

## OPINIÓN

SILLÓN DE OREJAS

Ni subo ni bajo  
(por ahora)

Por Manuel Rodríguez Rivero

## 1. Escalera

En Ni Subo Ni Bajo, una tapería gallega cercana a mi casa, puede leerse un cartel en el que se sugiere la razón de su insólito nombre: “Vivir es elegir dependiendo del momento, / y a veces ni subir ni bajar es el mejor movimiento”. La cosa no tendría mayor importancia si el local no fuera uno de los rincones favoritos de Isabel Díaz Ayuso, alcaldesa de Madrid y cuello del tornado que está asolando a la derecha, Dios nos coja confesados. Tras el

enfrentamiento final (el derbi, lo han llamado algunos), la sede del PP ha quedado metafóricamente como la granja tejana de la niña Dorothy Gale (Judy Garland) tras el paso del tifón en *El mago de Oz*. Como entre nosotros ya no quedan alquimistas, parece improbable que, a pesar del solitario adiós parlamentario del líder de la derecha (“En lo personal te deseo lo mejor”, le despedía Sánchez, demostrando una vez más que es el político con más baraca desde Franco), haya alguien que pueda transformar el oscuro plomo en brillante oro, de modo que me temo que el estropicio conservador va para largo. Y como tengo el hándicap de ser a la vez sentimental y tener el corazón en la izquierda, no puedo evitar identificar a Pablo Casado con aquel prepotente e incrédulo *Estudiante de Salamanca* (de Es-



Pablo Casado, este miércoles en el Congreso. A. COMAS

pronceda; nueva edición en Alba), don Félix de Montemar, que, en su loca persecución del espectro de la novia burlada, encontró su perdición en un ámbito tan desolado y tétrico como un interior de Piranesi (“Todo vago, quimérico y sombrío / edificio sin base ni cimiento”). En cuanto a la mujer del velo, ya saben a quién me refiero, la pierdegana madrileña tendrá que conformarse con un destino diferente al que probablemente le preparaba el señor Miguel

Ángel Rodríguez, su mentor y consejero, el más maquiavélico de todos los políticos que han actuado en este drama de derechas. Yo le ofrecería a la dama el mismo santo y seña para protegerla de los malos que le brindó el buen extraterrestre a Helen Benson (Patricia Neal) en la primera y mejor versión de *Ultimátum a la Tierra* (Robert Wise,

EN POCAS PALABRAS

## Jordi Teixidor

“En España, el mundo del arte confunde ocurrencia y creación”

Con una trayectoria de seis décadas, Jordi Teixidor (Valencia, 1941) es autor de uno de los capítulos más destacados de la abstracción española. *Final de partida*, en el IVAM hasta el 5 de junio, presenta una retrospectiva de su obra y explora sus investigaciones sobre el objeto pictórico.

**Final de partida. ¿Cuál es el premio?** No hay premio ni castigo.

**¿Con qué tres adjetivos definiría su obra?** Abstracta, ordenada y rigurosa.

**¿Qué banda sonora pondría a la visita de su exposición?** Música de Pierre Boulez.

**¿Qué le empujó a hacerse artista?** La mirada, pero sobre todo la lectura.

**¿Qué artista poco conocido/a recomendaría?** Tan injusto es que no se les reconozca como que yo elija a uno de ellos o ellas.

**¿Cuál es el peor vicio del mundo del arte en España?** Confundir la ocurrencia con la creación.

**¿Qué película ha visto más veces?** *Los puentes de Madison*.

**¿Cuál ha sido su último gran descubrimiento literario?** En narrativa desde J. M. Coetzee y en poesía desde Mark Strand, nada me ha sorprendido.

**¿Qué libro tiene ahora mismo abierto en la mesilla de noche?** No leo en la cama.

**¿Uno que no pudo terminar?** *Patria*.

**¿Y cuál transformó su visión del mundo?** No uno, sino varios lo hicieron. *À la recherche...* entre ellos.

**¿Qué canción o pieza musical usaría como autorretrato?** Un *lied* de Richard Strauss.

**¿Qué está sobrevalorado en nuestra sociedad?** El éxito.

**De no haber sido artista, habría sido...** ¡Vaya usted a saber!



TRIBUNA LIBRE / BEATRIZ SARLO

## El primer moderno

Leo *El doble*, de Dostoievski, en alemán, para que la lejanía de la lengua produzca una especie de “efecto de distancia”. Nunca pude imaginar cómo estaría escrita una novela en ruso. Cuando se leen traducciones al castellano de otras lenguas europeas, siempre hay una especie de telón de fondo donde se proyecta un borroso original imaginado. Pero ¿del ruso?. ¿cómo puedo imaginar el ruso? Bachtin dice que Dostoievski toma a un pequeño oficinista y lo presenta como autoconciencia. Exactamente. Sólo que esa autoconciencia de Goliadkin se equivoca y, en lugar de conocerse, se desconoce de modo radical. Es un doble desconocido de sí mismo, en un largo monólogo cortado por diálogos donde nada es confiable, ya que se trata, precisamente, de alguien que ve a su doble. Dostoievski se atiene a la alucinación del personaje de Gógol.

En esta novela no existen esos “asesinos por amor” y otros sujetos contradictorios que provocaron la mirada condescendiente de Borges. En cambio, algo anuncia a Beckett y a Joyce. La gran literatura muchas veces señala lo que será su futuro.

Por ejemplo, sobre *Hamlet* Massimo Cacciari plantea una pregunta que es imposible responder y que, por eso, permite quedarse pensando, enfrascados en el dilema: ¿por qué, para qué, necesita el padre de Hamlet la acción de su hijo? Si el espectro del padre habla con una autoridad que Hamlet no está en condiciones de discutir (puede obedecer o desoír, pero no poner en duda), si esa autoridad se basa en la preeminencia del padre sobre el hijo, no es clara la razón por la cual ese hombre anterior y, por lo tanto, más poderoso necesita del otro, ese hijo débil y dubitativo.

El príncipe Hamlet queda atrapado, una vez que conoce la historia que le comunica el espectro. Su padre ha sido asesinado y Hamlet es incapaz de olvidarlo e incapaz también de hacer suya la causa que exige el muerto. El asesinato de su padre es, para Hamlet, un fundamento insuficiente porque no alcanza para impulsarlo a la acción. “Ser o no ser” quiere decir, para el filósofo Cacciari, actuar o no actuar.

Cacciari señala la distancia inconmensurable entre la decisión y el acto. El padre de Hamlet había sido verdaderamente un rey porque encontró en sí mismo el fundamento para una época, la suya. Recorrió, o construyó, el puente entre representación y poder, entre pasado y presente. Pero fundar una época, cuando “el tiempo se ha salido de quicio”, es imposible: no habrá fundamento ni puente entre el deber y la acción. Hamlet sabe que su deber es vengar la muerte de su padre, pero vacila entre el

deber moral y las idas y vueltas de una conciencia desdichada. En la *era Hamlet*, el sujeto y la ley pierden fundamento. Hamlet fue el primero en percibir allí una ausencia, una debilidad. Hoy conocemos bien esa ausencia de fundamento y la padecemos. Todos nuestros actos quedan librados a una subjetividad que delibera. Somos sujetos en duda. El príncipe Hamlet es el primer moderno.

Kafka llega cuando la ley se impone y esconde su sentido. Ordena las acciones sin develar motivos. Por eso el Sistema es para K impenetrable: no hay nada que descubrir, no hay nada dentro del Castillo, ningún secreto se esconde allí; no hay tampoco posibilidad de dar sentido. Sin trascendencia, como escribe Kafka, “eres libre y, por lo tanto, estás perdido”. Condenado al mundo que los dioses abandonaron.

Pocas décadas más tarde, con Beckett, el Ser se vuelve nada, pura repetición de aquello que no entiende. *Malone muere* es la inútil búsqueda de algo que ese hombre, tirado en una cama de hospital, cree que ha perdido. Pero ni siquiera podemos saber si realmente ese lapicito que busca existió antes de que lo creyera perdido. Malone da los golpes inútiles de un ciego.

Filosofía pesimista y singularmente lúcida. Nos arrastramos por el campo infértil que la extenuación vuelve desolado. Ha muerto el animal político y el religioso. La parodia se impone sobre lo cómico y sobre toda tragedia (basta visitar los medios audiovisuales). La modernidad desesperada se refugia en fiestas abastecidas por la tecnología digital; fiestas que, por cobardía, niegan la desesperanza y acusan a los desesperados de modernistas arcaicos que padecen con fallidas ilusiones ideológicas.

En *Scrittura estreme*, Franco Rella cita un aforismo de Kafka: “Hay un punto desde donde ya no es posible el regreso. Este es el punto para alcanzar”.

No puedo decidir si define un impulso optimista o pesimista; expresa un deseo, pero tampoco sé si es un deseo de destrucción o de futuro absoluto, de utopía concentrada en lo que vendrá y no en lo que fue. Aunque todo lo que sabemos sobre Kafka inclina a pensar que el aforismo es pesimista, como negación del cumplimiento de toda promesa. La llegada a una tierra prometida parece más un ansia de punto cero, que disipe una historia maldita. Muerte y nacimiento que alejen del pasado, que no le permitan ensuciar el presente. El pasado como mancha y por eso alejarse de él para llegar al punto de no retorno.

“

**En la era Hamlet, el sujeto y la ley pierden fundamento. Hoy conocemos bien esa debilidad. Todos somos sujetos en duda**

1951), y que decía así: *klaatu barada nikto*. Baje o suba la dama, tome o no tapas en los bares de Chamberí (rodeada de entusiastas hosteleros ayuseros), debería aprenderse esa clave secreta, la más contundente y segura que nunca haya dado el cine. A lo mejor le venía bien.

## 2. Inventos

Dicen que la ciudad fue el gran invento de Caín. Seguro que al hijo listo de Adán, cuyos sacrificios no agradaban a un Dios caprichoso y voluble, le gustaban las ciudades más que el campo: el Paraíso, con sus árboles atiborrados de manzanas, sus ríos de aguas cristalinas, sus parejas de animalitos en libertad, tenía que ser un auténtico coñazo. A mí me pasa un poco lo mismo: lo que más me gusta del campo es el momento de volver al asfalto redentor, nada que ver con esa vuelta a la naturaleza que parece haberse adueñado de mentes abducidas por los espectros de Emerson, Thoreau y el resto de la tropa trascendentalista (tengo una amiga que le ha puesto a su hijo Walden). El último ejemplo que me ha fascinado de ese, para mí, ruralismo ensimismado son los *Diarios en la vieja*

*rectoría* (Siruela), que reúne parte de los que escribieron Sophia y Nathaniel Hawthorne durante su primer año de convivencia en Concord. En cuanto a la ciudad, sus orígenes y su historia, Debate acaba de publicar *Metrópolis*, de Ben Wilson, una estupenda síntesis que no supera, pero sí completa para el siglo XXI, algunos libros fundamentales de fondo de armario, como *La ciudad en la historia* (Pepitas de Calabaza), de Lewis Mumford, y *El triunfo de las ciudades*, de Edward Glaeser (Taurus).

## 3. Gráficas

No ignoro que algunos de mis improbables se ponen de los nervios cada vez que me pillan recomendando novelas gráficas. Conozco a un autor de óperas, por ejemplo, que me da a entender que no le parece serio que le dedique espacio en una columna como esta, consagrada, al parecer, a los Libros con mayúscula y pare usted de contar. Bueno, todo es cuestión de gustos (claro que los hay buenos y malos, como decía un poeta de la experiencia poseído de la verdad de lo a-ras-del-suelo). Guste o no, las novelas gráficas ya forman parte de la cultura de nuestro

tiempo (y, a estas alturas, casi nadie separa tajantemente las antes llamadas “alta” y “baja” cultura), y en algunas de ellas respira lo más nuevo y audaz de la forma narrativa del siglo XXI. Permítanme que les seleccione algunas de las que más me han interesado entre las publicadas en las últimas semanas. *Hierba* (Reservoir Books), de la coreana Keum Suk Gendry-Kim, es la historia real —toda ella contada en blanco y negro y trazo poderoso— de una de las esclavas sexuales utilizadas por el Ejército japonés. *Túneles* (Salamandra), de la israelí Rutu Modan, cuenta las peripecias de una expedición a los territorios israelíes/palestinos en conflicto en busca del Arca de la Alianza: colores y línea clara que testimonian su deuda con Hergé (y también con Indiana Jones, ya puestos). *Le pont des arts* (Impedimenta), de Catherine Meurisse, conocida por su trabajo en *Charlie Hebdo*, vuelve a poner en relación arbitraria a pintores y escritores en una serie de breves *sketches* repletos de ideas. *Nebrija* (Nórdica), de Agustín Comotto, utiliza los modos de la narración gráfica clásica, reforzada por una poderosa gama de colores, para poner al alcance de todos la vida y obra del gran humanista hispánico en su quinto centenario.

IDA Y VUELTA



ANTONIO MUÑOZ MOLINA

# Oro de palabras

En la sala de los Teatros del Canal en la que Pedro Mari Sánchez ha actuado él solo durante unas cuantas noches no había ni escenario. En frente de las butacas el suelo estaba tan desnudo como el de un almacén. No había escenario, ni decorado, ni vestuario de época, ni juegos de luces, más allá del foco que a veces se concentraba en su figura. De vez en cuando sonaba una voz grabada que era la del propio Sánchez o una breve ráfaga de música. En un momento dado aparecieron en escena un juego de timbales y unos platillos, y Pedro Mari Sánchez los golpeó con tanta furia que podía no advertirse que lo hacía con mucha destreza y un gran sentido musical. También había una lona, sujeta por cuerdas en sus cuatros ángulos, que podía convertirse en un telón, en una sábana, en una mortaja, en la tierra que ha de tragarse a quien ha muerto en una batalla. En esa sala de los Teatros del Canal no había nada más que una presencia humana, un actor vestido sumariamente de negro, Pedro Mari Sánchez, pero durante una hora y diez minutos ese hombre solo se transformó delante de nuestros ojos en una sucesiva multitud, en rey, en arcángel, en demonio, en mujer, en poeta, en violador, en príncipe incestuoso, en Sor Juana Inés de la Cruz, en Segismundo, en Absalón, en el falso pastor Crisóstomo y en la pastora Marcela de Cervantes.

Eran tan rápidas sus transformaciones que hacía falta mucha atención para no perderse ninguna. Y con cada nuevo personaje en el que se encarnaba, como si llevara en la cabeza la malla de oro del enano Alberich, Pedro Mari Sánchez llenaba todo aquel espacio vacío de tremendas escenografías invisibles, invocadas y erigidas por él sin otros materiales que el sonido y el sentido de las palabras dichas en voz alta. Podíamos estar en el cielo abstracto de la Teología o delante de uno de esos retablos barrocos que servían de fondo a los autos sacramentales de Calderón. Estábamos entre los peñascales de Sierra Morena por los que se esconde para siempre buscando su sagrada soledad la hermosa Marcela. Estábamos en las terrazas del palacio de David en Jerusalén donde el príncipe Amnón espía muerto de deseo y de culpa a su hermana Tamar, y en el convento donde escribía Sor Juana Inés sus rimas afiladas como cuchillas, y en un campo de batalla, y en una mazmorra, y en la celda en la que San Juan de la Cruz iba componiendo de memoria cada una de las estrofas del *Cántico espiritual*.

En ese espacio donde no había nada cabía todo. Ese hombre solo, sin más accesorio ocasional que una tela y una corona dorada de cartón, pisaba el suelo desnudo, se arrastraba por él, se alzaba en agonía, en rebelión, en soberbia, en terror, en ira despótica, y su voz poderosa se modificaba tan a cada instante como los gestos de su



Pedro Mari Sánchez, en *La palabra de oro*. PABLO LORENTE

“**Pedro Mari Sánchez ha urdido un collage que abarca las pasiones humanas, opresión, amor, muerte, deseo, humillación**”

El teatro clásico suele verse entre nosotros como un túmulo arcaico que solo puede llegar al espectador si se lo adapta, moderniza, “versiona”. Hay un terror universal a no ser contemporáneos —como si pudiéramos ser otra cosa—. Tampoco tenemos una tradición de lectura y recitado en voz alta, de celebración de la sonoridad de las palabras y la música del idioma, que alcanza su máxima intensidad y elocuencia en la poesía, teatral o no.

Es como si tuviéramos un inmenso legado musical que no se interpreta nunca: por ignorancia, por descuido, por soberbia, por condescendencia hacia el pasado, por simple pereza. La música verbal y la sabiduría de

Shakespeare permea no solo la literatura, sino hasta el habla cotidiana en las culturas de lengua inglesa; lo mismo ocurre con Dante en la vida italiana. La poesía salta del silencio de la página impresa para decirse en voz alta y alumbrar el presente. Irguiéndose él solo en un espacio vacío, delante del silencio sobrecogido de los espectadores, Pedro Mari Sánchez empeña su voz recia y sabia y su rotunda presencia física en una vindicación apasionada de lo mejor de nuestra literatura del Siglo de Oro, prosa y verso, teatro, poesía, narrativa. Las palabras adquieren una intensidad de incandescencia. Corren como un torrente de agua clara en la prosa de Cervantes. Se elevan en la difícil pirotecnia de las formas métricas más ceñidas, las redondillas y décimas de Calderón, tan complicadas en la dicción del ritmo y la rima como

en el enunciado de los conceptos, en espirales de sutileza barroca. Decir con naturalidad esas tiradas de versos, con el equilibrio justo entre la fluidez del discurso y el respeto de las exigencias métricas, requiere un grado de virtuosismo técnico no muy distinto que el de la interpretación de partituras musicales muy exigentes. Los versos blancos de Shakespeare y los solemnes alejandrinos del clasicismo francés permiten un vuelo verbal mucho más amplio que el de las formas métricas de nuestro teatro, tan machaconas a veces por la exigencia de la rima y las estrofas cerradas. El talento, desde luego, consiste no ya en sobreponerse a tales limitaciones, sino en volverlas a favor de la inspiración, o de eso que llama Cervantes “la escritura desatada”. Y el talento del poeta dramático requiere para manifestarse plenamente la interpretación del actor, la presencia visible y el sonido de la voz en el espacio escénico. Es el misterio del teatro, y también el secreto no ya de su perduración, sino de su atemporalidad. En tiempos de lujosas fantasmagorías tecnológicas, nadie da más con menos. Durante una hora y diez minutos en los que no hay respiro, Pedro Mari Sánchez va de una identidad a otra, de un sexo a otro, como un chamán que se transforma a capricho en criaturas innumerables, como un Houdini liberándose con fuerza y astucia prodigiosas de los límites de cada una de sus identidades. Visto y no visto. En esa hora y diez minutos y en ese espacio sin nada hemos tenido ante nosotros todo el gran teatro del mundo.