propiciar solidaridad en esta ciudad segregada, se yergue altísimo ese centro comercial luminoso, un panóptico que reafirma el poder como una orgullosa torre de Babel.

Y nuevamente, la ambigüedad. Lo malvado y lo corrupto está asociado no tanto a los zombis, sino más bien a la imagen de lo bello. Romero nos invita a vinculamos emocionalmente con los monstruos, y a asumir lo monstruoso entre quienes debieran ser los chicos buenos.



fotografías de [Joshua Back](#), tomadas en la *zombiewalk* de Monroeville Mall 2007

Creadas en 2001 y de creciente popularidad, las *zombiewalks* son reuniones pacíficas organizadas por fanáticos del cine *gore* en las que personas disfrazadas y maquilladas como zombies se reúnen para caminar por espacios públicos y semi-públicos durante un par de horas. Usualmente comienzan ocupando las calles, pero después marchan hacia los malls o centros comerciales cercanos, para terminar en cementerios o salas de cine. Una de las locaciones más utilizadas a la fecha es el Monroeville Mall de Pennsylvania, locación donde George Romero filmó "El amanecer de los muertos".

Es interesante notar que estas caminatas fueron organizadas primero de manera clandestina pero rápidamente se fueron asociando a festivales establecidos. Las redes de participantes han creado incluso -paradójicamente un código de conducta, en el que establecen una serie de reglas sobre cómo los participantes deben comportarse mientras visten de zombies, lo que de alguna manera hace de la cinta de Romero una crítica aún más precisa sobre la sociedad de consumo contemporánea. **RG**

El "Amanecer de los muertos" y el cine de Romero Si bien el cine de terror, y especialmente el *gore*, se ha tratado generalmente como un cine "menor", marginal y aparentemente superficial, en las películas de Romero nos encontramos con una crítica radical respecto a la sociedad neoliberal, que justamente es posible gracias al formato que el autor ha escogido. El zombi, grotesco, se convierte en un dispositivo que le permite hablar de la ciudad actual y de sus fisuras con plena libertad, puesto que facilita el quiebre de cualquier norma social o estética.

Las ciudades de zombis de Romero sintetizan el discurso político del autor, sin enunciarlo de manera explícita sino que apropiándose y resignificando los patrones del género fílmico en que se enmarca. No hace una propuesta evidentemente discursiva, sino que su narración ofrece una multiplicidad de lecturas e interpretaciones. Lo logra, en gran medida, porque no realiza sólo una metáfora (o una parodia) sobre el ser humano contemporáneo, sino que habla directamente de esa humanidad conocida, planteando sobre ella una situación hipotética, que impulsa la reflexión sobre lo cotidiano. Bajo esta perspectiva, es posible entender el cine de terror más que como mera entretención, como una forma potencialmente crítica, pues expresa las tensiones más profundas de la sociedad de donde surge. Es un cine que puede ser utilizado como una estrategia subversiva, planteando efectivamente ciertas contradicciones a un público que ha sido educado, mediante la misma imagen cinematográfica, para leer sin sospechas este tipo de películas. Romero no hace películas sobre *zombis*, sino sobre *nuestra sociedad en caso de que estuviera rodeada de zombis*. La narración hace sentido en tanto Romero se focaliza en las consecuencias que podría tener un ataque de zombis dentro de una sociedad como la nuestra, privatizada, de consumo, del miedo.

Referencias Bibliográficas

- AMENDOLA, G (2000) *La ciudad posmoderna. Magia y miedo en la metrópolis contemporánea*. Madrid: Editorial Celeste.
- CRARY, J. (1997) *Espectáculo, atención, con-tramemoria*. En Krauss: *October, the second decade, 1986-1996*, p.414-425
- GUARNER, J.L (1993) *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano III (Hollywood, 1960-1992)*". Barcelona: Editorial Laertes.
- SHOHAT, E. y STAM, R. (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Editorial Paidós.
- WOOD, R. (1985). An introduction to the american horror film. En Nichols, B. *Movies and Methods V. 2*, University of California Press, p. 195-220.

Artículo disponible en:

http://mupart.uv.es/obra/ver/id/459/El_documental_de_metrage_encontrado_y_la_tica_de_la_apropiacin_de_la_imagen_filmica.html

«El documental de metraje encontrado y la ética de la apropiación de la imagen fílmica»

La comunicación que presentamos se centra en las implicaciones éticas que conlleva la modalidad documental conocida como found footage o metraje encontrado. Como modalidad cinematográfica, el found footage nos permite indagar en los procesos a través de los que la imagen fílmica configura nuestra memoria histórica y nuestra cultura visual. A la manera del objettrouvé de Marcel Duchamp, el found footage hace de la apropiación de contenidos su razón de ser, ya que toma sus materiales del archivo histórico, el noticiario, las películas domésticas, el cine de Hollywood, los anuncios publicitarios, etc. Nuestra comunicación abordará cómo este acto de apropiación de la imagen ajena puede convertirse en una herramienta ética que permita al espectador reflexionar sobre la relación entre la imagen y el poder.

El cine de found footage o metraje encontrado consiste en proponer al espectador una serie de materiales que el realizador ha encontrado —o que presenta como encontrados— y que ha recontextualizado con el fin de crear un discurso nuevo. El found footage no debe confundirse, por tanto, con el documental histórico que recurre a imágenes de archivo para hablarnos, por ejemplo, de la Segunda Guerra Mundial. En cambio, el cineasta no actúa aquí como arqueólogo ni como exhibidor de un museo, sino como artista que interviene activamente en el proceso de dar sentido a esa imagen encontrada. William C. Wees, uno de los mayores especialistas en el tema, resumía así la cuestión: «No importa si el cineasta conserva la película en su forma original o si la remonta, refirma o revela de nuevo usando técnicas inusitadas: el caso es que siempre nos invita a contemplar la película precisamente como una película encontrada, como imágenes recicladas, y debido a esta característica de autorreferencialidad, el metraje se somete a una lectura mucho más analítica».

En el cine de found footage el acento recae en el proceso de reelaboración de la imagen y en la recepción del espectador, una recepción sometida a un proceso de extrañamiento y, por tanto, de reflexión sobre las distintas dimensiones de la imagen fílmica. Algunos cineastas, como Peter Delpue (Lyrisch nitraat, 1991) o Bill Morrison (Decasia: The State of Decay, 2002), se centran&

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max (1979). *Dialectic of Enlightenment*. Londres: New Left Books.
- Baudrillard, Jean (1985). «The Ecstasy of Communication». Foster, Hal (ed). *Postmodern Culture*. London: Pluto.
- Castells, Manuel (1999). *La Era de la Información*, vol. 3. Madrid: Alianza.
- Jameson, Fredric (1974). *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton: Princeton University Press.
- Jameson, Fredric (1983). «Pleasure: A Political Issue». Jameson, F. (ed). *Formations of Pleasure*, Londres: Routledge, pp. 1-13.
- Jameson, Fredric (1988). «Cognitive Mapping». Nelson, Cary y Grossberg, Lawrence (eds). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press.

- Jameson, Fredric (1989). The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca: Cornell University Press.
- Jameson, Fredric (1992). Signatures of the Visible. Londres y Nueva York: Routledge.
- Jameson, Fredric (1995). La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial. Barcelona: Paidós.
- Jameson, Fredric (1996). Teoría de la posmodernidad. Madrid: Trotta.
- Jameson, Fredric (1998). The Ideologies of Theory Essays 1971-1986, Vol II. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jameson, Fredric (2010). «Globalization and Hybridization», Đurovičova, Nataša y Newman, Kathleen (eds). World Cinemas, Transnational Perspectives. Nueva York y Londres: Routledge, pp. 315-319.
- Lyotard, Jean-François (1999). La posmodernidad. Barcelona: Gedisa.
- Metz, Christian (1975). «The Imaginary Signifier» Screen vol. 16, nº 2: 14-76.
- Pérez Ochando, Luis (2004). «Ventanas, espejos y laberintos» L'Atalante 2, diciembre 2004: 27-30.
- Sánchez Navarro, Jordi (2005). «(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental». Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josexo (eds.). Documental y vanguardia. Madrid: Cátedra.
- Ramonet, Ignacio (1998).&

- **Título/Denominación**
«El documental de metraje encontrado y la ética de la apropiación de la imagen fílmica»
- **Autor de la obra**
Pérez Ochando, Luis
- **Materia**
Preprint
- **Técnicas**
Montaje
- **Estilos**
--Cine vanguardista / experimental
- **Iconografía**
5 Ideas abstractas y Conceptos
- **Periodo**
de 1970 a 2012
- **Autoría de la ficha**
Luis Perez Ochando

Artículo disponible en:

<http://aeihm.org/sites/default/files/comunicaciones/Sesi%C3%B3n%201%20Luis%20P%C3%A9rez%20Chando-4.docx>

XVI COLOQUIO INTERNACIONAL DE AEIHM (Salamanca, 2012)
Sesión 1. *Mujeres, producción científica y esfuerzo creativo*

Luis Pérez Chando (Universitat de València)

“Ida Lupino, al otro lado de la cámara”

La mujer en el cine clásico no es sujeto sino objeto para la mirada, una invención del deseo, una fantasía masculina. Así, a pesar de la existencia de mujeres a cargo de tareas menos reconocidas dentro de la industria (sastrería, departamento artístico, etc.), lo cierto es que apenas encontramos nombres femeninos entre los directores del cine clásico. En cambio, cuando pensamos en las mujeres del Hollywood clásico solamente recordamos nombres de estrellas y actrices.

Ahora bien, una de estas mismas estrellas, Ida Lupino, logró convertirse en uno de los realizadores más interesantes —y menos reconocidos— del periodo clásico. Aunque olvidadas hoy, muchas de sus películas constituyen un apasionante contrapunto frente a la estética y, sobre todo, la moral dominante del cine clásico. *Outrage* (1950), *The Hitch-Hiker* (1953) o *El bigamo* (*The Bigamist*, 1953) Son obras que exploran los márgenes del clasicismo, filmes más adultos, guiones que ofrecen una visión de la mujer y las relaciones de pareja más compleja de lo que a menudo se aprecia en el cine clásico, películas, en conclusión, que se sitúan más allá de lo decible y lo pensable en el Hollywood oficial.

Esta comunicación tratará de rescatar la carrera de Ida Lupino como directora, describirá su empeño personal en conseguir independencia creativa dentro del asfixiante entramado del cine de estudios y prestará especial atención a cómo la estética y la estructura narrativa de sus filmes tratan de imaginar un cine más allá de los estrechos márgenes morales y visuales del cine clásico. Finalmente, estudiaremos la correspondencia entre los personajes que solía interpretar como estrella y el tono que domina sus películas como directora, pues la concordancia entre ambas facetas de su carrera artística, nos lleva a replantearnos en qué medida su trabajo como actriz no le convierte también en una autora con una voz y un universo propios.



Artículo disponible en: <http://www.latorredelvirrey.es/pdf/05/luis.perez.pdf>

Feijoo y los hombres-pep: Monstruos, nadadores, eruditos y otros pejes de las letras españolas

LUIS PÉREZ OCHANDO

Luis Pérez Ochando es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València. Fundador de la revista *L'Atalante*, es responsable del Aula de Cinema de la Universitat de València y prepara su tesis doctoral.

Para Malena

No tuvo Feijoo (1676-1764) duendes o fantasmas que le asustaran en la noche, pero tampoco delfines o nereidas que en su infancia le llevaran a torres y palacios sumergidos, a islas extrañas y costas imaginarias. No tuvo Feijoo delfines o nereidas, pero en cambio, debió nadar con ellos en las páginas de Plinio y las historias de Pedro Mexía. Niño curioso y aplicado, creció rodeado de libros y tertulias eruditas en las que bien podía hablarse de los modernos descubrimientos o de los saberes antiguos. Tal vez en alguna de aquellas charlas escuchase lo que cuenta Plinio el Viejo, en su *Historia natural* (IX, 25), sobre las amistades de un delfín con un muchacho. En su camino a la escuela, el muchacho lanzaba migas al agua y exclamaba a grandes voces ¡Simo!, ¡Simo! (¡Chato!, ¡Chato!). El animal acudía presto, lo subía a su lomo y lo llevaba entonces, *a través del ancho mar*, hasta la escuela de Putéolos. Pero, según recoge Plinio, *muerto el niño de pronto por una enfermedad, merodeando una y otra vez por el lugar acostumbrado, triste y como abatido, él también murió de añoranza, cosa que nadie puso en duda.*

LARGAS TARDES EN SAMOS. No hubo en cambio delfines que acompañaran o lloraran al niño Feijoo cuando, tal como anota D. Joaquín Ibarra, uno de sus biógrafos, *renunció al siglo a los 14 años, pues en el de 1688 recibió la Cogulla de S. Benito en el Monasterio de S. Julián de Samos* (*Teatro*, I, reimpresión de 1778). Así fue como el pequeño Fray Benito, que nunca aprendió a nadar, se retiró al destierro de las celdas, al exilio de los claustros. Debieron ser largas las tardes de Samos, tardes de estudio y rezos. En la dedicatoria del tomo tercero del *Teatro*

Crítico Universal, Feijoo rememora aquellos días: *Tan recogido, tan estrecho, tan sepultado está ese Monasterio entre cuatro elevados montes, que por todas partes no sólo le cierran, mas le oprimen, que sólo es visto de las estrellas, cuando las logra verticales... porque cerrado por todas partes el Horizonte, faltan objetos donde se disipe el espíritu. Sólo hacia el Cielo tiene la vista desahogo; y así se lleva todas las atenciones el Cielo.*

Pero hay historias de sirenas que comienzan tierra adentro, lejos de las olas. Y acaso mienta u olvide el benedictino, cuando afirma que no tuvo más ventana que los libros ni más océano que el firmamento. Probablemente, ni el Cielo ni la metafísica se llevaran toda su atención; en cambio, debió fascinarle cada hoja, cada planta, cada hormiga, cada piedra. Lejos de los éxtasis barrocos y las místicas exaltaciones, Feijoo aprendió a admirar a Dios a través del estudio de su Obra, la Naturaleza: *Es así que en la más humilde planta, en el más vil insecto, en el peñasco más rudo se ven los rasgos de una mano omnipotente y de una sabiduría infinita.* (*Teatro*, V, XI, 34).

Aún así, debieron ser largas las tardes en Samos, largas como aburridas sus clases y sus discusiones escolásticas. Cercano a su vejez, recibe en su celda la visita de Don Juan de Elgar, anatómico francés, que realiza ante él la disección de un corazón de carnero. Deslumbrado ante tanta maravilla, el monje lamenta el atraso de la ciencia en España; mientras los extranjeros desentranan los secretos de la vida, Feijoo deplora que *nosotros, los que nos llamamos Aristotélicos, nos quebramos las cabezas, y hundimos a gritos las Aulas, sobre sí el Ente es unívoco, o análogo; si trasciende las diferencias; si la relación se distingue del fundamento, &c* (*Cartas*, II, XVI, 14).

Por ello, desde joven, percatándose *del poco o ningún*



progreso que en el examen de las cosas naturales hizo la razón desasistida de la experiencia por el espacio de tantos siglos (Teatro, V, XI, 10), abrazó un método experimental al que siempre le sobró ingenuidad y le faltaron medios. Ya siendo estudiante, debió comenzar sus cándidos experimentos para refutar errores comunes y supersticiones. Así, por aquel entonces, escrutaba las líneas de la mano de sus compañeros para poder negar, años después, que en ellas se inscribe la impronta del destino.

Sin embargo, las palabras traicionan al monje; además de la ciencia, nunca dejaron de interesarle los prodigios: *en un Libro manuscrito, que trataba de estas boberías, leí un tiempo, que si la estrella está en la yema del pulgar, significa muerte de horca (Teatro, II, III, 17).* Sin duda, no bastaron al joven Fray Benito las plantas y hormigas para llenar las largas tardes de Samos. Y aparte de la angosta ventana de su celda —que en invierno se escarchaba por dentro—, a menudo debió asomarse a las misceláneas medievales y los pliegos volantínos. Monstruos, prodigios y peregrinos sucesos debieron espolear la imaginación del mismo joven que, después de tantos años, consagró su vida a exterminar tanta patraña y falsa milagrería. Porque, si bien jamás creyó en horóscopos y augurios, siempre tuvo claro su sino y su objetivo: *Mi destino es desterrar errores comunes (Justa repulsa de inicuas acusaciones).*

Pero a Samos, aislado entre las peñas, apenas llegaba algo del eco de comadres, mercados y tabernas. Retirado del mundo y su alboroto, difícilmente podía Feijoo conocer otros errores que los leídos en los libros antiguos. De hecho, según Pérez-Rioja (1965: 116), a veces... *combatía supersticiones que sólo existían en libros, mas no en la realidad. Porque de muchas no tenía un conocimiento directo, sino puramente libresco.*

Fue por tanto Feijoo un Sisifo jardinero, que dedicó su juventud a plantar de maravillas un jardín secreto para hacerlo después pasto de las llamas. Pero en medio de este jardín secreto hubo también cuatro sirenas rescatadas de la hoguera. En medio del claustro de Samos se yergue una fuente con cuatro nereidas que, aún tan lejos del océano, siguen encantando a monjes y marinos de las letras. Según imagina Gregorio Marañón (1941: 244), fueron ellas quienes *debieron herir y obsesionar la mente del joven fraile en sus paseos por el claustro y crear en el fondo de su conciencia el mito de la mujer marina.* De este modo, hechizado por la sirena, no le tembló el pulso al escribir: *En los Tritones, y Nereidas hay poquisimo que purgar de fábula a la verdad. Cuales nos los pintan los antiguos poetas, tales se hallan en los mares. (Teatro, VI, VII, 30).*

EJÉRCITOS DEL ABISMO Y LAS MAREAS. Hoy las olas traen conchas y medusas, delfines y ballenas muertas; pero dice Plinio que con la bajamar y la tormenta embarrancan también elefantes y carneros... y, desde luego, muchas nereidas (*Historia*, IX, 10). Sucede raramente, pero también con la pleamar caen las sirenas en la red del pescador; desde ella, junto al barbo y el pez luna, tejen los mares de susurros y lamentos.

Son muchas las leyendas de sirenas capturadas y obligadas a vivir tierra adentro, lejos de las olas, y, a menudo, también a desposarse —dicen los cuentos que para ello basta con hurtarles el peine o el espejo. Incluso hubo una sirena, capturada en Irlanda del Norte en el año 558, que

sería canonizada como Santa Murgen. Dicen las crónicas que tuvo cola de salmón y ejecutó los milagros más diversos. Pero a Feijoo no le interesan el folclore o las leyendas; bucea, en cambio, por los pliegos y los libros a la caza de casos auténticos.

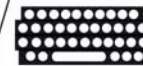
No debió fatigarse mucho en tal empeño, pues en aquella época redundaba la bibliografía en torno a las sirenas. De entre los muchos ejemplos, Feijoo selecciona los más recientes, por juzgar la novedad como un criterio irrefutable. Así, nos habla de un tritón avistado por dos franceses y cuatro negros en un islote cercano a la Martinica, en 1671: *Tenía desde la cintura arriba perfecta figura de hombre, la talla del tamaño de un muchacho de quince años..., la nariz muy roma: cara, cuello y cuerpo, medianamente blancos, y el cutis al parecer delicado. La parte inferior, que se veía entre dos aguas, era de pez, y terminaba en una cola ancha y henchida (Teatro, VI, VII, 31).*

Pero no todos los hombres marinos tienen cola de pescado. En Manar, cerca de Ceilán, fueron capturados de una redada siete hombres y nueve mujeres; sometidos a examen anatómico resultaron en todo semejantes al ser humano. Más notable, si cabe, es el caso *del hombre marino visto en Brest el año 1725: Era perfectamente proporcionado y sus manos en todo semejantes a los nuestros, salvo que entre los dedos de manos, y pies tenía una especie de aletas al modo de las ánades...viendo la figura, que había en la proa del bajel, que era imagen de una mujer hermosa, después de contemplarla, suspensó un rato, se abalanzó fuera del agua en ademán de querer asirla (Teatro, VI, VII, 33).* Y es que Feijoo —qué duda cabe— gozaba ofreciendo al lector los más peregrinos sucesos.

Pero hubo quien precedió a Feijoo en este placer por lo insólito, en esta pesquisa libresca. En su *Jardín de flores curiosas* (1570), Antonio de Torquemada dejó también un remanso para tritones y nereidas. Apenas sabemos de su vida más que de joven recorrió tierras hispanas e italianas, y que se retiró el resto de sus días como secretario del conde de Benavente. Debieron ser amenas las tardes en la finca —tardes de coloquios y lecturas—, tanto que entre libros extraños y paseos no le quedó tiempo para mantener correspondencia o relacionarse con la cultura de la época. En distintos pasajes, Torquemada sitúa sus coloquios en el apacible entorno del castillo del Conde, a la fresca orilla del arroyo, en las viñas verdes y enramadas o a la sombra de rosales y jazmines. La naturaleza es aquí jardín de deleite, recreo para los caballeros que la contemplan o aprenden sus ocultos secretos.

Pero si Feijoo pugna por iluminar las zonas en penumbra, Torquemada en cambio pertenece a un tiempo en que, según Giovanni Allegra (1982: 24), conforme se amplía el mapa del saber y se acota la *provincia de lo maravilloso, se acentúa en personalidades como las de Torquemada una curiosidad enamorada hacia un universo todavía desconocido y el interés en hacer resaltar precisamente los aspectos más llamativos e inusitados en él.* Así, Don Antonio recoge los casos más extraordinarios por el mero hecho de ser extraños y grotescos; y por su obra desfilan brujas y demonios, sátiros, centauros, sanadores, duendes, monstruos, gigantes y partos prodigiosos, de 366 hijos.

La Naturaleza toda está habitada de portentos, y a él le place regalarnos con ellos. Por esto, no le importa buscar en la Etiopía o en el fondo del océano para dar con las rarezas más descabelladas. Y es así como describe un



Con el tiempo, Francisco fue perdiendo las escamas de la espalda y el pecho, quedándole la piel muy áspera. Tras años de alta mar, el nadador tan sólo recordaba las voces pan, tabaco y vino, las cuales pronunciaba sin cuento y sin motivo.

mar profuso en peces monstruosos, pero también en tritones y nereidas. Según escribe, abunda el mar septentrional en cuadrillas de hombres marinos, tan curiosos por naturaleza que *ha acaecido entrar algunos de ellos en las naos, y estar tan embebecidos y descuidados mirando, que, algunas veces los han prendido; los cuales, en viéndose presos, dan gemidos dolorosos y grandes y unas voces mal formadas, y a la hora, se oyen una infinidad de otros gritos y voces de la misma manera que atruenan y ensordecen los oídos que los están escuchando* (Jardín, I, 150).

Para Don Antonio, erudito y curioso infatigable, también son los tritones seres inquisitivos, dados a indagar y preguntarse por los hombres y sus barcos, lo que le pone en sospecha de que acaso *tengan algún uso de razón más que los otros pescados* (Jardín, I, 151). Sin embargo, aunque peces antropomorfos, no dejan de ser peces, carentes de locución y, por tanto, también de espíritu. Es por ello por lo que, en el Río de Tachni, en el extremo del Imperio Rusiano, los pescadores devoran cuantos hombres-pez caen en sus redes sin más remordimiento que el de asarse un buen salmón. Tal lo asegura Pedro Petoivitz, quien añade que *la carne de estos animales es sumamente suave al gusto* (Teatro, VI, VII, adición, 2).

Sin embargo, para Feijoo —que añade esta última noticia para agradar a sus lectores— los tritones son algo más que meros pejes, participan de la naturaleza humana de la cual provienen. Como racionalista, habrá de buscar una explicación al mito que, al mismo tiempo, no contradiga el dogma de la Iglesia.

NOTICIA DE UN PEREGRINO SUCESO DE ESTOS TIEMPOS. Extraño tropiezo el de Feijoo con las sirenas, extraño extravío el de quien, con suma perspicacia, supo dilucidar tantas supersticiones. En 1782, apenas dieciocho años tras su muerte, hallamos ya un pliego en que, con toda naturalidad, se da racional explicación a las sirenas. Con motivo del *phoca* capturado en Cullera, D. Joseph y Thomas de Orga comenta: *Esta es aquella bestia marina sobre cuyo modelo inventó la imaginación de los Poetas los Tritones, las Sirenas, y Dioses marinos con cabeza humana, cuerpo de cuadrúpedo, y cola de pez*. Aunque quizás, esta reflexión no sería posible si Feijoo no hubiera abierto antes un camino a la ciencia moderna en España.

Pero hubo en 1679 otra insólita captura en alta mar, esta vez en costas gaditanas. De no haber recibido cabal noticia de ella, posiblemente Fray Benito no hubiera afirmado con tanta certeza la existencia de sirenas. Sólo tras haber requerido y contrastado información de diversas fuentes, nos cuenta la historia del anfibio de Liérganes.

Hicieron falta redes y paciencia, pero al final, lanzando panes al agua, unos pescadores del mar de Cádiz consiguieron cazar al escurridizo nadante y conducirlo al convento de San Francisco. Exorcizado e interrogado en diversas lenguas, el anfibio permaneció mudo hasta que, inesperadamente, acertó a croar la palabra *Liérganes*, provincia de Cantabria. D. Domingo de Cantolla, Secretario de la Suprema Inquisición y natural de aquella tierra, inquirió entonces qué pudo haber sucedido en Liérganes

que lo relacionase con Cádiz. Pero lo único notable acaecido por aquellos lares había sido la desaparición, cinco años atrás, del muchacho liérganés Francisco de la Vega, a quien se perdió de vista mientras nadaba en la Ría de Bilbao, dejando olvidadas sus ropas en la orilla.

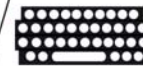
Andaba en aquel tiempo por el convento de San Francisco, un tal Fray Juan Rosende. Obedeciendo a una sospecha, el monje resolvió llevar consigo al joven hasta Liérganes. Allí, dejó que el anfibio lo guiase, éste se encaminó pronto hacia el domicilio de María del Casar, madre del desaparecido, *la que inmediatamente que le vio, le conoció, y abrazó, diciendo: Este es mi hijo Francisco, que perdí en Bilbao... pero el expresado Francisco ninguna novedad, ni demostración hizo más que si fuera un tronco* (Teatro, VI, VIII, 6).

Con el tiempo, Francisco fue perdiendo las escamas de la espalda y el pecho, quedándole la piel muy áspera. Tras años de alta mar, el nadador tan sólo recordaba las voces *pan, tabaco y vino*, las cuales pronunciaba sin cuento y sin motivo. Si le daban de comer, comía; si de fumar, fumaba; si de vestir, vestía; incluso obedecía a recados sencillos. El resto del tiempo permanecía absorto en su mutismo, acaso añorando los delfines y nereidas que en su infancia le llevaran a torres y palacios sumergidos, a ínsulas extrañas y costas imaginarias. Lástima que el nadante perdiera la razón, la voz y la memoria, pues *¡Cuántas cosas, ignoradas hasta ahora de todos los Naturalistas, pertenecientes a la errante República de los Peces, podríamos saber por él!* (Teatro, VI, VIII, 17).

Aún así, el caso del nadante sirve a Feijoo como palmaria prueba de la existencia de hombres marinos. A partir de él, racionaliza cuanto pueda haber de fantástico en la historia del anfibio. Según Mexía, para ser gran nadador bastaba con haber nacido bajo Piscis, o con tener pequeño el bazo (*Silva*, I, XXIII). En cambio, para el monje científico, todo es cuestión de persistencia: del cuerpo bajo el mar, de las olas sobre el cuerpo. Y basta la paciencia para vivir tan sólo de pescado; y basta, para poder vivir sin respirar, refrigerando la sangre sólo con el agua, sin ayuda de pulmones; y basta, para vivir sin sueño, a merced del oleaje, o acaso durmiendo en el lecho del océano. De todas estas dificultades, despliega Fray Benito mil causas, ejemplos y razones.

Años después, Marañón racionaliza de nuevo el caso del anfibio: *Sin duda el joven nadador, de inteligencia limitada... y de instintos errabundos, desapareció en Bilbao, no nadando, sino por los caminos de Dios o acaso a bordo de algún barco, yendo a parar a Cádiz, donde pudieron encontrarle bañándose los pescadores* (1941: 250). Una lesión en la tiroidea le habría ocasionado ictiosis y cretinismo, causas, a su vez, de la piel escamosa y el retraso mental.

Pero en Fray Benito persiste un resquicio de fantasía, un remanso en que navegan tritones, nadantes y nereidas. Y sin embargo, el anfibio de *Liérganes* no pertenece al linaje de los tritones sino al de los nadadores, hombres capaces de contener la respiración durante horas o de adelantar a braza los más raudos bajeles.



Es ésta la condena por penetrar en el abismo, por cabalgar en las mareas, por desafiar a lo desconocido: perder el habla y trato humano, el nombre, el rostro y la vida misma en las fauces de las bestias acuátiles. Porque, más que hombre, Nicolao es nexa entre la tierra y el misterio.

EL MÁGICO ITINERARIO DEL PEJE NICOLAO. Fue también en costa gaditana, donde Plinio sitúa a *un hombre-peze con un parecido perfecto al hombre en todo su cuerpo; afirma que se subía a las naves a horas nocturnas e inmediatamente sobrecargaba de peso el lado en que se sentaba, y si permanecía mucho tiempo, incluso las hundía* (Historia, IX, 10). A pesar de su carácter taciturno y sobrenatural, el anfibio gaditano es directo antecedente de la estirpe de los nadantes. El más famoso de ellos es sin duda el Pesce Cola, o Pece Colán, o Peje Nicolao o Pez Nicolás, cuyas aventuras reaparecen aquí y allá, a lo largo del Mediterráneo; tanto es así que, según Pedro Mexía, *Desde que me sé acordar, siempre oí contar a viejas no sé qué cuentos y consejas de un peje Nicolao, que era hombre y andaba en el mar* (Silva, I, XXIII).

Pero la *Silva de varia lección* (1540), obra cumbre de Mexía, no es otro centón fabuloso que recoja maravillas y portentos. Aunque su autor reconoce que *no querría escribir cosas muy comunes, sino que sean curiosas y que no fácilmente se alcançassen por todos* (Silva, IV, V), la obra intenta instruir y entretener sin haber de recurrir a la invención de monstruos e increíbles aventuras. Mexía proyectó una miscelánea culta y erudita, compendio del saber moderno y antiguo; sin embargo, no logra evitar que en ella se cueñen intrusos de la fantasía y otras quimeras que *si yo las oyera de hombres de poca autoridad las tendría por vanidad y mentira* (Silva, I, XXIII).

Del humanista Alejandro de Alexandro, toma Mexía la historia del nadador de Catania (Sicilia). Acostumbrado desde niño a andar siempre nadando, llegó Nicolao a tanto extremo, *quel día que no estava lo más dél en el agua, decía que sentía tanta pasión y tanta pena que no pensava poder vivir*. Así se convirtió en gran nadador, alcanzaba los barcos a nado y llevaba noticias de ellos a los puertos. Enterado de sus hazañas, el rey Alonso de Nápoles, organizó un concurso de buzos y nadantes: tras arrojar al abismo una copa de oro, la prometió como premio al primero que la rescatara. Pero Nicolao no volvió a la superficie: *Créese que él se entró en alguna concavidad de las peñas de aquella mar, que hay en el fondo dél, y fue tal que no pudo salir y murió allí* (Silva, I, XXIII).

Mexía, con sus 31 ediciones de la *Silva* en castellano, ayudó a difundir la fama del Pesce Cola. Sin embargo, el nadante es genuino producto del folclore popular. Julio Caro Baroja (1990) rastreó los fenómenos de actualización y relocalización de esta leyenda. En Italia, sobre todo la Italia meridional, ha habido la creencia en la existencia de un personaje humano que por circunstancias distintas abandona la familia, abandona la tierra, se sumerge en el mar y vive en forma de pez. *Este italiano se llama el Pesce Cola*. Según Caro Baroja, la primera noticia se remonta al reinado de Guillermo II de Sicilia (1166-1189) y posteriormente, reaparece vivo en el 1239, esta vez en Nápoles.

Sin embargo, bajo otros nombres y lugares, es posible hallar precedentes mucho más antiguos. Como afirma Mexía: *Los historiadores todos escriben maravillas de un nadador llamado Delio, tanto que se traía por refrán: Delio nadador* (Silva, I, XXIII). E incluso antes de la historia, en

la noche de los mitos, Anfitrite, diosa de los mares, ayudó a Teseo a recuperar el anillo que el rey Minos había arrojado a las profundidades. En la propia leyenda del Peje abundan elementos míticos: en el siglo XII, Walter Mapes le confiere el poder divinador de los tritones (aunque sólo sobre las tormentas) y Jovianus Pontanus, en el XV, apunta que *recibió el nombre de pez, porque no sólo había abandonado las costumbres de los hombres, sino casi también su rostro; era lívido, escamoso, horrible*.

Es ésta la condena por penetrar en el abismo, por cabalgar en las mareas, por desafiar a lo desconocido: perder el habla y trato humano, el nombre, el rostro y la vida misma en las fauces de las bestias acuátiles. Porque, más que hombre, Nicolao es nexa entre la tierra y el misterio. En su *Relación de cómo el peze Nicolao se ha aparecido de nuevo en el mar..* (Barcelona, 1608), Sebastián de Comellas refiere cómo el hombre-peze arriba a un mundo secreto, vedado a los mortales. Según este pliego, tras más de cien años explorando una gruta submarina en Rota, Nicolao descubre un mar nunca navegado que se extiende hasta orillas del Jordán; en él los peces no se devoran entre sí ni llegan nunca a envejecer. Pero este viaje iniciático conlleva el repudio de los hombres, la condena de los dioses. Así, según el mismo pliego, Nicolao —oriundo de Rota— quedó convertido en pescado espantoso a resultas de la maldición de su padre, harto de que el niño se bañase sin cesar.

Pero es la furia de los dioses más terrible que todas las maldiciones. Y así, en el torbellino de Caribdis, Fray Benito convierte al Ícaro del abismo en víctima de Neptuno; según la versión de Feijoo, Nicolao encuentra la muerte en un laberinto de cavernas habitado por monstruos abisales. Lo más extraño es que el erudito no se percatara de que el anfibio de Liérganes es en realidad una actualización del peje Nicolao, una prolongación de aquel itinerario mágico que lleva al hombre a fundirse con el océano inmenso, con el gran desconocido.

Hechizado por la sirena, pasó por alto el pequeño apunte que debió ponerle sobre aviso: Francisco de la Vega se tornó anfibio a causa de una maldición materna. Jesús Callejo (1995: 109-115) subraya esta circunstancia como motivo recurrente en las historias de sirenas cántabras y astures. Hastiada de ver a la hija jugando en la costa, la madre exclama: *Em peixe sejas tu feita...!*, y la muchacha trueca entonces sus piernas por cola de sirena. Del mismo modo, según Caro Baroja (1974: 133-144) el anfibio de *Liérganes debe proceder de un ciclo de narraciones en las que se quiere expresar cuán peligroso es exponerse a las maldiciones o el quebrantar una prohibición...* Pero no es sólo la madre quien maldice, sino también los dioses que nos prohíben tomar del árbol de la ciencia o beber de los mares de lo desconocido.

TRISTE SIRENA EN LAS REDES DEL FILÓSOFO. Todo cuento de sirenas es historia de amor y melancolía, es nostalgia de la inmensidad y amor por lo desconocido, por todo cuanto queda siempre más allá de la mirada. Desde su maldición de piedra, las nereidas del claustro siguen año-



rando las olas y las mareas. Feijoo acerca el oído a su seno de piedra y oye latir dentro el canto del albatros, el rumor del oleaje, acaso también el lamento de la sirena varada en tierra. Recuerda Teodoro de Gaza —y a su vez Pedro Mexía (*Silva*, I, XXIV)— que *habiendo pasado una muy grande tormenta y tempestad estraña, la mar echó a la costa alguna cantidad de peces, y entre ellos vio un pece o nereida, de rostro perfectamente humano, de mujer muy hermosa, y así lo parecía hasta la cintura, y de ahí abajo fenecía en cola como de langosta... La cual estaba en la arena, viva y mostrando grande pena y tristeza en su gesto.*

Ni ésta, ni Santa Murgen, ni los tritones de Torquemada, perdieron nunca su añoranza de las aguas. Como tampoco la perdieron nunca las nereidas del claustro o el propio Fray Benito, amante siempre de lo desconocido, de los misterios que esconde cada hoja, cada piedra, cada ola del mar. Pero Feijoo es ya un anciano y ha quemado cuanto había en su jardín secreto, y ni siquiera cita a Mexía o Torquemada; de nada les sirvió a éstos llenar las largas tardes de Samos, también acabaron siendo índices de error y superchería.

Y sin embargo, después de tantos años, Feijoo sigue sabiendo que el amor es el origen de los pueblos del océano: *¿qué imposibilidad, ni aun qué inverosimilitud hay en que el amor loco de un hombre, y una mujer, a quienes era imposible lograr en la tierra el apetecido consorcio, los impeliese a procurarse perpetua compañía en la libre República de los peces?* (*Teatro*, VI, VIII, 56).

Por tanto, también las sirenas, con sus colas de pescado, no serían sino fruto del concubito de los hombres con los peces, puesto que Feijoo creyó siempre en la fecundidad del ayuntamiento del hombre con otras bestias. Para Torquemada, esto mismo resulta inconcebible, pues contraviene todo lo expuesto por médicos y filósofos (*Jardín*, I, 154); aún así, recoge la leyenda del linaje gallego de los Mariños, cuyo primer vástago fue engendrado por una muchacha, tras haber sido forzada por un hombre marino. Versiones posteriores domestican la leyenda, siendo un caballero quien atrapa y desposa a la sirena.

Sin embargo, en la leyenda original late la fuerza fálica y viril de lo salvaje. Porque todo monstruo habita allende los muros y los claustros, en los bosques y cavernas, con su madre furia y su hermana la tormenta. Desnudos de cultura y de grilletes, los monstruos fornican con el viento y toman para sí cuantas féminas atrapan. Feijoo, Mexía y Torquemada copian de Alejandro la historia de un hombre marino que solía acechar a las muchachas cuando éstas iban a la fuente. Según Torquemada, *cuando veía alguna ir sola, salía muy paso y escondido, y por detrás se abrazaba con ella, y llevándola por fuerza, la metía en la mar para tener acceso a ella* (*Jardín*, I, 147). Pero atrapado a través de lazos y acechanzas, el libidinoso tritón acabaría pereciendo a los pocos días fuera del agua.

Porque el Océano es deseo del tritón, pero también nostalgia de la sirena, añoranza de la nereida en su fuente de piedra. Y es tanta la melancolía del océano que, incluso aquellos rescatados de las olas, acaban regresando aun a sabiendas del castigo que les espera. Tras diez años en tierra, también el anfibio lierganés acabará desapareciendo, acaso para reunirse con los delfines y nereidas que en su infancia le llevaran a torres y palacios sumergidos, a insulas extrañas y costas imaginarias.

Algunos cuentos de sirenas comienzan lejos del océano, pero todos cuentan historias de amor y melancolía. Ésta empieza en Samos, donde las nereidas susurran los secretos de las olas a un muchacho que ya nunca aprenderá a nadar, que ya nunca tendrá delfines o nereidas que le lleven mar adentro. Cuenta Pedro Mexía que el delfín mató por accidente a su amado muchacho y que entonces *dio la vuelta hacia la tierra y, como castigándose de su delito, nadando con grande furor, dio consigo en seco fuera del agua y, trayendo lo mejor que pudo el moço que amava, muerto, murió él allí también.* (*Silva*, III, XIV). En algún lugar de aquella misma playa, quedaron también varados los sueños del pequeño Feijoo; sólo el hechizo de la sirena pudo, por un tiempo, volver a despertarlos.

BIBLIOGRAFÍA SUMERGIDA

- G. ALLEGRA, 'Introducción bibliográfica y crítica', en A. TORQUEMADA, *Jardín de flores curiosas*, Castalia, Madrid, 1982.
- J. CALLEJO, *Hadas. Guía de los seres mágicos de España*, Edaf, Madrid, 1995.
- J. CARO BAROJA, *Algunos mitos españoles*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974.
- J. CARO BAROJA, 'Localización, personificación y personalización de las leyendas', en *Gaceta de Antropología*, 7, Granada, 1990.
- B. J. FEIJOO, *Obras completas*, <http://www.filosofia.org/bjf.htm>.
- G. GIL, *Formas de proyección y representación del conocimiento en los Siglos de Oro*, 2001. En <http://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/gonzaprodii.PDF>.
- G. MARAÑÓN, *Las ideas biológicas del P. Feijoo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1941.
- P. MEXÍA, *Silva de varia lección*, ed. de A. Castro Díaz Catedra, Madrid, 2 Vols.
- J. y T. DE ORGA, *Noticia del Phoca, becerro marino, que salió en la playa de la villa de Cullera*, Valencia, 1782.
- J. A. PÉREZ-RIOJA, *Proyección y actualidad de Feijoo*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1965.
- PLINIO EL VIEJO, *Historia natural, Libros VII-XI*, Gredos, Madrid, 2003.
- G. STIFFONI, 'Introducción biográfica y crítica al *Teatro crítico universal*', en B. J. FEIJOO, *Teatro crítico universal*, Castalia, Madrid, 1986.
- A. TORQUEMADA, *Jardín de flores curiosas*, Bibliomanías, San Sebastián, 2000.
- VV. AA, *El P. Feijoo y su siglo. Ponencias y comunicaciones del simposio*, 2 Vols., Universidad de Oviedo, Oviedo, 1966.

2. REFERENTES

2.1 Jordi Sánchez Navarro

2.1.1 Bio/currículum



Jordi Sánchez Navarro
Director académico de posgrado
Rambla del Poblenou, 156
08018 Barcelona
93 326 36 00
jsancheznav@uoc.edu

Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Ramon Llull (2005).
Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Autónoma de Barcelona (1996).

Situación profesional actual

Nombre de la entidad: Universitat Oberta de Catalunya
Departamento, servicio, etc.: Estudios de Ciencias de la Información y de la Comunicación
Categoría/puesto o cargo: Profesor Agregado

Cargos y actividades desempeñados con anterioridad

Nombre de la entidad	Categoría/puesto o cargo	Fecha de inicio
Fundació Festival Internacional de Cinema de Catalunya	Cap de la secció Anima't al Sitges-Festival Internacional de Cinema de Catalunya	01/01/2005
Fundació Festival Internacional de Cinema de Catalunya	Subdirector del Sitges-Festival Internacional de Cinema de Catalunya	01/03/2001
Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna (URL)	Professor	03/03/1998
Federació Institucions Professionals del Còmic (FICOMIC)	Director del Saló Internacional del Còmic de Barcelona	02/01/1995

Líneas de investigación

- Estética del cine y el audiovisual contemporáneo.
- Cibercultura y cine.
- Cultura de los videojuegos.
- Culturas juveniles y cine.
- Fans, nuevas prácticas cinéfilas y producción en red.

Más información:

<http://es.linkedin.com/in/jordisancheznavarro>

<https://twitter.com/jordisn>

<http://spider-uoc.blogspot.com.es/>

<http://pantallas.tumblr.com/>

Correo jsancheznav@uoc.edu

2.1.2 Conferencia

TÍTULO

"Lo impensable y la mirada forzada"

RESUMEN

El retorno de lo muerto en Romero transgrede las fronteras de lo imaginado en la tradición del horror clásico para proponer lo impensable. Romero fuerza nuestra mirada y nos obliga a dejar de pensar en la Danza de la Muerte para contemplar la Danza de los Muertos.

2.1.3 Bibliografía de Jordi Sánchez Navarro

Libros

Transformemos el ocio digital. Un proyecto de socialización en el tiempo libre. Libro Blanco. Con Daniel Aranda. Fundació Catalana de l'Esplai, 2011. ISBN: 978-84-694-1410-1

Narrativa audiovisual, Editorial UOC, Barcelona, 2006. ISBN 84-9788-457-4

Freaks en acción. Alex de la Iglesia o el cine como fuga, Calamar Ediciones, Madrid, 2005. ISBN 84-96235-11-4

Tim Burton: Cuentos en sombras, Ediciones Glénat, Barcelona, 2000. ISBN 84-8449-010-6

Libros como editor o compilador

Fanáticos. La cultura fan. Aranda, Daniel; Sánchez-Navarro, Jordi; Roig, Antoni (eds.) Barcelona, Editorial UOC, 2013.

Aprovecha el tiempo y juega. Algunas claves para entender los videojuegos, Aranda, Daniel; Sánchez-Navarro, Jordi (eds.), Barcelona, Editorial UOC, 2010. ISBN 978-84-9788-825-7

Puntos de vista. Una mirada poliédrica a la historia del cine, Aranda, Daniel; Esquirol, Meritxell; Sánchez-Navarro, Jordi (eds.), Barcelona, Editorial UOC, 2009. ISBN 978-84-9788-800-4

Horitzó TV. Perspectives per una altra televisió possible, Sánchez Navarro, Jordi (ed.) Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2007. ISBN 978-84-9850-022-8

Realidad Virtual. Visiones sobre el ciberespacio, Sánchez Navarro, Jordi (ed.) Barcelona, Devir, 2004. ISBN 84-96422-14-4

El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés, Lardín, Rubén; Sánchez-Navarro, Jordi (eds.) Barcelona, Paidós, 2003. ISBN 84-493-1494-1

Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción, Sánchez-Navarro, Jordi; Hispano, Andrés (eds.) Barcelona, Ediciones Glénat y Sitges-Festival Internacional de Cinema de Catalunya, 2001. ISBN 84-8449-123-4

Capítulos de libro

“Desmontando tópicos: Jóvenes, redes sociales y videojuegos”, con Daniel Aranda, en Estrella Martínez Rodríguez i Carmen Marta Lazo (eds.) *Jóvenes Interactivos: Nuevos modos de comunicarse*, La Coruña. Netbiblo, 2011, ISBN: 978-84-9745-465-0

“How digital gaming enhances non-formal and informal learning”, con Daniel Aranda, en Patrick Felicia (ed.) *Handbook of Research on Improving Learning and Motivation Through Educational Games: Multidisciplinary Approaches*, Information Science Publishing, 2011, ISBN: 978-1609604950.

“The young and digital technologies: defining spaces for leisure, participation and learning”, con Daniel Aranda, en Carrasquero, J.V., Fonseca, D., Malpica, F. Oropeza, A., Welsch, F. Proceedings of the 4th International Multi-Conference on Society, Cybernetics and Informatics. Orlando, Florida, International Institute of Informatics and Systemics, 2010. ISBN: 978-1-936338-06-1

“¡Bien jugado! Videojuegos y educación no formal”, con Daniel Aranda, en *Materiales y recursos didácticos en contextos comunitarios*, Area, Manuel; Parcerisa, Artur; Rodríguez, Jesús (coords.), Barcelona, Editorial Graó, 2010. ISBN 978-84-7827-930-2

“Algunas claves para entender los videojuegos”, con Daniel Aranda, en *Aprovecha el tiempo y juega. Algunas claves para entender los videojuegos*, Aranda, Daniel; Sánchez-Navarro, Jordi (eds.), Barcelona, Editorial UOC, 2009. ISBN 978-84-9788-825-7

“Media Practices, Connected Lives”, con Carlos Taberero, Daniel Aranda e Imma Tubella, en Cardoso, Gustavo; Cheung, Angus; Cole, Jeff; (eds.) *World Wide Internet. Changing Societies, Economies and Cultures*. Macau, University of Macau, 2009. ISBN 978-99937-986-4-4

“Understanding the use of videogames in non-formal education in Barcelona”, con Daniel Aranda, en ACM (ed.) *Proceedings of the International Conference on Advances in Computer Entertainment Technology - ACE 2008*. New York, ACM, 2008. ISBN 978-1-60558-393-8

“Rapto e inmersión. Connotaciones culturales en BioShock”, en Tones, J. (ed.) *Mundo Pixel*, Madrid, Tébar, 2008. ISBN 978-84-7360-296-9

“Lego Star Wars. The Complete Saga”, en Tones, J. (ed.) *Mundo Pixel*, Madrid, Tébar, 2008. ISBN 978-84-7360-296-9

“Leisure Time and Personal Development Through Video Games: A Case Study Under Development in Barcelona”, con Daniel Aranda, en Remenyi, Dan (ed.) *Proceedings of the European Conference on Games-Based Learning, Reading, Academic Conferences*, 2007. ISBN 978-1-905305-63-6

“El cine de animación” en Losilla, Carlos; Monterde, José Enrique (eds.) *Vientos del Este. Los Nuevos Cines en los Países Socialistas Europeos 1955-1975*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2006. ISBN 84-482-4481-8

“Del Golem al hackeo sincrético del cuerpo: Identidades cibernéticas en el anime”, en VV. AA. *El Paraíso de Prometeo. Visiones sobre la Inteligencia Artificial y la Robótica a la luz del anime*, Valencia, IVAM, 2006. ISBN 84-482-4357-9

“La inteligencia de una máquina depredadora. Tecnologías de la visión, el pensamiento y la realidad virtual en Arrebato”, en Cueto, Roberto (ed.) *Arrebato... 25 años después*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2006. ISBN 84-482-4308-0

“Nuevas formas en la narración audiovisual”, en Alberich Pascual, Jordi; Roig Telo, Antoni (coord.) *Comunicación audiovisual digital. Nuevos medios, nuevos usos, nuevas formas*, Barcelona, Editorial UOC, 2005. ISBN 84-9788-155-9

“El cazador de gatos: Insurgencia y reacción” en Casas, Quim (ed.) *Abel Ferrara. Adicción, acción y reacción*, Donostia, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2005. ISBN 84-88452-37-3

“Un cuento de Navidad: El claroscuro moral” en Casas, Quim (ed.) *Abel Ferrara. Adicción, acción y reacción*, Donostia, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2005. ISBN 84-88452-37-3

“(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental” en Torreiro, Casimiro; Cerdán, Josetxo (eds.) *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005. ISBN 84-376-2230-1

“Morfologías de la identidad y cuerpos fluidos en el relato ciber”, en Sánchez Navarro, Jordi (ed.) *Realidad Virtual. Visiones sobre el ciberespacio*, Barcelona, Devir, 2004. ISBN 84-96422-14-4

“La vida es bella (si no la miras muy de cerca). Unas breves notas sobre el cine de Kim Ki-duk”, en Elena, Alberto (ed.) *Seul Express 97-04. La renovación del cine coreano*, Madrid, T&B, 2004. ISBN 84-95602-64-4

“En compañía de lobos. De clásicos corrupto(re)s cargados de intenciones y otras letras para niños”, en Lardín, Rubén (ed.), *El día del niño. La infancia como territorio para el miedo*, Madrid, Valdermar, 2003. ISBN 84-7702-453-7

“Nuevas formas de imaginar los monstruos del capitalismo globalizado: La animación japonesa en la década de los noventa”, en Lardín, Rubén; Sánchez-Navarro, Jordi (eds.) *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, Barcelona, Paidós, 2003. ISBN 84-493-1494-1

“Modernos y peligrosos. Miedo, distopía y paranoia en el cine contemporáneo” en Domínguez, Vicente (ed.) *Los dominios del miedo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002. ISBN 84-9742-130-2

“Fantasías de la vida artificial en el cine alemán. El Golem y la muñeca” en VV.AA., *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*, San Sebastián, Donosita Kultura, 2002. ISBN 84-89668-43-4

“El cine en Nueva Zelanda. La paradoja de la enorme distancia” en VV.AA., *Fantípodas. Una aproximación al cine fantástico australiano y neozelandés*, Barcelona, Paidós, 2002. ISBN 84-493-1334-1

“Diccionario de películas de cine fantástico neozelandés” en VV.AA., *Fantípodas. Una aproximación al cine fantástico australiano y neozelandés*, Barcelona, Paidós, 2002. ISBN 84-493-1334-1

“Delirios metálicos. Morfologías limítrofes del cuerpo en la cyberficción”, en Navarro, Antonio José (ed.) *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid, Valdemar, 2002. ISBN 84-7702-407-3

“El mockumentary: De la crisis de la verdad a la realidad como estilo”, en Sánchez-Navarro, J; Hispano, A (eds.) *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*, Barcelona, Ed. Glénat y Sitges -Festival Internacional de Cinema de Catalunya, 2001. ISBN 84-8449-123-4

Otras publicaciones

“Un placer culpable”, *Star-T Magazine*, 1, noviembre 2010.

“Mirones y exhicionistas” *La Vanguardia*, 13 de juny de 2010.

“Aprendizaje en las venas”, Mediateca Expandida 1, Arcadia: Juegos desde una cultura de la Innovación, LABoral, Gijón, octubre 2009.

“La contienda animada”, Cahiers du Cinéma España, 6, novembre 2007.

“Los nuevos hombres duros”, Dossier: El “thriller” estadounidense de los años 70, revista *Dirigido por...*, 365, març 2007.

“El último testigo”, Dossier: El “thriller” estadounidense de los años 70, revista *Dirigido por...*, 365, març 2007.

“Los amos de la noche”, Dossier: El “thriller” estadounidense de los años 70, revista *Dirigido por...*, 365, març 2007.

“Curtis Harrington: Danza Macabra”, Sitges-Festival Internacional de Cinema de Catalunya, 2003.

“Jan Svankmajer: La filosofía poética”, *Magazine Animac*, 2, Regidoria de Cultura de l’Ajuntament de Lleida, 2003.

“Entrevista con Jan Svankmajer”, *Magazine Animac*, 2, Regidoria de Cultura de l’Ajuntament de Lleida, 2003.

“CQ: Un cruce de mundos”, a *Seven Chances*, Sitges 02 Festival Internacional de Cinema de Catalunya, octubre de 2002.

“La ciudad atemporal”, Catálogo de la exposición *La ciutat dels cineastes*, CCCB, Barcelona.

“The Simpsons y Matt Groening. 10 años a la cumbre de la cultura pop”, *Pixel*, 5, 2001.

“Chuck Jones. La animación lúcida”, *Pixel*, 2, diciembre de 2000.

“Max Cabanes. Explorador de sí mismo”, a *Max Cabanes. Los días del pasado*, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular (Ayuntamiento de Gijón), Gijón, 2000.

“El lujo de lo complejo”, *Catálogo del Certámen de Cómic 1999*, Injuve, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, diciembre de 1999.

“Horacio Altuna: la seducción, la perplejidad”, a *El lado oscuro. Diez historias urbanas y un prólogo apasionado*, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular (Ayuntamiento de Gijón), Gijón, 1999.

“Los novísimos (con perdón)” a *El cómic en Barcelona: 12 dibujantes para el siglo XXI*, Barcelona, Institut de Cultura (Ajuntament de Barcelona), 1998.

“El héroe y la fuerza”, *Stalker*, 1, octubre de 1998.

Trabajos presentados en congresos nacionales o internacionales

1 Título: Una discusión sobre ocio digital y aprendizaje: Algunos mitos y una paradoja sobre las redes sociales y los videojuegos

Nombre del congreso: Congreso Internacional de Educación Mediática y Competencia Digital: "La cultura de la participación"

Ámbito del congreso: Internacional no UE

Tipo de participación: Otros

Ciudad de realización: SEGOVIA, España

Fecha de realización: 26/09/2011

Jordi Sánchez Navarro; Daniel Aranda Juarez.

2 Título: Fans, gamers and creative communities: productivity and creative labour in game appropriations.

Nombre del congreso: Crossroads 2010: Cultural Studies Internacional Conference

Ámbito del congreso: Internacional no UE

Tipo de participación: Otros

Ciudad de realización: HONG KONG (HONG KONG), Hong Kong

Fecha de realización: 15/06/2010

Antoni Roig Telo; Gemma San Cornelio Esquerdo; Jordi Sánchez Navarro; Elisenda Ardèvol Piera.

3 Título: LOS JÓVENES DEL SIGLO XXI: PRÁCTICAS COMUNICATIVAS Y CONSUMO CULTURAL

Nombre del congreso: Congreso AE-IC 2010. Comunicación y desarrollo en la era digital

Ámbito del congreso: Internacional no UE

Tipo de participación: Otros

Ciudad de realización: MALAGA, España

Fecha de realización: 03/02/2010

Daniel Aranda Juarez; Jordi Sánchez Navarro; Carlos Tabernero Holgado; Imma Tubella Casadevall."Comunicación y desarrollo en la era digital. Actas y memoria Final".

4 Título: Transformación de prácticas comunicativas en contextos de multiplicación de pantallas

Nombre del congreso: V Congrès Internacional Comunicació i Realitat: la Metamorfosi de l'Espai Mediàtic

Ámbito del congreso: Internacional no UE

Tipo de participación: Otros

Ciudad de realización: BARCELONA, España

Fecha de realización: 05/2009

Daniel Aranda Juarez; Imma Tubella Casadevall; Jordi Sánchez Navarro; Carlos Tabernero Holgado."Transformación de prácticas comunicativas en contextos de multiplicación de pantallas [Evolving communication practices in increasingly multi-screen environments]".Facultat de Comunicació Blanquerna (URL),

5 Título: Uso y percepción de las redes sociales en internet

Nombre del congreso: V Congrès Internacional Comunicació i Realitat: la Metamorfosi de l'Espai Mediàtic

Ámbito del congreso: Internacional no UE

Tipo de participación: Otros

Ciudad de realización: BARCELONA, España

Fecha de realización: 05/2009

Carlos Tabernero Holgado; Imma Tubella Casadevall; Daniel Aranda Juarez; Jordi Sánchez Navarro."Uso y percepción de las redes sociales en internet [Use and perception of online social networks]".Facultat de Comunicació Blanquerna (URL),

6 Título: Los alumnos del siglo XXI y la alfabetización digital

Nombre del congreso: VI Congreso de inspectores de educación en Galicia

Ámbito del congreso: Autonómica

Tipo de participación: Otros

Ciudad de realización: LUGO, España

Fecha de realización: 04/2009

Carlos Tabernero Holgado; Imma Tubella Casadevall; Jordi Sánchez Navarro; Daniel Aranda Juarez.

7 Título: Online networking as a growing multimodal and multipurpose media practice: a key factor for socio-cultural change

Nombre del congreso: Webscience Conference 2009: Society On-Line

Ámbito del congreso: Internacional no UE

Tipo de participación: Otros

Ciudad de realización: Atenes (GRECIA), Grecia

Fecha de realización: 03/2009

Daniel Aranda Juarez; Imma Tubella Casadevall; Jordi Sánchez Navarro; Carlos Tabernero Holgado.

8 Título: Understanding the use of videogames in non-formal education in Barcelona

Nombre del congreso: International Conference on Advances in Computer Entertainment Technology

Ámbito del congreso: Internacional no UE

Tipo de participación: Otros

Ciudad de realización: Yokohama (JAPÓN), Japón

Fecha de realización: 07/12/2008

Jordi Sánchez Navarro; Daniel Aranda Juarez. "Proceedings of the International Conference on Advances in Computer Entertainment Technology - ACE 2008".

9 Título: De la Baldufa al Videojoc: Introducció al món dels videojocs a l'Esplai

Ámbito del congreso: Autonómica

Tipo de participación: Otros

Ciudad de realización: SANT JOAN DESPI, España

Fecha de realización: 01/12/2007

Jordi Sánchez Navarro; Daniel Aranda Juarez.

10 Título: Leisure Time and Personal Development Through Video Games: A Case Study Under Construction in Barcelona

Nombre del congreso: European Conference on Games Based Learning

Ámbito del congreso: Internacional no UE

Tipo de participación: Otros

Ciudad de realización: Paisley (Scotland) (REINO UNIDO), Reino Unido

Fecha de realización: 25/10/2007

Jordi Sánchez Navarro. "Leisure Time and Personal Development Through Video Games: A Case Study Under Construction in Barcelona".

11 Título: Leisure Time and Personal Development Through Video Games: A Case Study Under Construction in Barcelona

Nombre del congreso: 1st European Conference on Games Based Learning

Ámbito del congreso: Internacional no UE

Tipo de participación: Otros

Ciudad de realización: Paisley (REINO UNIDO), Reino Unido

Fecha de realización: 25/10/2007

Jordi Sánchez Navarro; Daniel Aranda Juarez. "The European Conference on Games Based Learning". Academic Conferences Limited Reading,

12 Título: Oci Digitsl: una eina educativa

Ámbito del congreso: Autonómica

Tipo de participación: Otros

Ciudad de realización: SANT JOAN DESPI, España

Fecha de realización: 01/09/2007

Jordi Sánchez Navarro; Daniel Aranda Juarez.

13 Título: La inteligencia de una máquina depredadora: Tecnologías y estéticas de la visión, el pensamiento y la realidad virtual en Arrebato

Nombre del congreso: Arrebato... 25 años después

Ámbito del congreso: Otros

Tipo de participación: Otros

Ciudad de realización: VALENCIA, España
Fecha de realización: 12/05/2006
Jordi Sánchez Navarro.

14 Título: Nous formats: del cinema al mòbil audiovisual
Nombre del congreso: Jornades de Comunicació Blanquerna 2006
Àmbito del congreso: Otros
Tipo de participación: Otros
Ciudad de realización: BARCELONA, España
Fecha de realización: 14/03/2006
Jordi Sánchez Navarro.

15 Título: Entre la viñeta y el plano. Recursos expresivos en el cómic y el cine
Nombre del congreso: Cine y cómic: Universos prestados, lenguajes compartidos
Àmbito del congreso: Otros
Tipo de participación: Otros
Ciudad de realización: MADRID, España
Fecha de realización: 02/03/2006
Jordi Sánchez Navarro.

16 Título: Poder disciplinario y panoptismo en The Music of Chance: Elementos foucaultianos en la novela y el film
Nombre del congreso: I Congreso Internacional de Análisis Fílmico
Àmbito del congreso: Internacional no UE
Tipo de participación: Otros
Ciudad de realización: MADRID, España
Fecha de realización: 10/11/2005
Jordi Sánchez Navarro.

17 Título: The Politics of Cultural Connotations in Film Adaptations of Literary Texts
Nombre del congreso: I Congrès Internacional sobre el cinema europeu contemporani
Àmbito del congreso: Internacional no UE
Tipo de participación: Otros
Ciudad de realización: BARCELONA, España
Fecha de realización: 30/05/2005
Jordi Sánchez Navarro.

18 Título: Identidades cibernéticas en el anime
Nombre del congreso: III Encuentro con el anime y la inteligencia artificial
Àmbito del congreso: Nacional
Tipo de participación: Otros
Ciudad de realización: VALENCIA, España
Fecha de realización: 27/05/2005
Jordi Sánchez Navarro.

19 Título: La utopia digital en els mitjans de comunicació: desl discursos als fets
Nombre del congreso: III Congrès Internacional Comunicació i Realitat. La utopia digital en els mitjans de comunicació: desl discursos als fets
Àmbito del congreso: Internacional no UE
Tipo de participación: Otros
Ciudad de realización: BARCELONA, España
Fecha de realización: 20/05/2005
Jordi Sánchez Navarro.

20 Título: L'animació a Catalunya: Internacionalització dels continguts i recerca de nous formats
Nombre del congreso: Jornades de Comunicació Blanquerna 2001
Àmbito del congreso: Otros

Tipo de participación: Otros
Ciudad de realización: BARCELONA, España
Fecha de realización: 12/03/2005
Jordi Sánchez Navarro.

21 Título: Implantes, amplificaciones y suturas. Derivas del cuerpo y la identidad en la narrativa fantástica contemporánea
Nombre del congreso: Fantastique
Ámbito del congreso: Otros
Tipo de participación: Otros
Ciudad de realización: PALMAS DE GRAN CANARIA (LAS), España
Fecha de realización: 20/10/2004
Jordi Sánchez Navarro.

22 Título: (Re)Construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental
Nombre del congreso: III Congreso de Documentales. Documental y Vanguardia
Ámbito del congreso: Internacional no UE
Tipo de participación: Otros
Ciudad de realización: MALAGA, España
Fecha de realización: 23/04/2004
Jordi Sánchez Navarro. "Documental y Vanguardia". Ediciones Catedra,

23 Título: Morfologías al límite: cuerpo e identidad cyborg en la cultura popular contemporánea
Nombre del congreso: Suturas y fragmentos. Cuerpos y territorios en la ciencia ficción
Ámbito del congreso: Internacional no UE
Tipo de participación: Otros
Ciudad de realización: BARCELONA, España
Fecha de realización: 08/03/2004
Jordi Sánchez Navarro.

24 Título: Nous formats, gèneres i mitjans a l'audiovisual contemporani
Nombre del congreso: Trobada 2003 Estudis de la Informació i de la Comunicació
Ámbito del congreso: Otros
Tipo de participación: Otros
Ciudad de realización: BARCELONA, España
Fecha de realización: 20/09/2003
Jordi Sánchez Navarro.

25 Título: Shoei Imamura y La Balada de Narayama
Nombre del congreso: Jornadas culturales 2002. Acercamiento a un país milenario: Japón
Ámbito del congreso: Otros
Tipo de participación: Otros
Ciudad de realización: VITORIA-GASTEIZ, España
Fecha de realización: 10/08/2002
Jordi Sánchez Navarro.

26 Título: Arquitecturas del temor
Nombre del congreso: Cinema i espai contemporani
Ámbito del congreso: Otros
Tipo de participación: Otros
Ciudad de realización: BARCELONA, España
Fecha de realización: 12/12/2001
Jordi Sánchez Navarro.

27 Título: Educar en el temor. El miedo en los cuentos infantiles
Nombre del congreso: Universo Media: Los dominios del miedo
Ámbito del congreso: Otros

Tipo de participación: Otros
Ciudad de realización: GIJON, España
Fecha de realización: 20/11/2001
Jordi Sánchez Navarro.

28 Título: Modernos y peligrosos: Imágenes del miedo en el cine y el cómic contemporáneos
Nombre del congreso: Universo Media: Los dominios del miedo
Ámbito del congreso: Otros
Tipo de participación: Otros
Ciudad de realización: GIJON, España
Fecha de realización: 20/11/2001
Jordi Sánchez Navarro.

29 Título: Creació per a animació. Treballar per a Dreamworks i Disney
Nombre del congreso: Jornades de Comunicació Blanquerna 2001
Ámbito del congreso: Otros
Tipo de participación: Póster
Ciudad de realización: BARCELONA, España
Fecha de realización: 13/03/2001
Jordi Sánchez Navarro.

30 Título: La historia reconstruida (y maquillada): mitologización y metalenguaje en Ed Wood (1994) de Tim Burton
Nombre del congreso: I Congrés Internacional Comunicació i Realitat
Ámbito del congreso: Internacional no UE
Tipo de participación: Otros
Ciudad de realización: BARCELONA, España
Fecha de realización: 18/05/2000
Jordi Sánchez Navarro.

Experiencias en gestión de I+D+i y participación en comités científicos

1 Título: 6th European Conference on Game-Based Learning
Tipo de actividad: Miembro Comité Científico **Ámbito de la actividad:** Unión Europea
Fecha de inicio: 04/10/2012

2 Título: 5th European Conference on Game-Based Learning
Tipo de actividad: Miembro Comité Científico **Ámbito de la actividad:** Unión Europea
Fecha de inicio: 20/10/2011

3 Título: Congreso Internacional de Educación Mediática y Competencia Digital: "La cultura de la participación"
Tipo de actividad: Miembro Comité Científico **Ámbito de la actividad:** Internacional no UE
Fecha de inicio: 26/09/2011

4 Título: 4th Conference on Game-Based Learning
Tipo de actividad: Miembro Comité Científico **Ámbito de la actividad:** Unión Europea
Fecha de inicio: 21/10/2010

5 Título: 3rd European Conference on Game-Based Learning

Tipo de actividad: Miembro Comité Científico **Ámbito de la actividad:** Unión Europea
Fecha de inicio: 12/10/2009

6 Título: 2nd European Conference on Game-Based Learning
Tipo de actividad: Miembro Comité Científico **Ámbito de la actividad:** Unión Europea
Fecha de inicio: 16/10/2008

7 Título: IV Congrés Comunicació i Realitat: Les cruïlles de la comunicació
Tipo de actividad: Miembro Comité Científico **Ámbito de la actividad:** Internacional no UE
Fecha de inicio: 25/05/2007

Otros méritos

1 Descripción del mérito: Projecte d'innovació. Mushups Educativos para compartir recursos basados en blogs, social bookmarking y gestores bibliográficos

2 Descripción del mérito: Membre del Consell Editorial de la col·lecció UOC Press (Editorial UOC)

3 Descripción del mérito: Director Acadèmic de l'Àrea de Postgrau en Comunicació i Informació

4 Descripción del mérito: Membre de la Comissió de Doctorat de la Universitat Oberta de Catalunya

5 Descripción del mérito: Projecte d' innovació 'Cinema Obert', reconegut pel Vicerectorat d'Innovació de laUOC

6 Descripción del mérito: Projecte d'innovació 'Machinimista', reconegut pel Vicerectorat d'Innovació de la UOC

7 Descripción del mérito: Master en Edición

8 Descripción del mérito: Cinema contemporani: Claus d'anàlisi - Postgrau en Crítica de cinema i música pop (5a ed.)

9 Descripción del mérito: "Fans, noves pràctiques cinèfiles i producció en la xarxa", al curs Els nous directores: cultures juvenils i cinema

10 Descripción del mérito: El videojoc: cultura i plaer (Universitat d'Estiu Ramon Llull)

11 Descripción del mérito: El sector audiovisual. Postgrau en Producció i Comunicació Cultural (4a ed.)

12 Descripción del mérito: "Realidad y ficción: Falsos documentales"- Master en Teoría y Práctica del Documental de Creación (UAB)

13 Descripción del mérito: Terror e imaginario contemporáneo: La cultura popular en sus síntomas

14 Descripción del mérito: Educació i Comunicació: una discussió sobre el consum i la qualitat del cinema i la TV actual (Escola d'estiu URL - Facultat de Psicologia, Ciències de l'Educació i de l'esport Blanquerna)

15 Descripción del mérito: Educació i comunicació: una discussió sobre el consum i la qualitat del cinema i la TV actual (Universitat d'Estiu Ramon Llull)

16 Descripción del mérito: El cine de género. Análisis i fijación del cánon en el cine fantástico - Master en

Guión para largometrajes de ficción

17 Descripción del mérito: El sector audiovisual. Postgrau en Producció i Comunicació Cultural (3a ed.)

18 Descripción del mérito: "Realidad y ficción: Falsos documentales"- Master en Teoría y Práctica del Documental de Creación

19 Descripción del mérito: Cinema contemporani: Claus d'anàlisi - Postgrau en Crítica de cinema i música pop (4a ed.)

20 Descripción del mérito: El sector audiovisual - Postgrau en Producció i Comunicació Cultural (2a ed.)

21 Descripción del mérito: Cinema contemporani: Claus d'anàlisi. Postgrau en crítica de cinema i música pop

22 Descripción del mérito: El sector audiovisual. Postgrau en Producció i Comunicació Cultural

23 Descripción del mérito: Cinema contemporani: Claus d'anàlisi - Postgrau en Crítica de cinema i música pop

24 Descripción del mérito: "Realidad y ficción en el cine de catástrofes", en el curso Cultura y sociedad en el cine norteamericano contemporáneo: de Vietnam al 11 de septiembre (Universitat Internacional de Andalucía - Baeza)

25 Descripción del mérito: Cinema i multiculturalitat (Universitat d'Estiu Ramon Llull)

26 Descripción del mérito: Cinema i espai contemporani (Institut d'Humanitats de Barcelona - CCCB)

27 Descripción del mérito: Cinema contemporani: Claus d'anàlisi - Postgrau en Crítica de cinema i música pop

28 Descripción del mérito: La crítica cinematogràfica contemporània (Universitat d'Estiu Ramon Llull)

29 Descripción del mérito: A la recerca de l'espectador. Darreres tendències en els estudis d'audiència en cinema i televisió

2.1.4 Documentación audiovisual

Videojuegos: espacio y velocidad [Jordi Sánchez Navarro]



<http://www.youtube.com/watch?v=nR446de4K6M>

Videojuegos: espacio y velocidad; Videojuegos y anime: sinergias, confluencias, desencuentros y fusiones. Tanto desde el punto de vista industrial como del estético. Ponente: Jordi Sánchez-Navarro (Doctor en Comunicación Audiovisual, especialista en cibercultura, cine y videojuegos).

J.Sánchez_Experimentació,anàlisi i implementació d'eines de creació audiovisual



<http://www.youtube.com/watch?v=i6200SuOzg0>

Machinimista! Experimentació, anàlisi del potencial i implementació de l'ús de tècniques i eines emergents de creació audiovisual per ordinador a càrrec de Jordi Sánchez Navarro, dels Estudis de Ciències de la Informació i la Comunicació de la UOC.
Convocatòria Aplica 2008

Ciencia y tecnología al servicio de dioses y titanes: de Alien a Prometheus



<http://pantallas.tumblr.com/>

Mesa redonda celebrada el jueves 13 de septiembre de 2012 en la sede de l'Institut d'Estudis Catalans. Participan: [Angel Sala](#), director del [Sitges 2012-Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya](#), [Daniel Fernández](#), divulgador, autor del blog Ausente, [Jordi Sánchez Navarro](#), y [Jordi Ojeda](#), organizador y moderador

2.1.5 Prensa

7 de mayo de 2012

Artículo disponible en: <http://www.qvemos.com/blog/jordi-sanchez-navarro-los-vengadores-es-una-cumbre-del-cine-de-accion-y-aventuras/>

Jordi Sánchez-Navarro “Los Vengadores es una cumbre del cine de acción y aventuras”

Jordi Sánchez-Navarro es profesor universitario (UOC) e investigador (IN3), donde estudia temas relacionados con la innovación en comunicación, el paisaje mediático contemporáneo y los nuevos públicos y consumos del entretenimiento audiovisual. Ha escrito sobre historieta, cine, televisión y videojuegos. Fue director del Saló Internacional del Còmic de Barcelona y subdirector del Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Sitges, con el que colabora en la actualidad como programador de Anima't, la sección de animación.

-Defínete desde un punto de vista audiovisual (eres más de series, de películas...te gusta algún género en especial...)

Soy más de películas, aunque eso ha ido cambiando con el tiempo. Aunque ahora veo mucha televisión, las grandes revelaciones de mi vida las he experimentado en salas de cine. Con el paso de los años, he perdido gran parte de la pasión por el disfrute ritual de la proyección cinematográfica y he aprendido a disfrutar de las buenas historias y las buenas soluciones visuales que, desde siempre, ofrece la televisión. Mi género, sin duda, es el fantástico y, muy en especial, la ciencia ficción.

-¿Cuáles son tus tres series preferidas de todos los tiempos? ¿Por qué?

Por encima de todas, y a gran diferencia de las demás, se encuentra The Twilight Zone, porque, aunque suene a tópico para comentaristas perezosos, Rod Serling fue un genio revolucionario. En los episodios de su serie, Serling supo congregiar todo lo que aprecio de la televisión: pasión por el entretenimiento sin dejar de lado el desafío a los espectadores, buenos guiones y recursos de puesta en escena maravillosos que trascendían las limitaciones de la producción televisiva estándar. Además, la serie ha influido a todos los creadores de ciencia ficción posteriores y, muy especialmente, a una serie de directores que, en los años ochenta del siglo pasado, fueron esenciales en mi educación sentimental: Spielberg, Landis, Dante.

The Prisoner: el punto de origen y retorno constante de toda la (maravillosa) ficción televisiva británica.

Twin Peaks: Porque en un momento histórico muy concreto sirvió para abrir las puertas de la televisión al talento más indomable.

-¿Y películas?

Cuando vi, en el momento de su estreno, La Cosa (The Thing) de John Carpenter, creí que eso era lo máximo que el cine podía ofrecerme. Si tuviera que quedarme con una sola película, sería esta.



Vertigo, de Alfred Hitchcock. Es la película más a menudo reviso. Aunque la tenga en todos los formatos posibles, cuando la pasan por televisión dejo de hacer lo que sea que esté haciendo y me pongo a verla. Además, es la película que siempre proyecto y analizo con mis estudiantes de comunicación audiovisual. Creo que es la iniciación perfecta en el cine para un estudiante en sus primeros años.

Blancanieves y los siete enanitos, de Disney. La animación es otra de mis debilidades. Y si tuviera que elegir una película de animación sería esta. El prodigio técnico y artístico de esta obra maestra me parece, directamente, un milagro. Ahí está, 75 años después, esperando a ser superada.

-¿Tu programa de TV preferido? ¿Por qué?

Suelo usar la televisión para recuperar series, así que no estoy muy atento a programas que no sean de ficción. No obstante, tengo cierta debilidad por los documentales de viajes de celebridades británicas como Michael Palin o Stephen Fry.

-¿Qué programa eliminarías de la parrilla? ¿Por qué?

No eliminaría ningún programa de la parrilla. Los que no me gustan, que son muchos, los elimino de mi vida, simplemente dejando de verlos. Si están ahí es porque sirven a alguien para algo, aunque no me sirvan a mí para nada.

-¿Tienes algún recuerdo audiovisual (de una serie, película, o programa de TV) que te marcara especialmente? ¿Por qué?

Sin duda, el mítico programa de Narciso Ibáñez Serrador "Mis terrores favoritos". Me pilló en esa época de la preadolescencia en la que el terror se disfruta de verdad.

-¿Qué serie del pasado rescatarías?

Si por rescate entendemos remake, ninguna. Si por rescate entendemos un nuevo pase en condiciones, por orden y en rigurosa versión original con buenos subtítulos, rescataría The Avengers.

¿Qué serie actual recomendarías a un amigo?

He recomendado a mis amigos más exigentes Homeland. También recomendaría Juego de Tronos a todos aquellos que no la han visto.

¿Cuál es la última película reciente que te ha gustado?

Los Vengadores. Además de satisfacer por completo al fan de los comics que llevo dentro (aunque no muy profundo, puesto que siempre está dispuesto a manifestarse), creo que se trata de una cumbre del cine de acción y aventuras. Es la constatación perfecta del talento mayúsculo de Whedon para el reciclaje permanente de la cultura pop y un hito en la evolución tecnológica del cine espectáculo.

-¿Crees que eres lo que ves? ¿O que, en general, es cierta la afirmación de que somos lo que vemos?

Somos lo que vemos, sin duda. También lo que leemos o jugamos. Todos los recursos culturales que consumimos conforman nuestra identidad y nos hacen dialogar con el mundo y con nosotros mismos.

2.2 Alberto Ruiz de Samaniego

2.2.1 Bio/currículum



Alberto Ruiz de Samaniego. Nació en La Coruña en 1966.

Doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Magister en Estética y Teoría de las Artes por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid.

Profesor titular de Estética y teoría de las artes de la universidad de Vigo.

Coordinador del *Máster de Arte Contemporáneo: investigación y creación* de la Universidad de Vigo. Ha sido Director de la Fundación Luis Seoane de La Coruña (2008-2011). Es co-director (junto con Miguel Ángel Ramos) de la colección *Larva*, de textos y catálogos de arte y estética, de la Editorial Maia-Abada.

Crítico cultural y comisario de exposiciones. Premio Espais a la crítica de arte. Comisario del Pabellón Español de la 52 Edición de la Bienal de Arte de Venecia.

Ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *Maurice Blanchot: una estética de lo neutro* (Universidad de Vigo, 1999), *Semillas del tiempo* (Pontevedra, 1999), *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad* (Akal, 2004), *James Casebere* (Ed. Mímesis, Oporto, 2.005), *Belleza de otro mundo. Apuntes sobre algunas poéticas del inmovilismo* (Cendeac, Murcia, 2005), *Paisaje fotográfico. Entre Dios y la fotografía* (Ayuntamiento de Alcobendas, colección Arte Público y fotografía, 2007) y en colaboración con Miguel A. Ramos: *La generación de la democracia. Nuevo pensamiento filosófico en España* (Alianza/Tecnos, 2002).

Ha ejercido como editor literario del libro colectivo: *Mitos de fin de siglo* (Pontevedra, 2.000). Ha participado en los siguientes libros colectivos: Javier Maderuelo (ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias. 1955-2005*, Abada, 2006 (Cap.: "Hacerse a la idea. Lo estético contra lo artístico"); Javier Maderuelo (ed.), *Paisaje y arte*, Abada/CDAN, 2007 (cap.: "Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar"); Juan Barja-César Rendueles (eds.), *Mundo escrito. 13 derivas desde Walter Benjamin*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2013 (cap.: "Ruina. De ruinas: Piranesi, Benjamin, Smithson (una familia)").

Estudio preliminar a la edición de Fernando Pessoa. *Poesía IV. Los poemas de Álvaro de Campos 2*, Abada Editores, Madrid, 2012.

Ha comisariado exposiciones de los artistas Antón Lamazares, Luis Seoane, Xesús Vázquez, Chema de Luelmo y Manuel Vilariño, así como diversas colectivas de arte contemporáneo (*La Isla Futura: arte joven cubano*, *Arte y nihilismo*, *5000 años de arte moderno*; *Arte y enfermedad*). Además, en la Fundación Luis Seoane, las muestras *Georges Perec: Tentativa de inventario*; *Atlantikwall. Arquitecturas bélicas en las playas del oeste*; *Andrei Tarkovski: fidelidad a una obsesión*; *La escultura en Fritz Lang*; *unterwegs: al paso de Walter Benjamin* o *Xesús Vázquez: nieve negra*.

Ha dirigido los siguientes cursos y seminarios: *Conveniencia del Romanticismo* (Universidad de Vigo), *Mitos de fin de siglo* (Universidad de Vigo), *Las políticas del Arte* (Ayuntamiento de Gijón), *En torno a Guy Debord* (Centro Galego de Arte Contemporánea), *Revelación del lugar. Arte y Medioambiente* (Museo de Arte Contemporánea de Vigo), *¿La estética contra el arte?* (Ayto. de Sevilla), *Fritz Lang: la seguridad del sonámbulo* (UIMP de A Coruña, 2008), *Estéticas de la animación* (UIMP de A Coruña, 2009), *La mirada de Michelangelo Antonioni. Forma y poética de un cineasta de la Modernidad* (UIMP de A Coruña, 2010), *F de Falso: la veracidad del engaño* (UIMP de A Coruña, 2011).

Ha sido Director de los Cursos de Verano de la Universidad de Vigo (1995).

Ha escrito en catálogos de los siguientes artistas: Antón Lamazares, Bernardí Roig, Manuel Vilariño, Xesús Vázquez, Jorge Molder, Alberto Carneiro, Fernando Casás, Miguel Ángel Blanco, Fernando Sinaga, Antonio Murado, Xoán Anleo, Anne Heyvaert, Ignacio Caballo, Ana Soler, Ángel Cerviño, José Manuel Ciria, Juan Carlos Meana, Antón Patiño, Rubén Ramos Balsa, Almudena Fernández, Simón Pacheco, Miguel Copón, Chema de Luelmo, Nono Bandera, Tamara Feijoo, Manolo Paz, Amaya González Reyes. Asimismo, para: Bienal de arte de Pontevedra (1998), Pabellón de España (Expo 2.000 de Hannover), PhotoBienal de Lisboa (2.005), Contemporanea: Kunstmuseum Wolfsburg (Fundación March, 2005), Bienal de Sevilla (2006).

Ha participado, entre otros, en los siguientes libros colectivos: *La Estética del Nihilismo* (Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996), *El Arte en una época de Transición* (Diputación de Huesca, 2000), *Mitos de fin de siglo* (Pontevedra, 2.000), *Estéticas del Arte Contemporáneo* (Universidad de Salamanca, 2.002), *Contemplarse para comprenderse* (Universidad de Vigo, 2003), *Alén dos límites. A fotografía contemporánea* (Centro Galego de Arte Contemporánea, 2.003), *Esto lo hace cualquiera* (Diputación de Pontevedra/Fundación Laxeiro de Vigo, 2.004), *Las políticas del Arte* (Ayuntamiento de Gijón, 2.005), *Seducidos por el accidente* (Fundación Luis Seoane, A Coruña, 2.005), *Impasse 5. La década equívoca. El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90* (Generalitat de Catalunya, 2.005), *Medio Siglo de Arte. Últimas tendencias* (Abada Editores, 2006), *Cultur At (Cultura y patrimonio en las ciudades del Arco Atlántico)* (Ayuntamiento de Gijón, 2.006), Javier Maderuelo (ed.), *Paisaje y Arte*, Abada editores, Madrid, 2007, *Atlantikwall: arquitecturas bélicas en las playas del oeste* (Ed. Maia-Fundación Luis Seoane, 2008), *La escultura en Fritz Lang* (Ed. Maia-Fundación Luis Seoane, 2008), *Andrei Tarkovski: fidelidad a una obsesión* (Ed. Maia-Fundación Luis Seoane, 2009), *La mirada de Michelangelo Antonioni. Forma y poética de un cineasta de la Modernidad* (Ed. Maia-Fundación Luis Seoane, 2010), *Estéticas de la animación* (Ed. Maia-Fundación Luis Seoane, 2010).

Ha colaborado con las siguientes revistas y publicaciones: *Arte y parte*, *Revista de Occidente*, *Lápiz*, *Sibila*, *Archipiélago*, *Anthropos*, *Sublime*, *Dardo*, *Wart*, *Papel Alpha*, *El Urogallo*, *Creación*, *Diario 16*, *El correo gallego*, *Ars Mediterranea*, *Exit*, *Frontera D*, etc.

Es, además, traductor de Maurice Blanchot (*La bestia de Lascaux/El último en hablar*, y *El instante de mi muerte/La locura de la luz*, en la editorial Tecnos) así como de Jean Christophe Bailly (*La llamada muda. Ensayo sobre los iconos de El Fayum*, ed. Akal) y del *Diccionario de Estética* de la editorial Akal, del que, además, es colaborador en entradas de la edición española.

2.2.2 Conferencia

TÍTULO

Carpe the end. George Romero, teólogo

RESUMEN

Se trazará un análisis del imaginario apocalíptico del director neoyorkino centrándome en una lectura barroca y telologizante de su pulsión destructiva y, hasta cierto punto, complacientemente masoquista. En el ideario de Romero parece estar latente un moralismo de las postrimerías que, paradójicamente, goza con la mostración del fin absoluto de la civilización.

CARPE THE END. GEORGE ROMERO, TEÓLOGO.

El que tiene melancolía visita con los sueños los muertos y sepulcros, y cosas negras y tristes.

Alonso de Freylas, *Conocimiento, curación y preservación de la peste (...) y un discurso sobre si los melancólicos pueden saber lo que está por venir.*

Me gustaría comenzar con dos figuras que, creo, sirven para enmarcar la lectura que quiero hacer del cine de George A. Romero. La primera, tremendamente plástica, se la debemos a Kierkegaard – está en los *Diapsálmata*-. Dice así: “Una vez sucedió que en un teatro se declaró un incendio entre bastidores. El payaso salió al proscenio para dar la noticia al público. Pero éste creyó que se trataba de un chiste y aplaudió con ganas. El payaso repitió la noticia y los aplausos eran todavía más jubilosos. Así creo yo que perecerá el mundo, en medio del júbilo general del respetable, que pensará que se trata de un chiste.” La otra imagen la he leído en una entrevista con el ensayista y poeta alemán Hans Magnus Enzensberger. Comentaba éste un poema suyo sobre un pintor que pinta el fin del mundo¹. Una cosa bastante desagradable, apunta el escritor. No obstante, luego continúa: “Pero ese señor, con su genio, se alegra mientras pinta. Disfruta. El hecho de hacerlo le produce alegría. Así que hay una contradicción. Dante escribiendo *El Infierno* seguro que no estaba triste sino que más bien disfrutó haciéndolo. Se da una ambigüedad moral en el arte”². Es sobre ese payaso y sobre esa ambigüedad del arte de que habla Enzensberger, y con la intención de ensanchar, por decir así, el trabajo de la contradicción en él inscrita, sobre lo que yo, por mi parte, quiero tratar.

Hay un cierto consenso en atribuir el *pathos* apocalíptico de los filmes de *zombies* de Romero a circunstancias políticas muy concretas: el fin del sueño americano, a raíz de la guerra de Vietnam, el consumismo *tardocapitalista*, la lucha de clases o la destrucción de las torres gemelas. No insistiré sobre un aspecto que Luis Pérez Ochando ha destacado con pormenor y justicia en su libro y que, por lo demás, se ha vuelto – creo- casi un lugar común a la hora de hablar de este director. Me interesa mucho más indagar en la peculiar cartografía psíquica – o *psico-estética*- que se podría trazar a la vista de sus narraciones. Pues no hay duda de que Romero bien puede encontrar, en el terrible mundo contemporáneo - ¿cuál, por lo demás, no lo ha sido?- un montón de coartadas para sus crueles diatribas descalificadoras. Sólo que, ¿está justificada tamaña crueldad? ¿Lo es realmente? ¿O nos comportamos ante su evidente lado grotesco como los espectadores del payaso de Kierkegaard? ¿Cuáles son, por lo demás, los resortes de los que ella se vale?

Pérez Ochando ya lo ha sugerido. Hay un componente lúgubre, *saturniano*, en la condena radical del mundo que Romero - ese cóctel, a juicio de un crítico español, entre Valdés Leal y Warhol³- presenta. Es claro que ya no disponemos de ninguna certidumbre, que eso que con Lyotard hemos dado en llamar *metarrelatos* que sustentaban la credibilidad de las cosas ha desaparecido. Y que, acaso, tal vez lo que suceda, como alguien decía en otro film- *Cielo negro*- ya sólo sea lo fatal. Bien puede ser cierto: sólo sucede, o mejor: ya ha sucedido lo peor; pero el hecho de que el hombre sea más malo que un lobo para el hombre no puede resultarnos, desde luego, algo nuevo. Hace ya mucho que dios ha muerto y que la humanidad pulula torpemente en medio de todo tipo de amenazas y perturbaciones que, en puridad, se corresponden estrictamente y tan sólo con nuestro más acá. Además, sumada a esta carencia de cualquier sistema de valores sólido, habría que indicar la propia desmemoria del mundo mismo, metaforizada en esa república como de seres encantados y *dejados* que son los *zombies*. Hombres sin pensamiento, literalmente consumidos, y que circulan errantes por la tierra, incapaces de procesar su propia historia. No sólo el mundo parece carecer de futuro, también carece de memoria de sí. Como si, en resumen, el ser del

¹ El poema, con el título “Apocalipsis. Escuela umbría, hacia 1490”, forma parte del libro *El hundimiento del Titanic*. Hay edición española; Plaza y Janés, Barcelona, 1998, trad. de Heberto Padilla.

² Rev. *La Esfera, El Mundo*, 6/12/1997, p. 4.

³ El crítico es Antonio Colón. Cit. por Luis Pérez Ochando, *George A. Romero. Cuando no quede sitio en el infierno*, Ed. Akal, Madrid, 2013, p. 135.

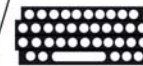
orbe fuese de una maldad intrínseca e insuperable. Las relaciones humanas siempre algo doloroso y criminal, la vida una inminente calamidad mortal. Una severa moralidad caracteriza el trabajo de Romero, al parecer. Un estilizado sentido del mal que, sin embargo, se muestra - todo hay que decirlo- irreparablemente seductor, fascinante en su teatral crueldad y su inclemente laceración.

Creemos que Romero se comporta como los viejos teólogos iconoclastas del pasado. Fúnebres admonizadores de una ira final con la que, por fin, la divinidad trascendente habría de vengarse de nuestro intolerable crimen; que no es otro, en definitiva, que haber nacido. Tanto más coléricos quizás cuanto más interiorizado sientan el peso del mal mismo sobre sus conciencias. ¿No es verdad, por ejemplo, que el director, bajo la coartada de mostrar el desmesurado amor del ciudadano medio americano por las armas y la violencia, no deja de plasmar en su propia escritura cinematográfica esta misma pulsión, con evidente y morboso hechizo, con una reiteración y una procura de efectos - a menudo circenses- harto sospechosa? Como la protagonista de *Diary of the Deads* tal vez quiere pensar que “estas imágenes valdrán aunque sea para despertar a los espectadores”. Un despertar, sugiere Luis Pérez Ochando, “a toda costa, y a sangre y fuego”⁴. O, como diría Lezama, para apuntalar un mundo que ha hecho crisis en sus valores externos, Romero convierte las postrimerías y el Apocalipsis en el tema central de sus ejercicios espirituales. Sin embargo, en *Day of the Dead*, Romero es mucho más explícito, y malicioso: los *zombies* son considerados literalmente una maldición de Dios, “para que veamos - se nos avisa- de cerca el infierno”.

Se trata entonces, como diría Séneca, de una desesperación que se inclina “desordenadamente hacia la muerte”, en medio de lo que nuestro barroco - también él desesperado- llamó una *malicia melancólica*. Todo se sabe condenado de antemano a una inexorable desaparición, en medio de la indiferencia de un cosmos desproveído de dioses, de finalidad, de sentido, regido como está exclusivamente por el azar atroz. No le queda al individuo otra opción que comportarse como un explorador de este reino desolado y vacío de respuestas. En él se encuentra concentrado el foco depresivo, que arde abrasado por la ignorancia, la rusticidad, el latrocinio, la taciturnidad, la *solitudo*. *Ecce homo*, he aquí al hombre, presa, en palabras de Alciato, de un *morbo astral*. Ahí lo tenéis, nos dice, acerbamente, Romero. Mística depresiva y feroz, en el crepúsculo de todo entusiasmo: el melancólico se asocia aquí con el profeta de registro apocalíptico, con el visionario que, en su caída catatónica, desprecia ya toda forma de acaecer y lo relaciona fatalmente con el orden político-teológico y sus - siempre funestos- avatares.

Es curioso, en el nihilismo - a veces cómico- de Romero no cabe ninguna alternativa. En su revelación ominosa el libro de la vida se presenta absolutamente legible y claro: no hay nada que hacer, mensaje tenebroso. Romero es el hombre que, entre todos, ha entrevisto la defundamentación de todo, la nada del mundo. No hay más opción que la del protagonista de *La tierra de los muertos vivientes*, que no es otra que la de las viejas - y no tan viejas- sectas ascéticas: la fuga, el escape, la salvación del arrastre catastrófico por abandono de la humanidad misma y de su convivencia. Debemos tratar de situarnos, por tanto, por encima de la multiplicidad y de la inconsistencia de la realidad; donde domina - maléficamente, diabólicamente- la tentación, el salvajismo y la mayor corrupción. La paradoja de Romero es que su cine, más que un reflejo de esa descomposición, acaba por mostrarse como el emblema gozoso de su triunfo planetario y sin remisión. Es como si, por efecto de ese morbo melancólico y cruel, la fantasía sufriese una hipertrofia que, en su extremo, desemboca en la construcción de imágenes desorbitadas, grotescas u horribas. Dando lugar a una óptica aberrante y curiosa, lanzada ahora sobre un mundo abrumado por la densidad de esta mirada que sobre él se tiende. La pasión de saber y de amar parece haber abdicado de todos sus objetivos, mientras queda hipnotizada ante el espectáculo de un mundo en pudrición. Pero esto no es más que aquello en que ella misma se ha convertido, y en lo que ha terminado por convertir al antiguo objeto de su deseo; presa de una morbosa delectación que va a incidir en perspectivas más determinadas por el genio metafórico y delirante que por el deseo de conocer y discriminar la estructura objetiva de las cosas. Y este aspecto se halla tan destacado que no podemos dejar de notar un matiz casi

⁴ Luis Pérez Ochando, *op. cit.*, p. 85.



vengativo, un encarnizamiento rencoroso en esta destrucción. Una pulsión de muerte brutal y colérica – como sólo tienen los niños o los payasos locos- que ha sobrepasado todo principio del placer. Incluso satánica, en lo que gusta de lo macabro. Un *macabro* que se superpone por encima de toda voluntad trágica y, al cabo, de crítica de las costumbres, ciertamente.

Creo que esta toma de postura a favor de lo macabro es singularmente significativa. Ya lo advirtió Cioran: “Resulta curioso cuánto gusta lo macabro y se retrocede ante lo trágico. (Lo macabro es la forma grotesca de lo trágico)”⁵. Pero no sólo es su forma grotesca, es su misma imposibilidad, en un mundo que ya no deja sitio o resquicio a la *tragicidad*. Porque ya todo está definitivamente consumado. Porque, a la postre, tal vez nunca se creyó o aspiró *en serio* a ninguna salvación, a ninguna redención. Así, lo trágico deviene macabro de pura impotencia. Casi diríamos que Romero proyecta en la figura del *zombi* su propia afectividad taciturna y desorientada, su “corrupta imaginación”. El desorden apocalíptico se convierte, así, en metáfora de un desordenado corazón, el cual ya no puede orientar sus estrategias hacia objetos que siente inconsistentes, fantasmagóricos, carentes de todo sentido. En medio de la asintonía y la anomia, el sujeto se encuentra entregado a una penitencia sin fin, “de este modo, sólo cabe un vagar taciturno; acaso un peregrinaje por la desolada escena de la interioridad clausurada, siendo presa del estupor melancólico que se entrega a la circularidad de una continua *ruminatio*”⁶.

Por otro lado, diríamos que Romero plantea una vez tras otra una absorbente enmienda a la totalidad. Sus sueños son, ciertamente, nuestras pesadillas. El paisaje social se ha descompuesto en una especie de pavoroso estanque superpoblado de cuerpos que caminan sin rumbo. Es como si a la denuncia moral y la diatriba lastimera correspondiese, en un nivel estético, una especie de invasión impetuosa, irrespetuosa, de inframundo. Nos viene bien aquí la consideración *deleuziana* del cuerpo sin órganos. Un cuerpo sin órganos no es un cuerpo vacío y desprovisto de órganos, sino un cuerpo en el que lo que hace de órganos se distribuye según fenómenos de masa, siguiendo movimientos *brownianos*, bajo la forma de multiplicidades. Así pues, aún el desierto o el paraíso, (a)parecerán poblados de estas carroñas sin rumbo ni destino que alguna vez fueron nosotros. El cuerpo sin órganos –en tanto que metáfora de lo social- se opone, por ello, no tanto a los órganos como a la organización de los órganos, en la medida en que ésta es capaz de componer un organismo. No es, en definitiva, un cuerpo muerto, es un cuerpo vivo, tanto más vivo cuanto que ha hecho desaparecer el organismo y su organización. En conclusión, este tipo de cuerpos rompe con los vínculos de organización clásicos, básicos: estado, familia, identidad. Un cuerpo sin órganos no deja de expeler, por decir así, hordas, bandas, tribus que no paran de crecer y moverse.

Esta peste rizomática - definámosla así- sin duda atrae sobremanera al director. Diríamos que le parece deliciosa, como si se correspondiese punto por punto con su inconsciente mismo. Tal vez con el propio inconsciente de la nación americana, que, no por casualidad, comparte, con el director, parecidas ensoñaciones catastróficas y pulsiones de muerte y (auto)punición, al menos desde el 11-s, probablemente antes. De hecho, como sugiere también Deleuze, el inconsciente es también un cuerpo lleno y sin órganos, una entidad poblada de multiplicidades salvajes. Por eso, detrás del tono de predicación moralizante con que se empeña la crítica en teñir sus imágenes, a nosotros nos parece que aflora, como un *basso ostinato*, un régimen de la imagen que no puede ser más nocturno y terrible, pero, al tiempo, más familiar, esto dicho en todos los sentidos posibles, también en el de la emergencia de lo *unheimlich* freudiano.

Hay, en fin, un verdadero goce en la pulsión escópica por registrar todo tipo de desmanes sacrificiales, canibalismos y salpicaduras. Hay un deseo tremendamente ardiente y sádico, una gula de la mirada, que sólo se cumple en el deleite que le provoca plantear y examinar con pormenor cada detalle siniestro y/o irrisorio del plano. Admirando – acaso con complejo culpable, el recurso grotesco como pantalla *desviacionista* así lo apunta- el espectáculo *guiñolesco* pero terrible que le ofrece la existencia, o hacia el cual él conduce la existencia. Un espectáculo sobre el que se enseorea la muerte. Ahora, en medieval *Triunfo de la muerte* o en paradoja barroca, el gran *superpoblador*: la vida saturándose por el

⁵ E. Cioran, *Cuadernos. 1957-1972*, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 89.

⁶ Fernando R. de la Flor, *Era Melancólica. Figuras del imaginario barroco*, José de Olañeta editor, Barcelona, 2007, p. 203.

espectáculo único y germinador de la mortandad sin freno. En este punto, como decimos, lo grotesco no sólo es un recurso. Es una coartada para desviar tal vez las motivaciones más profundas e inconfesables. Ya se sabe, al payaso nadie lo tomará en serio.

Pero tal compulsión sólo puede responder a una ansiedad verdaderamente cósmica: el hueco fecal u orgánico por el que se pudre el mundo ha de producir en su contemplador o examinador al tiempo una aspiración y una depresión. Ese vacío en el plano de la apariencia habrá de ser entonces compensado en el ámbito de la puesta en escena de la apariencia misma por medio de una superabundancia: lo macabro-grotesco, de nuevo. La ecuación es simple: a la privación de significado, debe suceder una superabundancia, una floración continua – como esas pirotecnias de cromatismos estallantes que fascinan y paralizan a los *zombies* en *Land of the dead*, perversión paródica de las celebraciones del 4 de julio. He aquí, de nuevo, la vida como un exceso en masa que se sobrevive a sí misma – en Romero el mundo todo no es otra cosa que un inmenso cementerio hormigueante de vida, nuevo *oxímoron*-. Lo hormigueante o turbulento que es, justamente, lo que el realizador parece condenar. Romero contempla fascinado esa vida resistente, persistente de sobreabundancia y exceso que se le muestra. Aísla sus detalles, que al punto se vuelven en sus manos narraciones fantásticas llenas de crueldad y sarcasmo – y aquí *sarcasmo*, en su etimología, es la palabra exacta: *morder la carne*-. Reina en su visión un cierto espíritu del carnaval – como ha notado Luis Pérez Ochando-, donde todo se invierte. Donde el hombre, con sus órganos, trueca sus papeles. Estamos ante el *topos* del mundo al revés, *mundus perversus* en el cual lo elevado es degradado en efigie y lo inferior, exaltado. Es como si, en definitiva, el placer del artista no estuviese desde luego en la moral, ni siquiera en el delirio, sino en la visión. En la visión, inagotable en su crueldad, como de *Juicio Final*. Una visión que hace de la vida presente ante él un abismo vertiginoso, fatal y atrayente. Una visión o pulsión desenfadada de muerte – como la de un *zombi*, justamente- de la que la imagen cinematográfica o televisiva (como al comienzo de *Dawn of the dead*, como todo el film *Diary of the Dead*) es, al tiempo, instrumento y símbolo.

Tal vez inconsciente al principio de esta lógica de la explotación a la que en definitiva el cine sirve y legitima, enfatizando, a medida que su obra se despliega, el carácter fatal de esta lógica. Intensificando hasta el delirio y el absurdo esta economía delirante de la victimización. Puede que Romero realice este descubrimiento más tarde, y por eso su empatía hacia la figura del *zombi* va a ir aumentando con los años, hasta la identificación final que se da en *Land of the dead*, en donde el *muerto-viviente* adquiere connotaciones casi *crísticas*, de cuerpo excepcionalmente castigado y sufriente, como en el final de *Diary of the dead*, con ese cadáver de mujer al que disparan los vivos. Ahora lo grotesco canalizaría también, en este sentido, el propio distanciamiento irónico del cineasta frente a su objeto y el medio cinematográfico mismo, perversamente integrado en la máquina *capitalista-imaginal*. En todo caso, ante estas visiones el sentimiento de desastre se afianza en la forma de una interiorización y un *encriptamiento* de la conciencia, desde donde actuará como una secreta fuente de remordimiento, como una dimensión de lo reprimido que no dejará de crecer y proliferar. En este sentido, ¿No será Jason Creed - este personaje obsesionado con filmar la muerte en directo, por lo que él mismo, por cierto, morirá- el verdadero *alter-ego* de Romero? ¿No estará, a través de él confesando y expiando en cierto modo sus pasiones? ¿Se acusa Romero y condena a sí mismo acusando al cine, la televisión o el mundo? ¿Se libera acaso de sí mismo por medio de esta condenación masiva? El cuadro psicoanalítico que se nos abre es, sin duda, tan complejo como estimulante.

Este tipo de visión, y de control maniaco del espectador, no deja de mostrar aspectos verdaderamente *paranoicos*. En ella el hombre está, diríamos, asediado por la falta y la culpa sin tregua. En realidad, el fin del mundo parece estar casi predestinado, en la medida en que al individuo no le queda, ciertamente, ninguna posibilidad de salvación. Aquí el fracaso se ve entonces compensado simbólicamente con el rédito del sufrimiento que ha causado, lo cual se presenta, en términos de elaboración sublimadora, como *tributo de expiación*. Por ello, los filmes de Romero se convierten en

repertorios y grandes recapitulaciones de tormentos y martirios. El fracaso universal sociopolítico se ofrece al modo de un espectáculo de dolores y torturas, como una extraña forma de compensación.

La seducción óptica culpable tiene mucho que ver, claro, con la instrumentalización de la mirada y con la vigilancia. Y se plasma, por ejemplo, en la extrañeza del detalle. Romero particulariza a sus *zombies*, por medio de caracterizaciones, trajes, objetos, utensilios, roles o profesiones. Ofrece además todo un repertorio de formas de matar o de trincar un cuerpo, y de instrumentos o utensilios con los que administrar violentamente la muerte. Esto también colabora a dar esa sensación de acumulación que satura, como la sangre o las vísceras, el plano. Pero todo se despliega de forma que nuestra mirada, asimismo, nos convierta en *voyeurs*: mirones compulsivos que disfrutan descubriendo morbosamente los detalles. Que se divierten con sus personales hallazgos, con los encantos, diríamos, de lo insólito, de las exquisiteces y las rarezas, con los *chistes privados* y las *delicatessen sui generis* del director.

Tenemos entonces que esta estilística del detalle y el hormigueo, esta complacencia en lo mínimo que mancha o enturbia, en cierta forma niega o desbanca, de entrada, la sobriedad y la rectitud – incluso dualista, tremendamente polarizada- que exige toda intención moralizadora. (Pensemos, por ejemplo, cómo los grandes cuadros moralizantes se caracterizan por la ausencia de colores, es el famoso tenebrismo español, que llega hasta Saura, y que también se da en los cuadros de tema o de carácter político, como el *Guernica*. ¿Alguien se imagina este cuadro coloreado?). Pues bien, al dualismo ético que transmite la contienda entre el bien o el mal, o la vida y la muerte, al que debería corresponder un dualismo estético del blanco y negro, la condensación de un gran tema central que no se parase en los detalles y el trazo inmisericorde – tal como acontecía – es preciso reconocerlo- con el primer film: *La noche de los muertos vivientes-*, con ese final extraordinario y gélido de sucesiones de fotos fijas en que se produce la cremación del héroe- , ahora le corresponde, flagrantemente, tajantemente, su propio desmentido, por medio del estilo mismo. Lo que debería producir horror y rechazo ahora deslumbra, sorprende, divierte y seduce al espectador. Lo que se ofrecía como una tremenda denuncia de la descomposición total se convierte, a la postre, en un abandono a las voluptuosidades del asesinato y el crimen, sintetizadas todas ellas en la maravilla de la visión, ultra-macabra. Estamos, entonces, ante la instauración de lo cruel como suprema categoría estética, hasta llegar al olvido de la lección moral que justifica esa misma crueldad. De este modo, los valores morales quedan sumergidos o desplazados – o aplazados- por los valores de la producción de la visión culpable, y escarnecedora. Para mí es claro que la vocación óptica determina en cierto modo un consentimiento masoquista, extático y satánico, ante la turbulencia maléfica y apocalíptica del mundo, y una proyección al tiempo compensatoria y culpabilizadora sobre todos nosotros. De hecho, la percepción que Romero tiene del público no se aleja demasiado de la que corresponde a la masa imprevisible y *browniana* de la horda *zombi*: “El público, ese potencial de ojos y oídos que constituye el receptor de la actividad de los medios de comunicación, es básicamente un conglomerado que reacciona como una bola de arcilla.”⁷

Así pues, las almas chapotean y se ensucian en esta materialidad culposa, infinitamente contaminadas por las formas extravagantes e insidiosas del crimen. Romero revela la construcción, al modo de *El Bosco*, de una tierra *excrementada*, convertida, como sus penosos habitantes, en la materialidad misma del *detritus*. Última y letal mancillación de la ley divina, de la belleza de la creación con todas sus criaturas. No habrá perdón ni piedad, consuelo o reposo para ellas. No hay dolor por la pérdida, ni recuerdo alguno, ni siquiera resignación; tan sólo mal, violencia y espanto. Es ahí, y no en la voluntad moralizadora, donde encuentra, al cabo, el motor de su poética. Es esta imaginación lúgubre y funesta la que expresa la afectividad característica del *mundo-zombi*: no tanto en la forma del duelo por una realidad perdida e irrecomponible cuanto la emergencia del espacio desolado que deja la ausencia misma del deseo en tanto que creación de un espacio social. Que convierte en ruina y en territorio de la

⁷ Cit. en Luis Pérez Ochando, *op. cit.*, p. 75

ansiedad cuanto abandona a la conquista del mal, una vez que ha rechazado cualquier posibilidad de acción en la historia. Una historia que, por lo demás, ha revelado su rostro demoníaco, su entidad enteramente caída: “La pena misma es, no el objeto inalcanzable, sino el desinvertimiento de él, la quiebra de la relación pasional que le unía al sujeto. He ahí la acedia más grave que la propia tristeza”⁸.

Descubrir el sinsentido del universo, la presencia letal del caos como descontrol de impulsos o energías destructivas que definen lo humano; descubrir, en fin, la relativización de todo frente al (falso) presupuesto racional de la esencia humana, puede acarrear tristeza, como si algo en principio nos hubiera sido arrebatado. Pero posteriormente puede servir para reconquistar un gozo muy particular, que implica, asimismo, una cruel lucidez. Se trata del gozo y la venganza del escéptico. La percepción de un decaimiento insoslayable y planetario, que correspondió antes quizás a la antigua *ecclesia triumfans* y que ahora no es otro que el declive arrastrado del último dios del momento: el capitalismo. Aparece entonces la constatación jovial de lo que se presenta como las calamidades de la religión capitalista, como antes lo hubiera sido la religión católica. Hay algo de mentalidad teologal, cuando no medieval (esto se nota en la concepción de *La tierra de los muertos*, por ejemplo) en todo este espíritu condenador, en todo este desenfreno sin salvación, corrosivo a la vez que histriónico. Bufonesco y mortal. Feroz desestima mundana, final retirada del mundo que se refuerza en la absoluta soledad de los *únicos justos*; sin embargo exhaustos, incapaces de llevar sobre sí el peso de los acontecimientos. Los héroes de Romero sostienen en este abandono y en su carácter centrípeto el desfallecimiento, desde luego, de la clásica voluntad de conquista de la empresa americana.

¿No habrá incluso una suerte de imprecación a Dios mismo, en tanto que ausente, ante esta evidencia del total abandono? ¿Será lo grotesco una forma de pensamiento digamos *postutópico*: una llamada histriónica y desesperada, al modo de una final provocación, a esta Providencia en falta? Pero ¿qué pasaría entonces si ésta precisamente actuase para poner fin al sufrimiento de la humanidad, y cómo habría de actuar? ¿No está toda esta estrategia del patetismo y el victimismo o la crueldad poseída por una aspiración y un anhelo, digamos, del fin, un fin ya sin finalidad ninguna y, por supuesto, sin futuro? Nos encontramos aquí un último *oxímoron*: el fin como paradigma deseable.

En conclusión, para el director, esa segregación maléfica del mundo que invade de muerte a todo y se multiplica como la peste por las cuatro esquinas del orbe, se convierte en una especie de deliciosa cárcel de voluptuosidades. Especialmente para un individuo ya sin responsabilidades y expulsado de la historia. Un *pret-a-porter* del consumo en masa de la muerte a crédito y sin límite de gasto. La metáfora del centro comercial como reducto y sinécdoque de nuestra sociedad, y ahora ya como inmensa *vanitas* y, al tiempo, inútil genio de la lámpara que nos dispone todo cuando – *hélas* – ya nada sirve, resulta, de todo punto, precisa y elocuente. Es aquí, en fin, donde podríamos hablar también de un *sado-masoquismo* complaciente en George Romero. De tal forma que esta claustrofobia moral no tardará en convertirse en claustrofobia estética. Con toda lógica, nos encontramos con el emblema del sótano o el *bunker*, o el espacio encastillado – el *hortus conclusus*, jardín cerrado para el disfrute de unos pocos – característico de la narración de Romero. La cripta psíquica como objeto ideal de una elaboración y de una interiorización incesantemente reemprendida y estéril; no exenta, como decimos, de matices masoquistas y aun narcisistas. “Torturado por el peso de la culpa y registrando incesantemente los errores cometidos, el escrupuloso termina escondiéndose en la tierra por temor a un Dios justo que efectúe el castigo”⁹. La imaginación se representa allí el orbe como un teatro loco, lleno de ruido y de furia, donde el exterior trata, con ruindad y alevosía, de apoderarse del mundo, o tan solo de permanecer en el ser; lo que, sin embargo, ya no será jamás posible. La imaginación se ensaña entonces con el mundo y lo deshace, impiamente. El ascetismo como modelo de conducta, el solipsismo del refugio protegido, no pueden manifestar más que un claro desprecio por el hombre. O mejor, por los seres particulares; en favor de las abstracciones, las ideas, concepciones y objetivos morales, analizados desde una perspectiva tan abstracta

⁸ Fernando R. de la Flor, *op. cit.*, p. 211.

⁹ Fernando R. de la Flor, *op. cit.*, p. 230.

como cínica. Como si a la preocupación por la humanidad le acompañase indefectiblemente un desprecio por los hombres concretos.

La melancolía conduce, como efecto final, como gran efecto especial, diríamos, a la desconfianza absoluta en una salvación postrera. Conduce, pues, a la desesperación, la *desperatio*, el peor de los pecados, al decir de algunos sabios del barroco. Al teatro de la culpa y de la pena. Y, al cabo, desemboca en la inanidad y la nada misma. O, lo que es lo mismo, el fracaso de lo político se vuelve aquí con fuerza hacia un espacio irreal: lo *impolítico*, o la ensoñación de un mundo *pre-político* o *pos-político*, del todo imposible. Por ello se anhela el fin, y se evoca sin recato la cesación pura, un más allá del mundo y lo mundano, en medio de la dificultad de encontrar, en la misma muerte, algún sentido. Sería preferible pensar que, en realidad, y sin embargo, nada nos ha sido arrebatado porque nada realmente se nos dio. Detrás de todos estos juegos de la culpabilidad, tan peligrosos, tan rentables sin embargo, preferimos en definitiva pensar en la *nietzscheana* inocencia, en la alegría trágica del devenir. A fin de cuentas, la intensidad de la alegría ha de ser directamente proporcional a la crueldad del saber.

Alberto Ruiz de Samaniego.

2.2.3 Bibliografía de Alberto Ruiz de Samaniego *Ver apartado 2.2.1*

Maurice Blanchot: una estética de lo neutro (Universidad de Vigo, 1999)

Semillas del tiempo (Pontevedra, 1999)

La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad (Akal, 2004)

James Casebere (Ed. Mímesis, Oporto, 2005)

Belleza de otro mundo. Apuntes sobre algunas poéticas del inmovilismo (Cendeac, Murcia, 2005)

Paisaje fotográfico. Entre Dios y la fotografía (Ayuntamiento de Alcobendas, colección Arte Público y fotografía, 2007)

En colaboración con Miguel A. Ramos: *La generación de la democracia. Nuevo pensamiento filosófico en España* (Alianza/Tecnos, 2002)

Artículos en publicaciones periódicas

Información extraída de Dialnet <http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=151317>
Artículos impresos y disponibles para consulta en la biblioteca del CENDEAC

De ruinas: Piranesi, Benjamin, Smithson

Alberto Ruiz de Samaniego

Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América, ISSN 1136-2006, Nº. 100, 2012, págs. 18-33

Tal vez un cuento ruso:: Diaghilev

Alberto Ruiz de Samaniego

Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América, ISSN 1136-2006, Nº. 98, 2012, págs. 10-29

El ruiseñor chino: El arte de la fuga de Raymond Roussel

Alberto Ruiz de Samaniego

Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América, ISSN 1136-2006, Nº. 96, 2011, págs. 13-37

Horacio Coppola: Los años europeos de formación

Alberto Ruiz de Samaniego

Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América, ISSN 1136-2006, Nº. 89, 2010, págs. 59-71

Luís Seoane: a memoria da estirpe

Alberto Ruiz de Samaniego

Raigame: revista de arte, cultura e tradicións populares, ISSN 1136-3207, Nº. 33, 2010 (Ejemplar dedicado a: Luís Seoane), págs. 6-15

¿Cine de exposición o exposición de cine?

Alberto Ruiz de Samaniego

Secuencias: Revista de historia del cine, ISSN 1134-6795, Nº 32, 2010, págs. 114-121

Caspar David Friedrich: la religión de la pintura
Alberto Ruiz de Samaniego
Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América, ISSN 1136-2006, Nº. 83, 2009, págs. 68-85

Ser y no ser, esa es la cuestión
Alberto Ruiz de Samaniego
Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo, ISSN 1578-0910, Nº. 4, 2008 (Ejemplar dedicado a: Acto sobre fantasmas), págs. 54-71

Paraísos perdidos do mar
Alberto Ruiz de Samaniego
Galegos = Gallegos, ISSN 1889-2590, Nº. 2, 2008, págs. 79-82

Bajo el dictado de la imagen
Alberto Ruiz de Samaniego
Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América, ISSN 1136-2006, Nº. 72, 2007, págs. 20-39

Una estética de la representación posmoderna
Alberto Ruiz de Samaniego
Azafea: revista de filosofía, ISSN 0213-3563, Nº. 9, 2007 (Ejemplar dedicado a: Estética. Perspectivas actuales), págs. 61-82

La exposición: alcanzar lo efímero
Alberto Ruiz de Samaniego
Cuadernos del IVAM, ISSN 1698-5397, Nº. 9, 2007, págs. 66-73

Gilles Deleuze. La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974). Gilles Deleuze.
Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia
Alberto Ruiz de Samaniego
Exitbook: revista de libros de arte y cultura visual, Nº. 6, 2007, págs. 48-50

Slavoj Žižek. Arriesgar lo imposible. Slavoj Žižek. Bienvenidos al desierto de lo real. Slavoj Žižek.
Lacrimae Rerum
Alberto Ruiz de Samaniego
Exitbook: revista de libros de arte y cultura visual, Nº. 6, 2007, págs. 94-96

El exterminador
Alberto Ruiz de Samaniego
Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América, ISSN 1136-2006, Nº. 64, 2006, págs. 33-47

Ernst Jünger. El mundo transformado
Alberto Ruiz de Samaniego
Exitbook: revista de libros de arte y cultura visual, Nº. 5, 2006, págs. 50-51

Retratos
Alberto Ruiz de Samaniego
Cuadernos del IVAM, ISSN 1698-5397, Nº. 4, 2005, págs. 40-51

El tiempo de un bodegón
Alberto Ruiz de Samaniego
Exit: imagen y cultura, ISSN 1577-2721, Nº. 18, 2005, pág. 24

Monje mirando al mar: Breves divagaciones metafísicas a partir de un cuadro de Friedrich
Alberto Ruiz de Samaniego

Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América, ISSN 1136-2006, Nº. 50, 2004, págs. 50-65

Maurice Blanchot: La ausencia cumplida

Alberto Ruiz de Samaniego

Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura, ISSN 0214-2686, Nº 55, 2003, págs. 3-4

Fransis Bacon: Páginas de carne

Alberto Ruiz de Samaniego

Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América, ISSN 1136-2006, Nº. 48, 2003, págs. 32-43

Conversaciones con Eugenio Trías y Rafael Argullol

Alberto Ruiz de Samaniego

Lápiz: Revista internacional del arte, ISSN 0212-1700, Nº 187-188, 2002 [Ejemplar dedicado a: 20 años], págs. 46-47

La moral del arte

Alberto Ruiz de Samaniego

Lápiz: Revista internacional del arte, ISSN 0212-1700, Nº 187-188, 2002 [Ejemplar dedicado a: 20 años], págs. 48-53

La escisión postmoderna

Alberto Ruiz de Samaniego

Lápiz: Revista internacional del arte, ISSN 0212-1700, Nº 187-188, 2002 [Ejemplar dedicado a: 20 años], págs. 54-57

Antony Gormley: Gormeley ou a ansia de lugar

Alberto Ruiz de Samaniego

Revista do CGAC = Revista del CGAC, ISSN 1576-8082, Nº. 4, 2002, págs. 120-125

Destruir, dijo

Alberto Ruiz de Samaniego

Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura, ISSN 0214-2686, Nº 49, 2001, págs. 23-26

Maurice Blanchot: una estética de lo neutro

Alberto Ruiz de Samaniego

Revista anthropos: Huellas del conocimiento, ISSN 1137-3636, Nº 192-193, 2001 [Ejemplar dedicado a: Maurice Blanchot], págs. 103-112

Sean Scully

Alberto Ruiz de Samaniego

Revista do CGAC = Revista del CGAC, ISSN 1576-8082, Nº. 0, 2000, págs. 118-121

Lugrís: cuando el mundo era un lugar encantado

Alberto Ruiz de Samaniego

Castrelos: revista do Museo Municipal "Quiñones de León", ISSN 0213-9235, Nº. 12, 1999, págs. 191-196

El minimalismo y su circunstancia

Alberto Ruiz de Samaniego

Galería Antiquaria: Arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo, ISSN 1130-2747, Nº 173, 1999, págs. 58-59

Una voz venida de otro mundo

Alberto Ruiz de Samaniego

Correspondance: Revista hispano-belga, ISSN 1130-8664, Nº 4, 1995, págs. 173-182

2.2.4 Documentación audiovisual

Alberto Ruiz de Samaniego. Ciclo: En torno a la Exposición "Contemporánea"
"El mundo ya no me quiere y no lo sabe. Apuntes sobre un tiempo sin esperanzas"
<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p0=209>

24/01/2012

<http://www.eitb.com/es/audios/detalle/818603/expedicion-trasantartika/>

Expedición Trasantartika Radio Euskadi La casa de la palabra

Hablamos con Gorka Ocio, Santurtziko baleak. Alberto Iñurrategi, Mikel Zabalza y Juan Vallejo relatan la travesía del continente Antártico propulsado por cometas. Y descubrimos con Alberto Ruiz Samaniego la exposición "Cabañas para pensar, de la que es comisario.

Entrevista a Alberto Ruiz de Samaniego



<http://blogcentroguerrero.org/2011/10/entrevista-a-alberto-ruiz-de-samaniego/>

Alberto Ruiz de Samaniego introduce brevemente *Cabañas para pensar*, la exposición analiza la relación de diferentes creadores fundamentales de la modernidad con los espacios reducidos y apartados donde desarrollaron parte de su obra. Podrá verse en el Centro Guerrero desde el 20 de octubre de 2011 al 22 de enero de 2012.

Alberto Ruiz de Samaniego: *Al borde del mundo habitable*

<http://blogcentroguerrero.org/2011/10/al-borde-del-mundo-habitable-alberto-ruiz-de-samaniego/>

Alberto Ruiz de Samaniego intervención titulada *Al borde del mundo habitable*. Trazó en ella un repaso por la histórica *voluntad de desierto* que a lo largo de la modernidad han mostrado algunos de los creadores que han ayudado a forjarla, una búsqueda de distancia con el mundo para forzar la potencia del pensamiento.

2.2.5 Prensa

20 *Jueves* SEP 2012

Artículo disponible en: <http://arteenlaoscuridad.wordpress.com/2012/09/20/entrevista-alberto-ruiz-de-samaniego-fundacion-seoane/>

Entrevista Alberto Ruiz de Samaniego (Fundación Seoane)

1. ¿Cuáles son las bases programáticas, ideas y/o filosofía sobre las que construye su proyecto expositivo?

Nuestro proyecto expositivo se define a partir de una poética de interrelación e integración de distintos medios, signos y prácticas artísticas y culturales que abarcan muy diversas disciplinas del saber y el hacer cultural. Pensamos siempre a partir de una mirada activa en torno a universos de la cultura contemporánea, como pueden ser: las artes plásticas en la modernidad, la textualidad y el pensamiento, la ilustración y el diseño, el cine y los medios de comunicación, la arquitectura y la literatura contemporáneas. Todo ello estrechamente, íntima y afectivamente vinculado con disciplinas de un saber humanístico que alcanza ramas como la estética, la iconología, la antropología o la sociología.

2. ¿Qué tal recepción considera que tienen las exposiciones programadas por usted en el público?, ¿Cuáles de las muestras programadas por usted hasta ahora considera que han tenido mejor recepción?

La recepción ha sido muy positiva. El público ha sabido valorar la excepcionalidad y la transversalidad de los contenidos que proponemos, y la clara voluntad de ofrecer conocimiento que nuestras exposiciones tienen.

3. ¿Con cuáles de las muestras que ha comisariado o producido se siente más satisfecho/a? ¿Por qué?

Es difícil hacer una selección de un trabajo que se lleva desarrollando en torno a casi cuatro años. Pero yo destacaría aquellas exposiciones que han aportado una visión inédita y desconocida en el panorama cultural y artístico nacional focalizada en autores esenciales de nuestra modernidad occidental. Me refiero a muestras como la de las fotografías de Tarkovski, o las pinturas de Antonioni y, por supuesto, una muestra de investigación en profundidad en torno a una figura esencial de los últimos 50 años, como es el escritor Georges Perec.

4. Para terminar, me gustaría saber cómo le gustaría que fuese el Centro que usted dirige en el futuro ¿Qué le gustaría introducir en el centro que no ha podido llevar a cabo hasta ahora?, ¿Qué echa en falta y qué le gustaría incluir en la programación del centro?

La Fundación Luis Seoane tiene graves déficits en personal. Es necesario ampliar la contratación de un equipo de trabajo y organización más completo, que permita elaborar exposiciones de gran calado con los medios y el personal suficientes. Conviene, también, abrir al público general la biblioteca, para lo cual se necesita ampliar personal.

5. ¿Qué considera que es el elemento que hace más singular y diferencial a su centro con respecto a otros?

Esta pregunta está ya contestada en preguntas anteriores. Lo fundamental de nuestra aportación es la transversalidad de los contenidos, los materiales y las muestras que organizamos. NO buscamos únicamente exponer obras aisladas o singulares de artes plásticas, sino elaborar un proyecto transdisciplinar donde las diferentes prácticas artísticas se muestren interrelacionadas y complementarias. Además, la oferta de conocimiento y pensamiento es siempre un objetivo central de nuestras actividades.

6. ¿A propósito de la política editorial que usted lleva a cabo ¿Qué característica cree que definen su colección de catálogos?, ¿qué elementos los singularizan con respecto a otros? y ¿qué importancia les concede en la programación de esta institución?

Precisamente, la concepción de los catálogos lleva aparejado estas intenciones: cubrir un espectro cultural inédito en la edición en español y gallego de este tipo de autores y temáticas. Ofertar un compendio bibliográfico poderoso y de investigación muy exigente y completa. En este sentido, la importancia de las publicaciones – que están teniendo una recepción extraordinaria tanto en España como en el extranjero es absoluta.

Entrevista: Ainara Valle

07-08-2012

Artículo disponible en: <http://fronterad.com/?q=cuerpos-a-deriva-fermentacion-venecia>

Cuerpos a la deriva. Fermentación de Venecia

¿Qué música serías si no fueses agua? Eugénio de Andrade

Venecia es una sociedad secreta. ¿Quién podría decir que la conoce de verdad? Un día uno decide adentrarse por sus calles y callejuelas, por sus infinitos patios y canales laterales –hechos de fragmentos, disyunciones y retorcimientos en los que ha estallado el espacio- y, a medida que avanza, caminante distraído o sonámbulo por lo general crecientemente hipnotizado por las llamadas del misterio, no logrará dar con el corazón del laberinto. Ciudad sin espacios abiertos, ciudad para curvarse, desconocedora de los ejes y las perspectivas rectas, la de tornadizas horizontales y verticales desequilibradas. Venecia del pavimento inclinado e irregular de San Marcos que sedujo a Proust y Morand. Ciudad-deambulatorio, ciudad de callejas contiguas y cortes escondidas, de muros ciegos, de injertos arquitectónicos y palacios inclinados. En ciertas calles la circulación es –digámoslo claramente- imposible. Algunos puentes no conducen a ninguna parte, y otros son puro capricho empinado que te cierra la vista al frente hasta que has subido a suficiente altura por sus escalones.

Venecia es también una ciudad de niebla espesa y polvorienta. Ciudad de tardes grises cuando las cúpulas, las chimeneas, los campaniles de las iglesias se muestran cercados, oprimidos por las casas agarrotadas en la humedad de la sombra, el desvalimiento, el frío. Debajo de la piel ilusoria, el polvo de los patios lúgubres o de los pozos ciegos se mete en los ojos. Madera empapada, azogue descolorido, detritos verdes y marchitos. Y un inmenso astillero vacío y silencioso que custodia la ruina, aquel desvarío de poleas y óxido plasmado por el gran arquitecto veneciano: Giovanni Battista Piranesi. Venecia o el triunfo del cieno. Y entonces, hasta los puentes, incontables, consiguen llegar a asfixiar, al modo de una interminable pesadilla oriental, tan veneciana, ella también. En esos momentos, el agua enfangada de la Laguna se vuelve un espejo de tinta de las inalcanzables regiones del cielo. Pues nada más lejos que Venecia, la impotente, de toda pretensión divina, o regia. En todo caso, ella –que siempre gustó de jugar con espejos- sería dionisíaca, con su presteza y su júbilo, su desenfreno alocado por momentos y toda su vanidad a cuestas.

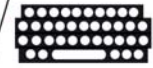
Ciudad, pues, de rumbos zigzagueantes. Maraña de rodeos y formas incompletas. Ciudad borrosa; sin barandillas: cimientos de Babel. Con vocación de Atlántida. Levemente pasiva, dúctil, maleable; ella, efectivamente, se desmaya en sus voluptuosas rotaciones, con sus nervios girívagos debilitados, casi diríamos que consumidos. Bajo ese obstinado rumor de límites e intimidades sofocadas, siempre lejanas y vedadas al caminante, no nos quedan –en la soledad elemental y particular en que nos deja Venecia- más que los sonidos repetidos, ciertos ecos reiterados con la cadencia de un goteo precario y algo enfermizo, ciertas sombras demasiado intensas como para ser leídas. “En Venecia –escribió Goethe en su diario de 1786- lanza el hombre su voz potente hacia una vaga lejanía, ya que se siente aislado y anhela que otra voz se haga eco de la suya, y pueda, de ese modo, aliviar su desolación” [citado por Félix de Azúa en *La invención de Caín*. Alfaguara, Madrid, 1999, p. 242]. Tan sólo el sonido, pues, y la avidéz vital de la putrefacción, su insaciabilidad, su desesperada energía. Esa húmeda pestilencia de fatalidad fragante. Tal vez el encanto de los canales venecianos se deba a su propia corrupción, como sucede, por ejemplo, con la figura de Casanova. Venecia o el amor por la destrucción, como si el arabesco de la destrucción a la misma destrucción llamase. Ciudad exánime,

espectro al fin entre nuestro mundo y el otro. Bajo el bullicioso teatro del bazar y el primer plano se esconde un centro vacío en torno al cual se recogen todas las tramas. Nunca se dirá la última palabra sobre este secreto.

Si el caminante decide dirigirse a Mestre, la cercana ciudad industrial al norte, debe penetrar en la Laguna exterior. Se trata de una fascinante sucesión de islotes rancios prácticamente deshabitados –algunos, sin embargo, de nombres muy hermosos: Malamocco, Torcello, San Francesco del Deserto, La Grazia, San Servolo, Santo Spirito... con su presencia inhóspita de planicies reseca punteadas por cañaverales anacóreticos y desmañados-. Entonces podrá comprobar cómo se cruza el infierno, en medio de calderas y monstruos de hierro, ruedas, anclas abandonadas e inúmeros fuegos de refinerías e industria. La naturaleza se quema. Los árboles se muestran raquíticos y desvencijados, las flores: supervivientes ásperos y marchitos. Mínima vegetación que se mustia y languidece bajo la caliente emanación del progreso. Mestre es, verdaderamente, un lugar negro y muy triste, donde el verde de Venecia –el del Veronés, por caso- tan sólo sobrevive en los charcos estancados. La *otra Venecia*, no lo contrario de Venecia, sino quizás su revés, o su trastienda, la esencia nefanda que ella misma trata de ocultar. Mestre es un paisaje-taller, monótono y humeante, allí donde las máquinas, insomnes, saturan el agua y el aire con el sofocante horror de la pesadilla piranesiana vuelta obscena realidad. Desde ese lado, es decir: de la parte del tiempo (nuestro), Venecia –joya en el barro- ha de verse, al cabo, como paradigma del paraíso amenazado, con todos sus presagios de hundimiento y sus mareas altas, con toda la industria y la agricultura de la *terra firme* del continente que envía sin sosiego a la laguna, en aluvión, sus desperdicios químicos y su presente ansioso. Venecia la precaria, la náufraga, un residuo momificado de otro tiempo.

Porque, ciertamente, Venecia es un país aparte, ella flota, sola, desprendida de todo, ausente en verdad de cualquier preocupación frente a todo, en su exótica voluntad de aire y nada. “Venecia –escribió Braudel- parece surgir de la nada, espontáneamente, sin esfuerzo, como un nadador que saca la cabeza por encima del agua”. Venecia del margen, ideal para la reflexión, para la rememoración *proustiana* o *poundiana*, para la anagnórisis –no en vano toda ella, como sabemos, es un teatro-: “En Venecia medito sobre mi vida mejor que en parte alguna; poco importa si aparezco en una esquina del cuadro, lo mismo que el Veronés en *La casa de Leví*” [Paul Morand, *Venecias*, Península, Barcelona, 1998, p. 36]. Venecia es, asimismo, el arte de ofrecerse sin darse, he ahí su pasión aristocrática, su indescriptible ligereza, su gracia elegante, en fin, que acaso oculte un alma vacía y helada, un tedio falsamente espoleado por radiaciones frenéticas que se filtran por el aire luminoso entre la destrucción y la muerte, por encima de la destrucción y la muerte. Es lo que da sustancia al oro de Venecia: oro ácido, esa luz furiosa y real de sus reflejos flotantes y de su puesta de sol, de tan larga secuencia, tan antigua en su incandescencia bíblica que parece que se recuerda a sí misma, o que se recuenta como un tesoro venido de la inmemoria del mundo y, por tanto, quizás también del futuro.

Flotar en Venecia es el arte de la sucesión aprendido también en cada recodo, en cada momento que adviene con la inmediatez de una aproximación fulgurante y presentida. Tiempo que no es, por supuesto, el de la tierra firme, sino el de la oscilación y la transformación perceptible a cada momento: tiempo de la narración, continuidad enlazada y ritmada del cine. *Travelling* del tiempo, deslizándose y pintándose en el aire, sobre las aguas, como se desliza el canto, o la llama. O, simplemente, un cuerpo a la deriva (sumo goce estético, y erótico): “Yendo en góndola a mi hotel – contó Promio, el inventor del *travelling* cinematográfico, en la primavera de 1896, precisamente en Venecia- veía huir las orillas ante el esquife, y pensé que, si el cine permitía reproducir los objetos inmóviles, quizá se podría invertir la proposición y reproducir con ayuda del cine móvil los objetos inmóviles” [Cit. por Georges Sadoul, *Historia del cine mundial*, Siglo XXI Editores, México, 1972, p. 20]. Y Joseph Brodsky: “la lección más crucial en composición, a



saber, que lo que determina que un relato sea bueno no es la historia misma, sino qué viene después de qué. Sin darme cuenta, di en asociar ese principio con Venecia” [*Marca de agua. Apuntes venecianos*, Edhasa, Madrid, 1993, p. 34]. Este principio no es propiamente el de la inteligibilidad, sino el de la sucesión misma y el fragmento. En Venecia la oscuridad, además, no lo anula, más aún: lo aumenta, porque la hora de las sombras es allí la hora del agua, y entonces tan sólo el gesto hirsuto de los leones que vigilan los canales querría interrumpir esa fluencia hipnótica y, en cierto modo, abismada, incorregible. La de una duración que se alarga elásticamente sobre la piel del agua, o que se difracta y estalla en deslizamientos sinuosos, recurrencias y ecos tan precisos como falsamente lejanos, tan seductores como, a veces, inquietantes, como al albur de un espectáculo que no es otro que el que la ciudad –demiurgo en la sombra- se ofrece a sí misma. Claridad también pasmosa de las voces y los sonidos que viajan –en una ciudad que carece de coches y vegetación para absorber los sonidos mismos- por las plazas y los callejones de piedra. Y, antes que nada, por los canales, que dan a las voces y los ruidos –como señaló Morand- una profundidad y una persistencia aterciopelada. En Venecia, es cierto, uno llega a saber que la música es la gemela del agua. Luigi Nono, nacido allí, aprendió de esa concreta experiencia existencial una dimensión generativa de la música, toda una concepción estética. “Venecia –decía- es un sistema complejo que ofrece una escucha pluridireccional... los sonidos de las campanas se difunden en varias direcciones: algunos se suman, son transportados por las aguas, transmitidos por los canales... otros desaparecen casi completamente...”. Habitar Venecia supone, pues, estar por completo a la escucha, la absorción y la porosidad absolutamente intensa de un cuerpo percolado bajo ese estado de espíritu que Filón ya definiera, con gran justeza, como *akroasis*.

En Venecia, el espacio jamás es una extensión, no puede serlo, sería más bien –utilizando una expresión querida por Octavio Paz- el imán de las apariciones. El propio sentimiento de soledad acogedora que se experimenta allí tal vez tenga su justificación en esta carencia: Venecia o la nostalgia del espacio común. Encontramos aquí otra vez la dispersión *piranesiana* del hombre, habitando en ese territorio anfractuoso, disgregado y errante. Espacio que se desgrana por insuficiencia en una colección ciertamente azarosa y sorprendente de fragmentos heterogéneos, donde el yo, indudablemente, también habrá de disgregarse. De hecho –enseñanza de Piranesi- su propia dispersión lo multiplica, su desequilibrio reiterativo y recursivo hace de él no un yo plural, sino fortalecido, por decir así, en su microparticularidad, en sus propias reverberaciones sensitivas: un yo crecido como hacia adentro en interioridad material –radical y sensorialmente material, nunca abstracta, sino en la más estricta y humilde condición de la materia: el limo mismo, el barro, el agua-. En medio precisamente de cosas que se expresan todavía en tanto que señal en el agua o el aire, arrastre o impresión pura, mínimos aconteceres que destilan átomos de sensación y permanecen como en la exterioridad de las formas o al borde de todo discurso; constituyendo, sin embargo, su mismo principio originario; alimentando a menudo el asombro, raíz al cabo de todo proceso de palabra o escritura. En la medida en que escribir –como señalaba Valente en *Mandorla* – “es como la segregación de las resinas; no es acto sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo, y no del sueño o de los sueños, sino de los barro oscuros donde las figuras de los sueños fermentan”.

Y entre todo ello, la eterna cuestión veneciana, la recurrencia de lo mismo cada vez distinto: la repetición. Repetición extática, cuerpo de música. Que va con la música. La repetición promueve, es verdad, una nueva relación con el tiempo. Venecia delimita, en este sentido, el *lugar de la repetición*. Pero también del instante vivido al fin como tal, por gracia no sólo de la diferencia que la repetición misma instaaura, sino además por la multiplicación de la visión, y también de la propia intensificación del color, o del olfato. Un espacio, en definitiva, para el disfrute de ser. Y para el

movimiento: lo inmóvil, allí, no existe. Soledad, por tanto, feliz, la del yo abandonado, confiado a la deriva, como los destellos radiantes en el curso del agua que se persiguen bajo los puentes. Hermosa combinación de tiempos y cuerpos diferentes en los mismos espacios, deleitación de los tránsitos bañados por la luz que cambia. He ahí una específica experiencia del tiempo, del tiempo en sí, lo que acaso tan sólo permite un lugar situado al margen, separado como un reflejo especular, precisamente. Lo que representa Venecia es, en este sentido, un verdadero enigma o reserva de felicidad, claramente baudeleriana, por ejemplo: *out of the world*, o una completa heterotopía al modo de Foucault. Venecia o lo apartado. Un espacio que alberga la posibilidad –en su carácter fuera de ámbito, desvinculado de lo familiar y los lazos terrestres- del despliegue de algo esencial. El desarrollo, primeramente, de las formas o los modos de transformación de la percepción y del pensamiento de la duración. Es –ya lo sabemos- lo que Marcel Proust denominó el *tiempo recobrado*. Y en el centro de su experiencia: Venecia. Venecia como aparte, en su dimensión radicalmente separada, irrecuperable, sin duda, para cualquier ejercicio que se conforme con transitar únicamente por la conciencia.

Venecia de las fluctuaciones y las tremolinas, del calor oscuro y pegajoso del siroco, de las luces que describen círculos al viento, de los aguaceros que caen de súbito de un cielo despejado que se nubla repentinamente, para volver a abrirse, tan rápido. Venecia de las intermitencias. O Venecia como inmenso paño o telón, *à la* Turner, por ejemplo. Entre la bruma y por encima de un largo trecho de mar “cuyas aguas parecen hervir levantando oleadas de niebla” (Harold Brodkey). De esa atmósfera matutina e invernal de la Laguna, que es como un umbral entre el sueño y la vigilia, umbral donde se confunden las primeras reflexiones conscientes con los últimos vestigios oníricos, Proust habló a menudo, refiriéndose, por ejemplo, con ocasión de comentar a su admirado Nerval, como del *efecto-niebla*. Es la creación de un estadio de realidad interválico, de donde vienen las esencias de las cosas y cuya persecución o aroma complica siempre la discursividad y la secuencia de los propios hechos o las imágenes. Ese mismo *efecto-niebla* es el que genera un universo metamórfico, donde una imagen se esfuma en la otra y se superpone. Realidad de un momento cualquiera absolutamente singularizado, sin embargo, en una transición instantánea. Vida trémula, errante, incontable, agitada, modulable pero perfectamente precisa en el lezamiano súbito. Es este conocimiento y este trato los que imponen el afecto particular de Venecia, con su matiz intenso de soledad, lejanía y singularidad. Con su extraña y paradójica sensación de totalidad serena y, en última instancia, feliz, en su pura absorción: “Lentamente –escribe el barón Corvo- por el norte de Burano, desembocamos en la laguna abierta y remamos hacia el este en busca de la noche, hasta el punto señalado por cinco pali, donde el ancho canal describe una curva hacia el sur. Navegábamos despacio. Había algo tan sagrado, tan majestuosamente sagrado, en el silencio de la tarde que no quise romperlo siquiera con el suave chapoteo de los remos. El tiempo y el lugar eran míos. No había obligaciones que exigiesen mi atención. Podía ir y venir a mi antojo, a la hora que me apeteciese, rápidamente o despacio, lejos o cerca. Y escogía ir cerca y despacio. Hice más. Tan indeciblemente gloriosa era la paz que reinaba en la laguna que me inspiró el deseo de no hacer nada en absoluto salvo sentarme y absorber las impresiones sin moverme. De esa manera vienen los pensamientos, nuevos, generalmente nobles” [Cit. por A.J.A. Symons, en *En busca del barón Corvo*, Libros del Asteroide, Barcelona, 2005, p. 242].

La ciudad, por lo demás, ofrece de sí misma y de forma magnífica su propio modelo –autorreflexividad que habría que ubicar en el orden, de nuevo, del arabesco y la sofisticación-: como la continua producción de saltos, posibilidades y redimensiones de lo real a través, justamente, de las oscilaciones, las colisiones sinuosas y las transferencias. Diríamos que esto se percibe, incluso, en la captura y mezcla de códigos artísticos o plásticos que proceden de territorios muy

diversos: Oriente y Occidente, el mar y el cielo, Bizancio y Tintoretto, la luz y los pantanos, la putrefacción y la redención, el esplendor y la ruina, Wagner y Vivaldi, el carnaval y la cárcel de los plomos. Por eso mismo, como ya señalara Brodsky, se da una correspondencia –si no una total dependencia- entre la compacta naturaleza rectangular de los edificios de Venecia y “la anarquía del agua que rechaza la noción de forma. Es como si el espacio, consciente aquí, más que en ningún otro sitio, de su inferioridad con respecto al tiempo, le respondiera con la única propiedad que el tiempo no posee: con la belleza” [Brodsky, *op. Cit.*, p. 39]. El agua, decía también el poeta ruso, es igual al tiempo, y proporciona a la belleza su doble. Experiencia antigua del tiempo, curso inmemorial por donde se desliza la conciencia del hombre hacia el limo de sus esencias. Percolación. Por el agua –nos avisa Morand- , se tiene la sensación de bajar a los fondos más profundos [Paul Morand, *op. Cit.*, p. 141].

Nos interesa pensar la ciudad como una suerte de milagro de la naturaleza, verdaderamente nacida en un sitio imposible. En cierto sentido, un buen modelo para lo que entendemos como milagro del arte. Así, debemos enfrentarnos a la soberanía del color, y al triunfo de la sinestesia. En la medida en que, por ejemplo, la experiencia de la ciudad es la de un oír que es un ver y viceversa. Se trataría de estudiar o presentar la forma en que se pueden despertar todos los sentidos a la vez. Habría que partir, pues, de la idea de Venecia como un gran ejemplo de *sí a la vida*. Nietzsche, claro, pero también Pound, o Proust. Para todos ellos la ciudad significó una suerte de acceso o promesa de felicidad, y también de redención y salvación frente a la pesantez de la existencia. Venecia, además, como república eminente de los cuerpos, de la encarnación y del secreto iniciático de la desnudez. Una Venecia, por tanto, lasciva y lujuriosa, la de la exhibición de las carnes y las *venus* de Tiziano. Venus venecianas: perfección de los cuerpos, fluencia de la música. Conviene recordar lo que decía Cézanne del Veronés, pintor veneciano: nada se ha vivido ni pensado como separado. Hibridación, pues; signos que saltan de territorios. Por ejemplo, y singularmente: entre el agua y el cielo, las dos dimensiones elementales del lugar. Defender al tiempo la mezcla: contra todas las purezas, iconoclasias y puritanismos. La indagación misma en las texturas complicadas de lo visible. La realidad incluso como película, como una fina piel en la que se proyectan todas las derivas (así la vio Luciano Emmer con Cocteau, así la pintó Monet).

Nos interesa, en este sentido, la conocida divisa de Casanova: *sequere deum*. Seguir el azar, la oportunidad, el instante, el encuentro inopinado, la casualidad, la fortuna. Porque Venecia representa, también, el propiciamiento de los complots. La confusión permanente, la mezcla de los elementos, al cabo: la transposición de las sustancias del aire, el fuego, el agua, la piedra. Venecia esotérica y alquímica. Estamos también ante lo facticio, el simulacro permanente, el ilusionismo engañoso, su poder, o sus potencias. Si la ciudad ha sido fuente permanente de fantasmas a lo largo del tiempo ha de constituir también el lugar ideal para la rememoración. Como los espectros de la Historia que acompañan sin pausa ni fatiga a Pound, en sus *Cantos*, esos fragmentos reunidos –al igual que la propia ciudad de la laguna- contra el desmoronamiento y la ruina misma. En ellos, sin embargo, y por encima del remolino criminal del curso de la Historia y los hombres, se percibe, al modo de un recodo veneciano, la fulguración paradisíaca: “El paraíso, he aquí lo que he intentado escribir / no te muevas / deja que el viento hable / el paraíso está ahí”. Y eso que, o precisamente porque –utilizando palabras del propio poeta- “detrás de los *Cantos* hay algo podrido”. Como detrás de nosotros, y, singularmente, de Venecia.

Una gran enseñanza, no obstante, nos ofrece esta ciudad: todo lo que aparece está hecho para ser raptado, transportado. La vida, pues, como la imagen, oscila, levita, se tambalea, parece estar a punto de quebrarse y desvanecerse: imagen

reflejada y furtiva –pública y al tiempo íntima, afectuosa y distante, como en la intimidad que presta, por ejemplo, un jardín veneciano, o una *corte sconta-*. Imagen que ondula –con la ligereza de un reflejo- en las sofocadas aguas de un mar encauzado como por mohosos espejos. Estigia de ébano o agua estancada, agua por la cual los espectros mismos habrían de sentir, sin duda, una predilección comprensible. ¿Acaso no corroe la Laguna el tiempo con la misma severidad sensual y cansina con que desgasta las piedras? He ahí el ritmo de Venecia: el del líquido golpeteo contra la solemnidad del mármol, la mordida insistente de las aguas –inahuyentables- del tiempo. A veces parece que allí, precisamente, todo el tiempo hubiese transcurrido ya y, por tanto, nuestra vida presente no fuese otra cosa que mero reflejo especular, suplemento falseado –y por tanto teatral- de algo –yo- en vías de desaparición o incluso ya desaparecido en una dimensión del tiempo difícilmente recuperable. Y en ello también se puede apreciar el brillo de una extraña felicidad, la de una absorción liberadora, por cierto. Pero, ¿de verdad no hay nada estable? La escena, es verdad, se recompone una vez tras otra, trasiego éste cercano al juego de la memoria que no hace más que ahondar la sensación de una realidad que se nos hurta. Una duda angustiosa nos asalta, entonces, ante ese sentimiento de irrealidad, ante esa ciudad fantasma que nos corteja con éxito, volviéndonos, a su vez, otros fantasmas. Temblor, desvanecimiento de lo que ya vuelve a temblar, y va a desvanecerse. La escena, entonces, puede ser un magma o un estertor, o mejor: un pensamiento a medio formar, una voluta ávida por desplegarse en su imposible perfección y belleza. Extraña visibilidad, concluimos, la de un reino –retirado, sugerido tan sólo a medias- que prefiere, sin duda, las cosas invisibles.

Venecia, al fin, la inalcanzable. Con razón, Charles Dickens, absolutamente intimidado, confesaba en carta de 1844: “Nunca antes había visto nada que temiera describir”, y concluía, también él: “Venecia está más arriba, más allá, lejos del alcance de la imaginación de hombre alguno” [Cit. por Ian Warrell, en *Turner y Venecia*, catálogo de la Fundación La Caixa, Barcelona, 2005, p. 43].

Efectivamente: nunca se dirá la última palabra sobre este secreto.

Alberto Ruiz de Samaniego es profesor titular de Estética y teoría de las artes de la Universidad de Vigo. Crítico cultural y comisario de exposiciones, ha sido director de la Fundación Luis Seoane de La Coruña. Ha publicado, entre otros, los libros *Maurice Blanchot: una estética de lo neutro*, *Apuntes sobre algunas poéticas del inmovilismo y Paisaje fotográfico. Entre Dios y la fotografía*. En FronteraD ha publicado [Atrapar el gesto. Los dibujos de Kafka y Fanny y Alexander, o los poderes de la representación](#)

sábado, 29 de marzo de 2008

Artículo disponible en: http://elpais.com/diario/2008/03/29/galicia/1206789510_850215.html

Entrevista: ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO | Director de la Fundación Luis Seoane

"Tenemos que educar al espectador y activar su dimensión estética"

[José Luis Estévez](#) A Coruña [29 MAR 2008](#)

Recién aterrizado en su cargo de responsable del centro de arte contemporáneo coruñés, el profesor y crítico ferrolano se marca como objetivo imprimir a la Fundación un mayor carácter pedagógico para atraer al público (Fene, 1966) llega a la dirección de la Fundación Luis Seoane tras una larga carrera en el mundo del arte, en la que ha destacado por sus aportaciones teóricas. Ahora le llega la hora de llevar sus ideas a la práctica a través de la dirección de una institución con potencial para convertirse en una importante referencia dentro del diverso panorama de centros de arte surgidos en Galicia en los últimos años. Acercar las claves del arte contemporáneo a un público distante es uno de los retos que se plantea.

Pregunta. Tras una trayectoria en la que ha trabajado como profesor, crítico de arte y comisario de exposiciones ahora va a dirigir un centro de arte. ¿Con que ánimo se toma este desafío?

"Cuando eres profesor mucho tiempo corres el peligro de aislarte"

"Haremos exposiciones cortas pero intensas e interdisciplinares"

"La Cidade da Cultura no se puede convertir en un parque temático"

Respuesta. Lo afronto como un reto y como una forma de conocer un nuevo territorio del arte. Es una tarea que faltaba en mi perfil porque he sido profesor, comisario, crítico, escritor y viene muy bien conocer esta nueva faceta. Cuando eres profesor de universidad durante mucho tiempo corres el peligro de aislarte de la sociedad, y este tipo de trabajo me va a permitir articular los conocimientos y los criterios.

P. ¿Cómo veía a la Fundación desde fuera y cómo empieza a verla ahora desde dentro?

R. El edificio en el que está ubicada es muy hermoso y además está muy bien preparado para las exposiciones de arte. Me daba la impresión de que era un espacio no muy conocido y creo que está en condiciones de dar mucho más al contexto y a los interlocutores metropolitanos. Me interesa especialmente que se trate de un centro con una vocación pedagógica y con la tarea de mantener el legado del artista del que recibe su nombre. Además, todo esto implica que no hay esa obligación de apostar por la novedad que tienen la mayoría de centros de arte contemporáneo. Luis Seoane era un artista pero también escritor, teórico y un dinamizador de la cultura y no sólo en el terreno de las artes plásticas sino también, por ejemplo, en la edición de libros. Ese carácter polivalente y esa búsqueda de sinergias entre las distintas artes se corresponden con mi perfil y la fundación es ideal para desarrollar un trabajo de ese tipo.

P. ¿Va a apostar por hacer que ese perfil se refleje en la programación del centro?

R. Vamos a heredar una serie de exposiciones que estaban programadas hasta enero de 2009 y en buena medida se mantienen aunque, al mismo tiempo, se van a introducir algunas nuevas. El año que viene ya podrá verse realmente mi mano en la programación pero, en líneas generales, habrá siempre una exposición con obras de Seoane. Tendremos una sala dedicada a dibujo, fotografía de pequeño formato, documentos, objetos, etcétera. En la planta baja programaremos proyectos audiovisuales o acústicos y tendremos un apartado dedicado a la teoría sobre la interpretación de las imágenes y el montaje. También pretendo que los miradores de la Fundación alberguen instalaciones sonoras que sirvan de complemento al paisaje. En resumen, queremos tener exposiciones cortas pero intensas y con voluntad muy interdisciplinar.

P. ¿Qué presencia tendrán los artistas gallegos?

R. Estarán presentes si encajan en estas líneas de programación, lo que no vamos a hacer es antológicas de artistas gallegos porque no es el objetivo de la Fundación.

P. En A Coruña tienen mucho éxito los museos científicos, pero no ocurre lo mismo con los centros de arte. ¿A qué se debe?

R. Es un problema que viene de lejos. El público, en general, tiene problemas para entender el arte contemporáneo y mucha gente lo ve con cierta desconfianza. En A Coruña casi no ha existido actividad en el terreno del arte contemporáneo y llevará tiempo cambiar esta realidad. Los museos científicos tienen una vertiente pedagógica que el arte contemporáneo no ha sabido hacer y hay que implementarlo, por eso vamos a hacer más actividades como conferencias, talleres, etcétera.

P. ¿No hay riesgo de que las actividades sean más importantes que las exposiciones, como ocurre en otras instituciones?

R. Es cierto que hay un exceso de ansiedad por el presente y por volcarse en actividades de los últimos cinco minutos. Creo que a un centro que tiene las características de la Fundación debe exigírsele una mayor distancia temporal.

P. En los últimos tiempos los centros de arte contemporáneo han proliferado en las ciudades españolas. ¿Cómo va a diferenciar la Fundación de otros espacios artísticos?

R. Me gustaría que el público pueda encontrar un espacio donde se reflexione sobre acontecimientos centrales de la modernidad que han sido referenciales para nuestra historia. La referencia será el hecho estético, no sólo el artístico y ahí incluyo las artes plásticas, el cine, las nuevas tecnologías, la danza.... Por otra parte, trataremos de articular la figura de Seoane dentro de este territorio y así los coruñeses podrán apreciar que ha habido artistas gallegos que han sabido imbricarse en esa línea de modernidad.

P. En Galicia hay ahora muchos museos, galerías y artistas. Tenemos mucha cantidad pero ¿hay calidad?

R. Tal vez sea un poco pronto para exigir calidad. La situación idílica es reciente porque en poco tiempo se ha pasado de un erial a un sistema cultural del primer mundo. La cantidad al final destila calidad, pero es un proceso que lleva más tiempo del que exige la gente. Muchos de nuestros artistas van a trabajar de forma extraterritorial y hay que pensar más en crear redes de archivos que en construir mausoleos que no hacen más que petrificar un proceso que ya no circula.

P. Precisamente, está previsto que haya un nuevo centro de arte contemporáneo en la Cidade da Cultura. ¿Será una ayuda o un peligro para los otros museos gallegos?

R. No está muy claro cuál va a ser el producto final de la Cidade da Cultura, pero no sería deseable que desemboque en una suerte de parque temático de la industria cultural y ese es uno de los peligros que existen hoy en día. Hay que aprender de la experiencia de otros centros como el Pompidou, que se ha convertido en una inmensa maquinaria de gestión cultural. Han conseguido no petrificar la cultura y, al mismo tiempo, acoger las actividades estéticas más influyentes de los últimos años. La solución no es pensar en grandes exposiciones ya que eso, dado el estado de la geopolítica mundial, va a ser cada vez más difícil en los próximos años. Se trata más bien de establecer relaciones con el público a través de la obra de arte. Tenemos que educar al espectador y activar su dimensión estética, ayudarle a leer las imágenes. Vivimos en un mundo que se construye a través de un discurso de imágenes y hay que saber separar el polvo de la paja dentro de la pantalla total en la que se ha convertido el mundo.

23 de marzo de 2012

Artículo disponible en: <http://blogs.elpais.com/tormenta-de-ideas/2012/03/una-caminata-se-disfruta-con-calma-1.html>

Una caminata se disfruta con calma

Por: **Antonio Fraguas**

¿Estamos volviendo a andar? El sábado pasado la sección de Tendencias de EL PAÍS publicó el reportaje Volver a las andadas. [Habla de la recuperación del acto de caminar en el debate cultural](#). En ese reportaje intervenía el profesor de Estética de la Universidad de Vigo Alberto Ruiz de Samaniego, quien comisaría una [exposición en el Círculo de Bellas Artes sobre Georges Perec](#).

Este experto tuvo la gentileza de responder *in extenso* a una serie de preguntas directas sobre el hecho de la vuelta a las andadas. Reproducimos aquí íntegramente sus respuestas que, por razones de espacio, no cupieron en la edición impresa.

Ruiz de Samaniego impartirá el día 24 de abril una conferencia cuyo título es: *Hombres que marchan. En torno a G. Perec*. En la que tratará de establecer “una especie de mapa o de árbol genealógico de esa práctica del caminar urbano en medio de la multitud y el asfalto que, creo, ha marcado a la modernidad desde Poe o Thomas De Quincey a Baudelaire y Benjamín, y que culmina, en el caso de Perec, con su novela y film *Un hombre que duerme*. Pero pasa también por la Nouvelle Vague, el existencialismo, Debord y Beckett”.

Pregunta: ¿Hay una nueva percepción en las sociedades industrializadas sobre la necesidad de volver a caminar?

Respuesta: En las sociedades industrializadas, es evidente, hemos perdido la tierra. Debemos situar esta nueva percepción, de haberla – no estoy seguro- , con el intento de replantear una nueva dependencia fisiológica, pero que al tiempo es ética, estética y productiva para con la tierra – y la Tierra-.

Por otro lado, que tal vez sea el mismo lado, más allá de las consejas previsibles de los médicos y del afán – en ocasiones histórico- por erradicar los males fisiológicos que causa el sedentarismo de nuestra sociedad industrializada, se podría pensar, en la estela de Weber e incluso de Deleuze y el *Situacionismo*, que, frente a una sociedad petrificada, reducida a diversos circuitos fijos, excesivamente rectos, pulidos y ordenados, y demasiado previsibles y (tele)dirigidos , una sociedad también sin cuerpos y sin distancias, se está reivindicando una dimensión nómada de la existencia - en el principio, recordémoslo, está el errar y la errancia- en donde lo orgánico vuelva a ser, de nuevo, un modo de (con)fluencia - diríamos incluso *plástica*- con el mundo. Nuestro mundo industrializado se ha vuelto demasiado terso y apresurado como para que podamos instalarnos en una mínima perspectiva. Caminar significaría volver a plantearse movimientos en direcciones diferentes, locas, imprevisibles, pequeñas, volver a salvar obstáculos y al cansancio *real*, a las detenciones y los descansos, las emociones y el dinamismo que transitan y fatigan un cuerpo, un campo, una calle o un paisaje. Pues no sólo hemos perdido la tierra, también el *afuera*.

En el fondo se trata siempre de procurar no quedar atrapados en las reglas de la máquina burocrática y empresarial, en las instrucciones y los códigos de todo tipo de poderes; códigos de nominación, de

identificación y de inscripción a que tan aficionada es nuestra sociedad industrializada. Todo consiste en buscar una periferia – aunque sea en el mismo centro del mundo, si lo hubiera-, ultrapasar los límites o las fronteras donde el sujeto o la comunidad emprenden una aventura que trastorne su sedentarismo. Hay aquí un principio político indudable al que nuestros partidos, tan petrificantes y estáticos - ¿o estóridos?- nunca podrán atender.

P: ¿Qué relación existe entre andar y reflexionar?

R: Bueno, para Nietzsche, por ejemplo, la filosofía no era otra cosa que poder pensar al aire libre. El cumplimiento, en definitiva, de un claro instinto de itinerancia en que a través del cuerpo, y no sólo de la cabeza, el pensador iría buscando *su* geografía, su clima particular, su aire puro: su tipo específico de salud: el entorno de su inteligencia.



Robert Walser, gran caminante, estaba convencido, como Nietzsche, de que sin los paseos “no podría escribir media letra más ni producir el más leve poema”. Kierkegaard ya nos aconsejaba no perder nuestro deseo de caminar. Caminando, decía, había tomado contacto con sus mejores ideas, “pero cuando te quedas quieto, y cuanto más te quedas quieto, más próximo estás a sentirte enfermo...De modo que si caminas sin parar, todo te saldrá bien”.

Lo que interesa destacar, en todo caso, es que hay como una íntima y muy intensa relación entre el advenimiento de la palabra, o de la prosodia, o de la misma experiencia del pensar y el paseo, en la medida en que ambos están sustentados en un ritmo, un marcaje o una cadencia temporal, un trazado que interviene irremisiblemente sobre todo nuestro organismo, que nos afecta en lo más íntimo. Excitación y rítmica del camino que muchos poetas, artistas y pensadores han aprovechado. Tan estrecha ha sido la relación entre el camino y la creatividad que el propio caminar se ha llegado a considerar una obra, en el arte contemporáneo, tal vez incluso ya desde las experiencias del dadaísmo y los surrealistas y, desde luego, las derivas *situacionistas*. Debord y compañía vieron muy claro el componente liberador del acto de dejarse llevar por las exigencias del terreno y los encuentros ocasionales. La *deriva situacionista* pasaba también por una extrema atención a las variaciones psicológicas en relación con un entorno recorrido.

P: ¿Qué puede tener de subversivo el andar?

R: Hay, para empezar, la adquisición de una especie de potencia extrema al contacto con el mundo vivo, cambiante, tornasolado del camino. Una potencia que tiene que ver con todo un mundo de decisiones: pasar al acto, tocar lo real, confundirse con el paisaje o la multitud, devenir imperceptible: ver el mundo, como sugería Baudelaire, estar en el centro del mundo y, no obstante, permanecer oculto al mundo.

Todo esto se halla en relación, también, con la pura alegría del agotamiento, con la libertad máxima de lo que fluye sin vocación de perpetuarse. Hay incluso, como apuntara Walter Benjamin, una suerte de ebriedad del caminar: sólo en esa embriaguez tenía lugar para él el encuentro desconcertante entre nuestra presencia física y la propia acción del tiempo histórico. He ahí una dialéctica, que el pensador alemán estudió de mil maneras, y que tiene ver con la específica resistencia del sujeto, con su precaria experiencia a costas remodelándose sin tregua. Una soledad frágil, versátil y permeable de cuya precariedad se pueden sacar nuevas fuerzas, y es éste el giro que permite ver en la *errancia* un modelo, precisamente, de argumentación y de acción para el arte. En último término, la teoría y la práctica del caminar habría de relacionarse con la gestación o la preparación de un cierto tipo de comunidad difusa o furtiva, inestable, nunca rígida, donde la relación de la subjetividad de este caminante se ha de ir regulando continuamente con el paisaje de lo colectivo, en un movimiento, una dialéctica o una negociación, si queremos, que afecta a las dos partes. El hombre que marcha o camina no está, desde luego, huyendo, ni se pierde con gusto caprichoso en el laberinto socio-urbano. En cierto modo, pierde su *habitus* – ese revestimiento o corteza que protege a los árboles de la intemperie- y se mimetiza con el entorno, lo palpa y lo recorre *orgánicamente*, lo vuelve más efectivo y real, pero lo hace de una manera muy particular, acercándose y alejándose, viviendo *en el medio*, en la sucesión de las conexiones y los cambios de dirección. Transitando al tiempo por lo periférico, lo más minúsculo y singular y eso que Rilke llamara *lo abierto*, lo cósmico o y la intimidad de la más remota lejanía. Todo esto puede tener que ver con lo que Jacques Rancière ha definido como un *sentido común disensual*.

sábado, 3 de marzo de 2007

Artículo disponible en: http://elpais.com/diario/2007/03/03/babelia/1172880367_850215.html

"El fetichismo de los nombres es uno de los problemas del arte"

[José Luis Estévez 3 MAR 2007](#)

El comisario del pabellón español en la 52ª Bienal de Venecia, que se abre en junio, es un profesor de estética en la Universidad de Vigo. Después de dos ediciones en las que se eligió a un solo artista, el crítico gallego optará por una propuesta de conjunto con tres o cuatro participantes. A falta de dar a conocer los nombres, él prefiere explicar la base teórica sobre la que trabaja.

"El arte del siglo XXI va a ser un arte sin objeto, desmaterializado"
"Venecia significó una suerte de umbral o promesa de felicidad, de redención y salvación frente a la pesantez o el dolor de la vida"

Filósofo y crítico de arte, Alberto Ruiz de Samaniego (Fene, A Coruña, 1966) será el comisario encargado del pabellón español en la 52ª Bienal de Venecia que se inaugurará el próximo 10 de junio. Más ligado al mundo académico que al de los comisariados internacionales, más profesoral y especulativo que comunicador pragmático, está preparando un proyecto que tiene a la propia ciudad de Venecia como eje de su reflexión estética. Los textos de Nietzsche, Ezra Pound y Marcel Proust son clave para entender el punto de partida del comisario ante el reto de presentar una propuesta atractiva dentro del gran evento del arte contemporáneo. Aunque de momento no quiere dar muchas pistas sobre los artistas españoles que participarán en la *biennale*, ya se conoce que entre los elegidos estarán el gallego Manuel Vilariño (fotógrafo y poeta con trabajos conectados con la naturaleza, la taxidermia y la ornitología), y, a falta de confirmación, el dúo conceptual madrileño Los Torreznos.

PREGUNTA. ¿Le sorprendió su nombramiento como comisario en la bienal dado que estos puestos suelen recaer en personas con más experiencia en este tipo de acontecimientos?

RESPUESTA. Yo diría que desde el punto de vista de la hermenéutica solamente son posibles las experiencias si se tienen expectativas, por eso una persona de experiencia no es la que ha acumulado más vivencias, sino la que está capacitada para permitirse las. En este sentido me agrada ver que se puede hacer una lectura amplia de ese perfil de experiencia necesario para tomar decisiones de representación de la actividad creativa actual en España. Por ejemplo, un artista como comisario tendría una visión diversa, probablemente muy enriquecedora, al igual que un poeta. Por lo demás, la maquinaria técnica de la bienal tiene un recorrido de años y las decisiones técnicas no son tan complejas cuando se cuenta con el equipo que ha llevado a cabo las muestras en las últimas ocasiones, con una gran profesionalidad, por cierto. Según me han transmitido, el criterio por el que he sido seleccionado es el de independencia, con el que puedo trabajar de un modo distinto del de otras personas.

P. ¿Con qué ideas aborda el proyecto?

R. El proyecto se ha pensado partiendo de dos ejes conceptuales. Por un lado, la idea de la positiva hibridación de las prácticas artísticas contemporáneas. Se trata de constituir un punto de partida en donde la enunciación artística no dependa totalitariamente de los enunciados producidos en su territorio, donde el artista no tenga que hacerse reconocer e identificar a partir de un orden de significaciones dominantes o por discursos normativos o normalizados excesivamente. El segundo eje es, de algún modo, nietzscheano, me parece que el arte actual está reducido demasiado a menudo a acontecimientos donde el sentido se desploma o bien en la autocondescendencia o

bien en la sobredosis del terror. Pero, ante el desierto de lo real conviene responder, nietzscheanamente, con la alegría del suceder, restaurar en cierto modo el fulgor del vértigo y de lo inaudito. Hay que hacer de un suceso, por pequeño que sea, la cosa más delicada del mundo, como alguna vez sostuvo Deleuze.

P. ¿Qué criterios seguirá para seleccionar a los artistas?

R. En cuanto a los artistas, no me interesan tanto los nombres como los proyectos. Uno de los problemas del arte es el fetichismo de los nombres. Intento trabajar con proyectos a los que puedan incorporarse nombres y por eso he seleccionado a artistas que se acercan a los postulados que he comentado y se anunciarán próximamente. Una obra de arte es como una figura de encaje, de envolvimiento o implicación donde la coexistencia de partes asimétricas se despliega en una serie infinita de asociaciones de muy diferentes niveles territoriales, materiales e identitarios.

P. La Bienal de Venecia es un acontecimiento muy condicionado al espacio físico en el que se desarrolla, ¿cómo afronta el reto de exhibir piezas de arte contemporáneo en un entorno tan particular?

R. Ese reto es para mí particularmente estimulante. Creo que Venecia encarna de manera inmejorable ese "sí a la vida" nietzscheano. Hay algunos autores, para mí referenciales, como el propio Nietzsche, pero también Pound o Proust, para quienes la ciudad de Venecia significó una suerte de umbral o promesa de felicidad, de redención y salvación frente a la pesantez o el dolor de la vida. Contra lo que pueda parecer, Venecia no es sólo la *morbidezza* viscontiana, es más que nada vida, valor, variedad, vivacidad... un espacio, en definitiva, para el disfrute del ser. Se trata de un lugar que alberga la posibilidad de estar fuera de todo ámbito, desvinculado de lo familiar, de los lazos terrestres. Debemos pensar esta ciudad como una suerte de milagro de la naturaleza, una arquitectura extraordinaria nacida en un sitio imposible. En cierto sentido, resulta ser un paradigma de lo que entendemos como el milagro del arte.

Por todo ello nos interesa reflexionar sobre la imagen del paraíso, del paisaje salvado como un desgarrón en medio de la mortecina realidad. El paraíso como entallamiento fulgurante de luz poética. Pound escribió que el paraíso sólo existe en fragmentos inesperados y conviene recordar ahora, en estos tiempos bélicos y confusos, otra lúcida apreciación del poeta norteamericano residente en Venecia: "Es difícil escribir un paraíso cuando todo parece empujarte a escribir un Apocalipsis". Sin embargo, el paraíso existe y lo mostró precisamente Tintoretto en el Palacio Ducal. Se trata de utilizar a Venecia como un modelo de visión paradisiaca, como una apuesta hacia el furor de la vida, aun sabiendo que son sólo rendijas en una situación de horror.

P. Una bienal siempre tiene algo de resumen de la época en la que nos encontramos, ¿qué movimientos dentro del arte contemporáneo le llaman la atención en estos momentos?

R. Efectivamente, las bienales funcionan como el marcaje de una época. Es evidente en la actualidad que el mercado corrompe pero también hay que pensar en que produce sus propios efectos, como la desmaterialización de los objetos en media, a-media, multimedia, red. La modificación del espacio objetual e intercambiable, sumado a la dificultad de controlar la velocidad y los derechos de reproducción, la democratización del acceso a la producción con el abaratamiento de la edición digital formularán muy pronto el cambio de relación entre creador, productor, actor, público y mercado. El arte del siglo XXI va a ser un arte sin objeto, desmaterializado. Debemos generar espacios simbólicos y productivos que favorezcan este tipo de flujos.

miércoles, 19 de diciembre de 2007

Artículo disponible en: http://elpais.com/diario/2007/12/19/galicia/1198063105_850215.html

Samaniego pretende conectar las artes al frente de la Fundación Luís Seoane

El profesor y crítico se hará cargo en marzo del museo coruñés

[Paola Obelleiro](#) A Coruña [19 DIC 2007](#)

Luís Seoane fue polifacético como pocos y es precisamente el gran aval con el que cuenta Alberto Ruiz de Samaniego (Fene, 1966) para afrontar su nuevo cargo, la dirección de la fundación coruñesa que lleva el nombre del artista fallecido hace 28 años. "Creo en la interconexión radical de las artes y en eso Seoane siempre ha sido un referente, por lo que su figura permite abrir un campo de operatividad muy amplio", declaró ayer a este diario Ruiz de Samaniego.

Profesor de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Vigo, el también escritor y crítico de arte, que fue comisario del pabellón español de la Bienal de Venecia en 2006, tardará aún tres meses en incorporarse plenamente en su nuevo cargo. Pero Samaniego ya está esbozando líneas de trabajo con el propósito de que la Fundación Luís Seoane amplíe su contenido expositivo pero también pedagógico a un amplio espectro de géneros plásticos y artísticos, con amplias introspecciones en los procesos de reproducción y técnicas de la pintura, el grabado, el diseño gráfico o incluso en el mundo editorial y de la radio.

Una creatividad muy diversa que caracteriza el arte de los últimos 30 años, en los que "es muy difícil limitar territorios artísticos". El nuevo director de la Seoane quiere también potenciar las conferencias y los talleres, "la parte más teórica, porque las artes plásticas ya no funcionan sólo por la visualidad de una muestra, sino también la de los procesos creativos". Indagar en los trabajos artísticos en los que intervienen distintos géneros es también, destaca, el mejor legado que se le puede hacer a Seoane, "el mostrar su capacidad de incidir en el presente".

La impronta del nuevo director no se verá, en todo caso, antes de 2009, dado que la programación de la institución para el próximo año ya está muy avanzada. Samaniego sustituye en el cargo a Silvia Longueira, ahora concejal socialista de Asuntos Sociales pero que seguirá en la fundación como vicepresidenta, según acordó el patronato de la entidad. La continuidad de Longueira partió de una propuesta de Isaac Díaz Pardo. Es la primera vez que la vicepresidencia no recae en la persona que ostenta la Concejalía de Cultura. Su actual titular, la nacionalista María Xosé Bravo, entró, no obstante, en la comisión ejecutiva del patronato y aseguró que esa era su única pretensión.

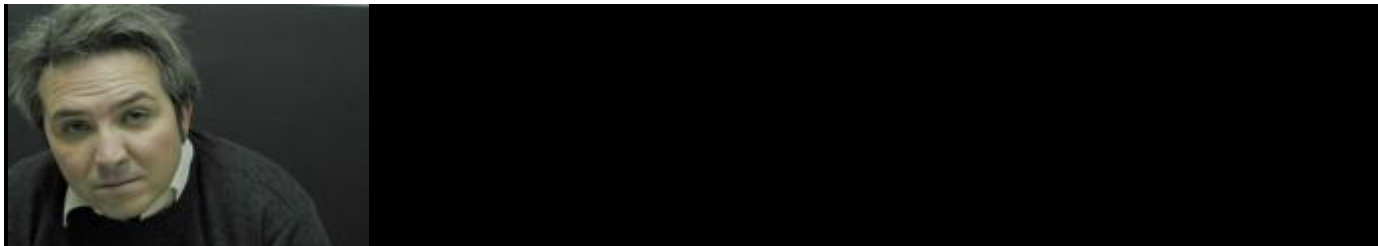
12/12/2006

Artículo disponible en: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-12-12-2006/abc/Cultura/alberto-ruiz-de-samaniego-en-el-arte-contemporaneo-hay-poco-paraiso-y-demasiado-apocalipsis_153401591413.html

Alberto Ruiz de Samaniego reconoce que le sorprendió la propuesta de Alfons Martinell, director general de relaciones culturales y científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, para ser el

SUSANA GAVIÑA. MADRID.

Actualizado 12/12/2006



Alberto Ruiz de Samaniego reconoce que le sorprendió la propuesta de Alfons Martinell, director general de relaciones culturales y científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, para ser el comisario del Pabellón Español en la próxima edición de la Bienal de Venecia. «Yo no me había ni postulado, ni imaginado siquiera este tipo de proyecto». Lo cierto es que lo recibió como «un gran estímulo». «El reto me pareció oportuno -añade-, porque tanto el Ministerio como la Seacex me explicaron que la elección era un tentativa de descentralizar este tipo de proyectos para los que se elegían comisarios de Barcelona o Madrid, los dos grandes focos de arte contemporáneo».

-¿Descentralizar o cubrir una cuota (el año pasado el comisario y el artista eran catalanes)?

-No creo que se trate de cuotas, sino más bien de que se dejen oír otras voces. Se ha tratado de romper un poco con esa dinámica Madrid-Barcelona, reflejando otro tipo de realidad que se está produciendo indudablemente desde hace 15 o 20 años en España.

-¿Ya ha trazado las líneas generales para el Pabellón Español?

-Sí. Estoy realizando un proyecto que, en primer lugar, no es «continuista», en el sentido de que no voy a elegir a un artista para que ocupe el Pabellón, como ha sucedido en las últimas ocasiones, y que considero ya demasiado «normalizado», sino que voy a plantearme un trabajo más de conjunto, con cuatro o cinco artistas diferentes. Mi idea es que se trabaje con un conjunto heteróclito, es decir, artistas que tengan prácticas distintas entre sí pero donde el Pabellón trate de propiciar una suerte de hibridación con un objetivo común.

-¿Esta línea se sustentará sobre alguna idea o tema concreto?

-Tengo dos grandes ideas conductoras para la exposición. Una de ellas es que hoy sólo se puede entender la práctica del arte contemporáneo a partir de lo que se entiende por hibridación o intertextualidad o interdisciplinaridad. Hoy el artista ya no trabaja para un solo género, sino que los géneros transitan entre sí y se capturan códigos entre unos y otros.

-¿Y la segunda idea?

-Pensar el proyecto a partir de algunos filósofos o poetas que han vivido Venecia como un modelo de regeneración vital, como Proust o Nietzsche. No quiero pecar de presuntuoso, pero creo que muchas veces el arte contemporáneo está demasiado reducido a un dramatismo teatral, demasiado volcado en consignas entorno al trauma y al dolor.

-Y también hacia el espectáculo, como han demostrado, en ese mismo Pabellón algunos artistas. ¿A usted le interesa ese aspecto?

-Es cierto que hay un espectáculo que es triste y al mismo tiempo histórico. A mí me interesa aportar un espectáculo que sea una especie de ficción que reinvente lo real con carácter positivo. A mi juicio, hay dos maneras de entender Venecia: la manera clásica -la Venecia nostálgica-; pero también hay otra, la que supieron ver Proust y Nietzsche, la de la jovialidad y el sí a la vida... Ésa es la que me gustaría reivindicar, porque demasiado a menudo el arte contemporáneo está excesivamente recluido en acontecimientos que marcan siempre la precariedad, la incertidumbre, la sobredosis del terror contemporáneo. Hay demasiado apocalipsis y poco paraíso. Y una de las encarnaciones clásicas del paraíso es precisamente Venecia.

-¿Cuál es su opinión de las bienales, que tanto se multiplican?

-Sucede lo mismo que con las instituciones museísticas. En la sociedad de consumo la bienal funciona como un eslabón más en el sector servicios, de manera que cualquier gran metrópoli anhela tener una como reclamo turístico...

-Esto lleva a plantear si una bienal es arte o mercado.

-Uno de los puntos de inflexión de las bienales de hoy es que no se entienden sin la intervención del mercado. Eso no debe de ser categóricamente algo malo.

-¿Cuál es su aspecto positivo y qué cree aportará usted?

-Lo positivo: la intensidad productiva, de oferta, que se puede disfrutar en muy poco tiempo, frente a su carácter efímero. Lo deseable sería sedimentar esos procesos a través de relacionarlos con las capas sociales y las instituciones museísticas.

-¿Cuál es el perfil de los artistas? ¿Serán consagrados?

-Tengo que estudiar todavía qué artistas están próximos a esta idea. No tienen que ser necesariamente consagrados.

Octubre 01, 2005

Artículo disponible en: http://salonkritik.net/archivo/2005/10/vender_humo_alb.php

Vender humo Alberto Ruiz de Samaniego

Originalmente en [| ABCD las artes y las letras |](#)

Hay quien ve «cierto estremecimiento a flor de piel» en los vídeos de dibujos de la suiza Zilla Leutenegger (1968) y también hay incluso quien aprecia en sus monótonas imágenes un «aire fantasmagórico» que cuestiona nuestras categorías de espacio y tiempo. Ya son ganas de ver, porque lo cierto es que no hay tal, sino más bien nada. La entronización de la banalidad y la idiocia ha llegado a unos límites verdaderamente insuperables en los circuitos de arte contemporáneo, en medio de un patetismo hermenéutico sin precedentes que, teñido de un antielitismo paternalista y ridículo, y de un miedo cerval a todo lo que ellos entienden por «metafísico», tiende a confundir el encefalograma plano con el gusto mayoritario y un cierto aire de época.

¡Qué cosas tiene mi novio!

En esta inmensa y henchida noche de gatos pardos se cuela Zilla Leutenegger, de quien, en nota de prensa del CGAC, se nos comunica ?en estupenda prosa patafísica? que, «antes de iniciar su carrera artística de forma consciente (sic; aunque esto es ciertamente discutible), trabajó durante cinco años para una compañía de moda como compradora, lo cual hizo que visitara a menudo Hong Kong. Atraída por la libertad creativa de su novio artista, decidió dejar su trabajo y dedicarse al arte». No sé muy bien cómo he de interpretar estos datos succulentos, y, desde luego, la inopia mental en la que la joven suiza se mueve no ayuda gran cosa: «No sé con exactitud de dónde vienen algunas de mis obras. Tengo la sensación de que provienen de algún lugar entre lo que recuerdo del pasado y lo que veo y hago hoy en día. No estoy segura de poder explicar cómo se une eso. Pero estamos hablando de esto como si hubiera algún concepto, y no creo que en mi trabajo haya uno. No hay plan». Efectivamente, de lo que no se puede hablar, hay que callar, pero en este caso, no por razón wittgensteiniana, sino porque no hay nada que se muestre detrás de lo inexpresable, lo vago o, simplemente, la evidencia que ningún artista puede negar de que su obra podría situarse «en algún lugar entre lo que recuerda del pasado y lo que hace y ve hoy en día».

En sus vídeos de dibujos de «factura sencilla y trazo rápido», también considerados «frescos, e, incluso, elegantes», Zilla Leutenegger despliega un imaginario raquítico y cansado, a fuer de cansino: muchachas fumando en pose de lascivo descanso en habitaciones privadas; mujeres en escenas solitarias tan banales como repetitivas. Gestos domésticos, miméticos, narcisistas, sin una exigencia contextual concreta que los vuelva mínimamente interesantes para nadie que no sea Zilla Leutenegger. De ellos se nos dice, sin embargo, que «abren las puertas a un imaginario fantástico y sorprendente». Yo no aprecio más que acciones tendencialmente inútiles, si no estúpidas, que funcionan al modo del tedioso diario de un ser irrelevante y anodino: «Así, Zilla se mira a sí misma en el espejo de forma detenida; hace ejercicios de gimnasta; baila de diferentes modos con distintos atuendos; se quita un moco; o se ocupa con otras actividades no más espectaculares e igualmente cotidianas».

Andar muy perdido.

Acabáramos; al fin de lo que se trata es de la letanía asfixiante de ese nuevo costumbrismo modernete tan cosmopolita y huero como una canción de discoteca ibicenca. Confundir la sencillez con la impericia y la falta de toda exigencia compositiva con la frescura, y considerar elegante lo que no llega a ser significativo, es en verdad andar muy perdido. Pero, al cabo, parece que también se trata de eso, dado que a nuestra amiga suiza «la vemos cambiando de postura, haciendo muecas con la boca y respirando levemente. Un momento más cotidiano y al mismo tiempo más íntimo y solitario prácticamente no existe. Y al espectador tampoco se le dan más pistas; no sabe nada sobre los sueños de Zilla».

¡Pobre espectador! Siempre acaba siendo el pagano de la estulticia o la mala conciencia de quien confunde estos ejercicios de vacuidad con la poesía o, incluso, la reflexión, el ensimismamiento o la incomunicación con la ignorancia vana y encantada de haberse conocido; la intimidad o la vivencia, con la desidia, y las historias frágiles con la insustancialidad inarticulada. En fin: pase que nuestra humana condición haya siempre de conformarse con fragmentos de una posible historia inconexa ¿y en eso Leutenegger no aporta para nada novedad alguna?, pero desde luego, lo que no admito es que, como afirma un amigo ¿supongo? de la artista: «Zilla somos todos». Eso sí que no. Yo al menos no confundo libertad creativa con esto.

Ni yo, ni nadie, vista la íntima soledad ¿ésta sí? en la que contemplé, como por lo demás siempre sucede, los infaustos vídeos. Era tal, que cuando desperté entre el humo y el asombro ni siquiera el dinosaurio estaba allí.

Artículo disponible: <http://www.laopinioncoruna.es/contraportada/2009/05/29/alberto-ruiz-samaniego-imagino-samuel-beckett-best-seller/291059.html>

Alberto Ruiz de Samaniego: 'No me imagino a Samuel Beckett siendo un 'best seller'

"Hablar de arte gallego es tan reduccionista como hablar de arte bretón, y ¿a quién interesa aquí el arte bretón?"

Alberto Ruiz de Samaniego, en la Fundación Seoane. / víctor echave
Lleva casi año y medio al frente de la Fundación Luis Seoane, esforzándose por darle una identidad clara y ganar visitantes. Pero el público se hace de rogar. "No seamos ansiosos, hay que entender que ciertas manifestaciones del arte contemporáneo son difíciles de metabolizar", afirma Alberto Ruiz de Samaniego (Fene, 1966), profesor de Estética y Teoría de las Artes de la facultad de Bellas Artes de Pontevedra

ISABEL BUGALLAL | A CORUÑA -Oiga, no hay ni un alma.

-Bueno, habrá coincidido así. Con esta exposición el nivel de visitas se ha duplicado. Un día de la semana a estas horas, a lo mejor no es el momento más oportuno para visitar un museo.

-Un domingo pueden coincidir tres personas.

-Según mi información, el domingo pasado vinieron 64 personas.

-Usted mismo se quejaba hace poco de que era un lugar apartado y poco conocido.

-No tanto apartado como poco conocido, aunque, efectivamente, se puede venir a pie a pesar de que no sea un lugar de paseo. Y sí, es poco conocido por los coruñeses.

-Y se lamentaba de que no estaba señalizado en la ciudad.

-Y seguimos así.

-¿Cómo revitalizarlo?



-Nosotros hacemos todo lo que está en nuestra mano para revitalizarlo, por ejemplo con la exposición de Tarkovski, inédita y única.

-Usted que es un teórico del arte, ¿cómo se adaptó a esto?

-La adaptación es rara porque los ritmos de la gestión y de las instituciones son distintos. Hubo momentos duros, el trabajo es excesivo porque hay muy poco personal. Nuestra situación es muy precaria y nuestro trabajo, exhaustivo.

-¿Le cuesta encontrar su hueco a la fundación?

-Yo creo que el hueco lo tiene y desde que yo llegué adquirimos una identidad muy clara con el tipo de exposiciones que hacemos. Lo que necesitamos es más personal.

-¿Debe diversificarse la oferta entre los museos gallegos?

-Cada centro debe crear una identidad y un territorio específico de trabajo. El Marco de Vigo ya lo consiguió y el CGAC sufrió bastantes cambios y aún no alcanzó una definición. Debemos trabajar con planteamientos complementarios y que no se pisen.

-¿Y no trabajar en red?

-Trabajar en red es difícil siempre. Sería muy deseable pero a la hora de elaborar las programaciones hay tantos problemas de gestión que es muy difícil coordinarse. Y supongo que los que son aficionados al arte visitan Vigo, Santiago y A Coruña. Incluso Oporto. No tiene sentido repetir.

-¿Por qué cree que hay que crear centros como el Pompidou?

-En el sentido de buscar público, de educarlo, de tener una programación muy diversificada: seminarios, ciclos de conferencias y de proyecciones continuas y grandes exposiciones; saber jugar con jerarquías distintas. En España nos hemos concentrado en exceso en el valor expositivo del arte y hay un territorio mucho más amplio.

-Vienen colegios, ¿los niños son el público del futuro?

-Yo creo que no hay que ser ansiosos buscando un público masivo. Hay ciertas manifestaciones del arte contemporáneo que no requieren un público masivo. No me imagino a Samuel Beckett siendo un best seller y compitiendo con esas novelas terroríficas de crímenes en el Vaticano. Y nadie se preocupa de que Beckett tenga un público restringido. Hay que entender que ciertas propuestas del arte contemporáneo y ciertas propuestas intelectuales no son fáciles de metabolizar.

-'El público tiene problemas para entender el arte contemporáneo', dijo en alguna ocasión.

-Claro, el público tiene problemas porque no ha sido educado en el arte contemporáneo y por eso no hay capacidad de empatía. Y muchos gestores lo que buscan es la polémica y el escándalo en cuestiones banales y a veces se da una imagen del arte contemporáneo muy frívola y muy degradada.

-¿Ha visto lo que le pasó al centro José Guerrero, de Granada? ¿Teme usted algo así?

-No creo que eso pase aquí. Yo estoy muy tranquilo porque soy profesor titular de Universidad y mi labor fundamental es la universitaria. Yo estoy aquí de paso y cuando tenga que volver, volveré.

-'Soy de amplias tragaderas, no tengo una concepción elitista de la cultura', ¿hasta dónde llega?

-La cultura es un territorio de una amplitud tal que no se pueden establecer jerarquías excesivamente rígidas. Soy un gran lector de Beckett, pero también me interesa Conan Doyle. Leo alta filosofía y también cómics. No entiendo que la cultura tenga un campo determinado y unas exigencias específicas.

-¿Qué tiene en su casa?

-Muchos libros, muchos discos y muchas obras de arte contemporáneo: pintura, escultura y alguna instalación audiovisual.

-¿Se puede hablar de arte gallego a estas alturas?

-Se puede hablar, otra cosa es que sea operativo. Al hablar de arte gallego se está buscando una identidad, una especie de lugar originario, pero tal vez hay que pensar que no existe una sola identidad ni que sea estable. En el mundo de la globalización y de la cibernética los procesos de identificación son múltiples. La formación de un artista gallego no es sólo en Galicia, transita por otros sitios. Sería igual de reduccionista como hablar de arte bretón, y ¿a quién interesa aquí el arte bretón?

-¿Para qué sirve el arte?

-Es una pregunta plebeya, sería como preguntarse para qué sirve el paisaje, el domingo o el sol. Hay determinadas formas de estar en el mundo que son, como la rosa, sin por qué; intensifica la existencia.

-¿Qué aconseja a sus alumnos?

-Muchas lecturas. Y pasión, sin el deseo uno no sale de casa.

-¿Se quedó satisfecho con la propuesta que llevó a la Bienal de Venecia en 2007?

-Mucho, porque pretendía una integración de las artes y el pabellón español la reflejó.

-Este año estará sólo Barceló.

-Es una propuesta fácil. Me parece que es perder una oportunidad.

-El arte moderno ya no lo marca Picasso sino Goya, en el Reina Sofía de Borja-Villel.

-Ya Malraux dijo que los mitos del arte moderno estaban en las pinturas negras de Goya, pero si alguien lo marcó fue Duchamp.

-¿Todo vale desde que él metió un urinario en un museo?

-No seamos simples, es un gesto sardónico, una boutade, pero no sólo; inicia el arte conceptual.

Artículo disponible en: <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numero16/vidriera16.htm>

ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO: los espacios del arte

Entrevista: Alejandro Hermosilla Sánchez

Meses antes de que presente la instalación de arte español que comisariará en la próxima Bienal de Venecia, Alberto Ruiz de Samaniego estuvo en Murcia y, gracias a la cortesía de los miembros del CENDEAC, pudimos establecer una conversación con él que, parafraseando a Blanchot, hubiéramos querido infinita. Sugerir que este reconocido crítico de arte, comisario de varias exposiciones y profesor de estética, se comportó siempre con una alta educación, dejó traslucir un carácter amable —no exento de una pequeña timidez— que, desde luego, le honra. Con personalidades y mentes lúcidas como las de él, seguro que muchos seguiremos encontrando la luz necesaria para introducirnos en el mar revuelto del arte contemporáneo de hoy en día sin ahogarnos.

—EL COLOQUIO DE LOS PERROS: Realmente, es apasionante interrogar a una persona que ha dedicado parte de su tiempo a investigar a Blanchot. ¿Cuál crees que es su libro más interesante? ¿Qué es lo que más te interesó de él?

—ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO: Es difícil escoger un libro de Blanchot porque me da la impresión de que Blanchot estaba siempre escribiendo una obra infinita. Posiblemente sea *El diálogo inconcluso* —que está mal traducido al español, pues su traducción correcta debería ser *El diálogo infinito*—, porque es una obra de madurez, escrita en los años 60... Sin embargo, fíjate, luego tienes pequeños libros absolutamente aforísticos como *La escritura del desastre*, que son de una intensidad, de una acuidad tremendas. A mí me gusta mucho *El espacio literario* porque es un libro que ya en los años 50 estableció unas distancias radicales con la teoría literaria y estética de su tiempo. Iba unos pasos más allá de Sartre y de lo que se hacía por aquel entonces.

—ECP: ¿En qué medida su actitud personal se refleja en su obra? Cuéntanos algo de su biografía, porque hay partes bastantes ocultas.

—ARDS: Blanchot, como sabes, fue un hombre que hizo un autoocultamiento de sí mismo a favor, justamente, de la escritura. Blanchot asumía como punto de partida que todo aquel individuo que formaba parte del sistema de la escritura desaparecía como entidad carnal —ya sea el autor o ya sea el receptor—, de manera que cuando uno se introduce en el libro, tanto desde el punto de vista de la lectura como del de la escritura, desaparece, sufre una muerte transitoria en la que se convierte beatíficamente en una suerte de no-vivo, una especie de entidad espectral. En ese sentido, Blanchot, en el siglo XX, es, tal vez, el autor que ha tomado con la máxima radicalidad esos postulados. Es decir, asumió con total justeza esas premisas y vivió sin dejarse fotografiar durante toda su vida, a pesar de que existen dos fotografías apócrifas de Blanchot de las que, por supuesto, él no es responsable (...) Es una postura no sólo estética, sino también ética: para escribir hay que desaparecer.

—ECP: He leído algo sobre la implicación política de Blanchot en conexión con el nazismo...

—ARDS: Bueno, esto no es así exactamente. Blanchot nació en el año 1907 y empezó a escribir muy joven, a los 20 años, en revistas —no nazis, porque ni siquiera había llegado el nazismo a Alemania— de la derecha católica nacionalista. Él jamás fue nazi. Lo que hay que hacer es contextualizar el espacio político de la Francia en la que él empieza a escribir, que estaba dividida en dos grandes bloques: por un lado, el comunismo y por otro lado, este nacionalismo tradicionalista del que Blanchot bebió de joven. Pero él, inmediatamente, se separó de esto y ya con la invasión nazi comienza a colaborar con la resistencia para acabar siendo un extraño comunista.

—ECP: ¿Cómo fue tu experiencia como comisario de una retrospectiva sobre arte cubano? ¿Tu experiencia en Cuba? ¿Te interesa Lezama Lima?

—ARDS: Lezama Lima me interesa muchísimo. Creo que es el gran escritor en castellano del siglo XX. De hecho, estoy convencido de que Lezama Lima es el escritor más cercano que hay a Derridá, por ejemplo. Si Lezama Lima hubiera nacido en Francia o Alemania, estoy convencido de que estaríamos asistiendo a Congresos Internacionales sobre su figura en medio mundo y que se hablaría de él al nivel de Joyce, de Proust o de Beckett. Lezama Lima es un escritor grande, muy grande, realmente enorme. Es un escritor que no sólo es un escritor literario, sino que tiene un pensamiento filosófico de una potencia realmente grande. Es un escritor que sabe recuperar referencias que no sólo son las castellanas sino, por ejemplo, la estética oriental, la órfica. En ese sentido, para mí Lezama es el gran referente de la literatura y del pensamiento en castellano (...) Siguiendo con este tema, me interesó mucho cuando el ayuntamiento de Gijón me ofreció trabajar sobre la producción artística joven de Cuba, porque yo era un lector de Lezama y, claro, una de mis mayores ambiciones era visitar, justamente, el espacio donde él vivió y, de hecho, llegué a conocer a alguno de sus viejos amigos (...) Me da la impresión de que Cuba todavía mantiene ese espíritu, no diría lezamiano, pero sí un espíritu mucho más cultivado que el que ha desarrollado España en los últimos veinte años. Si hemos de buscar una densidad cultural todavía la tenemos en Latinoamérica. Por ello, fue un placer ser comisario de esa exposición sobre arte cubano. Porque los artistas cubanos que conocía me parecía que tenían una creatividad muy fuerte, además de ser muy inteligentes y jóvenes, que es algo que no se producía, por ejemplo, en Europa donde los artistas tardan mucho en madurar y ofrecer una poética sostenible. Sin embargo, en Cuba había artistas como Carpintero, Carlos Garaicoa, que teniendo 30 años escasos tenían una producción verdaderamente fascinante, sabían superar la mera retórica de lo político y su discurso y su poética era lo suficientemente estratificada y elaborada para poder ofrecer lecturas sobre la realidad de todo tipo. La verdad es que Cuba me parecía, verdaderamente, un paraíso en medio de la podredumbre occidental.

—ECP: Háblame un poco del arte de Antón Lamazares y de Manuel Vilariño, ya que también fuiste comisario de exposiciones sobre su obra.

—ARDS: Efectivamente, de Antón Lamazares comisarié una exposición en Santiago en el museo de arte contemporáneo y te diría que me parece el gran pintor de aquella generación surgida en los años 80 en Galicia: Atlántica. Creo que es un pintor que enlaza con la tradición pictórica clásica, además de tener una mirada muy personal hacia lo que se estaba produciendo en aquellos momentos en Alemania. Es un pintor potente, con una gran fuerza mítica (...) Vilariño todavía me interesa más en el sentido de que es un pintor sin generación. Es un fotógrafo que bebe de las fuentes poéticas, de María Zambrano, de José Ángel Valente, bebe de autores que yo también he visitado mucho y, por ello, en cierto sentido, puedo decir que Manuel Vilariño es una especie de alter ego mío.

—ECP: Relacionado con la conferencia que has venido a impartir hoy en Murcia sobre el caminar y los artistas viajeros como Rimbaud, ¿qué me puedes apuntar? ¿Qué se busca cuando uno viaja? ¿Cuál es la diferencia entre peregrinaje y viaje?

—ARDS: En cierto modo, toda peregrinación es una andadura hacia un proceso de des-limitación. Cuando uno peregrina, uno sabe con claridad que cabalga hacia un lugar donde el sentido último de las cosas lo puede desbordar o nunca se va a producir de manera total. De manera que yo diría que todo peregrino o bien se decepciona o bien quiere repetir el proceso de peregrinaje y de ahí que no haya sólo una peregrinación. Dicho de otra manera, el

cumplimiento de la peregrinación siempre está diferido por su propio exceso. Hay un exceso de sentido en el peregrinaje que no se puede captar por entero en la peregrinación que la hace enorme. Toda peregrinación implica un acceso a un significado último que no se va a encontrar y esto es lo grande de toda peregrinación y por lo que toda peregrinación terminada ya genera una nueva peregrinación, unas nuevas ansias de viajar, pues todo peregrino sabe de antemano que lo que pretendía conseguir no lo logrará y aún así no se niega a viajar, vuelve a hacerlo. Realmente, el peregrinaje, el viaje, no termina jamás, porque lo que sucede en él es tan intenso que no da lugar a retorno alguno (...) Sin embargo, el viaje o el vagabundeo a la manera de Rimbaud no tiene ritos, no tiene costumbres, al contrario que la peregrinación, que sí los posee y, en ocasiones, como en el caso de El camino de Santiago, muy codificados. ¿Por qué? Porque el exceso de significado de un viaje es tal que necesitamos estar constantemente creando o asistiendo a procesos de significación tangenciales que nos permitan tener un punto de referencia ante el desborde de significado que se produce para que esta experiencia no acabe en el olvido o la amnesia.

—ECP: ¿En qué medida crees que el arte y la música siguen una investigación similar en estos tiempos? ¿O se han separado?

—ARDS: Me da la sensación de que si hacemos un repaso de la historia de la música del siglo XX, veremos que no ha dejado de tener una voluntad experimental, no ha dejado de estar forzando continuamente su propio alfabeto, su propio sistema de recepción y producción de signos, mientras que el arte postmoderno ha realizado una especie de dejación de sus propios lenguajes a favor de elementos mucho más discursivos, sistemas narrativos mucho más cercanos a la población y, en este sentido, me parece que la música sigue manteniendo todavía una llama de lo moderno, mientras que las artes plásticas han abandonado ya esto.

—ECP: ¿Cómo se puede forjar el espectador neófito una visión estética en estos tiempos artísticos revueltos?

—ARDS: Bueno, esta es una pregunta difícil. Primero, porque el espectador neófito nunca es ya un espectador neófito. El espectador está absolutamente adulterado por toda una colonización de imágenes que recibe de manera imprudente, sin pausa, sosiego o retiro. De manera que el espectador, hoy en día, es un ser amnésico con la imagen y no tanto un neófito de la misma. Ha recibido tantos estímulos que se ha acabado petrificando, paralizado en torno a una iconografía brutal, hiperactiva. La única solución que le queda al espectador no es despertar sino, ¿cómo diríamos...? Delleuze hablaba de crear interrupciones en esa comunicación; es decir, planteaba la cuestión de crear formas donde ese cordón umbilical —el espectador y la imagología, el sistema en el que estamos inmersos— se interrumpiese. Esto es función del artista: establecer mecanismos a través de los cuales la imagen se autocritique, la imagen se autodescentre, pierda su capacidad de fascinación, etc...

—ECP: ¿Cuál crees que es el signo que caracteriza actualmente al arte? ¿Crees que la metáfora del ángel de Benjamín todavía sigue presente?

—ARDS: Sí, sin duda. El ángel del progreso que ya no puede volver hacia atrás, hacia el paraíso, porque la acumulación de escombros es inmensa, sigue representando perfectamente nuestro tiempo.

—ECP: Tienes una labor reconocida como crítico. ¿Cuáles crees que son los atributos que los críticos deben tener? ¿En qué medida una crítica puede ayudar o confundir? Recuerdo, por ejemplo, un artículo tuyo sobre Zilla Leutenegger en el que exponías muy claramente por qué ella no debía entrar en un canon de autores reverenciado.

—ARDS: Es una pregunta bastante interesante. A ver, te diría que la crítica, en primer lugar, tiene que ser incorruptible. El crítico tiene que opinar lo que piensa, aunque lamentablemente, en el 90 por ciento de los casos, no se produce este hecho, pues el crítico de hoy en día está sujeto a unas presiones brutales (...) Realmente, el requisito fundamental de un crítico es decir lo que piensa por encima de cualquier status quo, cualquier presión institucional e

incluso de cualquier presión moral. En segundo lugar, que tenga un acervo cultural y un pensamiento fuerte e intenso. Y en tercer lugar, que escriba bien.

—ECP: ¿Tu visión del arte contemporáneo en España actualmente?

—ARDS: Lo veo confuso en el sentido de que existen varias generaciones muy distintas que no dialogan entre sí y que incluso no se reconocen entre sí. Sería necesario volver a establecer diálogos intergeneracionales e incluso discusiones con criterios de valor apoyados en juicios estéticos y no en opiniones de hooligans como, tristemente, sucede muchas veces actualmente.

—ECP: ¿Cómo has enfocado tu trabajo de comisario de la representación española en la Bienal de Venecia?

—ARDS: He intentado presentar un proyecto que, en cierta manera, sea nietzscheano, en el sentido de que sea afirmativo. Me da la sensación de que gran parte del arte contemporáneo está focalizado en torno a la espectacularización del horror y a la teatralización del terror. Pienso que en medio del derrumbe epocal es necesario establecer afirmaciones energéticas, pluralizantes y vitales, y sobre esta línea se forjará el pabellón que pretendemos presentar en Venecia.

—ECP: ¿Tu canon de artistas de todos los tiempos?

—ARDS: Yo no soy nada de nombres. De hecho, me parece que uno de los grandes errores del arte contemporáneo consiste en el fetichismo de los nombres. Hay que intentar escapar de ese fetichismo. La obra ha de validarse por encima del sujeto. Incluso, muchas veces, el propio sujeto está por debajo de la obra. En ese sentido, no reparo en nombres, sino en trabajos. Además, tampoco creo que exista un canon. La cultura actualmente es demasiado global como para que podamos concebir un solo canon. Pero, si he de contestar, te diría que me interesan mucho Giacometti, Piero de la Francesca, Duchamp o Gary Hill, pero, te repito, me interesan las obras no los nombres.

Artículo disponible en:

http://www.mac.gasnaturalfenosa.com/servlet/ficheros/1297134287525/Texto_de_Alberto_Ruiz_de_Samaniego_para_el_catalogo_de_Simon_Pacheco.pdf

EL ARTISTA ES UNA SOMBRA

Alberto Ruiz de Samaniego

En unas páginas realmente hermosas del libro ¿Qué es la filosofía? Deleuze y Guattari mencionan una enigmática declaración de Cezanne respecto de la pintura: "el hombre ausente, pero por completo en el paisaje". La interpretación que ofrecen de esta declaración extraña bien puede acomodarse a Bajando la escalera, espejo de medusas, escudo de gorgonas: los figuras de un cuadro sólo pueden existir, y el autor sólo las puede crear, porque no perciben sino que han entrado en el paisaje y forman ellos mismos parte del compuesto de sensaciones. Claro, Bajando la escalera no es una pintura, sino una fotografía – bien extraña también, por cierto; una fotografía del acuario de Berlín – y es sabido que la práctica fotográfica a menudo se ha querido ver más bien como un exorcismo que nos liberaba – mediante una contemplación petrificada – de lo real inmediato, antes que una inmersión digamos oceánica en ese compuesto de sensaciones que es el mundo. Fotografía, pues, como un escudo que, anudando el mundo en una imagen, nos liberaba por fin de él. Fotografía medusea, atravesada continuamente de muerte (o de identidad) y de idealidad. Es este un viejo sueño metafísico que el Desnudo bajando la escalera de Duchamp trató ya de combatir. Ese descenso no era otra cosa que una versión bufa y corrosiva del ideal de una plenitud de la presencia del sentido que, bajando las escaleras...del ser, ahora tan sólo se manifestaba como una máquina ciertamente incongruente. Un complejo de movimientos maquínicos como última revelación del fundamento del sentido. Pues no hay nunca tal plenitud extática – y estática – del ser, por muy desnudo que se quiera lo real. No se está jamás en el mundo, se deviene con él, y se deviene justamente – como afirman Deleuze-Guattari- por la contemplación. Que todo sea visión significa entonces, ni más ni menos, que todo es devenir: mundo-acuario.

Así pues, en esta suerte de alucinación que Simón Pacheco nos propone, el fotógrafo deviene profundidad, profundidad abisal, oceánica inmersión de quien, por ver o haber visto, se ha fundido – en negro, como anulándose – para tornarse devenir molecular, devenir a la vez cósmico de unas profundidades o alturas donde ya no cabe casi la presencia humana, la visión antropocéntrica. Todo esto adquiere sin duda una dimensión mítica, una suerte de condenación fatal que sólo los mitos nos cuentan. Pues es evidente que aquí el fotógrafo trató de realizar su gesto de penetración dominante sobre el resto de las presencias y las especies – fases, por otro lado, primitivas de la vida, por extremadamente naturales -y, pretendiendo atraparlas en su red de órdenes lógicos de captación por visión de luz, es él mismo el que se ve arrastrado por su movimiento tentacular hacia dimensiones donde no puede más que desaparecer, devenir sombra, o lo que es lo mismo: abismo o universo. Y como al contrario, en ese movimiento plenamente especular, estos animales llamados inferiores circulan por la imagen desplegando la blanca y grácil soberanía de quien vive totalmente inmerso en su medio, de quien es, literalmente, devenir. ¿Cuál es entonces el lugar en el que esta imagen nos coloca, en el que la propia silueta sombría del autor se halla ubicada? Un espacio ontológicamente incierto, un intervalo poblado de incertidumbre, un territorio, por decirlo así, blando, péfido y contagioso donde los sentidos y las percepciones se confunden, se inmiscuyen unos en otros. Un lugar indecible, tal vez infigurable (¿el lugar en la escalera del gallego?). Espacio verdaderamente meduseo, pero no por cristalización o forma, sino por su

contrario: por transición y vuelco, por vértigo e impulso traslaticio. Esa pecera o ese acuario son como el afuera del mundo, el plano último de inmanencia sobre el que la vida reposa y se procrea (fondo abisal como soporte final de todo) o bien la proyección cósmica en la que lo real se vuelve transparente o traslúcido por inmaterialidad. Cosmos o abismo, experiencia abismada que es devenir cosmos, devenir estelar de quien se funde en los pliegues o flujos de la vida. Así las medusas: animales celentéreos que nadan libremente (¡por contracciones ¡) en los propios pliegues marinos. Así la llamada cabeza de medusa o algol: estrella de la constelación de Perseo conocida por sus continuas diferencias de luminosidad, debidas precisamente al tránsito periódico de uno de sus componentes por delante de otro, lo que genera variados eclipses parciales. Escribo esto en la noche de San Lorenzo, famosa por sus destellos de estrellas errantes provenientes de las perseidas, y aprecio en este justo instante que eso es lo que somos: un eclipse, una sombra que brilla intermitentemente entre el abismo y lo estelar. El artista, efectivamente, es una sombra. Tan sólo una sombra; pero una sombra que ve.

No hay forma, pues, de escapar al mito: no se puede salir del acuario. Eterna fascinación de la medusa.