

Giulio Cesare. Pezzi Staccati, de Romeo Castellucci (Festival 10 sentidos, San Miguel de los Reyes, Valencia. Del 16 al 17 de mayo de 2018) | por Óscar Brox

La relación entre el actor y el espectador es el origen del arte en sí. Estas palabras de Romeo Castellucci, tras su paso por el Festival de Avignon en 2002, podrían servir como tentativa para explicar esa sensación de misterio, casi de milagro, que envolvió a la representación de su *Giulio Cesare. Pezzi staccati* en el marco del Festival 10 sentidos. Escenificada en la capilla del Monasterio de San Miguel de los Reyes, esta pieza breve de Castellucci nos conduce por el texto dramático de William Shakespeare a través de tres momentos, entre el éxtasis y la caída de Julio César y la elegía de Marco Antonio. Pero es justo decir que uno olvida la palabra *shakespereana* nada más comenzar la obra. Atrapado, cuando no abiertamente cautivado, por la forma de Castellucci de entenderla. De hacerla suya. Reflejando cada palabra, cada inflexión, cada gesto y cada silencio en sus actores.

Ya desde su primera escena, en la que una endoscopia rastrea, hasta llegar al fondo de la garganta del actor, el origen de la voz, *Giulio Cesare. Pezzi staccati* describe esa reflexión de Ludwig Wittgenstein que Castellucci hace suya: *lo que se refleja en el lenguaje no puede expresarse a través del lenguaje*. Las palabras, pocas, y los silencios, numerosos, crean (con la complicidad de la acústica de la capilla) una especie de fondo sonoro que arroja a los actores; que desnuda sus miradas ante el público. Que los expone sin apenas barrera o distancia. Tal es el caso de la entrada en escena de Julio César, cuyo paso grave retumba una y otra vez; cuyas expresiones, ojos y energía se clavan en nosotros con tal fuerza dramática que resulta imposible no sentirse afectado. Y la grandeza de todo ello es que uno juraría escuchar el monólogo de César en cada gesto, pese al silencio total con el que el veterano Gianni Piazzi acomete la pieza. De tan poderosa que es su presencia, de esa mezcla de temor y conmiseración que desprenden sus ojos cansados, de la fisicidad con la que notamos cómo transportan su cadáver amortajado fuera de escena, Castellucci logra trasladar el efecto de de un lenguaje reflejado sin palabras. A través de la íntima emoción, del sobrecogimiento, con la que seguimos la evolución de la escena.

Rostros de la vejez o la mutilación (los actores que interpretan a Marco Antonio, además del habitual Dalmazio Masini, han sufrido una traqueotomía que les dificulta el habla), los personajes de *Giulio Cesare* llevan hasta el límite el texto de Shakespeare, desplazando el peso de la tragedia de sus palabras a lo visible. A la violencia con la que las declaman, a los sentimientos brutales que dibujan sobre el escenario, recalcando en su impotencia la fuerza de cada palabra. Hablándonos una y otra vez, mirándonos y observándonos desde los escalones de la capilla, escrutándonos de tal manera que solo podamos sentir el misterio que envuelve a cada escena. Ya sea en la elegía de Marco Antonio, en la aparición de

ultratumba de Julio César o en el impasible corifeo que asiste a los personajes durante la tragedia. Y que nos pone frente a frente con ella. Como una experiencia directa, arrancada de cualquier tentación escénica, de cualquier licencia estética que suponga un añadido. Cara a cara con los personajes. Con todo aquello que se vive, se palpa, detrás de sus palabras.

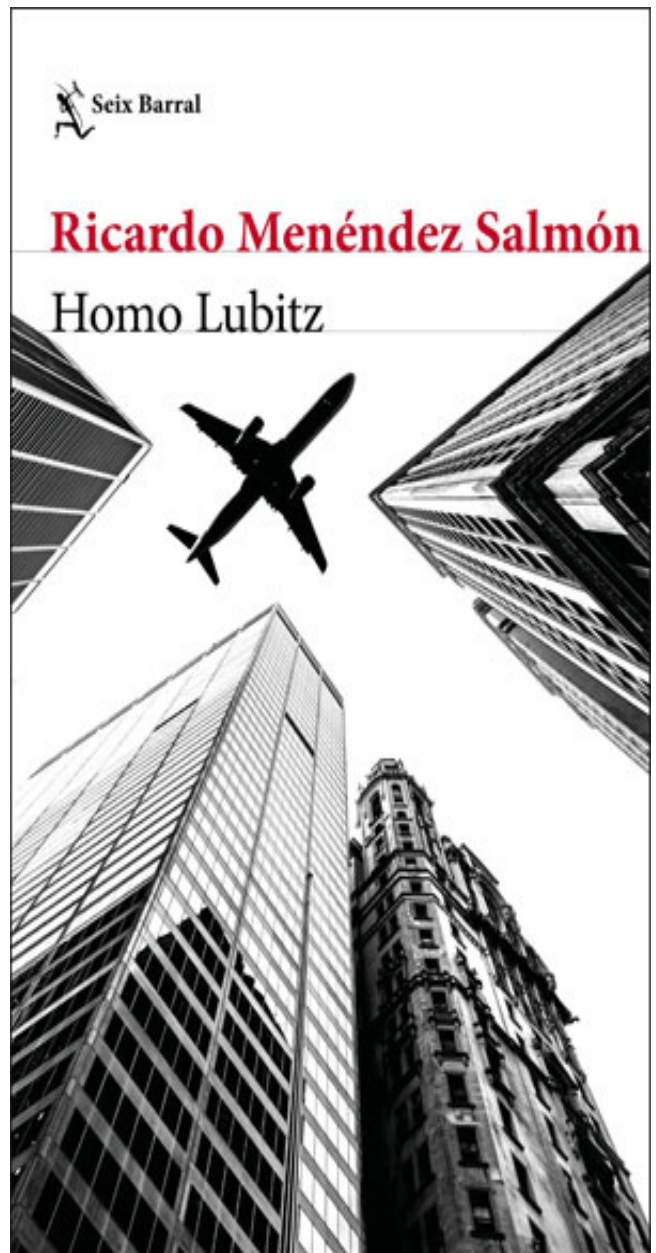
Sin duda, puede resultar paradójico señalar que la de Castellucci es una lectura clásica del texto. Pese a la endoscopia, las proyecciones sobre pantalla y las peculiaridades de sus actores protagonistas, *Giulio Cesare* ofrece una lectura transparente del texto *shakespereano* en la que la técnica, los medios dispuestos, no buscan imponerse sobre este. Tan solo, acaso, ponernos en contacto con él. Enseñarnos sus entretelas, su fuerza, la energía que nunca deja de latir en sus palabras, el éxtasis y el misterio. Enseñarnos a leer a sus personajes, sus gestos y lo que aquellos dicen de estos. Invitarnos, en suma, a reflexionar sobre la relación entre actores/personajes y el público. Sobre el encanto con el que se mueven en escena, apareciendo y desapareciendo, haciendo visible todo aquello que las palabras no muestran. Creando imágenes de una belleza, esta vez sí, sobrecogedora. En las que el teatro se funde con la filosofía y la experiencia con la invitación a llevar a cabo una reflexión teórica (no en vano, la obra se enmarca en un curso de lingüística propuesto para la ciudad de Bolonia en 2014).

El ambiente de la capilla de San Miguel de los Reyes, sin duda distinto al de un escenario teatral corriente, contribuyó a crear esa sensación de misterio y, prácticamente, de milagro. A medida que la tarde caía o que el canto de los pájaros se infiltraba en mitad de una escena. Con el silencio que hacía todavía más presentes, más palpables, a los personajes de la tragedia. Sin distancia, ni dramática ni física. Integrados alrededor del público. Y todo ello en menos de una hora de espectáculo. En unos pocos minutos en los que Romeo Castellucci nos invitó a pensar en nuestro lugar en el espacio teatral, en nuestra relación con el lenguaje y en cómo el arte es capaz de crear un discurso para reflejar todo aquello que las palabras no pueden decir. O que, simplemente, necesitan expresar de otra forma. Con pequeños detalles, escrutando los rostros y miradas de sus actores, siendo arrebatados por su fuerza, por su violencia. Zarandeados por una idea de teatro, de dramaturgia y puesta en escena, que había que conocer en directo. Inolvidable. En muchos sentidos, *Giulio Cesare. Pezzi stacatti* fue una lección, pero al salir de la obra lo que flotaba en el ambiente era ese fantástico misterio con el que el dramaturgo italiano nos invitó a habitar el origen de la tragedia.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo: [aquí](#). Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Homo Lubitz, de Ricardo Menéndez Salmón (Seix Barral) | por Óscar Brox



En un momento de *Homo Lubitz*, uno de sus personajes afirma que todos, de una manera u otra, perseguimos una imagen. A un lector de la obra de Menéndez Salmón, sin duda, le vendrá a la cabeza aquella instantánea de la infancia de Mark Rothko, en una de las historias de *La luz es más antigua que el amor*, en la que el futuro pintor trataba de aislar en el marco de un cuadro imaginario el paisaje de su Lituania natal. Imagen que, más adelante, se multiplicaría en los infinitos trazos de sus pinturas. O ese cineasta en *Medusa*, cuyos ojos han absorbido todo el horror del mundo para proyectarlo sobre el arte. Un horror cuyas imágenes, huelga decirlo, le persiguen.

Tras su filosófico título, *Homo Lubitz*, se esconden estas dos clases de imágenes;

las que perseguimos y aquellas otras que nos persiguen. El protagonista de la novela, O'Hara, vive atado a la fascinación por los accidentes; por esa colección de instantes fatales que determinan el curso del mundo. Y de entre todos ellos, el de Andreas Lubitz y el vuelo de Germanwings es el que permanece en su memoria. Como residuo o, ya avanzada la novela, como presagio de su futura colaboración en otro tipo de accidente. De eugenesia para entender los condicionantes y objetivos de su tiempo. De una época, que el escritor asturiano parece asumir en clave de distopía, en la que resulta aún más patente la distancia entre las esferas de aquellos que se dedican a tomar las decisiones importantes y la de aquellos otros que sufren sus consecuencias.

En gran parte de *Homo Lubitz* se suceden los ambientes hipertecnificados, situados en el pulmón de una China futurista, y los personajes vagamente perfilados cuyos nombres apenas dejan entrever un lugar de pertenencia, un sentimiento de arraigo. Como si, acaso, ese mundo futuro tan inminente proyectase con toda su fuerza el progresivo desapego que mostramos sobre nuestras comunidades, rasgos propios e identidades diluidas en las comodidades de nuestros entornos digitales. Y que, precisamente por eso, buscan con tanto empeño una especie de imagen primigenia a la que agarrarse. En la que buscar sentido. Razón. Las palabras para armar una biografía. De ahí que el periplo de O'Hara refleje, en parte, el periplo de este último sujeto contemporáneo, atrapado en un marasmo de imágenes que apenas le devuelven fragmentos de un mundo. Rostros conocidos, lugares soñados (esa Venecia que el autor plantea como mausoleo para su personaje) o anhelos inalcanzables. Algo, digamos una luz, que ilumine entre tanta tiniebla.

A Ricardo Menéndez Salmón, como al último Don DeLillo, le interesa abordar en su obra las relaciones entre el arte contemporáneo y la realidad; la forma en la que uno habla de la otra, y viceversa. Cómo reproducen, a través de diferentes discursos, una versión de la realidad. Del mundo. En *Homo Lubitz* asistiremos a la filmación de la tragedia de Germanwings a cargo de un anciano David Cronenberg, convertido en personaje de ficción, precisamente, para dejar constancia del peso que la creación, el audiovisual o lo digital tienen ahora mismo en nuestra manera de percibir las cosas. Cómo absorbemos el horror, cómo lo recordamos y lo evocamos, haciéndonos partícipes de un desastre de gran magnitud por mucha distancia, geográfica o sentimental, que nos separe de él. De ahí que no sea descabellado sugerir que *Homo Lubitz* sea un viaje a las tinieblas en el que su protagonista persigue una imagen, la de un lugar remoto de otro tiempo, en busca, tal vez, de las respuestas necesarias para entender las imágenes que le persiguen a él mismo. La fascinación. El terror. El miedo a convertirse en protagonista de uno de esos accidentes.

Frente a *El sistema*, la anterior novela de Menéndez Salmón, *Homo Lubitz* prefiere limitarse a coquetear con la ciencia-ficción sin abordarla en profundidad, dejando

que los temas, los ambientes, el aire de *thriller* elemental que envuelve por momentos el relato, evoquen ideas de mayor calado. Menos preocupadas por advertir la coyuntura de un futuro cercano, más conscientes de que otro futuro está ya sucediendo. Entre balances y tablas, aplicado con soluciones higiénicas y pragmatismo, empeñado en entender lo humano como otro constructo de nuestra cultura contemporánea. Como las criptomonedas, las píldoras para crear paraísos artificiales más duraderos o el *skyline* de cualquier Cosmópolis China. Empeñado en hacer de la sustancia humana algo tan maleable, tan moldeable, como las fluctuaciones bursátiles.

Por eso, uno tiene la sensación de que, tras las páginas de *Homo Lubitz*, Menéndez Salmón dibuja el retrato de una sociedad, aquí dominada por la figura de Control, en la que la imparable progresión de la tecnología se ha solapado inevitablemente con lo humano. En la que lo humano ya no se abre camino, sino que asiste, estupefacto, a una realidad en la que ya no sabe dónde se encuentra su lugar. Como las víctimas de Andreas Lubitz en los segundos antes de que aquel estrellara el avión sobre los Alpes franceses. Como ese O'Hara que, después de buscar incansablemente una imagen, se deja atrapar por aquellas otras que tanto tiempo le han perseguido. Convencido de que, en fin, el tiempo ha dejado de acumular vivencias, recuerdos, rostros y nombres del pasado, para proyectar la alargada sombra de ese accidente del que, tarde o temprano, seremos protagonistas. Como un presagio. O como la certeza de que, por mucho que el futuro lleve inscrito en su seno el signo del progreso, la realidad y la sociedad contemporánea viven en un permanente estado de derrumbe. Entre imágenes de su colapso y el bombardeo de estímulos. Entre lo que pudo ser y lo que inevitablemente es.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo: [aquí](#). Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Charles Bovary, médico rural, de Jean Améry (Pre-Textos) Traducción de Marisa Siguan y Eduardo Aznar | *por Óscar Brox*



Durante casi dos décadas, la editorial Pre-Textos se ha entregado a la tarea de publicar la obra de Jean Améry, desde el marco que comprende su experiencia como víctima del Holocausto pasando, asimismo, por esos pequeños apéndices literarios que enriquecen la personalidad intelectual de Améry. Si a propósito de *Los naufragos*, una primera novela rescatada a partir de un original tipografiado de 400 páginas, hablamos de las incipientes huellas del estilo de Améry, veladas por cierto aire biográfico, *Charles Bovary, médico rural*, supone un cruce entre el ensayo filosófico y el relato literario. Una mirada, acaso, a los márgenes de la obra de Gustave Flaubert mediante la cual el autor de *Más allá de la culpa y la expiación* regresa a uno de sus temas centrales: la tentativa de rehabilitación de la víctima.

Frente a la *Bovary* que se convirtió en emblema de un momento de la literatura francesa, Améry se detiene sobre la figura ridiculizada de Charles, el marido. El personaje secundario, oculto en su miseria pequeñoburguesa, al que Flaubert nunca

destaca mientras teje el relato de su protagonista. El olvidado. El derrotado. La mácula que Améry observa en las pretensiones realistas del autor de *Salambó*. El alma afín a las cuitas filosóficas del ensayista austriaco, en definitiva, que identifica en el tormento del médico rural viudo las raíces victimarias que, en otro nivel y contexto, arrastra Améry como parte del legado de la experiencia del Holocausto.

Lo peculiar del acercamiento de Améry al texto de Flaubert radica en esa técnica mixta del ensayo y la ficción, de la reflexión filosófica acompañada del ejercicio narrativo. En este sentido, el autor interviene sobre el texto de *Madame Bovary* de manera que la figura secundaria del marido pase a un primer plano. Por compasión, por comprensión, por mor del interés de Améry por aportar argumentos para construir el estatuto de víctima. Para entender las ramificaciones de ese proceso psicológico, del desarraigo con un mundo y una sociedad (la rural, la cosmopolita, la pequeñoburguesa) que niega un lugar en su seno a Bovary para marginarlo como ese personaje desdichado, sin voz, testigo mudo de los sufrimientos de su atribulada esposa. Eclipsado por esos dos hombres con los que vivirá sendos romances, ridiculizado por el insignificante espacio que ocupa dentro del escalafón social, por sus modos y maneras.

Améry se introduce en la novela de Flaubert, en efecto, pero juega a conveniencia de modo que también pueda juzgarla desde fuera, como un severo crítico cultural dispuesto a señalar la pereza psicologista de Flaubert a la hora de reconocer sus reparos con la pequeña burguesía, la soberbia con la que despacha la vida de ese insignificante médico rural y, por así decirlo, la traición al realismo literario a la que le conduce su animadversión por las desventuras del pobre Bovary. *Charbovary, Charbovary*, como tantas veces pronuncia para ponerle en evidencia frente a la estirada corte de personajes secundarios que desnudan sus flaquezas. Una corte, un autor, contra el que Améry llevará a cabo su personal *j'accuse*.

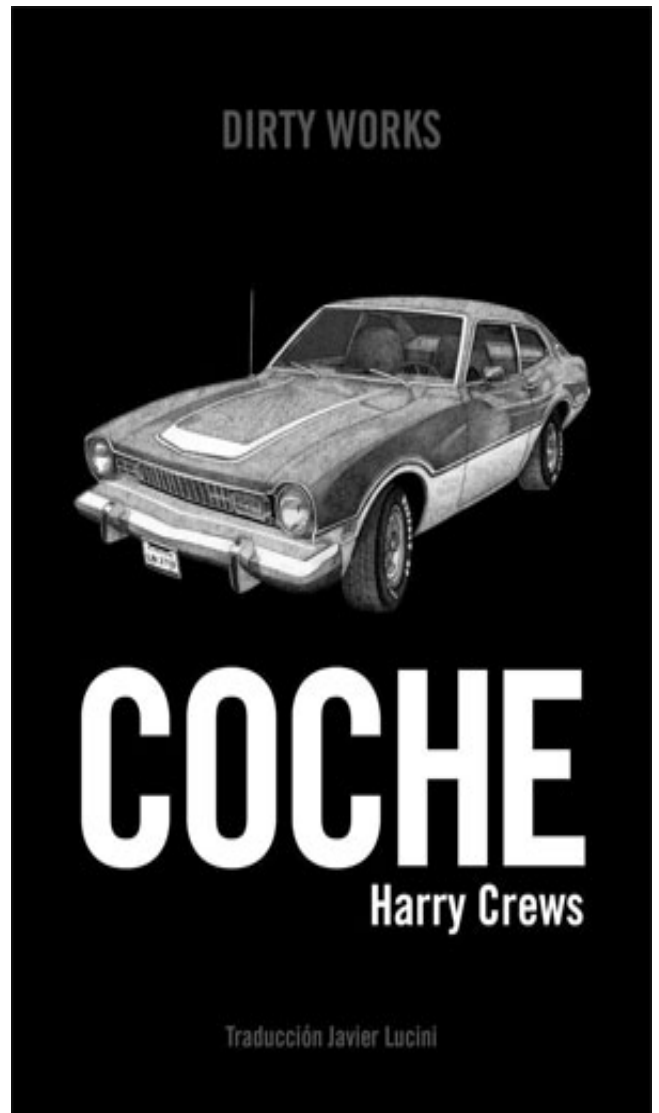
Decíamos que *Charles Bovary, médico rural* podría entenderse como un apéndice en la producción intelectual de Améry, pero eso sería obviar la finura con la que su autor inserta la mayoría de sus preocupaciones sobre el texto *flaubertino*. Hablábamos de la cuestión sobre el estatuto de la víctima, pero no debemos olvidar la importancia que Améry otorga a la separación radical entre la vida rural, bucólica y pequeño burguesa de Bovary, opuesta al incipiente cosmopolitismo, precario y engañoso, cuyos encantos arrastran a Emma en dairección a la ciudad. Cuyas frustraciones abarcan también a Charles, en tanto que, como a tantos personajes de Améry, lo deslizan progresivamente hacia los márgenes del relato (como el Althager de *Los naufragos*), relegándole a la resignación ante el lugar que le ha concedido la ficción.

Por ello, el *j'accuse* final con el que Améry concluye su relato, en el que Bovary

fantasea con el imposible envenenamiento de aquellos que le fastidieron el matrimonio con Emma, nos devuelve la mirada amarga de su autor hacia una realidad que ha hecho de los que son como Bovary aquello que Günther Anders denominó *hombres sin mundo*. O náufragos. O víctimas cuyos coléricos arrebatos no modifican un ápice su posición sobre el tablero. Solo, acaso, despiertan un rasgo de melancolía, un poco de conmiseración con aquel que ha pasado por unas circunstancias parecidas. De ahí que la de Améry tenga una conclusión similar a la que plantease Flaubert. Si aquel acabaría identificándose con su heroína, el autor de *Levantar la mano sobre uno mismo* acabará diciendo algo parecido: *Charles Bovary, c'est moi!*

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo: [aquí](#). Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Coche, de Harry Crews (Dirty Works) Traducción de Javier Lucini | *por Óscar Brox*



Resulta interesante observar la fascinación que han ejercido los coches sobre la cultura americana. Desde el Plymouth rojo con nombre de mujer que describió Stephen King en *Christine* hasta el Cadillac averiado que el oído de Easy Mack reconoce en uno de los capítulos de *Coche*, de Harry Crews, los automóviles han conducido, nunca mejor dicho, las pulsiones de una sociedad fascinada por la velocidad y el espectáculo. Esa misma fascinación que inspiraba a J.G. Ballard el choque mortal entre sexo y metal, carne y muerte en *Crash*. El *Coche* de Crews, sin embargo, nos coloca en el escenario de un hotel en el que Herman Mack pretende llevar a cabo la tarea de comerse un coche gramo a gramo. Día tras día, durante más de una década, televisado para una audiencia enardecida ante ese ejercicio de voluntad tan propio de aquellos que creen en las bondades del sueño americano.

Herman, como tantos otros personajes de Crews, carece de un horizonte vital que, al menos, le consuele con la idea de una escapatoria posible para huir de sus frustraciones. Todo es tan jodido que, en una vuelta de tuerca, comerse un Ford delante de todo el mundo parece una solución coherente. O, como mínimo, una manera de contribuir a ese gran carnaval que protagonizan las capas más bajas y

desfavorecidas de Estados Unidos. Una decisión, explica Crews, que sacude al resto de la familia; especialmente, a Easy, el patriarca, cuya vida ha estado también marcada por los coches, quien advierte con claridad lo grotesco del asunto. La brutalidad con la que Herman se expondrá a la muerte o, peor aún, a la locura. A esa gran comilona en la que se retransmitirán hasta sus deposiciones.

Crews retrata a una sociedad bastante primaria y esquemática, dividida entre los que se lucran con el espectáculo sin piedad ni principios, y aquellos otros que acaban siendo protagonistas a su pesar. La carne de cañón que permite al mundo seguir girando, cueste lo que cueste. En una América tan asquerosamente pragmática como lo es Mister, el otro hijo de Easy, quien finalmente ocupará el lugar de Herman cuando aquel decida abandonar su proeza *Bigger than life*. En ese preciso instante en el que la fascinación de Herman por el coche que está comiendo en porciones se transforme en una pesadilla (casi) psicológica, simbiosis total con las partes del automóvil y sus componentes y reflejo moral de un personaje desmontado, también él, pieza a pieza para reconstruirlo según la lógica del espectáculo más grotesco.

La belleza de *Coche* se encuentra en el retrato tan perspicaz de Crews de ese margen de América atrapado en los límites de los desguaces y las carreteras secundarias. Atravesado por un sexo reducido al puro deseo infantil (*Te quiero y te respeto, Junell*), al oportunismo que propicia un pico de popularidad en la vida de alguien o enfocado en la relación enfermiza que tantos años de economía y capitalismo nos ha inculcado sobre nuestras pertenencias. Tanto da si se trata de los elevalunas del Cadillac de Mister o del fetichismo con el que Junell y su eventual pareja se apretujan en el asiento trasero del Ford que su hermano ha empezado a comerse. La cuestión es esa ligazón psicológica, esa relación de dependencia, que Crews describe como una de las enfermedades que están acabando principalmente con la cultura americana. O, mejor dicho, que están tirando del hilo para revelar la cara absurda de su cultura.

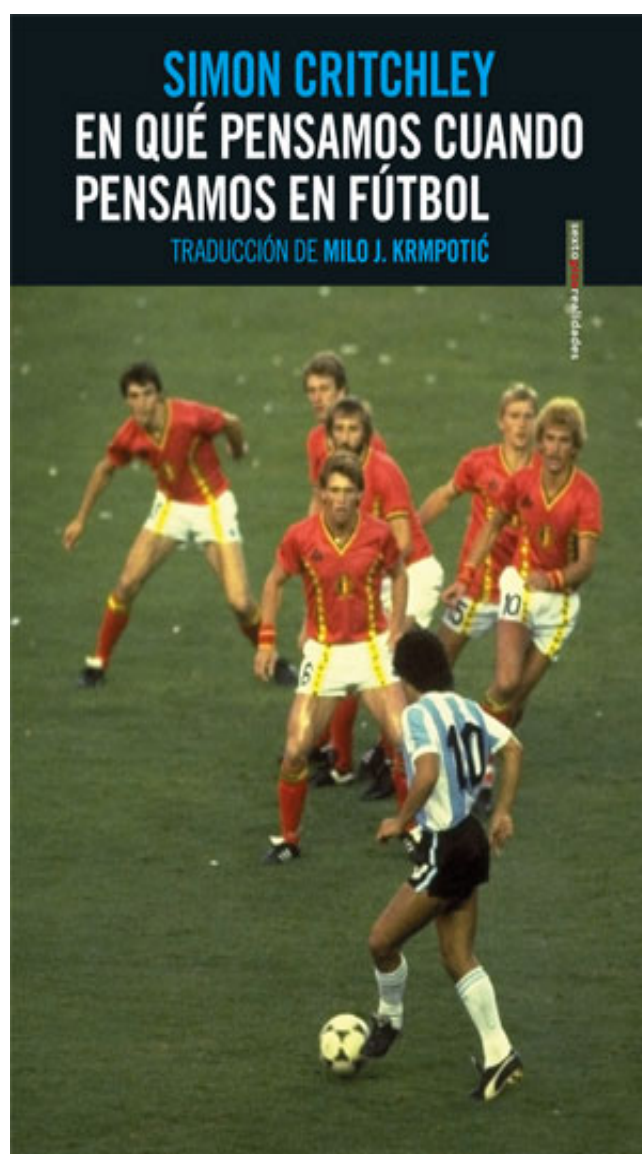
Antes de que la tensión de *Coche* reviente en sus páginas finales, sanguinolentas y disparatadas como solo esa empresa puede resultar, Crews dibuja el retrato enloquecido de un país, a menudo, poco consciente de su enloquecimiento. Fascinado por hallar la grandeza incluso en la aventura más insignificante. El modelo a seguir, incluso, en el tipo más gilipollas sobre la faz de la tierra. Ese horizonte vital, completamente ficticio e ilusorio, que pueda aportar un resquicio de esperanza para una sociedad cuyo paisaje son torres de coches triturados, olor a gasoil y monos empapados en aceite. En la que la velocidad y el deseo calan tan poco, apenas una pizca y de casualidad, que algo hay que inventar para pensar que ellos también pueden vivir el sueño americano. De ahí que *Coche* sea la representación de ese sueño, a ratos más bien pesadilla, en el que el objeto máspreciado de la cultura americana se convierte en el salvoconducto para llegar a

ser alguien. Para, paradójicamente, encontrar un lugar en el mundo. En medio de ese gran carnaval.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo: [aquí](#). Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

En qué pensamos cuando pensamos en fútbol, de Simon Critchley (Sexto piso)
Traducción de Milo J. Krmpotic | por Óscar Brox



No han sido pocas las ocasiones en las que la literatura se ha acercado al mundo del fútbol para exponer sus entresijos. De Nick Hornby a Eduardo Galeano, de Peter Handke a David Peace, han sido múltiples los enfoques sobre la historia, la pasión

y los pequeños mitos del fútbol. A veces, todo hay que decirlo, el deporte es también la excusa para desatar una tormenta de adjetivos, argumentos superlativos y literatura empeñada en fabricar una reflexión de enjundia. Y en ese terreno, el de la aparente sensación de profundidad intelectual, fluyen no pocos textos de periodismo filosófico que, ay, pocas veces aciertan en la diana. Que, en definitiva, se venden al lirismo fácil de las grandes gestas y los viejos héroes sin siquiera rascar un poco el meollo filosófico que convive con el balón, el césped con sus rayas blancas y las gradas del estadio.

Simon Critchley es la clase de filósofo que trabaja sin complejos intelectuales cualquier producto cultural de nuestro tiempo. Sin abandonar sus presupuestos filosóficos, Critchley aborda las canciones de David Bowie con la tenacidad de quien lee en sus estrofas un discurso sobre las modulaciones de la cultura *pop* en la sociedad británica. Y lo hace, en fin, mezclando lo culto con lo popular, haciendo de su investigación filosófica lo más parecido a un juego de patio de recreo. La clase de juego que, sin embargo, tiene por objetivo preguntarse (y preguntarnos) por qué y cómo ha influido tan determinadamente en nuestra forma de entender las cosas ese pedacito de la cultura popular. De ahí que, ante un ensayo como *En qué pensamos cuando pensamos en fútbol*, lo principal sea reconocer ese amor de juventud, más bien fervor, que Critchley mantiene hacia el Liverpool. Un amor tan visceral, probablemente tan difícil de entender -o tan fácil para los que amamos a otro equipo en similares condiciones-, que hace falta poner en juego las herramientas del pensamiento para tratar de encontrar algunas buenas razones.

Huelga decir que el fútbol ha cambiado, no necesariamente a mejor, en las últimas décadas, y que en esa transición también lo ha hecho nuestra percepción del deporte del balón. A Critchley le interesa observar el asunto desde un punto de vista fenomenológico, con Gadamer, Heidegger o Sartre como munición intelectual de la que servirse. Por mucho que, en la práctica, el esquema de juego del autor británico sea más cercano y menos árido: una exploración del papel del jugador, del espectador y el balón; de la experiencia del juego, la intuición y la realidad fenoménica que se configura en el fragor de un partido. O lo que es lo mismo, una investigación dirigida a poner un poco de cerebro entre tanto corazón, músculo intelectual para entender por qué nos fascinan los automatismos geniales del fútbol (y juro que para un profesor la capacidad de Laudrup de pasar la bola sin mirar suponía un problema filosófico de primer orden). Por qué, en definitiva, hay algo en el fútbol, como en la tragedia en la antigua Grecia, que pone en escena con abrumadora claridad algunos de los asuntos humanos más relevantes.

Por las páginas de Critchley se pasean Bill Shankly o George Best, Maradona con media selección de Bélgica como espectadora de sus habilidades, Kenny Dalglish, Zidane -quizá el mejor entrenador en la era de los gestores de emociones- o un Jürgen Klopp que, como las historias en torno al Liverpool, acaba siendo

protagonista del ensayo. De un ensayo que, tal vez, tenga entre sus propósitos desmontar ese tópico de que el fútbol es así. O explicar qué caray es ese así. Explicar la experiencia social de un partido, el éxtasis y la gloria, la identidad y la complicidad de un juego de repeticiones y automatismos, su progresiva sofisticación y la metamorfosis del entrenador de fútbol. Todo ello, además, englobado en la reflexión de corte histórico de un deporte azotado por los tejemanejes de organismos como la FIFA, el negocio al alza de las apuestas y el dopaje, señalado en su impureza frente a la imagen nostálgica de un juego hecho a medida de los campos pequeños, el espíritu colectivo del barrio y las pequeñas virtudes de aquellos jugadores que no necesitaban ascender al olimpo de lo mediático.

En esta colección de momentos, Critchley ofrece no solo el retrato de una pasión temprana, sino también los argumentos para entender cómo, después de tantos años, permanece en su vida como uno de esos raros amores a prueba de rupturas. Forjado en el griterío de Anfield, en uno de aquellos últimos partidos de Best antes de caer en su eclipse definitivo, en la gestión del talento colectivo a cargo de Klopp, los infinitos recursos de Messi o la grandiosidad de Cristiano. Momentos, cada uno tiene los suyos (gol de Claudio López en el Philips Stadium de Eindhoven, cañonazo de Mendieta en el Camp Nou, por citar un par sin querer aburrir a nadie), que trascienden la entidad de un recuerdo. De la mera nostalgia. Para, de alguna manera, revelarnos la trama de una realidad, la del deporte y el fútbol, que forma parte de nuestra cultura contemporánea.

[...]

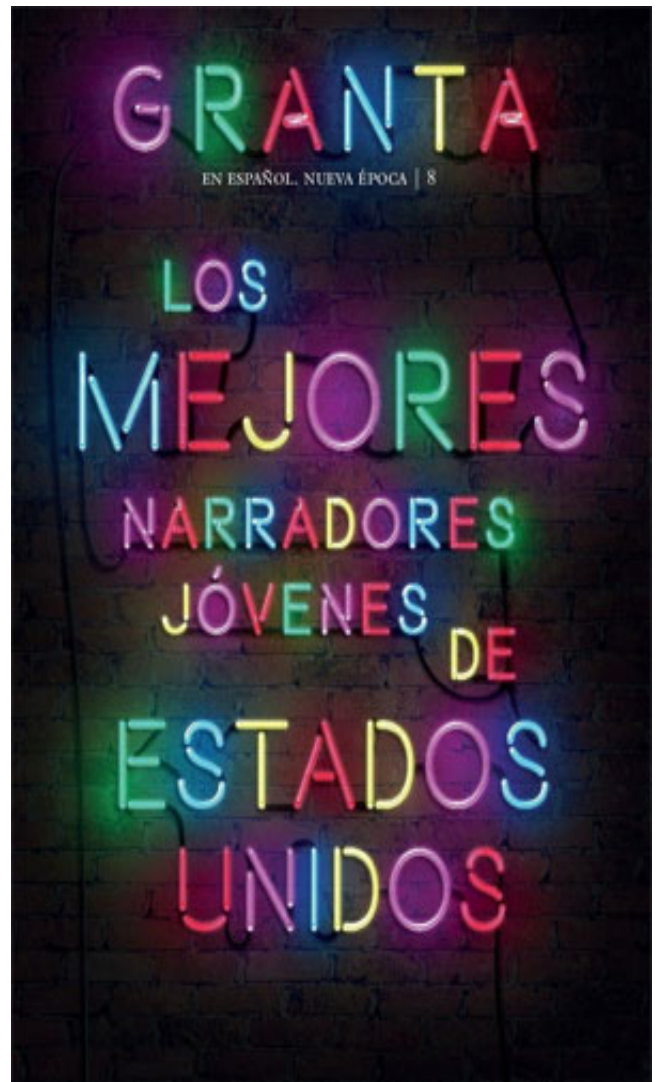
Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

Los mejores narradores jóvenes de Estados Unidos (Galaxia Gutenberg) | por Óscar Brox



Cada diez años, explica Sigrid Rausing, la revista Granta lleva a cabo un pequeño gran ejercicio de prospección literaria seleccionando aquellas voces que destacan entre una nueva generación de autores estadounidenses. Y cada diez años constata cómo la abundancia de nombres y obras estimables obliga a sacrificar algún que otro escritor que bien podría pertenecer a ese grupo o generación. Y es por eso por lo que el ánimo lector ante un número como este en torno a *los mejores narradores jóvenes de Estados Unidos* debería ser, ante todo, el de la curiosidad y el descubrimiento. Constatar el gusto por una serie de temas, los indicios de un incipiente estilo literario y aquellos nombres que, ante la ausencia de más obras traducidas, permanecen anotados al margen en el bloc a la espera de que el foco de que alguna editorial apunte en su dirección.

En efecto, en esta selección elaborada por Granta faltan algunos nombres -unos echarán de menos a Tao Lin, otros pensaremos en Noah Cicero-, pero eso no es óbice para dejarse llevar por el mosaico de voces y temas que trazan este particular mapa de la literatura norteamericana. Caja de resonancia de la Historia más reciente, parte de la nueva narrativa ahonda en la experiencia del terrorismo como vía para describir la dificultad de conciliar un hecho tan devastador con la

velocidad con la que la vida contemporánea parece desarrollarse frente a nuestros ojos, empujada por la tecnología, la fragilidad de nuestros vínculos sociales y la erosión de las comunidades en favor de una renovada fe en el individualismo tan caro a los tiempos ultraliberales que vivimos. Algo que se deja entrever en relatos como *Recuerdos de Westgate*, de Sana Krasinov, que explora desde una mirada occidental y deslocalizada los atentados de Al Shabaab en Kenia bajo una mezcla de estupefacción ante el dolor de los demás y conmiseración por esa vida ajena con la que tanto cuesta identificarse.

Sin embargo, lo que predomina en esta selección de jóvenes narradores es el fragmento, la miniatura, la mirada a la vida en los suburbios de América con esos dramas microscópicos que tan elocuentemente amplifican los males contemporáneos. Las transformaciones políticas, educativas o, simplemente, sociales. Garth Risk Hallberg, autor de la monumental *Ciudad en llamas*, escribe en *El traje de carne* un retrato de esa adolescencia que despierta en un país aburrido y moribundo, víctima de su tendencia a la sobreestimulación y convencido de que es imposible aburrirse en cualquier rincón de Estados Unidos. Una adolescencia marcada por la falta de escapatorias y la necesidad de construir otros espacios, otros lugares, artificiales o no, con los que evadirse de una realidad que apenas les concede sitio en sus márgenes. Otro tanto sucede con *Salir de Gotham*, de Yaa Giasi, relato en el que el drama suburbial se entremezcla con la melancolía de la emigración y la tensión racial permanente abonada a la cultura estadounidense. Retrato de una familia fracturada, en la que las desventuras de sus dos hermanos protagonistas esbozan el descenso dramático de una comunidad, en este caso la ghanesa, que ha olvidado cómo vindicar sus raíces propias porque no sabe dónde encontrarlas.

Además de encontrar a autores familiares para el lector en castellano como Ben Lerner o Emma Cline -aquí, por cierto, mucho más entonada e interesante que en su *Las chicas-*, la selección de Granta sirve también para situar en el mapa a algunos autores cuyas contribuciones, significativamente, son las más interesantes del volumen. Es el caso de Anthony Marra, Otessa Moshfeg o Claire Vaye Watkins. Marra, cuya obra ha publicado en los últimos años la editorial Armaenia, supone una auténtica *rara avis* en la literatura estadounidense, en tanto que cada uno de sus libros incursiona en una cultura diferente, a priori, alejada de la cosmovisión de la América contemporánea. Tanto da si aborda el Leningrado de los años 30, el fin de la URSS, la crueldad de los conflictos armados en Chechenia o un combate con los fantasmas del pasado en la costa de Lípari. Porque Marra es capaz de asimilar cada lugar, cada historia, en una suerte de simbiosis cultural, de manera que su escritura recupere, cuando no dé abiertamente testimonio, la memoria de otro tiempo de unas voces distantes. Con Claire Vaye Watkins, en cambio, sucede que nos encontramos los rescoldos de aquel realismo sucio pasados por una educación sentimental nacida en los años del MySpace y los Fotologs, de una tecnología obsoleta que no por ello deja de reflejar las huellas de nuestros amores y del

nacimiento de la primera madurez, que Watkins describe con amargura en *Te quiero pero elegí las tinieblas*. Finalmente, Moshfeg es la joya de la colección, el relato, la temática y la escritura más atrevidos de entre los seleccionados. El nombre que dispara otro horizonte para la literatura joven norteamericana, que cualquiera subrayará en su bloc (o correrá a buscar el libro que publicó Anagrama en España), en el que los ecos de Beckett y el OuLiPo sirven de acomodo a una loca historia ambientada en los tiempos de castillos y princesas.

Visto así, el mosaico tejido en las páginas de Granta supone una invitación a explorar, más allá de *hypes*, juicios y prejuicios externos, de recomendaciones de Amazon y consejos de voces expertas, el momento de efervescencia de la literatura de un país cuyas ramificaciones e intereses constituyen, en sí mismos, casi un continente. La extracción y los orígenes de muchos de los escritores seleccionados no solo lo confirman, sino que también lo vindican a través de unos textos que abundan en la sustancia humana que, pese a todo, describe nuestro tiempo.

[...]

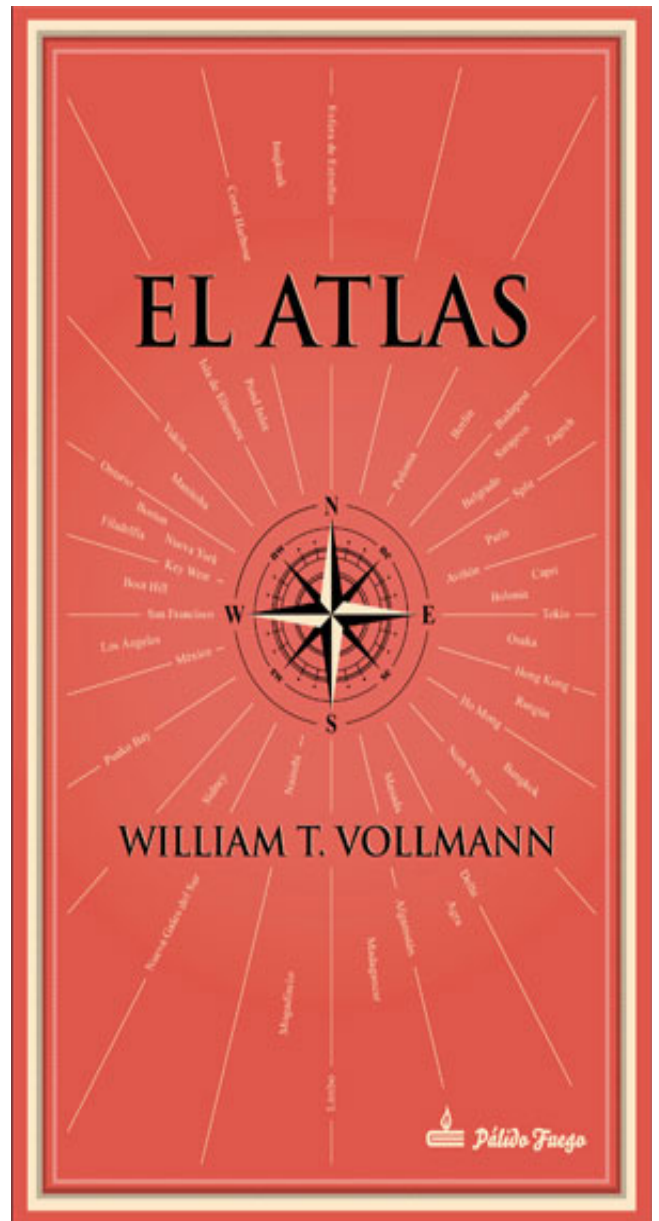
Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

El atlas, de William T. Vollmann (Pálido fuego) Traducción de José Luis Amores |
por *Óscar Brox*



A vueltas con lo apropiado de utilizar la primera persona del singular para escribir una reseña, permítanme (o permitidme, ya que estamos) tomarme esta pequeña licencia. Entre otras cosas, porque no se me ocurre una mejor manera de abordar la lectura de *El atlas* que desde la experiencia de esa lectura. Supongo que debería empezar por un dato, que en breve me tocará desmentir: he tardado casi tres meses en leer la obra de Vollmann. Aproximadamente 90 días en los que he abierto y cerrado el libro unas cuantas veces, en los que he saltado de un punto del mapa al otro, sin respetar la estructura de palíndromo propuesta por su autor. ¿Por qué debería desmentir este dato? Fundamentalmente, porque durante los últimos tres días he vivido en *El atlas*. He leído y releído cada capítulo, incluido el episodio central, recogiendo detalles e impresiones que aquel primer picoteo apenas había logrado suscitar. Entre otras cosas, porque con Vollmann siempre me pasa que sus libros me provocan una infinita desazón, cada vez que profundiza en el lado más terrible del ser humano, cuando el escritor se alía con el periodista para contar las historias mínimas de prostitutas, drogadictos y marginados que

sobrellevan su insignificancia mientras la vida se abre camino.

Tal vez *El atlas* no sea tan extremo como *La familia real*, o tan moralmente incómodo como *Historias del Arcoíris*, pero hay algo en la escritura de Vollmann que me resulta sobrecogedor. Puede que no haya dedicado el tiempo suficiente a pensarlo, pero me inclino a creer que se trata de esa ambigua sintonía que establece entre su papel de escritor y el de cronista; su juego constante con la posición del narrador y los personajes de cada relato; esa forma de entrar y salir de las historias sin que, al final, sepas cuándo se trata de un recuerdo almacenado en su bloc de notas o una ficción con la que trata de capturar la miseria que esconde cualquier rincón del mundo. Mentiría si no reconociese lo mucho que me fascina el fervor de Vollmann por todo aquello que relata, tanto da si se trata de una puta ojibwa de Winnipeg o de un par de luchadores tailandeses que resisten con estoicismo la cascada de golpes sobre el ring. Porque Vollmann los describe con tanta pasión, los reconstruye con tal minuciosidad, que se convierten en puntos cardinales de otro atlas, esta vez humano, con el que trazar el recorrido del mundo. Las historias que contiene.

La mayoría de los personajes de *El atlas* son prostitutas, puteros, drogadictos, minorías raciales desclasadas o apartadas en guetos, rostros anónimos que se disuelven en su insignificancia y voces de otro tiempo que arrastran la melancolía de aquello que ha dejado de existir por sus páginas. Relatos que abarcan unas pocas páginas o que podrían constituir *nouvelles* independientes del libro; historias que arrancan en una parte del atlas para, unos cuantos episodios más tarde, retomar con otro aire -más bien brutal- lo que había quedado suspendido en el tiempo. La búsqueda incansable de un amor fugaz, enfermo y volátil, por los peores lugares de Camboya; el submundo grotesco de los drogadictos de San Francisco -sin duda, la parte más terrorífica de todo este Atlas; el retrato de una Canadá en el que las minorías étnicas quedan orilladas, perseguidas o destrozadas por la velocidad con la que los procesos sociales tienden a la homogeneización de las cosas; o la muerte y el caos territorial que acabó con la Guerra de los Balcanes... y así un largo etcétera que se comprime, paradójicamente, en el aleteo continuado de una mariposa, la figura que Vollmann invoca a cada poco para llevar a cabo un brinco literario entre paisajes, personajes y sentimientos.

En cierto modo, todas las historias de Vollmann son como esa calle de las miradas que describe en uno de sus episodios. Un carrusel de salvaje humanidad que nos transporta hasta lo más bajo, hasta lo auténticamente degradante, para compartir (pese a todo) esa pizca de belleza que sigue presente en la vida. La bocanada de aire fétido en mitad de la preparación de una dosis de heroína, la ansiedad de tener marcado el cogote con la mira telescópica de un francotirador, el semen y la sangre formando una corriente mixta para narrar la historia de amor más desesperada, la muerte y la desolación como experiencias extremas de un mundo que,

en su aparente lejanía, está siempre ahí. Frente a nosotros. Como ese rostro anónimo que, en un bellissimo ejercicio literario, Vollmann reescribe una y otra vez mientras explica un rápido viaje por carretera.

El atlas podría ser el ensayo definitivo sobre la mirada del turista o una reflexión sobre la imposibilidad de creer en los procesos de globalización. En la conexión entre unas culturas que Vollmann cifra en los intercambios de dinero para comprar los servicios de una fulana o en el escaso precio que tiene la vida en el corazón de un Sarajevo herido por la guerra. Pero creo que eso restaría belleza, incluso magnificencia, al enorme proyecto literario que su autor se trae entre manos. A esa sensación de contemplar las páginas vivientes de una cultura moribunda, marcada por la convivencia entre extremos, la fealdad de todas sus criaturas y, sin embargo, la enorme piedad que despiertan cuando este escritor y periodista las convierte en palabras. En relatos. En eslabones de un mastodóntico palíndromo que, más que hablar del mundo, se propone la noble tarea de inventarlo. De explicar sus múltiples orígenes y arrastrarnos por sus últimos momentos de vida, en un viaje inolvidable por todo aquello que podemos entender por lo humano.

Tres meses después, o tres días después, la experiencia de *El atlas* continúa resultando inabarcable, como lo fueron las de *La familia real* o *Historias del arcoíris*. Y acabo con la sensación de no saber si la de Vollmann es la crónica de un mundo o de su paso por ese mundo; la radiografía de un escritor atravesado por su tiempo o la de un cronista que necesita la intervención de la literatura para cargar con la pesada mochila de todo aquello que está sucediendo a su alrededor. Sea una cosa o la otra, o tal vez una tercera diferente a la que he pensado, no puede dejar de inquietarme la manera en la que Vollmann atrapa la vida, aún en movimiento, palpitante y visceral, en cada una de sus páginas. Esa intensidad con la que, pese a todo, sus personajes reclaman un lugar en el mundo.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

La ley de Carter, de Ted Lewis (Sajalín) Traducción de Damià Alou | por Óscar Brox



Ted Lewis

LA LEY DE CARTER

Traducción de Damià Alou



Inglaterra vivió una época en la que la avanzadilla del *Swinging London* se partía la cara con los últimos restos de aquellos *angry young men* que sacudieron los cimientos de la sociedad. Aquellos que reflejaron los problemas de la madurez precipitada, el acceso a un trabajo precario y alienante y la vida encerrada tras los barrotes de las fincas del color del ladrillo enfrentados con aquellos otros que vivían con jolgorio las transformaciones culturales de la gran urbe. Para los que las huelgas de trabajadores no empañaban la expresión moderna de una nueva juventud. Probablemente, a Ted Lewis, natural de Manchester, le quedaba un poco lejos la alegría *pop* de la gran ciudad, por lo que consagró su obra literaria a transformar parte de aquel legado de los *Angry Young Men* en un escenario que diese cuenta de los cambios que habían tenido lugar en el ambiente. Por ello, como no podía ser de otra manera, Lewis se arrimó al mundo del lumpen y los criminales para plasmar la otra cara de la moneda inglesa.

El éxito de *Carter* animó a Lewis a escribir una precuela del personaje, en parte, para perfilar esa cosmogonía del submundo criminal que había plantado en la novela original. También, para matizar y pulir las aristas morales de un personaje tan magnético como el de Jack Carter, sicario estrella de uno de los clanes criminales más importantes. Es por ello por lo que *La ley de Carter*, la precuela que acaba de publicar Sajalín en castellano, se lee con el aire familiar de haber recorrido previamente esos lugares, de reconocer los rostros mal encarados y peligrosos que pueblan sus páginas. Con el mismo talento para la construcción de diálogos y la descripción sucinta de un ambiente de corrupción y crimen que salpica, prácticamente, a todos los estratos de la sociedad. En esta ocasión, a través de la persecución que emprende Carter para averiguar el paradero del chivato que puede conducir a su organización a la cárcel.

Lewis juega con la ambivalencia de su protagonista de manera que sus dobleces morales queden al descubierto. Y es que Carter es, pese a todo, un asesino elegante. Con un cierto encanto frente a la galería de monstruos que figuran en el paisaje. Pragmático, sin caer en la amoralidad -véase el asco que manifiesta ante Peter el Holandés, uno de sus eventuales compinches; visceral y expeditivo, como muestra su persecución implacable del rastro que deja el soplón. Pero, a la vez, comprometido con una serie de cosas que, quizá, representan su salvoconducto para huir de un entorno envuelto en la violencia. Ya sea en su relación intermitente con la chica del jefe o en esa sensación de intentar desmarcarse de todo aquello que no sea lo absolutamente necesario. Enfrentado a policías corruptos, chivatos acorralados por su falta de salidas de emergencia o familias criminales empeñadas en devorar el último trozo de pastel sobre la mesa.

Con todo, *La ley de Carter* no resulta un retrato amable de su protagonista y Lewis no tiene reparo en mostrar la violencia contra la mujer -en este caso, la chica del policía corrupto- de la forma más degradante posible. Acentuando, de esa manera, la línea divisoria que Carter nunca va a poder franquear; la que separa la vida criminal de una existencia respetable. El paisaje de chulos, sicarios, confidentes y policías a sueldo de la mafia de esa eventual escapatoria, más allá de los nubarrones de Manchester, que Carter siempre planea acometer. Con Audrey. Sin la vigilancia de Gerald y Les, sus jefes en la organización, ni el encargo de deshacerse de algún cabo suelto que pueda ponerles en aprietos. Porque Carter, como sucedía con los cachorros de los *Angry Young Men*, es prisionero de un paisaje y de unas condiciones. De su calibre de arma favorito y del coche que utiliza para desplazarse entre clubes nocturnos. Del ladrido de Gerald o Les para que solucione problemas o de las palabras de una Audrey a la que, en definitiva, sabe que nunca podrá seguir.

Tal vez sea cierto que *La ley de Carter* se lee con el ritmo trepidante de la mejor novela negra, encadenando pesquisas que resuelvan el rompecabezas del soplón que

ha puesto en jaque a la organización, pero no lo es menos que Lewis se dedica a profundizar en la anatomía de su antihéroe. Mostrándole, ante todo, como un personaje marcado por su destino. Elegante, pero asesino. Cuya complejidad moral refleja las dobleces de una sociedad partida por la mitad. Dividida entre un paisaje de viviendas de ladrillo y tejado acanalado y otro en el que las bondades del *Swinging London* dulcificaban la amargura legada por la generación anterior. Una generación de la que Carter es hijo y, al mismo tiempo, evolución. Prisionero y rebelde. Una contradicción de la que Lewis se aprovechó para definir el territorio de la novela negra inglesa.

[...]

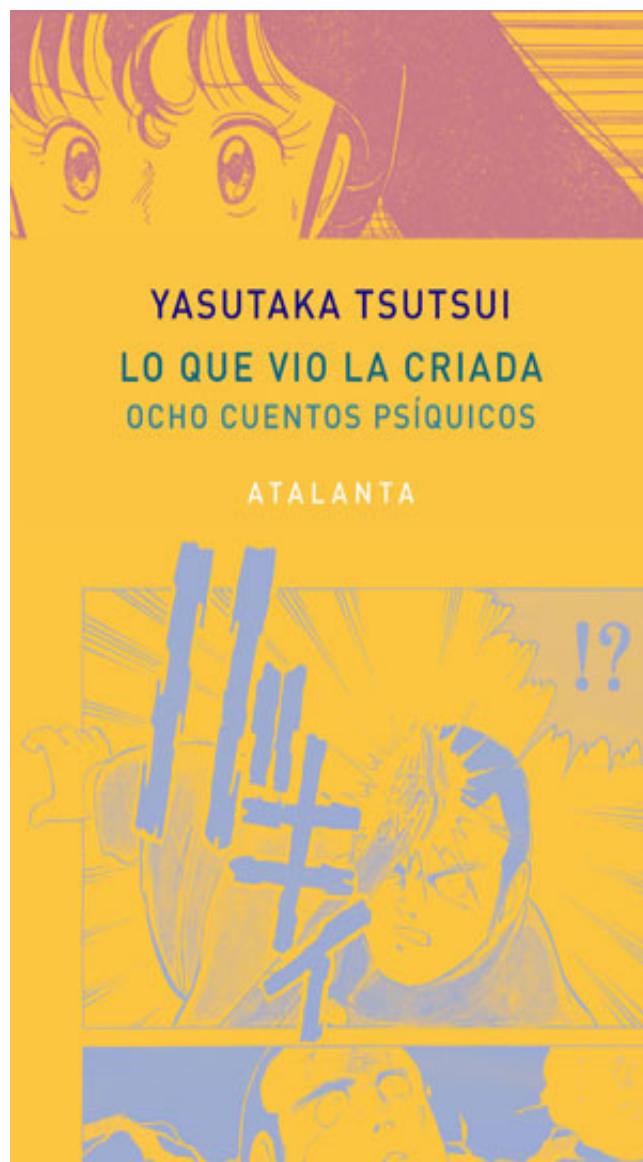
Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

Lo que vio la criada. Ocho cuentos psíquicos, de Yasutaka Tsutsui (Atalanta)
Traducción de Jesús Carlos Álvarez Crespo | por Óscar Brox



En *Paprika*, la adaptación que firmó Satoshi Kon de la novela de Yasutaka Tsutsui, su protagonista homónima le pregunta a uno de los personajes si no cree que los sueños e Internet se parecen, pues en ambos espacios afloran las conciencias reprimidas. A Tsutsui siempre le ha atraído separar lo mental y lo moral, los sueños de la razón, para observar de qué forma unos se alimentan de los otros y cómo, en definitiva, afecta a nuestro comportamiento social. Si *Paprika*, la novela, ya era un potente reflejo de las transformaciones de una sociedad japonesa al borde del fin de Siglo, exponiendo con mordacidad sus vicios y virtudes, los ocho cuentos psíquicos que contiene *Lo que la criada vio* nos sitúan en una perspectiva algo más íntima. En las vidas domésticas de aquel Japón inseguro y avergonzado, prisionero de sus pulsiones y constreñido por un deseo que no sabían cómo expresar sin caer en la violencia. Un Japón pueril, machista y replegado sobre unos viejos ideales morales.

Tsutsui articula los relatos a través de un mismo personaje, Nanase, la joven criada con habilidades telepáticas que va de hogar en hogar descubriendo las

interioridades de sus empleadores. Como sucedía en *Paprika*, el autor japonés describe la dualidad de su sociedad enfrentando la fachada exterior de los personajes con ese flujo de pensamientos en los que la falta de constricción moral expone la verdadera identidad de estos. Identidad que sirve a los propósitos de Tsutsui para llevar a cabo un mosaico de las perversiones sociales y un diagnóstico de la escasa madurez con la que Japón se ha incorporado al club de las sociedades modernas. Al contrario, pues las criaturas que aparecen en sus páginas son bestias sedientas de sexo, crápulas y vividores, mezquinos o amargados, que tratan de disimular sus infinitas frustraciones tras la apariencia de serenidad que transmite su primer encuentro con la criada.

Lo que vio la criada abarca múltiples temas, casi siempre con vehemencia y mordacidad, en los que Tsutsui se preocupa por señalar los achaques de la sociedad japonesa. Algunos, por así decirlo, aparecen perfilados con una sencillez abrumadora, especialmente en lo que respecta a las cuitas en torno a la edad y las fases vitales que envejecen prematuramente a la mujer; más aún, si se trata de una independiente y autosuficiente, a la que el peso de las tradiciones tritura como si se tratase de fruta podrida. Otros, en cambio, expuestos con gran violencia, tal y como sucede con la mayoría de personajes masculinos de los cuentos: acosadores, desalmados, capaces de acometer una violación para cerrar las heridas de un ego por desarrollar. Y es que Tsutsui no ahorra palabras para describir a sus paisanos como víctimas de una moral caduca y unas clases sociales que no tienen razón de ser. Adultos que se comportan como niños, familias que se revuelcan en la basura incapaces de oler su hedor, matrimonios que disfrutan del juego del engaño como subterfugio para rescatar una vida que ha perdido su cauce, triunfadores que no son más que fracasados o amables ancianitos que, en fin, son violadores en potencia.

Nanase, como la Atsuko de *Paprika*, es también un personaje poliédrico, al que Tsutsui desarrolla de un relato a otro. La evolución de sus poderes telepáticos, que en los primeros relatos sirve, casi, de solución argumental, se produce a medida que el contacto con entornos a cuál más abyectos le obligan a intervenir y, por tanto, madurar. A dejar atrás la inocencia con la que inicialmente se presenta ante el lector para actuar descubriendo las mezquindades de las criaturas que la rodean. Que la acosan y atacan sin piedad, denigrándola en relatos a menudo tortuosos, en los que la virulencia del discurso de Tsutsui resulta de lo más incómoda. Escupitajo directo a la cara de sus contemporáneos, a ese mismo rostro desencajado tras observar el catálogo de perversiones y transgresiones morales dispuesto por su autor para desnudar las vergüenzas de la sociedad japonesa de fin de siglo.

En *Lo que vio la criada*, Yasutaka Tsutsui pone en entredicho tradiciones y valores, roles y atributos familiares, la buena voluntad humana y la corrección

que concedemos a nuestros comportamientos en público. Mete el dedo en el ojo, en la llaga y allí donde haga falta, sin piedad y con un sentido del humor tan cáustico que acaba por resultar hiriente. No menos, por cierto, que lo mal parado que sale su tiempo al contemplar el retrato robot dibujado por aquel. De ahí que estos ocho cuentos psíquicos sean, asimismo, ocho tratados morales sobre las enfermedades sociales del Japón contemporáneo. Crítica a un tiempo marcado por el progreso tecnológico incapaz, pese a ello, de enmascarar su inmadurez social.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

«Oh...», de Philippe Djian (Fulgencio Pimentel) Traducción de Regina López Muñoz |
por *Óscar Brox*



La primera descripción con la que arranca Philippe Djian su novela es la de un arañazo, la heridita ardiente que surca la piel de Michèle tras sufrir el ataque de un desconocido en su casa. Pasarán unas cuantas hojas hasta que surja la palabra violación, pese a que el autor nunca dejará de acercarse a ella, a la estupefacción psicológica con la que su protagonista trata de reanudar su vida rutinaria. Y aún pasarán unas cuantas hojas más hasta que Michèle le revele a su círculo íntimo esa violación que creyó presagiar en las señales que leía en el cielo. La monstruosidad de ese episodio, sin embargo, funciona como una detonación lenta, salpicando cada porción de la vida de su protagonista mientras muestra lo grotesco y lo patético de ese entorno burgués y su educación sentimental. Así, la galería de personajes que recorren las páginas de la novela comprende a un vecino, Patrick, incapaz de encauzar sus pulsiones sexuales si no es a través de la violencia; a Irène, la madre de Michèle, anciana recauchutada que trata de hacer buena su tercera juventud en brazos de otro hombre para, de alguna manera, purgar el terrible pasado junto a un marido asesino. Y aún está Vincent, el hijo manirroto de Michèle, obstinado en mantener el núcleo familiar postizo que ha construido junto a su novia; Richard, guionista de bajos vuelos que sobrelleva su papel de ex marido de Michèle; y Anne, la mejor amiga de aquella y, quizá, la única capaz de sintonizar con el grado de ansiedad que Djian dejará caer sobre su

novela.

Esa primera estupefacción, la calma con la que el autor de *Betty Blue* describe la violación de Michèle, prosigue a medida que aquella empieza a diseccionar su entorno y a reconsiderar su papel en él. A medida que se separa, despegándose de lo que cada cual quiere proyectar en ella, y evalúa sus sentimientos, su identidad, su fortaleza y su capacidad para decidir sin ayuda de nadie. Para dejarse llevar por sus impulsos, por mucho que le acerquen una y otra vez hacia el turbio vecino. Para desvelar las imposturas, tanto sociales como sexuales, con las que la vieja-nueva burguesía cubre sus delitos y faltas. Sus deslices y sus incoherencias. Tanto da si se trata de buscarse un ligue más joven, engañar o encubrir. Hábilmente, Djian se deshace de cada estorbo para dibujar algo más que el proceso de emancipación de su heroína. Una mirada a nuestros rincones más oscuros, también más patéticos, que ponen limitaciones y el acento crítico a la presunta autoridad con la que pretendemos erigirnos ante los demás. Que, en definitiva, exhiben todos esos incómodos trapos sucios sin miedo a que el ambiente se enrarezca. Al fin y al cabo, como señala la propia Michèle, a veces resulta difícil negar según qué sentimientos u ocultarlos con otros. Y la voracidad de un Patrick, desequilibrada bajo su apariencia de ángel azul, es demasiado poderosa como para que, a la menor ocasión, no quede al descubierto.

A diferencia del filme de Verhoeven, en "*Oh...*" no hay lugar para la frustrante confesión de la vecina de Michèle ni tampoco para la empresa de videojuegos que dirige (aquí una productora audiovisual); Vincent es un patán, en efecto, pero no el bobo ingenuo que el director de *Desafío total* reflejaba con toda su mala baba. Y Michèle, ay, es una criatura tan fascinante que, sin necesidad de imaginar en su papel a la Huppert, no podemos dejar de sentirnos cautivados por ese proceso de liberación social. Por su emancipación de una historia familiar que la tiene prisionera y privada. Como si, en un apunte francamente perturbador, el asalto sexual fuese esa necesaria espita para liberar lo que durante años había sido cautivo de sus propias pasiones. Un sentimiento de independencia. Una fortaleza. El gas pimienta que esparce en cada página hasta provocarnos un verdadero escozor de ojos. O, simplemente, hasta provocarnos. Eso que tantas veces se echa de menos cuando nos metemos a reflexionar sobre la erosión de los valores, el anhelo de libertad y las ganas de pensar de otra manera.

Frente a la neurosis familiar que acogota el pasado de Michèle, Djian nos presenta este aquí y ahora definitivamente liberador. Irónico, sin caer en lo paródico; violento, sin caer en lo sórdido. Vulgar, desde luego, pero no menos que las entretelas de esa burguesía a la que retrata sin demasiada piedad. Tan abierta como el cráneo de Patrick tras el golpe que le propina Vincent. O como esa sexualidad que, precisamente por desconocida, por malentendida y subordinada a tantas cosas y tantos nombres, nos atrae del personaje de Michèle. La convierte en

alguien fuera de norma. Sin igual. En una naturaleza propia que Philippe Djian retrata durante 30 días. En su proceso de emancipación. Desde ese arañazo a la última exclamación de un pequeño placer, en el momento justo en el que Michèle es consciente de la libertad que ha adquirido mientras pisotea los restos de ese macho, del burgués acomodado o del príncipe azul, del baboso o del tontorrón, que tanta risa provoca en su descripción.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

***Harket (protocolo)*, de Juan Pablo Mendiola (Sala Ultramar, Valencia. Del 8 al 11 de marzo de 2018)** | *por Óscar Brox*

A propósito de *Dystopia*, recientemente repuesta en el Teatre Micalet, hablábamos de cómo el uso de las nuevas tecnologías, desde la proyección de cine al *mapping* tridimensional, servía de apoyo a su director, Juan Pablo Mendiola, para reflexionar sobre los límites del Yo. Sobre la identidad y una realidad cada vez más precaria. En este sentido, *Harket (protocolo)* podría ser una versión reducida de aquella, una pequeña pieza mediante la cual desarrollar sus ideas en torno al espacio teatral, el cuerpo del actor y su relación con las herramientas digitales. Todo ello envuelto en una historia que juega con los elementos de la distopía y la ciencia-ficción, al plantear el encierro de su protagonista en un búnker ante una catástrofe que ha puesto en cuarentena a la población mundial.

Cristina Fernández, que también protagonizaba *Dystopia*, carga con el peso de la obra, haciendo de su cuerpo la principal herramienta de expresión para plasmar la agonía que consume a su personaje. Esa mezcla de rutinas físicas y juegos mentales que alimentan al sistema operativo que rige el búnker mientras su único habitante humano languidece en un entorno cada vez más opresivo. En el que los pasos de baile de Fernández no solo dimensionan un espacio desconocido, sino que también revelan su límite, su falta de profundidad. Esa presión que mina poco a poco la estabilidad de su protagonista.

Resulta interesante cómo el *mapping* tridimensional genera sobre el escenario el efecto de una segunda piel, abrigando a su protagonista en una especie de hogar (una ilusión, un efecto óptico) que recalca la soledad en el búnker sellado. Los pasos de baile de Fernández se acompañan al trazo digital que modifica el aspecto del escenario, la presencia de videocámaras acentúa el paso del tiempo a través del diario personal que graba su protagonista. Y la voz de Map, cuyos diálogos alimentan el inevitable choque con una tecnología inhumana, subrayan ese horizonte en el que el solucionismo tecnológico condenará a nuestra existencia emocional a la obsolescencia. De ahí, precisamente, que *Harket (protocolo)* se erija como una interesante reflexión sobre nuestra identidad, dada la dificultad de poder sobreponerse a ese entorno multimedia que aísla a su protagonista en las entrañas del búnker.

Mendiola emplea la danza, además de como mecanismo de expresión, como forma de reconocer a ese cuerpo atrapado en rutinas que lo extenuan hasta convertirlo en un eslabón más del sistema que dirige el búnker. Como, diríamos, la única expresión de la identidad de su protagonista, a medida que reacciona ante la música, los cambios de escenario o el frágil equilibrio emocional conforme pasan los días de encierro. De ahí, la importancia que tiene el cuerpo de Cristina Fernández, su manera de llevar cada reacción al extremo físico, para subrayar el lugar en el que está encerrada, la ilusión que el *mapping* y las videoproyecciones construyen a su alrededor. Una danza que, en ocasiones, podría recordarnos al videoarte, desgajada de la historia que explica la obra, concentrada únicamente en retratar el cuerpo al límite de su protagonista. Y ese escenario virtual que la mantiene apresada.

En *Harket (protocolo)* se conjugan teatro y cine, danza y proyección tridimensional, haciendo de la experiencia lo más parecido a una película *live-action*, con su trama de suspense y sus bellos momentos apoyados en el uso de la tecnología digital. Sin embargo, junto a *Dystopia*, uno cree ver en las propuestas de PanicMap algo más: no solo la voluntad de explorar los límites de la experiencia teatral, sino también la de jugar con los géneros, con la ficción más tradicional, para enfrentarnos a ese futuro cercano en el que la tecnología pone en riesgo nuestra existencia emocional. En el que cada cuerpo se verá en la obligación de dimensionar su espacio, trazando las líneas de su realidad, los contornos de su hogar. De, en definitiva, su identidad. Por eso, el búnker claustrofóbico en el que tiene lugar la acción es, en sí mismo, una alegoría del colapso digital actual, en el que esparcimos un poco de nuestras identidades en la Red sin tener del todo claro si, con ello, sacrificamos una porción de nuestra personalidad. Si, en cierto modo, somos también prisioneros de unas rutinas y juegos mentales como los que plantea el ordenador de *Harket (protocolo)*. De ahí que la experiencia sea tan fascinante como inquietante, a medida que se hace palpable el callejón sin salida en el que se halla su protagonista. A medida que el fallo de la tecnología la deja a merced de una realidad en la que no se puede

reconocer. Y esa, quizá, es la única prisión de la que su cuerpo no puede escapar. En la que las bellas imágenes digitales se desmoronan para hacer visible el espacio angosto en el que se ha desarrollado la obra. La presencia de su protagonista, sola, aislada, en medio de la oscuridad del escenario.

[...]

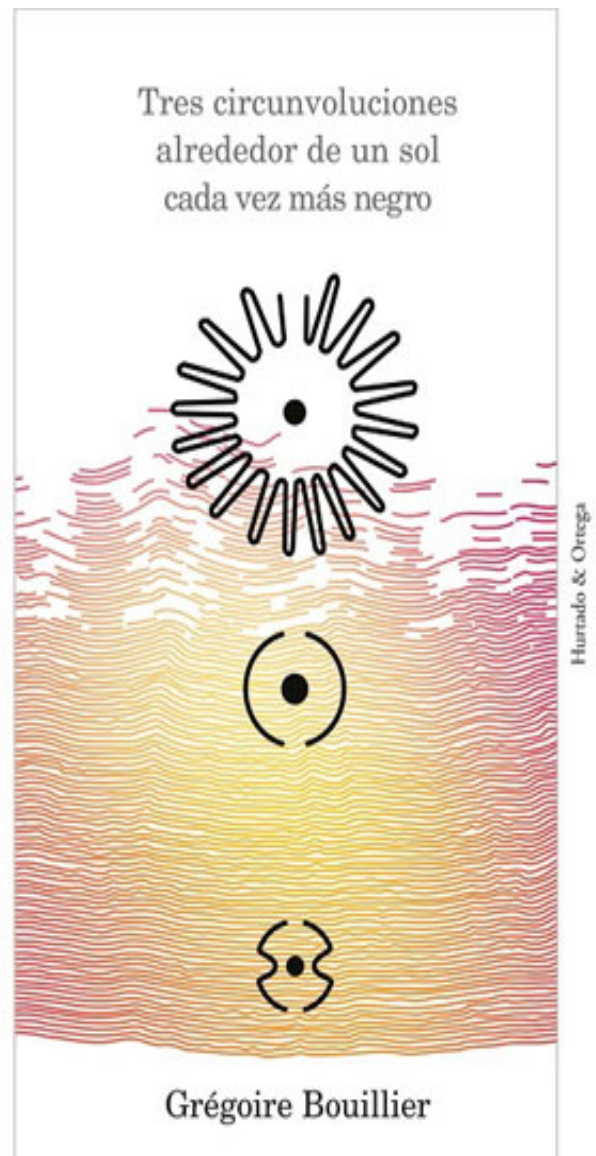
Si no quieres perderte ninguna reseña de las que publicamos, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

Tres circunvoluciones alrededor de un sol cada vez más negro, de Grégoire Bouillier (Hurtado y Ortega editores) Traducción de Albert Fuentes Sánchez y Ona Rius Piqué | *por Óscar Brox*



Es posible que la primera vez que escuchamos el nombre de Grégoire Bouillier no fuese en calidad de escritor sino de objeto artístico. En la exposición con la que la artista Sophie Calle, a la sazón su expareja, convirtió el correo electrónico que aquel le envió para zanjar su relación en otro hito más de su vida creativa. Y, sin embargo, es curioso cómo la lectura de *Tres circunvoluciones alrededor de un sol cada vez más negro*, suerte de ciclo literario que comprende tres obras publicadas entre 2002 y 2008, no termina de aclarar ese límite borroso que separa al escritor del objeto artístico. A la vivencia, a la memoria, de la que se nutre la prosa de Bouillier, y a ese personaje construido desde la autoficción; víctima, pues, de la desnudez con la que explora sus años de vida hasta convertirlos en otra cosa. En el periplo de un Ulises que serpentea por los barrios de París en busca de su Calipso o su Nausicaa. En el viaje de esa sonda en dirección al Sol, cada vez más alejada de una tierra que ya no le resulta tan familiar. En la pelea con unas palabras, con unos recuerdos, que moldearán el estilo y la evolución literaria de Bouillier. Eso que el mismo autor revela en un momento de lectura: *lo que las historias pueden contar de mí*.

Informe sobre mi persona es la obra más extensa de la trilogía y, también, la menos *literaria*. Es el testamento, en crudo, de una vivencia antes de que quede atrapada por las palabras, como todas esas historias de Patrick Modiano que terminan con su protagonista vagabundeando por un barrio antaño familiar. Aquí Bouillier confía todo su poder narrativo a la elasticidad de sus recuerdos, al salto continuo entre tiempos y personas, sin dejar de picotear y subrayar cómo la vida se abrió paso en cada situación. Habla de esa familia imposible ahogada por los intentos de suicidio de su madre y por la indolencia paterna; de ese hermano que moriría demasiado pronto exiliado en Estados Unidos; o de todas esas mujeres, chicas y niñas que jalearon su despertar sentimental, emocional y sexual. Sin filtro ni, casi, forma; de manera torrencial, auténtico chaparrón de fragmentos vitales que colocan a Bouillier en el camino de su peculiar odisea. En una aventura que le lleva al Berlín separado al borde de la reunificación, a un tren en el que conocerá a una de sus mujeres o a ese callejón frecuentado por prostitutas en el que creará ver a una Caperucita con la entender los misterios del cuerpo. Sobre todo, del ajeno. De esos otros cuerpos que resbalan por sus páginas, dejando un rastro que Bouillier nos enseña con más frustración que orgullo, en forma de línea de puntos que nos conduce hasta lo básico. Lo que las dos siguientes obras convertirán en literatura. En autoficción: su identidad.

El invitado secreto ya supone un cambio desde su aspecto formal. Aquí Bouillier comprime la acción, prácticamente, en una escena, y convierte la narración en un serpentear de palabras y subordinadas que se enroscan una y otra vez sobre su memoria. Sobre esa mujer del pasado que reaparece en una fiesta de la cual él es el invitado secreto. El objeto de exposición, ahora que su literatura ya ha entendido de qué trata el estilo confesional. Qué riesgo comporta explorar las entretelas de su identidad. Y, sin embargo, uno diría que en esta novela ya no está presente la aflicción, incluso la melancolía, con la que Bouillier sazónaba *Informe sobre mi persona*. Más bien, la tensión podría ser la de un buen relato de suspense, con tantos cabos sueltos -la identidad de ella, el destino del regalo de cumpleaños, el encuentro que nunca acaba de tener lugar con Sophie Calle- que su autor sabiamente administra página a página. Sin, por ello, dejar de hablar de sí mismo. Enseñándonos esa incipiente madurez creativa que, ya desde su dedicatoria, parece contagiada por la obra de Calle. Por su manera de diseccionarse a uno mismo, invitando al espectador, al lector, a observar cada fase y sus resultados.

Quizá por eso, *Cabo cañaveral*, más *nouvelle* que novela, haya de entenderse como el diálogo entre Bouillier -no por casualidad, se sacrifica la primera persona en favor de la segunda- y el personaje que ha creado en su literatura. Casi una anécdota, escrita en *staccato*, que permite a su autor construir una reflexión sobre su evolución literaria. Ese paso de la vida al texto que su trilogía no deja de anotar, y que transforma su memoria viva en un objeto de exposición ante la mirada del lector. Ante la curiosidad por conocer qué será de Ulises cuando

regrese a esa Ítaca ingrata de la que partió.

Es probable que la de Bouillier sea una autoficción eclipsada por los éxitos de otros colegas de generación; autores que, sin embargo, han medido mejor la dosis de intimidad a la hora de embarcarse en sus aventuras. De ahí, pues, ese riesgo, incluso vértigo, que se aprecia en las palabras de Bouillier; esa soledad que tan pronto entrega cuadros delicados como imágenes de una grotesca naturalidad. Sin un aparente término medio. Sin filtro. Dejemos hablar a las historias. Bajo el signo de un autor empeñado en escarbar en lo profundo de su memoria para desmontar y exponer sobre la página en blanco aquello en lo que consiste su identidad. Esa odisea que, como la sonda Ulysses, se mueve en dirección a un sol cada vez más negro.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir
