

Clarín

102

REVISTA DE NUEVA LITERATURA

Año XVII • N.º 102 • Noviembre-Diciembre de 2012 • 7 €



NIETZSCHE, DOSTOIEVSKI, PROUST

LA RESURRECCIÓN DE MARÍA BLANCHARD

IÑAKI URIARTI • FRANK O'HARA • MAURIZIO SERRA

CENTENARIO DE ROUSSEAU • LOS BENDITOS HETERODOXOS



María J. Arija

En el bosque de las transgresiones. Fragmentarismo y concisión en la obra de Joan Brossa, Nicanor Parra y Jaume Plensa

Universidad de Valladolid, Valladolid, 2012

En los límites

La Universidad de Valladolid ha editado un hermoso libro de María J. Arija, que constituye una afortunada reelaboración de una tesis doctoral sabiamente dirigida por la profesora Pilar Rubio Montaner. El libro plantea de manera muy atractiva la cuestión de los límites entre las artes, analizando las relaciones entre la poesía y las artes visuales a través de la obra poético-visual de Joan Brossa y de Nicanor Parra, así como de las obras escultóricas que incorporan el lenguaje de Jaume Plensa. La elección de estos autores resulta muy afortunada, por cuanto todos ellos han realizado obras artísticas

de calidad que pretenden fundir de manera armoniosa distintos lenguajes semióticos (la poesía y la imagen en el caso de Joan Brossa y de Nicanor Parra, y la poesía y la escultura en el de Jaume Plensa).

El libro presenta un formato apaisado que permite incluir en sus márgenes las imágenes de los poemas visuales o de las esculturas que se analizan, y con las que se ejemplifica profusamente la labor creativa de los tres artistas.

A pesar de la complejidad de los temas tratados, las explicaciones de María J. Arija resultan muy claras y comprensibles, lo que hace que la lectura de la obra sea muy agradable. El libro contiene una presentación («invitación») de Pilar Rubio Montaner y un breve prefacio de María Jesús García Garrosa, a los que siguen una introducción de la autora dedicada a comentar los límites entre las artes y las transgresiones de los mismos, que se producen cuando los artistas intentan crear obras en las que se funden las formas expresivas de dos artes distintas, de manera que en ellas conviven las imágenes y las palabras. En este sentido, María J. Arija realiza una atractiva presentación de las posibles relaciones entre poesía y formas visuales, reflexionando sobre los límites entre las artes y las posibilidades expresivas del lenguaje poético y del lenguaje artístico, lo que resulta muy interesante para los especialistas en Teoría de la Literatura, en Teoría

de las Artes y en Literatura Comparada (preocupada esta última desde sus orígenes, como es sabido, por las relaciones entre las artes).

Pero María J. Arija no realiza una simple reflexión teórica, sino que la ejemplifica muy adecuadamente con la interpretación de las muchas y variadas obras que analiza. El acercamiento a cada uno de los tres autores comienza con el establecimiento de los mecanismos propios de sus obras poéticas, para mostrar después cómo esos mecanismos se desarrollan también en sus obras verbo-visuales o en su escultura textual. La autora no escatima esfuerzos para ofrecer sus propias interpretaciones de las obras que analiza, y, si la simple contemplación de las obras seleccionadas ya resulta en sí misma interesante, las interpretaciones que realiza de las mismas son sumamente atractivas. Naturalmente, se podrá estar más o menos de acuerdo con dichas interpretaciones, pues las obras sin duda tienen un carácter marcadamente plurisignificativo y pueden ser objeto de lecturas múltiples, pero resulta muy meritorio el intento de ofrecer una exégesis justificada de las mismas, que proporciona, como mínimo, una visión complementaria a la del lector.

Por otra parte, resultan de sumo interés algunos aspectos concretos de las obras de los tres autores analizados, como la tendencia que comparten (cada uno a su manera) a la despersonalización o a

la desintegración del yo lírico, que se da también en la poesía puramente verbal desde que Nietzsche y los autores simbolistas franceses, con Baudelaire a la cabeza, defendieran la existencia de un «Yo-lírico impersonal». Resulta estimulante comprobar cómo esa tendencia no se limita a la poesía puramente verbal, sino que se extiende por medio de diversos recursos a la poesía visual de Brossa o Parra e incluso a los montajes escultóricos de Jaume Plensa, lo que muestra que el polen de ideas comunes se extiende a todas las artes y traspasa las fronteras entre las mismas.

También es atractivo el análisis de las diferencias entre la poesía visual de Joan Brossa y de Nicanor Parra, ninguno de los cuales se considera pintor, aunque ambos empleen en sus poemas visuales imágenes fotográficas o dibujos, lo que invita a discernir los límites entre la poesía y la pintura, y en qué grado cada uno de los autores se acerca a la pintura y se aleja de la poesía; así, Nicanor Parra tiende a incluir componentes poético-lingüísticos, junto al componente visual, en el mismo cuerpo de sus composiciones, mientras que Brossa se limita muchas veces a poner un título verbal en el peritexto de las mismas, como ocurre con los cuadros de los pintores, lo que acerca en mayor medida sus «poemas visuales» a la pintura.

Y especialmente sugerente resulta el capítulo dedicado

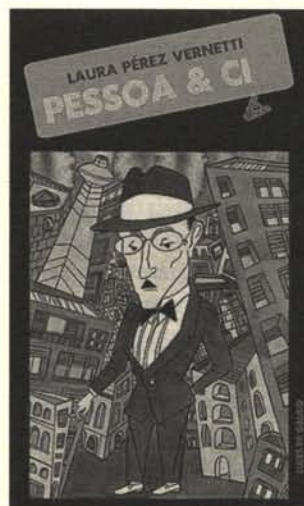
a la escultura textual de Jaume Plensa, en cuya magnífica obra se observa la influencia de literatos como Rabelais u Óscar Wilde. En este sentido, se analizan las posibilidades que tienen los montajes escultóricos frente a la lectura de poesía. Así, algunos montajes escultóricos de Plensa, como el denominado *Jerusalem*, en el que aparece una figura marmórea de un hombre recubierto de letras y un serie de gongs o tambores colgados del techo que llevan textos escritos del *Cantar de los Cantares*, y que pueden ser golpeados con mazos por los espectadores, provocando distintos sonidos, permiten una participación activa del receptor que no puede darse en la poesía.

El análisis de las obras de los tres autores pone en evidencia de manera clara las similitudes y diferencias entre sus planteamientos, mostrando que sus composiciones poético-artísticas constituyen una continuación lógica de su propia práctica poética, y que se sirven en ellas de los mismos recursos que en su poesía. Por lo demás, el apoyo bibliográfico es amplio y actualizado, y conjuga aportaciones de la teoría y la crítica literarias con las de la teoría y la crítica del arte.

En suma, estamos ante un libro formalmente muy atractivo que, debido a su claridad expositiva, a la gran cantidad de imágenes de obras artísticas que incorpora en sus márgenes y a la transparencia con

las que comunica los resultados de los análisis de las mismas, puede resultar de gran interés para todo tipo de lectores. Y sin duda resultará especialmente sugerente, además, a los interesados en la Teoría de la Literatura, la Teoría de las Artes y la Literatura Comparada, ya que aborda un análisis novedoso sobre la poesía verbo-visual y la escultura textual, planteando la cuestión de los límites entre las artes y analizando de forma pormenorizada y esclarecedora las obras poético-visuales de Joan Brossa y de Nicanor Parra, así como las manifestaciones escultórico-lingüísticas de Jaume Plensa, invitando al lector a cuestionarse de manera teórica, a partir del análisis de las mismas, los límites entre las artes y el carácter creativo de sus transgresiones.

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ



Laura Pérez Vernetti

Pessoa & Cia

Luces de Gábilo, Barcelona, 2012

Una vida gris en cómic

El baúl en el que Fernando Pessoa, fallecido en 1935 a los cuarenta y siete años, fue guardando miles y miles de páginas escritas de forma caótica y que conservó su hermana durante décadas, sigue abierto. El día antes de morir en un hospital de cirrosis hepática, escribiría en inglés quizá la frase más sincera de su vida, sin la excusa de ningún heterónimo, esos personajes en los que se desdobló para multiplicar su voz literaria: «No sé lo que el mañana me traerá.» Para los investigadores, el mañana del poeta ha ido trayendo continuos descubrimientos desde que se descubriera el arcón con sus tesoros literarios. El último, una serie de cuarenta y tres escritos de carácter histórico que aún eran inéditos y que hace pocos meses aparecieron en

una editorial lisboeta con el título *Sebastianismo e Quinto Império*, sobre «la dimensión mítica de la nacionalidad portuguesa», en palabras de sus editores.

El célebre baúl, más los cuadernos donde Pessoa escribía con letra apretada poemas, prosas, minicuentos, aforismos, todo un caudal literario de complejísima transcripción e inapreciable riqueza literaria, pudo contemplarse en la exposición «Pessoa, plural como el universo», a inicios del año 2012, con sede en la Fundación Gulbenkian, en Lisboa, y que recordó a la maravillosa «Las Lisboas de Pessoa» (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 1997). La muestra, procedente de Brasil, se organizó a partir de cabinas en las que aparecían los heterónimos pessoanos más importantes; Todo un «drama em gente», como él mismo lo definió, que nació un «día triunfal» de 1914 en el que tuvo la visión de convertirse en varios escritores, cada uno con su personalidad, biografía y estilo literario propios.

Pessoa jugó a «otrar» (el neologismo es suyo), a ser continuamente otro. De uno de esos álter egos, Bernardo Soares, en una carta de 1935 a su amigo Adolfo Casais Monteiro, dijo: «Soy yo menos el raciocinio y la afectividad.» Pessoa es también y no es el estoico y horaciano Ricardo Reis cuando afirma: «Somos cuentos contando cuentos, nada», y Alberto Caeiro, el poeta de la naturaleza que asegura no encontrar