



Poesía

- CONCHA GARCÍA [3]
- ANA GORRÍA [5]
- ROCÍO HERNÁNDEZ TRIANO [6]
- MARÍA ÁNGELES MAESO [7]
- ANA MERINO [9]
- ÁNGELES MORA [11]
- VANESA PÉREZ-SAUQUILLO [13]
- LORENA SALAS RUANO [14]
- MARÍA JESÚS SOLER ARTEAGA [17]
- ALEJANDRA VANESSA [18]

Concha García

(L a Rambla, España, 1956). Es cofundadora del Aula de Poesía de Barcelona y codirectora de la revista literaria *Ficciones*. Desde que en 1986 publicara *Diálogos de la betaira* hasta hoy, entre sus libros destacan *Otra ley* (1987), *Ya nada es rito* (1988), *Desdén* (1990), *Pormenor* (1993), *Ayer y calles* (1994), *Cuántas llaves* (1998) y *Árboles que ya florecerán* (2001).

Estos dos poemas son inéditos.



Caos

Yendo a buscar tabaco se lamenta
de sus pulmones, oh, si el interior
de una fuese incorrupto,
a las siete el paisaje forma un nudo,
la hora es tan banal como el momento
cuando imagina un mundo desandado.

No hay ojos que miren ni raíces
que asienten, fluye el pánico
y la felicidad es movediza,
aprieta con cierta desidia
el acelerador, los bloques grises
de la derecha, las señales tristes
de la izquierda, el pantalón
hay que recogerlo, la pierna,
hay que ubicarla. Un hermoso
albedrío, hay que sentirlo.

Extraño mecanismo de lo cotidiano.

En la oficina

*Cuando puedes prescindir, en el poema
de tu amor, de la persona que idealiza
ese amor, cuando puedes decir que el mundo
es preguntado en lo que se esconde y reconoces
los agujeros de la claridad, cuando
puedes hablar no en boca de tu pasión
sino desde su desprendimiento,
entonces dices.*

Eso es lo que leyó apartando un plato
y mirando en derredor a la gente.

Ese que va a la oficina, ese que se recluye
en la oficina, que la oficina sea el claustro.

Ese que también busca con el tacto
algo universal y pequeño, particularizando
una punzada del corazón ante un exquisito
postre.

Ana Gorría

(**B**arcelona, España, 1979). Es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, ciudad en la que reside. Ha publicado *Clepsidra* (Plurabelle, 2004) y, en colaboración con la pintora Pepa Cobo y el compositor Juan Gómez Espinosa, el libro híbrido *Araña* (El Gaviero, 2005). Textos suyos han aparecido en diversos volúmenes colectivos y antologías como *Todo es poesía menos la poesía* (Eneida, 2004), *11 poetas jóvenes españoles* (Vulcane, 2005), *Que la fuerza te acompañe* (El Gaviero, 2006), *Recado a Valente* (Artemisa, 2006), etc. En la actualidad forma parte del consejo editorial de *Silencios*, revista de creación y pensamiento literario.



Scardanelli (1802-1843)

Para Jordi Doce

El corazón del viento no ha borrado las huellas.

La habitación se enciende. Nunca temblor tan claro.

Asaetadas las luces. Cristal. Trueno. Relámpago.

Entiendo por qué vuelan las palomas.

Rocío Hernández Triano

(S)evilla, España, 1977). Estudió Filología Hispánica en la Universidad de Sevilla. Actualmente da clases de Lengua y Literatura Española en un centro de Secundaria. Dirige la revista literaria *Ágora*. Ha publicado en distintas revistas sevillanas, madrileñas, gaditanas... Ha participado en la antología poética *No quedará la noche*, de la cual extraemos el texto 'Exilios'. Ahora mismo prepara la publicación de un poemario que saldrá en otoño de 2006.

No quedará la Noche
(Antología de Ágora 1998 - 2005)



Exilios

En el exilio de los hombres tiendo
mis dos manos vacías. Los secretos
mendigo en cada esquina de la noche.
Es el amor una canción con premio,
un estribillo fácil, una foto de *Hola*.
Me duele cada beso que no doy ni me piden.
Esta vida es mentira si no vivo
temblando en cada verso, desnuda sobre el viento,
derramando las pocas estrellas que me quedan.

En el exilio de los hombres siguen
mis dos manos vacías.

María Ángeles Maeso

(Valdanzo, Soria, España, 1955). Vive en Madrid desde 1972. Es profesora de Lengua y Literatura Española en enseñanza secundaria. Ha trabajado para el Centro Virtual Cervantes y ha realizado colaboraciones con Radio Círculo de Bellas Artes. Ha participado en publicaciones como *El Urogallo*, *Reseña*, *Revista de Occidente*, *Turia*, *Cuadernos del Matemático*... Ha publicado cuatro libros de poesía: *Sin regreso* (Caja España, 1990), *Trazado de la periferia* (Vitruvio, 1996), *El bebedor de los arroyos* (Huerga y Fierro, 2000), *Vamos, vemos* (Celya, 2004). Ha sido tenida en cuenta en numerosas antologías poéticas, como las célebres *Las diosas blancas* y *Ellas tienen la palabra* (Hiperión, 1985 y 1997 respectivamente).



El poema 'Primavera nuevamente' pertenece a su último libro *Vamos, Vemos*.

Primavera nuevamente

La flor señala el crimen

con callado rubor.

Blanca Varela

Hora a hora el suelo se está abriendo.
Lo saben la piel del alma y la de un zapato.
Lo saben en las afueras de Madrid y en Barcelona
y aquí, cada labrador lo sabe.

Vamos, vemos que obstinadas hierbas
y nervios diminutos,
entre un corazón de roca, abren su senda.

Hora a hora, un insignificante tallo
se atreve cada marzo
a mirar de abajo arriba,
atraviesa el granito o el asfalto,
sortea la metralla, el peso del tractor
y el de las terribles miradas...

Simplemente asoma,
y en el aire deja su denuncia y su convocatoria.

Vamos, vemos que sucede a cada hora.

Sólo es el imperio quien desprecia cuanto ignora.

Ana Merino

(M)adrid, España, 1971). Poeta y estudiosa del cómic, es profesora de literatura y cultura latinoamericana y española en Dartmouth College. Ha publicado cuatro libros de poesía: *Preparativos para un viaje* (Rialp, 1995), *Los días gemelos* (Visor, 1997), *La voz de los relojes* (Visor, 2000) y *Juegos de niños* (Visor, 2003); un ensayo académico, *El cómic hispánico* (Cátedra, 2003) y una monografía crítica sobre *Chris Ware* (Sinsentido, 2005). Su último poemario, *Compañera de celda*, al que pertenece este inédito, aparecerá publicado próximamente en la editorial Visor de poesía. Ha ganado los premios Adonáis y Fray Luis de León de poesía, y el premio Diario de Avisos por sus artículos sobre comics para la revista literaria *Leer*.



Alguien feliz

Alguien feliz
se parece a mi anhelo
de pequeñas victorias,
y ha soñado que crece
con cada bocanada
de deseo cumplido.

Ese gigante dormido
es la silueta azul
de mi derrota,
y ahora se pasea
con torpeza sonámbula
por los alrededores
de mi casa encendida.

Alguien feliz
que yo no he invitado,
ha impregnado de dicha
mi pequeño fracaso.
Me ha hecho despertar
en medio de la nieve
y gritar que estoy viva
por ahora.

Ángeles Mora

(**R**ute, España, 1952). Es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Granada, ciudad donde reside. Poemarios destacados suyos son *La Guerra de los Treinta Años* (Premio Rafael Alberti, 1989), *La dama errante* (La General, 1990), *Cámara subjetiva* (Monograma, 1996), *Caligrafía de ayer* (Ánfora Nova, 2000) y *Contradicciones, pájaros* (Visor, 2000).



Este poema es inédito.

Silencios

Saber a veces es también una culpa,

duele como una culpa.

Y la imaginación nos juega

malas pasadas:

el silencio grita

y desnuda los cuerpos

destrozados.

Muy lejos, muy cerca,

innombrables hechos

sucedan.

Hechos que soportamos

como si fueran inevitables,

igual que nos embiste la mentira.

Igual que una ventana filtra

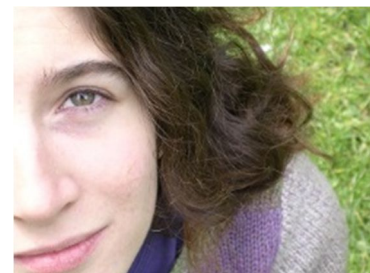
sombras ajenas.

Por eso enciendo la luz,
escribo un poema, sufro,
el tiempo
pasa y lo he perdido.

¿Qué hago aquí?

Vanesa Pérez-Sauquillo

(M)adrid, España, 1978). Ha publicado tres libros de poemas: *Estrellas por la alfombra* (Hiperión, 2001), *Vocación de rabia* (Universidad de Granada, 2002) y *Bajo la lluvia equivocada* (Hiperión, 2006). *Invencción de gato* saldrá próximamente en Calambur. Es licenciada en Filología Hispánica, ha sido editora de Alfaguara Infantil y Juvenil y actualmente se dedica a colaborar con varias editoriales en traducción y corrección de obras literarias. Entre sus traducciones está la antología poética de Dylan Thomas *Muertes y Entradas [1934-1953]* (Signos, Huerga y Fierro, 2003), en colaboración con Niall Binns.



Este poema pertenece al libro recién publicado *Bajo la lluvia equivocada*.

Desde entonces, el día que descubrí
el secreto de los vasos canopes
y fui vaso canope para ti
y carne de gata disparada contra mujeres
con las que tú duermes y yo sueño
(amor, me confieso una rabia
de XIX dinastía. He masticado pelos
yo que fui flor de loto), dirás,
mucho ha llovido desde entonces,
pájaro de tormenta.
Y sin embargo no hay cobijo interior,
estoy mojada todavía
de aquel tiempo de furia extraordinaria,
de amor imperdonable,
bajo la lluvia equivocada.

Lorena Salas Ruano

(S evilla, España, 1977). Licenciada en Filología Hispánica, es profesora de Lengua Castellana y Literatura en un instituto de Secundaria. Coeditora de la revista *Ágora* desde su fundación, ha participado en la antología *No quedará la noche*, elaborada por la misma revista y de la que extraemos el poema 'Héroes'. Además, ha colaborado con otras revistas artísticas como *Cuarto Creciente*, de Madrid y en la Muestra de poetas del siglo XXI de la revista digital *Prometeo*.



Héroes

Al amor más allá de las fronteras...

Ha llegado la hora
de vomitarle encima a Fredo,
de dar un beso tierno a Quasimodo,
como el ángel de la guarda
que te extiende su casa de plumas
suaves y cálidas.
Ya es hora de tirarle al príncipe
sus espuelas picudas e impecables,
arrancándolas de tus ojos o tu boca,
acertándole en la boca o los ojos,
que le duela su propio dolor,
a ver si resiste o se pierde
por el agujero del vacío.

Creo que ya es hora
de besar la nariz de Cyrano
y hundirse lentamente
en sus labios de atardeceres
a la orilla del mar.

Escupamos a los pósters
de los armarios,
que no son más que postizos
en un espacio que sólo es tuyo.

Pidamos a King-Kong su mano
de escudo fuerte e impenetrable,
pidámosle que nos defienda
de peles patilargos que nos babea los sueños.

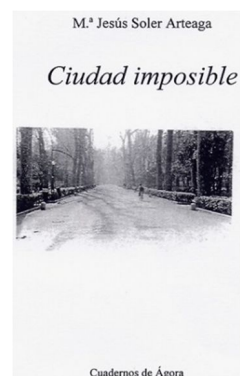
Mis monstruos queridos,
bellos, bellísimos, dorados
por una nueva luz que explota en los ojos,
digo que ya es hora de salvaros,
ya es hora de oponer nuestro cuerpo
al paso de las balas que os matan
sólo porque os dejáis matar,
generosos hasta el último palpito.

Porque os habéis hecho salvavidas
en la tormenta cuando nadie
tenía preparada la escena,
porque os habéis hecho corazón
cuando no existía la silicona,
porque hay que tener sabiduría de tierra

que halla en el árbol retorcido
su belleza más profunda.
A vosotros os lo dedico,
Los besos, la felicidad y las perdices
Que aquella niña tonta
por la que empeñáis la vida
nunca os regaló.
Y que siempre terminaba enganchada
entre las astillas
de un pedazo de madera
ingeniosamente tallado.

María Jesús Soler Arteaga

(S)evilla, España, 1977). Licenciada en Filología Hispánica. Realiza el doctorado. Investigadora del grupo Escritoras y escrituras de la Universidad de Sevilla. Actualmente es profesora. Editora de la revista *Ágora*, colabora con las revistas de creación *Cuarto Creciente* y *Horizonte* y es responsable de cultura de *La Gaceta del Distrito*. Ha participado en la antología de poesía *No quedará la noche* (2004), en el libro colectivo de relatos *Desde ellos* (2005), en la muestra de poesía del siglo XXI *Prometeo Digital* y en las jornadas Poesía Última de la Fundación Rafael Alberti. Autora del poemario *Ciudad imposible* (2005), del cual extraemos este poema.



Arcos

Esta tarde infinita
invita a hundir todos los arcos,
todos los círculos inconfundibles
de esa postal dorada,
que no sabe de horas ni de días,
y permanecen desafiantes,
porque nada los roza.

Cada tarde imposible
es una invitación
a restituir fronteras
y reinventar la independencia,
porque dos orillas
de un mismo río
no han de darse la mano

Alejandra Vanessa

(Córdoba, España, 1981). Ha publicado la plaquette *Brevas novas* (La Bella Varsovia, 2004) y es autora del poemario *Colegio de monjas* (DVD). Sus poemas han aparecido en revistas como *Isla desnuda*, *Prima Littera*, *Müsu* o *Salamandria*. Ha recibido diversos premios por sus relatos infantiles. Ha participado también en las antologías *Radio Varsovia* (La Bella Varsovia, 2004), *Ropopompom. Catorce cuentos de Navidad* (La Bella Varsovia, 2004) y *Como yo te amo. Dieciséis cuentos de todo corazón* (La Bella Varsovia, 2004). Este poema es inédito.



Para Antonio

*Como los olivos sudan aceite,
mi cuerpo resbala sobre tu piel.*

Bebe

Porque tu cuerpo huele a suavizante.

No. A sábanas recién tendidas bajo un sol de azotea en estéreo.

Porque soy tu amante en prácticas y atrás quedaron los cursos intensivos que destrozan desde dentro hacia fuera del universo exterior.

Porque tu boca me observa en silencio y tus manos me sustentan como a una pestaña antes del ingenuo ingenio del deseo infantil.

Porque quise conocerte de niño (congelando la cabeza de tus action man) y cantarte mi canción favorita balanceando mi cuerpo de un lado a otro.

Porque el bazo se me ha desencajado de tantas risas,

la piedra de los deseos te trajo hasta mí.

Ficciones

- “La noche más oscura” (Isabel María Abellán)
- *Seis microrrelatos* (Julia Otxoa)
- “La niña del mundo” [fragmento] (Xurxo Torres)

La noche más oscura

ISABEL MARÍA ABELLÁN

Estaba tumbada en la cama. El libro abierto por la misma página desde hacía varias horas, la mirada enganchada en un párrafo del que no sabía huir. Su pecho se agitaba al respirar.

Había dejado la ventana abierta, a pesar de la noche fresca y de la brisa demasiado insistente que se enredaba en las cortinas.

Parecía lejana, insensible al frío que amorataba su piel. De pronto un escalofrío pareció devolverla a la vida. Apartó lentamente la mirada sin expresión de aquel párrafo ya congelado y miró sin comprender hacia la noche amenazante. Percibió entonces la humedad suspendida en la habitación, la brisa que entraba cargada de gotas de lluvia y comprendió que se acercaba una tormenta.

Se levantó para ir a cerrar la ventana. Tuvo que luchar contra el viento, entraba a feroces ráfagas y atenazaba sus brazos. Al final consiguió vencer el furor de la tormenta que se desataba y cerró de golpe. En ese instante gruesas gotas empezaron a aporrear los cristales.

Con paso lento dio la espalda a la noche violenta y se dirigió hacia el cuarto de baño. No se dio cuenta al verse reflejada en el espejo de que no llevaba puesto el camisón. Se había ido a la cama con la misma ropa con la que había salido, horas antes, a tomar unas copas.

Se sentó, sin levantar la tapa, en la taza del water. La mirada perdida, sin ninguna emoción. De pronto, se levantó y se lavó las manos. No miró el grifo sino su mirada amarilla en el espejo, no se dio cuenta de que el agua que se perdía por el desagüe no era transparente, sino roja como la sangre.

Se llevó las manos mojadas a la cara y humedeció sus ojos, sus labios. Regresó, a pasos cortos, al dormitorio. Miró un instante hacia la ventana, la iluminaba un relámpago, pero no pareció oír el tremendo trueno que, apenas unos segundos después, pareció querer arrancar el edificio de sus cimientos.

Estaba totalmente sola en aquella enorme casa de dos plantas y sótano. En otro tiempo, la recorrieron niños que bajaban las escaleras dando saltos, que entraban los domingos por la mañana en su habitación y la despertaban entre risas y juegos. Fue todo en otro tiempo. Todo se fue desvaneciendo. Primero se rompió su matrimonio, él se marchó a vivir lejos. Los niños tenían que hacer dos veces al mes las maletas y viajar para ir a ver a su padre. Ya entonces empezó a invadirla el silencio. Aquellos largos fines de semana recorría cada habitación, cada rincón que ellos habían animado con sus juegos. Empezó a sentir el frío de la lejanía; tuvo miedo de perder todo lo que un día la hizo feliz.

Se volvió obsesiva. Cuando regresaban el domingo por la tarde, interrogaba a sus hijos: ¿Él los trataba bien?, ¿cómo era ella?, ¿les daba mucho cariño, todos los caprichos?; ¿a quién preferían de las dos? Empezó a pensar que ella era siempre la última, la culpable de que todo se hubiera roto. Empezó a odiarse. Pero no. Se detuvo de pronto la caída, porque un día conoció a alguien que le hizo recordar que en otro tiempo fue amada y venerada y recuperó la alegría perdida, la confianza y las ganas de volver a hacer cosas.

Por aquel entonces no lejano, sus hijos empezaron a crecer, dejaron de ser niños. Ya no entraban a despertarla los domingos por la mañana. En ocasiones porque dormían profundamente, más tarde, porque aún no habían regresado de una noche de diversión.

Pensó que definitivamente se habían ido para siempre. Se quedó con aquellos recuerdos, con la tristeza de su ausencia los fines de semana. Ahora ya siempre estaban fuera.

Hacía años que ya no sentía celos de aquella mujer. Estaba aquella relación, aquel hombre que le devolvía la ilusión cada fin de semana. Se veían un rato el sábado por la tarde, salían a tomar copas por ahí, o a cenar. Ella se arreglaba a conciencia. Se compraba ropa que la hiciera sentirse atractiva, se acicalaba con esmero ante aquel espejo al que ahora se asomaba con los ojos amarillos.

También comían juntos los domingos. Luego, al caer la tarde, él se despedía y ella volvía a quedarse sola, un poco aturdida por tanto silencio repentino, pero contenta en el fondo porque él regresaría el próximo fin de semana.

Volvió a tumbarse en la cama. Se sentía agotada. Cerró un instante los ojos. Sintió sed, una sed despiadada. Miró hacia la mesilla de noche. No, allí no había ningún vaso. Decidió, a pesar del enorme cansancio, bajar aquellas interminables escaleras y buscar agua en la cocina.

Lo hizo muy despacio. Tanteando cada escalón, con miedo a perder el paso y a caerse. En la planta baja estaban todas las ventanas abiertas. El viento levantaba las cortinas, rugía con furia. Los relámpagos eran más tenues, los truenos más distanciados, la tormenta se alejaba pero arreciaba la lluvia, entraba en la habitación empujada por las ráfagas de viento. Había empapado la alfombra y los sillones.

Pasó junto al sofá y tropezó; apartó con disgusto aquel bulto y se dirigió a la cocina. Encendió la luz, pasó junto a la mesa pero no vio la sangre que la cubría, tampoco pareció ver el desorden de cacharros caídos y cuchillos desparramados. Abrió el armario y cogió un vaso de agua, una mano cayó pesadamente en el fregador, los dedos amoratados, la sangre ya coagulada. Abrió el grifo, bebió con avidez. Se fue entonces hacia el frigorífico y cogió la botella de agua fresca, lo cerró de un golpe, pero un brazo olvidado impidió, al resbalar, que la puerta se cerrara.

Estaba cansada, definitivamente agotada. Se sentía tan acabada que no tenía fuerzas ni para dormir, pero pensó que debía intentarlo. Decidió volver a la habitación, pero se llevó con ella la botella de agua. Pasó de nuevo junto al sofá, pero no miró aquella cabeza con los ojos abiertos pero sin cuerpo, que la miraba, horrorizada, desde los cojines que la rodeaban.

Subió, indiferente al festín de sangre que se derramaba en la planta baja, a su dormitorio, pero esta vez decidió cambiarse. Se quitó la falda ensangrentada, la blusa.

Había tenido últimamente mucho tiempo para pensar. Un fin de semana él no vino, tampoco llamó. La consigna entre ambos era no entrar en la vida del otro. Ella empezó a aventurar razones que explicaran aquel olvido, la ruptura de la apacible rutina de cada fin de semana. Al principio se volvió a culpar ella de todo, se sintió de nuevo obsesiva. No descansaba un instante, se preguntaba con machacona insistencia qué había hecho, qué había dicho, qué había olvidado hacer o decir. Se sentía perdida en medio de aquella borrachera de soledad.

De nuevo el pasado sin retorno, el eco, amortiguado por el paso del tiempo, de sus juegos, sus risas. Las comidas en familia los fines de semana, las vacaciones tan deseadas, la alegría sin fisuras de aquellos años; luego, lentamente, el olvido total.

Sintió rencor, un odio profundo e insoportable hacia el origen de todos sus males. Sacó fuerzas de donde ya no le quedaban y lo llamó. Después de tantos años de silencio y lejanía. Era su cumpleaños. Cincuenta. Una cifra redonda, enorme, absurda para atravesarla sola. Tan sólo le pedía un último día de compañía, después de tantos años vividos en la apacible serenidad de una familia unida. Él, sensible a aquella llamada de auxilio, enternecido por fugaces recuerdos del pasado, prometió acudir a la cita.

Y así fue como se reencontraron, después de tantos años sin verse, sin saber nada el uno del otro, después de tanto, de tanta lejanía y olvido.

Ella había decidido, tiempo atrás, que él ya nunca regresaría, pero olvidó decírselo.

Isabel María Abellán (Murcia, España, 1961). Escritora y profesora de Geografía e Historia. Este cuento aparecerá publicado en breve, junto con otros de la misma autora, en el libro titulado *El último invierno y otros relatos*, en la editorial *Irreverentes*.



Seis microrrelatos

JULIA OTXOA

Justicia en Santa Reparata

Fue muy duro para Giovanni pensar cuando apretaba el cuello de la muchacha, que aquel crimen que ahora estaba cometiendo le correspondería investigar a él, Giovanni Cavalcanti único juez de la pequeña población de Santa Reparata.

Cuestión de orgullo

Realmente aquel hombre se obstinaba en no querer entender, mientras enfurecido me daba puntapiés en las costillas y riñones, me insultaba y me perseguía por toda la casa, incapaz de soportar la idea de esposo abandonado.

Yo no me defendía, sabía perfectamente que hubiera podido cortarle la yugular con la velocidad de un rayo, pero en el fondo me daba lástima, ya que en cuanto se cansara y dejara de golpearme, yo también me iría dejándole totalmente solo.

Porque ningún perro de mi categoría soportaría vivir con un dueño que no le permite contemplar escondido tras las cortinas del dormitorio, como su mujer se desnuda todas las noches.

Tienda de bromas

Ante mi asombro, ya que para nada estábamos en carnaval, aquel hombre alto y flaco vestido de negro con cara de funeral, entró en la famosa tienda de bromas “El rey de las fiestas”, saliendo al poco tiempo transformado, luciendo una ostentosa nariz roja y unos grandes mostachos color naranja, su cabeza cubierta con uno de esos gorritos de chino mandarín. Sin embargo fijándose en él con detenimiento se observaba fácilmente que la seriedad de su rostro no había variado en absoluto, lo seguí durante unos minutos pero pronto lo perdí de vista entre las nubes de turistas que aquellos días abarrotaban la ciudad.

Volví a mi trabajo de portero y me olvidé del asunto hasta que meses más tarde en la consulta de ingresos del hospital, reconocí las facciones de aquel hombre serio, tremendamente pálido, en el rostro del cirujano que iba a realizar con mi dañado corazón, una delicada operación a vida o muerte.

Palomeras de San Roque

Palomeras de San Roque es uno de esos lugares estratégicos de montaña donde los cazadores escondidos en casetas camufladas, cazan a red la paloma torcaz, que emigra en el otoño hacia África.

Pervive en el lugar todavía, un rito de matanza ancestral, un impresionante espectáculo que mueve cada año miles de curiosos. El acto consiste en que los cazadores una vez que tienen a los cientos de palomas atontadas bajo la red, las van sacando una a una degollándolas con certeros mordiscos.

Una vez terminada dicha ceremonia de muerte, el rito continúa y esos cazadores con los labios aún chorreando sangre besan en la boca a las mozas que quieren buscar novio. Ya que dice la leyenda, que los besos mojados en sangre de paloma son los mejores aliados del amor.

No obstante, también se cuenta que durante las noches de luna llena, los cazadores incendiados de pasión amorosa, desenfrenadamente, acarician con los dientes el cuello de sus amedrentadas esposas.

De las apariencias

Era un hombre tan delgado que a menudo se lo llevaba el viento. Así que en previsión de este tipo de catástrofes, se había llenado los bolsillos de piedras. Pero la suerte no estaba de su lado. Ocurrió durante una de aquellas noches en las que un fuerte viento no lograba llevárselo; el pobre hombre loco de contento celebraba su dicha con los marineros por las tabernas del puerto. Nunca fue tan feliz.

Al amanecer, caminaba completamente ebrio como un ángel frágil junto a los embarcaderos, dicen que debió resbalar y caer al mar mientras cantaba. De todas formas esta versión de los hechos nunca fue escuchada. La oficial fue la del suicidio, llenos de pesadas piedras sus bolsillos.

Oto de Aquisgrán

Cuentan que el emperador Oto de Aquisgrán era tan sumamente perfeccionista que, acometiéndole una vez un agudo ataque de melancolía profundísima y decidiendo en medio de tristes delirios acabar con su vida, tuvo tan extremado cuidado en dejar bien acabados y atados los asuntos de la corte que, antes de pasar a mejor vida, pasó años y años despachando con sus consejeros, firmando tratados y recibiendo en mil audiencias. Hasta el punto de que, al fin todo en orden, el pobre emperador Oto, ya muy anciano y enfermo desde su lecho de muerte, no recordaba realmente el extraño motivo que le había tenido toda su vida sumido en aquel delirante y frenético ritmo de trabajo, no conocido jamás en ninguna corte imperial.

Julia Otxoa (San Sebastián, España, 1953). Si nos centramos solamente en su faceta como narradora —Julia Otxoa es una reconocida poeta, además de ensayista y artista plástica—, su obra ha sido traducida a varios idiomas como el euskera, el alemán o el italiano. Se inició en 1994 con el libro de relatos *Kískili-Káskala*. Escribió también libros infantiles como *Lucas y el búbo* o *Zainorilandia*. Colabora habitualmente en prensa y revistas como *Barcarola*, *Rosa cúbica*, *Turia*, *Leer*, *Zurgai*, *Texturas* o *Diario de Bilbao*. Algunos de estos relatos formaron parte después de su libro *Un extraño envío* (menoscuarto, 2006).



La niña del mundo

[fragmento]

XURXO TORRES

El reino

En la bonanza, Cornualles huele a salitre, a bocadillos de atún caduco y a lavadoras marchitas. A la capa, los olores emigran hacia el sur. En el temporal impera el ruido. Las olas braman de dolor, el viento fustiga a las almas dormidas y la lluvia canturrea sonos de muerte y perdición. A la capa, el aire suena a tierra anegada de sangre y orina, a lamentos grasientos y a discos rayados. En el temporal, Cornualles es un grito.

La Torre de Bizac se eleva inhiesta sobre los farallones del lado norte de la boca de la ría sin que el tiempo la someta. La gallardía de sus formas, la dominante situación que dibuja sobre los parajes que la circundan e, incluso, el halo trágico que proyecta sobre sus moradores, permanecen incólumes.

La Torre de Bizac no sucumbe a la estulticia del tiempo.

¿Hablamos del tiempo que pasa? Según a qué personas, es tema de relativa importancia.

— ¿Los oyes, Fausto?

— ¿Qué cosa, Álex?

Es irrelevante. Los muertos vuelven a hacer surf en las aguas del canal. Sus muñones planean como sombras imperfectas sobre un mar infestado de tiburones. A diferencia de Fausto, que no ve a los difuntos, los escualos sí creen en las apariciones descarnadas y huérfanas de cariño.

Los muertos del surf suelen aparecer acompañando al viento del norte. El norte es el viento que levanta los sentidos y aviva las venganzas. Se agazapa

en los quicios de las ventanas y asesta sus golpes de locura amparado en la oscuridad. Por eso es del gusto de las almas perdidas. En su perenne deambular, encuentran en el viento del norte gélidas caricias de odio y terror. Los muertos en pena no son de natural pacífico. No tienen ningún motivo para serlo. Antes bien, todo lo contrario, qué molesto es navegar en tierra de nadie sin saber a qué mundo perteneces o a qué Señor debes obediencia.

Xurxo Torres (Vigo, España, 1968). Periodista y escritor. *La niña del mundo* es su segunda novela. Junto con *La noche americana* y *El horizonte de la reina* (en la que trabaja actualmente) conforma la serie *Trilogía Atlántica*. Ofrecemos el inicio de *La niña del mundo* para dar cuenta del estilo del autor a los lectores que quieran bucear en su obra. Los derechos de autor de la obra irán íntegramente a la Fundación *Alba Torres Carrera*, dedicada a la infancia.



Entrevistas

- **LUIS EDUARDO AUTE** (Antonio Marín Albalate)[31]
- **JORDI DAUDER** (Ángel Manuel Gómez Espada) [40]
- **HORACIO FERRER** (tertulia con el autor) [45]
- **FERNANDO GARCÍA DE CORTÁZAR** (Pedro Palomino)[63]
- **RAFAEL MARÍN** (José Ramón Torres Alcántara y José Joaquín Rodríguez Moreno [74]
- **JOSÉ CARLOS MARTÍNEZ** (Francisco Javier Meca Guevara) [85]
- **CARLOS PÉREZ SIQUIER** (Ángel Manuel Gómez Espada) [93]
- **JOSEP M^a RODRÍGUEZ** (Juan de Dios García) [98]
- **JAVIER RODRÍGUEZ MARCOS** (Juan de Dios García) [106]
- **ENRIQUE VILA-MATAS** (Pedro M. Domene) [114]

Luis Eduardo Aute

Haciendo el animal

Entrevista: Antonio Marín Albalade

Aute (Manila, 1943) viene a mi memoria a través de Escala en Hi-Fi, un programa de televisión de los sesenta que no me perdía ningún domingo, por ver cómo su “Don Ramón” iba escalando peldaños.

Hijo de padre catalán y de madre filipina, Luis creció un tanto políglota y pictórico. A los 10 años (según cuenta en Los últimos de Filipinas) tras ver a M. M. en Niágara, busca una foto de la actriz donde aparece en bañador y con un tubo de Colgate y lo hace desaparecer para pintar allí lo que su imaginación le sugiere.

1960 es el año en que realiza su primera exposición. Siete años después graba su primer single. Desde entonces no ha parado de producir. Este poeta urbano y metafísico, tiene la suerte de expresar su creatividad mediante diversos lenguajes.

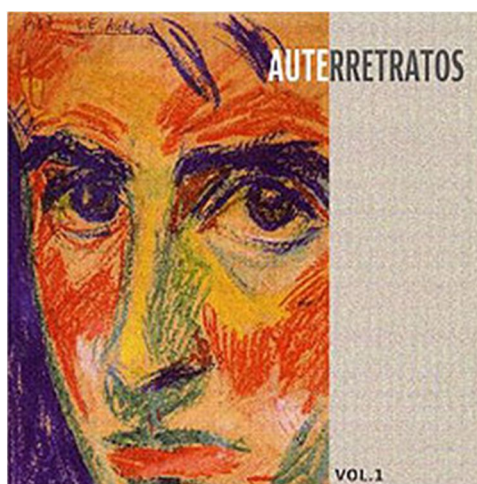
Aute es sin duda alguien sin cuya existencia difícilmente podría entenderse el mundo de la creación. Quienes amamos la voz de su mirada no podemos dejar de acudir a las imágenes que brotan de su música y a la inversa.

El pasado 23 de febrero Luis Eduardo, que pasaba por aquí, subió a la cartagenera librería Escarabajal para leernos algo de su reciente AnimaLhada y de paso firmar ejemplares. Venía del Aula de Poesía de la Universidad de Murcia, donde la noche antes había hecho una lectura de sus poemigas.

Gracias a la generosidad de Isabelle García Molina y del propio Luis Eduardo, fue posible su presencia dentro del ciclo “arima2” que organiza el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver y la librería Escarabajal. Tuve el honor de presentarle. Un lujo que no olvidaré jamás.

—EL COLOQUIO DE LOS PERROS: «Aute, Aute, queridísimo, escúchame. No somos nada. Criaturas fantasmales, átomos de entelequias, apenas sentimos el peso de las cosas. Nuestra angustia existencial se vuelve espuma, tanto soñamos con el Paraíso perdido. Leo tus escrituras, verborreas de palabradicto, rompecabezas lingüístico joyceano y Dada. ¡Qué risa nos está dando! Inefable fabulador, gramático lúdico. Verbum infans. Lewis Carrol te bendiga». Palabras bajo el magisterio del gran Carlos Edmundo de Ory, con las que se abre esta *AminaLhada* (Siruela, 2005). Para personas despistadas, hay que decir que es una prolongación de *Animal* (El Europeo, 1994) y *Animal dos* (Plaza y Janés, 1999). ¿Luis Eduardo, que representa en tu vida la figura de alguien como Carlos Edmundo de Ory?

—LUIS EDUARDO AUTE: Uno de los más grandes poetas vivos en lengua castellana es Carlos Edmundo. No sé si fue antes el poeta o el ser humano. Siempre digo que yo, de joven, quiero ser Ory. Mis poemigas no hubieran existido sin sus aerolitos.



—ECP: *Rito, Espuma, Babel, Sarcófago, Albanta, De par en par, Cuerpo a cuerpo*, legendarios vinilos —me precio de tener un Potosí con lo mejor de la cantautoría— que desempolvo para leer en ellos el

nombre de José Manuel Caballero Bonald, un grande de siempre, ejerciendo en ellos como productor o con labores de coordinación. En el volumen 2 de tus últimos *Auterretratos* figura Guadalupe Grande, otra grande, hija de Grande. No voy a cometer la gilipollez de preguntar aquello de “¿renovarse o morir?” porque no tendría sentido. Pero no es casual que los poetas te tengan querencia y viceversa. Más allá de consabidas etiquetas (que si poesía de la experiencia, de la diferencia, de la nueva sentimentalidad...) y, fuera del tiempo, buscando sólo la sustancia, que es lo que importa, ¿de qué poetas te alimentas? ¿Has encontrado, en la actualidad, alguna voz nueva que te sorprenda?

—LEA: Hay un buen ramillete de jóvenes poetas que me interesan: Antonio García de Villarán, sevillano, Pura Salceda, catalana, Pilar Blanco, alicantina... y algunos cuantos otros... y, por supuesto, Una “grande” como es Lupe Grande.

—ECP: «Te delata / tu mirada huidiza, distante, / ausente... / y ese pelillo / negro y rizadito / que asoma entre tus labios» confieras en ‘Las huellas del crimen’. Mientras tecleo estas palabras suena tu ‘Nana a una niña fría’ (una de mis canciones favoritas) y pienso si podría entenderse Arte y Vida sin erotismo. Y ladro y callo. ¿Qué piensas tú?

—LEA: Sin erotismo, nada queda, sólo el vacío de la muerte.

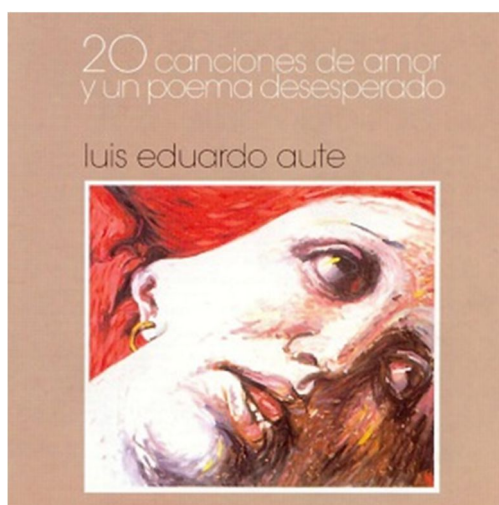
—ECP: *AnimaLhada*: un libro de peso (2.500 gramos de estética visual) repleto de poemigas que son para deleitarse mirándolos mientras se leen. Un volumen bien disto a *Volver al agua* (Sial, 2003) donde se recoge tu poesía publicada hasta la fecha. Sin duda, algo muy serio este *AnimaLhada*. Ánimo animal... Según te he oído decir en la presentación, no es lo mismo animal que bestia. ¿Podrías explicar para los lectores de *El coloquio de los perros* qué diferencias hallas entre ambos términos y por qué la definición de “poemigas”?



—LEA: Animal viene del latín “anima”, alma, de modo que es una falacia decir que los animales no tienen alma. La “Bestia” es todo lo contrario. Poemigas es una forma de sugerir que esos textos breves que escribo pudieran tener alguna “miga poética”.

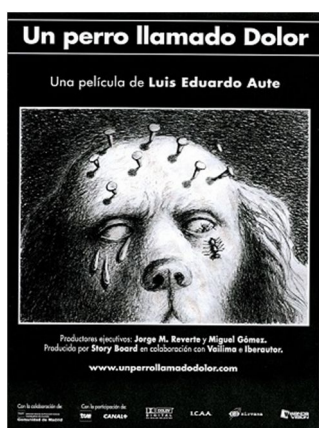
—ECP: En gran parte de tu obra se aprecia una tendencia por lo erótico que termina derivando hacia planos marcadamente surrealistas. “Angelingua (ad libidum)”, último tramo y complemento directo de *AnimaLhada* recoge imágenes altamente poéticas y definitorias como «Pesca en el río del eterno retorno», «anhelo del anzuelo en celo», «entre romper aguas y hacer aguas fluye el río de la vida», «manan manantiales de olas y alas», «don de lenguas o Salve la saliva que salva»... El coño, maná inspirador, al cabo, una salida tras la entrada. Vida al fin. El coño como un destino. Como exclamación: ¡No sé qué coño me pasa hoy! Como una manera de estar en la vida. Como la mejor manera de morir. ¿Luis Eduardo, si no existiera el coño habría que inventarlo?

—LEA: Sí, porque sin coño (cogno) no existiría el conocimiento (cogno-cimiento). Está muy claro, coño.



—ECP: «El hogar, a veces, / es una hoguera / a fuego lento» dices en ‘Tarde o temprano, arde’. ‘«Hotel, dulce hotel» canta un tal señor Sabina. Dependiendo del fuego a que te refieras y según lo entiendo yo, ¿si arde al fin el hogar, acaso el hotel sea una manera de salvarse de la quema?

—LEA: El hotel, el apartamento de la otra o de algún amigo, el coche, el ascensor, un parking, algún callejón, un parque, la era, un avión transoceánico... y algún asilo que otro.



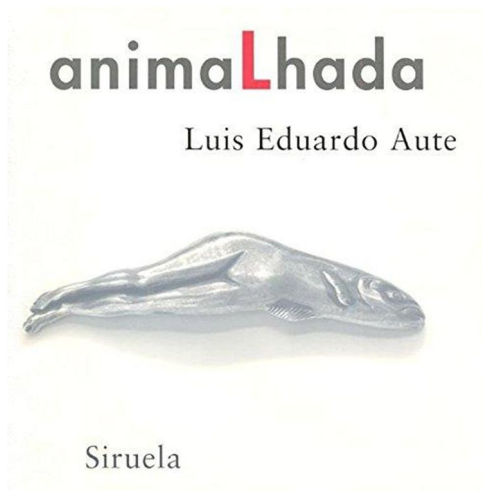
—ECP: Serrat, Silvio Rodríguez, Maria del Mar Bonet... Compañeros de oficio que siguen como tú, incombustibles, en vivo y en directo, para encandilar a tres generaciones. Más allá de Pedro Guerra, Rosana o Javier Álvarez, encuentras en los raperos a los nuevos cantautores. ¿Podrías explicarlo un poco?

—LEA: Por supuesto. Los raperos son los nuevos cantautores. Y además, de protesta protestísima. No hay más que escuchar sus letras de goma 2. Son autores e intérpretes, pura cantautoría.

—ECP: En tus canciones podemos encontrar innumerables referencias al cine, la literatura o la pintura. Muchas portadas de tus discos han sido obra de tus pinceles. Por otra parte, has declarado que escribir canciones resulta algo torturante debido a los inevitables corsés a los que hay que someterse. «Cuéntame una tontería» dices en otro de tus inolvidables temas. Se me ocurre decirte que acaso acudan esas referencias al subconsciente como una manera de hacerte más “libre” a la hora de componer canciones... Como ves, cuento una tontería. Ahora en serio, ¿para cuándo nuevo disco?

Ahí van estas migas
para hormigas
amigas ...
y enemigas.

—LEA: Estoy componiendo, en este momento, canciones nuevas, a trancas y barrancas (éste podría ser el título) porque no hay manera de evitar compromisos diversos y obligaciones de todo tipo. Me tendré que ir del país.

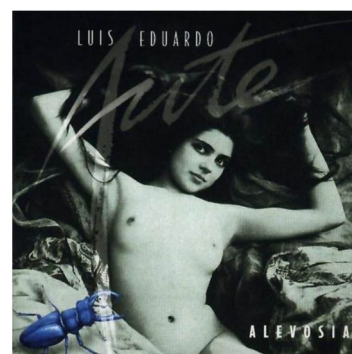


—ECP: ¿A la hora de componer canciones, qué es primero para ti, la palabra, la música, la música de la palabra, un “chester”...? No, olvida esta gilipollez. Mejor háblanos de las dificultades de hacer una canción sin repetir las mismas fórmulas. ¿Cómo logras resolver el peso del “auteplagio” para sonar diferente en cada disco? ¿“Nueva piel para la vieja ceremonia” que diría Leonard Cohen?

—LEA: Amigo mío, con gran, gran esfuerzo y siendo un dictador conmigo mismo no permitiéndome ninguna concesión, por eso es una tortura.

—ECP: Nacho Sáenz de Tejada, Olga Román, Pablo Guerrero, Luis Mendo, “Billy” Villegas... ¿Podrías comentarnos brevemente lo que te sugiere cada nombre?

—LEA: Difícil individualizar porque todos son compañeros muy queridos de toda la vida. Son familia y a la familia se la quiere, sin más.



—ECP: Director y guionista de cortometrajes y medietrajes como *Minutos después* (1970), *Chapuza 1* (1971), *A flor de piel* (1972), *El muro de las lamentaciones* (1986), *La pupila del éxtasis* (1989) o *Un perro llamado Dolor* (2001) —aquí además dibujante—, Luis Eduardo Aute da cauce a su creatividad a través del cine. Si al cabo «todo en la vida es cine / y los sueños / cine son» como cantas en *Cuerpo a*

cuerpo, ¿cuánto de realidad o ficción tienen las bolsas de palomitas como civilizada excusa para meterle mano a la novia en el cine?

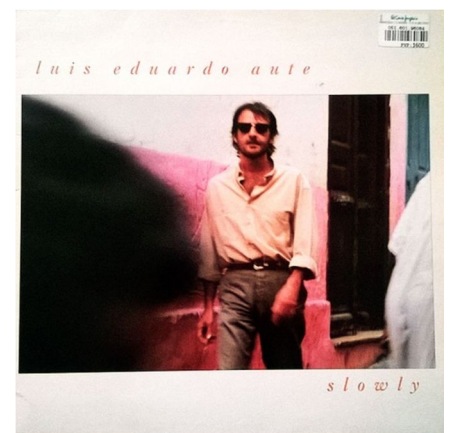
—LEA: Complicada cosa esa de meterle mano a la novia con las dos manos ocupadas... Mira, me faltó decirte “en el cine” en la respuesta a tu pregunta n° 6.

—ECP: **Para terminar (y aunque ya me huelo la respuesta), ¿hacia dónde crees que camina este perro mundo tan ciego y cansado, sin ningún mayo del 68 a la vista?**

—LEA: No te olvides que mayo del 68 fue un fracaso y lo que ahora hay es consecuencia de aquel fracaso. Yo creo que la Gran Revolución todavía está por llegar y no tardará mucho si las cosas siguen esta dinámica demencial y suicida.

—ECP: **Te regalo un poema mío*.**

—LEA: Gracias.



*Brevedad versus Extensión 1830

A Luis Eduardo Ante

*Lo breve —si brida—
dos veces vibra.*

Sí ¡bravo!

*Bromo—
formo —no broma—
su antónimo.*

*Brío
brumo —por tanto—
abriendo paso
—vibre Dios— a la
—es grande— tu esa
AnimaLhada.*

*Au te doy fe —Luis
Eduardo— de mi
brete, que emular
no puede mi voz
la tuya, sino
humil-demente
—¡oíd loqueros!—
declarar mi este
ya declarado*

—brazo hacia el mar—

Aute-ísmo.

Salud y alas,

a la pólvora

—¡olor a ingenio!—

de tu palabra.

Cartagena, 23 de febrero de 2006

Antonio Marín Albalade

Jordi Dauder

En el nombre de la poesía

Entrevista: Ángel Manuel Gómez Espada

EL COLOQUIO DE LOS PERROS: La primera pregunta casi es de principiante: ¿qué encuentra dentro del teatro que no le den las demás artes interpretativas que realiza?

JORDI DAUDER: Fundamentalmente el reto del directo y el contacto con el público. Es, además, la base del trabajo realmente interpretativo.

ECP: Usted comenta que sus primeros pasos en teatro fueron en París, donde fue a parar después de exiliarse. Cuéntenos algo de esos comienzos. ¿Cuál fue la primera compañía en la que estuvo trabajando, por ejemplo?

JD: En París recibí mi formación teatral.

ECP: En 1990 ya nos había dejado con la boca abierta en la representación de *Compañía* y dos años después se atreve con *El último vals*, una recopilación de textos de Samuel Beckett, que usted mismo dirigió. ¿Por qué Beckett?



JD: Porque creo que Beckett ha sido uno de los grandes transformadores del teatro del siglo XX.

ECP: Y al final de todo, ¿qué beneficios personales le supuso *El último vals*?



JD: El reto de dirigir un “Beckett” que para mí significó aprender a “desaparecer” para estar al servicio del texto y de lo que el autor expresa.

ECP: Y el pasado mayo presentó, de nuevo, un homenaje a uno de los grandes del siglo XX: *Borges versus Borges*. Un homenaje al inmortal argentino que usted mismo se atrevió a dirigir. Contenía música, danza y textos del maestro, así como material audiovisual. ¿Cómo surge la idea de ese homenaje y por qué se valió de casi todas las artes para rendirlo?

JD: *Borges versus Borges* fue una propuesta del Auditori a Jorge Sarraute (músico y compositor) y a mí. La dramaturgia, al igual que la prosa de Borges, pretendió transmitir esas múltiples caras del “prisma” literario del poeta, y por esa misma razón utilizamos diferentes formas de expresión: luces y sombras para un personaje luminoso y sombrío.

ECP: Una de sus últimas aportaciones en teatro fue la puesta en escena de *Sonámbulo*, un texto de Juan Mayorga inspirado y basado en la obra poética de Rafael Alberti *Sobre los ángeles*, uno de sus libros más simbolistas y hermosos. ¿Usted, que, como ya hemos mencionado, ha realizado adaptaciones similares, cree en el poder dramático de los versos del genial gaditano? ¿Fue una puesta en escena difícil?



JD: Creo que Juan Mayorga hizo una magnífica dramaturgia y Helena Pimenta una difícil y sensible puesta en escena para transmitir ese universo surrealista y un tanto trágico de ese Alberti desconocido. Fue un gran montaje.

ECP: En el celeberrimo y tan cacareado año de El Quijote, usted se embarca en un proyecto de Helena Pimenta, adaptando *La*

entretendida. ¿Ha encontrado similitudes entre ambos textos cervantinos?

JD: No. Salvo en el aspecto irónico.



ECP: Para muchos críticos, su labor interpretativa se ve reforzada por la fuerza dramática de su voz y el uso que sabe usted hacer de ella. Su voz también le ha llevado a ser actor y director de doblaje. Se le podrá reconocer en la voz al castellano de la mítica saga cinematográfica de *Star Wars*, siendo el senador Palpatine. ¿Qué importancia le da usted a todo eso de la voz? ¿La ve como un mero instrumento de trabajo que le sirve para llegar a algún fin o como una herramienta indispensable para afrontar cada papel?

JD: Tengo la voz que tengo y es sólo una parte de mi ser actoral. No hago de ella ningún “uso calculado”. Creo que lo mejor de toda voz es la naturalidad. Toda afectación me repulsa y me es extraña, al igual que todo artificio “artificial”.

ECP: ¿Qué le llevo a participar de manera tan directa en el recital de poesía audiovisual (*No en nostre nom?*) ¿Aún tiene la suficiente fe en la poesía y en la palabra como para que un gobierno la escuche y cambie su forma de pensar?



JD: Estoy contra las guerras de los poderosos y amo la poesía. Necesitaba hablar contra las guerras con la voz de los poetas. No creo que la poesía cambie a ningún gobierno ni yo lo pretendo: los gobiernos son lo más opuesto a la poesía. Son burdos representantes de espurios intereses económicos. El resto es máscara, disfraz.

ECP: Su última intervención en cine, como actor, le ha llevado a colaborar en *Pasos*, un film dirigido por el consagrado Federico Luppi. ¿Qué le ha parecido estar a las órdenes de este “virginal” director argentino?

JD: Luppi no sólo es un maestro, sino un ser humano de profunda ternura y un hombre comprometido. Ha sido un maravilloso regalo trabajar con él y aprender.

ECP: Sus colaboraciones en televisión han sido numerosas. Una de las últimas forma parte de un proyecto que emitirá próximamente Telecinco en una serie llamada *Películas para no dormir*, que nos remite a Chicho Ibáñez. Su nombre es *Regreso a Moria*, dirigida por el joven Mateo Gil, quien se dio a conocer con *Nadie conoce a nadie*. ¿Cómo ha sido adentrarse en el siempre tan vilipendiado por la crítica y amantes del séptimo arte “cine de terror”?



JD: El cine puede ser bueno o malo, independientemente del género. Me interesa mucho Mateo Gil y me interesó la historia romántico-mágica.

ECP: Para terminar, dándole las gracias por adelantado, a ver si usted me puede resolver esta duda que me ronda desde hace tiempo: ¿por qué las compañías teatrales, si exceptuamos dos o tres consagradas, cada vez se arriesgan menos con los clásicos y, de osar acercarse al texto, buscan la forma de hacerlo totalmente contemporáneo con cualquier cosa menos con el texto?

JD: Les da miedo. Y algunos directores libérrimos deberían aclarar que se trata de una versión cuando la libertad creativa desfigura y hace irreconocible un texto clásico. Al menos, sino a la letra -que también-, sí a su espíritu.

Horacio Ferrer

Tango de raza

[Tertulia]

Tertulia animada por Horacio Ferrer en el Museo del Aceite de Almería formada, entre otros, por Tato Rébora (organizador del Festival de Tango de Almería), Lulú (esposa de Horacio Ferrer), José Luis López Bretones (poeta), Rogelio Rodríguez Comendador (alcalde de Almería), Juan de Dios García (poeta), Joaquín Ruano (poeta e investigador literario), Francisco Alonso (profesor de música), Luisa María García Velasco (escritora y traductora), Avelino y Diego Martínez (fotógrafo).

TATO RÉBORA: Horacio pidió conversar íntimamente con un pequeño grupo de poetas y amigos. Os diré que Horacio es el primer poeta del tango, letrista de Astor Piazzolla, creó la Academia del Tango, luego el Museo... Una gran cantidad de espectáculos surgieron de su obra. Me parece justo que en España, que ha sido uno de sus principales afluentes que llegaron al puchero del tango, que generaron el tango junto con las otras emigraciones europeas en la Argentina, hablemos de esta música y de su poesía.

JOSÉ LUIS LÓPEZ BRETONES: Horacio mismo puede empezar hablando de los orígenes de la letra de tango, de sus dos fuentes principales, que, si no recuerdo mal, una era Rubén Darío y otra era la poesía gauchesca.

HORACIO FERRER: El tango tiene muchos orígenes. Pensemos en el origen de la danza, en el de la música, en el de la poesía del tango, en el del canto del tango y en el de la orquestación. Y además está el origen de los propios hacedores del tango, los personajes arrabaleros, pues son los verdaderos creadores de la concepción estética y humana del tango.

ROGELIO RODRÍGUEZ COMENDADOR: ¿Horacio, y no hay raíz negra en la letra de tango?



HORACIO FERRER: En toda la obra de Gardel hay una sola referencia a los negros, y en tono muy despectivo. Las raíces poéticas del tango corresponden fundamentalmente a la poesía gauchesca, que ya está muy organizada y con una obra capital y decisiva que es el *Martín Fierro* de José Hernández.

JUAN DE DIOS GARCÍA: Una obra maestra.

HORACIO FERRER: Fue un éxito desde la publicación de su primera parte, cuando el tango aún ni existía en su forma criolla-rioplatense.

JOSÉ LUIS LÓPEZ BRETONES: Y Rubén Darío.

HORACIO FERRER: Creo que es uno de los poetas más grandes que ha dado América, si no el más grande, por la variedad, el volumen y la densidad de su obra. Este gran nicaragüense vivió muchos años en Buenos Aires. Hizo el 'Canto a la Argentina'. Mi madre estuvo sentada en las rodillas de Rubén Darío, de manera que tengo una especie de tracción familiar con él. Resulta que el padre de Cátulo Castillo, que fue uno de los poetas fundadores de la letra de tango, era íntimo amigo de Rubén Darío. Mi abuelo también. Yo tengo dos cartas de Darío a mi abuelo diciéndole «Si usted me presta cien pesos con mi nuevo puesto en *La Nación* podré devolvérselos». Tal era el paterío de Rubén (...) Me contaba Cátulo Castillo que en la mesa de su casa paterna todos los días después de cenar él y sus hermanos eran obligados por el padre a escribir unos sonetos a la manera de Rubén Darío. Y la influencia de Darío



está en Celedonio Flores y en muchos otros poetas que eran admiradores suyos. El tango 'Cantina de la ribera' parece escrito por el mismo Darío.

JOSÉ LUIS LÓPEZ BRETONES: Hablemos del arrabal, Horacio.

HORACIO FERRER: Arrabal es una palabra de origen hebreo. Representa el cinturón que está inmediatamente después de la muralla de cada ciudad y que da la sensación de que socialmente está excluido de la fuerza central de cada ciudad. En Buenos Aires ese arrabal involucra nada más que tres puntos cardinales. Tiene Norte, barrios afortunados, el Oeste, que no es el *Far West* pero parece serlo, y el Sur, que involucra géneros como la vidalita, la milonga, estilos tristes...

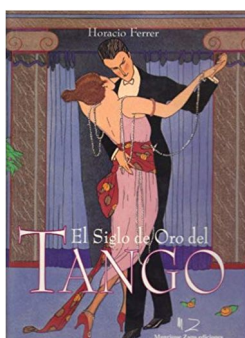


AVELINO: Y los personajes del arrabal...

HORACIO FERRER: En su primera etapa el tango es una copia exacta del cuplé de las zarzuelas madrileñas, con los personajes porteños en vez de los madrileños, esto es, el chulo, las manolas vestidas de arrabaleras porteñas...

AVELINO: ¿Y el lunfardo?

HORACIO FERRER: Recién aparece el tango en su verdadera estética independiente cuando un campesino que se afincó en Buenos Aires, hijo de

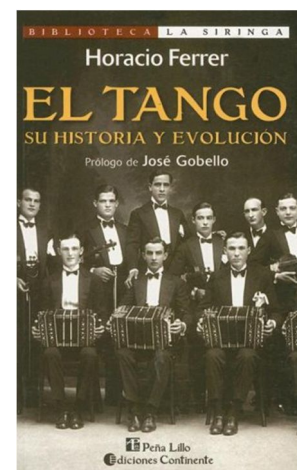


italianos, Pascual Conturci, tuvo la muy feliz idea de ponerle letra a algunos tangos que no la tienen. Y entonces apela a ese lenguaje entre campesino y ciudadano que es el lenguaje de la poesía gauchesca con palabras del argot popular porteño que se llama lunfardo. Lunfardo es una palabra que viene de lombardo. Este préstamo es para designar un habla que no es idioma, sino un vocabulario, pero es una manera de sentir.

Los poetas lunfardescos no hablaban lunfardo. Nadie habla lunfardo. Es una jerga eminentemente literaria. Se escribe, se recita y se canta en lunfardo, pero no se habla. (...) Os contaré una anécdota. En 1933 Federico García Lorca estaba reunido con algunas gentes del cine y de las letras en Buenos Aires, en casa de la actriz Luisa Beilli, y algunos de los porteños anti-tango, que existen muchos...

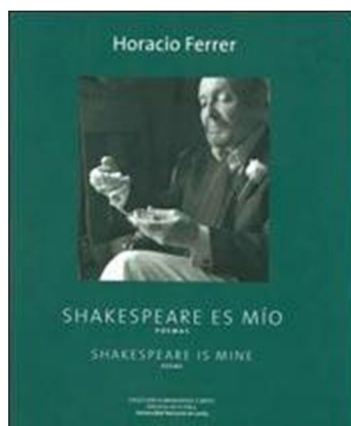
JOSÉ LUIS LÓPEZ BRETONES: ¿Porteños anti-tango?

HORACIO FERRER: Sí, les gusta mucho la música brasilera porque dicen que es alegre. Y claro, *La fierecilla domada* y *Hamlet* participan de la invención humana de Shakespeare. (Risas) El caso es que un porteño anti-tango le dijo a Lorca “Federico, ¿y usted qué opina del tango?” El porteño esperaba que dijera “no lo conozco o no me gusta”. Y entonces Lorca lo que hizo fue responderle de la siguiente manera. Había un piano abierto en la reunión, se sentó y empezó a tocar ‘El Ciruja’, que es el más lunfardo de todos los tangos. Y cantó ‘El Ciruja’ entero. Fue la respuesta a este imprudente porteño. (...) El lenguaje de Conturci es una mezcla de la sentimentalidad de la canción campera con ese idioma castellano decorado de lunfardo, porque el lunfardo no tiene gramática propia. No tiene posibilidad de llamarse idioma.



ROGELIO RODRÍGUEZ COMENDADOR: Horacio, ¿‘El porteño’ es anterior, no es tango-tango?

HORACIO FERRER: No. Se considera un pre-tango. Hay pre-tangos de 1850, pero con una emancipación estética importante a partir de ‘Noche triste’. Hay tangos musicales que son tango-tangos. Además, hay mucho lunfardo musical en el tango. Uno escucha a Eduardo Pugliese y esa música habla en lunfardo, porque es rebelde frente a los grandes alineamientos de la música llamada culta, a la cual el tango aspira también desde un momento muy importante: la llegada a la Argentina de Manuel de Falla. Falla en España era el modelo perfecto de cómo incorporar esa jerga musical de las tabernas y de las esquinas y de los boliches de España a una música sinfónica importante, de gran vuelo y de gran belleza.



JOSÉ LUIS LÓPEZ BRETONES: Ahora el tango suena en las grandes salas, en los grandes teatros mundiales.

HORACIO FERRER: Sí. Muchos sinfonistas de Buenos Aires fueron a llevarle sus obras a Falla cuando llegó. Y las recibió, pero él quiso conocer a los hermanos Decaro, que habían hecho una verdadera revolución juntos con Gardel. Falla les dijo “Yo escuchaba lo que ustedes hacen y creo que parte del

porvenir de la música que se hace en Argentina está en lo que ustedes hacen”. Fíjate en la profecía de Falla.

JOSÉ LUIS LÓPEZ BRETONES: ¿Y entre el tango y lo que luego se llamó tango-canción? ¿Qué diferencias encontramos? Por lo que yo sé el tango-canción ha llegado a detestarse por mucha gente.



HORACIO FERRER: Lo que pasa es que tango-canción se llamó al tango cantado, al tango con letra.

JOSÉ LUIS LÓPEZ BRETONES: ¿Solamente era eso?

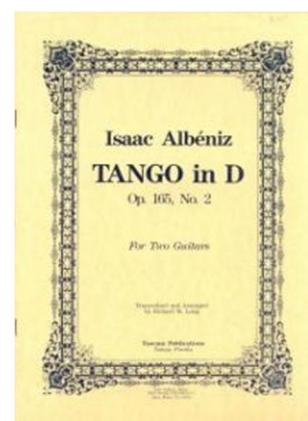
HORACIO FERRER: Al principio. Después se le puso esa definición a tangos muy melódicos y tangos muy podados de... Más parecidos a...

ROGELIO RODRÍGUEZ COMENDADOR: ¿A los boleros?

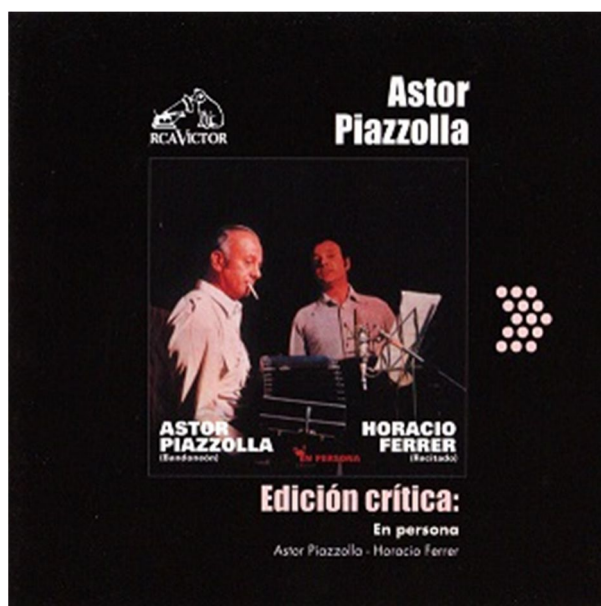
HORACIO FERRER: Efectivamente. Un ejemplo de ello es ‘El día que me quieras’. Hay tangos con más esencia y otros con menos. Y Gardel sigue prevaleciendo en el mundo entero.

JOSÉ LUIS LÓPEZ BRETONES: Y con respecto a la música, ¿hay alguna influencia europea, por ejemplo?

HORACIO FERRER: Bueno, hay una influencia cubana, por ejemplo. Yo estuve hablando con un gran pianista cubano no vidente, Frank Emilio Flin. Es hijo de norteamericana y cubano. Es rubio, con unos grandes ojos celestes que no ven. Conoció a su mujer después de quedarse ciego,



se aman, es un pianista maravilloso, que me dijo “no, no, la habanera y el tango tienen alguna semejanza en la combinación rítmica, pero nada más”. Y es que, en realidad lo que el tango logra no es sumar distintas raíces, sino, como dice un gran pensador de los años treinta, “los hijos de los inmigrantes son hijos genéticos de sus padres, pero hijos culturales de su país”. Creo que es un pensamiento realmente esclarecedor.



ROGELIO RODRÍGUEZ COMENDADOR: Insisto, Horacio, ¿y la raíz negra?

HORACIO FERRER: Hay que hacer muchas acotaciones. En el Río de la Plata, en una guerra vergonzosa llamada la Guerra de la Triple Alianza, donde tres países de Latinoamérica (Brasil, Uruguay y Argentina) se abalanzaron contra Paraguay, que por entonces era el país ejemplar de América, el país más evolucionado, con mejor universidad, con mejor ferrocarril, la mejor industria, con mejor organización social... Y destruyeron Paraguay. Y en esa guerra fueron todos los negros en el primer batallón. Mataron a todos los negros en esa guerra, y después en las guerras civiles. Esto es la verdad. Por tanto en Buenos Aires no hay negros ni para el remedio. Es así, es tremendo. No hay cultura negra, no hay comidas negras, ropas negras. Sólo los que sobrevivieron nos han dejado en Buenos Aires las grandes comparsas de carnaval, que son

extraordinarias. Los escuchás tocar y... El tamboril es una cosa alucinante. La polirritmia y la riqueza de esos cuatro pinos (bombo, piano, repique y chico). Las cuatro. Es lamentable, porque por una razón industrial ya no se hacen. Los tamboriles se hicieron a la pobre. Con las tablas de las barricas de donde se importaba la hierba de Brasil a Uruguay. Cuando se empezaron a hacer de plástico desaparecieron las maderas curvadas con las que hacían los tamboriles. Entonces ahora se hacen las tablas curvadas, pero ya no es lo mismo. Esas tablas de las barricas antiguas tenían algo especial que ha desaparecido por una razón industrial, no cultural. (...) Lo negro en el tango quedó en la milonga.



ROGELIO RODRÍGUEZ COMENDADOR: Como la ‘Milonga en negro’, ¿no? Cuando se canta eso de: “La negra durmió en la cama, el negro durmió en el suelo”. (*Risas*)

HORACIO FERRER: Sí. Fíjate que los músicos, cuando tocan tango es una cara shakesperiana, pero cuando tocan o bailan milonga es otra expresión completamente distinta. (Horacio abre la boca con una gran sonrisa, imitando la cercanía de lo negro). La milonga tiene la extroversión del negro. Y el tango no. Toda vez que se toca el tango a la manera antigua reaparece lo negro y lo español que tuvo el tango en sus orígenes. Por ejemplo, un gran músico que toca mucho con su orquesta a la manera antigua es Mariano Mores, con el que

se siente también el sabor de las orquestas de zarzuela y de las orquestas cubanas. (...) ¡Y no hay apenas músicos negros en el tango! Están Joaquín Mora, que era negro como una morcilla, al que yo conocí muchísimo, un compositor exquisito, Plácido Simoni Alfaro y Rosendo Mendizábal.

JOAQUÍN RUANO: No es como en el jazz.

HORACIO FERRER: Claro, hay un jazz negro y un jazz blanco, Chicago y Nueva Orleans. En el tango no existe eso. Existen estilos, variaciones, pero no existe un tango negro y un tango blanco.

ROGELIO RODRÍGUEZ COMENDADOR: ¿Y el indio?

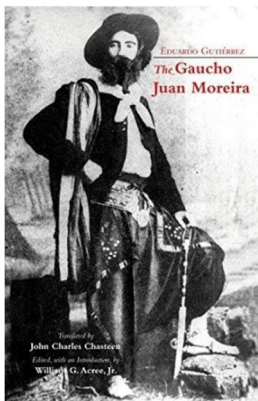
HORACIO FERRER: La presencia del indio en el tango marca una etnia y hay muchos provincianos que parecen japoneses. Uno no sabe si los muchachos de acá fueron allá a procrear o viceversa, pero un tucumano, un santiagueño tienen caras que parecen del verdadero Oriente. Discépolo decía que lo contemplativo pasa al tango a través del gaucho.

JOSÉ LUIS LÓPEZ BRETONES: Háblanos del gaucho.

HORACIO FERRER: El gaucho es un personaje que desapareció hacia 1870. Todavía se pueden ver en nuestros campos uruguayos, pero el gaucho, el gaucho-gaucho desapareció a finales del XIX. Era un bohemio al que no le gustaba mucho trabajar -y además hacía muy bien-, le gustaba cantar, le gustaba recitar. Tenía un gran pudor por la mujer. Siempre decía 'ella', no daba nombres propios. Me parece una cosa de una delicadeza fenomenal. La elegancia del gaucho endomingado para ir al pueblo a bailar o a jugar o a alternar... El gaucho y el caballo es una simbiosis fantástica... Está todo en el Martín Fierro y en estos poemas gauchescos. (...) El gaucho, cuando se empiezan a alambrar los campos en la segunda mitad del XIX pierde la



libertad. Hace poco viajamos con Lulú a Tierra de Fuego y es impresionante: hay horas y horas de desierto.



ROGELIO RODRÍGUEZ COMENDADOR: ¿Pero el gaucho era trashumante, no?

HORACIO FERRER: Totalmente. Trashumante y peregrino. Es una de sus características. Hacía noche, sacaba sus monturas y...

JOSÉ LUIS LÓPEZ BRETONES: Es un poco la versión del zíngaro en Argentina.

TATO RÉBORA: Digamos que fue más el desarrollo del capitalismo el que empujó al gaucho a Buenos Aires...

HORACIO FERRER: Claro, y el gaucho se convirtió en un personaje enmarcado en un territorio que no le pertenece: la ciudad, donde se va a matar o a morir.

TATO RÉBORA: Y ahí nace el malevo, ¿no?

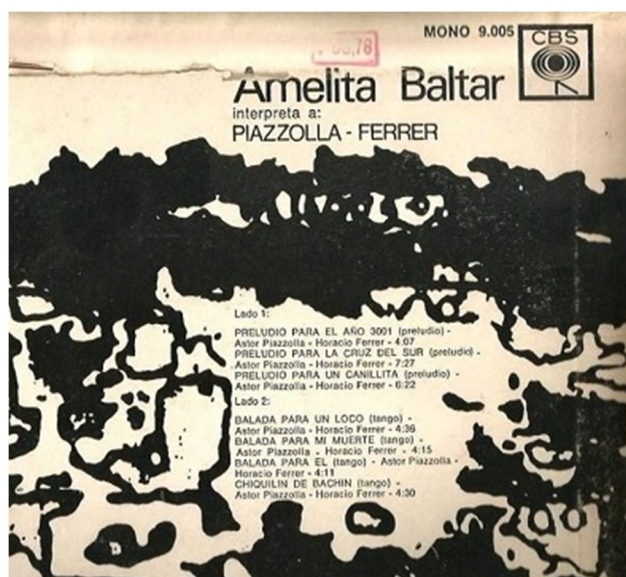
HORACIO FERRER: Exacto. Desde los orígenes de ese gaucho desmoralizado, desalentado y con la existencia semirrota aparece lo que se llama el compadrito, que ya existe en 1830, el personaje tanguero por excelencia. (...) Una vez en Alemania estuve dando una conferencia con Ute, una profesora de baile, y dije que las danzas son posteriores a la expresión corporal, que es connatural de los pueblos. Entonces, si uno ve a un vaquero americano anda así (Horacio se levanta y camina como John Wayne), sin embargo, al gaucho, cuando le quitas las botas y le pones un calzado de ciudad camina así (Comienza a caminar de forma muy parecida a nuestro querido Chiquito de la Calzada, lo que provoca una carcajada general). (...) Hay cantores como Gardel o



Florentino que son la excelencia de los compadritos. Cómo ellos frasean... ¡eso es el compadrito! (...) Aníbal Troilo me decía que si en el tango hubiera habido una gran trascendencia de lo español o lo negro, hubiera existido el instrumento de la pandereta o el tamboril. En cambio, en el tango todos sus instrumentos son melódicos y son instrumentos europeos: piano, cuerda y bandoneón.

JUAN DE DIOS GARCÍA: Creo que es el momento de hablar del bandoneón.

HORACIO FERRER: Buenos Aires estaba llena de acordeones que traían los italianos, era el instrumento que expresaba mejor sus sentimientos. En cambio los tanguistas optaron por el bandoneón, que era un instrumento inexistente, había muy pocos ejemplares y los tanguistas dijeron: “Para tocar el tango nuestro instrumento ha de ser el bandoneón, no el acordeón”.



JUAN DE DIOS GARCÍA: ¿Y cómo llegó el bandoneón entonces?

HORACIO FERRER: Es enigmático. Debieron de haber simultáneamente diversas llegadas de bandoneones a Argentina.

JOSÉ LUIS LÓPEZ BRETONES: El acordeón yo lo asocio más al folclore alemán y al francés incluso, más que con el italiano.

HORACIO FERRER: El acordeón se origina como instrumento para afinar. Acord- es acordar y -eón, harmonium, bandonium, todo tiene la misma desinencia, porque tiene un fuelle para dar aire y unas lengüetas para dar las notas. Pero la diferencia es que el bandoneón fue creado como un instrumento portátil, para los entierros. Y todavía -algunos ya no lo tienen- llevan dos argollitas para colgarlo con una cinta al cuello. Y he visto en una revista porteña una noticia de la guerra ruso-japonesa de 1905 en la que hay un batallón de japoneses tocando el bandoneón.

AVELINO: Yo lo he visto colocado en las rodillas.

HORACIO FERRER: Troilo inventó tocarlo sobre una sola pierna para hacer más brillante el estacato.

TATO RÉBORA: Yo tengo noticias de su uso en la campaña germana.

HORACIO FERRER: Yo explico en un artículo cómo el bandoneón cambió la mitología germana por la mitología porteña. (...) Y cincuenta años después de haberse incorporado el bandoneón al tango se creó en 1957 la primera cátedra de bandoneón en el Conservatorio *Manuel de Falla* de Buenos Aires, ocupada por el mejor bandoneonista de esa época, Pedro Mafia. La universidad y el mundo académico rechazaban el bandoneón. Ni la más remota posibilidad existía entonces de que el bandoneón entrara en los círculos áureos de la cultura.

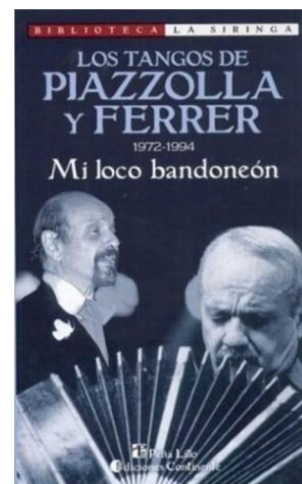
FRANCISCO ALONSO: Tuvo que ser un placer haber conocido y disfrutado al maestro Piazzolla.

HORACIO FERRER: Estuve con él más de 40 años. Yo tenía 15 años cuando lo conocí.

FRANCISCO ALONSO: ¡Qué suerte!

HORACIO FERRER: Ya lo creo.

FRANCISCO ALONSO: Respecto a lo que usted estaba contando con el bandoneón, ocurre en España algo similar. Por ejemplo, hoy en día los conservatorios empiezan a contemplar la posibilidad de crear la cátedra de txistu, un instrumento propio del País Vasco. Cuando hablamos de conservatorios superiores sólo existe txistu en Bilbao, en Irún, Vitoria y en San Sebastián, pero en el resto de España no existe esa posibilidad. Con el acordeón pasa algo muy parecido. En Andalucía no hay ninguna cátedra de acordeón, sin embargo en Madrid, Barcelona y San Sebastián sí existe. Claro, son instrumentos que por el carácter propiamente folclórico no se han llevado a esa zona de alto nivel musical, sin embargo son instrumentos con suficiente calidad y reconocido prestigio, al igual que el bandoneón. Supongo que el bandoneón estará instaurado en Argentina en todos los conservatorios. De hecho, el maestro Daniel Barenboim hace dos años sacó un disco con música de...



HORACIO FERRER: Sí, de Gardel y de Piazzolla.

FRANCISCO ALONSO: Hay gente que lo critica. Yo pienso que el maestro Barenboim fue muy comprometido con sus orígenes.

HORACIO FERRER: Absolutamente.

FRANCISCO ALONSO: Supo bajarse de esos estamentos tan altos como es la Ópera de Berlín para buscar en su Buenos Aires natal a dos músicos de la zona, bandoneón y contrabajo, y editar un disco que es una verdadera joya de la música argentina. Y volviendo al tema que hablábamos sobre los orígenes del tango, le digo que yo he enseñado a mis alumnos numerosas veces el *Tango* de Albéniz. ¿Lo conoce?

HORACIO FERRER: Sí, sí. Lo hemos cantado todos. (Risas)

FRANCISCO ALONSO: Por cierto, ¿de dónde viene la palabra tango?



HORACIO FERRER: De la conjugación del verbo latino tangere, que es tocar, palpar. También el día del tango en Japón es el día de los niños. La concepción numérica japonesa de identificar el número cinco con la vaca también se llama tango. Hay una ciudad que se llama Tango en el África Occidental. Tango llamaban al rollo de tabaco envuelto en melaza en Centroamérica. De manera que la palabra tango se usó mucho antes de que la palabra tango existiera como tal, como la que más divulgación se le ha dado...

De esa manera, el *Tango* de Albéniz es una habanera. De hecho, cuando las habaneras llegaron a España se le llamó el tango americano, el tango que venía de Cuba.

FRANCISCO ALONSO: Pues yo, sabiendo que Beethoven fija con sus sonatas el concepto de sonata, creo que Albéniz marca las pautas con su *Tango* de lo que luego va a ser la variedad rítmica tan característica de lo que es el propio tango.

HORACIO FERRER: Un gran pianista uruguayo llamado Hugo Balzo me dijo en los años cincuenta “Al tango le hace falta alguien que le fije el ritmo”

y yo le contesté “Pero maestro, una de las características del tango es su variedad rítmica”. Además era también la manía de todos los profesores llamar al tango folclore. El tango no es folclore. El folclore es un estado de las cosas. Parece que se le da más jerarquía diciendo que es folclore, pero es tomar el rábano por las hojas. Es otro mundo el del folclore, son como fosforescencias de hechos culturales de muy diversa naturaleza que sobreviven a su época. Esa es la maravilla. Fue lo que William Thompson en 1846 quiso designar con esa palabra. Después ha sido malversada y utilizada comercialmente.

FRANCISCO ALONSO: Pues yo, por lo que he estudiado, he visto la música folclórica como el germen de importantísimas obras luego elaboradas.

HORACIO FERRER: Por supuesto que es así.

FRANCISCO ALONSO: Bartók.

HORACIO FERRER: Por supuesto.

FRANCISCO ALONSO: Manuel de Falla.

HORACIO FERRER: Claro. Lo que pasa es que había una mentalidad de negación de incorporar lo popular al nivel académico. Eso hacía dividir la música culta de la folclórica. Y en medio de todo lo demás. Le llamaban mesomúsica (Risas), una especie de basurero donde estaban boleros, tangos, samba, carioca, valsés vieneses...

TATO RÉBORA: A mí me da la impresión de que folclore viene de raíz. Y el tango, sin embargo, nace del pavimento.

HORACIO FERRER: Bueno, toda vez que hacen una obra en Buenos Aires y rompen la calle aparece la Pampa. (Risas)

FRANCISCO ALONSO: También ocurre algo parecido a la zarzuela, a la que se le llama género chico principalmente por la temática, pero si analizas las partituras de los compositores de zarzuela te das cuenta de...

HORACIO FERRER: ¡Uff, son muy buenas! Chueca, Alonso, extraordinarios compositores.

FRANCISCO ALONSO: ¡Son verdaderas joyas en cuanto a cómo adaptan la música a la letra!

HORACIO FERRER: Un día llevé a Piazzolla a escuchar zarzuela. No la había escuchado nunca y se quedó maravillado. Con Lulú me acuerdo de la última zarzuela que vimos en Madrid, *El manojito de rosas*, que es muy moderna, teniendo en cuenta que es un género muy siglo XIX. Digamos que *La Gran Vía* es La Cumparsita de la zarzuela (Risas).



LUISA MARÍA GARCÍA VELASCO: Yo quería preguntarte por los tangos flamencos. ¿Hay alguna relación o es pura casualidad?

HORACIO FERRER: Creo que es simplemente un problema de designación. Lo que tienen en común el tango y el flamenco es lo creativo, la tensión interior. Es que todo lo que sea exterior en el tango y en el flamenco no es muy bueno, aunque sus estéticas sean diferentes. Te diré, aun así, que Aníbal Troilo tenía en casa todos los discos de *La Niña de los Peines*.

ROGELIO RODRÍGUEZ COMENDADOR: ¿El tango, por su profundidad, tuvo que nacer en la ciudad de Buenos Aires o es música de ciudad universal?

HORACIO FERRER: Esa es una teoría muy notable, la identificación del tango con todas las ciudades. Es un arte musical, poético, dancístico, cantable, que expresa la urbanidad del siglo XX, el siglo de las grandes ciudades.



ROGELIO RODRÍGUEZ COMENDADOR: ¿Pero hasta el punto de que el tango fue porque Buenos Aires fue, el tango es porque Buenos Aires es y el tango será porque Buenos Aires será?

HORACIO FERRER: (Risas) ¡Es que en Buenos Aires hubo la locura para el tango! *El Lanzallamas* y los personajes de Roberto Arlt son Buenos Aires. Sin embargo, hay y habrá tangos finlandeses muy buenos, tangos húngaros, parisinos y españoles también.

DIEGO MARTÍNEZ: ¿El tango puede ser el baile donde más contacto hay entre un hombre y una mujer?

HORACIO FERRER: La pareja de tango no sale a hacer un acto sexual, sale a lucirse. La cama está ahí, pero no intervienen. Yo diría que es un baile muy sensual, pero no erótico. El erotismo queda para después. (Risas)

AVELINO: Las letras del tango revelan una visión del mundo bastante pesimista, melancólica, del hombre es un lobo para el hombre, donde no se puede confiar en el otro...

HORACIO FERRER: Lo inquietante que resulta para el inmigrante que el nativo lo mire de reojo para que le dé o le quite trabajo en el Buenos Aires de hace un siglo hace que la música popular nazca enraizada a la vida de la esquina, del hogar, del trabajo, de la huelga... El tango es el vocero de los que no tienen voz. (...) Esa Buenos Aires que creció y se industrializó de repente, apareció el programa de Bakunin y los anarquistas europeos se erradicaron en el partido socialista y populista. La sociedad no esperaba esto, no sabía que uno se podía asociar de esa manera y aspirar a mejorar la vida y que había que decir “¡Nosotros vivimos mal!”. ¿Cómo iban a decir que vivían bien? (...) No hay muchos tangos que sean así como canciones de protesta, pero el tango está lleno de esa expresión del dolor. En el tango también hay alegrías, pero siempre muy sarcásticas. (Risas) Es un humorismo muy corrosivo... Yo he cambiado en Argentina bastante todo eso, porque creía y creo que también se pueden cantar las grandes felicidades que da el amor, el afecto, el poder conseguir uno su destino... En mi obra hay mucha expresión de plenitud. A la felicidad le tengo un poco de desconfianza... (Risas)



Fernando García de Cortázar

Escribir desde la historia

Entrevista: Pablo Palomino

Su último libro, Los perdedores de la Historia de España, está comprándose en los grandes almacenes y en las pequeñas librerías, está siendo devorado por aficionados domésticos a la Historia y por altos especialistas en la materia. Reconozcámoslo, es muy difícil conseguir esto sin una varita mágica. ¿El secreto? Lo tiene guardado este erudito bilbaíno que se ha propuesto escribir literatura documentada sin aburrir al lector acostumbrado a la ficción y divirtiéndolo al entusiasta del dato objetivo. Don Fernando nos habla desde la Universidad de Deusto. Veamos.

EL COLOQUIO DE LOS PERROS: Usted ha demostrado en su obra unas dotes literarias innegables. ¿Tiene pensado dar el paso hacia la ficción en algún momento? ¿Qué género le gustaría cultivar?

FERNANDO GARCÍA DE CORTÁZAR: Muchas gracias por su piropo. Siempre me he sentido muy atraído por la literatura, de tal forma que al llegar a la Universidad dudé en dedicarme a ella o a la historia. Pero desde el comienzo de mi preparación como historiador pensé que la historia sólo puede ejercer de reina de las humanidades si sabe expresarse de una forma bella, con un vigoroso estilo literario, lleno de fuerza y emoción. En toda mi obra, ya muy extensa por mérito de mis años, hay una clara voluntad de estilo y en ella resuenan las voces de los poetas españoles. ¿Qué género me hubiera gustado cultivar? Sin duda alguna: la poesía. Pero hasta el genio de Cervantes tuvo que refugiarse en la novela. Yo me he tenido que contentar con ser lector de poesía y con buscar la belleza en el ensayo. Eso sí, soy muy beligerante en la defensa de la buena literatura que, por supuesto, no es sinónimo de ficción. Y esto lo debían saber los críticos literarios y periodistas

que suelen reservar el nombre de escritores, en exclusiva, a los que publican libros de ficción.



ECP: ¿Cuál es su opinión sobre la novela histórica y el actual auge editorial de novelas pretendidamente históricas? ¿Puede recomendarnos alguna?

FGC: El interés por la novela histórica debería alegrarnos a los historiadores si no estableciera una diferencia entre la Historia propiamente dicha y un campo ambiguo donde la ficción acaba muchas veces en el gusto por lo sobrenatural o el misterio. O simplemente cuando la ficción acaba construyendo un anacronismo en el que los personajes del siglo XIII actúan como si sus valores pudieran ser equiparables a aquellos en los que han sido educados los nacidos en la segunda mitad del XX. Esa necesidad de “entretener” (que se presenta como algo distinto a “conocer”, aunque se manifieste ataviado pretenciosamente de esa actitud y la gente cree que “aprende” algo de historia) es la que ha hecho renacer la novela gótica, el misterio, el terror... mezclando la fascinación por mundos futuros o haciendo renacer de sus cenizas experiencias literarias olvidadas. Lo “histórico” de la actual oferta novelística no es la Historia sino aquel relato que sea capaz de entretener, proporcionando una evasión no sólo por su carácter de “ficción” sino por su instalación “en otro tiempo”.

Creo que hay demasiada gente que se lanza al ruedo de la novela histórica sin haberse adiestrado en un género tan difícil como es el novelístico. Aparecen ahora vocaciones literarias no contrastadas que se refugian en la novela histórica como si ésta fuera un género menor. De las novelas históricas, le podría recomendar, sin miedo a equivocarme, los *Episodios Nacionales* de Galdós, *La regenta* de Clarín, *Triunfo y tragedia de Erasmo de Rotterdam* de Stefan Zweig o *El nombre de la rosa* de Umberto Eco.



ECP: ¿Cómo valora usted el reciente proceso de “recuperación de la memoria histórica”? ¿La memoria histórica estaba perdida y ahora se recupera, o simplemente se está revisando? ¿A qué cree que obedece este proceso? ¿Por qué precisamente en estos momentos? ¿Qué aspectos valora positiva y negativamente en ello?

FGC: Ramón Gómez de la Serna contó de alguien que tenía mala memoria que un día se olvidó de que tenía tan mala memoria y se acordó de todo. Olvidar el olvido no para que los vivos seamos ventrílocuos de los muertos, sino para enterrar los relatos de los demagogos y enfrentar los mitos con la verdad. Hoy se habla de recuperación de la memoria histórica pero casi siempre esta recuperación se refiere a desenterrar muertos o a levantar actas de fosas donde yacen víctimas republicanas de la guerra civil. La manipulación de la historia se repite y se olvida hoy que el odio reventó lo mismo en el Badajoz franquista que en la Barcelona de Companys y las cuadrillas nocturnas. La guerra civil es ya historia y no debe ser utilizada para buscar, setenta años más tarde, herederos de uno y otro bando entre los protagonistas de la actual vida política.

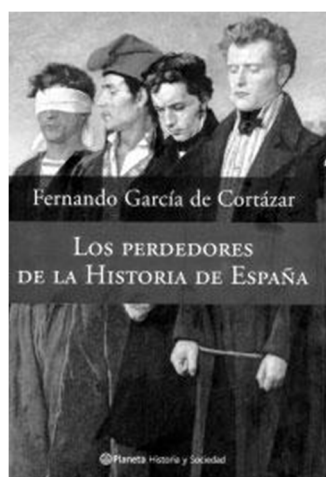
Es verdad que la gran perdedora de la Transición fue la memoria y que el camino hacia la democracia se pavimentó con el olvido del pasado. En aquellos años se rechazó el nombre de España, entendido como símbolo de la reacción y se insufló energía a unos nacionalismos excluyentes que repetían la misma teología de Franco. Paradójicamente se dio crédito a la versión



franquista de la historia, negando o enterrando la España liberal. ¿Por qué se identifica España más con Franco y no con la II República? ¿Por qué se identifica España con la leyenda negra y no con su tradición erasmista, ilustrada o liberal? El problema, en el fondo, es cultural. De no haber navegado por la historia ni haber leído suficiente. La recuperación de la memoria histórica debería servir para recuperar esa España real que no es esa España siniestra y canalla que hoy se inventan los nacionalistas, sino la honda y viva de la gran literatura. El nacionalismo catalán está ganando la batalla mediante una descomunal manipulación y una gran falta de memoria histórica: Cataluña es la tierra de la modernidad, de la libertad, de la apertura a Europa, del diálogo. España -que es otra cosa- es la Castilla harapienta y antigua, cejijunta y clerical, reaccionaria y fascista, abusona de los territorios con verdadera identidad.

ECP: ¿Qué opinión le merecen las conmemoraciones de efemérides, bicentenarios del nacimiento o muerte de algún personaje de trascendencia histórica, etcétera?

FGC: Nadie puede supervisar la memoria que se construirá sobre su tumba. Ni siquiera los tiranos. Los muertos ilustres de cada momento no sólo son cementerios, también son centenarios, salas de exposiciones, libros, artículos, versos. Es triste el olvido, pero a veces resulta más triste el recuerdo o el modo en que se recuerda lleno de mutilaciones, de inexactitudes, de injusticias. “Dámelo muerto” respondía un escritor a la petición de un colega para que preparara la semblanza de un coetáneo nada afín a ellos; es decir, dámelo sin voz, sin furia, sin alma... sin vida. La tendencia a perfilar las aristas de los muertos ilustres para no incomodar a nadie, las simplificaciones biográficas, la eliminación de huellas para hacer entrar al personaje en la rígida armazón de quienes le levantan una estatua o ponen un nombre a una calle... proliferan en los centenarios y en las celebraciones póstumas similares. ¡Quién le hubiera dicho a Dalí, por ejemplo, que se le terminaría recordando como un antifascista declarado, que con el tiempo, su relación con Franco, su carta de felicitación al dictador por los fusilamientos de 1975, su franquismo militante... serían vistos como una excentricidad más. Al Dalí ultrauniversal, que aborrecía el folclore y la exaltación de la aldea, que decía que por sí sola la sardana bastaba para cubrir de vergüenza y oprobio a una región entera, después de su centenario, se le quiere imaginar muy catalán, muy ampurdanés, muy figuerense.

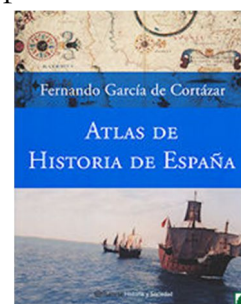


ECP: ¿Podría explicarnos lo que sucedió con la serie televisiva *Memoria de España*, cuya emisión fue interrumpida? ¿Cree que hubo algún tipo de injerencia política en dicha interrupción?

FGC: La emisión de *Memoria de España* se interrumpió porque Televisión Española no llegó a tiempo y hubo de darse unos meses de plazo para poder concluirla y estar en disposición de ofrecerla. Al terminarla, se emitió, sin problemas. Aunque la serie fue fruto del empeño de Aznar de enseñar a los españoles su historia, las autoridades socialistas, por lo que yo sé, no pusieron reparo a su emisión y elogiaron el buen trabajo hecho. Por otro lado, *Memoria de España* fue uno de los poquísimos programas que se salvó de la hecatombe de TVE, en los primeros meses de dirección socialista. La serie llegó a rebasar los cuatro millones de audiencia y creo que puede considerarse un grandísimo éxito de TVE, pues nunca un programa cultural había alcanzado en España tantos televidentes.

Los historiadores no sólo debemos saber historia, sino debemos saber contarla. Decía Voltaire que el secreto para no aburrir está en no contarlo todo y sus palabras fueron guía para quienes aceptamos el reto de hacer una historia de España, desde la prehistoria hasta nuestros días, en unos cuantos capítulos, una historia para la televisión. Desde el principio sabíamos que nuestra serie, *Memoria de España*, debía dejar en el camino muchos conocimientos acumulados para tejer un relato con relaciones y guiños al presente que hiciera más fácil la adquisición de una conciencia de España como proceso común, aluvión y cambio. Era necesario, por tanto, huir del viejo genealogista, la irrelevancia o el fetichismo cuantitativo. Como responsable directo de los nueve capítulos finales que cubrieron los siglos XIX, XX y arranque del XXI me sentí satisfecho del producto televisivo que el realizador pudo ofrecer, sacando partido a todo el material documental y a la filmografía del periodo. En otros capítulos, eché en falta mayor ritmo televisivo y me pareció ver un exceso de información.

ECP: ¿Cómo ve el proceso de construcción europea?

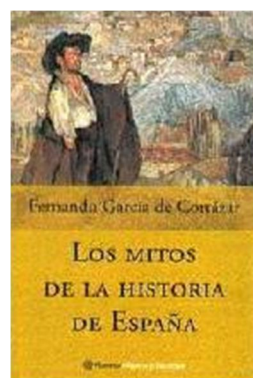


FGC: España forma parte de una Europa que pugna por ampliarse y unirse, en un momento en el que la identidad del continente se hace más problemática que nunca. El cosmopolitismo creciente, fruto de la inmigración, el sincretismo cultural, la globalización de las relaciones sociales, económicas y comerciales difuminan las características propiamente europeas hasta ahora

conocidas. Todo nacionalismo etnicista carece de futuro en una Europa, que ahonda sus raíces en la voluntad ciudadana de afirmar su unidad sobre la estructura de los Estados y que no quiere volver a unos reinos de taifas étnico-lingüísticos propios de la Edad Media. Someter las fronteras de las naciones al arbitrio de la voluntad diferenciadora de algún grupo regional origina una inestabilidad permanente, incompatible con la firmeza de toda arquitectura estatal. Además, muchos de los pueblos que se liberan de la camisa de fuerza de los grandes Estados lo hacen partiendo de una idea muy beligerante de lo autóctono, de ahí que, en cuanto pueden, practican la misma discriminación sufrida por ellos sobre las minorías residentes en su país. No está mal que cada pueblo tenga la posibilidad de desarrollar su genio propio, como reclamaba el romántico Herder, pero mucho más importante es que todos ellos cooperen para hacer realidad aquella “paz perpetua” que Kant concibió como el ideal supremo de la humanidad.

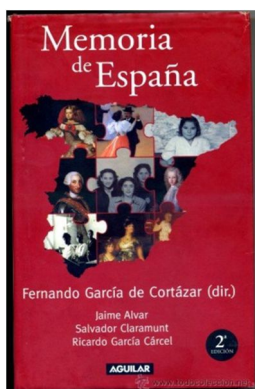
El problema de la integración de la diversidad de identidades no es nuevo en Europa y no está resuelto en varios de sus países... A estas alturas de la globalización, aparecemos todavía desarmados ante la barbarie y los excesos perpetrados en nombre de las identidades. Estas se construyen, en gran parte, artificialmente y están sometidas a los vaivenes políticos y electorales. Ocurre, además, que en aras de un sentimiento identitario pretendidamente primordial acaba por destruirse cualquier asomo de ciudadanía ilustrada y democrática.

Europa debe brindarnos una nueva forma de identidad global y postnacional que nos libere de la barbarie identitaria, del fanatismo ciego, del mesianismo delirante, del ansia patológica de dominio... de toda nuestra historia de crueldad en nombre de la patria. La ciudadanía europea debe basarse en un discurso racional y pragmático, pluralista y antixenóforo que ahonde en la búsqueda de un horizonte común de libertad, seguridad y prosperidad y no en la obsesión por la diferencia y las raíces identitarias.



ECP: Recientemente el BNG (Bloque Nacionalista Galego) ha reivindicado la filiación de la nación gallega con el reino suevo. Es conocido el interés por la historia medieval del principado entre los partidarios del nacionalismo catalán. En cuanto al País Vasco, la especificidad lingüística les hace remontarse hasta el corazón de la prehistoria. Parece difícil sustraerse a la tentación de utilizar la historia remota para justificar las aspiraciones presentes. Hay quien ve en su obra resabios de “esencialismo histórico” que justificarían al nacionalismo españolista. ¿Qué opina usted?

FGC: No es necesario extenderse sobre el importante papel jugado por la historia en la construcción de las naciones. La nación no es, se construye, y se construye, en gran parte, mediante la historia, que se convierte, de este modo, en una especie de partera de la nación. El olvido y hasta el error histórico son un factor esencial en la formación de las naciones. De ahí que los historiadores sean considerados sujetos indeseables y peligrosos por aquellos que hoy desean hacerse con una patria nueva, por aquellos que se esfuerzan en inventar una memoria separada y enfrentada a España, una memoria que reescribe su idea de nación, con los renglones torcidos del mito, del odio, de la animosidad, de la diferencia.



Me parece muy difícil ver en mi obra resabios de “esencialismo histórico” porque, aparte de lo que acabo de decir y he repetido machaconamente, será difícil encontrar un historiador que haya insistido más que yo en el carácter histórico de España y en su condición de construcción humana, contingente y nada esencial. Me encuentro incómodo hablando de identidades, raíces o pueblos a la altura del siglo XXI: tienen un cierto tufillo tribal. España es una nación de ciudadanos que forma parte de una comunidad cultural e histórica, es la patria constitucional que garantiza nuestras libertades y no el terrible determinismo de la Tierra y los Muertos de las construcciones nacionalistas

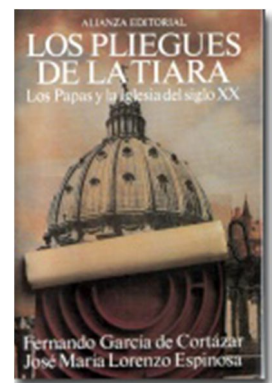
No es la comunidad anterior, pretérita, tradicional e inmemorial la que proporciona título para la convivencia política, sino la comunidad futura en el efectivo hacer. No lo que fuimos o soñamos que fuimos ayer, sino lo que vamos a hacer mañana juntos. De aquí la Unión Europea. También de aquí que España no halle solución mientras sus políticos, o al menos los que

gobiernan, no hablen y actúen como gentes verdaderamente contemporáneas que sientan bajo sí palpitar todo el subsuelo histórico, que conozcan la altitud presente de la vida y repugnen todo gesto arcaico y silvestre. Necesitamos de la historia íntegra para ver si logramos escapar de ella, no recaer en ella. El derecho que nace de la historia es a crear un futuro, no el derecho tradicionalista a heredar un privilegio. Hacer castillo de los derechos históricos es fijar España a su pretérito. Vivir gobernados y oprimidos por una oligarquía de muertos. Vivir una cornucopia de diferencias de rango, de oxidadas alcurnias y vejatorias exigencias de primacía. Vivir en las anticipaciones de quienes no pudieron construir el futuro y en las estrecheces mentales de quienes trataron de preservar el pasado, fantasía siempre inútil y utópica.

Impulso de dirección opuesta al siglo en que vivimos, los derechos históricos sólo son una nueva excusa para hacer recaer sobre los ciudadanos algo que no depende de su voluntad. Un designio providencial, las imposiciones de los muertos. Con normas tan altas se podría deshacer todo el mapa de Europa, levantando nuevas divisiones y fronteras, librando viejos fantasmas de opresión y limitando o liquidando las libertades individuales y concretísimas de que disfrutamos. La historia, sin embargo, y conviene escribirlo aquí, en España, país rico en reaccionarios de todo pelaje, no decide nada. Los hombres y las mujeres libres del presente, su voluntad de ser ciudadanos libres es el único derecho histórico a aceptar. La única garantía a exigir.

Pero, cuando alguien discrepa de las construcciones nacionalistas de Cataluña o el País Vasco, enseguida su aparato propagandístico adjudica a los discrepantes el carácter de nacionalista español, entendido éste no como una forma de patriotismo vinculada a la tradición liberal, revolucionaria, constitucionalista, sino como una forma de integrismo nacionalcatólico o falangista.

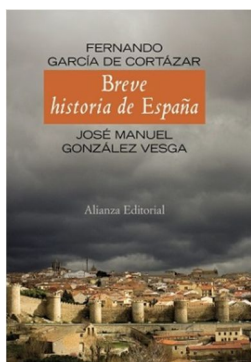
ECP: Usted conoce muy bien la historia reciente del Vaticano, como ha demostrado en *Los pliegues de la Tiara*. Si tuviese que completarla, una vez finalizado el pontificado de Karol Woytila, ¿qué resaltaría en el epílogo de dicha obra?



FGC: Hay una nueva edición de ese libro controvertido, publicada hace unos meses en una editorial de bolsillo, en la que se hacía el balance del último Pontificado. Todas las grandes cuestiones, como la infalibilidad, el ecumenismo, el celibato, el antifeminismo, la desigualdad, la incomunicación, los claroscuros financieros... han sobrevivido al pasado, colándose por la aduana del siglo en la guantera del papamóvil.

Es cierto que la Iglesia actual no oculta las vergüenzas de un mundo, al que no renuncia, y que le afectan en forma contradictoria. Condena el uso de preservativos, pero al mismo tiempo se acuerda de las víctimas del sida, defiende el derecho a la vida clamando contra el aborto, pero se estremece con la clonación y los experimentos científicos, reza por los embriones prohibidos y también por los inocentes que morirán de hambre o de sed, antes de su mayoría de edad, visita Cuba aunque predica incansable contra el ateísmo marxista.

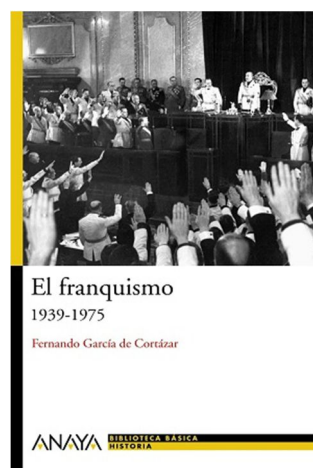
Juan Pablo II ha sido el Papa que ha vivido más de cerca la caída del comunismo y uno de las que más se ha preocupado por las libertades del mundo, porque en su juventud vivió su carencia en propia carne. Seguramente la Historia le recordará siempre, aunque sólo sea por eso. Y sin embargo sus disposiciones -léase el nuevo Código canónico de 1983- han hecho más por el centralismo y el absolutismo vaticano, que ninguna otra del mismo siglo. Con él, los centros de poder se han reforzado, las decisiones importantes se han individualizado, el autoritarismo en crisis de los sesenta se ha vigorizado. Las limitaciones para que la mujer supere, en la Iglesia, su habitual estado de marginación, los repudios continuos a ciertos aspectos de la actualidad (celibato opcional, homosexualidad, etc) o las instrucciones procesales contra algunos teólogos disidentes, han vuelto a sembrar la duda sobre la adecuación de la norma vaticana a la modernidad.



Dicen que los jóvenes se van de la Iglesia y ya no rezan el rosario como sus abuelos. Las vocaciones se ocultan, los seminarios se vacían y se venden a compañías hoteleras. La privatización de la fe es cada vez mayor. El laicismo y su lado más egoísta, el hedonismo, son los triunfantes iconos de la humanidad. Pero, al mismo tiempo, los viajes papales se rodean de nueva savia y fresco interés. La difusión mediática de peregrinaciones y cultos nos quiere enseñar que todavía hay quien busca en la certidumbre absoluta la respuesta al problema de vivir.

ECP: ¿Cree que la historiografía española actual goza de buena salud?

FGC: Lo creo firmemente y que los historiadores españoles tienen un merecido prestigio en el mundo de Clío. Así y todo la memoria histórica se oxida en las escuelas, colegios e institutos. El historiador serio, crítico, que escribe el pasado de España con honradez, ha ganado el mercado, pero ha perdido la batalla de la enseñanza. Y la guerra institucional de las Humanidades seguirá perdiéndose mientras no se destierren los intereses políticos del campo de la educación y los nacionalismos continúen jugando a inventar una memoria separada y enfrentada a España. Sorprendentemente el Estado español nacido de la Transición dejó en manos de las Comunidades Autónomas el principal instrumento de nacionalización del imaginario, esta transmisión de la historia. El problema se plantea con especial virulencia en Comunidades Autónomas cuyos gobiernos están embarcados en explícitos proyectos de construcción nacional, en cuyo caso la negación histórica de la nación española se convierte en objetivo prioritario. Los libros de historia de ámbito nacional escritos para el BUP después de 1978 son narraciones cronológicas neutrales, que respetan el pluralismo cultural y político de la historia de la península y rehuyen las teorías metahistóricas sobre la historia y la identidad nacional. Todo ello perfecto desde la perspectiva de la historiografía académica. Pero, ¿qué ocurre cuando las historias de las Comunidades Autónomas no respetan el pluralismo cultural y político de la historia de la península y no rehuyen las teorías metahistóricas sobre la historia y la identidad nacional? Ocorre que el sistema educativo deja de “hacer” españoles para hacer catalanes, aragoneses, vascos, andaluces, gallegos, extremeños.



El éxito de lo regional es que cabalga sobre un sentimiento que no tiene ideologías en un tiempo en que las ideologías se han muerto o se han suicidado. Lo regional, como en el siglo XIX lo nacional, pasa por la historia que no retrocede ante la leyenda, la trivialidad o el error, con tal de que éstos vayan unidos a una representación concreta del pasado. Todo es cuestión de

imágenes, de tradiciones propias y genuinas, desde celebraciones festivas a rememoraciones de batallas, viajando por el estómago y la gastronomía.

ECP: Cuando se jubile como profesor, ¿en qué piensa emplear sus energías vitales?

FGC: Cuando llegue ese día, me gustaría seguir escribiendo y ayudando a los que se acerquen a mi despacho a seguir haciendo de la Historia un instrumento de mejora del presente. Pido a Dios que la memoria, mal llamada la inteligencia de los tontos, no me abandone del todo, pues con ella el trabajo de relacionar acontecimientos, procesos y saberes, que es el fundamento de la actividad del historiador, se hace más rápido y cómodo.

ECP: Que la diosa Mnemósine le acompañe en esa tarea.

Rafael Marín

Guionista de *Iberia Inc.*

Entrevista: José Ramón Torres Alcántara / José Joaquín Rodríguez Moreno

A las dos y media de la tarde, como cada viernes, las puertas del Colegio San Felipe Neri se abren de par en par, dejando salir una riada humana de estudiantes de ESO y Bachillerato. Entre los felices alumnos, destacan dos profesores, Rafael Marín (Lengua Inglesa y Literatura Universal) y José Ramón Torres (Historia). No muy lejos de allí, en un restaurante mexicano, les espero con una jarra de sangría bien fría. Nada más llegar y pedir la comida, comenzamos a charlar sobre cómics y novela, entrando en calor sobre el tema que nos ha reunido: recordar cómo fue la creación de Iberia Inc. Por suerte, los tres hemos sido compañeros de trabajo, y unos años antes, José Ramón y yo fuimos alumnos de Rafa. No es de extrañar, por lo tanto, que se nos vaya el santo al cielo, y entre risas y enchiladas, lo que iban a ser un par de preguntas se conviertan en un exhaustivo repaso al universo que Marín y Pacheco crearan diez años atrás.

EL COLOQUIO DE LOS PERROS: *Iberia Inc.* salió al mercado en 1996, sin embargo, tengo entendido que el proyecto era mucho anterior. ¿Cómo surgió la idea? ¿Estuvisteis Carlos y tú implicados desde el principio?



RAFAEL MARÍN: Ya allá por el año 83 o por ahí yo tenía un proyecto personal para hacer un grupo de superhéroes españoles (alguno sobrevivió, como Trasnu), pero es en 1991, a finales, cuando le proponen a Carlos Pacheco hacer un proyecto de superheroína española. Se puso en contacto conmigo y, después de muchas horas de charla telefónica, muchas risas y mucho brainstorming, llegamos a la conclusión de que un solo superhéroe (o superheroína) es algo aburrido. Recuperamos de nuestra memoria la triada clásica del tebeo español (el héroe, el adolescente, el forzudo), cambiamos el sexo a algunos personajes y nos quedó *Triada Vértice*, que eran los outsiders del universo superheroico español. Cuando creamos el grupo gubernamental,

Iberia Inc., todo quedó encajado. Nos dimos cuenta pronto de que *Iberia* era más comercial. La idea inicial era hacer historias cortas con continuación, de unas seis u ocho páginas, como complemento de algún tebeo americano.

ECP: El proyecto tenía que haber visto la luz en la división inglesa de la Marvel, Marvel UK, pero al final fue publicado por Laberinto. ¿A qué se debió ese baile de editoriales?

RM: El proyecto era para Forum, en España. Pero justo cuando empezábamos con los guiones, después de un largo tira y afloja económico con la editorial, a Carlos lo llamaron de Marvel UK para que hiciera sus tebeos. Entre el montón de dibujitos que le enseñó a los ingleses, estaban los diseños de los personajes ibéricos. Paul Neary, el jefe de Marvel UK, alucinaba en colores con las propuestas, y quedamos en que, una vez terminada *Remix*, la serie que empezamos a hacer Carlos y yo para ellos, seguiríamos con lo que ellos llamaban “Spanish Avengers”. Marvel UK se fue a hacer gárgaras poco más tarde, Carlos emigró (artísticamente) a Estados Unidos y el proyecto se quedó paralizado. O sea, muerto para siempre jamás, según creíamos.



ECP: ¿Cómo surgió la posibilidad de publicar *Iberia Inc.* en Laberinto? Ahora que han pasado diez años, ¿puedes hacer un balance de qué cosas eran mejores y qué peores en Marvel UK y en Laberinto?

RM: En el 95 o por ahí *Planeta* (se lo piensan despacio) decidió sacar una línea de comic-books españoles, en blanco y negro. Y contactaron con nosotros. El proyecto *Iberia Inc.* incluso había sido tentado para convertirse en juego de rol mientras tanto. Carlos no podía dibujarlo: estaba haciendo cosas para los americanos. Contactamos con Rafa Fonteriz, y a él se le encomendaron los dibujos. Quisimos hacer una serie continuada, o al menos doce números. Al final, nos concedieron seis. Luego publicamos la otra serie paralela, *Triada Vértice*, de la que se encargó Jesús Merino. Cuatro números. Lo ideal hubiera sido que las dos series se publicaran en paralelo, para comunicar la idea de universo. En el tintero se quedó la continuidad de los personajes (a fin de cuentas, sólo habíamos mostrado el escenario), y alguna mini-serie de secundarios.

Laberinto, visto con los años, parece más que fue un intento de frenar la expansión de pequeñas editoriales alternativas, tipo Camaleón, que de apostar por el tebeo español contemporáneo. Nosotros fuimos unos privilegiados, y trabar con Toni Guiral de editor, un lujo. La mayor diferencia con Marvel UK era el dinero. En Laberinto se pagaba muy poco, y eso no permitió que Fonteriz (ni luego Jesús Merino, hoy feliz entintador de Carlos Pacheco para los USA) se dedicaran a nuestras series más allá del coqueteo inicial y romántico de una causa perdida de antemano.



ECP: ¿A Fonteriz y a Merino os los asignó *Laberinto*, o desde un principio teníais claro que eran los autores que iban a sustituir a Carlos Pacheco?

RM: Lo tuvimos bastante claro. Fue contactar con ellos, ofrecerles el proyecto... y ver que de pronto éramos hermanos del alma y teníamos los mismos parámetros.

ECP: Carlos Pacheco aparecía en los créditos como co-creador. ¿Su labor fue meramente estética, o ambos creasteis las bases del universo *Iberia*?

RM: En el proceso creativo del tebeo *per se* Carlos no intervino. Sí lo hizo, al cincuenta por ciento, en la creación del universo, los personajes, los diseños de personajes, etc. Teníamos esbozadas las historias y a partir de ahí, cuando hubo que hacerlas, yo hice los guiones y todo lo demás.

ECP: Lo primero que sorprende del universo de *Iberia* es lo bien creado que está, tanto a nivel gráfico como en su historia. No dudáis en utilizar elementos clásicos, como el Melkart fenicio y la guerra de Troya, leyendas populares como la Santa Compañía y la maldición del Lobisome, o elementos de la literatura medieval como el infierno de Dante.

RM: Hombre, uno tiene que demostrar que ha leído muchos tebeos y además ha estudiado...

ECP: Pues si te parece, hablemos primero de *Iberia Inc.* Aunque tú ya habías escrito novela y relato corto, la experiencia de escribir guiones para una miniserie de seis números debió resultar relativamente nueva para ti. ¿Encontraste mucha diferencia entre un relato y un cómic de esas dimensiones?



RM: No, no, yo había hecho ya mis pinitos como guionista, con Vicente Sosa, Ángel Torres Quesada y Ángel Olivera. Había publicado guiones en algunas revistas y fanzines. Esta fue la primera vez que lo hacía de manera “profesional”. Y, sí, es muy distinto escribir un relato que un cómic. Demasiado distinto. Escribiendo una novela o un relato me lo suelo pasar pipa, y sin embargo escribir un guión de historietas es muy aburrido, no te puedes pasar ni un pelo, todo tiene que ir condensadito... Un poco muy latoso. Como además yo soy un escritor “de estilo”, lo sufría doblemente. Tanto, que al final decidí escribir los guiones como una especie de obra teatral con guiños al guionista, para divertirme yo y divertirlo a él. Jesús Merino

siempre dice que esos guiones habría que publicarlos, por lo divertidos que son.



ECP: La verdad es que entre el primer y el segundo número de *Iberia Inc.* hay una diferencia abismal. El primer número parece un poco de presentación. Supongo que fue muy difícil presentar a tantos personajes en apenas veintidós páginas.

RM: En cómic, por la elipsis propia del medio, siempre es difícil contar las cosas. Aquí, además, había que presentar a todos los personajes, con sus nombres, sus apodos, sus uniformes, su background... Y dejando sitio a las peleitas. Una cruz.

ECP: Cuando diseñasteis a los personajes de *Iberia*, estaba triunfando *Image*, con sus héroes agresivos, la violencia por la violencia, y unos dibujos espectaculares. Muchos autores de *Laberinto*, que publicaron por las mismas fechas que vosotros, optaron por seguir los pasos de *Image*. Sin embargo, vosotros elegisteis hacerlo de otra manera. ¿Nunca os pareció más comercial seguir aquella moda?

RM: No, primero porque no leíamos tebeos *Image*, o sea, que no habríamos sabido imitarlos. Segundo, contamos las historias como nosotros las habíamos leído, con un estilo más clásico, si quieres. Es una forma distinta de entender a los superhéroes e incluso la historieta. Nuestro público no eran los chavales de 15 años de entonces.

ECP: A partir del segundo número de *Iberia*, comenzaste a desarrollar una historia llena de subtramas y personajes secundarios. ¿Cómo te las arreglaste para montar un tapiz tan impresionante y no perderte en él?

RM: Tenía muy claro de dónde partía, y adónde quería llegar. El problema eran los cortes de cada tebeo: creo que la historia se entiende mejor leída del tirón, en el librito recopilatorio. En el fondo es una novela que tiene su desarrollo escalonado.



ECP: Con la diferencia de que en una novela puedes dedicar cuantas páginas quieras a contar el pasado de los personajes, mientras que en el cómic, tuvisteis que incluir falsos libros y artículos de prensa en las últimas páginas, para profundizar un poco más en el pasado de vuestro universo.

RM: El universo era demasiado rico para que pudiera meterse todo en seis tebeos. Los artículos de complemento ayudaban a que se viera el curro que había detrás de todo aquello, y al mismo tiempo daban sensación de verosimilitud. La gente puede creerse, o no, a Spider-Man, pero le va a costar más trabajo, por pura pose, creerse a un grupo de superhéroes españoles en la isla de la Cartuja. Los artículos, la falsa bibliografía, las portadas de revista y los estudios desde la ficción ayudaban a dar esa sensación de familiaridad. Era mezclar nuestra historia con nuestras leyendas.

ECP: Creo que en el tomo recopilatorio no fueron incluidos, ¿acaso no os acabó gustando el experimento de mezclar párrafos texto con cómic?



ECP: Sí, sí se incluyeron. Y se hicieron nuevos juegos en el *Iberia Inc Databook*, donde hasta se incluyeron portadillas de los supuestos tebeos apaisados de esos superhéroes en los años sesenta. Lo único que no incluyó el recopilatorio fueron las portadas de los tebeos originales. La anécdota es que se reprodujo una falsa portada de *Interviú*, con el personaje Traka posando en portada... y un experto en cómics quiso buscar qué número de *Interviú* era.

ECP: Volviendo a la idea de que *Iberia* fue desarrollada como un libro, ¿crees que el cómic tiene diferentes niveles de lectura? ¿Que, según quien lo lea, puede ser desde una simple aventura a algo mucho más complejo?

RM: Es algo mucho más complejo, imagino que como todo. Tiene muchas capas de lectura: es un juego intertextual. Un capricho de crear superhéroes españoles donde esos héroes tienen un referente en los héroes americanos. Pero si uno se fija bien, nuestros superhéroes son la versión “super” de personajes históricos del tebeo español: Trueno/Capitán Trueno; Estigma/Trueno; Cascabel/Crispín; Mihúra/Taurus-Goliat; Dolmen/Purk; Burlador/El Jinete Fantasma. Y luego hay personajes que son trasunto de personajes de la vida real: Mácula/Carmina Ordóñez; Lince Dorado/Jesús Gil, etc. En el fondo es un tebeo para los que hicimos ese tebeo, para una generación muy concreta.



ECP: Que estuvieran hechos para una generación muy concreta, no quita que sean un reflejo de la sociedad española de aquellos años, ¿no crees? Mientras el gobierno real privatizaba las empresas públicas, *Iberia Inc.* se presentaba como un supergrupo con inversores privados. Lázaro, el antiguo compañero del héroe franquista, hoy es una figura importante en el gobierno, como tantos otros ex-franquistas. A mí en particular, me recordaba al caso de Fraga.

RM: Tenía el físico del ministro de Defensa de aquella época (cuyo nombre convenientemente he olvidado). Esa era la coña, claro. Aquí todo el mundo pide subvención... hasta los superhéroes.

ECP: Por el contrario, *Triada Vértice*, se presentaba como un supergrupo totalmente distinto, con un desarrollo muy diferente. Algo que es de agradecer, ya que por aquellos años todos los tebeos presentaban una estructura idéntica.

RM: *Triada* eran los tres héroes típicos del tebeo español, pero puestos al día. O sea, unos outsiders perseguidos por todo el mundo. Iban por libre... o al menos eso creían.



ECP: ¿Tenías pensado que fuera así? ¿O el estilo de los dibujantes motivó el tono distinto de las series?

RM: Estaba pensado que fuera así, claro. El grupo oficial y el grupo independiente. Y los malos que eran los marginados, puro lumpen.

ECP: Unos malos también muy interesantes. Rompíais con el concepto clásico de villano, y convertíais al adversario en un hombre de

negocios... algo que, viendo cómo está el mundo laboral, se antoja bastante realista.

RM: Es algo común en los tebeos de aquella época, creo. También Luthor dejaba de convertirse en un científico calvo y loco para ser un hombre de negocios. Lo divertido en nuestros tebeos era que al mismo tiempo controlaba a los buenos.

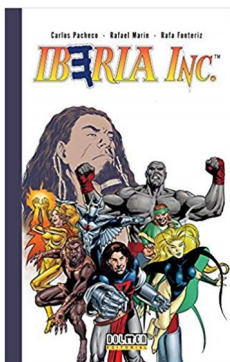
ECP: *Triada* fueron sólo 4 números (aunque el último fue doble), ¿por qué no fueron 6, como *Iberia*?

RM: Pues porque la historia original estaba pensada para cuatro. En realidad, el cuarto número salió con más páginas, para cerrar la historia bien.



ECP: Se escuchó el rumor de que Laberinto planeaba sacar un número especial, un anual o algo parecido. Pero al final sólo salió el libro de fichas, el databook, ¿qué pasó?

RM: Iba a ser un especial, un ALMANAQUE en color, de humor, presentando al personaje vasco. No sé por qué no salió. El guión estaba escrito, teníamos el visto bueno... Pero al final Fonteriz no lo dibujó, supongo que por cuestiones económicas.



ECP: Ahora que uno mira hacia atrás, da la sensación de que *Iberia* fue un universo bastante mimado: diez tebeos en total, algunos dobles, un databook, y un libro recopilatorio. Supongo que eso fue señal de que vendisteis bastante bien.

RM: Creo que fuimos los únicos que vendieron medianamente bien, pese a la apatía editorial que en seguida se llevó por delante la línea. No se puede esperar tanto tiempo entre un mini-boom editorial y su continuación.

ECP: ¿Se os quedaron algunas historias en el tintero?

RM: Teníamos para unos dos años de historias, y porque paramos de pensar.

ECP: Decías antes que *Iberia* fue concebida para un lector con una edad determinada... Sin embargo, ¿crees que llegó a más gente de la que esperabais?

RM: Hablar de números, en España, es ridículo. Llegó a unos pocos lectores, a otros los dejó indiferentes. Quien entró en el juego, se lo pasó bien y se quedó con ganas de más: eso es lo importante.



ECP: ¿Sabías que de *Iberia* y *Triada* hay copias digitales circulando por el e-mule?

RM: No, no lo sabía. Teniendo en cuenta que la actual tendencia de las generaciones más jóvenes es acumularlo todo desde la mula sin responder a otro criterio que la gratuidad, tampoco creo que tenga más importancia.

ECP: En general, ¿cómo recuerdas aquella experiencia de ser guionista?

RM: Me divertí mucho. Gané muy poco dinero. Aprendí mucho de cómo se hacen y se leen los cómics. Contacté con tres o cuatro personas que eran mis amigos de toda la vida sin que yo los hubiera visto nunca antes (Jesús Yugo, Rafa Fonteriz, Jesús Merino, Toni Guiral), viajé dos veces al salón del cómic como invitado...

ECP: ¿Y no ha vuelto a surgir la posibilidad de publicar nuevas historias? Ahora han aparecido algunas editoriales nuevas, y aunque poco, aparece material autóctono.



RM: Los de Domen llevaban años intentando que siguiéramos con *Iberia*. Yo daba largas. Al final, hace un año, claudiqué: vale, hago *Iberia*, pero como yo quiera: con un universo donde han pasado también diez años, donde los personajes han cambiado, han envejecido o han muerto (el tiempo pasa de verdad en nuestro universo), y donde los lectores se tiren de los pelos por todas las historias que pudieron haber leído y no se han contado. O sea, con dos cojones, deconstruir lo construido por uno mismo. Supongo que ya pasó el momento. No me apetece volver a escribir superhéroes, aunque sean mis superhéroes. Volver a la carga, diez años después... Ni hay dibujantes que sean capaces de llevar eso a cabo, ni la situación que se cargó el universo *Iberia* (lo poquísimo que pagan a los dibujantes) ha cambiado, sino todo lo contrario. John Lennon dijo aquello de que no volvería a hacer el bachillerato y me imagino que tenía razón. Si no hubiera habido discontinuidad, hoy tendríamos seis o siete títulos y más de cien números de ambas colecciones. Pero el río pasó.

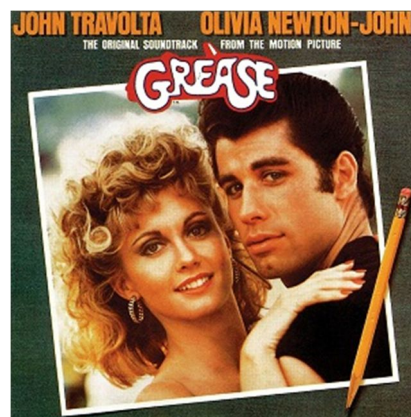
José Carlos Martínez

El bailarín afrancesado

Entrevista: Francisco Javier Meca Guevara

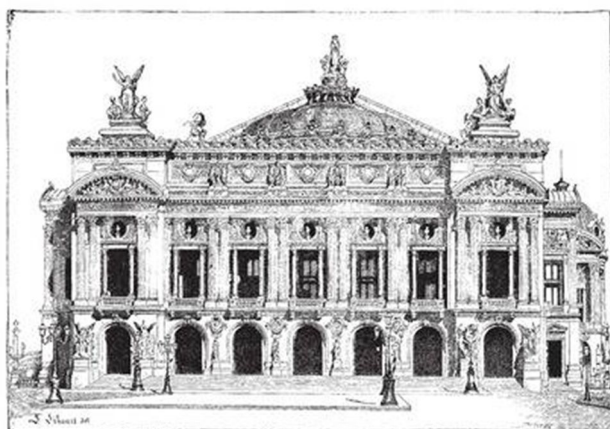
EL COLOQUIO DE LOS PERROS: José Carlos, recogiendo rumores sobre ti entre tus paisanos alguien me dijo que la culpa de lo que hoy eres la tiene una actuación infantil de tu hermana en el colegio al final de curso. Sentiste de repente que también querías hacer eso que hacía tu hermana en el escenario. ¿Qué hay de cierto en esta anécdota parecida al inicio de la película *Billy Eliot*?

JOSÉ CARLOS MARTÍNEZ: No, no fue una actuación infantil. Fue una fiesta de disfraces. Mi hermana tenía cinco años y como era muy pequeña para ponerse el disfraz sola, mi madre me mandó con ella para vestirla y la profesora de ballet me dijo: “Ya que estas aquí, quédate con nosotros”. Así que estuve bailando toda la tarde y ¡me lo pasé bomba! Cuando mis padres vinieron a recogernos ya no me quería ir, quería seguir bailando... La profesora habló con ellos... “El niño tiene condiciones... ¿No le gustaría hacer ballet?”. Y así fue como poco después hice mi primera clase de ballet... ¡Mi primera decepción! En clase había que trabajar duro, hacer “barra”, ¡y no era para nada parecido a la “fiesta” a la que yo asistí! La profesora se dio cuenta de que así no conseguiría nada conmigo y me propuso empezar a preparar el festival de fin de curso de la escuela donde yo interpretaría el papel principal de *Grease*... Y fue así, vestido de cuero a lo John Travolta como me subí a un escenario por primera vez ¡a los 9 años! A partir del momento en el que pisé un escenario me di cuenta de que no tenía elección... ¡Había nacido para bailar!



ECP: Has llegado nada menos que a Bailarín Estrella del Ballet de la Ópera de París. Pero antes debemos rebobinar algunos años en la cinta de tu vida. Empezaste en Cartagena con Pilar Molina. ¿Guardas alguna enseñanza inolvidable de esta primera maestra que no te haya abandonado nunca?

JCM: Lo primero que nos enseñó Pilar es que en danza no se pueden quemar las etapas. Hay que trabajar mucho y tener paciencia, hay que ir poco a poco y estar a la escucha de tu cuerpo. Lo más importante es bailar con el cerebro ¡y no sólo con las piernas! Y aparte de todo eso me enseñó que hay que ser humilde y consciente de sus propios límites para ser bailarín. Después de tres años de trabajo, Pili le dijo a mis padres que ya me había enseñado todo lo que sabía y que si quería seguir aprendiendo tendría que irme fuera. Otra profesora quizás no hubiera dicho nada para quedarse con “el niño” en su escuela y hacer festivales de fin de curso, pero Pili pensó más en mi futuro que en ella. Si no hubiera sido por ella yo nunca habría llegado hasta la Ópera de París.

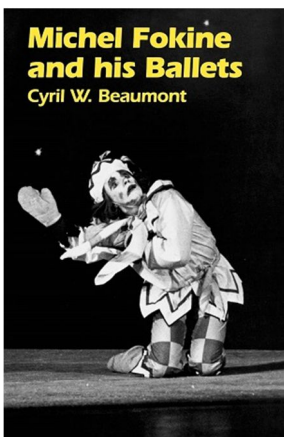


ECP: Ya que gran parte de tu carrera se desarrolla en Francia, la cuna del ballet de tour, me gustaría saber si aún hoy se distinguen ciertos rasgos característicos entre un estilo o ambiente galo y tus actuaciones en otros Ballets de Inglaterra, Italia, Alemania...

JCM: Cada país tiene su propio estilo. En lo que se refiere a Francia y la Ópera de París se baila de una manera muy fluida, no se tiene que notar el

esfuerzo, todo tiene que parecer fácil. A veces esto quita “virtuosismo” y puede parecer como una manera de bailar reservada, pero al mismo tiempo le da el “chic” francés... Lo más importante es la elegancia. Este “estilo” evolucionó mucho cuando Nureyev fue director y coreógrafo principal de la compañía, ya que en sus coreografías complicó los solos, incluso añadió variaciones para los hombres, dándole más importancia al personaje masculino. Estas “variaciones” son técnicamente muy difíciles, pero lo más difícil no son los “pasos”, sino el bailarlos al “estilo francés”. El estilo inglés es bastante similar al francés, pero en otros países como Rusia, Cuba o Estados Unidos el virtuosismo, la brillantez, los saltos, la “cantidad” tienen más importancia que en Francia. En la Ópera tiene más importancia el no hacer ruido al caer que el saltar más alto, ¡y más vale hacer tres piruetas limpias que cinco un poco forzadas!

ECP: Entremos ya en materia teórica, si te parece, José Carlos. Decía ya Fokine en su famosa carta enviada al *Times* londinense que habían de suprimirse los gestos convencionales a menos que fueran requeridos por el estilo del ballet, y abogaba por la expresividad total del cuerpo. Igualmente, tú has dicho que habría que fomentar la espontaneidad de los bailarines, y dar un espíritu natural. ¿Crees que el intento de adecuarse a las maneras actuales pueden o deben hacer evolucionar ciertos gestos o estructuras de la danza clásica que son parte de museo, o que la conservación de la pureza debe tener su parcela, al igual que en torno al mundo del flamenco?



JCM: El ballet evoluciona constantemente. Aun queriendo respetar las “piezas de museo”, cada maestro, al transmitir una coreografía, la “interpreta” a su manera y la transforma. Las posibilidades técnicas de los bailarines van evolucionando... Últimamente estuve bailando en San Petersburgo, donde bailan *El lago de los cisnes* de una manera tradicional, respetando al máximo la coreografía original. Han montado *La Bella Durmiente* como se hizo cuando se creó. Visité el museo de la escuela Vaganova, donde están todos los archivos de la época, pinturas, maquetas, las primeras fotos de bailarines... y viendo todo eso es evidente que Pavel Gert, que interpretó el papel de príncipe de *El*

lago de los cisnes en la creación del ballet no hacía las variaciones que hacemos ahora, porque con el traje, los zapatos y la edad que tenía no creo que pudiera hacer la variación del cisne negro.

La danza clásica no es como la pintura, es un arte vivo en evolución constante y tiene que seguir evolucionando, y que cada intérprete aporte su toque personal; en el mundo del flamenco la cosa es algo diferente, el combate es el de ver si se hace flamenco puro o si se va hacia la fusión con otros estilos. La danza clásica, si se mezcla con otros estilos, ya no se llama danza clásica.

ECP: Junto a tu compañera Arnés Letestu habéis dado vida ya no sólo a maravillosos *Pas de deux*, sino que las inquietudes de ambos se extienden a la creación coreográfica en tu caso o al diseño de vestuarios en ella. Esa inquietud por el control expresivo de todos los elementos que componen la danza, ¿supone un trabajo separado del bailarín que expande otras facetas artísticas o responde a exigencias íntimas que tratan de imprimir mayor personalidad a la unificación del espectáculo?



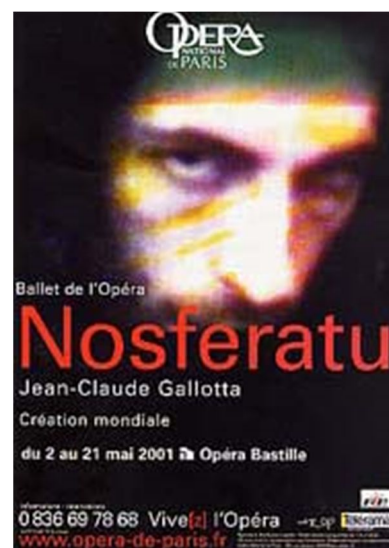
JCM: El hecho de empezar a coreografiar ha sido simplemente necesario tras haber bailado todo el repertorio e interpretado ballets de otros coreógrafos. Es como empezar a hablar con tus propias palabras en vez de repetir lo que otros dicen. A veces he interpretado mis propias coreografías y eso ha sido una realización total de crear el movimiento e interpretarlo tú mismo.

ECP: La polémica entre los límites del ballet clásico y contemporáneo aún parece no agotarse. Para Tamara Rojo, por ejemplo, todo ello desvirtúa la inmensa variedad de registros que pueden darse sin antagonismos. Sin embargo, se habla del híbrido ballet clásico contemporáneo como una posible etiqueta que podría rotular algunas de tus creaciones coreográficas. Quizás habría que ver en ello la discrepancia entre la base musical clásica y las diferentes maneras de

enfocar la danza. ¿Qué opinión te merece al respecto estas distinciones de los críticos?

JCM: Siempre he creado mis ballets porque quería decir algo con ellos. El vocabulario que empleo varía según lo que quiero decir con el ballet. No le doy realmente importancia al “estilo” en que van a ser catalogados. Ver dónde están las “fronteras” no es lo importante para mí. Lo que me interesa es explorar todas las posibilidades, ya sea con vocabularios más o menos clásicos. Lo que se transmite al bailar es lo que cuenta.

ECP: Las apasionadas críticas de tus actuaciones, en el *Giselle* de Mats Ek o el *Nosferatu* de Gallotta destacan tanto la perfección técnica como la increíble interpretación de cada personaje. Tú mismo dices que en el primer ballet has podido mostrar tu verdadera personalidad, y te llegas a meter en el papel de Hilarión hasta el punto de perder la noción de la realidad. Para el resto de los mortales, que experimentamos el milagro de ser contagiados por la pasión de tus actuaciones, se nos queda grande saber cómo llega a darse esa fusión del bailarín con su personaje. ¿Podrías describirnos algo más ese proceso, si responde a un enamoramiento del papel, una intuición, un frenesí en ese danzar que sin embargo se constriñe a unos pasos concretos y a una exigencia que no se contradice con la voluptuosidad?



JCM: Todo empieza como cuando empiezas a leer un libro y que te gusta tanto que no puedes parar y tienes que seguir leyendo. Poco a poco me voy identificando con el personaje y al llegar a escena me olvido de quién soy, mis reacciones ya no son las de José Carlos, sino las del personaje en cuestión.

El año pasado, bailando *Iván el Terrible*, me pasó algo así. Hacia el final del ballet, cuando la locura se apodera de Iván, ya no controlaba mis movimientos ni mi fuerza hasta el punto que me hice un esguince y no me di cuenta. Estaba

tan concentrado en el sufrimiento moral de Iván y la multitud de facetas de este personaje que seguí bailando. El dolor vino solamente al terminar la actuación, mientras saludábamos al público. Fue como si el personaje se apoderara tanto de mí que ya no era consciente. Creo que esa sensación de ser otra persona, esa “transformación”, es lo que más me gusta actualmente en el hecho de bailar.



ECP: Tu montaje de *Mi favorita* es, según tus palabras, un paso a otra etapa, un deseo de hacer algo personal: echar ‘sal y pimienta’ al ballet clásico. Basado en extractos de la ópera *La favorita* de Donizetti, rescata la tradición de antología como *Las sílfides* con música de Chopin y coreografía de Fokine. El descubrimiento de la “danzabilidad” de muchas obras clásicas es un incentivo para un nuevo disfrute musical y una alternativa a las composiciones contemporáneas. Igualmente, es rescatar los pasos y gestos del mundo de Petipa o anteriores, para fusionarlos y darles nueva magia. ¿Cuáles son tus proyectos creativos, y cómo se funden los elementos clásicos y modernos en la madurez que has desarrollado en tus coreografías?

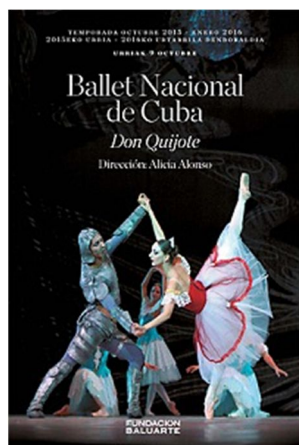
JCM: Tras haber hecho cosas más bien clásicas, ahora tengo ganas de trabajar más sobre la respiración del movimiento, ir hacia una danza más fluida, quizás más contemporánea en el proceso de creación, pero sigo utilizando pasos y

músicas clásicas. Actualmente trabajo en un proyecto con músicas de Saint-Saëns, Poulenc y Chopin. Es un solo para tres bailarines, tres colores, tres temperamentos, tres maneras diferentes de vivir la danza, donde quiero mezclar diferentes maneras de utilizar la misma música escuchándola a través de vocabularios dancísticos diferentes.

ECP: Inevitable referirnos a nuestra España, que te vio marchar al extranjero y que te recompensó con el Premio Nacional de Danza. Tamara Rojo ha conquistado Londres, Ángel Corella Nueva York, tú París. ¿El ballet de las ciudades más importantes en el planeta tiene nombre español, pero en nuestro país no hay sitio para el ballet?

JCM: En España hay sitio para el ballet, lo que falta es una voluntad política para reunir los medios suficientes y una proposición artística interesante. A partir de ese momento hay que ponerse a trabajar, ya que hay que empezar casi de cero, porque desgraciadamente en España no se ha sabido conservar lo que se tenía. Personalmente creo que la voluntad de hacer algo existe, pero quizás haya que olvidarse de “figurar” y haya que ponerse al servicio de la danza simplemente.

ECP: Algunas de tus actuaciones aquí, como la Gala de danza o con el Ballet Nacional de Cuba en Madrid, desean mostrar las bondades del repertorio y descubrir a un público algo inmaduro lo que en otros países está consolidado. ¿De qué forma mantienes tu relación con las nuevas generaciones de bailarines españoles que pueden encontrarse desorientados bajo esta aparente estéril demanda?



JCM: El problema de los bailarines españoles no es que estén desorientados, ¡es que no tienen elección! Si quieren trabajar con buenas condiciones y bailar el repertorio clásico... No pueden trabajar en España... Por ahora lo único que puedo hacer es aconsejarles dónde ir con respecto al repertorio que les gustaría bailar, pero es muy triste el tener la obligación de irse para desarrollar su profesión.

ECP: La revista japonesa *Shishokan Dance* te considera el mejor bailarín del mundo. ¿Cómo ves tú la danza japonesa?

JCM: ¡No creo que alguien pueda ser el “mejor bailarín del mundo”! Los japoneses aprecian verdaderamente el ballet clásico, no solamente las grandes compañías como la Ópera de París o el Royal Ballet, sino cualquier espectáculo de calidad. He tenido la oportunidad de bailar con el Tokio Ballet, tienen una enorme disciplina y hacen un trabajo serio. Sin tener una tradición de danza clásica desde hace siglos como en Francia, se van enriqueciendo poco a poco, invitando a coreógrafos clásicos o contemporáneos que vienen a aportar sus ballets y así van construyendo su repertorio.



Carlos Pérez Siquier

Simplemente, el fotógrafo

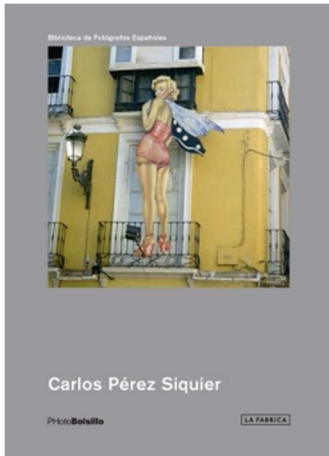
Entrevista: Ángel Manuel Gómez Espada

Nace en Almería el 14 de diciembre de 1930. Su formación en la Escuela de Artes y Oficios de la capital poco le servirá después para su trabajo en el Banco de Santander, donde se mantiene tres décadas. La actividad de Pérez Siquier como fotógrafo coincide con la fundación del grupo AFAL en 1956, que se empeña en ser el promotor y difusor de la fotografía española fuera de sus fronteras y de mostrar en nuestro país lo que los jóvenes como Cartier-Bresson hacen en Europa. De esta génesis sale, con posterioridad, la revista AFAL, con un gran éxito de crítica y una aceptación que trasciende al mundo de la fotografía. De ella es redactor jefe. El grupo se disuelve en 1962. Para el Ministerio de Información y Turismo realiza varios trabajos, con los que consigue ser reconocido con diversos galardones en Italia y Japón. Dirige también Everfoto, el Anuario de la Fotografía Española.

A finales de los ochenta, Kodak-Salvat lo selecciona tanto para la Enciclopedia Creativa de la Fotografía como para figurar en Fotografías Magistrales Internacional. De igual modo, toma parte en la muestra de fotógrafos creativos españoles que se celebró en Marsella. Sus fotografías han ocupado salas en Bélgica, Francia, Alemania o Estados Unidos.

En 2003 recibe el Premio Nacional de Fotografía y expone en 2006 su obra sobre el barrio de La Chanca en Murcia, dentro de Fotoencuentros. Dicha obra abarca el periodo de 1957 a 1972, y la Junta de Andalucía recoge en formato de libro en 2001.

Esta corta conversación - Siquier debía marchar a Sevilla en seguida, pues no para de recibir homenajes - tuvo lugar en el CAMA (Centro de Arte Museo de Almería), donde se inauguraba una exposición sobre Goya. De modo que, protegidos por El sueño de la razón, canapé va y cerveza viene, el maestro andaluz nos dispara certezas más rápido que el rayo.



ECP: ¿Qué tipo de cámara utiliza habitualmente y por qué?

CPS: Una que tenga un agujero para mirar. Las pantallas sólo me interesan para ver el cine. Todo es cuestión de mirar con sensibilidad e inteligencia.

ECP: ¿Es la misma la que le acompaña para los trabajos en color que la que porta para los trabajos en blanco y negro?

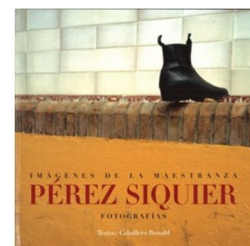
CPS: Sólo le cambio la piel de la película: es multidisciplinar.

ECP: ¿Qué trabajo le ha resultado el más complicado de abordar y de realizar?

CPS: Contestar preguntas periodísticas.

ECP: ¿Se puede representar con un retrato el espíritu de toda una sociedad?

CPS: Depende de si la sociedad es civil, política o militar.



ECP: Si hay algo que nos ha llamado poderosamente la atención de su exposición de *Fotoencuentros* en Murcia sobre La Chanca es ese contraste tan fuerte que se produce entre el luto de los mayores y la fuerza en el futuro que llevan en las miradas los más pequeños. ¿Ha sido intencionado y provocado dicho contraste?

CPS: Las miradas de aquellos niños eran sinceras, incontaminadas. Ya de mayores desconfío, pues el luto las convierte en escépticas.



© Carlos Pérez Siquier

ECP: Dejando de lado el objetivo de su cámara, ¿cómo piensa usted que ha evolucionado La Chanca desde la primera fotografía que tomara en 1957?

CPS: Ha perdido los valores de la humildad para incidir en la sociedad de consumo.

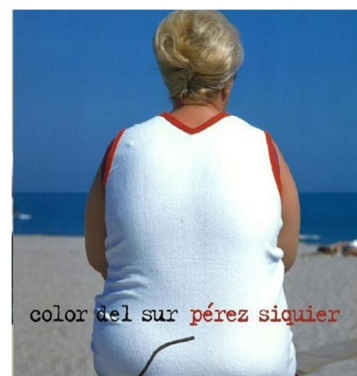
ECP: Cuando la Junta de Andalucía publicó en 2001 por fin su trabajo La Chanca, ¿pensó que todo había acabado o cree que le queda algo por hacer?

CPS: Nada se acaba, todo se transforma, y se puede abordar pero con muy distintos protagonistas.

ECP: ¿Para qué sirve un Premio Nacional de Fotografía? ¿Y cómo se lo toma uno cuando se le adjudica?

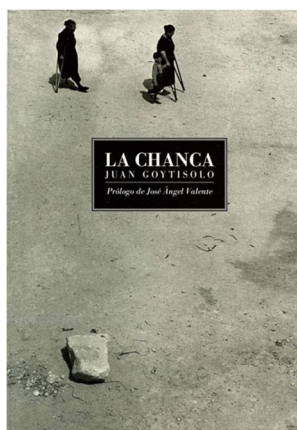
CPS: Para poder brindar con los amigos, con fino o cava, según dependa de la comunidad donde lo celebres.

ECP: ¿Hay algún joven fotógrafo español que le haya sorprendido en los últimos años lo suficiente como para aconsejarnoslo?



CPS: Sólo aconsejo que se deje de teorías, biografías y otras zarandajas. Y que trabajen más sin pensar en futuros resultados. Los frutos caen del árbol al madurar.

ECP: En la época que ustedes empezaron, coincidente con la dictadura franquista, ¿era peligroso afrontar el realismo social? A pesar de todo, ustedes se embarcaron y tuvieron el apoyo de gente como Ramón Masats.



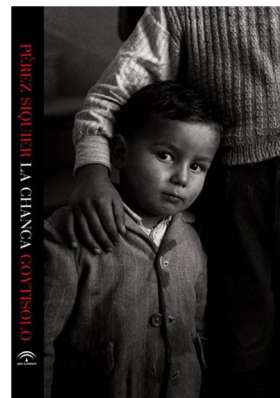
CPS: El afrontar la realidad social era tan difícil como hoy afrontar el derecho personal del fotografiado a su propia imagen. Antes podías alcanzar la cárcel por un dictador, hoy por un buen abogado acusador.

ECP: Por curiosidad, pues me apasiona su obra, cuéntenos cómo fue su primer encuentro con Cartier-Bresson.

CPS: Sus imágenes siempre me impactaron como las de un maestro irrepetible. Físicamente tuve la oportunidad de conocerlo en Almería, donde lo acosaron impunemente violando la imagen de su persona que él procuraba preservar.

ECP: ¿Podrá repetirse en estos días que corren, donde en muchas ocasiones el fotógrafo está al servicio de las grandes publicaciones, supeditadas a ellas, un grupo como el grupo *AFAL*, que ustedes formaron a finales de los años cincuenta?

CPS: Nosotros pusimos todo nuestro joven entusiasmo en una labor independiente y altruista. Hoy la sociedad está contaminada por intereses empresariales y políticos, y en este caldo de cultivo es muy difícil ser coherente.

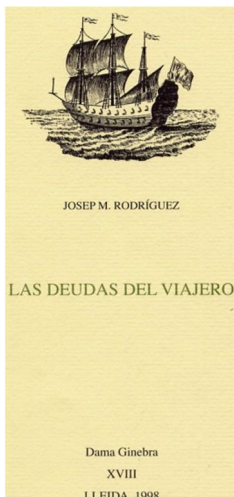


Josep M. Rodríguez

El frío en el sur

Entrevista: Juan de Dios García

“Nunca había venido a Almería y en medio año es la tercera vez que se me invita a recitar”. Así comenzaba en el pub Zaguán su lectura nocturna este barcelonés de Súrria que, sin embargo, debe sus inicios literarios a otra ciudad catalana: Lleida. Allí fue bien acogido y aconsejado, allí dejó su huella universitaria codirigiendo la extinguida revista Némesis y la colección de plaquettes Dama Ginebra. Antes de eso ya había publicado, en esa misma colección, Las deudas del viajero (1998). Después Frío (Pre-Textos, 2002) y La caja negra (Pre-Textos, 2004) han terminado por dejarnos claro quién está caminando con la suficiente seguridad de entre los que formaron las listas de poetas antologados en títulos como Inéditos (Huerga y Fierro, 2002), La lógica de Orfeo (Visor, 2003) o Veinticinco poetas españoles jóvenes (Hiperión, 2003). Él mismo se pasó al bando de los críticos editando Yo es otro. Autorretratos de la nueva poesía (Dvd, 2001) y Alfileres. El haikú en la poesía española última (4 estaciones, 2004). Hay que ir con tiento en este mundillo de figurines del verso para no caerse. Hay mucho poeta joven, demasiado, pescado fresco que se pudre a los dos días. Josep Maria tiene 29 años, pero sabe más que el demonio. En Andalucía se le quiere mucho, echamos de menos su frío. Esta fue nuestra última conversación, por el momento.



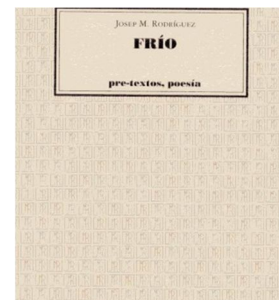
EL COLOQUIO DE LOS PERROS: Por la información que tengo, Josep, es probable que seas la persona en España que sabe más ahora mismo del haikú escrito por poetas occidentales. ¿Me equivoco?

JOSEP M. RODRÍGUEZ: Bueno, tampoco hace falta exagerar. Es cierto que he publicado una antología sobre el haikú español contemporáneo y que estoy trabajando, en mi

tesis doctoral, sobre este mismo tema, pero de ahí a decir que soy el que más sabe...

ECP: Supongo que también sería exagerar el decir que existe algún Matsuo Bashô español, ¿no?

JMR: Sería, más o menos, como creer que hay un sonetista japonés a la altura de Quevedo o Lope de Vega.



ECP: ¿Y en tu obra, en tu poesía, qué crees que te ha aportado la literatura japonesa a la hora de crear?

JMR: No sé qué me ha aportado la poesía japonesa. Lo que sí puedo decirte es que de los haikús y tankas clásicos me atrae, principalmente, su precisión y delicada sutileza, su capacidad para decir callando. Y en eso tiene mucho que ver la desconfianza en la palabra de algunas doctrinas orientales, como el tao y el zen.

ECP: Rara vez encuentro en tus tres libros hasta la fecha un poema sin estrofas. Quizá eso esté relacionado con los silencios o momentos de respiración que tanto trabajas en tus versos. Ataquemos, pues, tu primer libro: *Las deudas del viajero*. Se inicia con estas palabras: «No resulta sencillo hablar del miedo». ¿Hay miedos que ya has superado en la vida? ¿Hay nuevos miedos que te hayan nacido desde *Las deudas del viajero*? ¿Y en el oficio literario?

La caja negra
Josep M. Rodríguez

MÁLAGA • VALENCIA • 2004
Y PREMIO DE POESÍA - EMILIO PRADOS -

JMR: Es curioso que me preguntes eso, porque, precisamente, el miedo es el punto de partida de los poemas en los que estoy trabajando ahora. No lo había pensado, pero en cierto modo es como si, de manera inconsciente, volviera sobre los dos poemas que abren *Las deudas del*

viajero. Al menos temáticamente. De hecho, no recuerdo que el miedo sea un elemento clave en los poemas de *Frío* o de *La caja negra*.

ECP: También a *Las deudas del viajero* pertenece tu poema 'Futuro'. Es el preferido de un amigo mío, que es okupa. Me nace preguntarte si el 'No future' de la cultura punk tiene algo de culpa en la etapa seminal de este texto y de tu obra primera en general. ¿Hablamos de un Josep Maria nihilista en sus comienzos?

JMR: Por distintas razones, 'Futuro' quizá sea también mi poema preferido de *Las deudas del viajero*. Pero no tiene nada que ver con el punk, por mucha simpatía que me merezcan algunas bandas (como Ramones, a los que tuve la suerte de ver en concierto). En cuanto al nihilismo, si con nihilismo te estás refiriendo a la falta de fe en el futuro, o en un futuro más allá de la muerte... Qué quieres que te diga, creo que Nietzsche consideraba el cristianismo, precisamente, como una religión nihilista, porque evitaba enfrentarse a la realidad, al hecho de buscarle sentido de nuestro día a día, confiándolo todo a la vida eterna. Entonces, ¿quién es nihilista? El punto de partida de 'Futuro', y de otros poemas que he escrito con posterioridad, es mi creencia en que las cosas se construyen poco a poco, día a día, exprimiendo al máximo lo que tenemos. Y ahí puedes encontrar similitudes con el "carpe diem" horaciano, con el "collige virgo rosas" de Ausonio o con algunas doctrinas orientales, de las que hablábamos antes.



ECP: ¿Tu libro *Frío* es, como dices, producto del 'poco a poco'? Sé que para la creación de un poema te tomas tu tiempo. ¿Con qué frecuencia escribes? ¿Qué tiempo abarcó en tu vida la elaboración de *Frío*?

JMR: No tengo una rutina de escritura. Hasta el pasado mes de diciembre llevaba dos años sin escribir un solo verso. Había llegado a componer alguno mentalmente, pero ni siquiera había llegado a escribirlo (suelo tener el poema bastante avanzado antes de coger papel y lápiz). Entiendo la poesía, el arte en general, como un ejercicio de espera. Nunca me he preguntado cuanto tardó Velázquez en pintar *Las Meninas*. No me importa. Lo más que puedo decirte es que me considero un autor lento.

ECP: Dividiste *Frío* en tres partes. ¿Por qué?

JMR: En todos los libros, no sólo en *Frío*, trato de establecer conexiones entre los poemas. Gil de Biedma decía, más o menos, que los poemas se ordenan por afinidad o por contraste. Bueno, pues algo así.



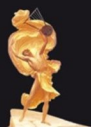
ECP: A lo largo de *Frío* encontramos referencias a multitud de escritores, ya sea en el mismo poema o a modo de epígrafe. Costafreda, Lowry, Brecht, Li Tai Po, Ralph Hodgson, Rimbaud... ¿Algunos de estos nombres ha dejado de guiarte en tus lecturas o de apoyarte en tus reflexiones?

JMR: Bueno, hay diferencias. Algunos autores actúan como puente hacia una idea, una metáfora, un punto de partida concreto. Tan concreto como el poema mismo en el que se aluden. En cambio, hay otros cuya lectura me ha acompañado y me acompaña todavía, como Alfonso Costafreda, por ejemplo, cuyos versos me inspiraron el título de mi segundo poemario (*Frío*) y que me ha vuelto a servir para dar título también a una especie de anticipo de mi próximo y aún muy lejano libro, que se va a llamar, la plaquette, *Náufrago y luz del día*.

ECP: ¿Qué relación te une al maestro de la poesía catalana Pere Rovira, a quien también citas en tu poema ‘Área de servicio’?

Luis Antonio de Villena

La lógica de Orfeo
(Antología)



Colección Visor de Poesía

JMR: Pere fue uno de mis profesores en la universidad. Y nos hicimos amigos. Lo que no está nada mal: tener como profesor y como amigo a uno de los poetas catalanes más importantes de la actualidad. Y digo importantes en el sentido de buenos poetas, que en el fondo es lo que importa. Cuando uno está a solas con un libro de poemas, en ese momento decisivo, en el que no cuentan los premios ni las trayectorias ni la amistad ni todo lo que está más allá del papel impreso, en ese momento, los poemas de Pere se revelan importantes.

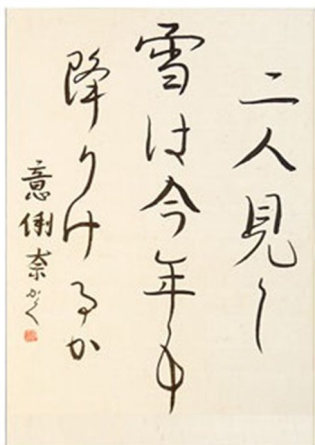
ECP: Exactamente. Y en ese contexto que dices mi poema favorito de *Frío* es ‘Símbolo’, que comienza con la estrofa «Los olivos expresan el dolor: / giran sobre sí mismos, / se retuercen, / igual que un ejercicio manierista». ¿Crees que tu fuerte es, como me han comentado algunos aficionados a tu obra, la metáfora visual?

JMR: Sergei Eisenstein dijo en una ocasión, en una conferencia que después fue recogida en libro, que el cine japonés de su tiempo, el cine oriental en general, no valía gran cosa, pero que, sin embargo, estaba convencido de que iba a dar grandes obras, porque en la génesis de aquella cultura, y Eisenstein citaba entonces el haikú y el teatro kabuki, estaba ya la imagen en sí misma. Y tenía razón. Sólo hace falta recordar el esteticismo de algunas películas como *Dolls* (de Takeshi Kitano) o *El tren de Zhou You* (de Sun Zhou), por no hablar de directores como Zhang Yimou o Wong Kar-wai. Pues bien, si hay algo de la literatura japonesa que me ha interesado desde siempre, más allá de los silencios comunicativos del tao y del zen, de los que hablábamos antes, es precisamente esa plasticidad.



ECP: «Siempre quise escribir una canción, / algo así como Mary vuelve a casa / cansada del trabajo. / Algo así como Mary vuelve a casa». El poema 'Mary' conserva el tono y la estructura propias del blues. De hecho, en uno de tus recitales has aclarado que este poema fue fruto de tu acercamiento creativo a la música. ¿Qué es la música para ti y, sobre todo, cómo influye en tu percepción literaria?

JMR: No, al revés. En mi caso, al principio no fue el verbo, sino la música. Yo estudié lenguaje musical y guitarra clásica, que con el tiempo se volvió eléctrica. Y toqué por ahí. Y tropecé con la poesía. 'Mary' es el tributo a aquellos años.



ECP: Por *La caja negra* se te da el Premio Internacional Emilio Prados y se extiende tu prestigio en España. ¿Encuentras un progreso estético respecto a *Frío* o diferencias ambos poemarios adecuados cada uno a su momento?

JMR: Más que evolución, te diría que cada vez tengo más claro el poema que busco. Y soy más exigente. Por ejemplo, de los ocho o nueve poemas que voy a publicar en la plaquette de la que te he hablado, y que es toda mi producción lírica en los últimos dos años o dos años y medio, estoy convencido que la mitad no formarán parte de mi próximo libro.

ECP: La nieve tiene una presencia notable en *La caja negra*, y el dolor, y la oscuridad. Noche, nieve, dolor. ¿Pueden ser los tres sustantivos que encabecen este tratado del sentimiento y el paisaje que es *La caja negra*? Es una hipótesis personal, que conste.

JMR: Te dejas “otro sustantivo” muy importante para mí: “luz”, siempre en tensión con esa oscuridad que tú has definido como “noche y dolor”. La nieve es otra cosa. La nieve tiene mucho de

CALIGRAFIA JAPONESA

Taller práctico sobre la escritura del Haiku



Para este taller hemos preparado una selección de Haikus de nuestros autores favoritos. Aprenderemos cómo hacer su bella caligrafía a pincel.

21 ABRIL

11h. a 14h. y de 16h. a 19h.

PLAZAS LIMITADAS - MATERIAL INCLUIDO - NO ES NECESARIA EXPERIENCIA PREVIA

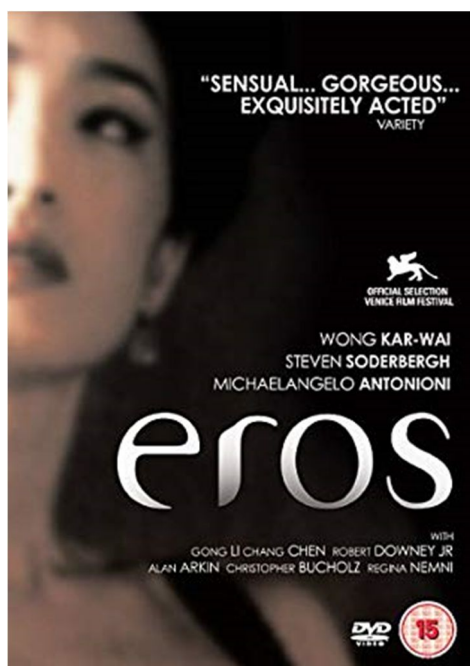
Lugar: C/ Jaime Vera, 9 - Metro Puerta del Ángel
INFO - INSCRIPCIÓN PREVIA:
cursos@shodocreativo.com // 686 533 048

SHODOCREATIVO

simbólico y de personal. Forma parte de mi geografía íntima en los años que escribí *La caja negra*.

ECP: Me he fijado en que sitúas bastantes poemas en el hogar, como si lo doméstico fuese un refugio desde el que se observa y se fabula. ¿Condición climática del norte de España, donde resides, o intención de conectar con la intimidad del lector que, habitualmente, también lee cobijado en casa?

JMR: Quizá sí o quizá no. También debes tener en cuenta que yo escribo en casa. Y que si lo último que he hecho es tender la ropa, pues es normal que mi poema hable de eso (pienso, por ejemplo, en ‘Mediodía’). Quizá pueda parecer muy poco poético o muy poco sofisticado, pero es lo que hay. Lo decía Onitsura: “Más allá de la verdad no hay poesía”.



ECP: En alguna ocasión te he oído quejarte de que como no eres andaluz tienes algo de desventaja a la hora de recibir algún premio literario al que te has presentado. Aclárame eso, ahora que no nos escucha nadie.

JMR: No, no, quizá me expresé mal. No tiene nada que ver con ser andaluz o madrileño. Tiene que ver con el hecho de ser catalán y vivir en Lleida, es decir, periferia dentro de la periferia. Además, hay que tener en cuenta que, en Cataluña, las instituciones públicas sólo ayudan a los poetas que escriben en catalán. Un ejemplo, en Granada o en Sevilla se han publicado y se publican periódicamente antologías de poetas de esa ciudad o zona. Pues bien, la primera y única antología de poetas catalanes que escriben en castellano, y que agrupaba poetas de toda Cataluña, se ha publicado en el siglo XXI.

ECP: ¿Tienes como tipo de verso favorito el endecasílabo?

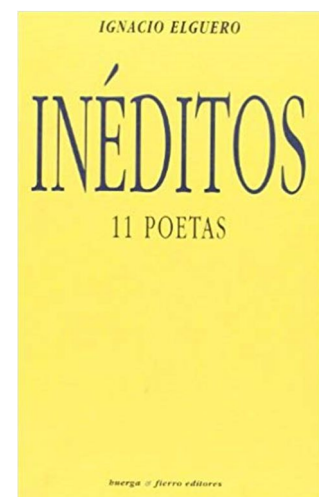
JMR: Más que un verso en sí, tengo un ritmo preferido que tiene en el acento de sexta y de décima sus rasgos distintivos.

ECP: ¿Y qué me dices del verso blanco?

JMR: El descrédito de la rima tiene mucho que ver con los abusos a los que ha sido sometida. Quizá volvamos a ella. Quién sabe.

ECP: ¿Otra copa?

JMR: ¿Ya te has acabado ésta? Claro, como yo soy el que habla...



Javier Rodríguez Marcos

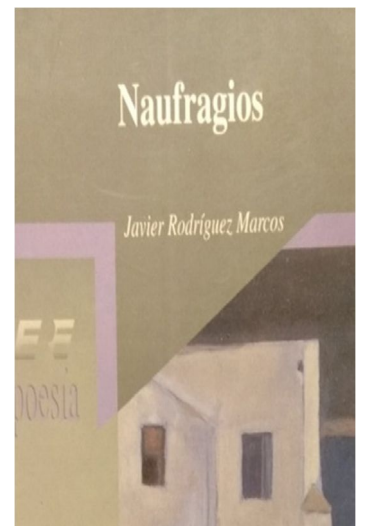
Naufragando

Entrevista: Juan de Dios García

¿Se puede ser un excelente poeta en España y ser al mismo tiempo educado, discreto, amable e incluso poco vanidoso? ¿Parece imposible, verdad? Pues fijaos que no. A veces uno se encuentra con gente como Rodríguez Marcos. Él es muy inteligente. Sabe que es sensible y conocedor del oficio, pero no puede ir proclamándolo. Sería ridículo, se sentiría avergonzado. Prefiere charlar de todo menos de su obra cuando está con sus amigos: cine, música, viajes... En fin, las cosas que importan, como decía John Cusack en Alta Fidelidad. No es falsa modestia, es sensatez. Vino a Almería a recitar y nos fuimos a un quiosco del casco antiguo a discutir sobre Los puentes de Madison. A él no le gusta esa película y yo la adoro. Por eso nos dimos la mano y sellamos nuestra amistad. Ahora ha llegado el momento de hablar de su obra. Javier, te ha tocado.

EL COLOQUIO DE LOS PERROS: Cualquier lector de tu poesía conoce la importancia que das al motivo del viaje. Estás en medio de la treintena, Javier. ¿Desde *Naufragios*, tu primer libro, hasta ahora, en qué etapa del trayecto te encuentras o crees que te encuentras?

JAVIER RODRÍGUEZ MARCOS: Uno no sabe a dónde va, sabe un poco de dónde viene y muy poco dónde se encuentra. Hablemos del “muy”, que es la única distancia que tienes para darte cuenta de que una persona que has visto a diario está envejeciendo. La distancia entre *Naufragios* y *Frágil* va, creo, más allá de unas pocas canas. Es la que va de los 24 años a los 34 y de una calle empedrada en el barrio renacentista de Cáceres a una ambientada por las ambulancias en el barrio de Lavapiés. Con todos los años, las calles y las ciudades que hay por medio. ¿En qué se traduce esto a la hora de escribir un poema? En que la actitud ya no es la misma.



EL COLOQUIO DE LOS PERROS: ¿Cómo es, entonces?

JRM: Poniéndonos pedantes podríamos decir que se ha producido un paso de la analogía a la ironía, de la naturaleza al artificio. Por eso casi todos los poemas que he escrito en los últimos tiempos llevan dentro sus propios mecanismos de distanciamiento, porque ya no soy capaz de usar ciertas palabras sin sentirme ridículo.

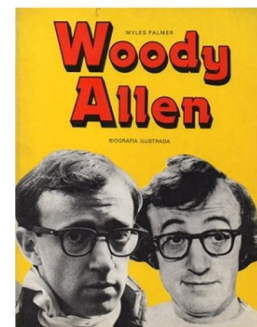
ECP: ¿Y si te aparecen esas ciertas palabras?

JRM: Si aparecen, me siento obligado a contrarrestarlas con algo que baje la temperatura. ¿Cómo escribir a estas alturas sobre el amor o la muerte con convicción? Tal vez por eso lo llene todo de paréntesis, idas, vueltas, revueltas y adversativas. Poniéndonos más pedantes aún, un francés diría que cada texto incluye, junto a los elementos de su construcción, los de su deconstrucción. En el fondo todo es fruto del descreimiento, es decir, de que no soy creyente. No creo en la otra vida ni en la existencia de Dios ni en la de otro mundo mejor anterior o posterior a este. Por eso no creo en que se pueda trascender la realidad en un poema, que es lo que se suele decir cuando se escriben poemas, digamos, realistas y uno quiere venderlos en el mercado de la trascendencia. Retratar, criticar, mejorar incluso, tal vez; trascender, no. Lo siento, soy materialista.



ECP: Lo cierto es que tu ateísmo es manifiesto ya desde *Naufragios*. En tu poema 'Ley', por ejemplo, escribes que los hombres «en nombre de sus dioses destruyen lo que aman». También te he escuchado en más de un recital, para explicar el sentido de algún poema, informar de tu condición arreligiosa. Dios está muerto. Mejor dicho, nunca vivió. ¿Y Marx? Lo digo por lo del materialismo... ¿histórico?

JRM: Dios ha muerto, Marx ha muerto y yo mismo no me encuentro demasiado bien. Eso decía Woody Allen, ¿no? O una pintada en una pared. Hace unas semanas, tirando de otro hilo, terminé relejendo el *Manifiesto comunista* y me pareció de una clarividencia total respecto a la globalización actual. Es un retrato que cuadra al mundo de hoy con puntos y comas. A Marx, no obstante, le pierde el optimismo, algo paradójico en alguien tan crítico. Le pasa a otros marxistas a los que les tengo cariño.



ECP: ¿Por ejemplo?

KARL MARX
FRIEDRICH ENGELS

Ilustraciones de Fernando Vicente



Nordiclibros

EL MANIFIESTO COMUNISTA

JRM: Walter Benjamin, sin ir más lejos. Sus diagnósticos son impecables, pero el tratamiento que administran y su previsión de la evolución de la “enfermedad” deja mucho que desear. En su optimismo, creen que la revolución es la consecuencia natural de un panorama que ellos analizan con toda lucidez. Paradójicamente, la esperanza en la revolución que llegará, visto lo visto (y sin entrar en horribles aplicaciones del comunismo a sangre y fuego), puede convertirse en un cómodo aplazamiento. De ahí que haya que revisar la categoría de “izquierda”... En fin, esto me pasa por ponerme etiquetas... Aunque lo del ateísmo lo has dicho tú.

ECP: Cierto.

JRM: Yo me quedé en materialista, que es otro modo de decir racionalista, escéptico y otras hierbas amargas. Y que, lejos, de cualquier idealismo, creo que las condiciones materiales tienen un peso decisivo. Como decía el clásico, lo que tiene historia no puede tener definición. Por eso me resulta gracioso que la gente hable de la “esencia” de la poesía, por ejemplo (de las esencias patrias, ni hablamos). Lo que yo quería decir es que todavía queda un residuo de las antiguas creencias religiosas incluso entre los ateos o agnósticos que intervienen en el campo de las artes. Una mezcla de adoración, fetichismo y fe en el genio que se ha desplazado de Dios a la Poesía. La digestión del

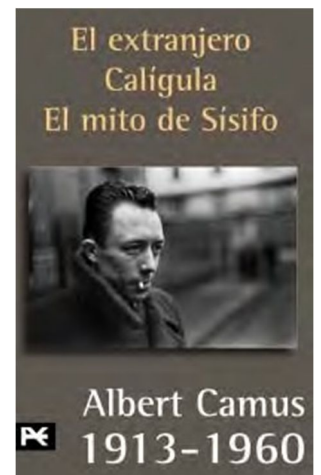
Romanticismo siempre es algo pesada. En esa actitud, hay una mezcla de ingenuidad y orgullo sacerdotal que, más que a incienso, me huele a chamusquina. Sobre todo porque, como en muchas religiones, supone un descrédito de la realidad que, lejos de traducirse en crítica, se traduce en desprecio y nostalgia. Todo muy cómodo.

ECP: Queda claro que no eres poeta de los que sacraliza el acto creador ni tampoco de los que gustan sentar cátedra. «Tomo impulso en el aire y doy mi pelo al viento, / veo llegar cada tarde mis restos a la playa» escribes en tu poema 'Irse', también de *Naufragios*. ¿Somos inevitables herederos de Sísifo? Me parece ver la huella del existencialismo en muchos de tus versos.

JRM: Con el tiempo me he ido dando cuenta de que no está mal ser herederos de Sísifo. Herederos felices.

ECP: ¿Felices como Sísifo?

JRM: Sí. Camus decía que había que imaginar a Sísifo feliz y yo estoy de acuerdo. Que la vida no tenga un sentido trascendental (cosa que yo creo sin necesidad de decir que es absurda, aunque no tengo ningún empacho en decirlo si hace falta) me parece una menudencia (casi una liberación) comparado con todos los horrores que puede tener la misma vida. Pensar que el sentido está en otra parte me parece una maniobra de distracción.



ECP: Bien. Eso con Camus en particular. ¿Y del Existencialismo en general?

JRM: ¿Existencialismo? Parece que seguimos en la digestión del Romanticismo, que según Isaiah Berlin tuvo, entre otras, dos consecuencias: el existencialismo y, glup, el fascismo. Lo dejamos para otro día.

ECP: Vale, mejor. (Risas)

JRM: Paréntesis aparte y dicho geográficamente, me interesa menos por la vía alemana (que al final tiene, paradójicamente, algo de esencialista que me da cierto repelús) que por la francesa (de menos vuelo pero también más con los pies en la tierra). Y menos por Sartre que por Camus.

ECP: ¿No eres sartreano, supongo?



JRM: Sartre me parece un novelista sin talento narrativo, un buen memorialista, un filósofo de altura muy preocupado por cosas que a mí me preocupan poco y un pensador político de salón, pura “gauche caviar”. Camus es mi escritor favorito del siglo XX. No creo que sea un filósofo existencialista. De entrada porque no creo que sea un filósofo. Sus ensayos tienen menos envidia que los de Sartre, pero Camus sabe de lo que habla cuando habla de la injusticia. Además, se la jugó pensando por su cuenta cuando toda la progresía no salía de los dogmas totalitarios de obligado cumplimiento. Por otro lado, siempre he pensado que *El primer hombre* es el libro que a mí me hubiera gustado escribir. Hay muchos libros de otros autores que me parecen “objetivamente” mejores, pero ése habla de mí.

ECP: Pues aprovecho para decirte que *Mientras arden*, tu segundo poemario, es un libro que habla de mí, de nosotros, de los lectores, del hombre. Poemas como ‘Luz del norte’, ‘Autorretrato’, ‘Vigilia’ o el homónimo ‘Mientras arden’ son magníficos y, no sé, tan cercanos, tan certeros en su atmósfera de incertidumbre... ¿Crees que con *Mientras arden* la crítica reconoce por primera vez la personalidad del poeta que eres?

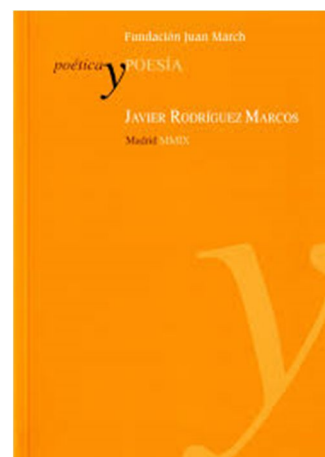
JRM: Se agradecen las flores a *Mientras arden*. Por lo demás, dejando al lado palabras con las que no me llevo demasiado bien (personalidad, poeta, eres), diría que el reconocimiento a *Mientras arden* vino sobre todo de que se publicó en Hiperión, o sea, fue más un bautizo que una confirmación. Supongo que la gente (tampoco tanta) fue a una librería y vio el libro por allí. De hecho, “la crítica” hizo más caso, creo, a *Naufragios*. Fue una sorpresa tras otra. Tenía unos poemas dispersos, los junté, me presenté a un concurso, el libro ganó, se publicó, me metieron en una antología, salieron reseñas, me dieron una beca. Cada uno de esos pasos los viví como un malentendido. Y callado, por si las moscas.

ECP: Y luego vino *Frágil* en 2002, que gozaría de más promoción por haber ganado el Premio Ojo Crítico y haberse publicado de nuevo en Hiperión. ¿También *Frágil* fue fruto de una recogida de poemas dispersos?

JRM: *Frágil* no fue fruto de una cosecha de poemas dispersos. Tampoco lo fue *Mientras arden*. Supongo que una vez que has publicado un libro te haces a la idea de que lo que vas escribiendo puede formar otro. En la construcción hay una intención, claro, aunque no la haya en la escritura. Uno va haciendo y cuando se agota trata de ver si el conjunto es coherente. De hecho, durante mucho tiempo pensé que *Frágil* eran dos libros: uno con los poemas más narrativos (digamos fríos) y otro con los más irracionales (digamos calientes). Al final los junté porque así se habían ido escribiendo. No sé si me equivoqué.

ECP: ¿En qué se distingue de tus dos libros anteriores? Parece que lo metaliterario tiene más presencia, ¿no? Lo digo por poemas como 'Palabras', 'Extinción', 'Otra poética'...

JRM: Más que en los temas, creo que se distingue en el tono. En ese paso de la analogía a la ironía del que hablaba antes. También el lenguaje es más seco, menos “literario”, más incómodo porque se trata de dar valor a



lo que Umberto Saba llamaba las palabras trilladas. ¿Por qué la palabra melodía tiene que ser más poética que la palabra ruido? Más que lo que quería decir, sabía lo que no. De ahí los paréntesis y las continuas tomas de distancia. Y lo metaliterario, que, no obstante, ya estaba en los otros libros. Es una obsesión. Y una limitación. Mucho de lo que he escrito trata de lo que pueden decir las palabras, sin dar por sentado que puedan decir algo pero desde la necesidad de que lo digan.

ECP: ¿Y cuál será el próximo naufragio de Javier Rodríguez Marcos?

JRM: Será que me pasa como a los que han usado con demasiada alegría ciertas ideas, pero la verdad es que le tengo cierta tirria al uso metafórico de palabras como naufragio, derrota, exilio, pérdida, desaparición y otras de similar prestigio. Nombran cosas demasiado serias. ¿Te refieres al próximo libro? (*Risas*) Últimamente escribo mucho pero corrijo poco. Mal negocio. ¿Al próximo batacazo? (*Más risas*) Mañana mismo, tal vez. Por lo demás, lo único que practico parecido a un deporte es nadar. ¿Debería dejar de ir a la piscina? Lástima, es un buen sitio para pensar.

ECP: Dime qué libro tienes ahora en la mesita de noche... o en el cuarto de baño.

JRM: Salvo en el cuarto de baño, en mi casa hay papeles por todas partes. Siempre tengo varios libros entre manos. Ahora, concretamente, *Hamelin* (llevo 30 páginas) de Juan Mayorga. Vi la obra de teatro en Barcelona; cuenta aquella espeluznante historia de la falsa red de pederastia del Raval, la misma que dio lugar al libro de Arcadi Espada -*Raval. Del amor a los niños*- y a la película de Joaquín Jordá -*De niños*-. Tres piezas que demuestran lo terrible que pueden ser los prejuicios en manos de los jueces, los periodistas y los psicólogos. Otros libros: *La pelirroja*, de Fialho de Almeida, que ha publicado Periférica, una editorial que acaba de poner en marcha mi hermano Julián



(el escritor bueno de la familia) -llevo 10 páginas-; *Las genealogías* (llevó 50 páginas de las galeradas), de Margo Glantz; tengo que entrevistarla esta semana; *Una vuelta por el Rialto* (llevó 200 páginas), de Marcos Ordóñez, una especie de memorias raras que se publicaron hace ya tiempo, estoy esperando a terminar para saber qué pensar: si fuera estadounidense sería un libro de culto entre los devotos de la next generation (pero es que yo, ya sabes, no soy muy creyente). Por lo demás, no tengo mesilla. Siempre pongo las gafas en el suelo.

Enrique Vila-Matas

Alias Doctor Pasavento

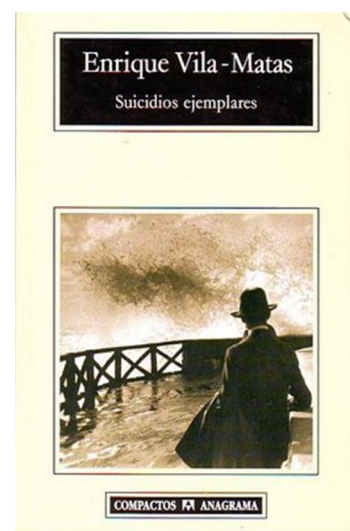
Entrevista: Pedro M. Domene

Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) ha desarrollado, durante las últimas décadas, una propuesta personal que ha llevado a su literatura a un mestizaje de géneros y a una indisoluble fusión entre vida y literatura. Con su última obra, Doctor Pasavento (Anagrama, 2005), cierra el ciclo iniciado con Bartleby y compañía (2000).

«Os habla el Doctor Pasavento —escribe Vila-Matas— emboscado en el mundo feliz de los eclipsados... Quiere sentirse lejos de todo. Vivir una maravillosa existencia de cero a la izquierda, de escritor sin obra, de soldado de Napoleón olvidado...».

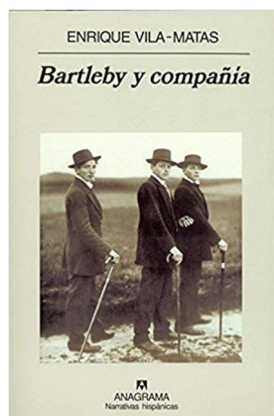
Vila-Matas, cuya prosa está próxima a escritores europeos de asombrosa actualidad como Kafka, Pessoa, Musil o Walter, es autor de una extensa y variada obra narrativa caracterizada por una sabia utilización de las técnicas de vanguardia desde Historia de la literatura portátil (1985), pasando por Extraña forma de vida (1997), El viaje vertical (1999) o sus espléndidas colecciones de cuentos Una casa para siempre (1988) o Suicidios ejemplares (1991) o incluso sus inclasificables colecciones de artículos El viajero más lento (1995), Para acabar con los números redondos (1997) y Desde la ciudad nerviosa (2000).

EL COLOQUIO DE LOS PERROS: ¿Siente usted nostalgia del inocente escritor de sus primeros libros?



ENRIQUE VILA-MATAS: De esa supuesta nostalgia ha hablado un crítico que hizo una confusa reseña de mi libro. Nostalgia ninguna, se lo aseguro.

ECP: Se lo pregunto porque, a pesar de ese poco acertado juicio, hoy se habla de usted como uno de los mejores escritores del panorama europeo contemporáneo.



EV: Imagino que si lo dicen sus motivos tendrán. La verdad es que en España muchos escritores aspiran a estar entre los mejores escritores de su país, pero siempre ha prescindido de la literatura europea. A algunos de ellos les vi en Guadalajara (México). No estaban interesados ni en salir del hotel. Se comportaban como si siguieran estando en un café de Madrid. Ni Europa ni México. No les interesaba más que su carrera de escritores-funcionarios. Todos acaban convertidos en comisarios.

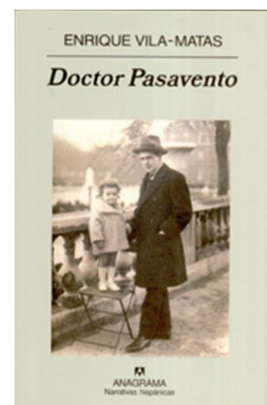
ECP: Desde *Bartleby y compañía* (2000), pasando por *El mal de Montano* (2002), hasta llegar a *Doctor Pasavento* (2005), su literatura ha rendido homenaje a escritores como Kafka, Musil, Canetti, Walser, autores que han dejado de escribir, son raros o enfermos. ¿Sigue siendo hoy una rareza seguir escribiendo?

EV: Todavía en algunas entrevistas (algunas, por ejemplo, que me han hecho estos últimos días) me hacen preguntas del siguiente estilo: «Pero usted, ¿qué le encuentra a la literatura?» Es casi increíble.

ECP: Sin embargo, permítame la ironía, ¿su vida está hecha de literatura como lo demostró en *París no se acaba nunca*?

EV: Vida y literatura van enlazadas. Vivo la vida como una novela. Y al mismo tiempo mis novelas están muy ligadas a las ficciones que me invento sobre mi vida.

ECP: ¿Con *Doctor Pasavento* (2005) ha movido usted la ficha de esa



partida final que se anunciaba en sus anteriores entregas?

EV: El día de la rueda de prensa de la presentación en Barcelona de *Doctor Pasavento* se me ocurrió decir que con esta novela cerraba el ciclo que Jorge Herralde llama «la catedral metaliteraria». Y la verdad es que seguramente es así. De hecho, me fascina que sea así, tengo curiosidad por saber hacia dónde me dirijo ahora.

ECP: Usted empieza su novela disertando sobre realidad y ficción para después abandonarse en el olvido. ¿Un año es el suficiente espacio de tiempo para conseguir entenderse entre ambas premisas?



EV: Para Pasavento bastan once días para esto, para conseguir entender la labilidad entre ambas categorías. Y es que él cree que le ocurrirá lo mismo que a Agatha Christie, que desapareció once días y toda Inglaterra la buscó y al término de esos once días fue encontrada. Pero el pequeño drama de Pasavento es que nadie piensa en él, nadie percibe que ha desaparecido. Pasados esos once días, descubre que está completamente solo en el mundo y eso le lleva a escribir la historia de su desaparición y soledad y a un ejercicio de «pensamiento narrado», que es el género al que pertenece la primera parte de la novela.

ECP: ¿El proceso de desaparición que propugna Pasavento es producto de una locura o la necesidad de una soledad absoluta?

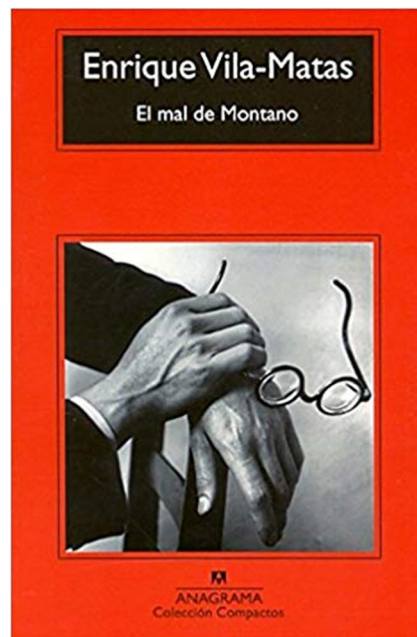
EV: La soledad le conduce a intentar refugiarse en la locura. Y del viaje a la locura regresa más solo todavía, pero más seguro de sí mismo, porque ve que va a perderse de verdad.

ECP: Con sus libros logra salvarse, ¿de qué?

EV: ¿Quién? ¿Yo? No aspiro a salvarme de nada.

ECP: Realidad, ficción, literatura en clave de humor para experimentar acerca de las obsesiones o el pánico que acechan al escritor. ¿Es una terapia personal?

EV: Sin la escritura no sabría vivir, me aburriría mucho. Aunque sé que, a la larga, aprendería también a vivir, pues tengo un cierto sentido práctico y no me gusta pasarlo mal.



ECP: Hace unos años usted era un escritor desconocido y hoy huye de una bendita celebridad. ¿La astucia de este planteamiento es un pretexto para construir nuevas realidades?

EV: La verdad es que me molestan muchas cosas que rodean la pequeña fama que tengo. Hay que tener en cuenta que siempre he sido un simple hombre de letras y que vivo un poco mal el reconocimiento de ciertas personas que me paran en la calle -en mi mismo barrio ahora, mi barrio tan periférico- y me felicitan, sólo porque... me han visto en la televisión. «Le dieron un premio... por escribir en español», me dijo un vecino iletrado no hace mucho.

ECP: ¿En qué se parece Vila-Matas a Bartleby, a Montano o a Pasavento?

EV: Bartleby no se parece a Montano ni Montano se parece a Pasavento. Son bien claramente distintos los tres. Los narradores de esos tres libros son, supongo, tres heterónimos del autor, el llamado Vila-Matas.

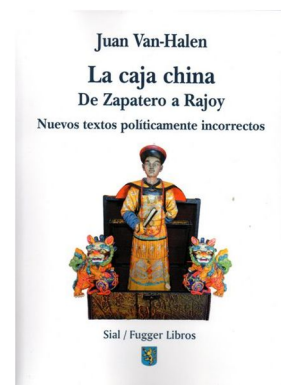
ECP: ¿Nuestra sociedad necesita de un exorcismo literario para sobrevivir?

EV: Está necesitada de cultura. De eso no le quepa duda.

ECP: Si los políticos aprendieran sus trucos para desaparecer leyendo *Doctor Pasavento*, ¿qué pasaría?

EV: Que me comprarían la fórmula en todo el mundo.

ECP: ¿Quién es más shandy, Zapatero o Rajoy?



EV: Zapatero lee a Suso de Toro, no le veo muy shandy por ese lado. En cuanto a Rajoy, lee a Acebes, el que vive en la Rúa de los Percebes. No hay un solo shandy que aguante a vivir en esa calle.

ECP: Y ahora una última pregunta obligada: ¿cuándo piensa usted volver a la realidad?

EV: No es necesario ver la realidad tal como yo la veo.