

LETRAS

Letrillas

LETRONES

CRÓNICA

VIAJE A TARA

Antonin Artaud llegó a Irlanda en el año de 1937. El poeta francés llevaba el proyecto de conocer Tara, ese territorio sagrado de los celtas por donde pasa la parte sustancial de la mitología de la isla. Atracó en el puerto de Dublín, brincó a tierra e improvisó una ruta dubitativa y llena de meandros que terminó en O'Connell Street, la calle más concurrida de la ciudad. Con un inglés que apenas se distinguía del francés, convenció a un muchacho vendedor de turba de que lo llevara a Tara, “a la montaña donde seguía palpitando el corazón del último *High King of Eire*”. Esto último lo había dicho con una ristra de gestos y ademanes que habían dejado al muchacho desarmado, a merced de ese hombre excéntrico que tenía “un extraño resplandor”. La turba, esa impúdica traducción de la palabra *turf*, es un combustible de fósil vegetal que hasta hoy se usa en algunas zonas de la isla, se vende en lingotes oscuros en los supermercados o en las estaciones de gasolina y se pone en la chimenea o en la estufa como si fuera un montón de leños. Su combustión produce un olor pariente del petróleo que distingue al país desde los remotos tiempos de Cúchulainn, aquel niño guerrero del Ulster que por cierto también obsesionaba al poeta francés. Artaud se acomodó entre los lingotes de turba, en la parte de atrás del

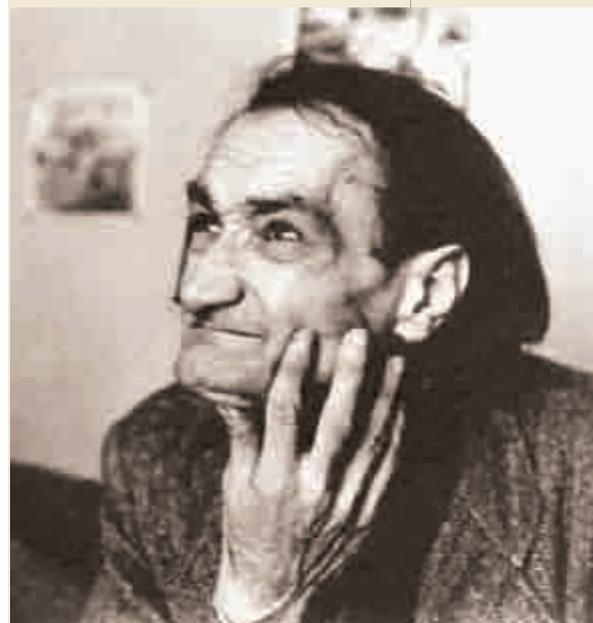
carro que tiraba un caballo y el vendedor, que providencialmente era un poeta en ciernes, enfiló rumbo al terruño del *High King* efectuando, eso sí, algunas paradas estratégicas para colocar parte de su mercancía y, según recuerda el muchacho que hoy es un famoso poeta de noventa y tantos años, Artaud se mostraba muy cooperativo y servicial, y cada vez que el carro se detenía “salía de su somnolencia”, brincaba a tierra y ayudaba en la faena cargando un montón de lingotes, “sin soltar ni por un momento su bastón”, dice el poeta Brian O'Brian, que no ha olvidado ni un detalle de aquellos días, porque su pasajero era un espectáculo y, más que nada, porque era un poeta francés y él, desde la vida campesina que llevaba entonces, lo miraba como a una criatura mitológica. Antes de dejar Dublín vendieron turba en Clontarf y en Santry y después enfilaron el carro hacia Kilballaghan, donde Brian O'Brian calculaba que podían vender otros lingotes. Saliendo de la ciudad se despejó el cielo y durante cuarenta minutos viajaron al rayo del sol, un sol de primavera que, aunque era tímido, conseguía sacarle al campo vapores húmedos y un brillo de otro mundo. El poeta francés iba extasiado a su manera, sin abandonar “su honda somnolencia”, *bis profunde drowsiness* dice textualmente O'Brian; era el preámbulo, la pausa somnolente antes de empezar una tormentada letánica que fue ganando volumen, verso tras verso, y que hizo a O'Brian soltar las riendas y voltear desconcertado a mirar a su pasa-

jero que iba viendo hacia atrás, sentado al final del carro con las piernas colgando, diciéndole cosas al campo, a la humedad vaporizada, a esa cúpula que era de un azul furioso donde no había ni rastro ni memoria de las nubes. En cuanto el poeta sintió que el caballo se detenía, porque O'Brian había dejado las riendas al garete, interrumpió su letanía y volteó para indicar, con un aspaviento colérico y una frase ininteligible, que el viaje debía seguir su curso y así, verso a verso y bajo la conducción firme y continuada de aquel muchacho irlandés, que como he dicho era poeta en ciernes y poseía una hectárea de turba en las montañas de Wicklow, llegaron a Kilballaghan ya sin cúpula azul encima, bajo un cielo nublado y parduzco que había hecho descender media docena de grados la temperatura. Con las nubes Artaud había recuperado su honda somnolencia y otra vez yacía en silencio, y a medio dormir, encima de los lingotes de turba y otra vez, en cuanto sintió que el carro se detenía, brincó a tierra para ayudar a O'Brian a cargar los montones que pretendía vender. Antes de reemprender el camino hacia Garristown, el poeta sugirió que bebieran algo en el pub local, para descansar y calentarse un poco; Artaud pidió ajeno pero tuvo que conformarse con lo que había, pintas de cerveza oscura y tragos de *poitín*, el aguardiente de patata con el que los irlandeses, luego de cierta cantidad, oyen respirar al campo. A Garristown llegaron de noche cerrada y ahí O'Brian

sugirió, porque no veía el camino y porque una llovizna pertinaz comenzaba a incomodarlos, que se refugiaran hasta el amanecer en un hostel que les salió al paso y donde, a cambio de un montón de lingotes, les dieron un caldo espeso y un par de mantas para que se echaran junto al fuego. Mientras lograba conciliar el sueño, Brian O'Brian advirtió que el poeta no soltaba su bastón ni cuando dormía.

A la mañana siguiente, cuando O'Brian abrió los ojos, vio que el poeta no estaba en su sitio; el dueño del hostel le dijo que andaría por ahí explorando el campo, quizá de juega, porque muy temprano había encontrado que le faltaba una botella de *poitín* y que alguien había dejado la puerta completamente abierta. Luego de disculparse por la conducta de su pasajero, y de agregar otro montón de turba para cubrir los gastos de la botella, O'Brian experimentó algo parecido al alivio, el poeta francés empezaba a ponerlo nervioso y además lo había inducido a seguir una ruta que estaba fuera de sus planes, así que concluyó, de manera fugaz y precipitada, que lo mejor era aprovechar la coyuntura y dejarlo ahí, en todo caso no era difícil encontrar a otro que quisiera llevarlo a donde iba; aunque mientras le daba pastura y agua al caballo, pensó en su "extraño resplandor" y en lo mucho que se había conmovido cuando Artaud gritaba sus versos al campo y él dejaba las riendas al gareté, "las riendas de mi vida de vendedor de turba, ni más menos", dice O'Brian. "En ese momento vi cómo cambiaba mi vida y de ese instante recuerdo, porque se me quedó grabado con una firmeza sintomática, la lluvia fina, las vaharadas de alfalfa mojada y el ruido tumultuoso que hacía el hocico del caballo dentro del cubo del agua", recuerda O'Brian, y sin más remedio que hacer caso de lo que estaba viendo, se fue a buscar a ese hombre que era lo más importante que había sucedido en su vida campesina. La verdad es que la vida de O'Brian no era entonces muy interesante, hacía cinco años que había heredado de su padre la hectárea en Wicklow, no tenía mujer ni amigos y

llevaba una vida plomiza de turba todo el día y media docena de pintas en el pub antes de echarse a dormir. O'Brian no tardó mucho en dar con Artaud, estaba sentado en el centro de un rebaño de ovejas con la manta echada sobre los hombros y la botella de *poitín* entre las piernas, una estampa que dejó a O'Brian perturbado y completamente seguro de que la decisión de dejarse llevar por el poeta había sido la correcta, y más todavía cuando se acercó y oyó que algo decía, algo en francés que no entendía pero que, asegura y en este punto no admite ningún cuestionamiento, "tenía a las ovejas absortas a su alrededor". Artaud interrumpió lo que decía cuando sintió que alguien lo observaba, volteó y se encontró de golpe con la cara de O'Brian al tiempo que las ovejas, sacadas súbitamente de su concentración, comenzaban a desperdigarse. "On yva?", dice O'Brian que dijo Artaud, aunque lo cierto es que se trata de una reconstrucción, la conveniente reconstrucción propia de un hombre que hoy es poeta laureado y que antes, cuando era un plomizo vendedor de turba, ni hablaba ni entendía el francés. El caso es que subieron al carro y, bastante humedecidos por la llovizna, avanzaron rumbo a Ardcaith, donde según los cálculos de O'Brian podrían vender otros montones de turba. El poeta iba en su lugar de costumbre, pasaba de su postura somnolente encima de los lingotes, a esa extraña animación poética que le brotaba de repente. No soltaba ni su bastón ni su botella de *poitín* y su traje negro, y su camisa blanca, conservaban una rara entereza, inexplicable después de tanto convivir con la lluvia y el lodillo que escurría de los lingotes. En Arcadth vendieron cuatro montones y de ahí siguieron a Duleek donde no vendieron nada pero comieron un tazón de *irish stew*, mientras se secaban la ropa frente al fuego. Artaud, descontando unos balbuceos que había articulado en su extremo del carro, no había vuelto a hablar, se preparaba para su encuentro con la montaña sagrada, comía en silencio y con la mente puesta unos kilómetros más adelante, en los antiguos dominios de Lóegaire mac Néill, el *High King* que había cedido su



Antonin Artaud (Marsella, 1896-París, 1948).

poder a san Patricio después de contemplar su tremenda hoguera, un momento crucial aquél donde el santo imponía la fe católica a toda la isla, "el canje desastrado de la magia por la religión", dice O'Brian que dijo Artaud en cuanto se subió al carro y decidió que era hora de abrir la boca. Hicieron el último tramo del viaje intercambiando ideas sobre los evidentes lazos que unen la escritura de un verso, con la extracción de un lingote de turba, y aquí O'Brian cita al poeta irlandés Patrick Kavanagh para ilustrar el paisaje que veían, ya sin lluvia y con un sol incipiente: *the white houses on the side of the hills popped up like mushrooms in September*.

The Great Irish Encyclopedia dice: "Tara. Colina de 507 pies de altura en el condado de Meath, 6 millas al SE de Navan, donde se dice que el *High King* de Irlanda tenía su trono". Hasta ahí llegó el poeta Artaud, bastón en mano, con su traje y su camisa impecables, seguido muy de cerca por O'Brian, que ya para entonces le tenía esa devoción extrema que hoy confiesa y reconoce. De Brian O'Brian dice la misma enciclopedia: "poeta perteneciente a la generación de *Los bardos de la pradera asfaltada*, grupo ecléctico de poetas que pretendían demostrar con sus obras que la manu-

factura de poemas es equiparable a las faenas del campo. Nació en 1912 en el condado de Wicklow y ha publicado más de veinte libros de poesía, entre los cuales destacan *Ayer sembré una flor metálica* (libro emblemático de su generación y premio Common Wealth of Poetry, en 1942) y *Viaje a Tara* (un *tour de force* poético donde relata la serie de iluminaciones que convierten en poeta a un campesino, publicado en 1963 y traducido a más de catorce lenguas). Es miembro de Aosdana, ha sido condecorado con la Cruz del Mérito y con la medalla San Patricio. Vive en Dublín”.

Pero entonces Brian O’Brian era un poeta recién iluminado que vendía turba y que ascendía, a grandes zancadas detrás de Artaud, la cuesta sagrada de Tara. Aquí O’Brian vuelve a citar a Kavanagh, con una línea ligeramente salida de contexto, aunque muy precisa en su intención de ilustrar el carácter del paisaje, *there’s the sun again, lifting to importance my sixteen acre farm*. El sol incrementaba la importancia de aquella montaña de por sí crucial, la vocación mágica de aquel suelo podía verse, el poeta francés así lo percibía y cada tranco iba experimentando una multitud de sensaciones; el color y la respiración de la hierba, revestida por la agudeza sensorial que le había dejado el *poitín*, lo regresaron de golpe a las experiencias con mezcalina que acababa de tener en el país de los tarahumaras. Así llegó Artaud a la cúspide del mundo celta, jalonado por los universos precristianos de México y de Irlanda “que allí arriba eran la misma cosa”, según dice O’Brian que le dijo el poeta en cuanto lo alcanzó. Un viento helado y brutal amenazaba con barrerlos de ahí y, sin embargo, Artaud quiso sentarse a esperar a que algo pasara, lo que fuera, una señal, la consecuencia de haber irrumpido a grandes zancadas en ese territorio mágico. El sol de Kavanagh se fue y regresó la lluvia pertinaz, ahora con relámpagos, y fue en uno de éstos, que tenía longitud anormal y tonos decididamente purpurinos, donde el poeta vio que el corazón de Lóegaire mac Néill, el último de los *High Kings*, seguía vivo y

palpitante. A esas alturas Brian O’Brian se sentía conquistado por el poeta francés, comprendía su grandeza de forma instintiva, como eso que queda claro al estar frente al mar, o al mirar la extensión enorme de la tierra desde la punta de un peñasco. —

— JORDI SOLER

CARTA DE HAWAI LA ÚLTIMA CARTA

Cuando la joven Stanley Ann Dunham salió de Kansas, corazón de la América profunda, para estudiar antropología en Hawái, lejos estaba de imaginar que su vida acabaría convirtiéndose en ejemplo de la transición estadounidense.

Stanley Ann, hija única de un matrimonio formado por anglosajones trabajadores de clase media, partió sin que Madelyn, su madre, pudiera suponer que la vida de esta típica familia americana sería arrasada por un huracán que la transformaría en emblema de las nuevas formas de vida familiar en el siglo XXI: poliédricas y multiculturales.

Ya desde los albores de la década de 1960 podíamos vislumbrar que los cambios que se avecinaban para el mundo eran imparables. Las innumerables protestas contra la fallida guerra de Vietnam, los miles de jóvenes gritando en las calles su odio contra el régimen estadounidense y el hartazgo frente a la discriminación racial hacían que por primera vez nos atreviéramos a soñar: “No habrá ni descanso ni tranquilidad en Estados Unidos hasta que el negro tenga garantizados sus derechos de ciudadano. Los remolinos de la revuelta continuarán sacudiendo los cimientos de nuestra nación hasta que emerja el esplendoroso día de la justicia.”¹

Las demandas y cambios gestados en la década de los sueños tuvieron su germen en la Segunda Guerra

¹ Fragmento del discurso “I have a dream” pronunciado por Martin Luther King el 28 de agosto de 1963 en los escalones del monumento a Lincoln en Washington, DC.

Mundial. Pearl Harbor marcó el corazón americano, pues por primera vez el país fue violado e invadido en su integridad territorial, lo que supuso una dura prueba tanto para el pueblo como para la clase política encabezada por Franklin Delano Roosevelt, que encontró el camino para que su país comenzara una nueva fase guiado por dos postulados inquebrantables: 1) ningún hombre puede hacer frente a un desafío de tal magnitud estando solo; estos no son tiempos ordinarios, son extraordinarios y 2) sólo hay que tener miedo al miedo mismo.

La difícil situación que precedió a la revolución de 1968 nos da, cuatro décadas después, las claves para entender la transformación que las elecciones estadounidenses han significado y cuyas esperanzas nos atan a Barack Hussein Obama.

En esos años sesenta, con la guerra por los derechos civiles de por medio, mientras el presidente republicano Dwight Eisenhower advertía que el nuevo poder superior estaba en los complejos industriales, una pareja poco convencional —formada por Stanley Ann y el keniano Barack Hussein— veía nacer a su primogénito, que a la postre sería el presidente número 44 de Estados Unidos.

El fruto de la educación mixta de Obama —que siendo cristiano fue a una escuela católica en un país de mayoría musulmana— se debe sobre todo a su abuela Madelyn, con quien permaneció durante su adolescencia y quien hizo hasta lo imposible por pagarle la mejor escuela de la ciudad, hasta que logró que ingresara en la Universidad de Columbia.

Obama es el ejemplo del americano universal, producto de un cultivo gestado en Yakarta, Manila, Bali y Honolulu, ciudades donde creció y aprendió de su abuela Dunham el amor a la patria ausente. Ella, que siempre lo apoyó y motivó para alcanzar sus sueños y que al final de sus días le regaló, como miles de ciudadanos más que también confiaron en el cambio, su voto, enviado por correo días antes de su muerte.



Obama y sus abuelos.

La octogenaria Madelyn Dunham se convirtió en noticia cuando el candidato demócrata expuso la tensión racial que sobrevive en Estados Unidos, confesando que los injustificables prejuicios raciales habían aflorado incluso en el seno de su propia familia. El candidato se refería a una anécdota consignada en su autobiografía *Los sueños de mi padre*, donde narra que Toot, diminutivo de abuela en la lengua nativa hawaiana, se quejaba de las molestias que le ocasionó un mendigo que la había acosado en la parada de autobús. El abuelo confesó que el temor de su esposa se debía a que el hombre en cuestión era negro. Según Barack, el mundo se le vino encima: “Nunca me dieron motivo (los abuelos) para dudar de su amor [...] Pero me di cuenta de que hombres que podían fácilmente haber sido mis hermanos todavía les inspiraban los temores más instintivos.”

El día que el primer candidato afroamericano a la presidencia de Estados Unidos aprendió de Thomas Jefferson que la relación entre amo y esclavo es “un ejercicio perpetuo de despotismo de una parte y sumisión degradante de la otra”, y que nuestros hijos lo aprenden y lo imitan, envileciendo a su patria, tuvo la oportunidad de comprender que el principio constitucional de igualdad no basta para que su pueblo olvide el dolor de la segregación.

Pasadas las primeras emociones de las elecciones del pasado 4 de noviembre, una jornada electoral sólo comparable con la vivida en 1964 cuando Lyndon B. Johnson arrasó frente a Barry Goldwater y casi el 65 por ciento de la población salió a votar, no queda más que reflexionar sobre la fidelidad de Obama a las enseñanzas de vigor y tolerancia de su abuela, a la que describió como uno de esos héroes que cruzan en silencio su país, cuyo nombre no está en los periódicos pero que todos los días viven trabajando duro.

Si algo aprendió Obama en su andar por el mundo fue a respetar sus orígenes. Visitó Kenia para conocer la casa familiar y sentir el abrazo de Sarah, su otra abuela, reafirmando su condición del “hijo que vuelve”.

Por eso el continente africano aplaudió su triunfo como propio, y hoy Sarah, originaria de la etnia africana lúo, sonríe porque asegura que su nieto será el primer afroamericano en tomar posesión como presidente de Estados Unidos y, también, porque su humilde casa será la primera de la aldea Kogelo en contar con luz eléctrica.

Pero el desarraigo ha persistido durante toda la historia de la América negra, sin que el país se hubiera atrevido a reconocerlo, hasta que el joven candidato demócrata en voz alta propuso

una “unión más perfecta”, “ir más allá de nuestras heridas raciales” y advertir que “lo que enajena a la (comunidad) afroamericana no existe en la mente de los negros, sino que es real y debe ser tratado no sólo con palabras sino con hechos”.

Es bien sabido que, contrario a la historia de Rosa Parks, encarcelada al negarse a ceder su asiento a una persona de raza blanca; o de la misma Michelle Obama, cuyos ancestros fueron esclavos del estado de Carolina del Sur, Barack no conoce la humillación que muchos negros han sentido debido al color de su piel.

Pero cuando el 20 de enero la familia Obama-Robinson duerma en la Casa Blanca, habrán pasado dos siglos desde que 122 esclavos negros participaron en la construcción de la mansión para que John Adams durmiera con su familia en ella mientras que los esclavos intentaban descansar entre el lodo y el frío de la planta baja, aún en construcción.

Como Jefferson, Adams reconoció que la abolición de la esclavitud era uno de los mayores desafíos para las Trece Colonias; sin embargo, ninguno tuvo la fuerza suficiente para solucionar el problema por temor a dividir el país.

Fue hasta el primer día de 1863 cuando Abraham Lincoln emitió la célebre Promulgación de Emancipación, reconociendo que “una casa dividida contra sí misma no puede sobrevivir”, pero ni siquiera esa medida ofrecía una solución al problema moral que en el futuro de la historia americana supondría la relación negro-blanco.

Con la abolición no desaparecieron los prejuicios raciales y los afroamericanos pasaron de la esclavitud a la segregación, hasta que en 1955 Parks desató el movimiento más importante de lucha por los derechos civiles, que obligó a que en 1968 la Suprema Corte declarara inconstitucional la Ley de Segregación Racial.

Esta idea del riesgo de una casa dividida inevitablemente resonó en el Capitolio de Illinois, el 10 de febrero de 2007, cuando el senador Obama hizo pública su nominación a la presidencia estadounidense.

Barack nunca sintió el miedo y la rabia por la opresión racial, y quizá por eso es ejemplo de esa esperanza de un mejor futuro, porque le corresponde la enorme responsabilidad de cerrar la brecha de la segregación, inequidad y desesperación que ha invadido tanto las llanuras como los *freeways* y *malls* de Estados Unidos.

Obama sabe que la historia la hacemos todos. Al convertir a los Padres Fundadores en guías no sólo de su discurso de campaña sino de los valores que debe seguir cada estadounidense para recuperar la esencia y el valor nacionales, el futuro presidente se incorporó al grupo de hombres que luchan por la libertad y están conscientes de que “quien admite tener esclavos se esclaviza a sí mismo”.

Previo al fenómeno Obama, el mayor rezago de la historia de Estados Unidos estribaba en la relación entre los Padres Fundadores y el espíritu afroamericano. El triunfo del demócrata va más allá del color de la piel, con lo que no solamente zanjará la grieta histórica que supone la segregación manifiesta y simulada que han padecido los suyos desde siempre, sino que abrirá la puerta de la ilusión a todos los marginados. Estados Unidos es la tierra donde vive la esperanza de un mejor futuro.

Como afroamericano ha reconocido el sufrimiento silencioso y la lucha de los suyos para eliminar las barreras que los separan de la comunidad blanca y superar un “enojo [que] puede no ser expresado en público, frente a compañeros de trabajo o amigos blancos, pero sí se expresa en la peluquería de barrio o en la mesa [...] Esta ira no siempre es productiva; de hecho casi siempre nos distrae de la resolución de problemas [...] Pero simplemente desear que desaparezca, condenarla sin entender sus raíces, sólo sirve para agrandar el abismo de malentendidos que existe entre las razas.”²

Al frente de Estados Unidos, Obama debe recuperar el espíritu de la nación erosionado durante los últimos veinte

años de gobierno dinástico (en manos de dos familias, Bush y Clinton) que, de haberse prolongado con la llegada de Hillary Clinton, hubiera significado el fin de los ideales de libertad e igualdad que forjaron al país.

El 4 de noviembre de 2008 Obama inscribió su nombre en la historia de Estados Unidos y del mundo. A partir del 20 de enero comenzará a escribir historia con el objetivo de consolidar un gobierno de unidad y satisfacer las expectativas de cambio que todos tenemos. —

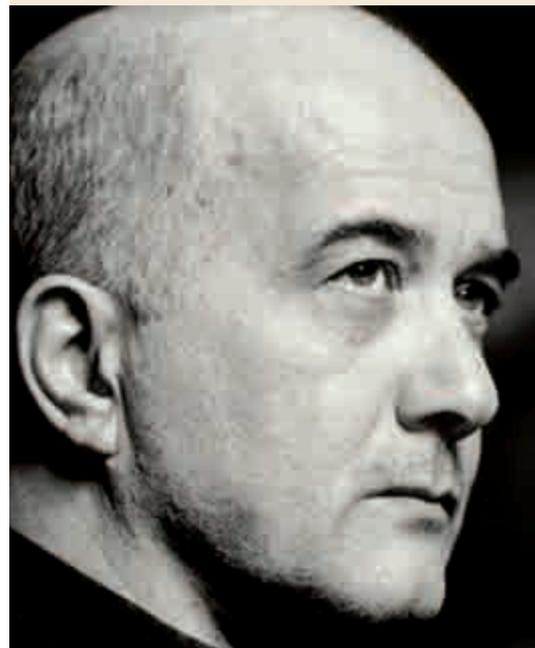
— ANTONIO NAVALÓN

ENTREVISTA DÉJAME QUE TE CUENTE

Lejos de la discusión de ideas, de la exposición razonada de argumentos, la vida política, pero no sólo la vida política, se ha convertido en un ir y venir de historias, en un duelo de ficciones orientadas a distraer la atención del ciudadano y/o consumidor, a construir un marco en el que la realidad se ve distorsionada hasta el punto en que sólo vale, sólo se presta atención a lo que el discurso/ficción/narración relata.

Esto, a grandes rasgos, es lo que viene a decir el ensayista francés Christian Salmon, miembro del Centro de Investigaciones sobre las Artes y el Lenguaje, en su último libro: Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear mentes (Península, 2008). El libro, como bien explica Salmon, no viene a dar cuenta de una novedad, sino más bien se convierte en la certera historia de una maquinaria que ha venido aceitándose desde principios de los años noventa, y en la que se han invertido millones de dólares y euros, a uno y otro lado del Atlántico. La idea, como tantas otras en la historia reciente, procede de Estados Unidos, pero no ha tardado demasiado en ser acogida y adaptada a las necesidades de los hombres políticos y/o comunicadores europeos.

El problema, o el principal problema, de la implementación de esta “técnica de distracción masiva” es que las historias rela-



Christian Salmon (Marsella, 1951).

tadas borran la distinción entre realidad y ficción, y, como explicaba Hannah Arendt, cuando esa distinción desaparece ya no hay conocimiento posible.

¿En qué momento contar historias se convierte, o convirtió, en contar mentiras?

No es exagerado comparar el *storytelling* con una fábrica de mentiras o traer a colación el concepto de propaganda. La maquinaria del *storytelling* aparece a mediados de los años noventa, relacionada con la explosión de internet y otros medios alternativos como la televisión por cable, dado que a partir de ese momento, lo mediático, la cosa mediática, pasa a formar parte del paisaje durante el cien por cien del tiempo. Ya no se trata de apagar o encender el televisor o la radio, ahora lo mediático está ahí siempre. En cuanto a las razones o elementos que facilitaron la aparición del *storytelling* como herramienta se encuentran, por un lado, la caída del discurso clásico del fordismo-taylorismo, entonces, este vacío se llena con discursos pequeños, alternativos, que van supliendo al tradicional; un segundo elemento sería la caída del muro de Berlín; un tercero la aparición de nuevos medios de comunicación y los cambios

² Fragmento del discurso “Sobre la raza y el racismo” pronunciado por Obama el 18 de marzo de 2008 en Filadelfia.

en la sociedad de la información; y el cuarto sería la revolución conservadora de Reagan y Thatcher.

Ya que menciona a Reagan, en el libro hace una distinción entre políticos como él, que controlaban y manejaban su storytelling, y otros como Bill Clinton, a los que el storytelling ha absorbido de tal manera que incluso cuando sería más conveniente decir la verdad, optan por aferrarse a la historia.

El problema pasa porque hay una generación de políticos, entre ellos Blair, Clinton, Zapatero, Sarkozy o Berlusconi, caracterizados por no tener una verdadera formación política, que poseen una fuerte relación —y han sabido usarla— con los medios de comunicación, que se hayan rodeados de asesores o *spin doctors* (estos últimos normalmente son antiguos periodistas cuya labor es formatear el discurso, construir una historia que de alguna manera acomode a la realidad). Más que un mecanismo para meramente contar verdades o mentiras, el *storytelling* sería un dispositivo de captación de la atención del público.

El marco o el framing, en palabras de George Lakoff.

Exacto. Lo interesante de Lakoff es que nos ayuda a entender cómo este tipo de discurso logró llegar a ubicarse en el centro de la actividad política. Lakoff nos dice que no es el talento de Reagan o la perversión de los periodistas, sino los millones y millones de dólares dedicados a retorcer la realidad, los millones y millones de dólares invertidos en *think tanks* cuyo objetivo es crear estrategias para captar la atención de los ciudadanos. Y hay *think tanks* dedicados a todos los ámbitos que podamos imaginar.

Hay una paradoja en lo que dice de esta generación de políticos que a su entender posee poca formación política, y es que excepto Berlusconi y a diferencia de anteriores generaciones de políticos, el resto no han sido más que políticos toda su vida.

Así es, los hombres de estado de tiempos pasados, como Churchill o De Gaulle, incluso Franco, eran militares,

es decir, poseían una visión geopolítica del gobierno de sus países. Desde Clausewitz, los hombres de estado tenían como preocupación la guerra y la paz, las fronteras, etc. Luego de esta generación de militares, hubo una generación de expertos, expertos económicos principalmente, como Giscard d'Estaing. Y luego, tenemos esta tercera generación de la que hablábamos antes. Sarkozy, por ejemplo, es el único de los gobernantes franceses últimos que no pasó por la ENA. Esta tercera generación, que surge a mediados de los años noventa, está hecha por actores del espectáculo político o directores de escena de la vida política. Sus habilidades no pasan por ser duchos en geopolítica ni por ser expertos en materia económica. En realidad son una suerte de *stage coach*, directores de escena, que saben manejar los distintos elementos del *storytelling*, el *timing*, el *framing*, el *networking*...

Volvamos a Lakoff, cuyo discurso está compuesto por dos partes: primero el análisis y la deconstrucción del storytelling, del discurso del partido republicano; y segundo, el enunciado de directrices para su bando, los demócratas, en las que plantea un alejamiento del discurso político entendido como discusión de lo que los americanos llaman issues para pasar a configurar un storytelling del bando demócrata.

En efecto. Lakoff, lo que plantea, es que los demócratas deben generar un *storytelling* de izquierdas. Durante la campaña, en una nota curiosa, Lakoff dijo que Obama era el mejor alumno de su teoría. Y Obama le respondió que, con todo respeto por el trabajo de Lakoff, él no era un propagandista. Yo creo que la cuestión principal no pasa por hacer un *storytelling* del bando contrario, sino en realizar una contranarración...

¿Levantar el velo?

Es más complicado que eso, déjeme explicarlo. En principio, una contranarración no puede no incluir una gran historia. Por ejemplo, si usamos el ejemplo de esta crisis financiera, lo primero que se debería hacer es narrar, explicar

por qué se ha producido. Y esa explicación, esa contranarración, obviamente, nos lleva al convencimiento de que hay otra forma posible de hacer las cosas. No es la ausencia de un *storytelling* de izquierdas lo que hace que la izquierda parezca estancada, es la falta de imaginación. La incapacidad para, como decía Deleuze, trazar líneas de fuga. Una de las razones de éxito del discurso neoliberal pasaba porque aparentaba incluir a toda la sociedad, porque parecía no haber mundo fuera de él. Ahora, a la luz del golpe de realidad de la crisis financiera, se ve que hay alternativas, que hay que buscarlas. Yo no creo que estas alternativas vayan a venir de los políticos ni de las fuerzas sindicales, creo que deben venir de las personas que se encuentran en los medios, en los nuevos medios, en internet. Todas las revoluciones o las grandes transformaciones han sido precedidas de una crisis de percepción.

¿Cree que el golpe de realidad pueda debilitar de tal manera al sistema que no sea capaz de volver a asumir o engullir esos discursos críticos?

Por un lado, este golpe violento de realidad ha puesto sobre la mesa las enormes falacias del *storytelling*, pero claro, siempre puede recuperarse, rearmarse. Ya Marx habló del poder de absorción del capitalismo, su capacidad de integrar todo tipo de discurso. La diferencia esta vez, lo que resulta novedoso acerca de esta crisis y el momento histórico en que nos encontramos, es que dada la globalización mediática, la inmensidad del mundo mediático, ya no es posible controlar la reacción de la mediosfera. Es ésa, creo, la razón por la cual hoy sí sería posible crear una contranarración exitosa. La infinita pluralidad de narradores, el mundo multipolar, ya no unipolar ni bipolar, en que vivimos, hace que sea extremadamente difícil por no decir imposible lograr teledirigir, controlar la reacción de la mediosfera como se hacía hasta hace no muy poco, y que, por supuesto, era la principal función del *storytelling*. —

— DIEGO SALAZAR



Amanditita (México, D.F., 1980).

ANARCOCUMBIA LA MUY MUY

Unas cuantas décadas atrás, en un mundo que nos parece ahora lejanísimo, como si hubiera sido habitado por otros —y, en rigor, para quienes éramos niños por entonces, lo estaba—, una frase lapidaria como ésta de Pete Townshend podía tener aún belleza y sentido: “Si grita pidiendo verdad en lugar de auxilio, si se compromete con un coraje que no está seguro de poseer, si se pone de pie para señalar algo que está mal pero no pide sangre para redimirlo, entonces es *rock and roll*”. Unos años después de que el líder de The Who dijera estas palabras, el final de la contracultura, el fracaso de los modos de vida alternativos propuestos durante la década de los sesenta y la incorporación de las reglas del mercado —desde la composición de las canciones hasta la apariencia física de los músicos— han convertido al rock en una música que ya no grita pidiendo verdad ni se compromete ni señala injusticia alguna. Una música predecible y sin capacidad ni determinación para la innovación y el riesgo, una música hegemónica pero esencialmente conservadora. El carácter irreverente y contestatario del rock regre-

sa sin embargo de la mano de algunos músicos latinoamericanos que no hacen más que lo que los pioneros del *rock and roll* hicieron en su tiempo: apropiarse de músicas populares asociadas habitualmente al consumo cultural de las clases bajas e insuflarles compromiso, sofisticación y actitud. Existen razones sociales y económicas que, presionando desde afuera de la cultura pero desatando dentro de ella transformaciones formales, inducen cambios en las convenciones y en los usos sociales de estos géneros musicales, de la forma en que los practican estos músicos, desde los argentinos Auténticos Decadentes, quienes rescatan la tradición popular de la murga rioplatense, a los puertorriqueños Calle 13, que aprovechan la popularidad del *reggaeton* para difundir una propuesta más compleja de lo que parece a simple vista, con un fino trabajo musical de rescate de géneros como la cumbia, el vallenato o el son y letras que repiten con exageración paródica los estereotipos sexistas habituales. A ellos se les suma ahora Amanditita. Hija de Rodrigo “Rockdrigo” González, un importante cantante y compositor mexicano que murió en el temblor de 1985. Amanditita nació como Amanda Lalena Escalante Pimentel en Tampico el tres de agosto del 1979 y llegó a Ciudad de México tras la muerte de

su padre, cuando —como contó en un reportaje— “la ciudad estaba en ruinas”. Según afirma en su página web (www.myspace.com/amandititita), estudió en la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) y, aunque formó parte del trío femenino de electropop Mi Grupo Favorito, su auténtica vocación es la literatura. Un período de bloqueo de escritor y una depresión la llevaron a escribir sus primeros temas, un puñado de canciones exuberantes de ritmo machacón, “ligeras, básicas, nada intelectuales [...], canciones chistosas que reflejaran la realidad del país”, que Amanditita —que las ve como “una vertiente de mi carrera de escritora”— grabó con el apoyo del artista español residente en México Santiago Sierra y reunió en el disco producido por Lino Nava y Sacha Triujeque que llevó a Sony BMG a ficharla. En *La reina de la anarcumbia* (2008) Amanditita utiliza este género musical —la banda sonora de la miseria latinoamericana— para contar historias que pintan un retrato exagerado y satírico de la Ciudad de México: la de “una niña refinada” que se enamora de un mecánico, es desheredada y acaba en “una casita justo allá por la Portales” donde tiene “tres hijos y un puesto de tamales” (“Mecánico”); la de un hombre alguna vez encarcelado “por robar productos de Avon” que cuida excesivamente su aspecto: “Nadie entiende su lado femenino/ es un hombre que se quiere ver divino” (“Metrosexual”); o la de “La mataviejitas”, una luchadora que completa esta actividad laboral al menos excéntrica fuera de México con una afición por el asesinato de ancianas; o “la historia de un amor que fracasó/ por no pagar a tiempo el teléfono” (“La cumbia de Telmex”); o la de “La muy muy”, una mujer “más fea que el chupacabras, más mala que Bush” que se pone minifalda y se cree “la muy muy” y a la que la narradora insulta con palabras que caen como puños: “Desvergonzada, interesada/ en pocos años se te cae la papada./ Pobre de aquel que te haga su esposa/ y descubra que estás bien sarnosa./ No importa si lees sánscrito o inglés/ si te quitas los zapatos te huelen los pies”.

Las opiniones sobre la música de Amanditita son diversas y están en su mayoría recogidas en internet: el espectro va desde quienes sostienen que “están padres sus rolas” hasta aquellos que la acusan de hacer “música para nacos [indios]”. Algunos conciertos suyos –en particular uno reciente en Mexicali– lo tuvieron todo, incluyendo insultos y botellazos, lo que se debe a la puesta en escena de Amanditita, que por una parte es deudora del *kitsch* y por la otra hace un uso desplazado de estereotipos del punk californiano –las zapatillas, las minifaldas a cuadros y el flequillo– que confluyen con la influencia del compositor y cantante mexicano Chava Flores (Salvador Flores Rivera) y las afinidades con proyectos *underground* como Intestino Grueso, Jessy Bulbo, El Personal o Las Ultrasónicas. El gesto de apropiación de géneros musicales residuales que está en el origen de lo que Amanditita y otros músicos hacen en la actualidad no es nuevo; por el contrario, está en la misma historia del rock desde su origen hasta las periódicas recreaciones de la música folk norteamericana, y ha sido el motor de la innovación a lo largo de su historia. En sí, las músicas apropiadas son residuales, constituyen elementos del pasado que perduran marginalmente en el presente, pero la apropiación que se practica de ellas es contrahegemónica y rompedora al traer géneros musicales como la cumbia de la periferia al centro y cuestionar su distribución instituida entre las diferentes clases sociales. No tiene importancia si Amanditita ha pensado en esto o no. Su música, y en particular sus letras, son tanto una forma de hablar “de manera irónica, cómica, de las cosas terribles que vivimos” como también expresión de una crisis de sentido producida por la desconfianza hacia las formas sociales de “usar” el arte y de narrar la realidad. “La mataviejitas”, por ejemplo, vacía de sentido trágico una historia de crímenes en serie, y otras canciones como “Metrosexual” satirizan modas y tendencias dictadas por la televisión. Amanditita no propone una solución al problema de cómo aprehender la realidad en un país donde

la televisión es basura y la gestión de la cultura por parte del Estado está en las antípodas de sus usos sociales instituidos –lo que, por lo demás, es la situación típica en todo país latinoamericano–, pero propone con su música un estado de la denuncia; por supuesto, Amanditita no es Bob Dylan, aunque la forma en que ambos utilizan los géneros populares y despreciados de sus respectivos países es esencialmente la misma. Amanditita no pretende hacer música “seria”. Preguntada por Patricia Peñaloza en *La Jornada* si su música “buscaba la reflexión”, respondió que “si quisiera hacer algo serio, mejor escribiría en *Letras Libres* (risas)”. Si su música no es seria, debería sin embargo ser tomada muy en serio porque “se pone de pie para señalar algo que está mal pero no pide sangre para redimirlo” y reinventa el espíritu crítico del rock. Amanditita es la muy muy: es muy muy talentosa, muy muy lista, muy muy divertida y, aunque haga cumbia, el rock debería estar muy muy contento de tenerla de su lado. –

– PATRICIO PRON

ARTES VISUALES EL ARTE DE DECIR

1 Señor lector, una noticia de mal gusto. No me disculpo: en el arte contemporáneo, el mal gusto es un oficio. Me refiero a la noticia del 2 de septiembre de este año. ¿Que no se enteró? No se disculpe: las noticias del arte no son noticias. El periódico inglés *The Art Newspaper* publicó aquel martes: “Gene Hathorn, un convicto sentenciado a pena de muerte, ha acordado regalarle su cuerpo al artista chileno-danés Marco Evaristti. El plan del artista es congelar el cuerpo de Hathorn y hacer con este alimento para peces.” La noticia continúa: Evaristti –como Truman Capote– ha procurado la amistad de un convicto que ha vivido tras las rejas tejanas desde 1985, cuando se le encontró culpable de las muertes de su padre, madrastra y hermanastro. La

culminación de la relación Evaristti-Hathorn ocurrirá, en algún museo, cuando el espectador tenga en sus manos el alimento derivado del cuerpo de Hathorn, tal como lo planea el artista con la aprobación legal del convicto: “Los visitantes podrán alimentar a los peces que estarán nadando dentro de un acuario gigante.” El que los peces vayan a ser alimentados con una pasta hecha a base de carne humana le da a esta *performance* un carácter polémico; no obstante, ni para Evaristti ni para Hathorn esto significa un problema ético. El verdadero problema es matar legalmente a una persona en nuestros tiempos, dice el artista por si alguien lo tacha de inmoral o cínico y no atiende el propósito de su obra: hacer una intensa campaña contra la pena de muerte. Esta preocupación del artista se presentaba ya en su obra *The Last Fashion*, una colección de ropa exhibida en agosto de este año y diseñada para los reclusos que se encuentran en el corredor de la muerte. Evaristti también diseñó una cama de ejecución, expuesta en la Feria de Arte de Copenhague a finales de septiembre. Sin embargo, el proyecto en que el protagonista será el cuerpo envenenado de Hathorn promete tener un mayor impacto en la sociedad. O por lo menos así lo desean ambos, artista y convicto.

2. Las propuestas que desentonan con los medios formales del arte aún parecen inquietar al público mayoritario. A ciertos artistas –Damien Hirst, Mauricio Cattelan o Andrés Serrano, por ejemplo– se les etiqueta como promotores del *shock art*, un arte que, según sus detractores, no dialoga con el “verdadero” arte y provoca sólo parálisis y rechazo en el espectador. Aunque parezca lo contrario, estas manifestaciones son todo menos huérfanas, y en su mayoría son todo menos chocantes (el tiburón de Hirst, por ejemplo, no deja de ser un tanto cursi). Como antecedente está, entre otros, el accionismo vienés, movimiento a través del cual Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler (luego



se sumaron otros artistas) realizaron alrededor de 150 acciones que provocaron náuseas, fascinación y odio en la sociedad austriaca de los años sesenta. El accionismo vienés arrastró el cuerpo hasta el terreno del arte y, con ello, lo grotesco, lo sexual y lo violento, en contraposición con el arte sedentario y tradicional. Mutilaciones en vivo, representaciones orgiásticas y crucifixión de ovejas llevaron a los accionistas vieneses a ser considerados *persona non grata* en la escena del arte y el Estado austriacos. Desde entonces fluidos y desechos como la sangre, el excremento y la orina han consagrado a varios artistas del siglo XX y son componentes de obras capitales que hoy nos permiten dialogar con un arte que parece dar escalofríos. En la última década, una serie de cadáveres de animales conservados en formaldehído ha salido triunfante en el mercado de las grandes subastas, lo que ha provocado que la crítica Lynne Munson asegure, con cierta razón, que “el arte del shock es el tipo de arte más seguro al que un artista puede dedicarse hoy, si de hacer negocios se trata”. No obstante, décadas atrás esta forma de hacer arte no tenía al *shock* como fin en sí mismo ni pretendía

apoderarse del mercado; buscaba algo más ambicioso: una reestructuración total del arte y la sociedad.

3. Decía E. H. Gombrich en 1950, en su célebre *La historia del arte*, que la obra *Retrato de su madre* (retrato de una anciana, madre del autor, Alberto Durero, pintado en 1514) podía provocar rechazo en el primer atisbo y atracción después. Aunque detenerse frente a las arrugas de una anciana dibujadas en carboncillo no es algo que el espectador contemporáneo considere un desafío, la condición de rechazo que señala Gombrich advierte que hay mucho más que obtener de una obra que lo que sucede en un primer acercamiento a ella. Por ejemplo, si atendemos las obras de Evaristti notaremos que éstas, debajo de su horror, discuten con una parte esencial y revolucionaria de la historia del arte. Esencial porque ilustra los albores de la vinculación entre el arte y lo político. Revolucionaria porque emplea procesos no más brutales que la propia política o la inercia social. En 2000, por ejemplo, su obra *Helena* consistió en colocar en un museo varias licuadoras llenas de agua, con un pez dorado dentro de cada una de ellas. El espectador la tenía sencilla: activaba o no la licuadora.¹ Evaristti y el director del museo, Peter Meyer, fueron a juicio; el cargo: crueldad animal.² Evaristti fue declarado inocente y dice ahora: “¿Cómo puedes rechazar diez peces en una licuadora cuando has vivido en una sociedad que, literalmente, ha matado a miles? ¿Cómo rechazas este tipo de obras cuando no rechazas lo que realmente está destrozando a la sociedad?”

Para Evaristti es claro que vivimos en una sociedad paradójica: por un lado, se denuncia la existencia de un arte desagradable y cruel que “tiene como fin en sí mismo la perturbación y nada más”;

¹ Dos personas activaron el electrodoméstico.

² Evaristti no es, desde luego, el primer artista perseguido por la ley. En 1968, por ejemplo, Günter Brus, cofundador del accionismo vienés, fue condenado a seis meses de prisión por degradar los símbolos de su país al defecar mientras se cantaba el himno nacional.

por el otro, se ejerce con naturalidad la crueldad. Actuar desde la ley, como lo haría la mancuerna Evaristti-Hathorn de realizarse la obra (no olvidemos que Hathorn ha cedido legalmente su cuerpo, no a la ciencia sino al arte), para denunciar una ley que (no encuentro otra manera de decirlo) deshumaniza a los humanos dará lugar, sin duda, a una obra elocuente. Una obra que tendrá como trasfondo esta denuncia: que las personas sentenciadas a muerte dejan de ser personas para volverse cosas, cuerpos inútiles, en espera del desenlace. De llevarse a cabo la obra de Marco Evaristti, también sucederá una suerte de acción metafórica: una reincorporación gestual del convicto al mundo al que también perteneció.

Disculpe, señor lector, que me detenga y lo deje solo. Los textos no suelen terminar tan bruscamente pero el arte, ya aprendimos, no se trata del buen gusto ni de los buenos modales. Se trata, a veces, de decir. —

— LORENA MARRÓN

SEMBLANZA

PAUL NEWMAN (1925-2008)

Como tantos (tal vez demasiados) jóvenes que provienen del hemisferio contrario, yo también tuve mi año europeo de loca juventud. En mi caso, la base fue España; y uno de mis destinos itinerantes, Oviedo, ciudad adonde llegué por razones que ahora se han desdibujado.

De lo único que me acuerdo nítidamente es de cierta coyuntura de la juerga nocturna: después de la tercera caña, los jóvenes locales vociferaban al unísono que nuestra siguiente parada tenía que ser la Policía. Les seguí el paso, pero se me hizo raro que la diversión local consistiera en acudir a una comisaría.

Terminó la confusión en cuanto llegamos y me di cuenta que lo que me estaban diciendo mis anfitriones no era “policía”, sino “Paul y Cía.”,

el nombre de un bar formidable que homenajeaba a Paul Newman, cuyos afamados ojos azules (retratados a cien veces su tamaño natural) me miraban desde una pared del local, y a cuya salud brindé.

Ahora me toca brindar por su muerte. O mejor dicho, por su vida: un largometraje que se terminó de rodar el 26 de septiembre pasado. Aunque aquí en la ciudad de México me ha costado demasiado trabajo (repito: *demasiado*) encontrar títulos suyos más allá de *Cars*, no cabe duda de que Newman goza de gran solvencia iconográfica aquí y a nivel mundial. Permanece en nuestras pantallas mentales porque el marino de Ohio devenido en actor no fue sólo una cara bonita. Y es que Paul Newman nunca fue capaz de entregar lo que se espera de un miembro del sistema de estrellas de Hollywood —lo cual, ciertamente, no es mucho. Si hubiera que señalar un solo aspecto que definiera su vida a modo de sinécdoque, para mí no sería su mirada —daltónica, por cierto—, sino su inagotable capacidad para sabotear su propio estereotipo.

Sólo entablando una dialéctica entre cultura y contracultura podemos llegar a sintetizar esta figura de apariencia típicamente *All American*, cuyo apoyo a causas de izquierda le ganó el penúltimo lugar en la temible lista de veinte enemigos compilada por las huestes de Richard Nixon. (De hecho, Newman solía decir que ese puesto, y no el Oscar, había sido el logro que más orgullo le daba.)

Newman era el hombre de aspecto über-ario que se definía como judío, por herencia de su padre, porque le parecía “un desafío mayor”¹. El joven actor desconocido que sacó un anuncio en la revista *Variety* disculpándose por su pésima interpretación en su primera película, una bomba épica llamada *El cáliz de plata*. La estrella de Hollywood que vivía fuera de la farándula, en el pueblo anodino de Westport, Connecticut. El rompecorazones que logró enamorar a las mujeres de varias generaciones, pero

que también anotó famosamente sobre el tema de la fidelidad que no tenía por qué hacerse el tonto con hamburguesas en la calle, cuando había un churrasco en casa (su segunda esposa, la actriz Joanne Woodward.) Un macho duro —hecho comprobable en películas como *Dos hombres y un destino*— que, por otra parte, apoyó los derechos civiles de los homosexuales y el matrimonio gay. Un corredor de autos que se dedicó años a la venta de un aderezo para ensaladas, donando todas las ganancias a la caridad —a la hora de su muerte, alrededor de doscientos millones de dólares (afirmaba que el aderezo era más taquillero que sus películas). En fin, un hombre en contra. Tal vez creía, como Aristóteles, que la diferencia perfecta, en todos los casos, es la diferencia más grande.

En la película que lo lanzó a la fama en los años cincuenta, otro icono del cine, James Dean, interpretó el papel de Jim Stark, un adolescente borracho cuyo arresto al principio de la historia está desconectado de su realidad de niño sobreprotegido de los suburbios. Bajo el cuadro freudiano de una madre controladora y un padre débil, sus actos temerarios son los de alguien que no sabe todavía “qué hacer cuando tienes que ser un hombre”. Al final, cuando dos de sus compañeros de escuela —su némesis y su mejor amigo— se mueren bajo circunstancias violentas, el inconforme de salón vuelve al seno familiar.

En contraste, la película protagonizada por Newman en 1967, *La leyenda del indomable* (traducción deleznable si la hay de *Cool Hand Luke*) abre con la escena de un hombre borracho, Luke Jackson, encarcelado por el acto aparentemente absurdo de decapitar parquímetros. A diferencia de Stark, este rebelde es un hombre pobre, sin nada. Además, tiene razón de ser: es veterano de Vietnam y ha peleado en una guerra igual de absurda sin obtener nada a cambio. Por destrucción de propiedad pública, Luke es mandado no sólo a la cárcel, sino a cumplir junto con otros presos con trabajos forzados en las carreteras de Florida. Allí se convier-



Paul Newman (Ohio, 1925-Connecticut, 2008).

te en una figura cristológica. Infunde esperanza a sus compañeros —casi a su pesar— mientras resiste las vejaciones de una brutal policía penitenciaria. Es un rebelde incapacitado para la rendición; para negarse a aceptar un reto, por ridículo que sea: comerse cincuenta huevos duros en una hora, por ejemplo. Después de efectuar su tercer escape —uno de los más citados del cine— Luke renuncia en una iglesia abandonada al silencio divino de su “viejo”. Es entregado por un compañero, y sacrificado por la policía. Muere en una patrulla, con una sonrisa en la cara.

Paul Newman no sólo fue un gran actor, sino un rebelde con causas cuya justicia confirmó la historia. Si me hubieran preguntado cuando andaba de jugueta en Oviedo a cuál de los dos actores prefería, lo más probable es que hubiera elegido a James Dean. Pero ahora me doy cuenta de que el personaje de Newman reemplazó al arquetipo de lo adolescente con una idea de mayor calado: nuestra libertad equivale al valor con que enfrentamos las pérdidas. Como diría Luke sobre el póker: A veces no tener nada es la mano más suave. —

— TANYA HUNTINGTON

¹ “Verdict on a Superstar,” de Denise Worrell, John Skow y Elaine Dutka, *Time Magazine*, 6 diciembre 1982.