

REVISTA DE CREACIÓN Y CRÍTICA

REESCRITURA/PARODIA

A **POST** **asía...**

CONTIENE:

- *LA DECONSTRUCCIÓN DEL SHONEN.
‘ONE PUNCH MAN’*
- *FUSILANDO EL SIGLO XIX*
- *ENTREVISTA A MUNIR HACHEMI*
- *REMAKE DEL L.H.O.O.Q. DE DUCHAMP*
- *DISCONTINUIDAD DE LOS PARQUES*
- *CECI N'EST PAS UNE PIPE*

APOSTASÍA Nº 7 (REESCRITURAS Y PARODIAS)

**REVISTA DE CREACIÓN ARTÍSTICA
Y CRÍTICA CULTURAL**

ISSN: 2659-7756


APOSTASIASALAMANCA@GMAIL.COM

EDICIÓN

Alejandro V. Fernández

ESCRITORES

Pablo Enguita

Jorge García F. Arroita 

Markel Hernández Pérez

Alejandro V. Fernández

EDITADO EN SALAMANCA

ÍNDICE

PABLO ENGUITA

- LA DECONSTRUCCIÓN DEL *SHONEN*.
ONE PUNCH MAN..... 7

MARKEL HERNÁNDEZ PÉREZ

- ENTREVISTA A MUNIR HACHEMI 13

JORGE GARCÍA F. ARROITA

- DISCONTINUIDAD DE LOS PARQUES: una reescritura de
'Continuidad de los parques' de Julio Cortázar..... 20

ALEJANDRO V. FERNÁNDEZ

- *CECI N'EST PAS UNE PIPE*..... 12
- FUSILANDO EL SIGLO XIX..... 23


LA DECONSTRUCCIÓN DEL *SHONEN*. *ONE PUNCH MAN*

Según la RAE, “parodia”, sustantivo femenino, se define como “imitación burlesca”. El verbo “parodiar”, en su segunda acepción, se presenta como sinónimo de “remedar”. Finalmente, “remedar”, también en su segunda acepción (y la más cercana al sentido moderno de parodia), se entiende como “seguir las mismas huellas y ejemplos de otra persona, o llevar el mismo método, orden y disciplina que ella”.

La base de la parodia es, inicialmente, la burla o sátira; ya dirigida hacia personas, procesos o categorías artísticas. Con esta intención se escribieron obras magnánimas como *La Celestina* (parodia del amor cortés personificada sobre todo en el personaje de Calixto), *El Quijote* (parodia del género de novelas de caballerías) o la vertiente lírica inglesa dieciochesca conocida como *mock-epic* (parodia de la poesía épica o heroica, dentro de la cual sobresale el poema *The rape of the lock* de Alexander Pope, donde se relata, bajo un grandilocuente estilo, radicado en los poemas homéricos, el rapto de un mechón de pelo de una dama como si fuera la más elevada de las hazañas).

Es interesante cómo la parodia ha evolucionado y sobrevivido hasta nuestros días, comúnmente ligada a la sátira y el humor. Ejemplo de esto son las numerosas imitaciones o *sketches* llevados a cabo por agrupaciones como Monty Python o, a un nivel inferior (no por manchego), de los españoles Joaquín Reyes o José Mota. Sin embargo en el presente artículo nos centraremos en la parodia como método creativo, es decir, en su aplicación a los principios de un determinado género literario o audiovisual, subvirtiéndolos (concepto absolutamente posmoderno), para crear una nueva concepción o visión de los mismos.

Es aquí donde entra en juego el *shonen*, género literario (manga) y audiovisual (anime) japonés, dirigido generalmente a un público masculino y joven, caracterizado por la presencia, casi a partes iguales, de la acción y el humor. Otras características reseñables del género serán el ensalzamiento de la amistad y el compañerismo, la presencia de personajes femeninos tan atractivos como poderosos y la caracterización del personaje protagonista como un verdadero zoquete, con un carisma sin explotar que irá perfilándose a lo largo del desarrollo de la obra.

Seguramente los lectores más jóvenes (incluyendo con descarada soberbia mi generación) se sentirán familiarizados con estos conceptos y les hayan venido a la mente animes como *Dragon Ball* (considerado el padre de los *shonen*), *Naruto*, *One Piece*, *Shingeki No Kyojin*, *Sword Art Online*, *Bleach* o *Saint Seiya* (por enumerar unos ¿pocos?). Mención aparte merecen los *shonen* más infantilizados, denominados *kodomo*, como los celebérrimos y eternos *Pokémon* y *Digimon*. 


Todas estas series animadas comparten, en mayor o menor medida, las características antes mentadas. Goku, Naruto o Luffy son (lo digo sin miedo a equivocarme) verdaderos patanes, caracterizados por su limitada inteligencia pero infinita bondad y compañerismo, glotones pero generosos con quien les rodea, arquetipos juveniles no muy desarrollados que van, paso a paso, convirtiéndose en héroes omnipotentes con base en valores como la amistad, la lealtad o el trabajo en equipo. En cuanto a las mujeres que los rodean, la cultura japonesa parte de un radical machismo incomparable al marco europeo actual, lo que lleva a presentar a los personajes femeninos más capaces como focos de belleza al mismo tiempo (C18, Sakura o Nami son algunos ejemplos, por seguir con los tres animes mentados hasta ahora).

Sin embargo el aspecto más interesante (y parodiable) de los *shonen* es su simplísima estructura: el protagonista irá derrotando, junto con sus amigos, a una serie de enemigos, a cada cual más poderoso, hasta lograr su objetivo final (normalmente identificado con el ascenso a una posición de poder, sempiterna fantasía masculina y patriarcal, como la aspiración de Luffy de ser el “rey de los piratas”, el famoso “Kaizoku ou ni ore wa Naru”, “Yo voy a ser el rey de los piratas”, o el sueño cumplido y ahora “spoileado” de Naruto, quien logra convertirse en el Hokage de la Villa Oculta de la Hoja).

Este *leit motiv* es constante en todos los *shonen*, dotándolos de su esqueleto y principal soporte narrativo. Así, el protagonista y sus compañeros irán (en un evidente símil con el proceso de maduración y paso de la etapa adolescente a la adulta) aumentando su poder y conocimiento sobre sí mismos, adquiriendo habilidades emocionales y físicas cada vez más complejas a la par que los enemigos (u obstáculos) se hacen más complicados de superar. La enseñanza moral de los *shonen* queda entonces meridianamente clara: solo las dificultades nos moldean y obligan a madurar, pero pueden superarse con voluntad y la ayuda de quienes amamos.

¿Y dónde encaja la parodia tras estas 758 palabras de introducción y definición de conceptos totalmente prescindibles por consabidos entre todo aquel *post-boomer*? En el nuevo manga y anime *shonen One Punch Man*, en proceso de

publicación y emisión desde 2009, llegado para destruir (y revitalizar al mismo tiempo) el género.

One Punch Man narra la historia de Saitama, un “héroe por diversión” (y aburrimiento) capaz de derrotar a cualquier clase de abominable monstruo o temible enemigo con tan solo un puñetazo (de ahí el título de la serie). ¿Y por qué una trama tan simple resulta a la par tan genial y subversiva? Por su (ahora sí) parodia de la estructura narrativa antes mentada del *shonen*, por su osadía al romper con los esquemas tradicionales de confección del género. Para que nos hagamos una idea, sería algo parecido al hecho de que en un *thriller* no hubiera asesino o giros de guion, como si una comedia romántica no acabase con Adam Sandler pletórico y todos los personajes felizmente emparejados, como si el argumento de una película de terror versase sobre la ausencia de papel higiénico en el peor de los momentos (aun con lo terrorífico que esto resulta en la vida real). Veremos a continuación como *One Punch Man* parodia (desde el humor más evidente hasta la complejidad menos visible) y con ello subvierte los principales motivos temáticos del *shonen* tradicional. 


En primer lugar, Saitama (al contrario que Luffy o Naruto) no pose ninguna aspiración, motivación o sueño en especial, tan solo el deseo de combatir el aburrimiento, por lo que decide hacerse héroe no por pasión o imperativo moral, sino por puro *hobbie*. *One Punch Man* ridiculiza así las ilusiones de grandeza y elevadas metas de los *shonen*; su personaje principal no es más que una persona corriente que, tras no encontrar trabajo, decide combatir contra las criaturas que amenazan la humanidad.

Este es otro de los aspectos interesantes. La serie no esconde detrás de una enarbolada trama los obstáculos o enemigos: el mundo de *One Punch Man* está continuamente asolado por innumerables monstruos que, sin más razón que la de servir de motor a la historia para enfrentarse con el protagonista, asolan la humanidad a diario. De este modo parodia la creación, aparición y motivaciones de los villanos tradicionales, reduciéndolos a su elemento primordial: el arquetipo de monstruo, intrínsecamente malvado, cuya única función es la destrucción sin justificación moral o meta de ningún tipo. Desde Drácula o Frankenstein, pasando por Godzilla, toda criatura tenía un *background* o trasfondo que podía, hasta cierto punto, hacer comprensible su comportamiento. Esto no ocurre en *One Punch Man*, donde un descarado maniqueísmo deja en evidencia la construcción de todos los relatos heroicos anteriores (que enmascaraban la dicotomía y enfrentamiento bien/mal bajo numerosas capas, intentando hacerlo menos evidente, aun cuando siempre supimos que el héroe terminaría por vencer incluso bajo las más adversas circunstancias).

Es también reseñable el método por el cual Saitama alcanza su poder (recordemos: es capaz de vencer a cualquier enemigo asestando un único golpe). Mientras que en los *shonen* anteriores el personaje iba creciendo y mejorando tras derrotar a los consecutivos enemigos o adversarios, *One Punch Man* parte *in extremis*, es decir, por el final. Saitama es ya, desde el primer capítulo, el hombre más poderoso sobre la tierra. No le es necesario mejorar, pues ya ha alcanzado su límite (no es capaz, desesperado, de encontrar un adversario con el cual competir en digna contienda). Se parodia así uno de los elementos narrativos más desgastados del *shonen*: la continuación del relato exige continuamente, mientras se desarrolle, nuevos enemigos, cada vez más poderosos, que hagan del héroe un personaje más poderoso al vencerlos, terminando por (si la serie se alarga demasiado) caer en una absurda “ascensión paulatina del poder”. Observamos claramente este desgaste en Dragon Ball Super, aún en emisión, donde Goku continúa fortaleciéndose sin límite, llegando al extremo de inverosímiles destrucciones planetarias y adquisición de innumerables habilidades, una tras otra, frente a recurrentes enemigos sin fin (ora Dioses de la Destrucción ora de la Muerte).👉

Decíamos que era interesante el proceso por el cual Saitama adquirió su poder, y lo hace, de nuevo, parodiando el método de entrenamiento de los *shonen*. Mientras que en otros ejemplos del género como Naruto los nuevos poderes y habilidades se adquieren a través de un arduo entrenamiento (que conlleva capítulos y capítulos en el anime), Saitama, según sus propias palabras, obtuvo su poder tras un entrenamiento de un año, en el cual diariamente realizaba cien flexiones, cien sentadillas, cien abdominales y corría diez kilómetros (hipérbole a todas luces hilarante). Además, añade que la parte más difícil del proceso (y la clave para completarlo) fue no enchufar el ventilador en verano y no encender la calefacción en invierno. La parodia se completa (y redondea) con el humor: Saitama, tras su curioso entrenamiento, termina por quedarse calvo (característica física principal del héroe y motivo de mofa continua en la serie). ¿Se trata esto de una burla a los largos cabellos característicos de cada nivel de poder *saiyan* de Dragon Ball? Probablemente sí, y resulta absolutamente genial.

Finalmente, no ya como elemento parodiable sino como trasfondo existencialista, el hecho de que Saitama, desde el inicio, se postule como el hombre más poderoso sobre la tierra conlleva una especie de maldición: el aburrimiento. Incapaz de encontrar a un adversario que soporte uno solo de sus golpes, Saitama cae en la abulia y desgana, en una especie de “depresión del poder”. Para alguien que se convirtió en héroe por pasatiempo resulta extremadamente frustrante que la “diversión” dure tan poco. Es por ello que Saitama acaba llevando una vida

monótona, basada en los pequeños placeres que él mismo selecciona: los videojuegos (en los cuales, irónicamente, suele perder), los baños de agua caliente o el día de rebajas y ofertas en el supermercado (una de sus mayores preocupaciones semanales). 

Como hemos visto, *One Punch Man* constituye, a un mismo tiempo, la parodia del *shonen* tradicional y el inicio del *shonen* moderno al mismo tiempo. Ante unas estructuras narrativas y temáticas obsoletas, la serie propone bajo los principios paródicos (humor y sátira) un nuevo enfoque del género, punto de partida para las creaciones futuras, que habrán de sortear bien las obsolescencias tradicionales (como el proceso evolutivo del héroe) bien las incoherencias contextuales (*One Punch Man* incluye, por ejemplo, muchos más personajes femeninos relevantes que sus homólogos precedentes) para lograr un contenido original y adaptado a los nuevos tiempos.

PABLO ENGUITA

CECI N'EST PAS UNE PIPE



Ceci n'est pas une pipe.

Marginalia

ALEJANDRO V. FERNÁNDEZ

ENTREVISTA A MUNIR HACHEMI

«La gran tarea del narrador contemporáneo:
la preocupación por las condiciones de verdad del texto,
por las del mundo y, sobre todo, por cómo se relacionan ambas»



Munir Hachemi (Madrid, 1989) estudió Filología Hispánica en la Universidad Autónoma de Madrid. Durante esos años publicó varios cuentos en formato fanzine (*M*, *Los ojos blancos* y *Del otro lado*) y participó en diversas antologías poéticas. En 2013 se mudó a Granada para cursar el Máster en Estudios Latinoamericanos de la UGR y desde entonces vive en esta ciudad. Publicó *Los pistoleros del eclipse, nouvelle* en una editorial alternativa (ebediciones) y está traducida al chino por Xuan Le, la traductora a esta lengua de Gabriel García Márquez, bajo el título de *日蚀强盗*. Su segunda novela, autoeditada, se tituló directamente *废墟*.


En 2018 ha publicado una tercera novela, *Cosas vivas*, en la editorial Periférica, de la cual están de camino traducciones al francés y al holandés. Recientemente, ha formado parte de la antología de cuentos *Ya no recuerdo qué quería ser de mayor* (Temas de hoy) con su obra “Un enorme ojo amarillo”. En la actualidad, termina su tesis doctoral en la Universidad de Granada sobre la recepción de Borges en España y prepara un libro de relatos.



— **¿QUÉ PROBLEMÁTICA AFRONTA HOY EL SER NARRADOR (ENTIÉNDASE EL ESCRITOR QUE NARRA)?**

— El primer problema que afronta un autor de narrativa, creo, es dar respuesta a la pregunta complejísima ¿de qué vivir? Parto del supuesto de que hablamos de un narrador que problematiza su propia voz, claro, y no de un escritor adocenado, de uno de los viejos púgiles de la literatura en castellano. Parto, por lo tanto, de la idea de un escritor hiperconsciente de que hay un trasvase, probablemente bidireccional, entre su modo de vida y su escritura, un escritor que vive eso como un problema, que añora a los escritores-herederos al mismo tiempo que se pregunta sobre la posibilidad de un escritor-currante, o al menos se plantea qué margen de maniobra deja esa forma de vida, qué géneros son imposibles y cuáles —de los que aún no existen— se pueden transitar.

— **¿Y CUÁL AFRONTA EL OTRO NARRADOR (AHORA SÍ, ENTIÉNDASE EL FICCIONAL)?**


— Tu pregunta me hace pensar en lo que he escrito desde que comencé a (auto)publicar y me doy cuenta de que siempre hubo en mi prosa una preocupación muy fuerte por la verosimilitud de la voz del narrador. No me refiero a una verosimilitud en el sentido clásico, según el que las reglas del relato deben ser las reglas del mundo, sino más bien a una verosimilitud en la que las propias reglas del relato trasciendan su condición normativa para convertirse en algo así como secuencias de ADN que puedan dar forma, dentro de una amplia nube de posibilidades (que, sin embargo, nunca es infinita) a ciertas entidades casi biológicas: personajes, dinámicas, argumentos, estructuras. Releyendo —y vuelvo a subrayarlo porque es algo de lo que no era en absoluto consciente hace un tiempo y que ahora se revela bajo la forma de un tic algo molesto, digo, encuentro que ya en *Los pistoleros* todas las voces emanan de la lógica interna de la novela, del diario, de las voces de los protagonistas o del relato del preso. Este pathos documental toma consistencia sobre todo en *废墟*, algo menos en *Cosas vivas*, y llega hasta *Un enorme ojo amarillo*, lo último que he publicado, donde el narrador llega a poner de manifiesto de forma explícita lo que llama «un ejercicio de ventriloquia». Acaso ésa sea la gran tarea del narrador contemporáneo: la preocupación por las condiciones de verdad del texto, por las del mundo y, sobre todo, por cómo se relacionan ambas. 

— **ESCRITORES QUE DEBERÍAN LEERSE MÁS. ESCRITORES QUE DEBERÍAN LEERSE MENOS.**

— Los escritores que deberían leerse más son, en su mayoría, escritoras. En el campo literario español deberíamos leer más literatura latinoamericana: Ariana Harwicz, Selva Almada, Fernanda Trías, Aurora Venturini, Romina Paula, Diana Bellessi, Vera Giaconi, Lina Meruane. También a Larraquy y a Havilio y a Bruzzone. Y la literatura anónima o polifónica producida en colectivos. Me parece que tenemos mucho que aprender de lo que se está haciendo allá.

Bolaño decía, además, que tenemos que volver a releer a Borges otra vez, algo así, uno de esos chistes bolañescos. No sé si tenía razón.

A este lado del charco hay que leer más a poetas como Rosa Berbel o Carlos Catena. Pero esas carencias las podemos atribuir más a su —por ahora— escasa producción que a una ignorancia deliberada. En quien sí deberíamos fijarnos es en Cristina Morales, a quien siempre hay que leer más, en Erika Martínez o en Olalla Castro. También en Esther García Llovet o en María Salgado.

En cuanto a los que habría que leer menos, son tantos que no sé si vale la pena nombrarlos. Por suerte, ya no se lee casi a algunos que hace diez años prometían más de lo que han logrado cumplir, aunque se sigue leyendo más de la cuenta a las vacas sagradas. Nos equivocaremos poco si dejamos de leer, en general, a cualquiera que gane alguno de los grandes premios sobre los que se sostiene la broma infinita de la literatura española. Parafraseando aquel chiste o poema de Parra, podríamos decir que los cuatro grandes escritores españoles son tres: el tal Anónimo y Rubén Darío. 

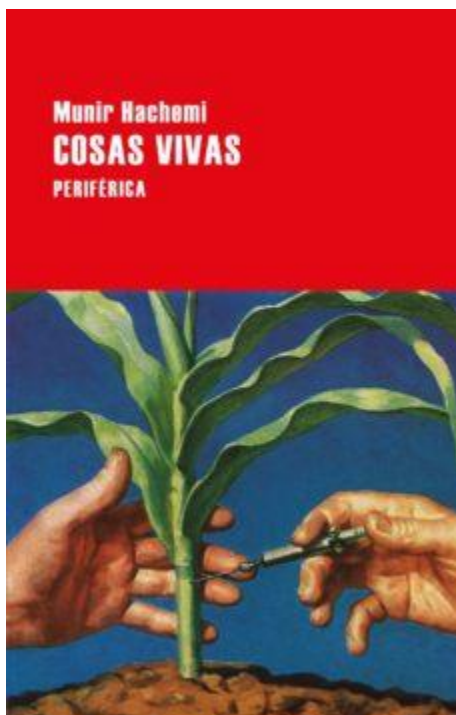
— **A TRAVÉS DE «UNA FÁBULA O CUENTO O CHISTE TAOÍSTA O BUDISTA O SUFÍ», CONSIDERAS TU LITERATURA COMO BUSCAR LAS LLAVES DE LA CASA PROPIA EN CASA AJENA, PORQUE LA PROPIA ESTÁ A OSCURAS. ¿HAN APARECIDO LAS LLAVES O SIGUEN PERDIDAS?**

— En realidad, ese fragmento es parte de un juego que me gusta mucho y que tiene que ver con lo que hablábamos antes sobre las condiciones de verdad de la literatura. En el momento en el que un artefacto literario echa a andar, disfruto metiéndole ingredientes que no han sido pensados para él y viendo cómo los procesa. Y me gusta mucho la lectura que haces de esa fábula o cuento o chiste, aunque me gusta mucho más si tenemos en cuenta que el protagonista no está buscando las llaves en una casa ajena sino en la calle, el único lugar donde hay algo de luz.


— **DESDE TU PRIMERA NOVELA, *LOS PISTOLEROS DEL ECLIPSE*, HASTA TUS ÚLTIMOS TRABAJOS, DESTACA LA PRESENCIA Y LA IMPORTANCIA DE LOS AMIGOS (COMPAÑEROS DE LAS DROGAS, LAS BRONCAS, LAS RISAS, LAS PENURIAS COMPARTIDAS —MÁS OJOS DESDE LOS QUE MIRAR AL MUNDO, AL FIN Y AL CABO—). ¿CÓMO SE RELACIONA EL ESCRITOR SOLITARIO FRENTE AL ESCRITOR COMUNITARIO?**

— Es una gran pregunta. En mis textos pasa eso porque hasta *Cosas vivas* yo siempre los concebí como una forma de ejercitar la amistad, más que la literatura. Lo que pasó con *Cosas vivas* fue paradójico: aunque estaba destinado a ser un libro coral entre amigos, al final no sólo lo escribí solo, sino que además sentí la necesidad de publicarlo con alguna editorial que le diera cierta visibilidad al libro; me parece que no carece de cierta politicidad que no podía llevarse a término en los formatos que yo venía manejando (fanzine y libro autoeditado).

Mi respuesta tiene que ver con la concepción del ejercicio literario como un diálogo con una comunidad, no con una sociedad. Mucho más interesante aún es la idea de un ejercicio que emane de una parte de la propia comunidad, y no de uno solo de sus miembros, y que vuelva a la comunidad, enriqueciéndola. Yo de esto te puedo hablar poco. Creo que si alguna vez he estado cerca de algo así no ha sido desde las formas clásicas de la literatura. Pienso en cuando los escritores bárbaros nos dedicábamos a escribir poemas o chistes en tarjetas de visita y a repartirlas por ahí. Pero eso sigue sin acercarse mucho: creo que una escritura comunitaria se habría de parecer más a lo que tradicionalmente ha sido el flamenco que a nada que tenga que ver con lo que hasta nuestros tiempos ha sido la literatura.



— EN TUS FICCIONES ESTÁ EL PROBLEMA DE CÓMO CONTAR LA VERDAD (A SABIENDAS DE QUE ES UNA TAREA IMPOSIBLE), PARA LO QUE TE VALES DE DIFERENTES RECURSOS: POR UN LADO, EL ANONIMATO DE CIERTOS PERSONAJES (DE *COSAS VIVAS* G –PODRÍA SER GONZALO, GUZMÁN, GORKA, DA IGUAL, NO IMPORTA–, DE *UN ENORME OJO AMARILLO* M –PODRÍA SER MARÍA, MARTA, MANUELA, DA IGUAL, TAMPOCO IMPORTA–) FRENTE A AQUELLOS PERSONAJES QUE SÍ TIENEN NOMBRE; POR OTRO, UN MUNIR FICTICIO (O NO, DA IGUAL, IMPORTA TODAVÍA MENOS); E INCLUSO EL USO DE LA ESCRITURA DE DIARIO (EN *COSAS VIVAS*) COMO MEDIO PARA ALCANZAR MAYOR VEROSIMILITUD: «CONTAR LA VERDAD, ENTONCES, NO CONSISTE EN FATIGAR LO REAL (QUE ES INFINITO) SINO EN DAR SUS CONDICIONES DE LECTURA, LAS CONDICIONES DEL AFUERA, Y TEJER LOS SOBREENTENDIDOS QUE HACEN QUE EL DIARIO FUNCIONE.» ¿HASTA QUÉ PUNTO LE INTERESA AL LECTOR SABER QUÉ ES REAL O NO?

— Bueno, esa pregunta se la tendrías que hacer al lector, pero yo creo que debe importarle bastante poco, al menos de forma consciente. Creo que la la palabra clave de ese párrafo, o eso me parece ahora, es sobreentendido. El lenguaje es un sobreentendido, una serie de metáforas compartidas, y opera como puente entre lo que llamamos el mundo real y el mundo que una narración dispone. A partir de ahí se arma algo que puede llegar a exponer una verdad, o más bien a revelar una verdad que de alguna manera el lector ya sabía que estaba ahí. En *Cosas vivas* el gran sobreentendido es el género policial, es una novela que no funciona sin ese género, o que funciona de otra manera, que se vuelve incapaz de mostrar verdades. Pretendo que el lector vaya encontrando una serie de pistas, de puntos de luz que, una vez cierra la novela y mira atrás, forman una figura que no se podía ver sin la distancia necesaria. Esa figura sería la verdad de la ficción, que también nos habla del mundo. Son los misterios concretos de la novela, quién mató a A o B, pero también son las opresiones que sufrimos y la forma en que se entrelazan, sobre todo eso, relaciones, vectores que a la postre forman una figura visible. 

— SI «LA REALIDAD SIEMPRE DEFRAUDA A UN ESCRITOR», ¿LLEGAREMOS ALGUNA VEZ AL MOMENTO EN QUE LA FICCIÓN TAMBIÉN LE DEFRAUDE?

— ¿Esa frase es mía? No veo por qué la realidad tendría que defraudar a un escritor, quizá sería más correcto decir que no le alcanza. Pero la ficción es parte de la realidad, así que la pregunta es muy tramposa.

— EN *UN ENORME OJO AMARILLO*, EL PROTAGONISTA CONTEMPLA, DURANTE LA INGESTA DE SETAS ALUCINÓGENAS, LA VISIÓN TERRIBLE DE UN PUNTO IMAGINARIO: «UN GIGANTESCO SOL EN CUYO CENTRO HABÍA UNA ENORME

PUPILA ARDIENTE ALREDEDOR DE LA QUE EL PLASMA SOLAR SE IBA DERRAMANDO EN CÍRCULOS CONCÉNTRICOS. UNA IMAGEN CASI INSOPORTABLE, UNA IMAGEN BELLÍSIMA QUE PEDÍA A GRITOS SER DESCIFRADA CON LA CONVICCIÓN DE QUE TAL COSA NO ERA POSIBLE.» ¿ESTAMOS FRENTE A LAS ANTÍPODAS DEL ALEPH BORGIANO?

— No, no, ¡estamos exactamente ante el Aleph! Es la idea de una visión que no puede ser recodificada utilizando palabras. En el cuento, Borges ironiza sobre la literatura fantástica, encarnada en el largo poema que escribe Carlos Argentino Daneri, y propone una forma de rodear ese centro, ese Aleph, a través del cuento fantástico. Aquí se trataría más bien de narrar una experiencia íntima, ahora me doy cuenta a raíz de tu comentario de que quizá sería algo similar a lo que hace Fogwill en *Help a Él!*, pero hasta ahora lo había pensado como una suerte de trasunto cotidiano de Piglia. Donde él preguntaba ¿cómo narrar el horror de los hechos reales? yo quería proponer algo más simple y más general: ¿cómo narrar los hechos reales?




— **Y MÁS ADELANTE ENCONTRAMOS LA CUESTIÓN DEL LENGUAJE: «FUE EN AQUEL TIEMPO CUANDO ME OBSESIONÉ CON UNA EXPRESIÓN DEL CASTELLANO: “ACABAR DE”, COMO EN “JUAN HA ACABADO DE INFORMÁTICO”. QUÉ COSA PERVERSA EL LENGUAJE.» ¿LA PALABRA COMUNICA O INCOMUNICA?**

— La palabra propone, construye, añade algo al mundo, no tiene por qué tratar de descifrarlo o de cambiarlo. Esa pequeña frase que escoges creo que sirve más para pensar en cómo las expresiones más cotidianas también están atravesadas por el poder, aunque casi nunca veamos al ventrílocuo.

— POR ÚLTIMO, HACE MUY POCO DISFRUTASTE DE LA PRIMERA BECA DE RESIDENCIA DE ESCRITORES EN NANKÍN (CHINA), ORGANIZADA POR GRANADA CIUDAD DE LITERATURA UNESCO Y EL CENTRO DE PROMOCIÓN DE NANKÍN COMO CIUDAD DE LITERATURA, Y CON LA QUE HAS PODIDO SEGUIR TRABAJANDO EN TU PROYECTO ACTUAL, LA COLECCIÓN DE RELATOS QUE LLEVA POR TÍTULO PROVISIONAL *VARIACIONES*. ¿CÓMO AFECTÓ LA ESTANCIA A TU OBRA? ¿QUÉ MÁS PUEDES ADELANTAR SOBRE EL PROYECTO?

— Primero la pregunta sobre mi estancia en Nanjing: al final no ha sido una estancia literaria sino algo diferente y que no sé cómo definir, así que no he tenido tiempo para avanzar casi nada en el proyecto.

El título *Variaciones* es muy provisional, expresa bien la idea del libro de cuentos, pero no me gusta cómo suena, así que es casi seguro que finalmente no se llamará así. En cualquier caso, se trata de una colección de relatos que están escritos, de un modo u otro, a partir de uno o dos relatos de otros autores. La relación entre esos textos originarios y mis cuentos varía de unos a otros, pero en general siempre están bastante despegados. *Un enorme ojo amarillo*, por ejemplo, bebe de textos de Vera Giaconi y de Pedro Mairal, pero creo que se puede leer sin esas referencias, que se sostiene. Eso está siendo muy importante para mí, que no sean reescrituras, que sean textos autónomos, aunque conscientes de sus filiaciones. 

POR MARKEL HERNÁNDEZ PÉREZ

DISCONTINUIDAD DE LOS PARQUES




(UNA REESCRITURA DE *CONTINUIDAD DE LOS PARQUES* DE JULIO CORTÁZAR)

Había empezado a leer el relato unos días antes. Lo abandonó tras las primeras palabras ante la amenaza de un examen que tenía en las horas siguientes, pero volvió a abrirlo al llegar a su piso compartido, solo cuando se acordó de nuevo de él; se dejó interesar rápidamente por la trama indirecta y desdibujada de lo que leía aquel personaje, y por el dibujo estático de este mismo en su sillón de verde terciopelo sobre un libro imaginario. Aquella tarde, justo después de escribirle un e-mail a su profesora y discutir con un colega suyo sobre si el símbolo es estático y fluida la alegoría, volvió a su ordenador en la tranquilidad de su habitación, que miraba hacia un parque de robles, extrañamente igual al descrito desde el salón de su personaje. Recostado en su silla giratoria, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el plástico negro del apoyabrazos y se puso a leer las primeras líneas, en las cuales lo había dejado hacía tan solo un par de días. Su pensamiento se introdujo enseguida en el de aquella figura, lector de un libro dentro del propio libro que él leía; la ilusión novelesca lo ganó en un segundo, pensando qué sería si de él fuera lo mismo, y alguien le estuviera leyendo, y otro a él, y así y así por siempre. Gozaba con esa idea de poder que le producía ser una especie de Dios de aquel ser ficcional e incarnal, o incluso con la idea de la libertad de la responsabilidad y la esclavitud del arbitrio de que él fuera también así, o en ello se estuviera convirtiendo según se iba deslizando por las líneas del relato. Y su brazo acariciaba el apoyabrazos cuando él lo hacía, como si esa absurda mímica les hiciera estar más conectados, y se encendió un cigarrillo cuando él narrador dijo que él fumaba, y miró a su propio parque de robles cuando el narrador dijo cómo sentía este el aire del suyo, y pensó cuán diferentes serían, o incluso si serían el mismo parque solo que en tiempos extrañamente lejanos. El aire danzaba igual bajo los robles, o eso creía sentir él, lo cual le producía una difusa sensación de regocijo y curiosidad, o hasta incluso de miedo y desconfianza.

Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva del lector y dejándose reposar en esa imagen estática, símbolo que congelaba el fluir de la historia sin dejarla nunca del todo avanzar, fue testigo de lo que debieran ser los últimos momentos de su lectura. Leía una historia de amor romántico novecentista, cargada de amoríos, celos, venganzas y vespertinas alevosías, como siguen queriendo ser

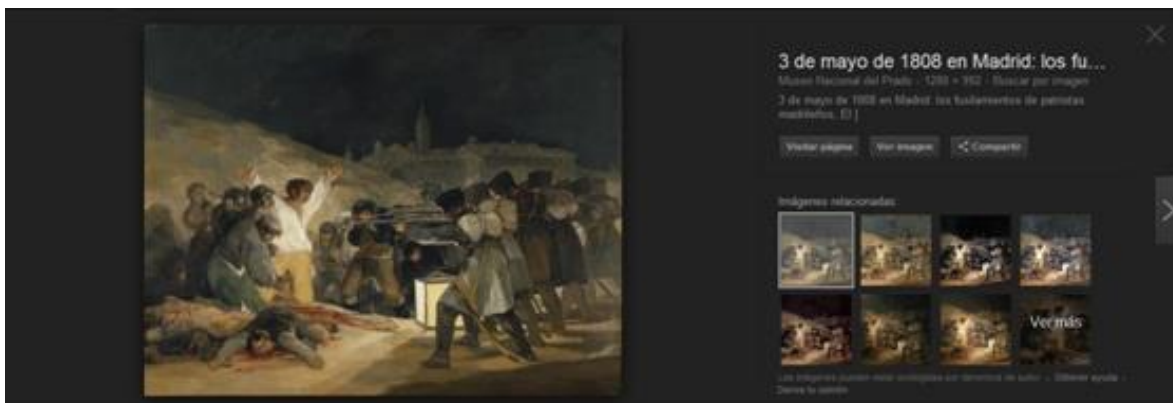
casi todos los cuentos románticos hasta este presente. La sangre y la tragedia se palpaban en la historia según el lector avanzaba por sus trazos, expectante por lo no-ocurrido, inconsciente de qué horrenda consecuencia dejaría aquel desmán de egos y pasiones descontroladas. La narración despegaba vertiginosa describiendo aquel encuentro de amantes ante la inminente catástrofe, tras el velo del horror trágico, como determinados por estar plasmados en la página ya mil y una veces leída, aunque nunca hasta ahora del todo terminada. El lector debía saber que todo estaba decidido hace mucho tiempo y no sufrir así expectante, pero su historia también estaba determinada por la propia página que ahora él en su ordenador leía, y así nuestro personaje se repreguntaba si se preguntaba precisamente aquello mientras miraba su pantalla, porque eso era lo que marcaban en algún otro lejano lugar sus algunas otras aciagas letras. ¿Está ya todo decidido por siempre, y la libertad agazapada bajo la omnipotencia del verbo? Nada nunca puede ser del todo olvidado, no. Tampoco nada nunca puede quedar en la estasis del recuerdo, y cada instante siempre estuvo determinado una vez proclive a suceder, teniendo su empleo ya minuciosamente atribuido. Si es que nunca ocurrió de otra forma, de alguna extraña, paralela o imposible manera: como si se truncara la vida en la posibilidad de lo diverso, como si pudiera darse la máxima improbabilidad en una tirada de dados frente al tedio de la estadística nominal. Empezaba ya a anochecer.

Sin dejar de mirar el libro, pegado al sillón de terciopelo verde y en el comienzo de la oscuridad de su salón, el lector continuó avanzando por los últimos párrafos de la novela, y él por el último del relato. La amante se separó de su amado por la senda que iba al norte, el lector de sus miedos por la atracción del misterio latente, él de su escepticismo por la posibilidad del milagro divino, o quizás de la voluntad del hombre. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Alguien debía subir por el porche..., pero nadie subió. Un recorrido de puertas sin sentido llevó a la nada, y esta al puñal en la mano del amante despechado, y este a su sombra tras el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, y este a la cabeza de un hombre condenado a muerte por algún decreto, en el sillón leyendo una novela. Cerró de golpe el PDF, y nada más ocurrió. Se giró de golpe, y nada había detrás suyo, aunque así lo había creído sentir por un instante. Nada ocurrió, mas no supo si estaba experimentando una sensación de alivio desencantado, o de inesperada decepción. Aquel parque tal vez no era el mismo parque, si es que alguno de ellos en verdad existió. En cualquier caso, nada más ocurrió nunca, de una forma u otra. Por si acaso. De nuevo, sin saber si por el desencanto de tener un final y que todo fuera ya una sola cosa, o por miedo al decreto de su propia muerte en las espaldas. No volvió nunca a abrir el archivo..., ni a terminar de leer las últimas palabras, que en él, intactas, había dejado.

Letras improbables hacia la posibilidad de llegar al final del camino, y recordar entonces el puñal en la mano, y la cabeza del sujeto en el asiento leyendo, y pensar luego en algún amorío truculento del pasado, y rezar entonces por la discontinuidad de los parques antes de girar la cabeza, o pensar en la sutileza de la nada o de la muerte, en aras de las últimas palabras de este ficcional decreto. 

JORGE GARCÍA F. ARROITA


FUSILANDO EL SIGLO XIX



...en el cuadro de “Los fusilamientos del 3 de mayo”, ejemplo claro de la transición a la modernidad. En su día fue una semilla plantada en el campo de batalla donde peleaban lo que estaba dejando de ser y lo que no necesariamente sería. Lejos de la visión unívoca que proporcionaba la razón dieciochesca, basada en un raciocinio objetivo y verdadero, analítico u ocioso, en el siglo XIX se comenzó a cuestionar, bajo los efectos de la Guerra de Independencia, qué escenarios había generado el siglo precedente. En oposición a los mecanismos universales que habían fabricado célula a célula esos monstruos goyescos se intensificó la individualidad, el subjetivismo como camino hacia cierta verdad: la personal, la única posible...

En el cuadro la luz parece el centro de la escena: da vida y voz al pueblo inocente para quitársela a los soldados, engranajes deshumanizados de la máquina de la guerra. No obstante, el mismo foco de luz también ilumina la cara de los soldados (pese a que nos den la espalda), haciéndoles ser la última imagen en la retina polvorienta de los ejecutados: una nariz francesa apoyada a lo largo del fusil, olfateando el plomo inquieto de su arma y el metal seco de la ropa muerta.

El joven revolucionario levanta los brazos en señal de indefensión antes de ser fusilado, probablemente porque un soldado de Murat, en la revuelta del día anterior, le había metido una navaja en el bolsillo para acusarlo, matarlo y así dar ejemplo a golpe de violencia y represión. No levanta las manos pidiendo un alto el fuego, porque sabe que sería inútil; acepta su trágico destino como un Sísifo releído, consciente del absurdo de sufrir una historia para que sea contada. No está arrepintiéndose ante Dios porque estaba viendo siete demonios encapuchados. No piensa en nadie porque nadie se acordará de él, no tendrá

nombre ni familia; no tendrá nada en suma pero será todo para el resto. No se está arrodillando ante Dios, porque no lo habría permitido 

...paralelo a este gran cambio de paradigma que afectará al modo de vivir, Goya realiza un cambio de perspectiva al enfocar la guerra desde la miseria y no desde la épica, tono que venía perdurando en un primer plano en el arte al tratar los trofeos bélicos (causas) y no sus desastres (la miseria consecuente). Es un cambio mínimo al parecer, pero providencial, ya que no se vendía el discurso de los vencedores sino el de los vencidos.

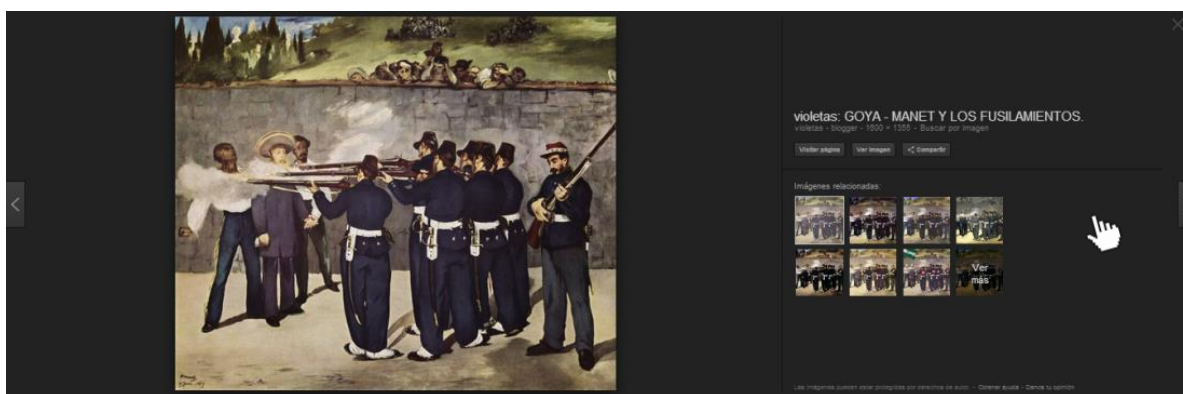
Este cambio de enfoque también está presente en *El coloso*, célebre cuadro atribuido a Goya. En lugar de pintar el ataque de las tropas napoleónicas, el pintor se centra en la actitud defensiva del coloso que, con las rodillas afincadas en los pirineos, simboliza la actitud española ante la invasión francesa. De este modo, importa menos la provocación francesa que la reacción española, y por ello importan más los efectos de la guerra (la parte central del cuadro: el pueblo huyendo caótico con su casa auestas) que sus causas (el ataque, que permanecería fuera de plano).



El año pasado, un veterano vuestro me mandó el *remake* que veis en la pantalla. La idea original se recontextualiza en este cuadro, que lleva por título *Fratricidio*. Ahora hay dos gigantes (dos conceptos que parten de la misma idea) enfrentándose el uno al otro a pesar de ser iguales. Solo cambia la dirección, a saber, izquierda o derecha: las dos españas de siempre. Ya sabéis, una de ellas ha de helaros... En lugar de ser Napoleón la amenaza, como en *El coloso* de Goya, ahora lo es nuestro semejante, nuestro propio hermano.

Y ahora yo me pregunto, os pregunto: ¿no estamos viviendo actualmente, con las filosofías posmodernas, con miedo a los hijos de los hijos de los hijos de los mismos monstruos racionales y racionalizadores a cuyos antepasados los nuestros no supieron vencer? En esta línea, os recomiendo leer *Los hijos de los hijos de la ira*, de Ben Clark, donde podéis encontrar versos como el siguiente: “No es este el Paraíso prometido / y, sin embargo, ¿quién se ha dado cuenta?”. Como “habíamos llegado tarde al mundo”, no lo vimos florecer sino derrumbarse.

Volviendo a ‘Los fusilamientos del 3 de mayo’, la crudeza de la escena también podéis verla en la trazada del pincel, más imprecisa que los movimientos tácitos y expresos del neoclasicismo, puesto que comenzó a primar la expresión desbocada una vez el vaso clásico desbordó sus formas y fondos fríos. De hecho, el hombre del cuadro es el grito sordo del pueblo pisoteado, de los campesinos que visten de camisa blanca y pantalones claros para no atraer al sol en las largas jornadas en el campo. Les recomiendo asiduamente que vayan a verlo en vivo al Prado. Este es el único cuadro del siglo XIX sobre un fusilamiento, lo que, simbólicamente...



... se dice que Goya, junto a uno de sus ayudantes, fueron por la noche a la montaña del Príncipe Pío tras los desafortunados sucesos del 3 de mayo. En el diario del acompañante se describen cómo yacían los cuerpos en el suelo con muecas de insomnio y de locura; y también se detalla cómo los muertos parecían bailar con el vaivén gótico de la luz de la luna, que se hacía intermitente por el paso rápido de las nubes. Se supone que Goya quiso tomar unos bocetos rápidos para más tarde literalmente huir de la escena que...

Mientras que Goya acude al final del suceso para reconstruirlo él, Manet se basa en una fotografía que muestra la frialdad del momento congelado, capturado en una imagen construida para reflejar la realidad del acontecimiento. Goya creó, Manet recreó, y es clara la intertextualidad con Goya en la distribución del cuadro: el posicionamiento diagonal de los soldados de espaldas al público, la disposición del grupo de fusilados y el muro que, como la montaña del Príncipe Pío, ejerce su función de telón de fondo.

No obstante, Manet nos muestra el rostro de uno de los verdugos (etimológicamente ‘‘rama que se corta verde’’, aunque terminó por designar a la persona que usaba dicha rama para castigar a alguien) al que no le funciona el arma y se separa del grupo para revisarla, recordando, en contra de la precisión mecánica que denotaba Goya de los soldados, la condición humana de todo hombre hecho máquina.

Desconocíamos y desconocemos los datos de las personas que pintó Goya, pero no sucede así con los integrantes del cuadro de Manet, ya que tenemos la fotografía real. Los fusilados son el archiduque Maximiliano I y dos de sus generales, puestos en el trono de México por Napoleón III para legitimar el neocolonialismo francés al otro lado del Atlántico, pese a la negativa y decepción del pueblo francés, que sufría una subida de impuestos destinada a la campaña colonialista. Tras el fracaso y la retirada de tropas francesas de Ciudad Juárez, los mexicanos capturaron al intruso y a sus dos acompañantes para ejecutarlos. Y esa es la escena representada por Manet: el grupo de soldados mexicanos (vestidos con los uniformes militares franceses o kepis para atribuir la culpabilidad del suceso a Napoleón III) apunta al archiduque (que porta un gorro típico mexicano) y a sus dos generales (Miramón y Mejía).

El humo que disparan las armas pone fin al ciclo del conflicto colonialista, cuya solución y final simbólico tuvo que ejecutarse con el mismo humo que esparcieron los franceses por sus tierras.

Goya alzó su pincel para descubrir palabras aun huérfanas para tan recientes sucesos; Manet optó por elevar su cámara para enfocar desde una perspectiva distinta la situación, redefiniéndola al matizar los hechos; yo levanté la mano en clase para preguntar una duda, con el gesto impasible del que acepta tener una mala respuesta para ella y sabiendo que, pese a solventar el inicio del problema, éste podrá derivar y ramificarse en otras tantas preguntas más específicas o rebuscadas.

ALEJANDRO V. FERNÁNDEZ

“La parodia es un género de cactus con 50 especies. Pertenecce a la familia de los Cactaceae”.

WIKIPEDIA FERNÁNDEZ.

“The author's primary purpose is not to bring his audience to an immediate confrontation with reality, but only with mirrors of reality: literature. Literary texts with a high quotation frequency embody the following paradox: The reality of literature made up of literature is literature”.

HEINRICH PLETT, *Kassel*.

“Lo que intento es no repetirme, no utilizar frases que suenen demasiado como yo; hay que evitar a toda costa ser tu propia parodia”. **JEAN ECHENOZ.**

“Ningún caballero andante había fallecido en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano. El cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu: quiero decir que se murió”.

DON QUIJOTE.

“Se puede entender la reescritura como aquella obra que ha surgido a partir de otra, transformando un texto anterior (hipotexto) en uno nuevo (hipertexto), estando ambos textos unidos por una relación de correspondencia (intertextualidad). En algunos casos, la reescritura podría desestabilizar el sistema de valores plasmado en el hipotexto”.

DANIELA BUKSDORF.

“Las parodias que se acercan demasiado a la obra original pueden acarrear problemas legales, así que cuidado con parodiarte a ti mismo”.

ENRIQUE VILA-MATAS.

“La historia no se repite, pero a veces se parodia a sí misma”.

FERNANDO DEL PASO.

“Basta: con una docena de apóstoles me conformo”. **NICANOR PARRA, *Artefactos*.**

“ ”.

ARTHUR RIMBAUD.

BLOG: APOSTASIASALAMANCA.BLOGSPOT.COM.ES

INSTAGRAM: @APOSTASIAREVISTA

TWITTER: @REVISTAPOSTASIA

