

¿Hay una tradición americana?

Editorial por Miguel Carreira - Malas pulgas: Falsos amigos la literatura norteamericana por El amante de la caféina - Entrevista a Thomas Pynchon por Roberto Bartual - Apuntes para una historia de la literatura estadounidense de los primeros estados por Jorge de Barnola - La lógica de la disidencia; hipótesis acerca de la no existencia de una tradición norteamericana por David Sánchez Usanos - Hacia el final del sueño por Miguel Carreira - Raymond Carver. Fragmentos de la desesperación por David García - Literatura nativo-americana por Paz Olivares - Maurice Sendak: Diles siempre la verdad por Roberto Bartual - William Faulkner o cómo ganar una partida de dados por David Sánchez Usanos - Los diez de Factor Crítico

Factor Crítico: Hay una tradición americana por Factor Crítico licenciada bajo reconocimiento Creative Commons Reconocimiento-Compartir.Igual 3.0 Unported License. Creado a partir de la obra en www.factorcritico.es.



Revista Factor Crítico.

Consejo editorial: Jorge de Barnola, Roberto Bartual, Miguel Carreira, David Sánchez Usanos

Han participado en este número: Jorge de Barnola, Roberto Bartual, El amante de la cafeína, Goio Borge, Miguel Carreira, David García, Carlos Javier González Serrano, Miguel Angel Mala, Paz Olivares, Mateo de Paz, David Sánchez Usanos, David Urgull, Scary Wo, Tabaret, Alexander Zarate

ISSN: 2254-3716
Madrid, Diciembre de 2012

Índice

¿Hay una tradición americana?

Editorial 8

Falsos amigos 11

Entrevista a

Thomas Pynchon 15

Apuntes para una historia de la
literatura estadounidense de los
primeros estados 23

La lógica de la disidencia 32

Hacia el final del sueño 38

Raymond Carver.: fragmentos de
la desesperación 49

Literatura nativo-americana 53

Maurice Sendak: Diles siempre la
verdad 59

William Faulkner o cómo ganar
una partida de dados 65

Audiovisual

It's arrested development 76

L'Apollonide 82

The Shadow line 86

Prometheus 91

The hour 95

Of time and the city 99

Frankenweenie 102

Cosmópolis 107

Somos la noche 111

Outrage 115

The Cabin in the Woods 120

Skyfall 125

Inside Men 130

Holy Motors 133

Vous n'avez encore rien vu 139

Loper; la lucha por la memoria 145

Cómic

Avengers: Poder en la tierra 150

Daredevil: Amor y Guerra / Elek-

tra Asesina 155

Harvey Pekar. Tolstói era un

charlatán 160

Morbo 164

Cenizas 167

Pudridero, #1 170

El curioso sofá, 174

Todo Makoki 179

Amura 182

Así en el mar como en el cielo 182

El arte de la guerra. de Sun Tzu 187

Darth Vader and Son 191

The Adventures of Venus 193

Cuento

Prospectivas 197

Geometría del azar 201

Historia universal de los

hombres gato 204

Ensayo

Juan Rulfo. Biografía no
autorizada 209

Vida salvaje 217

Mitología e historia del arte;

Tomo I: de Caos y su herencia.

Los Uránidas 222

El deseo de lo único

225

Más lecturas no obligatorias 230

Samuel Beckett. El último
modernista 237

Música

I bet on sky 245

Banga, 248

Novela

Warlock 253

Escuela de Rebeldía 257

Esperanza: una tragedia 263

Rat Girl 267

Un mundo para Mathilda
272

Eventos

Patti Smith, sala La Riviera 277

Entrevista a Fernando
Palazuelos 280

Malas Pulgas

Mad Men 286

Walter Benjamin: un

gafotas 298

Biutiful 300

Nota de prensa 304

Notas rápidas sobre el cine ac-

tual 307

Orson Welles 312

En defensa de Uwe Boll 314

La historia del subrayado 317

Tener razón 319



OFFICIALLY
GEORGE L. LLOYD CO.
NEW YORK

PHOTOGRAPH OF
SAN FRANCISCO IN RUINS
FROM LAWRENCE CAPTIVE AIRSHIP
200 FEET ABOVE SAN FRANCISCO BAY
OVERLOOKING WATER FRONT.
REPRODUCED BY THE LLOYD CO.

E d i t o r i a l

Por Miguel Carreira

Este número, acerca de la tradición americana, es casi el primer número de Factor Crítico. Por lo menos es el primer número que pensamos cuando Factor Crítico empezaba a ser una realidad. Puesto que todavía tenemos a la vista los sueños de la infancia, tenemos que concluir que seguimos siendo jóvenes.



El tema surgió durante la primera reunión del equipo. Factor Crítico todavía no tenía nombre. El bautismo de la revista era, de hecho, parte del orden del día, pero, no sé muy bien como, la conversación acabó enredada en una discusión acerca de si existía o no algo que pudiésemos llamar «Una tradición americana». Antes de tener un nombre para este proyecto teníamos un proyecto sin nombre, un proyecto que pasaba por trabajar, de forma honrada y sincera, acerca de los temas que nos pareciesen interesantes y luego poder brindar ese trabajo a nuestros lectores.

No hay muchos temas como Norteamérica. Para bien o para mal, al margen de los sentimientos de amor o de odio que pueda suscitar, los EEUU son el signo de nuestro tiempo. Es inútil disfrazar los inconvenientes que este signo nos ha marcado. Los Estados Unidos son, por excelencia, el país del capitalismo y hasta allí podemos rastrear la mutación más voraz del capitalismo, aquella que en los últimos veinte o treinta años ha acabado degenerando en una maquinaria desquiciada que ha terminado por descarrilar. Veremos aún con qué consecuencias.

Pero los Estados Unidos son también el país de la épica. Es un país en el que podemos encontrar una pasión, un sentido de la grandeza que en Europa parece que hemos perdido. Aquí no sólo no hemos podido formular un género épico para el S XX, como sí se ha hecho en EEUU con el western, sino que la posibilidad del mismo parece disparatada o infantil. En esta misma revista hemos analizado cómo



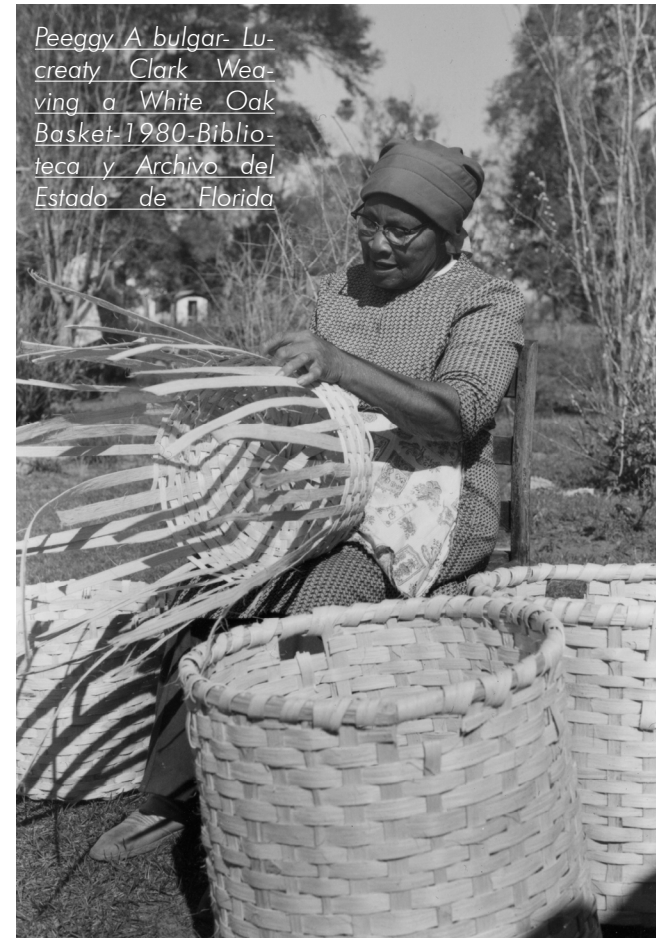
Two Women on Water Skis Wearing Tutus and White Gloves; Biblioteca y Archivo del Estado de Florida; Colección del Departamento de comercio

las grandes transformaciones de la novela negra o las novelas de espías se originan o se catalizan a su paso por norteamérica. Si el siglo XX, que tantos tropiezos ha dejado, deja también alguna gran gesta para los que nos sucedan es muy probable que esta sea la del hombre llegando a la luna.

Siempre pongo un ejemplo del que no estoy muy seguro, pero que me gusta. Siempre equiparo la relación de Europa con los EEUU, al menos en lo cultural, a la relación de los griegos con los romanos. Aquellos se consideraban, con razón, los depositarios de la tradición y, quizás con menos razón, los garantes del gusto. ¿Y qué podían responder desde Roma? Pues quizás algo como: «Aquí Virgilio. Aquí unos amigos.» Puede que desde EEUU fuese factible una réplica similar poniendo a John Ford. Nos falta la perspectiva de la historia pero en este número de Factor Crítico inauguramos una sección. Cada miembro del equipo ha preparado un listado con diez acontecimientos, eventos, personajes, nombres que resultan importantes, representativos, notorios, influyentes de esa tradición cultural americana. Intentamos un experimento heterodoxo, donde cupiera todo. John Ford es el único nombre que se repite.

Quizás sea él.

Gracias por leernos.



*Peggy A bulgar- Lu-
creaty Clark Wea-
ving a White Oak
Basket-1980-Biblio-
teca y Archivo del
Estado de Florida*

Falsos amigos: la literatura norteamericana

por El amante de la cafeína



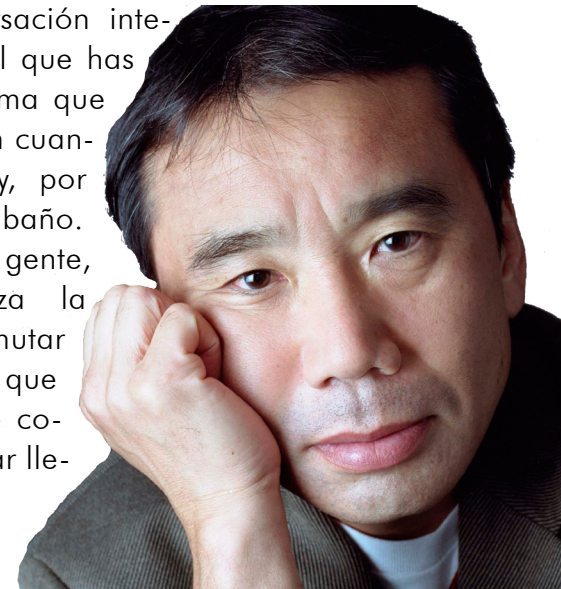
A mí la cantinela esta de la literatura norteamericana me pone un poco nervioso. En general, la literatura no es algo que me importe demasiado, pero en los círculos en los que me muevo queda bien hablar de libros (lo cual dice muy poco de los círculos en los que me muevo). Vamos, que la literatura norteamericana, en principio, me resulta tan indiferente como cualquier otra literatura. Lo que pasa es que, a diferencia de otras etiquetas, no me sirve para lo que quiero. Me refiero a distinguir a la gente. No sé ustedes, pero yo no ando sobrado de tiempo y cuanto antes clasifique a mi interlocutor (o interlocutora), mejor. A lo largo de los años me he ido haciendo con una serie de criterios o marcadores que empleo para etiquetar a la gente. Los seres humanos somos criaturas previsibles y, para un observador avisado, no resulta demasiado complicado obtener mucha información de quien nos acaban de presentar a partir de unos pocos datos. En función de las respuestas que nos dé a preguntas tan simples como «¿qué música te gusta?» o «¿cuál es tu escritor favorito?» ya se puede saber sin demasiado margen de error qué clase de persona tenemos delante. Por ejemplo, si el grupo favorito resulta ser *Muse*, con una probabilidad muy alta estaremos ante alguien que supera los treinta años, no tiene hijos y en algún momento ha probado la cocaína (y, por supuesto, no le gusta demasiado la música). Si el primer escritor que le viene a la cabeza a nuestro

incauto o incauta es Murakami es muy posible que le guste más Barcelona que Madrid, haya incluido la palabra «hipster» en alguna conversación reciente y sea usuario de Mac (y, por supuesto, no le gusta demasiado la literatura).

Como les decía, me hago mayor y cada vez aprecio más mi tiempo. Considero de la máxima importancia obtener un diagnóstico adecuado, saber exactamente a qué me enfrente (descerebrados/as de sexo fácil y conversación latosa, padres aburguesados con ínfulas de rebeldía, psicópatas en potencia, embaucadores, posibles compradores de mi mercancía...) y, para este menester, lo de la literatura norteamericana me resulta de lo más problemático. Lo crucial, aquello que hemos de resolver en los primeros minutos de una conversación es saber si estamos o no estamos ante un cretino. Y con los y las que dicen que lo que les gusta es la literatura norteamericana me he encontrado de todo (gente que merece la pena y esnobs insoportables), con lo que el rótulo en cuestión no me ayuda en mi criba. Para empezar, en España «literatura norteamericana» significa fundamentalmente «libros-publicados-por-Anagrama» (bueno,

cuando Anagrama era Anagrama y no una sucursal de autores italianos que juegan a ser inquietantes). Porque, conviene que lo sepan, los que sostienen que les gusta la literatura norteamericana no están pensando en Nathaniel Hawthorne, Mark Twain o Herman Melville. Para ellos (y para ellas), literatura norteamericana significa Bukowski, Auster o, en el mejor de los casos, Raymond Carver.

¿Qué pensar de alguien al que le gusta Bukowski? Pues que es un perturbado y que no le gusta leer. ¿Y Paul Auster? Pues que es demasiado joven y que quiere ser escritor (o escritora): o sea, alguien que tiene diez minutos de conversación interesantes pero del que has de huir como alma que lleva el diablo en cuanto se despiste y, por ejemplo, vaya al baño. Esta clase de gente, conforme avanza la velada, suele mutar en un pesado que además no tiene coche y te va a tocar lle-



var a casa (y siempre, siempre, siempre vive lejos). De Carver no hablo porque me parece que ya casi nadie lee a Carver. Pero «literatura norteamericana» también podría significar Scott-Fitzgerald o Toni Morrison. Y convendrán conmigo en que no tiene nada que ver una cosa con la otra. Si alguien me dice que su escritor favorito es Scott-Fitzgerald lo tiro todo por la borda y le pido matrimonio allí mismo, si resulta ser William Burroughs vigilaré mi cartera. Total, que lo de la literatura norteamericana no me permite distinguir y he de concretar más con ulteriores preguntas. Y eso cansa. De todos modos, la naturaleza es sabia y no es extraño que la estulticia vaya acompañada de desparpajo y locuacidad. Es decir, que muchas veces no hace falta ni hacer preguntas porque los filo-americanos estomagantes se delatan en seguida: una referencia a *El Gran Lebowski* por aquí, un chistecito de *Los Soprano* por allá. En estos casos conviene esbozar una media sonrisa acompañada de un leve asentimiento de cabeza (fingir complicidad, vamos) y, ante la menor oportunidad, esfumarse. Ya son demasiadas las noches que se han ido por el sumidero.



Retrato del pes-
cador de es-
ponjas John M.
Gonatos; Ham
Wright(1946)

Gassed: John Singer
Sargent; Imperial War Museum,
Lambeth Road, Lon-
don, England (1918)



Entrevista a Thomas Pynchon

Por Roberto Bartual

«Las teorías
de la con-
spiración son el
único género
propia-
mente americano»



Cuando pensamos en esos escritores que, por estar en paradero desconocido o por no salir nunca de casa, se han convertido en prófugos de lo real, puede ser que el primer nombre que nos venga a la cabeza sea el de J. D. Salinger. Sin embargo, hay otro escritor que supera incluso a Salinger, pues existen muchas menos evidencias de que alguna vez se haya manifestado en el plano sólido.

Se trata de Thomas Pynchon.

Pynchon es tan reacio a las apariciones públicas que, en todas y cada una de ellas, siempre se ha manifestado bajo alguna forma de ficción. La primera vez, cuando le concedieron el *National Book Award*, contrató a un actor para que se hiciera pasar por él y se apoderase del premio. Desde entonces, solo se ha manifestado públicamente en dos ocasiones. En *Los Simpson*. Matt Groening contactó con él y, a través de un anónimo apartado de correos, Pynchon le hizo llegar una cinta con sus diálogos grabados. Gracias a Groening por lo menos hemos descubierto qué aspecto tiene Pynchon actualmente: un hombre caucasiano de tez amarillenta, con cuatro dedos en cada mano y cierta tendencia a salir a la calle con la cabeza tapada por una bolsa.

Por eso, no nos extrañó que Pynchon se negara a ser entrevistado cuando contactamos con su agente. Ninguna de las opciones que propusimos le pareció adecuada. Lo cual es comprensible, porque todas ellas interferían con su intención de permanecer en el anonimato. El teléfono no era una buena idea (¿y si su voz no hubiera coincidido con la que se le atribuye en *Los Simpson?*), pero tampoco el email («no tiene ordenador», nos escribió su agente, «no lo necesita: dicen que Internet es una emanación de su propia cabeza»).

Sin embargo, se avino a concedernos la entrevista por correo postal. Y con unas condiciones muy específicas: le haría llegar mis preguntas por carta, a razón de una sola pregunta por sobre, escrita a mano con un bolígrafo de usar y tirar color azul, en papel Registro Ahuesado de 160 gramos. Cada sobre estaría sellado con cera, por supuesto, y tendría que esperar su respuesta antes de enviarle una nueva pregunta. Su última condición era la más importante: los sobres debían contener solo una hoja. En caso de detectar alguna anomalía en el papel o algún objeto extraño dentro del sobre, por microscópico que fuera, la comunicación se interrumpiría de inmediato.

Lo cual me dio alguna idea sobre cómo empezar la entrevista.

FACTOR CRÍTICO: Todos los protagonistas de sus novelas sienten que son el objetivo de alguna conspiración oculta. ¿Comparte con ellos esa paranoia?

THOMAS PYNCHON (*con tinta de estilográfica y una hermosa caligrafía estilo eduardiano*): En realidad, escribo siempre sobre teorías de la conspiración porque son el único género propiamente americano. Ustedes, en Europa, han tenido mucho tiempo para inventar todo tipo de géneros; pero aquí, al otro lado del charco, las cosas nunca han sido tan sencillas. En América, el tiempo tiene más de un vector y, cuando quieres darte cuenta, ha cambiado de dirección. Por ejemplo, Jack Kerouac descubrió el género de la carretera escribiendo con una sola mano en 1605. Charlie Parker nació en una aldea del Congo en 1754. Y Superman era ya un mito judío, quizá el Gólem o tal vez Sansón, antes de que decidiera vestirse como para ir a una fiesta de carnaval. Ni la ficción de carretera, ni el jazz, ni los superhéroes son géneros puramente americanos, por mucho que nos los atribuyamos de vez en cuando. Y, sin embargo, si doblas un billete de un dólar de determinada manera, se puede ver claramente cómo arden las Torres Gemelas. ¿Qué país de Europa, de África o del Medio Oriente puede presumir de tener una divisa que conspira en su contra?

F.C.: Me parece curioso que haya propuesto una entrevista por correo, considerando que Edipa Maas, la protagonista de *La Subasta del Lote 49*, acababa convencida de que una organización llamada el Tristero controla el servicio postal a lo largo y ancho del mundo...

T.P. (con caligrafía de escolar sobre una hoja de papel pautado arrancada de un cuaderno): Entonces, mucho mejor que nos comuniquemos por carta, ¿no? Así mantenemos en forma nuestra paranoia.

F.C.: En lo que estaba pensando es que, en esa novela, usted afirmaba que detrás del Tristero estaba la familia alemana Thurn und Taxis, que estableció el primer servicio postal europeo en el siglo XVI. Así que, si tomamos las teorías de la conspiración como género literario, éste tampoco es puramente estadounidense. También tiene su origen también en Europa, igual que la literatura de carretera o los superhéroes.

T.P. (el franqueo del sobre es diez veces superior a lo necesario): Me ha pillado. Es que no estoy acostumbrado a hacer entrevistas. Pero ya se irá dando cuenta de que todo lo que digo es contradictorio porque, en esencia, es todo mentira. Tiene razón, las teorías de la conspiración nacieron en Euro-

pa. Incluso las que están más de moda hoy en día. Por ejemplo, los Illuminati de Baviera. ¿Quién está detrás del FMI y del Club Bilderberg? Los Illuminati. ¿Quién llena los videos de Lady Gaga de mensajes ocultistas para plantar mensajes subliminales en las mentes de los jóvenes? Los Illuminati. ¿Quiénes robaron los planos del rayo de la muerte de Nikola Tesla para provocar el tsunami de Japón? Ellos también.

«lo cierto es que el capitalismo, la realidad sobre la que se sustenta nuestra vida cotidiana es, en sí misma, una conspiración»

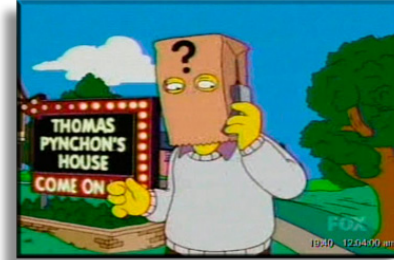


F.C.: ¿De verdad cree usted en estas cosas?

T.P. *(a máquina, en el mismo tipo de papel que me obliga a utilizar a mí, pero de color rosa y perfumado con agua de lavanda)*: La verdad no tiene nada que ver con esto. Las teorías de la conspiración son formas de ficción que presentan una manera alternativa de explicar el mundo. Sin embargo, ésta es tan exagerada y tan diferente a la realidad que el mundo nos deja ver, que nunca acabamos de creérnoslas. Y cuando nos las creemos, las olvidamos. Incluso cuando los historiadores han probado la existencia de alguna de ellas, ésta acaba arrinconada en el cuarto trastero de nuestra mente. ¿Sabía usted, por ejemplo, que, dejando a un lado la religión, las primeras organizaciones que controlan el mundo desde la sombra aparecieron al mismo tiempo que el capitalismo?

F.C.: Habla usted de ello en Mason & Dixon. ¿Se refiere a las Compañías Británica y Holandesa de las Indias Orientales?

T.P. *(a máquina, diferente modelo y un evidente defecto en la tecla «v»)*: Perdona, pero no estoy acostumbrado a que lean mis novelas. Pues sí, por ahí van los tiros. El primer intento de economía global tiene sus raíces en el



colonialismo. Era tan grande el capital que se necesitaba para explotar territorios bírgenes que los holandeses y los ingleses tuvieron que recurrir a inborsores pribados para construir los barcos, los instrumentos de medida, las armas y el resto de actibos requeridos para montar el chiringuito. El problema es que muchos de esos inborsores no tenían rostro, eran anónimos. Y sin embargo tenían a su disposición recursos ilimitados y jurisdicción exclusiba, cibil y criminal, sobre las áreas en las que operaban. Controlaban su propio ejército, los burdeles que bisitaban sus trabajadores, los precios mundiales de todo tipo de productos, desde el lino hasta el precio de un orgasmo, la política de los lugares donde se establecían (por no hablar de la de la metrópolis) e incluso llegaron a conseguir que se cambiara el calendario en Inglaterra haciendo que 1752 perdiera once días. Como lo oye. Ningún libro de historia lo niega. Y si lo pensamos bien, tendríamos que

admitir que las cosas no han cambiado mucho desde entonces. Sin embargo, nos resulta mucho más difícil de creer que algún bromista anónimo y podrido de dinero esté dictándole las canciones a Lady Gaga basando sus ritmos en antiguas letanías satánicas. Pero lo cierto es que el capitalismo, la realidad sobre la que se sustenta nuestra vida cotidiana es, en sí misma, una conspiración mucho más demente que lo que pueda haber detrás de Lady Gaga, de la muerte de Kennedy o de las Torres Gemelas.

F.C.: Podría decirse entonces que el capitalismo es una teoría de la conspiración que, sin embargo, no percibimos como tal.

T.P. (en código binario): Pero solo porque no nos damos cuenta de que es una ficción, como el resto de teorías de la conspiración. Estas últimas nos parecen inverosímiles porque las consideramos desviaciones de la real; sin embargo, es justo lo contrario: es la realidad la que está desviada desde un principio.

F.C.: Alrededor suyo también ha habido teorías conspiranoicas. Por ejemplo, durante un tiempo se llegó a decir que usted en realidad no existía. Que era en realidad Salinger escribiendo con seudónimo.

T.P. (a mano, imitando la letra de Salinger): Pero nadie lo llegó a creer realmente. E hicieron mal. Porque no hay ningún motivo por el que yo no *podiera* haber sido Salinger.

F.C.: Ahora mismo tengo ciertas dudas sobre quién estará realmente al otro lado de estas cartas.

T.P. (con bolígrafo azul y papel Registro Ahuesado de 160 gramos): En eso se basan, precisamente, todas las teorías de la conspiración. Uno empieza por percibir alguna inconsistencia en lo que le rodea, alguna esquina de la realidad que, en lugar de doblarse hacia dentro, se dobla hacia fuera. Alguien cuya letra varía de una semana a otra, por ejemplo. Entonces te preguntas, ¿quién esa persona sin rostro que impone sus reglas en este juego que me hacen jugar? ¿Será una o varias? ¿Por qué se oculta? La verdad es que no importa la respuesta a ninguna de estas preguntas. Da igual si algún lobby judío planeó el atentado de las Torres Gemelas, o si la CIA paralizó las investigaciones de Timothy Leary con el LSD en cuanto éste consiguió aumentar en un 80% la tasa de reinserción de presos. Lo único que importa son las preguntas en sí mismas. Que uno sea capaz de hacérselas. Las teorías de la conspi-

ración surgen como una forma, por loca que parezca, de interpretar dichas inconsistencias y aunque las respuestas que se obtienen acaben generando nuevas inconsistencias, por lo menos consiguen que seamos conscientes de ellas.

«lo cierto es que el capitalismo, la realidad sobre la que se sustenta nuestra vida cotidiana es, en sí misma, una conspiración mucho más demente que lo que pueda haber detrás de Lady Gaga, de la muerte de Kennedy o de las Torres Gemelas.»

Cosa que la historia oficial intenta evitar a toda costa.

F.C.: Entonces, ¿no hay que creer en ninguna teoría de la conspiración?

T.P. *(escrito sobre el reverso de la cubierta arrancada del primer volumen de «El martillo cósmico», de Robert Anton Wilson)*: Al contrario, hay que creer en todas. Que Kennedy fue asesinado por Lee Harvey Oswald y, al mismo tiempo, por Arthur Miller en venganza por lo de Marilyn. Y que esas mismas balas también las disparó la CIA, al descubrir que el LSD que Leary le había dado a Kennedy le estaba haciendo reconsiderar su manera de llevar la política exterior. Todo ello entra dentro del terreno de lo posible, como ocurre con el asunto de Salinger. Y solo si nos mantenemos en el terreno de lo posible podremos conocer la única verdad: que la realidad es una mera

cuestión estadística, igual que lo es la posición y la velocidad de un electrón que, por otro lado, según la física cuántica, es capaz de atravesar dos rendijas al mismo tiempo.

F.C.: Me da vueltas la cabeza...

T.P. *(después de una espera de tres meses)*: XDDDDDD

F.C.: Entonces, ¿la paranoia es la única solución?

T.P. *(con la escritura invertida, o quizá he cogido el folio al revés para leerlo)*: La solución no. Es solo el estado natural del ser humano. O debería serlo. El que creas que te están persiguiendo no quiere decir que no te persigan. Así que es mejor estar sobre aviso.



F.C.: Tengo la sensación de que usted se ha propuesto inocular el virus de la paranoia en sus lectores. Espero que con la intención de curarnos de algo peor...

«No es la paranoia, no.
Es la imaginación»

**T.P. (en papel de
fondo multicolor):**

Reconozco que me fascinan los experimentos de control mental. Me encantaría utilizar mis libros para implantar de manera subliminal planes secretos en la conciencia de mis lectores, como hace Lady Gaga con sus símbolos Illuminati, o vacunas mentales, como hace David Cronenberg con todas esas enfermedades y bichos que mete dentro del cuerpo de sus actores, o en la cabeza en el caso de sus espectadores. Pero no, yo soy mucho más prosaico. En mi última novela hay una escena que lo explica todo. Un picapleitos aficionado a la marihuana ha dado con la demanda definitiva. Poner una querrela a la MGM por los daños y perjuicios causados en toda una generación por *El Mago de Oz*. Es una película perversa, afirma. Un arma psicológica urdida por un grupo de magnates judíos para reventar las cabezas del público americano. He aquí el por qué. Durante la parte de la película que está rodada en blanco y negro, Dorothy es capaz de ver colores: nos habla

del azul del cielo y del arcoíris. Y sin embargo, cuando llega a Oz y la película cambia a Technicolor, Dorothy abre los ojos de par en par, como alucinada. ¿Qué es lo que está viendo ahora, si ella ya podía ver los colores? Propiedades de la realidad que van más allá de la longitud de onda que nos hace distinguir el color. Un mundo parecido al nuestro pero cuya riqueza admite una dimensión más a las que estamos acostumbrados a ver en nuestra realidad cotidiana. Demasiado para poder soportarlo. ¿O no? Me gustaría ser como esos magnates de la MGM y poder volar la cabeza de mis lectores con esa misma arma terrorífica. No es la paranoia, no. Es la imaginación.



A Youngster Clutching His Soldier Father Gazes Upward While the Latter Lifts His Wife from the Ground to Wish Her a Merry Christmas-Archivos Nacionales y Administración de Documentos de los EE. UU. -1944

Apuntes para una historia de la literatura estadounidense de los primeros estados

por Jorge de Barnola

[...] una imperial y arcangélica aparición de ese mundo del oeste, como anterior a la caída, que ante los ojos de los viejos tramperos y cazadores revivía las glorias de aquellos tiempos prístinos en que Adán caminaba majestuoso como un dios, con ancha frente y sin temor, igual que este poderoso corcel.

Moby Dick, Herman Melville

El nacimiento de una nación

A la hora de debatir sobre la literatura escrita en Estados Unidos nos enfrentamos a dos cuestiones: la existencia o no de una tradición propiamente dicha «estadounidense», y la existencia o no de la Gran Novela Americana.

Lo primero que debemos saber es que dicha literatura está escrita en inglés, y que no obedece a un marco geográfico concreto en cuanto a su desarrollo, puesto que Estados Unidos (el marco que lo delimita) no estaba formado cuando inició su recorrido y no existía una idea nacional en el imaginario estadounidense.



Sí existía una Declaración de Independencia del año 1776 y una Constitución (la primera de la historia) del año 1788.

Entre estas dos fechas, tendríamos el Tratado de París de 1783 por el que se daba por zanjada la Guerra de la Independencia que había enfrentado a Gran Bretaña con las Trece Colonias de Nueva Inglaterra.

El nuevo país se llamó Estados Unidos, y lo componían Massachusetts, Nueva Hampshire, Rhode Island, Connecticut, Nueva York, Nueva Jersey, Pensilvania, Delaware, Maryland, Virginia, Carolina del Norte, Carolina del Sur y Georgia.

Éste es nuestro mapa inicial, y todo lo que vendría después todavía no existía, aunque sí hubiera una intención de ocupar el territorio indio que iba de los Apalaches hasta el Mississippi y luego negociar con los franceses por el asunto de Louisiana. Después sólo quedaría la épica, alcanzar la Costa Oeste, hacer de la frontera terrestre una frontera marítima.

Estos datos históricos y geográficos son importantes porque los primeros escritores que llamaríamos «estadounidenses» nacieron en la parte más septentrional de estas Trece Colonias, y ha-

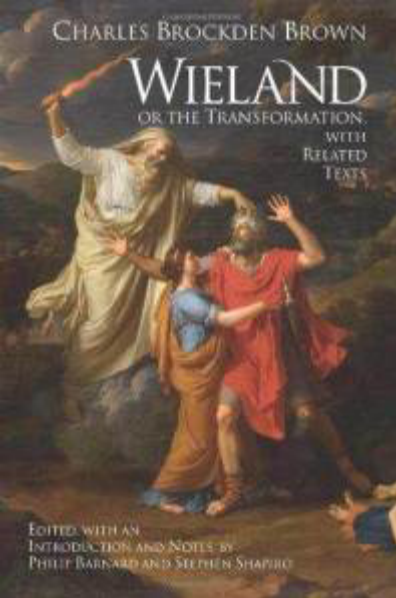
bría que añadir que, algunos de ellos, ni siquiera nacieron con pasaporte estadounidense (ésa no era todavía su nacionalidad), como es el caso de Charles Brockden Brown (Pensilvania, 1771).

Una vez hecha esta puntualización sobre la geografía, tendríamos que pensar en las influencias que recibirían esos escritores llamados «estadounidenses». La respuesta es sencilla: influencia europea. Y para dar las últimas puntilladas a esta bandera de las barras y las todavía trece estrellas, señalaremos que la corriente literaria que recorría Europa era el Romanticismo.

Éste es un detalle muy a tener en cuenta porque lo que se escribiría en esta parte del mundo (los Estados Unidos de América) iba a tener fuertes ecos de la novela gótica, el folclore y las novelas de aventuras.

Góticos y románticos

Si bien el Romanticismo europeo tuvo que mirar hacia su historia, las ruinas del pasado y el exotismo del mundo oriental, el Romanticismo pergeñado en territorio estadounidense podía adentrarse hacia lo desconocido de esa tierra que se le ofrecía con todos sus misterios, la



vastedad de las grandes llanuras, los bosques profundos en los que quizás se moviera el enigmático wendigo, el monstruo amerindio que daría lugar a numerosas narraciones.

La magia, lo atávico, el misterio, lo fantasmal, lo sobrenatural... Términos que van a acompañar a los primeros escritores estadounidenses.

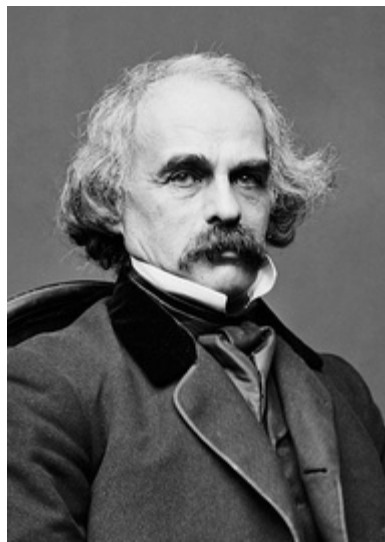
Wieland, o la transformación: una historia americana (1798) de Brockden Brown es uno de los primeros ejemplos de este tipo de novelas. Se trata de una narración en la que se mezcla el fanatismo religioso, la locura y los sucesos que, a priori, son sobrenaturales.

Supondría el pistoletazo de salida de otros escritores nacidos entre Massachusetts y Nueva York, y todos ellos se sentirían muy atraídos hacia temas similares. Baste señalar a Washington Irving (*Leyenda de Sleepy Hollow* y *Cuentos de la Alhambra*), Nathaniel Hawthorne (*La letra escarlata* y *La casa de los siete*

tejados), Edgar Allan Poe (cualquiera de sus cuentos) o Henry James (*La vuelta de tuerca*).

El Romanticismo trae consigo aires de nacionalismo, de búsqueda de la identidad, y los recién formados Estados Unidos tiene que buscarse, encontrarse en ese territorio inexplorado.

Es consciente de que el bagaje cultural que trae consigo es europeo, pero también (los nuevos moradores, los que quieren ser plenamente estadounidenses) desembarcan quemando barcos aunque traigan sus costumbres, su gastronomía y sus prácticas religiosas. Han llegado al nuevo continente para quedarse.



Esto hace que el crisol cultural llegue a ser una de las particularidades de lo que significará ser estadounidense, una torre de Babel cuyo afán no es proyectarse hacia los cielos, sino hacia al Lejano

Oeste, hacia más allá del Mississippi, más allá de los Grandes Lagos y las Grandes Llanuras.

Es una empresa mesiánica, de Tierra de Promisión:

Pero Jehová había dicho a Abraham: «Vete de tu tierra y de tu parentela, y de la casa de tu padre, a la tierra que te mostraré. Y haré de ti una nación grande, y te bendeciré, y engrandeceré tu nombre, y serás bendición» (Gen 12.1-12.2).



Hay en esa Tierra de Promisión mucho de Paraíso, de territorio en el que ser libre, lejos de las imposiciones religiosas del Viejo Continente, de las persecuciones y la represión. Allí La Arcadia no se sueña como en Europa, sino que se vive. Sólo se necesita el arrojo necesario para alcanzarlo con la propia mano, sin miedo a un castigo divino por tomar de ese fruto que se le ofrece al aventurero. Tal vez por eso un Johnny Appleseed tenga tanto peso en el folclore estadounidense, porque hay mucho de simbología en ese gesto de sembrar de manzanos el nuevo territorio que el hombre blanco va arrebatando a los indígenas, como en una reinterpretación de las Escrituras más allá del Árbol del Bien y del Mal.

Obsérvese que las primeras colonias fueron fundadas por puritanos, cuáqueros, presbiterianos, anglicanos, luteranos, baptistas, metodistas y una larga ristra de variantes de lo mismo. Y obsérvese quiénes fueron los padres de la Reforma Protestante: Lutero y Calvino.

Este apunte no es gratuito, habida cuenta de que Juan Calvino señaló que Adán y Eva no habían sido los culpables por haber comido del árbol prohibido, sino que estaban predestinados por Dios a pecar. Esto hará que cualquier cosa sea justificable para que se actúe con libertad: todo obedece a una orden divina.

Trascendentalismo y naturaleza

James Fenimore Cooper ganó la fama a través de una literatura de aventuras en la que ensalzaba los valores de esos hombres agrestes que se adentraban en lo desconocido. *El último de los mohicanos*, novela de trasfondo histórico y llena de romanticismo, suponía un acercamiento a los pueblos nativos y un canto de nostalgia hacia esas culturas milenarias que estaban siendo diezmadas por los europeos. Y también daba lugar al nacimiento del «hombre de frontera», al pionero, ya fuera convertido en trampero o en colono.

Si sumamos la conciencia de estar en el principio (en la frontera) de algo nuevo, a la sensación de libertad que infería saberse dueños de un territorio en donde toda variante religiosa era posible, no extraña entonces que un Ralph Waldo Emerson revolucionara el pensamiento de los primeros estadounidenses con sus discursos en la Facultad de Teología de Harvard y con su *Ensayo sobre la naturaleza*.

Nace el trascendentalismo, una corriente que bebe del racionalismo, del romanticismo germano y del hinduismo, y se empieza a hablar de una «energía cósmica» en donde todos quedamos unidos y que, al mismo tiempo, nos une a todo lo que nos rodea.

En el capítulo VII de su ensayo, Emerson nos dice:

El mundo procede del mismo Espíritu que el cuerpo del hombre. Es una encarnación de Dios más remota e inferior; una proyección de Dios en lo inconsciente. Pero se distingue del cuerpo en una cosa importante. No está, como éste, sujeto a la voluntad humana. Es, por consiguiente, para nosotros, la actual manifestación del Espíritu Divino. Es un punto fijo de donde podemos partir. Cuando degeneramos, el contraste entre nosotros y nuestra morada es evidente. Somos tan extraños a la Naturaleza como ajenos a Dios.

Ocho años después del primero de estos discursos, Henry David Thoreau se retiró durante dos años a una cabaña en Walden Pond. Fue el 4 de julio de 1845. Hacía diez años que Emerson se había convertido en nuevo vecino de Concord y daba la casualidad de que dicha cabaña se encontraba en su propiedad. El resultado fue *Walden, la vida en los bosques*, un atávico viaje del yo a las entrañas de la tierra, de la naturaleza y lo que puede ofrecernos ésta con el debido sacrificio. El ascetismo ayudaría a la ascensión espiritual, a la superación de los distintos estadios para trascender sobre lo material. Lo que ya había planteado Rousseau en *Emilio*, o *De la educación* (una teoría sobre el ideal de la educación natural) se intentará ejecutar

en esa Arcadia transatlántica. Se podría decir que lo que hará Thoreau es aplicar las doctrinas rousseaunianas y vivir según las enseñanzas del ilustrado francés. De ahí que veamos semejanzas en *Walden/ Emilio*, *La desobediencia civil/ El contrato social* o *Caminar/ Ensoñaciones del paseante solitario*.

***Moby Dick*, una novela sin fronteras**

La mayor inquietud de un crítico de literatura estadounidense es determinar cuál es la llamada Gran Novela Americana. Lo que está claro es que, de existir, debería ser una verdadera epopeya de ese país, como un *Gilgamesh*, una *Odisea* o un *Cantar de Roldán*.

Si analizamos la historia de los Estados Unidos, observaremos que la posibilidad de una Gran Novela Americana debería haberse producido durante la conquista del Oeste. Fue en ese período cuando se forjó la nación y sus más insignes héroes, la épica del western con todo ese desplazamiento humano y un proceso de colonización como jamás se había producido antes. Se viene diciendo que *Moby Dick* sería esa obra colosal que hablaría del pueblo estadounidense.

¿Es la Ballena Blanca una obra que habla sobre los Estados Unidos?

Probablemente lo sea. Probablemente no habría que buscar más esa Gran Novela Americana porque es *Moby Dick*.

Lo pienso ahora porque hasta hace poco pensaba que una epopeya que hablara sobre los Estados Unidos de América debería haberse forjado en esos años en donde la frontera se iba moviendo lentamente hacia la Costa Oeste, hacia el gran azul que se abría y marcaba el final de la conquista. Y así fue: se forjó justo en ese momento, en 1851, pero carecía de esa «frontera» que tanto obsesionaba al estadounidense.

El error está ahí, en pensar que la idea de «frontera» es necesaria para delimitar un marco geográfico para una nación.

Si *Moby Dick* puede ser esa Gran Novela Americana, lo es justamente porque carece de fronteras, porque su escenario es el océano, porque su historia se aventura en ese territorio de la Costa Este (en Nantucket, una isla a 50 kilómetros de la costa de Massachusetts) sin tener en cuenta la importancia de la geografía terrestre que se extendía hacia el Oeste. Es una novela maríti-

ma, y carece de fronteras. Es una novela simbólica, sobre el Bien y el Mal (tampoco aquí hay fronteras), y el *Pequod* viene a representar ese maridaje de nacionalidades diversas que son los tripulantes del ballenero en pos de algo que se asemeja mucho al Leviatán bíblico (y recordemos que Leviatán es algo así como la reencarnación de la serpiente de Adán y Eva en el Paraíso).

Reducir *Moby Dick* a la venganza del capitán Ahab porque la ballena le arrancó una pierna sería un despropósito para toda la historia de la literatura universal. Y lo cierto es que quizás hubiera sido tan sólo eso si no se hubiera cruzado Nathaniel Hawthorne en la vida de Herman Melville. Hawthorne sería quien le espolearía para que introdujera asuntos más trascendentes dentro de la obra, ya fueran la obsesión, la venganza o la ira. Y fue tal el calado y la influencia del autor de *La letra escarlata* que Melville terminaría dedicándole su obra más importante.

Las alegorías de *Moby Dick* vendrían, pues, a través del puritanismo y el calvinismo de Hawthorne (y del trascendentalismo de Emerson y Thoreau). Estaríamos hablando de la alegoría del hombre en ese territorio inexplorado llamado Estados Unidos de América. La concepción de un Evangelio para los pobladores de un mundo

«Probablemente lo sea. Probablemente no habría que buscar más esa Gran Novela Americana porque es *Moby Dick*.»



nuevo en donde todo estaría permitido, puesto que Dios lo quería así y todo tenía que suceder por una sencilla cuestión de predestinación.

Unos años antes, en 1845, el periodista John L. O'Sullivan había expresado el sentir de todos los estadounidenses en un artículo en el que se hablaba del Destino Manifiesto (un sentir de fuertes tintes protestantes):

El cumplimiento de nuestro destino manifiesto es extendernos por todo el continente que nos ha sido asignado por la Providencia, para el desarrollo del gran experimento de libertad y autogobierno. Es un derecho como el que tiene un árbol de obtener el aire y la tierra necesarios para el desarrollo pleno de sus capacidades y el crecimiento que tiene como destino.

Ismael se salvará de la destrucción hacia la que es arrastrado por Ahab en su enfermiza obsesión. Logra escaparse porque ése era su destino: narrar aquella historia y difundir el mensaje («Ismael» significa «el que escucha a Dios»). Mesianismo sobre las consecuencias de adónde puede llevar un mal reinado (el capitán Ahab y su *Pequod*), de cómo una aventura se transforma en tragedia en el momento en que el hombre olvida que tan sólo es un pelele con un destino ya es-

crito. Aunque el hombre quiera evitar el Mal, debe plegarse a él, entregarse a los designios que Dios ha establecido desde el principio.



Y es que los Estados Unidos nace con esa conciencia de trascender, de marcar un antes y un después sobre las demás naciones, una espada de Damocles en donde el Bien y el Mal tienen significados relativos por cuanto toda acción está marcada por la predestinación, un futuro ya escrito y del que uno no se puede desentender, solamente aceptar hasta sus últimas consecuencias.

Moby Dick es uno de esos clásicos que ofrecen múltiples lecturas. Y una forma de leerse (quizás la más aproximada en su concepción) sería desde el punto de vista de ese Destino Manifiesto y lo que significa la creación de los

Estados Unidos. El capitán Ahab arrastra a toda su tripulación hacia un destino, hacia un final sin remisión.

Es el extraño contrasentido del Bien y del Mal en la predestinación que plantean los protestantes: «¡Sospecho que desobedezco a mi Dios al obedecerle!», dice Starbuck.

Y la otra postura es desobedecerle (paradojas de hoy y de siempre):

Con este pecado de desobediencia en él, Jonás sigue ofendiendo aún a Dios, al tratar de huir de Él. Cree que un barco hecho por hombres le va a llevar a países donde no reine Dios, sino sólo los Capitanes de este mundo.

Hotel Americana; Biblioteca y archivo del estado de Florida



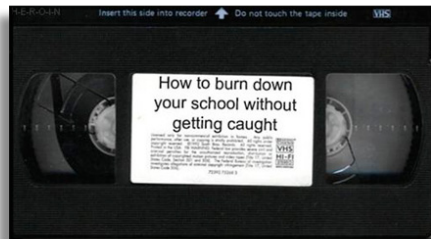
La lógica de la disidencia (hipótesis acerca de la no existencia de una tradición norteamericana)

Por David Sánchez Usanos

*«Los límites de mi lenguaje significan los límites
de mi mundo»*

Ludwig Wittgenstein

Supongo que soy uno de esos. Ya saben, uno de los que, cuando se les pregunta por sus preferencias literarias, contesta que lo que le gusta es «la literatura norteamericana». Es una respuesta cómoda y, en mi caso, desde luego una respuesta sincera. Lo que sucede es que, a poco que se piense, se cae en la cuenta de que carece de un significado preciso. Desde un punto de vista funcional —o funcionalista— podría decir que mi biblioteca quizá esté habitada fundamentalmente por autores de procedencia norteamericana, o que las páginas que más me han marcado en la vida proceden en su mayoría de libros escritos por norteamericanos. Lo que no tengo nada claro es que podamos hablar de «literatura norteamericana» como un conjunto. O sea que, más allá de la nacionalidad o lugar de nacimiento del autor, haya algo parecido a una propiedad común que permita distinguir la literatura norteamericana de la que no lo es. Por supuesto estoy pensando en literatura norteamericana contemporánea: es la única que hay. (De hecho, se trata de uno de esos pleonasmos que abundan en el lenguaje de las letras, «novela moderna» sería otro).



El concepto o la idea de «tradición» pueden servirnos para poner a prueba esta hipótesis. Sostendré que no hay una tradición norteamericana y, si me apuran, que la propia idea de tradición contraviene el concepto de lo norteamericano (sobre todo si atendemos a lo literario). Jugando con el fabuloso título de Hans-Robert Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, podría decirse que la historia de la literatura norteamericana

no es que sea provocación, es que es rebeldía. O mejor, hostilidad a la tradición, o sea: modernidad.

Lo que no tengo nada claro es que podamos hablar de «literatura norteamericana» como un conjunto. O sea que, más allá de la nacionalidad o lugar de nacimiento del autor, haya algo parecido a una propiedad común que permita distinguir la literatura norteamericana de la que no lo es.

Supongo que fue T. S. Eliot —a menudo tengo la sensación de que se ocupó de todo lo importante— el que estableció de un modo casi definitivo la relación entre literatura y tradición con su certero ensayo «Tradición y talento individual». «Tradición» no sólo tiene que ver con que el escritor se haga consciente de la historia literaria que le ha precedido, sino que alude a la relación casi física, táctil, que mantiene con ese pasado. Se trata de buscar

un sitio propio, de hacerse un hueco en ese panteón de nombres ilustres. Todo ello sin perder de vista el momento temporal desde el que se escribe. Nótese que este ejercicio de comparación, de situación, implica considerar de una forma simultánea (o sea, espacial) lo que en su origen ha sido un despliegue sucesivo (o sea, temporal): la historia previa se toma «de una vez», desde el presente. Pero esa serie de generaciones —interesante concepto también—, por lo que respecta a los Estados Unidos de América y a su literatura, no me parece lo suficientemente cohesionada como para hablar de «tradición». Acertó quien dijo que Norteamérica no tiene historia sino geografía, epigrama verdaderamente fulminante si se atiende a la inmensidad y diversidad de su territorio. En efecto, puestos a intentar aproximarnos con algún criterio a ese fabuloso torbellino en que consiste la literatura norteamericana contemporánea, creo que la mejor orientación no proviene de ningún parámetro temporal (generación, tradición...) sino de una simple brújula: norte-sur, este-oeste.





Los Estados Unidos tienen varias fronteras internas de las que podemos subrayar dos: la que separa —aún hoy— los Estados Confederados (el Sur) de los Unionistas (el Norte) y la que forman la Costa Este y la Costa Oeste y el inmenso territorio que queda entre ambas (las grandes ciudades se acumulan en las costas mientras que, en general, en la mayor parte del país la densidad de población es mucho menor). Aplicando este tipo de pautas topográficas quizá podríamos encontrar más homogeneidad dentro de cada una de las zonas así delimitadas que recurriendo al lenguaje temporal de la tradición y la influencia.



No sé si se trata de un subproducto o de un confín de orden superior a los anteriormente mencionados, pero, de cualquier forma, considero que otro límite tremendamente fecundo para clasificar la literatura norteamericana tiene que ver con la distinción campo-ciudad (inevitable mencionar el fantástico libro de Raymond Williams que lleva por título precisamente *El campo y la ciudad*: lo que allí dice el galés respecto a Gran Bretaña merece ser repensado para el caso norteamericano). En efecto, en Estados Unidos esa diferenciación se impone con toda su fuerza. No es lo mismo haber nacido en Burns, Oregón, haber crecido en la ciudad de Nueva York o ha-



ber dilapidado la adolescencia en West Hollywood, Los Ángeles. El tipo de escritura que se produce entre los rascacielos de Chicago no es equivalente a la que germina entre las tierras de cultivo de Idaho. Agricultura, eso es. Creo que es algo que funciona inquietantemente bien respecto a cualquier contexto cultural, pero sin duda es de lo más acertado para el lance norteamericano: la literatura se parece demasiado a la agricultura, es decir, se encuentra ligada al suelo de donde brota.

Paul Auster siempre quiso ser el escritor oficial de Brooklyn y supongo que hay cierto público que lo identifica de una manera automática con ese barrio neoyorquino. Pero creo que, en este aspecto, una sombra demasiado pesada gravita sobre él: Norman Mailer lo hizo antes y, sobre todo, lo hizo mejor. Además, el arrebató y la violencia de Mailer me parecen más representativos de lo norteamericano que la flema de Auster (que sospecho que, en el fondo, querría ser parisense). Pero no nos distraigamos, decíamos que no es lo mismo que un escritor brote como una enredadera entre el cemento del distrito más poblado de Nueva York que que se haya criado entre establos, partidas de dados y el glorioso río Mississippi.

Saul Bellow fue un judío que creció en Chicago y, en este sentido, comparte muchos rasgos con todos aquellos «escritores urbanos». En este punto conviene realizar una observación importante: en una cultura —en una sociedad— con tanta movilidad como la estadounidense, lo decisivo no es tanto dónde nace esa extraña planta llamada escritor sino donde termina encontrando su lugar propio. Así, Tennessee Williams o Truman Capote, a pesar de su origen, ciertamente no son representantes de una literatura sureña de magnolias, plantaciones y conflictos ancestrales, cuanto emblemas inequívocos del caleidoscopio de las grandes ciudades en las que dieron rienda suelta a su talento. Fue en Nueva York y Los Ángeles donde estos implacables psicólogos encontraron el material definitivo con el que asegurarse la inmortalidad. Claro que también se puede ser de ninguna parte, como David Foster Wallace, que, habiendo nacido en la ciudad más especial del mundo (Ithaca, Nueva York), decidió poner fin a su búsqueda —o a su huida— ahorcándose al sur de California. Aquella cuerda no sólo asesinó a un hijo depresivo, sino posiblemente a uno de los analistas más perspicaces y agudos de la cultura estadounidense contemporánea.

La historia de la literatura es obra de tipos raros. Eso es algo que se acentúa casi hasta el paroxismo en el caso que nos ocupa. Las letras norteamericanas son fruto no de una tradición, sino de hombres y mujeres que codifican su marginalidad, que es una forma extrema de soledad, entre los lomos de un libro. Ésa es la verdadera tradición norteamericana: la que añora y se desespera por su falta de tradición, la que se en-



cuenta en permanente búsqueda de sí misma. La cultura norteamericana persiguió siempre una quimera, la de su propia identidad y la que le obligaba a escribir su «Gran Novela». Tanto Faulkner (que podríamos interpretar como paradigma del «escritor rural»: adverso a la modernidad y consagrado a su tierra, el Sur y el Missis-

sippi) como el mencionado Saul Bellow (profesor universitario, conferen-

Lo fascinante de la literatura norteamericana es su carácter aislado, heroico. Se trata de una literatura insular. Pero no como pudo serlo la de Gran Bretaña, sino de un modo más bestial e intenso.

ciante asiduo y cerebral cosmopolita) coinciden en su diagnóstico: en los Estados Unidos no existe la institución literaria. El escritor no forma parte de ningún círculo intelectual, no es un hombre de letras, no es más que alguien que hace libros. (Hay que apuntar que ambos pronuncian este tipo de juicios con una envidia no disimulada por lo que creen que sí sucede en Europa. Hoy sabemos, ay, que *Les Belles Lettres*, que esa Europa literaria que algunos cuentan que existió es un arcaísmo: forma parte de un pasado no ya histórico sino posiblemente fabulado).

Lo fascinante de la literatura norteamericana es su carácter aislado, heroico. Se trata de una li-

teratura insular. Pero no como pudo serlo la de Gran Bretaña, sino de un modo más bestial e intenso. El escritor norteamericano —al menos el escritor norteamericano que nos gusta— se ha educado, a menudo por su cuenta, con el canon clásico y trata de aplicarlo a una geografía física y mental que no tiene nada que ver con la Europa de donde surgió, con ese continente de dimensiones controladas. El resultado de ese desencaje tiene tanto de esquizoide como de genial. El paisaje norteamericano, los embates de la naturaleza, sus proporciones, la extraña mezcla de civilización y barbarie que se encuentra por doquier recuerdan a cada momento la pequeñez del hombre. El norteamericano no se resigna y reacciona contra ello (con su pragmatismo, con su religión, con su música o con su herejía). Pero también es consciente de que ese poder sobrehumano es su principal fuente de inspiración, la



sustancia con la que debe construir su obra y, al mismo tiempo, la fuerza que tira de sus entrañas. De ese combate, por tanto, no podrá salir invicto.

Hay algo súbito y repentino en las mejores páginas de la literatura norteamericana. Puede suceder en mitad de un párrafo que describe una decadente fiesta en Manhattan o tras una escena que disecciona un encuentro sexual en un motel de Indiana. En algún momento, cuando el lector no se lo espera, allí aparece algo, una reflexión, un fogonazo abrupto de lucidez y grandeza que nos reconcilia con la capacidad humana de, si quiera por un momento, entenderlo todo.

A modo de conclusión, y por llevarme la contraria a mí mismo —sano ejercicio—, podría decir que quizá sí exista algo que nos permita hablar de «literatura norteamericana», y ese algo es lo disconforme, lo perturbador. Posiblemente se encuentre allí la verdadera esencia de las letras norteamericanas: han descubierto que el verdadero realismo se construye a partir de lo insólito. Pero esa extraña realidad cotidiana no produce en el escritor ningún bloqueo sino que, pasado el asombro inicial, se lanza a fotografiarla quizá con una meta última: el deseo de comprenderla y, por qué no, manipularla. Esta literatura, por tanto, resulta incomprensible sin su irresistible atracción por el periodismo y por el reportaje.

Esa unidad provisional de lo norteamericano estaría construida a partir de su geografía, de su aislamiento, de la deliciosa mezcla de pietismo e irreverencia y del mencionado contacto con una realidad dislocada. Por eso sigo pensando que el concepto de tradición no es el más adecuado para acercarnos a esa deslumbrante tribu iconoclasta y sincrética. (Chesterton afirmó una vez que Milton fue el creador de una iglesia cuyo único miembro era él; siempre pensé que esa era una definición que valía para todos y cada uno de los escritores norteamericanos que amo.) Sospecho, en fin, que categorías como «literatura de viajes», *road movie*, o «literatura de frontera» —consideraciones ligadas al movimiento, al espacio, a la velocidad— resultan más convincentes a la hora de tratar de agrupar ese nuevo evangelio alucinado y apócrifo. Siempre que entendamos, claro está, que conceptos como «viaje», «paisaje» o «frontera» tienen un referente tanto físico como mental. Pero eso es algo que intuíamos desde el principio.

«...quizá sí exista algo que nos permita hablar de «literatura norteamericana», y ese algo es lo disconforme, lo perturbador. Posiblemente se encuentre allí la verdadera esencia de las letras norteamericanas: han descubierto que el verdadero realismo se construye a partir de lo insólito.»

Hacia el final del sueño

por Miguel Carreira

«All the childrens are insane»

Jim Morrison

En este artículo analizaremos la tradición satírica de EEUU en relación con un aspecto concreto de su tradición, el del colapso del impulso de conquista que ha estado en el imaginario cultural americano desde la época colonial.

Si ha llegado a estas alturas de nuestro número es posible que, por muy desorientado que esté usted respecto a algunas cuestiones —cuestiones, por cierto, bastante importantes, y a las que quizás debería prestar alguna atención— ya estará al corriente de ciertos hechos que resultan imprescindibles para la correcta comprensión de este texto. Por ejemplo, es probable que ya se haya dado cuenta de que existe un país, llamado Estados Unidos, que ha tenido cierta influencia en el transcurso de los últimos doscientos años de historia. En realidad este es el único dato que necesitamos para seguir adelante y estoy bastante seguro de que no supone ninguna novedad, pero vamos a mantenerlo a la vista.

Es también probable que ya tenga noción de que Estados Unidos es un país en el que se escribe en inglés y se habla en algo muy parecido al inglés. Que es un país en el que se ha



ido formando la industria cultural más potente —desde el punto de vista de sus posibilidades exportadoras, desde el punto de vista de sus posibilidades comunicativas, desde el punto de vista de su influencia sobre la población y desde una serie de puntos de vista que sólo podemos aceptar como emparentados con la cultura a partir de un posicionamiento conscientemente crítico y que, sin embargo, son puntos de vista ineludibles si por un casual aspiramos a explicar la cultura en razón de su «utilidad»— de la historia de la humanidad y que es un país con el que el resto de los países mantienen, casi sin excepción, una extraña relación de amor-odio, a medio camino entre la atracción, la fascinación, el rencor y la admiración. Si ese lugar existe, si hay un punto equidistante entre esos sentimientos encontrados, es muy probable que esté en algún lugar entre México y Canadá.

EEUU es también un país peculiar en cuanto a su formación. En el viejo continente se considera tradicionalmente que los países están formados por los descendientes directos del último grupo étnico que haya conseguido liquidar la estructura administrativa romana. En Francia se tienen por descendientes de los francos, en España de los Visigodos y así sucesivamente, con la excepción, naturalmente, de Italia. Esta costumbre de

reivindicar la descendencia de hordas bárbaras, significadas principalmente por su brutalidad y por haber causado una vuelta atrás de varios siglos en el avance de la higiene personal, se justifica sin embargo en virtud de la antigüedad y de la legalidad. Casi todos estos pueblos lograron el reconocimiento *de lego* de lo que había sido, en muchos casos, aunque no siempre, una posesión *de facto*. Posteriormente la historia tomó caminos enrevesados, que enturbian una línea de descendencia clara entre aquellos grupos germanos, que nunca fueron sino una minoría en los territorios que dominaron, y los actuales estados-nación. Sin embargo, estos estados-nación enraízan sus fundamentos y su imaginario como pueblo a partir de esta época y alrededor de los tres vectores fundamentales que cimentan el sentimiento nacional europeo: la ley, la raza y la forma particular en el que cada uno de ellos pervirtió el latín original hasta convertirlo en su propia lengua patria.

Los EEUU, sin embargo, asientan su legitimidad sobre otras guías. En primer lugar, la ley que justifica su existencia como estado no es una legalidad asumida por un código previo, sino que es una legalidad construida a partir de la interpretación del deseo de los ciudadanos y en contra de la legalidad vigente. Es decir, que



Paul Revere; por J. S. Copley
Museum of fine arts of
Boston (1770)



mientras los países europeos buscaban justificar su existencia declarándose herederos de la legalidad romana los EEUU, por primera vez, se acreditan como entidad en una rebelión. Esto, por supuesto, no es así del todo. Ninguna rebelión se ha justificado hasta el momento contra la ley, sino en virtud de una legalidad superior —o anterior— que se está viendo soslayada. En el caso de los EEUU la independencia se justificó en base a la idea de que sobre la legalidad codificada vigente existe el derecho de los individuos. EEUU es el primer país revolucionario, pero también es el primer país sostenido sobre la idea ilustrada de que existe una fuente de poder no sujeta a las leyes codificadas, sino que surge del derecho natural del hombre.

Ahora bien, dicho derecho natural debe ser interpretado, y es ahí donde nos encontramos por primera vez, con la necesidad de los EEUU de hacer «verosímil» su interpretación. Es obvio que resulta mucho más sencillo demostrar un derecho apelando a un código —asumiendo que el código es aceptado por ambas partes— que apelando a la interpretación de una fuente de derecho abstracta. Al fin y al cabo, la independencia de los EEUU no se realizó democráticamente, sino a partir de la interpretación independentista del sentir del pueblo realizada

por un grupo dirigente. De ahí que, desde muy pronto, los EEUU se enfrentaron a una doble necesidad: crear un código de legalidad que fortaleciese la legitimidad de su independencia y conseguir que dicho código fuese aceptable. Los EEUU se convirtieron así en una nación democrática, pero también en una nación retórica, que ligaba la legitimidad de su existencia a la validez del discurso sobre la misma.

Este discurso se aplicó sobre los vectores restantes de la nacionalidad, produciendo un texto original en lo que se refiere a la raza y la lengua. Los estadounidenses no podían dejar de observar que la raza no era un factor válido para justificar su posesión de una tierra que ya estaba poblada. Además, el propio discurso independentista se fundamentaba en la existencia de unos derechos fundamentales del hombre, que eran independientes de la raza. El resultado, sin embargo, no fue la negación del concepto de raza como vector de legalidad, sino una consciencia de la fragilidad de dicho vector. La defensa del mismo provocó no pocos textos de carácter marcadamente racista. El indio, en la literatura americana de los S XVIII y XIX aparece constantemente como una figura infrahumana, muchas veces como un elemento siniestro de la naturaleza.

En lo que se refiere a la lengua no fue un elemento menos problemático para la causa de la identidad nacional americana. Si a los habitantes de los primeros Estados Unidos les resultaba complicado pasar por alto el hecho de que no eran los primeros habitantes del territorio que reivindicaban como suyo, tampoco era sencillo disimular acerca de la evidencia de que su lengua, el más notorio y carismático de los objetos culturales de un pueblo, era la misma que utilizaban aquellos a los que se enfrentaban para conquistar su independencia.

Samuel Miller, clérigo de Nueva York y un verdadero erudito de su tiempo, escribió una obra ambiciosamente titulada *A Brief retrospect of the american century*. La obra era toda una oda a una forma de conocimiento renacentista que hoy hemos perdido —y que, cuando encontramos, nos resulta altamente sospechosa—. Miller dedica capítulos a la *Mechanical Philosophy* (que incluye electricidad, galvanismo, magnetismo, movimiento y fuerzas en movimiento, hidráulicas, neumáticas, óptica y astronomía), *chemical philosophy* (que se dedica únicamente a la *chemical philosophy*), *Natural history* (que incluye zoología, botánica, mineralogía, geología, meteorología e hidrología) etc, etc. También hay un capítulo dedicado a las *mechanical arts*, otro que trata las *Fine arts* y un tratado sobre *fisionomía*. No

hay, en cambio, un capítulo dedicado a la literatura. Miller admite, además, que es ese un campo en el que los americanos, de espíritu fundamentalmente comercial, están todavía muy por ligados a los británicos, a los que siguen en modales, gusto y cultura. Fisher Ames, de Massachusetts (1809), sostenía que dicha circunstancia no se debía tanto a la falta de una estructura educativa en condiciones, sino a los defectos de una sociedad democrática y comercial.

No se trataba de una excentricidad de Miller, ni de una afirmación más o menos marginal, sino de un verdadero problema para los primeros autores norteamericanos, que se enfrentaban al problema de no disponer de un repertorio de clasicismo al que referirse. Cooper se lamentaba de que «No existen anales para el historiador; no hay materia ridiculizable (más allá de la más vulgar y corriente)» expresando así el hecho de que, si bien era posible una sátira costumbrista el nivel más elevado de la sátira quedaba vetado hasta el momento que hubiese una tradición cultural que satirizar.



Hemos visto que la lengua, en Europa, era uno de los vectores de la nacionalidad. En realidad convendría expandir el término y hablar de la lengua y del uso más prestigioso de la misma, es decir, la literatura. Cada pueblo es, en buena medida, las historias que se cuenta sobre sí mismo. Una parte de esa tradición es la tradición satírica, que desde el principio va anudada a la propia historia de la literatura en relación de dependencia. La historia de la sátira, al menos de un cierto tipo de sátira, es la historia de los objetos ilustres, de todo lo que una cultura considera en algún momento que es bueno y necesario y de todo aquello sobre lo que los individuos acaban por sospechar que no es tan bueno ni tan necesario como se propone.

Para la cultura norteamericana resultaba un asunto urgente crear una tradición cultural. Ya hemos visto que los EEUU se fundamentaron en una nueva legalidad a la que había que robustecer desde el punto de vista retórico. Para esta nueva retórica, y como en todas las culturas, el principal caballo de batalla era la creación de una tradición literaria y, en particular de una tradición narrativa. Pero esta tradición narrativa había que crearla empleando una lengua no nacional. La consecuencia de esto fue que, por un lado, se empezó a forjar un idioma propio. Poco a poco los Estados Unidos irían forjando un lenguaje ca-

racterístico y una lengua literaria propia que, los estudiosos de la materia acostumbran a rastrear desde el sur y cuyo colofón sería William Faulkner. Pero la adquisición de un idioma propio era algo mucho más urgente. No es raro que Noah Webster ya argumentase en el XVIII la existencia de una variante autóctona del inglés que merecía la consideración de lengua independiente.

En paralelo a la creación del idioma empezó a tejerse un muestrario de objetos culturales propiamente norteamericanos. Dicho de forma breve, si consideramos la cultura como un signo —y no veo razones de peso que invaliden la metáfora— empezaron a desarrollar tanto el significante como el significado del mismo.

Entre los componentes de ese significado, que se puede analizar en los iconos del imaginario americano, quizás los más destacados sean: la naturaleza, una determinada concepción del espacio, la influencia del positivismo, la religión, y el individualismo y su relación con el estado. Junto a cada uno de estos iconos el lector es libre de desplegar el campo semántico que considere conveniente, en el que seguro que no faltarán ideas como libertad, imperialismo, democracia, el dólar, la tecnología, etc, etc, etc.

Cada uno de estos iconos han ido construyendo a su alrededor de una idea de los EEUU que, quizás por repetida, ha terminado por hacerse tópica. La poderosa maquinaria cultural que se ha desplegado y acrecentado a medida que aumentaba la influencia estadounidense sobre el mundo ha provocado que, muchos de los conceptos que se repetían con más fuerza terminasen por re-verberar hasta afilar la parodia.

En el caso de la religión los Estados Unidos han tenido que mantener el equilibrio entre los orígenes, marcadamente cristianos —y la tradición desarrollada a partir de esos orígenes— y la idea de un país no que no solo es laico sino que, como vimos, está sustentado en una concepción de igualdad de los individuos —igualdad que incluye la religión de estos—. La consecuencia es una cierta forma de esquizofrenia en la que los símbolos religiosos se entrecruzan con los ritos estatales mientras en otros ámbitos se mantiene una escrupulosa separación entre la esfera religiosa y lo público. También las relaciones del individuo con el estado han resultado tradicionalmente com-

«A pesar de que soy un cristiano convencido, creo todo el mundo tiene derecho a su propia religión. Sea Cristiano, musulmán o budista, creo que hay infinitos caminos que conducen a aceptar a nuestro señor Jesucristo»

Stephen Colbert

plicadas. El concepto de «libertad», muy caro para el imaginario estadounidense, mantiene unas relaciones complejas con el poder estatal.

Pero quizás el caso más interesante, por su originalidad, es el que va ligado a la concepción espacial. Los Estados Unidos han nacido ligados a un sentimiento de conquista. Los primeros colonos, aunque subditos británicos, se sentían y se reivindicaban habitantes de un nuevo mundo. Cuando estos colonos se independizaron y las colonias empezaron a crecer surgieron los primeros héroes de la colonización, como Davy Crockett y, junto a ellos, las primeras parodias de dichos héroes, como Nimrod Wildfire (*The lion of the west*). La parodia tiene tanta fuerza como el objeto que retrata. En el caso de Davy Crockett y de la figura del trampero, tenemos ejemplos incluso muy actuales, como Jebediah Springfield, el fundador del pueblo donde vive la familia Simpson, que toma rasgos del propio Crockett y de otro famoso trampero: Jebediah Smith.

Con el transcurso de la historia el imaginario estadounidense se ha acostumbrado a crecer al calor de una épica alimentada por la conquista. Si hay un relato épico americano posiblemente sea el

western. Primero los libros y más tarde, y con más fuerza, el cine forjaron historias en las que los protagonistas se enfrentaban y vencían a la adversidad. Unas veces esa adversidad estaba representada por seres humanos, villanos y forajidos que en la literatura popular no estaban muy lejos de los desiertos o los grandes ríos en cuanto a sus motivaciones básicas. Estaban ahí para molestar. La expansión del



estado por todo el territorio hasta llegar a su configuración actual es una historia de poco más de un siglo, un periodo de tiempo que parece mucho más corto si tenemos en cuenta que Jefferson había predicho que dominar el enorme territorio que se le rendía a la nueva nación era una tarea de mil años.

Incluso podemos ampliar el periodo, si suponemos que la labor de conquista no se limita a la expansión por el espacio, sino que incluye la domesticación del mismo. Durante los años cua-

renta y cincuenta, al terminar la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos se volcaron en un fabuloso proceso de reconversión económica. Un proceso que se tradujo, entre otras cosas, en una brutal expansión de las infraestructuras. El mayor esfuerzo de ingeniería civil de la historia comunicó el país por tierra, mientras los aviones comenzaban a surcar el cielo. En poco menos de dos generaciones, los americanos podían cruzar de lado a lado un país tan grande como el continente que sólo cuarenta años atrás todavía podía presumir de llevar las riendas del mundo.

Los años cuarenta y cincuenta supusieron para EEUU el momento de mayor crecimiento de su historia. Las rentas medias de las familias americanas triplicaban las de las familias europeas. Era el final del camino, la recompensa de todos los años de esfuerzo, de ir más allá. Pero el sueño no podía ser eterno.

La tesis que proponemos es que, para la narrativa norteamericana, el final del movimiento de expansión coincide —sería interesante saber hasta qué punto coincide y hasta qué punto provoca o ayuda a provocar— con el colapso de cierta forma de optimismo social. Un optimismo que no tenía que estar necesariamente relacionado con la felicidad, fuese individual o colectiva, sino

que era más bien una cierta forma de optimismo nacional que se traducía en la posibilidad de un crecimiento infinito. Incluso en el cine negro, en las películas de Gangster o en las novelas socialmente críticas existe una pulsión de avance, una voluntad de poder en la sociedad y una creencia en la potencia del individuo dentro de esa sociedad. Una potencia tan grande que el individuo podía plantearse incluso salir de esa sociedad, normalmente para expandirla -un poco como en la tradición americana del trampero—.

Con el colapso del sueño de expansión —aunque quizás no a partir de él, y quizás sea prudente advertir que ni siquiera sería la causa principal— empieza una etapa que fluctúa entre aquellos que buscan nuevas etapas que quemar y lo que se estancan en una situación que poco a poco mostrará su cara menos complaciente, al delatar que el sueño de expansión infinita era también una huida que, finalmente, ha acabado por conducirles a un lugar incómodo. Así, en los sesenta tenemos por un lado a aquellos individuos que buscaban una salida de la sociedad en la búsqueda de algo que podemos llamar «felicidad». Son los llamados movimientos hippies.

El movimiento hippie —reconozco que aquí vamos a usar el término de forma un tanto abusiva— fue

un movimiento original en la sociedad americana. Hasta podríamos decir que fue irónicamente original. El crecimiento americano siempre había sostenido historias de grandes heroes individuales cuyo esfuerzo acaba por suponer un gran bien para el colectivo. Sobre este esquema legendario se pueden hacer todas las salvedades que se quieran, pero es un esquema reconocible. El ya citado Davy Crockett, Washington, Lincoln... el famoso «hombre hecho a sí mismo» es un icono más del imaginario americano. Hay

una influencia romántica evidente en este tipo

«Se llama el sueño americano porque tienes que estar dormido para creértelo».-

George Carlin

de personaje.

El movimiento hippie, y los movimientos contraculturales en los sesenta, se oponen en buena medida a este tipo de heroes. Para empezar, se identifican como movimiento y como comunidad, lo cual implica una merma en el individualismo. Pero al mismo tiempo, se reconocen como comunidad independiente, separada, como «otra cosa» en el estado, lo cual tampoco se puede identificar como un individualismo mayor pero, desde luego, está alejada de esa concepción del heroe americano cuya vida supone un incremento del bien para los Estadounidenses.



La fuente de Vau-
cluse; Thomas Cole
(1841)

No quiero aquí desdeñar la influencia de una corriente histórica de la literatura. Mucho menos en el momento en el que la literatura empieza a hacerse más y más global y después del intenso contacto que los escritores de la «generación perdida» tuvieron con la narrativa europea (y viceversa). Tampoco quiero ceñirme estrictamente al terreno literario. Creo que el cine -que quizás sea la tradición narrativa más importante del siglo, por encima de la literaria— muestra igualmente la evolución, de una narrativa que podríamos llamar «romanesca» hacia una narrativa que, de repente, se pliega sobre el individuo. Opino también que este giro no está muy lejos de lo expresado en los influyentes ensayos de Lionel Trilling (*La imaginación liberada*), Richard Chase (*La novela americana y su tradición*) y Leslie Fielder (*Amor y muerte en la novela americana*).

Roth, Updike, McMurtry, DeLillo, incluso Franzen ¿No son representantes de una tradición que se sostiene sobre la inmovilidad? Incluso, llevando la posibilidad al extremo, David Foster Wallace y su obsesiva interpretación de los detalles puede verse bajo ese prisma. ¿Quién en su sano juicio se fijaría en los nudillos de un camarero si tuviese que cruzar Texas con cuatro mil cabezas de ganado?

Nighttime View of a Space Shuttle Launch from the Kennedy Space Center-Don Browning-2000-Biblioteca y Archivo del Estado de Florida



Raymond Carver.

Fragmentos de la desesperación

por David García

Pese a lo que cabría esperar, lo fascinante no suele revelarse por sí mismo



¿Qué nos ha pasado Ralph? ¿Sabes cómo ha empezado todo esto?

Raymond Carver

Pese a lo que cabría esperar, lo fascinante no suele revelarse por sí mismo, no gusta de una presencia que llene y abarque el espacio en el que irrumpe, más bien prefiere guardar su brillo y permanecer velado, oculto a las miradas escrutadoras, ante los ojos supuestamente más receptivos. Tiende al camuflaje, a la confusión bajo un manto de aparente normalidad y cotidianidad.

Otras ocasiones, cuando las defensas están más bajas, en los estados donde la percepción se encuentra más relajada, en estado de suspensión, se sirve de una pátina de azar y la casualidad para emerger. Una sensación sin duda muy contemporánea, cuando cabría no esperar nada aparece para trastocar la conciencia y alterar el deseo.

Una parte de la narrativa generada tras la Segunda Guerra Mundial, sobre todo a partir de los años 70, tienen como elemento central cierta pulsión al «no desarrollo». El lector que acceda a este tipo de escritura se encontrará con la elipsis como nota predominante. En acontecimientos y personajes de los que se hurta el pasado, los antecedentes que explican el por qué de la actual.

No puede haber narrador omnisciente, al menos no de forma continuada y lineal. Sin duda esta estrategia aparentemente genera más turbación por esa ausencia de información, ante unas premisas que aparecen incompletas, solo sugeridas.

Pero esa turbación se torna luego en mayor en más impacto ante la representación de una «verdad» de la existencia, donde líneas atrás no se esperaba nada. La transformación de un personaje anodino, que realiza cosas vulgares y cuya psiqué se mueve en lo banal, se transforma sin transición en un artefacto plagado de emociones intensas y momentos que nos remiten a algo que atrapa, que inyecta interés

por lo intenso o absurdo de los hechos acontecidos.

Esta premisa nutre parte de la literatura contemporánea, pero se representa con mayor brillantez y precisión en los relatos de eso que podría llamarse una tradición norteamericana. Sobre todo en lo que se puede englobar como relato breve, en esas narraciones fugaces e inconexas (en cuanto a trama) pero que, por su fuerza expresiva o dialógica, generan mayor grado de sorpresa, un shock condensado.

Si existe algo diferencial en esta tradición norteamericana, frente a la literatura europea, es el grado de intensidad en las emociones. Mayor dosis de rabia, de desasosiego, de soledad y derrota, pero también de heroísmo, de sinceridad y coraje ante los golpes al estómago que da la vida y que dejan sin respiración.

En esta línea, uno de los mejores exponentes es Raymond Carver. Su narrativa y estilo se amoldan como anillo al dedo a una suerte de relato muy propio de esa tradición norteamericana plagada de bares, moteles, camionetas y localidades interiores o ciudades desangeladas de un país de dimensiones inabarcables y sin una historia consolidada que determine su cultura.

Cierta tradición anterior ampara los relatos de Carver. «Dublineses» de James Joyce es un claro antecedente, narraciones fugaces como el que cruza una esquina y recibe, a modo de flash, una epifanía

Habitación en Nueva York; Edward Hopper (1932); Sheldon Museum of Art



sobre la condición de la ciudad, del tránsito de la juventud a la madurez, de un ambiente bañado en alcohol que impregnan la huida sin éxito (ni esperanza) de la figura paterna o del influjo de la barriada.

El escritor estadounidense se enmarca en esa tendencia para ir un paso más. Maestro de la fragmentación, de la multiplicidad interrumpida como forma de revelar las espinas de la vida, Carver deja una escritura que se sustancia en la cotidianidad de lo negativo, en el retrato de la oscuridad que reside en el corazón y el alma humana.

Pequeños cortes, el montaje fragmentado de sucesivos momentos en donde lo insustancial toma en una revelación casi permanente, la lenta muerte de la esperanza, la certeza de que sentado en el automóvil o contemplando un concierto de Jazz, los personajes de sus cuentos solo constatar el dolor de existir en un mundo que sustrae la felicidad sin posibilidad de redención.

Unas veces supone la aparición de un impulso execrable y asesino («Dile a las mujeres que nos vamos»), otras se retrata esa punzada de hastío que recorre a un ser humano que descubre que los años vividos junto a su pareja son un fraude y requiere de escape ('Vitaminas') o el insondable dolor que genera el engaño intuido pero no explicitado («Quieres hacer el favor de callarte»).

Carver gusta de esas conversaciones a contrarreloj en espacios de tránsito. Una sensibilidad propiamente americana, un ser humano nómada que se cuestiona el rumbo de su vida en relación a su espacio, en ocasiones acelerado y en otras con ganas de frenar, pero siempre desplazado y desplazándose (sin rumbo).

Esa movilidad sui géneris, esa tendencia a empezar de nuevo para enterrar los demonios interiores, las ansias de buscar una salida cuando se sabe que todo está agotado («A lo mejor me voy a Portland, todo el mundo habla ahora de Portland») o esas conversaciones de aeropuerto, donde en una simple espera cabe tiempo para reprochar la constatación de que la figura paterna ha defraudado a su hijo, conforman el universo Carver.

Todo ello desde ese enfoque tan sensitivo y desiderativo que surge en eso que llamamos tradición norteamericana. En una simple presentación de personaje o descripción del ambiente, la literatura americana presenta al lector una mayor fuerza visual, una representación casi material del contexto exterior al personaje.

No es ajena a ello Carver, que con un estilo lacónico le sobra para sentir el ambiente

incómodo de un hospital, los sonidos de las zonas rurales, el ambiente decadente de los bares o los contornos prefabricados de las viviendas. Esa desconfianza en el pensamiento y la preponderancia tanto en las emociones como en la voluntad marca sus escritos.

Pese a la multitud de personajes, la soledad impregna todos los relatos de este escritor. La inmensidad de un país puede empequeñecer el alma, el atomismo contemporáneo que preforma a los personajes. Hay cierta sensación de distancia, de abismos entre compañeros y parejas. Sin comunicación no hay esperanza y sin esperanza la huida fracasa, mensaje duro que sustenta esa poética del «perdedor» y la dignidad (casi siempre por la imposibilidad de reconciliación con el mundo) que la literatura norteamericana (y el cine) concede esa figura esencial de su paisaje.

No obstante, el laberinto humano que nos presenta Carver ha veces concede respiros, lugares para la comprensión a pesar de los acontecimientos internos que dejan roto por dentro. Sin concesión a escapar del dolor, en ocasiones, aparece «otra voz» para aportar consuelo ante la confrontación con la muerte.

«Le escucharon con atención. Aunque estaban cansados y angustiados escucharon todo lo que tenía que decirles el pastelero. Asintieron cuando les habló de de la soledad, de la sensación de la duda y la limitación que le había sobrevenido en sus años maduros. Les contó lo que había sido vivir sin hijos durante todos esos años. Un día tras otro, con los hornos llenos y vacíos sin cesar. La preparación de banquetes y fiestas (...) Hablaron hasta que el amanecer arrojó una luz pálida por las altas ventanas. Ni se les ocurrió moverse de allí».



Literatura nativo-americana

por Paz Olivares



Se dice tradición literaria norteamericana y se piensa de inmediato en Twain o Melville, incluso en Poe, pero nadie se acuerda de las voces autóctonas, de los únicos y auténticos norteamericanos: los nativos, los *indios*. ¿Por qué?

Nos han llegado las imágenes estereotipadas de los Sioux retratados por Hollywood, la *Brave Little Beaver* Pocahontas de Disney, las versiones idealizadas de la respuesta del Jefe Seattle al gobernador Isaac I. Stevens, la épica de la derrota del general Custer en Little Big Horn a manos del *salvaje* Toro Sentado (que acabó dramatizando su hazaña en el circo de Buffalo Bill, por cierto), o la visión romántica e imposible de las tribus de *Bailando con lobos*. Los antropólogos tampoco nos han aclarado demasiado. Sabemos muy poco de la realidad de los nativos americanos porque sabemos muy poco de su cultura, menos aún de su literatura. Desde el principio, desde el momento del *contacto*, se les impuso un nombre que no era el suyo: *indios*, un invento producto del error del descubridor y que está vacío de significado. Gerald Vizenor lo indica así: «El término indio es una palabra conveniente, ciertamente, pero es un nombre inventado que no procede de ninguna lengua nativa y que no describe, ni contiene, ningún aspecto de la experiencia y literatura tri-

bales tradicionales. “Indio”, el sustantivo, es una simulación de racismo, una separación indeseable de la raza en beneficio, político y cultural, del descubrimiento y del asentamiento colonial de las nuevas naciones; el sustantivo no revela las experiencias de las diversas comunidades nativas. La denominación es indeseada y los herederos nativos deben soportar la carga antinatural de ser bautizados en su propia tierra.» Les robaron su nombre y con él, su identidad. Lo indio era lo extraño, lo ajeno, lo que inspiraba temor. Es significativo el retrato del indio Joe de Twain, terror de los niños, en *Tom Sawyer*, o la descripción que realiza Melville del arponero piel roja Tashtego en *Moby Dick*: «Al mirar la atezada robustez de sus ágiles miembros de serpiente, casi se habría dado crédito a las supersticiones de algunos de los primitivos puritanos, medio creyendo que este salvaje indio sería hijo del Príncipe de las Potestades del Aire.», esto es, hijo del demonio.

Frente a las visiones negativas, están las positivas, como la de Cooper en *El último mohicano*, herederas del romanticismo británico de Walter Scott, que no hicieron más que ayudar a reafirmar la identidad falseada del nativo. Lo cierto es que todo lo que nos ha llegado sobre los indios fue dicho por los escritores, periodistas, políticos y antropólogos euroamericanos. Esto

se debe en parte a motivos económicos y políticos, claro, pero también a motivos culturales.

El nativo desconfía de la palabra escrita. Su tradición se sustenta en la oralidad, cuya función es la de transmitir y conservar el mensaje útil para la comunidad. La palabra es sagrada. No hay división entre el significado y el significante. Lo dicho, existe. O lo que es lo mismo, «*In principio erat Verbum*». En un fragmento de *La casa hecha de alba*, Momaday lo explica: “La pequeña semilla de sonido no era casi nada en sí misma, pero se impuso a la oscuridad y hubo luz; se impuso a la quietud y hubo por siempre movimiento; se impuso al silencio y hubo



sonido. Era casi nada en sí misma, un simple sonido, una palabra, una palabra arrancada al más oscuro centro de la noche y dejada caer en el terrible vacío, por los siglos de los siglos. Y era casi nada en sí misma. Escasamente existía, pero sí existía, y fue el principio de todo».

La reverencia hacia la palabra los empujaba hacia la conservación de la misma. Los miembros de la tribu creían que escribiéndola perderían el hábito de recordarla. Cuando los colonos les obligaron a vivir dispersos en reservas el único modo de transmitir sus tradiciones orales al resto de la tribu fue a través de la escritura, así que vencieron el miedo.

Pero la literatura escrita de los *indios* no encajaba dentro del canon euroamericano. De hecho, no ha encajado hasta hace muy poco.

Es formalmente heterodoxa. En las novelas nativas es habitual encontrar una mezcla de géneros y estilos que hasta que no empezaron a utilizarla las vanguardias del siglo XX resultó extraña a los críticos. La palabra escrita imita rituales y ceremonias, de modo que utiliza muy a menudo la repetición y se estructura de manera circular, es decir, superpone varias historias en distintos planos espacio-temporales en torno al mensaje

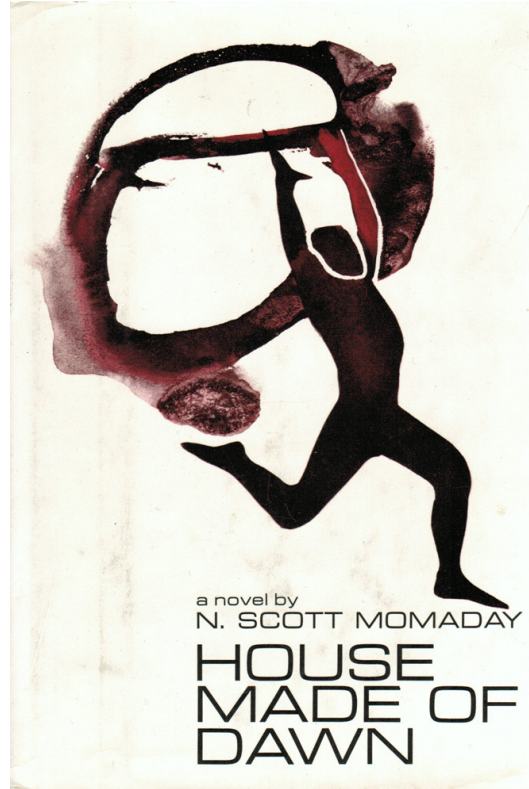
que quiere transmitir. Esto debió de confundir a los adalides del canon occidental que no encontraban la lógica de las tramas lineales de la novela del XIX a la que estaban acostumbrados. Igual que les confundió el flujo de conciencia, tan habitual más tarde en Virginia Woolf, que descubrieron en la literatura nativo americana. Tiene además un carácter simbolista muy acusado. Los rodeos metafóricos y el lenguaje figurativo lo volvían críptico a los no iniciados. La imaginería metafórica, como la pluma para referirse a la movilidad y el azar, o la piedra para aludir a la persistencia y la memoria, se incluye en los relatos sobreentendiendo que el lector (audiencia/tribu) reconoce los símbolos como propios sin necesidad de explicación alguna.

Esto, tan común en el realismo mágico de García Márquez o Elena Garro, se entendía entonces por parte de los críticos euroamericanos como un defecto de forma en la línea argumental, cuando en realidad era la herramienta utilizada por el chamán desde tiempos inmemoriales para preservar el mito. El arraigo local (que luego encontraremos en Faulkner) se presenta en los relatos a través de descripciones paisajísticas llenas de digresiones y detalles tangenciales cargados de significado emocional para el nativo, pero monótonas e interminables

para un lector al que las inmensidades de las praderas, las profundidades de los cañones y los abismos de los desfiladeros le evocaban sólo la amenaza de aquello que debía conquistar.

A todos estos rasgos estilísticos hay que añadir además que había una dificultad importante a la hora de entender el pensamiento nativo. Los objetos, el espacio, la causalidad y el tiempo eran percibidos de manera muy distinta entre ambas culturas. Para el nativo todo lo creado posee la fuerza creadora en su interior en mayor o menor medida (el *Wakan* de los Sioux o el *Manitou* de los algonquinos). De esa fuerza depende la causalidad, no de la intención de los hombres ni del azar. Así, el escritor nativo no incluye acontecimientos con intención dramática por mero capricho. Los personajes siempre están en manos de lo sagrado. El tiempo y el espacio existen en la medida en que se perciben. Solo hay un continuo presente, o más exactamente, el tiempo se-

cuencial no existe. No hay principio ni fin sino un flujo continuo. Todo dura lo que debe durar y ocupa el lugar que debe ocupar. Si ese orden no se respeta surge el conflicto, que suele ser lo narrado por los *storytellers*. Por eso es habitual encontrar relatos con finales abiertos o principios sin continuidad que han desconcertado a tantos críticos durante tanto tiempo. Por fortuna, el desconcierto ha dado paso al reconocimiento.



Muchos intelectuales han encontrado una etiqueta con la que clasificar a la literatura nativo-americana: posmoderna. Sus textos son textos *frontera*. Desde que en 1969 *La casa hecha de alba* de Scott Momaday ganara el Premio Pulitzer se ha alabado la calidad de numerosas novelas del grupo nativo. (Se ha alabado en Estados Unidos, quiero decir; en España, el Pulitzer se ha publicado en 2011. Han tenido que pasar más de cuarenta años para que una modesta editorial como *Appaloosa* se atreviera

a apostar por el título que iniciaría el *Renacimiento nativo-americano*). El movimiento hippie encontró en los valores ecológicos y espirituales de las narraciones tribales, en su visión holística del mundo, un punto en común. Eran historias híbridas y subversivas. Cuestionaban la autoridad, interrogaban en vez de ofrecer respuestas y tendían a la autorreferencia y la autorreflexión, lo que encajaba bien en la sociedad de los años 70. Pasados los años combativos, la literatura nativo-americana se expresa ahora desde la frontera posmodernista para criticar la cultura dominante desde el interior de la misma. Utiliza el inglés, la lengua del invasor, para conseguir la visibilidad, para hablar de la transformación espiritual y del problema de la identidad del hombre frente a la sociedad que le aliena y le exilia de su propio destino, pero lo hace desde el deseo de la conciliación y no tanto desde el interés de la confrontación.

El mercado editorial quiere consumidores. Durante muchos años los lectores no nativos no eran los destinatarios de estas novelas. Las editoriales no invertían en ellas porque no eran rentables.

Pero en un mundo en el que la crisis nos ha convertido a todos (o a casi todos) en desarraigados, en el que se nos ha desposeído del control

de nuestras vidas y de nuestros bienes y en el que la tierra no parece muy estable bajo nuestros pies, la voz exiliada del *indio* nos es mucho más cercana. El valor sagrado de la palabra, su importancia, es más visible ahora que los soportes físicos desaparecen, ahora que el papel da paso a lo digital. Parece paradójico que volvamos al origen esencial de la palabra cuando estamos inmersos en la era tecnológica del píxel, pero no lo es. Probablemente sea ahora el momento más adecuado para reflexionar sobre la metafísica del lenguaje; y la relación que el nativo tiene con la palabra nos puede ofrecer muchas pistas. Paradójica parece también la búsqueda de lo natural, de lo local, de la espiritualidad, de los valores perdidos de la comunidad en el marasmo individualista y neoliberal del capitalismo globalizado. Paradójico, pero necesario. Se huye del ruido, se busca el ritmo catártico del tambor, el que marca el fluir de la sangre, el sonido más íntimo y antiguo, el escuchado desde el vientre materno, el del corazón.

El eco ancestral de los tambores iguala a todas las tribus. Todos descendemos de alguna. Los temas universales de la identidad, de la vida y la muerte, del amor y el sexo, de la fortaleza del individuo, del sostén de la familia, del valor de las raíces, del hogar y de la memoria

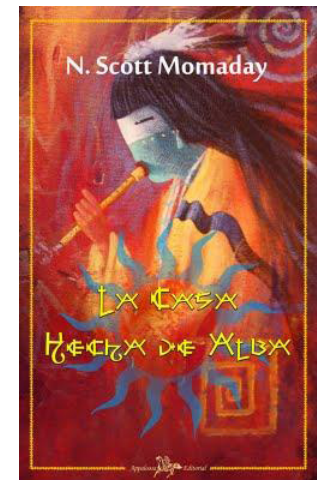
que encontramos en cualquier mitología y que fueron narradas alrededor de un fuego en sus orígenes están presentes hoy en las obras de Louise Erdrich, por ejemplo, a la que el mercado editorial ha concedido este año el *Book Award Prize*, por *The Rounded House*, (título que publicará Siruela como viene haciendo desde que editó la obra maestra, según Philip Roth, *Plaga de palomas*). Lo que antes era local hoy es global. Y lo que antes interesaba a unos pocos ahora interesa a muchos. Es probable entonces que el mercado editorial invierta en literatura nativo-americana. Los críticos confirman su valía y los lectores la demandan.

Gracias a esta nueva tendencia quizá autores como D'Arcy McNickle, John Joseph Mathews, John Milton Oskison, Todd Downing, Leslie Marmon Silko, James Welch, Wendy Rose, Maurice Kenny, Gerald Vizenor, Paula Gun Allen, Maria Campbell o Scott Momaday se traduzcan y publiquen aquí. Las voces autóctonas de la tradición literaria norteamericana, las de los contadores de historias, tienen mucho que decirnos.

Es hora de escucharlas.

Plaga de palomas

LOUISE ERDRICH



Maurice Sendak: Diles siempre la verdad

Por Roberto Bartual

Aprovechando nuestro número monográfico sobre la tradición estadounidense, *Factor Crítico* quiere recordar con este artículo una de las mayores pérdidas sufridas por la literatura norteamericana durante el 2012, el fallecimiento del escritor e ilustrador de libros infantiles Maurice Sendak; así como uno de los sucesos que más impactaron en el imaginario popular de los E.E.U.U. en el siglo XX, el secuestro del hijo del aviador Charles Lindbergh.

La literatura es un depósito de historias que, a su vez, albergan en su interior historias secretas; pero esto es aún más cierto si de lo que hablamos es de literatura infantil, género elíptico y perifrástico por excelencia, donde por la necesidad de hacerse entender por el niño, el autor casi nunca puede decir de una manera directa lo que de verdad quiere contarle. Recientemente descubrí la historia secreta que hay detrás de uno de mis tótems infantiles, *Dentro del Laberinto*, una película que orbita sinuosamente en torno a dos personajes que luego se convertirían en referencias para mí como adulto, David Bowie y Terry Jones; aunque, al parecer, también orbitaba a escondidas en torno a un tercero: Maurice Sendak.

O al menos, así se evidencia al abrir una de sus obras más personales, *Outside Over There*, donde Ida, una joven a punto de entrar en la adolescencia, persigue a un grupo de goblins que acaba de raptar a su hermano pequeño,



apenas un bebé, llevándoselo de la cuna. El guionista de *Dentro del Laberinto*, el prominente medievalista, autor de novelas infantiles y ex Monthly Python Terry Jones, sin duda conocía el libro de Maurice Sendak, pues el nombre de éste último se incluye en los agradecimientos de la película. Sin embargo, me pregunto si conocería la terrible historia en la que, a su vez, se basó *Outside Over There*.

Contaba Sendak a Spike Jonze en el documental *Tell Them Anything You Want*, que siendo muy, muy pequeño, llegó a obsesionarse con un suceso que tuvo en vilo a todo Estados Unidos durante dos meses y medio, el rapto del hijo de Charles Lindbergh. El 1 de marzo de 1932, la criada del famoso aviador, descubrió que el niño, de diecinueve meses de edad, no estaba en su cama. En el alféizar de la ventana había una escalera de madera con un peldaño roto.



Del niño, ni rastro. El secuestrador se puso en contacto con la familia Lindbergh pidiéndoles un rescate de cincuenta mil dólares, pero a pesar del pago, el niño no fue devuelto. Edgar Hoover movilizó al FBI para buscar al responsable, también sin éxito; hasta que a mediados de mayo, un camionero encontró el cuerpo del bebé en un bosque cercano a la casa de los Lindbergh.

Los resultados de la autopsia revelaron que el niño había muerto de un golpe en la cabeza. El secuestrador (que finalmente fue capturado, aunque hay quien dice que Hoover, tratando de calmar a la opinión pública, se buscó un chivo expiatorio) sostenía al niño en brazos mientras bajaba la escalera, con tal mala suerte que uno de los escalones cedió, haciendo que el niño cayera accidentalmente al suelo. Falleció en el acto. Al ver al niño muerto, el secuestrador entró en pánico y abandonó el cuerpo en el bosque después de borrar sus huellas.

«Con el bebé Lindbergh hice un asociación muy rara», dijo Sendak. «Pensé que este bebé no podía morir porque era rubio y rico, vivía en una mansión, su madre era la princesa del universo y su padre un capitán. No podía soportar que ese chico muriera. Mi propia vida dependía de que él fuera rescatado, porque si ese chico se moría,

yo no tenía ninguna oportunidad: yo era pobre, feo, hijo de inmigrantes. Y cuando el bebé fue hallado muerto, algo fundamental murió dentro de mí. O, quizás, algo nació: mis historias, estas sombras que están en la vida de los chicos que no son felices ni tienen con quién hablar”.

Sendak, que en aquel entonces tenía solo cuatro años, se acordaba perfectamente del momento en que supo que el bebé de Lindbergh había muerto. Iba con su madre por la calle y, en un quiosco, vio anunciado el terrible descubrimiento en la portada de un periódico. Bajo los titulares, una foto del bosque con una enorme flecha blanca apuntando hacia un punto borroso en el suelo. Dicha imagen persiguió a Sendak durante el resto de su vida; y tenía bastantes motivos para hacerlo: muchos de sus familiares murieron años más tarde en los campos de exterminio en Europa, además de ser testigo, con tan solo seis años, de la muerte de su mejor amigo, atropellado por un coche tras salir corriendo detrás de una pelota. Fue Maurice quien tiró la pelota.

El caso es que su obsesión por aquella foto era tal que, pasados los años, llegó a creer que nunca había existido. Trató de buscar aquel periódico en decenas de hemerotecas, pero no lo consiguió. Solo él se acordaba de

la foto. Ni su madre, ni los adultos a los que preguntaba recordaban haberla visto. ¿Era posible que la hubiera imaginado él mismo, reduciendo aquella tragedia

a dos símbolos abstractos, una flecha y un punto? ¿Es posible que la mente de un niño tratara de protegerse de esa manera del horror? Años más tarde encontró la respuesta. Después de una conferencia sobre la muerte del hijo de Lindbergh, Sendak se acercó al ponente para preguntarle por la foto. Éste quedó sorprendido y le dijo: “Es una foto rarísima. Fue retirada casi de inmediato por el impacto que causó. Lo raro es que, por mucho que he preguntado por ella a la gente que vivió el suceso, nadie consigue acordarse. Tengo aquí mismo una copia, en mi maletín”.

Y era, por supuesto, la misma foto. Exactamente igual que él la recordaba.

Creo que a nadie le resulta muy difícil imaginar la impresión que causa el volverse a encontrar,

«...yo era pobre, feo, hijo de inmigrantes. Y cuando el bebé fue hallado muerto, algo fundamental murió dentro de mí. O, quizás, algo nació: mis historias, estas sombras que están en la vida de los chicos que no son felices ni tienen con quién hablar».

después de tantos años, con una imagen de la infancia que se creía perdida para siempre. Es como volver a la misma casa donde uno vivió de niño y en la que ahora habita otra gente, o regresar al colegio donde uno estudió y darse cuenta de que todo parece ahora mucho más pequeño. Quizá uno de los más escasos y valiosos placeres que hay en la vida es poder volver a recuperar la mirada de la infancia, aunque solo sea por un instante; un breve instante que dura lo que uno tarda en darse cuenta de que son ahora otros ojos los que miran, los ojos del adulto. Sin embargo, la imagen de infancia que volvió a ver Sendak no fue una imagen amable, como las de arriba, sino tal vez una de las más aterradoras a las que pueda enfrentarse un niño: la de su propia mortalidad. Todos sus li-



bro presentan, en realidad, variaciones de esta imagen secreta. Max, el protagonista de *Donde viven los monstruos*, en realidad tiene muy buenos motivos para negarse a cenar y huir de casa, pues su madre (la de Sendak), para que se lo comiera todo, siempre le recordaba lo que pensarían de él sus primos, que habían acabado en los hornos de Auschwitz antes de morir casi de hambre. «Yo odiaba a todos esos niños muertos por el Holocausto», decía Sendak.

¿Pero qué hay de Rosie, esa niña disfuncional que, envolviéndose en una manta, cree transformarse en una gran cantante, en un petardo o en un gato? (Hay algo reconfortante en la imagen del gato arrojado en la cama al final de *The Sign on Rosie's Door*: no parece probable que nadie vaya entrar por la ventana a raptarlo; después de todo, tampoco se construyeron campos de exterminio para gatos y, casi siempre suelen ser lo suficientemente ágiles como para esquivar las ruedas de un coche, o al menos más ágiles que un niño). O ese banderín con la palabra «Champion» que aparece en *In the Night Kitchen*, que Sendak admitió haber puesto ahí en recuerdo de la enfermera que le despertó con las palabras «Arriba, ¡campeón!» después de un severo ataque al corazón que casi acabó con su vida en 1967. Ese mismo año murió su pe-

rra Jennie y le dedicó *Higglety Pigglety Pop!*, or *There Must Be More to Life*. «Ahora Jennie tiene todo», dicen las últimas líneas de este libro, una de sus obras más tristes y, a la vez, más compasivas. «Es la mejor actriz principal que nunca haya tenido el Teatro Mundial de la Madre Ganso. Jennie es una estrella. Actúa todos los días y dos veces los domingos. Está satisfecha».

Decía Bruno Bettelheim, uno de los teóricos más sensatos sobre literatura infantil, que el objetivo principal de los cuentos de hadas es contarle a los niños algunas de las verdades más duras de la vida sin ocultarlas con medias mentiras, sino revelándolas tal cual son a través de la fantasía: solo de este modo el niño puede aceptarlas, pues es la fantasía lo que le proporciona ese rayo de esperanza necesario para soportar la vida. A pesar de que Bettelheim consideraba a Sendak un bárbaro, pues probablemente intuía las terribles verdades que contaba en sus libros, no se dio cuenta de que en realidad estaba haciendo precisamente lo mismo que hacen los cuentos de hadas: dar esperanza a sus lectores. No importa lo insoportable que sea la historia secreta que alberga en su interior cada libro de Sendak, siempre se las arreglaba para enseñar a sus lectores que es posible utilizar el poder de la imaginación para transformar el mundo.

Del mismo modo que Max convierte con su imaginación un hogar opresor en un bosque, o Rosie, que no quiere ser niña, se transforma en diferentes objetos o personajes, Maurice Sendak dedicó su carrera a transmutar aquella foto de la flecha y el punto en decenas de otras imágenes, no necesariamente amables (pues sus libros nunca lo son), pero mucho más útiles que cualquier imagen literal del horror a la hora de ayudarnos a entender lo inefable. Y si la literatura y el cine infantil son un juego interminable



Maurice Sendak le explica a Art Spiegelman que no se puede proteger a los niños porque ya los abentodo

de transformaciones, hay que quitarse el sombrero ante Terry Jones y Jim Henson por transformar al secuestrador del hijo de Lindbergh en David Bowie. Porque viendo la tristeza de sus ojos y escuchando el desamparo de su voz, casi es posible entender que únicamente una insondable soledad es capaz de llevar al ser humano a hacer cosas tan terribles. Y quizá, de este modo, nos sea posible mirar a aquel atroz asesino, a cualquier asesino, sintiendo algo menos de odio y un poco más de compasión.

«Di a los niños lo que quieras», decía Maurice Sendak, «pero diles siempre la verdad». Porque si no somos capaces de aceptar que la muerte es real y que el asesino es humano, tampoco nosotros los adultos seremos capaces de soportar la vida.



William Faulkner o cómo ganar una partida de dados

por David Sánchez Usanos

Ofrecemos aquí un extracto de la introducción que David Sánchez Usanos hizo para el libro Ensayos y discursos (Capitan Swing; 2012). El libro es un compendio de la obra de no-ficción de William Faulkner. En palabras de James B. Merywether, editor original de la obra: «Todo en esta colección de prosa de no-ficción es, entonces, revelador de Faulkner, el artista y Faulkner, el hombre. Los textos al mostrarnos algo de lo que este escritor inmensamente dedicado, inmensamente complejo y profundamente herético eligió revelar públicamente acerca de sí mismo durante las última cuatro décadas de su carrera nos permiten comprender, un poco mejor, al hombre y su obra».

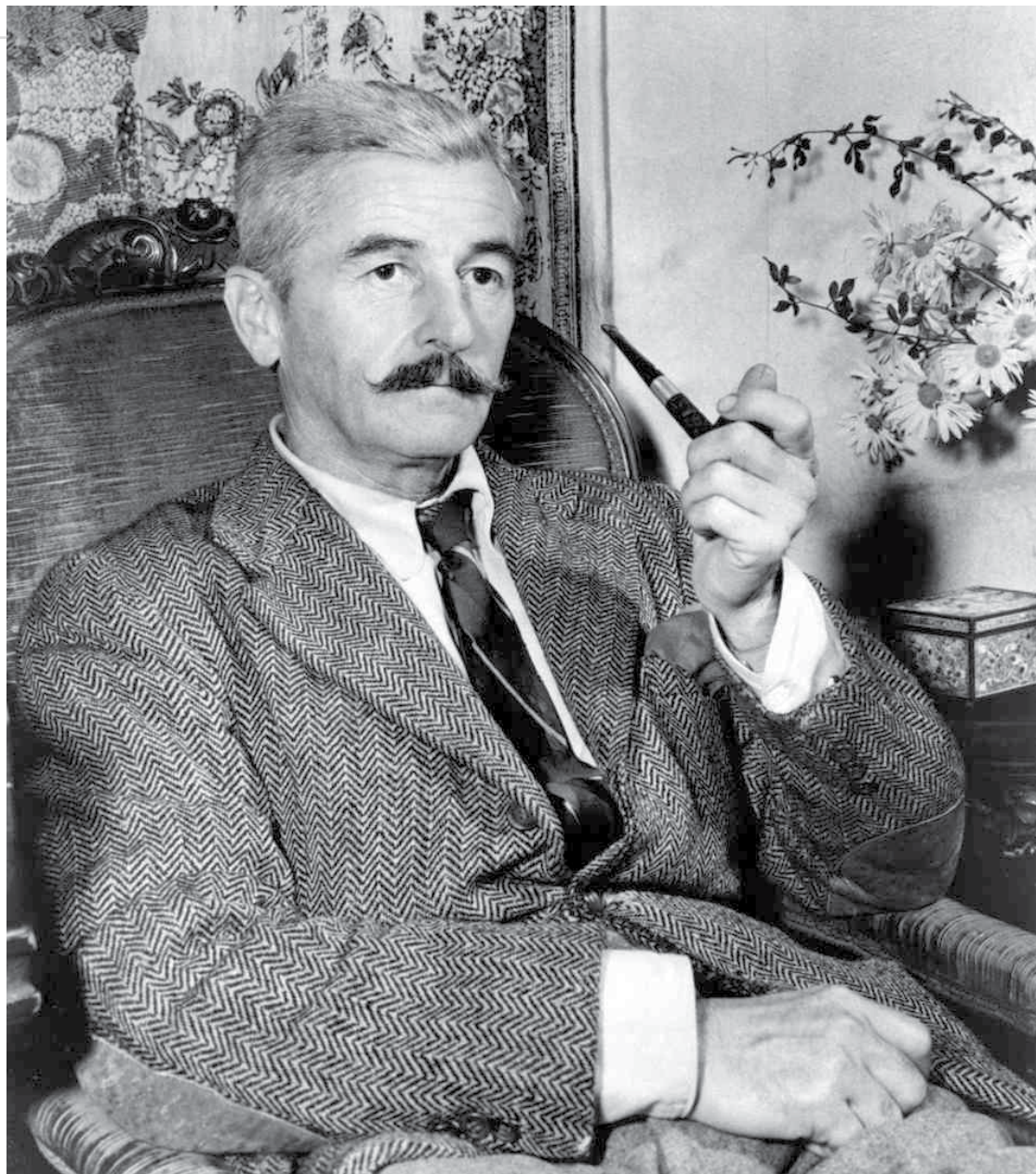


Hay un momento en la vida en el que todo adolescente sueña con ser escritor. No con escribir libros, sino con ser escritor. Es decir, con llevar una vida bohemia, libre del yugo de horarios, jefes y oficinas, siempre atenta a lo verdaderamente importante: la pasión violenta, la esquiva felicidad, los mil signos que arroja el destino. Una vida de aventura, seducción y velocidad. Una constatación de que se es diferente, de que no se forma parte de esa gente gris y sin gracia que puebla —y domina— el mundo. Esa idea

termina muriendo irremediabilmente. Como la adolescencia, tal vez con ella. A veces ese horizonte, el apuntado por la afirmación «algún día seré escritor», se va desplazando constantemente hasta que termina convirtiéndose en un gesto, en un ritual privado, en algo que se guarda en el fondo del alma como una especie de salvoconducto expedido por alguna misteriosa autoridad, un secreto que nos protege, que nos redime, de la vida monocorde que vamos viviendo «mientras tanto». Otras veces esa promesa se abandona como se abandona una pasión juvenil, como algo que, pasados los años, se interpreta que pertenecía a un momento muy particular de nuestra vida, una canción, un olor o una prenda que en aquella época lo eran todo pero que ahora sólo nos provocan, en el mejor de los casos, una sonrisa condescendiente. Pero quien asiste de un modo definitivo a la muerte de esa romántica idea de «ser escritor» es precisamente el que acaba siéndolo. Porque se reencuentra con aquel yugo que quería conjurar: editores y editoriales, cartas de rechazo y cifras de ventas, novedades, prisas, presiones, apuros, malos modos. El horario, el jefe, la oficina. Y entonces descubre que ser escritor es un oficio. Como el que cría caballos, el que trabaja a martillo los metales o el que labra la madera. Que tiene que ver con la pasión, con la vio-

lencia y con la vida aguijoneada por el azar o el destino. Pero que esos elementos, por sí mismos, no son literatura. Más bien son los materiales con los que él ha de intentar hacer libros. Aprende que escribir no es veleidad sino, como decíamos, oficio. Entonces, una vez que entra en contacto con el negocio, hay algo de aquel adolescente que se marcha para no volver. William Faulkner sabía muy bien de qué iba esto. Conocía a fondo el oficio y en esta colección de ensayos, cartas y discursos aparece una y otra vez el amor de su vida, el demonio de tres caras que se alimentó de su alma a cambio de un trozo de inmortalidad: el Sur, el Mississippi, la literatura. Y Faulkner lo nombra, lo describe y lo santifica. Faulkner no nos muestra los secretos de su pericia, aquello que le hace escribir como escribe. Nadie puede enseñar eso, porque nadie lo sabe. Faulkner tampoco sabía cómo lo hacía y, por tanto, no podría habérselo contado aunque hubiese querido. Lo que sí nos muestra, lo que sí ha decidido compartir, es cierto credo y cierta sintomatología relativos a la literatura: por qué quiere escribir, cuál es la causa de que determinados textos no funcionen, qué reacciones le suscitan ciertos personajes y descripciones. Fenomenología, eso es. Lo que Faulkner nos expone es una fenomenología de la escritura: la presentación, o descomposición,

de la experiencia del escritor. Un retrato, una pintura, a partir de la que podemos reconstruir la idea de la literatura que tenía Faulkner. Y esta aparece como un poder, una fuerza, que nunca se puede dominar por completo. Como si el escritor fuese una especie de alquimista que dispone un conjunto de elementos que se transmutan en algo distinto. En algo vivo. Esta colección de textos aborda numerosas cuestiones: lo intrincado del conflicto racial en el sur de los Estados Unidos, las paradojas de una modernidad —o mercantilización— profundamente insatisfactoria o la sobrecargada atmósfera de la Guerra Fría. Pero estos y otros asuntos se encuentran siempre anudados por la experiencia literaria. La literatura se pre-



senta como una estrategia orientada a la comprensión pero también a la supervivencia. Una táctica que permite al escritor, si tiene éxito, burlar a la muerte (o al olvido, que viene a ser lo mismo). Pero también constituye una ocasión para que otros encuentren consuelo, alivio o esperanza en un mundo que siempre parece estar a punto de derrumbarse. Faulkner, en su escritura, se muestra tremendamente lúcido, deja abundantes muestras de humor e ironía y por momentos da la impresión de estar sirviendo a un propósito, a un proyecto, que excede lo estrictamente individual y que tiene que ver con el mundo, con el género humano. Lo que lleva a cabo, y lo que antes mencionábamos respecto al consuelo y la esperanza, no ha de interpretarse como una literatura de evasión. De hecho entiende la literatura desde un punto de vista casi biológico, como algo necesariamente anclado a un suelo y a un clima, en estrecho contacto con la tierra. Pero, al mismo tiempo, junto a esa condición casi animal de la literatura, observamos cómo también tiene una intención decididamente terapéutica, casi soteriológica. Faulkner nos quiere curar de algo, nos quiere salvar de algo. Quizá del mundo, quizá de la modernidad. Pero lo quiere hacer desde dentro: no hay otro refugio

que este, no hay nada ni nadie para relevar al hombre de su responsabilidad. El hombre, ese animal que suda, sangra, ama, desea y traiciona, pero que también sueña, ríe y se sacrifica. Y trabaja y se angustia en un magma que bulle que los griegos llamaron «cosmos» y los romanos «mundo». Faulkner siente la tensión: sólo se puede escribir de y desde el mundo, pero su mundo estaba yendo en una dirección que le repugnaba. Faulkner casi anticipa, casi prevé, la derrota, su propia derrota, pero no se resigna. Sigue escribiendo y confiando en ese extraño animal. A pesar de que esta colección presenta cierta diversidad formal (ensayos, discursos, cartas, reseñas literarias, críticas teatrales) y temática, hay algunos aspectos que aparecen de manera recurrente y que invitan a ofrecer algo parecido a un catálogo de los motivos de Faulkner.

En William Faulkner podemos encontrar intuiciones y consideraciones que también compartían algunos de sus contemporáneos. Quizá algún lector encuentre que sus reflexiones acerca de la naturaleza, el lenguaje y la relación del artista respecto a su propia tradición le aproximan a autores tan dispares como T. S.

Eliot o Martin Heidegger. También podrá observar ciertos aspectos paradójicos, o, al menos, aparentemente chocantes. Por ejemplo, que un autor que odiaba tanto el artificio y que consideraba que una de las principales virtudes del escritor era la sobriedad escribiese a veces de una manera tan sinuosa. Pero esto tampoco admite una respuesta simple, pues Faulkner es hombre de una gran variedad estilística, algo de lo que da muestra esta colección.

Lo que sí parece establecido de una manera sólida es el estatus que posee Faulkner en la república de las letras: es un coloso de talla mundial. A pesar de lo que pudiera pensarse, a menudo los norteamericanos no se sienten tan seguros de sí mismos y de su valía en el ámbito de la cul-

tura. Pero cuando se les pregunta por un escritor contemporáneo del que estén orgullosos ese nombre suele ser el de William Faulkner. Pocos escritores como él gozan de un prestigio y un reconocimiento tan unánime dentro de su país.



Ensayos y discursos: William Faulkner

Presentación de James B. Meriwether

Traducción de David Sánchez Usanos

ISBN: 978-84-940279-4-9

Madrid, 2012

376pp

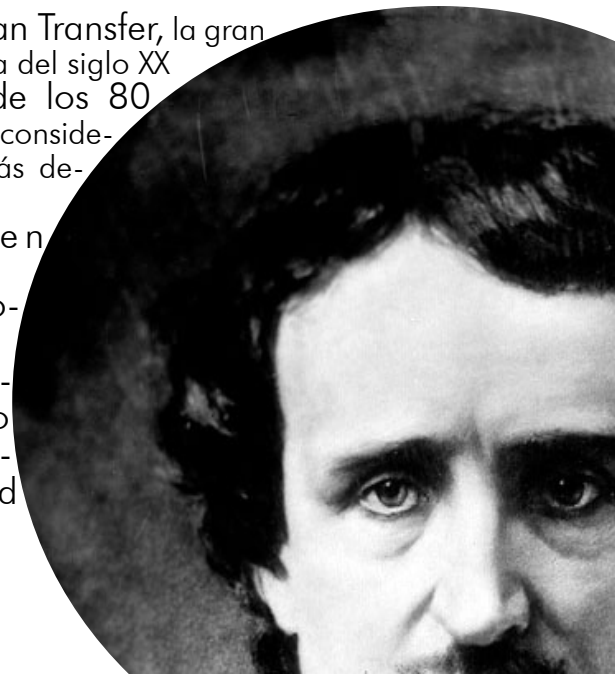
En este número cuatro de Factor Crítico inauguramos el propósito de listar los diez artículos que, acerca del tema sobre el que trate cada número en particular, resulten más sugerentes a nuestros autores. No se trata de una votación. Tampoco se solicitó una clasificación entre los artículos. Es casi un ejercicio de asociación.

Jorge de Barnola

Roberto Bartual

- 1.-Los Cuatro Fantásticos, de Stan Lee y Jack Kirby
- 2.-El Arcoíris de la Gravedad, de Thomas Pynchon
- 3.-El LSD
- 4.-La CIA
- 5.-La saga de los Glass, de J.D. Salinger
- 6.-Las películas irlandesas de John Ford
- 7.-Kenneth Anger
- 8.-El capitán Ahab
- 9.-Little Nemo
- 10.-William Randolph Hearst y la Guerra de Cuba

- 1.-Edgar Allan Poe, padre del terror y el misterio
- 2.-Los gánsters
- 3.-Mickey Mouse
- 4.-Creepshow
- 5.-Playboy
- 6.-Manhattan Transfer, la gran novela urbana del siglo XX
- 7.-El cine de los 80 (hay quien lo considere su cine más decadente)
- 8.-Stephen King
- 9.-Coca-Cola vs. Pepsi
- 10.-El canon como lo entiende Harold Bloom



Miguel Carreira

1.— Mark Twain. Por tener la relación calidad/ingenio más elevada de la historia de la literatura universal americana.

2.— Los Simpson (temporadas 1-9)

3.— Viaje a la Luna. Reúne todos los ingredientes para ser la epopeya de nuestra época: grandeza, inspiración, talento, riesgo... y la siempre apreciable circunstancia de

que no haya sido necesario exterminar ningún grupo étnico para conseguirlo, factor tan casual como meritorio.

4.— John Ford

5.— El jazz.

Doce años después ya podemos estar seguros de que es la tradición musical más fértil que nos ha dejado el S XX.

6.— *Babbitt*, de Sinclair Lewis.

7.— Hollywood. Todo lo que es Estados Unidos para Europa ha nacido allí, ha estado allí, ha pasado por allí, ha muerto por allí y/o ha sido mostrado y exportado desde allí al mundo de forma claramente distorsionada.

8.— Fender telecaster (y alrededores).

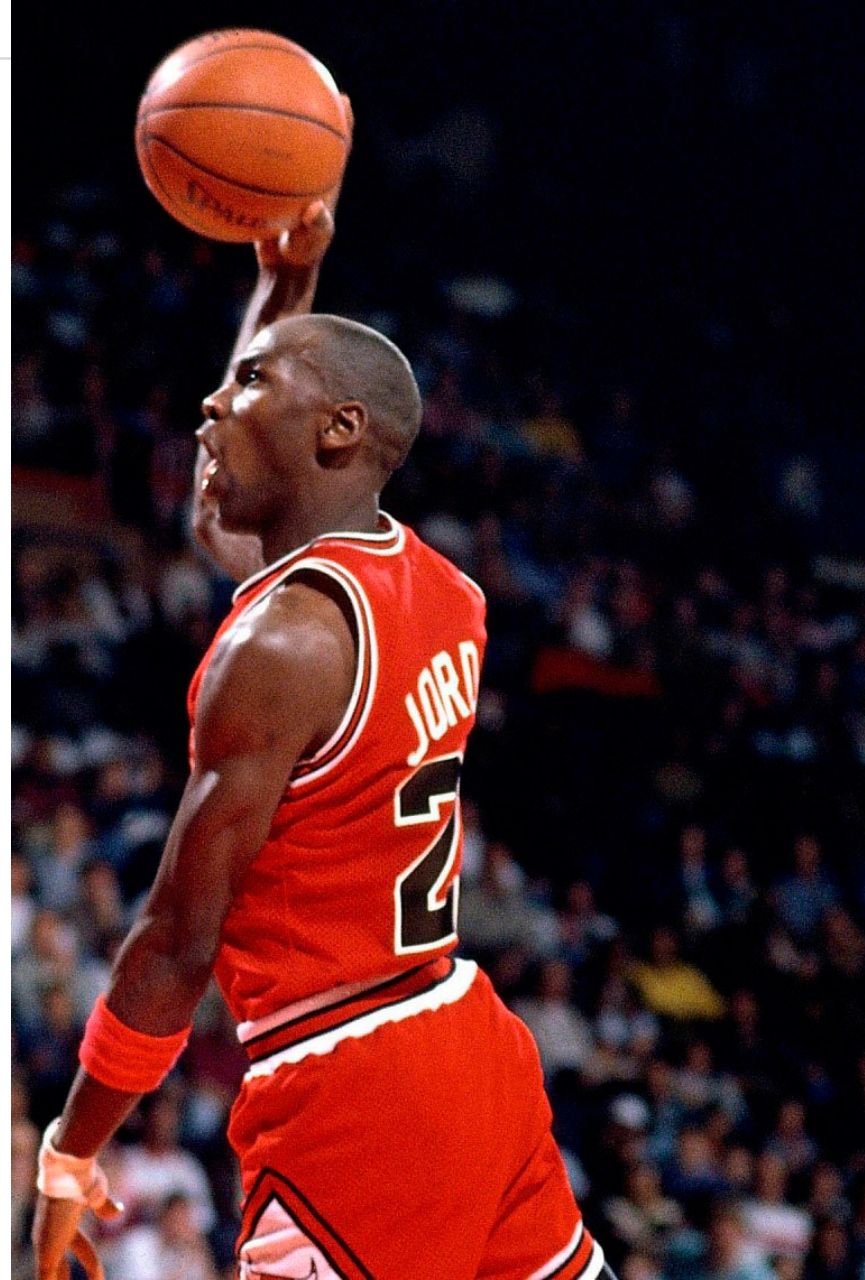
9.— *Absalon, Absalon*.

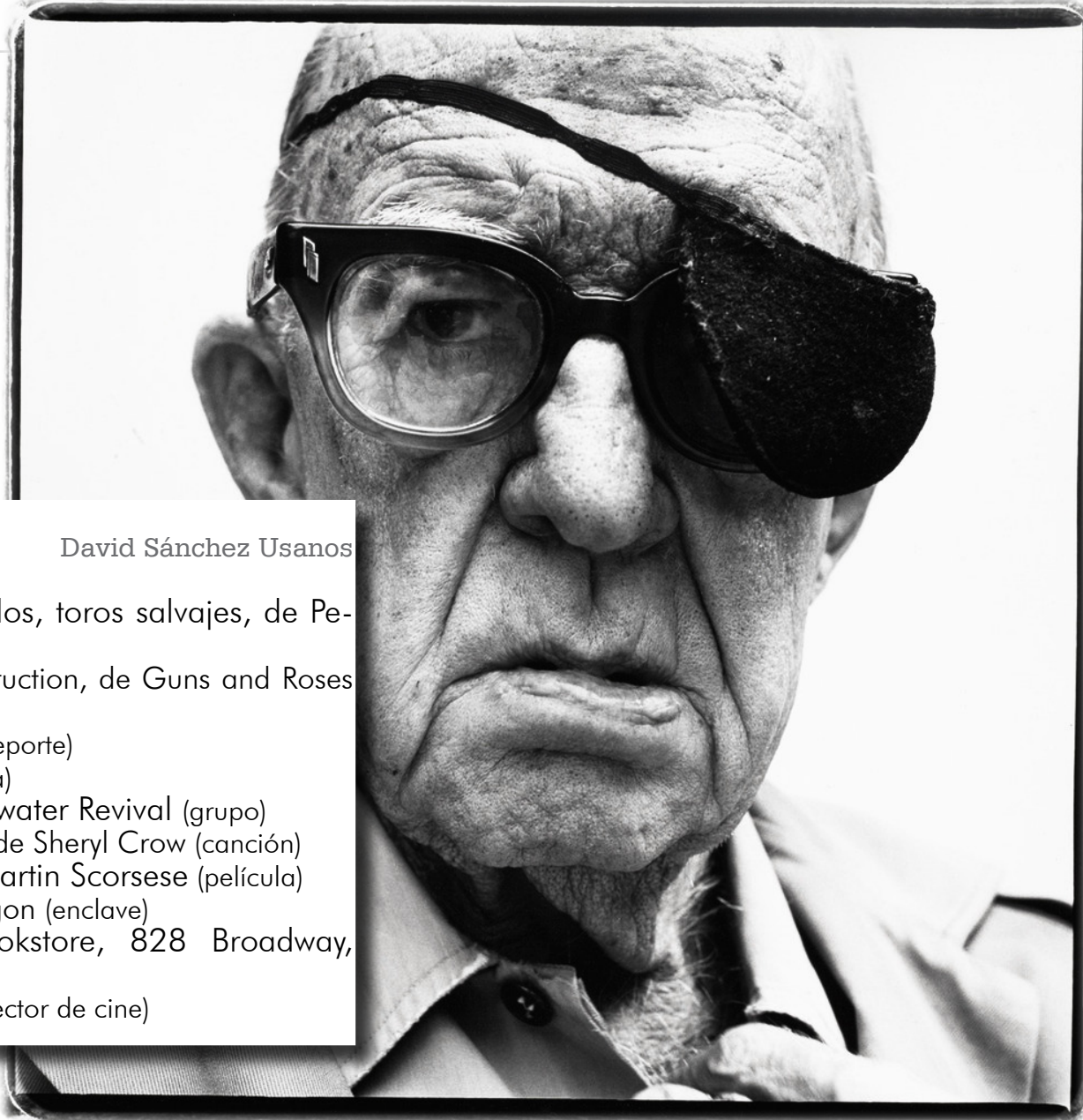
10.— Sin perdón.



David García

- 1.-Michel Jordan. Su elegancia y plasticidad elevaron el baloncesto a categoría de arte.
- 2.-Taxi Driver. No hay creación audiovisual que refleje con más detalle la locura que genera la noche en la mente humana
- 3.-Superunknown de Sound Garden. Disco oscuro y robusto para transitar del «grunge» al rock
- 4.-Nueva Orleans. Entre los pantanos se erige una babilonia donde el diablo se confunde con la música.
- 5.-Mystic River. Una obra maestra de la cinematografía contemporánea con un final digno del mejor Shakespeare
- 6.-The Black Crowes. En su día enlazaron tres discos en los que parecía que las esencias de la música orbitaban sobre ellos.
- 7.-Un sueño americano Ejemplo de esa literatura vigoroso que nos transporta a una atmósfera descrita con las vísceras y el sentimiento de culpa.
- 8.-James Ellroy. Maestro de la novela negra y de la tortura interior que puede invadir a los personajes.
- 9.-Network. Un mundo implacable. Película monumental que nos recuerda que no hace mucho tiempo un cine con mayúsculas y premonitorio era posible.
- 10.- El boxeo. No es patrimonio de esta tierra pero sin duda se ha convertido en un fenómeno de culto y una metáfora de la vida.





David Sánchez Usanos

- 1.-Motos tranquilos, toros salvajes, de Peter Biskind (libro)
- 2.-Appetite for destruction, de Guns and Roses (disco)
- 3.-El baloncesto (deporte)
- 4.-Bob Dylan (artista)
- 5.-Credence Clearwater Revival (grupo)
- 6.-«Members only», de Sheryl Crow (canción)
- 7.-Infiltrados, de Martin Scorsese (película)
- 8.-Port Orford, Oregon (enclave)
- 9.-The Strand Bookstore, 828 Broadway, Nueva York (librería)
- 10.-John Ford, (director de cine)



A u d i o v i s u a l



It's arrested development

Mitchell Hurwitz

Miguel Carreira



En uno de los primeros capítulos de *Arrested development*, Lucille Bluth (Jessica Walter), la madre de la familia Bluth, está visitando a su hijo mayor, Gob, en el hospital. Gob está allí porque ha sido apuñalado en el patio de una prisión. Es una historia complicada. Vamos a intentar llegar a ella y luego volveremos con Lucille.

A Gob lo han apuñalado en la prisión. La misma prisión en la que él mismo ha solicitado ser encerrado para poder luego fugarse de ella y así aumentar su prestigio como mago. Gob es un mago fracasado de cuarenta años, que tiene serias dificultades para mantener vivas las palomas de sus trucos más de cuarenta segundos y que siempre tiene problemas con la piedra del mechero que utiliza para lanzar bolas de fuego (o intentar lanzar bolas de fuego) en los momentos más inesperados.

Naturalmente, Gob tiene otros motivos para hacerse encerrar. En primer lugar, no tiene dónde vivir. Se ha peleado con su novia, una actriz de culebrones en Español, a su madre no le importa que Gob no tenga dónde caerse muerto (tal y como ella misma señala) y en la casa de su hermano, Michael (Jason

Bateman) ya vive demasiada gente. En segundo lugar, Gob está intentado acercarse más a su padre, George Bluth (Jeffrey Castor), que ha sido arrestado acusado de estafar de forma continuada a los accionistas de su empresa, al utilizar los fondos de su firma constructora como si fuesen un depósito personal hasta llevarla prácticamente a la ruina. Gob está celoso porque su padre, que se ha aclimatado extraordinariamente bien a la vida en la cárcel («It's the time of my life» grita alborozado durante las visitas de sus hijos), mantiene una relación más estrecha con los presos de la que ha tenido jamás con él o con su hermano, aunque esta última parte, a decir verdad, a Gob no le afecta demasiado. Por último, Gob necesita desesperadamente darle un impulso a su carrera como mago, puesto que, desde que ha sido expulsado de la



Alianza de Magos por revelar trucos en la televisión, su crédito profesional está de capa caída.

Lamentablemente, Gob no es precisamente un tipo que se haga querer. De hecho, aunque él piensa que el alcaide de la prisión le ha permitido poner en marcha su intento de la fuga porque lo admira como mago, éste accede en realidad porque le resulta divertido que sus presos (y un par de veces los guardas) apaleen al bueno de Gob. Nada más entrar en prisión lo primero que hace Gob es enemistarse con el preso más grande del patio, por culpa de uno de sus trucos de magia. Por cierto, Gob no los llama trucos, sino ilusiones. Esto es muy importante para él y es muy estricto en ese tema. De hecho, su primer diálogo en la serie es para aclararle a su hermano Michael que un truco es algo que una prostituta hace a cambio de dinero. Luego el plano se abre (un recurso que la serie utiliza a menudo) y vemos a un grupo de niños que presencian la conversación boquiabiertos.

Para no alargarnos más, y dado que Lucille nos está esperando, diremos que el mismo preso, que resulta ser un defensor convencido del nacionalsocialismo, será quien apuñale más tarde a Gob en el patio de la prisión al grito de «poder blanco», con lo que Gob pasa

a ostentar el discutible privilegio de convertirse en el primer caucásico apuñalado gratuitamente en nombre de la supremacía blanca.

Gob pierde el conocimiento por la puñalada. Al despertarse está en el hospital, junto a su madre. «¿Sigo en la cárcel?». Le pregunta. «No, estás en el hospital». «Ta chaaaaan» responde Gob desmayadamente. A continuación Lucille sale de la habitación y le comenta a su otro

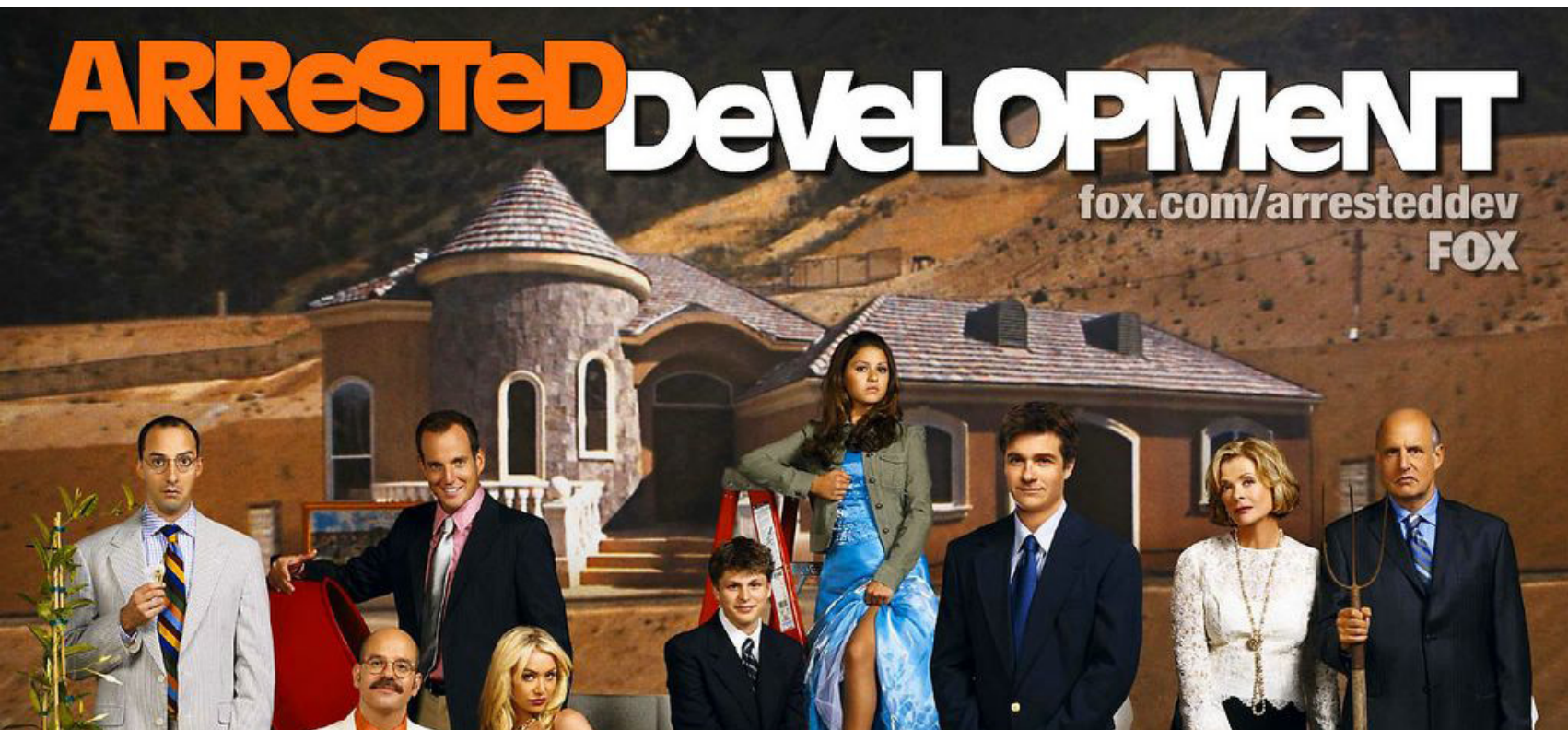
hijo, Michael, que va al bar. Michael le responde que están en un hospital, y que allí no hay bares. Lucille replica que esa es la razón de que la gente odia los hospitales. Suelta una carcajada y se va. Michael y Gob -en una silla de ruedas- la miran espantados. Fin de la escena.

Creo que lo primero que hay que hacer notas es que esta escena la hemos escogido sin demasiado detenimiento, hay muchas que podríamos

ARRESTED DEVELOPMENT

fox.com/arresteddev

FOX



haber usado en su lugar, digamos que esta es la tónica de la serie. En cualquier caso, la escena nos sirve para explicar un poco lo que es *Arrested Development*. El diálogo Gob y Lucille en el hospital apenas dura un minuto, pero, para entender todo lo que pasa, hay que recoger cuatro o cinco tramas anteriores. Eso si seguimos solamente a Gob y no nos referimos a las retorcidas formas en las que cada miembro de la familia Bluth entra y sale de las múltiples historias.

Pero lo más curioso es que, a partir de esta escena, a partir del momento en el que Lucille sale de la habitación de su hijo, no tenemos ni idea de lo que va a pasar. En *Arrested development* hay acontecimientos, que en otras series serían importantes, y que aquí pueden quedar relegados para siempre. De hecho, uno de los chistes recurrentes de la serie es hacer falsos avances sobre futuros capítulos mostrando sucesos de los que luego no tendremos más noticias. Por el contrario, cosas que pudieran parecer insignificantes pueden convertirse aquí en temas centrales, en un *leitmotiv* (incluso en un *leitmotiv* musical, retomando



el sentido original del término), resurgir siete u ocho capítulos después, o quizás dos temporadas más tarde. Nunca lo sabemos, nunca vamos a estar preparados y nunca nos va a importar demasiado. Esto es *Arrested Development*.

Ahora que ha vuelto a ponerse en marcha el rodaje de la serie, que contaba hasta el momento con tres temporadas, y que parece que, por fin, esta vez sí, habrá grabación de nuevos capítulos tras una larga interrupción de siete años, es buen momento para recordar una de las series más divertidas de la historia de la televisión. Por si usted es de esas personas apresuradas del mundo moderno y no tiene tiempo de leerse las críticas enteras, vamos a dejar las cosas claras en este mismo párrafo y luego ya tendremos tiempo de explayarnos: repito *Arrested Development* es una de las series más divertidas de la historia de la televisión. No, no me pida que entremos en comparaciones. Sí, por supuesto que es mejor que esa que usted está viendo ahora. Mucho más divertida. No me vaya a comparar. Esta es tan buena que ya

ha sido cancelada, por ahora sólo una vez. Es tan buena que es de esas series que hay que nombrar para explicar la evolución del género y tan buena que, a poco que se hable de ella, empezamos a hablar de lo que ha venido antes, de la tradición que han utilizado y cómo la han convertido en un producto que, después, no se puede explicar del todo bien.

Como casi todas las comedias americanas, especialmente las *sitcom*, *Arrested development* gira en torno a una familia o un grupo de gente que se comporta de forma muy parecida a una familia. En este caso se trata de una familia disfuncional, claro. Las familias, digamos funcionales, desaparecieron hace mucho de la televisión. No es fácil explicar por qué *Arrested development* es tan divertida. Podríamos hablar de una serie de actores en estado de gracia, desde los más veteranos (Castor o Walter) hasta debutantes, como Michael Cera, que empezó aquí a labrar ese personaje que ya no podemos disociar del actor. Pero probablemente lo más llamativo de *Arrested Development* sea la increíble hipertrofia de recursos que se utilizan y que, por algún tipo de milagro, de esos que uno al final se rinde a resumir con palabras como talento, no se atropellan los unos a los otros.

En *Arrested development* todos los recursos, todos los trucos, todas las gracias que se pueden utilizar para hacer reír se utilizan indiscriminadamente. *Arrested development* es un ataque por saturación. Tenemos, claro, la típica construcción de una *sitcom*, es decir, hay una serie de personajes que en seguida se hacen reconocibles para el espectador, lo que permite que las gracias resulten identificables. Si vamos por ese camino, no podemos llegar a ningún sitio. Y no porque sea un mal camino, sino porque distrae demasiado, este es uno de esos caminos en los que uno se para cada dos segundos a mirar las flores de la cuneta. Hablar de los personajes de *Arrested development* sería cuestión de horas repasando a cada uno de los miembros de la familia Bluth y a la compañía de personajes secundarios más memorables desde los (buenos) tiempos de *Los Simpson*.



Pero *Arrested development* no son sólo personajes. Ya hemos dicho que *Arrested development* es una panoplia exhuberante de recursos cómicos: desde la liberación de la cámara, que salta a la mano (es verdad que esto ya no resulta novedoso, pero estamos hablando de una serie que se empezó a grabar en el 2003) hasta el uso de *slapstick* (por ejemplo, un preso que intenta saltar un muro trepando por el coche escalera de un avión, mientras este retrocede, con lo que el preso acaba contra el suelo), el empleo de la música como un elemento cómico, la utilización de técnicas de documental (de forma muchísimo más variada que ejemplos posteriores como *Modern family* o *The Office*) o esa superpoblación de tramas que avanzan a codazos mientras se nos cuenta la historia de la familia Bluth.

Por si todavía faltase algún ingrediente para aderezar el plato, la serie incluye crítica política y social. Al menos dos de los mejores chistes que se han hecho jamás sobre la guerra de Irak y otros dos de los mejores chistes que se han hecho jamás sobre la ley antiterrorista de George Bluth -perdón, Bush- se esconden en los guiones de esta serie que ahora vuelve a ponerse en pie.



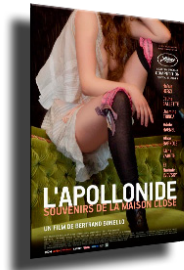
Arrested Development

Michael Hurvitz

Interpr: Jason Bateman, Portia de Rossi, Will Arnett, Michael Cera, Alia Shawkat, Tony Hale, David Cross, Jeffrey Tambor, Jessica Walter
EEUU

L ' A p o l l o n i d e

de Bertrand Bonello
por Alexander Zarate



La sonrisa cortada de Madeleine «la judía» (Alice Barnole) no es la de la mirada que ríe, es la mueca permanente de un cautiverio, de un dolor, del filo de una humillación, a manos de un cliente que dejó la huella de su poder desgarrando con un cuchillo su mejilla, ampliando su sonrisa para negarla. Casa de tolerancia (L'Apollonide, 2010), de Bertrand Bonello, está surcada por esa mueca, por esa herida que no cicatrizará nunca del todo, aunque su superficie sea un deslizamiento entre los diversos flecos que constituyen la vida en este burdel de lujo, entre noviembre de 1899, la noche en que es cortada Madeleine, y marzo del 1900, flecos que son las vidas de estas prostitutas, pues su vida es un permanente fleco irresuelto, o así parece, algunas resignadas a ser cautivas ya de ese enclaustramiento de vida, como quien ya lleva doce años atrapada cual mariposa con un alfiler clavado, como una mercancía que no debe dejar de sonreír y dar placer, o simplemente temer que no las degraden, que las vendan a un burdel de más baja categoría. Vidas partidas, arrumbadas en ese escenario, en esa pantalla de vida. Bonello también realiza montajes con la pantalla partida. Hay un plano que lo fragmenta en cuatro planos: Una de las chicas, Samira «la argelina» (Hafsia Herzi), llora tras leer un pasaje, de una obra escrita por una mujer en 1889, en la que se establece una equivalencia

entre las prostitutas y los criminales (las prostitutas son las criminales femeninas), y afirma que son seres de más limitada capacidad intelectual (menor tamaño de cráneo, menos materia gris, menos inteligencia, y más tendencia a la anormalidad y a la idiotez); en otro «cuadro» Clotilde «Muslos finos» (Celine Sallette) yace, al otro de la puerta, en el interior del baño, abandonada a sí misma, refugiándose en el opio como la única solución de poner distancia con su cautiverio de vida, con su condición de labor servil, de mercancía, de subordinada, reflejada en los otros dos cuadros, Lea «la muñeca» (Adele Hanel) haciendo a un cliente el numerito de la muñeca, y otra chica siendo enculada por otro cliente.



La cautivadora y compleja narrativa de Bonello tiende a la deriva, descentrada, en un «entre» que fluctúa entre realidades, estilos y perspectivas; entre un impresionismo que contrasta el escenario y las mascaradas con los espacios entre líneas de los rostros desmaquillados y las apariencias desgarradas, de las ilusiones, de las complicidades, de los aprendizajes, de la naturalidad, las excursiones en el campo y los chapuzones en el agua, cuando se estiran y abrazan, cuando dejan de ser reflejos o muñecas, cuando son cuerpos que se afirman en su anhelo de vivir, fuera del escenario de la degradación donde sus cuerpos pueden descomponerse por el contagio de la sífilis.

En el siglo XIX se gestó la sociedad que hoy vivimos, esa mentalidad que hizo prevalecer la maquina sobre el cuerpo, la eficiencia sobre el placer. Pero debían posibilitarse los espacios al margen donde poder liberarse de la hipocresía, de las máscaras, o jugar con ellas de modo explicito, ya no incrustadas en la carne. Un escenario liberador, epicúreo, en el que liberarse de los corsés de otros escenarios, los de la luz quemada del día, los de las funciones y los gestos envarados de la imagen digna. En *Le pornographe* (2001), el cuerpo cansado, a punto de descomponerse, de Jean Pierre Leaud,

era el cuerpo de las ilusiones desvitalizadas, como cuando te han desprovisto del nervio. Por ello, su mirada ya no sabía mirar a los cuerpos en su retorno al rodaje de películas porno, sólo eran autómatas, porque su mirada se había automatizado, ya no sabía construir, generar vida con su mirada. En (2008) el cuerpo de Matthieu Amalric buscaba el modo de dejar de sentirse en su vida confinado en ataúd, en la que siente que le han arrancado los ojos. Su cuerpo se entregaba a la convulsión, junto a otros cuerpos, adherido a una música que le rescataba de su entumecimiento y extravío, o forcejeaba con el corazón de las tinieblas, como quien desesperado busca una razón en la que encontrar un camino para seguir entre tanto ruido, ese que arrasa las ciudades que ya no siente habitar.

El burdel, que no es casa de putas sino casa de tolerancia, queda más fino, menos orgánico, más escénico, como una sonrisa cautiva en una máscara, es el escenario en el que no hay huida posible, es aquél en el que seguimos encerrando el cuerpo desde aquella revolución industrial que supuso involución en otros sentidos (desde luego, en los sentidos; si es que fue involución, aunque, de todos modos, aún sea necesaria esa revolución). A Bonello no le hace falta lanzar explícitamente interrogantes;



como filos sangrantes, las deja escurrirse entre sus danzas narrativas que parecen deslizarse ingravidas hacia ninguna parte o muchas. Quizá sea esa su grandeza, la condición excepcional de su cine, que deja tantos resquicios en los que seguir rastros que alienten preguntas, y más preguntas, que nos hagan sentir cómo sollozamos, sin darnos cuenta, con lágrimas blancas, mientras nuestro rostro está surcado por la cicatriz, que es mueca, el rastro de un filo que nos ha marcado. Esa herida que aún sigue sangrando mientras permanecemos cautivos, años y años, en la maquinaria de una empresa, o nos degradan a labores de condiciones más penosas (o directamente a los márgenes de los márgenes). Mientras, podemos seguir sonriendo.



Casa de tolerancia (L'Apollonide:Souvenirs
de la maison close)

Dir: Bertrand Bonello

Inter:Hafsia Herzi, Jasmine Trinca, Adele Haenel,
Noémie Lvovsky, Louis-Do de Lencquesaing, Céline
Sallette, Iliana Zabeth, Alice Barnole, Xavier Beauvois
Francia 2011

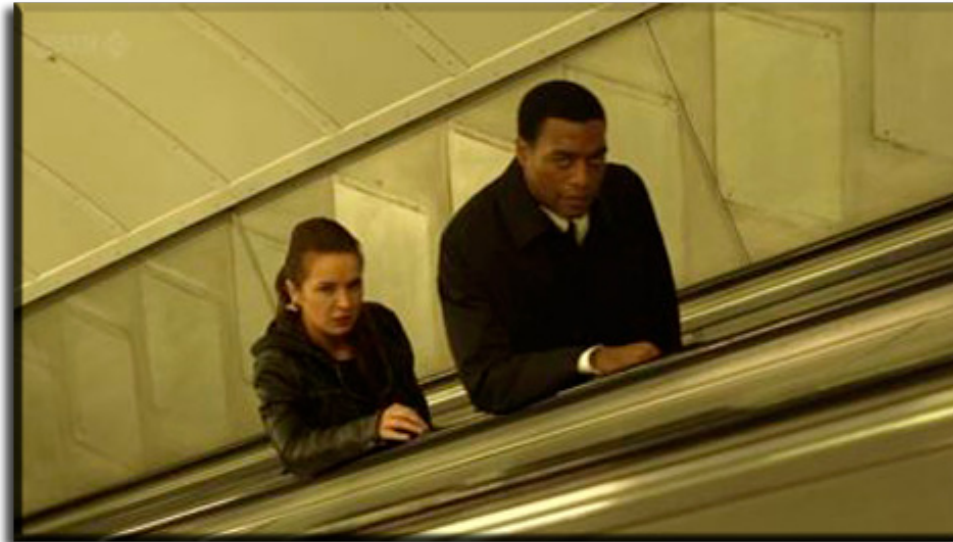
The Shadow line

de Hugo Blick
por Alexander Zarate



The shadow line (2011), miniserie de siete capítulos, escrita, producida y dirigida por Hugo Blick, es una fascinante inmersión en el lado siniestro, o en la indefinida línea de la sombra en la que resulta difícil dilucidar dónde se está situado, porque quizá seamos criaturas fluctuantes entre ambos lados. Si *Luther* (2010-), otra cautivadora producción de la BBC, creada por Neil Cross, realizaba esa exploración en un territorio en el que el *thriller* colindaba con la abstracción del fantástico, o del terror (la figura de la alteridad a través de la psicópata que se convertía en desestabilizador reflejo de los actos del policía protagonista o cómo su tránsito del enfrentamiento a la complicidad evidenciaba cuan movedizas son las consideraciones de lo que es la acción justa), *The shadow line*, también se desliza, de un modo progresivo, en territorios sugestivamente abstractos, los de las entrañas del genuino *film noir*. Se trama sobre las difuminadas diferencias entre los dos lados de la ley, la policía y los delincuentes (traficantes de droga), definidos unos y otros por la corrupción, o incluso, yendo más allá, por la alianza de intereses. ¿Quién se puede considerar íntegro? ¿Quién puede afirmar que sus actos sólo se rigen ya no por la búsqueda de la verdad sino por querer realizar lo justo?

The shadow line prosigue la estela de aquella magnífica mini serie, *Prime suspect*, protagonizada por Helen Mirren, que tuvo seis entregas (entre 1993 y 2006), pero da un paso más allá, como si en unas coordenadas firmes se abriera la fisura, como aquella dirección en la brújula inexistente del título de la película de Alfred Hitchcock, *North by northwest* (*Con la muerte en los talones*, 1959). A diferencia de otra gran serie reciente, y más popular, de la BBC, *Sherlock*, su estilo no es febril, sino pausado (una hipnótica inmersión en una melancolía abocada a la decepción, conducida desde sus mismos títulos de crédito por esa maravillosa canción



de Emily Barker, *Pause*). Recupera el aliento de los *thrillers* de los 70, como de modo tan depurado ha hecho James Gray también, en los que se dejan respirar la duración de los encuadres, y hay aún aprecio por la meticulosa elaboración de las composiciones; una sugestiva interacción y colisión implícita entre simetría y caos; entre forma de relato y lo relatado.

Hay *set piezas* portentosas, como la que acaece en una relojería, en las que se dilata, y exaspera, el *tempo* con una afinada modulación que tensa la cuerda hasta el abrupto estallido de violencia. Es sorprendente encontrarse hoy

en día con un cineasta que trabaje las composiciones de modo tan elaborado y exquisito (como los cineastas que empezaron a trabajar con el *scope* en los 50), particularmente sorprendente en los planos de conjunto, como lo es también la fuerza expresiva que extrae de recursos como las elipsis, el fuera de campo, o de los insertos (la captación de pequeños gestos), y no digamos su admirable uso de la banda de soni-

do, para crear una atmósfera inquietante como quien espera un disparo con silenciador que no sabes cuando llegará. Hay ese minucioso y destilado sentido de la puesta en escena, y de atmósfera, que se podía admirar en la reciente *El topo* (2011) de Thomas Alfredsson).

Y su construcción dramática, afilada, sin complacencias, es soberbia. Un puzzle cuya primera pieza, en forma de incógnita, es el descubrimiento, en un coche, del cadáver de un capo de las drogas recién salido de la cárcel, a quien han disparado repetidamente en la cabeza. Un puzzle en el que cada personaje adquiere una específica entidad, como hebras de un tapiz. Jonah (Chiwetel Ejiofor) es un detective de la



policía que retorna al trabajo, tras haber estado hospitalizado, aunque amnésico con cierta parte de su pasado, aquella referida a los hechos que determinaron que le dispararan una bala que aún lleva alojada en la cabeza. Es como si iniciara una nueva singladura, en la que se enfrentara al fantasma de quien antes capitaneó la nave de su vida, que es él mismo. «Las tinieblas se habían levantado en torno del barco, como surgidas misteriosamente de aquellas aguas mudas y solitarias. Ni un sonido. Hubiérase podido creer que mi barco era un planeta lanzado con vertiginosidad por su senda prefijada, a través de un espacio infinitamente silencioso», escribe Joseph Conrad en *La línea de la sombra*. Jonah ha vuelto del interior de la ballena, con la conciencia emergente, la interrogante como una antorcha que siente abrasar en sus dedos, porque no dejará de preguntarse en qué lado estaba él, si era o no corrupto, quién era antes (que deriva en sugerentes ramificaciones que cuestionan la idea de identidad; como le plantea alguien que transita como buen funambulista en la línea de la sombra ¿por qué ahora tiene que ser distinto a como era antes? ¿no es algo instintivo?).

Bede (Christopher Eccleston) es más una especie de ecónomo que delincuente «convencional»,

sus armas no eran las amenazas o la violencia misma, sino los cálculos, los entresijos del sistema (o la apariencia legal, lo que difumina la línea que separa a las empresas que trabajan a un lado u otro de la ley). Bede era hasta ahora un consultor del gangster muerto, quien utilizaba su negocio de flores como tapadera para la distribución de drogas. Ahora Bede quiere salir de ese mundo, y planea un último negocio para marcharse con su mujer que padece el síndrome de Alzheimer, adoptando un rol al que no estaba habituado, en el que tiene que usar otras armas, actitudes, para imponerse, pero sin cruzar la línea de la violencia (como si fuera dos personajes en uno; lo que deriva en una imposibilidad al no conciliar esa escisión). Ambos personajes son la columna vertebral dramática, dos personajes con cierto sentido de la honradez, en esa incierta línea de sombra de du-

das y acciones de resonancias morales difusas, sean pretéritas o presentes, y que sufren también conflictos en la vida interior/íntima (Jonah, no sólo las dificultades que ha tenido su esposa para poder quedarse embarazada, sino otra historia paralela, otro lado de la línea sentimental, como también lo tendrá Bede). Hay, también, jóvenes, subalternos, que aspiran (o traman su asalto) al poder, porque desean dejar de ser el



juguete para entrar a ser parte, partícipes, del juego, y policías que no sabes si son lo que parecen (o si habrá alguno que no sea corrupto). Pero, sobre todo, destaca uno de los personajes más fascinantes que ha dado la televisión o el cine, en la última década, ese hombre con aspecto inofensivo, de contable, con su sombrero tirolés y su bufanda, Gatehouse (inmenso Stephen Rea), enigmático personaje del que tardará en saberse cuál es su papel o función (más bien, crucial) en la trama. Es un personaje que condensa ese «entre» ambos (supuestos) lados, y que se revela como una de las encarnaciones de lo siniestro más sobrecoedoras vistas en la pantalla (su «pausa», su contenida forma de hablar, de mirar, de desplazarse...). La progresión dramática, la dosifi-

cación de (sorprendentes) giros y ampliaciones de perspectivas, es asombrosamente medida, hasta culminar con un prodigioso tramo final, que deja una punzante y descarnada evidencia: este es un mundo para los que saben llevar la soga entre las sombras, mientras juegan con los hilos de los que sirven a sus intereses.



The Shadow line

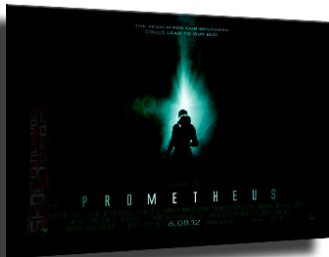
Dir: Hugo Blick

Interp: Chiwetel Ejiofor, Christopher Eccleston, Antony Sher, Stephen Rea, Rafe Spall

Reino Unido, 2011

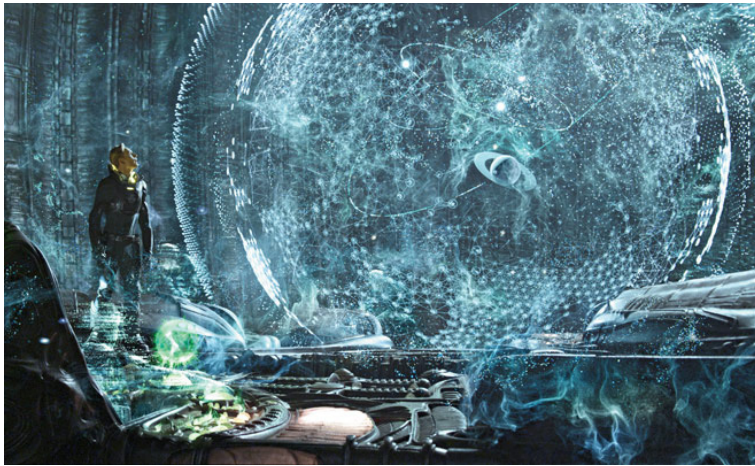
P r o m e t h e u s

de Ridley Scott
por Roberto Bartual



Caso desconcertante el de Ridley Scott. Después de comenzar su carrera con tres películas seguidas que sólo se pueden describir como clásicos, *Los duelistas*, *Alien* y *Blade Runner*, la carrera del director británico dio un inesperado giro hacia lo insustancial. Sin perder nunca un cierto gusto estético, sus siguientes trabajos a duras penas conseguían trascender los límites de los géneros que abordaba, ya fuera el fantástico (*Legend*), el thriller (*Someone to Watch Over Me*, *Black Rain*) o el péplum (*Gladiator*). Tal es así que muchos, y aunque suene paradójico, recibieron como un soplo de aire fresco la noticia de que Scott iba a retomar los temas y el universo de uno de sus filmes más redondos, *Alien*, filmando una precuela en la que se daría respuesta a los interrogantes planteados en su clásico de la ciencia-ficción.

Quizá lo más curioso de *Prometheus*, esta precuela, es que, según avanza la película, uno se da cuenta de que dichos interrogantes no necesitaban respuesta después de todo. ¿De dónde vienen los «aliens»? ¿Quién los diseñó para que actuaran como armas biológicas? ¿Qué propósito tienen? Para obtener las respuestas basta con prestar atención al primer acto de *Alien*, en el que los astronautas exploraban el pecio espacial varado. Es como si el Scott de ahora subestimara el enorme talento para la



sugestión que tenía el Scott de antes, sintiéndose obligado a decir de forma literal y explícita lo que, de forma muy elegante, se sobreentendía ya en las primeras escenas de la saga.

Y sin embargo, por extraño que parezca, el mayor mérito de *Prometheus* es el de agarrar al espectador y hacerle permanecer atento al desarrollo de la película, a pesar de que resulte evidente, una vez transcurrida la primera media hora, de que no vamos a descubrir nada que no sepamos ya. Lo que es más, ni siquiera el hecho de que la estructura de *Prometheus* sea exactamente igual a la de la exploración del pecio en *Alien*, hace que la película pierda fuelle. Scott juega con el placer de lo ya visto, con

esa agradable sensación de familiaridad que se produce al saber cómo van a ocurrir las cosas.

Pero lo más interesante es que consigue, incluso, volver sobre el que era uno de sus temas favoritos en sus tres primeras películas: la naturaleza de la condición humana. Aquello que nos hace humanos, parece decir Scott en ellas, es la misma cualidad que a la larga nos convierte en seres sin alma: los principios del honor y la ética, en *Los duelistas*; la capacidad de construir armas, en *Alien*; y la posibilidad de sentir algo por alguien, en *Blade Runner*. El androide, interpretado por



Michael Fassbender interpreta a Peter O'Toole en Prometheus

Michael Fassbender en *Prometheus*, nos devuelve, en ese sentido, el lado más reflexivo y existencialista de Ridley Scott; una faceta de su labor como cineasta que apenas había vuelto a asomar tímidamente desde entonces en *Hannibal*.

La breve intervención de Fassbender es, sin duda, lo más interesante de la película: un ser artificial mucho más frío que los replicantes de *Blade Runner*, cuyo único rasgo humano está relacionado con su pasión por el cine. El robot de *Prometheus* tiene la habilidad de traducir en imágenes las ondas cerebrales de los seres humanos. Durante el largo periodo de hibernación

que los tripulantes de la nave tienen que pasar, el solitario Fassbender se distrae de sus labores sondeando los recuerdos de los durmientes y viendo películas antiguas. Todo lo que sabe de la existencia humana lo extrae de imágenes ajenas con las que ha compuesto un enorme álbum de fotos mental que dirige sus pensamientos y su comportamiento. Pero la imagen en torno a la cual giran todas las demás es la de Lawrence de Arabia, personaje en el que Fassbender identifica sus propias contradicciones: la persecución fanática de una misión en aras del conocimiento que, sin embargo, está comprometida por un propósito oculto, por una doble agenda política.



Es una lástima que Scott haya vuelto a asomarse a los abismos de la personalidad humana, sin atreverse a descender en ellos todo lo que podría haber descendido, ya que el tema de la humanidad robótica es algo que apenas queda esbozado en *Prometheus*, más interesado en satisfacer la curiosidad de los fans por el origen del monstruo xenomorfo, que en volver a darle vueltas a las cuestiones metafísicas que rondan en torno a *Blade Runner*. En cualquier caso se trata de una película apreciable que permite albergar ciertas esperanzas en el próximo proyecto de Scott, una secuela de *Blade Runner*; esperanzas que no conviene desestimar, sobre todo si se encarga de su guión, como Scott ha asegurado, Hampton Fancher, uno de los escritores del original.



Prometheus

Ridley Scott

Interpretes: Noomi Rapace, Michael Fassbender, Charlize Theron, Idris Elba, Guy Pearce
EEUU, 2012

T h e

h o u r
de Abi Morgan
por Alexander Zárate

Las actividades del gobierno, o del poder, se traman sobre pantallas, sobre imágenes convenientes, proyecciones que responden a unas estrategias y cálculos que definen lo visible y lo no visible, lo decible y lo no decible, la versión que debe prevalecer aunque sea falaz, lo que debe ser silenciado para que no rasgue la perfilada pantalla de los que dominan el encuadre (y que implica que queden fuera los que estorban). También las relaciones se traman sobre pantallas, sobre conveniencias, proyecciones, cálculos, la imagen social, lo que conviene compartir o no compartir, como los roles, los modelos de actuación a los que deben plegarse hombres y mujeres. Hay mujeres a las que, para doblegarlas, se las «condena» a un matrimonio de conveniencia, una impostura, para encubrir a un actor, en alza, homosexual. Las hay que han hecho del desapegado epicureísmo una máscara de estoicismo, el maquillaje sonriente que contrarresta una vida a rebufo de otras voluntades. Se puede aceptar que una relación marital sea tan decorativa como el papel pintado siempre que no aparezca en escena otra mujer que, en este caso, comporte una amenaza que rasgue el papel porque no es otra tonta secretaria, sino una mujer inteligente. Entre todas estas pantallas se introduce una que aspira a rasgarlas a todas, a buscar la verdad,

a revelar sus entresijos, sus bambalinas, lo que se oculta, la entraña de lo que sucede, la de un programa televisivo que da título a esta magnífica producción de la BBC, *The Hour*, que se compone de seis capítulos, escritos por Abi Morgan, cuya acción transcurre en 1956, cuando tuvo lugar el conflicto de Suez, y Gran Bretaña, junto a Francia, invadieron Egipto (alienta en su obra la atmósfera de la literatura de Graham Greene, o el de series pretéritas como *Retorno a Brideshead* o *Calderero, soldado, sastre, espía*,



que nos lleva a una obra cinematográfica reciente como *El topo*, 2011, de Thomas Alfredsson). El programa aspira a realizar no un periodismo que distraiga como una anestesia, sino que abra en canal la realidad. La imagen de esa pantalla que quiere ser incisión, Hector (Dominic West) es una figura escindida, alguien casado con una mujer de familia rica, hija de alguien con influencias (de modelar la realidad, de instituir la), alguien ambicioso que quiere ascender en la profesión, pero no carente de inquietudes, de aliento de periodista que no duda, en algún momento, en enfrentarse a los poderes instituidos. Alguien también plagado de contradicciones, que no llega a saber qué hacer con sus sentimientos, alguien acostumbrado a vivir en esa escisión entre su relación marital y otras aventuras, y que se encuentra ante una doble tesitura, ¿qué elegir cuando aparece una mujer de la que sí te enamoras? ¿qué hacer cuando aparece la oportunidad de poner al gobierno en la picota con una noticia pero que pondría en peligro el futuro de tu carrera?

Freddie (Ben Winshaw) carece de la imponente imagen de Hector, por eso no puede aspirar a ser el rostro del programa; es el verbo cierto, la mente inquieta, perforadora, cansada de un periodismo que se queda en las superficies o que se conforma con las trivialidades, es la mirada que busca tras las apariencias, que quiere desentrañar las encubiertas marañas que se han convertido en una realidad que empieza a sacrificar piezas molestas. A veces, en la labor del periodismo, en ese afán de retratar la verdad -que quizás encubra más bien, hasta para el mismo periodista, el encontrar la imagen de titular- estableces una distancia que te aleja de las implicaciones emocionales de lo que «registras». Queda lúcidamente reflejado en una conmovedora secuencia, en la que uno de los grandes personajes secundarios de la serie, uno de esos de los que quisieras saber más, tan bien perfilados están en lo que se insinúa de ellos, Lix (Anna Chancellor), que fue periodista de guerra, relata cómo hizo una fotografía de una mujer en un portal en Madrid, el día que cayó la ciudad ante las fuerzas franquistas, mientras dentro fusilaban a varios hombres; te ofusca la búsqueda del titular y desenfocas lo que lo rodea, lo que implica, lo que arrastra en su interior, la entraña de la imagen. Pero también te puede condicionar, ofuscar, el personalizar. Implicarte sí, pero no demasia-

do, ya que corres el riesgo de que se te emborrone el discernimiento, porque quizá focalices demasiado en ciertos ángulos (como se cuestiona a Freddie, aunque insistir en esclarecer la muerte de una amiga íntima será el filo que desvele la podredumbre del poder tras la pantalla).

El tercer vértice del triángulo protagonista es la periodista a quien responsabilizan de la producción del programa, Bel (Romola Garai), fiel aliada y amiga íntima de Freddie (aunque parecieran algo más que amigos dada su compenetración y complicidad, ambivalencia que se mantiene durante toda la temporada, en contraste con la relación, sostenida sobre las apariencias, el camuflaje y ocultamiento, con Hector). Es ella quien tendrá que sortear aún los agujeros en el camino que hagan peligrar su condición de punta de lanza como mujer, como profesional, como ser la «otra» (una reprobación que no su-



friría el hombre), y mantenerse firme ante todas las presiones de los superiores y de los representantes del poder, sobre todo en la extraordinaria larga secuencia, culminante, de arrebatadora modulación, de la emisión del programa, en el último capítulo. Ella es el personaje «entre», entre lo que representan ambos hombres, entre lo que representan o aceptan las mujeres a su alrededor, plegadas, subordinadas o, si no aceptan, quizá marginadas o eliminadas por no entrar en el juego de pantallas y conveniencias.



The hour

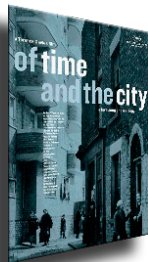
Abi Morgan

Inter: Dominic West, Romola Garai, Ben Whishaw, Anton Lesser

Reino Unido, 2012

Of time and the city

de Terece Davies
por Alexander Zarate



La memoria tiene algo de invención, se teje entre aquel que uno fue y aquel que ahora es. *Of time and the city* (2008), de Terence Davies, es un documental pero es una ficción, sus imágenes son esquivas de documentos de una época, entre 1945 y 1973, el tiempo que vivió el cineasta en Liverpool, pero su montaje es memoria emocional, el diario de unas entrañas que se enfrentan a sí mismas con el paso o transcurso del tiempo.

La voz y la mirada que evoca transfigura el recuerdo en experiencia, la vivencia del momento atravesada por la reflexión. Aquel joven que sufriera la culpa por descubrir su homosexualidad, aquel intenso sentimiento clandestino de deseo pujante como espectador de los combates de lucha libre, ahora escupe su ateísmo a aquella educación católica sangrante y represora. La magia liberadora del cine, los fastos de la coronación de la reina Isabel mientras el país se contraía en la pobreza, las transformaciones del espacio urbano que embrutecían el paisaje con edificaciones como ciegas colmenas, los ritos del fútbol y las carreras de caballos, las secuelas de la guerra, las fábricas y muelles, la irrupción de los Beatles a quienes veía más como una firma de abogados provincianos que como un fenómeno musical, su amor por la música.



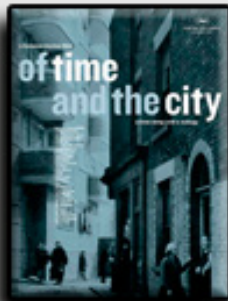
De los rostros anónimos hace epopeya, de los surcos del tiempo ciudad que aún habita en uno, rastros de las costras que hicieron del crecimiento resistencia y grito y de los poros que aún respiran con los sedimentos de lo que uno fue y como un canto celebrativo de lo que uno ha llegado a ser, un disidente con la mirada despejada que aún cree posible en la belleza como transfiguración.

sica de Mahler, Brahms o Lizst, que puntúan la narración en excursos de pura poesía sobre rostros y espacios que hacen del contraste aliento y huella, elegía y registro, mientras la voz que narra fluye entre el canto amoroso y la repulsa, entre poemas de T.S. Elliot que hacen del tiempo cifras misteriosas y dolientes, huidizas y temblorosas.

No hay nostalgia, sino el filo de una mirada que desgarrar las páginas del pasado como parte de la piel de la mirada ahora, con la música palpitando como irreductible anhelo de lo sublime.

Aún existen poetas con el entusiasmo de un niño que parece que mirara el mundo, hasta su propio pasado, por primera vez. *Of time and the city* (2008), de Terence Davies, no se ha estrenado en España, pero es una de las obras más bellas y sublimes que ha dado el cine en la última década, pura poesía, como el cine de Tarkovski, aliento que palpitaba junto al de John Ford en sus también prodigiosas obras *Voces distantes* (1988), y *El largo día acaba* (1991), también

tramadas sobre la emoción de la memoria. Hay que agradecer que Liverpool fuera capital cultural en el 2008 y posibilitara este encargo. Un prodigio que es puro arrobo.



Of time and the city

Terece Davies

2009

Reino Unido

Frankenweenie

de Tim Burton
por Alexander Zarate



Después de que, en 1984, Tim Burton realizara su medimetroraje *Frankenweenie*, la Disney le despidió porque le parecía que era «demasiado terrorífico para las audiencias más jóvenes». 28 años después, la Disney produce su conversión en largometraje, realizado con la técnica de *stop motion*. Las vueltas que da la vida, o las ironías del tiempo. «Frankenweenie» (2012) tiene algo de retorno a la niñez, a los inicios, a los primeros pasos. Es la invocación y recuperación de la electricidad de la imaginación (podría ser su complemento el «uso mi imaginación» de *Los límites del control*, 2008, de Jim Jarmusch), la que impulsa el «érase una vez», el «en el principio», pero con la conciencia de que ese impulso tiene que ir acompañado de cierta candidez, aún no degradada por un cinismo que se camufle bajo términos como sentido realista (o también el funcional sentido de la imaginación, el de los alardes técnicos y aspiraciones crematísticas). Al mismo cine de Burton le faltaban lágrimas, desde su última obra maestra, «Big fish» (2003), o quizá, de modo más concreto, desde su última gran obra con la técnica *stop motion*, «La novia cadáver» (2005), que quizá reflejaba su sensación de luto, de estar más en otra dimensión que en ésta. A sus siguientes obras, en un grado u otro, les faltaba cierto aliento; no se reflejaba el vaho

en los rutilantes espejos de los arabescos formales, en cuya burbuja parecía haberse «retirado», como si ya su obra, su universo, lo realizara con control remoto, interponiendo ciertas distancias.

Burton es como el protagonista de su primer cortometraje, «Vincent» (1982), pero ha dejado atrás esa fúnebre afectación adolescente, esa aureola de mártir gótico. Ahora deja brotar lágrimas, porque son las que quiebran la distancia con la realidad, las que siembran el umbral de la empatía. Víctor, el adolescente protagonista de «Frankenweenie» tiene rasgos de Vincent, pero sin su expresión lánguida y su apesadumbrado gesto encorvado; ahora su semblante tiene retales de Johnny Depp, quien fue la variante humana frankensteiniana de Sparky, en «Eduardo Manos-tijeras» (1990), también perseguido en los pasajes finales por una turba, como Sparky ahora, y Boris Karloff en el «Frankenstein» (1931) de James Whale, revisitado y homenajeado, una vez más, por Burton, con irónico sentido del humor, sin que deje de estar subyacente ese sentimiento de intemperie, de criatura arrojada a un mundo que le resulta extraño (y

que le devuelve una mirada de incompreensión). Vincent Price fue el creador de Eduardo, y ahora sus rasgos son los del profesor de ciencias Rzykruski, quien alienta a la experimentación a los alumnos, e inspira indirectamente a Víctor a resucitar a Sparky (cuando este imparte una clase en la que muestra cómo los músculos de una rana responden a una descarga eléctrica aun después de muerta); también, a través de Rzykruski, extranjero, para más señas, hay alguna buena «descarga» sobre el escaso apoyo y aprecio, en su país, a la experimentación, al ansia de conocimiento, que sigue siendo de «diferentes», y por ello vulnerables a la estigmatización o marginación. La vecina, y compañera clase de Víctor, se llama Elsa, y su perrita que



hace muy buenas migas con Sparky, se encuentra con un imprevisto teñido de blanco de su pelo cuando recibe una descarga eléctrica, que le hace asemejar al cabello de Elsa Lanchester en «La novia de Frankenstein»(1935), de Whale. Elsa se apellida Van Helsing como el obstinado perseguidor de Dracula, y hay una compañera de clase a la que su gato se convierte en una mutación de gato vampiro, que en el desenlace se convierte en la principal amenaza de Elsa. Hay un alumno que se llama Edgar E. Gore, homenaje a Edgar Allan Poe y juego de palabras fonético : E. Gore, suena como Igor, el jorobado asistente en «Frankenstein», al que se parece el personaje de Edgar. Hay otro que asemeja y se desplaza como la misma criatura de Frankenstein. Referencias hay muchas,



de King Kong a Gremlins, que evidencia cómo «Frankenweenie» es también un cálido homenaje a los amores cinéfilos de una infancia o adolescencia, y con la mirada de ésta, pero con el substrato irónico del adulto que sabe cuán degradada está la imaginación al ser industrializada (y que se refleja en la mayor parte de los «blockbusters»). Ya manifiesto en la ironía implícita en la magnífica secuencia introductoria: la sesión de cine en la que la familia utiliza gafas 3D para las películas caseras de Víctor.

Burton conjuga con armonía, emoción, humor, y sin escorar lo siniestro demasiado hacia lo terrorífico. Entre los momentos emotivos destacaría ese extraordinario montaje secuencial en el que, con el *raccord* del pesaroso gesto de Víctor, se sucede un cambio de escenario (una aguda forma de remarcar que su estado «postrado» emocional permanece aunque varíen sus actividades o sus ritos de vida); de hecho, «resucita» su ánimo en clase ante el experimento del su profesor con la rana, que le da la idea de resucitar a Sparky (secuencia, la de la resurrección, resuelta con admirable sentido de la síntesis; no se pierde en largos preámbulos de preparación). La hermosa idea de las variables en los experimentos para que sean un éxito; en su caso

que, aparte de la descarga de electricidad, influyan sus lágrimas cayendo sobre el cuerpo de su perro. Y por supuesto, el bello final, un electrificante canto a la ternura y a la empatía (que invita a la celebración lacrimal, sobre todo para quien haya deseado cuando ha muerto una de sus mascotas que ojalá pudiera resucitarse). Golpes de ingenio no faltan: tras su resurrección, el cuerpo de Sparky es un amasijo parcheado; mueve la cola contento, y sale despedida; bebe agua y ésta sale a chorros entre sus cosidos, y, como buen perro, empieza a dar vueltas sobre sí mismo para intentar capturar los chorros; se come una mosca al vuelo, pero ésta escapa también entre sus costurones. La dueña del gato parece que sus ojos fueran alfileres; está convencida de que las cagadas de sus gatos (que tiene forma de letra) son indicativos de que a alguno de sus compañeros de clase (a quien le comience su nombre con esa letra) le va a ocurrir algo especial (sea bueno o malo). La narración es sinuosa; cuando parece que va a derivar en unas corrientes más dramáticas (o ya transitadas ejemplarmente en «Eduardo Manostijeras»), da un giro de timón y desemboca en un espectacular último tramo que no deja de ser un irónico reflejo de las «funcionarias» y desvitalizadas películas de catástrofes y monstruosidades y destrucciones varias, tan amantes



del gigantismo (los preponderantes «blockbusters»): una feria en la que unos émulos de los *gremlins* explotan por comer palomitas; con una variante de King Kong en forma de tortuga gigante, emblema de la lentitud, que no deja, por otro lado, de ser un mordaz apunte sobre los afanes competitivos de ser el mejor, para lo cual cualquier medio es válido, y la emoción un componente prescindible (por esos los experimentos resucitadores de otros se frustran; no hay puesta emoción en el mismo, y los resultados son desproporcionados, descontrolados, o invisibles, que al poco desaparecen incluso; no hay emoción que los «sostenga», que les dote de vida). Quizá habrá a quien parezca un parcheado de retales de varias películas, propias y aje-

nas, pero, sea lo que sea, a mí «Frankenweenie» me parece una película reconstituyente. Tras verla me dieron ganas de ponerme a dar saltos para capturar el chorro de agua.



Frankweenie

Tim Burton

EEUU

2012

C o s m ó p o l i s

de David Cronenberg
por Alexander Zárate



«Tengo la próstata asimétrica». «¿Eso qué significa?». «No lo sé». Una constatación que se convierte en una letanía en la narración, que aún repite en las secuencias finales Packer (Robert Pattinson) el protagonista de *Cosmopolis* (2012), de David Cronenberg, como si intentara descifrar un enigma insondable, pero quedara estrangulado en la interrogante, la deriva que le encamina a enfrentarse con el cañón de una pistola que resolviera por fin su caída en barrena en un abismo en el que ya estaba extraviado. La odisea de cruzar en su limusina toda una ciudad dominada por los ataques para sólo cortarse el pelo lo evidenciaba. La declaración de Cronenberg de que ahora ante todo le interesa centrarse en el rostro humano ha sumido en el desconcierto. Lo que era una cualidad de distinción en Bergman, ahora parece asociarse con una negación de lo visual (por lo tanto de la puridad cinematográfica) y el predominio del verbo, de la palabra. Ya hubo quienes cuestionaron de su anterior obra «Un método peligroso» que asemejaba a una sucesión de bustos parlantes. Particularmente, tuve la sensación de que sólo había percibido una mínima parte de sus complejas corrientes, entrevisto sus fisuras que habían calado en mí como interrogantes que evidenciaban que las emociones se escurren siempre indomesticables aun

para las mentes más preclaras y certeras, más receptivas y abiertas, como las del dúo protagonista, Jung y Freud. El cuerpo convulso, como la presencia discordante, nota histriónica, asimétrica, del personaje de Keira Knightley, contrastaba con el dominio de la compostura, de la apariencia férrea, como corazas contenidas, de los dos estudiosos de la mente, la quintaesencia, ellos mismos, de la mente, exploradores y cartógrafos que alumbran oscuridades, territorios desconocidos; pero los mapas no son presas. El *travelling* final sobre el rostro de Jung no era sino la constatación de una derrota. Las fisuras siempre desestabilizarán toda ansia de dotar de simetría a la vida, a las emociones, de interponer barre-

ras, demolerán toda presunción de inmunidad, de control. Los cuerpos son demolición para los preceptos, convierten a las palabras en náufra-gos, a los pensamientos en derivas exploradoras.

Con *Cosmopolis* también he tenido la sensación de que sólo rozaba parte de la superficie de su complejidad. Sí sentí que iba más lejos que la novela que adapta, de Don De Lillo. Está aún más remarcada la atmósfera desquiciada, fronteriza, más acentuada su condición alucinatoria. Los personajes hablan mucho, pero su lenguaje es el del delirio, los monólogos se entrecruzan con los diálogos, y no es fácil distinguir cuáles son unos y otros. Incluso, podría estar todo ocu-



rriendo en la mente de Packer, la limusina podría ser la mente de este billonario, emblema del empresario de este capitalismo depredador que nos domina. No hay transición entre los diversos encuentros. Se suceden (casi se puede decir «aparecen» como manifestaciones, lo que abunda en el sustancioso extrañamiento que va cuajando en la narración) en el interior de su limusina los diversos personajes, desde su consultora de arte (Juliette Binoche) a su asesora de finanzas (Emily Hampshire), pasando por un cantante de rap (K'Naan) o su consejera jefe (Samantha Morton). Hay con quien folla, hay a quien se abraza, hay con quien se crea una tensión erótica mientras le exploran *in situ* la próstata, mientras alrededor del coche pulula Torval (Kevin Durand), su agente de seguridad personal (aunque cuando vea a dos más, preguntará si también son suyos; ¿quién sabe si los ha creado, o multiplica, su mente en su delirio paranoico desquiciado, o en su enajenamiento ya agudo de quien habita el mundo como si éste girara alrededor de él, una pantalla que pudiera manipular a su capricho o conveniencia hasta que se cortocircuita su proyector y la película se atasca, la asimetría se apodera de él, desesperado porque ignora por qué es asimétrico, por qué recorre la ciudad aunque haya tal atasco con el absurdo propósito de cortarse el pelo en vez de traer a un peluquero a su

despacho o coche? ¿O el atasco, en suma, es el de su mente?). Como fuera se suceden eventos que colapsan la ciudad, desde la visita del presidente, el funeral por un cantante de rap o una manifestación de anarquistas, disfrazados de ratas, porque la moneda de este capitalismo rapaz es la rata, la voracidad roedora de hacer dinero.

Los personajes hablarán mucho, pero como en «Un método peligroso», no son los diálogos los que calan. Si en ésta eran las fisuras que ofrecían el fuera de campo dentro del encuadre, los gestos, las miradas que rasgaban las pantallas de las palabras, el denodado esfuerzo de estas de crear un orden, una simetría, en *Cosmopolis* lo que cala es esa atmósfera febril, esa compulsión desahogada que no es sino el reino de la asimetría que ya no se puede controlar, gobernar, dotar de sentido, tal es su desquiciamiento (por eso no hay transiciones, es una narración en precipitación). Si en *El almuerzo desnudo* (1994)



no lograba armonizar esa atmósfera fronteriza, en la que lo real y lo mental se enmarañaban, y en *ExistenZ* (1999), lograba dar un paso más allá aunque sin aún encontrar ese equilibrio de la fusión de la carne y lo virtual, esa criatura mutante que somos, lo logra en *Cosmopolis*, ahondando en los logros de una obra previa de cuerpos y máquinas, *Crash* (1996), una de sus creaciones (o mutaciones) más logradas. Allí hablaban poco, y follaban mucho, era un mudez que tenía mucho de desesperación, de comunicación atascada, de vida accidentada en la suspensión, que gritaba entre los sudores de su carne y los hierros (que no sólo eran los del exterior). En *Cosmopolis*, hablan mucho, sin parar, es un frenesí verbal, de diálogos delirantes, y algo se folia, en el coche, en

un hotel, porque hay tal atasco que se puede permitir realizar varias paradas para ello o para conversar en un bar con su esposa, Elise (Sarah Gadon, quien curiosamente había interpretado a la esposa de Jung en la obra anterior) que no quiere follar con él, o en la noche ante un campo de baloncesto donde juegan dos chicos y decide descerrajar de un tiro la cabeza de alguien (como aperitivo de la propia), o al final para visitar a quien cree o supone que quiere matarle (Paul Giamatti). Aunque quién sabe dónde ocurren las cosas, si no es en la mente de esta ave rapaz que no sabe por qué tiene la próstata (¿o era la mente?) asimétrica.



Cosmopolis

David Cronenberg

Robert Pattinson, Juliette Binoche y Sarah Gadon

2012

EEUU

Somos la noche

de Dennis Gansel
Por Alexander Zárate



Para abrir boca con la próxima obra de Neil Jordan, *Byzantium* (2012), con dueto de vampiras como protagonistas, sirve de succulento aperitivo el estreno, el 21 de septiembre, de la sugestiva producción alemana *Somos la noche* (*Wir sind die Nacht*, 2011), de Dennis Gansel, con cuarteto de vampiras protagonistas. El proyecto, en un principio, cuando Gansel escribió el primer guión, en 1999, se llamaba *The Dawn* (*El amanecer*). Parecía que lo iba a dirigir la actriz Franka Potente, pero el fracaso de una producción de terror alemana, *Creep* de Christopher Smith, retrajo los ánimos para invertir. Pero los proyectos sobre vampiros se reavivaron gracias al éxito de *Crepúsculo*, lo que sumado a la buena recepción de la anterior obra de Gansel, *La ola* (2008), una obra quizá más interesante en su planteamiento que en sus logros, propulsó el proyecto. Aunque ciertas similitudes en la premisa con *Crepúsculo*, la relación sentimental entre vampiro y humano, determinaron que se recurriera a otro guionista, Jan Berger, para que se realizaran importantes cambios en el guión. No sólo logra desmarcarse de la soporífera y rancia saga de *Crepúsculo*, sino que aporta cierta singularidad en su planteamiento que transita varias sendas, sin entrar de lleno en ninguna, pero proporcionando muy atractivos «desvíos» a un subgénero, el de los vampiros,

un tanto desgastado. No apuesta por completo por el extrañamiento, la raíz de la mirada del fantástico, ni del terror, como tampoco se lanza a tumba abierta en su tan lúbrico como fúnebre romanticismo, en el filo de las sombras. Pero hay retazos o hebras de cada aspecto que da como resultado una vibrante y vivaz amalgama.

Su condición de mixtura ya se manifiesta en las dos primeras secuencias, que sirven de presentación para las protagonistas. En la primera, una de las grandes secuencias de la película, un travelling de retroceso recorre el interior de un avión en vuelo sembrado de cadáveres, hasta encuadrar, y presentar, a las tres vampiras que han realizado la masacre, cual perversa variante de las protagonistas de *Sexo en Nueva York*, Louise (Nina Hoss), la líder, Charlotte (Jennifer Ulrich) y Nora (Anna Fischer). En la secuencia ya destacan dos aspectos que marcan tono, cierta ironía cáustica, la excentricidad de ciertos



detalles (Charlotte quiere acabar las dos páginas del libro que lee antes de «marcharse», lanzándose fuera del avión) y el uso del fuera de campo (que será constante en otras secuencias de «acciones vampíricas», y que denota la preferencia por la sutileza y recuperar ciertas esencias estilísticas del fantástico). La segunda secuencia narra, con intenso dinamismo, la persecución de una raterilla, Lena (Karoline Helfurth) por un policía, Tom (Max Riemelt), y que señala otra pauta estilística que linda con el vigoroso y adrenalínico thriller, que también se hace patente no sólo en las secuencias de acción (el enfrentamiento con la policía en el hotel) sino en el magnífico montaje secuencia que sintetiza el modo de vida de las vampiras.

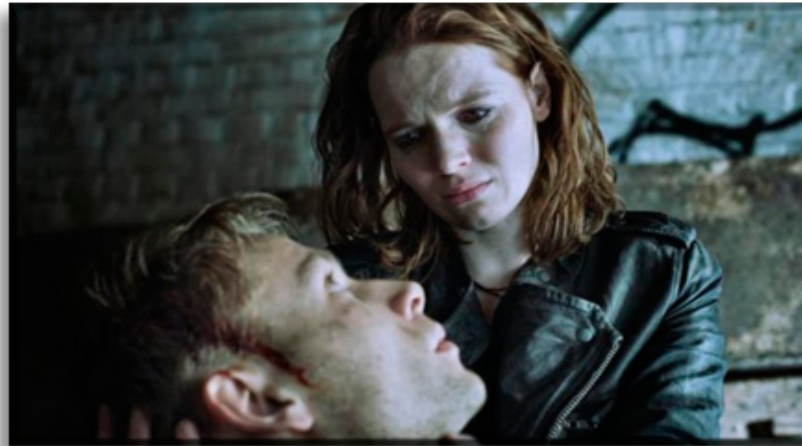
Porque, otro aspecto o apunte sugerente, las vampiras se revelan como la representación del acceso a los lujos y privilegios de esta sociedad; el sueño de inmortalidad que no es sino el reflejo de ese anhelo de inmunidad que implica ya no sufrir las incertidumbres de las carencias materiales, como es el caso de Lena, motivo por el que se dedica a sus robos (y como se ha intensificado en general en nuestra sociedad). O como dice Louise, o te adaptas a sus reglas, a su mundo, o creas la tuya propias, tu propio mundo. Lena será mordida por Louise, como



mordió a las otras, en la búsqueda de encontrar de nuevo a la mujer amada (y cree sentirlo rediviva en Lena). Además, se añade otro mordaz apunte con el hecho de que las vampiras hayan eliminado de la faz de la tierra a todos los vampiros masculinos. Como dice Louise: «Eran muy escandalosos, ambiciosos y estúpidos. Los

humanos mataron algunos y nosotras nos encargamos del resto. Juramos nunca morder a un hombre que tuviera el don. Por más de 200 años, ningún hombre sea mortal o inmortal me ha dicho qué tenía que hacer. Sin rey, ni jefe, ni esposo. ¿Qué mujer puede decir eso?». Doble emancipación, doble asalto al poder.

Pero donde la singularidad brilla más notoriamente es en el fascinante personaje de Charlotte, siempre con un libro en las manos, de glamurosa elegancia (que evoca los años 20, década de revoluciones estéticas femeninas), con gesto y aire indiferente, de distante desapego aderezado con una sombra melancólica, en contraste con la exuberancia festiva de Nora y su estética de



«party girl». Excelentes son las secuencias en la que Lena la sorprende viendo películas mudas, y se revela que fue actriz en aquellos años, cuando fue mordida por Louise antes de que llegara el sonoro; la que comparte con su hija, ahora nonagenaria, de contenido lirismo; o el «miau» desafiante con el que recibe al comando de policías que entran a la carga en la habitación del hotel (resuelta la escena con un admirable uso del fuera de campo), un «miau» (que se puede escuchar de nuevo tras los títulos de crédito) que condensa la desafiante y estimulante transgresión que representa esta apreciable obra que recupera cierto reconstituyente sentido lúdico para un género últimamente demasiado encorsetado.



Somos la noche

Dir: Dennis Gansel

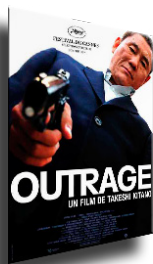
Guión: Jan Berger, Dennis Gansel

Interp: Karoline Herfurth, Nina Hoss, Jen-

nifer Ulrich, Max Riemelt

96 min, Alemania, 2010

O u t r a g e

Takeshi Kitano
por Miguel Carreira

En la primera escena de la película nos encontramos con un *travelling* que recorre trajes oscuros, gafas de sol y hombres de negro. No hay duda, Takeshi Kitano vuelve a casa.

La historia de *Outrage* se escribió, al parecer, de la misma forma en la que se escribían algunas historias policíacas. En éstas se empieza por matar a un hombre y luego se va tejiendo la trama hacia atrás, buscando el modo en el que ese hombre pudo haber sido asesinado, buscando las razones que otros pudieron tener para cometer el crimen, analizando las vidas de los protagonistas, de los detectives, de los criminales, del propio finado, etc. *Outrage* siguió ese mismo esquema, pero de forma más radical; el guión lo escribió Kitano inventando primero las muertes de los personajes —y hay muchas— para unir las después con la trama que las habría motivado.

Esa trama resulta ser una historia sobre venganzas. Un tema que se vincula con fuerza a la tradición del cine de *yakuzas* y que, por tanto, resulta bastante coherente para una película que no esconde cierta faceta de autohomenaje en el retorno al género de quien, sin duda, es uno de sus directores más representativos en los últimos años.

En una familia de la *Yakuza* dos clanes se acercan entre sí a través de sus jefes. El gran jefe de la familia, y jefe también de estos dos socios —la versión subtitulada traduce su cargo como *presidente*— ve en dicha alianza entre subordinados una amenaza para su poder y también una posibilidad de expandir su influencia, de modo que da las órdenes oportunas para enfriar las relaciones provocando un enfrentamiento entre ambos clanes. Pero lo que podría haberse zanjado con pequeñas hostilidades va degenerando poco a poco en un enfrentamiento cada vez más sangriento.

La *Yakuza* que nos entrega Kitano es una asociación descontrolada. Menos satírica, en general, que en películas anteriores del director, y lejos del manierismo de colegas como Miike, la *Yakuza* aparece aquí en su forma más sórdida, como un conjunto de criminales cuyas relaciones están tejidas únicamente en función de la codicia y el poder. Una estructura que vive al



borde del colapso, en la que la responsabilidad por los actos de los subordinados se transmite a los jefes y viceversa. Una estructura de la responsabilidad muy parecida a la de los antiguos samurais —hay una tradición que dice que la *Yakuza* provendría de éstos— pero sin los componentes de honor y fidelidad y que más bien esconde una tensión de intereses que convierten cada agresión en una bomba cuya onda expansiva corre arriba y abajo por la estructura de la organización. En esas circunstancias, parece inevitable que el más mínimo golpe desate una explosión en cadena que, una vez se ha puesto en marcha, es imposible detener.



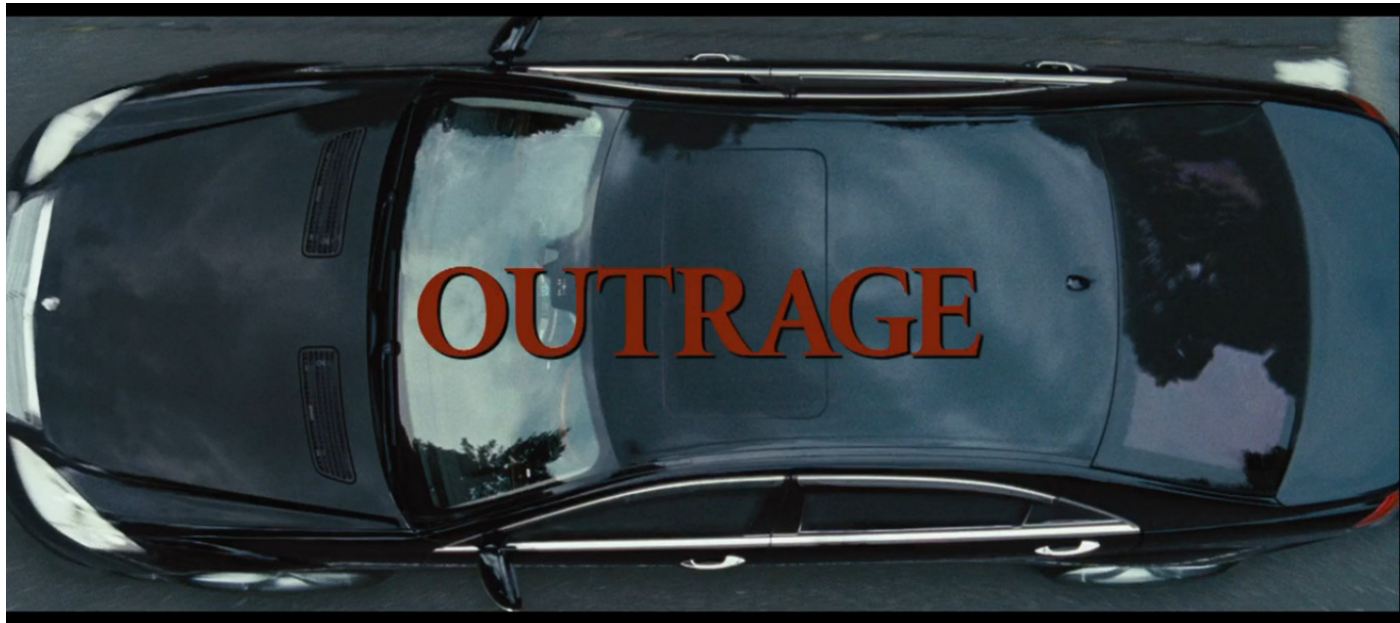
Dos planos, uno casi al principio y otro casi al final, funcionan como márgenes de la historia. En el plano inicial —casi inicial— circulan por la carretera varios vehículos de lujo, en grupos separados, mientras la voz en off de uno

de los jefes pone en marcha el plan, aparentemente sencillo, que catalizará luego la catástrofe. Mucho después, ya casi al final, tendremos otro plano de dos hombres que caminan por una carretera, igualmente larga y recta, en sentido contrario. Son dos asesinos que acaban de cometer uno de los últimos crímenes de la guerra que ha enfrentado a los dos clanes. Ambos caminan a pie, hasta que un coche se acerca a recogerlos. Son los restos de la batalla.

Los dos planos trazan en cierta forma los límites falsos de una historia. Fronteras que sólo están ahí para marcar un territorio que podría haber sido el de la violencia, pero que ésta, descontro-

lada como está, obvia fragantemente. Más allá de cada uno de ellos, la violencia está latente al principio y tendrá un epílogo al final, como si Kitano, por medio de la estructura, quisiese expresar por un lado hasta qué punto esa violencia resulta un mecanismo imparable una vez se ha puesto en marcha, y por otro también lo inevitable de esa puesta en marcha, dada la particular estructura del inframundo que describe.

Esa estructura está lejos de aquel cine de postguerra, en el que la Yakuza se mostraba como una sociedad de honor que aspiraba a preservar ciertos códigos morales. Kitano sigue profundizando en la línea de desmitificación que inició



Fukusaku (el autor de la serie conocida como *The Yakuza Papers*, que instauró algo así como la nueva ortodoxia yakuza) muchos años atrás.

La *Yakuza* ya no es aquí una sociedad con un objetivo. Ha perdido totalmente aquel objetivo nacionalista del principio. La *Yakuza* ahora es una corporación, que viste al modo occidental y conduce coches extranjeros. Ni siquiera aspira a construir, en realidad un orden paralelo, aunque sea un orden egoísta, para medrar dentro de la sociedad como grupo —como sucede con la mafia en *El Padrino*—. Aquí la *Yakuza* no es más que una plataforma que permite a unos individuos sin honor ni lealtad imponer o intentar imponer la fuerza de su voluntad descontrolada.

Lo más inquietante es que esa sociedad de la *Yakuza* no es sólo un inframundo. Es una red que emerge a la vida pública japonesa y que ha copiado algunos de los rasgos de empresas y corporaciones hasta llegar a cuajar inquietantes paralelismos entre el comportamiento de estas empresas y corporaciones y el del crimen organizado. No está en este sentido demasiado lejos de una propuesta mucho más reciente como *Killing Me Softly* (*Outrage*, aunque llega ahora a España, es un producto del 2010). Las familias disponen de oficinas en los barrios

que controlan, e incluso lucen en ellas los logotipos de sus clanes. Las relaciones con la policía son muy parecidas a las que tienen con otros grupos criminales. En una secuencia, uno de los gansters insulta a un policía arrojándole un cigarrillo encendido y apenas recula, no sin reticencias, cuando es reprendido por un policía de rango superior. Exactamente igual que habría hecho con el jefe de un clan rival.

Outrage posiblemente no sea lo mejor de la producción de Kitano, pero sí es un trabajo mucho más digno de lo que pudiera parecer si nos dejamos distraemos por el baño de sangre, redundante, excesivo y hasta morboso, pero muy coherente con la tradición cinematográfica que Kitano prolonga aquí. Detrás de él queda un retrato amargo, a ratos incluso lúcido, de una sociedad que, en su pérdida de valores, ha descartado como objetivo todo aquello que no sea codicia.

Como resultará obvio para cualquiera que tenga un cierto contacto con la carrera del japonés, esta película no puede estar del todo libre de cierta socarronería (no hay más que ver al famoso *presidente* de la *Yakuza*, rodeado de su grupo de jóvenes acólitos intercambiables, vestidos con chándal blanco). Pero lo cierto es que también es una película con un notable aroma crepuscular, que parece inevitable en los tiempo que corren.

Kitano ha vuelto diez años después al género que lo catapultó a la fama, y se ha encontrado con una *Yakuza* más triste, más cínica. Más interesada que nunca en su ampliación de territorios y de mercados. Más cercana que nunca a la sociedad de la superficie. A ojos de Kitano, en lo que se refiere a la relación de estas dos sociedades, puede que una haya ascendido o que la otra se haya hundido, pero ambas se han acercado mucho en estos diez años.



Outrage

Escrita y dirigida por Takeshi Kitano

Interp: Beat Takeshi, Kippei Shiina, Ryo Kase, Tomokazu Miura, Jun Kunimura, Tetta Sugimoto
Japón, 2010

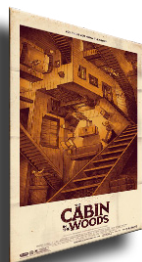
The Cabin in the Woods (La cabaña en el bosque)

de

Drew

Goddard

Por Alexander Zárate



Estaba previsto que se estrenara en cines *La cabaña del bosque* (*Cabin in the Woods*, 2012), de Drew Goddard esta semana, pero se ha decidido estrenarla directamente en DVD. No deja de ser lastimoso considerando lo difícil que resulta encontrar hoy en día una producción estimulante, sea su procedencia de Oriente u Occidente, en las coordenadas del género del terror. Aunque ¿es una película de terror? Desde luego, si lo es, nada ortodoxa. En *Bernie* (2012), la cual sí espero que se estrene (ha sido nominada en los premios Gotham lo que puede anunciar una carrera de cierto reconocimiento entre los premios de la crítica que ayude en su repercusión), Richard Linklater combinaba de modo fascinante modos del documental y de ficción, o el documento y la ficcionalización. El auténtico fiscal que logró inculpar al Bernie real declaró que no le parecía apropiado el tratamiento de comedia cuando había un asesinato de por medio. Porque, cierto es, con ese argumento, una ficción más ortodoxa, pudiera haber optado por la opción dramático siniestra con ribetes terroríficos. *La cabaña del bosque* también opta por el tratamiento desde la perspectiva del humor, el de la sátira y la ironía en su misma estructura narrativa (en el juego entre las dos líneas narrativas que se alternan). Su juego, en primera instancia, más que poner en cuestión las fronteras entre

lo real y lo ficticio o lo imaginario, realiza una abrasiva demolición de las convenciones del género (sobre su configuración o diseño, y sobre las expectativas o gustos predominantes de los espectadores), un efecto distanciador que, por un lado, se convierte en sutil y revelador juego especular sobre nuestra condición de criaturas de lenguaje, atrapados en cabinas (planos) de repertorios y convenciones. Pero, por otro lado, no llega a cortocircuitar lo terrorífico, derivando, de hecho, en el último tercio, en una excepcional recuperación de las genuinas raíces del terror que, a la vez, insufla aires renovadores o revitalizadores a la marchita inventiva de un género atascado entre formulas o variaciones que parecen extraviarse en indefinidos callejones de salida entre vueltas de tuerca y mareos de perdiz de las perspectivas del relato, de lo que es real o no lo es, de si es en la mente o no lo es, o sobre los personajes, sobre cuál es su papel realmente dentro del relato, jugando con el escamoteo estratégico de información (véase, *El hombre de las sombras*, 2012, de Pascal Laugier, que se estrenará en diciembre, infección que ha afectado hasta a Carpenter con su insulsa última obra *The Ward*, 2010). *La cabaña en el bosque* no se pierde en su propia madeja, su demolición es más subterránea. Joss Whedon ha ido afianzando un prestigio,

convirtiéndose en el género en un nombre de referencia, con sus producciones televisivas o cinematográficas, como puede serlo también J.J. Abrams. No es que se desvíe mucho de las ortodoxias genéricas, por lo menos en lo que conozco de su obra, sea su serie *Buffy* caza vampiros (1997-2003) o *Serenity* (2005) y *Los vengadores* (2012), tan aplicadas y gratas como fácilmente olvidables, artefactos que no chirrían (si descontamos las cargantes graciosas del *Iron Man* en la segunda) pero que no calan. Me resulta mucho más sugerente el planteamiento que ha urdido con el director, Drew Goddard (hasta ahora guionista de capítulos de la citada serie *Buffy* o de su derivación *Ángel*, o con Abrams, en *Alias* o *Perdidos*, y en cine, de una de las propuestas más singulares de los últimos años, *Cloverfield*, 2008).



Tenemos por un lado los componentes más formularios de un *slasher* (ésos que se han repetido durante tres décadas hasta la atrofia, vía nuevas versiones confesas, o inconfesas dada la escasa originalidad de unas obras atrapadas en la angosta cabaña de unos recurrentes patrones): un grupo de jóvenes (sin especial relieve dramático o significativo personalidad, y que se ajustan a unos rancios estereotipos o restrictivas etiquetas: en la propia narración son calificados como «el atleta», la «guarrilla», «el estudiante», «la virgen» y el «gracioso»; este último parece una réplica del *Shaggy* de *Scooby Doo*) en una específica localización, en este caso una cabaña en el bosque, y una amenaza que los irá eliminando uno a uno. La singularidad proviene de la interacción con la otra línea narrativa: sus acciones son controladas e incluso conducidas o manipuladas, como si fueran los artificios de una puesta en escena (película), por los operarios de una enigmática organización que a través de monitores siguen sus evoluciones a la par que influyen y condicionan en los hechos o «desarrollo narrativo» (propician que los chicos se fijen en la puerilla del sótano para que puedan descender al «escenario de la posibilidades»; inoculan sustancias para condicionar las reacciones o hacer que varíen en sus decisiones), y permiten escaso resquicio al azar o a lo imprevisto, que se convertirá, en

este caso, en una significativa fisura; no deja de ser mordaz que sea el personaje más habituado a consumir sustancias alucinógenas quien les «desajuste» el guión. Precisamente éste, cuando empieza a sospechar que los vigilan o controlan, los llama los «marionetistas» (denominación que alcanza otras resonancias, en relación a las teorías conspiratorias sobre nuestra realidad manipulada y controlada en un sentido más amplio). También esos operarios se convierten en representación, incluso, del espectador medio: su deseo de que fuera un monstruo y no otro el elegido; las apuestas que se realizan al respecto; la frustración cuando el curso de la situación sexual no deriva hacia donde esperan. Hay una secuencia que funde muy bien ambos espacios y apunta sutilmente a nuestra relación



especular con la realidad (la proyección de fantasías; los límites de la manipulación de las mismas). Uno de los chicos se da cuenta de que el cristal a través del cual ve la habitación de al lado es un espejo de una sola dirección, lo que le sitúa en la posición de elegir si comunica a la chica que la puede ver (por ejemplo, desnudándose, complaciendo su fantasía o deseo, ya que le gusta) o tiene el «detalle» de decíselo; tras que haya tomado la decisión, esa posibilidad de «influir» en los acontecimiento de un modo u otro, se establece una transición a través de la imagen de las cámaras secretas a través de las que se les vigila (y en donde no tienen dudas o dilemas sobre si influir o no).

Todo lo que les ocurre a los jóvenes cuando sufren la amenaza mortal se corresponde a las convenciones hipertransitadas (con algún detalle singular como la «cortina invisible de acero»), aunque nunca sin cargar demasiado en los aspectos visuales más gore. No deja de ser irónico que los que aciertan en la apuesta de quienes representarán la amenaza sean los de mantenimiento, los que son considerados como menos imaginativos. Su opción es la de una mezcla entre las familias *Las colinas tienen ojos* y *La matanza de Texas*, con una especie de *Leatherface* que en vez de sierra mecánica usa

un cepo gigante, y zombis. Uno de los personajes protesta por la resolución porque todavía no ha logrado ver a una de las criaturas más «raras». El gusto de los «mantenimiento» representa el gusto estándar de los espectadores del género atrapado como una aguja en un disco rayado.

En la película, antes de que lo formulario atasque el desarrollo narrativo tiene lugar el sorprendente giro narrativo que deriva el relato hacia los senderos, o abismos, lovecraftianos, haciendo posible lo «raro» e inusitado en el género hoy en día en el género, con una magnífica secuencia subterránea entre «cubos» o «planos potenciales», y un festín final en el que



lo siniestro, el caos, se rebela y derroca no sólo al encorsetado dominio de las formulas de laboratorio que han sumido al género en un sintético adocenamiento, sino que abre una fisura en cualquier presunción de certeza o firmeza sobre los cimientos de eso que denominamos realidad. Y es que no vemos lo que no queremos ver. Quizás haya que «alucinar» para lograr ver.



The Cabin in the Woods (La ca-
baña en el bosque)

Dirección: Drew Goddard

Guión: Joss Whedons, Drew Goddard

Interp: Kristen Connolly, Chris Hemsworth,
Anna Hutchison, Fran Kranz, Jesse Wi-
lliams, Richard Jenkins, Bradley Whitford

EEUU

95 min

S k y f a l l

de Sam Mendes
por Alexander Zárate



1. MUERTE Y RESURRECCIÓN. James Bond tiene los ojos de un Modigliani, y parece la nave de un cuadro de Turner a la que amenaza en el horizonte la melancolía de un ocaso, el desguace. Bond tiene edad, habita el tiempo. Hay pruebas físicas que ya no vence, como hay heridas que le cuesta superar, sobre todo las que están emponzoñadas por sombras cuyo aguijón está en su propio interior. En ocasiones le tiembla el pulso, algo inusitado en alguien que era una maquina de matar; cuando otro punto de mira le ha hecho sentir la caricia de la muerte, ahora siente que la vida de otros depende del suyo. ¿Qué le ha hecho perder el pulso? Bond, tras coquetear con la autodestrucción, se establece un objetivo: la resurrección. La caída del firmamento (skyfall) es la raíz. Para contrarrestar la caída de la decepción, hay que volver a caer, hasta el centro, a las propias raíces que le crearon, donde habitan las sombras, la quemadura del daño, para resurgir cual ave fénix. En los títulos de crédito de *Skyfall* (2012), de Sam Mendes, las claves: espejos, el doble y la sombra, el laberinto, subterráneos, el dragón. Círculos, ciclos de vida, ruinas y renovación. ¿De qué se habla dentro de un dragón? Del miedo. ¿Con quién se conversa en una ciudad fantasma, abandonada, entre ruinas? Con tu doble o sombra.

2. ALQUIMIA Y SOMBRAS. Acerca de la anterior obra escribí para *Cahiers du cinema*:

«Quantum of Solace, de Marc Forster, nos relata un trayecto alquímico, un reinicio vital, una purificación. Por eso, las persecuciones salpican la acción en los distintos elementos, por tierra, aire o agua. Y ésta tiene una relevancia crucial en la trama, como sustancia negociable en juego. Es la materia básica del universo. En su trayecto de conocimiento, Bond necesitará reconocerse en el otro, su reflejo femenino, en cuyo cuerpo se visibiliza la cicatriz de esa quemadura interior. Será en las profundidades de una sima donde compartirán su condición de prisioneros del plo-

mo doliente de sus emociones, esa persecución de una venganza que conjure su dolor».

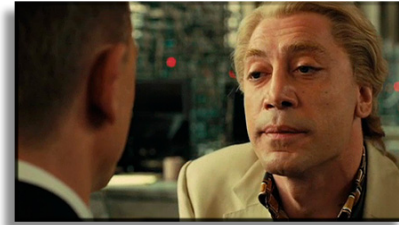
Skyfall corrige o afina los desequilibrios de la obra anterior (a los personajes o el conflicto no se les daba el necesario espacio para desarrollarse en un recorrido demasiado «acelerado»). *Skyfall* es un trayecto alquímico que fluye, con la desazón de la melancolía bajo la exultante progresión de una ascensión, de una reconstitución. Las impecables *set pieces* no tienen un ritmo atropellado, ni convulso, ni agitado. Se «deslizan», orquestadas con un refinado sentido gradual, como quien recupera gradualmente el saber andar, el dominio de las articulaciones.

Es una narración alquímica. El primer plano de *Skyfall* es el de una sombra, una figura borrosa, que se acerca hasta cámara, por un pasillo, hasta que su rostro se enfoca en primer plano. Es Bond. La primera aparición del doble, de la sombra, de Bond, del otro que es él mismo, Silva (Javier Bardem; al que el teñido rubio asemeja, como diferencia sus maneras, exuberantes, histriónicas, amaneradas, en contraposición al



pétreo laconismo acorazado de Bond), es recorriendo un pasillo hasta Bond, que se encuentra atado en una silla. La secuencia pregenérica, una imponente *set piece* en la que Bond, con la ayuda de Eve (Naomi Harris), persigue a un mercenario francés, Patrice (Ole Rapace), culmina cuando «M» (Judi Dench) da la orden a Eve de disparar pese a que ésta no tenga un diana clara, ya que ambos hombres están forcejeando sobre el tren. La bala abate a Bond, que cae a las aguas. Cuando reaparece, después de tres meses, en el piso de «M», tras que la central del MI6 haya sufrido un atentado, es entre las sombras; Bond es una «sombra» (desastrada) que reprocha a «M» su decisión, la orden de disparo; se siente traicionado, «abandonado». Ese sentimiento es el que mueve precisamente a Silva, la venganza, porque se sintió traicionado por aquella que le había creado, como a Bond. Como si corporeizara «la sombra» del resentimiento de éste. Es como si la identidad propia hubiera quedado dañada, «quemada» (como el rostro corroído por el ácido que revela Silva, significativamente en el interior de la Central MI6, el origen de su «quemadura» interior).

¿Quién es uno mismo si te traiciona o abandona quien te ha creado o guiado, tu «madre»? Significativo es que Bond tenga su nuevo enfren-



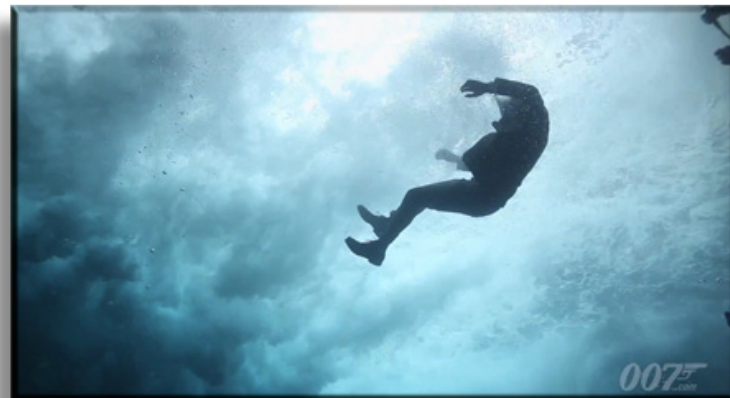
tamiento con Patrice entre sombras y reflejos, o que persiga a su «doble» (¿a sí mismo?) en unos subterráneos (los del metro en la extraordinaria secuencia en la que Silva pretende atentar contra «M», mother/madre), elocuente transposición del laberinto que lleva al núcleo, «M» (como si ésta fuera el Minotauro), como no deja ser elocuente que cuando Silva tenga a «M» bajo el cañón de su pistola apunte a un mismo tiempo a la sien de ella y a la suya; matarla es matarse. Silva, como Bond, con respecto a «M» son como la criatura frente al Baron Frankenstein o el replicante frente a su creador en *Blade Runner*. Son lo que son por ella. Bond para renovarse, tiene que matar, aunque sea simbólicamente, a través de su «doble», a la madre.

3. EXILIO Y RAÍZ. Escribí en mi estudio de Sam Mendes en *Dirigido por* (nº 394, noviembre 2009) «En el cine de Mendes resaltan unas constantes: la búsqueda del hogar, de la propia raíz, o en sentido más amplio, del propio lu-

gar, o, a la inversa, el sentirse extraño al propio lugar, o quedarse fuera de lugar. En sus obras se crea una tensión, irreversible y fatal, entre unos personajes integrados y unos personajes desplazados, más determinados o resistentes (*American Beauty*, *Revolutionary Road* y *Camino a la perdición*) o más vacilantes o confusos (*Jarhead*, *Un lugar donde quedarse*). Hay quienes desean marcharse (Swofford en *Jarhead*), quienes no pueden irse, pero tampoco quedarse (*April* en *Revolutionary Road*), quienes se ven forzados a marcharse (Sullivan en *Camino a la perdición*), quienes se marchan en busca de su lugar (*Un lugar donde quedarse*) y quien se queda aunque sin saber que no le permitirán actuar fuera del molde social (*American Beauty*). Como en el cine de Nicholas Ray, vibran las resonancias de unos sentimientos de orfandad y desubicación frente a una realidad o modelo de vida instituido(...). Los finales de tres obras (*Camino a la Perdición*, *Jarhead* y *Un lugar donde quedarse*) enfrentan a los personajes ante una idea de hogar, sea su posibilidad o imposibilidad, como exilio o como condena. Las otras dos culminan con la desintegración de un hogar, resultado del desencuentro entre quien acepta un modelo de vida y quien lo cuestiona o niega».

En *Skyfall*, en los primeros pasajes, Bond se sume en el rechazo, en el extravío, niega y se exilia, lo que no deja de reflejar una pulsión de autodestruc-

ción (la secuencia en la que bebe con un escorpión sobre la mano), se queda o siente fuera de lugar, como quien se siente desamparado, «huérfano». Precisamente, Bond era un huérfano, porque la organización, como le dice «M», prefiere huérfanos. Por un momento, Bond desea marcharse, abandonar, pero ¿qué sería de él? ¿Qué puede ser sino lo que ya es? ¿Ser alguien como Silva, la sombra de su quemadura? ¿Cuál es su lugar? ¿Puede romper su molde? El desenlace tiene lugar en los bellísimos paisajes de su tierra natal, en Escocia (pasajes que se inician con ese extraordinario plano del valle que parece angostarse como un embudo), y, en concreto, en el hogar de su infancia, de nombre *Skyfall* (la primera vez que se pronuncia este nombre, en un test de pregunta/respuesta, su rostro se ensombrece, y dice end/fin). Ciclos de vida.



El hogar, que de todos modos no le gustaba, donde se gestó (y donde retorna con quien «gestó» su identidad, «M»). En la alquimia, se denomina «depresión» a la caída en lo más profundo de uno mismo. Ahí se enfrenta, sin miedo, a su «sombra», a su dolor e ira (la que siente contra su «madre»). De nuevo, el fuego purificador que incendia su hogar, y el agua: círculos: de nuevo cae en el agua, de la cual surgirá, «renovado», para acabar con su «doble», y acoger entre sus brazos de su «madre», a la que ahora, ya sin resentimiento, puede llorar su muerte. El final es de la vuelta a casa, a su hogar (renovado: un nuevo jefe, con el que se siente respetado: el encuadre que los equipara en la simetría del encuadre; se siente en las alturas, dominando el escenario de su vida: en

la azotea contempla el horizonte), a su modelo de vida, su identidad, lo que puede hacer, lo que es él, un agente, aunque en su sonriente mirada y en sus palabras finales («con placer») palpita una «perversa» sombra: el regusto de haberse sublevado contra quien le ha creado.



Skyfall

Dirección: Sam Mendes

Guión: John Logan, Neal Purvis, Robert Wade

Interp: Daniel Craig, Javier Bardem, Ralph Fien-
nes, Naomie Harris, Bérénice Marlohe, Al-
bert Finney, Ben Whishaw, Judi Dench

Reino Unido

2012

Inside Men

de James Kent y Tony Basgallop
por Alexander Zarate



Los motivos más habituales que impulsan al robo son la codicia, ese ansía de beneficios extra que propicia el disfrutar del mayor número de lujos posibles, y el poder salir de una situación de precariedad en la que sientes que las carencias te asfixian. Pero también puede ser porque quieres ‘robar’ al hombre que querías ser, al hombre que siente que controla y domina su vida, que se siente determinado, resuelto y fuerte, ya no ese hombre subordinado, anulado y enajenado, plegado en su casilla de vida (trabajo, casa, familia) correspondiente, que cumple su función, como si fuera un «hombre adoptado» que ya no recuerda cuál era su raíz, de dónde viene, por qué se ha convertido en un complaciente y servil autómatas, en un cumplidor esbirro de un sistema que le ha convertido en una impersonal e indiferenciable pieza más de la circulación de un sistema. Estas tres motivaciones impulsan a Marcus (Warren Brown), Chris (Ashley Walters) y John (Steven McIntosh), los tres protagonistas de *Inside men* (2012), una excelente producción televisiva británica de la BBC, de cuatro episodios (también podría verse como una obra de cuatro horas), que gira alrededor de un atraco en una oficina de contabilidad.

La narración comienza con el atraco, cómo usan de rehén a John, el director de la oficina, para poder entrar en las instalaciones, y cómo es herido Chris, uno de los agentes de seguridad. Posteriormente la acción alternará tiempos, los previos al atraco, nueve meses antes, revelando cómo la implicación de los personajes no es lo que parece en un principio, lo que implica ver el atraco desde otras perspectivas, y los sucesos posteriores al atraco, en los dos meses siguientes. Una compleja estructura que no es un mero juego formal, sino que se revela coherente con el desarrollo de unos personajes (esos tres 'inside men', hombres de dentro, implicados en el robo, pero ¿cuál ha sido su papel o implicación?) que llegan a sorprenderse hasta a sí mismos con los giros que realizan con su conducta y actitud. ¿Qué somos capaces de ha-



cer cuando desafiamos nuestros límites o la vida nos expone a situaciones extraordinarias que no imaginábamos vivir? ¿Hasta qué punto estamos dispuestos a realizar concesiones por necesidad? John y su esposa han adoptado un niño, pero es él quien necesita dejar de ser 'adoptado', es decir, no recuperar a quien fue, sino transformarse, y dejar de ser esa 'función' con forma humana que nunca cuestiona su posición en el engranaje, ni a este mismo, y que como aplicado esbirro, en el enajenamiento de su posición intermedia en la cadena de mando, aplica las injusticias e inconsistencias del poder sobre sus subordinados.

Esta sordidez vital está expresada con precisión, a través del guión de Tony Basgallop, creador de la serie, y del director, James Kent, que logra transmitir una opresiva sensación de realismo «sucio». La serie dosifica hábilmente los giros narrativos, que enriquecen progresivamente el relato, ampliando la perspectiva sobre los personajes, seres corrientes que se encuentran envueltos entre las turbulencias de una acción delictiva, que supone cruzar un drástico umbral en su vida, del que ya no habrá vuelta atrás si se decide realizar. McIntosh y Brown fueron protagonistas de la serie *Luther* (el primero cómplice y después antagonista del protagonista en la primera temporada; el segundo, compañero de Luther

en ambas temporadas). Kierston Wareing, que interpreta a la pareja de Warren, el cual también tiene una muy sugestiva evolución (como la misma relación de la pareja), fue una de las protagonistas de [The shadow line](#). Dos series magistrales que revelan el excepcional momento en que se encuentra la producción televisiva británica, y en especial en el del género del thriller, del policiaco o de misterio, de veta afilada y tenebrosa, lindando con una depurada estilización y una descarnada abstracción. *Inside men* es otra joya a añadir a esta excelsa lista.



Inside Men

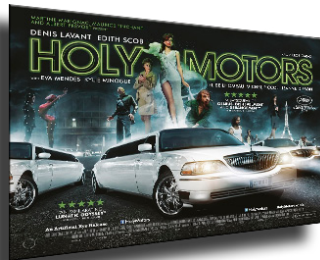
James Kent y Tony Basgallop

Interp: Steven Mackintosh, Warren Brown, Nicola Walker, Ashley Walters, Hannah Merry, Leila Mimmack, Kierston Wareing, Paul Popplewell

Reino Unido, 2012

H o l y M o t o r s

de Leos Carax
por Alexander Zárate



«La belleza está en los ojos del que mira» dice un frase hecha, «Pero ¿Y si no mira nadie?» se apostilla en *Holy motors* (2012), de Leos Carax. La frase la dice (se le escucha; elocuente que sea fuera de campo dado que alude a una «carencia») el protagonista, Mr. Oscar, encarnado por Denis Lavant, el hombre de las múltiples identidades que transita de una a otra, de una representación a otra, aunque se podría decir que es el mismo Leos Carax, a quien vemos en la secuencia inicial postrado en una cama, y que, tras incorporarse, rasga la pared, y entra por la abertura, cual Alicia hacia el otro lado del espejo, que es hacia el otro lado del proyector, porque en el otro extremo del pasadizo (que podríamos decir que es el de su mente) está el espacio de un cine, en el que se proyecta alguna película ante unos espectadores/cuerpos que parecen paralizados: las imágenes que se intercalan en la narración, entreacto incluido, son las de agitaciones de un cuerpo, una realización de los inicios del cine, cuando éste daba sus primeros pasos, cuando realizaba sus primeras contorsiones, cuando se hacía cuerpo, como ahora se hace cuerpo la imaginación del propio Carax en las diversas manifestaciones o representaciones o identidades que interpreta el que ha sido su actor fetiche en casi todas sus obras previas, Denis Lavant.

Quien conduce la limusina en la que recorre los escenarios de la ciudad, Céline, tiene el rostro de Edith Scob, protagonista de varias obras de Georges Franjúl (por su especial significación, *Ojos sin rostro*); es un emblema de ese cine que parece ser ya parte del pasado, el que sabía mirar, el que sabía crear belleza, el foco, guía y modelo en la oscuridad del presente. Ojos con múltiples rostros sería aquí la variación, porque la limusina es como la transposición de nuestra relación ya virtual con la realidad, ese espacio mental en el que nos atascamos, paralizamos, en múltiples representaciones mientras desperdiciamos la vida: el encuentro con la limusina en la que viaja otra «pasajera» que cambia de identidades, Eva Grace (Kylie Minogue), en cuyo encuentro, en un abandonado centro comercial sembrado de cadáveres que son maniqués (modelos o representaciones de cuerpos), palpita la desgarrada consciencia de la vida perdida, de lo que se hubiera podido realizar o elegir pero no se hizo; y que los convierte en figuras para quienes, si el tiempo hace acto de presencia, el pasado, es para precipitarles en la desesperación; porque fluyen en una realidad sin tiempo, en una sucesión de escenarios en las que son muchos y no son nadie.



El cuerpo de Lavant es tanto un multimillonario (la primera «aparición», la primera identidad, protegido por una ingente cantidad de sistemas de seguridad; nuestro protegido mundo virtual, de «habitaciones del pánico» como apuntó un visionario Fincher), como una indigente coja (un desfigurado y residuo de los amantes de Pont Neuf); una figura virtual con sensores blancos en un escenario de captación de movimiento en el que simula un combate o un encuentro sexual para el rodaje de un video juego, un «diablo», Mr. Merde, lo «inmundo» según Carax, que surge de las alcantarillas para devorar flores, dedos de una mujer y secuestrar, cual fantasma de la ópera, a otra representación de esta virtualidad de mundo en que «derivamos» estáticos, una modelo, encarnada por Eva Mendes (que se conduce como si fuera un maniquí, un cuerpo sin identidad), a la que retiene en otra caverna (esta no platónica, literal, aunque comparte su misma entraña simbólica), y sobre cuyo regazo descansa, no ocultando su erección y a quien viste como su inversión, ocultando su piel con burka (mordaz apunte sobre nuestra cultura, la negación del cuerpo, como presencia o vivencia inmediata, entre virtualidades y representaciones, siempre en la distancia). Mr. Merde es, de nuevo según palabras de Carax,

«el miedo, la fobia. También la infancia. Es el colmo del extranjero: el inmigrante racista». Cavernas platónicas, proyecciones, o máquinas invisibles en las que navegamos, cómo señalan, que ahora preferimos, las máquinas visibles, las limusinas, ya aparcadas en la matriz, el almacén al que retornan todas las limusinas, de nombre Holy Motors (motores sagrados) ¿O quizá sólo sea sagrado el motor de la cámara cinematográfica, la única posible paradójica cura revulsiva que nos recupere de la crónica infección de virtualidad? La cuestión, mi duda o interrogante, es si esa falta de belleza o de miradas que sepan mirar en esta sociedad, cada vez más virtualizada, en que vivimos (o discurrimos como fantasmas) no ha sumido en una amargura excesiva a la narración. Pocas películas como sus primeras obras, «Chico conoce chica» (1984) o sobre todo «Mala sangre» (1986), me han hecho sentir a un cineasta que aún sabe recuperar la primera mirada, es decir como si mirara o hiciera cine por primera vez, con el aliento del cine mudo, con el cine que aún descubre, y se asombra, y experimenta, y juega, y lo comparte y hace sentir al espectador que aún da en la vida sus primeros pasos cual bebé.

El cine de Carax, cine de joven que se golpea el pecho como quien busca el sentido a sus propios latidos y de anciano que es consciente de cómo el tiempo se escurre de las manos mientras nos extraviarnos entre vanas escenificaciones, se sustentaba, en su opera prima, sobre las digresiones, sobre fundidos en negro que parpadeaban en las secuencias, sobreimpresiones que nos hacían sentir que la vida es ensueño, sobre los cuerpos y las acciones desajustadas, sobre los monólogos abstraídos o atropellados, sobre las paradojas, una poesía excéntrica que rasgaba la pantalla de una ilusoriedad calificada como realismo, que hacía de los cuerpos y los gestos danza que alumbraban sus interioridades, como rasgaba la convención del chico encuentra chica, para ofrecer un viaje en la noche, en el que, durante su trayecto inicial, las parejas no dejan de romper y de discutir, para en su conclusión afirmar que no hay que soltar la mirada cuando encuentras a aquel o aquella que te hace sentir presente. Con *Mala sangre*, que fue la primera obra suya que vi (o la primera conmoción), vibraba la exultante sensación de que en cada plano se redescubriera el cine. Entre sus poros se puede respirar tanto el cine de Chaplin (cómo de repente, tras un bebé que camina torpemente hacia su madre, vemos aparecer al protagonis-

ta, emulándolo sus pasos cual bebé grande) como el del Borgaze de «El ángel de la calle» en su tierno y naïf romanticismo, con gotas del Mabuse de Lang en esa desaforada subtrama de conspiraciones y amenaza de epidemias, o de Murnau, el de *El último y Amanecer*, el que descubría a cada plano, y hacía de la emoción en estado puro odisea y guía de la narración. No importa la trama en *Mala sangre*, es una abstracción lírica y excéntrica, de giros radicales, como cuando dedica más de veinte minutos a una larga secuencia de dos intimidades conociéndose, palpándose en su interior, como si abrieran los ojos por primera vez, en una de las secuencias de amor gestándose, explorándose, más bellas que ha dado el cine. Aún latía esa voraz hambre de belleza, de la emoción que fue en el principio, en *Los aman-*



tes de Pont Neuf, aunque ya aquí empezaba a percibirse, en esta historia de indigentes, precisamente la sensación de sentirse indigente, al margen de un mundo que no sabe de belleza, o que no la busca. Las imágenes son de un realismo a ras de suelo, sórdido, tembloroso, áspero. Aquella exuberancia visual de sus dos anteriores y bellas obras *Boy meets girl* (1983) y *Mala sangre* (1986), que hacía del artificio paradójica búsqueda (que encontraba) de la emoción verdadera, en una década en la que, en las corrientes predominantes, la imagen hizo desaparecer al cuerpo, y a la emoción (las imágenes se referían a otras imágenes, y no sólo con explícitas citas), ahora parece ausente, exiliada, y escombrada, como la emoción, y los cuerpos.



Michèle (Juliette Binoche) es un residuo de una decepción, la de un amor no realizado, sino frustrado, la ilusión perdida que poco a poco se desenfoca y deteriora como su propia vista. Michèle dice en un momento dado que ya puede sumergirse en la oscuridad, porque la realidad son llamas danzantes borrosas. Alex (Denis Lavant) es la llama del arte que ha perdido el impulso de la búsqueda, que se embrutece con el alcohol para sosegar su dolor, como necesita de sedantes para poder dormir. Su voz es la de las llamas, como en su número callejero, una performance en la que escupe fuego ayudado por el combustible del alcohol. Eso es el singular cine de Carax, llamas de la convulsa emoción, la que sabe de qué materia doliente está hecha la materia de los sueños que frotan su frente contra el ras de suelo para recordarse que son cuerpos, la que sabe de qué temblores nacen las ilusiones que saben mirar de frente, sin miedo, porque han habitado la indigencia, el extravío, y saben ya deletrear con las cicatrices de sus cuerpos, sin emborronamientos de la mirada, la emoción verdadera. De la indigencia a la celebración del fluir de las emociones, la unión que surca las aguas como proa que no teme a lo incierto. Desconozco su siguiente obra, *Pola X* (1999). Luego llegaron las dificultades para poder materializar sus proyectos. Cinco años dedicó a

uno, que iba a ser rodado en inglés, que acabó en la papelera. El dinero y el casting eran sus bestias pardas. Rodó un mediometraje para *Tokyo* (2008), en el que parecía que gritaba toda su frustración, a través de ese Mr. Merde que parecía la transposición humana de Godzilla y otras criaturas (de la misma que protagonizaba *The host* de Bong joon-ho, otro de los directores de *Tokyo*). Lo grotesco, el exabrupto, eran como la inflamación de una infección que la devuelve como un corte de mangas que es escupitajo. Y ese beligerante talante aún empapa «Holy motors», como el niño que dice caca, culo, pis porque los adultos yacen confinados en su vaciada expresión, para hacerles recordar, ya amarga y furiosamente, que son cuerpos, emoción. En «Holy motors» puedo admirar su plantea-

miento, su reflexión, su heterodoxia, ese ánimo combativo, disidente, que busca otras corrientes o senderos, que juega con el relato, que busca ofrecernos un espejo en el que cuestionarnos, en el que desnudarnos, y hacernos sentir la turbadora erección ante los ojos de los demás, nuestra nimiedad, nuestra torpeza, nuestro desperdicio de la vida. Quizá por eso animo a que se vea, aunque duela, hastíe o provoque incompreensión o rechazo. A mí no me ha hecho ya sentir ese asombro, sino el dolor de sentirse ya postrado, apartado de un mundo que ya sólo parece supurar degradación, patetismo y miseria. Una virtualidad que ya no sabe de belleza, y menos de la que convulsiona.



Holy Motors

Leos Carax

Interp: Denis Lavant, Edith Scob, Kylie Minogue,
Michel Piccoli, Eva Mendes, Jean-François Balmer,
Big John, François Rimbau, Karl Hoffmeister
Francia, 2012

Vous n'avez encore rien vu

de Alain Resnais

por Roberto Bartual



Lambert Wilson, uno de los actores habituales en las películas de Alain Resnais, recibe una llamada de teléfono. Una amable voz le informa de la triste noticia: un amigo, famoso director de teatro con el que solía trabajar, ha fallecido. ¿Tendría *monsieur* Wilson la amabilidad de acudir a la lectura del testamento? El actor asiente, perplejo todavía por lo ocurrido, y cuelga el teléfono. Esta misma escena y este mismo plano se repite doce veces más con otros tantos actores (tal es la paciencia de Resnais, la misma que le ha pedido siempre al espectador). Igual que hizo con Lambert, el portador de la mala noticia les llama a todos por su nombre: Sabine Azéma, Pierre Arditi, Anne Consigny, Mathieu Amalric, Michel Piccoli, Anny Duperey... Casi todos trabajaron alguna vez con Resnais; dos de ellos, Azéma y Arditi, en todas las películas que ha hecho desde principios de los ochenta hasta ahora. ¿Vendrán a escuchar las últimas palabras del finado? Claro que sí.

Pero la lectura de testamento a la que tienen que asistir no es la del director de escena cuyo nombre se menciona en la película, sino la del propio Resnais. (Por mucho que haya afirmado en las ruedas de prensa que no era su intención hacer un film testimonial). Con más de noventa años, alguna que otra alusión al cán-

cer a lo largo de la película, o el hecho de que su título sea una referencia directa a su primer largo, es posible ir ya imaginando por dónde va la cosa. Sin embargo, cuando el mayordomo que recibe a los amigos de Resnais les invita a sentarse en unas cómodas butacas, en lugar de presentarles a un notario, enciende una pantalla de televisión en la que el sosias de Resnais, el director de teatro, les explica el motivo de la reunión. Testamento no hay. Lo único que quiere es que vean una representación teatral. Un nuevo montaje, en vídeo, con actores muy jóvenes, de la obra que le lanzó a la fama. La misma obra que todos ellos, en algún momento u otro de su vida han interpretado. ¿Por qué? Quizá sólo para ver qué les parece.

La obra se titula *Eurídice* (la de Orfeo, claro), y es una pieza real, escrita por Jean Anouilh



a principios de los cuarenta, pero hasta Isabel Coixet sabe que, en realidad, de lo que se está hablando es de *Hiroshima mon amour*, la película que hizo célebre a Resnais. Aquella en la que Eiji Okada repetía una y otra vez la frase más hermosa que escribió Duras y que da título a esta última película: «Tú no has visto nada todavía en Hiroshima». Pero también: la película que, de un modo u otro, Resnais ha estado rehaciendo constantemente, como el mantra de Duras, durante los últimos treinta años de su vida, siempre o casi siempre con los mismos actores, Arditi y Azéma, y últimamente también con Amalric, Consigny y Lambert Wilson.

Eurídice empieza. Todavía seguimos con la máscara. Los jóvenes actores del televisor recitan sus palabras. Pero a los pocos minutos, Sabine Azéma, esa Annie Hall francesa con la cabeza en llamas, comienza a acompañar con sus labios a la actriz que es su equivalente en la pantalla, recitando las palabras de la enamorada Eurídice. Entonces, Pierre Arditi, la mirada más triste del cine francés (como una bolsa de agua fría al despertar, que diría Leos Carax), se levanta para darle la réplica a Azéma, su eterna amante en las películas de Resnais (quien a su vez es el amante de Azéma en la vida real). Él es su Orfeo, claro. Siempre lo ha sido. Y así, poco a poco, se van

cayendo las máscaras, según se les van sumando el resto de actores, que uno a uno, van recuperando sus viejos papeles. Y de nuevo, todos juntos, vuelven a interpretar la película de siempre. «C'est toujours la même chanson», decían los personajes en el último número musical de *On connaît la chanson*. La misma canción, sí... si no fuera por el paso del tiempo: porque Arditi, Azéma y compañía saben perfectamente que ellos no son los mismos que antes, y para eso está ahí, para dar testimonio de ello, la generación más joven que les acompaña en el televisor.

Podemos jugar a lanzar palabras para definir la película final de uno de los mejores directores franceses de todos los tiempos (aunque mejor borrar lo de «franceses»). Metacinematográfica, testamental, crepuscular, especular, autorreferencial y así hasta el hastío. Dígase lo que se quiera, porque ninguna palabra podrá reducir el misterio de la profunda emoción que *Vouz n'avez encore rien vu* puede provocar en quien haya estado acompañando a Alain Resnais durante este último tercio de siglo en el que, básicamente, no ha hecho otra cosa que reunirse cada tres o cuatro años con sus amigos.

Decir esto no es rebajar su obra, ni mucho menos. Es verdad que si uno no sabe quién es

toda esta gente, probablemente no le importe un pito lo que esté viendo. Pero ése no es un problema de la película, sino más bien de nuestras afinidades. Porque, al fin y al cabo, si te invitan a una fiesta en la que no conoces a nadie, el problema no es de la fiesta, ¿verdad? En lo que a mí respecta, no puedo ser imparcial porque llevo mucho tiempo enamorado de los invitados. Y es que tengo que reconocer que mi película favorita de Resnais, la que consiguió alegrarme un día triste de adolescencia, es una de las interpretadas por Arditi y Azéma, el musical *On connaît la chanson*: una de esas rarezas que tienen la escasa virtud de conseguir que todos sus personajes, hasta los más repulsivos, te caigan bien. Una de esas películas que te hacen recuperar, aunque sea sólo por momentos, la confianza en la bondad humana.





Así que, aunque al final también acabé viendo los *Mariebades*, las *Murieles*, los *Stavinskis* y todas aquellas otras películas que en sus fríos y calculados gestos tanto se alejaban del abrasador terror de *Noche y niebla*, sólo esos melodramas y comedias románticas de los 80, los 90 y los 2000, tan aparentemente triviales, que siempre interpretaban Azéma y Arditi, con un algo de musical aunque nadie cantara, sólo esas películas me hacían sentir que detrás de ellas se encontraba presente la primera persona que me logró mostrar el horror del Holocausto en toda su magnitud, Alain Resnais. Sólo alguien que había sido capaz de sentir de esa manera el dolor ajeno podría intentar hablar tan desesperada e insistentemente del amor y de la felicidad en el último tramo de su carrera. Y es que *On connaît la chanson*, *Smoking/No Smoking*, *El amor a muerte*, *Mèlo* o *Les herbes folles* (y muchas más), por tristes que parezcan a veces,

son el exacto reverso de su película sobre los campos de exterminio, *Noche y niebla*: películas donde un grupo de gente se reúne en un recinto cerrado para intentar comprenderse y amarse, aunque casi nunca con suerte, eso sí. *Vous n'avez encore rien vu* es la última de esta serie de películas, y tal vez sea la única en la que lo consiguen, comprenderse y amarse, por mucho que acabe, como no podría ser de otra manera, con la muerte.

¿Cómo no emocionarse cuando esos viejos actores, al levantarse y recordar sus papeles, te invitan a recordar el tiempo que has pasado siguiendo las películas que hacían con Resnais, envejeciendo con ellos? Es la misma emoción que produce una larga serie que se acaba, un *Dallas*, un *Falcon Crest*, un *Heimat*, una emoción basada en un efecto de sincronía entre la ficción y la realidad, como el de esos folletines o cómics de superhéroes que siempre le han gustado tanto a Resnais (en un plano de *Vous n'avez encore rien vu* cita explícitamente a La Patrulla-X, una de las grandes sagas familiares del cómic) y que, al ser leídos al mismo tiempo que se publican, apelan directamente a nuestra memoria y a nuestro pasado.

Con la salvedad de que aquí, además, el sempiterno tema de la memoria (el Tema, en el cine de Resnais) funciona como una caja de

resonancia de la memoria cinematográfica del propio espectador. El «tú no has visto nada» de *Hiroshima* se convierte así en la respuesta a la gran pregunta que encierra el mito de Orfeo. ¿Por qué el muy idiota se da la vuelta para mirar a Eurídice? ¿Por curiosidad? ¿Por ver lo que ocurre a pesar de la advertencia de que si lo hace la perderá para siempre? ¿Para asegurarse de que le está siguiendo de vuelta al mundo de los vivos? ¿Por simple crueldad? No, la mira porque no puede hacer otra cosa. La mira porque ¿no es precisamente eso lo que hacemos todos? En *Vous n'avez encore rien vu*, Orfeo está muerto de celos, celos retrospectivos causados por los romances que Eurídice tuvo antes de encontrarle a él; pero aunque no tengamos celos, todos, más tarde

o más temprano, sentimos la necesidad de mirar dentro de la persona amada, de escarbar en sus emociones y en su ser para asegurarnos de que su interior lo ocupamos nosotros y solo nosotros. Y entonces, no vemos nada. No podemos verlo porque no existe forma de radiografiar el sentimiento humano. Y el problema es que a fuerza de querer mirar, una y otra vez, metiendo insistentemente el dedo en la herida, acabamos por destruir el amor.

Tú no has visto nada. Así que lo único que se puede hacer es aceptar la compañía de los seres queridos sin cuestionarla. Y esperar y confiar y, por supuesto, olvidar. Porque no hay nada que ver. Así que el cine de Resnais no podría haber acabado de manera más apropiada: con ese pla-



no del sosias del cineasta sumergiéndose en el río Leteo, el río del olvido. Lo acaba con una película que no tiene ningún sentido analizar desde el punto de vista de la interpretación, ya que lo que le pide al espectador es que la sienta desde el punto de vista de su memoria personal. Lo acaba con una cortina final y la voz de Frank Sinatra haciendo un repaso de su vida con la canción «It Was a Very Good Year», poniéndote los pelos de punta mientras ruedan hacia arriba los últimos créditos.



Vous n'avez rien encore vu

Alan Resnais

Interp: Mathieu Amalric, Lambert Wilson, Michel Piccoli, Anne Consigny, Sabine Azéma, Hippolyte Girardot

Francia

2012

Loper; la lucha por la memoria

de Rian Johnson

por David García



El género de ciencia ficción, pese a nacer al amparo de la modernidad y el progreso, contiene en su interior una vocación eminentemente mitológica, en su seno reside una pulsión radical y eminentemente prometeica.

Con el advenimiento de la modernidad y su proceso de secularización, la cultura occidental no quedó huérfana de relatos de inspiraciones clásicas sobre las consecuencias funestas que trae para la humanidad el traspasar los límites que, en teoría, le vienen impuestos por decreto natural a nuestra especie.

Pero como le ocurre a todo género, requiere de nuevos códigos y otros lenguajes que le permitan adaptarse al nuevo orden de cosas. Así, el panteón divino dejó paso a una nueva deidad, la inexorabilidad de las leyes naturales (en su vertiente física y biológica) y el guerrero heroico es sustituido por el científico capaz de traspasar las normas preestablecidas e inmutables por medio de la tecnología y la técnica, el dador del nuevo fuego prohibido (e irremediablemente su castigo).

La literatura ha tenido numerosos precedentes de esa tendencia como es el caso de los relatos de George Langelaan, Herbert George Wells o Mary Shelley, que desprenden ese temor a que el logro

tecnológico escape de las manos del creador, un miedo conservador ante la posibilidad de alterar de forma radical la realidad, el pavor de antaño a que la irrupción de un poder nuevo en manos del hombre desate la ira de ese nuevo dios que es la ley científica, la condena por traspasar lo que «naturalmente» está prohibido.

Sin embargo y sin dejar por completo esa tendencia, otra tradición más sutil y con menos moralina se centra en las consecuencias ya patentes para el hombre de ese nuevo futuro transformado. La amargura de Philip K. Dick o la vertiente más optimista de Isaac Asimov serían las líneas maestras en las que pivota esa deriva sobre lo que genera en el interior del hombre la alteración de la realidad que produce la novísima técnica. No obstante, la paradoja de la decadencia de la civilización a pesar del progreso está muy inserta en el ADN del género de ciencia ficción.



Curiosamente, el avance tecnológico ha motivado en los últimos 50 años que el campo audiovisual tome la vanguardia de ese relato, la mejora de las técnicas de lo que se denomina efectos especiales ha conseguido que la ciencia ficción se coloque como un género prolijo, con notables producciones y también, por qué no subrayarlo, infinidad de films intrascendentes que sólo se sustentan en mostrar, en fantasear con las posibilidades inagotables de los soporíferos técnicos (móviles, medios de transporte o las armas), deslizándose casi a la categoría de *spot*.

No es el caso de *Looper*, la excelente película que ha dirigido Rian Johnson que se enmarca en la mejor tradición del género. En esta película, el futuro no se nos presenta como algo alterado sino que deviene con una perturbadora cotidianidad, han cambiado los medios



pero las constantes sociales se nos presentan igual de familiares: poder, desigualdades, corrupción y personajes que sufren y se pierden en el mar de la violencia y las drogas.

La solvente puesta en escena radica, por tanto, en la sencillez de la propuesta. Frente a las opciones barrocas que tanto gustan a Ridley Scott, Johnson nos presenta un futuro que tiene mucho de pasado, que rememora una estética de años 20 y que supura cine negro en cada toma. Sin esa ruptura de la verosimilitud, *Looper* tiene más de *Mad Max* o *Días extraños* que cualquiera de las últimas producciones del género estrenadas.

Tampoco existe mucha inventiva en cuanto al argumento. El espectador que visiona esta cin-

ta tendrá la sensación de estar ante algo «ya visto», porque se nos presenta un punto de partida basado en la parábola de los viajes en el tiempo, del viajero del futuro que remonta años atrás para intentar lograr corregir lo que en un instante concreto se torció del pasado. Lo bueno, su verdadero valor, es la de servirse de esos elementos para formar una estupenda y trágica historia sobre sacrificio y redención.

Y es que *Looper* no es más que una moderna tragedia griega sobre la configuración de la identidad de un héroe, que tendrá que luchar contra su destino, desde luego, pero un sino que se presenta precisamente disputa consigo mismo. Aparte de los elementos externos, el «conflicto» se basa en esa pugna con el «doble», pero un doble además duplicado en la agón(ica) relación entre lo que el protagonista es y lo que será.

Pero también se trata de una lucha por la memoria, por mantenerla o alterarla, de conservar vivo el recuerdo o romper con el camino tomado. Si en «*Solaris*» de Andrei Tarkovski trazaba de forma poética la turbación por la «presencia física» de nuestros recuerdos (los fantasmas que atormentan y nunca abandonan), en «*Looper*» es la misma memoria (aún no vivida) la que aparece para seguir persistiendo, la que se afana



por mantener el rostro del amor, la posibilidad de tener un hijo y garantizar su propio futuro a pesar de perder la propia alma en el camino.

Por tanto, *Looper* es una película de bifurcaciones que coinciden, de parábolas que se entrelazan, de acontecimientos que transforman y de cómo el pasado, la memoria, nos marca y nos conforma a pesar de los intentos para superarlo. ¿Pero no trata de eso precisamente el arte?



Looper

Dir: Rian Johnson

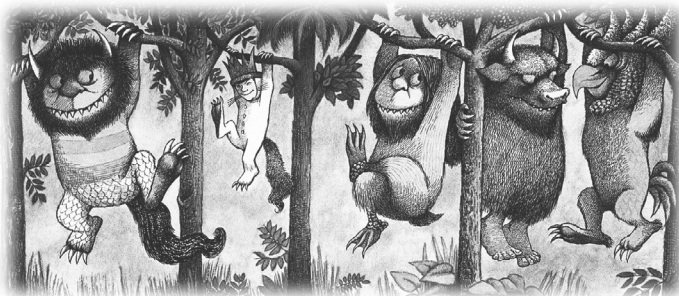
Guión: Rian Johnson

Interp: Joseph Gordon-Levitt, Bruce

Willis, Emily Blunt, Jeff Daniels

EEUU, 2012

C o m i c



A v e n g e r s : Poder en la tierra

M.F. Soto y J.J. Vargas (coords.).

Por Carlos Javier González Serrano.



Fue en 1938 cuando el cómic estadounidense moderno se hizo auténticamente popular, momento en que Detective Comics publicó Action Comics #1, donde se presentaba la inmortal creación de Jerry Siegel y Joe Shuster: Superman, el primer superhéroe.

Gracias al arrollador éxito cosechado por el hombre de acero, numerosas editoriales comenzaron a pensar seriamente en la posibilidad de producir cómics y superhéroes de cosecha propia. Uno de los responsables de tales editoriales, Martin Goodman, publicó Ka-Zar, hombre blanco convertido en señor de una suerte de selva africana –que seguía los pasos del Tarzán de Edgar Rice Burroughs. En 1938, Goodman lanzaba una revista de ciencia ficción bajo un título que, sin saberlo, comenzaría a marcar una época: Marvel Science Stories –publicación que, andando el tiempo, se convirtió en Marvel Tales. Fue entonces cuando un año más tarde, en 1939, el director de ventas de una empresa llamada Funnies Inc. (Frank Torpey), convenció a Goodman para lanzarse al mercado de los cómics. La empresa resultante tomó el nombre de Timely Publications, en cuyo primer número (con fecha de portada de octubre de 1939) apareció un nombre muy familiar: Marvel Comics #1.

Apenas una década antes, en 1922, nacía en Manhattan Stanley Martin Lieber. Ya de joven, nos explica Tony Cruz en el primer capítulo de *Avengers: Poder en la tierra*, Stanley compaginó su asistencia a la Dewitt-Clinton High School en el Bronx con toda clase de trabajos eventuales. Fue a finales de 1940, con apenas diecisiete años cumplidos, cuando logró entrar en Timely Comics gracias a la ayuda de su tío, Robbie Solomon, y de su prima Jean, mujer del propio Martin Goodman. Leamos el propio testimonio Stanley:

«Solicité un puesto de trabajo en la editorial... pero yo no sabía que publicaban tebeos. Acababa de salir el instituto y, si era posible, quería poder entrar en el negocio editorial. Cuando descubrí que querían que echara una mano con los cómics, pensé: "Vale, me quedaré por aquí algún tiempo y adquiriré algo de experiencia. Y luego ya saldremos al mundo real". Por aquel entonces, apenas se tenía la impresión de que los cómics fueran la clase de trabajo con el que nadie quería hacer carrera. Eran el punto más bajo del tótem cultural. Nadie les tenía respeto alguno en aquellos días».

Comenzaba a forjarse una de las leyendas del mundo del cómic, que muy pronto cambiaría su nombre (no sólo artística, sino también realmente) por el de Stan Lee, cuyo trabajo conjunto con el dibujante Jack Kirby dio origen a la Era Marvel

con la creación progresiva y constante de personajes, elementos, ambientes y situaciones que conformaron los cimientos sobre los que edificar lo que actualmente conocemos como Universo Marvel, uno de los escenarios de ficción mejor y más ampliamente desarrollados no sólo del noveno arte, sino también de la inventiva popular. Como leemos en el espectacular volumen a todo color que presenta Dolmen, fue en la colección de Los Vengadores (*The Avengers*) donde el concepto de "Universo Marvel" se mostró con concisa y rotunda nitidez, cuando se reunió el talento de Stan Lee junto al de los dibujantes Jack Kirby, Steve Ditko y Don Heck, quienes lograron incorporar nuevos superhéroes a Marvel a través de las diversas series genéricas que la editorial publicaba por aquel entonces. El increíble y monstruoso (en principio gris) Hulk surgió de la mano de Lee y Kirby para recordar a los lectores los peligros de la ciencia, la irresponsabilidad y la rabia descontrolada, en lo que supone un auténtico retrato social de la época. Comenzaban a forjarse personajes cada vez más poderosos y capaces de operar a escalas cada vez mayores, aunque, sin embargo, el tímido Peter Parker era picado poco después por una araña radioactiva adoptando la identidad del asombroso y parlanchín Spiderman, quien buscaba vengar la muerte de su querido tío Ben

en *Amazing Fantasy* #15: nacía un superhéroe más modesto y terrenal, joven, cargado de dudas y problemas, tremendamente cercano al lector y que se enfrentaba a amenazas mucho menos globales. Spiderman supuso un éxito rotundo e inmediato y, en cuanto fue posible, obtuvo su propia serie regular: *The Amazing Spider-Man*. Por su parte, *Tales of Suspense* #39 relataba la historia de cómo el playboy millonario e inventor de armas Tony Stark construía la armadura de Iron Man, el Hombre de Hierro, con el objetivo de salvar su propia vida, en peligro a causa de un pedazo de metralla alojada cerca de su corazón y que, posteriormente, ejercería como héroe acorazado en continua evolución. La popularidad de los superhéroes de Marvel (Thor, Hulk, Namor, Capitán América, etc.) iba



en aumento... al igual que las ventas de sus historietas. Los crecientes beneficios convencieron a Independent News (distribuidora de los cómics de Marvel) para permitir la aventura de una nueva expansión. En lugar de esta limitada a nueve u once títulos al mes (cantidad considerable, incluso para la actualidad), ahora Marvel podía producir de diez a catorce, por lo que pidieron a Stan Lee dos nuevos títulos bimestrales. El primero de ellos no tuvo que pensarlo demasiado: en cuanto Marvel comenzó a crear superhéroes solitarios, los lectores exigieron verlos formando equipo entre ellos. Deseaban que Spiderman se encontrara con el Hombre Hormiga, y que Thor visitara a Iron Man. La chispa inicial del renacimiento de los superhéroes Marvel había surgido en una conversación con Martin Goodman sobre la Liga de la Justicia de América (grupo de la competencia), así que Lee pensó que, creando su propia versión de la LJA, podría ofrecer a los lectores lo que deseaban. Además, este nuevo ingenio ofreció un hogar regular a Hulk, cuya cabecera había sido retirada del mercado. La elección lógica para dibujar la serie era Jack Kirby, que había ilustrado a todos los personajes, aunque a algunos sólo en portadas. Por añadidura, Lee sabía que lo único que debía dar a Kirby era una idea aproximada de la historia, y que su compañero pen-

saría la acción viñeta a viñeta por sí mismo. Así, a través de una magnífica acción visual, *The Avengers #1* escondía una historia muy sencilla: el dios nórdico Loki engañaba a Hulk para provocar el caos. En respuesta, Rick Jones y su Brigada Juvenil intentaban contactar con los 4 Fantásticos para pedir su ayuda. Loki redireccionaba la señal de radio para que la oyera Thor, lo que haría que acudiera a combatirlo. Pero Iron Man, Hombre Hormiga y Avispa también respondieron... Finalmente, los héroes se enteraban de la implicación de Loki y se unían a Hulk para formar el grupo que, desde aquel entonces, tomó el inmortal nombre de Vengadores. Mientras que la LJA repetía el mismo esquema argumental en cada aventura (aparecía una amenaza, el grupo se dividía en equipos de dos o tres miembros que luchaba por separado, para después reencontrarse y derrotar de manera conjunta a la amenaza final), los Vengadores sorprendían a los lectores con giros nuevos e inesperados en cada historieta: los personajes discutían y peleaban entre ellos, un aliado podía convertirse en un enemigo de la noche a la mañana, había miembros que abandonaban el grupo y otros que se sumaban a sus filas e incluso había héroes que resultaban gravemente heridos... Todo podía pasar en las historias de los Vengadores, asegura José Joaquín Rodríguez en el se-



gundo capítulo de Avengers: Poder en la tierra. Un volumen imprescindible, en tapa dura e ilustrado generosamente, para conocer la historia de uno de los grupos de superhéroes más laureados en la historia del cómic. ¡Vengadores, reuníos!



Avengers: Poder en la tierra

M. F. Soto y J. J. Vargas (coords.).

Autores: Tony Ruiz, José Joaquín Rodríguez, Pedro Monje, Francisco Montiel Aguilera, Marcos Martín, Ángel Guerrero, Joel Mercè, Eduardo Serradilla, Xosé Aldámiz, Diego Matos Agudo, Alfons Moliné y Rafael Ruiz Dávila.

Dolmen. 2012. 272 pp

Daredevil: Amor y Guerra / Elektra Asesina

de Frank Miller y Bill Sienkiewicz
por Scary Wo



Entre 1986 y 1987 Frank Miller y Bill Sienkiewicz se unieron para crear dos obras que marcarían el devenir del cómic americano de superhéroes.

La primera obra sería la novela gráfica Daredevil: Amor y Guerra, publicada en 1986. En principio esta historia iba a publicarse en la serie regular de Daredevil, pero las ilustraciones de Sienkiewicz requerían un sistema de reproducción de más calidad, así que finalmente fue publicado en la colección *Graphic Novels*. En esta historia Miller explora el lado más humano de Kingpin, destrozado porque su mujer está en estado catatónico y contrata a un psicólogo francés llamado Mondat para ayudarla en su recuperación. Para que Mondat dé lo mejor de sí mismo, Kingpin ordena el secuestro de su bella mujer, Cheryl. El secuestrador, al que Sienkiewicz dibuja con cara de simio, es un yonki que se enamora de Cheryl. A lo largo de la historia se van perfilando historias de amor casi siempre destructivas que demuestran la vulnerabilidad de los protagonistas frente a los sentimientos. No sólo el matón secuestrador pierde la cabeza (en este caso las drogas ayudan bastante a enfatizar la situación), sino que hasta el poderoso Kingpin pierde el control de la situación.

En todo caso, esta fue una primera toma de contacto de los autores, entre sí y con un modo de narrar que se consolidaría en su siguiente colaboración, *Elektra Asesina*. Fue una obra que no todo el mundo entendió en su momento, no tanto por el guión de Miller sino por las ilustraciones de Sienkiewicz. Con este trabajo desplegó definitivamente toda su habilidad para crear atmósferas inquietantes, con composiciones nada convencionales, combinando todo tipo de técnicas (acuarela, tinta, collage...) de forma nunca vista antes en un cómic americano *mainstream*. Gracias a los nuevos formatos con papel satinado para librerías especializadas fue posible reproducir con gran calidad una obra de estas características, un tipo de publicación impensable tan sólo diez años antes en plena crisis del petróleo.

La historia, en cambio, tenía todas las papeletas para triunfar: Una trama en la que se mezclaban ninjas, agentes secretos, científicos locos, lugares exóticos, *femmes fatales*, demonios, robots, con la Guerra Fría como escenario. Tras la explosión de artistas marciales, sobre todo en el cine, pero también en la literatura popular o en el cómic, Miller traslada el estereotipo al género femenino, haciendo de Elektra la guerrera definitiva. En esta serie tiene

habilidades prácticamente sobrehumanas, que van desde las habituales de ninja de combate cuerpo a cuerpo, pasando por el manejo experto de todo tipo de armas blancas y de fuego, hasta poderes telepáticos que le permiten controlar gente o cambiar mentes de cuerpo.

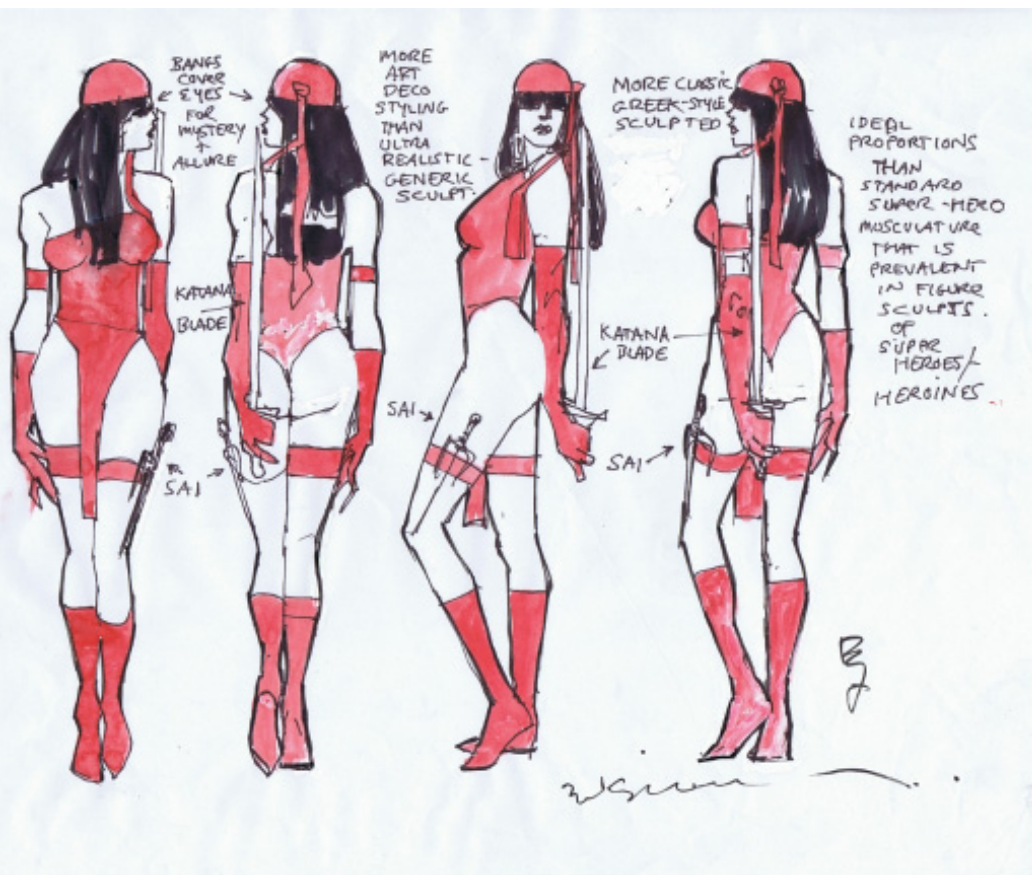
A priori parecería que a partir de todos estos elementos Miller construiría una típica historia pop de espías, pero en realidad se trata de disfrazar el verdadero objetivo de esta historia, que no es otro que una crítica al sistema político americano y la actitud frívola de los líderes ante la Guerra Fría y la potencial amenaza de una guerra nuclear. Mientras Elektra se encuentra en una república bananera persiguiendo a un demonio que se ha metido en el cuerpo del embajador americano, en Estados Unidos se vive



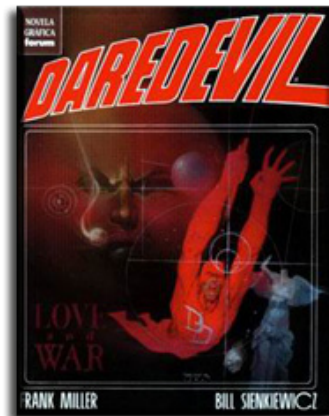
una intensa campaña electoral entre el actual presidente, representado como una caricatura muy exagerada y deforme de Ronald Reagan, y el candidato demócrata Ken Wind, que quiere recortar drásticamente el presupuesto destinado a Defensa. Wind es representado por Sien-

kiewicz como un nuevo JFK, de hecho su aspecto, que en todas las viñetas es una fotocopia de la misma fotografía sonriente, recuerda mucho al malogrado presidente. Incluso su nombre es casi un anagrama de la palabra Kennedy.

La agencia de espionaje SHIELD envía a dos agentes, Garrett y Perry, que son casi robots gracias a las prótesis de una subcontrata de la agencia, Exttechop, para proteger al embajador, sin éxito. Durante una visita del candidato demócrata al país en el que se encuentra Elektra, el demonio que ella busca se mete en el cuerpo de Wind, tomando su control desde ese momento. A partir de ahí el objetivo del demonio es usar el armamento nuclear estadounidense para acabar con toda la vida de la Tierra. Elektra a su vez toma el control del agente Garrett, haciendo que gran parte de las veces sea él el



que dé la cara en su búsqueda de Wind. SHIELD contraataca enviando a uno de sus más peculiares agentes: Chastity McBryde, una justiciera que parece sacada directamente del Antiguo Testamento: McBryde no permite a los agentes bajo su mando decir tacos o nombrar a Dios en vano; en cambio no duda en apretar el gatillo cuando considera que está haciendo justicia. Es una parodia de la doble moral de la sociedad norteamericana que en aquella época por ejemplo impuso a las compañías discográficas colocar un aviso en las portadas de los discos que contenían letras ofensivas pero esa misma gente luego tiene un arma de fuego en el cajón de la mesilla. Por otro lado, Perry pasa a formar parte del bando del demonio y es guiado



por un clon creado por SHIELD a partir de ADN de reptil y roedor: Se trata de Chuck, un enano deforme que se convierte en uno de los personajes más inquietantes en la ya de por sí demencial ambientación creada por Sienkiewicz.

La paradoja se da al descubrir que el rival de Wind, el actual presidente, es capaz de disparar el arsenal nuclear contra la URSS antes que aceptar su derrota. No hacen falta demonios del inframundo para que la humanidad siga su camino de autodestrucción.

Miller evoluciona aquí hacia el tipo de narración que utilizaría más tarde en Sin City, con el protagonista, en este caso el dúo Elektra-Garrett, expresándose mediante monólogos internos, al estilo de los personajes de novela negra. De hecho, la pareja recuerda mucho a los detectives *hard boiled* de la literatura *pulp*. El guionista hace incluso que ambos personajes hablen telepáticamente, consiguiendo un curioso efecto de diálogos a partir de pensamientos. La forma de expresar lo que piensan los personajes intenta ser lo más fiel posible a la forma de funcionar la mente humana, mezclando frases, ideas, conceptos, muchas veces de forma incoherente, de manera que se integra perfectamente en la atmósfera demencial de Sienkiewicz.

Posteriormente, las carreras de ambos autores seguiría caminos muy diferentes. Frank Miller alcanzaría grandes éxitos con obras como Sin City ó 300, ambas adaptadas a la gran pantalla. Sienkiewicz se prodigó cada vez menos, alternando sus trabajos más personales, como Stray Toasters, con otros más convencionales, como entintar a Sal Buscema en Spectacular Spider-Man durante la polémica Saga del Clon de los años noventa. En la actualidad se encuentra entintando una serie limitada sobre la muerte de Daredevil ambientada en el futuro, Daredevil:

End of Days, escrita por Brian Michael Bendis y David Mack, con lápices de Klaus Janson (quien a su vez entintó al propio Miller en *Daredevil* y *Batman: The Dark Knight Returns*). La editorial Panini ha rescatado ambas obras en dos lujosas ediciones para aquellos que aún las desconozcan. Una buena oportunidad para acercarse a un momento que marcó el devenir del cómic de superhéroes más serio, menos colorido, que influyó a escritores como Brian Michael Bendis, y dibujantes como Dave McKean.



Elektra asesina

Guión: Frank Miller

Dibujo: Bill Sienkiewicz

Daredevil: Amor y guerra

Guión: Frank Miller

Dibujo: Bill Sienkiewicz

Harvey tói era un Tols- charlatán

de Harvey Pekar y Gary Groth
por Roberto Bartual



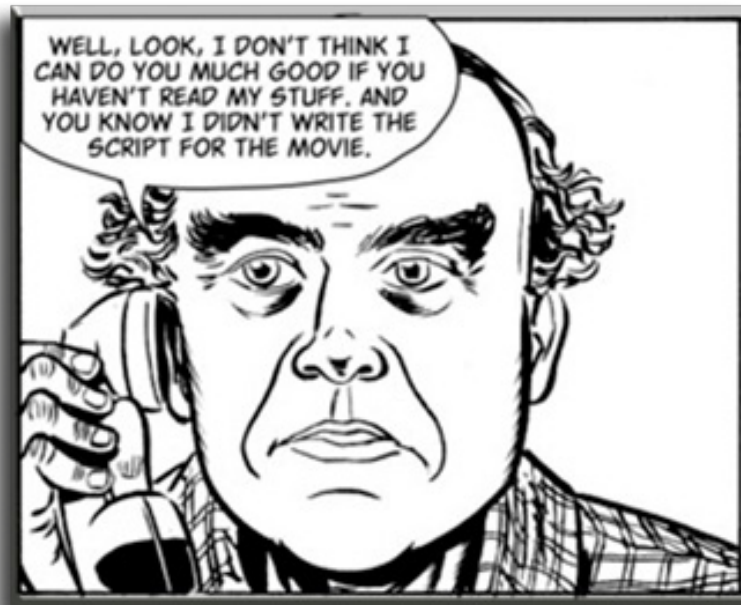
Hay muchos tipos de entrevistadores. Por un lado están los que no saben a quién están entrevistando y sus preguntas son intercambiables con las que podrían hacer a cualquier otro autor. También los hay que, aun conociendo la obra del entrevistado, sólo les interesa escucharse a sí mismos, convirtiendo sus preguntas en largos monólogos en los que la respuesta ya está incluida. (Habrán visto ustedes a este tipo de fauna, por ejemplo, en cualquier presentación de libros o en conferencias, si es que les gustan ese tipo de cosas). Pero también están los que, además de conocer al entrevistado, saben hacer las preguntas apropiadas y utilizar sus opiniones personales para provocar en el autor respuestas que acaban funcionando, digamos, como los trazos de un Robert Crumb cuando caricaturiza a alguien real: el detalle justo en el lugar apropiado, que acaba resumiendo, en sí mismo, la personalidad del retratado.

A este último tipo de entrevistadores pertenece Gary Groth, responsable de multitud de semblanzas dialogadas en *The Comics Journal*, tan certeras como puedan serlo, en el ámbito del cine, las que en su momento hicieran Peter Bogdanovich o François Truffaut de los maestros Welles, Ford y Hitchcock. La editorial Gallo Nero reedita ahora la entrevista que allí, en el

Journal, Groth hiciera en su momento (1984) a Harvey Pekar, uno de los grandes del cómic autobiográfico o, ¿por qué limitarnos?, de la literatura autobiográfica del siglo XX. El avaro, mezquino, cabrón y adorable Harvey Pekar.

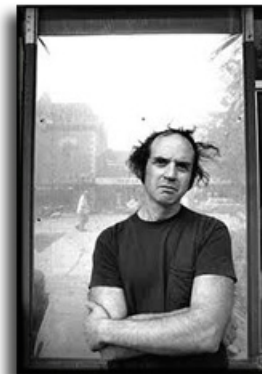
Tal vez pueda parecer que uno de los inconvenientes de este librito editado por Gallo Nero sea la antigüedad de la entrevista, transcurrida ya la friolera de casi veinte años. Sin embargo, el

tremendo *jet-lag* que afecta a esta publicación, acaba produciendo un interesante efecto de justicia poética retrospectiva. Durante páginas y páginas, Pekar se lamenta de su situación: autor de *American Splendor*, a la que no alabaré más por no resultar redundante, tuvo que ganarse la vida durante casi toda su carrera trabajando como funcionario en un hospital para veteranos, ignorado y, con frecuencia, menospreciado por casi toda la gente con la que compartía su vida



diaria, perdiendo miles de dólares cada año para poder editar sus historietas. El Pekar de entonces no podría haberse imaginado el golpe de suerte que iba a tener en el 2003 cuando una película basada en él mismo y en su obra, le consiguiera por fin los royalties necesarios para hacer su sueño realidad: retirarse y poder dedicarse a tiempo completo a sus cómics.

Las quejas de Pekar en este libro adquieren, por tanto, un dulce regusto; el que le da a uno saber que, a veces, el mundo tiene sus formas extrañas de funcionar bien. Este efecto involuntario y anacrónico no es, sin embargo, lo mejor del libro. Lo mejor se encuentra cuando Groth (cuyo nombre, por cierto, no aparece en la cubierta, por desgracia) empieza a hacer preguntas como Crumb dibuja narices, pómulos y mentones, dando de repente en el clavo con el *quid* de la cuestión. Siendo un autor que, básicamente, habla sólo de su propia vida y de las cosas que ocurren a su alrededor «¿te hallas en una situación ante la que puedes reaccionar de un modo u otro, y te das cuenta instintivamente de que, si actúas de una manera, servirá para hacer una buena historieta mientras que no pasará lo mismo si actúas de otra forma. Algo así podría condicionar tu comportamiento... Un caso de vida supeditada al arte?».



La respuesta que da Pekar no viene al caso en este momento porque ya está implícita, y a veces explícita, en su propia obra. Lo importante es que, haciendo esta pregunta, Groth nos revela una de las razones por las que Pekar llegó más lejos que cualquier otro autor de cómics autobiográficos hasta el momento (el lugar que sí alcanzó Hunter S. Thompson en la literatura, por ejemplo); admitir que todos siempre hacemos, de una forma u otra, trampas con la vida. Que yo recuerde, ni Chester Brown, ni Alison Bechdel, ni Joe Sacco han planteado en sus obras, o por lo menos no con el sentido del humor con el que lo hizo Pekar, ni tampoco de una forma tan directa, la posibilidad de que toda autobiografía encierre, en el fondo, una profunda deshonestidad por el mismo motivo que plantea Gary Groth:

si sabemos que vamos a escribir lo que estamos viviendo y que lo que contemos puede funcionar mejor o peor, ¿por qué no actuar de otra manera para que ocurra lo que queremos contar?



Harvey Pekar. Tolstói era un charlatán

Harvey Pekar y Gary Groth

Traductor Regina López

Gallo Nero

978-84-938569-3-9

2012

116 pp.

M o r b o

de Bernardo Muñoz
por Roberto Bartual



Con motivo de la publicación de *Lost Girls*, Alan Moore intentó en una [entrevista](#) distinguir entre los términos «pornografía» y «erotismo». «Creo que la diferencia entre los dos», decía Moore, «tiene que ver con el estado en que se encuentra la persona que lo lee; y también con el hecho de que *erotismo* viene de Eros», esto es, el dios griego del amor. En resumen, que el erotismo sería un género basado no tanto en mostrar como en sugerir y que apunta hacia una dimensión que va más allá de lo físico, mientras que la pornografía tendría como objetivo principal estimular el deseo físico del lector. Lo cual puede ser tan válido como lo otro, según Moore: al fin y al cabo, él mismo consideraba *Lost Girls* pornografía, no erotismo.

La definición de Moore plantea ciertos problemas, como por ejemplo, el hecho de asumir que la noción que existía del amor en la Antigua Grecia es la misma que tenemos ahora; pero el mayor inconveniente es que, detrás de su razonamiento, se intuye un esfuerzo por dignificar intelectualmente algo que no necesita dignificación. No es necesario defender la validez del sexo sin amor para justificar la pornografía como género, pues lo único que puede justificar a una obra de ficción no es su finalidad, sino su calidad, independientemente del género al que pertenezca.

Y calidad es lo que hay en *Morbo*; una recopilación de historias pornográficas de Bernardo Muñoz, publicadas en varios medios y reeditadas ahora por EDT. Por un lado, Muñoz sabe cómo poner al lector en ese «estado» al que se refiere Moore, y lo hace de un modo más elegante del que la explicitud de sus viñetas permite sospechar al echarles un primer vistazo. No me parece que el desfile de tetas, culos y poses calentorras que nos ofrece Muñoz sea lo más estimulante, físicamente hablando, de *Morbo*, sino más bien su habilidad para mostrarnos el detalle justo en el momento justo: una boca que se muerde el labio inferior como preliminar del deseo recién despertado, una lengua metiéndose en una oreja en el momento en que la víctima sexual se convierte en depredadora, unos dientes apretados en ese instante en el que el orgasmo está a punto de llegar pero no llega...

Y, sin embargo, creo que el mayor valor de *Morbo* está en la habilidad que tiene su autor para darle la vuelta al asunto justo cuando la excitación del lector ha llegado a su punto más alto, convirtiéndola en un aliento de muerte o haciendo que se deslice hacia el terreno de lo prohibido. Así ocurre en «Crónicas de un pueblo», quizá la mejor historia incluida en este volumen, donde la pasión reprimida de un campesino hacia



su cuñada se transforma, inesperadamente, en necrofilia; o en aquel momento de «Tortilla de patatas» en el que con un instintivo y casi natural gesto, un niño transforma un acto voyeurista con su hermana, en un acto de incesto simple y llano.

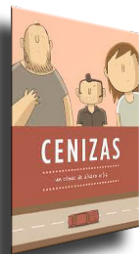
Vida y muerte, prohibición y transgresión, son quizá los grandes temas que plantea la buena pornografía precisamente por (y no a pesar de) tener como objeto único el deseo físico. Todos ellos están presentes en *Morbo*, así que, como dice Hernán Migoya en el prólogo: «Ahora, a relajarse y a dejar que los sentidos gocen: los sensuales y los intelectuales, por una vez, sin contradicción alguna, sin repelencia intrínseca».



Morbo
Bernardo Muñoz
EDT
2012
B/N, 126 pp.

C e n i z a s

de Álvaro Ortiz
por David Urgull



Lo de la *road movie* se lo inventó Homero, como casi todo en literatura. Luego llegó Cervantes y lo perfeccionó con su *Quijote*, aunque el mérito se lo colgaran a Kerouac con aquel inolvidable *On the road*. En la esencia de la narración siempre hay un viaje, hacia uno mismo, hacia otros, hacia la nada más absoluta, eso no importa, lo trascendental, la coartada narrativa, es el viaje por sí mismo. Esto, un viaje, es lo que nos plantea Álvaro Ortiz en su último trabajo: *Cenizas*. Una *road movie* en formato cómic en la que según dice Alfonso Zapico en la nota cariñosa de la contraportada:

«ha cogido una coctelera y ha metido dentro Los Soprano, *The Wire*, Los puentes de Madison, a Paul Auster y a David Lynch».

Eso es *Cenizas*. Así de sencillo.

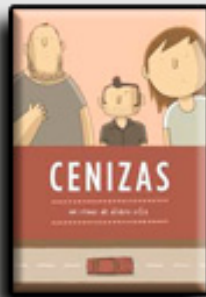
En la primera página Álvaro Ortiz nos planta una cita de *The Pixies*, para marcar desde el inicio el tono transgresor y gamberro del relato. Hay un punto señalado con una cruz en un mapa y hay que llegar hasta allí, aunque nadie sabe muy bien dónde queda ese punto ni por qué hay que llegar hasta allí. Tres amigos: Moho, Polly y Piter, se suben a un coche y comienza la aventura, por delante tienen sie-

te días y casi doscientas páginas de viñetas a todo ritmo. Moteles de carretera, luchadores de pressing catch, clubs de striptease, drogas, armas, unos matones con nombre ruso *Smirnov* y *Smirnov* y barbas a lo *ZZ Top*, música *country*, un marinero, un banjo, la hija del marinero, un amigo ausente y hasta un mono. Todo eso y mucho más utiliza Ortiz para ir desgranando las complejas relaciones que existen entre los tres protagonistas, para mostrar, con sus grandezas y sus miserias, el significado de la amistad, algo tan abstracto como cualquier otro sentimiento. Podría haberse quedado el cómic en un relato melodramático, en un canto agónico repleto del recurrente *qué fue de*; qué fue de nuestros amigos, qué fue de nuestra juventud, qué fue de nosotros mismos y nuestros sueños, qué fue del qué fue. Sin embargo, *Cenizas* no es un cómic existencialista, ni tan siquiera insoportablemente existencialista, es todo lo contrario, es una historia alegre, con un poso nostálgico ineludible, pero lleno de fuerza, de vida, en donde cada curva esconde una sorpresa y en donde el paisaje siempre cambia en una sucesión surrealista y gamberra que llevará a los tres protagonistas a un destino inesperado y a la vez deseado.

No sé si Álvaro Ortiz sigue siendo una joven promesa de la viñeta española o tras este trabajo



ya debemos de hablar de una realidad consolidada. Tras anteriores trabajos como *Fjorden* o *Julia y la voz de la ballena*, esta nueva obra nos muestra a un dibujante mucho más definido, con un trazo destilado, casi *naif*. Una simpleza en el dibujo que en vez de suavizar el relato le da una mayor profundidad, una tremenda carga emotiva. Dice Ortiz que cuando descubrió los trabajos de Peeters, de Thompson o de Clowes, descubrió el rumbo que quería tomar, las historias que le apetecía contar. Bien, esa es su cruz en el mapa y *Cenizas* el principio de su viaje, un viaje, visto lo visto, leído lo leído, prometedor.



Cenizas
Álvaro Ortiz.
Ediciones Astiberri
ISBN:978-84-15163-63-3
192 pgs

Pudridero, # 1

de Johnny Ryan
por Roberto Bartual



Resulta preocupante que una editorial tan joven como Entrecomics Comics, tenga ya una trayectoria tan coherente con tan solo dos títulos publicados. Porque la coincidencia bajo el mismo sello de *Moowiloo Woomiloo* y ahora este *Pudridero*, es señal inequívoca de que la gente de Entrecomics tiene algún plan secreto. Y no precisamente cargado de buenas intenciones, por suerte.

Cortázar decía que en Escocia había un libro que, si al llegar a la página 46, el lector había respirado un número impar de veces, entonces, éste moría automáticamente. Si existiera ese libro, estoy seguro de que se parecería bastante a *Pudridero* y me pregunto, recién acabada su lectura, si ha sido solo el azar respiratorio lo que me ha evitado caer en la página fatal. Aunque también podría ser que las esquinas de las páginas contuvieran algún tipo de larva que, al llevar los dedos a la boca para humedecer las yemas, trepase hacia el cerebro instalándose allí hasta finalizar su periodo de gestación.

Este tipo de sensación agradable de espera es la que produce la obra de Johnny Ryan, *Prison Pit*, y aunque no tengo nada que objetar ante el uso de una palabra tan hermosa y aliterante como *Pudridero* a modo de título, quizá una de las alternativas propuestas por el co-editor de este

volumen, Fulgencio Pimentel, describa mejor el espíritu del señor Ryan: Chung at Heart. Aunque bien pensado, puede que la referencia a David Lynch no sea tan apropiada. Mucho mejor Cronenberg. Y no es solo que el imaginario de Ryan, compuesto por vaginas dentadas, pollas espinosas, taparrabos nazis, cuchillas implantadas en la carne o gusanos cuyos excrementos son alucinógenos, se parezca al del director canadiense, es que además parecen compartir la misma obsesión por dos temas que, a la postre, se convierten en el núcleo único de su obra: la inserción de un objeto o de un ser vivo en otro cuerpo, y la subsiguiente extracción de dicho objeto o ser vivo con consecuencias desgarradoras.

Estamos en el mismo territorio que *Alien* o *Vi-deodrome*, aunque tal vez Ryan aplica a la trama mayor cantidad de abstracción. El protagonista de *Pudridero* es un convicto cuyo crimen no se menciona nunca. Se le castiga lanzándolo sobre la superficie de una especie de planeta-prisión lleno de criaturas aberrantes, a las que irá enfrentándose una a una, desmembrándolas, abriéndolas en canal, aplastándolas y violándolas para poder sobrevivir. En el transcurso de su periplo, nuestro héroe perderá algún que otro brazo, pero en este mundo de cuerpos intercambiables, podrá



sustituirlo sin ningún problema implantándose un parásito mutante en el muñón que acabará por asumir el control de su propio cuerpo.

Todo en *Pudridero* parece obedecer a esta dinámica de inserción/extracción, incluso su trama: todos los conflictos que se producen en ella son debidos a la aparición de un ser extraño, en este caso el protagonista, dentro de un determinado ecosistema, alterándolo de tal manera que se acaba desembocando en un ciclo de violencia brutal que solo se detiene con la muerte. Y es que quizá de lo que esté hablando *Pudridero*, por rudas que sean sus formas, es del miedo más básico del ser humano: el miedo a ser alterado por otro ser humano, ya sea por medio de algún tipo de penetración, simbólica o no, o todo lo contrario, por medio de algún tipo de separación; tanto si esta es producida por el filo de un hacha o por un parto.

Tal vez sea difícil ver a ciencia cierta dónde quiere ir a parar Johnny Ryan con esta primera entrega de *Pudridero* (la cual recopila las dos primeras de la edición de Fantagraphics). Lo único seguro es que por lo menos yo quiero seguirle para averiguarlo.

Eso sí, sin acercarme demasiado.



1



Pudridero #1

Johny Ryan

Entrecomics

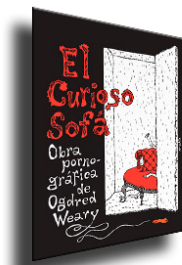
Cartoné

17 x 24 cm.

240 págs. B&N.

El curioso sofá,

de Edward Gorey
por Roberto Bartual

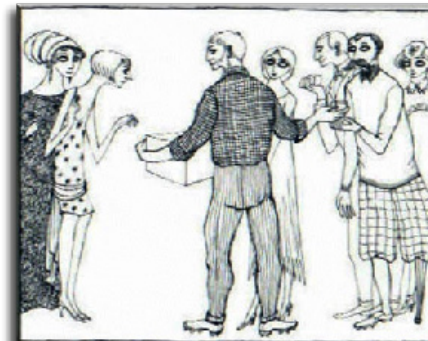


En una escena de *Belle de Jour*, Catherine Deneuve, que trabaja en un prostíbulo, recibe la visita de un cliente japonés que como tantos otros le propone un particular jueguecito. Deneuve le mira aburrida; puede imaginarse a qué clase de juego se refiere, pues a estas alturas de la película, ya los ha practicado todos. ¿Querrá gatear como un bebé mientras ella le pega unos azotes? ¿O tal vez preferirá la vieja pantomima de la duquesa y el mayordomo? Sea como sea, da igual. Igual que ocurría con sus anteriores quehaceres, la rutina ha acabado por instalarse también en su vida como prostituta. Sin embargo, el cliente le asegura que no se trata de ningún juego que ella pueda conocer y, entonces, le muestra una caja. Lo que quiere es bien sencillo, dice al abrirla. Tan sólo que utilice lo que hay dentro. Los ojos de Catherine Deneuve se abren de par en par y sus labios se tuercen en una ligera sonrisa. Ni un solo rastro de aburrimiento asoma ya en su cara. Pero nunca llegamos a ver lo que hay dentro de la caja.

Hace unas semanas, al hablar de *Morbo*, de Bernardo Muñoz, discutíamos la naturaleza de la pornografía discutiendo que no es tanto el grado de explicitud sexual lo que la define como el objetivo que se propone: estimular el deseo físico del lector o espectador. Ése era precisamente el

objetivo de Buñuel en esta escena de *Belle de Jour* por mucho que el lenguaje que utilizara no fuera el de la carne, sino el de lo invisible. Es el mismo lenguaje que utiliza Edward Gorey en una de sus mejores obras, *El curioso sofá*, que acaba de ser reeditada por Los Libros del Zorro Rojo, y que el mismo autor califica de pornográfica en la portada, a pesar de que, igual que en *Belle de Jour*, ni siquiera aparece un solo desnudo en su interior.

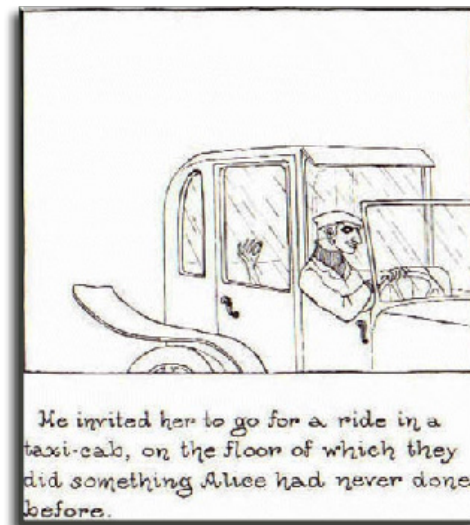
Casualmente o no, la mencionada escena de *Belle de Jour* aparece reproducida en una de las ilustraciones de *El curioso sofá* con ligeras variaciones, aunque es sorprendente comprobar que la primera edición de esta obra de Gorey data de 1961, seis años antes que la película de Luis Buñuel. ¿La incluiría a propósito en su guión? Probablemente no, ya que Jean-Claude Carrière, su co-guionista, admitió haberse inspirado para dicha escena en una antigua práctica sexual oriental que consistía en utilizar una langosta (el bicho, no el marisco) para estimular el clítoris. Esa bendita criatura era justo lo que contenía la caja del japonés, pero Buñuel, en el último momento, decidió no mostrarla pensando que, de este modo, causaría un mayor efecto en el espectador.

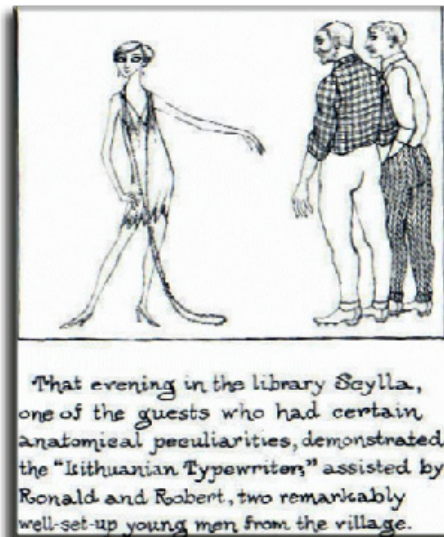


Isaten Reginald, another remarkably well-setup young man from the village, provided everyone with the most astonishing little device.

Éste es precisamente el principio en el que se basa *El curioso sofá*, no sólo en una de sus escenas, sino en todas ellas. Y en este sentido es modélica aquélla en la que Alice, la protagonista del libro, es iniciada en el amor libre por un extraño. Éste la invita a dar una vuelta en taxi, en cuyo suelo «hicieron algo que Alice nunca había hecho antes». La ilustración que acompaña al texto muestra tan sólo la mirada aviesa del taxista, que seguramente está ya acostumbrado a estas cosas, y la mano de Alice que se alza lánguida desde el suelo uniendo las yemas de su dedos índice y pulgar. Este inusual gesto, unido a las palabras del texto, que dan un rodeo al asunto sin acabar de tocarlo, invitan al lector a plantearse diferentes posibilidades. ¿Qué es lo que Alice nunca ha hecho antes? ¿Hacer el amor con un desconocido en un coche? ¿O tal vez es virgen? También podría ser que ese «algo» no se refiera al acto sexual en sí, sino a alguna perversa modalidad que hasta el momento Alice no se había planteado. Y si esto es así, ¿qué demonios será lo que están haciendo ahí en el suelo?

Como en muchos otros de sus libros, Gorey deja lo inefable a la imaginación del lector. En *Los pequeños macabros*, también editado por Los Libros del Zorro Rojo, Gorey catalogaba toda una serie de muertes infantiles dibujando





tan sólo el momento inmediatamente anterior al fallecimiento, multiplicando así las posibilidades del lector a la hora de visualizar la muerte. Lo mismo ocurre en *El curioso sofá*, si bien el tono, a pesar de ser igual de perverso, es infinitamente más vitalista. Su objetivo es justo el contrario que *Los pequeños macabros*. Si el tedio es equivalente a la muerte en vida, aquí Gorey trata de manifestar que sólo en la variedad es posible encontrar una experiencia vital completa; por lo menos en lo que toca al disfrute carnal.

Y Gorey consigue que el lector conjure en su cabeza esa variedad de posibilidades que ofrecen el sexo y la vida, utilizando la mayor de sus habilidades: hacer que palabra y imagen jueguen al ratón y al gato. ¿Cuáles serán las peculiaridades anatómicas que el narrador atribuye a Scylla? Su cuerpo no parece tener ninguna rareza. Al menos ninguna rareza visible. ¿Y qué es eso de proponerse hacer una demostración de «La máquina de escribir lituana»? ¿Será un juego? ¿Un baile? ¿O tal vez algo que sólo es posible ejecutar gracias a sus mencionadas peculiaridades anatómicas?

Alan Moore y Melinda Gebbie exploraban una de las vertientes temáticas de la pornografía, la relación entre erotismo y muerte, apelan-

do a la repetición sadiana, casi monótona, del acto sexual; un camino perfectamente válido para este género, por mucho que ponga a prueba la paciencia del lector. Sin embargo, Edward Gorey, al plantearse justo la opción temática opuesta, la relación entre erotismo y vida, muestra treinta cajas sin abrir a sus lectores (las mismas que ilustraciones tiene el libro), para sugerirles que en realidad la rutina es sólo eso: una opción. Todos tenemos a nuestra disposición el poder de la imaginación para intuir mil maneras nuevas y diferentes de vivir.

Acondición, claro está, de que no abramos la caja.



El curioso sofá

Edward Gorey

Traducción de Marcial Souto

Libros del Zorro Rojo

Barcelona, 2012

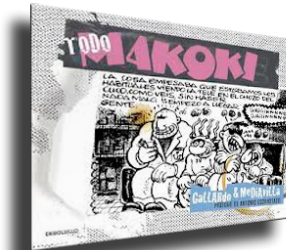
ISBN 978-84-940336-1-2

64 pp, B/N

Todo Makoki

de Miguel Gallardo y Juan Mediavilla

por Roberto Bartual



Makoki es uno de los referentes más importantes de la cultura *underground* española y, al mismo tiempo, un buen ejemplo de las enormes diferencias que separan a ésta del *underground* estadounidense; movimiento al que Gallardo guiñaba el ojo, ya desde el 77, en las primeras entregas de *Makoki*, con sus continuas referencias gráficas a Crumb o a Gilbert Shelton. Y es que la aparición de *Makoki* coincidía con el acta de defunción de la cultura franquista, o mejor dicho, con la continuación de ciertos valores de ésta en aquello que se ha denominado «la cultura de la transición»; cultura en la que influyeron, claro está, movimientos como el punk británico o el *underground*, si bien demasiado tarde (véase la Movida Madrileña), o pasando previamente por una cierta desarticulación ideológica.

En el caso de *Makoki* sería injusto hablar de desarticulación ideológica, sino más bien de ganas de pasárselo bien. Aunque tal vez esas ganas hayan jugado en su contra con el paso del tiempo. Me explico. Es natural que, tras un periodo represivo tan largo, la recién estrenada libertad cultural que supuestamente ofrecía la transición, llevara a espíritus inquietos como los de Gallardo y Mediavilla a dinamitar las formas (apostando por la línea chunga, la expresividad frente a la claridad, la metarreferencialidad y, a veces, di-

rectamente el plagio) y los contenidos (acercando el cómic al mundo oral y convirtiendo a unos personajes marginales en protagonistas, sin que por ello tengan que ser modelos morales para nadie). El humor bestia de *Makoki* recuerda, de nuevo, a Crumb; su estrategia consiste en poner en boca de los personajes todos aquellos deseos, opiniones, actos y prejuicios que en nuestra vida cotidiana solemos omitir por mero afán de seguir considerándonos gente civilizada. Las páginas de *Makoki* están tan llenas de machismo, racismo, fascinación por el nazismo, obsesión por el sexo y las drogas, como las de Crumb.

Y es bueno que lo estén. El *Id* también hay que liberarlo. Pero si comparamos ambas obras nos acercaremos un poco más a la diferencia fundamental entre el *underground* español y el estadounidense (dejando a Iván Zulueta de lado).



En Crumb, esta fascinación por lo prohibido, por desatar sus instintos inconscientes, va acompañada en sus mejores obras por una intención totalmente crítica hacia la cultura generalista, como a la cultura marginal que ensalza. (En esto tiene bastante que ver aquello que siempre amargó tanto a Crumb; el saber que si, de repente, todas esas chicas hippies querían acostarse con él, era solo por una razón: que ahora era famoso). Y sin embargo, en *Makoki* y el *underground* español no parece tan claro que haya una visión crítica de doble sentido como la de Crumb, sino más bien un predominio del espíritu lúdico.

Sin embargo, comparar el *Makoki* con Crumb sería tan injusto como comparar las primeras películas de Almodóvar con John Waters. Quizá sea necesario, como sugiere Antonio Escohotado en el prólogo, utilizar la nostalgia y el punto de vista de la distancia para apreciar mejor *Makoki*. Qué duda cabe de que el medido descerebre de las historietas de Gallardo y Mediavilla resulta de lo más adictivo, según se le va cogiendo cariño a los personajes, a pesar de (o quizá gracias a) que el caos parece ser el único mandamiento formal y lógico al que se atienen sus autores. La manera ideal de leerlo es, sin duda, de forma cronológica, como se presenta en este *Todo Makoki*, pues parte de su encanto reside en ver cómo, poco a poco, sus autores se van refinando: Gallardo abandona progresivamente



sus referencias a Elsie Segar hasta adquirir un estilo propio, Mediavilla va prestando cada vez más atención al lenguaje oral hasta reproducirlo de manera más verosímil que en las primeras entregas, la composición de página se vuelve más clara permitiendo seguir la secuencia de viñetas sin errores...

Pero sobre composición de página hay que hablar en relación a la edición que Random House/Mondadori se ha marcado en este *Todo Makoki*. Porque mostrando una falta de respeto flagrante al original, en lugar de publicarlo con el formato que le corresponde (tipo revista), lo han editado en formato apaisado. El problema es que no se trata solo de una cuestión de respeto; además de eso, pasar de formato página a formato tira rompe por completo el ritmo de lectura, por mucho que Gallardo compusiera sus páginas como tres tiras apiladas. ¿Hemos vuelto a los tiempos de Vértice, en los que la mutilación era práctica habitual en el sector editorial de los cómics? Es, en definitiva, un paso atrás en la edición de nuestros clásicos.



Todo Makoki

Miguel Gallardo y Juan Mediavilla

ISBN: 9788499898698

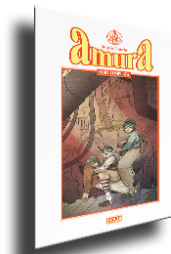
DeBolsillo

Barcelona, 2012

576 pp

A m u r a Así en el mar como en el cielo

de Sergio García
por Jorge de Barnola



Imaginar otro mundo, una realidad alternativa, supone, entre otras cosas, una buena dosis de ejercicio no sólo político y de las posibles formas de gobierno, sino también de economía, sociología, religión... y de este modo nos daríamos cuenta de que todo pasa por el filtro de este mundo paralelo y de que todo se reconstruye a voluntad del utopista.

No extraña entonces que una de las partes fundamentales de la recreación de mundos sea la teoría del urbanismo utópico, algo que ya los griegos trabajaron pero que volvería con fuerza durante el Renacimiento, cuando se tomó conciencia de que el descontrol y el caos urbanístico del período medieval eran insostenibles.

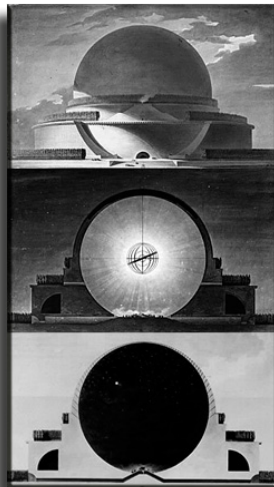
En resumidas cuentas, no sólo es importante el contenido, sino también el continente.

De ahí surge una nueva geografía, una orografía cuyos accidentes determinan la condición de la sociedad, puesto que todo (el correcto funcionamiento del mundo soñado) se debe a la naturaleza que lo rodea. Y, si lo pensamos un poco, nos damos cuenta de que el tiempo ya no es el mismo, la historia (nuestra historia humana) ya no se corresponde con lo que hemos leído en los libros, se reinventa y cambia, por-

que la utopía no es de este mundo ni se rige por calendario conocido, para qué engañarnos.

Es lo que percibimos al iniciar las primeras páginas de *Amura* (1995-1996), de Sergio García, una miscelánea llena de coherencia que nos explica no tanto un mundo utópico como la gestación de ese mundo utópico.

Esto se debe a que el «Proyecto Amura» pasa por fases muy diversas, desde la creación de un cuento infantil con texto de Ayes Tortosa e ilustraciones del propio Sergio García (*Cárcel de Märibor*) a la composición de los seis



cómic-books que configuran el total de *Amura*.

Desde el principio, vemos la intencionalidad del urbanismo utópico y que es justamente el escenario lo que da sentido a la narración de los personajes que lo habitan. Y es que, el entorno, con sus defectos y virtudes, condiciona la vida de los protagonistas, los lleva a tomar decisiones que tiene mucho que ver con la propia condición a la que los ha relegado o situado ese entorno.

Hace poco veíamos que Felix Baumgartner superaba la barrera del sonido en una caída colosal que nos hacía recordar antiguas hazañas de superación. Porque no sólo el ascenso nos atrae, sino también el descenso, la caída. Forma parte de lo que llamaríamos «el arte de volar».

Las cosas tienen más sentido con su contrario, de ahí que Ícaro encarne en sí mismo una posible explicación de la naturaleza humana (los mitos tienen esta cualidad).

Volar siempre nos ha atraído sobre todas las cosas, la posibilidad de despegar nuestros pies del suelo y levitar para contemplar el mundo desde las alturas. Incluso uno de los sueños más recurrentes de la infancia es volar desplazándonos con nuestros brazos, como si estuviéramos na-

dando, por no hablar de esa caída en sueños que nos estampa contra la tierra y nos devuelve como escupidos de los brazos de Morfeo. Para esto hay incluso una explicación (dicen que es un lejano recuerdo que llevamos en el ADN de un ancestro mono que no se agarró bien a una rama y que se vio atraído por la gravedad).

En cualquier caso, volar era un reto, y algo nos hacía sospechar que no era imposible. De ahí que un Ibn Firnas o un Da Vinci hicieran sus intentos.

Dentro de la utopía, el acto de volar suponía un peldaño más en las escaleras de los mundos imaginarios. Pero sólo se podría atisbar esta posibilidad con el avance científico y la demostración de que esto era plausible.

La ciudad flotante de Märibor supone un híbrido de dos sueños anhelados por el hombre: la creación de una ciudad ideal y el de volar.

Lo interesante es ver el repunte de estas inquietudes a finales del siglo XVIII, ya sea de la mano de arquitectos visionarios como Francis Etienne-Louis Boullée o Claude Nicolás Ledoux, o de los aeronautas Jacques Charles o André Jacques Garnerin.



Y la fantasía no era ajena a estos delirios futuristas, de ahí que el Barón de Münchhausen se atreviera a elevarse por sobre los cielos con su barco en busca de un mundo parecido al del reino de Brobdingnag que describiera Gulliver, llegando hasta la Luna.

Märibor, pues, es la unión de todas estas fantasías, recreación de un mundo posible partiendo de una arquitectura visionaria, de un lugar que podría ser la Utopía de Moro o la Ciudad del Sol de Campanella, y, por qué no, un diseño más de la Archigram inglesa o las Archizoom y Superstu-

dio italianas, configurando una utopía desde los cielos, como si el hombre hubiera dado ya un salto en su evolución (no en vano, la ciudad flotante de Märibor se fundó cuando los científicos de toda Europa fueron perseguidos por la Inquisición y obligados a vivir en destierro definitivo).

Esto sería el llamado continente de este mundo utópico, y partiendo de esta premisa (una ciudad construida mediante la unión de barcos huidos durante la purga de la Inquisición, con sus cascos llenos de galerías, bodegas, cuadernas, cubiertas, alcázares y mástiles) se configura su población y las distintas obligaciones de sus habitantes. De este modo veremos a calafates, baones, bitácoras, amuras, balumas, grimpolas y sitones repartidos en esta ciudad, cada uno con su función social.

Si bien, cuando Märibor nace, es tan sólo la unión de unos barcos que se desplazan sin rumbo por los mares, con el tiempo y la tecnología empieza a alejarse del mar y se convierte en algo más (de hecho, en el cómic no se nos muestra en ningún momento a la ciudad flotante surcando los mares, pero sí ingenios volantes y palos mayores con sus cofas entre las nubes). En el «Proyecto Amura» vemos cómo la inserción de noticias del periódico Märibor (Diario

Independiente Matinal) nos va explicando el funcionamiento de la ciudad, sus costumbres y sus conflictos, mediante distintas secciones dentro del periódico: Economía, Locales, Educación, Ecología, Tecnología y Defensa.

Amura no sólo nos habla de una ciudad utópica, sino que nos sumerge en la hipocresía de lo políticamente correcto, enseñándonos una sociedad que ha renunciado al horror de la guerra a favor de una variante supuestamente más ética de la guerra; y aquí interviene la Ley del Tablero, donde los contendientes dirimen sus diferencias en una isla llamada Desolación. Se podría decir que es una forma «civilizada» de matarse sin que la guerra parezca todo lo terrible que es. Incluso hay momentos en que los dirigentes enfrentados dan la impresión de que están jugando una partida de rol, moviendo fichas en un tablero mientras departen como estrategias de café sobre los siguientes enfrentamientos casi virtuales que se llevan a cabo sobre los mapas desplegados. Es algo así como el Risk, pero los muertos son tan reales como en cualquier guerra.

En este escenario, Amura Sitón (una oficial aristócrata) y Flavio Patocabra (un fauno mercenario) intentarán poner fin a esa Ley del Tablero.

Lo que en un principio comienza siendo una utopía (lo es en la configuración de la ciudad flotante), irá degenerando en una distopía que muestra los perfiles cínicos de sus personajes (es el choque de la realidad humana frente a los buenos propósitos de toda fantasía ideal).

Amura se viene considerando el primer cómic español *steampunk* (en donde la tecnología del pasado se utiliza para construir mundos futuros, mostrándonos así un escenario que hipnotiza por lo que tiene de *retro* y *anacrónico*).

EDT (Editores de Tebeos) nos la ha rescatado en su Colección Integral en un precioso homenaje al primer trabajo de Sergio García. El gusto que nos deja es agridulce, por cuanto el

mundo imaginado de Märibor sigue en proceso de construcción, detenido en el tiempo o bien navegando por los mares de la fantasía de García. Y nos quedamos algo huérfanos o solos tras su lectura porque, una vez que te adentras en su mundo, quieres volver y seguir conociendo ese extraño universo, quieres formar parte la aventura inacabada de *Amura*.



Amura

Sergio García

ISBN 978-84-9947-480-9

Editores de Tebeos

Barcelona, 2012

216 pgs

El arte de la guerra. de Sun Tzu

Ilustrado por Shane Clester.

por Carlos Javier González Serrano



Hay quien asegura que los hábitos del lector contemporáneo están cambiando, que por momentos nos hacemos más vagos, menos proclives a la lectura pausada, crítica, reposada; los más tremendistas hablan, incluso, de que el formato clásico del libro en papel ve amenazada su pervivencia a causa del *boom* provocado por la aparición de todo tipo de aparatos electrónicos en los que es posible leer novelas, cómics y artículos de toda índole. A pesar de este giro del que quieren hacernos víctimas pasivas, en el que tienen más que ver los intereses de numerosas empresas de tecnología que la manera en que el lector se enfrenta al descubrimiento de un texto al que desea hincar el diente, la industria editorial realiza día a día verdaderos esfuerzos por mantener unas ventas que caen en picado. Los EREs (sean o no temporales) y reducciones de plantilla están a la orden del día en los negocios editoriales, así como en todos los que viven —a su vez— de ellos (imprentas, distribuidores, librerías, quioscos, etc.). Un libro ya no es solo observado como un producto cultural, sino también —y sobre todo— como un artículo de lujo. El pensamiento-trueque, como lo llamo (por ejemplo: “con los veinte euros que me cuesta este libro tengo dinero suficiente para comprar el pan durante un mes”), daña todo el aparato económico de

ALINQUE PODAMOS
ATACAR, DEBE PARECER
LO CONTRARIO.



una sociedad, pero en especial el sector de la cultura. Este ha quedado transfigurado casi de la noche a la mañana, y de ostentar un papel de enriquecimiento, que pone de relieve el calado intelectual de una región, ha pasado a ocupar el lugar de un mero aditamento, casi prescindible, por el que solo miran unos cuantos ociosos que no tienen necesidades económicas perentorias. Y como en la vida misma, también en el contexto editorial

hay de todo. Pero sí es cierto que la mayoría de los que nos dedicamos de una manera o de otra a publicar libros o revistas (y que por cierto, igual que cualquier otra persona, comemos, sufrimos por las circunstancias y pasamos apuros para llegar a fin de mes, cuando llega-

mos), sabemos que aquella presunta ociosidad no tiene nada que ver con la puesta en marcha de un nuevo proyecto. Más bien al contrario: el camino que conduce a la publicación de un libro es largo y no se halla exento de complicaciones. Hay que tener en cuenta, además, que detrás de las palabras impresas siempre se esconde un autor, cuyas únicas herramientas son el trabajo, el esfuerzo y el tiempo dedicado a la obra en cuestión –herramientas que, dicho sea de paso, no siempre encuentran una recompensa económica a la altura. En esta ocasión os presento un novedoso volumen que, fruto de ese esfuerzo editorial del que hablo, recoge un clásico de más de 2500 años de antigüedad que no solo se ocupa de los avatares característicos de la guerra, sino de lo propio de los tiempos en los que se da y de las mejores respuestas que podemos ofrecer ante posibles conflictos en nuestra vida cotidiana: *El arte de la guerra*, de Sun Tzu, publicado por Oberon (Grupo Anaya) a un precio muy competitivo (9,90 euros). En palabras de los editores, esta obra “no trata tanto sobre la guerra como sobre el arte de vencer”. Con la intención de hacer llegar *El arte de la guerra* a un público amplio, y dada la aparente complejidad del texto original, esta vez encontraremos el escrito de Sun Tzu en forma de atracti-

vas viñetas, presentadas mediante la aplicación de un formato tradicional de cómic accesible a personas de todas las edades. El volumen congrega breves (pero numerosas) historias bajo el esquema presentación-nudo-desenlace, de las que es posible extraer una sugerente moraleja. *El arte de la guerra*, más que un libro sobre la guerra, supone un conjunto ordenado de reflexiones que nos ayudan a comprender las raíces de un conflicto y buscar la solución más ventajosa —la cual no siempre consiste en el enfrentamiento. La aparente simplicidad de las propuestas de Sun Tzu (que, recordemos, vivió en China alrededor del siglo V a.C.) encubre un sinnúmero de sentidos. Su mayor enseñanza sea quizás que la estrategia es superior a cualquier tipo de violencia, y la inteligencia, mejor que la brutalidad. Un libro que inspiró a políticos y hombres de estado como Napoleón o Mao, y actualmente es estudiado en numerosas escuelas de negocios y de diplomacia. En un giro que nos recuerda a las indicaciones dadas muchos siglos después por Baltasar Gracián en el *Oráculo Manual*, *El discreto* o *El héroe* (aunque este hable del sabio, y no del guerrero), Sun Tzu asegura que para triunfar no solo hay que escoger en qué batallas entrar, sino también el momento idóneo para hacerlo. El mero hecho de elegir el punto más adecuado otorga ya

una ventaja de entrada y proporciona un cierto control de la situación. El hombre de guerra no es un bruto carente de prudencia, sino alguien especialmente dotado para la estrategia y el engaño respecto al enemigo: “El comandante —explica Sun Tzu— representa las virtudes de la sabiduría, la sinceridad, la benevolencia, el valor y el rigor”. Y es que, a su juicio, no ha habido un solo caso de un país que se haya beneficiado de una guerra prolongada. Aunque quizás habría que despertar a este venerable chino para que analizara algunas de las situaciones de conflicto actuales... Si bien la guerra crea pobreza, muertes y desolación en su desarrollo, ¿cuántos beneficios produce la industria armamentística en tiempos de paz? Curiosamente (aunque el capitalismo pierde cada vez más la capacidad de sorprendernos), en muchas ocasiones son los países que mantienen conflictos entre sí los que, sin embargo, se abastecen en lo que a armas



se refiere cuando las aguas no están revueltas... Al margen de estas reflexiones, la guía gráfica de *El arte de la guerra* que Anaya publica supone una oportunidad única para acercarse sin complicaciones, de la mano de ilustraciones muy conseguidas (de Shane Clester) y de historias muy actuales, a un texto clásico de la cultura oriental que, por su trascendencia, muy pronto traspasó fronteras.



El arte de la guerra

Sun Tzu

Ilustraciones de Shane Clester

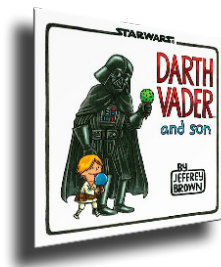
Oberón, 2012

ISBN: 978-84-415-3243-4

88 pp

Darth Vader and Son

de Jeffrey Brown
por Scari Wo



Las obras de Jeffrey Brown siempre han sido en mayor o menor grado autobiográficas. Manteniendo siempre un estilo de dibujo naïf sus obras pueden dividirse en dos tipos: las más personales, que cuentan sobre todo experiencias amorosas del autor, y las historias humorísticas, como las que escribe sobre sus gatos (él mismo se declara un gran fan de Garfield), para un público quizá más amplio ya que no se implica a un nivel tan personal ofreciendo al lector anécdotas generalizables. Dentro de este segundo grupo se incluye la más reciente obra de Brown, *Darth Vader and Son*, en la que el autor recrea la relación de un padre y un hijo de cuatro años mediante el universo *Star Wars*.

Como el propio título del libro indica, los personajes son Darth Vader y un joven Luke Skywalker, que mantienen una sana relación llena de amor y confianza. En realidad, son un reflejo de las anécdotas divertidas y tiernas a la vez vividas por el propio Brown con su hijo Oscar. El libro se compone de una serie de gags de una sola viñeta de página entera adaptando situaciones típicas de niños pequeños que quieren aprender cosas nuevas y que toman como referente a sus padres como modelo a seguir o como autoridad a la que obedecer o intentar desobedecer.

Star Wars es una de las mitologías más arraigadas en la cultura americana, por lo que los símiles que utiliza Brown en sus chistes pueden ser entendidos y disfrutados por todos. Además, la personalidad de Darth Vader, afable, padre protector y amante de su hijo a pesar de seguir adelante con sus planes de conquista de la galaxia, es uno de los giros más acertados con respecto a los personajes originales de la saga. Sus chistes son sobre todo protagonizados por los personajes de la primera trilogía, que es la que realmente forma parte de la cultura pop y con la que crecieron tanto Brown como su público objetivo, gente en la treintena que ahora tiene niños pequeños. Apenas hay un par de referencias a Darth Maul y Jar Jar Binks, que son, para bien o para mal, los más icónicos de la segunda trilogía.

Quizá con el uso de Star Wars Brown dé el salto definitivo a la fama tras los éxitos de los dos libros sobre gatos publicados, al igual que el que nos ocupa ahora, por Chronicle Books.



Darth Vader and son

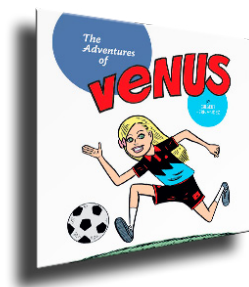
Jeffrey Brown

ISBN: 9781452106557

64 pp

The Adventures of Venus

de Gilbert «Beto» Hernández
por Scari Wo

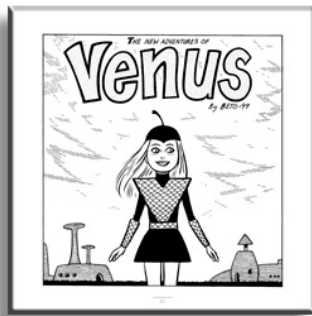


Fantagraphics ha recopilado este año las historietas publicadas por Gilbert «Beto» Hernández en la revista *Measles*, editada por el propio Hernández también en Fantagraphics entre 1998 y 2001. *Measles* consistía en una revista para niños hecha por autores que normalmente hacen historias para adultos, como Peter Bagge, Sam Henderson, Steven Weissman, Lewis Trondheim, Rick Altergott, Jim Woodring, Ribs, Johnny Ryan o Jooste Swarte. De este modo conseguían dar un nuevo enfoque a las historias para niños, más ambicioso y sofisticado que el de la mayoría de las obras infantiles. La andadura de esta revista duró nada más que ocho números, pero dejó muchas buenas historias.

La recopilación que ahora nos ocupa recoge las historietas realizadas por Beto, protagonizadas por Venus, la sobrina de su célebre personaje Luba, y que aparecieron originalmente entre los números 2 al 8 de *Measles*. Este libro contiene además una historieta inédita de 24 páginas dibujada en 2011. Aunque los personajes que usa en *The Adventures of Venus* son todos tomados de sus historias de Palomar, su protagonista principal, Luba, no aparece en ningún momento, marcando así la distancia entre ambas sagas.

En las obras de Beto siempre son las mujeres las que tienen los roles protagonistas y esta no es una excepción: Venus es una niña amante de los tebeos románticos a la que le gusta jugar al fútbol (considerado deporte de niñas en California, donde se desarrolla la historia), y que anda detrás de un chico que no le hace mucho caso. Pero como es habitual en las historias de los Hermanos Hernández, la fantasía se mezcla con la realidad constantemente, en una especie de «realismo mágico».

Así, en la historia inédita, que es la que abre el tomo, Venus conoce al «Blooter Baby», un bebé borracho que sólo ven las chicas que no tienen hijos. La vieja solterona del barrio, apodada «La novia del Joker» por la cantidad



de maquillaje que se pone, enseña a Venus que al Blooter Baby hay que darle higos para tenerlo controlado. La vieja roba los higos de las higueras de los vecinos, por lo que se gana su segundo sobrenombre: Señora Higo.

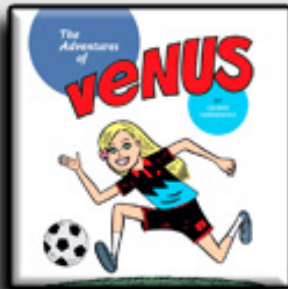
En otras ocasiones el límite entre lo que puede ser real e imaginario se desdibuja mucho más, como es el caso de la visita de Venus junto a su tía Fritz, la otra hermana de Luba, a un parque temático sobre el espacio. Este tipo de parques de atracciones proliferaron en Estados Unidos durante los años cincuenta, dando lugar a aberraciones en nombre de la didáctica que mezclaban la ciencia con la fantasía pop. En este caso, Venus y su tía Fritz están disfrazadas con trajes futuristas recorriendo una ciudad extraterrestre cuando se encuentran con Abraham Lincoln en la ventana de un edificio. Fritz

se lamenta de que ellas dos sean las únicas disfrazadas y recuerda con nostalgia que cuando ella era pequeña todo el mundo se disfrazaba.

Beto sigue fiel a su estilo de dibujo, a medio camino entre los artistas clásicos de superhéroes, como Jack Kirby, Steve Ditko, John Romita, Sr. o Ramona Fradon; los dibujantes de *Archie*, como Dan de Carlo o Harry Lucey; los grandes del humor infantil, como Al Wiseman y Owen Fitzgerald (*Daniel el Travieso*) o Warren Kremer (*Richie Rich*), y los autores del *underground* americano como Robert Crumb, una mezcla que se da tanto a nivel gráfico como argumental. La suma de todas estas influencias hace que el estilo de Beto Hernández sea sólido y único a la vez, válido tanto para situaciones

cómicas como dramáticas. A pesar de que su hermano Jaime tiene las mismas influencias y un estilo similar, las mujeres que dibuja Beto son más voluptuosas, algo que aquí se aprecia sobre todo en Petra, la madre de Venus, y en Fritz.

Las Aventuras de Venus es una obra recomendable para lectores de todas las edades, tanto para seguidores habituales de Palomar como para lectores que nunca han leído nada de los hermanos Hernández. Es un entretenimiento que hace volar la imaginación sin separar los pies del suelo.



Las aventuras de Venus

Gilbert Hernández

Fantagraphics Books

ISBN: 9781606995402

96 pp

C u e n t o



P r o s p e c t i v a s

VVAA
por Paz Olivares



La ciencia-ficción sigue considerándose hoy en día un género *underground*. Todos disfrutamos con películas como *2001: Una odisea del espacio*, *Gattaca*, *Blade Runner* o *Matrix*, o con series como *Black Mirror*. Todos reconocemos como obras cumbre de la literatura a *Frankenstein*, *20.000 leguas de viaje submarino*, *1984*, *Un mundo feliz* o *Fahrenheit 451*. A pesar de ello, tenemos que echar mano de *La Carretera* de McCarthy o *La conjura contra América* de Philip Roth para justificar la valía del género. Alguna vez incluso tenemos que utilizar a Borges, cómo no, y recordar a alguno su famoso prólogo de las *Crónicas marcianas* de Bradbury. Da igual. La lectura de ciencia-ficción es minoritaria.

Quizá la incertidumbre actual por el futuro empuje al lector a buscar respuestas, a imaginarlas y a reflexionar sobre ellas. Y la simbología de la ciencia-ficción prospectiva como mecanismo de análisis del presente es única porque proyecta esa reflexión hacia su final, es decir, hacia su solución. Más allá de los alienígenas y las guerras intergalácticas hay en la literatura prospectiva profundidad psicológica, crítica social y meditación filosófica. No es ni mucho menos un género de evasión. Leer ciencia-ficción es adentrarse en una aventura intelectual arrebatadora en la que uno se enfrenta a su propia

identidad y a la del mundo que uno crea. No hay ligereza. Basta leer *Solaris* de Stanislaw Lem para comprobarlo. Los temas son la excusa para hablar con total libertad de lo esencial. La ciencia-ficción rompe las barreras del Tiempo y el Espacio para fijar la mirada en lo real. No hay tabúes, no hay perjuicios, no hay límites. Se despoja de lo accesorio para ver (prospectivo, no lo olvidemos, deriva del latín *prospicere* cuyo significado es mirar). Se coloca en los márgenes imposibles (allí donde reside también la poesía) para describir la realidad. Pero además lo hace a través de un pacto con el lector que libremente acepta como posible lo que no existe, lo que es sólo una proyección. Una vez aceptado el pacto de que todo es mentira es más fácil alcanzar la verdad.

Quizá por todo ello la literatura prospectiva en España deje de ser cosa de pocos. Porque lo cierto es que si, en el mundo anglosajón, el género asociado a las revistas *pulp* nunca ha tenido el favor de los críticos, aquí no ha existido crítica alguna. El género no existe en el mundo académico. Y los autores, pocos y ninguneados. La tradición realista pesa como una losa en este país desde que *El Quijote* murió en su cama

siendo Alonso Quijano. Él se llevó las novelas de caballerías y con ellas la fantasía. Ya va siendo hora de no tener tanto miedo a enfrentarnos a los gigantes (que nunca fueron molinos).

Es cierto que cuesta encontrar ciencia-ficción de calidad. Como dijo Sturgeon, «el noventa por ciento de todo es basura». Pero hay un diez por ciento que merece ser salvado. Es lo que ha hecho Salto de Página con la publicación de esta antología del cuento de ciencia-ficción española actual: *Prospectivas*. Viene adornada además con una portada ciberpunk espectacular de la Gran Vía lo que convierte el primer encuentro con el libro en una experiencia de lo más prometedora. Y no decepciona, la verdad. La edición corre a cargo de

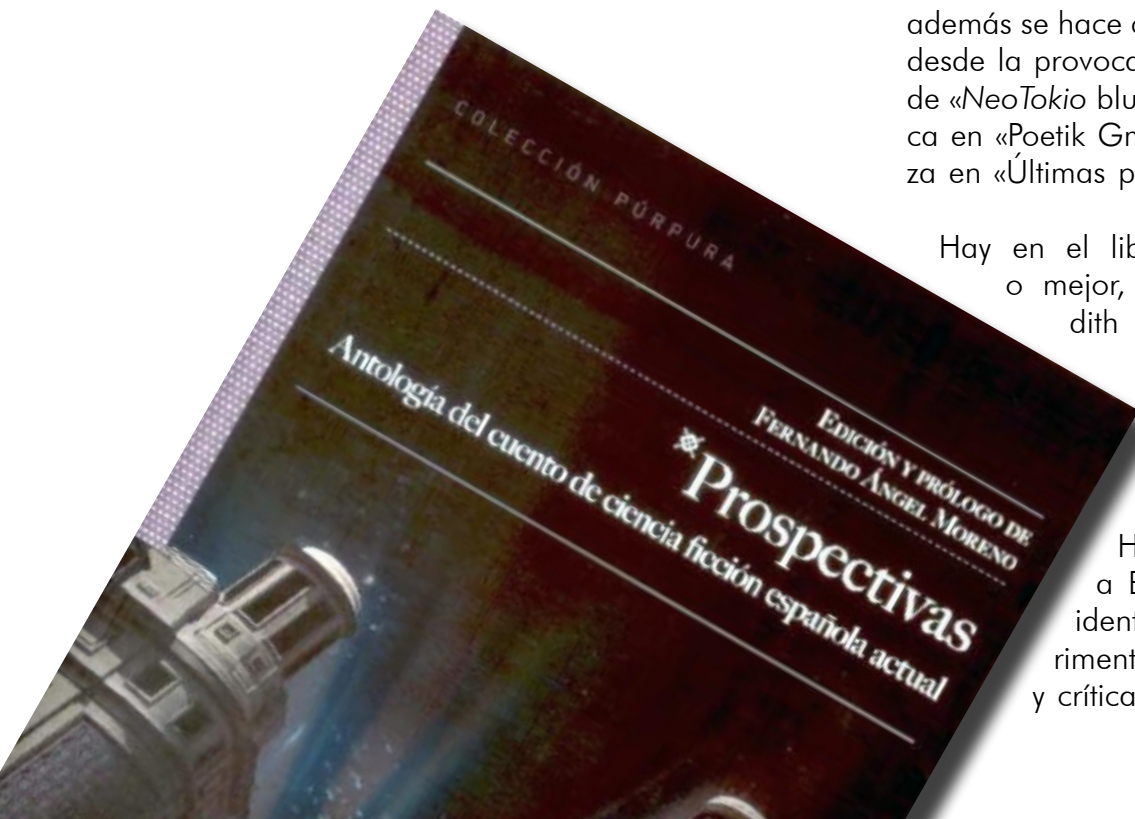
Fernando Ángel Moreno, profesor de Teoría de la Literatura en la UCM. Moreno es conocido tanto en los círculos de ciencia-ficción como en los académicos por ser un defensor a ultranza del género. Experto en ciencia-ficción, se encarga de realizar una antología completísima y de calidad. Los dieciocho cuentos que la componen ofrecen una panorámica excelente de la mejor ciencia-ficción escrita en nuestro país.



Se abre con el autor más veterano, César Mallorquí y se cierra con el de menor edad, José Ramón Vázquez. Tanto el relato que abre la antología como el broche que la cierra son magníficos. Son tan distintos en temática y forma que uno no puede evitar compararlos. Los dos aguantan. Como el resto de cuentos. Lógicamente, hay algunos superiores a otros, como *Tren*, de Julián Díez, que considero uno de los

mejores relatos de ciencia-ficción que he leído; forma y fondo encajan de tal manera que deslumbra. Un cuento perfecto. Me han gustado especialmente, además, los cuatro últimos relatos, los de los autores más jóvenes, por su osadía, su libertad al saltarse todas las normas (si es que las hay), por su valentía y su descaro. Se rompe el tabú de la Historia, del Sexo, de la Memoria, se habla de lo grotesco, lo trágico y lo científico con la serenidad que da el conocimiento. Y además se hace con una prosa ágil, muy visual, desde la provocación, por ejemplo, en el caso de «NeoTokio blues», la introspección psicológica en «Poetik GmbH», o la profunda delicadeza en «Últimas páginas de una autobiografía».

Hay en el libro imaginación desbordada, o mejor, disciplinada, como diría Judith Merrill. Hay guiños a Verne y Kafka, también a Prometeo (cuyas entrañas se devoran ahora en un bucle espacio-temporal sin fin), se menciona a Batman y a Hitler y a Picasso y a Kubrick y a Baudelaire y a K. Dick... Hay identidad. Hay metaficción y experimentación, hay viajes en el tiempo y crítica social, hay apocalipsis y me-



tamorfosis, hay tecnología y ciencia. Hay resurrección. Hay cielos y estrellas, planetas y razas alienígenas. Azar y destino. Y ovejas. Y muerte. No hay Espacio. No hay Tiempo.

Decía Ursula K. Le Guin en un artículo publicado en *Hélice* (la revista donde F. A. Moreno vuelca su pasión prospectiva desde hace años y que recomiendo a todo aquél que desee profundizar en el género) que «las prácticas de las editoriales especializadas en literatura son, desde casi todos los puntos de vista empresariales, poco prácticas, exóticas, anormales e insensatas». Por fortuna, Salto de Página se ajusta a la descripción. Prueba de ello es *Prospectivas*, una apuesta valiente y atípica en el mercado editorial actual. Una apuesta por el futuro. Feliz utopía.



Prospectivas

Salto de página

Edición y prólogo de Fernando Ángel Moreno

ISBN: 978841565319

Colección Púrpura

432 pgs

Madrid

2012

Geometría del azar

Fernando Palazuelos

por Miguel Carreira



En algún momento habrá que agradecer a Baile del Sol -y semejantes- la labor editorial que hacen en este país, una labor que pasa por desmentir que la cultura de un país coincida exactamente con la industria cultural existente. Hay movimientos que crecen en los bordes. No es cierto que el S XX inventase el *underground*. Lo que inventó fue una industria cultural lo suficientemente potente como para abarcar una buena parte de la cultura visible y como para definir una zona de sombra, lo suficientemente amplia y densa como para que zambullirse en ella exija cierta dosis de coraje.

Porque, aunque la industria cultural no represente toda la cultura de un país, sí es cierto que la salud de la industria condiciona la salud de la cultura, y que el trabajo de editoriales como Baile del Sol permiten que podamos hablar de otra industria, de una pequeña industria que vive en los márgenes de la sombra y que resiste publicando a autores jóvenes en castellano (difícil y meritorio) en géneros como el cuento (aún más difícil y aún más meritorio). Géneros y autores que no tienen -algunos quizá todavía lo tendrán- un hueco en el panorama editorial y que ya no tienen la posibilidad de acceder a medios que, otrora, les fueron otorgados. Las publicaciones periódicas, por ejemplo.

Fernando Palazuelos lleva a cabo en *Geometría del azar* una investigación sobre lo casual y sobre el azar. El juego de palabras sería algo así como que el azar que se investiga aquí es la causa de lo casual. Para esta investigación se apoya en dos géneros y, al hacerlo, plantea una definición negativa de un tercero. Por un lado, las narraciones se presentan en forma de cuento. Son narraciones breves y autónomas que, mantienen a un único personaje -el mismo Palazuelos- que va creciendo a lo largo de los relatos, enhebrándolos para crear un libro que juega con los límites genéricos entre la ficción y las memorias.

Hay que añadir la inclusión de un tercer género -el ensayístico- cuya inclusión en el libro no resulta tan llamativa desde un punto de vista, digamos, técnico, ya que los textos ensayísticos figuran aparte. Sin embargo, es en estos textos donde se hace explícita la definición negativa de este tercer género, ya que entiende la novela como un artefacto en el que la acción de los personajes debe estar regida por la causalidad, lo cual justificaría el uso del relato breve como un lugar donde lo arbitrario tendría mejor acomodo. El juego, al final, resulta algo más complejo que una simple oposición novela-causalidad cuento-casualidad. Evoca, como digo, una cierta concepción de lo novelesco y nos

recuerda a aquellas teorías de Propp sobre el papel de lo arbitrario en las narraciones breves.

Nuestra relación con el azar, en una época en el que la ciencia monopoliza el paradigma de verdad, forzosamente tiene que ser distinta a la que con él mantenían los antiguos. Es muy pertinente la comparación que aporta Palazuelos en el prólogo de esta *Geometría del azar*, que nos recuerda que, durante la Edad Media, el azar fue vetado por el cristianismo, porque acusaba un defecto en la extensión de la omnipotencia de Dios. Lo azaroso, en última instancia, era para los teólogos fruto de un designio -es decir, que no era azar-, aunque el sentido de dicho designio permaneciese oscuro.

La ciencia moderna, por el contrario, también desestima el azar como factor, pero este no desaparece del todo. La ciencia todavía tiene que echar mano de él -o no lo puede descartar- para explicar la formación del universo o el origen de las primeras proteínas. El azar, entonces, no queda abolido, sino extrañamente encumbrado al puesto de motor originario, un lugar que, en otro tiempo, le correspondió a las deidades. Ahora la ciencia lucha por reducir al máximo el campo de acción del azar, lucha contra el elemento que cierra su propio siste-

ma y se convierte en algo así como una religión imposible, que busca destruir a su propio dios.

Pero tanto la ciencia como la teología no dejan de ser sistemas con los que nos entendemos con el mundo a un nivel intelectual, y que resultan menos operantes en el terreno cotidiano. Podríamos decir que el azar, en el terreno de los instintos y de las reacciones, se libera de las ataduras de los sistemas. Si una moneda cae siete veces por la misma cara, especialmente si eso sirve para dilucidar alguna cuestión importante, como quién baja la basura o de qué color va a ser el coche, la primera impresión será casi siempre de sorpresa. Luego llegará el socorro de la razón, que le explicará al simplón que todos llevamos a flor de piel que todo puede pasar, que

cada lanzamiento, en el fondo, tiene las mismas posibilidades de terminar con uno u otro lado de la moneda. Pero, esto son explicaciones de la razón. A primer golpe de vista, nos dejamos llevar por la maravilla. Atribuimos al segundo lanzamiento algo del primero. Si la primera moneda sale cara, nos resulta irresistible sentir que en la segunda hay menos posibilidades de que se repita. El azar tiene un espacio muy pequeño en el intelecto, pero campa cómodamente en esos lodos de los que surgen las supersticiones.



Geometría del azar

Fernando Palazuelos

Baile del sol

ISBN:978-84-15019-90-9

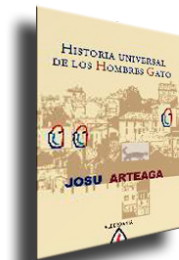
2012

146 pp

Historia universal de los hombres gato

Frase corta que te apunta a ti.

de Josu Arteaga
por Miguel Ángel Mala



Gato: (del lat. *cattus*) 1 m Mamífero carnívoro de la familia de los félidos, digitígrado, doméstico, de unos cinco decímetros de largo desde la cabeza hasta el arranque de la cola, que por sí sola mide dos decímetros aproximadamente; cabeza redonda, lengua muy áspera, patas cortas; pelaje espeso, suave, de color blanco, gris, pardo, rojizo o negro. Es muy útil en las casas como cazador de ratones. Diccionario de la RAE, 1992.

Un análisis del título del libro revela que el autor ha leído a Borges, o al menos que podría haberlo leído o que conoce su *Historia Universal de la infamia*. Porque escribir una historia universal, aunque trate sobre una aldea de pocas decenas de habitantes como Olariz, es en sí mismo algo pretencioso y desproporcionado. De hecho, Borges tituló así su librito de biografías porque resultaba cómico querer abarcar algo por entero, eso que los enciclopedistas franceses pusieron de moda y que muchos otros han continuado.

Existen historias universales sobre casi cualquier cosa, incluso sobre la literatura, sí, y lo llaman *Literatura Universal* y se quedan tan anchos. Y se lee en los congresos: *Literatura Universal Comparada*, o *La Poligénesis de la Literatura Universal*, o *Introducción a la Li-*



teratura Universal. Y a uno le dan ganas de reír, porque una verdadera *Introducción a la Literatura Universal* no puede durar una hora y media con un turno de preguntas de cierre.

Y por eso Josu Arteaga ha escrito una *Historia universal de los hombres gato* en la cual, utilizando esas enumeraciones caóticas que a Borges tanto le gustaban, se pasa revista a los gatos pardos, a los gatos monteses, a los gatos tuertos o a las lenguas de gato, entre otros tipos y subtipos y fenotipos de gatos y sus cualidades. ¿Y qué representan estos animales para Josu Arteaga? A juzgar

por el texto, creo que la parte más salvaje, instintiva, sincera y brutal del ser humano. Una parte que no se deja domesticar mediante castigos o alabanzas, chantajes ni manipulaciones. Algo que en los pueblos queda al aire libre, como si dijéramos, mientras que en las ciudades está escondido.

Así, las perversidades del narrador y coprotagonista, Fernando Amescoate, se suman a las de todo un pueblo, de alma negra pero también sincera hasta un punto animal, falta de atavío, de perifollo o vestimenta. Una raza maldita que sin embargo conoció tiempos mejores en los que el agua bajaba limpia por los arroyos y ciertas reglas aún se respetaban, reglas que no tenían mucho que ver con el hombre sino con la tierra, reglas cuyo mayor representante fue Arsenio Aguirre Solozábal, *El Indiano*, al que achacaban muertes que no fueron suyas y del cual Fernando aprendió casi todo lo que tenía que saber. Y pese —o quizás gracias— al monstruoso entramado de bestialidades que emparenta a sus habitantes, dice de ellos:

Que sepan que fuimos libres. Que sepan que morimos antes que entregarnos. Como la vieja Numancia de la que supimos por la escuela.

Patxi Irurzun califica de neotremendismo el estilo de la obra, cosa que me parece muy razonable, y lo relaciona con mi primer libro, *La cruz de barro*, cosa que me agrada todavía más porque ambos comparten la misma idea generatriz, esa autenticidad del medio rural frente al alma postiza de las ciudades. Como Josu, sentí la necesidad de hablar sobre un mundo que me parecía fascinante, en el que las historias poseían el sabor del pecado original, del barro y del aceite rezumando por los bordes de la tina de almazara. Olariz y Garmaz forman parte de un mismo universo, aunque una sea navarra y la otra castellana.

Y el marco temporal también las aproxima, pues ambas comienzan antes de la guerra civil y terminan en la actualidad, señalando el paso de un mundo antiguo que apenas había sufrido transformaciones en cientos o miles de años a otro moderno, marcado por el agua corriente, la electricidad, el cloro de las piscinas y el asfalto de las urbanizaciones.

En cierto modo, si se atiende a la atmósfera semifantástica y al marco temporal, comparten el ADN de ciertos libros que surgieron en la pasada década, como *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez, y pillan de refilón el tema de la guerra civil y las dos Españas, tan presentes en la polémica carlista. Y como *Los girasoles ciegos* o *La cruz de barro*, *Historia universal de los hombres gato* es un libro difícil

de clasificar genéricamente. «Novela, dicen algunos», señala Josu Arteaga de su propio libro, y lo mismo se podría achacar a las otras dos.

Pero para mí, todas ellas son libros de cuentos. Cuentos relacionados, que comparten personajes y amplían historias ya tratadas en otros anteriores pero cuentos al fin y al cabo, dotados de autonomía y eficacia singular. Claro que las editoriales prefieren que se califique de «novela» a un libro como *Los girasoles ciegos*, porque decir que es una colección de relatos descarta a muchos lectores. Tanto da.

Cuestiones genéricas aparte, el estilo de Josu es coherente con la sequedad del alma de los habitantes de Olariz, marcando las frases de forma tan contundente que a veces parecen martillazos en una fragua. Son sentencias tan bien cortadas como los sillares de una iglesia, cimentando una construcción que avanza con la rotundidad de un pánzer sobre las verdes praderas francesas.

«En Olariz la vida y la muerte se entienden a nuestra manera», dice. «Todo nace y todo muere», dice. «Sin más».

Así ha sido desde el primer amanecer. Para hombres y animales. Sin distinción. La vida es nieve primeriza. La muerte es nieve pisada. Ambas son lo mismo. Blanca y pura cuando

se posa. Barro que desaparece en el barro,
cuando el invierno muere bajo un sol que nace.

Frases cortas que apuntan al corazón del lector,
inoculándole el veneno de la narración en dosis
exactas para que no muera hasta el último mo-
mento, cuando ya esté todo dicho y no haga fal-
ta más que el silencio para que la obra fragüe.



Historia universal de los hombres gato

Josu Arteaga

Editorial Alberdana

ISBN: 9788498681888

206 páginas

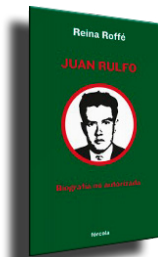
Irún, 2010

E n s a y o



Historias de un viejo zorro; Juan Rulfo. Biografía no autorizada

de Reina Roffé
por Miguel Carreira



La biografía de Rulfo -no esta biografía, en concreto, probablemente cualquier recorrido que se pueda hacer por su existencia- es algo así como un *mcguffin*. Dicho esto, estoy casi seguro de que no hace falta recordar lo que es un *mcguffin* pero, aunque vaya contra la justa y necesaria ley de la brevedad, resulta que la definición del *mcguffin* siempre me ha parecido una de esas cosas divertidas de recordar. En realidad, casi todo lo que hacía o decía Hitchcock resultan luego cosas divertidas de recordar y esto, por sí solo, nos bastaría para suponer -y no equivocarnos- que el inglés fue un individuo particularmente insoportable.

La explicación clásica (diría incluso que canónica) sobre el *mcguffin* es la que, según Hitchcock proviene de un viejo chiste de *music hall* que es más o menos así: Dos personas viajan en tren y coinciden en un mismo compartimento. Sobre una de ellas, en el espacio destinado a los equipajes, hay una enorme maleta, que llama la atención a su acompañante.

-¿Qué lleva usted en la maleta? -pregunta, haciendo gala de escasa discreción inglesa.

-Es un *mcguffin*.

-¿Y qué es un *mcguffin*?

- Es un aparato que sirve para cazar leones en el Adindorack.
- Pero si en el Adindorack no hay leones.
- Entonces esto no es un mcguffin.



A pesar de que sir Alfred nos presta con el chiste una definición perfectamente clara, ha habido mucha confusión acerca del uso y el valor del mcguffin. El mcguffin es, en otras aproximaciones hechas por el mismo Hitchcock, un elemento que se introduce en una trama, en la cual parece que va a tener mucha importancia y que, final-

mente, no importa en absoluto. Por ejemplo, el microfilm que persiguen los espías en las películas y que, tal vez, ni siquiera lleguemos a ver. Los mcguffin más famosos de la historia se los debemos, claro, al inventor del término. Ahí están por ejemplo, los cuarenta mil dólares que roba Janeth Leigh en *Psicosis*.

Sobre el mcguffin se ha dicho que se caracteriza, sobre todo, por su capacidad de desaparecer sin dejar rastro. El mcguffin puede desaparecer de una narración en la que ocupaba un espacio considerable y obrar el milagro de que no se la eche en falta en ningún momento. Sería, por tanto, un acabadísimo ejercicio de escapismo. Sin embargo, otros -entre los que me incluyo-, opinan que el mcguffin se caracteriza exactamente por lo contrario, por la capacidad de mantener su presencia, incluso cuando no está ahí, in-

cluso cuando nunca haya estado, porque es capaz de mantener una presencia narrativa pese al muy notable inconveniente de su ausencia.

Esta segunda opción, si reparamos bien en ella, hace al mcguffin más valioso en términos narrativos, en cuanto que lo convierte en una

herramienta casi indestructible (como bien sabe el lector, lo que no está no se puede destruir), capaz de ejercer una tensión dentro de la trama sin estar en ella en sentido estricto, gracias al poder del que le dota la indeterminación. Siguiendo el ejemplo de *Psicosis*, por mucho que se hayan dejado de perseguir los cuarenta mil dólares nunca, hasta el final de la película, podemos estar seguros de que no vayan a volver a salir a colación en algún momento. Vamos a decirlo ahora en términos más técnicos -por concretar y por sacar a relucir un poco de terminología- la desaparición del objeto crea un vacío interpretativo que mantiene una tensión constante (e irresoluble) con el observador.

Decimos que la biografía de Rulfo es un *mcguffin*. Son dos en realidad. O quizás deberíamos hablar mejor de un *mcguffin* de doble filo y de doble mango. Si sujetamos la biografía de Rulfo por la parte de su vida, entonces hay un elemento del que no podemos desprendernos, que es su obra. Un elemento que nunca acaba por desaparecer, que siempre está ahí, porque nunca vamos a ser capaces de leer la biografía de un señor llamado Juan Rulfo como si no hubiese escrito en algún momento dos de los libros más importantes de la literatura en español en el S XX. Si lo hacemos al revés, si inten-

tamos sujetar la biografía de Rulfo por la obra, entonces es la vida la que tiende al absurdo y crea un vacío que nos cuesta dejar de mirar.

Imaginar a los grandes artistas como héroes intelectuales es un reflejo casi inevitable. Nos gusta -o no podemos evitar- pensar que un gran escritor o un gran músico debe ser también, un pensador notable, alguien con una sabiduría universal capaz de disertar en cualquier campo y a cuyas opiniones concedemos un crédito tal vez inmerecido, sin importar que traten sobre ética, sobre fútbol o sobre política. Incluso, hay ocasiones en las que al autor en cuestión le da por ampliar su campo artístico. Entonces tendemos a ser extremadamente tolerables con sus realizaciones en esos otros campos. Por ejemplo, no creo que haya razones objetivas para colgar en un museo la inmensa mayoría de los dibujos de Lorca. Por Internet circulan algunas grabaciones realmente terribles de Woody Allen tocando el clarinete y recuerdo ahora una caricatura de Rimbaud dibujada por Verlaine cuyo rasgo más sobresaliente es haber conseguido que el género del monigote resulte pretencioso.

Los propios autores nos han puesto en guardia al respecto. Por desgracia, es muy difícil escucharles. Flaubert, que en la vida real tenía una nota-

ble tendencia a comportarse como un gilipue-
tas, escribió que no convenía tocar a los ídolos,
porque algo de su polvo dorado se nos queda-
ría entre los dedos. En definitiva, cualquiera que
haya tenido un mínimo contacto con la historia
de la literatura sabe bien que, buena parte de
los libros que tiene encima de la mesita de no-
che han sido escritos por individuos que jamás
querría tener como compañeros de piso o a los
que no daría la espalda cerca de un precipicio.

Este impulso inevitable de querer ver héroes inte-
lectuales en los artistas atraviesa la biografía de
Rulfo y crea una tensión, a ratos incómoda, en
cualquiera de las direcciones ya mencionadas.
Si queremos centrarnos en su obra, nos molesta
un poco que Rulfo no hubiese vivido como un
individuo genial, nos ofende su oscuridad, cierta
ramplonería. Si queremos centrarnos en su vida,
su obra es como una aparición inexplicable.
Dan ganas de investigar seriamente la posibi-
lidad de que las obras de Rulfo hayan sido es-
critas por Bacon. La obra genial de Rulfo es una
pieza que no conseguimos encajar a menos que
aceptemos plenamente -y no es fácil- aquello
que nos aseguró Proust: el que escribe es otro.

Creo que más que en ningún otro autor, la vida
de Rulfo se pliega alrededor de su obra, y esta

se vuelve axial en su biografía. No tenemos mu-
chos ejemplos de autores en los que su produc-
ción marque un antes y un después tan neto en
su existencia. A un lado de *Pedro Páramo* y *El
llano en llamas*, queda su infancia, la juventud
y una parte de su madurez. Durante ese tiem-
po, Rulfo es una personalidad casi anodina. Un
chiquillo enfermizo, poco voluntarioso que da
paso a un joven asténico, incapaz de ganarse
la vida, siempre necesitado del socorro de su
familia que le conseguía puestos de cierta res-
ponsabilidad en los que Rulfo, infaliblemente, se
mostraba como un empleado indolente y opa-
co, repudiado por sus compañeros, que veían
en él a un enchufado de modales mórbidos.



Incluso en su papel de mal empleado, Rulfo se desempeña mal, carece de la gracia de otros grandes empleados horribles que ha dado la historia de la literatura. Recuerdo, por ejemplo, el magnífico caso del malísimo empleado que fue Faulkner. El futuro premio nóbel trabajó durante algún tiempo en una oficina postal, puesto que consiguió gracias a los contactos de sus familiares. A Faulkner, al parecer, le extrañaba muchísimo que su jefe le regañase por no atender a los clientes y expresó a su familia su absoluto desconcierto por el hecho de que, ese mismo jefe, esperase de él que interrumpiese su lectura cada vez que un hijo de perra «tuviese un centavo para comprar un sello». La historia de la literatura está bien provista de empleados incompetentes, que casi siempre encontraron algún momento para deslizar alguna anécdota con la que intuir su talento literario. Rulfo no. Rulfo es otro.

A partir de la publicación de sus dos famosos libros, Rulfo se convierte en una personalidad literaria. Deja de escribir, pero no deja de ser escritor. Rulfo no es Rimbaud, no abandona la literatura. Después de la publicación de sus dos grandes obras, empieza un periodo de treinta años en los que Rulfo se convierte en un escritor que no escribe o que, al menos, no publica. Visita con relativa frecuencia congresos y ferias

-aunque afirma que le horrian— donde, amparándose en su timidez crónica, no duda en comportarse como una *vedette* alterando las programaciones para tener siempre un amigo o conocido en su mesa. Miente juguetonamente en las entrevistas y luego se lamenta de que los libros que se escribían sobre él (que leía infaliblemente) estaban plagados de errores. Se lamenta constantemente del trato que la crítica le da a sus libros, a pesar de que, objetivamente, incluso en los primeros años, no se pueda hablar de recha-



zo y más bien hay una aceptación generalizada y un entusiasmo creciente hasta convertirlos a ambos en los merecidísimos clásicos que son hoy.

En lo literario, Rulfo fue especialmente injusto en dos casos. Primero, al negar la influencia de Faulkner en *Pedro Páramo*. Rulfo llegó a afirmar que, cuando inventó Comala, ni siquiera había leído al novelista americano, lo cual fue luego desmentido incluso por sus amigos más leales, que recuerdan que, por entonces, Rulfo citaba entusiasmado párrafos de novelas del de New Albany. Igualmente desafortunada fue su relación con Paz. Rulfo lo acusaba de ningunearle, de envidiarle, de atacarle en lo que podía. Paz, en realidad, dedicó un breve ensayo sobre *Pedro Páramo* que se incluye en *Corriente alterna* y siempre habló de la importancia de la obra de Rulfo en la narrativa mexicana -juicio, por otra parte, incuestionable-. Rulfo, por su parte, jamás dedicó un trabajo a la obra de Paz. A pesar de eso consideraba que Paz hacía lo posible por quitarle méritos, que aquel ensayito era insuficiente y que aquellas hojas en las que, al final, apenas se habla de su libro (esto es cierto) eran una retorcida forma de soslayar su figura.

A lo largo de toda su biografía, Rulfo siempre nos deja con la sensación de que estamos ante

un personaje atenazado por sus miedos. Durante toda su vida, Rulfo tuvo pavor a la mediocridad. Se burlaba de los círculos intelectuales y de los eruditos, pero no cortaba sus lazos con ellos. Parece que había en Rulfo un anhelo secreto de conquistar ciertas cumbres intelectuales que le estaban vetadas precisamente al que fue el mejor escritor mexicano de su tiempo. Pero si algo inspiraba a Rulfo más miedo que el mundo que le rodeaba, era la posibilidad de no estar a la altura de sí mismo, no se capaz de superar o, siquiera, igualar la calidad de sus obras ya publicadas. Su obra fue su condena en vida y es también lo que lo redime, tras su muerte. En medio de las inseguridades intelectuales de Rulfo, de su falta de brillantez retórica, de ciertas acciones que quizá no fueron del todo leales, siguen brillando esos dos libros que se mantienen impolutos, brillantes rodeados de ese polvo de niebla seca que rodea su prosa. Sus personajes siguen ahí, con esa forma de hablar, tan medida, rápida como una navaja que sabe oler la sangre.

La biografía de Reina Roffé se enfrenta a ese *mcguffin* que es la vida de Rulfo. A esa vida que, al final, no va a tener ninguna importancia. No siempre es un trabajo sencillo y la biografía también acusa debilidades. En el epílogo del libro (un epílogo que, pese a que lo cite-

mos ahora, la autora haría muy bien en retirar) Roffé aclara que no se trata de una biografía literaria, y es cierto. Podría haberlo sido más y seguramente la obra no habría sido peor.

La biografía se enfrenta a una vida poco brillante. No me parece afortunada la decisión de la autora de ordenar el material en torno a temáticas (en lugar de hacerlo, por ejemplo, cronológicamente) que hace que la narración avance en ocasiones de forma un tanto desordenada. No diremos que llega a ser confusa, sin embargo sí hay momentos en los que el movimiento alterno, hacia delante y hacia atrás en la vida del escritor, resulta enojoso, al menos poco manejable.

El título de *Biografía no autorizada* también puede ser un tanto exagerado. Con un título así, uno casi se imagina una biografía llena de trapos sucios y escándalos. Con un título así uno casi espera encontrarse a Rulfo a bordo de una barca fuera borda, haciendo contrabando de armas o celebrando fiestas regadas con champán. No hay nada de esto. Rulfo nació, leyó, se aburrió, se echó novia, escribió dos de las obras más importantes del S XX, se aburrió un poco más y se murió. La autora esquivá respetuosamente algunos de los temas menos amables de la vida de Rulfo, como sus problemas con el alcohol. Ha-

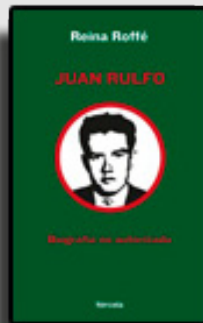
brá quien piense que esto debilita la obra. Es un juicio personal, pero yo opino todo lo contrario.

La biografía nombra estos temas menos amables, naturalmente, pero no se regodea en ellos. Podría decirse que esa es la tónica general de la biografía. Se tocan temas controvertidos, pero siempre se adivina la voluntad de la escritora de intentar disculpar las decisiones de Rulfo. En sus polémicas con otros autores o con algún crítico, se exponen objetivamente argumentos de las dos partes, aunque, entre medias, es frecuente que aparezca la voz de la narradora empujándonos con disculpas en dirección de Rulfo.

Aunque es cierto que, en algunas partes, habríamos querido que la escritora se hiciese a un lado y no pusiese tanto ahínco en explicarnos las razones que pudieron llevar a Rulfo a hacer, decir o sentir tal o cual cosa, hay que señalar que no se evitan datos y que el método detrás de la obra, la investigación y la disposición del material son honesta. Al final tenemos todas las piezas para recomponer el rostro del autor y ciertos momentos que la autora nos presenta como una sonrisa, pueden recomponerse con sólo cambiar las piezas que corresponden a las comisuras de los labios. Esto va un poco en la lectura de cada uno, y nunca viene mal cierta libertad.

Quedan, claro, las sombras que seguramente no llegaremos a conocer nunca. Sobre todo por qué Rulfo dejó de escribir o de publicar. Hay una explicación que apuntó el propio Rulfo en una entrevista. Cuando le hicieron esa misma pregunta, que ningún periodista conseguía dejar de plantearle. Rulfo, que seguramente tenía la respuesta preparada, hechó mano de *La oveja negra* y otros cuentos el libro de Monterroso, y leyó ese que habla sobre el zorro escritor. Ese que escribió un libro muy bueno, y luego otro libro, todavía mejor, y dejó de escribir para siempre y al que, cuando le preguntaron por qué ya no publicaba, respondió que no pensaba darle a sus críticos la oportunidad de publicar un libro malo. De

todos los críticos a los que Rulfo no pensaba dar la ocasión de criticarle, posiblemente, el que más temía, había nacido en Jalisco.



Juan Rulfo: Biografía no autorizada

Autor: Reina Roffé
Colección Señales, n° 10
ISBN: 978-84-15174-16-5
Barcelona, 2012
296 pp

V i d a

s a l v a j e de Garner Simmons por Miguel Angel Mala



Acabo de terminar el libro y en este preciso instante, cuando muchas de las frases del mismo suenan aún en mi cabeza, comienzo a escribir la reseña. He tardado un par de meses en concluir la lectura porque Garner Simmons recomienda ver cada película antes de leer los capítulos. En realidad, confieso que probé a prescindir del consejo, pero dos razones me impulsaron a aceptarlo. La primera, que no entendía demasiado de lo que contaba sobre los rodajes. Y la segunda, que Peckinpah no se habría leído el libro sin hacerlo.

Porque él tenía principios, y un tipo así no se lee un libro que trata sobre un director de cine sin ver su obra. O ve las películas y lee el libro o echa el libro al retrete y tira de la cadena. Y por respeto a alguien como él, yo sería capaz de –casi– todo.

Mientras leía el libro, he visto doce de las catorce películas de Sam Peckinpah y dos fragmentos de las restantes.

He ido de biblioteca en biblioteca buscando cada film. Para ello, he subido a las líneas de autobús nº 26, 32, 68, 55, 206 y a varias de metro.

Conocí a un bibliotecario amante de los westerns. Me dijo que su película favorita era *Quiero la cabeza de Alfredo García* porque una de sus novias le engañó con un tipo que se llamaba Alfredo García.

He pasado a cámara lenta algunos pasajes y he comprobado que las gallinas que tirotean al inicio de *Pat Garrett y Billy the Kid* son reales, que el lagarto que matan al principio de *La balada de Cable Hogue* es real pero que luego lo sustituyen por otro de goma, y que en las pupilas de Dustin Hoffman se refleja el culo de Peckinpah en una escena en la que el director quiere que se ría pero Hoffman permanece serio como una esfinge.

He sabido que durante el rodaje de *Mayor Dundee*, tanto Charlton Heston como el resto del elenco fueron secuestrados por Peckinpah y sufrieron el Síndrome de Estocolmo, llegando a límites inconcebibles para la mente humana. De hecho, Heston ofreció su sueldo –¡200.000 dólares de la época!- para que Peckinpah pudiese finalizarla. He visto el documental *Remembering Sam Peckinpah and other things*, que es una entrevista en la que Kris Kristofferson afirma que,



cuando conoció a Bob Dylan en la famosa película sobre Billy the Kid, se dio cuenta de que no pensaba ABCD, sino AQWJ y que por eso debía ser un genio o algo así.

Mientras rodaban *La aristocracia del crimen*, James Caan afirmó que cuando Peckinpah muriese su hígado seguiría existiendo por toda la eternidad y que lo adorarían tribus salvajes mucho tiempo después de que nuestra civilización se hubiese extinguido.

Doy fe de que en once de las catorce películas hay una escena en la que se viola o se trata de violar a una mujer –de las doce que yo he visto, claro, el número podría ser aún mayor–.

He catalogado la producción de nuestro director en seis westerns, dos dramas, dos thrillers, una de la Segunda Guerra Mundial, una de rodeo, una de camioneros y una de espías. En tres de ellas aparece Kris Kristofferson y en dos James Coburn, y pudo hacerlo en Grupo salvaje como Pike Bishop pero finalmente lo reemplazó William Holden.

Opino que en esa producción hay dos obras maestras y un clásico, aunque probablemente haya más obras maestras e incluso el clásico lo sea. Las obras maestras son Grupo salvaje y Perros de paja. El clásico, *Pat Garrett y Billy*

the Kid, pero debo decir que *Junior Bonner* y *La balada de Cable Hogue* me conmovieron.

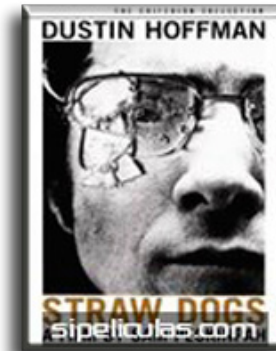
Como director, Peckinpah supuso un cambio en la forma de concebir la violencia. Tras *Grupo salvaje*, nadie aceptaría escenas de tiroteos poco creíbles o maquilladas para suavizar la crudeza de un asesinato. Si a esto le sumamos diálogos chispeantes, un conocimiento vital del Oeste americano y mantener a todo el equipo en tensión con el estallido de traca final, obtenemos la fórmula de su genio.

Como guionista, Peckinpah escribió el embrión de lo que más tarde sería *El rostro impenetrable*, la historia de Pat Garrett y Billy the Kid desde el punto de vista primigenio de Peckinpah —convirtiendo a Billy en un héroe y a Pat en un villano—, pero Marlon Brando la transformó adaptando el final a su peculiar sentido del sacrificio, salvando a su personaje y casándolo con una bonita princesa india con la que será feliz y comerá perdices y tendrá muchos pequeños mestizos que poblarán el oeste americano. Por último, he sabido que *Convoy*, que trata sobre una huelga de camioneros, es una película de culto en Japón. No me pregunten por qué.

Esto es lo que puedo decir sobre lo que he visto y leído. Y concluyo que la visión de Peckinpah ha sido clave en la forma de entender

el Oeste. Escritores como Cormack McCarthy, guionistas como Guillermo Arriaga o Paul Schrader y multitud de directores como Martin Scorsese, Clint Eastwood o Quentin Tarantino le deben mucho. Veamos por qué.

En el segundo libro de la trilogía *En la frontera*, Billy decide no matar a la loba que ha capturado en un cepo y conducirla a las montañas de México de donde proviene. Está haciendo algo parecido a Pike Bishop en *Grupo salvaje* cuando le pregunta a los demás si van a ir a rescatar a su compañero mexicano. Está abandonando lo que era para convertirse en otra



cosa. O para morir, que viene a ser lo mismo.

La débil frontera entre lo humano y lo animal —y qué es más respetable al fin y al cabo—, el viaje iniciático, la soledad perpetua, el dilema existencial del desierto contra el hombre,

los valores de una sociedad antigua enfrentados a la modernidad, todo está en Peckinpah en el grado de violencia necesario para que sea imposible no relacionarlo con McCarthy. Por no hablar de Meridiano de sangre... En lo que respecta a Guillermo Arriaga, si vemos Los tres entierros de Melquiádes Estrada y lo comparamos con Compañeros mortales, el paralelo es diáfano: en ambas se transporta un cadáver en busca de un lugar que probablemente no existe, atravesando los desiertos de la frontera entre México y Estados Unidos. Y en ambas se hace por honor.

Paul Schrader fue el guionista de *Yakuza* –dirigida por Sidney Pollack–, de *Taxi Driver* –de Martin Scorsese– y *La costa de los mosquitos* –de Peter Weir–, entre otros filmes, y tanto Schrader como los directores nombrados muestran en temática y tratamiento la influencia directa de Peckinpah y utilizan muchas de sus técnicas de filmado y montaje –cámara lenta para escenas de acción, por ejemplo–, así como la deliberada tensión creciente hasta el abrupto final que caracterizaba a los mejores filmes de nuestro director. Eso por no mencionar a Tarantino, John Woo o Robert Rodríguez.

La deuda de norteamericanos y mexicanos en este punto jamás será convenientemente admitida. Y creo que, de todas las películas de Pec-

kinpah, la más influyente por su lenguaje sórdido, su no retorno y su libertad expresiva, es *Quiero la cabeza de Alfredo García*. Qué casualidad, ¡fue rodada íntegramente en México!

Gracias al libro de Simmons he podido entresacar muchos datos acerca de la personalidad del director, de cómo afrontaba sus películas y de lo que quería decir con ellas, aunque eso se debe interpretar de forma personal. Simmons se esforzó mucho por ofrecer información sobria y contrastada pero Peckinpah le reprochó en un primer momento que no fuera capaz de mostrar lo que él pretendía decir. Que no hubiese captado el sentido de su obra.

Rara vez un escritor de biografías está a la altura del homenajeado. Sólo en las autobiografías se consigue esto y no es el caso, pero debo decir que a mi entender Simmons realiza un retrato del director mediante testimonios y hechos, sin entrar en juicios ni teorizar sobre nada, y eso es magnífico.

Simmons consigue que veamos a Peckinpah como un hombre complejo y quizás la mejor imagen de él sea una anécdota del ayudante Cliff Coleman en *La cruz de hierro*. Coleman medía más de metro noventa y fue elegido para cargarlo en una camilla debido a una herida infectada en la pierna del director. Peckinpah estaba tan débil que apenas se tenía

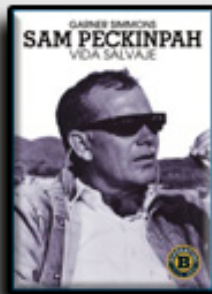
en pie, pero siguió trabajando y dando quebraderos de cabeza a su equipo. Pues bien, ante la pregunta de por qué aceptaba una tarea como aquella, Coleman respondió: «Lo hago sólo por el hecho de saber que puedo tirar a ese cabrón al suelo en cualquier momento».

Así eran las relaciones de Peckinpah con todo el mundo: inestables en la sutil escala que va del amor al odio.

Él solía decir que sólo era una buena puta y que hacía lo que le mandaban. Solía despreciar a los ejecutivos de las compañías porque le parecían estafadores de guante blanco. Solía poner a sus actores al borde del colapso nervioso como técnica de inmersión y recibió algún puñetazo que otro por esa misma causa. Pero, a pesar de ser

adicto a la bebida, de su fama de enfant terrible, de la consciente y perpetua insatisfacción que le llevaba a crear, Peckinpah fue por encima de todo un profesional. Un artista comprometido con su obra hasta el punto de convertirla en su vida, al estilo de Houston, a quien tanto admiraba.

Y, si algo queda claro en el libro de Garner Simons, es precisamente lo que Sam Peckinpah no veía entre sus páginas. Porque es imposible leerlo y no darse cuenta de que aquel hombre sólo estaba buscando una cosa: la verdad.



Sam Peckinpah: vida salvaje

Garner Simons

ISBN:9788496576377

T&B editores

266 pp

Mitología e historia del arte *Tomo I: de Caos y su herencia. Los Uránidas*

Jose María González de Zárate
por Carlos Javier Gonzalez Serrano



Ediciones Encuentro recupera, en una monumental obra, que ocupará tres volúmenes magníficamente editados, un título de incommensurable valor para el estudio de las fuentes clásicas de nuestra cultura: *Mitología e historia del arte*. En el prólogo de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos al primero de ellos («De Caos y su herencia. Los Uránidas»), que hoy tenemos el gusto de presentaros, leemos que esta inestimable recuperación cobra especial relevancia «en una sociedad no sólo tremendamente laica y secularizada como la nuestra, sino incluso deshumanizada»; las ciencias positivas y los avances tecnológicos han ido desplazando –hasta casi el ostracismo– en los programas educativos a las viejas Humanidades clásicas.

Lejos de desaparecer –con la llegada del cristianismo al Imperio de Roma y la conversión de Constantino–, la influencia del panteón de dioses y héroes griegos y romanos pervivió como parte importante de la cultura antigua en la Edad Media, resucitada más tarde en el Renacimiento –cuando se restauraron tanto las lenguas de la Antigüedad como las imágenes plásticas de aquellos dioses y semidioses como modelo inmarcesible de belleza en las artes. Y es que los mitos cumplen numerosas funciones en la forja del pensamiento y evolución de los pueblos grecolatinos –y de nuestra historia cultural–. En primer lugar, una *función sociopolítica*:

en Grecia no existía, como tal, un poder centralizado, sino que se daban más bien Estados más o menos independientes. Lo que precisamente anexionaba a estas comunidades era una unidad cultural, dada por el mito y el espíritu homérico.

Los mitos griegos, cumplían una *función religiosa*: los textos de Homero permitieron a los griegos poseer una concepción de qué son los dioses, lo que fundaba la marcha ritual de la vida griega, lo misterioso. El mito era la base de lo religioso y lo divino, a la vez que constituía una llamada a que el hombre ocupara su lugar. Por otro lado, el mito cumple una *función fabuladora*: permite al hombre griego remitirse a otro mundo, que se basa, fundamentalmente, en la evocación y la memoria (*Mnemosine* era esposa de Zeus). Esto convierte al mito en una narración: la fabulación como encanto y huida fugaz de lo mundano. Así, el mito no es profecía, sino que se refiere al pasado, lo que diferencia a la religiosidad griega de, por ejemplo, el judaísmo y el cristianismo, que sí son proféticos (lo bueno es lo que está por venir). El griego se entusiasma con el pasado, y con tales datos iluminaba su presente: la evocación de aquel mundo es lo que convierte al mito en evocación de lo maravilloso, ensalzando el poder de la imaginación. Una imaginación que no inventa, sino que rememora. Si avanzamos, podemos colegir por último y paralelamente una *función*

estética y lingüística: el mito se expresa en una lengua, se dice y se escribe. Más allá, está vinculado al uso bello de la lengua; está adscrito al epos, a la poesía. En definitiva, el mito es la expresión maravillosa de lo maravilloso. No sólo se narran hechos, sino hechos modélicos: no hombres, sino modelos de humanidad. El propio Aquiles lo expresa en la *Ilíada* (Canto XXIV) de esta forma: «Porque los dioses han tejido el hilo de la desgraciada humanidad de tal suerte que la vida del Hombre tiene que ser dolor, mientras ellos viven exentos de cuidado». Aquiles reclama el *heroísmo* no como aproximación a la felicidad, sino como acercamiento a la fama. De una manera similar, los dioses que encontramos en este tipo de obras se interesan por su *honor*. Sin embargo, los primeros pensadores salen de la existencia guiada por el mito (que no deja de ser una revelación de la esencia del mundo en conjunto, aquel «poner orden» que mencioné). Es entonces cuando comienza a barruntarse la



idea de un saber absoluto y necesario, un saber inaudito, y en definitiva, un dirigirse hacia la *totalidad* de las cosas: se inicia con este movimiento el desarrollo de la Filosofía occidental.

Hasta la llegada de este tipo de pensamiento, la totalidad de las cosas están ocultas en su esencia (viento, mareas, fuego, etc.). La naturaleza (aquello que los griegos denominaban con la palabra *physis*) comprende todo lo pensable y lo recoge en una cohabitación con el hombre, caracterizada por la *aletheia* (un brotar continuo por parte de la naturaleza a la luz) y la *lethe* (la parte oculta de la *physis*), que comprenden –ambos– el devenir de todas las cosas. En este proceso, la *physis* sale de sí misma (trascendencia) con la reflexión del hombre, aunque, al mismo tiempo, se oculta (inmanencia).

Mitología e historia del arte nos propone reencontrarnos con tales fuentes clásicas, aunque con algunas ventajas, pues las veremos expresadas y compendiadas a través de una clara y didáctica estructura, gracias a un orden secuencial desarrollado a lo largo de doce completos capítulos ilustrados generosamente, desplegados en torno a la idea de arte. En palabras del propio autor, Jesús María González de Zárate, los tres volúmenes que componen la obra desean convertirse en

«un instrumento de consulta entre quienes se interesan por la historia del arte. Su propósito no es otro que establecer una visión de la mitología clásica y sus plurales sentidos, reparar en quienes han interpretado estas fábulas y establecer una lectura ordenada desde el origen del cosmos y las divinidades superiores hasta las de menor rango, concluyendo con los héroes, quienes, para Hesíodo, poblaron aquella perdida Edad de Bronce».



Mitología e historia del arte. Tomo I.

Jose María González de Zárate

Ediciones Encuentro

ISBN: 978-84-9920-134-4

2012

271 pgs

El deseo de lo único

de Marcel Schwob
por Miguel Carreira

1. / Se pueden consultar los trabajos de Even-Zohar aquí <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/index.html>



«También la voluntad es la esencia del arte, mientras que la ciencia busca la especulación»

El deseo de lo único es un título que casi se podría entender como irónico, dado la heterogeneidad de un volumen que recoge formas literarias tan variadas. Pero la cosa no va por ahí. El título alude más bien a la teoría estética de Schwob y su concepción del arte. Caben en este volumen una entrevista, varios ensayos e incluso un género inesperado como es el de los diálogos, una tradición que tuvo su último esplendor en occidente durante el renacimiento. Por la estructura de los diálogos -más deliberativa que demostrativa- es con este periodo con el que los diálogos de Schwob tienen un parentesco más claro, a pesar de que, quizás él quisiera verse más bien reflejado en la antigüedad clásica y, especialmente, en Platón.

Marcel Schwob es susceptible de verse como un caso particular dentro de aquella ordenación que Even-Zohar bautizó en su momento como *centro-periferia*. Even-Zohar formuló en su momento una remodelación del modelo marxista, adaptándolo a una lucha entre elementos dentro de un sistema cultural en la que estos pugnarían por ocupar un lugar central dentro de un sistema espectral que tiene al orden, el cual podría denominarse canon¹.

La función de Schwob dentro de esa peculiar lucha es casi teratológica. Reconocido como uno de los autores más influyentes de la literatura francesa de finales del siglo XIX, nos ha legado una obra breve, a ratos irregular -creo que ciertos arrebatos sentimentales de *El libro de Monelle* no han resistido demasiado bien el paso del tiempo- en la que comparecen los temas que le interesaron durante toda su vida, sobre todo la lingüística, la literatura y la historia. Pero a esa obra Schwob insistió en darle una forma que resulta indomable dentro de la narración de la historia de la literatura.

La obra de Schwob escapa a la inclusión dentro de un sistema. Si hablamos de novela, de poesía, de ensayo... Schwob siempre es un caso aparte, condenado a figurar en una nota o en un capítulo independiente. Un ejemplo: *La Historia de la literatura francesa*, que Javier del Prado coordinó para la editorial Cátedra no contiene ni una sola referencia a nuestro hombre. Marcel Schwob sólo puede aparecer como capítulo aparte o no aparecer en absoluto.

Schwob sólo puede añadirse a un sistema -digamos, de nuevo, que ese sistema se llama canon- como centro del mismo, por lo tanto necesita de su propio sistema alrededor. Él es su propio canon

LA RAMPE
REVUE BI-MENSUELLE DES THÉÂTRES

Le N° 0 fr. 30 RÉDUCTION DE MOITIÉ D'UNE Un An : Dép. 10 fr.
Couverture en couleurs de La Rampe

Specimen sur demande accompagnée de deux timbres à 0 fr. 10



L'H
RAMPE
Revue
des
Théâtres

M^{me} SARAH BERNHARDT dans le rôle d'HAMLET.
Dessin inédit de LÉANDRE

En vente dans toutes les librairies de France et de l'étranger et dans les gares des Chemins de fer.
ADMINISTRATION : 14, rue Milton, Paris.

y a alrededor giran, tanto los objetos que él escogió -sus precedentes— como los que lo escogieron a él -sus sucesores-. En ambos casos, la fortuna señala a Schwob como uno de sus elegidos.

Entre los que lo precedieron Schwob, que siempre quiso ser heterodoxo, escogió a François Villon, el nombre que colocamos más cerca del suyo propio. Entre sus contemporáneos tuvo el acierto de reconocer el genio de Stevenson. Aún habría que sumar a Shakespeare, con lo que tenemos un trío capaz de plantar batalla a cualquiera. Entre los que lo siguieron habría que señalar, sobre todo, a aquellos que se sintieron atraídos por esa particular forma de escritura biográfica, que alguien dijo alguna vez que consistía en escribir a hachazos, y que convierte a Schwob en uno de los pocos autores que pueden presumir de estar en el epicentro de la formulación de un género, al cual se sumaron nombres tan importantes para las letras hispanas como Reyes, Borges o Bolaño.

De todos los textos que recoge *El deseo de lo único*, hay uno que me parece particularmente valioso e iluminador respecto a la obra de Schwob, respecto a su concepción de la literatura y respecto a la importancia de su obra. Se trata de «El terror y la piedad» con el que

Schwob prologó su libro de cuentos *Corazón doble*. El título del libro ya nos da alguna pista sobre lo que, creo, constituye el rasgo más notable en la obra de Schwob,: la duplicidad del individuo. Sin embargo, no debemos caer en la tentación de resumir esa duplicidad como variaciones de la personalidad del individuo o como un intento de retratar los pliegues del yo, sino como una confrontación entre ese yo, considerado como una plasmación del individuo y el yo considerado como una forma de comunión entre el individuo y una entidad abstracta y abierta a la que vamos a denominar -siguiendo al propio Schwob— el «medio».

«Así va el alma de un extremo al otro, de la expansión de su propia vida a la expansión de la vida de todos. Pero hay un camino que recorrer para llegar a la piedad, y este libro intenta marcar las etapas»



Esta dualidad entre individuo y medio no está muy lejos de la cita de Whitman que el propio Schwob aporta, en el mismo texto: «uno mismo y en masa», pero de nuevo cometeríamos un error si caemos en la tentación de suponer que Schwob quiere postular aquí algún tipo de teoría social. Schwob es un autor individualista, tremendamente individualista. Un autor que se ve tan reflejado en el espíritu romántico que no se conforma con él, sino que desciende hasta la admiración a Villon, donde encuentra una fuente más pura de lo que para él, constituye la esencia de la literatura «El arte es una manifestación del hombre en su totalidad». Pero sucede que esa totalidad no se puede resumir en impulsos individuales. La individualidad no se puede limitar al conjunto de deseos o a la voluntad entendida como un movimiento de la individualidad. Schwob llega a escoger -creo que con segundas intenciones- una frase de Ribot, que define la voluntad como reacción, lo cual no deja de ser una forma de reivindicar un concepto de lo literario que Schwob siente que se opone a la novela psicológica, en boga por entonces.

«Pero, señor mío, no hay más conjeturas psicológicas en su libro que en este simple hecho: yo salgo con mi paraguas cuando el cielo está cubierto» Schwob convive con un modelo novelesco que,

en línea con las formulaciones de Zola -sin duda el gran ideólogo del naturalismo- entendía la novela como un artefacto capaz de desentrañar el comportamiento humano a partir de las condiciones de su entorno. La individualidad del hombre se explica como un sistema de pasiones que condiciona la voluntad del individuo, su comportamiento, su gusto y su moral. Schwob detecta las limitaciones del modelo y ofrece una visión de lo literario y de la novela basado en la interacción del hombre con su medio, y no en la dependencia de aquel respecto a este:

«La relación de hechos que constituye el medio exterior del hombre sigue también su curso normal: desarrolla y acumula sus fuerzas hasta un punto de interrupción, que llamaré resueltamente la *crisis* de los acontecimientos. Luego retrocede para empezar de nuevo tras haber recorrido el semicírculo de la oscilación.»

«A esta coincidencia de una crisis interior con la crisis exterior la llamaré *aventura*, y es de la vida humana concebida como una sucesión de aventuras, de lo que debe ocuparse el arte. La novela de aventuras, en el sentido que he indicado, es la novela del porvenir»

El alcance de las consecuencias de esta concepción de lo literario es enorme. Aunque no podemos exagerar la influencia de Schwob en

la literatura posterior, no cabe duda de que Schwob traza o intuye uno de los dos caminos de la narrativa del S XX. Contra el camino del naturalismo, heredero natural de la tradición de Balzac y, especialmente, de Flaubert, Schwob concibe una literatura que no se entiende como ciencia, ni como registro sino como la exposición de una crisis asistemática. Schwob traza el camino del caos, de lo oculto. Por supuesto, esquematizar la historia siempre tiene algo de caricatura. Queda mucho más, si queremos tener una vista detallada. Quedan, al menos dos caminos indiscutibles, el del modernismo anglosajón y el de los novelistas alemanes. Queda la originalidad absoluta de Proust. Pero todo lo que viene después está, bien encerrado, bien comunicado, con alguna de estas vías.



El deseo de la única. Teoría de la ficción

Edición de Cristian Crusat
Traducción de Cristian Crusat y Rocío Rosa
Páginas de Espuma
Madrid, 2012
312 pgs

Más lecturas no obligatorias

de Wislawa Szymborska
por Miguel Carreira



«No conviene vivir desperdiciando toda nuestra fantasía en cuestiones prácticas»

Wislawa Szymborska

El año 2012 será en la historia de la literatura universal el año que perdimos a Wislawa Szymborska. Una de las voces más originales, lúcidas, irónicas y entrañables de la literatura, de nuestra literatura. No de la polaca, la letona, la canaria o la de Bangladesh. Szymborska es una gran voz de la literatura de nuestro tiempo, de la época que nos ha tocado leer.

Szymborska es una de esas autoras que hay que leer y hay que recomendar, con una alegría y una despreocupación que hoy, sobre todo en poesía, es muy rara. Yo no sé con cuántos poetas se puede ir a tiro fijo de la forma con la que vamos con Szymborska. Probablemente Szymborska es el último milagro poético, porque en un género en el que siempre hay que tener pies de plomo, en el que nunca se puede estar seguro de si una recomendación va a gustar o caer en saco roto —es tan difícil la poesía de hoy, mire usted, es tan subjetiva, tan técnica, tan metafísica, metalingüística, metaficcional y meta usted el resto de meta-loquesea que le parezcan adecuados— que a lo mejor ya solo nos queda Szymborska como poeta que pueda recomendar a cualquiera, a ciegas, sin temor de fallar el tiro.

-¿Te gusta la poesía?

-No.

-No has leído a Szymborska.

-¿Te gustan los nombres raros y muy largos?

-No.

-Pues te toca aprenderte este: Wislawa Szymborska una bala de plata que la poesía se tenía guardada.

Dicen que la poesía es un género de juventud. Que la madurez se inclina más hacia la novela. La poesía suele depender más de la imaginación, incluso de la capacidad de desbocarse de la imaginación, que es una facultad típicamente juvenil. Incluso podríamos ir más lejos y decir que la imaginación es una cualidad típicamente infantil, pero que necesita de un mínimo de capacidad técnica para encauzarla hacia algo mínimamente productivo. A mí la poesía de Szymborska que me gusta es la de madurez, y esto no es un argumento contra la tesis anterior. La poesía de Szymborska tiene un sabor prosai-



co que mezcla bien con la textura de su humor. Más lecturas no obligatorias no es un libro de poesía, sino de crítica breve. Yo creo que por ahí es por donde va una parte de la ironía del título, que juega con el hecho de que Szymborska es, sobre todo, conocida por su obra poética y también con el hecho de que absolutamente todo lo que ha escrito debe ser leído, de forma obligatoria y con seriedad sacramental, es decir, debe ser leído con ese grado de seriedad con la que se lee a los autores que parece que no escriben nunca en serio del todo. Más lecturas no obligatorias es el título que continúa Lecturas no obligatorias, también publicado Alfabet, que se ha empeñado en publicar la obra en prosa de Szymborska.

Aunque no es ortodoxo ni prudente comparar dos libros, porque siempre la comparación depende de múltiples factores y, entrar en juicios valorativos desemboca fácil o inevitablemente en alguna injusticia, este no es el caso. Si quieren una recomendación clara, Lecturas obligatorias tiene cincuenta páginas más que Más lecturas obligatorias, así que Lecturas obligatorias es cincuenta páginas mejor que Más lecturas obligatorias, del mismo modo que Más lecturas obligatorias es doscientas páginas más divertido, interesante y ameno que prácticamente cualquier libro que se le pueda ocurrir en este mo-

mento. Ustedes no se hacen una idea del alivio que supone poder introducir verdades matemáticas irrefutables en un texto de crítica literaria.

Esta comparativa matemática es exagerada, claro, y no debe tomarse muy en serio. Pero no es del todo desorbitada y es seguramente la parte más veraz de todo este texto.

A pesar de todo, hay algunas cosas que se echan en falta en el libro. Falta, por ejemplo, un poco más de información sobre cada una de las reseñas. No información exhaustiva, sólo un poco más de apoyo para el caso de que el lector quiera saber más sobre alguno de los textos. Saber, por ejemplo, en qué periódico apareció originalmente la reseña. Tampoco creo que le hubiese venido mal al libro una pequeña introducción. Imagino que la editorial ha pensado que, a estas alturas, una introducción sobre Szymborska es un poco reiterativa, especialmente cuando se está embarcado en un trabajo de edición de la obra del autor. Entiendo la postura, pero no la comparto. Igual que no comparto -por mucho que la costumbre refrende la práctica- insertar un índice que remite a títulos que, en muchos casos, dicen poco que recuerde al lector el contenido del texto. Habría venido bien añadir, aparte del título de la reseña, el del



objeto reseñado, por ejemplo. Quizás dividir las reseñas por temáticas o buscar alguna forma de articulación que hiciese el libro más manejable.

Decía T.S. Elliott que todos los grandes escritores de la modernidad (como sabe el lector, en literatura, la modernidad es una cosa del pasado -aunque nos lleva años de ventaja en muchos aspectos- pero este es un tema en el que no podemos extendernos ahora) han sido a su vez críticos. Aunque Elliott también exageraba —la verdad es Elliott exageraba casi siempre— sí es cierto que, a partir de un cierto momento, la reflexión sobre la literatura saltó desde un medio el que, presumiblemente existió siempre —como puede ser las discusiones con los amigos o la mente del propio autor— al papel. Es muy posible que la mayoría de escritores, ya antes de Elliott, tuviesen por costumbre leer de vez en cuando. Tenemos que tener en cuenta que estamos hablando de una época en la que no existía la televisión, ni Internet, ni se hacían presentaciones de libros. Si admitimos la posibilidad de que los escritores leyese antes de Elliott, entonces podremos admitir también la posibilidad de que dichos escritores se formasen una opinión sobre lo que leían. Lo que Elliott señala no deja de ser la consecuencia obvia de un sistema de producción que estaba condenado a decidir cuán lamentable resultaba perder esos

valiosos comentarios, que quedaban desparrramados en la mesa de una taberna o incinerados en el candil con el que se alumbraban las páginas por la noche. Es decir, en la conversión de los escritores en críticos, es posible que haya tenido mucho que ver el interés de las editoriales por aumentar el rendimiento de los nombres más conocidos por los lectores. Puesto que no es fácil convencer a un autor para que termine una novela más deprisa de lo que él pretende -a excepción de Balzac, que lo hacía con gusto-, es de suponer que los editores pensaron que sería bueno que sus autores diversificasen su producción volcando en negro sobre blanco esas larguísimas parrafadas con las que opinaban sobre libros, colegas, maestros, rivales, etc. Por supuesto, esos comentarios, pensamientos y reflexiones de los escritores sobre la literatura, al pasar de la palabra al papel y al cambiar su registro de la conversación —pública o privada— a la lección —que es a lo que tiende necesariamente el texto escrito— tuvieron que adaptarse poco a poco al nuevo medio. Sobre el papel todo está un poco más medido, todo tiene algunas pretensiones. También el tiempo es distinto.

En cualquier caso, no todos los escritores son críticos cualificados. Mucho menos a la inversa, claro, muchos críticos son escritores infa-

mes. En cine la cosa ha funcionado mejor, no sé por qué. Dicho lo cual, si tiramos por la calle de la lógica y tenemos las proposiciones: «Todos los escritores escriben crítica» y la proposición: «Algunos escritores son críticos cualificados» llegamos a la conclusión de que algunos escritores no son grandes críticos. Esto no lo digo yo, es una conclusión lógica e irrefutable.

Si nos centramos en aquellos que sí son buenos críticos el asunto se complica bastante. Para empezar, porque el término «crítica» incluye varias disciplinas, que no están del todo diferenciadas entre sí. Podemos decir que esas disciplinas dibujan el espectro que va desde los modelos teóricos abstractos (aquellos que, de vez en cuando, se acuerdan de que existe la literatura, pero que, si descienden para aplicar sus modelos sobre lo literario a casos prácticos no tienen grandes argumentos para distinguir un poema de Keats de un chiste de Lepe) hasta los resúmenes de libros en los blogs de Internet.

Desde Elliott, e incluso antes de él, ha habido escritores metidos a críticos que se han inclinado hacia uno u otro de los extremos. Algunos se han embarcado en artefactos teóricos aunque es cierto que no conozco ninguno que haya llegado a grados ridículos de independencia respecto

a los textos. Otros han preferido una crítica más impresionista, menos intelectual. Es el caso de Szymborska, que presenta aquí un conjunto de reseñas breves donde la gracia no está tanto en el objeto sobre el que trata -algunos de los libros serán rarezas para los lectores hispánicos- como en la crítica en cuestión. Más lecturas obligatorias es un libro perfecto para leerlo con gusto, no acordarse de un solo nombre al terminar y pasar un rato expuesto al influjo de una prosa perfecta.

Por ahí nos encontraremos, por ejemplo, con la reseña de una nueva traducción de Horacio al Polaco. Un tema que, en sí mismo en España sólo puede interesar a eruditos y aún diría que sólo a una especie concreta de eruditos, no precisamente la más atractiva. Esta reseña va acompañada de una reconstrucción abocetada sobre los linajes y escuelas de traductores polacos, asunto que tampoco resultará mucho más sugerente al lector hispánico. Pero, atención. Nada más terminar esta reseña, tenemos otra que trata sobre Hašek y que empieza con esta recomendación:

«Sea quien sea, el crítico literario debería creer en fantasmas. El miedo a que, de repente, a medianoche, se abra la puerta y aparezca el espíritu del escritor al que se está examinando podría resguardar a los exegetas de no pocos disparates»

La conclusión es que no podemos tener la guardia baja. Hay que tener en cuenta que estamos hablando de una de las voces del siglo, y que la liebre puede saltar a cada párrafo. Leer a Szymborska es como ir al ballet o como ver jugar a Zidane. No importa mucho el tema o el resultado. Lo que resulta atractivo es la perfección del movimiento que, incluso en la traducción —aquí sin duda tiene que ver la buena labor de Manuel Bellmunt— tiene un encanto que tenemos que considerar innato en Szymborska, puesto que no conozco ninguna traducción de la gran poetisa polaca que haya conseguido destruirlo.

Esta reseña sobre Hašek de la que hablábamos después, resulta que no trata realmente sobre Hašek, sino que trata acerca del trabajo de Radko Pytlik sobre Hašek. Yo de Radko Pytlik no sé nada y puede que esta ignorancia mía resulte de lo más lamentable, pero a tenor de lo que veo en Internet es una carencia que se puede disculpar en cualquiera que no tenga ciertas nociones de checo. Lo único que sé sobre Radko Pytlik es que preparó un libro sobre Hašek en el que incluyó algunos comentarios y partió de algunos enfoques que a Szymborska no le parecieron adecuados. Sin embargo, es lo que tiene escribir bien, a día de hoy, después de haber leído esta reseña diminuta que le dedica Szymborska, yo estoy dispuesto

a defender, y si hace falta llegar a las manos, el hecho de que Radko Pytlik es un botarate que leyó a Hašek y no se enteró de nada. Puedo jurar con total convicción que Szymborska hace muy bien en zarandearlo y en dedicarle un par de esas puyas tuyas, que uno se imagina siempre que se lanzan empujadas desde una sonrisa tranquila y con una taza de té en la mano, muy cerca de la nariz.

El humor de Szymborska surge del mismo sitio del que surge habitualmente el humor de altura, es decir, de la misma altura, de la distancia. Szymborska coge un libro, da un paso atrás y observa lo que hay dentro desde la perspectiva que proporciona la habilidad de levitar cinco o seis metros por encima del mundo. Si, por ejemplo, el libro trata sobre Homero y el autor se empeña en buscar en él verdades geográficas irrefutables (hasta el punto de pretender atribuir a Homero un conocimiento minucioso de las costas mediterráneas) Szymborska retrocede graciosamente un par de metros y se pregunta qué consideración tiene de Homero alguien que necesita ir tan lejos —y por un camino tan incierto— para justificarlo. Esta pregunta, en realidad, Szymborska no la hace de forma literal.

A partir de ahí hay otra pregunta consiguiendo: qué concepto podemos tener nosotros de alguien que, en tanto que autor de un libro sobre

Homero, sostiene tal juicio sobre el supuesto ciego griego. esa pregunta Szymborska no la hace. La disuelve a lo largo de un texto que sabe a esa pregunta desde el primer trago, pero no nos obliga a engullir un tropezón grosero de escepticismo.

De vez en cuando, Szymborska se deja llevar por su buen humor intercala bromas más evidentes. Esto viene muy bien, porque cambia el ritmo y también porque consigue evitar que el humor de Szymborska resulte afectado, tal y como pasa en algunos libros ingleses.

«Oginski, como es bien sabido, compuso las polonesas de Oginski. Pero es muy posible que la mazurca de Dabrowski sea también de Oginski»

Cosas así.



Más lecturas no obligatorias

Wislawa Szymborska

Traducción de Manuel Bellmunt

Alfabet

ISBN 978-84-938909-9-5

Barcelona, 2012

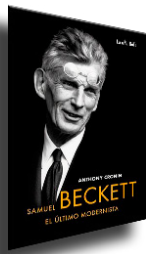
200 pp

Samuel timo

Beckett. El úl- modernista

Anthony Cronin

Por David Sánchez Usanos



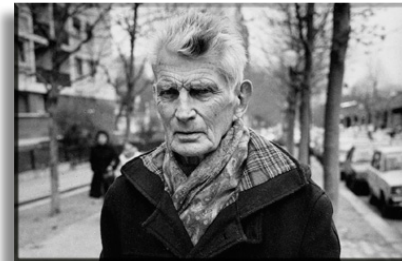
No siempre fue así, pero hoy por hoy Samuel Beckett se ha convertido en un nombre inevitable. Como tantos integrantes del «modernismo» —en el sentido angloamericano del término— ha pasado a formar parte del canon. Eso significa muchas cosas (que se parece mucho a decir que no significa nada), pero desde luego quiere decir que con toda seguridad aparece en la vida de alguien al que le guste leer. Creo que, además de su asegurada permanencia en los manuales de literatura, Samuel Beckett conserva cierta eficacia. O mejor: sus obras mantienen algún tipo de conexión con el público y ello hace que sigan funcionando. *Samuel Beckett. El último modernista*, de Anthony Cronin me parece todo un acierto. El título es realmente bueno y el monumental texto que encierran sus tapas también. Sin duda hay que felicitar a La uña RoTa por haberse decidido a traducirlo y editarlo (no sé qué réditos comerciales les dejará el asunto, pero el gesto tiene algo de civilizador: enhorabuena). El caso es que estamos ante la primera biografía de Beckett en castellano (!) y, además de ese carácter inaugural, hay que decir que se trata de una muy buena biografía. O sea, que estamos ante un texto que no sólo informa sino que orienta y contribuye a hacer más inteligible (o a hacerse cargo de lo profundo de su ininteligibilidad) la obra de uno de los autores que quizá supuso el final de una época para la literatura.



Un mapa, el libro de Cronin es un mapa. Una cartografía de Dublín y de París, de la vida, del linaje y del paisaje físico y emocional en el que nació, creció y murió Samuel Beckett. Antes de este libro estaba el imprescindible *El teatro del absurdo*, de Martin Esslin en el que se analizaba la obra de Beckett además de la de Adamov, Ionesco, Genet, Pinter y otros (como Fernando Arrabal, por cierto). Pero la biografía que nos presenta Cronin funciona como un complemento perfecto, pues no hay tanto material que consiga enriquecer la lectura de Beckett, o quizá nunca haya el suficiente. Decíamos antes que es un autor inevitable, pero ello no quiere decir leído ni desde luego entendido.

Beckett dejó de ser para mí un nombre en un libro de texto para convertirse en otra cosa una mañana en Dublín. Me dirigía a la catedral de San Patricio pero hacía tanto frío y llovía de una

manera tan inclemente que, a mitad de camino, decidí buscar refugio en la primera puerta que vi abierta. No era ninguna taberna sino una tienda de *souvenirs* y, sin otra preocupación que dejar pasar el tiempo, secarme un poco y conseguir reunir las ganas suficientes para proseguir hasta mi destino, me puse a curiosear entre los recuerdos. Siempre me resultó llamativo —y, por qué negarlo, también algo fraudulento respecto a la imagen que me había formado de Irlanda— que algunos de los emblemas de la ciudad de Dublín fuesen protestantes, sea el caso de la mencionada catedral o el Trinity College. En esas estaba cuando reparé en lo que mi mano había cogido como por instinto. Se trataba de una placa de metal con la inscripción «All poetry is prayer» (Toda poesía es rezo) atribuyéndola a Samuel Beckett. Jamás lo olvidé.

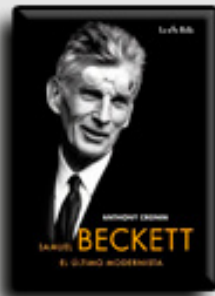


Posteriormente no cesé de encontrarme con Beckett en cursos de doctorado y en discusiones más o menos acaloradas con otros correligionarios de las letras. Creo que Samuel Beckett vio algo, intuyó algo, que le hizo inmortal. Algo que tenía que ver con la forzada y maquinal desesperación de la que se alimenta nuestra modernidad, con la retirada del lenguaje ante la imagen, la situación, la obra. No estoy seguro de que lo plasmase de un modo definitivo a lo largo de todos sus textos, pero aquí y allá siempre ofrece relámpagos incontestables. *Samuel Beckett. El último modernista* ayuda a fijar esos fogonazos, a ubicarlos en algo parecido a un todo orgánico. En el libro de Cronin encontramos mil y una anécdotas (a Beckett jugando al billar, visitando a los Joyce o conversando con Cioran), pero también crítica literaria y opiniones muy interesantes del propio Beckett acerca de su obra (como el hecho de que siempre le molestase que la fama de sus obras teatrales eclipsase a la de su narrativa). No sé si sonará verosímil respecto a un volumen de más de seiscientas páginas de apretada letra y setecientas cincuenta y tres notas a pie de página, pero lo cierto es que *Samuel Beckett. El último modernista* es ameno y se lee con gusto y avidez.



Contrariamente a mi orientación crítica general a la hora de abordar los textos, considero que en el caso de Beckett una biografía como la de Cronin, si bien no determina la interpretación, sí contribuye a potenciarla, pues la vida de Beckett se encuentra filtrada, aludida, en momentos dispersos de su obra. Y frente a Beckett, como frente a Kafka, tenemos la sensación de que estamos ante documentos que no se pueden tomar a la ligera. El éxito de Beckett, si es que puede hablarse en estos términos, tiene algo de inquietante. La hipótesis más tranquilizadora consiste en decidir que es fruto de un gran malentendido. En un momento de este libro se nos dice que una maestra de música, a la vista de cómo se desenvolvía un jovencísimo Beckett con el piano, «descubrió que era un intérprete técni-

camente correcto, pero sin alma». Creo que se trata de un diagnóstico a un tiempo acertado e imposible. Además, ¿y si ese dictamen sirviese también para la obra escrita de Beckett?, ¿y si se propuso que sus textos pareciesen técnicamente correctos pero desalmados? Insisto, plantearme estas preguntas va contra alguno de los más firmes principios metodológicos que sostengo, pero Beckett siempre consigue zarandearme. *Samuel Beckett. El último modernista* no resuelve nada, pero añade intensidad a los interrogantes que planteó este irlandés desarraigado y constituye una lectura obligada para todo aquel que se sienta fascinado por su empeño.



Samuel Beckett. El último modernista.

Anthony Cronin

Traductor: Miguel Martínez-Lage

La uña RoTa, 2012

ISBN: 9788495291226

656 pp

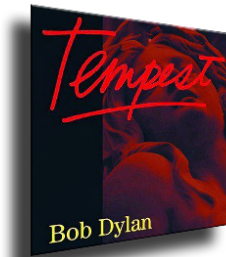
Madrid, 2012

M ú s i c a



Tempest Bob Dylan

Por David Sánchez Usanos



Un Buick se lanza colina abajo en mitad de la noche. El maletero va cargado de whisky procedente de una destilería ilegal al otro lado de la frontera del estado. En el asiento del copiloto una bolsa de arpillera esconde un treinta y ocho y una vieja Biblia. El conductor va sin afeitarse, las arrugas de su cara le sitúan en una indeterminada frontera entre los treinta y cinco y los cincuenta años y la canción que tararea inevitablemente hace que nos caiga simpático. El nuevo disco de Bob Dylan es la banda sonora perfecta para esta situación. Para esa América sacada de una película de los hermanos Coen que, a pesar de su histrionismo, podría ser perfectamente real. Bob Dylan casi se va de este mundo en 1997 debido a una dolencia cardíaca. Afortunadamente no fue así y, ese mismo año, lanzó al mercado lo que parecía una resurrección musical en toda regla: *Time out of mind*, con la pantanosa producción de Daniel Lanois. El disco fue saludado por crítica y público con rendido entusiasmo. Desde entonces casi cada nuevo disco es considerado «una-nueva-obra-maestra-del-genio-de-Minnesota». Tampoco sé muy bien qué quiere decir eso. Pero la cantinela se repite incesantemente. También con este *Tempest*.

Reflexionemos: en algún momento Dylan se quedó sin garganta para cantar pero no sin genio para ser uno de los mejores escritores contemporáneos, además se hace acompañar por una banda de músicos de lo más solvente. El resultado, a partir de aquel *Time out of mind*, son discos musicalmente circunscritos al *blues-rock* donde Dylan, más que cantar, recita su particular mitología americana. Así fue en *Love & theft* (2001), en *Modern times* (2006) y en *Together through life* (2009). Discos todos ellos muy recomendables si atendemos a las precauciones antes establecidas: la voz de Dylan hace mucho que no es la de *Blood on the tracks* ni desde luego la de *Nashville Skyline* (de todos modos, ¿quién demonios es el tipo que canta en aquel disco?) y las canciones, a veces, sólo a veces, pueden parecer un poco monótonas (¿era necesaria esa enésima revisión de Muddy Waters en el «Early Roman kings» de este *Tempest*?). Con todo, no hay que olvidar que una de las com-

posiciones más brillantes de su carrera (y eso es decir mucho) estaba precisamente en aquel *Love & theft*: «Mississippi». Se han concedido prestigiosos premios literarios por mucho menos. *Tempest* es un disco que se parece más a *Modern times* (que no recuerdo que en su momento fuese recibido tan calurosamente) y al mencionado *Love & theft* que al Willy DeVilliano *Together through life*. Es un disco muy sólido, como todo lo que lleva haciendo desde aquel resurgimiento de finales de los noventa. Y la producción, que corre a cargo del propio Dylan, me parece muy adecuada para transmitir lo que sospecho que quiere transmitir: una experiencia lo más directa posible de unos músicos haciendo lo que mejor saben, tocar sin trampa ni cartón.

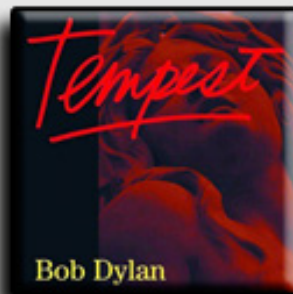
Independientemente de las canciones extremadamente largas que lo cierran, la verdadera fuerza del disco está en su parte intermedia: el trío que forman «Long and wasted years», «Pay in blood» y «Scarlet town» no está a la altura de cualquiera. Son documentos que emocionan, que Dylan interpreta con muchísima credibilidad y que dan muestra de su magisterio como escritor, como *storyteller*. alguna de estas melancólicas piezas puede que ingrese en el panteón de los clásicos con todo merecimiento. Pero no hay que engañarse: esto no es un nuevo



Highway 61 Revisited ni un *Blonde on blonde*. Supongo que nadie en su sano juicio espera eso a estas alturas, aquel Dylan no es este Dylan.

El álbum que nos ocupa está fabulosamente musicado por lo que ya deberíamos empezar a considerar «su banda de siempre», las letras, además, siguen siendo importantísimas (más allá de la anécdota de los homenajes a John Lennon y la consabida tragedia del Titanic). De todos modos puede que, con la excepción de la magnífica terna mencionada y quizá alguna otra más, falten canciones, pues a menudo parecen poemas «con banda sonora» y no unidades orgánicas, como si una banda de música —hay que insistir: una muy buena banda— estuviese improvisando sobre lo que Dylan les ofrece. En

definitiva, *Tempest* se parece más a una colección de relatos con un fondo instrumental que a un disco con melodías que acaben en nuestra memoria. Hechas estas consideraciones, hay que decir que estamos ante un muy buen disco, ante una obra para crear un ambiente, para saborear con calma y pensar, quizá, en qué ha ocurrido con nuestra capacidad para contar historias, para creérnoslas. Bob Dylan, de momento, lo sigue haciendo como nadie. (Si debido a este lanzamiento alguien se siente con ganas de consumir más Dylan, mi consejo sería que se hiciese inmediatamente con un volumen titulado *Tell tale signs* que contiene versiones inéditas y tomas alternativas de material grabado entre 1989 y 2006. Eso sí que es bíblico.)

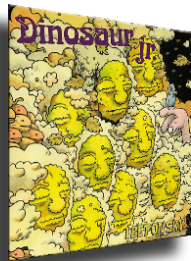


Tempest
Bob Dylan
Columbia Records
2012

Lo han vuelto a hacer: *I bet on sky*,

de Dinosaur Jr.

Por David Sánchez Usanos



La música es la región del arte que más se parece a la magia, a la alquimia. Esto tiene muchas implicaciones, la que más me interesa en estos momentos es la de que no obedece a parámetros lógicos o cuantificables. Lo curioso es que esto también funciona para el negocio de la música. Siempre hay versos sueltos, artistas y grupos que parecen empeñados en desafiar todas las reglas de la cordura y, en lugar de llevar una carrera regular conforme a los ritmos a los que nos ha acostumbrado el mercado, se dejan guiar por su propio demonio interior (que, como todo el mundo sabe, no conoce más ley que su capricho). J. Mascis es uno de ellos. Es el alma de Dinosaur Jr., grupo estadounidense formado a mediados de los ochenta junto a Lou Barlow (bajista) y Murph (baterista) que cuenta con un sonido absolutamente reconocible: conjugan a la perfección un sedimento eléctrico y ruidoso con una forma de cantar y unos solos de guitarra de lo más melódico. Obtuvieron relativamente pronto el reconocimiento de la crítica, del público y de sus compañeros de generación (el mismísimo Kurt Cobain entre ellos) pero, ay, jamás fueron un grupo mayoritario. Tras diversos y quizá inevitables conflictos pusieron punto final a su andadura en 1997. Hasta aquí todo normal, una historia más de una de esas bandas «de culto».

Pero al parecer a Mascis aún le quedaban cosas que decir, pues, ni corto ni perezoso, en pleno 2005 decide reactivar la banda de su vida, lanzarse a la carretera y seguir dando conciertos y grabando discos. Lo curioso —o quizá no, ¿quién demonios sabe ya distinguir la norma de la excepción en este mundo enloquecido?— es que me parecen los mejores de su carrera. Estoy hablando de *Beyond* (2007), *Farm* (2009) y del que nos ocupa *I bet on sky* (2012). Además, en 2011 Mascis sacó un fabuloso álbum acústico llamado *Several shades of why*.

Así que, si alguien que no conozca a esta banda me preguntase hoy mismo por dónde empezar con Dinosaur Jr., le respondería sin dudar: «hazte con el último». Da gusto decir eso cuando no se trata de un recopilatorio —sí, Jagger, esta va para ti, ¿era necesario otro más?—. Y es que *I bet on sky* es la mejor carta de presentación que se me ocurre para esta banda tan especial. La canción que abre el disco, «Don't pretend you know», parece que ha estado siempre con nosotros e incluye todos los elementos que distinguen a este grupo: guitarras algo sucias y machaconas que contrastan admirablemente con una voz dulce y melancólica y unos solos magistrales. ¡Pero es que «Watch the corners» o «Almost fare» son casi mejores! Este tipo consigue que el

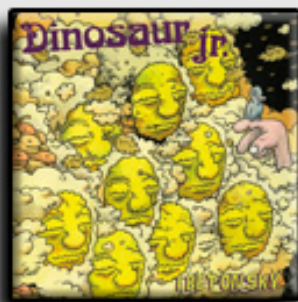
lirismo, la ternura —y, qué diablos, el amor— tengan sentido en pleno 2012. Todo ello sin sonar cursi, sino aunando esas cualidades con una contundencia que hace que las canciones ganen profundidad sin dejar que el virtuosismo instrumental las diluya. Porque Dinosaur Jr. hacen canciones y este *I bet on sky* está lleno de ellas. «Rode», situada en la mitad del disco, es de los temas más alegres y vitales que jamás han grabado. Por cierto, el propio J. Mascis es el productor del disco y también en eso es bueno: todo suena como debe, su voz y su guitarra se entienden a la perfección con una sección rítmica que sirve para anudar con firmeza todo el asunto. Guitarra-bajo-batería, ¿quién necesita más?

No sé si me puede el entusiasmo, pero ahora mismo no recuerdo un disco de Dinosaur Jr. que resulte tan variado. A ver, la voz de Mascis es inconfundible y el mencionado juego entre firmeza y melodía no desaparece en ningún momento.



Pero una canción tan acompasada (bendito wah-wah) como «I know it oh so well» es un soplo de aire fresco. Hay piezas que van al grano en poco más de dos minutos y medio («Pierce the morning rain») y medios tiempos que parecen flotar más allá de toda medida como la tríada que cierra el álbum «What was that», «Recognition» y «See it on your side» (que, por cierto, seguro gustará a los aficionados al Neil Young más eléctrico). Porque eso sí, que nadie se confunda: este es un disco de guitarras, las seis cuerdas tienen un protagonismo absoluto. J. Mascis maneja a la perfección su instrumento y su voz pero, y esto es importante, no lo hace para lucimiento propio (este no es un disco de auto-exhibición como tanto artefacto pirotécnico que circula por ahí) sino que pone su magisterio al servi-

cio de otra cosa: de la música, de esa extraña alquimia de la que antes hablábamos. Mascis encontró en este milenario arte el mejor escondite para su timidez y su melancolía y decidió compartirlo con nosotros (mitigando así su daño y haciéndonos partícipes de él). Él no lo sabe, pero la última vez que le vi hice con él un extraño pacto: mientras siga sacando discos así de buenos y entregándose en el escenario como lo hace (protegiendo su fragilidad tras su melena y el ruido de su guitarra pero sin fallar una sola nota) yo seguiré escribiendo reseñas de su música allá donde esté.



Album: I bet on sky

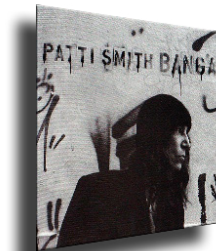
Dinosaur Jr.

Año de lanzamiento: 2012

Sello: Jagjaguwar

B a n g a ,

de Patti Smith
Por David Sánchez Usanos



A veces ser un artista consagrado con una trayectoria de más de treinta y cinco años puede producir un efecto disuasorio. Si *Banga* fuese el debut de una cantante de veinte años el mundo se detendría, estaríamos salvados. No es el caso. Se trata de un disco de Patti Smith, que tiene sesenta y cinco, y que, para muchos, quizá no tenga nada que decir. «Ah, Patti Smith, la de *Because the Night*, pero ¿está viva?, ¿sigue sacando discos?». No sé qué alcance puede tener esto, pero el hecho es que, en mi opinión, estamos ante uno de los mejores álbumes de su carrera. No hace falta escuchar —no hace falta comprar— *Banga* porque sea de Patti Smith, sino porque es una colección de canciones maravillosa. Patti Smith puede ser considerada muchas cosas: poeta, pionera del punk, artista visual, activista... pero lo que es innegable, y lo que queda de manifiesto en el disco que nos ocupa, es que canta como los ángeles. Se la nota comodísima, además. Será porque hace lo que quiere (o porque ya lo ha hecho todo).

Horses, su disco del 75, cambió la vida de mucha gente y supuso su carta de presentación en la escena neoyorkina. Nueva York era entonces el centro del mundo, así que esa obra significó también su espaldarazo a nivel mundial. Aque-

llo olía a fusión de lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular: el MoMA y el rock and roll que aún reinaba en las calles. La chica desgarrada que miraba desde la portada de aquel disco había descubierto que «autosuficiencia» rimaba con «insolencia», pero tenía talento: la furia de «Land» recordaba a los Stooges de Iggy Pop, pero acto seguido llevaba al oyente a tocar el cielo con «Elegie» (acompañada apenas por un piano y una guitarra). Nunca fue una artista masiva, cuando más cerca estuvo fue con la mencionada versión de Springsteen, pero se había convertido en un icono. A partir de 1980 su carrera escapa a toda lógica: un solo disco en esa década, dos en los noventa y cuatro desde el año 2000. Pero vamos ya con *Banga*, porque es una joya.



El disco está concebido con una primera cara más eléctrica y una segunda más relajada. El primer tema es una perfecta muestra de en qué consiste esta obra: una instrumentación elegantísima que arroja a una Patti Smith que canta —y recita— como nunca. Tras un acorde de piano su voz desnuda nos anuncia lo que nos espera: un mundo que descubrir y conquistar, cielos que se abren y almas que bautizar. «Amerigo» es una canción increíble que demuestra las dotes vocales de Patti Smith, no ya para la lírica, sino para la épica. «April Fool» enseña cómo en poco más de tres minutos y medio, con una instrumentación de lo más sencilla y sin enrevesamiento en las letras, puede haber profundidad y magia. Me temo, ay, que el idioma inglés también ayuda (no es casual que estos tipos hayan inventado el rock and roll): porque Patti Smith, en tanto que escritora, también conoce el oficio.

Y «Fuji-san». Luego viene «Fuji-san». Me da la sensación de que en esta crónica he estado intentando ganar tiempo, coger aire, tratar de buscar algo que decir de esta canción. Creo que no puedo. Sólo apuntaré que es el *single* perfecto, que todo funciona, que empieza como un rezo y que nos saca de nuestro gris día a día para llevarnos en volandas a un territorio mitológico y diría que sagrado.

«Influencia» es otro de los términos ineludibles a la hora de hablar de Patti Smith. P. J. Harvey supongo que le debe mucho a esta neoyorquina de Illinois, pero en este disco es como si Patti Smith, conscientemente o no, se reivindicase ante otras conocidas voces. Yo por lo menos no puedo evitar pensar en Lana del Rey cuando oigo «This is the Girl» (y también hay destellos aquí y allá que traen a la memoria el nombre de Marianne Faithfull). Como decíamos, a partir de la mitad el disco va haciéndose más reposado, hay referencias a Gogol, Mijaíl Bulgakov o

Tarkovsky. Y hay piezas magistrales como «Mosaic» o «Nine» con las que uno no sabe a qué atenerse, allí hay influencias celtas y folk pero, sobre todo, la inmensa voz de una Patti Smith imperial. En su edición normal la última canción es una interpretación de «After the Gold Rush» de Neil Young, pero en la muy recomendable versión «libro-disco» de este *Banga* se incluye una pieza más: la fabulosa «Just Kids» (que, al igual que sucede con el libro del mismo nombre, está dedicada al que quizá fue el amor de su vida: el fotógrafo Robert Mapplethorpe).



Fuji-San...es el single perfecto, que todo funciona, que empieza como un rezo y que nos saca de nuestro gris día a día para llevarnos en volandas a un territorio mitológico y diría que sagrado.

No sé si Lou Reed habrá oído *Banga*, pero más le valdría. Como coetánea y neoyorkina Patti Smith le ha dado una buena lección: se pueden tener inquietudes artísticas y seguir haciendo música, buena música (y dando estupendos conciertos, dicho sea de paso). No puedo terminar estas líneas sin dejar constancia del buen hacer de Lenny Kaye, el guitarrista que lleva junto a Patti Smith desde el comienzo de su carrera y que, además, es el responsable de la producción de este disco. Patti Smith tiene una voz prodigiosa, pero también ha sabido rodearse de gente como Kaye cuyo gusto y saber hacer contribuyen a sacarle el mejor partido. Desde luego en *Banga* lo bordan.



Banga
Patti Smith
Columbia
2012

N o v e l a



El *Western* como escenario de la posible *Gran No-vela Americana*; Warlock

de Oakley Hall
por Jorge de Barnola



En el año 1803, Thomas Jefferson compró al entonces cónsul Napoleón Bonaparte la Luisiana francesa, un territorio más grande que lo que abarcaba los EE.UU. de principios de siglo XIX.

Esta compra fue muy criticada porque se consideraba que en Luisiana sólo había desiertos y llanuras estériles.

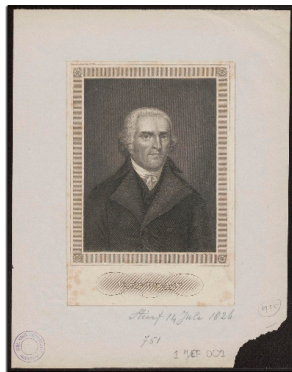
Jefferson encargó el reconocimiento de estas nuevas tierras a Lewis y Clark, dos aventureros que explorarían en profundidad el territorio adquirido por 15.000.000 de dólares. Veintiocho meses después, y cuando la misión se daba ya por perdida, regresaron con un ingente material que habían recogido, diarios y planos de los lugares visitados.

Jefferson había acertado con la compra de Luisiana. El futuro estaba en el Oeste, y señaló que harían falta cien generaciones para colonizar el nuevo territorio estadounidense. Nada más lejos de la verdad. Bastaron tan sólo setenta y cinco años para transformar aquel país naciente de Norteamérica.

Fue el pistoletazo de salida para la llamada «conquista del Oeste».

Nunca en la historia se ha producido tal avalancha humana y con tanta mezcla de culturas y lenguas. Y los movimientos son muy sencillos de analizar. Responden todos ellos a la necesidad de prosperar en un mundo nuevo, de salir de la pobreza, de crear una idiosincrasia cuyo componente primordial fue la aventura y la búsqueda de una identidad nacional.

Todo ello tuvo consecuencias positivas para la primera democracia del mundo, pero también supuso la devastación de un paisaje y de los propios indígenas que habitaban esas tierras.



Retrato de Jefferson, por
Carl Mayer.; Biblioteca de
Vrije

Era el Salvaje Oeste con mayúsculas por una razón. Había lugares en donde las leyes no habían llegado y todo se reducía a la ley del más fuerte.

Los movimientos migratorios comenzarían con los pioneros, aventureros que se adentraban en lo desconocido, con los tramperos y con los primeros colonos

que se atrevían a cruzar de costa a costa con lo justo en una travesía que muchas veces resultaba mortal. El lema de Horace Greeley («¡Ve al Oeste, muchacho, y prospera con el país!») había calado profundamente. Y luego vendría la fiebre del oro de California, y muchas otras fiebres mineras que llevaron hacia el Oeste a miles y miles de hombres buscando su suerte. Pero también vendría una guerra civil que mató a 800.000 personas y numerosas otras guerras que cubrirían el país de sangre y dotaría de mitos y leyendas a un territorio que poco antes carecía de ellos (exceptuando los que ya tuvieron los anteriores pobladores de esas tierras).

En toda novela y película que trate el Western, veremos siempre a una serie de personajes peculiares que eran propios del escenario en cuestión: el comercial de la casa Colt, la prostituta, el buscador de oro enloquecido, el joven pistolero tan atrevido como torpe, el médico borracho, el cochero y su escopetero, la dama que atraviesa lugares inhóspitos para reencontrarse con su marido, el sheriff desbordado de bandidos, el asaltador de trenes, el apache sanguinario, la mujer blanca cautiva de los indios, el tahúr con dos barajas, el proxeneta... El cuadro es impresionante y da para la crea-

ción de unas cuantas epopeyas literarias, que es lo que siempre ha ansiado EE.UU. Un libro que le defina como nación, que hable de sus héroes y sirva de inspiración para la comunidad, como lo son La epopeya de Gilgamesh, La Odisea, La Eneida, El cantar de los nibelungos, El poema del mio Cid, El cantar de Roldán, La Divina Comedia, Martín Fierro o tantos otros. Es la buscada Gran Novela Americana de la que hablaba John William de Forest en su ensayo American Civil War, y a este carruaje se subieron autores como Melville, Twain, Faulkner, Pynchon o Franzen. Pero lo cierto es que, a pesar de que todos ellos son autores de primerísimo orden mundial, ninguno podría presumir de ser el Homero o el Dante de su país. Eso no quita para que no exista una tradición literaria norteamericana, pero sí la deja huérfana de epopeya, de canto de la nación estadounidense.

Seguramente, la posibilidad de una Gran Novela Americana se perdió durante la formación del país, en ese periodo de la Conquista del Oeste, que es cuando debería haberse forjado el texto, los héroes, la palabra de la epopeya.

Oakley Hall lo intentó en 1958 con *Warlock*.

Del mismo modo que Truman Capote se sirvió de

los crímenes cometidos en Holcomb (Kansas) en 1959 para componer su novela-reportaje A sangre fría, Hall se basó en el tiroteo del OK Corral en 1881, en Tombstone, Arizona. Este acontecimiento ha quedado en la memoria estadounidense como un icono de lo que fue el Salvaje Oeste.

El tiroteo duró sólo treinta segundos y hubo treinta disparos entre unos forajidos y los representantes de la Ley.

Mucho se escribió sobre aquella historia de rencores entre familias, robos, asesinatos y venganzas, en medio de una ciudad que acababa de nacer y buscaba el orden a través de una Comisión de Ciudadanos y el nombramiento de un sheriff.

Aquella historia la rescató Stuart N. Lake cincuenta años después, y John Ford la convirtió en película en Pasión de los fuertes en 1946.

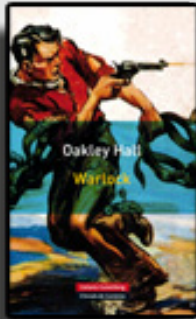
Warlock toca temas semejantes pero al mismo tiempo supone el intento de crear un lugar mítico (Warlock es una ciudad fronteriza abandonada a su suerte), al igual que Yoknapatawpha es el condado imaginado por Faulkner para trasvasar muchas de sus novelas.



Warlock intenta ser también lugar de referencia de la cultura estadounidense, manantial de leyendas, historias, sueños, ambiciones, crímenes y actos de valor que conforman el imaginario del Western. Y Hall rastrea la psicología de sus personajes, intentando comprenderlos en ese escenario de abandono existencial. Es la prueba de que la civilización terminará por imponerse al salvajismo que pretenden imponer los violentos, aunque para eso se tenga que derramar sangre.

Warlock tal vez no forme parte de ese ideal de Gran Novela Americana («ideal» porque probablemente ya haya pasado el tiempo de las epopeyas para los EE.UU. y nunca se vuelva a

repetir el verdadero germen de su existencia, que vive en el mito del Lejano Oeste), pero se acerca mucho a lo que debería haber sido.



Warlock

Oakley Hall

Traducción de Benito Gómez Ibáñez

Introducción de Robert Stone

Colección: Rústica

ISBN: 978-84-8109-999-7

704 pp

Escuela de Rebeldía

Salvador Seguí
por Miguel Carreira



No creo que lo mejor de *Escuela de rebeldía* sean sus cualidades literarias. Sí tiene valor documental -por ser su autor quien es y por retratar lo que retrata- y tiene el mérito de poner encima de la mesa cuestiones que, en un contexto de crisis cobran una nueva vigencia.

Un poco de contexto histórico: Salvador Seguí, el autor de *Escuela de rebeldía* fue uno de los líderes históricos del anarquismo. Trabajó como pintor durante toda su vida. El desempeño de una actividad profesional al margen de su labor política, que hoy se consideraría una muestra de pésimo gusto y seguramente habría hecho que el Sr. Seguí fuese considerado como un imbécil incapaz de liderar cualquier tipo de propuesta política, se consideraba entonces perfectamente normal. Eran otros tiempos. Entonces los sindicalistas y, especialmente, los anarquistas, eran partidarios de que los representantes de los trabajadores fuesen, a su vez, trabajadores, y suponían que la condición de trabajador involucraba el desarrollo de algún tipo de actividad laboral.

Tampoco es cuestión de volvernos locos o ciegos de nostalgia, ni hay por qué empezar a decir ahora que aquella fue una edad dorada. Más bien al contrario. Para empezar, la violencia estaba mucho más generalizada, podemos

decir incluso que era un elemento político cotidiano. El propio Seguí murió a balazos en 1923, acribillado por miembros del Sindicato Libre, una organización que tenía poco de sindicato y menos de libre, pero que contaba con balas y con el apoyo de la extrema derecha y de grupos patronales, que vieron en los pistoleros un recurso para contener a los revoltosos grupos obreros. El anarquismo, a su vez, está vinculado a una tradición de violencia que ha servido para esquemmatizar en exceso su propuestas política.

Escuela de rebeldía cuenta la historia de Juan Antonio, un trabajador que no es Salvador Seguí, pero podría serlo. Eso a pesar de que se nota que Seguí lo que quiere no es hacer una novela autobiográfica. Lo que le interesa es



Salvador Seguí, conocido como El noi del sucre

llegar a una especie de modelo; el camino de perfección paradigmático que hace el obrero paradigmático hasta convertirse en el perfecto y paradigmático anarquista. Posiblemente por eso, por poner distancia y por hacer de Juan Antonio un paria perfecto, Seguí hace que no nazca en Cataluña, como él mismo, sino que que le da origen andaluz y luego se lo lleva a Barcelona, donde transcurre el resto de la novela. Barcelona, por aquel entonces, era el centro del anarquismo español y también el lugar donde la represión contra los elementos obreros era más virulenta. Al hacer a Juan Antonio andaluz de nacimiento y catalán de acción Seguí traza un cordón entre las dos zonas más activas del anarquismo español de la época.

Decíamos que *Escuela de rebeldía*, en lo literario, no es un libro notable. Sin embargo como novela regular, uno casi tiene el impulso de decir que es un sano ejercicio de lectura. Porque lo que intenta Seguí, en apenas setenta páginas, no es un cuento, ni una parábola, ni un tratado filosófico. Lo que intenta Seguí es, por estructura y ambición, nada menos, que una novela, una novela en toda regla al estilo de las grandes novelas del XIX y que tiene a Zola como referente más inmediato. Una novela que sigue a un personaje, desde que nace hasta que

muere y que incluye la maduración psicológica del individuo mediante su enfrentamiento con el mundo. Lo que Stendhal hace en setecientas páginas, Seguí lo quiere hacer en setenta, a ver si se puede. Resulta que no, no se puede.

Este tipo de novelas, con estas aspiraciones, hoy ya no se hacen, pero por entonces todavía el naturalismo tenía su tirón. En el fondo, era el modelo a seguir. El modernismo anglosajón todavía no se había convertido en una posibilidad y, de todas formas, en España del asunto del modernismo nos enteramos bastante tarde y bastante mal. En todo caso, si *Escuela de rebeldía* puede funcionar como ese sano ejercicio de lectura que comentábamos es porque, con ella, se puede entender mejor el enorme talento para la animación de caracteres que hay en las grandes novelas del XIX -quizás más que en ningún otro en Balzac-. *Escuela de rebeldía* fracasa precisamente donde estas novelas pican más alto.

Las grandes novelas del realismo -y vecindades- conseguían narrar la vida de un hombre y, al hacerlo, podían eludir años enteros de la existencia de su protagonista, sin que las elipsis nos resultasen extrañas o sin que nos diese la impresión de que nos faltaban piezas en el puzzle. Vemos madurar a los protagonistas y vemos evolucio-

nar su pensamiento, y todo nos resulta perfectamente natural, perfectamente continuo, a pesar de que, en muchas de estas novelas, un análisis no demasiado detenido nos revela que el efecto de continuidad es un truco de magia: ahora, en una mano, tenemos el personaje de Monsieur Tal, que está aquí y piensa esto. Fíjese bien, que no hay nada en la manga. De repente, el Sr Balzac nos enseña a una condesa de buen ver con la otra mano y con la primera ¡op! nos cambia a nuestro bienintencionado contable en un rijoso calavera... ¡et voila! La comedia humana. Balzac podía hacerlo, Flaubert podía hacerlo, Dickens podía hacerlo, Galdós podía hacerlo. Seguí, no.

Dicho esto, la novela no carece totalmente de méritos literarios. Ni su falta de calidad como novela -la narración falla sobre todo por eso, por pretender ser novela, por aspirar a un tipo de construcción que la excede- implica que lo que se traslada sea un pensamiento ramplón. Al contrario, hay un par de momentos en la historia que realmente llegan a funcionar. Especialmente cuando Juan Antonio encuentra a Maria Rosa -sí, es cierto, no es una gran elección de nombres-, la que será su compañera y la que galvanizará la conversión definitiva de Juan Antonio. En el encuentro entre ambos hay momentos en la que Maria Rosa se muestra como

un personaje de cierto interés y, sobre todo, un personaje creíble y animado. Juan Antonio, por su parte, nunca llega a ser un personaje verosímil. Se nota demasiado que lo que a Seguí le interesa es convertir a Juan Antonio en un símbolo y al pobre le falta el toque de magia que lo convierta en un niño de verdad. Esto, para nuestra forma de leer novelas, es muy difícil de sostener. Yo no sé si existe un mundo paralelo en el que los lectores de novelas estén acostumbrados a este tipo de personajes. En el nuestro, Juan Antonio es un personaje, en el mejor de los casos, asintótico. Podemos acercarnos a él, pero nunca llegamos a tocarlo del todo. Con María Rosa sí llegamos a entrar en comunión. Es algo muy breve, pero está ahí y, además, el



fragmento tiene el mérito añadido de sortear con bastante solvencia lo que no deja de ser una situación melodramática, un tanto de opereta.

Pero más allá de lo literario, *Escuela de rebeldía* es un documento interesante por dos razones. Una, porque sirve para entrar en contacto con una época histórica y, sobre todo, con una parte de esa historia, el anarquismo, que ha sido muy mal conocida y muy mal difundida por la historia y la narrativa en España. Uno ve las películas sobre la Guerra Civil española y da la impresión de que todo ahí era una balsa de aceite. Al final no queda más remedio que preguntarse qué pudo salir mal en un ejército de gente tan guapa y tan voluntariosa, todos remando en la misma dirección. En fin, no hay que ser un erudito para saber que la cosa no fue así del todo, pero en el cine -no tanto en literatura- es más bien difícil encontrar tan siquiera una alusión al grave enfrentamiento entre anarquistas y comunistas que lastró al bando republicano y sin el cual quizás, sólo quizás, la Guerra Civil habría tenido un final diferente.

La segunda razón es que *Escuela de rebeldía* invita a una reflexión sobre el anarquismo en sí. Una reflexión que, quizás hoy más que nunca, dado el progresivo enturbia-

miento de las relaciones entre la población y sus instituciones políticas, parece necesario.

Por supuesto, hablamos de reflexión, que no de adhesión. No nos atreveremos desde aquí a recomendar una u otra opción política, pero sí nos atreveremos -porque creemos que es nuestro papel- a recordar la necesidad de llevar a cabo una reflexión política seria, profunda y libre de todo prejuicio en un momento en el que parece evidente que en España la degradación de la política y de las relaciones de la política con el pueblo amenazan el propio sistema y algunos de los principios más nobles que lo animan. Es necesario reflexionar, por ejemplo, para evitar el riesgo de que se confunda la forma -es decir, las actuales estructuras, instituciones y reglamentos- con el fondo -el principio democrático mismo-. Parece claro también que una reflexión política que aspire a examinar la cuestión desde sus fundamentos debe ocuparse del anarquismo, más allá de sectarismos o romanticismos. Pensar el anarquismo, por su parte, implica pensar en su esencia, en sus objetivos y, claro también en sus métodos históricos, uno de los cuales, el que se relaciona de forma automática con el anarquismo (lo cual no deja de ser una simplificación de un fenómeno mucho más complejo) es el de la violencia y su uso en política.

El hombre es un pobre ser que ha perdido sus instintos y no ha alcanzado la sabiduría. La frase no es mía, es de Cela, aunque tengo que prevenir a cualquier cazador de consignas de que aquí cito de memoria y tampoco recuerdo el lugar concreto en el que pueda buscarla. En todo caso, es una frase muy redonda, que creo que puede servir para introducir uno de los caracteres fundamentales del hombre: su naturaleza social. El hombre es poca cosa sin sociedad y, por tanto, está condenado a ser un animal político -Aristóteles estableció ese concepto que, creo, nadie a derogado después-. Desde el momento en el que el hombre decide agruparse con sus semejantes, por cuestiones de supervivencia y para tener con quien charlar -esto lo dice la biblia, qué quieren que les diga-, una de las primeras decisiones que habrá tenido que tomar es la de si estos grupos deben estar regidos por algún tipo de jerarquía o no.

Por supuesto, lo más probable es que el ser humano no se haya tenido que plantear nunca esta cuestión de forma literal. Lo que estamos haciendo aquí es practicar un juego de reconstrucción caricaturesca de la historia para representar de forma plástica la cuestión de si las jerarquías que estructuran una sociedad son necesarias u opcionales. La reflexión sobre el anarquismo es,

en su base, una reflexión sobre el poder, sobre la necesidad del poder y sobre las relaciones del poder con los individuos. El anarquismo dice que la humanidad no necesita de una jerarquía para sostener una comunidad. La historia, salvo contados y breves experimentos, dice lo contrario. También es verdad que la historia ha sostenido cosas que, a toro pasado, parecen más bien excéntricas, como el esclavismo o la viruela.

Cabe señalar que *Escuela de Rebeldía* no es una exposición sobre los principios del anarquismo. Es sobre todo, y sin salir del ámbito de una narración novelesca, una exploración sobre las posibilidades de una revolución, sobre si los cambio de una sociedad se pueden dar a partir de una evolución de lo que había

antes o si un mundo nuevo necesita -y hasta merece- nuevos principios que arranquen desde lo más hondo, es decir, no ya desde la renovación de las instituciones, sino desde la verdadera raíz del cambio que propone el anarquismo en cada una de sus muchas formas: un hombre nuevo para un mundo nuevo.



Escuela de rebeldía
Salvador Seguí Periférica
Biblioteca Portatil
ISBN 978-84-92865-60-4
2012
72 pgs

Esperanza: una tragedia

de Shalom Auslander
por Tatiana Giménez



A few years ago, when my relationship with God was just beginning to falter, my mother tried to help us work things out. She knew I had begun eating cheeseburgers against God's will, she knew I was driving on the Sabbath, which God had declared a day of martially-imposed rest. She was desperate to make my relationship with God work, and so my loving mother took me aside, put her loving arm around me, looked with her loving eyes into mine and said, «You're finishing what Hitler started.»

Shalom Auslander, I miss God, Die Zeit.

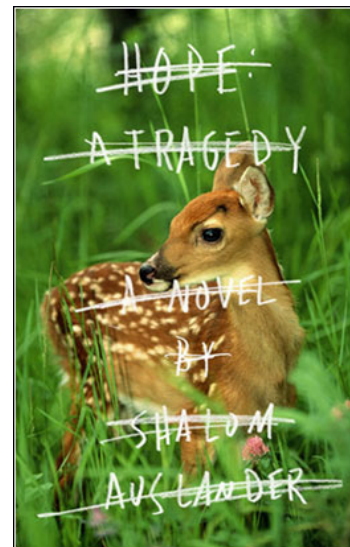
Para empezar, he de reconocer que Shalom Auslander era un completo desconocido para mí hasta que cayó en mis manos una entrevista en la prensa española para promocionar su novela *Esperanza: una tragedia*. Y me dejé engatusar por los fuegos de artificio de un argumento original y chocante, susceptible de controversia: las desventuras de Solomon Kugel, un judío renegado que tiene que cargar con una madre que se cree una víctima del Holocausto sólo por ser judía pero que sólo ha visto un campo de concentración como turista; con una mudanza

que está acabando con su matrimonio; un pirómano que incendia casas antiguas como la que él acaba de comprarse; y una anciana a la que se encuentra en su desván y que afirma ser Ana Frank, demasiado ocupada con escribir una segunda novela que supere el éxito editorial de la primera como para buscarse otro alojamiento. Todo ello salpicado de cinismo y humor negro, con personajes que van desde lo entrañable hasta lo odioso en solución de continuidad y, cosa curiosa, sin caer en contradicciones.

Por si este argumento no fuera lo bastante atractivo, Auslander demuestra poseer una capacidad notable para la narración, evitando las digresiones tediosas que solo aparentan una trascendencia artificial y manteniendo la intriga de la peripecia, pero sin olvidar a esos lectores que quieren disfrutar del proceso y no sólo del final sorprendente. Esto es, si bien el contenido es ante todo divertido y la línea argumental principal fluye de manera natural conservando nuestro interés, el «querer saber más» no camufla posibles carencias. A medida que avanzamos en la lectura vamos descubriendo a unos personajes complejos y bien contruidos que no tienen nada de cómicos, las frases perfectas para repetir delante de los amigos y parecer ingenioso van desapareciendo (los primeros capítulos están

plagados de sarcasmos sobre el Holocausto, Hitler, los judíos, la vida o los excrementos de ratón), y nos quedamos ante una narración seria sobre el peso de la familia y el pasado, los mitos que nosotros mismos creamos para darle sentido a nuestras vidas y que acaban con éstas, las expectativas no cumplidas y las buenas intenciones que dañan nuestra vida y la de los demás.

Porque esta es la mayor virtud de *Esperanza: una tragedia*. Su capacidad para transformarse y ofrecer una visión completa de una realidad. La realidad de Auslander, la realidad de Kugel, la realidad de un solo individuo, pero una realidad al fin y al cabo: la de un optimista tan esperanzado que no puede evitar temer que todo salga mal al final. O al menos esa es la opinión del profesor Jove, un terapeuta empeñado en demostrarle a Kugel, y a nosotros, que lo más sano es asumir que la vida es «a festering pile of maggot-



ridden shit» (Auslander, "Fecal position", GQ). Esto trae a colación otro de los puntos fuertes de la novela: los personajes secundarios. Quizá no tengan una gran entidad en sí mismos, pero son precisamente ellos los responsables de algunas de las mejores líneas. Personalmente, el discurso de la agente inmobiliaria sobre las excusas para evitar la felicidad porque somos incapaces de asumirla, me parece uno de los mejores ejemplos de mayor cara dura que he leído en mi vida. Hace que cualquiera quiera ser como ella. Y no digamos la aparición estelar de Alan Dershowitz (abogado famoso por haber defendido a O. J. Simpson, pero también por haber escrito *The Case for Israel*), al que la madre de Kugel ve casi como al Gólem.

Aunque no todo van a ser méritos. De toda la nómina de personajes, quizás la mujer de Kugel quede un poco olvidada y mal perfilada, y no porque carezca de un pasado explícito o unas motivaciones definidas. Simplemente creo que ha sido una cuestión de torpeza o desinterés por parte del autor.

Y llegamos por fin a él, al autor. Me fue imposible resistirme a entrar en su página (www.shalomauslander.com) y leer alguno de sus artículos publicados en prensa. Una vez hecho esto, ya no pude dejar de ver esbozos de su pensamiento en las voces de todos los personajes, incluso

anécdotas de su vida retratadas con exactitud. Para aquellos que no quieran tomarse la molestia de una lectura que, por otro lado, considero muy entretenida, diré que su ideología se puede resumir en los siguientes principios: El optimismo no es más que una máscara que oculta el lógico disgusto ante la fatalidad de la vida. Por eso el depresivo se siente tan solo, porque es el único sincero. Dios es un psicópata. Si cambiásemos su nombre por el de Frank en el Antiguo Testamento y se lo leyésemos a niños pequeños, estaría claro quién es el malo de la película. Los judíos son gente aterrorizada por un Dios que



ellos mismos han inventado para autolimitarse y autocompadecerse, y todo lo negativo que les ocurra, por azaroso que parezca, es por su propia culpa.

Con estas bases se construye *Esperanza: una tragedia*. Una ficción que sirve de catarsis al escritor (no sé hasta qué punto al lector), a través del humor mordaz y la exageración histriónica de sus anécdotas y sus miedos. Dice Susan Sontag (*Contra la interpretación*: 1966) que “las interpretaciones de este tipo [aquellas que buscan significados ocultos] indican insatisfacción (consciente o inconsciente) ante la obra, un deseo de reemplazarla por alguna otra cosa”. Pues bien, yo podría justificar la trascendencia de *Esperanza: una tragedia* hablando del simbolismo de situaciones y per-

sonajes, del inmovilismo del hombre moderno ante circunstancias que lo superan, del sentimiento de angustia ante la ausencia de un Dios que, si bien limitaba la libertad individual, con su desaparición deja a los individuos perdidos en la inmensidad de un destino inabarcable. Pero eso no es más que echarle imaginación. *Esperanza: una tragedia* es la narración de una vida ficticia, con la que nos podemos sentir más o menos identificados, y con eso debería bastar.

A título personal, he de decir que me parece una forma tan buena como cualquier otra de sacarle partido a la terapia, y encima rentable. Aunque no creo que mi opinión vaya a importarle mucho a Auslander. Ni la mía ni la de nadie.



Esperanza: una tragedia

Shalom Auslander

Blackie Books

Traducción de Carles Andreu

Ilustrador: Abel Cuevas

Tapa dura

ISBN: 9788494001925

348 pp

Rat

Girl

de Kristin Hersh
por Miguel Carreira



Creo que la mejor frase que he escuchado nunca acerca de la vejez es una que citaba Paul Auster, aunque no es de Paul Auster, en realidad. Él la citaba como la mejor frase que, a su vez, él, había escuchado acerca de la vejez y que era algo como: Qué raro que esto le pase a un niño.

Rat Girl es el libro de memorias de Kristin Hersh, cantante y guitarrista de *Throwing Muses*. *Rat Girl* no es un libro sobre la vejez. Todo lo contrario, trata un año de la vida de Hersh, el año en el que, con apenas dieciocho años, le diagnostican un trastorno bipolar, se muda con su grupo a Boston, graba su primera maqueta, graba su primer disco y se queda embarazada. Un lote nada desdeñable de acontecimientos que, de encontrarnos en una novela, tal vez habríamos rechazado por inverosímil. O tal vez no, porque tal vez quisiéramos creerlo de todas formas. Tal vez quisiéramos darle a Hersh el voto de confianza necesario para contar su historia. Lo cierto es que *Rat Girl* es un libro imprevisto que quizás ni siquiera teníamos derecho a esperar.

No sé si el lector comparte esta opinión, pero el que suscribe encuentra bastante fácil acomodarse a ciertas prevenciones cuando encara las memorias de una estrella del Rock. A este tipo de prevenciones hay quien les llama prejuicios,

y es un nombre bastante exacto. Podría extender dichos prejuicios a las autobiografías en general. Si toda obra, en alguna medida, es un esfuerzo vehemente por afirmar una verdad -y esto se puede decir de obras muy modestas, incluso de esta crítica- en el caso de las autobiografías frecuentemente resulta incómodo encontrarse con esa vehemencia aplicada a los propias vivencias y a la propia verdad. Si dichas vivencias, además, se interpretan a partir de la clave del éxito -así triunfé yo, así llegué a mi lenguaje, así se forjó mi obra- la combinación puede llegar a ser irritante. No se trata simplemente de una cuestión de simpatía o antipatía respecto de la vanidad ajena. Se trata también del crédito que la obra merece y la cercanía que dicho crédito permite establecer entre el lector y el libro.

La prueba y el análisis son términos que difieren. La prueba establece que algo ha tenido lugar. El análisis demuestra por qué. Las biografías y,



aún más, las autobiografías son -contra lo que se pudiera pensar- por norma, analíticas. Se trata de explicar las razones que prueban por qué nos interesa una personalidad determinada. Aunque no creo que estuviese en la cabeza de Hersh establecer una respuesta a esta tesis, lo cierto es que *Rat Girl* se puede considerar un refrescante ejemplo de autobiografía encomendada únicamente a la prueba. En este sentido, la propuesta es tan extrema que Hersh no se limita a «probar» (testimoniar) que han ocurrido determinados hechos -diagnóstico de bipolaridad, grabaciones, visitas a bares, amistad con una antigua estrella de Hollywood, embarazo-, sino que, además evita aludir incluso a las razones más inmediatas que están detrás de esas causas. La más llamativa de estas lagunas, de estas causas no expuestas, quizás sea el embarazo de Kristin. En las memorias no sólo no se alude al padre de la criatura, sino que, hasta el mismo momento en el que sabemos del embarazo tenemos la impresión de que Kristin camina por la vida con una asexualidad plena. Se diría que a Kristin la ha embarazado un test de fertilidad.

No es la única vez. El ataque de manía depresiva de Kristin, aunque sí se muestra, sucede en una atmósfera onírica que lo suspende. No hay cortes, en realidad. No se trata de un stacca-

to. Lo verdaderamente sorprendente es que la visión subjetiva del capítulo está aterradoramente cerca de lo que podría ser el acontecimiento real, en el que lo más dramático es lo más breve: un relámpago, un corte. En *Rat Girl* tenemos la impresión de que lo más dramático y lo menos dramático le merecen a la autora exactamente el mismo espacio, como si la vida fuese una construcción de bloques uniformes donde cambia el color, pero no las dimensiones ni la consistencia. Grabar un disco o ir a casa de un amigo en furgoneta son acciones que difieren en importancia por sus consecuencias. Pero, en sí mismas, son segundos que se queman, material de tiempo que se emplea.

Resulta difícil describir *Rat Girl* como un libro de memorias. Primero, porque ocupa sólo un año de la vida de la autora, lo cual, como libro de memorias, es un lapso inusual. En segundo lugar, porque está escrito como una novela. La narración echa mano de descripciones, diálogos e incluso de situaciones novelescas. Uno está muy tentado a creer que Betty, la vieja actriz de Hollywood con la que Hersh traba amistad durante la universidad, no es más que una señora chalada -una encantadora señora chalada, eso sí- que sólo cuenta historias fabulosas sobre su juventud en Hollywood para impresionar

a su joven y amiga. Incluso, si uno ha leído la contraportada del libro y ya está avisado de los problemas de salud mental que atravesó Hersh en ese periodo, existe la tentación de suponer que Betty pueda resultar una alucinación o algo por el estilo. Luego resulta que no, que Betty fue una mujer de verdad, que tuvo un pasado de verdad en Hollywood y que, efectivamente, le gustaba presentarse en los primeros conciertos de *Throwing Muses* acompañada de bienintencionados curas católicos que levantan compulsivamente los pulgares en señal de aprobación.

¿Quiere esto decir que todo lo que aparece en *Rat Girl* es rigurosamente cierto? Lo desconozco, pero lo dudo. Mi impresión personal es que el lector haría bien en desconfiar de ciertas situaciones, de la literaridad de algunos diálogos y de las características de según qué personajes. En una breve anotación al principio del li-



bro Hersh advierte: «Betty me enseñó que nunca se puede decir del todo la verdad; no siempre resulta pertinente ni agradable. Hay que dejar ciertas cosas atrás para poder contar tu relato».

Si es novela, relato, reportaje o memorias, al final es una cuestión que el lector seguramente sólo retomará una vez terminada la lectura. Antes de eso estará ocupado con este libro que, tal vez, no teníamos derecho a esperar. Un libro con el que tal vez podríamos haber sido injustos si, por ejemplo, nos hubiésemos tomado muy en serio nuestras precauciones ante determinados tipos de libros (esto es, autobiografías del Rock) o si, simplemente, hubiésemos leído esta misma reseña -en la que se habla de las memorias de una adolescente enfrentada a un trastorno bipolar y a un embarazo en el mismo momento en el que se queda embarazada- y no hubiésemos llegado hasta este punto, hasta el momento en el que decimos que, a pesar de todo, *Rat Girl* es un libro tremendamente divertido. Sobre todo, porque Hersh posee un notabilísimo talento para la narración, porque tiene unas dotes fabulosas para la observación de detalles, porque maneja recursos literarios, imaginación, sentido del humor y una ternura conmovedora que ejerce hacia prácticamente cualquier personaje que se interponga en su camino.

Ya lo decíamos antes ¿Son reales o fieles a la realidad todos los personajes que aparecen en *Rat Girl*? Seguramente no. Quizás todas las personas hayan existido, pero me parece difícil creer que no haya más de uno o dos diálogos inventados. No creo que sea demasiado importante. Hace una semana, el que suscribe -que no es lo que se dice un erudito en cuestiones musicales- no conocía la existencia de un grupo llamado *Throwing muses*. Un libro y cuatro discos después (incluido un extraño trabajo con un extraño título: *The real Ramona*) al que suscribe no le afecta demasiado si Dave (el batería) es tan increíblemente paciente como muestra Hersh en este libro o si el primer productor musical del grupo era capaz de levantarse a las cuatro de la mañana para charlar con ella acerca de lo que había visto en el parque, a pesar de (o precisamente por) que ese día Hersh se había fugado del estudio y, presumiblemente, le había hecho perder un par de miles de dólares.

Nos da igual si todo eso ha sucedido o no. La verdad, al fin y al cabo, es una forma de análisis o una forma del análisis. A Hersh le da igual. A nosotros no nos importa. Lo que tendremos delante es la construcción de una novela en la que los hechos, simplemente, suceden. En la que una adolescente (me atrevería a decir que

esta es, más que otra cosa, una novela sobre la adolescencia) se enfrenta con humor e inteligencia a uno de los sucesos más curiosos de eso que se llama la existencia humana. Sujetos expuestos a una larga cadena de acontecimientos que se van alargando indefinidamente hasta que, cierto día, un anciano se mire en el espejo, se sorprenda de sus arrugas y piense aquello de: es raro que esto le pase a un niño



Rat Girl

Kristin Hersh

Alpha Decay

Traducción de Sofía González Calvo

ISBN: 978-84-92837-45-8

2012

416 pp

Haz lo que temes y el temor desaparecerá
Krishnamurti

Un mundo para Mathilda, o la reinención del entorno de Victor Lodato por Jorge de Barnola



En *Tan fuerte, tan cerca*, Jonathan Safran Foer compuso una particular odisea por los mares de la pérdida y el terror desde la óptica de un niño de nueve años, Oskar Schell. Esta mirada, a ratos ingenua y a ratos genial, supondría la piedra de fundación de otras novelas que tratarían los atentados del 11 de septiembre de 2001. Lo interesante de la obra de Safran Foer no era el asunto de los aviones y las torres (si bien era el principio de todo), sino percibir que la entrada en el siglo XXI con un acontecimiento de tales proporciones tenía como punto de partida (y de inflexión, por lo que tiene de nuevo) el desarrollo, crecimiento y madurez de los niños estadounidenses que se educarían bajo ese escenario de alerta permanente.

Sería como un Hombre del Saco que se mantuviera expectante para saltar sobre su víctima y arrastrarla hacia las más temibles pesadillas.

Unamuno, en *Recuerdos de niñez y mocedad*, ya nos avisaba de que: «el primer principio sobrenatural que en nuestra conciencia arraigó fue, pues, un principio malo, tenebroso y amenazador, cuya

aparición recuerda el *timor fecit deos* de Estacio. Más tarde el cuarto oscuro se convirtió en el infierno, y del Coco surgieron el demonio y Dios».

Entiéndase esto como una nueva concepción del mundo en el imaginario estadounidense, la Génesis de una generación que se sabe al descubierto, frágil y cuyo mundo se puede desintegrar por primera vez por la acción de fuerzas enemigas que proceden del exterior (algo que ni los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial ni los rusos en la Guerra Fría lograron ejecutar, obviando el paréntesis de Pearl Harbor que sucedió demasiado lejos como para que el sentimiento de seguridad estadounidense se viera amenazado).

Esta reflexión sobre el terror no es gratuita en la novela que nos trae hoy aquí, por la sencilla razón de que Mathilda Savitch, la protagonista de *Un mundo para Mathilda* (señalar que el título original en inglés es *Mathilda Savitch* y que el título en castellano no es, desde mi punto de vista, muy afortunado), vive día a día bajo el lema *PERMANECE ALERTA. PERMANECE A SALVO* que se encuentra en toda la escuela pintado en letras rojas.

Pero la novela de Victor Lodato no habla sólo de 11-S (ya dijimos que sólo es el principio para esa nueva generación), sino que es el viaje a la ma-

durez de una niña de trece años con una visión extraordinaria de lo que le rodea (es clarividente porque mira la realidad sin la venda del terror que suele cubrir los ojos de la mayoría de la gente; y el terror y la ceguera es algo aprendido y aprehendido durante nuestra pérdida de la inocencia).

Se podría decir que Mathilda «no tiene pelos en la lengua», pero sería un error. Esta expresión suele tener un matiz no muy positivo por lo que tiene de intromisión hacia el prójimo. No es exactamente eso. Más bien Mathilda ve la realidad con otros ojos y lo expresa con naturalidad, arrastrada por una percepción novedosa por cuanto la verdad, como los diamantes, tiene multitud de caras y la cuestión es verlas todas, o bien las partes más sorprendentes y nunca vistas. Y tampoco es correcto decir «no tiene pelos en la lengua» porque Mathilda «se muerde la lengua», se calla, analiza y lo expresa todo en sus pensamientos, en su mundo interior.

Mentiría si no dijera que me he enamorado de Mathilda Savitch. Es uno de los personajes más hermosos que me he encontrado en literatura, y me pregunto cómo será la Mathilda adulta, cómo sentirá y verá el mundo cuando pasen los años. Y me gusta pensar que esa inventiva y genialidad para buscar metáforas de lo cotidiano

y hacer de ellas expresiones sublimes de la existencia, jamás la perderá. Que seguirá siendo así, que seguirá siendo tan auténtica y con tanta personalidad como es la Mathilda de trece años.

Hay tan poca imaginación en el mundo. Una persona como yo básicamente está sola. Si quiero vivir en el mismo mundo que los demás, tengo que hacer un esfuerzo especial.

Y es que Mathilda es muy diferente a todos los chicos y chicas de su edad. Es un torbellino de imágenes lo que sacude su cabeza, analizando los gestos, las palabras, las cosas, mezclando conceptos y volviéndolos a construir, jugando con el lenguaje y con las imágenes como un montador de cine que tuviera licencia para hacer lo que le viniera en gana y le importara un bledo cómo se vería su obra si se proyectara en una pantalla.

Al fin y al cabo, ¿qué es la vida, sino percepción? Y, si le sumamos a esto el sentimiento que nos provoca lo percibido, veremos que ambos conceptos pueden retroalimentarse hasta crear un mundo propio tan particular como extraño.

Y es aquí cuando se produce ese «mundo diferente» de Mathilda, como si se dejara caer por el hueco de un árbol y se perdiera por el País de las Maravillas de lo onírico, con la salvedad

de que Mathilda está despierta y los protagonistas no son conejos, ni gatos, ni reinas de corazones. Lo que le rodea es real, sus padres, sus amigos, el recuerdo de su hermana muerta.

Mathilda, podríamos decir, es tan particular porque viene de serie (nació con esas cualidades diferenciadoras), pero quizás hay un hecho fundamental que magnifica su mundo interior: la muerte de Helene Savitch, su hermana de dieciséis años, arrollada por un tren.

Cuando comienza la novela, va a cumplirse el primer aniversario de su fallecimiento, y Mathilda se adentra en la pubertad con una sensación de vacío que la succiona (llámese el rebufo de la pérdida de su hermana, quizás una metáfora del vacío de esas torres del Wall Trade Center) hacia un mundo alternativo que cuestiona las propias posibilidades de lo que sucede a su alrededor, la apatía y depresión de sus padres, la inmadurez de sus amigos de la escuela, la vida trunca de su hermana Helene, los secretos ocultos de ésta en lo concerniente a su vida sexual.

Mathilda seguirá los rastros dejados por Helene, buscará comprender el porqué de su muerte, y en ese viaje (un viaje hacia dentro como en una huida de la realidad) irá conociéndose y com-

prendiendo el caos que la rodea, el sinsentido de la vida. Y la única forma de paliar los temores (la sensación de que todo se puede deshacer en cualquier momento) es enfrentarse a ellos.

Es una novela de aprendizaje, pero es el lector quien aprende con Mathilda.

Hay libros que emocionan y te dejan el corazón en un puño. Hay libros que, cuando los terminas, te envuelven en un manto de abandono y tristeza (aunque sepas que nunca te van a abandonar). Suelo nombrar tres títulos de novelas que me han dejado con ese sentimiento, que me han hecho llorar cuando he llegado a la última página: *1984*, de Orwell; *Los detectives salvajes*, de Bolaño; y *En la fron-*

tera, de McCarthy. A partir de ahora, añadiré éste de Victor Lodato: *Un mundo para Mathilda*.

Quiero ser mala. ¿Por qué no? Mi vida es aburridísima. Es de noche. Todavía es temprano para acostarse y ellos dos leyendo, moviendo los ojos como la luz interior de una fotocopidora. Hoy, cuando metía los platos en el lavavajillas, he roto uno. He dicho lo siento mamá me ha resbalado. Pero no me había resbalado, soy así a veces, y quiero ser peor.



Un mundo para Mathilda

Victor Lodato

Traducción de Carme Camps

ISBN 978-84-92723-66-9

Duomo Ediciones

Barcelona, 2012

309 pp

E v e n t o s



Patti Smith, sala *La Riviera*

Por David Sánchez Usanos



Patti Smith salió a escena y, desde el primer momento, allí se tuvo la sensación de estar ante algo especial. Esta cantante de aspecto enjuto aún a dos características decisivas: talento y simpatía. Si fuésemos renacentistas tendríamos que decir que Patti Smith tiene *grazia*, si fuésemos benjaminianos deberíamos afirmar que, a pesar de la época en la que vivimos, Patti Smith tiene «aura». De lo que no hay duda es de que ha nacido para cantar.

La Riviera no estaba llena —quizá fruto de la situación económica y del penúltimo golpe a la industria cultural de este país con la reciente subida impositiva— pero con las primeras notas de «April fool» se intuía que pronto habría un clima de lo más propicio. De todos modos, he de decir que, por alguna razón que se me escapa, el público no recibió con el calor que se merecían los temas de su último disco (salvo al que le da título, «Banga»). Lo menciono porque con la tercera canción de la noche, la magnífica «Fuji-san», la sala debería haberse venido abajo y no fue así. Patti Smith ha optado en esta gira por un formato acústico, lo cual contribuye a resaltar aún más el tremendo poder de su voz. Los músicos que la secundan cumplen su papel a la perfección, allí no sobra ni una nota: guitarra, bajo, batería y piano (según los temas, se intercam-

bian los instrumentos) y, en un par de canciones, unos atinadísimos coros. Personalmente considero un acierto lo austero de la propuesta, pues esta mujer no necesita esconderse detrás de ninguna muralla de arreglos ni electricidad. Quizá hubiese alguien que esperaba a una Patti Smith furibunda y punk; bueno, pues, en lugar de eso, nos encontramos con una artista que se halla comodísima encima del escenario, que se mueve y canta con soltura y fluidez. Patti Smith se siente a gusto, está en paz consigo misma, con lo que hace y donde lo hace y, en consecuencia, convirtió *La Riviera* en el salón de su casa.



stageplanet.net

PATTI SMITH

& HER BAND

15 NOVIEMBRE

LA RIVIERA

MADRID

e entradas.com
902 876 870

Spotify

En tiempos como estos se agradece el compromiso honesto y franco, y Patti Smith lo tiene (o al menos lo transmite). Sigue estando preocupada por el mundo en el que vive, por lo artístico (hubo emotivas dedicatorias a Amy Winehouse y a Roberto Bolaño) y por lo político. Habló de Oriente Medio, de Madrid, de España y de su crisis, de la gente y de su poder. E, insisto, no sonó a cliché sino a emoción sincera. Cerró su concierto con la excelente «People have the power» y nos dejó a todos con ganas de más. Pero antes de eso ya se había hecho con los mandos: «Because the night» es un tema irresistible y desde luego *La Riviera* se rindió, como también lo hizo a los relámpagos de su versión de «Gloria» con la que se retiró antes de los bis. Volvió, mostró su lado más tierno con «It's a dream» de Neil Young y, como decíamos, se marchó como la emperatriz que es con «People have the power». El concierto duró poco más de hora y media, pero creo que no puede haber queja alguna: más allá de su sensibilidad, de su militancia y de su simpatía, Patti Smith tiene una voz increíble y canciones donde lucirla; cuenta, además, con una banda de lo más competente. Patti Smith lo tiene todo, y está bien que así sea.

Entrevista a Fernando Palazuelos

por Miguel Carreira

Bilbao, 1965. Debutó en novela con *La trastienda azul* (Lengua de Trapo, 1998) que fue premiada con el premio «Torrente Ballesten», «Tigre Juan» y «Ciudad de la laguna». Ha publicado una decena de libros que incluyen poesía, relato breve y novela, así como relatos en diversas antologías. También es ilustrador. *Geometría del azar*, su último trabajo, recogido en Factor Crítico incluye ilustraciones del propio autor. <http://fpalazuelos.blogspot.com.es>

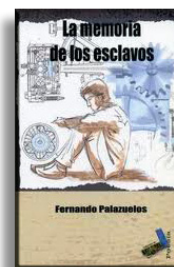


Factor Crítico: Vamos a empezar por una cuestión sobre el género, que parece relevante especialmente en un caso como *Geometría del azar*. Este es un libro de cuentos, pero heterodoxo desde el punto de vista del género, primero por que los cuentos están ligados a la evolución vital del personaje -lo que acerca el libro a la novela, aunque una especie de novela en stacatto-, segundo porque el personaje tiende a confundirse con el autor -lo que lo acerca a las memorias- y tercero porque insistes mucho en la cuestión de que el azar es un elemento imposible en la novela, porque la novela o al menos un cierto tipo de novelas, se fundamenta sobre la causalidad, que es lo opuesto al azar. ¿Hay una reflexión previa acerca del género en *Geometría del azar* o es, digamos, la forma hacia la que fue evolucionado el libro por su propia inercia?

Fernando Palazuelos: Desde el primer borrador el motor principal del libro fue lo azaroso, entendido como una energía o magnetismo sobre el que yo quería indagar. La pregunta era: ¿cómo hacerlo? La novela estaba descartada, porque un lector inteligente enseguida recela ante el recurso de que sucesos de la trama se resuelvan por simple casualidad. Tampoco parecía adecuado escribir relatos al uso. La única manera de abordar el tema era la narración de sucesos verídicos. La carambola casual, que en ficción no se perdona por parecer un recurso poco elaborado, en la realidad nos resulta sorprendente. Ésa era la clave. Necesitaba contar sucesos reales, pero haciéndolo con penetración quirúrgico-mágica, buscando la esencia de las situaciones, preguntándome por los mecanismos secretos que rigen el azar (de ahí que decidiera congregar las narraciones con unos pocos apéndices reflexivos). Sí es cierto que me percaté a posteriori de algo curioso: el libro había alcanzado otro nivel literario añadido, pues sin apenas darme cuenta había elaborado una peculiar autobiografía. Tal vez por todo ello es un libro de género inclasificable. Tiene una leve semejanza con una novela con forma de diario, cosa que no es; tiene aspecto de un libro de relatos; tiene mucho de biografía familiar y personal; y penetra en la reflexión filosófica y el ensayo. Asimismo, cada texto está ilustrado. Esto era la guinda de presentación para un proyecto que me hechizó desde el principio. Es un privilegio ver editado este libro tal y como yo lo imaginé.

Factor Crítico: Nos habla de que se siente afortunado por haber podido ver editado un libro como este. ¿Se toman pocos riesgos editoriales en España?

Fernando Palazuelos: Según los editores, publicar libros de relatos es arriesgar tiempo y dinero. Entiendo que se trata de hacer una apuesta por un producto cultural que no se sabe si se va a vender. Ojalá las cosas no fueran así, pero es lo que hay. Las editoriales fuertes sólo publican este tipo de libros cuando son de autores mediáticos. Son las editoriales independientes las que se esfuerzan por crear hermosos libros que, entre el marasmo de novedades, tristemente pasan desapercibidos. Curiosamente quienes menos medios tienen son los que más arriesgan.



Factor Crítico: En su opinión ¿Están cumpliendo las editoriales su función como filtro y altavoz de las voces literarias, o ese exceso de precaución supone un lastre demasiado pesado?

Fernando Palazuelos: No sé exactamente por qué sucede, pero la calidad de los libros a menudo no es parejo al ruido mediático de las promociones. Sé de casos en los que un agente es capaz de negociar la traducción de una novela aún no escrita, y sé de casos en los que un escritor interesante, sin padrinos y sin agente, pero con un libro notable bajo el brazo, ha de andar dando tumbos buscando editorial. Lo interesante sería que los propios lectores conocieran lo que se está haciendo por ahí, pero las mesas de novedades están llenas de libros nacidos para venderse como puro producto (no todos; hay libros que se venden mucho y además son una joya). Aun así, como autor lo más sano es no sufrir por cuántos lectores te leerán y sentirse satisfecho por esos lectores fieles con los que uno ha sabido conectar.

Factor Crítico: ¿Cree que los cambios en el mundo editorial pueden permitir a las pequeñas editoriales aumentar su difusión o que caminamos hacia una centralización creciente y una uniformización de la cultura literaria?

Fernando Palazuelos: Difícil cuestión. Los grandes sellos cada vez tienden a copar más el mercado. Pero afortunadamente los editores independientes buscan la complicidad del lector exigente, que disfruta al encontrar pequeñas joyas en este mundo-escaparate de luces y ruido. Invito a los amantes de la buena literatura a que ojeen catálogos de ciertos sellos, o que fisguen en las librerías detrás de las enormes torres de promoción del último bestseller.

Factor Crítico: ¿Cree que los géneros tienen una función? es decir ¿Pueden funcionar como herramientas para el autor o el lector o las ve sólo como herramientas impuestas por el estudio crítico y que sólo tienen utilidad en ese ámbito?

Fernando Palazuelos: A mí me encanta traspasar esas líneas fronterizas, indocumentado, osado, aventurero de la indagación literaria. Entiendo que los géneros ayudan a ordenar análisis y comentarios, pero los autores estamos obligados a experimentar, no a acatar cánones rígidos o compartimentos estancos. Personalmente me encantan los límites difusos y la hibridación. En mis tres libros de relatos he incluido dibujos míos y reflexiones. ¿Una osadía por mi parte?

Factor Crítico: Geometría del azar trata sobre las casualidades que rigen la vida de un personaje que, además, juega con confundirse con el narrador-autor. El azar que se muestra es un azar no trascendente, en el sentido de que no se busca que haya una explicación subyacente para esa fuerza. Dicho de otra forma, no se espera del azar que proporcione un sentido de la existencia, de modo que lo que nos queda es una especie de "fuerza ciega" sacudiendo a los personajes. ¿Cree que el ser humano tiene una cierta resistencia a aceptar este tipo de intrascendencia? ¿Intentamos darle sentido o buscar una coherencia a hechos meramente aleatorios?

Fernando Palazuelos: Agudísima pregunta. He ahí la esencia del libro, el motor que lo mueve. Mi indagación trata de formular preguntas, ilustrar las mil facetas de lo fortuito, de los paralelismos, de las simetrías, pero efectivamente no soy yo quien puede desvelar verdades universales. En realidad nadie puede hallar una explicación racional o científica al azar. Por eso mi interés radica en mostrarlo, analizarlo, hurgar en sus mecanismos secretos. No para encontrar el fin último de su sofisticado sistema de relojería, sino para dejarme cautivar y para invitar al lector a que también se deje seducir. Es algo

así como asistir a una sesión de magia. Yo muestro curiosos artificios del mago del azar, pero por más que destapo trampillas y cierres secretos, no consigo descubrir los fundamentos íntimos, los mecanismos cósmicos que lo rigen. Mi interés está pues en la magia, el sortilegio, la sorpresa y, sobre todo, en dejar una curiosa duda resonando en la mente del lector.

Factor Crítico: ¿Esto implica una forma en general de ver la literatura? ¿Entiende que la literatura debe ofrecer preguntas, pero no inmiscuirse en las respuestas?

Fernando Palazuelos: Depende mucho del libro, claro. Pero por descontado adelanto que, aunque un narrador omnisciente cuente una historia de ficción, es demasiado presuntuoso atribuirse el papel de pequeño dios que todo lo sabe, lo juzga y lo etiqueta. Puede escribirse así, pero no creo que sea acertado. La literatura es un gran laboratorio donde se modeliza la sociedad, un campo de experimentación donde se recrean situaciones y paradojas. Y si en la vida no es fácil juzgar, llegar a conclusiones definitivas, adivinar el determinismo subyacente en todo comportamiento humano, ¿por qué vamos a creernos capaces de hacerlo en ese laboratorio? Si nos interesamos en leer ficción

no es para pasar un buen rato simplemente. Hay mucho ocio para pasar el rato sin hacer mover las neuronas. Si algunos leemos es porque buscamos buenas preguntas, indagaciones que quizás nosotros, entre líneas, podemos seguir en soledad, con esa increíble máquina que tenemos para pensar, imaginar, sentir, dudar...

Factor Crítico: Una pregunta para que nuestros lectores lo conozcan un poco mejor. ¿Qué autores, literarios o no, considera más importantes en su forma de entender la literatura?

Fernando Palazuelos: Es difícil confesar influencias cuando en realidad mi búsqueda, no temática ni estilística, sino en el aspecto más de indagación y penetración psicológico-sociológica, se ha ido nutriendo de muy variadas fuentes. En todo caso, siempre me interesan aquellos autores que, con la “escusa” de contarnos una historia, profundizan en la condición humana. Cervantes, Conrad, Hemingway, Zweig, Grossman, Muñoz Molina, Mendoza, Barnes, Carver, Raymond Chandler, Vonnegut, Márai, Kadaré, Hrabal, Davies, Stegner, Vasconcelos, Pessoa y un larguísimo etcétera están entre los autores que me han ido interesando. Posiblemente el mes próximo esta lista comenzaría con diez nombres

distintos. La buena literatura es la que deja poso, la que cuenta algo por su parte superficial mientras por debajo nos inocular la duda del ser, la búsqueda de los porqués, el deseo de aprender. Esa es mi senda como autor.

Malas Pulgas



Mad

Men

por Tabaret



Existe una cierta idea que se quiere ver a sí misma como una idea no sé si democrática, o democratizadora lo cual, en todo caso, no sólo es absurdo, sino que alienta a quienes sientan ínfulas totalitaristas -yo, por ejemplo-. La susodicha idea defiende que no se puede establecer ningún tipo de jerarquía entre las artes, que consideradas desde el punto de vista estético o intelectual, no hay disciplinas superiores o inferiores. Esta idea, nos deja a un paso de la teoría que defiende que cualquier cosa que haga usted en el terreno artístico tendrá un gran valor como obra de arte si lo hace con mucho sentimiento, con mucha sinceridad, con mucho cariño y desde el fondo de su sincero corazoncito.

Esta segunda idea, a su vez (podemos decir «supuesta» idea, si le hace sentirse más cómodo; a mí me ayuda un poco, la verdad), desemboca en otra idea cien veces más idiota que la anterior y millones de veces más imbécil que la primera, una idea tan insufriblemente estúpida que ni siquiera se puede explicar cabalmente, sino sólo expresarla como la expresan sus adocenados acólitos y que es algo así como: «lo digo porque lo siento».

Pero volvamos atrás, a lo que es nuestra idea estúpida original. No vamos a ponernos a discutirla, porque aquí estamos hablando entre gente inteligente, así que, directamente, daremos por senta-

do que, por supuesto, existe una jerarquía entre disciplinas artísticas. Si nos limitamos, por ejemplo, a las artes narrativas, las líneas maestras de la clasificación están claras. Primero está la literatura. Después viene el cine. Las películas, esto todo el mundo lo sabe, son libros para tontos.



Lo siento, amigo cinéfilo, no me ponga esa cara, usted sabe que es así. En tercer lugar está el cómic -dibujitos y tal-, empatado con la ópera. La ópera, durante un tiempo, tuvo mucho prestigio. Como es algo en lo que se pueden mezclar muchas cosas (hay narración, hay música, hay telones pintados...) hubo una época en la que se creyó que la ópera podía ser algo así como el género de todos los géneros, la madre de todas las artes, la pera, vamos. Con el tiempo supimos que de eso nada, que la ópera, en realidad, sólo vale para darle trabajo a cantantes que, hombre, lo hacen bien, pero están demasiado gor-

dos. Como es una pena no dejarles cantar, pero no podemos ponerlos a mover el bullarengue en un videoclip, la solución que se les ocurrió a los antiguos -en un alarde de previsión, porque por entonces no había videoclips- fue hacer que cantaran ópera y garantizar la verosimilitud de la obra asumiendo que en Italia, en el S XVIII, había un alarmante problema de sobrepeso.

En quinto lugar están las series de televisión.

Ahora está muy de moda poner en duda esta clasificación (que es incuestionable para cualquier persona sensata). En particular, a la gente le gusta mucho poner en un altar las series de la tele. Usted ya se habrá dado cuenta de que, cada tres por cuatro, hay alguien que dice aquello de que, si Shakespeare viviese hoy, trabajaría para la HBO y de que todos los años salen cinco o seis series que ciertas mentes mo-



dernas, entre *muffin* y *muffin*, juzgan que está a la altura de la *Comedia humana*. La ópera de nuestro tiempo son las series de televisión.

No sé cuántas series se habrán sobrevalorado durante los últimos años. No sé cuántas veces se habrá dicho de un culebrón de *qualité* que está a la altura de *Hamlet*. En cualquier caso, creo que de todas las series sobrevaloradas, hay una que se lleva la palma. Igual han oído hablar de ella. Se llama *Mad men*.



Mad men empezó bien. Era una serie sobre publicistas a finales de los cincuenta, que tenía la aspiración de convertirse en una serie sobre publicistas a principios de los sesenta, lo cual, a todas luces, parecía una evolución muy bien traída. Una vez leí un artículo en el que se consideraba esto una genialidad. Lo comento aquí para que vayan cogiendo el tono. Esto es lo que, en térmi-

nos técnicos se conoce como «efecto cuéntame» o «ley de Alcántara». Gran parte del peso de la serie recaía sobre su carismático protagonista, Don Draper, que es un tipo que mola cantidad. Esto de que Don Draper, aunque tenga nombre de vendedor de bayetas, mole mucho no sólo es importante, sino que acaba por convertirse en el factor más importante de la serie.

Uno se da cuenta en seguida de que Don Draper mola cantidad porque es guapo, porque vis-

te bien, porque se relaciona con muchachas estupendas y porque siempre tiene razón. Como a los guionistas les parecía que la cosa no estaba del todo clara hicieron que, dos o tres veces por capítulo alguien le guiñase un ojo a alguien y le dijese «Don Draper mola cantidad» (o su equivalente sesentero más indicado), a lo que el otro personaje respondía invariablemente haciendo



un gesto que demostraba a las claras que sí, que ya se había dado cuenta y que, de hecho, el grado de hipermolaridad suprema del Sr. Draper es el causante principal del largo hilillo de baba que en ese momento le cuelga hasta el suelo.

Cuando *Mad men* empezó (y, ya digo, empezó bien) Don Draper era un tipo con un pasado oculto. Era un puzzle no demasiado elaborado, pero que ayudaba a darle una dirección a la serie y justificaba un poco la amplia atención que recibía Mr. Draper. Además, era una parte de la trama que no suponía un lastre demasiado importante para la que era la mejor baza de la serie en aquellos momentos: sus diálogos.

Porque *Mad men*, allá por sus primeras temporadas, y muy especialmente, allá por su primera temporada era una serie que sobresalía por sus diálogos. Sobresalía lo suficiente como para que, por ejemplo, se la comparase recurrentemente con las películas de Edward Dmytryk.

La comparación, en realidad, exploraba más las similitudes temáticas que la calidad de los diálogos, pero también es cierto que resultaba pertinente el parentesco de la serie, no ya con el director, sino con toda una época en la que, se piense lo que se piense sobre la calidad del cine, superaba rotundamente al cine contemporáneo en los diálogos. Habrá a quien esto le guste más



y a quien no. Habrá quien sostenga que el cine ha evolucionado, que se ha dado cuenta de que el cine no son palabras, sino sobre todo imágenes. Habrá gustos para todos. Las películas seguirán siendo libros para tontos. Pero lo que no se puede discutir es que aquel era un cine en el que cada vez que el protagonista abría la boca soltaba una de esas frases que a uno le daban ganas de grabar con un quemador de madera y colgar encima de la chimenea para que su sabiduría nos diese calor en las noches de invierno.

Esto *Mad Men* lo tenía. Quizá no en un grado excelso, pero lo tenía, y muy bien repartido, además. Había toda una grey de personajes de los que uno podía esperar una frase brillante en cualquier momento. Creo que el personaje que mejor representaba esa democracia del talento era cierto creativo que, a pesar de dedicar buena parte de su tiempo a hablar y actuar como un cretino, se presentaba un día con un cuento, recién publicado en una revista de prestigio, para, abrir, en capítulos sucesivos una inesperada bolsa de frases lapidarias.

Fueron buenos tiempos para *Mad Men*, pero esos tiempos pasaron deprisa. La serie había cometido un

error. No estaba preparada para envejecer. A medida que avanzaba se confiaba más y más en la figura de Drapper, mientras sus secretos se iban desvelando. *Mad men* se estaba construyendo sobre la arena. Cuando los secretos de Drapper se terminaron, nos dimos cuenta de que, en realidad, no eran demasiado interesantes. Los guionistas también se debieron de dar cuenta de eso, así que optaron por una arriesgada táctica: para hacer más y más interesante a Drapper había que mermar intelectualmente a todos los personajes que hubiese a su alrededor. Incluido el público de la serie.

Poco a poco, la serie va idiotizando a sus personajes, entregados a tramas melodramáticas, de esas que podrían formar parte en cualquier culebrón, y a subrayar su admiración por Don Drapper. Los guionistas, sin embargo, supusieron que el hecho de que cada personaje estuviese obligado a palmejar cinco o seis veces por capítulo la espalda de Drapper no dejaba suficientemente claro éxito social. Drapper, por supuesto, es un personaje complejo y contradictorio -en todas las series de televisión, la complejidad de un personaje se mide por sus contradicciones— y, sí, está lleno de zonas



oscuras, aunque son zonas oscuras a las que se organizan visitas guiadas todos los capítulos. Así que optaron por hacer que la actividad cerebral de los personajes fluctuase en función de su cercanía con Drapper. Si Starling, su jefe, se enfadaba con él, dejaba de ser un tipo interesante y con cosas que decir para empezar a actuar como un cincuentón rijoso. Si su mujer empezaba a estar hasta las narices de que Drapper le pusiese más cuernos de los que hay en una sombrerería vikinga, entonces empieza a desarrollar un instinto maternal y una capacidad de raciocinio similar a la de un hamster.

La confianza en el personaje de Drapper era tanta que los guionistas llegaron a la conclusión de que, con él en el campo, lo único que podía hacerles perder el partido podía ser la falta de capacidad de su público para entender las muchas virtudes de su estrella. De ahí que se dedicasen a subrayar su encanto una y otra y otra vez, hasta convertir a Drapper en un manchón de tinta. Supusieron también que, sólo con eso, la serie no necesitaba mucho más. No hacía falta que pasase gran cosa. Es un poco como lo que pasaba con el Real Madrid cuando lo dirigía del Bosque. Todo el mundo suponía que bastaba con poner a los buenos a jugar, y que el partido se ganaba solo. Resultó que no era del todo así.

Recuerdo el capítulo en el que empecé a darme cuenta de que *Man men* iba por muy mal camino. Drapper viaja en avión con el director artístico de la compañía. La azafata flirtea con ellos -bueno, flirtea con Drapper, nunca tenemos dudas de eso- y lo hace de forma tan abierta que el director artístico llega a olvidarse de que tiene más plumas que el sombrero de una gallina vedette para comentarle entusiasmado a Drapper que jamás una azafata se le había insinuado de una manera tan descarada. Como respuesta, Drapper levanta una ceja, deja caer media sonrisa y susurra «¿Nunca?». La mayoría de nosotros ya sabíamos, porque nos lo decían tres veces por capítulo, que Drapper ligaba un montón, este era un subrayado más, otra marca de tinta.

El último capítulo que llegué a ver de la serie fue el primero de la quinta temporada. Si no la ha visto usted, ya puede ir desconectando, porque empiezo a lanzar *spoilers*. La mujer de Drapper ya no es la mujer de Drapper, ahora es la exmujer de Drapper. ¿No le dije que desconectase? ¿Qué hace todavía ahí? Ahora ya estarde, ya no hay más *spoilers*, puedes seguir adelante.





En fin. Ya hemos visto que la exmujer de Drapper, a medida que se separaba de Drapper, sufría un proceso de cretinización radical. Luego, para seguir con la caída, engorda. Engorda mucho. Sin embargo, los guionistas de *Mad men* nunca han tenido mucha confianza en su audiencia, así que, por si alguien no se ha dado cuenta de que la exmujer de Drapper ha adquirido la línea de la mascota de una marca de galletas, deciden poner a la pobre señora a que intente abrocharse la cremallera de un vestido. La toma es, desde el punto de vista visual, de lo más valioso de las últimas temporadas de la serie porque, de alguna forma, se las arregla-

ron para conseguir convencer a una cremallera para que sudase de pavor. Naturalmente, la exmujer de Drapper no lo consigue. Luego, en la siguiente toma, la nueva mujer de Drapper (ups, ¿seguía usted ahí?, sí, quedaba otro, lo siento), que está delgada y estupenda, le pide a Drapper que le suba la cremallera de su vestido. La misión es tan sencilla que Drapper no tiene ni que usar las manos, le sube la cremallera usando efluvios de Baron Dandy mientras la gomina de su pelo se ha erguido con la forma de dos manos y, en ese mismo momento, le está atando la corbata con un medio nudo windsor.



Esto es todo lo que pasa en el capítulo. Me han dicho -ya no lo sé- que es, de hecho, todo lo que pasa en la temporada. Una mujer engorda, otra no. Por si alguien no se ha dado cuenta, lo subrayan, una, y otra, y otra vez más. La serie va sobre todo de esto, de subrayar, de decir una y otra y otra vez siempre lo mismo. Más adelante, en este capítulo, hay un número musical, que fue de lo que todo el mundo habló cuando se estrenó la quinta temporada. Parece que hay otro muy bueno, avanzando la misma temporada, la que hasta ahora es la última, ya digo, no he llegado a tanto. En cualquier caso, dos números musicales parece que es lo que la gente recuerda de lo que, ya va siendo hora de que se diga, no es mucho más que un culebrón.

Puro Shakespeare, hoyga.

La genialidad por donde quepa por Tabaret



Lo que sigue es esencial, así que debe quedar muy claro: Si tiene usted algún tipo de aspiración a la genialidad, este post debe ser para usted como la biblia para los católicos o como el Marca para los socios del Madrid, la verdad revelada, el dogma indiscutible. Amén.

La verdad es esta: no se puede ser un genio o aspirar a ser un genio y salir meneando el culo en un videoclip. Punto. No parece tan difícil ¿verdad?

Pues debe serlo, porque hay un montón de gente a la que le cuesta entender esta verdad, tan evidente ella. No le acaba de entrar en la mollera. Vamos a explicarla un poco. Lo justo, la verdad, sólo un poquito, como deferencia hacia los genios o aspirantes a genios que vayan algo más cortitos de entendederas.

Si usted es un genio o aspira a ser un genio se encontrará con que le van a dejar una manga bastante ancha en lo que a pautas de comportamiento se refiere. Dicho de otra manera, va usted a poder hacer casi casi lo que le salga de las pelotas. Por ejemplo:

Uno puede ser un genio, o aspirar a ser un genio, y pasear-



se con una langosta por las calles de París -Nerval-. Esto es perfectamente admisible. Uno puede ser un genio o aspirar a ser un genio y dedicar la mitad (larga) de las horas de la mitad (muy larga) de su vida a pasearse por la mitad (corta) de Europa cascándosela como un babuino -Rilke-. Y esto es del todo tolerable.

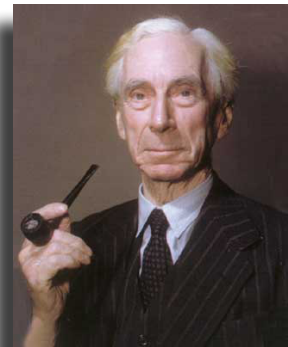
Usted puede incluso ser un genio o aspirar a ser un genio y dedicarse a tiempo completo a comportarse como un perfecto gilipueñas -Dalí- y a dejar constancia de ello por escrito -Dalí otra vez- y también esto es absolutamente válido. Su genialidad o sus aspiraciones a la genialidad no se verán mermadas en lo más mínimo.

La genialidad no tiene mucho que ver con el talento o con poseer una capacidad determinada. La genialidad es una cualidad dramática. La capacidad de escenificar ese talento talento o capacidad específica. Entiendo que esta sea una postura polémica y que la mayoría de ustedes piensen que esto lo pongo yo ahora para sorprender, un gesto de «destruyero». No hay nada de esto, y lo pienso demostrar.

Cuando Sir Bertrand Russell se encontró a Wittgenstein, que por entonces era alumno suyo en Cambridge, se sintió impresionado por su ge-

nio evidente. Pero a la hora de hablarles a sus amigos de dicho genio evidente no se refirió a ninguna opinión que Wittgenstein hubiese referido, ni a acción alguna en la que se hubiese hecho evidente una sabiduría, un ingenio o una sutileza intelectual particularmente notables. Lo que a Bertrand le impactó, donde encontró la genialidad, era en la apariencia de Wittgenstein. A sus amigos les habló de un alumno «serio, concentrado, la imagen misma del genio».

«El hábito no hace al monje» repondrá ahora el lector, al que tal vez le resulte incómodo que se ponga de relieve el carácter superficial de la mitificada figura del genio. A eso repongo yo que, si bien es cierto que el hábito no hace al monje también lo es que, si va usted a jugar al fútbol, es bueno vestirse de corto y hasta el lector más reticente tendrá que reconocer que



un monje en bermudas vistiendo plataformas de gogo no evangeliza ni un convento de agustinas.

Bertrand Russell lo entendió bien. Si uno es un genio o aspira a la genialidad el primer paso es poseer una imagen genial, ensayar una mirada genial, una mirada acerada que dé la impresión a los que le rodean de que el individuo en cuestión es capaz de hacer lacitos con las cucharillas que hay encima de la mesa simplemente con posar sobre ellas durante un segundo un profundo y genial vistazo. Si uno es capaz de esto, lo demás vendrá rodado. Dicho lo cual, una vez que hemos aceptado como evidente que el genio reside en la apariencia, no nos parecerá obvio el hecho de que nada se opone más a la imagen de la genialidad que un tipo moviendo el culo en un videoclip. Decir esto, claro, puede dar la impresión de que señala de forma sibilina que no hay un solo genio en la historia de la música popular desde los Beatles, no tanto porque estos marcasen un hito de innovación, sino porque fueron los que terminaron de poner de moda el asunto este de los videoclips. Es una impresión correcta, efectivamente, no lo hay.

Ha habido dos casos de individuos más o menos cercanos a la genialidad en los últimos cincuenta años de música popular, que han sido

Bob Dylan y Keith Richards y los dos se han cuidado mucho de menear el bullate en cuanto detectaban una cámara cerca.

Analicemos primero el caso de Bob. Bob, claro, ha grabado cantidad de videoclips, pero siempre se ha cuidado mucho de mantener la digna, ique digo digna! la hierática inmovilidad de su pandero a la hora de aparecer en ellos. En los últimos tiempos ha habido pequeñas excepciones a esta regla general (vease [video](#)) pero estas excepciones no deberán tenerse en cuenta, puesto que, como todo el mundo sabe, Bob Dylan está muerto. Por desgracia Bob Dylan no sabe que está muerto, y por eso él sigue grabando videos y sacando discos -alguno hasta mola y todo, es lo que tiene la genialidad, que te da cierta inercia-. Es un misterio cómo Bob ha podido llegar a estar tan confundido, pero parece que él piensa que, en lugar de estar muerto está vivito y coleando, que se ha hecho católico y no sé qué mas, pero no, Bob, amigo, ya lo siento, pero te te has muerto y este es tu más allá, no hay más. Mala suerte, colega.



Luego está Keith (Richards), que tiene pinta de ser un tipo que, así en privado, en sus fiestas y esas cosas, agita el bullate más que el sonajero de un bebe epiléptico. Pero es que la genialidad, en estos días mediáticos (gracias por la palabreja Floren, prometo cuidarla mucho y sacarla a pasear todos los días) no se labra en la intimidad ni en fiestas de guardar, sino en la vía pública, en el ágora del audiovisual, donde se parte el bacalao. Y ahí es donde Keith ha labrado una táctica perfecta. En cuanto una cámara entra en su radio de acción Keith posee la habilidad de dejar sus nalgas más tiesas que los carrillos de la Esteban (toma guiño populista, para atraer a las masas y eso), efecto que se ve multiplicado por la propiedad, radicalmente inversa, de las cachas de Mick Jagger que, en presencia de un estímulo semejante, empiezan a vibrar con una energía que, con la tecnología adecuada, podría convertirse en un flujo de corriente eléctrica suficiente como para abastecer a toda la provincia de Zamora.

Conclusión, la genialidad no nace, sino que se hace. Si usted aspira a ella comience por practicar una mirada aparente y la perfecta inmovilidad de su trasero. A partir de ahí, ya irá mejorando. Tocar un instrumento o saber escribir medio bien puede ayudarle, pero

tampoco es que sea indispensable. Lou Reed se sabe tres acordes de guitarra y ahí lo tiene. Si resulta que es usted un inútil total siempre le quedarán las artes plásticas. Cómprese una polaroid y láncese al ruedo. Amen.

Walter Benjamin: un gafotas

El amante de la cafeína



Walter Benjamin (1892-1940) a lo que más se parecía era a un crítico de arte. Ahora desde donde más se le reivindica es desde la filosofía. Hasta el punto de que podríamos decir que si hay un autor intocable en el canon filosófico contemporáneo ese es Walter Benjamin. Lo tiene todo, además: judío que escribía en alemán, ocupado y preocupado por la «alta cultura» europea, y cara/pose de pensar mucho ¿Qué digo mucho, muchísimo? A ver, el tipo debía de ser listo y alguno de sus textos tiene interés. Pero no tanto, por Dios, no tanto. No da para unas obras completas, no da para esa adoración entre mística y forofil que suscita entre los enteradillos. De hecho, sostengo la siguiente tesis: si a alguien le gusta mucho Walter Benjamin se debe fundamentalmente a que no entiende lo que lee. Dicho de otro modo: no se fíen de alguien así. Además, suelen ser de los que les gusta la poesía (a ser posible de un autor extranjero, o sea, raro; la poesía en lengua extranjera, de todos es sabido, no existe).

Al parecer, todo Occidente se sostiene sobre la distinción entre «símbolo» y «alegoría» que instituyó nuestro crítico, o sobre las nociones de «aura» y «mímesis» que tanta tinta le hicieron gastar. Ah, la oquedad, esa sacra oquedad por la que penetrará otro tiempo que nos res-

cate de esa trampa de sangre que es la historia. Madre mía, cuánto lirismo desaprovechado (el lirismo normalmente se desaprovecha).

Walter Benjamin desde el punto de vista del estilo era, sin duda, alemán (cotéjese lo que sigue con la foto). Es decir, un poco atragantado y/o cerrado sobre sí mismo. Sujeto-verbo-predicado es una construcción que no abunda en estos autores (ni, en general, en la filosofía, esa amante del farrago). Citaba demasiado (no siempre usando las comillas) y pasó una temporada en Ibiza (como DJ Nano, vamos). Con algo de humor y paciencia se podría hacer una biografía *kitsch* del personaje. Dicho todo esto, me parece que me voy a comprar la correspondencia entre él y Adorno (otro maestro de la claridad). No es broma.

B i u t i f u l

por Tabaret



No sabíamos si incluir esta reseña aquí, porque nos preciamos de que *Malas Pulgas* es un espacio de radiante actualidad. El artículo sobre Benjamin, sin ir más lejos, ha levantado una documentada polvareda, si bien es cierto que la mayor parte de ella fue causada por cierto lector que, al leerla, consideró una forma gráfica de expresar su asombro el caerse de culo, lo cual provocó su desintegración inmediata en una nube de micropartículas sólidas, sin que ello deviniese en excesivo asombro por parte de quienes le rodeaban.

En cualquier caso, decíamos que no sabíamos si incluir esta reseña sobre *Biutiful* en nuestro *Malas Pulgas*, pero también es verdad que, de actualidad, lo que se dice de actualidad, la película no lo ha estado nunca demasiado, así que da más o menos igual ponerla antes que después, o ahora que nunca.

Biutiful es, sobre todo, una película sobre la mala suerte. Dicho lo cual, cabe señalar que Lñarritu no sabe que lo que ha hecho es una película sobre la mala suerte. Él cree -pobrecito mío- que lo que ha hecho es una película sobre la sociedad, sobre la inmigración, sobre la ciudad... Pero es que Lñarritu -usted ya se habrá dado cuenta de esto- adolece de la, por otra

parte excepcional, capacidad de no enterarse de nada. Antes no se notaba tanto, pero desde que nadie le va soplando de qué va la película que está haciendo pues el hombre es muy capaz de llegar al final del rodaje sin darse cuenta de que lo que tiene es una película sobre cómo es la sociedad, cómo es la inmigración y cómo es la ciudad cuando tienes una mala suerte de la ostia.

La película arranca con Bardem en chandal. No sé que opina usted pero, para mi gusto, Bardem es un buen actor, muy buen actor, incluso; un actor cojonudo que ha superado del todo cierto complejo de Marlon Brandon que yo le suponía en su momento y que podría haberle arruinado para la profesión. Mire usted al pobre Leo DiCaprio, y lo que pasa cuando intenta poner esas caras tan intensas a lo de Niro, con las que el hombre se esfuerza hasta el límite de la parálisis facial cada vez que rueda con Scorsese. Pero, por bueno que sea el Sr. Bardem, yo no puedo evitar sentir un escalofrío cada vez que lo veo aparecer en chandal en una película. Para mí la cosa empezó con *Los lunes al Sol*. Ahora es un reflejo pavloviano. Es verlo en chandal y yo empiezo a sudar. La cosa ha llegado a tanto que ni siquiera hace falta un chandal: basta con que Bardem aparezca en el mismo plano que un anuncio de Nike para

que me salga un sarpullido peleón que me trae una semana por la calle de la amargura.

Pero, bueno, esto son problemas míos y usted ha venido aquí a leer crítica seria. Procedamos pues. *Biutiful* va de Bardem que va en chandal y tiene muy mala suerte. De la primera escena no se entiende un carajo. Es una de estas escenas que cobran sentido más adelante y, realmente, no hay ninguna razón para no ponerlas más adelante -es decir, cuando tienen sentido- salvo conseguir que durante unos minutos el espectador piense: «Recontracaramba, no entiendo un carajo. Debe ser una película cojo-



nuda. Ostras, ahora sale Bardem en chandal así que, además, debe de ser tope social. Voy a guardar la entrada a ver si me desgrava en la declaración de la renta.» Nada de esto pasa.

Efectivamente, después de la escena en la que no se entiende un carajo sale Bardem en chandal. Ahora juegue usted conmigo a un juego que me he inventado yo y que consiste en contar la cantidad de calamidades que le pueden pasar a Bardem (en chandal) en dos horas largas de película.

1.-Bardem sale en chandal.

2.-Bardem en chandal se hace unos análisis de sangre. La practicante no tiene ni puta idea. Tiene que probar varias veces y le deja el brazo como el alfiretero de D'Artagnan.

3.-Resultado del análisis de Bardem en chandal: cancer.

4.-El cancer de Bardem en chandal es cancer de próstata. El resto de la película le toca mear sangre y sufrir como una bestia cada vez que va al baño. Bardem en chandal va al baño cantidad.

5.-Bardem en chandal va a currar. A pesar de que está metido en un montón de rollos de corte mafioso y de que tiene la increíble capacidad de hablar con los muertos(sic), apenas saca para vivir en un piso de quince metros cuadrados. El resto de sus compinches mafiosos, que no saben hacer la o con un canuto, están forrados

y van por ahí con fajos de billetes más gruesos que los neumáticos de sus coches deportivos.

6.-La mujer de Bardem en chandal está pirada.

7.-La mujer de Bardem en chandal es prostituta.

8.-La mujer de Bardem en chandal se acuesta con su hermano, que no va en chandal.

9.-La mujer de Bardem en chandal le pega a su hijo.

10.-El hijo de Bardem en chandal se mea en la cama.

11.-Cuando Bardem en chandal mira por la ventana no ve el mar, ni una pareja cogida de la mano, ni siquiera niños jugando. La única ventana de la casa de Bardem en chandal da a una paloma que se caga sobre un mendigo.

12.-Bardem en chandal, aunque sufre muchísimo cuando va al baño, se mea en los pantalones sin darse cuenta, así que se tiene que ponerse pañales.

13.-El negocio de «gestión de inmigrantes senegaleses» de Bardem en chandal se va por el desagüe porque los deportan a todos.

14.-El negocio de «gestión de inmigrantes chinos» de Bardem en chandal se va por el retrete porque compra una estufa de butano para tener a los chavales calentitos y lo que hace es gasearlos a todos.

15-La mujer de Bardem en chandal es cada vez más puta, cada vez está más loca y sigue acostándose con su hermano.

Y así toda la película. No es un listado exhaustivo, porque para hacer un recuento de todo el sufrimiento de Bardem en chandal tendría que revisar la película entera y a estas alturas de la semana no estoy para esos trotes. Qué manera de sufrir, oiga.

Lo que viene es un *spoiler*, avisado está. Al final Bardem en chandal se muere en chandal, y la escena del principio, la que no se entendía un carajo, ya tiene mucho más sentido. Resulta que es una escena de Bardem en chandal con su padre, que está muerto. Su padre también tenía su ración de mala suerte. A lo mejor el mensaje de la película es que la mala suerte es una cosa genética, como la calvicie y el nivel de protuberancia maxilar. El caso es que el padre de Bardem en chandal se fue durante la guerra porque, era republicano -ya tardaba en salir la cosa- y tuvo que exiliarse, pero en cuanto llegó a México se murió. No me acuerdo de qué.

A lo mejor se le infectó la mala pata..

Nota de prensa

Por El amante de la cafeína



Esto no es un «Malas pulgas» al uso sino que pretende ser información seria y fidedigna. Les pondré en situación. Hace unos días sonó el telefonillo de mi casa a una hora que, sin llegar a ser intempestiva, sí era lo suficientemente tardía como para que acudiese a mi mente la inevitable pregunta: «¿quién coño llama a estas horas?».

—Soy yo.

—Joder, tío ¿qué pasa?

—Ábreme y te lo cuento

Era uno de los miembros de la redacción (en seguida entenderán por qué omito su nombre). Presentaba un aspecto extraño: la camisa por fuera, un zapato sin abrochar y la chaqueta en la mano. Me dijo que llevaba un par de horas deambulando antes de decidirse a llamar a casa. Entonces recordé la fecha.

—Por cierto, ¿hoy no era el preestreno?, ¿os llegaron las acreditaciones?

—Sí, si vengo de allí... Ha sido durísimo.

—Hombre, tampoco esperarías demasiado de una película que se llama De Roma con amor.

—Es una de Woody Allen, con eso debería bastar. Mientras hablaba se pasaba la mano por

la nuca y, de cuando en cuando, se acariaba nerviosamente al mentón sin afeitarse.
—¿Es mala?

—Casi nos salimos del cine. Cómo decirlo... consigue que el caos resulte monótono.

—Coño, vaya frase. Tienes que ponerla en la reseña.

—A eso venía: no voy a hacerla, no puedo.

—¿Y eso?

—Woody me ha dado mucho, no puedo hacerle esto, no puedo hacerme esto.

—¿Y qué pinto yo?

—Escríbelo tú. Te has creado un personaje desaprensivo, te lo puedes permitir, con ese tono medio en broma medio en serio que usas puedes hacerlo.

Yo no pondré mi nombre en una mala crónica sobre Woody Allen. A todo esto, ¿qué es ese ruido?

—La noche del boxeo, hoy estaban echando un especial sobre Floyd Mayweather, es alucinante. La verdad es que Ugarte lo hace de maravilla.

—Me parece que a veces eres demasiado paradigmático.

—Puede, pero supongo que por eso estoy en Factor Crítico, ¿no? Oye, ¿quieres pasarte y tomarte algo?

—No, la puñetera película me ha dejado fatal.

Estábamos en el descansillo de la escalera y en ese momento se apagó la luz. Busqué a tientas el interruptor y, cuando conseguí encenderlo, mi amigo ya no estaba. Grité su nom-

bre mientras me asomaba entre el hueco de la barandilla buscándolo. Ni rastro. Tampoco se oían pisadas. Volví a entrar en casa y miré por la ventana con la esperanza de verle salir por el portal. Nada. Cogí el móvil y marqué su número. Apagado o fuera de cobertura.



Midnight in Paris me pareció una película de lo más decente, pero esta *A Roma con amor* debe de ser tan mala que convierte a *Vicky*, *Cristina*, *Barcelona* —gran título, Woody Allen, gran título... la virgen— en *Ciudadano Kane*. Ni hay fallos de guión ni Penélope Cruz resulta más estridente de lo habitual. Lo que al parecer no hay es película, sino un artefacto fallido que naufraga entre el vodevil y la comedia de enredo. Estamos ante una guía turística para ju-

bilados de Wisconsin donde se les transmite la idea de que Europa es un lugar lleno de arte, gente inquieta, pasiones en las calles y vida desenfadada. O sea, una imagen edulcorada y falaz. Por cierto, me temo que algunas de las novelas que publicamos desde España ambientadas en los Estados Unidos producirán una sensación parecida en un lector norteamericano. Es posible que Woody Allen esté tratando de ser irónico, creo que es una estrategia equivocada. La ironía ya no funciona. O al menos ya no funciona así. Como les digo, no he visto la película ni pienso hacerlo. Pero *Factor Crítico* tenía que pronunciarse. No pido que Woody Allen vuelva a hacer otro *Match Point*, pero llevo dos semanas sin saber nada de mi amigo: que alguien le diga al simpático clarinetista que nos lo devuelva. O que aclare qué exige como rescate.

*

*

*

«Consigue que el caos resulte monótono».

Notas rápidas sobre el cine actual

por Tabaret



Recuerdo siempre con cariño y admiración los tiempos en los que leía a Carlos Boyero. Hablo en pasado porque, como usted sabe, ahora Boyero ya no escribe. Yo, por lo menos, no lo leo, así que, para mí, es lo mismo. Ahora Boyero se dedica sobre todo a hacer videos y a chatear con lectores de El País, que le preguntan mucho sobre fútbol y sobre otras cosas sobre las que es evidente que Boyero posee una verdad superior, porque de todas esas cosas se queja un montón. Boyero es un poco como el reverso de ese chiste de Woody Allen. La respuesta es NO pero ¿Cuál es la pregunta?

Me acuerdo ahora de un video de Carlos Boyero en el que hablaba de las películas que se iban a estrenar ese fin de semana. Esto lo sigue haciendo hoy, pero yo me he acordado de este. En el fondo da igual, porque todos son muy parecidos. Boyero da cuatro o cinco pinceladas rápidas y cuenta qué películas le gustan y qué películas no le gustan. Normalmente, Boyero acaba pronto la faena. Gustar, lo que se dice gustar, le gustan pocas y las que no son santo de su devoción las aniquila con

la velocidad y la precisión de un ninja. Las películas que a Boyero no le gustan mueren cinco veces antes de tocar el suelo. Como ataca con tanta celeridad, al Sr. Boyero le sobra tiempo. Esto está bien, es normal y deseable porque, qué cojones, él es Carlos Boyero, y eso de hablar de estrenos es para becarios y publicistas y becarias -imagen escalofriante del día: Carlos Boyero pronunciando la palabra becarias. Carlos Boyero dejándola escapar de esos labios suyos que parecen hechos sólo para beber whiskey irlandés y decir verdades como puños-. En el video que yo recuerdo ahora, a Boyero lo que le molaba de verdad era Valor de ley, que se había estrenado semanas atrás, pero ya saben ustedes lo que opina Boyero de los estrenos.

Lo que sigue es una serie de notas en la que se dan una serie de nombres y se explican una serie de hechos que tienen su importancia en el mundo del cine. Así usted podrá estar un poco mejor situado a la hora de entender quién es quién en el cine contemporáneo.

Ahí queda:



Valor de ley

Película. Filiación política: western. Valor de ley es un western de esos que se llaman crepusculares, que es algo que queda muy bonito de decir. Lo de decir que los westerns son crepusculares, aparte de bonito es muy socorrido, porque la verdad es que ahora todos los westerns son crepusculares y esto te da la ocasión de meter una palabreja larga sin temor a equivocarte. Valor de ley le gusta mucho a Carlos Boyero. Es normal, porque es un western en el que sale Matt Damon y es bien sabido que los westerns y Matt Damon son las dos cosas que más le gustan a Carlos Boyero en este mundo. Además la peli está dirigida por los Coen, con lo que terminamos de rizar el rizo porque los western, Matt Da-

mon y los Coen son las tres cosas que más le gustan a Carlos Boyero en este mundo. Sobre Valor de ley

Valor de ley mola bastante. aunque sufre un poco de lo que yo llamo «Síndrome de Wynton Marsalis» que es un señor que toca la trompeta tan rematadamente bien que aburre a las ovejas. Otro nombre aceptable sería «Síndrome del Barça de Guardiola», aunque es un nombre que estoy dejando de utilizar porque queda un poco nostálgico. Diría incluso que crepuscular.

Carlos Boyero



Señor. Crítico de cine. Boyero es, además, crítico de cine en todos los sentidos de la palabra, incluidos dos que se ha inventado él. Escribe mucho en El País, donde le consienten de buena gana su terribilidad y hasta le dan de vez en cuando un espacio virtual para que los lectores charlen con Boyero. Eso de charlar con Boyero es como

escribir en el foro de Marca, pero revestido de una pátina progre que no se la salta un gitano. La gran preocupación de Carlos Boyero es que alguien se dé cuenta de que tiene apellido de lesbiano. Por eso tiene mucho cuidado de criticar todas las películas que sean susceptibles de ser calificadas como «mariconada» no sea que la gente se vaya a pensar lo que no es. Por las mismas razones, evita como la peste el cine filipino.

Por motivos que desconozco Carlos Boyero siempre me ha recordado a Félix de Azúa. Mejor dicho, por motivos que desconozco, Carlos Boyero siempre me ha parecido una especie de copia sin terminar -o demasiado terminada- de Félix de Azúa. Es como en la peli aquella de DeVito y Schwarzenegger en la que los dos son gemelos, pero uno es genéticamente perfecto y el otro es Danny DeVito.

Sobre Carlos Boyero:

Le gustan: Matt Damon, los Coen, las películas del oeste, El Apartamento de Billy Wilder y los descapotables. No le gustan: Las películas orientales, los organizadores de festivales de cine, la letra ye (ye).

Los Coen



Señores (dos). Hermanos. Directores de cine. Los Coen pertenecen a esa curiosa especie que son los hermanos directores. Parejas de hermanos a los que de pequeños alguien les compró una cámara de Super8 y que desde entonces se dedican a grabar todo lo que encuentran. La diferencia más notable entre los Coen y el resto de hermanos directores es la falta de diferencias de los Coen entre sí. Son absolutamente intercambiables, en el sentido de que no hay forma humana de saber quién es Ethan y quién es Joel. Yo conozco a gente muy cinéfila que no es capaz de distinguirlos y de hecho creo que nadie, salvo su mamá, su papá y, con suerte, sus señoras son capaces de distinguirlos.

Sobre los Coen

Contra todo pronóstico los Coen no son gemelos. Este hecho ha sido aducido por numerosos ateos como prueba para la demostración de que Dios no existe y, si existe,

es un gilipueñas que lo hace todo mal. Los Coen, además de intercambiables, tienen una cara muy difícil de recordar. Tienen la cara más imposible de recordar de la historia del cine. Haga usted la prueba. Intente ahora cerrar los ojos y pensar en la cara de uno de los Coen -cualquiera, insisto en que son altamente intercambiables- y comprobará que sólo es capaz de recrear la imagen de una mancha borrosa levantando un oscar o dos.

Todas sus películas- menos una- molan cantidubidubidubi. También las malas -dos- lo que aún es más meritorio.

Matt Damon



Señor (uno). Matt Damon es un señor bastante curioso. Diría que incluso raro. Matt Damon es un tipo que es una cosa al principio y luego va siendo otra cosa distinta. Cuando Matt Damon empieza a hacer cualquier cosa parece que va a cagarla a lo grande, pero luego

le va quedando todo bastante bien y bastante apañado. Esta máxima no se aplica a una parte de la vida o la carrera de Matt Damon, sino a Matt Damon en su conjunto, como entidad.

Es lo que pasa, por ejemplo, con su cara. Si uno mira la cara de Matt Damon durante dos segundos o más lo que tiene es una fachada hollywoodiense como dios manda. Un tipo guapo y bien plantado. Sin embargo, si se le mira durante menos de dos segundos, si se le mira rápido o de refilón, parece que tenga la cara marcada por rasgos de imbecilidad, igual que otros la tienen marcada por la viruela. Si se le mira muy deprisa tiene un arranque así un poco tontuno, en general, y para decir las cosas claras, parece que está terriblemente cerca de tener cara de gilipollas, pero luego resulta que no, que el hombre tiene bastantes luces, además de ser un tipo guapo, bien plantado y etc, etc, etc.

Lo mismo pasa, por ejemplo, con su carrera. Si uno la mira en conjunto, resulta que el tipo ha hecho películas bastante aceptables y hasta alguna que otra cojonuda. Resulta que el tipo se ha arrimado a Clint y a de Niro y que ha hecho las pelis esas de Bourne, que están muy bien. Sin embargo, al principio, con lo que salió fue la peli esa de «El indomable no

sé qué» que es de largo la película más coñazo de Gus Van Sant. Estamos hablando de un tipo que tiene una película sobre dos señores que se pasan tres horas en el desierto sin hacer nada -bueno, hay un momento en el que uno da un salto-. Así que la carrera de Matt Damon es como su cara. Si uno se toma su tiempo para apreciarla, está bien, pero en una primera impresión parecía que opositaba a idiotez supina.

Ala, ya puede usted ir por ahí a opinar de cine. En realidad todo este artículo solo servía para darme la oportunidad de escribir eso de que Carlos Boyero tiene nombre de lesbiano, que me parece una cosa de mucha risa.

Orson Welles

Por el amante de la cafeína



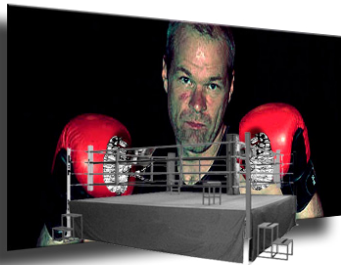
Orson Welles. Vaya nombre. Con un nombre así ya se tiene el camino medio andado. Es un nombre que casi pesa. «Orson Welles» viene a ser sinónimo de gran cine, de cine clásico, de ponerse en pie y ajustarse el nudo de la corbata mientras se dice/piensa: «Hombre, Orson Welles». A mí Orson Welles no me dice mucho. O, al menos, no me dice tanto. Taranto. El hecho de que se suicidase le añade atractivo a su figura (y que le gustasen los toros, los puros y las señoritas). Pero, alto, ahora resulta que, mirando en Wikipedia, me entero de que no se suicidó sino que murió de un infarto. Pues sí que estamos bien. Resten pues algo de atractivo a su figura. A Orson Welles se le suele adjetivar de «(personaje) excesivo». Lo cual no añade mucho. Es como decir que Sam Peckinpah facturaba un western «crepuscular». La primera vez que se dice mola. Mucho. Después, pues algo menos (¿qué diablos quiere decir «crepuscular»? ¿que está mal iluminado?, ¿que sólo se pegan tiros al anochecer (con los inconvenientes que eso conlleva)?). Me da que lo de «personaje excesivo» va a ser un eufemismo para «gordo».

Ciudadano Kane. Ciudadano Kane nos cuenta la historia de un tipo hecho a sí mismo (otra expresión a deconstruir, por cierto), un hombre que acaba siendo muy rico y poderoso pero que, al

morir, se siente solo y echa de menos la ingenuidad (o la ilusión, o lo que sea) de su infancia. La cuestión es que todo el mundo se siente solo al morir (supongo). No faltará quien piense: «Pues, ya puestos, que me coja con dinero» (o, más castizamente: «que me quiten lo bailao»). *Ciudadano Kane* tarda en ir al grano —no tiene un ritmo endiablado, no— y, según acabamos de ver, lo que cuenta tampoco es que nos desvele los sacros misterios de la existencia. El principal problema de Orson Welles es que no era americano. Nadie sabe cómo ni por qué, pero el caso es que, siendo muy joven, le dieron dinero y manga ancha para rodar lo que quisiera. Y se convirtió en el director europeo más visto en Hollywood. Porque Orson Welles, aunque nació en Wisconsin, no era americano. Hacía un cine así como alemán. Largo —o mejor, alargado—, pretendidamente intenso y un poco operístico. Y eso, digan lo que digan los libros, nunca termina de funcionar. A mí el que me gusta es el Orson Welles actor; el de, por ejemplo, *El largo y cálido verano*. Otro día vuelvo a por Peckinpah.

En defensa de Uwe Boll

Por La Paja en el Ojo



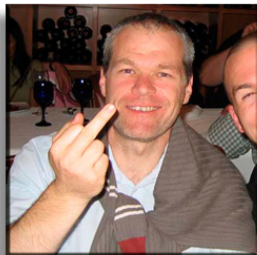
Llevo un tiempo observando el asco que desprenden de este tipo, y no lo entiendo. Basta con buscar «Uwe Boll» en el Google y uno puede encontrarse a cientos, miles de detractores. Escribes «Uwe Boll» en el Facebook y las páginas contra este señor crecen como setas venenosas, como estramonio, esa planta que no hace mucho la lió parda en una fiesta rave de Getafe. ¿Pero realmente alguno de estos detractores ha visto una película de Uwe Boll? Lo dudo. Es más, no creo que ninguno sepa apreciar el fino humor y delicadeza de sus películas. Y lo arriesgado en muchas ocasiones. Vean, si quieren, *1968 Tunnel Rats*, *Rampage*, *Postal*, *Schmeling* o *Blubberella*, con una maravillosa Lindsay Hollister en el papel protagonista (que es algo así como si Divine se hubiera tragado a Jane Fonda en *Barbarella*).

Bien, Boll tiene sus mierdecitas, como *Alone in the Dark*, pero aquí yo creo que quien fastidió la película fue Christian Slater. También es una caca *House of the Dead*, pero no mucho.

Si Boll fuera español, no me cabe ninguna duda de que sería tenido como un genio y se habría llevado casi todos los últimos Goyas en una disputa atroz entre Almodóvar, Amenábar y De la Iglesia.

Y citando a éstos: ¿no tienen mierdecitas nuestros más queridos directores? Almodóvar, *La piel que habito* (que no he visto pero que dicen que es una cagada, y lo creo); Amenábar, *Ágora* (una de las películas más insoportables que ha dado el cine español); y De la Iglesia, *Los crímenes de Oxford* (que estupidez, es decir poco).

Lo malo del cine español, mis queridos lectores, es que se hace patria con demasiada ligereza. Que algo sea español, no es motivo para defenderlo. De ninguna manera. Le hacemos un flaco favor al país. Deberíamos ser extremadamente críticos y puntillosos respecto a nuestro cine (respecto a todo lo que sea *Made in Spain*), darle todas las hostias que se merece. Eso sí es hacer patria.



Por desgracia, Boll no es uno de los nuestros. Sencillamente es un apátrida alemán que hace cine donde le dejan, donde le sale más rentable, habida cuenta que la animadversión que hay hacia él provoca unos descabros en taquilla que ya los quisiera Terry Gilliam, otro hombre-ruina en cuanto a ingresos se refiere.

Boll ha ganado sus premios (el Razzie se lo ha llevado tres veces). ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? Y aquí mi indignación es semejante a la de Mourinho. Si vemos *Postal* (los tres primeros minutos de su película merecen estar entre lo mejor que se ha rodado en cine transgresor), nuestra memoria cinéfila nos llevará directamente a John Waters, ¿y no es éste uno de los directores underground más aclamados por su gamberrismo?

<http://www.youtube.com/watch?v=w9AYAJmx2Ik>

¿Y *Rampage*? Sencillamente brutal. Absurdo. Tan absurdo como lo que se vivió en la isla de Utoya. Y es que Boll es un visionario, pero que, viendo la mala baba que desprende la crítica y los que no ven cine nunca pero opinan, ha terminado por creerse su propio papel, el rol que le han impuesto. Ya lo dijo el filósofo: «Somos, mas en otra medida de lo

ajeno» (el filósofo soy yo, si se me permite).
<http://www.youtube.com/watch?v=VSRSoncoV4k>

Por eso se autoparodia en las películas que hace. O se cita con los críticos en un ring y los corre a hostias (Uwe Boll, además de hacer buen cine, sabe repartir hostias).

Y Boll hace bien. Cuando los argumentos (y son muchos los que tiene Boll) no sirven de nada, sólo queda enfundarse los guantes y liarse a tortas.

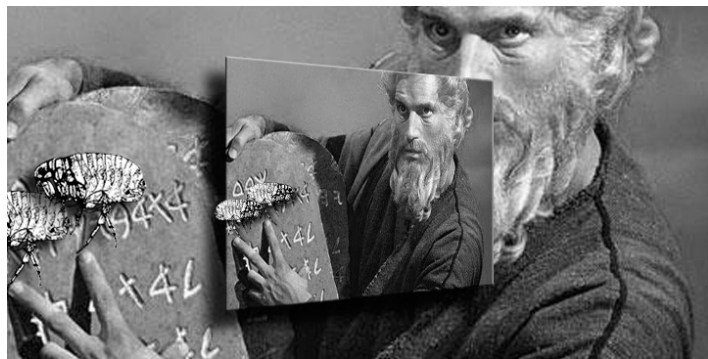
Para tu próximo combate, Boll, seré tu sparring, tu escudero o tu compañero en un *pressing catch* de magnitudes épicas.

La historia del subrayado

por Tabaret

La historia del subrayado es compleja y triste. Parece ser que el subrayado, en principio, no iba para subrayado. Que en los primeros tiempos de la escritura, cuando lo que se escribía se escribía con cincel y piedra y, por lo tanto, había que pensárselo mucho antes de anotar cualquier cosa, tachar era una cosa muy complicada, porque la herramienta se enganchaba en los arabescos y las rúbricas. Además se escribía tan mal que no era del todo fácil distinguir entre un tachado y un defecto de la caligrafía. Los primeros amanuenses de la piedra observaron que resultaba más sencillo tachar por debajo de la piedra, mordiendo en la zona limpia. Luego esta práctica se olvidó. Lectores posteriores lo entendieron todo al revés. Los lectores posteriores, ya se sabe, nunca se enteran de nada. Pensaron que lo que estaba subrayado era lo más importante, cuando, en realidad, se trataba de lo prescindible, lo equivocado y hasta de lo peligroso. A partir de ahí, dicen, todo empezó a ir mal.

Tengo un amigo que se cree lingüista y paleógrafo. En realidad es farmacéutico, y ha confundido mi muy justificada admiración por su capacidad para descifrar letras de médicos con una legítima capacitación para entender y opinar sobre escrituras antiguas. Según él, que conoce esta teoría del subrayado como tachón, uno de



los primeros, quizás el tachador original, fue el propio Moisés. Moisés el profeta, el liberador de los judíos de Egipto, el hombre que tenía línea directa con Dios y el redactor de los Diez Mandamientos. Según este amigo mío -cuya capacidad, insisto, ha de tomarse con muchas precauciones- el susodicho Moisés, inspirado por Dios, habría escrito en tablas los mandamientos de su ley, pero, más tarde, y bajo la misma inspiración, habría querido tachar uno de ellos, para indicar que el todopoderoso se lo habría pensado mejor y que aquel mandamiento, en concreto, no había que tomárselo muy en serio. Siempre según mi amigo, el mandamiento fue tachado, según el uso de la época, con una línea inferior. Lectores posteriores habrían entendido todo muy mal, y habrían supuesto que ese mandamiento -y no algún otro de los que, en principio, sostenían tesis más graves- era el que Dios consideraba el más importante de todos, si es que uno quería estar con él a partir un piñón.

Mi amigo siempre se niega a concretar a qué mandamiento en concreto se refiere la anécdota. Según él, expertos exégetas de todos los tiempos coinciden en afirmar, que, de no ser por ese equívoco, de haber interpretado el subrayado de forma correcta, la historia de la humanidad habría sido bastante más divertida.

T e n e r

r a z ó n

Por Tabaret



El idioma castellano tiene, dentro de su infinita amplitud, aciertos y fallos. Lo de infinita amplitud, por cierto, es más un recurso retórico que una realidad, porque tengo delante mi primer y único diccionario -jamás he tenido necesidad de otro- y la verdad es que es bastante ligero, apenas unas treinta páginas en cartón. Además si descontamos los dibujos de Caponata y otros personajes de Barrio Sésamo la verdad es que el texto en sí es bastante reducido; se puede leer perfectamente en una sola tarde y hasta sobra tiempo para resolver el laberinto del final.

En el idioma castellano, decía, hay palabras y expresiones muy bien hechas y otras que resultan engañosas. La palabra empitonar, por ejemplo, a mí me parece una palabra bastante divertida de decir, pero resulta que sirve para nombrar una acción, como poco, peliaguda. En mi diccionario la ilustración que acompaña el término es bastante escabrosa, debo señalar. Otras, en cambio, están muy bien puestas y demuestran que existe en la lengua una admirable sabiduría subterránea. Yo me voy a detener aquí en la expresión «tener razón».

En el idioma castellano la razón es algo que se tiene y el término no podría estar mejor escogido. Quizás pudieran haberse escogido otros tér-

minos para señalar la relación de armonía que se establece entre las ideas u opiniones del sujeto y la realidad, sea esta un fenómeno observable o un constructo admitido¹. Podría hablarse de conexión -y en lugar de decir «tengo razón» podríamos decir «mantengo una comunicación privilegiada con la razón»-. Podría hablarse de una correspondencia en base a la distancia -y diríamos «me siento cerca de la razón» o, de forma más poética «siento que la razón es una imagen más cercana para mí que para ti, pues de tus razonamientos colijo que sus límites se te presentan todavía borrosos»-. Serían formas posibles. Quizás un tanto aparatosas, pero el idioma siempre ha podido acortarse cuando l'á venio bien, así que no veo por qué en este caso no podría lograrlo sin desvirtuar la relación, antes mencionada, entre el sujeto y la cuestión referida. ¿Por qué no se utilizan estas fórmulas entonces? Pues porque el castellano y sus hablantes saben muy bien que la razón es algo que se tiene, es una cosa que se posee y cuya propiedad, además, no es como quien tiene una multipropiedad en la Costa Brava. La razón es como los calzoncillos. Es algo que uno tiene y, simplemente, no quieres que nadie use los tuyos.

¹ Extraigo la definición de *Elmo aprende epistemología*, Madrid, Gredos, 1980

Dos individuos con razón, como usted bien sabe, no pueden coexistir en el espacio. Se pueden tolerar en el tiempo, a no ser que el individuo con razón A y el individuo con razón B consigan convencer a una serie de sujetos de que, por ejemplo, su razón está acorde con las ideas de Dios sobre algún tema en particular -charcutería y cosas así-, en cuyo caso la coexistencia en el tiempo sólo se admitirá con reservas. Si dos individuos con razón coinciden en el espacio entonces el individuo con razón A intentará por todos los medios convencer al individuo con razón B de que sus argumentos coinciden a la perfección con lo que se denomina «la verdad». El individuo con razón B, por su parte, ejecutará el movimiento inverso, e intentará convencer al individuo con razón A de que es él quien posee las razones y argumentos que describen con más precisión la susodicha verdad, tal vez añadiendo la reflexión de que, el mantener una discrepancia convierte al individuo A en un cretino. Ambos individuos saben bien que, tal y como nos enseña el idioma castellano, la razón es algo que se «tiene» y no algo que se «busca» y que, en consecuencia, cualquier señal mínima de que se produce un movimiento hacia algún punto externo a la propia y afirmada razón se considerará señal inequívoca de que esta no se posee completamente, cosa que es, a todas luces, ridícula.

Dado que la razón es un enemigo formidable, es frecuente que el combate entre dos individuos que la poseen llegue a un punto muerto. En esos casos es frecuente que los sujetos recurran a argumentos que despejen las dudas sobre la existencia efectiva de su razón. Una prueba muy válida a la hora de demostrar la existencia de conceptos, ideas o seres mitológicos (como duendes o esquimales) es demostrar la existencia física de los mismos, cosa que se puede hacer, simplemente, señalando que poseen una situación específica en el espacio. Este es el nacimiento de la expresión «por mis cojones» que vendría a señalar la zona aproximada en la que se ubica la existencia de la razón. «Por mis cojones» es, de hecho, la formulación abreviada de una expresión un tanto más larga, que vendría a ser «la razón para esto se ubica aproximadamente por la zona de mis testículos, así que sólo tienes que venir a comprobarlo». Antigüamente se consideraba que los órganos genitales masculinos poseían una fabulosa capacidad de reciocinio. Galeno fue el primero en asegurar que, por el contrario, los testículos albergaban el valor y la capacidad de distinguir el color azul. Conocido bromista, a Galeno le encantaba hacer regalos de color azul a sus amistades femeninas y luego golpear con el codo a sus amistades masculinas figiendo retor-

cerse de risa mientras preguntaba «¿Y el color? ¿Te gusta el color? ¿Qué me dices del color?».

En conclusión, el uso del verbo «tener» para señalar la relación de los individuos con la razón demuestra que los creadores del idioma castellano -Epi, Blas y Coco, según una ilustración de mi diccionario- poseían una potente intuición filosófica por la que todos debemos estar pero que muy agradecidos.