

## LOS COLORES DE LA MÚSICA

-“*La pintura es para mí como una amante*”<sup>1</sup>.

Esta curiosa frase de uno de los artistas más polifacéticos de nuestro país, Luis Eduardo Aute, reafirma la comprobada teoría de que las artes se nutren unas de otras, formando un engranaje perfecto en el cual se complementan y crecen. Cuando la fuerza de la creatividad alcanza de lleno un punto libre dispuesto a abrirse, se produce la magia necesaria para que de un sólo individuo emanen innumerables creaciones. Aute, cantante, escultor, pintor, compositor, cineasta y escritor, es una prueba fehaciente de que estos magos del arte existen. Comenzó a pintar a los ocho años, y afirma que “*pintar a una persona es introducirte en su universo, es pintar el cuerpo e intentar rozar el alma de quien está ahí*”<sup>2</sup>.

El pintor nacido en París, François Boucher, (1703-1770) dijo: “*Para disfrutar del arte hay que abrir el espíritu*”<sup>3</sup>. Yo añado que una vez abierto el espíritu, el arte entra por todos los sentidos, se entremezclan las vías de percepción y la fiesta está servida. Así se producen las sinestesias, estados en los cuales el estímulo de uno de los sentidos provoca de manera simultánea la sensación en otro.

El compositor ruso Alexander Scriabin (1872-1915), prototipo del artista sinestésico para muchos estudiosos y científicos, asoció la visión de colores a los acordes y cambios de tonalidad de sus creaciones.

Con la misma intensidad experimentó este fenómeno perceptivo el pintor suizo nacionalizado alemán Paul Klee, (1879-1940), acuarelista, aguafuertista y paradigma del arte moderno. Por tradición familiar, también se dedicó a la música. Su vida artística se centró en la pintura, aunque, excelente violinista, siguió tocando este instrumento hasta su muerte. Fundó, junto a August Macke, (1887-1914) y Wassily Kandinsky, (1879-1940), la Escuela de la Bauhaus, que constituyó una fuente de inspiración básica para el nacimiento del diseño industrial de la actualidad.

Wassily Kandinsky, nacido en Moscú, pintor y músico especializado en el chelo y el piano, es uno de los más significativos representantes del expresionismo abstracto. El título de la mayoría de sus pinturas está basado en la terminología musical, pues siempre mantuvo su interés por la sinestesia entre los colores y los sonidos, analogía que plasmó en algunos de sus libros, como los titulados *Punto y línea sobre el piano* y *De lo espiritual en el arte*, donde analiza la consustancialidad de la música y de la pintura. Asimismo, Kandinsky, equiparó las piezas atonales del compositor y pintor austriaco Arnold Schönberg, (1874-1951), artífice de la música dodecafónica, con sus creaciones de formas orgánicas y biomórficas pertenecientes a su última etapa pictórica. Tras asistir a la representación de la ópera *Lohengrin* de Wagner en Moscú, Kandinsky dijo: “*Los violines, los contrabajos y muy especialmente los instrumentos de viento, personificaban entonces para mí toda la fuerza de las horas del crepúsculo. Mentalmente veía todos mis colores, los tenía ante mis ojos*”<sup>4</sup>.

El compositor francés Olivier Messiaen, (1908-1992) abordó la vivencia de sus sinestesias<sup>5</sup> con cierta angustia, hecho que le condujo a declarar lo siguiente: “*Uno de*

<sup>1</sup> Revista Mujer Hoy, nº 324, 2005.

<sup>2</sup> Revista Mujer Hoy, nº 324, 2005.

<sup>3</sup> Las orillas del arte, de Luis Monreal y Tejada. Editorial Planeta, S.A., 2003.

<sup>4</sup> Revista Filomúsica, nº 48, enero, 2004.

<sup>5</sup> Revista Filomúsica, nº 48, enero, 2004.

*los grandes dramas de mi vida consiste en decirle a la gente que veo colores cuando escucho música, y ellos no ven nada, nada en absoluto. Eso es terrible. Y ellos no me creen. Cuando escribo música yo veo colores. Los acordes se expresan en términos de color para mí. Estoy convencido de que uno puede expresar esto al público*<sup>6</sup>. A lo largo de su carrera artística, Messiaen intentó que, a través de su música, el color llegara a ser percibido por los oyentes.

El simbolismo de los colores tiene raíces y repercusiones profundas en la vida, a todos los niveles, con muchas y variadas aplicaciones en incontables aspectos de la misma y, más particularmente, en el mundo del arte.

Investigando en la relación de la pintura con la música, podemos descubrir la íntima conexión existente entre estas dos artes creativas. En el baile del color danzan elementos cromáticos que se equiparan en sus matices a las notas de la escala musical. En la combinación de sensaciones que provoca la música en nuestros sentidos, radica la percepción sincronizada de sonidos y colores.

El campo semántico utilizado en la expresión de estas dos artes, es poseedor de palabras polisémicas comunes. Por ejemplo, el color, croma en griego, es una palabra que en el léxico musical equivale a *timbre*, el adjetivo brillante, que es una cualidad del color, tiene sentido de *nítido* en el argot musical. Y lo mismo ocurre con la palabra *tono*.

Jean-Jacques Rousseau,(1712-1778), nacido en Ginebra, y que tanto influyó en la sociedad de los siglos XVIII y XIX, también fue músico y publicó artículos sobre este arte en la Enciclopedia Francesa. Refiriéndose a la denominada en música, escala cromática, Rousseau escribió: “... *la escala cromática está en medio de la diatónica y la enarmónica, así como el color está entre el blanco y el negro, porque el cromatismo embellece al diatónico con sus semitonos, que logran, en música, el mismo efecto que la variedad de los colores tienen en la pintura*”.

Esta unión de tintes y notas se evidencia en la exposición que permaneció abierta al público desde el 17 al 27 del pasado mes de junio en el vestíbulo de la Estación de Cercanías Príncipe Pío de Madrid y que da título a este artículo, *Los colores de la música*, nombre que le fue adjudicado por su comisario, Pablo Sycet, un hombre muy involucrado en temas pictóricos y musicales, con una larga trayectoria como pintor, y particularmente relacionado con el mundo de la música. Ha escrito las letras de infinidad de canciones, entre ellas, algunas de Luz Casal, Fangoria y Roberta Marrero y es diseñador de portadas de discos y cartelería. Sycet muestra parte de su obra pictórica, realizada entre 1986 y 2001, así como sus trabajos como diseñador gráfico, en la exposición *Entre dos mundos*, inaugurada el 6 de octubre, en el Palacio de los Condes de Gabia, en Granada. Podremos disfrutar de esta muestra de la obra de Sycet hasta el 8 de enero del 2006.

En marzo del 2003 se inauguró la primera edición de la exposición *Los colores de la música*. El lugar en el que Pablo Sycet organizó y coordinó con gran éxito este evento vinculante de las artes plásticas con la música, fue el intercambiador de la estación de Metro de Nuevos Ministerios, en Madrid y recorrió otras ciudades de la geografía española. Luis Eduardo Aute, cuya cita encabeza este artículo fue uno de los participantes en esta muestra.

En esta nueva edición, en la que repitieron cinco artistas, mostraron sus obras, entre otros, cantantes como Miguel Bosé, que juega con el abstracto, en una composición que aúna varios dibujos; Joaquín Sabina, con el impactante colorido de su *Albano kosovar con sombrero*; Alejandro Sanz, considerado ya un prolífico pintor, y con cuya obra debutó en el año 2002 en la galería Sen; Bebe, que nos embauca con la entrañable ingenuidad de sus dibujos; la fallecida Cecilia, que nos transporta a unos paisajes rurales, en los cuales la intensidad de la luz es la nota predominante; Pablo

<sup>6</sup> Revista Filomúsica, nº 48, enero, 2004.

Carbonell, líder del grupo musical *Los toreros muertos*, que participó con dos divertidos cuadros; Paloma Loribo, ex integrante del dúo *Las hijas del sol*, una profesional de la pintura, gran conocedora del mundo del arte, que ya ha expuesto su obra en otras ocasiones y que mostrará sus nuevas creaciones a partir de noviembre en una exposición itinerante patrocinada por Caja Duero, que se inaugurará el próximo día 18 de noviembre, en el Palacio de Garcigrande, en Salamanca; Millán Salcedo, que destaca por el mundo interior que se refleja en sus cuadros en contrapunto con su labor profesional como humorista; Manolo Tena, que aborda la pintura como un medio de comunicación de incalculable valor a la hora de transmitir su visión del mundo; Luz Casal, con sus sencillas, aunque sugerentes líneas a lápiz; María Jiménez, tan intensa a la hora de coger el pincel como cuando canta; Carlos Berlanga, de *Alaska y Dinarama*, inspirado en Rafael Alberti, con sus *Personajes en paisaje metafísico*; María Monsonís, de *Cómplices*, con su bodegón costumbrista y Roberta Marrero, cuya estupenda labor como ilustradora se ve reflejada en los dos cuadros de estilo *pop art* que aportó a la exposición.

Estos artistas han utilizado el color como medio para transmitir el pensamiento, anteponiendo, en esta ocasión, la impresión de las miradas al deleite de los oídos al que nos tienen acostumbrados. Aunque esto no significa en absoluto que la música no esté presente en cada una de sus pinceladas.

En el prólogo del catálogo editado para *Los colores de la música*, el periodista Fernando Iñiguez nos dice: *“Por encima de las personas, o artistas, la música genera colorido, excitación. Y luego viene la parte visual de la música, que es otra cosa. Desde la elección del color de un instrumento, a la forma de vestir de un músico, la puesta en escena, las luces de colores, la portada del disco, la realización de un video clip...”*

En efecto, *por encima de las personas, o artistas*, prevalecen los sentidos. Por nuestra parte, sólo nos queda sentir el placer de adentrarnos en las melodías de los claroscuros que estos magos del arte nos han ofrecido gracias a la acertada propuesta de su comisario, Pablo Sycet, una colorista aventura que no debemos perdernos en nuevas ediciones.

**María José Arques**

#### **Han participado en la segunda edición de *Los colores de la música*:**

Miguel Bosé, Paloma Loribo, Pablo Abaira, Alejandro Sanz, Luz Casal, Carlos Berlanga, Cecilia, Bebe, Joaquín Sabina, Antonio Bernardini, María Jiménez, Millán Salcedo, Rafa Sánchez, Clara Barral, Francisco G. Calpe, Pablo Carbonell, Germán Coppini, Lolita Flores, Tino di Geraldo, Tony Marmota, Luis Gómez Escolar, Roberta Marrero, Mayte Mateos, Kris Khoo, María Monsonís, Cristina Segura, Sherpa, Begoña Muñoz, Florentino Muñoz, Juan A. Muriel, Raket Winchester, Tony Socías, Manolo Tena y Samuel Titos.



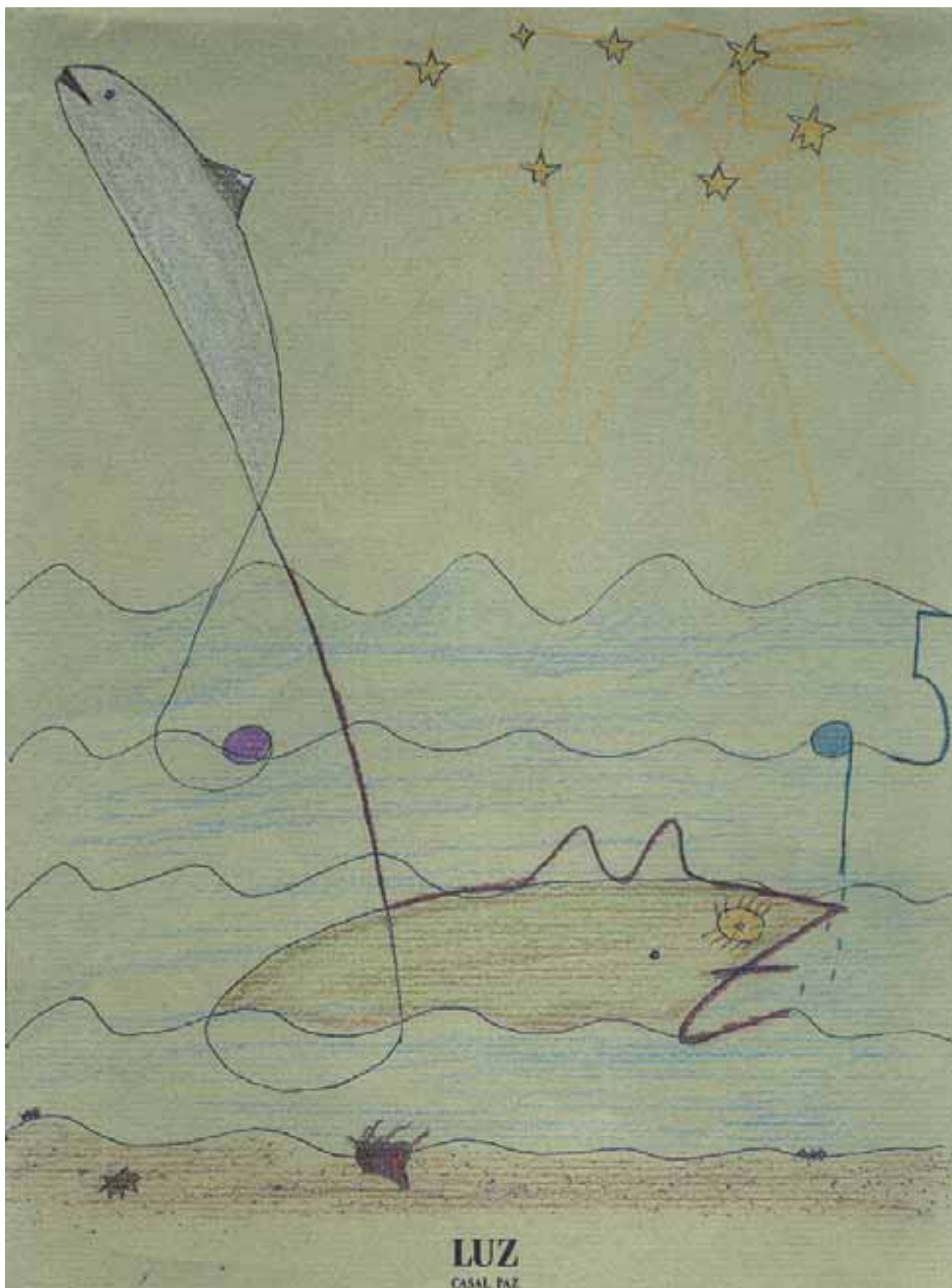
**Miguel BOSÉ**  
Sin título

Colección del autor

Exposición: *Los colores de la música*



**Carlos BERLANGA**  
Personajes en paisaje metafísico  
Cortesía de la Galería Sandunga, de Granada  
Exposición: *Los colores de la música*



**Luz CASAL**  
Sin título. 1995  
Colección de la autora  
Exposición: *Los colores de la música*



**Paloma LORIBO**  
Mis raíces. 2003  
Exposición: *Los colores de la música*



**Pablo SYCET**  
Por estar contigo  
Colección del autor  
Exposición: *Entre dos mundos*



**Pablo SYCET**  
Luz de tinieblas  
Colección del autor  
Exposición: *Entre dos mundos*



**Pablo SYCET**  
Cualquiera de estas noches  
Colección del autor  
**Exposición: *Entre dos mundos***

## LIZA EN SU LABERINTO

El portazo. Las ocho menos diez es la señal de que Damián parte a su trabajo, ni antes ni después, siempre tan metódico y rutinario, todas las mañanas igual, los mismos ruidos, la misma tos, los mismos gruñidos, si algo fallaba en su formulismo diario.

El portazo es, pues, la señal anunciadora de que Liza no lo encontrará harto y malhumorado en el pasillo; ella teme las mañanas que anuncian otro día similar al anterior. Cuando el alba empieza a clarear, Liza despierta agitada de su forzado sueño, inducido en parte por el agotamiento y también por el Tranxilium 10 mgs que el psiquiatra del seguro le ha recetado después de una consulta superficial y de escuchar los síntomas de apatía, taquicardia y tristeza que la acosan. Tras pasar por el cuarto de baño, despierta a los niños, los asea, les hace el desayuno y se dispone a acompañarlos al colegio. En ese breve trayecto, los pequeños la hacen sentir bien; son quizás los mejores momentos del día. Queda mucha mañana para estar sola y mucho trabajo por hacer, y muy pocas ganas de hacer nada. Todavía arrastra el letargo que le produce el tranquilizante. En sus ojos no hay luz, ha perdido la coquetería y aunque es joven se siente “mayor, muy mayor”, muy cansada y muy sola, pues no tiene familia cerca, ha perdido a sus amistades, ya que Damián, cuando la encuentra con alguna de las pocas amigas que le quedan, la recrimina diciéndole que si no tiene nada que hacer. A mediodía, la comida siempre a su hora.

Liza se siente insegura, siempre hay algo que falta o que sobra, o demasiado caliente o no lo bastante. Liza no tiene apetito, tiene miedo; él la recrimina constantemente; siempre llega nervioso, -esos dichosos nervios que intenta descargar sobre ella y sobre los niños, ese “procura que no hagan ruido, que no me molesten”-.

Liza se pregunta dónde está aquel hombre del que se enamoró cuando todavía era una adolescente, aquel hombre que se encandilaba mirándola y que le juró mil veces amarla y cuidarla. Ella, ahora, sólo quiere pasar inadvertida, no hacer nada mal, y dormir... siempre dormir; el sueño es el mejor remedio para sus males, para sus desganadas y sus miedos.

Pero están los hijos; los hijos tiran de ella y si una tímida sonrisa asoma a su ajado rostro es por ellos. Hay que seguir adelante; ellos están ahí.

Luego llega la noche, temida y deseada; de nuevo el Tranxilium para hundirse en el sueño y en los brazos de Damián que la buscan con denuedo; no importa si un rato antes la ha humillado como tiene por costumbre; están en la cama, toca sexo.

Liza se deja hacer, qué más da; después él se dormirá enseguida, ella le escuchará respirar plácidamente y, sólo entonces, se enfrentará a la más temible soledad posible, la soledad acompañada de alguien que no te conoce ni quiere conocerte.

Liza tiene un deseo: no quiere despertarse nunca más. El laberinto de sus días la engulle.

***Maria Luisa Hurtado Alarcón***

## ***Las puertas entreabiertas***



Una puerta entreabierta  
deja siempre una duda,  
acaso un atisbo de inquietud  
o simplemente nada.

Una puerta entreabierta  
podría significar un adiós,  
el origen de un precipicio cuyo final  
no se advierte ni más allá del vacío.

Una puerta entreabierta  
deja casi siempre una penumbra,  
una oscuridad quebradiza donde se asustan las sombras  
y se hielan las manos.

Una puerta entreabierta  
deja siempre una pregunta,  
acaso un rumor  
o simplemente nada.

Pero ante todo,  
una puerta entreabierta,  
es el beso que está por venir,  
la emocionante sorpresa que nadie imagina,  
la marea del mar que puede traernos cualquier cosa  
y, en definitiva, la esperanza que nos da vida  
al no saberla totalmente cerrada.

***Julián Calderón Romero***

## ¿EL BOOM CHOCÓ CON EL CRACK?

La narrativa hispanoamericana se removi6 hacia nuevos rumbos en el 6ltimo lustro del siglo XX. A ello contribuyeron varios acontecimientos, aunque se adivinaron movimientos espasm6dicos desde finales de los ochenta con narradores que reivindicaban modificaciones en el tratamiento de los temas, como Juan Jos6 Saer, Rodrigo Rey Rosa, Tom6s de Mattos o Roberto Fowill. En 1996, un nutrido grupo de escritores j6venes busc6 un modo expresivo propio por diversas motivaciones y en distintos puntos geogr6ficos pero con un conjunto de denominadores comunes.

El impulso comenz6 cuando los j6venes narradores chilenos Alberto Fuguet y Sergio G6mez proclamaron su peculiaridad con la publicaci6n en 1996 de la antolog6a titulada intencionadamente *McOndo*, para internacionalizar su propuesta de negaci6n del localismo y el realismo m6gico, en palabras de Carmen Ruiz Barrionuevo<sup>1</sup>, porque ellos hab6an crecido “pegados a los mismos programas de la televisi6n, admirado las mismas pel6culas y le6do todo lo que se merece leer, en una sincron6a digna de considerarse m6gica”, compartiendo, una cultura bastarda similar”<sup>2</sup>. Una propuesta que en aquellos a6os pod6a parecer fr6vola, propia de la petulancia juvenil, y superficial a algunas voces dominantes en los estudios hispanoamericanistas, y por ello la valoraron como ef6mera o como un efecto pasajero.

Sin embargo, lo que en principio los agoreros vaticinaban como una canci6n que pasar6a de moda, despert6 nuevos movimientos semejantes en otros pa6ses. En el M6xico de agosto de 1996, cuando la crisis econ6mica hizo sucumbir las estructuras sociales sum6ndose a la anterior revoluci6n de Chiapas, naci6 el grupo de *El Crack*, en alusi6n al caos financiero vigente en el pa6s. Ricardo Ch6vez Casta6eda, Ignacio Padilla, Pedro 6ngel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi presentaron una serie de t6tulos y leyeron el “Manifiesto Crack”, un texto que podr6a ser pretencioso en su momento pero decisivo para entender las ideas reci6n nacidas que alimentar6an su futuro<sup>3</sup>. El punto de culminaci6n expansiva del grupo lleg6 con la obtenci6n del Premio “Biblioteca Breve” por parte de Jorge Volpi, con la novela *En busca de Klingsor* (1999), criticada por utilizar procedimientos del *best-seller* por quienes no entendieron que su autor no viv6a en la Am6rica m6gica y perif6rica, sino en el mundo urbano y en la percepci6n permanente de la imagen y del *american way of life*. En Colombia, surgi6 la llamada *Generaci6n Mutante*, gracias a la cual se conoci6 a nuevos autores como Santiago Gamboa, Jorge Franco Ramos, Mario Mendoza y H6ctor Abad Faciolince. Defend6an que un escritor no pod6a tener ning6n tema vedado por el hecho de ser colombiano, y la posibilidad de narrar; una cultura popular y ciudadana hibridizada a trav6s de los medios masivos de comunicaci6n y las tecnolog6as contempor6neas”<sup>4</sup>.

En Venezuela, Juan Carlos M6ndez Gu6dez, Israel Centeno y Ricardo Aguaje desarrollan sus creaciones en espacios no latinoamericanos, y en Per6 ven sus obras publicadas Fernando Iwasaki e Iv6n Thays. Incluso en pa6ses con una literatura

<sup>1</sup> Carmen Ruiz Barrionuevo. “Espacio y perspectiva de futuro en la narrativa de Jorge Volpi”, en Sonja M. Steckbauer / G6nter Maihold eds.: *Articulando las relaciones entre Europa y Am6rica Latina*, Frankfurt/Main. 2004, pp. 323-337.

<sup>2</sup> Alberto Fuguet – Sergio G6mez, eds.: *McOndo. Una antolog6a de la nueva literatura hispanoamericana*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1996.

<sup>3</sup> Jorge Volpi – Eloy Arroz – Ignacio Padilla – Ricardo Casta6eda – Pedro 6ngel Palou: “Manifiesto Crack”. En *Lateral. Revista de Cultura*. 70 [www.lateral-es.es/revista/articulos/manifiestocrack70.html]

<sup>4</sup> Orlando Mej6a Rivera: *La generaci6n mutante: Nuevos narradores colombianos*, Manizales, Universidad de Caldas, 2002.

desconocida y apenas divulgada se forman grupos generacionales que auguran el retorno a la ficción pura, como la “Generación del 90” en Paraguay, o surgen narradores que, de forma individual, se adscriben a los grupos citados, como es el caso del boliviano Edmundo Paz Roldán.

En 1996 dejamos en el aire la respuesta a la pregunta de si la “Generación del crack” iba a tener una continuidad más o menos semejante a la de los autores del *boom* o simplemente era un *bluff* oportunista o un fenómeno comercial, como de hecho también fue el *boom*, aunque representara en su día una revolución en la narrativa latinoamericana. Para despejar esta incógnita y comprobar si realmente estos autores poseen un ámbito generacional como ellos mismos presuponen, resulta necesario examinar las características comunes de estos movimientos.

En primer lugar, por las fechas de nacimiento, estos autores, de tan diferentes países, vinieron al mundo a partir de 1960 y hasta 1975. Sus compartimientos, usos y costumbres ofrecen parecidos sorprendentes. Por tanto, el motivo cronológico es un nexo perceptible como para considerarlos “Generación”.

En segundo, un grupo siempre posee un espejo al que mirarse en la generación anterior. Son los modelos a imitar o los maestros que ejercen su enseñanza en los más jóvenes. En el caso de los escritores citados, hay un nombre al que todos, en común, veneran: el chileno Roberto Bolaño. Como cita Guillermo Cabrera Infante en su prólogo a *Palabra de América*, una excelente compilación de conferencias de la mayor parte de estos autores, Bolaño fue el primero en aparecer y el primero en desaparecer<sup>5</sup>. En este libro, Gonzalo Garcés lo reivindica, junto al argentino Abelardo Castillo, como cosmopolita integral y creador cuyos personajes tratan de escapar del manicomio, origen y verdadero hogar de los latinoamericanos, no sólo porque los años setenta hayan sido un manicomio en el tiempo, sino por una cuestión de relaciones con la experiencia. Para estos autores, Bolaño inventó América Latina para los autores jóvenes.

Pero quizá más interesantes sean las reivindicaciones y manifestaciones de los creadores. Fernando Iwasaki titula su artículo de *Palabra de América* “No quiero que a mí me vean como a mis antepasados”, glosando irónicamente el famoso tema musical cantado por Quilapayún. Los autores huyen del espacio latinoamericano: les interesa más ubicar sus relatos en Europa, Estados Unidos o en la misma ciudad latinoamericana, nunca en el universo rural. Simplemente narran sobre el mundo que han conocido y en el que han vivido. Por eso es frecuente encontrar paisajes de Alemania, Francia o Suiza en Jorge Volpi o Ignacio Padilla, el campus de Madison en Edmundo Paz Soldán, o Pekín en Santiago Gamboa, el mismo Bolaño ambienta sus novelas en París o en México Distrito Federal. Ellos han podido estudiar, a pesar de las deficiencias de la educación en sus países, viajar, conocer mundos aunque fuera gracias a la televisión o el cine. Tampoco sus costumbres son semejantes a las de sus antepasados García Márquez, Vargas Llosa o Carlos Fuentes. La hamburguesa está más presente que la mandioca y los paseos ociosos son entre cemento urbano, o como mucho parques, y no entre la selva que engulle a sus protagonistas. No exportan la América profunda hacia Europa, para dar una imagen para ellos distorsionada de la realidad de sus países; precisamente nos muestran una América no periférica, sino enganchada, aunque sea en el vagón de cola, al universo occidental y europeo. Sus pasiones son las mismas que las de cualquier joven europeo, aunque sus ambientes sean distintos. Y, por ello, lo lúdico está más presente en sus textos.

Reaccionan contra las fuerzas centrípetas habituales en sus predecesores; contra los libros testimonio de la cruda e injusta realidad histórica latinoamericana, dominados por el deseo de fotografiar deteniéndose en las atrocidades y horrores de forma hiperrealista. Huyen del realismo mágico, aunque confiesen no ser sus

<sup>5</sup> VV.AA.: *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2003.

estranguladores. Sin embargo, admiran el uso del humor por estos autores, sobre todo en García Márquez; Ignacio Padilla confiesa que el “Manifiesto del Crack” puede considerarse una humorada: sí, por un lado, se invitaba a la ruptura con las tendencias recientes de la literatura en español, por otro se defendía a ultranza la continuidad de la tradición de la gran novela hispanoamericana. Sólo defendían sus propios recursos como escritores y su propia identidad.

No proclaman, en general, una unidad estética polivalente. Prefieren la individualidad del escritor, aunque esté próximo a otros. No serán un archipiélago de soledades tampoco por las coincidencias literarias conjuntas. Pero no se dejan envolver por las utopías y el igualitarismo: han sido testigos de su derrumbamiento y de cómo la práctica materialista ha devorado el idealismo. Por ello, no pueden sino generar otras utopías nuevas, más personales que colectivas, buscando la transformación del hombre, pero no por el empujón revolucionario o social, sino por el conocimiento de las raíces del mal, un tema común a muchos de ellos y en buena medida heredado de Roberto Bolaño, y de los defectos de una historia que ha devorado a la humanidad. De ahí la firmeza del escepticismo en muchas de sus creaciones y la reacción contra las preceptivas estéticas que los prebostes impongan.

Piensen, como Borges, otro de sus patrones junto a Rulfo, que sólo hay buena y mala literatura. No es mejor la literatura comprometida que la lúdica. Simplemente hay que narrar y escribir dignamente. Sin embargo, a ellos se les acusó de formar parte de un nuevo fenómeno comercial y de que utilizaban argumentos y técnicas del *best-seller*. Obviamente, ellos han mamado el cine, de ahí que muchos de sus argumentos pudieran ser llevados a la gran pantalla. La televisión ha sido uno de sus ocios y compañías. Y, naturalmente, han conocido y seguro que han leído obras comerciales en su juventud. Son las técnicas narrativas más puras las que acompañan sus relatos. Pero se diferencian de los escritores comerciales en que indagan en el fondo de las situaciones, no se complacen con la simple relación de un asunto; construyen un universo de ficción con entidad y sentido, y, además, reivindican la dignidad del escritor, sea comercial o no, sin criticar con hipocresía el que la novela pueda ser comercial y de calidad al mismo tiempo.

¿Ha sobrevivido este grupo? Pues sí: podemos vislumbrar que un autor como Jorge Volpi ha triunfado con *En busca de Klingsor* y ha fracasado con su ¿segunda? novela comercial, *El fin de la locura*. Pero ¿quién se acuerda de que escribió un magnífico relato titulado *El juego del apocalipsis*? Parece como si la crítica, sobre todo la española (tan interesada en difundir y defender a autores mediocres de grupos mediáticos), estuviera esperando su fracaso. Obras criticadas negativamente antes de salir a la venta, omisiones intencionadas de sus nuevos trabajos, manuscritos en los anaqueles, y autores como Méndez Guédez, uno de los grandes, que, a pesar de ser finalista de un premio como el Fernando Quiñones de novela, no aparece reseñado en los suplementos literarios.

Aún nos falta perspectiva pero la narrativa hispanoamericana camina. Sigue evolucionando y los nacidos a partir de 1960, con el magisterio de Roberto Bolaño, se han encargado de empujarla hacia nuevos rumbos. Ya no se trata de conquistar Europa desde el corazón latinoamericano: se trata de ser universal, como sus antepasados soñaron aunque hablaran del sustrato profundo Americano.

**José Vicente Peiró Barco**

## ***Deixem volar els somnis***



Deixem volar els somnis  
i reclamem el plaer deliciós  
del que és prohibit.

Notar la tensió del teu cos  
pel frec suau de la mà  
sobre la pell.

Mirar-te amb ulls interrogants  
i aconseguir la confiança  
de la confiança.

Penetrar la teua intimitat  
per la perfídia de la carn  
i la placidesa del teu rostre.

Trepitjar els terrenys perillosos  
pel desordre dels sentits  
amb mirades carregades de desig.

Perseguir l'amor amb l'angoixa  
d'un plaer intens i l'excitació  
pels lligams de la tendresa.

Deixem volar els somnis  
i reclamem el plaer deliciós  
del que és prohibit.

***Leandre Iborra***

## LA CARTUJA DE PARMA<sup>6</sup> : RECREACIÓN SOCIAL Y POLÍTICA

*La Cartuja de Parma* es una de las obras más destacadas de Stendhal, que lo sitúa entre los grandes maestros de la novela analítica. Además, esta obra, que el autor francés escribió entre noviembre y diciembre de 1838, aparece como un texto literario muy útil para acercarnos a algunos de los rasgos de la sociedad italiana inmediatamente posterior a la caída de Napoleón.

Henri-Marie Beyle, más conocido por el seudónimo de Stendhal, nació en Grenoble en 1783 y falleció en París en 1842. Entusiasta republicano durante su juventud, fue intendente en el ejército de Napoleón, exiliándose en Milán tras la derrota del corso. Acusado de apoyar el movimiento independentista italiano, debió abandonar la capital lombarda en 1821, refugiándose primero en Londres y luego en París. Tras la revolución de 1830, el gobierno francés lo nombró cónsul en Trieste y luego en Civitavecchia, y desde esa fecha alternó sus estancias entre Francia e Italia. Profundo



“L'aigle blessé”. Monumento en Waterloo

admirador del país transalpino, Stendhal escribió diversos ensayos sobre la cultura italiana, y precisamente *La Chartreuse de Parme* recrea la vida cortesana del pequeño ducado a comienzos del siglo XIX.

Sin ánimo de ser exhaustivos, podemos destacar dos trazos que delinean el perfil social y político que enmarca la trama novelesca protagonizada por el joven aristócrata Fabricio del Dongo. Por un lado, encontramos lo que podríamos llamar la impronta “napoleónica” en la sociedad. Stendhal fue uno de los primeros “poetas del napoleonismo”<sup>7</sup> y escribió una *Vida de Napoleón* (1836-1839), en cuyo prefacio califica a Bonaparte como civilizador del pueblo y figura clave en la fundación de la “Francia actual”<sup>8</sup>. Quizá, por ello, la novela describe el

rechazo del emperador hacia la vieja aristocracia, lo que, sin embargo, no le impidió crear una nueva en torno a sus generales: “¡Piensa en lo que sería para nosotros si Napoleón llega a vencer en Waterloo! No tendríamos liberales que temer, es verdad, pero los soberanos de las viejas familias no podrían reinar más que casándose con las hijas de sus mariscales”<sup>9</sup>. Pese a su carácter autoritario, Bonaparte es considerado como modelo de gobernante, y así aparece en la parte final de la obra cuando la duquesa Pietranera recuerda al príncipe de Parma algunas frases de Napoleón<sup>10</sup>. Del mismo modo, la ocupación de Parma, anexionada a Francia entre 1802 y 1814, es para Stendhal un período de progreso y felicidad. Un juicio que los historiadores no comparten pues, en realidad, Napoleón impuso un duro régimen de ocupación militar, que gravó a la población con contribuciones forzosas, requisas y reclutamientos

<sup>6</sup> STENDHAL: *La Cartuja de Parma*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1965. (Traducción de Antonio Vilanova)

<sup>7</sup> Natalie PETITEAU: *Napoleón, de la mythologie á l'Histoire*, Éditions du Seuil, Paris, 1999, pp. 72-82.

<sup>8</sup> STENDHAL: *Vida de Napoleón*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972 (3ª edición), pp. 15-23.

<sup>9</sup> *La Cartuja de Parma*, p. 117.

<sup>10</sup> Idem, pp. 429-431.

obligatorios<sup>11</sup>. Sobre esta última cuestión, la integración de tropas italianas en los ejércitos franceses, Stendhal desliza también interesantes comentarios al situar a los condes Mosca y Pietranera como oficiales destinados en España a las órdenes del mariscal Gouvion Saint-Cyr, y más adelante hace referencia a la presencia de tropas piemontesas bajo el mando del mariscal Suchet durante el asedio de Tarragona<sup>12</sup>. Pero, sin duda, el tema más llamativo en la percepción histórica del autor francés es la batalla de Waterloo, puesto que el protagonista, Fabricio, asiste al combate, aunque sin ser muy consciente de ello. A lo largo de los capítulos segundo y tercero, Stendhal



Batalla de Waterloc. Pintura de Ray Kirkpatrick

muestra el interés de Fabricio por hablar con Napoleón, hasta el punto de que el aristócrata italiano arrebató a un húsar muerto su uniforme y se dispone a unirse a su regimiento y seguir el tronar de los cañones. De la misma forma que la muerte de Napoleón en Santa Elena en 1821 supuso en Francia el inicio de la construcción de la leyenda napoleónica, la batalla de Waterloo se fue configurando en paralelo como un hito cargado de gran contenido simbólico hasta convertirse en una “derrota gloriosa”.

Resulta lógico entonces que Stendhal, que conoció personalmente a Napoleón y asistió a alguno de sus éxitos militares, conceda un espacio significativo a Waterloo al inicio de la novela<sup>13</sup>. Todo esto queda de manifiesto cuando se resalta la inquietud del protagonista: “Todavía era un niño, a pesar de sus diecisiete años; su gran preocupación entonces era saber si realmente había asistido a la batalla y, en caso afirmativo, si podía decir que había combatido, a pesar de no haber marchado al ataque de ninguna batería ni de ninguna columna enemiga”<sup>14</sup>.

Una segunda percepción histórica tangible en *La Cartuja de Parma* es la referida a la emergente sociedad de clases, donde la burguesía cobra cada vez mayor protagonismo. La acción de los personajes se desarrolla en la Corte absolutista del soberano de Parma, y allí no escapa a nadie la presencia de lo “burgués”. Cuando el conde Mosca corteja a la condesa Pietranera hace recuento de su fortuna y le expone su plan: “presento mi dimisión -como ministro-, y nos vamos a vivir como buenos burgueses a Milán, a Florencia, a Nápoles, donde tú quieras”. Pero antes de eso es necesario buscar a Fabricio, sobrino de la condesa, una posición social digna. El conde propone que Fabricio opte por el sacerdocio, puesto que no es el primogénito: “No hay término medio. Por desgracia, un hidalgo no puede ser médico o abogado, y este siglo es el de los abogados”<sup>15</sup>. Frente al rentismo de la aristocracia, emerge un nuevo modelo social donde la búsqueda del beneficio, a través de la propiedad agraria

<sup>11</sup> *Idem*, p. 18. Véase Vittorio CRISCUOLO: *Napoleón*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pp. 153-183.

<sup>12</sup> *La Cartuja de Parma*, pp. 95-96 y 171.

<sup>13</sup> *Idem*, pp. 36-54. En la actualidad, el campo de batalla de Waterloo es un buen ejemplo sobre las representaciones de la memoria. Véase Marcel WATELET (ed.): *Waterloo. Monuments et représentations de mémoires européennes*, Éditions Association franco-européenne de Waterloo, Bruxelles, 2003. En Waterloo podemos encontrar una docena de monumentos conmemorativos, levantados en su mayoría durante el siglo XIX en recuerdo de las tropas de diversos países que allí combatieron. Y es paradójico que la tienda de recuerdos allí existente dé la sensación de que el vencedor de la batalla fue Napoleón, y no Wellington y Blücher.

<sup>14</sup> *La Cartuja de Parma*, p. 273.

<sup>15</sup> *Idem*, pp. 105-106 y 118.

o del comercio, y la competencia profesional condicionaron las situaciones de vida de cada individuo.

En esa sociedad de transición hacia el orden burgués, Stendhal recrea muy bien los espacios de sociabilidad de la elite social y política, como los teatros y los cafés. Y la Scala de Milán, que el autor conocía bien, era el lugar privilegiado de encuentro de la alta sociedad<sup>16</sup>. Sus palcos no sólo miraban hacia el escenario sino que poseían diversas y concretas utilidades sociales. Así, la condesa acude allí “esperando encontrar a alguien de los que frecuentan el palco de ustedes -los magistrados- para darles conocimiento de una denuncia”. Eso sí, la duración del encuentro confería un significado u otro al mismo. “Es costumbre de la Scala no estar más de veinte minutos de visita en los palcos. El conde se pasó la velada entera en aquel donde tenía la fortuna de hallarse junto a la señora Pietranera”<sup>17</sup>. En los cafés, las relaciones sociales tenían otro tono, pues acudían artistas, intelectuales o políticos conspiradores, y siempre generaban desconfianza en los gobiernos absolutistas.



Stendhal

Cuando un canónigo da varios consejos a Fabricio para que no se comporte como un liberal le dice que “no debía dejarse ver en el café, ni leer más periódicos que las gacetas oficiales de Turín y de Milán”, si bien el aristócrata, pese a no tener ambición política, reconoce más adelante que “no iba al café más que para leer el *Constitucional*”<sup>18</sup>. Resulta interesante ver como Stendhal identifica a los liberales, a través de sus personajes, con dos rasgos, la virtud y la honradez, estrechamente relacionados entre sí. Ser “virtuoso”, según la concepción liberal, era buscar la felicidad de la mayoría de la población. Por eso, el absolutista conde Mosca afirmaba que “lo que los liberales llaman virtud le parecía una candidez”. Y cuando un médico huido y sin dinero asalta en un camino a la duquesa Sanseverina, ésta le espeta: “¿Cómo concierta

usted el robo con sus principios liberales?”<sup>19</sup> frente al absolutismo, los liberales no sólo defendían un régimen representativo formado por ciudadanos, sino una concepción moral de la política sustentada en las “virtudes burguesas”.

En definitiva, no lo vamos a descubrir aquí, *La Cartuja de Parma* nos sumerge, a través del intenso relato romántico que protagonizan sus personajes, en el mundo cambiante que heredó Europa tras el paso del ciclón Napoleón.

**Rafael Zurita Aldeguer**

<sup>16</sup> En el prefacio de su ensayo sobre Napoleón, afirma: “Ocho días después de la batalla de Marengo, estuve en su palco de la Scala para dar cuenta de medidas relacionadas con la ocupación de la ciudadela de Arona. STENDHAL: *Vida de Napoleón*, p. 23.

<sup>17</sup> *La Cartuja de Parma*, p. 90 y 102.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 92 y 207.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 271 y 347-348.