

CAÍDOS EN LA ALTURA

Arte, cine y locura

Anacleto Ferrer

Se puede caer en la altura, tanto como en el abismo.

Friedrich HÖLDERLIN

1. ENTRE MERCURIO Y SATURNO

Mercurio, el alado mensajero de los dioses, fue venerado en la antigüedad como dios del comercio –en su nombre se encuentra la raíz de la palabra *merx*, que significa «mercancía»– y como el inventor de las ciencias, la música y las artes. Por esta razón sus «hijos» eran hacendosos, aplicados y amantes del estudio. Mercurio era el arquetipo de los hombres de acción, enérgicos y alegres, y bajo su signo astral nacían, entre otros, los artesanos. Saturno era –según una creencia astrológica que ejerció una influencia cada vez mayor a partir del siglo XII– el planeta de los melancólicos, y los filósofos renacentistas descubrieron que los artistas emancipados de su tiempo mostraban las características del temperamento saturnino: eran contemplativos, meditados, recelosos, creativos, solitarios y veleidosos. Las razones sociales que dan cuenta de la sustitución del modelo del artista *mercurial* por el *saturnal*, primero en el Renacimiento y después, tras una vuelta completa de la rueda de la historia, en el Romanticismo, han sido sintéticamente expuestas por Rudolf y Margot Wittkower en su obra *Nacidos bajo el signo de Saturo*: «La lucha del artista renacentista por librarse de las trabas de los gremios se repitió en la lucha del artista romántico por librarse de las ataduras de la academia». Del mismo modo que el individualismo del artista renacentista puso fin a la situación de protección del artesano

tardomedieval, el entusiasmo, la ingenuidad, la espontaneidad, el sentimiento y la intuición románticos volvieron del revés los principios más sagrados del artista académico. Surgió el espectro del artista como un ser elevado por encima del resto de los mortales, alienado del mundo y responsable tan sólo ante su ingenio de sus pensamientos y acciones: adquirió forma la imagen del bohemio, alentada tanto por los artistas como por la reacción de la sociedad al margen de la cual vivían. De esta manera, hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, vemos germinar los problemas de personalidad que, bajo circunstancias afines, habían importunado a los artistas del círculo renacentista florentino. «Con mucha razón, entonces», concluyen los Wittkower, «podemos hablar de un período protobohemio hacia 1500, separado de la época bohemia propiamente dicha por los siglos en los que predominó el arte conformista». Figuras como Bernini y Rubens, Lebrun y Reynolds personifican el ideal del artista de los siglos XVII y XVIII, un hombre de mundo versátil y sencillo, laborioso y educado. Grandes señores de modales civilizados, herederos del linaje de Mercurio que poco o nada tienen que ver con los taciturnos y lábiles protobohemios, de la prole de Saturno, que protagonizan los relatos, más o menos legendarios, de vidas de los artistas del Renacimiento, entre los cuales ocupa por su singularidad un lugar sobresaliente la obra de Vasari, publicada por primera vez en 1550.

2. ÍCAROS DEL ESPÍRITU

A mediados del siglo XVIII empezaron a proliferar como un género nuevo las novelas de artistas. En 1780 se publican anónimamente las *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters*, del inglés William Beckford. En 1787 aparece en Alemania el *Ardinghello*, de Wilhelm Heinse, una novela en la que su autor entrelaza las andanzas del protagonista con descripciones y reflexiones sobre el arte y sus artistas predilectos, y que ejercerá una notable influencia en el *Hiperión* de Friedrich Hölderlin (1797-1799), una *Bildungsroman* que finalmente resultará ser una *Künstlerroman*. En 1790, Goethe publica la tragedia *Tasso*, que no podrá estrenar hasta 1807. Pero antes y en Francia, Denis Diderot escribe, entre 1761 y 1782, *El sobrino de Rameau*, la historia de un loco genial, de un músico histrión y fracasado, jactancioso y miserable, con que se adelanta a su tiempo, anunciando una sensibilidad prerromántica que Schiller y Goethe serán los primeros en saludar.

La novela de artista alcanzará su máximo esplendor en el primer tercio del siglo siguiente, cuando el gran Balzac convierta algunas de aquellas obras de la *Comedia humana* que califica de «filosóficas» en fábulas morales acerca de la creación artística. «En los estudios filosóficos», escribe en 1834, «me referiré al origen de las emociones y a las causas últimas de la vida. Plantearé la siguiente pregunta: ¿Cuáles son las fuerzas que intervienen, cuáles las condiciones sin cuya concurrencia deja de ser posible la supervivencia de la sociedad o del individuo?». Stefan Zweig en su monumental *Balzac. La novela de una vida*, desvela las intenciones del novelista al llevar al papel las historias del filósofo Louis Lambert, del músico Gambara y del pintor Frenhofer: «Quiere poner en contraste a los seres humanos que están dentro de la sociedad, que obedecen sus leyes y se conforman a sus convenciones, con aquellos que han ido más allá de los límites. Quiere dar forma a los verdaderos guías y a la tragedia de todos los que se atreven a salir del círculo común e ingresan en el aislamiento, o que se encierran en la cárcel del delirio. (...) En estas novelas trata de representar a hombres que se imponen tareas inhumanas, tareas de verdad insolubles. Su más alto empeño habla de los hombres que son víctimas

de su exaltación, de los genios, esos fenómenos que pierden la proporción en cuanto a la realidad se refiere. Louis Lambert fue la primera tentativa en este terreno: el filósofo que intenta resolver los problemas postreros de la vida y acaba por dar en la locura. Este motivo lo ha presentado Balzac durante toda su vida en todas sus formas. En *Le Chef d'oeuvre inconnu* presentará al pintor que en su manía de perfeccionamiento aún perfecciona lo que ya es perfecto. El esfuerzo aniquila la materia en el mismo grado que los pensamientos de Louis Lambert se hacen incomprensibles. Su compositor Gambara traspassa los límites de su arte y acaba por oír él solo las armonías de su música, así como Louis Lambert solo comprende sus pensamientos y Frenhofer sus visiones. (...) Todos ellos buscan el extremo, son Ícaros del espíritu».

3. GENIO Y LOCURA

Para Susan Sontag, autora de un iluminador ensayo titulado *La enfermedad y sus metáforas* (1977), «cualquier enfermedad importante cuyos orígenes sean oscuros y su tratamiento ineficaz, tiende a hundirse en significados». Éste es el caso de la locura, una enfermedad rodeada de arcanos «que pasa por ser índice de una sensibilidad superior, vehículo de sentimientos “espirituales” y de insatisfacción “crítica”».

Es un tópico cultural persistente y controvertido el que, desde la antigüedad, relaciona la locura con la genialidad. Platón diferenció entre la locura mórbida y la creativa, que era aquella locura inspirada que poseen los profetas y los poetas. «¿Por qué razón todos aquellos que han sido hombres de excepción, [...], resultan claramente melancólicos?», se preguntaba después el Estagirita al principio del famoso *Problema XXX*, reemplazando la gratuidad de la elección divina por el azar de la causalidad física de los humores que nos constituyen. Un proverbio latino immortaliza esta idea que asocia la vesania con el ingenio: *Nullum est magnum ingenium sine mixtura dementiae* (jamás ha habido un gran talento sin un toque de locura).

Durante el Renacimiento, Marsilio Ficino, un renombrado platónico, revitalizó en *De triplice vita* la postura aristotélica al atribuir la melancolía

a un don divino, cerrando el círculo al reconciliar las ideas de Platón y Aristóteles, pues sostenía que la melancolía de los grandes era simplemente una metonimia por la *manía* divina de Platón. La nueva imagen del artista alienado acababa de nacer y, a partir de entonces, una ola de cualidades temperamentales asociadas con la melancolía recorrería Europa: la veleidat, la soledad, la excentricidad estarían a la orden del día entre los creadores. Tras el breve interludio ilustrado del siglo XVIII, en que el pensamiento racional y equilibrio emocional se consideraron los componentes principales de la grandeza de espíritu, el *Sturm und Drang* y el Romanticismo terminaron por consagrar la lucidez creativa y la fuerza renovadora de la imaginación, enfatizando no sólo el lado melancólico sino el aspecto espontáneo, inspirado del genio.

La joven ciencia psiquiátrica del siglo XIX también se interesó por la relación entre la enfermedad mental y el genio, esgrimiendo las hipótesis degeneracionistas y hereditarias en boga: tales fueron los casos de Moreau de Tours en Francia –para quien la salud del organismo excluía la actividad superior del intelecto–, de Lombroso en Italia –que venía a concluir que la mayoría de los grandes hombres padecieron algún trastorno neurológico o psiquiátrico– y de Möbius en Alemania. El resultado de la asimilación de la genialidad a la locura fue que la historia del arte y de la literatura acabó parcialmente convertida en manicomio. «Desde la aparición del libro de Lombroso, *Genio y locura*, –comenta con sorna Walter Muschg al glosar dichos excesos– los psicólogos se esfuerzan con ahínco para curar a la humanidad de su enfermedad más peligrosa: la imaginación. Una vez visto que oficinistas y cocineras esquizofrénicos tienen predilección por hablar en verso, parece muy natural la idea de que este hecho arroja cierta luz sobre Hölderlin».

La psiquiatría, que ya a principios del siglo XX se había organizado conceptual y metódicamente según el nuevo espíritu positivista que clasificaba los trastornos mentales, desarrolló una orientación especial de la investigación: la *patografía* o análisis clínico de la biografía, que perseguía diagnosticar científicamente el tipo de padecimiento espiritual de los individuos geniales.

En *La noche oscura del ser* el director médico del Instituto Marcel Rivière e historiador Jean Ga-

rrabé relata con gran detalle el papel que, a lo largo del siglo recién concluido, ha desempeñado la entidad taxonómica conocida como esquizofrenia, que reemplazó a la histeria como modelo de locura después de que Freud descubriese en los albores de la pasada centuria los mecanismos psicológicos de los trastornos neuróticos calificados hasta entonces de histéricos. Si a cada época le corresponde, en el campo de la psicopatología, una enfermedad mental considerada como incomprensible, que encarna el modelo de la locura absoluta, «¿qué otra enfermedad mental», se pregunta Garrabé, «reemplazará en el siglo XXI a la esquizofrenia «y ocupará su sitio en las diversas culturas en las que la medicina recurre a este concepto?». En el asunto que nos concierne, el de la relación entre psicopatología y creación artística, la respuesta procede de un reciente estudio de Kay Redfield Jamison, profesora de psiquiatría en la Escuela de Medicina de la Universidad Johns Hopkins de Baltimore, que ha estudiado en profundidad la enfermedad maniaco-depresiva: «Habiendo enfocado antes la relación entre la creatividad y la “esquizofrenia” (a veces una enfermedad maniaco-depresiva mal diagnosticada) o las vagas nociones de la psicopatología», explica Jamison, los investigadores «han dejado en gran parte sin examinar el papel específico que desempeñan los trastornos del humor en la creación artística».

La enfermedad maniaco-depresiva, o bipolar, comprende una amplia gama de trastornos del humor y de temperamentos. «Su gravedad varía de la “ciclotimia” –caracterizada por cambios pronunciados pero no totalmente debilitadores del humor, del comportamiento, del pensamiento, del sueño y de los niveles de energía– a las formas psicóticas de la enfermedad extremadamente graves, que ponen en peligro la vida». Byron, Fitzgerald, Virginia Woolf, Samuel Beckett, Hemingway, Robert Schumann o acaso Hölderlin y Van Gogh, fueron bipolares; muchos otros creadores han padecido de ciclotimia, que es la hermana menor de la bipolaridad.

4. ARTE, CINE Y LOCURA

Nacido como un prodigio de feria, el cine forjó su identidad artística reelaborando modelos narrativos y de representación plástica precedentes. especta-

cular como el teatro, utilizó las convenciones narrativas de la novela y, cuando adquirió el sonido, de la expresión acústica de la radionovela: también en la asimilación de otras artes era éste un medio prodigioso. Pero esta fusión de tradiciones artísticas diversas fue tan fecunda que desbordó su filogénesis estética, convirtiendo al nuevo sistema de representación audiovisual en una síntesis cualitativamente enriquecida, cuyos efectos psicológicos y sociales parecían a veces poner en peligro tanto la cultura de la palabra escrita (Marshall McLuhan) como el *aura* de unicidad de las artes figurativas clásicas (Walter Benjamin).

La pintura y la literatura hacía siglos que se habían hecho eco de la presencia atroz, angélica o ridícula de la sinrazón. Homero, Eurípides, Menandro, Brant, Cervantes, Eschenbach o Shakespeare escribieron poemas, novelas, comedias y tragedias en los que aparecían personajes poseídos por la locura. El Bosco, Brueghel, Rafael, Rubens, Van Gogh, Munch, Klee, Picasso, Dalí o, más recientemente, Baselitz han dado forma a la insania y estampado en sus lienzos rostros dislocados, anatomías imposibles o paisajes de pesadilla. Pero el cine —industria, medio de comunicación, lenguaje, arte y diversión a un tiempo— ha contribuido como ninguna otra forma de expresión artística anterior a troquelar los estereotipos que sustentan la imagen común del extravió, y ello es debido a que el poder de fascinación que brota del realismo de las imágenes en movimiento los ha difundido con una eficiencia sin precedentes.

El cine, en virtud de los elementos técnicos que le son consustanciales, tiene la posibilidad de erigirse en un medio idóneo para representar la dislocación que acontece en la locura. La escala, la angulación, los movimientos que puede realizar la cámara como objeto físico y que condicionan la forma como se ofrecen al espectador los restantes elementos icónicos, la iluminación, el flujo diegético de gran labilidad espacio-temporal que genera el montaje de los diferentes planos que componen la película, la combinación de los elementos que entran a formar parte de la banda sonora —la palabra, la música y los ruidos—, así como los trucos de cámara, de decorados y de laboratorio, hacen del cine el medio mejor dotado para representar con realismo convincente los

errores psicóticos: la *pseudopercepción*, en la que un objeto externo es sustituido por la imagen de otro o es percibido con propiedades que en verdad no posee; y la *alucinación*, en la que se añade a la realidad externa objetos procedentes del mundo interior. El *delirio*, que es el núcleo sobre el que gira el tema de la locura y del que emergen los procesos alucinatorios y pseudoperceptivos, queda plasmado en las películas gracias al uso de las convenciones narrativas que el cine aprendió de la tradición novelesca.

Así pues, si el cine ha visto transitar por sus historias más locos que ningún medio de expresión artística anterior, ello no es atribuible al capricho o al azar; es la lógica consecuencia de una mayor disponibilidad técnica al combinar los mismos elementos narrativos, acústicos y visuales que pone en juego el psicótico en su peculiar proceso de dislocación del mundo. El loco es alguien que *se monta* una película y se la cree. Nosotros, cuerdos espectadores, gracias a la utilización cinematográfica de la cámara subjetiva y a las técnicas del montaje —que con su discontinuidad alógica permiten cambiar el punto de vista o la escala de los planos en el interior de una escena, o trasladarse elípticamente a escenas alejadas en el espacio y/o en el tiempo— podemos ver a la par la película que nos cuenta la historia del loco y la que el loco *se monta*: la realidad exterior y la delirada.

También en la escenificación de las *neurosis* —de las fobias o de las obsesiones y las compulsiones, por ejemplo— el cine ha demostrado ser el medio artístico que más recursos poseía. El desarrollo de las técnicas del montaje, a las que venimos aludiendo, permitió emancipar al cine de muchas de las primitivas servidumbres teatrales y, especialmente, del estatismo del punto de vista fijo y de la rudimentaria identificación entre escena y plano. «Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que en la vida despierta se emparenta con los sueños, no existe. Nada le diferencia del teatro», sentenciaba el visionario Artaud en un texto titulado *Brujería y cine*, publicado parcialmente en el catálogo del *Festival del film maldito* de 1949. Pero el encuadre que más contribuyó a diferenciar la estética del teatro de la del cine y a potenciar su expresividad dramática fue el primer plano, percepción visual

que le está vedada al espectador teatral y cuyo uso haría visibles detalles demasiado pequeños de la acción o del decorado, al tiempo que permitiría escrutar la expresión del rostro humano. Los planos de detalle tienen frecuentemente un valor simbólico muy claro, pues su imagen toma un sentido que trasciende el de su inmediatez y fisicidad, arrastrándonos hasta los niveles subyacentes donde se hace necesaria la interpretación. «El cine», escribía el filósofo Walter Benjamin a mediados de los años treinta, «ha enriquecido nuestro mundo perceptivo con métodos que de hecho se explicarían por la teoría freudiana. Un lapsus en la conversación pasaba hace cincuenta años más o menos desapercibido. Resultaba excepcional que de repente abriese perspectivas profundas en esa conversación que parecía antes discurrir superficialmente. Pero todo ha cambiado desde la *Psicopatología de la vida cotidiana*. Ésta ha aislado cosas (y las ha hecho analizables), que antes andaban inadvertidas en la ancha corriente de lo percibido. Tanto en el mundo óptico, como en el acústico, el cine ha traído consigo una profundización similar de nuestra apercepción». Todos recordaremos a este respecto la delectación y el virtuosismo con que Hitchcock se sirve de los planos menores –primeros, primerísimos y de detalle– para llamar nuestra atención sobre un vaso de leche, sobre las marcas que deja un tenedor al deslizarse sobre un tapete blanco, sobre el estrépito de un trueno, sobre una mueca, una sonrisa o un mohín, sobre un zapato o una simple mancha de tinta de color rojo.

Ajeno a los resultados de la ciencia y a los oropeles de la estadística, el cine siempre ha tenido interés por la vida de los pintores, de los compositores y de los poetas. Cualquiera que sea el arte que se practique, al artista se le suele representar como a un ser excepcional, con una personalidad muy acentuada, sensible y quebradizo, que se halla en perenne conflicto con la sociedad en la cual vive y trabaja: un sujeto saturnal, en fin, según la caracterización protorromántica surgida en el Renacimiento. Además, la presencia de cuadros, de un contrapunto musical o de voces en *off* recitando textos permiten enriquecer las imágenes del relato filmico convencional, integrando dentro de él los hallazgos de otras artes.

4.1. En la estela de Frenhofer

Cuando el razonamiento y la poesía pugnan con los pinceles, se acaba dudando, como le sucede a ese hombre, tan loco como pintor.

Balzac, *La obra maestra desconocida*

Las historias que tienen como epicentro la vida de grandes artistas suelen supeditar la verdad al dramatismo. Aunque las más de las veces se trata de reconstrucciones realizadas a partir de elementos biográficos, no dudan en introducir personajes o situaciones cuyo objeto es realzar la trama y enfatizar los rasgos «geniales» del protagonista. En realidad el cine no hace sino seguir un camino hollado ya por la novela, el que refleja la fractura entre el creador y el resto de la sociedad, al presentarlo como el depositario celoso de unos valores ajenos a los de la mayoría, como el dueño de una vida que se nos antoja odiosa y envidiable a partes iguales. En 1965 Carol Reed, director de *El tercer hombre* (*The Third Man*, 1949), presentó *El tormento y el éxtasis* (*The Agony and the Ecstasy*), una superproducción sobre Miguel Ángel Buonarroti, según la novela histórica del mismo título de Irving Stone. A principios del siglo XVI un Papa testarudo y guerrero, Julio II, al que da vida un convincente Rex Harrison, reúne en su Corte al gran trío formado por Bramante, Rafael y Miguel Ángel. A éste, llevado a la pantalla por Charlton Heston, le encarga que pinte los techos de la Capilla Sixtina. El espíritu independiente y la personalidad atormentada del genio florentino traerán de cabeza al irascible pontífice que, antes de perder un artista que verdaderamente le gusta y a quien admira, soportará más de una vez la conducta inaudita del gran genio: su misantropía, sus fugas y reparaciones, su ánimo siempre oscilante entre la *agonía* y el *éxtasis*. Basada también en un artista mítico de las postrimerías del Renacimiento –el periodo en que el pintor moderno abandona finalmente la subsidiaria condición de artesano para entregarse a la consecución de su reconocimiento social como artista genuino–, el *Caravaggio* (*Caravaggio*, 1986) del británico Derek Jarman recrea con una estética muy personal y provocadora algunos episodios de la conflictiva vida de Michelangelo Merisi, narrados en *flash-back* des-

de su sórdido final en Porto Ercole, donde murió, según su epitafio, el 10 de julio de 1610, a la edad de treinta y ocho años. La vida desordenada, los amigos sospechosos y el carácter furibundo de un psicópata explosivo, presto a empuñar el cuchillo a la primera de cambio, convierten al maestro del claroscuro –a quien Alessandrini ya había llevado a la pantalla en 1940 en *Caravaggio*– en un bohemio a medio camino entre la genialidad y el trastorno límite de personalidad disocial.

En este terreno del *biopic* los artistas del pasado comparativamente más tratados por el cine han sido los impresionistas, y sobre todo los que han tenido una vida más atormentada. Desde el trágico final de Van Gogh, pasando por la huida polinésica de Gauguin hasta recalar en la dramática existencia de Toulouse-Lautrec, el cine no ha hecho más que subrayar un modelo de artista maldito que participa de la idea tradicional según la cual el genio no distaba mucho de la verdadera locura. El caso Van Gogh es paradigmático de las relaciones recíprocas que puedan existir entre esas dos manifestaciones de anormalidad –o supranormalidad– que son la locura y el genio. La literatura psiquiátrica en torno a este innovador de la pintura, cuya obra se realizó en gran parte entre turbulentas crisis de enajenación mental, es tan abundante como variados son los diagnósticos acerca de la etiología de la enfermedad que en ella se formulan. Desde los primeros de epilepsia, pasando por los de esquizofrenia de Jaspers y Prinzhorn en la década de los veinte, hasta los más recientes de transtorno bipolar con síntomas psicóticos en los periodos de euforia y graves depresiones cíclicas como la que le llevó al suicidio, o incluso el de saturnismo por exposición reiterada al plomo, la psiquiatría ha intentado analizar la enfermedad y aclarar los vínculos que pudiera tener con su pintura. La cuestión, lejos de estar cerrada, plantea un problema etiopatogénico de difícil solución: el diagnóstico sólo sirve para mejor orientar un tratamiento y aventurar un pronóstico, algo que no podemos hacer por Van Gogh, ni por Hölderlin, ni por Strindberg, ni por tantos otros locos de genialidad reconocida. Si bien la cambiante nomenclatura médica no parece sernos de gran ayuda, no por ello la cuestión crucial de en qué medida influyó la enfermedad mental en la génesis y configuración de la obra pictórica de

uno de los genios más grandes de la modernidad deja de cautivar la atención de científicos, literatos y cineastas.

El cine se ha ocupado de Van Gogh en varias ocasiones. Una de las primeras reflexiones cinematográficas en torno a la obra del holandés es el documental de Alain Resnais *Van Gogh (Van Gogh, 1948)*, que obtuvo un Oscar en 1950 y un premio en la bienal de Venecia de 1948. Su experiencia pictórica es el núcleo argumental de *El loco del pelo rojo (Lust for Life, 1956)*, el primero y más famoso filme no documental sobre el genial orate. No le faltan méritos. La idea de hacer una película sobre la vida de Van Gogh era un viejo proyecto de los productores de Hollywood. Tras el éxito obtenido por *Moulin Rouge (Moulin Rouge, 1952)*, de John Huston, sobre la vida de Toulouse-Lautrec, la Metro Goldwyn Mayer compra los derechos cinematográficos de la obra de Irving Stone *Lust for Life* y encarga su realización a Vincente Minelli, que en los últimos meses de 1955 filmará un acercamiento biográfico a la figura de Van Gogh. La preocupación de Minelli, también pintor, por el color y la luz, le lleva a ensayar –como a Huston antes– con las nuevas emulsiones con objeto de lograr una equivalencia aproximativa a las soluciones estéticas de la pintura del holandés: el encuadre ocupará el lugar del cuadro. La intención del cineasta fue contar la historia de un hombre, referida constantemente a su obra plástica, estableciendo un paralelismo entre las diferentes fases de su evolución artística y su vida, marcada por el curso de sus cada vez más frecuentes desarreglos psíquicos.

Van Gogh sólo pinta durante los últimos ocho de sus treinta y ocho años de vida. Minelli mantiene la cronología en el desarrollo narrativo del filme, desde el inicio de su actividad artística dibujando al carboncillo, mientras trabaja como Misionero de la Fe en las minas de Boringe, hasta su trágica muerte tras varios internamientos manicomiales. En el arrebatado tramo final de su corta existencia, Vincent trabaja frenéticamente y a veces pinta dos cuadros diarios, rebosantes de verdes, azules, rojos y amarillos, bajo un sol abrasador: en el verano de 1890, durante su última estancia en Auvers, realizó casi setenta lienzos y una treintena de dibujos en tan sólo nueve semanas, de mayo a julio, fecha en la que puso fin a su vida. En una de las últimas

escenas, donde le atacan los cuervos mientras pinta, Minelli se sirvió de los dibujos animados para conseguir el efecto deseado. Esta cinta permite visualizar casi todos los tópicos que entran en juego cuando se ponen en relación locura y genialidad: una personalidad compleja y obsesiva, cuya dedicación a la pintura le redime de su difícil trato con los otros y de su propia angustia interior; el desarrollo de la enfermedad mental en sincronía con la evolución de su arte, según se desprende de las más importantes fuentes documentales existentes para ello: las cartas a su hermano Théo, su historial clínico y la propia obra pictórica; su tormentosa relación con otro pintor genial, también con una personalidad extravagante pero no patológica: Paul Gauguin; el delirio, las alucinaciones, la automutilación, el encierro y el suicidio; el fracaso en vida y el reconocimiento clamoroso tras la muerte. La cuidada reconstrucción de lugares, la precisa localización de paisajes, el parecido físico de Kirk Douglas con Van Gogh –los campesinos que le conocieron y veían al actor caracterizado murmuraban: «*Il est retourné*»– y de Anthony Quinn –que obtuvo un Oscar por su interpretación– con Gauguin, así como la música moderna y siempre oportuna del compositor de origen húngaro Miklós Rózsa contribuyeron al éxito de este acertado retrato de los sufrimientos y angustias de un artista genial. Otras tres películas recientes se acercan desde prismas diferentes a la biografía de Van Gogh. Paul Cox, en su obra documental *Vida y muerte de Van Gogh (Vincent, Life and Death of Van Gogh, 1987)*, se sirve del copioso epistolario del pintor con su hermano Théo para construir un filme sugerente y muy hermoso. Robert Altman en *Vincent & Théo (Vincent and Théo, 1991)* se detiene en la relación entre los dos hermanos, el negociante, que es presentado como un *bon vivant* que acabará sumido en la locura, y el artista, al que imagina como un loco genial y un trabajador infatigable hasta su suicidio final. Pero quizá la más sorprendente de todas las versiones recientes sobre la vida del pintor sea la película de Maurice Pialat *Van Gogh (Van Gogh, 1991)*, que, pese a centrarse en los últimos meses en Auvers y en su relación con la familia del doctor Gachet, huye deliberadamente de la leyenda del genio enloquecido. A partir de la novela de Somerset Maugham, Albert Lewin llevó al cine

en 1942 la vida de un pintor que para conseguir su ambición abandona a mujer e hijos marchando a París, y, más tarde, a las paradisíacas islas del Sur, donde morirá leproso, en *Soberbia (The Moon and Sixpence)*, con el actor George Sanders dando vida a un tal Charles Strickland, un trasunto en casi todo de Paul Gauguin. Más ajustada a la realidad *Lobo salvaje (The Wolf at the Door, 1987)*, de Henning Carlson, vuelve sobre la biografía de Gauguin, esta vez interpretado por Donald Sutherland, al que da réplica en el papel de Strindberg –otro genio enloquecido de manual– Max von Sydow.

De la existencia no menos melodramática de otros dos «malditos» se ha hecho eco la pantalla: Amadeo Modigliani y Edvard Munch. Aquél en el filme de Jacques Becker *Montparnasse 19 (Montparnasse 19, 1958)*, donde se recoge el drama del genio incomprendido, abocado a la miseria y la autodestrucción en un paisaje parisino irremisiblemente bohemio. El *Edvard Munch (Edvard Munch, 1975)* de Peter Watkins, acertada combinación de ficción y documental, recrea la juventud de este pintor noruego, precursor del expresionismo, al que el alcohol, las crisis de angustia, la depresión y un delirio persecutorio llevan en 1908 a una casa de reposo en Copenhague. Dentro de esta misma línea de películas biográficas entra también *Frida (Frida, 1984)*, de Paul Leduc, un hermoso largometraje que se centra en la atormentada vida de la pintora Frida Kahlo, esposa del muralista Diego Rivera, atrapada en un cuerpo tan lacerado que hace de su suplicio el tema recurrente de su pintura, en el contexto histórico del México de principios de siglo. Con posterioridad a esta cinta la relación entre Rivera y Kahlo ha sido revisitada en dos ocasiones; la primera, tangencialmente, a propósito de la gestación del polémico mural de Diego en el Centro Rockefeller de Nueva York, en *Abajo el telón (Cradle Will Rock, 1999)*, de Tim Robbins; la segunda, en *Frida (Frida, 2002)*, una cuidada producción dirigida por Julie Taymor y protagonizada por Salma Hayek en el papel de Frida y Alfred Molina en el de Diego, que hace del sufrimiento físico y las cuitas sentimentales e intelectuales de la pintora mejicana el *leitmotiv* de una historia que pulsa la emoción de la tormentosa tensión amorosa entre «la paloma» y «el elefante» al tiempo que orilla buena parte de sus conflictos ideológicos o artísticos.

La fuerte presión patriarcal de las sociedades occidentales durante los siglos pasados limitó el acceso de la mujer a los puestos directivos de la sociedad, esto explica que el número de celebridades femeninas en relación con las masculinas sea significativamente menor. Uno de los nombres que está en la mente de todos cuando se habla de personajes femeninos fuera de lo común es el de Camille Claudel: escultora de genio, hermana del famoso escritor católico Paul Claudel, amante del celeberrimo Auguste Rodin y artista maldita que moriría en 1943, a los setenta y nueve años edad, tras treinta años de reclusión manicomial. El interés por su figura en el último cuarto de este siglo terminó cristalizando en una película. No podía ser de otra manera, pues la vida turbulenta de Camille reúne todos los ingredientes para poner en pie un *biopic* de artista al estilo de los que el cine venía haciendo con éxito desde el *Rembrandt* (*Rembrandt*, 1936) de Alexander Korda, con la presencia estelar de la pareja formada por Charles Laughton y Elsa Lanchester.

La historia de Camille fue un proyecto en el que estuvo interesado Claude Chabrol, pero que finalmente fue a parar a manos de Isabelle Adjani, quien adquirió los derechos del libro de Rainer-Marie Paris y encargó la realización del filme al director de fotografía Bruno Nuytten, al tiempo que se reservaba para sí el papel de la protagonista. Los episodios que sirven de base a la película se centran en los años de trabajo de Camille como escultora y en el apasionado romance que mantuvo con August Rodin –veinticinco años mayor que ella–, así como la incompreensión de que fue objeto por parte de su familia y sobre todo de su madre, una terrateniente provinciana que pasado el tiempo habría de convertirse en su mayor verdugo. *La pasión de Camille Claudel* (*Camille Claudel*, 1988) narra, con una corrección no exenta de academicismo, la historia de la escultora desde su primera juventud –hacia 1881, cuando se instala en París para estudiar arte– hasta el año 1913, en que ingresa en el establecimiento frenopático de Ville-Evrard aquejada de una psicosis paranoica con delirio persecutorio en relación con Rodin, al que da vida en la pantalla Gérard Depardieu.

El cine reciente ha centrado su atención en la tumultuosa vida y en la obra de tres influyentes

pintores contemporáneos –Pollock, Bacon y Basquiat– con desiguales resultados. *El amor es el demonio* (*Love is the Devil*, 1998), de John Maybury, es un descarnado filme biográfico que hace foco en la historia de una pasión destructiva, narrada a trazos con inquietantes claroscuros que difuminan la frontera entre la pasión y el dolor. Se trata de la relación, deliberadamente sadomasoquista, que unió a Francis Bacon (Derek Jacobi) con George Dyer (Daniel Craig), un ladronzuelo que irrumpe en la vida y en la obra del gran británico pintor en 1964 y que se suicida en 1971, atiborrándose de barbitúricos y alcohol, coincidiendo con la consagración internacional de Bacon en la retrospectiva del Grand Palais de París. Maybury rehuye cualquier asomo de debate sobre la creación, para adentrarse en el *lado oscuro* de un incómodo trasgresor, tanto en lo estético como en lo moral. *Pollock* (*Pollock*, 2000), dirigida y protagonizada por Ed Harris, es, sin embargo, un interesante *biopic* que no se conforma con explorar ese *lado oscuro* del genio, en este caso un hombre con problemas de alcoholismo, agresividad y depresión, sino que realiza un serio acercamiento al trabajo del artista, a su visión de la naturaleza y de la pintura, que revolucionó con un estilo inconfundible basado en el *dripping* o chorreado. Esta técnica, vinculada a la teoría surrealista del automatismo, en lo concerniente al acto creativo, y a la teoría del caos, que suponía que en la naturaleza dominaba el desorden y su comportamiento era en esencia aleatorio, consiste en gotear y salpicar la pintura sobre una tela colocada en el suelo mediante palos, tarros perforados, cucharas o gruesos pinceles. En ambos casos se trata de retratos que huyen del estereotipo amable, para aproximarse sin prejuicios a la compleja personalidad de unos seres inmersos en un permanente y voraginoso proceso creativo, extremadamente egoístas, incapaces de compartir su vida con otros. Por último, la primera película del también pintor Julian Schnabel es una irregular biografía de su amigo *Basquiat* (*Basquiat*, 1996), que en algo más de siete años pasó de ser un desconocido pintor negro de *graffiti* a morir por sobredosis, en 1988, tras haber alcanzado –auspiciado por Warhol, a cuyo círculo perteneció en sus últimos años– un lugar de importancia entre los jóvenes artistas norteamericanos.

Si bien es cierto que la mayor parte de las veces que el cine se ha acercado al mundo del arte lo ha hecho inspirándose en la vida de gentes que realmente existieron –lo que lo convierte en una variante del llamado género histórico–, también lo es que no son pocas las películas que lo han abordado a partir de la pura ficción. *Los crímenes del museo de cera* (*House of Wax*, 1953), de André de Toth –un *remake* en efecto tridimensional de *Los crímenes del museo* (*The Mystery of the Wax Museum*, 1933), de Michael Curtiz–, se ha convertido con los años en un pequeño clásico del género de terror de serie B. El filme plantea el conflicto experimentado por un escultor que, después de que un incendio provocado afecte a sus manos y a su rostro, se trastorna a causa de la frustración de no poder llevar a cabo su trabajo creativo. El desfigurado Jarrod –al que da vida un magnífico Vincent Price, muy curtido en esta clase de papeles de enloquecido asesino–, exhibirá ante un público que nada sospecha los cadáveres recubiertos de cera de sus víctimas.

Precisamente entre los artistas plásticos imaginados por el cine hallamos dos de las representaciones más verosímiles y completas de la creación pictórica, a través de las tensiones y zozobras de la fase inicial, la búsqueda obsesiva de la verdad artística y el conjunto de acciones con que el artista busca materializar el ideal. La primera de ellas se la debemos al episodio titulado *Apuntes al natural* (*Life Lessons*), la contribución de Martin Scorsese al filme colectivo *Historias de Nueva York* (*New York Stories*, 1989); la segunda a *La bella mentirosa* (*La Belle Noiseuse*, 1991), de Jacques Rivette. En *Apuntes al natural*, Scorsese representa el proceso creativo como una forma sublimada de posesión, derivada en este caso de una frustrada posesión amorosa. El centro del relato es el pintor: el desasosiego creativo de Lionel Dobie (Nick Nolte), el pulso consigo mismo y con la tela, la rapidez en el ejecución y la extática huida de la realidad cuando es capaz de trabajar.

La bella mentirosa es una libérrima recreación de la novela de Balzac *La obra maestra desconocida*, ya que, como reconocía el propio Rivette en la conferencia de prensa que siguió a la concesión del Gran Premio del Festival de Cannes en 1991, «Balzac es rigurosamente inadaptable al cine, a la tele-

visión o a la que sea. En la literatura francesa, creo que Balzac es el más grande portador de ideas. Es el equivalente a Goethe para los alemanes». Pues bien, si la novela de Balzac es un poderoso alegato sobre el fracaso de la razón, enfrentada a la materialización del sueño prometeico –crear vida mediante el arte, presentar más que representar la belleza, en un cuadro titulado *La Belle Noiseuse*–, que tendrá trágicas consecuencias para el maestro Frenhofer, cuando descubra a través de la mirada insidiosa de Porbus y Poussin su irreversible estado de enajenación; la película de Rivette traslada la situación del París de mediados del siglo XVII al de Francia en pleno siglo XX y es, como él mismo explica a Pascal Bonitzer, «la historia de la relación entre el artista que envejece, su obra y su modelo». «La película», concluye Carlos F. Heredero, «se propone como una intensa y transparente reflexión sobre la contaminación destructiva entre el arte y la vida, filmada con tanta luminosidad estética como densidad expresiva». Pero una «contaminación», por «destructiva» que sea, nunca es un abismo, y en esta película ni Frenhofer enloquece, ni su estudio sucumbe presa de las llamas.

4.2. En la estela de Gambara

Somos víctimas de nuestra propia superioridad. Mi música es hermosa, pero cuando la música pasa de la sensación a la idea, sólo puede tener como auditores a genios, porque únicamente ellos pueden asimilarla. Mi desgracia proviene de haber oído a los ángeles y de haber creído que los hombres serían capaces de comprenderlos.

BALZAC, *Gambara*

Así como –según el estereotipo dominante– el genio suele estar emparentado con la locura, también lo está con la infancia. No han faltado quienes han querido ver en esta manifestación temprana el sello de una predestinación. De entre todas las artes, la música es sin duda la que cuenta con un mayor número de genios precoces, ello es debido a que no se requiere una madurez completa del lenguaje para comenzar a expresarse musicalmente. Así Camille Saint-Saëns a los treinta meses había finalizado el aprendizaje de un primer método de

piano, a los cuatro ejecutaba obras escritas y a los cinco componía; Maeyerbeer a los cinco años ya era un intérprete portentoso y Haendel a los siete dominaba el órgano, a los diecinueve era director del teatro de Hamburgo y a los veinticinco compuso *El Mesías*, su célebre oratorio. De entre todos estos genios infantiles el más famoso es Wolfgang Amadeus Mozart. Con toda probabilidad también el que más ha interesado a psicopatólogos, sociólogos y cineastas. Si hiciéramos un elenco de los compositores clásicos más frecuentemente utilizados en las bandas sonoras de las películas, Mozart figuraría en uno de los primeros puestos; desde que Max Ophüls utilizara algunas de sus piezas en *Amoríos* (*Liebelei*, 1932), hasta su más reciente inclusión por Widerberg, Pollack, Michalkov y Sheridan en *Elvira Madigan* (*Elvira Madigan*, 1967), *Memorias de Africa* (*Out of Africa*, 1985), *Ojos negros* (*Oci Ciornie*, 1987) o *Mi pie izquierdo* (*My Left Foot*, 1989), los compases del genio de Salzburgo han acompañado a las imágenes de un sinfín de películas. La «mozartmanía» alcanza su punto álgido a mediados de los ochenta con el estreno de *Amadeus* (*Amadeus*, 1984), que sería ganadora de ocho Oscars, entre ellos el de Mejor Película, Mejor Actor (F. Murray Abraham), Mejor Director (Milos Forman) y Mejor Guión Adaptado (Peter Schaffer). La película comienza con el fallido intento de suicidio del anciano Antonio Salieri —espléndidamente interpretado por Murray Abraham—, antiguo compositor oficial de la Corte del Emperador José II de Austria, tras pedir a gritos desde su ventana a la ciudad de Viena que escuche lo que tiene que decirle: «Mozart, perdona a tu asesino. Lo confieso: ¡Yo te maté!». Ingresado en un asilo de dementes, donde disfruta de un régimen especial de privacidad y atenciones bien distinto al de los demás internos, acepta descargar su alma de culpas ante un capellán. La historia de su vida en forma de largos *flash-backs* constituye el presente de la narración filmica, cuyo desarrollo queda mediatizado por los comentarios e interrupciones que nos devuelven en imagen al Salieri actual. Al tratarse del producto de una mente enferma, el relato logra su fuerza en el hecho de tener como único punto de vista los fantasmas de un paranoico con una monomanía autorreferente. La obsesión de Salieri proviene de la incomprensible facilidad

del jovencísimo Mozart —«un mocoso malcriado, amoral y soberbio», según el arzobispo de Salzburgo— para componer una música mucho más brillante que la suya: «Sobre el papel no parecía nada. Un comienzo simple —comenta al escuchar los primeros compases de la *Serenata para 13 instrumentos de viento*—, casi cómico. Una cadencia: fagots, clarinetes... igual que una caja de ruidos. Luego, de repente, imponiéndose, ¡un oboe! Una sola nota mantenida en el aire... hasta que el clarinete toma el relevo. La dulcifica y la convierte en una frase deliciosa. Aquello no lo compuso un simple mono amaestrado. Era una música que yo no había oído. Hinchida de anhelo, de un insaciable anhelo... A mí me parecía oír en ella la voz de Dios». Fascinado acaba concluyendo que el don del genio es un insulto directo del Creador a él, que pese a haber hecho votos de humildad y castidad a cambio del talento artístico, continúa siendo un hombre irremediabilmente gris. Salieri decidirá vengarse de Dios por esta afrenta aniquilando al instrumento de su burla. Haciéndose pasar por el fantasma del autoritario Leopold Mozart, hacia el que el hijo experimenta fuertes sentimientos de culpabilidad que ya habían sido expresados en su ópera *Don Giovanni*, acude a visitarle para encargarle «un Requiem por alguien que murió y que no pudo tener una misa en su funeral». Mozart, que nos es mostrado en la cinta con una personalidad ciclotímica de rasgos inmaduros, infantil y afectado en exceso, no resulta demasiado bien parado si tenemos en cuenta la enormidad del talento del personaje real. Marcado por la rígida influencia de un padre autoritario, cuya figura superyoica le persigue, alumbra destellos geniales en noches de duermevela febril y amargura enfermiza, que combate con alcohol y remedios caseros. Aterrorizado y obsesionado por el encargo de tan extraño heraldo, comprende que el *Requiem* que está componiendo no es sino para sí mismo. Morirá antes de poder terminarlo, mientras escribe las notas para las palabras *judicandus homo reus* del *Dies irae*. Después asistimos a su paupérrimo y solitario entierro en el cementerio de St. Marx, en una fosa común cubierta de cal viva: un tristísimo funeral para quien llevó la alegría a tantos corazones. En sus treinta y cinco años de vida dejó acabadas más de seiscientas obras; dos aspectos que suelen coincidir en las biografías de

los creadores míticos, precoz desaparición y reconocimiento póstumo universal, aunque ni siquiera conozcamos el paradero de su tumba. Pero aquí el auténtico protagonista no es el genio, sino el loco. El antihéroe devorado por los celos y la envidia, que asiste maravillado al proceso de creación de Amadeus mientras transcribe las notas que éste le dicta, tocado por la gracia y ajeno a la locura inducida que se cierne sobre él. Salieri lleva su megalomanía insatisfecha a los extremos del delirio, entre reproches a un Dios ingrato del que reniega arrojando al fuego su crucifijo, y soliloquios de culpa. Poco antes del final, cuando la acción vuelve de nuevo al presente, reaparece ante el sacerdote concluyendo su estéril confesión. Un celador entra en la estancia con una silla de ruedas en la que se sienta el músico. Por los pasillos del manicomio, mientras vemos desfilar un amplio muestrario de locos aherrojados a las paredes, el italiano –que se presenta a sí mismo como el hombre «más mediocre de la Tierra, su santo patrón»– bendice a todos los «mediocres del mundo». Las notas del reposado *Concierto para piano en re menor* y una estridente risotada de Amadeus, ofrecen el contrapunto a la corrosiva proclama y la sonrisa amarga del enajenado Salieri: su música ha sido olvidada, la de Mozart pervivirá como una de las muestras más sublimes del genio creador. La brecha abierta por Forman, la aprovechará al año siguiente Slavo Luther para presentar *Olvidar Mozart* (*Vergesst Mozart*, 1985), una curiosa historia sobre la vida del músico, narrada a base de *flash-backs* por parte de sus conocidos una vez que éste ha muerto. El interés por la vida y las especiales circunstancias de su fallecimiento no era nuevo. En 1942 el director británico Basil Dean había llevado a la pantalla a Mozart en *El amado de los dioses* (*Mozart, wenn die Götter lieben*) y ya en 1830 Alexandr S. Pushkin había publicado un hermoso poema dramático titulado *Mozart y Salieri*, en el que hace exclamar al genio tras haber sido envenenado por Salieri: «Somos pocos los elegidos, bienaventurados ociosos, / Que desestimamos la utilidad vituperable, / Los sacerdotes de lo único, lo bello». Sobre el drama romántico de Pushkin, Nicolai Rimsky-Korsakov compuso una ópera. Ambas obras contribuyeron a alentar la infundada calumnia de que el italiano,

carcomido por los celos, hubiese emponzoñado a Amadeus.

Las películas biográficas acerca de grandes compositores suelen reconstruir sus vidas como un lento proceso de acumulación inconsciente de tensiones y emociones que se desbordan en el momento culminante de la creación musical, lo cual explica la extraordinaria capacidad de la música para conturbar o enternecer a quienes la escuchan. Al genio musical acostumbra a presentarse como un individuo inestable, egocéntrico e hipersensible, consagrado a su obra como a una religión de la que es sumo sacerdote. El desequilibrio psíquico es el precio que debe pagar por esa martilleante obsesión musical que no puede brotar de una existencia anodina, vulgar. En *Beethoven* (*Un grand amour de Beethoven*, 1936), Abel Gance recrea el drama del músico –un hombre huraño e irascible– al presentar sus composiciones más famosas sobre el telón de fondo de un desengaño amoroso y la insoportable presión psicológica derivada de la sordera. Un enfoque semejante es el que ofrece *Amor inmortal* (*Inmortal Beloved*, 1994), de Bernd Rose, un filme sin demasiado interés acerca de las indagaciones emprendidas para cumplimentar el testamento de Beethoven escrito en largos *flash-backs* que narran los intentos de identificación de una mujer cuya pérdida marcó la vida del genio atormentado. Los amores de Robert Schumann –uno de los grandes representantes del romanticismo musical alemán, enfermo de esquizofrenia– con Clara y la amistad con Brahms fueron tratados por Clarence Brown en *Pasión inmortal* (*Song of Love*, 1947), un correcto *biopic* que contiene todos los clichés del género. Pero de todos los directores, quizá haya sido el británico Ken Russell el que más ha cultivado la imagen excéntrica o perturbada del genio musical, en producciones para televisión sobre Debussy, Elgar o Bartok, o en largometrajes como *La pasión de vivir* (*The Music Lovers*, 1970), sobre Tchaikovsky, *Una sombra en el pasado* (*Mahler*, 1974) y *Lisztomanía* (*Lisztomania*, 1975).

Y de los desvaríos de quienes componen, a los del aficionado impenitente al que su melomanía lleva a acometer una empresa delirante. En 1981 Werner Herzog había estrenado *Fitzcarraldo* (*Fitzcarraldo*), centrada en la aventura maniforme de un indiano amante de la ópera que, movido por el deseo

de escuchar al gran Caruso en un teatro construido en plena jungla amazónica, se lanza a una aventura fluvial con el fin de acceder a unas plantaciones vírgenes de caucho y así obtener el dinero necesario para sufragar su sueño. Las diferentes etapas del viaje señalan el paso de la realidad a la locura, cuya máxima concreción se alcanza en el transporte del gigantesco buque Molly-Aida, de aire colonial y nombre operístico, a través de una montaña.

La historia de otro «loco maravilloso», llevada al cine por Scott Hicks en *Shine* (*Shine*, 1995), obtuvo también un éxito notable, demostrando una vez más que los estereotipos dramáticos acerca de la genialidad y la locura continúan concitando el interés del público. El filme hace foco en la vida del pianista australiano David Helfgott —encarnado por Noah Taylor (adolescente) y Geoffrey Rush (adulto)— que, agobiado por un padre tiránico y por las pretensiones propias de su carrera, acaba situándose en los límites de la más tópica de las locuras. Dividido en dos partes, la primera se construye a partir de un largo *flash-back* circular en el que se analizan los antecedentes del extravío de David; la segunda se dedica a relatar, por medio de escenas cortas separadas por elipsis, la lenta reinserción del protagonista a la normalidad. Rush convenció ese año al jurado de la Academia de Hollywood con su interpretación y el mismísimo Helfgott amenizó con el piano la ceremonia de los Oscar. Un final feliz, fuera de campo, que fundía para siempre a persona y personaje.

Pero en ninguna otra actividad se halla tan asociada la creatividad con la locura como en el jazz, la más importante revolución del lenguaje musical del siglo veinte. Considerado universalmente como el primer jazzista, cuentan los libros que el cornetista Buddy Bolden se volvió loco durante un desfile y pasó los últimos veinticuatro años de su vida en un manicomio. En consonancia con él, buena parte de la progenie musical de este loco de Luisiana, durante los años cuarenta y cincuenta, sufrieron algún tipo de crisis que les abrió el camino del pabellón psiquiátrico: Mingus, Young, Parker, Powell, Monk... Fueron tantas las figuras punteras de esos años que necesitaron en algún momento de su carrera ser internadas en el hospital psiquiátrico que, según Dyer, «apenas sería exagerado decir que Bellevue tiene casi el mismo

derecho que Birdland a llamarse el hogar del jazz moderno».

Precisamente sobre el último de los músicos citados gira la cinta producida por Clint Eastwood para su compañía, la Malpaso, y presentada en 1988 —casi simultáneamente al estreno de *Bird* (*Bird*, 1988)— *Solo, sin hielo* (*Thelonious Monk: Straight No Chaser*). Dirigida por Charlotte Zwerin, esta película intercala entrevistas a quienes conocieron a Monk con el material filmado por el extraordinario documentalista Christian Blackwood, que siguió al músico por giras, aeropuertos, vuelos, caminatas, clubes de jazz, hoteles, teatros y estudios de grabación. Monk es uno de los genios más singulares que ha dado el *be bop*, el que mezcla con acierto consonancia y disonancia, tradición y vanguardia; pero también uno de los más excéntricos, un hombre silencioso, como ausente, del que recuerda su hijo: «Como era un tipo tan introvertido, no reaccionaba en el momento ante las cosas que le hacían daño. Pero todo eso se iba acumulando, hasta que entraba en hondos pozos depresivos de los no había cómo sacarlo. Pasaba de estallidos de euforia a profundos bajones. En esos momentos la gente que estaba cerca le huía. Era algo muy duro para los que le queríamos. ¿Sabes lo que es mirar a tu propio padre a los ojos y darte cuenta de que ni siquiera te reconoce? Al final tuvimos que hospitalizarlo, a mediados de los años sesenta». A partir de 1972, Monk decide renunciar a la música, sin motivo aparente, y se refugia en el autismo hasta el 17 de febrero de 1982, en que muere tras sufrir una hemorragia cerebral. Algunas de las secuencias de *Straight No Chaser* brindan al espectador una ocasión inmejorable para contemplar a un verdadero loco genial en plena ejecución artística, pues la exigencia de improvisación constante hace que los músicos de jazz se hallen mientras tocan en un permanente estado de trance creativo. Monk siempre fue consciente de su genuinidad y cuando se le preguntaba de quién provenía su estilo, a quién reconocía como su maestro, no dudaba en responder: «De mi mismo, naturalmente». Su tendencia al aislamiento la manifestó a través de sus infrecuentes declaraciones, dando lugar a contestaciones que más bien parecen sentencias emparentadas con la mejor tradición aforística de Lichtenberg o Chamfort.

Sobre música: «Pierdo muchas de las cosas que se escriben sobre mí. No leo los periódicos ni las revistas. Por supuesto que me interesa lo que ocurre en música, pero no lo que se escribe sobre música». Sobre política: «No estoy en el poder». Sobre los problemas raciales, sufridos por él como por tantos otros músicos negros: «No se prácticamente nada de eso. No me interesan los musulmanes». Sobre el *rock and roll*: «El rock es jazz ignorante». Todas estas rarezas, más los comportamientos extraños e imprevisibles, pero siempre pacíficos, de los que podemos ver un amplio muestrario en la película, le hicieron merecedor del sobrenombre de «Mad Monk»: *el loco Monk*.

En 1988, año en que produce *Solo, sin hielo*, Clint Eastwood presenta también *Bird*, un inteligente largometraje sobre la breve y trágica vida de Charlie Parker, un genio musical con un apetito gargantuesco de comida, alcohol, drogas y sexo, que ya inspirara a Julio Cortázar uno de sus más conocidos relatos: *El perseguidor*. Este texto tiene en *Gambara* su filiación literaria: en ambos casos se trata de músicos que quieren alcanzar dominios donde la mayoría, aherrojada a las convenciones sociales, no puede llegar. Dirigido por Eastwood y escrito por Joe Oliansky, el guión se basa en la biografía de Ross Russell y cuanta con el asesoramiento de Chan Richardson, una de las esposas de Parker. La meritoria labor de Forest Whitaker, que estudió durante meses la digitación del saxo para dar una mayor verosimilitud al personaje de Charlie Parker, un artista extraordinariamente complejo, tanto espiritual como musicalmente, es una de las claves principales de este delicado proyecto que cristalizó en una de las películas más importantes que el cine ha dedicado al jazz.

Una idea de cómo eran y cómo creaban los padres del *bop* nos la proporciona esta descripción de Russell de una *enloquecida* sesión de grabación: «La sesión definitiva, hacia la cual el *bop* se había estado siempre orientando, se realizó el 26 de noviembre de 1945 en los estudios de la Savoy. El elemento que faltaba en las sesiones precedentes estaba al fin presente en la figura del percusionista Max Roach. Pocas sesiones han comenzado con menos esperanzas. El pianista debía ser Thelonious Monk, pero no se presentó. Argonne Thornton, al que localizaron en una cafetería, fue presionado

para que cubriera el espacio vacante. Dizzy acababa de firmar un contrato en exclusiva con Musicraft y apareció de incógnito. El trompeta fue el joven de diecinueve años Miles Davis, entonces estudiante diurno de la escuela de música Julliard y músico nocturno de la Calle. Charlie llegó tarde como siempre. Durante el calentamiento, la caña desarrolló un chirrido imposible de manejar y tuvieron que mandar rápidamente a alguien a una tienda de instrumentos musicales del centro en busca de una Rico número cinco.

Los hipsters y los colegas pululaban por dentro y por fuera del estudio como si se tratara de una estación de autobuses. Nada más empezar la grabación comenzaron las interrupciones para mandar a buscar bebidas, hielo, comida, alcohol, narcóticos y novias. Miles Davis descabezó un sueñecito de media hora en el suelo del estudio. El director de artistas y repertorio de la Savoy, Teddy Reig, pasó casi todo el tiempo semiadormilado como una deidad oriental, dirigiendo con un mínimo de esfuerzo. Hizo caso omiso del límite de tiempo que el sindicato había situado en tres horas. A pesar de que las distracciones podían haber estropeado cualquier reunión normal, los resultados fueron tales que la Savoy se refiere a la ocasión como “la más grande sesión de grabación de la historia del jazz moderno”».

4.3. En la estela de Lambert

No existe persona alguna en el mundo que adivine el terror que mi fatal imaginación me causa. A menudo, me eleva hacia los cielos y, de pronto, me deja caer sobre la tierra, desde una altura prodigiosa. Íntimas ráfagas de fuerza, raros y secretos testimonios de una lucidez peculiar, me dicen a veces que puedo alcanzar mucho.

Entonces, abarco el mundo entero con mi pensamiento, lo amaso, lo moldeo, lo penetro, lo comprendo o creo comprenderlo; pero, de repente, me despierto solo y me encuentro, mezoquino de mí, en una noche profunda.

BALZAC, *Louis Lambert*

El literato, y en especial el poeta, construye su mundo penetrando en el fondo de sí mismo, y al

hacerlo bien puede despertar mecanismos que desestabilicen una estructura de personalidad sensible. Ese es precisamente el núcleo de *Remando al viento*, una original reflexión sobre las relaciones que se establecen entre la imaginación humana y los frutos a los que puede dar lugar, que Gonzalo Suárez presenta en 1988 en el Festival de San Sebastián. Las relaciones entre el poeta Percy B. Shelley, Lord Byron, el doctor Polidori y Mary Shelley en una villa de Suiza, que les lleva una noche de noviembre de 1816 a contar historias fantásticas y a que ella invente el monstruo del doctor Frankenstein —ese nuevo Prometeo al que tantos iban a imitar—, le permite al director (y novelista) volver a plantearse a otro nivel —cuatro años antes ya lo había hecho en *Epílogo*— su tema favorito de las relaciones de los escritores con la escritura. En la secuencia inicial del filme, Mary Shelly, envejecida y con la idea delirante de que el monstruo que ella imaginara años atrás ha sido el responsable de las muertes de sus seres más próximos, cruza a bordo de un pequeño barco un mar salpicado de *icebergs* que parece evocar el del célebre cuadro del pintor romántico Caspar David Friedrich. El egotismo de Byron, las obsesiones de Shelly y, sobre todo, de Mary, los arrebatos del acomplejado Polidori, un médico y mediocre dramaturgo aficionado al alcohol y al láudano que acaba suicidándose, son los materiales de los que está hecha esta cinta tan hermosa como insólita dentro del cine español.

Un caso bien distinto es el que cuenta *Un ángel en mi mesa* (*An Angel at my Table*, 1990), el segundo largometraje de la realizadora neozelandesa Jane Campion y primero que conoció estreno comercial en nuestro país. Se trata de un filme rodado para la televisión que, a lo largo de 158 minutos, reconstruye la vida de la escritora neozelandesa Janet Frame (1924), dividiendo la acción en tres episodios cuyos títulos recogen, precisamente, los de la trilogía autobiográfica de dicha autora. En el primero (*To the Is-Land*), Janet, segunda de las cuatro hijas de dos humildes granjeros, es una niña gorda, sucia y aureolada por una encrespada mata de cabellos pelirrojos que, en medio de la pobreza y las burlas de sus condiscípulos, siente nacer en su interior la vocación literaria. El segundo episodio (*An Angel at my Table*) se centra en el proceso de madurez de la escritora y documenta sus años de

formación. Su inquebrantable timidez, sus silencios y su fealdad alimentan la poesía de su mundo interior, pero la obligan a aislarse de cuantos la circundan. El episodio culmina con la estancia de Janet Frame en el manicomio, donde va a parar debido a un confuso diagnóstico de esquizofrenia y en donde le serán aplicados más de doscientos electrochoques. El tercero (*The Envoy from Mirror City*) narra las estancias de Janet en Londres e Ibiza. Aquí, en los años de apogeo del *hippismo*, disfruta por primera vez de los placeres del sexo con un mediocre poeta americano. De nuevo sola, regresa a su patria, donde se dedicará definitivamente a la escritura y verá revisado y corregido el diagnóstico psiquiátrico que la llevó al encierro. La película pone en tela de juicio la delgada línea que separa la *normalidad* de la *anormalidad* a partir del caso verídico de la escritora: una persona dotada con una imaginación desbordante, que la ramplonería social considera enfermiza, es víctima de una impericia profesional que la somete a un encierro que tiende a *normalizar* aniquilando las diferencias.

De entre los *biopics* de escritores con alguna clase de extravío cabe destacar finalmente dos, tanto por la importancia literaria de los biografiados —sin duda dos de los personajes más influyentes en el siglo XX— cuanto por la pobreza con que el cine ha traducido a imágenes algún periodo de sus agitados vidas. En *Más allá del bien y del mal* (*Al di là del bene e del male*, 1977), Liliana Cavani parte de las relaciones entre Lou Salomé (Dominique Sanda), el intelectual Paul Rée (Robert Powell) y el filósofo Friedrich Nietzsche (Erland Josephson), que terminan con el matrimonio de la primera con el profesor Paul Andreas, el suicidio del segundo y la locura del tercero, para hacer una irregular apología de la libertad sexual. Demasiadas alforjas para tan corto viaje. La otra película es *Vidas al límite* (*Total Eclipse*, 1995), una aproximación a la vida de Arthur Rimbaud, prototipo de poeta moderno, «maldito» o «vidente» —que procedió a una investigación minuciosa de la malignidad en «todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura», mediante «un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos»— y que en manos de la directora Agnieszka Holland queda reducido a una especie de caprichoso *rock star* de la llamada generación X.

En 1891, en su célebre conferencia *Genio y locura*, Oskar Panizza insistía en el carácter fulgurante y extraordinario de la obra genial: «A un genio le pedimos que precisamente lo que constituye su genio no guarde ninguna relación ni con sus contemporáneos ni con sus predecesores. Un genio puramente literario debe reunir sus propias palabras y construir sus propias frases, utilizar en general unas virtudes del lenguaje como ningún otro escritor antes que él». En la literatura española del último tercio del siglo xx, Leopoldo María Panero ha gestado una obra poética de originalidad indudable, radical, extrañamente lúcida y terrible, adentrándose sin cautelas por los meandros de la autodestrucción y la locura. En su doble condición de poeta *maudit* –en la estela de Rimbaud– e inquilino habitual del manicomio –como Antonin Artaud–, Panero encarna en nuestro país lo que tienen de cierto y de fábula los tópicos en torno a las relaciones entre la locura y el genio, entendiendo éste, al modo de Panizza, como fulgor y singularidad transgresora.

La popularidad de Leopoldo María, cuyas apariciones hoy en día son bastante frecuentes en los medios de comunicación, nace de su participación en el largometraje documental de Jaime Chávarri *El desencanto*. El filme, estrenado en el período inmediatamente posterior a la muerte de Franco, que pretendía confrontar los testimonios de la viuda y los tres hijos de Leopoldo Panero –«amigo de Foxá, poeta del franquismo», según un verso de Juan Luis leído en la película– acerca del padre muerto, se convirtió finalmente, confesaba Jorge Semprún en el texto que servía de prólogo a la edición del guión, «en uno de los más terribles alegatos, en uno de los más amargos y despiadados que yo conozca, contra la familia española: católica, patriarcal, autoritaria y monoándrica». La intervención de Leopoldo María, sobre el que pivota la segunda mitad de la cinta, pone en tela de juicio los valores morales tradicionales y el lenguaje en el que éstos cristalizan: habla de sus experiencias con el alcohol y las drogas, de su bisexualidad, de sus estancias en la cárcel y el manicomio, de sus intentos de suicidio, de la brutalidad paterna y de las «cobardías» maternas. Disecciona, en fin, eso que él mismo llama «la otra cara de la leyenda», apresurándose a deshacer el encanto de una posible

épica familiar, «bonita, romántica y lacrimosa». En un epílogo, tan denso como singular, al volumen que contiene el guión *a posteriori* del filme, Leopoldo María arremete contra el filisteísmo de un orden social que condena a la locura a quien lo impugna: «Hipocresía se dice en griego “esquizofrenia” (“partición de la mente”): y es en efecto un régimen de esquizofrenia generalizada lo que hoy impera, en el que todos piensan simultáneamente de dos maneras opuestas –cuando hablan o cuando escriben y leen y hablan de lo que leen–; como dice Devereux en *La esquizofrenia, psicosis étnica*, “un pie en la sala de computadoras y otro en la vieja iglesia parroquial”, un pie en la lectura entusiasta del *Antiedipo* y otro aplastando a quien por tratar de abolir en sí mismo esta *escisión del yo* en que consiste la “normalidad”, se le aparta bajo el calificativo de “esquizofrénico”. Pero toda esta verdad tal vez se considere banal».

Veinte años después del rodaje de *El desencanto*, Michi, el menor de los Panero, que en la película interpreta una especie de moderador-provocador de los otros personajes, llama a Ricardo Franco para proponerle hacer una segunda parte. Franco, tras decirle que tiene que pensárselo, decide llevar a cabo el proyecto y convence a sus amigos Imanol Uribe y Andrés Santana para que le ayuden y produzcan el filme. La única condición que ponen los hermanos –Felicidad Blanc, la madre, había muerto el 30 de octubre de 1990 a los setenta y siete años– es la de no ser entrevistados juntos, ni siquiera saber qué decían los otros. Juan Luis vive en Torroella de Montgrí, en el Ampurdán, dedicado por completo a la escritura y no tiene relación con sus hermanos. Michi, enfermo de polineuritis y cirrosis, habita la casa familiar de Ibiza 35, ahora tan ajada como su cáustico morador. Leopoldo María está ingresado en el Sanatorio Psiquiátrico Hermanos de San Juan de Dios, del barrio de Santa Águeda, en la ciudad guipuzcoana de Mondragón, desde noviembre de 1986; desde allí continúa manejando los hilos de su «vida invivable» y construyendo una obra turbadora y rara mediante la exploración de los confines de la locura y el horror. Ricardo Franco opta por hacer una película personal –poética, sensible, emocionante y desazonadora– a la que titula finalmente *Después de tantos años*.

Leopoldo María aparece identificado en una hermosa secuencia con el monstruo de *Frankenstein*, según la imagen clásica que ofrece de él James Whale; «utilicé a Frankenstein como metáfora del hombre que quiere construir el ser perfecto pero acaba destruido», explica el director. «Poesía de la locura», había escrito Panero en 1989 en un texto titulado *Me dirás que estoy loco o el significante a la búsqueda de la pronunciación perdida*, «quiere decir poesía opaca, dura, impermeable al signo, a la razón, semejante todo lo más a la pintura abstracta (...). Como decía Otto Rank, el neurótico es una creación artística, una obra de arte, un nuevo tipo de hombre salido y construido de todos los errores del primero. Una especie de Frankenstein o Supermán bizarro construido de todos los retazos inservibles para otra cosa que para la poesía. Porque si es verdad que el inconsciente se dibuja en la conciencia alterada del sueño, el superhombre no es hermoso como no son hermosos los sueños, es un *monstruo* como todo aquel que se comprende a sí mismo». Desde la puerta del jardín de la isla de *Molokai*, como llama él al manicomio en recuerdo de aquel inefable piélago de leprosos que popularizó el cine español de finales de los cincuenta, el *monstruo* Panero, derrengado y boquiabierto, nos observa en la noche artificial de la sala de proyección, mientras en nuestras cabezas retumban los ecos apagados de su voz cavernosa: «Hombre normal que por un momento / cruzas tu vida con la del esperpento / has de saber que no fue por matar al pelícano / sino por nada por lo que yazgo aquí entre otros sepulcros / y que a nada sino al azar y a ninguna voluntad sagrada / de demonio o de dios debo mi ruina».

Quizás ocurra con los literatos que es más difícil trasladar a la pantalla esa zozobra interior que cristaliza en el lenguaje y se halla en la base de toda obra poética de importancia, que la de los artistas plásticos o la de los músicos. Si bien a veces el milagro se produce, como en el filme *Las horas* (*The Hours*, 2002), de Stephen Daldry, en que el fantasma de Mrs. Dalloway, el personaje que da título a la cuarta novela de Virginia Woolf, cruza las vidas de las tres protagonistas: la propia Virginia (Nicole Kidman), al borde de la locura en su retiro Richmond, en 1923; Laura Brown (Julianne Moore), descontenta de la vida peque-

ñoburguesa que ella misma ha elegido, en 1951, y Clarissa Vaughan (Meryl Streep), una especie de reencarnación de Mrs. Dalloway –no en vano su nombre de pila es el mismo que el de ella– que vive pendiente de Richard (Ed Harris), un escritor hastiado y enfermo de SIDA. Las biografías de Virginia Woolf y Sylvia Plath (1932-1963), tienen en común la enfermedad maniaco-depresiva y la muerte autoinfligida. De la poetisa norteamericana, encarnada con competencia por Gwyneth Paltrow, se ocupa la película *Sylvia*, de Christine Jeffs, una cuidada producción británica más centrada en la peripecia vital de la persona retratada –en la que se mezclan los episodios hiperactivos, una creciente tendencia a la depresión, los intentos de suicidio y una tempestuosa relación amorosa con el también poeta Ted Hughes– que en la génesis interior de su poderosa lírica. Sea como fuere, entre los nacidos bajo el signo de Saturno el cine ha encontrado a algunos inolvidables personajes “caídos en la altura” que añadir a la ya prolija lista de arquetipos creados a lo largo de su secular historia.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1992): *Jacques Rivette. «La regla del juego»*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Filmoteca Española. Valencia.
- ARISTÓTELES (1996): *El hombre de genio y la melancolía (Problema XXX)*. Quaderns Crema. Barcelona.
- ARTAUD, A. (1995): *El cine*. Alianza. Madrid.
- BALZAC, H. (1972): *La comedia humana* (volumen VIII). Plaza & Janés. Barcelona.
- BENJAMIN, W. (1989): *Discursos interrumpidos I*. Taurus. Madrid.
- BRENOT, PH. (1998): *El genio y la locura*. Ediciones B. Barcelona.
- CALVO SERRALLER, F. (1990): *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*. Mondadori. Madrid.
- DYER, G. (1997): *Pero hermoso. Un libro de Jazz*. Amaranto. Madrid.
- DOUGLAS, K. (1998): *El hijo del trapero*. Ediciones B. Barcelona.

- FERRER, A. *et al.* (2001): *Locuras de cine*. Colomar. Valencia.
- GARRABÉ, J. (1996): *La noche oscura del ser. Una historia de la esquizofrenia*. Fondo de Cultura Económica. México.
- HEREDERO, C. F. (1993): «*La Belle Noiseuse*. El arte frente a la vida». DIRIGIDO, nº 209. Barcelona.
- HUSTON, J. (1998): *Memorias*. Espasa Calpe. Madrid.
- JAMISON, K.R. (1998): *Marcados con fuego. La enfermedad maniaco-depresiva y el temperamento artístico*. Fondo de Cultura Económica. México.
- MUSCHG, W. (1996): *Historia trágica de la literatura*. Fondo de Cultura Económica. México.
- ORTIZ, A. y PIQUERAS, M. J. (1995): *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Paidós. Barcelona.
- PANERO, L. M^a. *et al.* (1976): *El desencanto*. Elías Querejeta Ediciones. Madrid.
- PANERO, L. (1987): *Poemas del manicomio de Mondragón*. Hiperión. Madrid.
- PANERO, L. (ed.) (1989): *Globo rojo. Antología de la locura, recopilación de textos de enfermos mentales del Sanatorio de Mondragón*. Hiperión. Madrid.
- PUSHKIN, A. (1985): «Mozart y Salieri». PLIEGOS DE POESIA HIPERIÓN, nº 2. Madrid.
- RIVETTE, J. (1991): «Conférence de presee (extraits). Cannes 1991». CAHIERS DU CINE-MA, nº 445. París.
- RUSSELL, R. (1989): *Bird*. Ediciones B. Barcelona.
- SONTAG, S. (1984): *La enfermedad y sus metáforas*. Muchnik Editores. Barcelona.
- WITTKOWER, R. y M. (1995): *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Cátedra. Madrid.
- ZWEIG, S. (2005): *Balzac. La novela de una vida*. Paidós. Barcelona.

ÍNDICE

| | |
|--------------------------|---|
| INTRODUCCIÓN | 7 |
| <i>Román de la Calle</i> | |

Primera parte

EL ARTE NECESITA DE LA PALABRA

| | |
|---|----|
| LA TENTACIÓN DE DESCRIBIR LAS IMÁGENES..... | 11 |
| <i>Román de la Calle</i> | |

| | |
|--|----|
| PINTURA Y SINESTESIA: DEL TACTO A LA REPETICIÓN RÍTMICA..... | 21 |
| <i>José R. Saborit Viguer</i> | |

| | |
|--|----|
| ARTE, PALABRA, REALIDAD Y CONTEXTO | 29 |
| <i>Alberto Carrere González</i> | |

| | |
|--|----|
| EL TÍTULO TRASCENDIDO. LA EQUIPARACIÓN DE IMAGEN Y PALABRA | 51 |
| <i>Geles Mit</i> | |

| | |
|--|----|
| FRONTERAS QUEBRADAS. UN ANÁLISIS DE LOS TEXTOS DE ARTISTA..... | 73 |
| <i>David Pérez Rodrigo</i> | |

Segunda parte

EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y MIRADA CRÍTICA

| | |
|------------------------------------|----|
| CREATIVIDAD Y CRÍTICA DE ARTE..... | 87 |
| <i>Román de la Calle</i> | |

| | |
|-------------------------------------|-----|
| EDUCAR DESDE LA MIRADA CRÍTICA..... | 101 |
| <i>Ricard Huerta</i> | |

| | |
|--|-----|
| EDUCACIÓN, MUSEOS Y OTROS MUSEOS | 121 |
| <i>Rafael Company Mateu</i> | |

| | |
|--|-----|
| UNA NUEVA MIRADA PARA NUEVAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS..... | 145 |
| <i>Álvaro de los Ángeles Rodríguez</i> | |

| | |
|--|-----|
| CAÍDOS EN LA ALTURA. ARTE, CINE Y LOCURA | 159 |
| <i>Anacleto Ferrer Mas</i> | |

Román de la Calle (Coord.), José Saborit, Alberto Carrere,
Geles Mit, David Pérez, Ricard Huerta,
Rafael Company, Álvaro de los Ángeles y Anacleto Ferrer

EL ARTE NECESITA DE LA PALABRA



60 ANIVERSARI
1947 - 2007

2008



Agradecemos al SARC la colaboración prestada en la planificación del presente libro colectivo. Suya fue la idea de encargar al coordinador la estructuración de los dos cursos que luego han dado lugar a la publicación.

© De los textos: los autores

© De las fotografías: Los propietarios y/o depositarios

© De esta edición:

Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2008

iam@alfonselmagnanim.com

Director: Ricard Bellveser

Director de la colección: Román de la Calle

Diseño cubierta: Collage-no. Diseño Gráfico

I.S.B.N.: 978-84-7822-521-7

Depósito Legal: V-2.814-2008

Impresión:  IMPRENTA
PROVINCIAL DE VALÈNCIA