

Juan Carlos Rodríguez

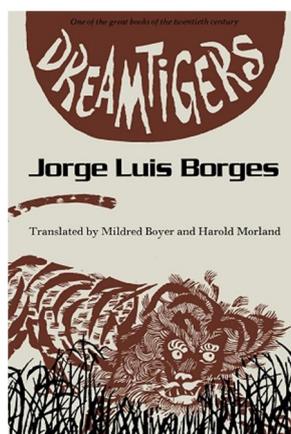
Diálogo universal

Entrevista realizada por Juan de Dios García

Fue en la Feria del Libro de Almería. Acompañaba a la poeta Ángeles Mora, que esa tarde daba un recital junto a Amalia Bautista en el mirador de la Avenida Federico García Lorca. ¿Puede haber un nombre más granadino y literario como marco para hablar con Juan Carlos Rodríguez en la ciudad vecina a la de la Alhambra? Este profesor, que por sus ideas, actitud y temperamento ha ido forjando —quizá sin quererlo— una leyenda poco cándida, una trayectoria con tintes de medio sabio medio lobo feroz, pasó el recital de Ángeles Mora sentado entre el público, escuchando buenos versos lanzados al aire con los ojos cerrados, cabizbajo, taciturno. El coloquio de los perros quiso conocer algo de ese misterio que lo acompaña siempre. Todas las sorpresas han sido gratas. Granada, Federico, Literatura... Nos falta una palabra: Universidad, pero no en el sentido tan extraño y absurdo con que ahora se practica, sino en su sentido primitivo y etimológico. El diálogo de Juan Carlos Rodríguez abarca todos los campos de la ficción, es universitario, es, por tanto, universal.

—**EL COLOQUIO DE LOS PERROS:** En sus escritos sobre Borges propone una adivinanza al lector: «¿Por qué Freud sería repugnante para Borges?». Imaginemos, por un momento, que el maestro argentino se hubiese prestado a ser paciente del médico austrohúngaro. ¿Qué cree que podría salir de ese diván psicoanalítico? Yo, desde luego, estaría dispuesto a pagar bastantes euros por haber presenciado esas ficticias reuniones.

—**JUAN CARLOS RODRÍGUEZ:** Yo también. Supongo que Borges le habría hablado a Freud de su mamá y de por qué en sus sueños prefería el rayado de los tigres al rostro de las mujeres. Aunque al final también los tigres se desvanecían. Eso está en ‘Dreamtigers’, de *El hacedor*. En realidad Borges decía aquello de la “lectura alucinante” de sus textos y eso le hubiera encantado a Freud. Por cierto, es la primera vez que oigo llamar a Freud “austrohúngaro” (Berlanga indica que le encantaba poner esa palabra en sus películas). Y lo curioso es que aciertas: al comenzar la primera guerra mundial, Freud escribió una carta preciosa en la que decía: «Tengo toda mi libido puesta en Austria-Hungría». Luego Freud quedó tan traumatizado con la guerra que hizo mucho para que no fusilaran por cobardes a los “traumatizados” en las trincheras. Y esas cuestiones le iban a servir además para establecer el “narcisismo libidinal”, su último gran hallazgo. Como veo que te



has leído bien *De qué hablamos cuando hablamos de literatura* —gracias— añadiré sólo que Borges, en el diván, hubiera tenido que desbloquear sus contornos sexuales y eso le hubiera horrorizado. ‘Ulrica’, su único relato algo “porno”, no está logrado. Aunque él lo considerara magnífico. Pero sí que resulta sintomática la asociación barrio / mujer que establece en ‘Hombre de la esquina rosada’, algo muy parecido a la imagen ciudad / mujer que analizo a propósito de Ganivet. Lo increíblemente borgiano es que a él, que odiaba explicitar la sexualidad, los peronistas lo nombraran “sexuador de pollos”. ¿Qué le hubiera dicho de eso a Freud? El Borges posterior a *El libro de arena* no me interesa mucho, excepto ciertos poemas. Lo curioso es que Borges defendió siempre al máximo el materialismo de la escritura y luego era otra cosa al margen de la escritura, como es obvio y como se ha señalado tantas veces.



—ECP: Se puede hablar de usted como el ideólogo en las aulas de *la otra sentimentalidad*, el fruto poético más valioso de la llamada escuela granadina de los años ochenta. ¿Qué potencial literario observa entre su actual alumnado? ¿Sospecha que habrá desde Granada unos nuevos Justo Navarro, Álvaro Salvador o Luis García Montero?

—JCR: Gracias por lo de la *aulas*. Hay mucha gente que aún piensa que *la otra sentimentalidad* fue sólo una cuestión de elitismo nocturno. En realidad fue un debate teórico y político muy serio en torno al marxismo y a la pérdida de una izquierda auténtica. La posmodernidad de los 80 nos demostraba que efectivamente había existido mucha progresía antifranquista en España, pero muy poca izquierda antisistémica. Ya he contado en *Dichos y escritos* todo el meollo del asunto y que el grupo sólo existió como tal identidad entre 1979 y 1983 u 84. Luego cada uno se fue por su lado, como es lógico. ¿Hoy? En Granada sigue habiendo una muy buena cosecha de poetas, hombres y mujeres, jóvenes y menos jóvenes, de primera fila.

Ocurre sin embargo que, por un lado, nadie quiere vivir bajo la sombra de aquellos tiempos; y por otro lado existe un indudable desconcierto: falta el debate teórico de fondo no sólo respecto a la poética sino en cualquier otro sentido, como en toda nuestra civilización globalizada. Hoy, como mucho, sólo se habla de dictaduras vs. democracia, y en literatura se llega como máximo a la discusión entre “realismo” (historia) vs. “neosimbolismo” (naturaleza). Y fíjate si esta controversia es añeja en el lenguaje poético. Un triste ritornello porque ya nadie cree que exista una vida no-histórica, y además después de Irak y Nueva Orleans imagino que la posmodernidad sí que ha roto sus diques. Quizá sólo sigan siendo válidos los debates en torno al feminismo, que hoy, creo, ha superado ya los problemas a propósito de la diferencia y la igualdad. De cualquier modo el potencial poético de Granada sigue siendo muy rico. Si faltan cauces teóricos más profundos quizá sea porque la lógica del capitalismo se ha convertido en nuestra única lógica de vida, y eso ciega a cualquier escritura. Y en cualquier parte. Lo grotesco es que hasta el comienzo del Tratado de la Unión Europea remueve sustratos supuestamente “líricos”: *Inspirados, Convencidos...* parecen apelar a las Musas o reescribir la *Eneida*.

—ECP: ¿Le debe algo la literatura a la bebida?

—JCR: No, ni a las drogas duras. Eso es un mito romántico y bohemio que recuperaron los beats americanos y el 68 europeo. Sólo hay un buen libro que parece escrito bajo el recuerdo de las drogas, pero es un libro de guerra, sobre el Vietnam, algo excepcional: *Despachos de guerra* de Michel Herr. Si te refieres a la leyenda en torno a Javier Egea te aseguro que todos sus grandes poemas los escribió completamente sobrio. Hace poco tiempo me llegó un manuscrito de Javier, escrito al parecer en una de sus noches de alcohol y era un verdadero desastre. La escritura sólo posee un amigo: tener algo que decir y saber cómo decirlo. Y el enemigo obviamente es la página en blanco. Y eso ya lo escribió Rubén casi mejor que Mallarmé. Los “paraísos artificiales” no existen durante la escritura; pueden existir antes o después, pero “en medio” lo único que ayuda es la obsesión por vencer a la página. Si eso te provoca dolor de cabeza se puede recurrir a un paseo o a una aspirina. Pero el compromiso con la escritura no admite camas redondas: es monogámico. ¿Quizá Rimbaud o Malcolm Lowry sean excepciones? Habría que comprobarlo más allá de las leyendas.



—ECP: ¿Podría citarme algún autor, obra o movimiento que le haya decepcionado profundamente a lo largo de su intensa vida de lector?

—JCR: Para que algo te decepcione tienes primero que haber creído en ello. Más que los libros a veces te decepcionan los autores, aunque la relectura a veces también pasa facturas muy fuertes. Es posible que alguna vez creyera en algo o en

alguien y luego me decepcionara, pero arrepentirse no sirve para nada, salvo para aprender. Y todos lo sabemos desde Nietzsche.



© Zoraida Angosto

—ECP: Fue prácticamente adoptado por Althusser en París. Ha dicho de él que era una inteligencia única. A los que quieran iniciarse en su obra, ¿qué libro suyo les recomendaría, por ser fundamental?

—JCR: Bueno, veo que también te has leído mi *Althusser, Blow-up*. Gracias otra vez. La verdad es que fueron el profesor Carlos Enríquez del Árbol y otros amigos quienes enviaron a Althusser el libro *Teoría e historia de la producción ideológica* que yo acababa de publicar, a primeros del 75. El grupo althusseriano de L'École Normal estaba ya prácticamente disuelto: Balibar, Badiou, Rancière, Macherey... ya casi no estaban allí. Althusser buscaba nueva gente porque le gustaba trabajar en equipo: Dominique Lecourt, yo mismo, etc. Pero aunque a mí me asustaba —me consideraba con poca experiencia— trabajar con alguien como él, desde el primer día nos hicimos muy amigos y en realidad fue Hélène quien “me adoptó” como un intelectual “víctima del franquismo”. Bueno. La verdad es que pasé unos cinco años en contacto con ellos. Althusser tenía un rigor impecable e implacable y este es el problema de sus libros (los pocos que publicó antes de la locura). Quiero decir, que (aparte de que habría que quitar cierta jerga lingüística de aquel momento) hoy no estamos acostumbrados a ese rigor teórico: el pensamiento débil, el pensamiento único, han hecho estragos. Yo recomendaría de Althusser los textos que analizo en mi libro: prácticamente los recogidos en el libro *Posiciones* y también *La transformación de la filosofía*. De todas maneras hoy en el mercado español me parece que todo eso está descatalogado. A la gente sólo le ha interesado, acaso, la negación de sí mismo que hace Althusser en *El porvenir es largo*, pero incluso en medio de ese delirio se nota su inteligencia.

—ECP: Y ya que estamos con inteligencias únicas, ¿qué opinión le merece ahora mismo Noam Chomsky, su posición como intelectual?

—JCR: Desde los años 70 hasta el 2001 (en que apareció la versión definitiva de *La norma literaria*) me planteé la disyuntiva que Chomsky sigue representando para mí. A saber: cómo era posible que a partir de unos presupuestos teóricos llenos de agujeros Chomsky hubiera alcanzado unos resultados técnico/prácticos tan impresionantes en lingüística. Llegué a la conclusión de que tales planteamientos teóricos habían sido el único camino posible para enfrentarse al *conductismo empirista* imperante en los USA. Es decir, acogerse al liberalismo racionalista y llevarlo hasta sus raíces más profundas, hasta el *innatismo* de Descartes, etc. Ese innatismo profundo, convertido en racionalismo político, es el que impregna también la honestidad radical de sus posturas pacifistas y antiimperialistas. Si no lo han expulsado del MIT es porque él sabe cifrar y descifrar códigos concretos mejor que nadie. Pero creo que lo suspendieron unos meses de empleo y sueldo. Debió ser una historia curiosa.

—ECP: También ha sido un estudioso de Bertold Brecht. ¿Cómo cree que podría levantar cabeza el espectáculo del teatro frente a mastodónticos rivales como el fútbol, la televisión, etc? ¿Debe unirse al enemigo de una vez por todas?

—JCR: A Bertolt Brecht no le disgustaba ningún espectáculo con tal de que no ofendiera la inteligencia del espectador. Hacía lo mismo óperas corales que piezas didácticas para discutir sobre un tema. Hoy el teatro no puede competir cara a cara con la televisión ni el fútbol. La escena del siglo XVII era un gran espectáculo de masas, *después* de misa. No competía con la misa. La complementaba incluso con los Autos. El teatro actual debe auto-criticarse a sí mismo para sobrevivir. Y habría que enseñar de nuevo a “ver” teatro —los nuevos espectadores que querían Lorca o Brecht— lo mismo que habría que buscar a los nuevos lectores. De cualquier forma la mezcla de televisión y fútbol —que en el fondo son grandes empresas— suponen un signo claro del poder del capitalismo para pudrirlo todo. Habría que analizar esa mezcla muy a fondo. Yo lo he intentado hacer respecto a la correlación entre la moda y la guerra en nuestro mundo actual.

Aunque parezca mentira las industrias de la moda son el modelo más espeluznante de explotación que existe. Como la guerra, la industria de la moda es el otro extremo del círculo producción-consumo-reproducción que configura nuestra tortura cotidiana. Podríamos ir muy lejos en esta cultura de la explotación del yo y del nosotros que apenas “se ve”.



—ECP: Hablemos de narradores. ¿Puede considerarse un triunfo para un novelista contemporáneo el que su obra sea prácticamente imposible de adaptar al cine?

—JCR: ¿Quieres decir que hay quien escribe pensando en la adaptación de sus novelas para el cine? Posiblemente, aunque también Balzac o Galdós escribían sus obras pensando en el folletín del periódico. No quiero hacer idealismo literario, pero está claro que una buena novela debería sostenerse por sí sola y que el lenguaje de Joyce es distinto al lenguaje cinematográfico. De todas formas tu pregunta es muy insidiosa, puesto que hoy una novela se legitima sobre todo a través del circuito del mercado. El resto son casos excepcionales. Y además vendría el problema de la novela como “género”. Hasta Terry Eagleton, que sostiene como yo que la literatura no existe en tanto que forma sustantiva, se descuelga luego diciendo que Raymond Chandler es mala literatura. Para mí, en cambio, *El largo adiós* es una obra maestra. De cualquier manera, y ya que hablamos de él, está claro que Joyce no escribió *Dublineses* para el cine y sin embargo Huston hizo una gran película a partir de ese texto.



—ECP: Dos preguntas inevitables para un especialista quijotesco como usted. ¿Merece la pena que los españoles trituremos *El Quijote* de cara a la galería en este cuarto centenario? ¿Hasta qué punto es necesario para la propagación de la lectura de una obra tener en cuenta fechas simbólicas?

—JCR: La reduzco a una respuesta: el “fracaso” de Don Quijote es su intento de darle *un* sentido al mundo. El “éxito” de Cervantes es haberse dado cuenta de que el mundo sólo tiene múltiples sentidos. Así nació la literatura moderna. Y así nos enlazamos con la pregunta anterior: esa literatura ¿aún existe fuera del mercado? Por supuesto que entre los múltiples sentidos de la literatura está ese de considerarla como “honor nacional”, “estatal” o algo así y de ahí los centenarios

oficiales. Lo único cierto es que hoy es muy difícil que la gente sepa apreciar *El Quijote*. Pero tampoco lo sabían apreciar en el XVII.

—ECP: Si con la muerte de Pío Baroja en 1956 murió también el último ejemplar del mito del escritor «ibérico», ¿qué murió con Camilo José Cela en 2002?

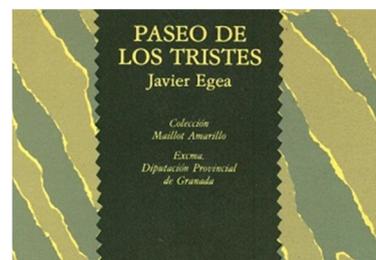
—JCR: Sí, en *La norma literaria* (veo que también te la has leído) digo lo del “escritor ibérico” a propósito de Baroja. Como persona Cela fue un censor, posiblemente un plagiario, un delator de sus amigos liberales y un esbirro de otro dictador en Venezuela (*La catira*). Creó una buena revista, *Papeles de Son Armadans*, con Caballero Bonald, y curiosamente fue un novelista sin argumentos: por eso se le llama experimentalista del lenguaje, etc. *La colmena* es un buen testimonio de aquella posguerra “suya” que nunca debió existir. Pero la verdad es que el Cela escritor desapareció relativamente pronto. El para-fascismo de Cela ya lo han estudiado otros.

—ECP: Dígame tres títulos de novelas (que no sean de amigos suyos) que estime ahora como sus favoritas.

—JCR: El *Tristram Shandy* de Sterne, *El hombre sin atributos* de Musil y *El tercer libro sobre Ajim* de Uwe Johnson. En español, *El llano en llamas* de Rulfo, *Cien años de soledad*, de García Márquez y *Ficciones*, de Borges. Si me dejo a todo el siglo XIX detrás es porque ahí la novela fue decisiva en la formación literaria. Sería redundante hablar de Stendhal, Balzac, Dickens, Galdós, etc. En España la última sorpresa me la llevé con *Días de llamas*, de Juan Iturralde.

—ECP: Me gustaría, para acabar la entrevista, que hiciese memoria del mejor recuerdo que tenga del poeta Javier Egea en vida.

—JCR: La memoria traiciona o selecciona demasiado. Quizá la primera y la última vez que nos tomamos una copa juntos fuera de casa. En la primera ocasión discutimos sobre Góngora; en la última sobre Rubén Blades y su diente de oro. Y los *Sonetos del diente de oro* de Javier necesitan aún una buena edición.



Tamara Rojo

El movimiento de la perfección

Entrevista realizada por Francisco Javier Meca Guevara

Hoy tenemos función en el Teatro de El coloquio de los perros. Gran Ballet. Podríamos imaginar a Odette, trémula y de crepuscular belleza, junto al Lago de los Cisnes. Cómo su cuerpo recoge un danzar de directa expresividad, que nos hable con la más sutil de las lenguas. Desentrañar sus movimientos perfectos, medidos, estudiados sí, pero con la técnica que hace crecer una semilla de natural armonía, sin artificios. ¿Lo imagináis? Yo si no la veo, no creo en tanta maravilla. Hagamos salir a Tamara Rojo, que nos muestre que podemos soñar con los ojos abiertos. Es la más internacional, la más grande bailarina de nuestro país, cuya carrera deslumbra tanto al público como a la crítica Y tengamos la suerte hoy de entrevistarla, de conocer qué esconde el corazón que impulsa tan divinos movimientos. De una artista de formación clásica, pero ecléctica; principal bailarina del Royal Ballet. Y galardonada con el Premio Príncipe de Asturias de las Artes este año. Casi nada. Así que tomemos asiento, Tamara tiene mucho que contarnos, con palabras esta vez. Su más excelso arte nos aguarda entre bastidores. Se abre el telón.

—**EL COLOQUIO DE LOS PERROS:** Es un placer y un privilegio poder hacerte algunas preguntas, que pretenden explorar el sentimiento de la gran bailarina española que eres. Te felicitamos de entrada por recibir el Premio *Príncipe de Asturias* a las Artes.

—**TAMARA ROJO:** Muchas gracias.

—**ECP:** Decía John Blacking que la actitud de los hombres ante la vida y forma de pensar el mundo son el resultado de la danza y del canto. Incluso Vico anticipaba la danza como un estado previo de la Humanidad antes de saber caminar. A ese respecto, supuesta ya tu extraordinaria profesionalidad, ¿crees que el baile y su disciplina influye más allá, en otras facetas de tu carácter o sentimiento, y en otros ámbitos de tu vida?

—**TR:** Claro que me influye, la danza es parte de la expresión humana; todos los pueblos, todas las civilizaciones comunican, con la danza, aquellos sentimientos y fantasías que las palabras no logran transmitir. Además, la danza me exige y me da mucho, es parte fundamental de mi vida, por lo tanto, influye en mi carácter y en la forma que tengo de ver y sentir el mundo. De hecho me influye en casi todo.



—ECP: Una de las características en la que más insisten tus críticos es que aúnas la técnica más depurada con una caracterización dramática en tus personajes. Esa disociación entre perfección formal y encantamiento pasional, puede ser fruto de un esfuerzo doble o como se ha dicho de ti «sabes que la verdad del corazón sólo puede ser dicha a través de la perfección estética». ¿En tu preparación tienes en cuenta ambos ámbitos expresivos o son indisolubles?

—TR: El propósito de excelencia hace necesario aunar la técnica con la pasión interpretativa, sólo cierto dominio de la técnica permite al bailarín desinhibirse en el momento de la representación y penetrar en el personaje mediante un lenguaje compuesto de gesto y ritmo. La búsqueda del personaje, de cada aspecto, de cada matiz humano que cada personaje tiene, por escondido que parezca, me genera un misticismo, una especie de catarsis entre el yo intérprete y el yo personaje cuya única culminación posible es la escena.



—ECP: Es curiosa una crítica que he leído sobre tus actuaciones, pues acentuó que triunfaste a pesar de la coreografía. Y es significativo porque supone en cierta medida una trascendencia de la forma, de lo ya establecido. Creo que puede tener relación con la búsqueda de nuevas coreografías para una misma obra musical, nuevas experiencias contemporáneas con Ullate y Denae, e incluso miradas a las formas de Isadora Duncan. ¿Cómo y hasta qué punto puede una bailarina dar su sello personal a una coreografía y recíprocamente, es posible que determinadas coreografías puedan adaptarse o realzar características expresivas de determinados bailarines?

—TR: Esta pregunta no la haría ningún aficionado al Ballet, por ejemplo, en Londres o en París. En aquellos lugares donde las representaciones de repertorios eclécticos se programan en largas temporadas, el elenco de los primeros bailarines y solistas es repartido a lo largo del calendario de representaciones de cada obra. De

esta manera, muchos aficionados escogen las representaciones en que acudirán al teatro, en función del elenco de bailarines protagonistas, pues saben, por experiencia, que si cada representación es de por sí única, lo es mucho más dependiendo de quien la baile. A veces es necesario recordar que el coreógrafo, antes de lograr que el bailarín baile, es alguien que tiene una idea, por lo tanto, a pesar de que hoy en día la importancia del intérprete en la labor de creación de la coreografía en España no está reconocida, en mi opinión, su aportación es fundamental. Hasta tal punto lo es, que es habitual ver obras maestras destrozadas por la interpretación y obras mediocres salvadas por los bailarines. Tengo que recordar al respecto que en muchos países los bailarines que desarrollan y estrenan una coreografía son reconocidos como co-creadores.

—ECP: Supongo que tu forma de sentir la música debe ser diferente al del resto de los melómanos. Un curioso estudio científico revelaba que los oyentes en los conciertos acumulan tensiones involuntarias en las piernas,



como si quisieran bailar o marcar el ritmo de lo que oyen. A ese respecto, aún puede diferenciarse la regularidad métrica de los ballets clásicos de Adam, Chaikowsky con las innovaciones de Strawinsky o Henze. ¿Es la música un mero soporte que te sirve para acentuar el desarrollo de la danza o por el contrario la interiorizas de forma especial, dotando de vida a cada sonido? ¿Influye el estilo de la música o del compositor a la hora de matizar la expresividad?

—TR: No conocía ese estudio científico, pero sus conclusiones no me sorprenden en absoluto. Me parece que los griegos de la época clásica lo tenían más claro; para ellos, melodía, ritmo, espacio, sonido, gesto, armonía, belleza, emoción, etc, eran partes consustanciales de la poética de la música. Desde esa perspectiva, lo ideal es fundir música y danza en un todo coherente y bello. Ese es el gran reto de la coreografía. Por esta causa elemental, *El lago de los cisnes* es una obra maestra desde su nacimiento, y hubo que esperar hasta la coreografía de McMillan para lograrlo con *La consagración de la primavera*.

—ECP: Se ha hablado mucho y bien sobre tu increíble transformación en *El lago de los cisnes*. La interpretación que das a Odette y Odile se recuerda como una de las más memorables de la historia. Igualmente es muy recordado tu papel de Giselle. Tu dominio expresivo parece buscar personificaciones complejas, que supongan una implicación con la trama literaria que subyace en la obra. A ese respecto, ¿valoras el sentido discursivo de tus caracterizaciones como un valor expresivo con que conmover o impresionar al espectador?

—TR: Parto del principio de que la danza es arte escénico por excelencia. No podemos olvidar que muchas de las grandes obras de Molière son comedias ballet, y

que muchos autos sacramentales y obras del teatro isabelino se representaban mezcladas con danzas. Es cierto que la danza permite la abstracción, incluso la danza por la danza, pero creo que las obras que trascienden, tanto al bailarín como al público, exceptuando algunas obras de Balanchine y muy pocos más, son las obras dramáticas, con personajes substanciales. A este respecto, tengo que apuntar que, aunque en España nunca se hayan representado en su totalidad, coreografías como Manon, Mayerling, Margarita y Armando, etc, estas obras requieren de una potencia expresiva de los bailarines, en mi opinión, superiores a los conocidos ballets románticos. Son este tipo de composiciones coreográficas, junto con los grandes ballets clásicos, los que crean afición por la danza al ser capaces de transmitir emociones profundas al público.



—ECP: A través de tu impresionante currículum se aprecia la voluntad de perfeccionamiento de un talento que se ha desenvuelto en diferentes compañías de ballet, como el Scottish Ballet, English Nacional Ballet y actualmente el Royal Ballet. Además destacas por la juventud con que has llegado a ser primera bailarina, así como ser española. ¿Te ha acarreado ventajas o inconvenientes el hecho de venir de fuera y ser tan joven, o sólo se te ha valorado el don y la profesionalidad?

—TR: En el Reino Unido me han dado muchas oportunidades, no me puedo quejar. Los británicos tratan de cuidar los talentos de casa, pero no tienen prejuicios sobre los que llegan de fuera, por el contrario, acogen con ánimo de asimilar, casi de “britanizar” al recibido. Ellos han sido capaces de crear, en poco tiempo, una escuela de danza propia, una compañía de enorme prestigio y una gran afición que, lejos de encerrarse, sigue con atención lo que sucede en el mundo.

—ECP: Parece externamente haber una divergencia entre el ballet clásico y el contemporáneo, y parece que en España la mayoría de las compañías, con Duato a la cabeza, se dedican a este último. Y que hay que marchar al extranjero no sólo para perfeccionarse sino para trabajar. A ese respecto, primero preguntaría hasta qué punto muchos de tus repertorios lindan entre lo clásico y lo contemporáneo y si esa distinción es más convencional que real. Por último, ¿piensas que el Premio Príncipe de Asturias puede suponer un certero reconocimiento a ese trabajo que tú y otros realizan fuera de España?

—TR: Las disputas dialécticas entre nociones borrosas me parecen absurdas o, lo que es peor, excusas para esconder posturas y prácticas poco heroicas. Sobre todo cuando sabemos que una compañía de danza de amplio repertorio requiere, además de dirección, bailarines, repetidores, escuela colaboradora y orquesta sinfónica propia. En cualquier caso, no acepto divisiones artificiosas, yo soy bailarina y bailo lo que me parece mejor y más apropiado para mi forma de bailar. A nadie en su sano juicio se le ocurriría decretar la imposibilidad, para el actor de teatro, de representar a un personaje de Shakespeare porque actúa en obras de Darío Fo. Hoy se hacen coreografías muy “contemporáneas”, tanto cronológica como conceptualmente, bailadas con técnica clásica. Además, la técnica, también la de bailar, es conocimiento y experiencia acumulada, no un compendio normativo cerrado, luego las aportaciones de hoy, pasarán al bagaje técnico del futuro, si la experiencia demuestra que lo merecen [...] Desde luego el Premio Príncipe de Asturias es un honor, además de un reconocimiento. Espero que sea también un revulsivo para impulsar y mejorar el prestigio de la danza en la sociedad española.



—ECP: Como revista literaria que *El coloquio de los perros* es, no podemos dejar pasar la oportunidad de preguntarte sobre tu nombramiento de embajadora de la Fundación Hans Christian Andersen el año pasado. Estando en el bicentenario de su nacimiento me gustaría preguntarte acerca de los objetivos que tiene dicha Fundación, además de que pueda resaltar la vinculación de Andersen con España, del que llegó a ser consumado visitante.

—TR: La Fundación Hans Christian Andersen 2005 tiene como fin principal conmemorar y expandir por todo el mundo la memoria de Andersen y de su obra mediante la celebración de eventos y el apoyo a iniciativas con el mismo propósito. Siguiendo la tradición danesa, la fundación Hans Christian Andersen está formada por una directiva y un amplio consejo artístico compuesto por tres representantes de cada rama artística. Por supuesto, la danza tiene sus tres representantes [...] De

las iniciativas y proyectos conmemorativos realizados en España, para celebrar este bicentenario, sólo tengo referencia de una exposición itinerante sobre su viaje por España realizado por la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil. Sí tengo información de primera mano sobre el proyecto de un nuevo ballet basado en *El patito feo*, impulsado por el músico danés Micael Castor.



—ECP: Por último, nos gustaría que nos contaras sobre tus proyectos: los inmediatos y los que puedes atisbar en el horizonte. Por un lado creo que en noviembre actuarás en Bilbao y Madrid con el *Blancanieves* de Emilio Aragón y Ricardo Cué. Aparte de ello, ¿Qué otros caminos piensas recorrer en la danza y qué deseos tienes para el futuro, tanto en España como en otros países?

—TR: Mis proyectos siguen basados en el Royal Ballet, donde tengo dos estrenos importantes en otoño. Quiero escaparme en octubre para ir a Oviedo, luego en noviembre para estrenar *Blancanieves*, un proyecto muy arriesgado, ya que se trata de realizar un nuevo ballet, sin las estructuras mínimas que ello requiere. En enero del año que viene volveré a Madrid para bailar con Julio Bocca y así, entre escenarios y aeropuertos tengo la agenda llena [...] En cuanto a los planes algo más lejanos, preferiría no imitar a la lechera del cuento, pues la imaginación de lo que me gustaría hacer y la realidad que contemplo no casan fácilmente. Sigo deseando, y trataré de ayudar para lograrlo, que el público español tenga mayor acceso a la gran danza, a las obras importantes del repertorio de forma natural y no esporádica y aleatoria como ahora. Para ello se necesitan los medios que no son otros que la creación de compañías estables adecuadas para realizarlo.

David Russell

Para Vigo me voy

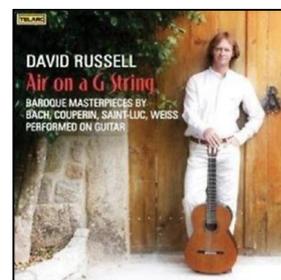
Entrevista realizada por Maty Rodríguez

Este escocés errante de sonrisa entregada y enamorado de España —reside ahora en Vigo— puede presumir de estar en la nómina de los más prestigiosos intérpretes de guitarra clásica. No lo digo yo, lo dicen los críticos de decenas de periódicos de América, Europa y Oriente: El Comercio de Gijón, el Ottawa Journal, el Granma cubano, el Washington Post, el General Anzeiger alemán, el Irish Times, Il Gazzettino di Treviso, el Eindhoven Dagblad holandés, el New York Times... Y lo decía también Andrés Segovia, que con esa sola alabanza del maestro habría de bastar. Su nombre aparece en las dedicatorias de no pocos autores contemporáneos; algunos de ellos componen incluso sus nuevas piezas inspirándose en las exclusivas técnicas interpretativas del guitarrista de Glasgow. ¿Hay lujo mayor para un virtuoso?

Pasó por Almería con motivo del VI Certamen Internacional de Guitarra Clásica Julián Arcas. En mitad de la actuación, cuando calentaba los acordes de un tema, irrumpió la sintonía de un teléfono móvil entre el público —trueno para los oídos del aficionado clásico—. Tras el inevitable parón y el silencio furioso del Auditorio Maestro Padilla, el artista podría haber amonestado al dueño del móvil. Pero no fue así. Se limitó, desde el escenario, a explicarle las características de la pieza que había salido de su polifónico aparato infernal, dando detalles de auténtico erudito en la materia. Su paciencia de profesor ganó la partida ante las circunstancias. Hablamos con el ingenio elegante en persona, el señor Russell.

—EL COLOQUIO DE LOS PERROS: ¿Qué variedad de sentimientos le provoca la interpretación de grandes talentos como Haendel, Bach o Rodrigo?

—DAVID RUSSELL: Me entusiasma especialmente la música barroca y Bach es el maestro supremo. Haëndel a veces consigue más alegría en su música. Interpretar a estos grandes maestros provoca admiración y respeto. También me alegra poder acercarme a su arte.



—ECP: ¿Qué compositores le gusta más interpretar o se identifica más con ellos?

—DR: Me gustaría dar la misma atención a cualquier compositor cuya música haya decidido tocar. Esto obviamente no siempre es posible. También me inspira tocar piezas escritas por amigos.

—ECP: **¿Cuánto tiempo dedica a la técnica guitarrística diariamente en su estudio?**

—DR: Si tengo poco tiempo entre viajes tengo que hacer menos técnica y dedicarle el tiempo a las obras que voy a tocar, pero si estoy en casa y tengo tiempo me gusta empezar con 30-40 minutos de técnica.

—ECP: **¿Ha sentido esa famosa ‘magia’ que dicen que se siente entre el público y el intérprete en el escenario o esos momentos del directo son más fríos de lo que parecen para el artista?**

—DR: Puede ser imaginario pero aun así no deja de ser real lo que sentimos, ya que la música vive en lo imaginario. También he sentido la magia desde los dos lados del escenario, en conciertos míos y en conciertos de otros. Si no, casi no valdría la pena ir.



—ECP: **Además de cualidades y habilidades para la música, ¿hay algo más que deba tener un alumno suyo?**

—DR: Sí. El alumno debe tener pasión por la música y entusiasmo. Sin esto no va lejos.

—ECP: ¿Cree que va a elevar su consideración social y artística el haber conseguido un Grammy para un intérprete clásico en 2005 por su disco *Aire Latino*?

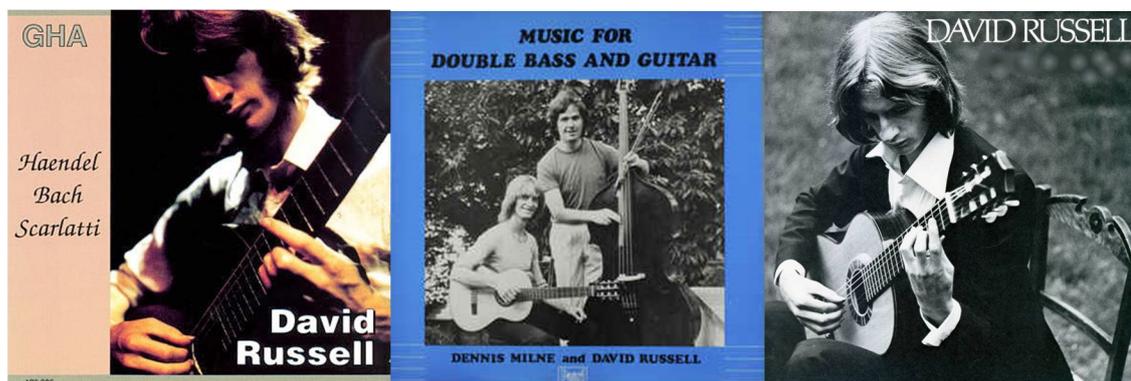
—DR: Desde el Grammy he tenido mucha atención social. No paro de hacer entrevistas, especialmente cuando voy a tocar a alguna parte. En Vigo le dieron mi nombre al auditorio nuevo del Conservatorio Profesional. En Nigrán, el municipio donde vivo, me otorgaron la medalla de plata del pueblo, y hace unos días en mi pueblo de Menorca abrieron una calle con mi nombre. Los honores son muchos. La parte artística también ha subido.

—ECP: Su relación con Almería y la creación de una cátedra con su nombre en la Universidad de Almería, ¿qué supone para usted? Sabemos que ha rechazado otras propuestas para una cátedra con su nombre.

—DR: Es un honor que la Universidad de Almería haya abierto una cátedra con mi nombre.

—ECP: ¿Qué le parece el certamen internacional *Julián Arcas* que se realiza en Almería y va ya por su VI edición?

—DR: Espero que la continuidad del Certamen le dé la categoría que se merece. El nivel de participación es muy alto y se está forjando una excelente reputación.



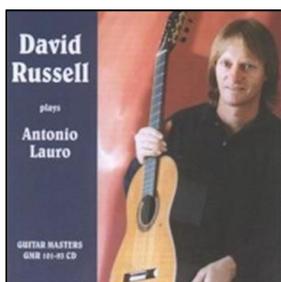
—ECP: ¿No le tienta el ser compositor además de intérprete? ¿Seguro que no tiene alguna composición propia a la espera de ser grabada?

—DR: No me siento capacitado como compositor como para exponer mis invenciones. Ya tengo que pasar muchas horas con la guitarra para tocar la música de otros. El tiempo de descanso lo hago sin notas musicales delante. Soy mejor arreglista que compositor.

—ECP: **¿Cuál es la mayor satisfacción que la guitarra le ha aportado humanamente?**

—DR: No tengo ningún momento preciso. La satisfacción humana a menudo viene cuando haces algo bueno para otro, cuando le das una alegría, emoción o momento de magia. Esto lo intento cada noche que salgo al escenario. Creo que hay que vivir con generosidad y recibir con agradecimiento.

—ECP: **¿Tiene alguna manía o costumbre que deba realizar siempre antes de salir al escenario?**



—DR: En el momento que tengo una manía, intento deshacerme de ella. Ya es bastante difícil hacer lo que hacemos como para añadir supersticiones. Imagina que necesito un plátano antes de salir al escenario y no lo puedo conseguir. Le puedo decir al organizador que no salgo hasta que me traiga un plátano.

—ECP: **¿Ser un artista tan prestigioso le permite gozar de tiempo para vivir otras experiencias además de la musical?**

—DR: En un año normal tengo mucho tiempo libre, no siempre en casa, pero como viajo siempre con mi mujer, intentamos disfrutar de los sitios remotos que visitamos. En este sentido somos privilegiados. En casa también intento disfrutar de la vida aparte de la música.

—ECP: **¿Cuál es la pregunta que le hubiese gustado responder y nunca le han hecho?**

—DR: No se me ocurre ninguna en este momento.

ULI SCHWANDER

El día y la noche en arenisca

Entrevista realizada por Beatriz Torres

Recién llegado de Horice (CZ), de representar a España en un Simposio Internacional de Escultura que se celebra anualmente desde 1966 y que ofrece la arenisca como material de trabajo, Uli Schwander descansa en su cortijo de Los Llanos del Mayor de Antas (AL), donde reside hace más de 15 años, los que lleva dedicado a la escultura, la gran pasión de su vida.

Desde entonces viaja por el mundo legando su obra en diferentes Simposios Internacionales de Escultura en los que participa, ubicados en distintos continentes. Por ahora le quedan África y Oceanía por pisar y dejar allí su aportación, concreta e individual, a la escultura contemporánea.

Sé que pronto pisará África; al volver de la República Checa se encontró un mensaje con una invitación para El Cairo, aunque antes, en septiembre, pasará por Estambul, donde también está invitado. Pero ese es el futuro próximo, hablemos ahora de su última obra titulada Il giorno e la notte; updated edition, que estará expuesta durante un año, desde el pasado 4 de agosto, a orillas del Elba, en la ciudad bohemia de Hradec Kralové.

—EL COLOQUIO DE LOS PERROS: ¿Cómo ha sido tu experiencia en este último simposio?

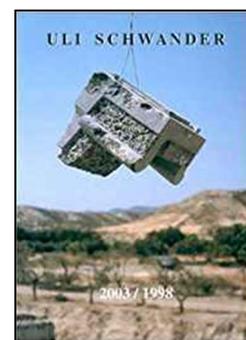
—ULI SCHWANDER: Ha sido buena y además conveniente, porque me ha acompañado mi familia y nos hemos podido escapar todos del calor almeriense, para trabajar en un lugar paradisíaco: una cantera inactiva de arenisca en medio de un bosque; lugar de encuentros internacionales desde el 66.

—ECP: ¿Se siente la tradición de un simposio?

—US: Claro que se siente. Se siente en muchos lugares de Horice, sobre todo en esa Montaña del Gotthard: un parque que recoge las esculturas realizadas desde 1966 hasta el 2000. También se siente esta tradición de escultura en arenisca en lugares cercanos como Betlem y el Hospital Kuks, donde se encuentra la extensa obra del escultor barroco Matías B. Braun.

—ECP: ¿Qué destacarías como nuevas experiencias?

—US: Una experiencia importante ha sido la situación al principio del simposio: nos desplazamos en un día lluvioso a otra cantera, a 20 km para elegir piedra; nos advierten que elijamos el material que no esté numerado; resulta que no encuentro



ningún volumen de 2,50x1x1m que eran las medidas que yo buscaba para mi proyecto. La única posibilidad que veía era juntar un par de bloques para llegar a ese volumen o hacerme albañil consiguiendo el volumen con piedras pequeñas. Pero ninguna de las dos favorecía mi proyecto de construir un reloj de arena intencionadamente inacabado. La situación me tenía bloqueado y estuve así horas con este cabreo. Entonces me di cuenta de que lo que más había eran losas, volúmenes largos con poco espesor. Vi tres losas así, y una piedra que parecía una cama fue la primera que me interesó por su forma natural. Cuando empezó a llover más fuerte los trabajadores abandonaron su trabajo y yo me di una vuelta por una parte más antigua de la cantera y me encontré de pronto con una losa muy grande de 4 m de largo y 3 m de anchura. Pregunté al encargado si podía tenerla y con bastante dificultad se transportó al lugar de trabajo, la cantera de San José, en Horice. La elegí sin saber realmente lo que iba a hacer. Surgió entonces un nuevo proyecto con el reloj de arena como tema. Al mirar la losa tengo claro cómo hacerlo: atravesar la piedra con la forma del contorno del reloj de arena [...] Al final he disfrutado de condiciones óptimas; no estaba limitado por lo que había elegido, podía utilizar restos de piedra de otros años. Y decidí elevar la piedra de la cama sobre varios rulos, en concreto cuatro y tres detrás, siete como los días de la semana. El hecho de elevar la piedra le da ligereza y esa idea va muy bien con la noche: en ella nos movemos hacia atrás, a lo inconsciente [...] Se trata de darle sentido a lo material, darle vida, es decir, espiritualidad a la escultura en piedra. Y eso es desmaterializar y una manera de desmaterializar es hacerla ligera.

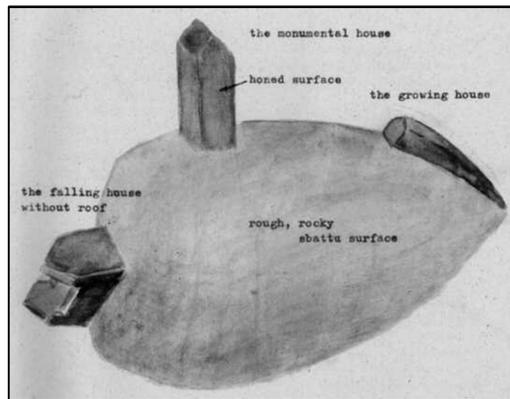


—ECP: Nos has contado el sentido de *La notte, e y en relación al día, Il giorno?*

—US: Tenemos la verticalidad al contrario de la horizontalidad de la cama. Cuando estamos de pie estamos despiertos. Con la cama me decido por lo redondo (rulos). Y en contraste con ello, cuando en principio había pensado hacer el reloj con formas redondas, decidí hacerlo anguloso, igual que aparece como icono del tiempo sobre el monitor del PC.

—ECP: ¿Estás satisfecho del resultado?

—US: Al levantar la losa tuve mis dudas. Fue necesario trabajar en horizontal y al levantarla no sabía si había elegido bien el lugar del reloj. Pero he comprobado que queda a la altura de aprecia de pie y puede (40cm) [...] Estoy trabajo. He recibido colegas. Lo que precisamente contemporánea y las creación del trabajo vi obligado a que tenía pensado a



posibilidad. Las situaciones accidentales, si se saben aprovechar, son muy positivas: tienes que desprenderte de algo que te ha guiado y entonces puedes recibir una nueva idea [...] En el proceso creativo un objeto coge vida, va creciendo y acumula sus propias experiencias hasta que está preparado para su propia existencia, es decir, existe. Yo he ido a un simposio donde he sido elegido para desarrollar un concepto (la idea sobre una escultura inacabada de un reloj de arena) sin necesidad de bocetos o maquetas y he disfrutado de la máxima libertad [...] Un aspecto importante es que todo lo he trabajado a mano, lo adecuado en el entorno natural en el que estaba. He trabajado con cinceles y con trozos de arenisca he suavizado las superficies interiores del reloj. He reducido a arena el volumen que contiene la forma del reloj y el contorno de esa imagen del reloj de arena atraviesa la piedra.

—ECP: ¿Por qué *Updated Edition*?

—US: *Il giorno e la notte* están en italiano porque se refieren a la obra de Miguel Ángel: las alegorías del día y la noche en la capilla de los Medici en Florencia (he estudiado estas obras en la misma capilla y las he dibujado). Y *Updated Edition* significa edición actualizada, es decir, puesta al día. Yo me refiero a esa obra de Miguel Ángel porque trato el mismo tema sólo de manera contemporánea.

—ECP: ¿Es tu gran pasión la escultura?

—US: Es una ocupación. Me preocupa tratar de aportar algo a la Escultura. Para mí es un arte que trata de tener una visión global, que quiere incorporar todas las visiones, todos los puntos de vista.

—ECP: Enhorabuena, Uli.

—US: Gracias.

Luis Antonio de Villena

Poeta cazatalentos

Entrevista realizada por Juan de Dios García

Por fin dimos con él, aunque no le escuchamos recitar. Una pena. La visita a Almería del solicitado Villena fue en calidad de antólogo y protector literario, pero nosotros, claro, aprovechamos las circunstancias para hablar de la poesía que recopila y de la que su ingenio escribe. Venía acompañado de algunos autores jóvenes pertenecientes a la cantera que el maestro madrileño apadrina en La lógica de Orfeo, última muestra en verso del estilo y nuevos nombres por los que apuesta: Álvaro García Ana Merino, Eduardo García, y Javier Rodríguez Marcos, cuatro representativas voces que brillaron aquella tarde declamando textos inéditos, los mismos textos que se lucirán, junto a otros, en los futuros libros que irán trazando el mapa completo de la constelación poética hispánica en el primer cuarto del siglo XXI. Villena asume ese riesgo porque sabe mucho de literatura, de hacerla y de leerla; también sabe de su poder mediático, trabajado durante décadas de lección magistral y debate en radio, prensa y televisión. Tras el micrófono, postula sus razonamientos con una fluidez convincente que no arranca el aplauso impulsivo, sino un silencio admirativo generalizado. No sé qué será mejor, la verdad. Lo que nos importa es que, al acercarnos, este profesor de la noche y presidente de cafetería bohemia a la antigua despejó con amabilidad todas las dudas que teníamos guardadas. Comprobémoslo.

—EL COLOQUIO DE LOS PERROS: ¿No le da miedo equivocarse en el tiempo como antólogo de la joven poesía española?



—LUIS ANTONIO DE VILLENA: Todo antólogo se equivoca, lo importante es su nivel de acierto. Y yo creo que dentro de lo que mis antologías se propusieron (*Postnovísimos* tiene poco que ver con *La lógica de Orfeo*) puedo estar razonablemente contento. Basta ver los nombres y los rumbos de la poesía...

—ECP: En *Las herejías privadas* me parece que se muestra un Villena con grandes ansias de libertad y ganas de denunciar en verso aberraciones políticas y culturales. Cita a Brodsky. ¿Qué le inspira Joseph Brodsky, muerto cinco años antes de la publicación de este libro?

—LAV: Brodsky siempre me pareció un poeta interesante, pero no tiene mucho que ver con el clima de *Las herejías privadas* (libro rebelde y psicoanalítico) lo cito en razón de su exilio vital, porque tuvo que cambiar de patria, cosa en la que yo pensé a menudo.

—ECP: **Ha dicho recientemente que Antonio Lucas le parece un poeta inteligente. Cíteme algunos poetas no inteligentes, aunque no sean contemporáneos.**

—LAV: No debo citar nombres concretos pero la poesía está llena de magníficos poetas (por movernos en el nivel de la excelencia) que carecen de inteligencia lógica, aunque podían tener un numen muy poderoso. Octavio Paz fue un gran poeta muy inteligente. Dylan Thomas un gran poeta sin racionalidad. Por poner ejemplos muy obvios. No hablo de tontos, naturalmente.



© Zoraida Angosto

—ECP: **Editó también una importante y necesaria antología de la poesía gay y lesbica en 2002 llamada *Amores iguales*. ¿Echa en falta que poetisas lesbianas en España alcancen el mismo nivel de popularidad como en Reino Unido tiene, por ejemplo, Carol Ann Duffy?**

—LAV: El mundo lésbico (aunque creciendo) va más lento en su desarrollo intelectual y en su salida a la luz que el orbe gay. Es más difícil luchar contra la marginación homosexual y la marginación femenina. Pero a mi entender tenemos una gran poeta hispano-uruguaya, Cristina Peri Rossi, que está lógicamente en *Amores iguales*.

—ECP: **«Sólo creo en la noche», decía Rilke. ¿Lo aplicamos también a Villena?**

—LAV: La noche es para mí tanto un mundo real como simbólico. Creo en la noche porque creo en las marginaciones y disidencias que tradicionalmente ampara. Gatos y búhos, como digo en *Los gatos príncipes*.

—ECP: **¿Ha de huir del dolor el hedonista, en cualquier circunstancia?**

—LAV: Sí, el hedonista debe huir del dolor, pero nunca lo conseguirá del todo porque el dolor es un componente de la vida. Hay que buscar, con Epicuro, la aritmética de los placeres.



—ECP: Leyendo el poema ‘Chapero’ de tu libro *Los marginados* parece describir la mente de los protagonistas de *La virgen de los sicarios* situándolos en España. ¿Qué apreciación tiene de esa película de Barbet Schoeder o del libro sobre el que está basada, del escritor antioqueño Fernando Vallejo?

—LAV: Fernando Vallejo me parece en alguno de sus libros muy caótico y reiterativo, pero sin duda es un gran escritor y *La virgen de los sicarios* su más redonda novela, por hoy.

—ECP: **¿Podría decirse que Luis Antonio de Villena y José María Álvarez son poetas dandis con una producción paralela pero con tendencias sexuales diferentes?**

—LAV: Álvarez y yo somos amigos y creo que cada uno tiene su camino y su sexualidad. Creo que el dandismo es sólo como un telón de fondo. Me gusta su poesía, la última sobre todo, más que la “novísima”.



—ECP: **¿Espera algún día que su obra narrativa sea tan valorada como la de otros novelistas españoles: Mateo Díez, Vila-Matas, Jesús Ferrero, Pombo...?**

—LAV: Es una cuestión de etiquetas de la pereza crítica: yo estoy etiquetado de poeta y no de narrador (y no me quejo), a Pombo y a Ferrero les ocurre al revés, tienen tres o cuatro libros de poesía publicados, pero están etiquetados como narradores. Pereza crítica y falta de tiempo o de atención, como digo.

—ECP: Esta pregunta es inevitable: ¿desde *Sublime Solarium* hasta *Los gatos príncipes*, qué le queda hacer en poesía con la vista puesta en los próximos años?

—LAV: Siempre queda mucho por hacer. Si uno considerase haberlo hecho todo estaría acabado. El arte es un camino, si el artista aguanta, jamás deja de caminar.

TRADUCCIONES

- **BORÍS AKUNIN**, *El miedo y el deber* [relato] (Fulgencio Castro) [140]
- **EUGÉNIO DE ANDRADE**, *Tres poemas* (Ángel Manuel Gómez Espada) [147]
- **JOAN MARGARIT**, *Perdiz joven* (Joan Margarit) [149]
- **ENRIC SÒRIA**, *Dos poemas* (Carlos Marzal) [151]

Borís Akunin

(Georgia, 1958). Pseudónimo de Grigorij Shalvovich Chkhartishvili, escritor, especialista en cultura japonesa, crítico literario y traductor. Desde 1958 vive en Moscú. Estudió Historia y Filología en el Instituto de los Países de Asia y África de la Universidad Estatal de Moscú. Se dedicó a la traducción de obras literarias del japonés e inglés al ruso.



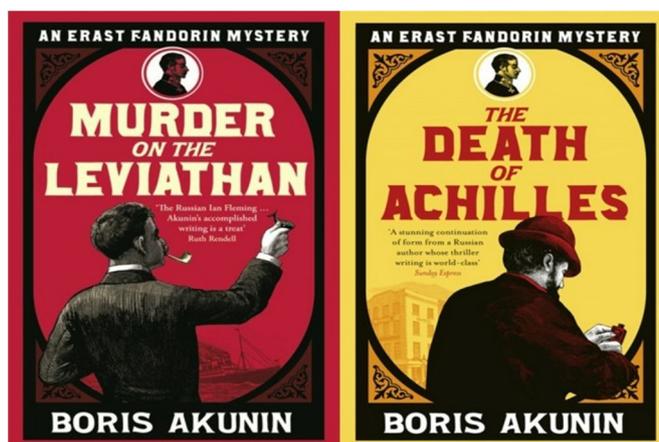
Es autor del libro *El escritor y el suicidio* (Pisatel i samoubijstvo). Desde 1998 escribe prosa con el nombre de Borís Akunin, entre cuyas obras se encuentran las series *Aventuras de Erast Fandorin*, *Aventuras de la monja Pelagia*, *Aventuras de Nicolás Fandorin*, y *Cuentos para idiotas*, de la que hemos extraído el cuento traducido.

En japonés, akunin significa “hombre cruel”.

El miedo y el deber

El consejero en activo Gavril Lvóvich Kuriátnikov, que olía a bata enguatada —la mañana había resultado fresca—, sigilosamente entreabrió la puerta del piso estatal y bajó en el rápido ascensor hacia el buzón. Hizo girar la llave y extrajo un rollo de periódicos recientes. En primer lugar sacó, con cuidado y repugnancia, como si fuese una serpiente ponzoñosa, el último número de *El peregrino de Moscú* y empezó a temblar con el roce de las páginas grises. En primera página del periódico, muy apreciado por los moscovitas, a toda página, llamaba la atención un titular en letras grandes: “SU EXCELENCIA AMABA LOS PÁJAROS DOMÉSTICOS”. Y abajo, más pequeño, pero igualmente con caracteres gruesos: “Acusaciones escandalosas de unas jovencitas de ligera conducta contra el procurador general Kuriátnikov”. Gavril Lvóvich comenzó a gemir y se bamboleó, agarrándose el labio superior con la mano. Hay que romper, hay que romper inmediatamente esta octavilla callejera.

“Boletines de los diputados nacionales”, como corresponde a un periódico de tendencia moderada y respetable, ubicaba la noticia en la segunda página y con tipos pequeños. Gracias a Dios; Polinka no lo advertirá; ella siempre hojea inmediatamente hacia la página de la crónica rosa y de cultura. Con *La palabra rusa* y *El observador de Moscú* también todo fue a pedir de boca: los redactores de estas ediciones se referían a la posición de Gavril Lvóvich con respeto.



Tras destruir el pasquín *El peregrino*, Su Excelencia enrolló cuidadosamente los restantes periódicos y los volvió a colocar en el buzón. Ahora Polinka se despertará, tomará el café y bajará a coger la prensa fresca. Ahora se puede, no tengo miedo. Desde el momento en que comenzó toda esta pesadilla, en la casa, sin haberse puesto de acuerdo, dejaron de ver las noticias en televisión; sólo veían el serial de Hollywood *Ambulancia* y el canal Cultura. Tampoco escuchaban la radio.

Hablar de esta pesadilla en familia no era admitido, como si no existiera y ya está. Las primeras semanas, Polina Apolónovna andaba sombría y rehuía mirar al esposo, pero después se dominó, entendió que si ella también comenzaba a presionar al marido, Gavril Lvóvich se vendría abajo, no lo soportaría. No es que tuviera lástima de este perjuro y putero, no. Sólo pensaba en el deber. Por un lado, estaba Gánechka, cuyas debilidades y pecados ella había estudiado muy bien durante tantos años de matrimonio; por otro lado, estaba el procurador general Kuriátnikov, hombre de estado y de honor. En fin, estaba bastante claro que Gavril Lvóvich no debía esperar nunca el perdón de la esposa, pero, al menos, el respeto de su cónyuge no lo había perdido. Así como el suyo propio.

Sí, era débil y pecador. Él lo supo toda su vida, incluso desde la época del Seminario de Pazheski, cuando, después de los rezos nocturnos, trepaba por la valla y se perdía hasta el amanecer en los prostíbulos baratos de la Ligovka.

El terrible y fuerte demonio al que se le da el nombre de lascivia desgarraba el cuerpo y el alma de Gania Kuriátnikov desde niño con su feroz seducción. En la juventud de sus años, Gavril Lvóvich no supo superar esta adversidad en absoluto, pero ni una sola vez cayó, a causa de su fogoso temperamento enamorado y de su sensualidad desenfrenada, en aventuras temerarias. Cómo sólo en la carrera jurídica se contuvo es un misterio. Probablemente, el ángel de la guarda de Kuriátnikov, el arcángel Gabriel, lo libró de la destrucción para una gran causa. Pero la destrucción anduvo cerquita de cuando en cuando. Hasta ese momento, durante el tiempo húmedo, un trozo de bala se manifestaba, atrincherado bajo el codo derecho, recuerdo de un antiguo duelo con el secretario segundo del Comité de distrito de San Daniel, a causa de una damita de cabellos dorados. Y también, después, ya en la capital, sucedió otro caso. Polina Apolónovna, entonces simplemente Polinka, soportó la amargura, las lágrimas y las amorosas afrentas.

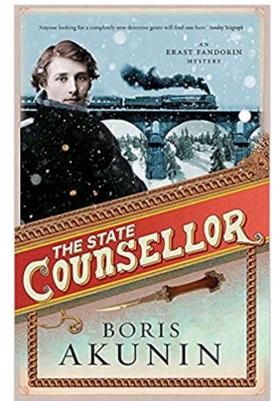


Pero hacia los treinta, cuando otros voluptuosos acaban de comenzar a adentrarse en el Gran Desenfreno, se produjo en Kuriátnikov un cambio sorprendente. El deber se hizo más fuerte que la sensualidad. De repente, le vino la idea a Gavril Lvóvich de que el hombre, al elegir el camino de la justicia, debe ser irreprochable y limpio; de lo contrario, no tiene derecho moral para conservar la inmaculada toga de la ley.

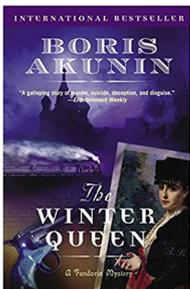
Y Kuriátnikov supo dominar al pérfido demonio. La vida, hasta entonces turbia y embriagadora, de repente se transformó en un lecho raso de paz. Polinka renació, rejuveneció, dio al marido dos hijas, bellas e inteligentes. Y, con su carrera, todo caminó hacia la armonía: se convirtió Gavril Lvóvich en el camarada más joven del procurador general y, después, en el plazo debido, fue considerado digno de encabezar este honorable departamento.

Y sólo el mismo Dios —más bien el diablo— sabe qué suplicios, qué fabuloso esfuerzo de voluntad costó a Kuriátnikov contemplar impasiblemente a las secretarías de esbeltas piernas con minifaldas ceñidas; a las rollizas diputadas de exuberantes pechos del grupo Damas de Rusia; a la ministra de asuntos benéficos, Amalia Frantsevna von Bezé; o, incluso, simplemente, a las sonrientes locutoras del canal NTV (a Su Excelencia le gustaba especialmente una morenita con un ligero estrabismo en sus dulces ojillos).

Al alcanzar los cincuenta, Gavril Lvóvich decidió que ya estaba bien, que no le quedaba mucho tiempo para atormentarse: pronto comenzaría a serenarse, a calmarse el frenesí de las hormonas, su disoluto cuerpo se estrecharía y dejaría paso a la tranquila sabiduría, a la bendita recompensa de la edad adulta. Así fue verdaderamente, como si se volviera más tranquilo. Aunque los sueños desvergonzados, abrasivos, lo atormentaban como antes. Eso son los sueños: como ya se sabe, una materia irresponsable y fuera de la fuerza de la voluntad.



Y, de repente, como un trueno en medio del cielo claro que precede al crepúsculo, otra vez lo mismo. Execrable, bendito, que lo elevaba a los jardines del Edén y lo derribaba hacia el abismo del Hades. Parecía que lo habría dado todo para que no hubiera existido esa fatídica noche. Pero, al mismo tiempo (no se puede engañar al corazón), Kuriátnikov sabía claramente que, si no hubiese existido tal noche, su vida no habría sido vida.



Sucedió lo siguiente: el consejero en activo Kuriátnikov, procurador general, caballero de la Orden Podviazka y de la estrella de segundo grado ‘Por los servicios a la Patria’, uno de los primerísimos dignatarios del Estado se enamoró a la vez de dos mujeres.

Incluso en los locos años de juventud algo así nunca le había sucedido.

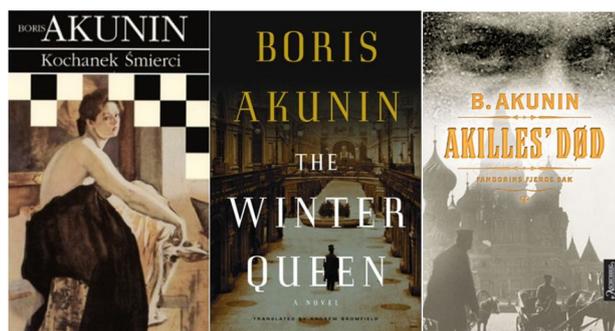
Gavril Lvóvich estudiaba un asunto de tremenda importancia estatal. Sabía que caminaba por el filo de la navaja. Se podía esperar cualquier cosa de los criminales: un ultraje público, la calumnia e, incluso, el veneno en algún cóctel Margarita, que tanto degustaba al procurador.

Un día, Su Excelencia se aproximaba al edificio de la procuraduría en su Daimler-Benz blindado. Apartó los ojos del sobre confidencial y perdió el sentido. Junto a la cochera se encontraba una señorita esbelta con sombrero de pluma de avestruz y con velo. Al descubrir la mirada del hombre de estado, apartó la gasa ahumada de su delgado rostro, dio un paso adelante (la limusina frenó un poco) y a Gavril Lvóvich se le oprimió el pecho a causa del tintineo de sus brillantes ojos verdes.

Y aquel mismo día, más exactamente por la noche, cuando Kuriátnikov estaba con su colega suizo en la Ópera Helicón para ver los *Cuentos de Hoffman*, contempló a la citada desconocida en el palco vecino. Ella se volvió y el procurador general descargó un fuerte golpe: los ojos de la seductora no eran ahora verdes, sino muy azules. Gavril Lvóvich se dominó, al acordarse de la existencia de lentes de contacto de colores, y se entregó completamente a la violencia enfermiza de Offenbach.

La ruina del consejero en activo llegó el día siguiente, en la recepción del embajador inglés, sir Andrew Wood.

En la escalera de mármol, junto al espejo, Kuriátnikov vio a la maravillosa desconocida como si estuviera dividida en dos. En principio, decidió que era una broma; sin embargo, al acercarse comprendió que, en realidad, había dos muchachas. Una tenía los ojos azules, como el agua del mar Rojo en Eilat; la otra los tenía verdes, como las hojas de la menta. A Gavril Lvóvich le vino a la mente el cuadro de John Everett Milles *Hojas de otoño*, y, aunque Kuriátnikov sabía que gustarle a uno los prerrafaelitas era un rasgo de gusto vulgar (precisamente estuvo charlando de esto con el Primer Ministro en su último encuentro en el Kremlin), sin embargo este cuadro precisamente, en el cual están representadas dos misteriosas muchachas con ojos seductores e inquietantes, ya desde la niñez inundaba su alma de una angustia inexplicable.



Él mismo se acercó a las gemelas, nadie lo arrastró con un lazo. Se entabló una conversación. Una se llamaba Odilia; la otra, Norma. Ni los apellidos, ni el lugar de servicio de sus nuevas amigas conocía Gavril Lvóvich: le daba vergüenza preguntar. Finalmente, a causa de su cargo y de sus posibilidades investigadoras casi ilimitadas, no le costaría nada aclarar estas minucias; pero el espiar a las damas, incluso desde una perspectiva personal, estaba en contra de la idea de Kuriátnikov sobre el honor.

Y comenzó la alucinación. A Gavril Lvóvich se le aparecía en sueños unas veces Odilia, la joven de ojos verdes; otras veces era Norma, la de ojos azules; y a veces —y esto era más placentero— las dos a la vez.

El nudo se deshizo inesperadamente.

Un día, hará medio año, una secretaria trajo un sobre. En él había una nota que olía al perfume Kenzo (la hija menor del procurador general, estudiante de la Facultad de Historia y Filología de la Universidad Estatal de Humanidades de Rusia usaba el mismo perfume). En la nota no había ni una sola palabra; sólo una dirección, escrita en diversas direcciones con lápiz de labios encarnado.



No eran necesarias las palabras. Gavril Lvóvich se envolvió en su capa, se puso su sombrero de ala ancha y solo, sin acompañamiento, incluso sin guardaespaldas, lo cual era claramente una locura, salió a la calle Gran Dmitrovka, cubierta por un crepúsculo gris azulado. Por el camino se atormentaba con una conjetura: ¿cuál? Unas veces le apetecía que fuese indudablemente Norma, pero después, de repente, comenzaba a susurrar: «Odilia, Odilia, Odilia».

La puerta se abrió por sí sola a su encuentro, cuando su dedo, envuelto en un guante de cabritilla amarillo, aún no comenzaba a acercarse al timbre.

Tras los batientes abiertos de par en par, una oscuridad olorosa. «A veces te espero», seductoramente cantaba la voz de Alsu, la cantante preferida del consejero en activo.

Kuriátnikov dio un paso adelante y lo estrecharon unas manos desnudas invisibles; pero no dos, sino cuatro, e incluso no cuatro, sino muchas más. Entre los abrazos de esta diosa de mil manos, de mil piernas, Gavril Lvóvich pasó la noche más agradable de su vida.

Bien, y después ¿qué?; después, ya lo sabemos: un chantaje infame, una cinta de vídeo, interpelaciones en el Parlamento y la ignominia más agravante, más injusta: un rescripto de las jerarquías sobre la separación del servicio. Saltarse la tapa de los sesos: por supuesto, éste fue el primer impulso: morir, dormir y saber que con este sueño desaparecerían todas las inquietudes del corazón, los miles de sufrimientos...

Saltarse la tapa de los sesos: esto sería una debilidad disculpable, pero en lo que no pensó Gavril Lvóvich ni un minuto fue en un retiro voluntario. ¡No tener en cuenta el deber, no llevar hasta el final la importantísima investigación de la cual dependía el futuro no sólo de Rusia, sino de toda la humanidad! No, era necesario manifestar dureza, portar su cruz hasta el final.

Al procurador general caído en desgracia le volvieron la espalda muchos, muchísimos. Pero no todos, ya que para la burocracia rusa la palabra ‘honor’, gracias a Dios, no es palabra vana.

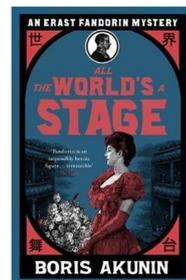
Gavril Lvóvich se negó a responder a las interpelaciones de los senadores y diputados, porque un hombre noble no habla públicamente de sus mujeres, incluso si ellas se comportaban indignamente. Y a decir verdad, hasta hoy mismo por la mañana, en el pobre corazón de Su Excelencia ardía débilmente una esperanza tímida, casi insensata: ¿podiera ser que Odilia y Norma también fuesen víctimas de una intriga monstruosa? Y entonces vino en su ayuda un principio sagrado, cuyo nombre es Conjetura.

Y hoy, un nuevo golpe: “Acusaciones escandalosas de unas jovencitas de ligera conducta”...

Como en el final de *El rey Lear*: “Rómpete, corazón. ¿Cómo es que no te has roto?”

Caminando en silencio, Gavril Lvóvich atravesó el salón y se detuvo junto a la puerta del dormitorio de su esposa.

Polinka, noble ángel, todavía dormía.



Traducción del ruso: Fulgencio Castro
[relato inédito en español]

Eugénio de Andrade

(Povoa de Atalaia, 1923 - Oporto, 2005). Nos ha dejado recientemente, sin darnos tiempo a reponernos de la pérdida de su contemporánea y compatriota Sophia de Mello Breyner. Los caprichos de los dioses ya sabemos que tienen a veces estas casualidades. Con la muerte de ambos, Portugal se queda completamente huérfana en el campo de la poesía. Nosotros queremos rendirle un pequeño homenaje a este gran autor, que ha sido traducido a casi todas las lenguas y que ha engrandecido aún más si cabe la poesía europea del siglo XX, donde, por mucho que otros insistan, la poesía ibérica ocupa un lugar indiscutible. Para los desconocidos del gran Andrade, recomendamos *Materia solar* (1980) y *O outro nome da terra* (1988). Siendo un gran autodidacta en su infancia y adolescencia, su trabajo, que poco o nada se acercaba al mundo poético, le lleva a Oporto en 1950, ciudad en la que vive hasta su muerte y en donde en 1991 se crea una fundación que lleva su nombre. Desde 1983 ha sido miembro de la Académie Mallarmé de París y en 2001 se le concede el importante premio Camões, considerado el Cervantes portugués.



Traducción: Ángel Manuel Gómez Espada

Quase nada

O amor
é uma ave a tremer
nas maos de uma criança.
Serve-se de palavras
por ignorar
que as manhas mais limpas
nao têm voz.

Mulheres de preto

Ha muito que são velhas, vestidas
De preto até à alma.
Contra o muro
Defendem-se do sol de pedra;
Ao lume
Furtam-se ao frio do mundo.
Ainda têm nome? Ninguém
Pergunta, ninguém responde.
A língua, pedra também.

Último poema

E Natal, nunca estive tão só.
Nem sequer neva como nos versos
Do Pessoa ou nos bosques
Da Nova Inglaterra.
Deixo os olhos correr
Entre o fulgor dos cravos
E os dióspiros ardendo na sombra.
Quem assim tem o verão
Dentro de casa
Não devia queixar-se de estar só,
Não devia.

Casi nada

El amor
es un ave temblorosa
en las manos de un niño.
Se sirve de las palabras
pues ignora
que las mañanas más limpias
no tienen voz.

Mujeres de negro

Hace mucho que son viejas, vestidas
de negro hasta el alma.
Pegadas a la pared
se defienden del sol de piedra;
Junto al fuego
se esconden del frío del mundo.
¿Aún tienen nombre? Nadie
pregunta, nadie responde.
La lengua, piedra también.

Último poema

Es Navidad, nunca estuve tan solo.
Ni siquiera nieva como en los versos
de Pessoa o en los bosques
de Nueva Inglaterra.
Dejo que los ojos corran
entre el fulgor de los claveles
y los caquis ardiendo en la sombra.
Quien tiene así el verano
dentro de casa
no debería quejarse de estar solo,
no debería.

Joan Margarit

(Sanaüja, España, 1938). Ha sido hasta hace bien poco un reputado arquitecto y catedrático en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, ciudad en la que vive. Sus obras más emblemáticas como arquitecto han sido el Museo de la Ciencia y de la Técnica de Cataluña, el Pabellón Áraba en Vitoria, el Estadio y el Anillo Olímpico para los Juegos Olímpicos de 1992 (en colaboración con Correa-Milà), la Ciudad Universitaria de la Universidad Autónoma de Barcelona o los cálculos y proyectos ejecutivos para la construcción de la estructura del Templo de la Sagrada Familia según el proyecto de Gaudí.



Se inició escribiendo poesía en español con *Cantos para la coral de un hombre solo* (1963). Desde entonces ha ido aproximando poco a poco su escritura al catalán, compaginando ambos idiomas con reconocimiento de la crítica en importantes libros como *Estació de França* (Hiperión, 1999), *Joana* (Hiperión, 2002) y *El primer frío* (Poesía 1975-1995) (Visor, 2004).

Este poema del libro en catalán *Càlcul d'estructures* (Proa, 2005) está inédito en español. *Cálculo de estructuras* saldrá este otoño en la editorial Visor.

Traducción: Joan Margarit

Perdiu jove

S'arraulia en un solc i, en agafar-la,
he sentit com si fos la teva mà en la meva.
Duia taques de sang seca en una ala:
els petits ossos, com barnilles,
eren trencats per la perdigonada.
Ha provat de volar, però amb prou feines,
l'ala penjant, s'ha arrossegat per terra
fins a amagar-se rere d'una pedra.
Encara sento l'escalfor a la mà,
perquè un ser fràgil va donar sentit
a cada un dels meus dies. Un ser fràgil
que ara també és darrere d'una pedra.

Perdiz joven

Se encogía en un surco
y cuando la cogí me pareció
sentir tu mano entre las mías.
Vi sangre seca en una de sus alas:
una perdigonada había roto,
como varillas, los pequeños huesos.
Ha intentado volar y sólo ha conseguido,
con el ala partida, ir arrastrándose
hasta quedar oculta tras las piedras.
Siento la calidez, todavía, en mi mano,
porque un ser frágil dio sentido
a cada uno de mis días. Un ser frágil
que ahora está también tras una piedra.

Enric Sòria

(O liva, España, 1958). Ha publicado mayoritariamente libros de poesía y ensayo, como *L'instant etern* (1999, premio Carles Riba) y *L'espill de Janus* (2000, premio Crítica Serra d'Or de ensayo). También ha obtenido el premio Carles Rahola de ensayo por el dietario *La lentitud del mar*.

Estos dos poemas son inéditos (en libro) traducidos al español.



Traducción: Carlos Marzal

Mar matinal

El cel d'avui s'estén
amb una freda glòria
de puresa implacable.
Res destorba o consola.

L'atmosfera és un mar,
un avatar de mar,
i els éssers i les coses
s'arrapen als seus fons,

gràvids, davall la llum
d'aquesta il·limitada
transparència impassible.

Només si els ulls sostenen
la pesantor de l'aire
sabem que el món és u

mentre mirem amunt, cap a la superfície.

Mar matinal

El cielo de hoy se extiende
con una fría gloria
de pureza implacable.
Nada aturde o consuela.

La atmósfera es un mar,
un avatar de mar;
los seres y las cosas
se aferran a sus fondos,

grávidos, en la luz
que da esta ilimitada
transparencia impassible.

Sólo cuando los ojos
dan al aire su peso
vemos que el mundo es uno

al mirar hacia arriba; rumbo a la
[superficie.

Abans del vespre

Deixar passar el temps,
sentir com passa,
escoltar-ne el silenci
com un acolliment, com un regal.

No parlar, no pensar,
no incomodar-se,
viure despresament el buit
sense inquietar-lo.

Mirar sense atenció,
com des de fora.
No fer preguntes
ni temptejar respostes.

No recordar després
ni tampoc oblidar
ni cercar el sentit
d'aquesta espera.

No esperar res tampoc.
No creure en els miracles
i acceptar-los i prou
quan ve que passen.

Amuletos

Dejar pasar el tiempo,
sentir que pasa,
escuchar su silencio
como un cobijo más, como un regalo.

No hablar más, no pensar,
no incomodarse,
desenvueltos vivir en el vacío
sin inquietarlo.

Mirar sin atención
y desde fuera.
No hacer preguntas
ni tantear respuestas.

No recordar después,
ni tampoco olvidar
ni buscar el sentido
de esta espera.

Nada esperar tampoco.
No creer en milagros
y aceptarlos sin más
cuando sucedan.

ARTÍCULOS

- “Crecer con los cómics”, de **Ana Merino** [155]
- “Crisis en Tierras Infinitas (Una reflexión sobre el cómic americano de superhéroes de la década de los 80), de **Raúl Quinto** [158]
- “*Dersu Uzala*. Una película de personajes”, de **Antonio Lafarque** [166]
- “En busca de la paz entre religiones. El ejemplo universalizable del misticismo a través de ‘Ibn Arabi y su sufismo’”, de **César Navarro** [174]
- “Georges Perèc o la literatura como arte combinatoria. Instrucciones de uso”, de **Adolfo Vásquez Rocca** [literatura francesa] [182]
- “Horacio Oliveira y el swing”, de **José Daniel Espejo** [literatura y jazz] [189]
- “Hoteles: la metáfora esencial”, de **Natalia Carbajosa** [cine] [197]
- “Las interrelaciones en el arte pop”, de **Diego Sánchez Aguilar** [200]
- “Leopoldo hecho letra”, de **José Antonio Moral** [215]
- “Mutaciones. Un juego de interacciones sobre los cuerpos”, de **Alfonso García-Villalba** [cómics] [218]

Crece con los cómics

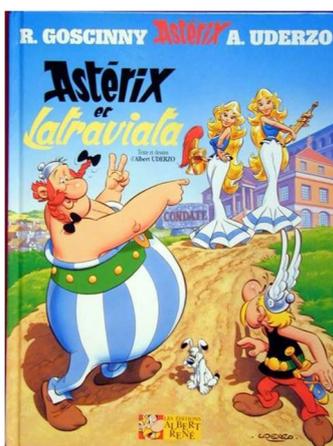
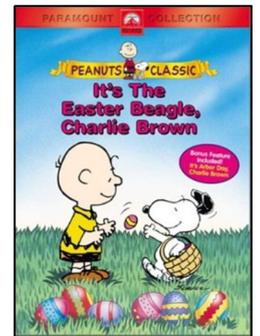
ANA MERINO

En la casa de mis padres se leían tebeos y se coleccionaban. Mi padre mandaba encuadernar todos los tebeos de papel quebradizo y los convertían en gruesos volúmenes que mi hermana y yo devorábamos a la hora de la merienda. Nunca sentí que aquellas lecturas fuesen inferiores. En la casa de mis padres los tebeos se adueñaban de las estanterías y convivían con las novelas y los libros de poemas. Cuando muchos años después me invitaron a dar una charla sobre cómics a un grupo de bibliotecarios de escuelas e institutos del estado de Carolina del Norte me acordé de la biblioteca de mis padres. Yo había aprendido a valorar los cómics porque formaron parte de mis lecturas, y habitaban con naturalidad en las estanterías de la casa de mis padres. Los bibliotecarios estaban desorientados, no sabían cómo clasificar aquellos libros y cuadernillos. No sabían



qué criterio aplicar para seleccionarlos. El sexo explícito y la violencia les tenía muy preocupados. Algunos cómics que habían llegado a sus manos, tenían una apariencia inofensiva pero escondían historias retorcidas y llenas de escenas problemáticas. Yo crecí leyendo tebeos y me hice mayor leyendo cómics. Les expliqué que existían los tebeos para niños, los cómics para adolescentes y los cómics y novelas gráficas para adultos. Que utilizasen dibujos no significaba que estuviesen dirigidos al público infantil. Incluso los cómics clásicos más reconocidos, como el caso de *Charlie Brown* y *Snoopy* eran lecturas ambiguas que suelen disfrutar más los adultos. Aquel encuentro con los bibliotecarios que querían aprender a incluir los cómics en sus estanterías me hizo reflexionar sobre la necesidad del canon. Soy una amante de los cómics, pero a medida que pasan los años me doy cuenta de que soy una amante de los cómics de calidad. Cuando voy a macro-convenciones como la de San Diego descubro que en realidad son muy pocos los cómics que me interesan de verdad. A veces me irrita ver tanta basura mediatizada, ver cómo manipulan un espacio expresivo fascinante y lo transforman en un pastiche de imágenes para adolescentes o coleccionistas compulsivos. Cada vez soy más clásica. Defiendo la necesidad de establecer un criterio estricto. Por un lado es necesario cultivar y reconocer la importancia de los cómics infantiles y juveniles. Aprendí a leer con *La pequeña Lulú*, y recuerdo con fascinación los cuentos que le contaba Lulú a su vecino Memo. Giraban en torno a las aventuras de una pobre niña, y aparecía muchas veces una bruja llamada Ágata. Primero leí aquellas páginas sin saber leer, y me inventaba una versión de lo que sucedía mirando los dibujos. Luego,

cuando ya supe leer, los releía mil veces. Allí estaba Lulú dándole lecciones a los chicos del club que no admitían mujeres. Lulú tratando de resolver algún enigma con la ayuda de su amigo Tobi. Aquellas viñetas me hicieron valorar desde muy niña ese espacio expresivo y estético de los cómics. Me hicieron respirar el aliento mágico y vital de la creación. Me sumergí en las aventuras del gato Félix viajando a la luna, los álbumes de *Titín* o *Asterix*, todos los personajes de la escuela Bruguera, *Mafalda*, *Luky Luke*, los super Mickey (con las historias de Donald de Carl Barks), *El príncipe Valiente*, *Flash Gordon*, *Popeye* o *El Hombre Enmascarado*. La lista es extensa, y cada vez que me encuentro con maestros de escuela no me importa repetirla una y mil veces, y explicarles por qué creo que los buenos tebeos ayudan a los niños a ser creativos y a tener imaginación. En un mundo cada vez más manipulado por los medios audiovisuales, leer tebeos es un respiro, es una pausa para la reflexión. Pero hay que tener criterio. Al igual que dedicamos tiempo a la literatura y buscamos calidad y accesibilidad para niños y jóvenes, tenemos que hacer el mismo esfuerzo cuando incluimos los tebeos. Sabemos que si a los niños no se les motiva con lecturas de calidad, tanto en el ámbito de la narrativa como en el de la poesía, es muy difícil seducirles cuando son mayores. Sin embargo hay muchas personas que de niños leyeron tebeos con pasión y no se atreven a crecer con los cómics. Es como si hacerse mayor significase dejar de leer tebeos y cómics. No son capaces de crecer con ellos. Han pasado de la narrativa infantil a la de adultos sin problemas pero a los cómics los dejan al margen porque los asocian con los juegos infantiles y con la niñez. No saben, no se dan cuenta de que existen cómics para adultos, novelas gráficas que tocan la realidad desde todos sus ejes y se sumergen en las profundidades de la fantasía con la misma pasión que cualquier otro género creativo. Uno puede crecer con los cómics y descubrir su multiplicidad ideológica, estética y expresiva reconstruyendo nuevas historias. Por otra parte la



fascinación de la niñez permanece intacta cuando releemos aquellos cómics que nos secuestraban los ojos a la hora de la merienda. Los buenos tebeos infantiles, como la buena literatura para niños, logra mantener intactos los anhelos de la primera imaginación lectora. La literatura de adultos nos espera cuando crecemos, al igual que aquellos cómics herederos de la contracultura, o del movimiento alternativo, o de la línea clara. Hay un mundo de novelas gráficas de gran calidad que necesita que los lectores crezcan con ellos. Son cómics de autor que nos describen el mundo con una voz y un trazo personalísimo. Siempre reivindico el cómic, el buen cómic, y la necesidad de construir un canon, de reorganizar las bibliotecas para que tengan un espacio en todas sus secciones. También reivindico a los buenos lectores, aquellos que aprendieron en su niñez la capacidad para alimentar la imaginación con la lectura. Crecer con los cómics,

reeducar a los que temen que la creación se pueda expresar en viñetas.
Reivindicar un género donde la imaginación habita en todas las edades.

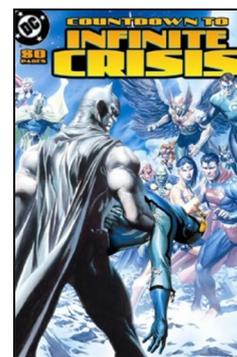
Ana Merino (Madrid, España, 1971). Poeta. Estudiosa del cómic.
Profesora de Literatura y Cultura Latinoamericana y Española en
Dartmouth College.

Crisis en Tierras Infinitas

(Una reflexión sobre el cómic americano de superhéroes de la década de los 80)

RAÚL QUINTO

El noventa por ciento de los comics que he leído en mi vida se corresponde con los devorados durante los años centrales de mi infancia en sellos editoriales que traían a España las aventuras de ciento y un superhéroe americano: Vértice, Bruguera, Fórum, Zinco, etc. Eran los años 80 y yo leía sin parar los tebeos que se compraba uno de mis hermanos mayores o que me prestaba algún amigo con una paga superior a la mía inexistente. Y lo dicho, superhéroes; aunque luego resultara que todo aquello era más complicado que varios justicieros desequilibrados repartiendo leña en leotardos y hubiera mucha guerra fría encubierta, y en la mayoría de los casos la calidad narrativa y/o artística brillara por su ausencia: sometido como está el cómic de estas características a las imperiosas leyes de la estandarización y la seriación de patrones óptimos para el consumo rápido y masivo (cosa que bien visto, sucede en todas las áreas de la creación, sobre todo en las ligadas a una actividad industrial como por ejemplo la novela). También es sabido que pese, o estrechamente unido a tener este formato de producto industrial de masas el cómic desarrolla unos valores propios como producción artística y mantiene un continuo fluir ideológico, tanto en una dirección como en otra, con la sociedad de masas a la que va dirigido.



No voy a descubrir nada nuevo a este respecto, sólo constatar que hasta la historieta más plana de aquellas que leí con fruición adquiere con el paso del tiempo, las lecturas y la experiencia crítica unas dimensiones y una complejidad nada desdeñable. Me pongo a pensar en los comics de aquella época que más me impresionaron, y compruebo que la década de los 80 es la década de la crisis del comic-book americano, en su versión superhéroes, y más concretamente en las dos editoriales mayores: D.C. y Marvel. Una crisis que viene definida no sólo por el agotamiento de cierto formato encorsetado, sin apenas variación desde muchos años atrás (cosa que no sucedía con el cómic europeo, que ya venía experimentando una evolución muy significativa desde los años 60), sino que a nivel puramente icónico comienzan a producirse o a intentarse cambios profundos. El más curioso que me viene a la mente es la tentativa fracasada por cambiarle el uniforme a Spider-man.

El uniforme de un superhéroe es su principal señal de identidad, en un medio icónico como es el cómic es tanto o más importante que cualquier rasgo de personalidad o incluso, que los superpoderes de turno o quién sea el personaje que

haya bajo la máscara (hasta cierto punto el alter-ego de los héroes es intercambiable, piénsese sino en cuántos inquilinos ha tenido la armadura de Iron-Man desde el más conocido y ya añejo Tony Stark; o la sucesión de ayudantes de Batman conocidos como Robin que no son el primigenio Dick Grayson, hasta el caso de que Frank Miller llegó a concebir un Robin mujer). Lo dicho: el uniforme define al personaje. Es habitual que se produzcan cambios moderados para adaptarse a la moda de la época, pues nada tienen que ver los años 50 con los 80 o con los actuales, y por eso el traje de Superman varía pero siendo el mismo en esencia; lo que sucede es que a Spider-Man se le transforma absolutamente, una estrategia peligrosa (no sólo porque el mundo del cómic sea el mundo de lo inmutable y sus lectores más radicales los guardianes de la ortodoxia) sino porque Spider-man era y es la marca de la Marvel Comics, su sello, su identidad.



Sucedió en una colección que yo leí de niño, las *Secret Wars*, donde un ser de otra galaxia llamado (agárrense) el Todopoderoso reúne en un lugar indefinido del universo a un grupo de los más conocidos superhéroes junto a otro de similares características compuesto por villanos, para que se enfrenten en una lucha a muerte. Era una idea descaradamente comercial que venía a contrarrestar y emular, a su manera, a una colección de la D.C. (*Crisis en Tierras Infinitas*) que por entonces fue también un éxito y sobre la que volveré más adelante; y dentro de esa estrategia de marketing, quisieron dar el golpe de mano con el asunto del traje del hombre araña: un traje negro con una enorme araña blanca en el torso que se encuentra en ese mundo extraterrestre y que enseguida asume y acepta (tanto es el empeño en la construcción de un nuevo icono que en la misma serie aparece de la nada una nueva Spider-woman, que en vez de llevar un trajecito ceñido imitando el azul y rojo de toda la vida como hacía el personaje original, luce un modelo de similares características al nuevo traje extraterrestre de Peter Parker). Pues una vez acabada la serie, de un nivel bastante mediocre, y aprovechado el tirón de (“en el próximo capítulo veremos el nuevo traje de Spider-Man”), los lectores empezaron a abominar a ese intruso que ya no era Spider-Man y las ventas bajaron bastante. Como respuesta, la editorial volvió a colocar a la araña su traje de siempre y convirtió al traje negro en un enemigo más del héroe, algo así como su némesis oscura, Veneno, que como villano se ha convertido en uno de los más carismáticos para las nuevas generaciones. Irónico.

El caso es que la Marvel ante la crisis del medio (que como el cine siempre ha tenido su principal enemigo en la TV y hoy más si cabe en los videojuegos) hizo una apuesta que perdió. Su rival, la D.C., había hecho algo similar décadas atrás al cambiar sustancialmente el uniforme de personajes tan importantes de la franquicia como Flash o Green Lantern, claro que si se hubiese atrevido con Superman o Batman el resultado habría sido idéntico.



Más o menos cuando leí *Secret Wars* llegaron también a mis manos los doce números de *Crisis en Tierras Infinitas*. Para explicar el argumento de esta serie tendré que remontarme mucho tiempo atrás, y a las artimañas que los guionistas de la D.C.

ingeniaron para justificar por un lado el presente eterno (propio de los comics) en el que se desenvolvían sus personajes, algunos de ellos en activo desde los años 30, y por otro lado, algo que ya habíamos adelantado: algunos cambios de look muy evidentes en todos los héroes, puse el ejemplo de Green Lantern o el más conocido, quizá, de Flash (este corredor superdotado en un principio iba ataviado con alguno de los atributos de Hermes/Mercurio tales como el casco alado y unas pequeñas alitas en los pies, también llevaba un pantalón azul que perdió en los años 60 cuando la compañía remozó prácticamente todos los uniformes, y alguna que otra identidad secreta como el mismo Flash: Barry Allen, que así se empezó a llamar, iba enteramente vestido de rojo y en vez de ese casco de resonancias mitológicas llevaba una máscara al estilo del Capitán América). Otro tanto pasó con todos y cada uno de los personajes: a Superman y a Batman, por ejemplo, les creció el tamaño de la capa, variaron levemente sus símbolos o logotipos y el hombre murciélago contó con unas orejas más puntiagudas, altas y amenazantes. La propia D.C. habla de su “edad de oro” refiriéndose a los años 40 y 50, justo la de los personajes/uniformes que de alguna manera había liquidado en los 60 (que también conocen como la “edad de plata”, claro).



No iban a permitir que esos entrañables personajes desaparecieran, porque aunque desfasados y fuera de onda, todavía había lectores que podrían identificarse con ellos; entonces les surge el problema de qué hacer con dos Batman, con dos Superman, etc. Lo que hicieron fue crear una compleja y absurda realidad compuesta por mundos paralelos (que por supuesto de vez en cuando se interconectaban) en las que los nuevos y modernos superhéroes estaban en la Tierra, pero en Tierra-1, y los de la edad de oro en un lugar llamado Tierra-2, así que si en una estaba la LJA (Liga de la Justicia de América) en la otra estaba la SJA (Sociedad de la Justicia de América), algo así como la Sociedad de Naciones wilsoniana y la actual ONU pero en paralelo y con los mismos pero distintos. No sólo existían estas dos Tierras sino que había infinitas posibilidades, y en casi todas estaba su versión particular de los héroes de siempre. El invento se convirtió en una especie de cajón de sastre para ubicar todos los personajes y tramas posibles, sean propios como el émulo de Flash Gordon conocido como Adam Strange y un sinfín de gente relacionado con series de Ci-Fi del pasado, otros inventados directamente en algún mundo como Tierra-33 o los que les habían comprado a compañías más

pequeñas y en quiebra como Blue Beetle, The Question o el Capitán Marvel (conocido en las viejas ediciones de Vértice como Shazam).

Lógicamente esto devino en una confusión poco productiva a nivel comercial y a unas tramas difíciles de seguir incluso, para unos expertos en los vericuetos imposibles como son los lectores de tebeos de superhéroes mainstream. Entonces decidieron acabar con el guirigay, ordenar un poco ese caos en el que habían convertido su universo y de paso vender unos cuantos miles de comics, con *Crisis en Tierras Infinitas*. Lo de las Tierras infinitas creo haberlo aclarado ya, y la crisis a la que se refiere no es sino una vuelta de tuerca para acabar con el problema: un elemento destructivo llamado Antimateria, algo así como la Nada ideada por Michael Ende para acabar con Fantasía, está devorando y haciendo desaparecer universo tras universo, Tierra tras Tierra; entonces un personaje llamado El Monitor reúne a unos cuantos héroes y les ordena que vayan a distintas Tierras a detener el avance de la desaparición, por otra parte su némesis, el Antimonitor, convoca a unos villanos para que se lo pongan difícil.



En principio es bastante parecido a lo que planteaban las *Secret Wars* de la Marvel, pero aquí pronto la cosa se complica un punto más, y vemos cómo van cayendo las distintas Tierras y cómo sólo sobreviven los personajes que a la compañía les interesa seguir explotando comercialmente, asistimos incluso a la muerte de algún personaje carismático como Superman o Wonder Woman, cosa inaudita en un medio donde lo habitual es el presente eterno y la propia ausencia del concepto muerte, salvo contadas excepciones (al menos hasta estos años 80 que yo entiendo como del cambio sustancial); al final los buenos, como es de ley, acaban venciendo, pero todas las Tierras han acabado unidas en una sola, la antigua Tierra-1, y sólo hay un Superman, un Batman, un Flash, etc. Para justificar esa reordenación o por pura estrategia comercial, la D.C. rompió muchas de las reglas inalterables, muchos de los códigos establecidos, por no decir que volvió del revés su propia estructura mitológica.

Un intento más radical de sacudir los propios cimientos fue el que planteó Marvel Comics con el experimento de su “Nuevo Universo Marvel”, un fracaso comercial que pretendía rejuvenecer la crítica situación de la compañía mediante nuevas series con nuevos enmascarados (que nada tenían que ver con los antiguos) ambientadas en un mundo real mucho más crudo y cercano, valga la redundancia, a la realidad. De todas estas series sólo recuerdo *Justice*, la cual compré, cegado por el marketing, hasta que la clausuraron por falta de ventas.



Todos estos cambios en el entramado superheróico de las dos grandes compañías estaban sin duda contaminados en sus cimientos por la visión que dio Alan Moore de los superhéroes en su obra maestra *Watchmen* (de la que sería un poco impúdico hablar aquí, cosa que entenderán los pocos lectores de mis libros de poemas), pero esa visión, es decir, desnudar a los superhéroes de sus más férreos códigos, volverlos humanos en un mundo real con todas sus consecuencias (vejez,

muerte, enfermedad, sexo, psicopatía, etc.) y ofrecer una versión para adultos, más cercana al cómic de autor que al habitual circo carnavalesco y de exigua profundidad que ha venido siendo este subgénero, llegará a tocar de lleno, y también en esta década, a los grandes totems del comic-book. Si Moore nos presentaba a unos héroes inventados por él (aunque con ciertas y patentes reminiscencias de algunos clásicos del medio), lo que hará Frank Miller será mostrarnos, bajo un prisma parecido, al mismísimo Batman, en otra singular obra maestra llamada *El regreso del Señor de la Noche*, donde, entre otras muchas cosas, se nos presenta a un Batman envejecido, ya retirado, a una secta de locos justicieros que en nombre del enmascarado desaparecido realizan mil y una atrocidad, a un Robin mujer, o al mismo Superman jugando al golf con el presidente de los EEUU y convertido en un símbolo de poder autoritario, un arma del imperialismo americano totalmente ajeno a la realidad.



Se podría decir que estas dos series de la D.C. introducen un elemento extrañante de realidad en el ortodoxo mundo de los superhéroes, (mucho más radical que aquella apuesta por la humanización de sus héroes que hiciera la Marvel de Stan Lee en los 60) la compañía rival contará también con Miller para que aplique la fórmula a un personaje como Daredevil, del cual sacará las mejores páginas de su dilatada existencia como enmascarado.

Este nuevo salto, aunque enriquecedor desde el punto de vista artístico, no dejaba de responder a una misma necesidad de novedades por la citada situación de crisis del sector, no dejaba de ser otra artimaña de carácter comercial para reciclar a los lectores o para atraer nuevo público; una estrategia acertada, como se ha podido ver en la proliferación de series con enfoques adultos y dotados de cierta profundidad de lecturas, referencias culturales y políticas, entre las que podemos destacar, dado su tremendo éxito comercial y su reconocida calidad, *The Sandman* de Neil Gaiman como paradigma de esta nueva forma de hacer cómic de superhéroes (Sandman era un extraño héroe de la edad de oro de la D.C. que Gaiman metamorfosea en una compleja red mitológica en cuyo centro estaría la encarnación del Sueño, o el Sueño mismo para ser más concretos, haciendo desaparecer incluso

al personaje que supuestamente da nombre a la serie). Del mismo modo, muchas series de superhéroes actuales están escritas con un estilo afectado que pareciera incurrir en los logros y la literatura de las primigenias pero que no dejan de ser ejercicios fallidos o ejemplos claros de aquello que Umberto Eco denominaba la middle cult.

Por otra parte la fractura ya nítida de los códigos casi eternos del género, dio lugar también (por las mismas razones, casi todas de índole comercial, aunque, algo también aplicable a todos los cambios ya comentados, a una asunción de los



propios cambios sociales e históricos) a que empezaran a cambiar las reglas básicas de comportamiento de los personajes. Si durante décadas, como se ha dicho, se estaba sujeto al principio del presente continuo, de un discurrir del tiempo que no va a ningún lado, que no discurre sino en un presente que no acaba desembocando en ningún futuro que deje notar sus efectos, (por ejemplo: Superman tiene alrededor de 30 años siempre, Lois Lane ha sido su compañera siempre) esto también cambia, y no de manera puntual como en el caso del Batman de Miller sino de manera irreversible (aunque nunca de una manera radical y cercana a lo natural): los personajes contraen matrimonio, tienen hijos, etc.

Si pensamos en el icono que simboliza Spider-Man, sin irnos más lejos, pensaremos en un universitario llamado Peter Parker que se gana algún dinero haciendo fotos para el Daily Bugle; pues bien, en un momento determinado, Peter Parker se casa con su “eterna” novia Mary Jane Watson. Mr. Fantástico y la Chica Invisible tienen un hijo. Todo esto significa que cambia lo inmutable, entre otras cosas porque hace patente, introduce de lleno en este mundo la idea y conciencia del sexo. El cómic mainstream de superhéroes ha estado preso de la más cruda censura (externa o interna) en todo aquello relacionado con el sexo. Como dije, Superman y Lois Lane siempre han estado juntos, pero nunca llegando a completar su unión de forma carnal más allá de algún esporádico y casto beso al final de un capítulo.

Otra cosa que irrumpe de manera en principio subrepticia es el recrudescimiento de la violencia en la parte visual y argumental; algo que había sido siempre definitorio del género, aunque tratado con cierta estilización que la convertía en una especie de violencia abstracta bastante inocua, y enmascarada por los cosméticos de la causa, la virtud y la justicia. El héroe es violento porque la violencia es necesaria para hacer el bien. Wolverine, de los X-Men irá desarrollando a lo largo de los años 80 una personalidad basada en la sed de sangre, y su violencia no será el estilizado puñetazo de Flash en los 50, sino la carne lacerada por sus garras, la mutilación, la muerte. Wolverine es un asesino que a duras penas se contiene, está justo en el límite entre el héroe clásico sujeto a un código de honor y el no-héroe amoral y anarquista. Ni que decir tiene que es uno de los personajes más populares y comerciales de la franquicia marveliana.





Podríamos decir que cuando el lobezno creció se convirtió en Lobo. Lobo es un personaje de la D.C. que encarna la antítesis de todos los valores que los héroes de comics han defendido y significado a lo largo de la historia, si Wolverine estaba justo en el quicio Lobo lo ha traspasado con creces. Este personaje es el último superviviente de su planeta y de su raza (como Superman), a los que exterminó él mismo cuando era un niño, recorre el espacio subido en una especie de Harley sideral mientras escucha una emisora de heavy metal mediante un chip que lleva injertado en su cerebro, el d.j. de la radio está, lógicamente, amenazado de muerte para programar “ad infinitum” las canciones favoritas de Lobo; no puede morir porque sus heridas y amputaciones sanan enseguida, su arma predilecta es un enorme gancho de carnicero cuyos efectos se muestran de la forma más explícita en las viñetas. Lobo mata, y lo hace por dinero. Así que su violencia, cuando no es injustificada, no se ampara nunca en nada parecido a la virtud y la justicia, en nada parecido a aquello que define al héroe canónico. Sin embargo esta serie ha sido una de las más vendidas de los últimos años, convirtiéndose en un fenómeno de masas, de una nueva masa de lectores ávida de lo políticamente incorrecto (tanto que incluso en un capítulo se dedica a cazar al mismísimo Santa Claus).

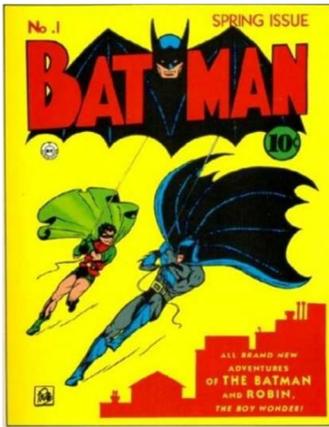
Lobo sería como el final del camino, por dejarlo en algún lugar evidente, los 180 grados impensables antes de esta década de los 80 sobre la que he estado especulando, una década que no hay que olvidar portaba una serie de características que seguramente hicieron posible estos cambios en gran medida revolucionarios, enumero:

- 1) Las propuestas del cómic europeo y del underground americano ya estaban lo suficientemente rodadas y contrastadas para servir de modelo o para que el sistema asumiera alguno de sus matices.

- 2) El ambiente creativo de esta década aún no estaba desertizado como el actual, la posmodernidad en su dimensión investigadora y generadora de nuevos discursos estaba alcanzado su culmen y no era una cultura del reciclaje como la actual (piénsese en la música desde mediado de los 90 o en la fiebre contemporánea por los remakes y las adaptaciones de comics en el cine mainstream americano).

3) La crisis interna del género y del medio se veía integrada en una crisis global, no sólo de carácter estético, sino de connotaciones ideológicas e históricas, pues nos encontramos en el punto álgido de la Guerra Fría, en el triunfo en EEUU de la revolución neoliberal iniciada en los años 70, en la decadencia final del bloque soviético y el fin del orden bipolar y su andamiaje ideológico, entre el que podemos incluir las representaciones artísticas, y por supuesto, el cómic.

Todo esto, como dije en un principio, se presenta así desnudo, como un héroe sin máscara, ahora que el peso de los años y de la cultura (mucha, poca o ninguna que pueda uno tener) ha deformado mi forma de ver las cosas; claro está que ya no es lo mismo, yo soy otro, pero algo queda de aquellos años: una sana afición por el noveno arte, algunas de cuyas páginas me han hecho y siguen haciéndome disfrutar del placer del buen Arte; y claro, lo insoslayable de mi educación sentimental: los cimientos de mi imaginación están hechos de viñetas llenas de trajes de colores chillones y absolutamente kichst, donde otros tuvieron a Sandokan, D'Artagnan o Quatermain yo tuve a Batman, la Patrulla X o Spider-Man, para bien y para mal.



Rául Quinto (Cartagena, 1978), poeta y licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Granada.

Dersu uzala

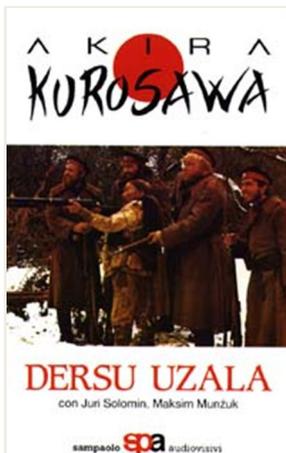
Una película de personajes

ANTONIO LAFARQUE

«Guerassimov me propuso ir a rodar a la URSS. Al año siguiente, en 1973, durante el Festival de Moscú, me reiteraron la proposición y me preguntaron qué película desearía hacer. Enseguida respondí que me gustaría hacer una película sobre Dersu Uzala (...) Yo había leído esta historia hacía por lo menos treinta años, y siempre había querido llevarla al cine» (1).

1910. Korfovskaya, región del río Ussuri, en la taiga rusa, muy cerca de la frontera con Manchuria. Un breve y majestuoso movimiento de grúa nos muestra un bosque, auténtico a más no poder, grandioso como una buena ópera, entreverado por la niebla. La búsqueda de la tumba de un amigo fallecido en 1907, sirve de presentación del personaje que abre la película, el capitán del ejército zarista Vladimir Arseniev, en un descampado que da amparo a un asentamiento. Clava la mirada en la tierra y pronuncia el nombre del amigo ido: «Dersu...»

Un flashback conduce a 1902. Contemplamos planos largos de bosques, como dejando bien a las claras que la naturaleza será uno de los protagonistas de la



película. Arseniev, empequeñecido en el paisaje, comanda un destacamento encargado de hacer el levantamiento topográfico de la región. Todos los elementos del grupo temen la oscuridad cuando llega la noche y están acampados alrededor de una fogata. En su diario, Arseniev recuerda el cuadro *La noche de santa Walpurgis* y comienza a entrever fantasmagorías en las ramas de los árboles recortadas contra el cielo. Estos detalles sirven para retratarnos a unos personajes de ciudad acongojados en el medio agreste. A continuación, desde las mismas entrañas de lo oscuro —de lo ignoto— se oye, potenciada por el eco, la voz de Dersu y emerge su singular figura, moviéndose entre árboles y arbustos con una soltura y seguridad que contrasta con la acobardada actitud de los militares.

Desde el primer momento, Kurosawa presenta a Dersu como un elemento vivo más del entorno, como un ser en su ecosistema. Él es quien se acerca a los expedicionarios con gesto amistoso, desenvuelto y confiado, a la vez. En contra de la tradición naturalista, no es el hombre quien se acerca al animal sino que el “animal” Dersu —de hecho, los militares lo confunden en el primer momento con un oso— se acerca a los hombres tras haberlos observado/acechado al cobijo de su hábitat. Podemos ver a Dersu como un símbolo pero inequívocamente es además, repito, un elemento natural (carece de residencia fija, dirige la palabra al fuego y los animales, no conoce más trabajo que la caza) al menos en el intervalo temporal en el que se desarrolla la acción, independientemente de que en el pasado tuviese hogar

y familia, al estilo tradicional, y de que la desaparición de ésta cambiase la orientación de su existencia. Por si quedan dudas, con la llegada de Dersu a la acampada la banda sonora musical es sustituida por los sonidos que nacen en la boscosa oscuridad, muy al estilo del cineasta japonés interesado especialmente en los sonidos reales capaces de enriquecer la capacidad de sugerencia de las imágenes.



Los planos medios que Kurosawa dedica a Dersu lo emparentan con los dedicados anteriormente a Arseniev, sentados ambos junto al fuego. Bastan escasos planos para presentarnos la relación entre ambos y centrar el eje argumental. Arseniev, fascinado por la personalidad del cazador, le ofrece ser el guía de la expedición. La perspicacia y el sentido de solidaridad del gold irán convenciendo al capitán de que se encuentra frente a un ser excepcional que, en determinados momentos, remite al mito del buen salvaje. Los espectadores valoramos aún más dicha relación cuando la comparamos con la incredulidad y las mofas de los soldados hacia la persona de Dersu, que con el tiempo se transformarán en un profundo sentimiento de admiración, respeto y cariño que les hará enmudecer de emoción cuando se produzca la despedida del cazador.

Los protagonistas son filmados inexcusablemente unidos al medio natural que aparece como un personaje secundario, a veces, o como el protagonista, en otras, o como fondo y primer término escénico, sin más. En cualquier caso, constante presencia de la naturaleza. «Si la naturaleza desaparece, la humanidad desaparecerá irremediabilmente», es una declaración de principios de Kurosawa (2). La película parece fotografiada a modo de documental, no por la forma de encuadrar sino por la fuerza antropológica de los personajes y el respeto que transmite hacia la naturaleza. A ello también contribuye en buena medida la soberbia interpretación de todos los actores y que el rodaje tuviese lugar muy cerca de donde transcurrieron verdaderamente las expediciones de Arseniev, en la ciudad que —como homenaje— lleva su nombre, situada a pocos kilómetros de Vladivostok.

La historia carecería de sentido rodada fuera de un ámbito natural, salvaje, porque resultaría imposible entender y asimilar todo el sentido poético que encierran determinadas secuencias y planos, como aquel breve pero intensísimo en

belleza, en el que sobre un cielo semiiluminado vemos el sol a la derecha y la luna a la izquierda del encuadre mientras asoman, en el límite inferior, los dos protagonistas junto a un teodolito. Dersu se dirige al capitán haciéndole ver la importancia de los dos cuerpos celestes a los que se refiere como “personas” y de los que dependen nuestras vidas. Tiene hacia ellos un trato reverencial, litúrgico, como para el resto de elementos de la naturaleza a los que admira y respeta: fuego, agua, aire, vegetales, animales.

No hay excesos formales con la cámara, ni ampulosidad, ni subrayados. Todo lo más que llega Kurosawa es unos travellings paralelos a la acción en la secuencia del salvamento de Dersu de las aguas turbulentas y a algunas suaves panorámicas y grúas, es decir, contención de formas frente a exuberancia de fondos: emotividad, épica, aventura. En las secuencias corales los personajes se mueven con soltura, es decir con naturalidad, dentro del encuadre aunque la acción sea intensa, entrando y saliendo sin asomo de teatralidad, lo que denota un uso magistral de la puesta en escena en formato panorámico. Escasísimos primeros planos —sólo en el interior de la cabaña improvisada para guarecerse de la tempestad de viento en el lago helado y el plano final— y apenas recurso al plano/contraplano en una historia de amistad y compañerismo. Esto no es una novedad porque ya en *Trono de sangre* (1957) apenas utilizó estos recursos para acercarse a las emociones de los personajes frente a lo que era habitual en el cine japonés de la época. Kurosawa casi siempre coloca a la naturaleza (ramas, lluvia, hierbas, animales, troncos, ríos) entre los personajes y la cámara, como no queriendo inmiscuirse en la acción sino sencillamente ser testigo de la misma, a excepción de las escenas más intimistas, o sea, las rodadas alrededor de un fuego de campamento o en los primeros planos comentados.



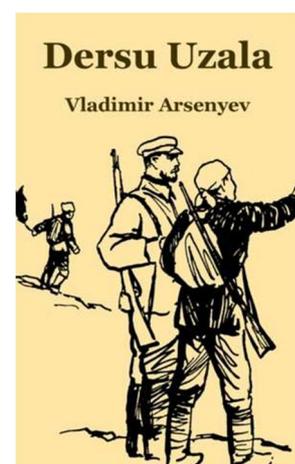
La película transcurre sin apenas enlaces intersecuenciales y cada secuencia puede valorarse aislada del contexto. Kurosawa presta poca atención al objetivo de la expedición —el estudio topográfico del lugar— porque obviamente lo que le interesa es la historia de la amistad entre Arseniev y Dersu. El guión se articula alrededor de dos expediciones de Arseniev —en la primera tiene lugar el encuentro

y posterior despedida de ambos, y en la segunda, el reencuentro y la muerte de Dersu—, salpicadas de episodios que muestran el efecto que causa el viejo cazador y sus enseñanzas entre los expedicionarios.

La acción fluye de modo natural a la manera de uno de los ríos que cruzan los expedicionarios o realmente como una expedición misma, es decir, una aventura en tanto transcurre en una región desconocida, bajo el punto de vista del narrador, el capitán Arseniev, que puntea la historia con sus comentarios. Se alternan las escenas de contenido personal y de conocimiento mutuo entre Dersu y Arseniev — rodadas por lo general al calor del fuego nocturno de campamento— con las del destacamento.

Kurosawa vuelca con cariño hacia los personajes todo su saber cinematográfico, definiéndolos con gestos y miradas tanto o más que con palabras. Así, en la foradiana escena del reencuentro, cuando a la luz de la lumbre dispone a Dersu y al capitán a un lado del plano, y al otro, a los soldados que contentos cantan —más bien arrullan— a la pareja, feliz tras la reunión. O como en el caso de Li Tsun Bin, el anciano chino que vive solitario en el bosque, que al igual que Dersu Uzala ha sido empujado al medio natural por una tragedia personal (su esposa y su hermano huyeron juntos). Tsun Bin es un ser desplazado a la soledad, desvalido como un cervatillo, que llega a provocar una profunda desazón en el ánimo del espectador. Kurosawa “coloca” al personaje en el centro de nuestro sentimiento y nos alegramos cuando, tras aceptar las viandas que le ofrece Arseniev y ver a éste y a Dersu departir amistosamente a la luz del fuego, decide a la mañana siguiente volver a su casa tras cuarenta años de aislamiento. Es significativa su despedida de Arseniev. Mientras el anciano se inclina en señal de agradecimiento, el capitán acepta el gesto golpeando con cariño su mano derecha contra el brazo izquierdo de Tsun Bin teniendo como decorado de fondo los troncos de los árboles. Se diría que *La rendición de Breda*, a eje cambiado, le sirvió de inspiración a Kurosawa para diseñar la escena.

Estamos, sin asomo de exageración, ante una de las películas más impresionantes de la historia del cine desde el punto de vista paisajístico, no sólo por la belleza intrínseca del medio natural en el que se desarrolla la acción sino fundamentalmente por la importancia dramática del paisaje en su conjunto y de sus elementos a título individual. En este sentido, es paradigmática la formidable secuencia en el lago helado, ejemplo de progresión dramática en sus 19 minutos de duración. Tras mostrarnos la serenidad y majestuosidad de un inmenso lago helado en un paisaje de silencio absoluto, Kurosawa da la vuelta a la moneda y nos enseña la cruz inexorable de la misma, el progresivo acontecer de la noche acompañado por una iracunda ventisca que amenaza las vidas de Arseniev y Dersu, perdidos, y cuya sensación de desamparo se acrecienta con los apabullantes planos rodados a contraluz del poniente. La naturaleza como aliada por los recursos que ofrece (alimentos vegetales, caza) y como enemiga por los peligros que tiende (tormentas). La secuencia evoca, por momentos, dos óleos: *Los gavilladores* (1850-1851) de Jean-



François Millet, cuando cortan las hierbas que les servirán de refugio, y *El sembrador (según Millet)* (1888) de Vincent van Gogh, cuando el sol comienza a desaparecer tras el horizonte.

Kurosawa maneja el tiempo de la acción ajustándolo al de la propia naturaleza que, a su vez, delimita al de los personajes. Los espectadores nos encontramos no con una película lenta, sino por suerte con una película sin prisas, ceremoniosa, serena. Nos situamos temporalmente por el paso de las estaciones y los rótulos de los años no tienen más valor que el orientativo por la inclusión del flashback.

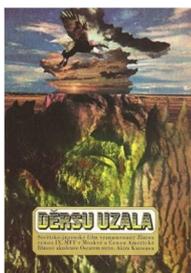


Kurosawa se aferra al realismo, inusual en su cine, para contar la historia — comentamos más arriba el tono aparentemente documental de algunos pasajes— y sólo se permite transformar la evidencia en la espléndida secuencia de la aparición de Amba, el tigre, que cual ánima nocturna atemoriza a Dersu, medio ciego y temeroso de seguir deambulando por la taiga. La escena comienza con el sonido espectral de provoca el viento al hacer entrechocar latas, cucharas y trozos de hielo colgados de las ramas a modo de adornos navideños, elementos escénicos que recuerdan las campanillas utilizadas en *Barbarroja* (1965) con parecido fin. Estos sonidos más el ulular del viento, la noche gélida, la niebla deslizándose deprisa entre los árboles, los carámbanos brillando a la luz de la hoguera, los comentarios del capitán, el tigre visto a través de la tienda de campaña y el vaho densísimo que sale de la boca de los dos protagonistas, son los recursos escénicos que maneja el director para montar una escena terrorífica por contraste con las restantes. Amba es la materialización del declive físico de Dersu que, enloquecido y decrepito, arroja teas a la oscuridad con la vana esperanza de alejar al tigre, es decir, de espantar sus miedos.

Obligado a abandonar la taiga e instalado en el hogar de Arseniev, en Jabarovsk, vemos a Dersu, impertérrito, de espaldas a la cámara, sentado en el suelo delante de la estufa, con su vieja mochila al lado. Triste y meditabundo, se pregunta

dónde ha ido a parar su pasado aún tan cercano. La grabación que hace el hijo de Arseniev de la voz de Dersu es la constatación de la desaparición definitiva de una forma de vida, el canto de cisne de los cazadores de la taiga: el final de un sueño. Sólo nos quedan para recordar la voz grabada y las fotos tomadas en el bosque por los propios expedicionarios. La ciudad significa para el gold la pérdida de la libertad —a pesar del cariño con que es acogido por la esposa y el hijo del capitán—, una especie de cárcel con comodidades que no lo son en realidad: su dormitorio es una “caja”, no puede disparar para limpiar la escopeta, se enfada porque hay que comprar agua para beber y leña para calentarse, no le dejan dormir en la calle. Kurosawa plantea, quizá de forma maniquea, la antigua dicotomía medio urbano/medio natural o civilización/primitivismo, que acaba con la detención policial de Dersu por talar un árbol del parque y con la súplica a Arseniev para que le deje volver a la taiga.

Una elipsis magistral, con el inserto de un telegrama, nos comunica la muerte de Dersu, tras su vuelta a la naturaleza, asesinado para robarle un rifle último modelo, regalo de despedida de Arseniev. Ironías del destino: el viejo cazador cazado con un arma moderna. Al menos se cumple el deseo de Dersu de morir donde vivió tantos años. Arseniev, avisado por la policía, lo encuentra en Korfovskaya, tumbado boca arriba en la nieve y cubierto con un saco. El plano es magnífico y encierra, sin sentimentalismos, todo el dolor que se puede expresar con una cámara acentuado por el contraste entre la blancura de la nieve y el tono oscuro de las vestimentas. Kurosawa no deja detalle olvidado y en el momento de procederse a la colocación del cuerpo en la fosa cavada en el bosque, cambia el plano y vemos en el ángulo inferior derecho las llamaradas de una fogata, el símbolo natural de la amistad entre ambos.



La película termina con Arseniev ante la tumba pronunciado el nombre de su amigo: «Dersu...». Un plano que nos traslada al comienzo cuando el capitán mira la tierra donde debería estar ahora la tumba de su amigo, arrasada por la construcción de un campamento maderero. Con su habitual elegancia Kurosawa reserva para el final uno de los escasos primeros planos de la película: el cayado del cazador, símbolo de su autoridad —ética, por supuesto— que el capitán Arseniev ha clavado en la tumba. Sobreimpresionados, los créditos.

La película sigue la obra homónima de Arseniev ⁽³⁾ —escritor, etnógrafo, geólogo e investigador que entre 1902 y 1930 llevó a cabo doce grandes expediciones a Siberia— pero la poetiza porque mientras el explorador ruso se interesa por el relato naturalista relegando a segundo término las relaciones humanas, el director japonés se vuelca en éstas estilizando los elementos naturales hasta incorporarlos a la diégesis como resortes dramáticos.

Dersu Uzala (1975) admite múltiples lecturas, desde la anecdótica hasta la plena. Podemos verla como una película que enseña a sobrevivir en la naturaleza —bien sosegada o bien desahogada—, al estilo *boyscout* o *marine*, o como una exposición moral e incluso filosófica porque trasciende lo físico para instalarse en lo religioso. En este último sentido, se aprecian indicios *sintoístas* por la evidente

veneración a la naturaleza, por los diversos elementos y fuerzas naturales (fuego, árboles, viento, astros, animales, etc.) tratados como kami (divinidades o santos) que protegen a los que les respetan y viven en armonía con ellos, por el sentido práctico que desprende en relación con dichas divinidades y por la evolución de Dersu, hombre sobresaliente que se incorpora tras su muerte a la misma naturaleza como un inmortal kami más, en relación con Arseniev.



La película no es, por una parte, deudora de la tradición fílmica del director porque carece de teatralidad en el sentido menos cinematográfico del término, de grandiosidad, de dobles o triples tomas proporcionadas por varias cámaras, ni en apariencia tiene sujeción a determinantes de producción. Es, o parece ser, una película rodada con libertad y así también parece que actúan los personajes, desligados de cualquier lastre emocional con el pasado. Aunque Dersu se viera obligado a adoptar vida de cazador en la taiga no es un personaje atormentado por circunstancias vitales o anímicamente convulso. Mas por otra, revela el universo de preocupaciones de Kurosawa: la vejez, la espiritualidad, la ecología, la soledad, la redención. No obstante, el tema recurrente es la relación maestro-alumno o la vida entendida como enseñanza y aprendizaje, tradicional en la filmografía del director. «El espectáculo de un ser que progresa hacia la madurez y la perfección me fascina. Por eso muchos de mis protagonistas son principiantes. Yukié, de *No añoro mi juventud*; Murakami, el policía de *El perro rabioso*; el joven Katsushiro, de *Los siete samurais*; los aprendices de *Sanjuro*; Yasumoto, el alumno de *Barbarroja*, o el capitán Arseniev, de *Dersu Uzala...*» (4). A la lista podemos añadir a Shanshiro, de *La leyenda del gran judo*, su debut como director; los nietos de *Rapsodia en agosto* y los alumnos de *Madadayo*, su última película.

¿Por qué gusta o es tan admirada *Dersu Uzala* incluso entre los detractores de su director? Creo que por una razón tan simple como rotunda: es una película con personajes que progresan emocionalmente según transcurre la acción, mínima o anecdótica, hay que reconocer en este caso. Antes que espectadores somos personas y, como tales, admiramos a nuestros mejores semejantes y necesitamos referentes etológicos. Dersu y Arseniev, éste último en su evolución, nos transmiten

la grandeza de vivir humanamente, dicho sea sin atisbos de retórica o sentimentalidad. Esta película equipara a Kurosawa con los grandes directores retratistas de personajes, como Ford y Hawks, por ejemplo. *Dersu Uzala* es, en palabras de Miguel Marías, «...uno de esos films que, por sí solos, bastan para justificar la carrera de un cineasta...». (5)

(1) *Positif*, nº 190, febrero de 1977. Citado por Hubert Niogret y extraído de Manuel Vidal Estévez, *Akira Kurosawa*, Madrid, Cátedra, col. Signo e Imagen/Cineastas nº 12, 1992.

(2) “Akira Kurosawa a Lola Infante”, *Cambio 16*, nº 966, 28 de mayo de 1990. Citado por Manuel Vidal Estévez, *Akira Kurosawa*, Madrid, Cátedra, col. Signo e Imagen/Cineastas nº 12, 1992.

(3) Edición española: *Dersu Uzala*, Barcelona, Grijalbo, 1978 (traducción del francés por Teresa Ramonet).

(4) Aldo Tassone, *Akira Kurosawa*, París, Flammarion, 1990. Citado por Manuel Vidal Estévez, *Akira Kurosawa*, Madrid, Cátedra, col. Signo e Imagen/Cineastas nº 12, 1992.

(5) *Dirigido por...*, nº 40, enero de 1977.

Antonio Lafarque (Sevilla, España, 1965). Crítico literario.

En busca de la paz entre religiones

El ejemplo universalizable del misticismo a través de Ibn 'Arabi y su sufismo

CÉSAR NAVARRO

Etimología

La palabra sufí viene de la raíz *suf-* que significa lana, material que se empleó durante siglos en las toscas prendas de vestir que llevaron los ascetas del próximo oriente durante siglos. Si bien el origen de sufí es lana, se le empezó a dar bien pronto otras connotaciones, afirmando por ejemplo, que la lana era el material preferido por la mayoría de los profetas. Otra etimología, propuesta por el filósofo al-Biruni es la que relaciona sufí con 'sophos' (Emilio García Gómez es de la misma opinión).

La creación de la palabra sufí en sentido prescriptivo se debe, en gran parte, a al-Sulami (m.1021), que elaborará una vasta obra sobre el sufismo. Como él, los primeros escritores sufíes nos dirán que, al igual que muchos otros términos técnicos religiosos, se acuñó más tarde, como reflejo de la creciente especialización de las vocaciones religiosas musulmanas. El término sufí se empleaba ya en esta época para designar una amplia gama de cualidades espirituales, y esto explica que las primitivas biografías de los sufíes escritas por al-Sulami y otros eruditos de la época incluyeran a numerosas figuras religiosas, que, a lo largo de su vida, no fueran conocidas como sufíes propiamente dichos. Veamos lo que a continuación nos dice al-Sulami:

En las suras coránicas, Dios ensalza a los buenos y a los piadosos, y llama a sus prójimos, a los lisiados y a los que sufren, y también al paciente, al sincero, a los que recitan y a los que aman. El nombre sufí comprende todas las distinciones de esos nombres. Este nombre no existía en los tiempos del Mensajero de Dios, aunque, según dicen, ya existía en tiempo de sus seguidores.

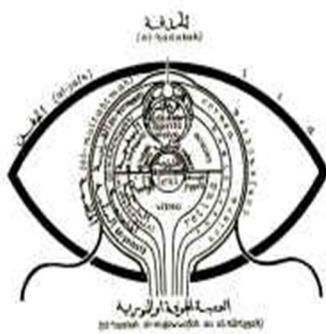
Los primeros escritores sobre sufismo muestran un gran sentido de identidad distintiva y se refieren a los sufíes simplemente como la gente (al-qaun), o la facción (al-ta'ifa).



También se va a vincular el término sufí a la palabra árabe ‘suffa’, que significa banco (y que en castellano dio lugar a la palabra sofá). Este sentido evoca a la memoria histórica del Pueblo del Banco, un grupo de seguidores pobres del profeta que no tenían casa y que dormían en un banco en la ciudad de Medina, compartiendo el alimento y sus escasas pertenencias.

Por último, también se relacionó el vocablo sufí con otras raíces árabes, como safa (pureza), o safua (los elegidos).

A pesar de su relevancia teórica y simbólica, el término sufí no se solía aplicar a menudo a los seguidores del movimiento. En efecto, existía la creencia general de que un verdadero sufí nunca reclamaría ese título. Entonces, para cubrir estas contingencias se acuñaron diversos términos derivados como ‘conocimiento’, ‘viaje’, ‘amor’, ‘obnubilación’, ‘maestría’ o ‘santidad’.



Occidente ante el sufismo

Primeros viajeros

Los europeos empezaron a conocer directamente al sufismo por medio de faquires y derviches. Los primeros eran auténticos ascetas y practicaban la pobreza absoluta (faquir deriva etimológicamente de la palabra pobreza). Los segundos practicaban una danza extática a plena luz del día y en medio de la calle (derviche viene a significar ‘el que está de pie frente a la puerta’).

En estas primeras observaciones de los viajeros europeos por el mundo islámico se habla de estos grupos como ‘de mendigos’.

Eruditos de la Compañía Británica de las Indias Orientales, entre los que hay que destacar a sir William Jones (m. 1794) y sir John Malcolm (m. 1833), son ejemplos claros del punto de vista occidental hacia el sufismo. Ven a los sufíes «Como personajes siempre presentes en las mezquitas, pero que realmente eran poetas que componían odas al goce de beber vino. Les encantaba la música y la danza, eran excelentes amantes y sus ‘atrevidas declaraciones constituían afrentas a *El Corán*». Además, Malcolm y Jones les consideraban unos librepensadores que poco o nada tenían que ver con el Islam y de hecho, estaban mucho más relacionados con la

auténtica cristiandad, la filosofía griega y las místicas especulaciones del Vedanta indio.

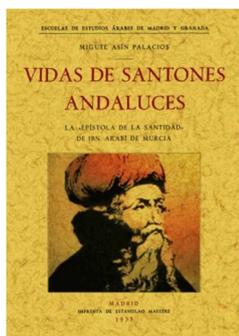
Reflexiones actuales

Por otro lado, en el cristianismo y en ciertos investigadores occidentales no faltan voces hoy en día que intentan demostrar que el sufismo no es más que una copia del monacato oriental cristiano. Para Asín Palacios, son tantas las analogías entre Islam y Cristianismo que debe desecharse la casualidad. En *El Corán* no hay una clara vida ascética, por lo que se tendrá que inventar ya en el siglo I del Islam una serie de hadices que pintan a Mahoma lleno de virtudes ascéticas. Por otro lado, Luis Massignan, en su *Essair sur l'origine du lexique teborique de la mystica musulme* (Paris, Geuthner, 1922), habla de una evolución autóctona de ciertos gérmenes ascéticos y místicos partiendo de ciertas ideas bíblicas y cristianas que *El Corán* encierra, pero en últimas investigaciones se ha puesto de manifiesto que estas tesis no son fiables tal y como ha demostrado Henry Corbin.

Relación del sufismo con El Corán

La interpretación de *El Corán* dio lugar, a su vez, a varias interpretaciones, entre las que se destacan la mística, debido a temas como la naturaleza del libro (eterno o circunstancial) o pasajes que describían a Dios en términos humanos, refiriéndose al rostro o a la mano del creador, o sentado en el trono celestial, etc.

Se empezó a detectar una incipiente interpretación mística de *El Corán* como una de las fuentes esenciales de lo que más tarde sería el sufismo. El mismo *Corán* (3, 5) alude a la dificultad de interpretar los pasajes que contienen simbolismos, en contraste con los pasajes de instrucciones precisas:



Él es quien te ha enviado el libro. Una parte del mismo consta de versículos claramente definidos, que son 'la madre del libro', y otros son símbolos. Pero aquellos que viven en el error en sus corazones van en pos del simbolismo del libro, en pos del desorden y de la interpretación. Nadie sabe interpretarlo excepto Dios y quienes estén firmemente arraigados en el conocimiento. (Los demás) dirán: Tenemos fe en él; todo proviene del Señor. Pero nadie lo recordará excepto aquellos que poseen el corazón interior.

Este pasaje, como otros, debido a la falta de puntuación en *El Corán*, ha dado lugar a dos opiniones contrapuestas, ya que también podría leerse: «Nadie sabe interpretarlo excepto Dios. Y quienes estén firmemente...». En esta segunda interpretación se identifican los ortodoxos islámicos.

Sufismo y teología

Hermenéutica profética

La situación propia del místico es la de enfrentarse a un mensaje y a una revelación profética. La conjunción e interpenetración de religión mística y religión profética va a caracterizar la situación del sufismo. La afirmación del sentido esotérico va a implicar una hermenéutica profética. La imaginación es la que hará a Ibn 'Arabi transmutar los datos sensibles en símbolos.

Es cierto que la Gran Iglesia condenará el esoterismo desde el s. II, y se cerrará toda posibilidad de una nueva revelación profética, además de cualquier tentativa de hermenéutica profética. Pero es justo también decir que habrá veces a lo largo del tiempo en que surgirán brotes de esoterismo dentro de la Iglesia (San Juan de la Cruz, Santa Teresa, etc). La teosofía del sufismo confiere la dignidad de nabi a todo espiritual que se une con Dios. Por ello el hombre ha de vivir a la expectativa de la siempre posible 'Palabra divina' dirigida a él. En esa esencial relación del hombre al Misterio Absoluto consiste en último termino su religación religiosa, que las distintas religiones, como instituciones, intentan expresar socialmente en un aquí y un ahora concretos.



En este planteamiento resulta injustificable la pretensión de algunas religiones, como por ejemplo los monoteísmos abrahámicos, de ser la 'única religión'. Nadie tiene ni puede tener el monopolio del Misterio de la religiosidad humana. De este modo, esos conceptos no tienen razón de ser.

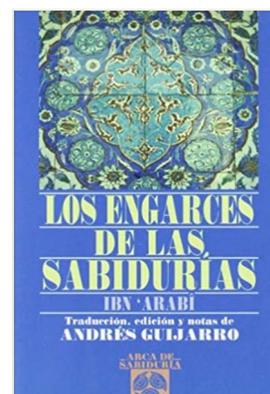
La divinidad puede autorrevelarse dónde y como quiera, movida por el Amor, a alguien que sólo puede ser la criatura espiritual.

Ahora bien, esa autorrevelación divina puede realizarse de forma inmediata en lo que la Teología cristiana llama 'la Gracia Santificante'. Esta comunicación es inefable, inexpresable, inconceptuable, como lo es la misma divinidad. A ella han

hecho referencia multitud de veces los místicos de todas las religiones. En las religiones abrahámicas tenemos ejemplos maravillosos entre los sufistas, en la Kabala judía (Ibn Gabirol), o en la mística cristiana. Esta forma de autocomunicación divina de persona divina a persona humana, de Tú a tú, como tal, es directa, no mediatizada por instituciones religiosas. No habría, pues, una sola palabra divina, sino muchas. No un solo Mesías, sino muchos. Jesús sería uno, Buda otro, Mahoma otro, Mitra otro, etc. Pero el hombre es egoísta. El egoísmo le lleva a la ‘tentación’ del monopolio de la palabra divina. El Monoteísmo de las religiones reveladas abrahámicas, en lo que tiene de ‘tentación’ de monopolio excluyente de la Palabra divina revelada sería un gigantesco y profundo acto de egoísmo, que está entre las raíces últimas de la lógica de la violencia de estas religiones, siempre latente, cuando no expresa, en tantas Guerras de Yahveh judías, Guerras Santas musulmanas o las Cruzadas cristianas.

Opinión de la filosofía racionalista

Es doctrina común del sufismo la reivindicación de una inspiración divina, similar a la del profeta, a través de la que se obtiene el conocimiento de una manera instantánea y sin esfuerzo humano. Este conocimiento es considerado por el sufismo como superior al conocimiento especulativo o racionalista. Para el sufismo esta filosofía es ociosa e inútil, relegada a aquellos que no pueden ascender a las alturas del éxtasis sufí, y es contemplada, en todo caso, con aires de condescendencia, ya que el saber y la felicidad que puede proporcionar es de índole muy inferior.



En este sentido, encontramos filósofos musulmanes como Avempace, que niegan totalmente la vía sufí para alcanzar el conocimiento. En cambio, Averroes o Ibn Tufayl, sí la reconocen.

Para Avempace el hombre sólo se realiza como hombre y es máximamente feliz cuando tiene lugar su actividad especulativa, cuando raciocina. Aunque coincide en este intelectualismo con Aristóteles, la actividad noética la entiende, sin embargo, más que de un modo neoplatónico, como un progresivo prescindir de la materia y de los sentidos, pero sin llegar nunca, por lo demás, a un tipo de conocimiento distinto o superior al discursivo o racional. El intelecto es para Avempace lo más cercano a Dios; por eso es el hombre muy superior al resto de los seres vivos, tanto que Avempace llegará a calificarlo de divino.

Contrario a esta opinión nos encontramos a Ibn Tufail, el cual asume la vía sufí aunando el éxtasis buscado por los sufíes con el éxtasis plotiniano. Concibe su filosofía como un proceso hacia el éxtasis al que se acede en un último estadio, trascendiendo el discurso racional.

También Averroes (el exponente máximo de racionalidad en el seno del Islam), nos dará su opinión respecto al sufismo:

Los métodos de los sufíes no son especulativos, o sea no están compuestos a base de premisas y silogismos, sino que, según ellos, el conocimiento de Dios y de los otros se encuentra en el alma al despojarla de pasiones. Éste método, aunque reconocemos su existencia, no se da en la generalidad de los hombres en tanto hombres, pues entonces sería vana y ociosa entre los hombres la vía especulativa, y, por otro lado, todo *El Corán* es una invitación a la consideración y a la especulación racional.

Por último, merece destacar el comentario que Ibn Jaldún sobre esta cuestión nos dice en su *Muqqaddima*, donde resalta que la felicidad sólo es posible alcanzarla mediante el sufismo.



Ibn 'Arabi y su sufismo

Ibn 'Arabi (1165-1240) está considerado como uno de los principales sufíes de todos los tiempos y su tumba es venerada y centro de peregrinación en Damasco hoy en día. Nacido en Murcia, irá recorriendo diversos países para morir finalmente en Damasco. Que se sepa de una manera fiable, se han contabilizado unos 200 libros suyos. Su obra, *Revelación de la Meca* (unos 4000 folios), está considerada como la Biblia del esoterismo musulmán. La principal influencia de Ibn 'Arabi le vendrá dada por Ibn Massarra (883-931), maestro del gnosticismo islámico y que hizo suya cierta filosofía cosmológica griega.

Dentro del carácter ascético-místico de todos sus libros existe un hilo conductor: el de reconocerse a sí mismo en Dios, esto es, realizar la Unidad o Realidad última con Dios, a la que se refieren los místicos sufíes como estado de iluminación al que escalonadamente asciende el corazón, mediante la contemplación interior. El fin es ver a Dios en uno mismo.

En su *Tratado del amor* (insertado en su gran obra *Revelaciones de la Meca*), se encuentran paralelismos con el amor platónico de los griegos y el amor cortés

occitano. Una misma esencia filosófica que conduce a la contemplación de la Faz Divina.

Ibn 'Arabi va a utilizar una vía para llegar a Dios basada en la atracción que el amante percibe de Dios por medio de un sutil poder magnético que llamamos Amor. Es una atracción atenta sólo a su propia esencia indefinible y principio de la existencia universal.

En su *Tratado del amor* nos dice: «Del amor hemos nacido, / según el amor hemos sido hechos, / hacia el amor tendemos, / al amor nos entregamos».

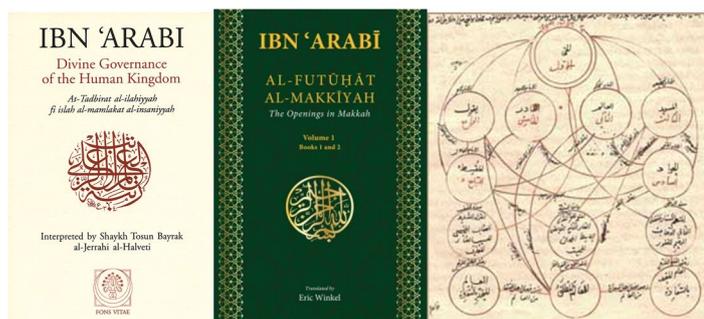
Es el amor inextinguible y perpetuo como llama de amor viva, que diría San Juan de la Cruz, y conducto único entre el ser y su esencia. Se practica la religión del Amor.

Ibn 'Arabi permaneció siempre fiel a este credo, de ahí la universalidad espiritual de su mensaje. Es un estado de amor en el que el amante colma sus anhelos espirituales, donde se sitúa además fuera de toda ley religiosa y sus prescripciones formales, puesto que actúa bajo los efectos del amor, movido por la pasión, sin que intervenga la especulación y la razón.

Otro libro emblemático de Ibn 'Arabi es *Los engarces de la sabiduría*. Este libro, tratado hasta la saciedad por los sufíes, ha llegado a ser acusado de panteísta. En él, la ciencia de la Unicidad alcanza su perfección, ya que, llevado de su metodología unitaria, esboza una genealogía de la sabiduría profética que va desde Adán a Mahoma, pasando por Jesús. Los diferentes profetas son para Ibn 'Arabi el presentimiento genealógico de una Unidad siempre restablecida.

Además de acaparar tendencias filosóficas como la platónica, Ibn 'Arabi va a influenciar de un modo directo a obras cristianas como la del mallorquín Ramón Llull o las sorprendentes concomitancias entre el *Peregrino querubínico* de Angelus Silesius y frases de la obra de nuestro autor. Ibn 'Arabi, en su *Tratado del amor*, dedicó un comentario a la famosa historia de Layla y Magnun, destacando el amor del amor que consiste en preocuparse por el amor hasta el punto de olvidarse de aquel de quién se está enamorado.

El personaje emblemático de Majnún, el loco de amor, fue incorporado al simbolismo sufí ya en el s. IX, pasando a designar al amante mismo por excelencia en su unión mística con Dios. Posteriormente, lo retomará el misticismo cristiano de Ramon Llull, para su libro *Llibre d'amic e amat*, impregnado de sufismo. Ramón Llull nos transmite su experiencia de Dios en el amor, mediante el simbolismo sufí (al parecer, Llull tomó contacto con una escuela del movimiento sufí en Murcia).



Conclusiones

En todo caso, creo que el sufismo puede ser una herramienta más que válida como el vínculo de unión del Islam con otras religiones, ya que rechaza las manifestaciones exteriores, proclamando como única bandera al Amor. Y este símbolo está presente en todas las religiones. En fin, que si queremos superar los clubes exclusivos de Binladen's, Papa's y Busche's de misa diaria, se habrá de potenciar aquello que los místicos de todas las religiones proclaman: un amor universal hacia todas las cosas como partes integrantes de un todo. Vivir y dejar vivir: Mi corazón se ha hecho capaz de todas las formas. / Es pradera para las gacelas y monasterio para los monjes; / Tempo para los ídolos y K'aba del peregrino, / Tablas de la Torá y Libro del Corán. / Profeso la religión del Amor y cualquier dirección / que tome su montura, el Amor es mi religión y mi fe. (Ibn 'Arabi).

Bibliografía

- CARL, Ernst, *Sufismo*, Barcelona, Oniro, 1999.
- MIGUEL, Asín Palacios, *El Islam cristianizado*, Madrid, Hiperión, 1981.
- HENRY, Corbin, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*, Barcelona, Destino, 1993.
- JESÚS AVELINO, Pienda, *Una religiosidad humana y muchas religiones*.
- ESQUERRA Nonell. *El magisterio espiritual de Ibn 'Arabi*.
- IBN 'ARABI, *Tratado del Amor*, versión de Maurice Gloton, trad. Alfonso Colodrón, Madrid, Edaf, 1996.
- IBN 'ARABI, *Los engarces de la sabiduría*, Trad. Abd. M. Maaná, Madrid, Hiperión, 1991.
- RAMÓN, Lull, *Llibre d'amic e amat*, Mallorca, Moll, 1987.

César Navarro, licenciado en Historia por la Universidad de Murcia. Actualmente reside en Polonia.

Georges Perec o la literatura como arte combinatoria. Instrucciones de uso

ADOLFO VÁSQUEZ ROCCA

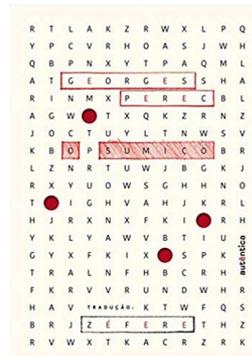
Una lista de las pinturas colgadas en una galería de arte, 81 variaciones sobre una receta de cocina para principiantes, una simple enumeración de cosas o de suposiciones, una serie de datos precisos acerca de sucesos intrascendentes, no parecen configurar la estructura ideal para el trabajo de un escritor.

¿Qué interés artístico puede tener la simple enumeración de algunas de las infinitas posibilidades de ordenar los libros de una biblioteca...? Es difícil que un amante de los crucigramas, los acrósticos y las fugas de vocales pueda llegar a considerar a estos trabajosos pasatiempos como formas literarias. Sin embargo en obras como *La vida, instrucciones de uso* (1978) Georges Perec, escritor y trapeceista, escritor de culto y amigo de Ruiz, demuestra a través de una sucesión de descripciones —articuladas según el arte combinatoria— una apasionante forma de describir el universo partiendo sólo de lo hallado en una casa.

1.

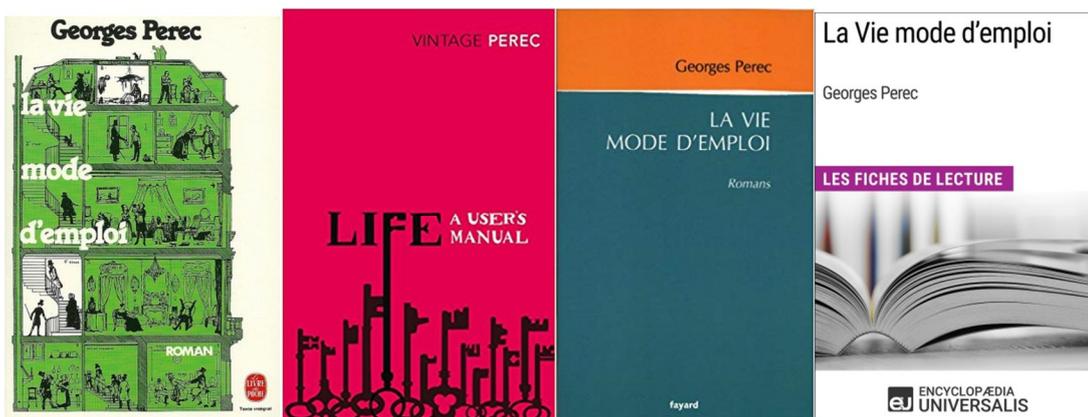
Perec es uno de los escritores más interesantes e imaginativos del siglo XX que, además de haber sido el creador de los crucigramas semanales de la revista *Le Point*, de París, realizó guiones cinematográficos, varias novelas, poesías, ensayos literarios y sorprendentes piezas teatrales. Georges Perec, continúa siendo casi desconocido para el gran público, a pesar de que existen traducciones de sus obras a 15 idiomas y goza de celebridad entre autores —para quienes constituye una inspiración— como es el caso de Raúl Ruiz, un poco al modo como Jean Genet lo constituyó para Sartre.

En 1965 Perec obtiene el premio Renaudot por su novela prima —*Las cosas*— donde narra la progresiva desaparición de un joven matrimonio de diletantes parisinos entre sus aspiraciones sociales y sus ansias revolucionarias. En 1967, junto al extraordinario novelista Raymond Queneau —miembro del Colegio de Patafísica, director de la *Encyclopédie de la Pléiade*— y el matemático Françoise Le Lionnais forma OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle “Taller de literatura potencial”), que entre sus miembros llegó a contar con figuras como Noël Arnaud, Marcel Bénabou, Italo Calvino, Marcel Duchamp, Luc Étienne, y Albert-Marie Schmidt entre otros. El objetivo del grupo era explorar el potencial combinatorio de aquellas



coerciones formales como la gramática y las reglas de estilo, persiguiendo siempre la expansión del campo de posibilidades narrativas. Explorar los juegos y las combinatorias posibles dentro de las reglas convencionales de la literatura.

El inclasificable talento narrativo de Perec crece bajo la influencia, precisamente, de los experimentos realizados al interior del OULIPO. Es así como en 1969 presenta su novela *La disparition* [*El secuestro*], una novela policial que relata la misteriosa desaparición de Tonio Vocel y una secuencia delirante de maldiciones, asesinatos, incestos, venganzas y todos los componentes de una tragedia pequeño burguesa: banquetes, accidentes de tránsito, pistas falsas, policías rudos, informes desclasificados de inteligencia, variaciones del Zahir borgeano, paráfrasis a Melville, citas a un desconocido poeta chileno, descripciones de vestidos Chanel color gris o blanco, discusiones sobre arte moderno, variaciones sobre música docta, la utilización arbitraria de algunas palabras, cartas testimonio delirantes, y la desaparición o secuestro de la letra “e” (la más utilizada en la lengua francesa), que en el excelente trasvasije del equipo traductor derivó en la desaparición o secuestro de la letra “a” en nuestra lengua castellana, tan omnipresente como su contraparte francesa.



En sus 78000 palabras en la versión original Perec decodifica su brillante imaginaria para construir un relato en que las formas y sus limitaciones se convierten en un organismo expresivo que expande y contrae al mismo tiempo las reglas de la escritura novelística, arrastrando esa ilusión pictórica que es la pequeña historia natural del hombre hacia registros de diversa naturaleza, hacia una polisemia textual, al modo de las paradojas en el cine chamánico de Raúl Ruiz, el Zahir borgeano, el alfabeto Creador, el arte combinatorio, todo esto, cruzado por citas de un *desconocido* poeta chileno que prefiere «emanar una identidad velada», así como por la práctica de la intertextualidad.

Ahora bien, se pueden tener fundadas presunciones acerca de que este poeta no es otro que Juan Luis Martínez, el autor de *La nueva novela*, entre las que se cuentan el carácter experimental de su poesía, su juego desestabilizador de estructuras y géneros narrativos, la inclusión de puzzles, crucigramas y caligramas

de poesía china, pero sobre todo el título, en *La nueva novela*, de uno de sus poemas y la dedicatoria de otro de ellos, a saber, en el primer caso ‘La desaparición [La disparition]’ y, en el segundo, la dedicatoria del poema o artefacto ‘La grafología’ a Françoise Le Lionnais —el matemático y fundador junto a Queneau del Ouvroir de Littérature Potentielle—.

Tras este breve *excursus* volvamos sobre la obra de Perec, ahora para referirnos a la que es, seguramente, su obra más importante, *La vida, instrucciones de uso*.

2.

La vida, instrucciones de uso no es más que una descripción de una finca, pero tan barroca y pormenorizada que llegará a cubrir buena parte de la historia, geografía, política y bellas artes del último siglo.

Cada uno de sus breves capítulos está dedicado a una estancia del edificio — el comedor del tercero a la derecha; el dormitorio de los Foulerot; un tramo de escaleras— y consiste en una descripción meticulosa y exacta de la habitación y de los objetos allí presentes: mobiliario, adornos, cuadros y estampas, cualquier cosa nos será dibujada con palabras, tantas como sea necesario para evitar ambigüedades. Las descripciones de centenares de objetos podrían ser recuperadas para un catálogo de venta por correo, siendo más fieles y vivaces que muchas fotos. Si, por casualidad, se encontrase alguien en la pieza bajo estudio (persona, animal o recuerdo de antiguo inquilino), también nos será descrito, con menos énfasis en lo físico que en sus ocupaciones y breve biografía. En caso de existir anécdotas interesantes protagonizadas por el personaje, o por alguien muy próximo, nos serán relatadas en este momento.

Algo no muy distinto a lo que ha hecho Ruiz al adaptar al cine *En búsqueda del tiempo perdido* de Proust.

Capítulo a capítulo, el libro se enriquece con una variada colección de objetos, personas e historias que poco a poco, al establecerse nexos entre ellos, van dibujando algo mucho mayor que una simple aglomeración de habitaciones, tal como las teselas de un mosaico van formando una figura: una “novela de novelas”, riquísima, con interesantes personajes cuyas aventuras se extienden, durante décadas, por varios océanos y continentes. Dentro de todas ellas, un par de metáforas de la novela: el pintor que quiere representar en un gran lienzo a todos los inquilinos de la casa, presentes y pasados, y el inglés excéntrico que dedica su vida a no dejar huella, mediante un complicadísimo procedimiento en el que los puzzles juegan el papel principal. Como prueba del abrumador contenido del libro, varios índices al final: de nombres, cronológico, de historias.

Es en el preámbulo a su *La vida, instrucciones de uso* donde nos ofrece como clave de la novela una defensa del hecho epistemológico del puzzle o rompecabezas



(es el conjunto el que determina a los elementos), seguido de una sucinta descripción de las piezas que lo constituye.

La vida, instrucciones de uso pretende la mirada parcial pero totalizadora de un edificio, sus lugares y sus habitantes. Cada nuevo capítulo supone la descripción exhaustiva de un espacio, según sean los objetos dispuestos sobre las mesas (según sean estas mesas y el resto del mobiliario), los cuadros sobre las paredes (y lo que en ellos queda ilustrado). Dispuesta la escena, según sea el momento, se sucede la posibilidad de una historia, ya sea de lo que acontece o lo que ha acontecido, a partir de lo cual revisa antecedentes o consecuencias.



El estilo de Georges Perec es muchas veces árido, semejante al de un acta policial o notarial. El autor intenta mantenerse neutral frente a lo descrito, por lo que, para no discriminar lugares, objetos o personas, lo retrata todo con la misma meticulosidad, nos parezca o no relevante.

En la reiteración obsesiva de sus descripciones, enumeraciones y clasificaciones de objetos se puede advertir un fijar la atención minuciosa y escrutadora sin menoscabo del carácter provisorio que bajo su mirada adquiere cualquiera realidad.

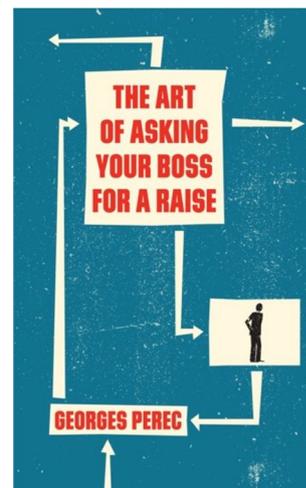
Es en este sentido que la obra de Georges Perec tiene la vocación del catálogo. Es por eso que resulta tan fascinante como el hecho del catálogo mismo, armado en función de un propósito, cual ordenamiento arbitrario de la realidad (o una parte de ella) para quedar como su referente, profuso en la descripción de su escenario.

El catálogo siempre nos sobrepasa, en su extensión no cabe agotarlo; como el diccionario, se convierte en referencia y, al margen de su naturaleza, como ilustración que lo sitúa y determina en el paisaje de lo escrito. Se trata de una lista convenida, el resultado de una pesquisa hecha en función de uno o varios parámetros. Se asume convenida a pesar de que, en primera instancia, pudiera parecer aleatoria. Y es en tales términos que se convierte en un reto, a partir de los objetos, personas o ideas que son puestos en evidencia, ordenados de tal o cual modo que uno debe descubrir los lineamientos que hacen posibles el rigor del

catálogo. Se trata entonces, como en la novela policíaca —otra máquina de rigores— de un juego en el que queda representada la gesta trágica del héroe, desdoblada en sus alcances sobre el lector, quien —en una continuidad de parques— acaba por recorrer (y ser parte de) el laberinto, trampa que esconde el último sinsentido de toda historia.

Aquí el espacio circunscrito por la narración tiene rasgos próximos a las escenas oníricas donde nuestra vitalidad se nutre de la obliteración sucesiva de la conciencia, alejándonos de este modo de nuestra historia, hundiéndonos en una oscuridad que advertimos como falla constitutiva de la memoria.

La escritura puede, sin embargo, dispensar a nuestra memoria, a la conciencia de nuestro vivir: las palabras le brindan consistencia a los itinerarios vanos del movimiento por el que las cosas se digieren a sí mismas en nosotros. Así, esta necesidad de enumerar y clasificar, de pensar y describir, bien puede resultar la *irrenuencia* de una aspiración de ser. Sin embargo, hecha esta concesión, es preciso señalar que lo que resta en la escritura no es el sujeto ni su historia, el yo ni las cosas, sino el vacío de una historia, su mero itinerario sin rumbo definido ni finalidad. De modo que la aspiración de ser no significaría ya el ser que aspira a constituirse o permanecer, sino el que resulta aspirado en la escritura quedando tan sólo la huella impresa del vacío que el mismo ser es.



En la obra de Perec existe una vocación de arqueólogo de lo sentimental. A lo largo de sus páginas, los personajes cobran consistencia gracias al catálogo que determina sus vidas, situándolos en medio de intrigas melodramáticas, misteriosos vínculos con objetos y síntomas compulsivos que dan lugar a aquellos particulares diagnósticos, heredados de la patología de autores de la modernidad decimonónica. Se trata de un breve museo íntimo que servirá para anclar la existencia de estos personajes al inventario a partir del cual se reconocen y alinean. El catálogo, pues, determina las posibilidades de su historia, y su lugar en la trama.

3.

Así también en su novela *Las cosas* los actos pueden leerse —como caligramas— en las cosas, viene dicha, en varios niveles, su procedencia y su uso. Distendido, pero con vocación clínica, Perec hace la descripción que enumera y significa los objetos según una acción que se sucede en la inercia que supone el misterio revelado detrás de su enlistado. Dos mundos quedan superpuestos en tal descripción, el de las cosas, que en tal orden y sucesión suponen una expectativa (y por tanto, una carencia), un gusto (y por tanto una mirada), un conocimiento (y por tanto, una cifra). Está el mundo de las cosas y el mundo que dice a las cosas, separación que parece arbitraria en la tensión paradójica de su mutua dependencia.

En *Las cosas*, la rígida separación sucesiva del catálogo es desleída en una descripción que suple —a la manera de Balzac en *La piel de Zapa*— una mirada posible, recorrido que podría ser emulado por una cámara, para que el lector, como entendido, lea en la disposición del escenario la naturaleza del crimen. Al igual que en un grabado de Durero, donde cada cosa y disposición le dice algo al entendido. Hay una vocación irresistible de Perec por el signo, tan lleno de posibles referencias —o claves— en uno u otro contexto —no siempre dicho— inerme en su sentido para quien no puede o no tiene una lectura exhaustiva, y por tanto, perdido por omisión de su intención original.

En las primeras páginas de *Las cosas*, Perec se dedica a describir lo que nos revela después como un anhelo aún no conseguido, por los dos personajes centrales (y su círculo de amigos) que viven a través de los objetos que acumulan, desechan, añoran y consiguen. Son las cosas en su sucesión las que permiten la acción de la novela, desposeída de finalidad última (una desvirtuada felicidad en términos aristotélicos) que constituyen el grado cero de la novela burguesa, sin redención posible, desesperada en una acumulación frente a la nada.

Pero ante el vacío queda la posibilidad de sostenerse (o de menos, asirse) en la cuerda floja del texto, novelado en su agotamiento como negación que señala y evidencia sus mecanismos, como máquina revelada desde la que cabe descifrar la naturaleza de lo sagrado, que se escurre en el trazo del plano cartesiano que da un lugar a cada elemento que constituye al paisaje narrado. Es en la perversidad natural de este esquema —en la necesidad que se tiene de un ordenamiento a pesar de su inutilidad final— que Perec redime al mundo, desde el gesto hecho signo, de sus coordenadas. Roto, fragmentado, el plano cartesiano pierde sentido, cada mínimo espacio de la cuadrícula cumple con una taxonomía pero no con un sentido. De ese trazo, Perec deriva al que produce un rompecabezas.



4.

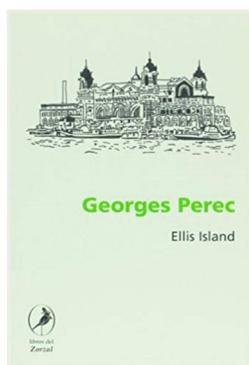
Otro ejemplo de catálogo en Perec lo tenemos en su novela *W o el recuerdo de la infancia* donde realiza lo que se podría entender, por una parte, como la práctica

del comentario exegético propio de la hermenéutica judía, y por otra, como una aproximación a una narrativa de estructura hipertextual.

Aquí, en primera instancia no es posible establecer una secuencia lineal en la que ocurren los acontecimientos, sino, a lo menos, tres ejes de narración: el relato del rastreo de un hombre con falsa identidad al que se le encomienda una misión; la descripción institucional —sistemas de valores, leyes y costumbres— de una comunidad fueguina fanática del deporte llamada W; y las ensoñaciones de un hombre que presenta su infancia manipulando los recuerdos de su niñez.

En esta última secuencia es que Perec bifurca el ya bifurcado texto central, realizando comentarios y comentarios de comentarios; generando con ello una estructura cada vez más compleja en la que se desplaza constantemente el centro de atención. Esto plantea desafíos al lector que deberá primero sobreponerse a la creencia de que es un libro mal escrito, y segundo deberá ser capaz de transitar de una secuencia narrativa a otra encontrando los puntos de intersección que comuniquen de un modo casi siempre no explícito las unidades de lectura. De este modo, el lector también deberá atenerse a la posibilidad de que el texto se multiplique exponencialmente, atisbando con ello una mirada al infinito; o hacia varios infinitos pues la geometría tanto cabalística como hipertextual establece constructos ordenados con varios centros.

Sin embargo, si se tratara de descubrir un mismo fondo a partir del cual se articulan las distintas secuencias narrativas, éste sería el problema del poder. En efecto, se advierte una preocupación fundamental acerca de las instituciones y los totalitarismos políticos, incluso cercanos. El orden interno de la obra sería, entonces, el de la meditación sobre el poder desde distintas perspectivas, logrando con ello una visión desde la marginalidad.



Adolfo Vásquez Rocca (Valparaíso, Chile, 1965). Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Profesor de Antropología y Estética en el Departamento de Artes y Humanidades de la Universidad Andrés Bello.

Horacio Oliveira y el *swing*

JOSÉ DANIEL ESPEJO

Uno es consciente de la existencia de otros libros favoritos, de gente que antes de dormir necesita visitar una vez más *En busca del tiempo perdido* o *No sin mi hija*, poco importa; uno lo sabe, pero no lo *siente*, porque, ¿cómo sería el mundo para un servidor, en esos casos? ¿Sin Horacio Oliveira, sin la Maga o Traveler instalados por ahí dentro? ¿Quién habría y qué otras cosas me dirían? Bah, especulaciones (*hespeculaciones*, describiría don Julio, y el procesador de texto subraya inmediatamente la (per)versión, qué carcajadas no habría soltado ante éso el señor Cortázar). En resumen: voy a hablar de *Rayuela* en calidad de amante, no como observador parcial, ni siquiera como admirador lejano.



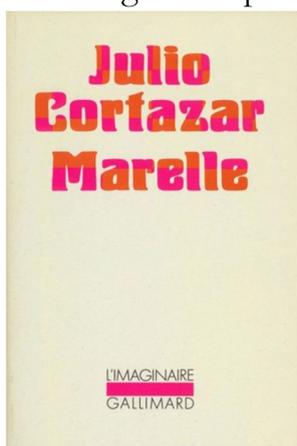
Horacio Oliveira

Un tipo de unos cuarenta años, sin trabajo estable, fumador y bebedor empedernido, sin pareja reconocida (aunque ella cree que sí) ni domicilio fijo, un bala perdida como decía mi abuela, tiene todas las papeletas para ser poco más que un antihéroe de una novela manida. Horacio Oliveira se salta a la torera con toda elegancia la clasificación binaria héroe-antihéroe. Es, por usar tres referencias empleadas en la obra, un cruce raro entre Hamlet, el *Bird* y el estudiante Törless: *Los príncipes de Dinamarca, esos halcones que prefieren morir de hambre antes que comer carne muerta*. Y Oliveira busca, sobre todo *busca* materia viva que llevarse al alma, rodeado por todas partes de los congelados y precocinados de que nos alimentamos el resto

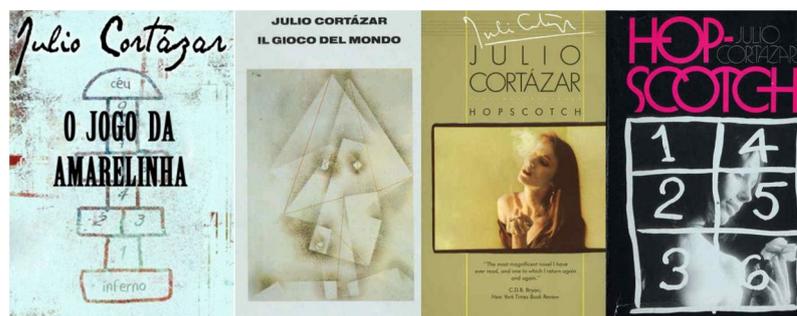
de los mortales. Se puede bajar hasta el tejido básico del signo Rayuela para decir que ésta es, entre otras miles de cosas, una búsqueda. ¿De qué, por dónde? Eso no lo sabe Horacio ni tampoco Cortázar, probablemente porque todo conocimiento de esa clase debería ser expresado en palabras y lo que se *persigue* es más bien extralingüístico. Una manera diferente de vivir, radicalmente opuesta a las corrientes circulares de rutina que nos mueven, al encasillamiento, a lo consabido, al tedium vitae que asola por igual a un cartero de Lavapiés y a un miembro de la bohemia más enloquecida, a los usos sociales más o menos fáciles, a la evasión individual llámese ésta arte posmoderno, erótica del poder, erudición, especialización miope o drogas de diseño. Sobre todo una forma de vivir no construida en oposición a otra, sino una unidad clara y distinta, un brave new world completo al que Horacio a) no puede entrar, como cualquier hijo de vecino, y b) sigue probando, dándose de cabezazos contra la pared, como muy, muy poca gente. Esa mezcla de pobre antihéroe marginado y cretino como pocos, y valiente *perseguidor* de una vida digna del ser humano, crea el genuino sabor Oliveira y lo hace entrar en nuestra lista de herramientas para descifrar el mundo. Dice Morelli en uno de los momentos que más me gustan de la novela (y además el que suscribe ha notado que este discurso tiende a volver a la mente en fases de alcoholizamiento feliz):

En algún rincón, un vestigio del reino olvidado. En alguna muerte violenta, el castigo por haberse acordado del reino. En alguna risa, en alguna lágrima, la sobrevivencia del reino (...). Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña. Wishful thinking, quizá; pero ésa es otra definición posible del bípedo implume.

Esto que crea Morelli para referirse al objeto de búsqueda de la obra, la imagen del paraíso perdido, no podría suscribirlo Horacio Oliveira. Para Horacio no hay nada perdido todavía, y su pose cínica no es más que una impostura (esto diferencia *Rayuela* de la ola contemporánea de novelas de corte pseudoexistencialista que inundaron los años sesenta). *Sí* existe paraíso (nada teológico, se entiende) y *sí* hay vía de entrada, digan Sartre y sus niñatos lo que digan. París, una jarrita de mate, Bessie Smith, una mujer que baila, un tango mal tocado por un amigo o un juego con viejas palabras del diccionario de la R.A.E. son ventanas, para Oliveira, que dejan ver trocitos de ese lugar, y la prueba de que la entrada total es posible, echando mano de la humanidad pura de cada cual. Su discurso es la crónica de ese viaje, con sus dificultades, sus tormentas, sus retrocesos y sus miles, millones de dudas. Pero un viaje, un movimiento, una huida hacia adelante, un esfuerzo continuo de ruptura y conquista. Entender *Rayuela* como una obra nihilista, y a Horacio Oliveira como un alumno aventajado del existencialismo francés es un error más bien garrafal. Si la novela topa una y otra vez con el vacío, y el protagonista ha de vérselas con el absurdo diario que



llamamos vida en el planeta Tierra, no es como conclusión sino como elemento contra el que luchar con uñas y dientes.

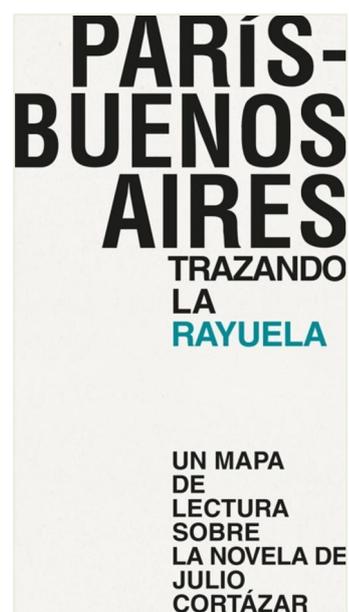


¿Entonces, por qué es este Horacio tan cretino y tan insensible? ¿Cómo deja escapar (más bien lo expulsa) al amor de su vida? ¿Por qué mira a sus amigos como un entomólogo a los bichos? Oliveira está metido en su búsqueda hasta un punto de no retorno. No tiene un modo de querer (y sí, esta palabra viene al caso, *Rayuela* también es una novela de amor) definido y el que viene dado por el mundo occidental desde el *Decamerón* hasta *Love story* no le sirve. Ante la duda, prefiere herir a calzar en la plantilla, porque siente que haciendo lo esperado ya no sería del todo él el que quiere, sino una ecuación en la que él es sólo un factor, sumado o restado a la serie de sistemas que odia, llámense San Valentín o la frase *boy te quiero más que ayer*, por poner unos ejemplos en este campo. Y por desgracia tampoco es muy dado a tratar de expresarse con claridad, porque a) no sabe, e inmediatamente el discurso se le llena de figuras abstractas que a continuación se relacionan con la metáfora X de Fulanito de tal (y otra vez el sistema cultural, el enemigo, se le mete en casa), o se va por las ramas; y b) no confía del todo en la posibilidad de un entendimiento real con otro, porque también ha tenido que poner la comunicación en duda y, por otra parte, si no confía en sí mismo y en el éxito de su búsqueda, ¿cómo va a confiar en el que tiene delante? Todo esto lo coloca a una distancia prudencial de cualquier otro (y otra). Desde su atalaya, Horacio mira a la Maga y piensa en ella, en algunas de las declaraciones de amor más resplandecientemente hermosas jamás escritas en este idioma (*Dónde estarás, dónde estaremos desde hoy, dos puntos en un universo inexplicable, cerca o lejos, dos puntos que crean una línea, dos puntos que se alejan y se acercan arbitrariamente (...) los dos, Maga, estamos componiendo una figura, vos un punto en alguna parte, desplazándonos, vos ahora a lo mejor en la rue de la Huchette, yo ahora descubriendo en tu pieza vacía esta novela, mañana vos en la Gare de Lyon (si te vas a Lucca, amor mío) y yo en la rue du Chemin Vert*, se dice Oliveira tras la ruptura). En muchos momentos, los demás personajes, como Babs, sobre todo, o Talita y Traveler, tachan a Horacio de autista, pero yo creo que se equivocan. Oliveira siente hasta las heces, sus sentimientos son lo único que tiene para orientar su *persecución*, el problema viene en el trasvase a palabras. Nuestro hombre siente cierta aprensión por las palabras, pasa media novela vigilando que no le hagan caer en los lugares comunes que odia, juega con ellas constantemente en actitud vengativa (poniéndoles haches, por ejemplo, para ridiculizar a las más tremebundas, en los

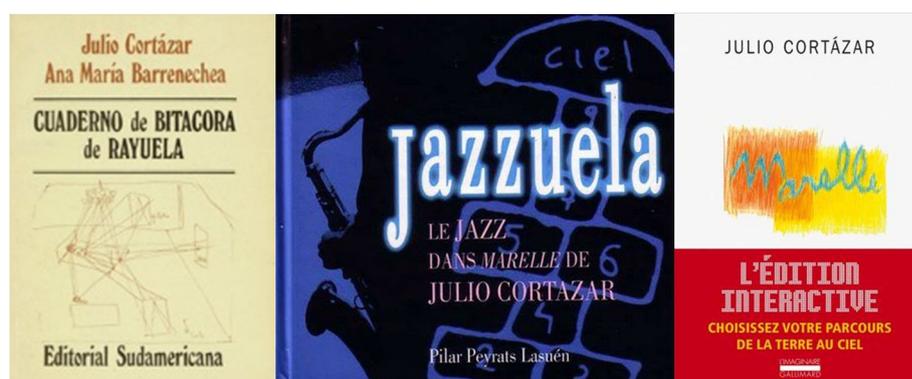
momentos más pastosos del discurso); en resumen, desconfía de ellas y tiende a no usarlas para operaciones comprometidas tipo confesión o declaración de amor o reconocimiento de culpa. Horacio, a pesar de su gigantesca cultura, es incapaz de escribir una línea. *Ya tendrá bastante con lo que tiene*, por seguir citando a mi abuela.

También es interesante la serie de ejercicios casi expiatorios que se impone Oliveira. A su llegada a París produce una curiosa teoría (de la que más tarde se burlará) sobre *el desorden necesario*. En su lucha contra el absurdo de la sociedad burguesa (recordemos que acaba de llegar de Buenos Aires), se propone desordenar concienzudamente su vida del falso orden impuesto socialmente, hasta que la Maga, con su modo natural de estar y ser-en-el-desorden, sin necesidad de producir teorías justificatorias, le hace ver lo estúpido de su ocurrencia. Es sólo un ejemplo ínfimo de lo que quiero decir, pero me parece significativo como muestra de los odios y las tentativas de Horacio. Aunque sólo se hace explícita en una ocasión, la idea de Heráclito el Oscuro *el camino hacia arriba y hacia abajo es el mismo* parece rondar por la mente de Oliveira desde el arranque de la novela, y creo que está detrás de la teoría del protagonista (tan William Blake, por otra parte) sobre las alfas y las omegas, los excesos como *llaves* del conocimiento (*siempre lambda o pi, nunca alfa u omega*, dice Horacio de la clase burguesa). Todo esto conlleva que su búsqueda le hace convertirse en un perro entre hombres, por usar sus propias palabras, la oveja negra autoconsciente y orgullosa de estar casi al margen del rebaño, de ser en última instancia la responsable del cambio (casi genético) de ese rebaño. Pero esta postura le lleva también a la desesperación y al aislamiento, en un punto en que cualquier tentativa de comunicación sincera, cualquier movimiento hacia el *reino* fracasa desde el principio. Así con Berthe Trépat, claro. En este capítulo todo el cretinismo de Oliveira se hace humo: lo vemos actuar como un ser humano (siento repetir tantas veces el dichoso sintagma, pero es que *Rayuela* es también una exploración en las posibilidades de nuestra especie) digno, un orgulloso ejemplar de la familia tal y como se nos ha descrito en los libros sagrados, capaz de conmiseración, solidaridad y fe en los otros, y fracasar estrepitosamente. En este momento puede uno identificarse con Oliveira sin peligro, comprender de verdad el tamaño de la empresa que lleva sobre los hombros y rastrear las heridas que algo así necesariamente deja. Y Horacio ya no es un antihéroe ni por asomo, y enciende un cigarrillo, y sigue buscando.

Pero no todo en su extraña vida son derrotas o puertas cerradas. Lo bueno del texto es que algunas veces consigue hacer ver fragmentos de lo que se busca, y no por vía argumentativa ni lenguaje figurado. En algunos momentos es el amor, actos inclasificables de Horacio y la Maga o Pola, de Talita y Traveler, de Ronald y Babs, clásicamente riendo, clásicamente jugando como actividades de comunicación pura o relación no determinada por lo establecido; en muchos otros la pura risa (la de los personajes y la nuestra) salta por sí sola los muros de palabras y nos conecta



con Horacio y su frágil mundo con una inmediatez total; en otros las posibilidades de lo nimio, algo como un hilo de colores hallado en el suelo con el que Oliveira fabrica artefactos maravillosos, o la sencillez de pequeñas operaciones manuales minuciosamente descritas, como el acto de cebar mate, que pueden convertirse en *otra cosa* a poco que uno se vuelque en ellas con la suficiente fuerza; en otros, ese punto de vista especial es suficiente para transformar la realidad en maravilla, simplemente borrando el cuadrículado heredado, el extraño que desde dentro de cada cual nos hace contemplar escenas llenas de posibilidades y catalogarlas con una etiqueta fácil modelo: *abí unos mendigos, allá un puente* (Oliveira y la Maga pasan horas mirando a los mendigos en el Pont des Arts).



Todo lo impuesto le hace daño, todo lo que se repite y se repite sin que se sepa bien por qué hasta que pierde el brillo, lo enferma. Ahí va otro de los momentos memorables de la obra que tienden a volver en momentos de feliz lucidez etílica. Esta vez está en boca de Oliveira y es el final de un capítulo magnífico, el 67:

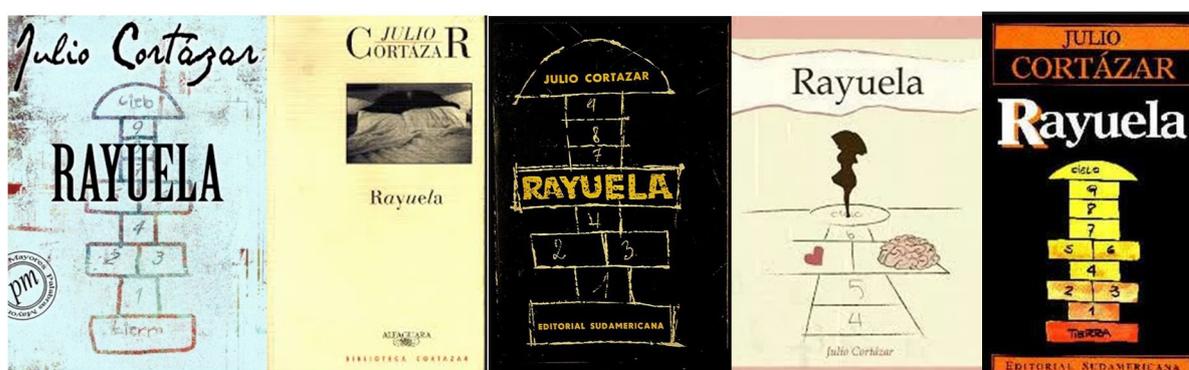
Antes de volver a dormirme imaginé (vi) un universo plástico, cambiante, lleno de maravilloso azar, un cielo elástico, un sol que de pronto falta o se queda fijo o cambia de forma.

Ansié la dispersión de las duras constelaciones, esa sucia propaganda luminosa del Trust Divino Relojero.

La angustia del amigo Horacio parece que no tiene límites. Pero vamos a entender lo anterior como una figura o un poema. Las revoluciones que se persiguen son casi todas mentales, ninguna cósmica. Ante todo se refieren a la manera de ver el mundo, a la forma entre vaga, aburrida, falsa y pasiva que tenemos de entenderlo y que nos mata en vida y nos convierte en algo que sólo con optimismo podríamos llamar *ser humano*. Horacio apela a nuestra fuerza vital y nuestra mirada más pura una y otra vez, no solamente a que dejemos caer las categorías más podridas de la cultura de Occidente.

¿Y qué saca con todo eso? ¿Le sirve para algo? ¿Duerme mejor o paga las facturas con su *búsqueda*? Para mí sí hay algo que consigue, al menos. Sus esfuerzos

continuos le impiden convertirse en aquello que odia, traicionarse a sí mismo. Oliveira es fiel para consigo hasta el punto de perder a su amor o ser expulsado de Francia y de su círculo de amigos, pero creo que cerca del final de la novela sabe eso, es consciente de que al menos no ha sido derrotado. Y creo que eso sí es *algo*, al menos una parte pequeña del premio final. Como Ítaca en el poema de Kavafis, el viaje es el destino o una parte del destino o el premio final está reflejado en las etapas del viaje. Es sabido que *Rayuela* no termina, que se crea un bucle en el que uno de los dos últimos capítulos envía al lector al otro hasta el infinito; pues bien, valga esa circunstancia para terminar (afortunadamente yo sí terminaré) este epígrafe diciendo que la victoria de Horacio Oliveira consiste en su no-derrota, en seguir de pie y luchando, íntegra su preciosa dignidad, perdido entre los capítulos 131 y 58 de su libro, hasta el final de los tiempos.

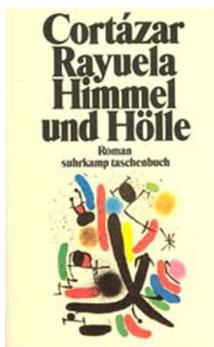


El swing

Rayuela es, además de otras miles de cosas, puro *swing*. No hablo de las frecuentes charlas sobre jazzología que contiene; hablo de una manera de explorar y escribir, un estilo absolutamente definido y contagioso que tiene mucho que ver con el *feeling* adherido al mejor jazz. Descendiendo hasta las características iniciales de la obra, todo el libro puede ser entendido como *ritmo*: secuencias que armonizan extensión y tiempo, pautas secretas que nos llevan en una dirección u otra, pero en cualquier caso en la misma que al autor. En el proceso creativo de *Rayuela*, ese ritmo es el vehículo que une un mensaje primario, no lingüístico, con el resultado en forma de texto. Una corriente continua capaz de armonizar el producto bruto del monólogo interno con la obra *estética* (en el sentido primero). Por eso *Rayuela* puede provocar el comentario: novela salvaje, salvajizada; o: discurso primario estético, estetizado. Igual que el jazz es un paso intermedio entre la comunicación bruta subconsciente y una sonata de Haydn; no habría más que ver a Charlie Parker soplando en fa sostenido, saliéndose de los registros extremos de la trompeta, sudando dolor puro, moviéndose en una zona en la que ni la música ni el lenguaje tienen ya nada que hacer, para entenderlo. Y ése es el sentido en que se usa la palabra *ritmo*: una pauta ajena al lenguaje va extrayendo trocitos de mensaje y los va

disponiendo en (más o menos) armónicos. Hay un *tema* que es poco más que una excusa, se recorre un par de veces para dejar que fluya lo otro, para que el *swing* sea invocado, y entonces plaf, la apertura total. Y Cortázar no sólo lo logra en muchas ocasiones. Investiga los ensalmos que lo hacen posible, por boca de Morelli. Se postula la destrucción de las formas literarias; yo creo que lo que se intenta erradicar es la forma vacía, el *bolo* que no logra desatar ese ritmo y se deja llevar por lo aprendido y sabido, dando vueltas mecánicamente en torno a un tema. El *swing*, el *ritmo* es una puerta o una vía de comunicación que Cortázar entiende como shamánica (*Mandala* es el primer título que tuvo la novela, en referencia a los simétricos laberintos pintados usados en algunas religiones orientales como puerta a la meditación). Si en algún momento esa vía no funciona, si en algún momento estamos enredados en frases elegantes que no dicen nada, la novela da un ruidoso salto (como el de un disco de vinilo) y entra en otra cosa. Monstruo hecho de ojos, todo el texto está lleno de miradas hacia sí mismo, como lo que se dijo de Horacio Oliveira. En este sentido, el control es total, y sólo con una miopía considerable se puede decir de la novela que sea *desarreglada* o *caótica*. Un solista que se escucha a sí mismo sería una metáfora no por fácil menos adecuada. Se prefiere el silencio a caer en melodías dulzonas, y continuamente se abren direcciones nuevas, pasos en el vacío que son lo que otros han llamado *juegos*.

El juego en *Rayuela* lo entiendo como llegada a fronteras extremas del ente novela y palmadita al lector tipo *es por aquí pero yo me vuelvo, che, que al fin y al cabo sólo estoy hecha de palabras*. Así el gliglico, lenguaje inventado, o los proyectos de Morelli (uno muy significativo consiste en llenar una página sin puntuación ni párrafos con



la frase *en el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay*, y hacia el final del texto dejar en blanco un *lo* como si fuese una ventanita en un muro, ilustrando muy claramente toda la tentativa del libro), o la indeterminación del personaje que habla, en un capítulo que el lector debe completar por sí solo, o la ordenación no consecutiva de los capítulos, que crea la impresión de texto infinito (de hecho lo es) y la sensación de leer a *saltos...* etcétera etcétera. Si digo que *Rayuela* es una novela espléndidamente bien escrita lo hago por los fenómenos deslumbrantes que en ella consiguen el *swing* y el juego como vehículos

lunares, como telescopios de exploración en lo desconocido. Pero claro, existen novelas bien escritas como *La Regenta* y otras que se parecen más o menos a ésta, no sé, supongo que el término es bastante sospechoso si es capaz de albergar a ambas debajo. La primera es el resultado de una asimilación ventajosa, la de Clarín-crítico-insobornable de las formas que se hacían clásicas en la Europa del XIX; la segunda, una persecución en el vacío, una huida hacia delante desde la rápida podredumbre del género en el XX. La primera no trata de cambiar nada ni actuar en contra de nada, le basta una construcción difícil pero que se puede aprender. La segunda es pura actividad revolucionaria y terrorismo novelístico. La primera capta el mundo. La segunda lo sacude. No, no hablo de la programación de la tele, pero prefiero *Rayuela*, y en el fondo vete a saber por qué. Por Horacio Oliveira llorando bajo la lluvia, de camino a la rue de la Tombe Issoire, o por Talita y Traveler

contándose los sueños, antes de levantarse y desplumar un pato. O por el fantasma de la Maga que se aparece en la cubierta de un barco. ¿Sigo? No va a hacer falta. Como maravillosamente acabó Bernie un episodio memorable de *Los Simpsons*: ¡Que me la inyecten en vena!

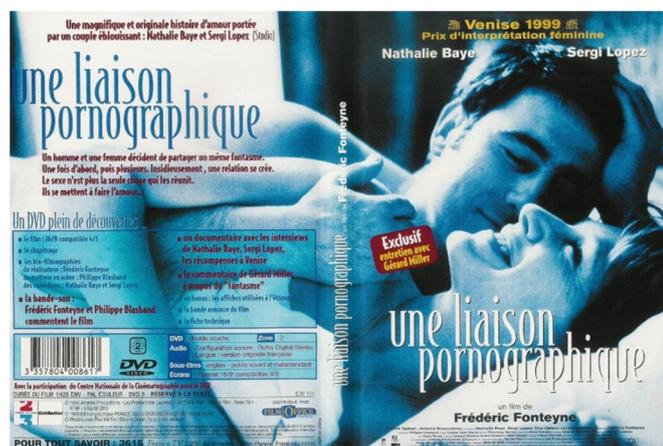
José Daniel Espejo (Orihuela, 1975). Poeta y agitador sociocultural.

Hoteles: la metáfora esencial

NATALIA CARBAJOSA

En el cine, la presencia de los hoteles es a menudo indicio —en el sentido semiótico del término— de múltiples significados: en unos casos, de glamour y cosmopolitismo; en otros, de sordidez o decadencia; casi siempre se constituye en escenario de inesperados encuentros, “casualidades” que sólo la ficción puede convertir en verosímiles a nuestros ojos de espectadores ávidos de historias. Los hoteles cinematográficos, como los reales, son esa tierra de nadie donde los seres van y vienen en incesante flujo que a menudo les impele a comportarse de forma distinta que en su escenario cotidiano, a adoptar personalidades más atractivas, a atreverse a desear que ocurra, como por azar, lo que en circunstancias normales nunca ocurre. ¿Quién no ha estado alguna vez en una de tantas habitaciones anónimas, la llave temblándole en la mano y los pulmones henchidos, dispuesto por una vez a ser protagonista de quién sabe qué aventura?

La película belga *Une liaison pornographique* (inexplicablemente traducida como *Una relación privada*) reproduce e invierte al mismo tiempo la metáfora fundada por la presencia de los hoteles en la pantalla. Una vez más, el hotel es, en efecto, ese lugar de paso donde llevar a cabo los sueños que no tienen cabida en la rutina diaria; no se trata, sin embargo, de un refugio para encuentros fortuitos en esta ocasión, sino de un espacio previa y conscientemente buscado y acordado, por parte de ella, con el mismo aire de normalidad con que hubiera comprado el periódico o reservado una mesa para cenar esa misma noche. El hotel encarna, de este modo, la voluntad de los protagonistas de dar a su *liaison* un cariz que nada tiene que ver con lo clandestino, lo prohibido o lo azaroso, por supuesto menos aún con lo rutinario y lo establecido: es, simplemente, *une autre chose*.



La esencialidad de la película es tal en su puesta en escena que prácticamente se reduce a la presencia de dos personajes de los que nada sabemos, ni siquiera el nombre, y tres espacios: la calle, la cafetería donde se citan y el hotel. Los dos primeros se nos muestran abiertamente, incluso participan uno del otro (desde la calle, y a través del cristal de la cafetería, los vemos conversar animadamente). En el hotel, sin embargo, hay una puerta infranqueable, la de la habitación, que señala a través de su obstinada cerrazón ante la cámara la complicidad con esa “fantasía” que los dos protagonistas, a su vez, han decidido mantener en secreto ante los espectadores. La puerta cerrada durante cada encuentro se convierte así en la metáfora esencial de toda la película, no porque deseemos a toda costa que se abra y revele su celoso secreto sino más bien al contrario, porque *debe* permanecer cerrada como salvaguarda de la fantasía común o del resto de datos que desconocemos (nombre y profesión de sus ocupantes, circunstancias, etc). La puerta cerrada es precisamente la garantía de que todo lo demás está a salvo.

De hecho, la puerta se abre en el mismo instante en que comienza a peligrar el acuerdo mutuo con que comenzó la relación, justo cuando deciden hacer el amor de forma ‘normal’. La habitación deja de ser la metáfora de lo infranqueable para convertirse en un espacio de intimidad, subrayado además por el contraste cuasi-pictórico con la puerta y el pasillo que ya conocemos (azul / rojo). Los protagonistas se ven incluso envueltos en un episodio, el único exterior a ellos mismos (el viejo que muere en el pasillo) que les obliga a hacer un paréntesis en ese mundo cerrado que se han construido, para atender momentáneamente a la realidad en toda su crudeza (muerte, desamor...). A partir de ahí, la relación irá aproximándose a su fin, porque en el fondo ambos desean que permanezca intacta en su recuerdo, esencial, a pesar de la fuerte tentación de arriesgarse a construir una vida juntos y acercarse así al modelo de pareja del que, paradójicamente, habían querido distanciarse mediante su singular unión.



El secreto de una buena metáfora (mejor dicho: de una metáfora, pues si es mala, no es tal) consiste en multiplicar las posibilidades de sugerencia: lo no dicho se convierte en una fuente de riqueza significativa muy superior a lo dicho. Es un ejercicio consciente y arriesgado, pues el artista a veces no es capaz de transmitir, o

el espectador de reconocer, ante la depuración de elementos, el verdadero (los verdaderos) significado(s) de dicho ejercicio. Más aún cuando el cine nos tiene, por desgracia, demasiado acostumbrados al extremo contrario: exceso de trama argumental, de efectos, de imágenes, de presupuestos, etc, que en ocasiones no hacen sino provocar una sensación de hartazgo. Incluso los momentos aprovechables de este tipo de propuestas suelen quedar irremediabilmente disueltos y olvidados (como sucede en la vida) en el marasmo de la superabundancia. Por eso resulta novedosa, atractiva y cargada de frescura la propuesta de *Une liaison pornographique*, necesariamente sostenida por buenas actuaciones (Nathalie Baye, premio mejor actriz Venecia 1999, y Sergi López, mejor actor europeo 2000), buen guión y, por supuesto, alguna que otra metáfora esencial, aunque eso sí, no demasiadas. La puerta cerrada de una habitación de hotel, por ejemplo.

Natalia Carbajosa (Puerto de Santa María, 1971). Poeta, traductora y doctora en Filología Clásica.

Las interrelaciones en el arte pop

DIEGO SÁNCHEZ AGUILAR

Introducción

Las interrelaciones entre diversas artes son siempre una aproximación interesante a cualquiera de ellas, pues se da, inevitablemente, un proceso de enriquecimiento y densificación mediante la comparación de diversos ámbitos artísticos con algún punto en común, ya sea temático, histórico o estético. Esta práctica (lamentablemente en desuso a favor de acercamientos cada vez más intrínsecos y especializados) se ve, hoy día, marcada por el signo de los tiempos y la evolución de la sociedad. Así, las interrelaciones clásicas entre literatura, pintura y música, deben hoy día, porque el arte así lo ha querido en sus creaciones, ampliarse hasta abarcar productos cuya calidad estética y prestigio social suele estar por debajo de las Artes con mayúsculas.

Me estoy refiriendo, obviamente, al cine, al cómic y a la música “no seria”, es decir, el jazz y el pop. Estas artes, curiosamente, nacen de la interrelación: el cómic une literatura y pintura, mientras que el cine, por su parte, añade música a la literatura y a la imagen en movimiento. El jazz y el pop se unen a la poesía para devolver a la lírica su forma más ancestral, la forma musical, aunque el equilibrio entre calidad literaria y musical en estas manifestaciones sufre grandes desniveles.



Este trabajo no trata, por lo tanto, de la comparación de tres obras concretas pertenecientes a las tres artes antes mencionadas, sino que intenta mostrar la importancia y significado de las interrelaciones en el arte contemporáneo, especialmente en esa indefinida y proteica corriente que es el llamado pop-art.

El movimiento pop es extremadamente complejo, tanto por las indeterminaciones terminológicas, como por la proximidad histórica, que anula una perspectiva suficientemente amplia; también por la estrecha relación de contradicción-asimilación que tiene, por un lado, con la sociedad de consumo y, por otro, con el arte institucionalizado.

Un análisis detallado del movimiento pop requeriría una aproximación histórica, sociológica y excedería el campo de este trabajo, que es un estudio sobre las interrelaciones entre las artes. No obstante, como ya se ha dicho, la interrelación es marca indiscutible en el pop-art y en las nuevas artes de fin de siglo, por lo que

un estudio de éstas puede arrojar luz sobre este complejo movimiento a través del análisis entre obras y autores concretos.

Artes plásticas y pop

Tomemos por ejemplo a uno de los creadores de este movimiento, cuya pertenencia a él está fuera de toda duda: R. Lichtenstein. Este pintor neoyorkino se inspira en un producto de la cultura de masas, el cómic. La interrelación que se



produce es compleja: toma la técnica gráfica del cómic y la aumenta, creando grandes lienzos que son como una viñeta o un fragmento aislado de la viñeta de un cómic. De esta forma, toma de ese arte “menor” su aspecto puramente gráfico: elimina la temporalidad, tanto literaria como visual del cómic, y crea un fragmento exclusivamente gráfico e instantáneo. Lo literario no queda totalmente excluido, pues es frecuente que los cuadros de

Lichtenstein incluyan alguna frase con su bocadillo, así como las peculiares onomatopeyas: bang, crash, crack que se incluyen tanto en su aspecto literario como en el visual; pero especialmente éste último, pues, al excluir la narratividad, al presentar un mínimo fragmento, del que el espectador no sabe ni antecedentes ni desarrollo posterior, lo que se está destacando es la plástica, la belleza visual inmediata que incluye el cómic.

Así, el pintor no nos presenta seres ni objetos reales: el cuadro representa, por un lado, la propia estética de un arte desprestigiado, prestigiándolo; por otro lado, lo utiliza para crear nuevos mitos sociales.

Este punto es especialmente significativo, pues la interrelación de la pintura con el cómic es claramente definidora de un elemento clave del arte pop: la creación de estereotipos.

Al elegir el cómic como sustrato intertextual, Lichtenstein está eligiendo un producto de la cultura de masas, algo que, a diferencia del arte institucionalizado, llega a gran número de público, nace y se distribuye con vocación popular. Carece, en definitiva, del aura de obra única e irrepetible de que hablaba Benjamin, pues las tiradas son de miles de ejemplares en serie.



Estos productos crean unos héroes y heroínas con unas características comunes, también estereotipados. El pintor neoyorquino toma esta imagen, su carácter serial y estereotipado, reforzado más aún en la instantaneidad del cuadro sin secuencia temporal o evoluciones psicológicas. Toma esta imagen de los mass-media y la lleva a los museos, a los templos del arte institucionalizado.

De este modo se crean nuevos iconos, deliberadamente superficiales, que remiten a la sociedad de consumo y que se caracterizan por la ingenuidad y la ironía.

La ingenuidad viene dada porque son iconos superficiales, que provienen de un medio ingenuo, sin gran profundidad conceptual, filosófica o artística, pues están destinados, la mayoría de las veces, a un receptor infantil o juvenil, y con una función de puro entretenimiento. Además, los colores planos, la ausencia de profundidad y perspectivas, el brillo del acrílico, son elementos pictóricos que buscan la ingenuidad por medio de la deliberada falsedad y artificialidad. No buscan una representación de la realidad, sino la creación de nuevos iconos artificiales, provenientes de un mundo consumista y serial, en cuyo seno se dan manifestaciones artísticas como el cómic, nació en y para esa sociedad; una sociedad en la que las imágenes brillantes y superficiales están por todas partes. Es, por lo tanto, un arte intertextual e irónico. La ironía proviene de la consciencia del artista de la artificiosidad de su obra: sabe que es algo ingenuo, superficial, y se recrea en ello, exalta su belleza y la introduce en los circuitos del arte “serio”, donde esas “sub-artes” están proscritas.

En este punto de la ironía conviene hacer una distinción importante, aunque difícil, para no perderse del todo por los inciertos terrenos del pop. Se trata de



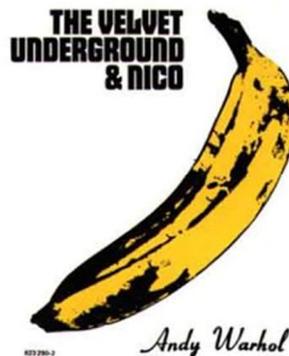
distinguir el arte pop de las creaciones artísticas de la cultura de masas. Es decir, Lichtenstein hace arte pop: expone en museos de pintura sus obras, caracterizadas por la ingenuidad y la ironía en relación con la historia de la pintura y el arte; estas obras están destinadas a un receptor culto, capaz de captar esa ironía. Este arte pop de Lichtenstein está basado intertextualmente en el cómic. El cómic no es arte pop: es una manifestación artística de la cultura de masas, reproducida serialmente, destinada a un receptor de escasa cultura.

Ahora bien, las cosas no son tan sencillas, y el cómic, arte gráfico que desde siempre se ha interrelacionado con la pintura, también se interrelaciona con la pintura pop. Es decir: Lichtenstein se apropia de técnicas del cómic, pero luego surgen dibujantes de cómic influidos por Lichtenstein. En este caso habría que hablar de cómic pop; pero sólo en casos puntuales, pues el cómic no es en sí un arte pop sino un arte de cultura de masas (como el cine).

Por otra parte, ciertas características de la pintura pop recuerdan inevitablemente a la escuela pictórica de los prerrafaelitas, que también basaron su arte en la interrelación. En ambos casos se da un gusto por la imagen plana, un rechazo de la perspectiva y la representación realista a favor de una delicadeza superficial que busca la imagen, el icono. Para ello los prerrafaelitas también recurrieron a la interrelación con otras artes, en su caso con la literatura: por lo tanto, aunque también buscan la ingenuidad y la belleza como en el pop, los modelos son más complejos. Si tomamos por ejemplo la *Ofelia* de Burne-Jones o la *Beata Beatriz* de Dante Gabriel Rossetti, vemos que la técnica es similar: se toma una figura, se aísla, pero al ser un modelo literario conocido por todos, la importancia no es tan exclusivamente plástica como en el pop: hay una profundidad que viene dada por la interrelación con una literatura “seria”, que hace que la delicadeza de la

pintura se llene también de profundidad conceptual en la representación de un ícono que es más un personaje.

En Lichtenstein esto no ocurre: las viñetas son puro color, pintura, no hay profundidad ni pictórica ni conceptual; se trata de una belleza superficial pero estereotipada, que refleja también el espíritu de la época, el consumismo de la sociedad actual en la que los estereotipos y la serialización, base de la publicidad consumista, invaden la sociedad y crean un sustrato sociocultural inevitable. Sobre este sustrato lanza el pop su mirada a un tiempo irónica por consciente e ingenua por complaciente, por encontrar también la belleza plástica que contiene. Por eso, la interrelación con modelos literarios como en el prerrafaelismo carece de sentido, y es el cómic, la literatura de la cultura de masas, basada en la imagen, el modelo icónico más adecuado para un artista como Lichtenstein.



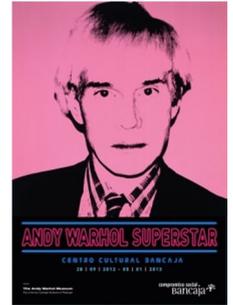
Warhol

Pero el artista en el que la relación arte-sociedad de consumo se muestra de forma más evidente es, sin duda, Andy Warhol. Su arte cumple perfectamente las características de interrelación, ingenuidad e ironía. Tomemos sus obras más famosas: Elvis disfrazado de pistolero repetido serialmente con colores irreales acrílicos; el rostro de Marilyn tratado con la misma técnica, y la lata de sopas Campbell`s ampliada y serigrafiada en colores acrílicos.

No se trata ya en este caso de una interrelación concreta con un arte como el cómic. Con la serie de Elvis o de Marilyn no se puede hablar sólo de influencia de la música o el cine sobre la pintura. Se trata de un análisis irónico de la cultura de masas y del mecanismo publicitario; pero no un análisis sólo crítico y censor: es ambiguo, buscando la belleza en la superficialidad, al tiempo que es consciente y por ello irónico. Por eso, no importa la música de Elvis ni las películas de Marilyn en esas series. Warhol los presenta repetidos, irreales, toma sólo la imagen aislada de la manifestación cultural de masas de la que provienen. Muestra que Elvis no importa como músico sino como ícono masculino, al igual que Marilyn, que lo es de lo femenino. A nadie le importa realmente la música de Elvis, nadie recuerda el argumento de una película de Marilyn. Sólo son modelos que la sociedad de

consumo ha creado para que nos parezcamos a ellos, los envidiemos y consumamos. La repetición y estereotipación son técnicas publicitarias que Warhol manejó con gran intuición, logrando aunar en sus cuadros esa reflexión sobre la sociedad con la belleza complaciente. Como la lata de sopas Campbell's, que se diferencia en muy poco de Elvis o Marilyn: la serialización lo pone todo al mismo nivel, el nivel icónico, la imagen.

El componente irónico y consciente de Warhol es especialmente acentuado: la mejor muestra de ello es la serie que, con la misma técnica, representa su rostro. Él era consciente de que se había convertido también en un icono: ya no era un artista llamado Andy Warhol, era el modelo de artista decadente y excéntrico, era WARHOL, el estereotipo. Era consciente y le complacía y por eso realizó su propia serie. Al revés que Marilyn, que carecía de la ironía y no pudo soportar el ser reducida a un sex-symbol. Las diferentes reacciones de Warhol y Marilyn sirven también para ilustrar las diferencias entre arte pop y cultura de masas.

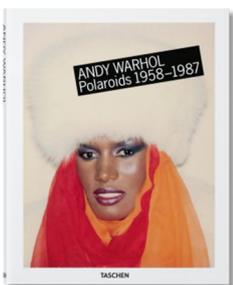


Warhol es arte pop: inteligente, consciente, bello e irónico. Marilyn es cultura de masas, una imagen que nace para el consumo, sin inteligencia ni ironía, pero cuya belleza y significado fue extraído por el arte pop. El cine es, por lo tanto, como el cómic: arte de masas usado intertextualmente por el arte pop. También la publicidad. No debe pensarse que la publicidad es un arte pop. Es un mecanismo de la sociedad de consumo, de cuyos temas y técnicas se nutrieron artistas pop. Ahora bien, luego se dio el fenómeno fagocitador, y muchos publicitarios fueron influidos por esta corriente artística.

Pero en el pop el concepto de interrelación se puede ampliar hasta borrar por completo las fronteras. En las obras que he comentado de Lichtenstein y Warhol, había interrelaciones cuya única anormalidad respecto a las clásicas, era que las artes implicadas no eran las clásicas música-literatura, sino manifestaciones culturales de masa: cómic, cine, publicidad. Pero, en cualquier caso, la obra acabada era un cuadro para exponer en un museo.

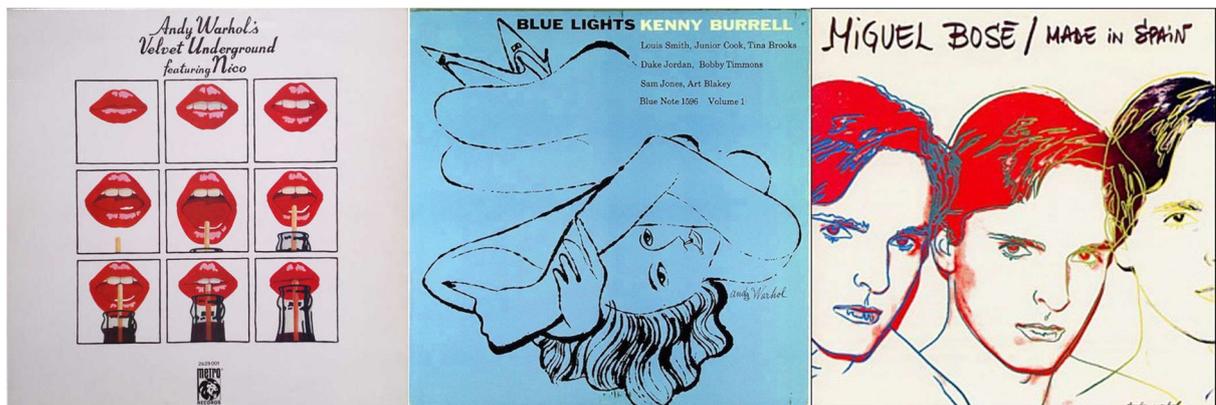
Como he dicho, hay casos en que la interrelación puede extenderse hasta conseguir productos como el *Exploding Plastic Unavoidable* de Andy Warhol. Este era un espectáculo en que intentaba aunar todas las artes: en grandes pantallas se proyectaban sus películas y cuadros, mientras unos bailarines escenificaban la música que tocaba The Velvet Underground, que incluía la poesía de las letras de Lou Reed.

Hay en el arte pop toda una corriente que pretende acabar con el concepto tradicional de arte. El pionero de esta tendencia del arte pop fue el músico John Cage, a quien muchos consideran el inventor del arte pop. Cage incitó a los artistas a diluir las fronteras entre arte y vida, atacando las opiniones preconcebidas sobre la función y el significado del arte, con preguntas como «¿Puede afirmarse que el sonido de un piano en una escuela de música sea más musical que el de un camión que pasa por la calle?».



Así, muchos artistas pop recurrieron, no ya a la influencia de la publicidad, o el cine u otras manifestaciones de la sociedad de consumo; recurrieron directamente a objetos producidos por ésta. En este sentido, Fernand Leger podría considerarse un precursor del pop, si atendemos a afirmaciones como ésta: «Todos los días la industria fabrica objetos que tienen un indiscutible valor plástico. El espíritu de esos objetos domina nuestro siglo».

El objeto, por lo tanto, es un valor estético, al margen de los circuitos y formas habituales del arte. La vida es arte; hay que crear para la vida y no para el arte. Oldenburg hace una máquina de escribir y la expone en un museo, sacándola de su contexto habitual y mostrándola como objeto artístico. John Cage compone una canción con el ruido de las teclas de una máquina de escribir. Todas estas manifestaciones tienen un origen anterior; obviamente son hijas del dadaísmo en su ironía y su revisión del concepto de arte. Los ready-made de Duchamp se parecen a los objetos del pop art.



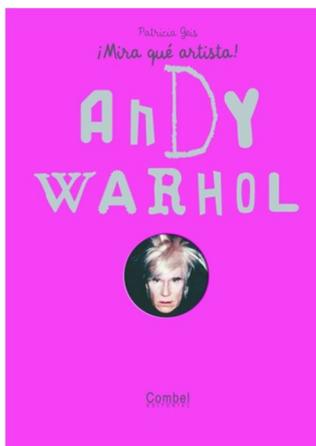
Pero hay también diferencias, y muy sustanciales. Si el pop se definía como ingenuidad e ironía, se aleja de dadá precisamente por falta de ingenuidad. El pop no pretende revisar con mirada pura los conceptos que marcan el modo de pensar occidental. La suya es una ingenuidad fingida, estética y complaciente.

El propio Duchamp marcó ya las diferencias cuando dijo: «En el neodadá (arte pop) emplean los ready-made para descubrir en ellos un valor estético. Les lancé a la cara botellas y el orinal como una provocación y ahora los admiran como lo bello». La diferencia es, pues, que Duchamp quería acabar con el icono artístico tradicional, mientras que el arte pop pretende la creación, aunque irónica, de nuevos iconos acordes con la sociedad de consumo.

Pop y literatura

Ya se ha visto que el pop art, en sentido estricto, se da en las artes plásticas. En la literatura se da el fenómeno de los *best-sellers*, creaciones estereotipadas de escaso valor literario y arropadas por un gran aparato publicitario. No obstante, como ya se viene señalando, esta manifestación cultural de masas no debe confundirse con el arte pop, que lo que hace es precisamente nutrirse de esta materia prima estético-social del consumismo, para llevarla a un plano estético de diferentes horizontes: otros circuitos comerciales, otros destinatarios y otras intenciones estéticas. Se trata de un plano en el que se cuenta con la complicidad inteligente del lector a la hora de manipular y crear esos iconos lúdicos, irónicos y buscar la belleza que reside en ellos.

Así, en el campo de la poesía se produce un fenómeno similar a lo que hemos visto en la pintura: elementos de las artes populares (cómic, cine, música pop, jazz) son tomados por los poetas contemporáneos como material lírico, produciéndose una interrelación artística compleja que vuelve a remitir al concepto de icono, serialización y sociedad de consumo. No es posible hablar de ninguna generación pop en la poesía, sin embargo, a finales de los años 60, hay en España un grupo de poetas influidos por los artistas pop americanos y europeos. Esta generación fue llamada “generación del 68”, “venecianos”, aunque la denominación que más éxito ha tenido es la de “novísimos”. También se les llamó “culturalistas”, pues su poesía se caracteriza sobre todo por la intertextualidad: incluían gran número de citas, escribían poemas sobre libros, sobre otros poemas, sobre



escritores. Pero sus intertextualidades no se referían sólo a lo literario: eso no sería ninguna novedad, si bien hasta ahora nunca se había hecho con tanta profusión y erudición. La verdadera novedad era que entre ese material intertextual recurrían con mucha frecuencia a interrelaciones con las artes populares: Marilyn en ‘Requisitoria general por la muerte de una rubia’ de Antonio Martínez Sarrión, quien termina otro poema suyo con el estribillo de una canción de Lou Reed (‘Sad song’), personajes de cómic en los poemas de Luis Alberto de Cuenca, Audrey Hepburn en poemas de Díaz Freyre (‘Donde una foto de Audrey encuentra el amor verdadero’). Los ejemplos son abundantes.

El proceso es el mismo que el tradicional recurso al sustrato mitológico. Antes he comparado en lo plástico al prerrafaelismo con la pintura pop. Ahora se podría trazar una misma equivalencia entre Modernismo y novísimos. Estas cuatro tendencias (incluidas las dos pictóricas) se caracterizan por su decadentismo, esteticismo, acentuada sensibilidad por lo formal, lo aparentemente superficial, la belleza instantánea; pues bien, los novísimos, como los modernistas, recurren a un esteticismo basado en la interrelación. La mitología fue la base de numerosísimos poemas modernistas, que incluían figuras mitológicas como emblemas de doble significación: por un lado la de la figura en cuestión, con su historia propia conocida por el receptor culto; por otro lado, también contenían una metasignificación, un

significado formal que remitía a la delicadeza refinada de la cultura griega, que tanto admiraban poetas como Rubén Darío.

La interrelación de los novísimos con el cine (por centrarnos en un arte concreto, y como introducción a los poemas que ahora comentaremos) cumple una función similar: por un lado los personajes que aparecen remiten a las características con que las películas les han dotado, de una forma estereotipada y serial: el gangster duro, la rubia sexy y tonta, la mujer fatal... pero por otro lado y, sobre todo, remiten a ese metasignificado formal que se refiere al propio medio, a la estética visual e ideológica de la cultura de masas: la repetición, el estereotipo convertido en nuevo icono, nueva figura mitológica en la que se busca una belleza estática eminentemente formal.



Podemos ver estos fenómenos en el ejemplo concreto de la “Serie negra” de Luis Alberto de Cuenca, donde vemos que la técnica es la misma de Lichtenstein con el cómic: tomar fragmentos, ampliarlos aislando un icono fijándose sobre todo en su capacidad visual.

La literatura, frente a la pintura, es un arte más de significados que de formas (pues está hecha con palabras que, inevitablemente siempre significan algo en el lenguaje común), por lo tanto, aunque el proceso es básicamente el mismo, el icono tiene más peso de significado que en los cuadros de Lichtenstein. No obstante, y frente al Modernismo, sí que se aproxima al pintor neoyorquino, pues el significado es más formal e icónico que temático.

Agredida

Bébase esto. Póngase un vestido.
Siento mucho no haber llegado a tiempo.
Se duchará más tarde. Ahora saldremos.
No se toque la cara. No pregunte nada. ¿Tiene la llave de su armario?
Gracias. Servirá ésta. Es amarillo.
¿Le duelen las heridas? Otro trago.

No hay tiempo que perder. ¿Puede andar sola?
Vámonos. Pasará. Se lo aseguro.

Muerta

Estaba deprimido. Caminaba
a lo largo del puerto. Se rompían
las olas frente a mí, y eran remotas
y altas como los muros de una cárcel,
como el silencio de una cobardía.
Junto a la playa, en el aparcamiento
donde quedó mi coche, en un extremo
del asfalto, rozando ya la arena,
olí una mezcla de perfume y sangre.



Casada

En el hombro la herida me latía
como un segundo corazón. Si a ella
le dolía también, no me lo dijo.
La puerta se cerró. Por un momento
nos abrazamos, y eso era la vida.
Pero volvió el dolor, volvió la niebla
sobre mis ojos y frente a mis labios.
Y volverían dudas y reproches,
y la herida del hombro, y su marido.

Brillante

Me dejó brocha, crema y una máquina
de afeitar en los bordes del lavabo.
Hice correr el agua fría, y dije:
“Anoche estuve a punto de violarla”.
“¿De verdad pensó en mí?”, respondió ella.
No contesté. Seguí frente al espejo
viviendo mi afeitado. Eran las once.
Podía verla al fondo de la alcoba,
resplandeciendo al sol de la mañana.

Peligrosa

“¿Qué es más, un inspector o un comisario?”
lo dijo distraída, desde lejos.
Se lo expliqué. Siguió: “¿Por qué no tiemblos?
Yo soy más peligrosa que esos tipos.”
No sabía qué hacer. Quería irme.
Largarme a conducir por un sembrado.
Devolver la licencia. Suicidarme.
Pero no me marché. Busqué sus ojos
Y le cerré la boca con un beso.



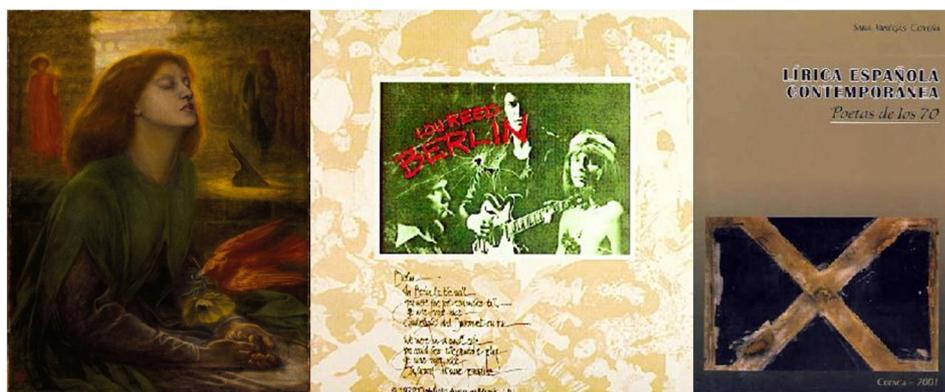
Degollada

“¿Ha habido algún problema? ¿Te ha seguido
alguien?” “Todo ha salido bien”. (El tiempo
ya no era un instrumento de tortura).
“Somos ricos”. (No había que olvidarlo)
“Voy a ducharme”. “Espera, voy contigo”.
(La abracé. Recordé que la quería).
Treinta y cinco millones en billetes
usados. Tu cadáver en el baño.
Déjame ser feliz, ahora que puedo.

Como puede observarse, en estos poemas muy breves, todos de 9 versos, la técnica es similar a la de Lichtenstein: son como viñetas ampliadas, en que se toma un fragmento sacado del contexto de una historia. Las frases son breves y todas coloquiales, como directamente extraídas de los diálogos de una película de cine negro: «Bébase esto», «No pregunte nada».

Se trata, por lo tanto, como hizo Lichtenstein, de fragmentar: son fragmentos, y cada poema es dentro de sí fragmentario también. Se elimina así la trama narrativa que caracteriza al cine negro, para fijarse sólo en su plasticidad, en su belleza icónica e instantánea. El lector no sabe nada de la historia, es decir, no la hay, y el poema sería incomprensible incluso en su dimensión de estereotipo, si no fuera por los títulos que, como emblemas, anuncian el tipo de mujer de cine negro que contiene el poema: ‘Agredida’, ‘Muerta’, ‘Casada’,... Así, con un solo adjetivo, sin más circunstancias ni añadiduras: es la figura, el mito, el icono que la cultura de masas ha creado en sus producciones, y cuya belleza serial, repetitiva, ingenua, toma Luis Alberto de Cuenca en estos poemas de la “Serie negra”, en cuyo título se incluye ya el concepto de “serie”, remitiendo al procedimiento pictórico pop, tan usado por Warhol.

Así, en este poema de Cuenca, las interrelaciones son más complejas. Por un lado está la evidente interrelación con el cine; pero no es con un cine cualquiera, un cine de autor europeo o una gran película personal y original. La materia prima es el cine comercial de Hollywood, y en concreto el cine de género; es decir, cine con unos patrones básicos que se repiten hasta la saciedad en tiradas de productos destinados al consumo de las masas.



Pero junto a la interrelación con el cine se da la interrelación con las técnicas pictóricas del arte pop. Por un lado, por el uso de la cultura de masas como base; por otro lado, por la técnica fragmentaria que remite a los cuadros de Lichtenstein; y por último, a la distribución en serie, que recuerda a la pintura de Warhol. Puede considerarse por lo tanto esta serie como una muestra de poesía pop, que remite tanto a los significados culturales de la época, como a sus primeros exégetas, irónicos y aduladores, que fueron los artistas pop neoyorquinos.

El gusto de los novísimos por el cine negro no acaba ahí; uno de los mejores libros de Pere Gimferrer, *La muerte en Beverly Hills*, también utiliza en todos sus poemas el sustrato del cine negro:

representaban de forma objetiva, serial e irónica. Gimferrer maneja esos elementos de otra forma: prescinde de la objetividad y la pureza y simplicidad de formas planas que caracterizan los cuadros antes citados y la “Serie negra” de Cuenca. Toma los mismos objetos y los incluye en un espacio de gran densidad subjetiva, creando con esos elementos planos, icónicos, un mundo de una exacerbada sensibilidad estética. En este sentido, Gimferrer es el novísimo que muestra la relación más clara con el Modernismo y los prerrafaelitas.

El sentido icónico de los objetos e imágenes pop es, por lo tanto, de tipo subjetivo, que remite ya no tanto a la sociedad de consumo, al consumismo objetivo y publicitario, sino a un mundo subjetivo y personal, tamizado por Modernismo y Surrealismo, en el que las imágenes pop se cargan de una delicadeza estética ingenua y bella, (“abofeteada en los night-clubs//mi verdadero y dulce amor llora en mis brazos”) pero también compleja y caótica (“Sombras abrazan sombras en piscinas y bares.//En el oscuro cielo combatían los astros”).

Esta técnica, que recuerda al collage, remite a otros artistas pop como Jasper Jones o Rauschenberg, que incluían los objetos de consumo en creaciones subjetivas, “sucias” y densas, de forma distinta a la limpieza y superficialidad acrílica de Warhol o Lichtenstein.



Pop y música

En la música es, paradójicamente, donde con más dificultad puede hablarse de arte pop. Esto se debe a que fenómenos y terminología se confunden aquí más que en ningún otro campo. Ya se ha visto que el arte pop es elitista, expuesto en los museos y que, aunque su estética se basa en la cultura de masas, no deben confundirse la materia prima con el producto elaborado por el artista pop.

En literatura hemos visto que es más difícil hablar de arte pop en sentido estricto, aunque determinados poetas siguen técnicas y temas muy similares a las de los originales artistas pop del campo de la plástica.

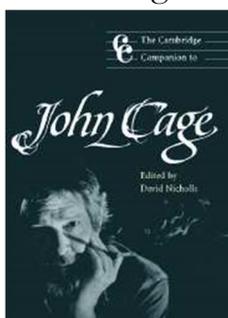
En la música se da el fenómeno de la llamada “música pop”, lo que da lugar a muchas confusiones. La música pop tiene poco que ver con este arte elitista, destinado a una minoría esteta y decadente, que se permite una ingenuidad

supervisada por la crítica irónica. La música pop es una manifestación cultural de masas, destinada a un público amplio e indiscriminado, con intención consumista, directa, simple y carente de ironía.

En este sentido, la música pop debería situarse al mismo nivel que el cómic, la publicidad y el cine; fenómenos populares que han nacido con la sociedad de consumo, y que, aunque algunos artistas los hayan usado como medio de expresión de inquietudes completamente originales al mismo nivel que cualquier arte tradicional, son, en general, productos de consumo.

Lo que ocurre es que el pop es un arte sobre todo de imágenes, y no de sonidos. Por lo tanto, no hay artistas pop músicos que hayan utilizado la música pop como material para manipular de forma irónica e icónica. Sí que se han usado sus imágenes: ya hemos visto la serie de Elvis hecha por Warhol.

El músico norteamericano John Cage es el que más se aproxima a una concepción sonora del pop, al dar tratamiento artístico a sonidos de la sociedad de consumo, del mismo modo que los artistas plásticos lo hacían con objetos e imágenes. El ejemplo más obvio es el de su famosa máquina de escribir.



Lo que sí se produce en la música es el fenómeno que antes se ha comentado respecto al cómic. Es decir, el cómic no es arte pop, pero ha sido influido por ésta, y hoy pueden encontrarse cómics con estética pop influidos por Lichtenstein, Warhol, etc. En la música pop hay artistas que han sido influidos por el pop art, por su visión irónica y estética de la sociedad de consumo y por la consciencia de la función icónica que cumplen esas imágenes, muchas veces ellos mismos.

Así ocurre con David Bowie, cantante que ha creado un personaje como Ziggy Stardust: una visión irónica y bella de la estrella de rock (la segunda canción del disco está dedicada a Andy Warhol). Lo mismo podría decirse de Bono, cantante del grupo U2, muy influido también por Warhol: en sus espectáculos (que supera lo estrictamente musical, con gran importancia de la imagen), aparece a veces disfrazado de Elvis, amplificado y repetido en gigantescas pantallas; también se disfraza de sí mismo, consciente como Warhol de que él mismo es un icono de la sociedad de consumo.

Conclusión

Hemos visto, entonces, que el arte pop está basado en la interrelación con unas artes que nacieron con la sociedad de consumo. Esta interrelación se basa en la ironía, pues se busca en esas imágenes la crítica de la superficialidad de la sociedad de consumo, pero una crítica ambigua, que toma esa superficialidad exaltando su belleza también. Por eso se basan en el cine de Hollywood, en la publicidad, en los fenómenos más masivos y vacuos en general. Pues nadie duda hoy día que el cómic, el cine, o la música pop sean artes con las mismas

posibilidades de expresión que las tradicionales. Lo que ocurre es que nacieron con la sociedad de consumo y a ella siguen sirviendo la gran mayoría de sus productos.

Diego Sánchez Aguilar (Cartagena, España, 1974). Poeta y filólogo.

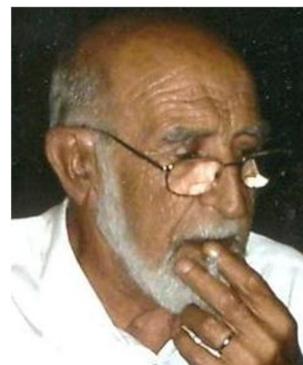
Leopoldo hecho letra

JOSÉ ANTONIO MORAL

Hay que ser grande para ser poeta y venir a morir en domingo. Leopoldo Hércules de Solás estaba muerto y, como luces de emergencia, se activaron los mecanismos compensatorios del cerebro: rápidos, explosivos, frívolos, pero carentes de fondo ante largas distancias. Las tripas vienen por detrás y siempre ganan las carreras. Mañana habrá un entierro, pues que duela mañana. Esta noche quedará un jardín con una rampa, libros con las hojas amarillas y grises, versos en una pared, en un solar, un tipo simpático que sonrío y te invita a quedarte. Y que duela mañana, con la humedad y la madera.

*Soñándome, despierto o dormido,
mis sueños nacen marcados
por unos pasos imposibles.*

Leopoldo era poeta. Es más, estaba convencido de serlo e hizo uso de la poesía agarrando con fuerza el látigo del prefacio de Capote. Los frutos fueron versos honestos alejados de la pompa ilegible y de las arenas movedizas de la vanguardia en las que es tan fácil pisar. Poética sencilla, tanto como la hoja de una espada, cuando escribir una línea es clavarse un puñal, es ponerse delante de un espejo y describir un reflejo con la esperanza, la justa, de encontrar cierto consuelo al verse uno mismo hecho letra y comprobar que el miedo sigue siendo miedo pero se ha acicalado para salir a pasear. El ego creador de Leopoldo era elegante y natural, pasó por encima de la petulancia del gremio y la presunción fue sólo coquetería con la dosis apropiada de vanidad. Su recitar era una interpretación de sí mismo donde el efecto voz en off no encontró caldo para crecer, cosa de agradecer, por variar un poco el tono.

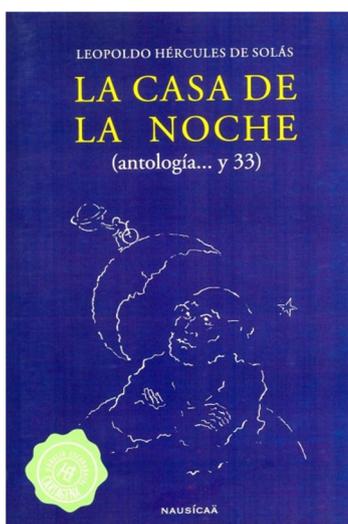


(...)
*En este sillón de miseria,
inaccesible al presente,
sólo espero la llegada
de un poco de claridad, consciente
de que nada nuevo puede producirse
cuando, insomne,*

*cuento con mis diez dedos
las horas que me separan de la muerte.*

Además de encontrar refugio en la amistad, LHS se doctoró en la materia, y de paso se convirtió en un descreído de todo lo pueril que orbita a lo divino. Sus amigos poetas le rindieron homenaje en vida; sus amigos no poetas, también, de alguna manera. Resumiendo a Hércules de Solás, Leopoldo es *La casa de la noche*, el único de sus libros, hasta la fecha, que ha sido publicado: un precioso y desgarrador poemario que describe la visión hercúlea de la vida, de su vida, y que da un motivo más de certeza a la idea de que el poeta es el poeta y su circunstancia. Lo demás suena a mentira, que fuera de la vivencia sólo hay cajas con fuegos artificiales y consuelo para aprendices del arte del tedio. Leopoldo es un poeta de verdad, uno de esos frutos tardíos de Menéndez Pidal. *La casa de la noche* es el propósito de una obra en treinta y tres poemas, es un hombre que se saca el hígado y lo pone sobre una plancha al rojo. Su casa es lucidez, lamento, amor y vida, que vida es vida y muerte, un círculo vicioso de heridas y ungüentos. Leopoldo es un viaje entre la realidad y la realidad hipnótica de la vigilia.

*Y cuánto hiere,
la estacha
que me amarra
a este noray
de mi puerto,
y cuánto duele
la vela arriada
sin el soplo del viento
y cuánto, cuánto sufro,
por haber dejado
de labrar estelas*



Queda un cuaderno con tinta azul y moribunda. Palabras amontonadas, sentencias, un apartado con dos posibles títulos y algo parecido a una lista de invitados. Los últimos versos de Leopoldo son de tiempo, de miradas y de recuerdos. En el reverso del cuaderno en el que jugó a ser poeta hasta el final se puede leer "DESEO". Dijo un poeta inglés que todas las historias son historias de deseo. Amén.

¿Y ahora, qué? Quedan las fotocopias de lo que fue, será mejor dejarlas para recuerdos puntuales y nostalgias pasajeras. Habrá que dejarse llevar por la implacable termodinámica. Y como un trozo de hielo en un vaso de Jameson, la pena desaparecerá hoy, ahora, ya, y sólo quedará gratitud por haber pasado algunas horas (algunas noches) con Leopoldo.

(...)
*escuipo a la cara de los dioses
porque yo no quiero
alcanzar ese cielo de los muertos,
sólo pretendo mi parte de placer,
mi corbata de alegría
y la gloria de estar vivo
porque, pienso convencido, que
aún no he gastado del todo mis zapatos.*

Nota:

Leopoldo Hércules de Solás (Cartagena, 1929-2005) tiene un sólo libro publicado, *La casa de la noche* (Nausicaä/Escarabajal, 2002), y tres libros inéditos: *Sueños, sombras y silencios*, *Desbrozando las sombras* y *Sueño, sombra y materia*. Algunas publicaciones como el Cuaderno *Whisky, palabra y paisaje* (Los cuadernos del artesano, N° 2) y poemas desperdigados en varios libros y revistas: *Del haiku y sus orillas*, *Poetas con el mar*, *Cuadernos culturales Monroy*, *Poetas, corsarios y filibusteros...* Poemas inéditos, muchos.

Mutaciones

Un juego de interacciones sobre los cuerpos

ALFONSO GARCÍA-VILLALBA

Soy un cuerpo que cambia.

Todo cambia. O lo cambiamos. El cuerpo es un accidente donde se caligrafían golpes, lágrimas, besos, maquillaje, edad, placer, dolor, deseos, sueños, bisturí, titanio, silicona. El cuerpo es una sustancia maleable, alterable, reestructurable. Es materia mutable y mutilable. Acorde con estas variantes, el cuerpo es cambiado por las circunstancias que nos rodean o por nuestras decisiones. Por la vida. Así, la cirugía es vida que moldea los cuerpos, decide los cambios. En la cirugía el cuerpo es una intervención: un eje de mutaciones que vibra al ritmo de nuestro deseo o de la reconstrucción. En el proceso de mutaciones dependiente de nuestro deseo alteramos la ley de causa-efecto de las transformaciones, de las mutaciones.

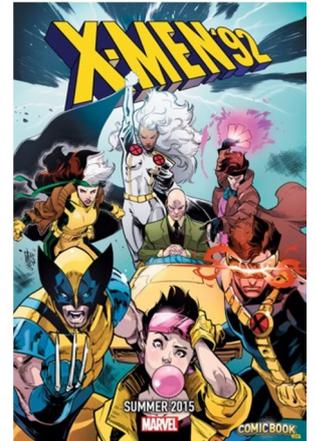


Igual ocurre en las reconstrucciones plásticas, donde sorteamos el desenlace fatal de un cuerpo mutilado, tullido. De acuerdo con nuestro deseo, nuestro sueño, nos maquillamos o nos agrandamos los pechos porque el cuerpo es nuestro territorio, el lugar donde nuestros sueños tienen lugar. Modificamos al gusto, adulteramos a conveniencia, porque jugamos con el cuerpo. Tal como si deconstruyéramos un texto, introducimos acotaciones o segundas lecturas (relecturas). Creamos un nuevo texto, porque el cuerpo es un texto abierto, no acabado. Y escribimos, trazamos, estiramos, cortamos sobre/desde/entre/en el cuerpo.

El hombre anhela modificarse a sí mismo y contribuir al proceso de Creación, ser parte de él. Ensayamos sobre nuestro cuerpo como en un laboratorio. La insatisfacción, que es hermana del deseo, nos sueña otro, alguien distinto, con otras proporciones, otros ojos, otro torso. La insatisfacción nos enseña lo que queremos y lo que no tenemos. La insatisfacción es un juego y el hombre es un jugador. Y apuesta. A lo largo de la vida hay juegos que el hombre juega. Uno de ellos es el Arte. Y el Arte es transformar la Realidad, crear nuevas realidades. Intervenir sobre un cuerpo es transformar esa Realidad, nuestro físico. Es el juego de transformar los Cuerpos. El Arte de la Mutación. La Performance Carnal. A través de la Historia, el hombre ha manipulado su cuerpo, si bien nunca hasta las últimas décadas tuvo la capacidad de dominarlo, manejarlo, ponerlo completamente bajo su control. La simple perforación o la primitiva amputación genital no es comparable al cambio de sexo o a la introducción de prótesis de

biotecnología médica. El hombre ha maquillado su cuerpo, lo ha pintado, ha escrito sobre él, lo ha agujereado, alargado, empequeñecido, quemado, amputado. Lo ha hecho por placer, estética o como marca del dominio de género. Siempre que su herencia cultural lo ha permitido ha hecho de su cuerpo el lienzo de sus sueños, la página en blanco sobre la que crear. Y ahora somos aún más esa página en blanco (página física). Ahora, más que nunca, los cuerpos son las estatuas que Michelangelo Buonarrotti soñaba ocultas bajo moles de mármol blanco.

El cuerpo es la Posibilidad. Una selección de mutaciones. La cirugía plástica une técnica y arte antropomórfico en una suerte de realismo futurista o trasrealismo escultórico (o supraescultórico). Cirugía es Mutación: piernas o manos artificiales que se insertan en el cuerpo simbiótico del humano-androide; aplicación o anulación de miembros para la creación de seres transexuales; lifting y/o liposucción, implante de mamas, reconstrucción facial o introducción de sustitutos de masa ósea. Es el placer de transformar el cuerpo bajo la libre decisión de los hombres y las mujeres. En los tiempos de la asepsia y la superficialidad, la modificación plástica de los cuerpos supone la revisión mundana, popular, accesible (y ¿democrática?) de la transmigración clásica. Somos, por fin, los agentes de nuestras transformaciones, aunque éstas sólo tengan lugar en un nivel primario, físico. Somos, por fin, participantes activos de la revolución de la carne y el implante especializado.



La transexualidad, como paradigma de la mutación corporal, es la obra maestra de la cirugía estética. El cirujano plástico es el escultor de la Postmodernidad (o tal vez ya de la Hipermodernidad...). El quirófano, el estudio del artista, donde la escultura se convierte en prolongación del cuerpo, alteración. Finalmente la escultura respira, se mueve, tiembla, siente, palpita, se sueña otra. La escultura piensa y decide ser cómo es porque previamente lo ha soñado. Pero no existe obra si no hay creador. Por eso todo cuerpo necesita su cirujano, el mago que hace carne los deseos del hombre, que infla o desinfla los volúmenes de sus cuerpos insatisfechos. A la vez que anulamos el fatum de los cuerpos a través de la intervención plástica, recodificamos la naturaleza del signo que nuestro cuerpo es; un nuevo individuo es creado porque transformar es morir, nacer. Y así, al tiempo que nos distanciamos del Creador y más cerca estamos de ser propia sustancia creadora, nuestro cuerpo —igualmente— se convierte mediante esta intervención en otra cosa: otro dato. La mutabilidad del cuerpo es también cambio de información y nos convertimos en juego, espectáculo, producto, información que cambia. Algo que se observa, que se interpreta, acoge o rechaza. La modificación (o mutación) que antes era solamente modificación artesana (piercing, tatuaje) o traumática (accidente) pasa a ser ahora arte científica, arte médica, con

consecuencias en nuestra identidad: somos lo que ves. Y, a su vez, somos lo que soñamos: El Sueño del Mutante.

Alfonso García-Villalba (Murcia, España, 1975). Escritor, filólogo e investigador cultural.

Bienvenida Juan de Dios García

Canumfora

Poemas de Adrián González da Costa, Luis García Montero, Marta Zafrilla, Rafael Inglada, Leo Lobos, Antonio Lucas, Luis Benítez, Diego Reche, Luna Miguel, José Antonio Mesa Toré, Juan Manuel Gil, Ángela Vallvey, Luis Muñoz, Juan Carlos Abril y Francisco Brines

**El Perro
de los Baskerville**

Entrevistamos a Paloma Díaz-Mas

Cuentos de Ariel Bustos, Boris Akunin y Elena Hernández Martín

**El Curioso
Pertinente**

Entrevistamos a Juan Carlos Rodríguez

Mutaciones (Un juego de interacción entre los cuerpos) Alfonso García-Villalba

El ejemplo de Ibn 'Arabi y su sufismo César Navarro

Georges Perèc o la literatura como arte combinatoria Adolfo Vázquez Rocca

Leopoldo hecho letra José Antonio Moral

Las interrelaciones en el arte pop Diego Sánchez Aguilar

**El Perro
del Hortelano**

Entrevistamos a Paloma Pedrero, Israel Galván, Tamara Rojo y José María Pou

Olfateando

Entrevistamos a Luis Antonio de Villena, Aurora Luque y José Luis López Bretones

**La Música
y las Fieras**

Entrevistamos a Astrud, Albert Plà, David Russell y Antonio Muñoz Molina

Horacio Oliveira y el swing José Daniel Espejo

Un Chien Andalou

Entrevistamos a Carlos Aguilar

Hoteles: la metáfora esencial Natalia Carbajosa

Dersu Uzala: una película de personajes Antonio Lafarque

**La Española
Inglesa**

Poemas de Joan Margarit, Enric Sòria y Eugénio de Andrade

Ideafix

Entrevistamos a Alejandro Jodorowsky

Una reflexión sobre el cómic americano de superhéroes en los 80 Raúl Quinto

Crecer con los cómics Ana Merino

**El Licenciado
Vidriera**

Entrevistamos a Uli Schwander

Mujeres y lugares Manu Coloma

Por el centro de Madrid 2005 Grian

Despedida Ángel Gómez Espada

Portada: Ángel Gómez Espada