

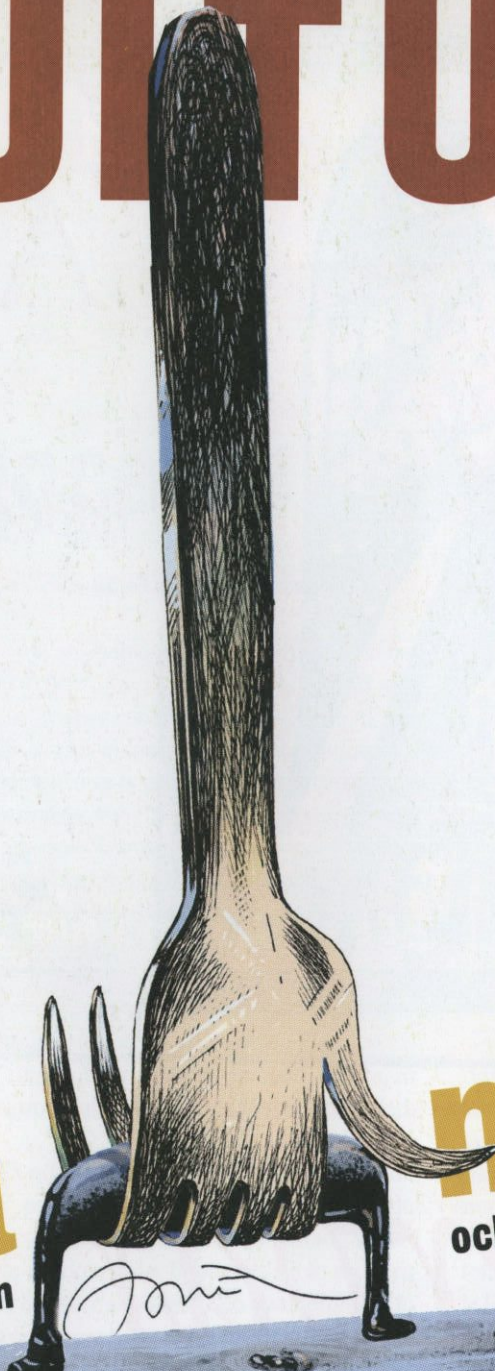
# EL CULTURAL

27 de febrero-5 de marzo de 2003

www.elcultural.es

**Plácido Domingo**  
escribe sobre  
*La Valquiria*

**Entrevistas**  
**Miguel Fisac**  
**Waltraud Meier**



**España**  
Ocho historiadores desmontan

**mítica**  
ocho leyendas nacionales

El exilio  
La Transición  
Las Brigadas Internacionales  
El Alcázar de Toledo  
La II República  
Franco y la II Guerra Mundial  
La Guerra de la Independencia  
Castilla arcaica-Cataluña moderna

EL MUNDO



# XIII FESTIVAL ARTE SACRO

18 de marzo al 8 de abril de 2003

TEATRO DANZA CINE  
MÚSICA ARTES PLÁSTICAS  
POESÍA

Organiza



**Comunidad de Madrid**

CONSEJERÍA DE LAS ARTES

Dirección General de Promoción Cultural

Patrocina



INFO 012 / 91 580 42 60 / 91 720 82 24  
[www.madrid.org/festivales](http://www.madrid.org/festivales)

exposición

# conservar y restaurar

CUATRO AÑOS DE ACTUACIONES  
en el PATRIMONIO HISTÓRICO de la COMUNIDAD de MADRID

del 1 al 31 de marzo de 2003

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO - C/ Alcalá, 13

Organiza

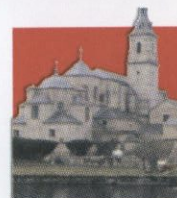


**Comunidad de Madrid**

CONSEJERÍA DE LAS ARTES

Dirección General de Patrimonio Histórico

Patrocina



INFO 012 / 91 580 42 60 / 91 720 82 24  
[www.madrid.org](http://www.madrid.org)

# El goce de leer

POR CRISTINA PERI ROSSI



La pregunta “¿para qué sirve la literatura?” regresa cada poco tiempo, como la gripe y la guerra. No se la hacen, sin embargo, los millones de personas que no leen nunca un libro, como han proclamado orgullosamente los jovencitos de Operación Triunfo; no se la hacen los escasos lectores que van quedando en el mundo invadido por la tecnología: quien compra un libro, ha sentido, antes, un deseo. Se la suelen hacer los escritores. Si hasta ahora no ha tenido una respuesta definitiva es, en parte, porque se trata de una pregunta equivocada, sin sentido. ¿Para qué sirve coleccionar mariposas? ¿Para qué sirve escuchar música? ¿Para qué sirve dar un paseo? Las respuestas no pueden ser más que subjetivas, pero cuidado: la subjetividad es el mayor de los tesoros de la persona, el único inalienable; sin subjetividad, no hay ser.

Hace pocos días, el escritor Bernardo Atxaga declaró que la literatura no proporcionaba la felicidad. Es una afirmación cierta, pero ¿quién ha sido el iluso que ha buscado la felicidad en la literatura? La felicidad no tiene escritura, no tiene texto, no tiene discurso, se goza, no se narra. La felicidad pertenece al orden de lo inabordable por el lenguaje, de ahí que los relatos orales con buen final acabaran cuando comienza la felicidad: “y comieron perdices”.

El tema le mereció a Gustavo Martín Garzo un extenso artículo en el diario El País del 9 de febrero, bajo el título de *El cielo prometido*. En él afirma que los libros son “una cosa rara” porque “no se sabe bien para qué sirven”. No me imagino a Picasso preguntándose para qué sirve un cuadro, ni a Victoria de los Ángeles preguntándose para qué sirve la ópera. A continuación, Martín Garzo resume el argumento de algunos libros muy famosos para demostrar que se trata de sucesos extravagantes o anormales: un hombre que amanece transformado en una cucaracha o un “refinado personaje que subsiste cinco siglos, primero como hombre y luego como mujer”. Esta simplificación parece alarmante en

un escritor; yo diría que el argumento de *La metamorfosis*, de Kafka, es el extrañamiento, el sentimiento de no pertenencia, de falta de vínculo, y diría que el argumento de *Orlando*, de Virginia Woolf, es la utopía de la identidad perfecta, redonda, lograda a partir de los dos sexos, no de uno solo. Porque “el argumento” de una novela no es más que el pretexto para una intencionalidad: demostrar, enseñar algo, por horrible, doloroso o extraño que sea. Se narra algo “para algo”, es decir: con una intencionalidad, para provocar reflexiones, sensaciones, sentimientos, gustos, placer o displacer. Ningún relato es ingenuo, nada de lo narrado, nunca, ni siquiera un chiste, escapa a esta intencionalidad.

Todo el mundo lee estos días quilos de papel acerca de la posible guerra de Irak, y no se trata de una información placentera; el contenido, la guerra, no lo es, pero el placer consiste en *saber*. Creo que hemos dado con dos conceptos claves: no hay literatura sin intención (sin moralidad, en un sentido amplio del término) y no hay literatura sin placer. ¿Qué placer? No es uno solo, sino múltiple. El capitán Ahab de *Moby Dick* es un “monomaniaco y demente”, como dice Martín Garzo, pero ese es uno de los principales méritos de la novela: la descripción psicológica de un personaje, que no se limita a ser un individuo, sino que representa a muchos. Por desgracia, Hitler fue un monomaniaco, como Stalin. *Hay un goce posible hasta en la locura*. En efecto: los goces se justifican por sí mismos, son intensamente subjetivos. Hay gente que goza cambiando de coche, otros gozan con la televisión, fumando, jugando al ajedrez, haciendo el amor con mujeres bizcas o con hombres calvos; nada hay más subjetivo que el goce. Y se lee, querido Gustavo, para gozar, aun del dolor. Y yo diría que no hay placeres inútiles, valga la paradoja; la utilidad del placer es producir goce. Y el goce es una clase de bien, es decir, un valor. Muchos actos se pueden fundar en el

**La pregunta “¿para qué sirve la literatura?” regresa cada poco tiempo, como la gripe o la guerra. Se la suelen hacer los escritores. No me imagino a Picasso preguntándose para qué sirve un cuadro, ni a Victoria de los Ángeles para qué sirve la ópera. Pues bien: se lee para gozar**

deseo. Martín Garzo, en su diatriba contra la afición a leer dice: “Ni siquiera está claro que leer vuelva a quien lo hace más inteligente o compasivo. Los nazis leían a los grandes poetas alemanes, Novalis, Hölderlin”. Bien, que los nazis leyeran no puede descalificar la poesía. También leían poesía los miembros de la Resistencia, y la literatura del siglo XX está llena de novelas y poemas de lucha antifascista, de Brecht a Neruda, de Alberti al *Diario de Ana Frank*. La inteligencia es entender, y entonces sí, la literatura nos vuelve más inteligentes, aunque no siempre más compasivos. El diario que cité me enseñó, a los diez años, a tener piedad de los judíos; *La madre*, de Gorki, me enseñó el sufrimiento de las mujeres proletarias, explotadas por los patronos y por los maridos.

Sigmund Freud estudió en las obras literarias los principales fenómenos de la psiquis; nada menos que Sófocles fue quien le dio nombre al complejo que hoy es un lugar común hasta en el habla popular. Es decir: *Edipo Rey* fue útil hasta para fundar una disciplina, el psicoanálisis, de gran influencia en nuestros días. No nos hace más felices, es verdad, pero nos proporciona placer, aunque a veces sea un placer melancólico, masoquista, perverso. Sobre los placeres nadie puede decir la última palabra. Ni siquiera el Marqués de Sade. ■

27 de febrero-5 de marzo de 2003

**PORTADA** ILUSTRACIÓN DE AJUBEL .....I  
**PRIMERA PALABRA** / POR CRISTINA PERI ROSSI .....3

**LETRAS**

España mítica: Ocho historiadores revisan los mitos de nuestra historia reciente .....5  
 J. Muñoz/ Figuras del desasosiego, POR EUGENIO TRIÁS .....9  
 Libros más vendidos .....10  
 García Montero/ La intimidad de la serpiente, POR J. L. GARCÍA MARTÍN .....11  
 Fernando Aramburu/ El trompetista del Utopía, POR R. SENABRE ..12  
 Juan Bonilla/ Los príncipes nubios, POR ÁNGEL BASANTA .....13  
 A. Robbe-Grillet/ Reanudación, POR DARIÓ VILLANUEVA ...14  
 E. Cozarinski/ Borges y el cinematógrafo, POR JOAQUÍN MARCO .....15  
 Libros de cine/ POR J. M. BENÍTEZ ARIZA .....16  
 J. Hersey/ Hiroshima, POR ENRIQUE OCAÑA .....17  
 A. Salas/ Diario de un skin, POR R. LÓPEZ BLANCO .....18  
 M. Montignac/ Comer bien..., POR BERNABÉ SARABIA .....18  
 R. Sarti/ Vida de casa, POR LUIS RIBOT .....19  
 La última palabra: Juan Eduardo Zúñiga, POR N. AZANCOT .....20

**ARTE**

Perejaume/ El ruido y el silencio, POR JOSÉ JIMÉNEZ .....22  
 Los retos de Ràfols-Casamada, POR ABEL H. POZUELO ....24  
 Hannah Collins, POR MARIANO NAVARRO .....24  
 Witkin/ Con un pie en el infierno, POR ELENA VOZMEDIANO ..25  
 El regreso de Zóbel, POR GUILLERMO SOLANA .....26  
 Imágenes del deseo prohibido, POR J. VIDAL OLIVERAS ...27  
 Ciria/ Como un volcán, POR JOSÉ MARÍN-MEDINA .....29

Entrevista con Miguel Fisac/ El arquitecto gana un concurso a sus 89 años, POR A. GARCÍA-ABRIL .....30



**TEATRO**

Miguel Narros estrena en Madrid *El burlador de Sevilla*, POR ITZIAR DE FRANCISCO .....34  
 El conflicto con los técnicos amenaza la participación de la CNTC en Almagro, POR LIZ PERALES ..35  
 Comienza la VII edición de Teatralia .....37

**GINE**

*Chicago*, el musical indomable, POR CARLOS REVIRIEGO ..38  
 Crítica de *Gangs of New York*, de Martin Scorsese, POR SERGI SÁNCHEZ .....41

**MÚSICA**

Estreno de *La Valquiria*  
 Entrevista con Waltraud Meier, POR JUSTO ROMERO .....42  
 Lirismo y emoción, POR PLÁCIDO DOMINGO 43  
 Prokofiev, el músico inflamable, POR LUIS G. IBERNI .44  
 El canto de los muertos de Ligeti, POR A. REVERTER ..46

**CIENCIA**

Los supuestos climáticos/ Ciclo "Ciencia y Sociedad", de la Fundación Santander Central Hispano, POR PHILIP D. JONES .....48  
**POR EL CAMINO DE UMBRAL** .....50

www.elcultural.es

**EL CULTURAL** Patrocinado por **Telefonica**

Fundador  
**Luis María Anson**  
 Directora  
**Blanca Berasátegui**

Jefes de Redacción: Nuria Azancot, Javier López Rejas. Jefes de Sección: Paula Achiaga, Liz Perales, Guillermo Solana.  
 Redacción: Eloísa de Dios, María Isabel Falagán, Carlos Forteza, Itziar de Francisco, Martín López-Vega, Carlos Reviriego, Mercedes Rodríguez

**Críticos** G. Alonso, D. Barro, Á. Basanta, J. Berlanga, K. de Barañano, J.M. Benítez Ariza, D. Castro, P. Castro, José L. Clemente, A. Colinas, C. Cuevas, F. Díaz de Castro, D. Doncel, José J. Etayo, Carlos F. Heredero, J.-A. Gallego, A. García-Abril, J. L. García Martín, C. García-Osuna, D. Giralt-Miracle, A. Guibert, José A. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, J. Hernando, B. Hernanz, J. Hontoria, L. G. Iberní, José Jiménez, P. Lanceros, R. López Blanco, J. Marco, M. Marías, J. Marín-Medina, V. Morales-Lezcano, J. Muñoz, R. Narbona, M. Navarro, E. Ocaña, B. Palomo, José M. Parreño, J. L. Pérez de Arteaga, R. Piña, D. Plácido, Kevin Power, A. Reverter, Luis Ribot, A. de la Rica, O. Ruiz-Manjón, Sergi Sánchez, Care Santos, B. Sarabia, S. Sanz Villanueva, R. Senabre, J. Siles, L. Suffield, E. Triás, C. Vidal, J. Vidal Oliveras, J. Villán, D. Villanueva, L. A. de Villena y E. Vozmediano

Edita Prensa Europea S.A. Javier Ferrero, 9. Madrid-28002. Tel.: 91 413 27 06 E-mail: elcultural@elcultural.es Publicidad: Carlos Piccioni (tel. 91 5856005, fax 91 5856007) E-mail: carlos.piccioni@elmundo.es  
 EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO.

Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU.452-98

Ocho historiadores revisan ocho episodios legendarios

## La España mítica, al desnudo

¿Castilla es arcaica por definición, y Cataluña moderna?

¿Fue Franco el responsable de que España no interviniera en la II Guerra Mundial?

¿Qué pasa con el exilio? ¿Y con la Transición? Con medias mentiras y medias verdades, se ha construido una versión políticamente correcta de nuestra Historia reciente que hoy se revisa despiadadamente. El Cultural ha invitado a ocho historiadores (Joseph Pérez, J. Tusell, Morales Moya, García de Cortázar, Ruiz-Manjón, Powell, C. Vidal y V. Zapatero) para que analicen un mito de la España contemporánea, y lo desmonten o reivindiquen. Sin miedos, sin complejos. Ocho mitos al desnudo.

### El exilio: de la invisibilidad al reconocimiento

**H**ablar en España del exilio es hablar de los olvidados, de los excluidos; de aquellos miles y miles de españoles que perdieron su casa, su familia, sus amigos, sus libros, su trabajo; que tuvieron que salir de su país para desaparecer, en muchos casos, por las grietas de la historia y pasar a la condición de invisibles. Y ahí situados, en una especie de limbo, han estado esperando durante años a ser reconocidos por los españoles.

Felizmente y de forma inesperada, este reconocimiento se ha comenzado a producir. No es que los historiadores hubieran desatendido la investigación en este punto: ha habido y hay excelentes trabajos al respecto. Lo novedoso hoy es que el gran público ha comenza-

do a descubrir nuestro exilio. Ya era hora. Recuperar la memoria histórica del exilio es una tarea obligada. En primer lugar, para hacer justicia a aquel medio millón de españoles que atravesaron nuestras fronteras huyendo de

la miseria, la violencia y la guerra y que muy poco se diferencian de quienes hoy en día vemos huir de las hambrunas, las guerras y la violencia a lo ancho de nuestro mundo. Debemos, en segundo término, recuperar la historia del exilio porque es una forma de conocer la historia de España: de nuestro país fue expulsada toda una sociedad completa, una fiel representación de la misma con sus dirigentes políticos de izquierdas, centro y conservadores; líderes, intelectuales, científicos, militares, policías, carpinteros, agricultores. No fue una parte de la sociedad, una clase o una elite. Fue toda una sociedad la que se exilió con sus instituciones, sus partidos, valores, tradiciones... Era la España peregrina. En tercer lugar, hemos de recuperar la memoria del exilio para conocer también mejor nuestro presente.

Las sociedades somos, entre otras cosas, comunidades de recuerdos. Sin recuerdos no es posible la vida, sea esta individual o social. Es la memoria, cultivada a través de los procesos de socialización, la que nos transmite hechos, fenómenos, acciones que sirven como modelos, pautas de comportamiento, envoltorios de valores sociales que mantienen la cohesión. Por eso toda sociedad que pretende sobrevivir tiene que recordar; especialmente a las víctimas inocentes —nuestros exiliados— que todavía siguen esperando que se les haga justicia.

Pero, sobre todo, debemos recordar a nuestros exiliados porque en su mayoría constituyen un modelo de comportamiento cívico: condenados a vivir fuera de su patria en un mundo hostil y sin principios, supieron mantener viva la idea de una España abierta, anclada en los principios y valores del Estado de Derecho, en el respeto a la legalidad, en la defensa de la soberanía nacional y dieron con su vida ejemplo de lo que significa de verdad lealtad constitucional. España comienza felizmente a reconocer a sus exiliados, que es una forma de reconocerse a sí misma y reconocer los valores sobre los que se asienta nuestro sistema democrático.

**VIRGILIO ZAPATERO**



**D**os mitos complementarios han logrado poner en pie interpretaciones erróneas de la historia de España. Una Castilla mística y guerrera, absorta en su propia lucidez, alejada del mundo en transformación, desdeñosa de los avances científicos, recaudadora de la espiritualidad y los sueños harapientos de un imperio olvidado. Frente a esa religión, que sustenta el grito de

“Castilla, salva a España” de los seguidores de Onésimo Redondo, se encuentra otro mito, que parece duplicar el anterior con su contrario. Se trata de la Cataluña moderna, subida al tren del progreso, laica y europea, donde el fascismo es una invasión foránea y el nacionalcatolicismo un contagio español. Olvidadas las raíces carlistas del regionalismo, las plegarias catalanistas de los mosenes ultraconservadores con el obispo Torras y Bages a la cabeza, los comités de defensa social y el somatén, las romerías de Montserrat o el Tercio de Requetés del mismo nombre, la única herencia que reciben los jóvenes nacionalistas de hoy es la de una Cataluña que sólo ha basado su identidad en el republicanismo, el sindicalismo revolucionario, el progresismo social, el espíritu laico, la apertura a las corrientes literarias y artísticas europeas. Por el contrario, en 1908, Menéndez Pelayo veía Barcelona “destinada acaso en los designios de Dios a ser la cabeza y el corazón de la España regenerada” y Gau-



## Castilla arcaica y Cataluña moderna

**“Dos mitos complementarios han logrado poner en pie interpretaciones erróneas de la historia de España. El de una Castilla mística y guerrera, y el de una Cataluña subida al tren del progreso”**

buscó su alma vieja, repleta de otoños, en el árido paisaje de Castilla, convertido en símbolo y mito nacionalista. “Amo tanto a Castilla...los únicos paisajes integrales que ha perpetuado mi paleta..”, diría el guipuzcoano Ignacio Zuloaga. Otra vez Castilla pagaba los platos rotos del Imperio. Ahora con el estereotipo español, difundido por los artistas, los poetas y los filósofos para consumo de los extranjeros. Hoy la Historia dice que no hubo euforias imperiales en la sociedad castellana y que los procuradores en las Cortes de Castilla no se cansaron de protestar por la política imperialista de Carlos V.

FERNANDO GARCÍA DE CORTÁZAR

dí siempre entendió la iglesia de la Sagrada Familia como un templo expiatorio de los pecados de la burguesía y un triunfo de la cristiandad sobre las corrientes anticlericales que atravesaban la gran urbe de la Renacimiento. Todo lo anticuado viene de la mesetaria Castilla, los adelantos se deben a la cosmopolita Cataluña. Fue Valentí Almirall, uno de los padres del nacionalismo catalán, quien con su obra *Lo*

*catalanisme* contribuyó a difundir este mito bicéfalo. Luego vendría Sabino Arana con su veneno y sacaría nuevas y aún peores conclusiones sobre la perfidia y la degeneración de los castellanos.

Cuando después del desastre del 98 un grupo de escritores y pintores, casi todos de la periferia, se preguntó por España,

## Guerra de la independencia

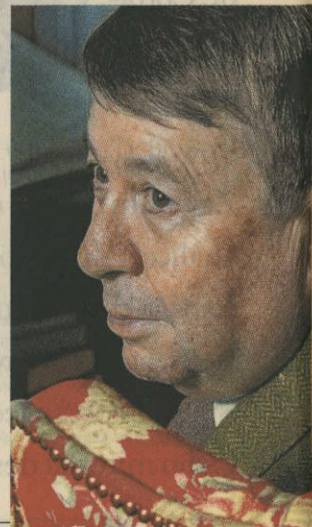
**E**ntre los principales mitos fundantes de la conciencia nacional española está, sin duda, la Guerra de la Independencia. No es el momento de pensar en los significados de una contienda sumamente compleja y llena de alternativas, en que las formas típicas de resistencia hispana que en ella se observan: los sitios o defensa hasta la muerte de poblaciones asediadas por el enemigo (Zaragoza, Gerona) y las guerrillas, manifiestan, como han señalado Juretschke y Jover, una sensibilidad romántica. Guerra, en expresión de Canovas, “gloriosa y fatal”. Fatal por cuanto España se verá rebajada del rango de primera potencia, que aún mantenía durante el siglo XVIII, a la condición de país marginado y pintoresco, entregado, sobre todo, a los “fatales gérmenes que la guerra depositó en él; los malos hábitos de intolerancia, indisciplina, violencia, politización del clero e inclinación de los militares al pronunciamiento y la violencia” (García Escudero). La Nación salió del conflicto victoriosa, pero materialmente arruinada. El esfuerzo resultó tan desproporcionado que el país quedó resentido por mucho tiempo, concluyendo Galdós que “las maravillas de entonces las hemos llorado después con lágrimas de sangre”.

¿Por qué entonces la dimensión mítica de la Guerra de la Independencia? Se trata de una verdadera guerra, la primera en la historia de los pueblos occidentales, de liberación nacional, de una auténtica epopeya, patriótica y popular, de la Nación en armas. Supuso la afirmación de una identidad colectiva española por encima de la pluralidad de regiones históricas que la integraban. Fue, en definitiva, un momento de apogeo de la Nación española y orientó su proyección, con luces y sombras, hacia la época contemporánea.

No cabe omitir, finalmente, que la Guerra de la Independencia, como los demás mitos del nacionalismo español, vienen siendo objeto, en los últimos decenios, de una “persistente erosión”, por lo que tiene hoy, seguramente, limitada vigencia en nuestra conciencia colectiva. La dimensión mítica de los demás nacionalismos peninsulares, por el contrario parece circular—historiografía, discurso político—con muchas menores reticencias. Situación inquietante.

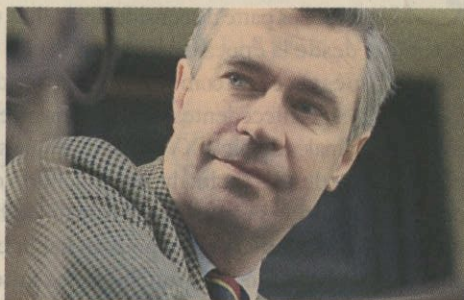
**“La de la Independencia fue una verdadera guerra, la primera en la historia de los pueblos occidentales, de liberación nacional, se trata de una auténtica epopeya, patriótica y popular”**

ANTONIO MORALES MOYA



## La transición inmodélica

Durante años, muchos españoles pensaron ingenuamente que si podían estar orgullosos de algún episodio histórico reciente, ese era sin duda el que solemos denominar “transición política española”. Así parecían avalarlo también estudios demoscópicos como el realizado con motivo del vigésimo quinto aniversario de la muerte de Franco, según el cual el 81% de los encuestados opinaba que la forma en la se llevó a cabo la transición constituía un motivo de orgullo colectivo. Sin embargo, de un tiempo a esta parte son cada vez más ruidosas las voces que se alzan en contra del legado de la transición, que lejos de constituir un episodio ejemplar o modélico, vendría a ser un colosal fraude lampedusiano, y el mito supuestamente construido en torno a él, un obstáculo para la definitiva democratización de España.



**“No es cierto que la transición sea un fraude. Y siempre será mucho más censurable el prurito de trivializarla que la tentación de idealizarla”**

así la pureza del nuevo sistema. La ausencia de ruptura hizo imposible la convocatoria de múltiples consultas sobre la auto-determinación de las llamadas naciones sin estado, que al parecer habrían resuelto como por arte de magia el problema terrorista, presumiblemente con independencia del resultado obtenido. Más aun, la

salida reformista frustró también la posibilidad de purgar a los aparatos del Estado heredados del régimen anterior, y cegó para siempre la vía de la justicia retroactiva. Medidas como la amnistía de 1977 serían en realidad pactos apócrifos, impuestos por los herederos de los vencedores a los hijos de los vencidos en la contienda civil. El resultado sería el “pacto de silencio” y la “amnesia impuesta”, que habrían impedido la realización de innumerables tesis doctorales, libros, exposiciones, congresos, documentales y películas sobre la guerra civil y sus secuelas. En suma, la reconciliación nacional sería todavía la gran asignatura pendiente de los españoles.

Es probable que una Nación con escasa tradición democrática haya sucumbido en ocasiones a la tentación de idealizar el episodio fundacional de su actual sistema de gobierno. Si bien comprensible, ello no debe llevarnos nunca a presentar una versión edulcorada de los acontecimientos, lo cual devaluaría su verdadero significado. Pero sin duda será siempre mucho más censurable el prurito de trivializar la transición que la tentación de idealizarla.

CHARLES POWELL

## La Segunda República

Es posible que ningún otro período de nuestra historia —con la lógica excepción de la guerra civil, que no deja de ser parte del episodio republicano— haya generado un volumen de estudios tan cuantioso, y la circunstancia es especialmente significativa si se tiene en cuenta la corta duración del régimen que dio comienzo en 1931.

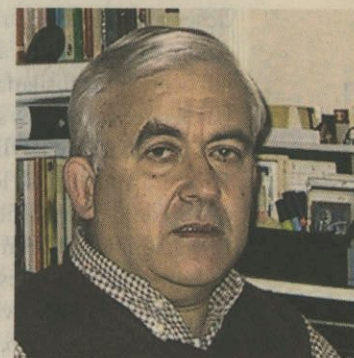
Recientemente se han apreciado señales de lo que podría entenderse como un cierto revisionismo de los historiadores, como demuestra la reciente publicación conjunta de algunos testimonios de contemporáneos muy críticos hacia el régimen (que se ha presentado en Madrid bajo la tutela de Gabriel Jackson); la publicación de una biografía sobre Alcalá-Zamora, tan voluminosa como decepcionante por sus muchos errores sobre la vida política española del primer tercio del XX, que ha encontrado el respaldo de las más altas instituciones académicas y políticas; o la puesta en circulación de una bienintencionada hipótesis sobre las oportunidades perdidas para centrar la política republicana y evitar el desenlace trágico de aquellos

años. Todo ello dentro de las buenas formas académicas, porque tampoco ha faltado algún planteamiento estridente surgido de ambientes que parecen empeñados en una denuncia virulenta y polemista de todo lo que huele a liberalismo, progresismo o, en sentido muy lato, izquierdismo. Son autores a los que, en todo caso, no les falta inteligencia y buena pluma.

La reacción revisionista no tiene nada de sorprendente porque, mucho más allá de situaciones políticas coyunturales, la acumulación de estudios que se produjo desde finales de los años 60 estuvo condicionada por la utilización del mito republicano como horizonte virtual de las inquietudes políticas de quienes hacíamos historia y no es extraño que nos dedicáramos entonces a estudiar los partidos políticos, o el movimiento obrero, ya que estábamos convencidos de que todas esas realidades volverían a estar presentes en la vida española cuando desapareciese el régimen franquista. Era una forma muy lógica de llevar a la práctica aquello de que “toda historia es historia contemporánea”.

La revisión era inevitable e incluso diría que

**“Tampoco ha faltado algún planteamiento estridente surgido de ambientes empeñados en una denuncia virulenta y polemista de todo lo que huele a liberalismo”**



necesaria porque, desde aquella primera avalancha, no han dejado de aparecer nuevas fuentes documentales e impresas que van a facilitar una nueva comprensión del período. Estoy seguro que las nuevas generaciones, y cuantos aún seguimos interesados en la II República, sabremos volver sobre aquellos años que fueron de planteamiento de una profunda transformación del país, aunque tampoco faltaran errores que condujeron a un gran fracaso colectivo.

OCTAVIO RUIZ-MANJÓN

## Las Brigadas Internacionales

De acuerdo con la leyenda políticamente correcta, las Brigadas internacionales fueron un cuerpo de voluntarios de distintas naciones que acudieron a España de manera espontánea a defender la democracia y la libertad. Las fuentes históricas –y de manera muy especial las extraídas de los archivos de la antigua URSS y de las propias Brigadas– muestran una realidad distinta y siniestra. Las Brigadas internacionales surgieron como consecuencia de una orden directa de Stalin que consiguió su articulación a través de la Komintern. En su aplastante mayoría sus miembros eran stalinistas que venían siguiendo consignas de los partidos comunistas. Su papel militar en España fue escaso dada su mediocre calidad como combatientes pero su resonancia política resultó espectacular. Contribuyó a dar mayor peso a la URSS –que se cobró el envío de las Brigadas llevándose las reservas de oro del Banco de España en connivencia con las autoridades republicanas– y permitió realizar operaciones de exterminio de anarquistas y poumistas como Andreu Nin. Con ese trasfondo no extraña que algunos brigadistas desengañados intentaran escapar. Para evitarlo, André Marty, su jefe, apodado el “carnicero de Albacete”, los fusilaría por centenares. Al acabar la guerra, muchos se integraron en los órganos represivos de las dictaduras comunistas del Este. La apertura de los archivos de la extinta URSS dejó de manifiesto que las Brigadas internacionales fueron una empresa orquestada por Stalin dispuesto a implantar una dictadura semejante a la soviética en España. Sin embargo, semejante realidad obliga a plantearse tantas cuestiones que se ha insistido en repetir el mito de los “luchadores por la libertad”. No lo eran. Fueron, aunque no todos lo supieran, simplemente una parte del ejército internacional de Stalin.

CÉSAR VIDAL

**“No eran luchadores por la libertad, sino, y aunque no todos lo supieran, parte del ejército de Stalin”**

Claro que existen mitos en Historia y, por lo tanto, también en la de España. Son muchos y muy arraigados. Uno de ellos parte de considerar que hay un hilo conductor que desde la época de Viriato o el Cid llega hasta nosotros. Eso es tan cierto como falso: la España de hoy no se entiende sin esos antecedentes pero España no existió como nación sino a finales del siglo XVIII. Todo lo que sucedió desde esos antecedentes podría haber concluido de otra manera y el explicarlo es una parte de la realidad histórica. Al final de la Edad Media bien se podrían haber configurado cinco naciones-Estado. Hay muchos otros mitos menores pero se debe desconfiar mucho de los desmitificados poco profesionales que a base de unas cuantas lecturas tienen la pretensión de inventar una nueva Historia. Normalmente, ni identifican los verdaderos mitos, ni conocen a fondo los problemas, ni hacen otra cosa que volver a viejos mitos trasnochados.



## Franco no nos libró de entrar en la II Guerra Mundial

Pero es cierto que, como meigas, hay también mitos históricos. Uno de los más consistentes y difíciles de arraigar es que España no entró en la segunda guerra mundial gracias a la habilidad y prudencia de Franco. Resulta cierto que el dictador tenía todas las habilidades de la política en tono menor y se caracterizaba por su precaución. Pero eso no quiere decir que evitara la entrada en la guerra mundial como una mitología muy persistente afirma. Al respecto puede haber un juicio bastante generalizado en el público pero el dictamen de todos los historiadores que han estudiado la cuestión con seriedad es distinto. Paradójicamente el causante principal de la no entrada de España en la guerra mundial fue Hitler. Cuando este venció en Francia, antes de pensar remotamente en presionar a la España de Franco, fue ésta la que se le ofreció. Quería mucho y sólo podía ofrecer un Ejército muy mediocre y un pueblo hambriento. Tenía una posición estratégica en el estrecho de Gibraltar pero servía tan sólo para que otros tomaran la colonia inglesa. Hitler lo pensó por un momento. En plazo de muy poco tiempo decidió atacar a la URSS. Y los aliados, conscientes de lo poco que significaba España, no quisieron intervenir en ella, sino que se limitaron a presionar para que se convirtiera en verdaderamente neutral.

JAVIER TUSELL

## Los héroes del Alcázar de Toledo

Pocos mitos de la Historia Española Contemporánea resultan tan curiosos como el de los héroes del Alcázar de Toledo.

Aunque la propaganda franquista aprovechó los relatos sobre el heroísmo de los jóvenes cadetes que defendieron hasta la muerte el Alcázar sitiado, las últimas investigaciones demuestran que apenas quedaban cadetes en la época en que se produjo el asedio, por tratarse del período de vacaciones, y que fueron guardias civiles y soldados los verdaderos protagonistas de la resistencia contra las fuerzas republicanas.

El franquismo convirtió a los supuestos cadetes en mártires de su causa, símbolo de la resistencia de los “nacionales”, ensalzó su heroísmo y lo utilizó para reivindicar el nacimiento de una nueva España en la que el componente legendario habría de desempeñar un papel esencial. Pronto sus enemigos hicieron correr historias que pretendían desmascarar la falsedad de la propaganda franquista. Sin embargo, no hay país, por joven que sea, que no haya elaborado su propia mitología nacional. En Francia, a lo largo del siglo pasado se manipuló a Juana de Arco hasta convertirla, en la I Guerra Mundial, en símbolo de la resistencia francesa contra los alemanes, y en la Segunda, de resistencia a los ingleses y aliada de los alemanes. Es decir, lo mismo y su contrario.

JOSEPH PÉREZ

**“En contra de las tesis franquistas, hoy sabemos que no había apenas cadetes defendiendo el Alcázar de Toledo”**

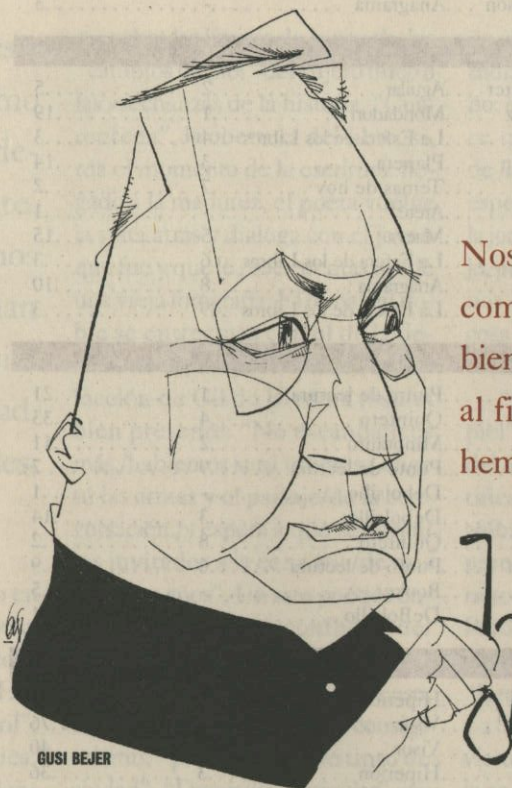


# Figuras del desasosiego moderno

JACOBO MUÑOZ. ED. ANTONIO MACHADO LIBROS. MADRID, 2003. 480 PÁGINAS, 21 EUROS

JACOBO Muñoz es, sin duda, uno de nuestros filósofos que mejor conoce el pensamiento filosófico del siglo XX. De procedencia y tradición arraigada en el pensamiento crítico, ha sido un seguidor minucioso de los avatares del mejor marxismo filosófico, especialmente el que asociamos a la Escuela de Frankfurt y a su Teoría Crítica; pero es también un conocedor excelente de Wittgenstein y de los distintos escenarios de su compleja y cambiante concepción del lenguaje, o del "giro lingüístico" que imprime a la filosofía del siglo XX. Quizás estos han sido los ejes principales de su orientación reflexiva, pero el mérito mayor de Muñoz ha consistido en abrirse al conocimiento y a la reflexión de otras tendencias del pensamiento que, a través de encrucijadas laberínticas, acaban dándose cita con las referidas: Nietzsche, Heidegger y las derivas en torno al nihilismo; o bien todas las complejas tramas del estructuralismo lingüístico, con su teoría del signo que fecunda el amplio espectro de las ciencias humanas (Levi-Strauss, Lacan), y las formas críticas de rebasarlo por parte de las tendencias llamadas "post-estructuralistas".

De todo ello nos da clara muestra en este amplio, extenso y completo libro, en el que, a través de ensayos concentrados en conceptualización y escritura, va dando una visión muy completa de las distintas ramificaciones del pensamiento contemporáneo. Hay en el libro calas en profundidad en algunos de sus más inquietantes retos, que se corresponden con los conceptos que tienden más comúnmente a asociarse a la filosofía del siglo XX: por ejemplo, la expresión "nihilismo", que es sometida por Jacobo Muñoz a una interesante y precisa contextualización, desde el origen filosófico de



Nos hallamos con un complejo tapiz, muy bien urdido, en el que al final de su lectura hemos podido recorrer el paisaje intrincado y lleno de irregularidades del pensar contemporáneo del pasado siglo XX

la noción, en los albores del siglo romántico, con Jacobi, en su polémica con Fichte, hasta la aparición programática del término en un pensador de segunda fila, Baader, que sin embargo asocia ya, como antes Hegel y posteriormente Nietzsche (y Heidegger) ese evento con la proclamación de que "Dios ha muerto".

Ese ensayo sobre la genealogía filosófica del nihilismo es, a mi modo de ver, uno de los ensayos más interesantes de este libro tan sugestivo; como lo es también el que consagra a Walter Benjamín, en el que desbroza los hilos sinuosos y fragmentarios de las obras que estaba perfeccionando cuando le sobrevino la gran decisión de huida y muerte (voluntaria) ante el acoso de la barbarie nacional-socialista. Es especialmente brillante la reseña que se hace de la incompreensión que un hegeliano como Adorno muestra ante el pen-

samiento a la vez *materialista* y *expresionista* de ese gran poeta del coleccionismo, amante de las fantasmagorías encarnadas en obras cívicas (sobre todo parisinas), y pensador de enorme calado que fue Walter Benjamín. Adorno no comprende que el supuesto *materialismo vulgar* de Benjamín no necesita conceptos como *mediación* para descubrir la *expresión* de las condiciones materiales en las fantasmagorías que, de manera tan genialmente minuciosa, va desbrozando en sus aproximaciones al París de Baudelaire, o al mundo de la *reproductibilidad técnica* (con la consiguiente trituración del *aura*).

Asimismo me ha resultado enormemente interesante el recorrido a través del postmarxismo (y del postestructuralismo) que efectúa Jacobo Muñoz tomando como hilo conductor la antigua revista *Socialismo y barbarie*, en la que se desta-

ca Lyotard, con sus comparecencias públicas en plena revolución de Mayo del 68, y las derivas filosóficas que le condujeron de esas reflexiones hasta su más celebrado ensayo sobre la *condición postmoderna*. También las calas en ésta son notables, o los modos de acercamiento crítico a modalidades no trágicas de nihilismo (como las propias de Gianni Vattimo).

En conjunto nos hallamos con un complejo tapiz, muy bien urdido, en el que al final de su lectura hemos podido recorrer, con Muñoz como cicero y mistago, el paisaje intrincado y lleno de irregularidades del pensar contemporáneo del pasado siglo XX, que se nos muestra en sus más relevantes rincones. Y por cierto no en los más trillados y convencionales, lo cual significa un importante mérito de este libro: la aproximación es siempre rigurosa, pero nunca fácil ni previsible.

Y a través de ese acercamiento van apareciendo estrellas de fulgor desigual, algunas muy interesantes, por eclipsadas que puedan hoy encontrarse, otras rutilantes debido a las coyunturas más próximas: desde el joven Lukács hasta el Heidegger apocalíptico y crepuscular ("sólo un Dios puede salvarnos"), desde las *dialécticas de la ilustración* que descubren un primer hondón irrecuperable en el pensamiento de la modernidad ilustrada (de la que surgen también monstruosas ramificaciones), con Hockheimer y Adorno como protagonistas, hasta las filosofías lingüísticas de ese mago vienés de la filosofía que fue Wittgenstein, pasando por figuras atractivas en su discreción atinada como Isaia Berlin, u otras que completan el paisaje de nuestra filosofía contemporánea.

EUGENIO TRÍAS

# LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANTE	SEMANAS	
1	Los amigos del crimen perfecto	Andrés Trapiello	Destino	3	2
2	El hombre duplicado	José Saramago	Alfaguara	1	7
3	El huerto de mi amada	Alfredo Bryce Echenique	Planeta	2	16
4	La ciudad de las Bestias	Isabel Allende	Areté	5	23
5	La Reina del Sur	Arturo Pérez-Reverte	Alfaguara	4	27
6	Tu rostro mañana. Fiebre y lanza	Javier Marías	Alfaguara	7	17
7	La sombra del viento	Carlos Ruiz Zafón	Planeta	6	31
8	El afinador de pianos	Daniel Mason	Salamandra	-	1
9	Cuerpos sucesivos	Manuel Vicent	Alfaguara	10	2
10	El tiempo de las mujeres	Ignacio Martínez de Pisón	Anagrama	-	3

NO FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANTE	SEMANAS	
1	El nuevo dardo en la palabra	Fernando Lázaro Carreter	Aguilar	2	5
2	Vivir para contarla	Gabriel García Márquez	Mondadori	1	19
3	Los mitos de la guerra civil	Pío Moa	La Esfera de los Libros	4	3
4	ETA. El saqueo de Euskadi	J. Díaz Herrera/I. Durán	Planeta	3	14
5	Diario de un skin: Un topo en el...	Antonio García Salas	Temas de hoy	7	2
6	Mi país inventado	Isabel Allende	Areté	-	1
7	Amanecer en el desierto	Waris Dirie	Maeva	5	15
8	A golpe de memoria	Jaime Peñafiel	La Esfera de los Libros	6	3
9	El rompecabezas de la sexualidad	José Antonio Marina	Anagrama	8	10
10	La cruzada del sur. La Reconquista...	Juan Antonio Cebrián	La Esfera de los Libros	9	3

BOLSILLO	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANTE	SEMANAS	
1	La joven de la perla	Tracy Chevalier	Punto de lectura	1	21
2	Balzac y la joven costurera china	Dai Sijie	Quinteto	4	33
3	El señor de los anillos. Las dos torres	J. R. R. Tolkien	Minotauro	2	11
4	La fiesta del chivo	Mario Vargas Llosa	Punto de lectura	9	7
5	Baudolino	Umberto Eco	DeBolsillo	-	1
6	Duérmete niño	Eduard Estivil	DeBolsillo	3	14
7	Las horas	Michael Cunningham	Quinteto	8	2
8	Sefarad	Antonio Muñoz Molina	Punto de lectura	6	9
9	La canción de Dorotea	Rosa Regàs	Booket	-	5
10	Los pilares de la tierra	Ken Follet	DeBolsillo	7	121

POESÍA	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANTE	SEMANAS	
1	Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	1	171
2	Ciento volando de catorce	Joaquín Sabina	Visor	2	76
3	Santa deriva	Vicente Gallego	Visor	6	40
4	Joana	Joan Margarit	Hiperión	3	36
5	Ocnos	Luis Cernuda	Diputación de Sevilla	8	22
6	Insomnios y duermevelas	Mario Benedetti	Visor	5	33
7	Guardados en la sombra	José Hierro	Cátedra	4	17
8	El belvedere	Juan Bonilla	Pre-Textos	-	3
9	Antología poética	José Hierro	Alianza	9	11
10	Antología poética	Luis Cernuda	Espasa	7	38

Albacete: Herso Alicante: Manantial Almería: Cajal Ávila: Senen Badajoz: La Alianza, Universitat Barcelona: La Central, Casa del Libro Bilbao: Casa del Libro Burgos: Mainel Cáceres: Cerezo Cádiz: Manuel de Falla Castellón: Plácido Gómez Ciudad Real: Manantial Córdoba: Luque La Coruña: Arenas Cuenca: Juan Evangelio Gerona: Geli Granada: Continental Guadalajara: Gobos Huelva: Saltés Huesca: Casa de las Novelas Jaén: Metrópolis, Gutiérrez León: Pastor Logroño: Santos Ochoa Lugo: Souto Madrid: Antonio Machado, Braper, Casa del Libro, El Corte Inglés, FNAC, Manzano, Rubiños, Vips Málaga: Rayuela Melilla: Mateo Murcia: Diego Marín Oviedo: Ojanguren Palencia: Alfar Palma de Mallorca: Signo Las Palmas: Canaima Pamplona: Gómez, Universitaria Pontevedra: Seoane Salamanca: Cervantes, Plaza Universitaria Santa Cruz de Tenerife: La Isla Santander: Estudio San Sebastián: Lagun Segovia: Vallés Sevilla: Casa del Libro Soria: Las Heras Teruel: Senda Valencia: Soriano, París-Valencia Valladolid: Oletvm Vitoria: Study Zamora: Pya Zaragoza: Central.

ALEMANIA
1 Die Rückkehr des Tanzlehrers Henning Mankell (Zsolnay)
2 Leben, um davon zu erzählen Gabriel García Márquez (Kiepenheuer)
3 Knochenlese Kathy Reichs (Blessing)
4 Was ich liebe Siri Hustvedt (Rowohlt)
5 Red Rabbit Tom Clancy (Geyne)

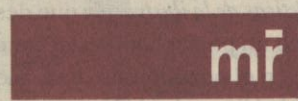
MÉXICO
1 La silla del Águila Carlos Fuentes (Alfaguara)
2 El señor de los anillos J. R. R. Tolkien (Minotauro)
3 El hombre duplicado José Saramago (Alfaguara)
4 Vivir para contarla Gabriel García Márquez (Diana)
5 La ciudad de las Bestias Isabel Allende (Plaza & Janés)

ESTADOS UNIDOS
1 Bush at War Bob Woodward (Simon & Schuster)
2 By the Light of the Moon Dean Koontz (Brown)
3 Prey Michael Crichton (HarperCollins)
4 Crossroads of Twilight Robert Jordan (Tor/Tom Doherty)
5 The Summons John Grisham (Dell)

ITALIA
1 Il volo del calabrone Ken Follet (Mondadori)
2 Io uccido Giorgio Faletti (Baldini)
3 Preda Michael Crichton (Garzanti)
4 La princesa sul pisello Luciana Littizzetto (Mondadori)
5 Bravi ragazzi Peter Gómez y Marco Travaglio (E. reuniti)

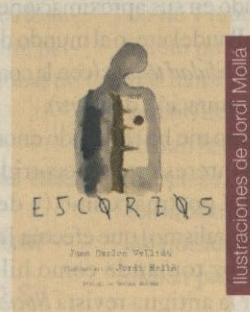
REINO UNIDO
1 Emperor Conn Iggulden (Harper Collins)
2 Crossroads of Twilight Robert Jordan (Orbit)
3 Life on Air David Attenborough (BBC)
4 Berlin: The Downfall Anthony Beevor (Viking)
5 Autobiography Roy Keane (M. Joseph)

Medios consultados:  
Die Welt (Alemania), La Reforma (México), Il corriere della Sera (Italia), The New York Times (EE.UU.), The Times (Reino Unido).

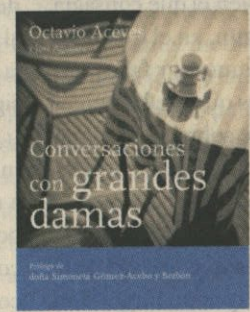


Mucho por descubrir

Juan Carlos Vellido  
**Escorzos**  
No leas este libro  
si no crees en el amor.



Octavio Aceves y José Aguilar  
**Conversaciones con grandes damas**  
25 mujeres a corazón abierto



mr ediciones martinez roca, s.a.  
www.edicionesmartinezroca.com

Grupo Planeta

# La intimidad de la serpiente

LUIS GARCÍA MONTERO. TUSQUETS. BARCELONA, 2003. 139 PÁGINAS, 12 EUROS

Engañosa resulta la poesía de García Montero, como este nuevo libro suyo demuestra cumplidamente. Sus detractores, y algunos de sus partidarios, se han quedado en la superficie: poesía urbana, cotidianidad, coloquialismo, bares y calles, suburbio y compromiso.

PERO todo eso se encuentra sólo en la superficie. Es símbolo de otra cosa, objetivación de estados de la conciencia. Leamos, por ejemplo, "Hojas verdes", donde "un día de abril", una emocionante fecha histórica, tiene "techos altos y paredes blancas", "balcones azules frente al azul del mar", "hiedra en la tapia, de un verde joven, casi húmedo, igual que la pintura de las vigas". Poesía de la meditación la de García Montero, poesía filosófica, en el sentido que se daba a esa palabra en el siglo XVIII, heredera, en los poemas de más largo aliento, de Jovellanos y de Meléndez Valdés, poesía moral que trata de reconstruir la intimidad y las perplejidades de un ciudadano, de "un hombre como hay muchos", no de un súbdito ni de un semidiós.

Engañoso el realismo de esta poesía, muy deudora del surrealismo, llena de imágenes irracionales, aunque a menudo enmascaradas por un léxico cotidiano. El hermetismo se encuentra no sólo en los dos intermedios de esas peculiares canciones de García Montero, nada popularistas, que continúan la línea iniciada en *Las flores del frío*, sino también en los poemas más exten-

sos sobre los límites de la poesía, los "cambios de piel" del sujeto lírico o las asechanzas de la historia. "Cuarentena", la obertura del libro, sitúa el momento de la escritura: llegado a la madurez, el poeta vuelve la vista atrás y dialoga con el joven que fue y que le pide cuentas desde una vieja fotografía. El tema del doble se entrecruza con el de la derrota de las utópicas ilusiones. La lección de Gil de Biedma resulta bien presente: "No escandalices más, / hablemos si tú quieres, / elige tú las armas y el paisaje / de la conversación, / y espera a que se vayan / los invitados a la cena fría / de mis cuarenta años". Un arte poética encontramos en "Los conflictos del vocabulario": la poesía es una conversación porque el hombre es eso, un diálogo con los demás y consigo mismo, "palabras con instinto de ciudad". "Domicilio particular" utiliza con acierto la técnica del enga-

ño-desengaño estudiada por Bousño: el poeta parece que nos habla de la mujer que le espera en casa tras la jornada de trabajo, pero en realidad nos habla de otra cosa que se revela en el último verso.

"Cambios de piel" es el título de la parte central del libro, la más extensa, la que justifica el título. Hay en ella poemas ambiciosos, como "El jardín de la serpiente", donde se entremezclan mito, autobiografía y crítica social. Pero quizá resulten preferibles poemas aparentemente menores, como "Realismo", un homenaje a Galdós y a la magia de la literatura que convierte la realidad en fábula, la fábula en realidad.

Con "Pequeñas elegías infinitas"



M. R.

concluye el volumen. La memoria personal y la memoria histórica se entrecruzan en los tres primeros poemas. Como en *El jardín extranjero*, el recuerdo de una postguerra no vivida directamente por el poeta, vivida sólo en las palabras de los mayores, vuelve a aparecer en el verso: "Era el año mil novecientos cuarenta, / y llegó como siempre, con doce campanadas, / aunque un viento de hambre y de banderas / ya le había pedido / la documentación". Un monólogo dramático, "Las confesiones de don Quijote", culmina el libro (el último poema tiene otro tono y parece un prescindible epílogo); se encuentra a la altura de "El insomnio de Jovellanos", de *Habitaciones separadas*, uno de los más recordados poemas de García Montero. Con la máscara de un personaje histórico o literario, la meditación del poeta, sus reflexiones, las ilusiones y la rebeldía, parecen objetivarse mejor.

García Montero, a quien el azar, el talento y, sobre todo, un puñado de apasionados detractores, han convertido en el emblema de la poesía de los 80, es algo más que un polémico jefe de escuela. Conoce bien sus maestros, sabe ir más allá. Como Unamuno, pero de otra manera, es capaz de sentir el pensamiento, de pensar el sentimiento.

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN

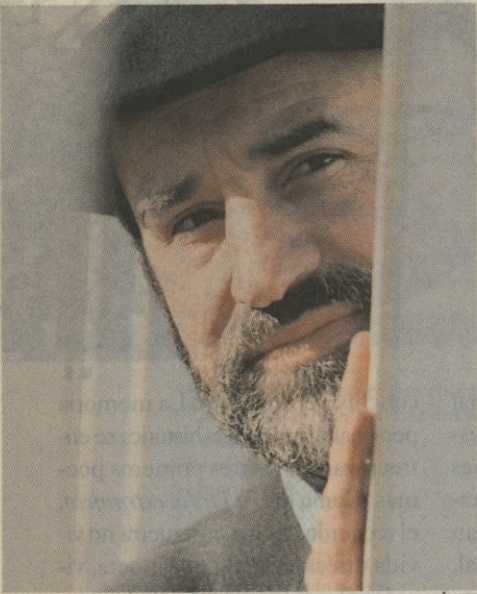
## Las confesiones de Don Quijote

**Casi nadie me llama por mi nombre,  
vulgar y cotidiano como la rebeldía.**

**Prefieren otorgarme  
la nobleza ridícula que yo mismo elegí,  
el título de un pobre caballero,  
de una triste ilusión,  
y me recuerdan hoy  
por el delirio de mis noches,  
alunado, valiente  
en la cabalgadura de los sueños  
al confundir gigantes y molinos.  
No les resulta fácil  
convivir con el nombre de las cosas.  
El dolor y el desvelo  
convierten los rebaños en batallas,  
las cuevas en enigmas  
y la fealdad inhóspita en belleza [...]**

# El trompetista del Utopía

FERNANDO ARAMBURU. TUSQUETS. BARCELONA, 2003. 295 PÁGINAS, 16 EUROS



MERCEDES RODRÍGUEZ

En 1996, el escritor donostiarra Fernando Aramburu irrumpió en la literatura narrativa española con una extensa y compleja sátira urbana—*Fuegos con limón*—que acreditaba una capacidad poco frecuente para novelar, y sobre todo, descubría a un prosista cuidadosísimo, formado en la lectura atenta de los clásicos, con una riqueza verbal y fraseológica que devolvía al lenguaje narrativo el lustre que casi siempre se echa de menos en la prosa mortecina y plana de gran parte de nuestra novela actual.

Los relatos de *No ser no duele* (1997) confirmaron aquella impresión, y la novela *Los ojos vacíos* (2000) dio la medida de Aramburu para crear mundos autónomos de gran densidad y hondura. En *El trompetista del Utopía* rebrota la chispa humorística del autor que ya brillaba en *Fuegos con limón*, pero aparece más dosificada y mezclada con registros graves. Los elementos caricaturescos que invaden algunas descripciones coexisten sin violencia con la pintura sutil de sentimientos ocultos de distinto signo—la piedad, la generosidad, el egoísmo, la violencia—que eleva a los personajes por encima de la anécdota y, acaso sin pretenderlo, acerca la historia a los confines de la parábola.

La lectura “de frente”—por utilizar la acuñación machadiana—es la de una historia lineal de sucesos minúsculos que transcurre en pocos días. Benito Lacunza, que ha echado por la borda sus años de estudiante en Madrid llevando una “vida monótona de calavera” (pág. 14) y tocando la trompeta en un bar, viaja precipitadamente a su ciudad natal, Estella, donde su padre agoniza. La muerte del padre, el tardío reencuentro de Benito con los parientes cercanos—su hermano Lalo, su tía Encarna—, las cuestiones relativas a la herencia y, sobre todo, el afecto que despierta en él la niña Ainara Ganuza, determinarán un giro en el comportamiento y en los proyectos de Benito, hasta entonces orientados a la holganza, y le harán ver de otro modo su asentamiento en una sociedad hasta entonces repudiada, que aquí aparece representada en Estella—como podría haber sido cualquier población vasca o navarra—, la ciudad donde el Zalacaín de Baroja—otro escritor donostiarra—pasó unos días, fue encarcelado y

se fugó de la prisión. El proceso gracias al cual un individuo despreocupado y borrachín como Benito—una especie de adolescente de treinta años—se convierte en pocos días en un ser adulto, responsable y generoso, constituye la auténtica línea vertebradora de la historia, sólo verosímil gracias a la extraordinaria destreza, a la íntima verdad con que Aramburu ha diseñado los personajes de Lalo y de Nines. El primero, absorto en la realización de esculturas elaboradas con piezas de metal desechadas, es un paradigma casi evangélico de bondad y honradez en un mundillo de codiciosos y mediocres, y Nines, pasada la primera impresión que produce el caos de su vivienda—cuya descripción en el capítulo 14 es un divertido modelo de literatura satírica—, acaba descubriendo la limpidez de su espíritu. *El trompetista del Utopía* es una historia de seres puros que sólo buscan un rincón de modesta felicidad. Pero no hay personajes de una pieza, y ninguno es enteramente bueno ni rechazable. Hasta Lalo se aviene a ocultar a las autoridades el incidente que causa la muerte de un niño, aunque luego el remordimiento acabe destruyéndolo; y en cuanto a Benito, su trayectoria no es precisamente ejemplar, pero es capaz de protestar en

público contra el asesinato perpetrado por unos terroristas porque no admite “que a un tío lo tumben sólo porque piensa de manera distinta” (pág. 160), lo que le acarrea un brutal apaleamiento nocturno por parte de un grupo vandálico. Este hecho y la escueta y jocosa mención del manual de vascuence descubierto en el piso de Nines (pág. 124) son las únicas referencias a una realidad de la que, significativamente, nadie habla, contemplada desde la perspectiva de un personaje que, como su creador, ha vivido fuera y vuelve a sus orígenes.

En la caracterización de los personajes—incluso de algunos fugacísimos—, Aramburu ha prestado un cuidado especial a su lenguaje, más aún que a su aspecto físico. La diferencia entre ellos se manifiesta sobre todo en su expresión verbal. Destaca el esfuerzo puesto en el habla de Benito Lacunza, que mezcla la naturalidad del registro coloquial y urbano más desgarrado con formas y derivaciones del español de Navarra que resurgen espontáneamente, como era esperable, cuando el sujeto se reencuentra con su tierra natal.

El tratamiento del lenguaje hablado es el mismo al que se adhirieron diversos narradores de esa línea que va de Cervantes a Galdós y Baroja, y consiste en una elaboración, no en un fácil calco, de modo que la escritura no cifra su objetivo en descender a mera reproducción magnetofónica, sino que las formas vulgares se dignifican al integrarse con naturalidad en el sistema literario. Son rasgos como éste los que acreditan la presencia de un escritor verdadero. Y Fernando Aramburu está entre ellos.

EDICIONES  
SIGUEME

[www.sigume.es](http://www.sigume.es)

RICARDO SENABRE

# Los príncipes nubios

JUAN BONILLA. PREMIO BIBLIOTECA BREVE. SEIX BARRAL. BARCELONA, 2003. 296 PÁGINAS, 17 EUROS

Dice Juan Bonilla (Jerez, 1966) que en la literatura española las novelas de la inmigración empezarán a tener importancia dentro de unos veinte años, cuando la segunda generación de inmigrantes se haya apoderado de la lengua desde sus primeros estudios ya en España.



DE momento Bonilla ha dedicado su tercera novela, *Los príncipes nubios*, a uno de los conflictos de máxima actualidad que tiene un punto de apoyo en el fenómeno histórico-social de la inmigración considerado en el marco más amplio de la explotación selectiva del ser humano con despiadada crueldad y sin escrúpulos de ninguna clase.

La novela está contada con la frialdad y el cinismo de un narrador impasible, que también es el protagonista de la historia. Moisés Froissard Calderón ha pasado en poco tiempo de ser un joven artista dedicado a entretener a los niños hacinados en la miseria de un suburbio vertedero en Bolivia a convertirse en cazador de ejemplares hermosos entre los inmigrantes que naufragan en las pateras cerca de las costas españolas o en cualquier parte del mundo aplastada por la pobreza, la bancarrota económica, una catástrofe natural o una guerra. Los cuerpos más bellos son entregados a un club donde serán modelados para ser alquilados como máquinas de sexo dedicadas a complacer los deseos de quienes puedan pagar sus caros servicios. El club es una red internacional con sedes en las más impor-

tantes ciudades de Europa y América, desde Barcelona a Nueva York, en una floreciente globalización de refinada mercancía sexual.

El narrador cuenta los hechos en primera persona desde dentro de la organización, con la misma indiferencia y cinismo con que se com-

porta como personaje. Es cazador de piezas codiciadas por las posibilidades de su figura. Y se presenta como salvador de vidas. Pues busca sus presas entre la miseria y el extremo desamparo de los lugares más necesitados del planeta que puedan ofrecer modelos de sexo en

venta. Por eso esta novela de Bonilla es radicalmente actual. Porque, por encima de situarse en nuestro presente y pagarlo todo en euros, escarba en este mundo de hoy en que ya casi todo está en venta. En este sentido, hay que reconocer el valor moral y estético de su denuncia, transformada en relato imperturbable de un narrador sin sentimientos y un personaje que aprovecha

la ambigüedad moral de nuestra sociedad para justificarse a sí mismo y convencer a los demás.

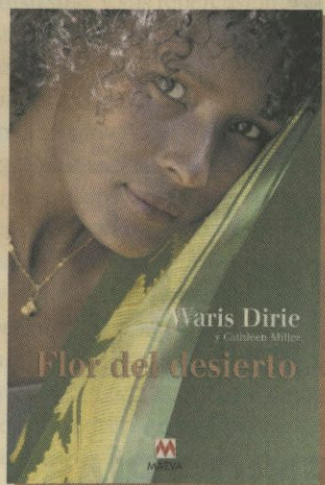
Pero el mayor acierto de la novela, más allá de su compromiso en la denuncia de la explotación de los débiles y su penetración en los oscuros pliegues del barro humano, donde bondad y maldad conviven hasta en la misma persona, está en la envoltura humorística con que se narran peripecias de suma gravedad. Así el protagonista sin escrúpulos y narrador sin sentimientos se vale de la ironía y el humor como procedimientos distanciadores para evitar el mero alegato social. Los recursos en este campo son múltiples, desde la irónica denominación de Club Olímpico o el nombre de "narrador omnisciente" aplicado al Rottweiler de la amante del protagonista hasta juegos de palabras como "etereosexual-estereosexual" o "amortizarse-amortajarse". Pero el más significativo está en las frecuentes reflexiones lúdicas acerca de la convivencia y necesidad de un narrador omnisciente para contar los recovecos de la historia a los que el narrador y protagonista no puede acceder y que, irónicamente, está señalando.

Con ello la novela integra en su texto unas gotas bien dosificadas de metanarración que reflexiona sobre sí misma. Tal vez sobran algunas digresiones alejadas del hilo principal y el desenlace no acaba de completarse, pues no sabemos que será del bello nubio que ha conseguido volver a España. Aunque, por lo ya contado, el lector dispone de pistas para imaginarlo. En suma, he aquí una novela que debe leerse y que puede contribuir al nacimiento de una nueva modalidad temática entre nosotros.

ÁNGEL BASANTA

Por fin llega...

## Flor del desierto



El libro que escribió  
Waris Dirie  
antes del éxito de  
*Amanecer en el desierto*



MAEVA

"La valentía de una mujer"

Elton John

# Reanudación

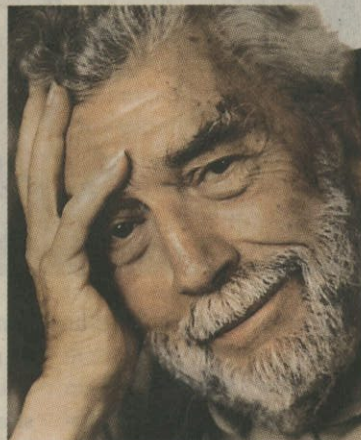
ALAIN ROBBE-GRILLET. TRADUCCIÓN DE JAVIER ALBIÑANA. ANAGRAMA, 2003. 187 PÁGS, 13 EUROS

Diez años después de la muerte de Benet nos llega esta cuidada traducción que representa el regreso a la novela de Robbe-Grillet, y el enlace entre ambos nombres no quisiera que pareciese arbitrario: se trata de los dos ingenieros que contribuyeron más decididamente a la crisis creativa del género, que se había institucionalizado ya desde antes del medio siglo y que no se ha salvado todavía ni con el óbito ni con el certificado de salud perpetua.

UN lustro más joven que el español, Robbe-Grillet publicó sus primeras novelas "objetalistas" en los años 50, mientras Benet se dedicaba a construir presas y puentes. Cuando publica sus primeros relatos y *Volverás a Región*, el autor de *Le voyeur* está ya de vuelta, y se concentra sobre todo en el cine, o en "ciné-roman". No desaprovecha la oportunidad de hacer teoría programática con *Pour un nouveau roman* (1963), que también influyó en España, más que el ensayo de Benet *La inspiración y el estilo* (1967). Mientras la producción de éste se consolidaba para hacer de él un novelista de culto preocupado, al fin, por sellar una nueva alianza con el lector, su colega francés publicaba esporádicamente novelas, la última de las cuales, *Djinn*, aparece en 1981 y fue seguida por la trilogía que bajo el título *Romanesques* encubre la ficcionalización de una autobiografía. Y ahora *La reprise*, esa reanudación del tracto novelístico que la crítica francesa ha saludado con entusiasmo, como una suerte de testamento literario del autor, nada fúnebre por otra parte.

Es difícil negarle a Robbe-Grillet la condición de jefe de filas en la segunda oleada de los antinovelistas, entendiendo por tales los que se cuestionaron la viabilidad del género tras la quiebra del mundo burgués y sus certezas, a lo que desde

mediados del XX se añade el desarrollo del cine como forma de la narratividad. A estos efectos, si en 1920 Gómez de la Serna afirmaba que ya no se podían hacer más que las novelas del escepticismo, un tipo de novela escéptica bien hecha de cada tipo de novela, 60 años después Eco hablará a su vez de ironía, a la que justifican los resabios de autores y lectores que ya no pueden ser ingenios. Ese es el camino que Rob-



LIRE

be-Grillet ha recorrido. Su objetivismo a ultranza persiste en *Reanudación*, pero el gesto es ya irónico, como cuando se aplica a los dibujos sadicopornográficos titulados "Penitencia", "La hoguera" y "Reden-

ción", en los que la fijación espacial propia de este tipo de reproducciones da lugar a un soberbio tratamiento cinematográfico.

La metaficción significa el cenit de la ironía novelística, y *Reanudación* hace de ella su fundamento compositivo y temático. Si el lector quiere saber lo que está pasando, no faltará el relato cabal que un policía teutón hace a partir de la página 148. Más complicado lo tendrá con los otros narradores, que son varios, contradictorios, y que se regodean en pasar de la primera a la tercera persona. De vez en cuando, las cartas se ponen boca arriba: así cuando en la pág. 126 los tres temas fundamentales de que se trata se identifican con el incesto, la gemelidad y la ceguera. De ellos, el nuclear viene a ser el mismo que Saramago ha hecho suyo en *El hombre duplicado: el Doppelgänger*, de tan acreditada tradición germana desde Heine, que se compadece con la ambientación de esta novela en el Berlín dividido de 1949.

Todo es doble en ella: los personajes, sus nombres, sus muertes, sus episodios, siempre con un trasfondo psicoanalítico congruente con el tema central y el complejo de Edipo, así como con el corte policial de la trama en esta novela aparentemente de espionaje. Pero no es el escepticismo de aquel ingeniero fenomenólogo del *nouveau roman* que Robbe-Grillet fue, sino la ironía zumbona, tan irreverente como grata para con el lector, la que domina en *Reanudación*, fruto de esta proclamación posmoderna casi al final del texto: "Las antiguas palabras siempre ya pronunciadas se repiten, narrando siempre la misma historia de siglo en siglo, repetida una vez más, y siempre nueva..."

DARÍO VILLANUEVA

**leer**

PREMIO NACIONAL AL FOMENTO DE LA LECTURA  
La revista Decana de Libros y Cultura  
Año XIX Nº 140 Marzo 2003

**ESPAÑÓLES  
FRENTE A LA  
GUERRA**

LA CONVERSACIÓN  
**EUGENIO TRÍAS**

**YA A LA VENTA**

# Borges y el cinematógrafo

EDGARDO COZARINSKI. EMECÉ. 160 PÁGINAS. 13 EUROS

Este es un libro para los apasionados de Borges y del cine. Sumados deben ser multitud. Sus ediciones son propias de los misterios que rodean la obra del maestro. Se publicó en Buenos Aires en 1974.

ENTONCES llevaba el título de *Borges y el cine*, y posteriormente se sucedieron ediciones en Milán, París y Nueva York, según confiesa su autor. En esta nueva salida se han añadido nuevas notas, una documentación recopilada por Daniel López y un breve texto original de Borges, perdido en la revista "Selecciones".

Edgardo Cozarinsky es hombre de cine. No sólo es autor de algún documental sobre Borges, de quien fue amigo, sino también del filme *Guerreros y cautivos* (1989). Es, por otra parte, uno de los grandes conocedores de la obra de Borges. Ha cultivado la novela y el ensayo y es autor de varias películas. *Borges y el cinematógrafo* es considerado un clásico de la bibliografía borgeana. Entre las páginas 25 y 82 sorprenderá la actividad —para algunos lectores de Borges poco iniciados— del maestro como crítico de cine. Sus opiniones sobre algunos filmes de los años 30 e inicios de los 40 pueden resultar sorprendentes no sólo por su radicalismo, por su estilo cortante y deliberadamente aséptico, sino por su profundo conocimiento de un arte cuya influencia en su obra no disimulará, al contrario.

El autor entiende en el ensayo inicial que "el cine aparece asociado en Borges a la práctica de la narración, aun a la posibilidad misma de

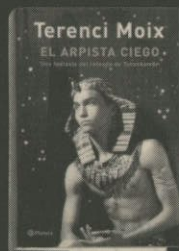
abordar la narración". La ironía de Borges a la hora de enjuiciar filmes viene arropada por consideraciones estéticas y aún personales. Ni siquiera *Ciudadano Kane* escapa a su ácida ironía. Kane es un "caos de apariencias" y concluye profetizando (los profetas tienden a errar): "Me atrevo a sospechar, sin embargo, que *Citizen Kane* perdurará como perduran ciertos filmes de Griffith o de Pudovkin; cuyo valor histórico nadie niega, pero que nadie se resigna a rever. Adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente, es genial: en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra". Su consideración sobre el doblaje, que publicó en "Sur" tuvo ciertas repercusiones, pese a su brevedad. Como siempre, Borges resulta, aquí también, esencial.

Además del prólogo de los argumentos elaborados y publicados por Borges y Bioy Casares, Cozarinsky analiza el "Cine sobre Borges", un considerable esfuerzo de erudición en el que el autor rastrea las primeras menciones de Borges en el ámbito francés, donde fue acogido con entusiasmo, y sus repercusiones en el cine británico y estadounidense. Cozarinsky analiza incluso las adaptaciones realizadas para TVE con motivo del Quinto Centenario. Sin embargo, ni las alusiones ni los ecos de Borges pueden ser completos. No se menciona, por ejemplo, el film inspirado en la novela de Umberto Eco, cuyas resonancias borgeanas son tan evidentes. El autor dedica páginas también a Borges protagonista de entrevistas y reportajes para cine y televisión. El libro de Cozarinsky dice menos de lo que sabe el autor sobre el cine y Borges. Estas páginas merecen el entusiasmo.

JOAQUÍN MARCO



PREMIO  
DE NOVELA  
FUNDACIÓN  
JOSÉ MANUEL  
LARA  
HERNÁNDEZ



En realidad son muy parecidas.  
Las cinco son las Mejores  
Novelas de 2002

La Fundación José Manuel Lara y once prestigiosas editoriales se han reunido por segundo año consecutivo para premiar la mejor novela escrita en castellano y publicada en cualquier editorial y cualquier país durante 2002.

Éstas son las cinco novelas finalistas, y dentro de poco elegirán la mejor. ¿Será capaz de esperar hasta entonces para empezar a leerlas?

f)L Fundación  
José Manuel Lara

Comité Organizador del Premio de Novela Fundación José Manuel Lara Hernández

ANAGRAMA

DESTINO

ESPASA

LENGUA DE TRAPO

MONDADORI

Editorial Planeta

PLAZA JANÉS

Editorial PRE-TEXTOS

SEIX BARRAL

Ediciones Siruela

TUSQUETS EDITORES

## Diccionario de películas del cine norteamericano

EDUARDO RODRÍGUEZ Y JUAN TEJERO (ED.). T&B. MADRID, 2002. 994 PÁGINAS, 36 EUROS



En contra de lo que se cree, la función de una crítica no es tanto llevar a las salas a quienes aún no han visto una película como hacer reflexionar

sobre la misma a quienes ya han pasado por taquilla.

Y hay a quien le gusta releerlas porque esas palabras más o menos pertinentes sobre lo ya visto terminan por convertirse en un eficazísimo aliado de la memoria. De ahí que parezca buena idea reunir en un solo tomo, ordenadas por orden alfabético, una buena cantidad de críticas de películas relevantes, en este caso americanas. La selección, con el lógico predominio de clásicos indiscutibles, determina que la mayoría de las críticas aquí reunidas sean favorables. Menos unánime resultan las maneras que los distintos críticos tienen de abordar las películas. Algunos, los mejores, no emplean más que la sensibilidad y el sentido común que parecen consustanciales al buen articulista; otros necesitan parapetarse tras un socorrido arsenal de referencias históricas, lingüísticas, literarias, etc., que de nada sirven si no conducen al resbaladizo terreno del

pronunciamento personal, que es donde el crítico se la juega.

Por supuesto, en los 40 años de práctica crítica que abarca este diccionario, muchos han sido los estilos y procedimientos que han caducado. Y, sí, hay mucha metodología caduca y algo de pedantería envejecida en esta entrañable colección de recortes; aunque lo curioso es que, a pesar de eso, la mayor parte de las apreciaciones contenidas en este libro siguen siendo relevantes, tal vez por haber sido dictadas por un sincero entusiasmo emanado directamente del primer enfrentamiento del crítico con cada película.

Por lo dicho, un libro así forzosamente ha de ser heterogéneo y contradictorio: una misma película —el *Drácula* de Coppola, por ejemplo— puede recibir una crítica entusiasta en su artículo correspondiente y ser denostada en otros. El lector

ha de entender que cada crítica establece un marco propio de referencias, y que lo que parece bueno a un crítico entregado a su película puede no serlo tanto a quien la juzga en un contexto más amplio.

Sí desazona, en cambio, que clásicos como *Marty*, *Río Rojo* o *Marnie la ladrona* merezcan apenas una breve gacetilla, mientras que películas menores reciben un tratamiento mucho más generoso. Discrepancias de espacio que delatan más bien determinadas lagunas de nuestra crítica cinematográfica y la escasa atención que merecen en la prensa las repositiones de los clásicos o las programaciones de las filmotecas.

Salvando este defecto, el libro deparará al lector cinéfilo incluso la pequeña satisfacción de sorprender a otro cinéfilo incurriendo en un desliz o en una exageración. Así, el protagonista de *Malcolm X* no peregrina a Egipto, sino a La Meca. Robert Zemeckis tiene bien poco de genio, por mucho que insista el crítico de ABC. Y *La soga* no es, ni mucho menos, un "Hitchcock menor", como afirma, después de haber esperado más de 30 años para verla estrenada en España, un displicente (y llorado) José Luis Guarner.

JOSÉ MANUEL BENÍTEZ ARIZA

## Francisco Elías escritor de cine

R. NAVARRETE-GALIANO. FUND. EL MONTE. SEVILLA. 145 PP, 15 E.

EL onubense Francisco Elías (1890-1976) dirigió el primer largometraje sonoro español (*El misterio de la Puerta del Sol*, 1929) y algunos de los grandes éxitos del periodo republicano (*Bolíche*, *María de la O*), antes de que su estrella se eclipsase tras un decepcionante periodo mexicano



ESCENA DE PUERTA DEL SOL

and una no menos frustrante reincorporación a la cinematografía española para filmar su última película, *Marta* (1954). Probablemente fue su curiosa posición durante la guerra (director en activo en la zona republicana, pero afiliado clandestinamente a Falange) lo que le granjeó la desconfianza de unos y otros. La crítica sostiene que fue un realizador correcto, digno de un reconocimiento mayor del que disfrutó. De que también era consciente de las limitaciones de la industria cinematográfica española, que él conoció en coyunturas muy diversas, dan testimonio sus propios textos, extractados en esta interesante reivindicación de su figura. **J.M.B.A.**

## Conversaciones con Fernando Fernán Gómez

ENRIQUE BRASSÓ. ESPASA. MADRID, 2002. 303 PÁGINAS, 35 EUROS

SIGUIENDO el modelo inaugurado por Truffaut en su famoso libro-entrevista con Hitchcock, Enrique Brassó repasa con Fernando Fernán Gómez la dilatada trayectoria de este actor y director, aunque sin limitarse exclusivamente a la obra del entrevistado. El resultado es un fresquísimo recorrido por la historia del cine español, con sus luces y sombras, en el que resultan reivindicados muchos buenos profesionales hoy más o menos oscurecidos u olvidados (Florian Rey, Serrano de Osma, Ignacio F. Iquino), y no son excesivamente alabados otros que gozan de la consideración de genios. Fernán



Gómez no sólo responde puntualmente a lo que, a veces de manera demasiado mecánica, le pregunta el entrevistador, sino que sabe dejar planteadas sus propias preguntas. Por ejemplo, sobre el verdadero alcance de la "autoría" en el cine; algo de lo que sabe mucho este profesional cuyas películas "de encargo" (*Siete mil días juntos*, por ejemplo) son a veces tan buenas como las que responden a un empeño personal. O qué caminos podría recorrer el cine español para desarrollar una personalidad propia, que no fuera mera imitación de modelos foráneos. **J.M.B.A.**

# Hiroshima

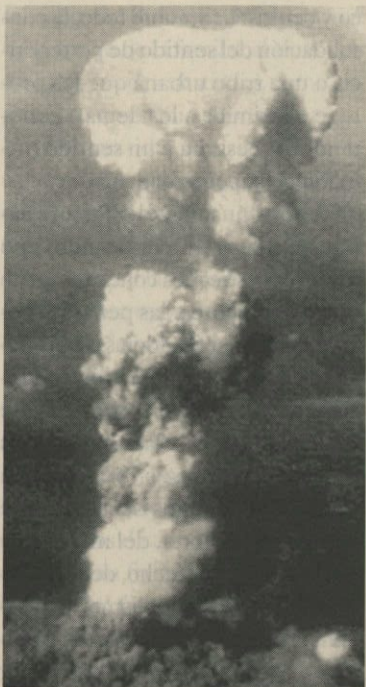
JOHN HERSEY. TRAD. J. G. VÁSQUEZ. TURNER. 184 PÁGS, 17 E. GÜNTHER ANDERS: MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES DE LA CONCIENCIA. PAIDÓS. 232 PÁGS, 14 E.

Los dos libros que recomendamos al lector, el reportaje sobre los supervivientes de Hiroshima del periodista John Hersey (1914-1993) y la correspondencia mantenida por el filósofo vienés Günther Anders (1902-1992) con el comandante Claude Eatherly, oficial de uno de los B 59 que asolaron la ciudad japonesa, son de especial interés, sobre todo cuando otros jóvenes pilotos norteamericanos, in-

gleses y tal vez españoles podrían verse ante dilemas morales muy similares a los de Eatherly e infligir tanto dolor como el que padecieron las víctimas de este funesto bombardeo.

POR supuesto, también recomiendo su lectura a nuestros gobernantes, tan incapaces de imaginar el sufrimiento que pueden provocar ciertas decisiones tomadas desde un despacho o incluso desde un parlamento, aunque luego sea fácil anestesiar la conciencia moral con eufemismos tales como "guerra contra el terrorismo", "ataque preventivo", "daños colaterales" y otros tecnicismos por el estilo.

El libro de Hersey fue en su origen un reportaje publicado en *New Yorker*, en 1946, poco después de la masacre de Hiroshima y Nagasaki. El autor, que había trabajado como corresponsal de guerra durante el conflicto bélico para la revista *Time*, compuso un relato que no sólo es un clásico en el género del periodismo de investigación, sino que consti-



tuye un testimonio ineludible para toda reflexión en el ámbito de la filosofía moral. Sin ningún tipo de concesión al sensacionalismo, pero sin renunciar a la eficacia narrativa del mejor lenguaje documental, Hersey reconstruyó en un estilo sobrio y verídico la historia de seis supervivientes desde el momento mis-

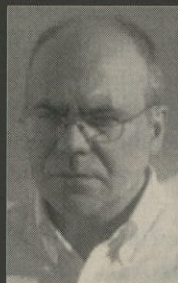
mo del fulgor letal de la explosión hasta las secuelas que sufrieron a causa de los estragos y daños psicofísicos producidos por la bomba.

Su narración cumple fielmente con uno de los objetivos que filósofos americanos como Elaine Scarry y Richard Rorty han atribuido al lenguaje periodístico: dar voz al sufrimiento de las víctimas que han vivido situaciones límite, contrarrestar el angustioso enmudecimiento provocado por la crueldad o la tortura.

La relación epistolar mantenida entre Günther Anders y Claude Eatherly desde 1959 hasta 1961 representa otro documento clásico en la historia de la filosofía moral, pues nos presenta la carnicería de Hiroshima desde el inusitado ángulo de un exterminador involuntario que asume su responsabilidad sin excusarse tras la cadena de mando y transforma su arrepentimiento en denuncia activa. Si el intento de entablar una relación epistolar con el hijo de Eichmann resultó fallida, esta iniciativa de Anders dio lugar a una relación de amistad y a una cooperación intelectual en la lucha antinuclear y pacifista. En el contexto de la carrera armamentística, el joven Eatherly, incapaz de representar el infame papel de héroe nacional y de adaptarse a la "normalidad" civil, fue recluido en un hospital psi-

quiátrico militar donde durante años se intentó combatir su sentimiento de culpabilidad a base de fármacos. El Estado terapéutico psiquiatrizó lo que no era sino una reacción normal a una situación tan anómala como es el exterminio de más de cien mil civiles. A lo largo de la correspondencia, Anders explica a su discípulo la insensibilidad moral del estamento militar y político y de la mayor parte de la población estadounidense, así como su siniestra cercanía a la impasibilidad alemana ante el exterminio judío, mediante una exposición clara y sucinta de su filosofía de la técnica: el poder de fabricar y producir ha superado nuestra capacidad de imaginar y lamentar las consecuencias derivadas del funcionamiento de nuestras máquinas burocráticas y otros artefactos técnicos. Anders es consciente de que con su actitud Eatherly proporciona un ejemplo de los límites morales de esa nueva tecnología que podríamos denominar, con un término de Sloterdijk, "atomoterrorismo", cuyas aplicaciones militares obligan a reformular nuestros conceptos ante la posibilidad de que todos podamos convertirnos, como el piloto norteamericano, en "culpables inocentes".

ENRIQUE OCAÑA



JUSTO NAVARRO

F.

Una novela sobre un personaje mítico, Gabriel Ferrater, una investigación a cargo de uno de los mejores escritores españoles contemporáneos

JAVIER TOMELO

*La mirada de la muñeca hinchable*

La nueva e inquietante novela del autor de los celebrados "Cuentos perversos"



ANAGRAMA

## Diario de un skin

ANTONIO SALAS. TEMAS DE HOY. MADRID, 2003. 247 PÁGINAS. 16'60 EUROS

He aquí una muestra de verdadero periodismo de investigación, donde a un tema de interés se une el riesgo de la indagación y el desvelamiento de unas tramas que constituyen una amenaza pública ante la que la opinión y las autoridades deben tomar conciencia.

ANTONIO Salas, nombre supuesto bajo el que publica un valiente periodista, relata con estilo algo apresurado pero eficaz su inmersión en el ambiente de los *skinheads*. El testimonio tiene el valor de lo presencial (estuvo allí, en medio de las reuniones y acciones de terror callejero) y de lo documental (pues filmó con cámara oculta muchas de ellas, con grave riesgo para su integridad). La estancia durante un año en ese mundillo sórdido, algo que ningún otro ha llevado a cabo, proporciona una información impagable para la evaluación de las dimensiones reales del entorno violento de los *skins*, de sus relaciones con los clubes de fútbol y partidos de extrema derecha, víncu-

los que quedan fehacientemente demostrados, con nombres y apellidos, lugares y organizaciones.

Los pasos de la indagación se encaminaron inicialmente hacia la corriente *skin*, el más importante de los movimientos ultras por su capacidad de penetración social y efectivos: número, páginas en Internet, locales, publicaciones y grupos musicales. Explica el proceso de reclutamiento y concienciación a través de los atractivos que representan para tantos jóvenes la estética personal, la canalización de las actitudes rebeldes más elementales a través del odio y los mensajes simples, la música, los elementos contraculturales como el exotismo pagano, esotéri-

co y ocultista... y, sobre todo, la consolidación del sentido de pertenencia a una tribu urbana que les protege e intimida a los demás, generando autoestima y un sentido primario de superioridad.

A continuación el olfato de sabueso le lleva a ir verificando, uno a uno, los estrechos contactos entre ese movimiento y las peñas futbolísticas, las distribuidoras de propaganda nazi de todo tipo (libros, música, revistas...), los partidos de extrema derecha y las asociaciones culturales neonazis. Se trata, en suma, de enemigos declarados de la sociedad abierta, del mercado y del Estado de derecho, de los valores de libertad, pluralismo y convivencia en paz entre personas y culturas, todo lo cual es percibido por ellos como manifestación de debilidad y decadencia. En este capítulo, el antisemitismo es el sostén fundamental del análisis.

Un elemento central de las averiguaciones es que el autor desmon-

ta el tópico de un grupo compuesto por personas de escaso poder adquisitivo y pocas luces. Al contrario, basta leer la entrevista que hace a Ramón B., el principal ideólogo, para constatar que hay personas con cerebro y elevada formación que mantienen estrategias sagaces a la espera de que los problemas de integración que puedan producirse a raíz del fenómeno inmigratorio, y la relación oportunista con la delincuencia que están dispuestos a establecer, den los frutos apetecidos.

Inicialmente, muy pocos dieron importancia a lo que se ha denominado *kale borroka*. Ahora sabemos que forman parte de los nuevos comandos del terrorismo nacionalista vasco que continúa asesinando. Esta es la mejor enseñanza de un libro que tiene visos de anticipar un futuro siniestro que esta vez procederá de la extrema derecha. Estamos a tiempo gracias a Antonio Salas.

ROGELIO LÓPEZ BLANCO

## Comer bien para prevenir las enfermedades del corazón

MICHEL MONTIGNAC. DIAGONAL. BARCELONA, 2002. 282 PÁGINAS. 21 EUROS

MÉDICOS, nutricionistas y expertos en los diversos saberes que se ocupan de la salud humana están de acuerdo en que las enfermedades cardiovasculares constituyen la causa de muerte más frecuente en los países industrializados. A principios del siglo XX se fallecía en España a causa de distintos tipos de enfermedades infecciosas tales como neumonías, tuberculosis o diarreas. Ahora, los infartos, las anginas de pecho, los accidentes cerebrovasculares y los problemas arteriales seguirán llevando más personas a las urgencias que cualquier otra enfermedad. Según informaciones publicadas, el año pasado se produjeron en España más de 68.000 infartos agudos y 70.000 accidentes cerebrovasculares. El 35% del total de fallecimientos.

El título de este volumen describe muy bien la intención de su contenido: en los hábitos alimenticios está la clave de la prevención de las enfermedades cardiovasculares. Michel Montignac se hizo famoso hace una década en el complejo y proceloso mundo de las dietas para perder peso, por un método de adelgazamiento—tenía mucho que ver con el del Dr. Atkins—en el que las calorías de la ingesta no eran lo importante. Lo que cuenta para Montignac es la selección y combinación de los alimentos. Su idea está muy próxima a la de los regímenes disociados.

Para Montignac, de lo que se trata es, en primer lugar, de no comer patatas, zanahorias, remolacha o cualquier otra cosa que conlleve secreción de insulina, que estimula el desarrollo de

las células adiposas. En segundo lugar, que no deben mezclarse en el plato lípidos y glúcidos o proteínas animales y féculas. Es decir, el filete con patatas fritas es malo para adelgazar.

Pese a que Montignac pone el acento en la dieta, no deja de advertir que en la prevención de las enfermedades cardiovasculares existen otros elementos de enorme importancia. La herencia, la obesidad, la diabetes, el tabaquismo, las infecciones o las toxicomanías constituyen realidades cuya presencia en la vida no puede obviarse. No obstante, la tesis central de este volumen mantiene su validez. La correcta gastronomía nutricional mejora la salud y alarga la vida.

BERNABÉ SARABIA

# Vida de casa

RAFFAELLA SARTI. CRÍTICA. 304 PP, 20'50 E. D. I. KERTZER, M. BARBAGLI: LA VIDA FAMILIAR A PRINCIPIOS DE LA ERA MODERNA. PAIDÓS. 484 PP, 25 E.

Ambos libros son dos traducciones recientes, que tienen en común el tema de la familia en la época moderna. La historia de la familia, que surgió hace unas décadas vinculada a la historia económica y social, y más en concreto a los estudios de demografía histórica, se enfoca ahora desde perspectivas muy variadas, entre las que destaca la historia de la mujer, la llamada “historia de género”, feo anglicismo que procede de *gender*, pero cuya difusión hace difícil de evitar.

EL libro de Raffaella Sarti, a partir de la óptica de la familia, aborda una amplia serie de cuestiones, como expresa ya su propio subtítulo: casa, comida, vestido, utensilios domésticos, muebles, consumo y otros muchos aspectos ligados a ellos se contemplan en sus páginas. Se nos describen así las familias y los grupos que conviven, los distintos tipos de viviendas en diversas zonas de Europa y de acuerdo con las diferencias económicas y sociales, la distribución de los espacios dentro de las casas, las labores respectivas de hombres y mujeres, el papel de los criados, los distintos remedios que se adoptan frente al terrible problema del frío, las repercusiones de las formas de vida en la intimidad y la evolución de éste y otros muchos conceptos. Las dietas alimenticias, la presencia, función y —en ocasiones— el significado de los distintos alimentos. Todo ello con la necesaria visión histórica que combina las permanencias con los cambios y evoluciones en el tiempo,

dentro de un periodo histórico como fue el Antiguo Régimen, en el que “la casa era un espacio en el que coincidían la producción, la reproducción y el consumo” y en el que, a diferencia de lo que ocurrirá después, en la época contemporánea, no existían fronteras nítidas entre lo privado y lo público, o al menos no en el sentido en que nosotros las percibimos. La historia de la mujer y el mundo femenino está en el trasfondo de todo el libro.

No resulta fácil tratar de tantos y tan variados aspectos, y además, en un espacio tan vasto como la totalidad de Europa. La historiadora italiana se basa en sus trabajos e investigaciones relativas sobre todo al centro de Italia (Bolonia), y completa el resto con el manejo de una muy amplia bibliografía, que se centra sin embargo en los estudios realizados sobre Italia, Francia, Inglaterra o el mundo germano, con significativas ausencias, como el caso español, al que apenas se hace referencia en el libro o en la bibliografía final. Ello no quiere decir que las aportaciones y conclusiones hubieran sido muy distintas, pues como muestran muchos de los estudios generales, que la autora conoce bien, existen múltiples elementos comunes dentro de la cultura cristiana europea; pero hubiera sido bueno encontrarse ejemplos y casos más cercanos a nosotros. La historia de la familia, la vida doméstica y las mujeres en España tiene una entidad muy superior a la que se refleja en el libro.

Es cierto que los estudios sobre estas cuestiones se han desarrollado más en unos países que en otros, pero con todo, persiste la tendencia de las historias “generales” —que no es exclusiva de la historia de la familia— a basarse preferentemente en

las historiografías del “nucleo duro” europeo, que cuentan también con la ventaja de su mayor difusión. El libro coordinado por Kertzer y Barbagli amplía el campo de observación, lo que es una buena noticia, y algunos de sus autores utilizan varios de los trabajos fundamentales sobre España. Sin embargo, recurre escasamente a casos de países como España o Portugal, a causa de un precario conocimiento de las investigaciones realizadas en ellos.

Se trata del primer volumen de una serie de tres sobre historia de la familia europea desde 1500 a la actualidad, y está formado por una decena de trabajos de interés y calidad, a cargo de historiadores, historiadores del derecho, sociólogos o expertos en antropología social, encabezados por una buena síntesis sobre demografía y familia en la historia Moderna europea, realizada por los compiladores del libro. Tal vez el artículo más novedoso sea el de Karl Kaser sobre la familia en el campesinado siervo de la Europa oriental. Hay también un trabajo de Raffaella Sarti sobre las condiciones materiales de la vida familiar, que resume algunos aspectos del libro de dicha autora ya comentado, así como estudios sobre demografía, legislación acerca de la familia, el impacto en ella de la Reforma y la Contrarreforma, las repercusiones de la protoindustrialización, las relaciones paternofiliales, el matrimonio la viudedad y el divorcio, o el parentesco.

En suma, dos buenos libros —y además bien traducidos, lo que no siempre ocurre— que nos muestran no obstante la escasa difusión internacional de buena parte de la producción historiográfica de nuestro país.

LUIS RIBOT

VALERIANO DOMÍNGUEZ BÉCQUER, *FAMILIA*





JUAN EDUARDO ZÚÑIGA

## “Pobres escritores los que temen expresarse públicamente”

**PREGUNTA:** ¿Qué diferencia *Largo noviembre en Madrid* de *Capital...*?

**RESPUESTA:** Es otra perspectiva de lo que he escrito sobre la guerra civil. El espacio es el mismo, Madrid, pero la ciudad ya no se defiende. En *Capital de la gloria* hay más relación entre la ciudad arruinada y la crisis de los personajes.

**P:** ¿Por qué la abre con una cita de Alberti? ¿No acabó harto de celebraciones?

**R:** En ese poema, Alberti rinde homenaje a los habitantes de una ciudad trágicamente asediada. Nunca es excesivo recordar a los grandes poetas.

**P:** Novela los últimos días de la guerra civil: ¿dónde empieza la ficción y dónde la autobiografía?

**R:** No hay autobiografía; lo que forma estos relatos es ficción, memoria y también realidad porque alguno de los personajes existió.

**P:** ¿Cómo es el deseo en los tiempos oscuros?

**R:** En las épocas terribles el deseo de amor es más apremiante cuando la muerte está cerca; entonces, una caricia, una mirada significan la voluntad de vivir.

**P:** ¿Cuál es el mayor misterio de los días y las noches en una dictadura?

**R:** *Misterios de los días y las noches* es el título de un libro de relatos fantásticos que escribí hace años. Yo nunca relacionaría una dictadura con el misterio, sino con la oscuridad, los secretos, el silencio.

**P:** ¿Con la democracia?

**R:** Transparencia, convivencia, recuperación de la palabra.

**P:** ¿Y cuando las grandes potencias preparan una guerra como ahora?

**R:** La experiencia histórica demuestra que las guerras no resuelven los conflictos, son siempre injustas y crueles y más bien sirven para ocultar oscuros intereses.

**P:** ¿Qué es más doloroso, la nostalgia de lo perdido o de lo nunca hallado pero intuitivo?

**R:** Más doloroso siempre es no alcanzar lo que se intuye como magnífico, y lo no realizado, aún más bello, más idealizado.

**P:** Homenajea en su libro a las Brigadas Internacionales, aunque hoy se dice que fueron un mito...

**R:** Para juzgar a las Brigadas hace falta una objetividad a la que todavía no se ha llegado. Los internacionales representaron un espíritu de solidaridad y de defensa de la legalidad democrática en España.

**P:** A menudo los personajes de los cuentos aseguran que todo se olvidará, pero ¿es posible el olvido?

**R:** Sí, algunos personajes dicen que todo se olvidará, pero ellos lo lamentan: sería un grave error el recurrir al olvido porque el olvido deja vacía el alma.

**P:** ¿A qué precio?



**A vueltas con la memoria, la literatura y el amor, Juan Eduardo Zúñiga (Madrid, 1929) acaba de publicar *Capital de la gloria* (Alfaguara), un puñado de relatos sobre los últimos días de la guerra civil en Madrid. No es la primera vez que evoca a la ciudad sitiada (*La tierra será un paraíso, Largo noviembre en Madrid*) pero ahora su mirada aparece más desolada que nunca al retratar a mujeres acosadas por el deseo y el miedo; a niños perdidos y padres asesinos... Y no hay olvido que valga, dice, porque el olvido no es un arte, sólo astucia o frivolidad o vejez.**

**R:** A uno muy alto: ser infieles a la historia personal y a la colectiva. El recuerdo es fidelidad a unas ideas, a unos sentimientos.

**P:** ¿Cómo se aprende el arte del olvido?

**R:** No me parece arte, sino astucia, frivolidad o envejecimiento cerebral.

**P:** ¿Cuál es la fantasía que podría hacerle vivir en tiempos de crisis?

**R:** Una fe inalterable en que a toda crisis se puede poner un final.

**P:** ¿Qué relación tiene el miedo, el deseo y la muerte?

**R:** Puede haber relación entre el inútil miedo, la absurda muerte y los favores inagotables del deseo, ese “que mueve el sol y las altas estrellas”?

**P:** ¿Sus cuentos están más cerca de Chejov que de Borges?

**R:** Admiro a Chejov. Es un maestro por la sutileza con que describe los sentimientos encontrados, las frustraciones, las atmósferas provincianas.

**P:** ¿El cuento es un género menor o sufre autores menores?

**R:** Pueden ser considerados autores menores Borges o Maupassant? La aparente facilidad del relato breve puede ser un espejismo.

**P:** ¿Cuál es su secreto para mantenerse al margen de bandas literarias?

**R:** No creo ser un solitario. Creo en la amistad entre escritores.

**P:** Debajo de las anécdotas que contaminan la vida

literaria, ¿hay algo más? ¿Hay al menos vida?

**R:** Polémicas, críticas, todo ello indica salud de la literatura. Pobres escritores serán los que temen expresarse públicamente y defender sus criterios.

**P:** ¿Cómo cambia la conciencia de la guerra con el tiempo?

**R:** El paso del tiempo ha ido acrecentando el rechazo a aquella terrible violencia desatada y también a los orígenes de esta guerra.

**P:** ¿Qué nos enseñó la guerra civil?

**R:** Que no se puede ir contra la marcha de la historia cuando en todos los países del mundo existía un deseo de modernización, de renovación, de búsqueda de nuevas directrices.

**P:** ¿Y la posguerra?

**R:** Fue lamentable porque persistió el espíritu de la guerra, pero se reveló la intensidad del instinto de supervivencia, el ansia de salvarse, de ser feliz.

**P:** ¿Cómo le explicaría a un niño lo que fue nuestra guerra civil?

**R:** Únicamente la literatura puede ser capaz de descubrir los procesos complejos de ese enfrentamiento y lograr, al entenderlos, un distanciamiento.

**P:** Una razón para luchar por la paz.

**R:** Que la vida sigue adelante y hay que ayudarla con nuestra adhesión.

NURIA AZANCOT

# GALERÍAS DE ARTE • SUBASTAS

GALERIA • TABERNA

## anima

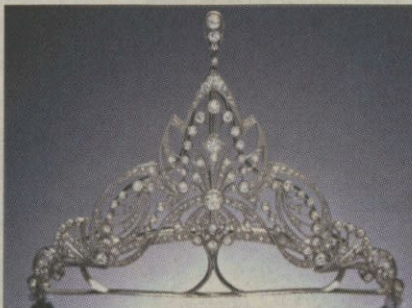


Hasta el 3 de marzo

Miguel del Cid, 80, (barrio de San Lorenzo)  
41002 SEVILLA

## BARCENA

joyas - antigüedades



Tiara-collar c. 1900.

EXPERTIZACIÓN Y COMPRA  
DE JOYAS ANTIGUAS

Jorge Juan, 18 (esquina Lagasca) - 28001 MADRID  
Tel.: 91 575 15 19 - Fax: 91 575 96 37



GALERIA ESPALTER

## Mariano Peláez



Hasta el 4 de marzo

Marqués de Cubas, 23 - 28014 MADRID  
Tel.: 91 429 87 03 • Fax: 91 429 87 04  
e-mail: espalter@espalter.e.telefonica.net



KREISLER  
GALERÍA DE ARTE

## JORGE ABOT



HASTA EL 8 DE MARZO

Hermosilla, 8 • 28001 MADRID  
Tel.: 91 576 16 62/4 • Fax: 91 577 87 88  
e-mail: galeriakreisler@worldonline.es

## FERNANDO DURAN

SUBASTAS DE ARTE,  
LIBROS Y MANUSCRITOS



SUBASTA:

Jueves, 6 de marzo, a las 18.00 horas

Lagasca, 7, 1.º izda. - 28001 MADRID  
Tels.: 91 577 85 42 - Fax: 91 431 21 10  
E-mail: fduran.libros@terra.com

AA  
1845

ANSORENA  
SUBASTAS DE ARTE



Jan Brueghel II y Abraham Janssen.  
"Adán y Eva en el Paraíso Terrenal"

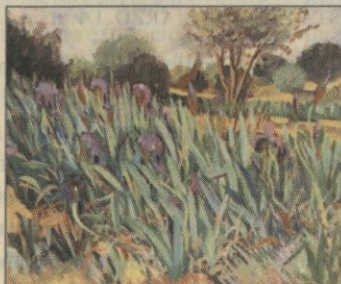
SUBASTA 4, 5 Y 6 DE MARZO

Alcalá, 52 y Alfonso XI, 2 • 28014 MADRID  
Tels: 91 532 85 15/16 • Fax.: 91 522 01 58  
www.ansorena.com

galería de arte



## José Felipe Coy



HOY INAUGURACIÓN  
HASTA EL 2 DE MARZO

Don Ramón de la Cruz, 25 - 28001 MADRID  
Tel. y fax: 91 577 61 58  
www.alteas.es



galería de arte  
castelló 120

## REALISMO 2003



HASTA EL 1 DE MARZO

Castelló, 120 - 28006 MADRID  
Tel.: 91 564 48 06 - Fax: 91 564 47 26  
www.castello120.com



ALFAMA  
GALERÍA DE ARTE

## MIGUEL CONDÉ

EN LA XIX CITA CON EL DIBUJO



HASTA EL 5 DE MARZO

Serrano, 7 - 28001 MADRID  
Tel.: 91 576 00 88



# A R T E

## Perejaume, el ruido y el silencio

PARA TOCAR EL MUNDO/ PARA NO TOCAR EL MUNDO. SOLEDAD LORENZO. ORFILA, 5, MADRID. HASTA EL 29 DE MARZO. DE 11.000 A 16.000 €

LA obra de Perejaume (Sant Pol de Mar, Barcelona, 1957) constituye una de las propuestas artísticas que con mayor solidez se han adentrado en los últimos años en los interrogantes acerca de la dualidad naturaleza/cultura. Esos interrogantes, que nos remiten en su filiación a los inicios del Romanticismo, y a la expansión en la cultura europea del

sentimiento de lo sublime, o a los escritos de Friedrich Schiller sobre la dualidad poesía ingenua/poesía sentimental, se hacen particularmente intensos, e incluso dramáticos, en las últimas décadas, en las que la naturaleza está literalmente asediada, rodeada, por la expansión contaminante de los usos destructivos de la cultura.

Si ya Schiller, a fines del siglo XVIII, indicaba que para los modernos llegar a la naturaleza implicaba necesariamente un rodeo a través de la cultura, qué decir del mundo de hoy, donde la expansividad productiva de la tecnología convierte todo lo que nos rodea en artificio y acumulación. Es en esa encrucijada donde se inserta la intervención plás-

tica de Perejaume, una intervención cargada de intenciones alusivas, en las que la representación del paisaje se transmuta en signo o registro de cultura. Las montañas, por ejemplo, se convierten en acumulaciones de cuadros, de marcos de pinturas, que nos llevan directamente a esa sobreabundancia del objeto, a ese reinado de la repetición y de la copia,



LA SEGUNDA EDAD DE  
LAS OBRAS 9, 2002

que en lugar de impulsar el conocimiento y la comunicación con lo viviente, se convierte en una auténtica barrera para ello.

Las piezas de ese carácter, que se muestran en esta exposición, juegan a la vez con la superposición de reproducción y pintura, mostrando práctica, visualmente, hasta qué punto se hace indiscernible en la actualidad la diferencia entre lo gestual y lo pautado, entre cuerpo y tecnología. Hay, además, unos soberbios collages fotográficos de grandes dimensiones, manipulados digitalmente, donde podemos advertir no

sólo el carácter abigarrado y monstruosamente desmesurado de nuestras ciudades, sino también esa especie de extraña escritura, esa maraña rasgada, que constituyen los trazados y nudos de carretera, que se inscriben en lo urbano como cicatrices indelebles.

Perejaume escribe a través de sus obras directamente sobre el paisaje, sobre la naturaleza atravesada por la intervención cultural del hombre, sobre el espacio artificial de la ciudad. Y ésta es una clave decisiva en su trabajo: poeta y escritor. Todo queda por explicar, dice en

uno de sus magníficos sonetos. Perejaume nos hace visualizar hasta qué grado el devenir de la vida humana en su conjunto reposa sobre los usos, constructivos o destructivos, de la palabra, del lenguaje. En esa línea se sitúan, en esta exposición, el espléndido grabado que reproduce el paladar humano y el poético silbato de barro para llevar a la espalda como una "joroba de poeta". Y también *Del uso* (2002), una pieza que se presenta en dos pantallas de vídeo, una grande, en el muro, y otra de dimensiones más reducidas. En la primera, aparecen los

SILBATO: JOROBA  
DE POETA, 2002



seis personajes. En la segunda, la imagen de algunos de los ruidos que los personajes emiten. En ambos casos, Perejaume ha introducido un efecto de descontextualización, de disociación, entre sonido e imagen visual, creando un notable impacto de interrogación plástica y poética.

Sonidos fluidos, como los del agua, en la pantalla pequeña. Sonidos ambientales, combinados aleatoriamente y en una variación continua, que emiten las bocas de los seis personajes en la otra pantalla. Personajes que aparecen ralentizados, a tiempo lento, en una especie de extraño ballet, hasta el momento en que el sonido surge ilusoriamente de sus bocas, en que vuelven al tiempo real. El ruido del viento, el del ferrocarril, o el que producen las ruedas del automóvil al deslizarse por las bandas sonoras de las autopistas, parecen surgir de la boca y del aparato humano de fonación, creando una extraña sensación de incomodidad y misterio a la vez. Porque no son sonidos humanos, sino ruidos ambientales. De este modo, la obra, como en las propias bandas sonoras de las autopistas, nos remite a un deslizamiento sobre una superficie alterada: el ruido, los ruidos más variados, de todo tipo, es consustancial a la vida humana, como decía John Cage. Y por eso lo más complejo, lo auténticamente difícil, es llegar al silencio. A donde sólo arribamos a través de la palabra, o de la construcción visual o sonora. Ruido y silencio, palabra y visión, puntos de interrogación plástica de esta hermosa y sugestiva exposición.

JOSÉ JIMÉNEZ

# Los retos de Ràfols-Casamada

METTA. VILLANUEVA, 36. MADRID. HASTA EL 15 DE MARZO. DE 2.000 A 30.000 EUROS

ALBERT Ràfols-Casamada (que naciera en Barcelona hace ahora ochenta años) presenta sus más recientes trabajos en la renovada galería Metta. Un buen montón de obras (de las que quizá se hayan colgado demasiadas) que atesoran y hacen transparente las premisas del arte del pintor y poeta barcelonés, esas que vienen marcadas por una intensa reflexión sobre la creación unida a un dilatado aprendizaje (del mirar sensible, la representación y el arte pictórico) que es ya sabiduría.

Tiene este conjunto de telas una marca de vida y de calma, un aire amable que no es inflexión de postrimerías sino naturalidad de cauce ya hecho, de torrente que discurre sin obstáculos. Pinturas que manifiestan, mediante esa especie de condición líquida, el goce de vivir (de existir

en el tiempo) y de crear, que traslucen la plena experiencia sensible de las cosas y el posterior trasvase al redil enmarañado de las ideas. Tal amabilidad es abiertamente visible en los temas (horizontes marinos, mínimos bodegones ante la ventana, composiciones de espacios en la noche).

Así, aunque estas pinturas (casi todas de 2002) también sean sinceras sobre el pequeño combate que, en cada una de ellas, ha tenido lugar entre esa idea reflejo directo de la experiencia de lo visible y su paso al lienzo, su superficie, sin embargo, transmite un acuerdo entre la mirada y voluntad del artista y la resistencia de los materiales a los que ha dado forma.

Es quizá en la fase más última de la pintura de Albert Ràfols, en

la que más retos se están planteando: el equilibrio entre una depuración representativa que (como es habitual en toda su obra de madurez) roza la abstracción y la inserción de un universo particular de signos que remitan a motivos visibles; el cruce entre el color (que alcanza tanto a la atmósfera del cuadro como a la

señalización de su mapa simbólico) y el dibujo (la línea imperfecta, el círculo, configuran aquello que remite al signo, al motivo); la ampliación del cuadro como ventana a un exterior que es interior y como universo particular (interno) casi infinito. Pero todo ello aparece aquí resuelto sin explosiones, sin estrangulamientos, sin coacción del espectador.

Nos encontramos ante pinturas coherentes no sólo por sí mismas sino también entre sí. Un conjunto que manifiesta el momento que bien podría decirse que es clásico. Obras que han hallado un color nuevo, más vibrante de lo habitual a la vez que más ligero, más integrado en la selva del mundo-caos de lo representado. Cada una de ellas es un esfuerzo callado de la mirada, y un trabajo con los ritmos de las pinceladas, las coordenadas reales (bidimensionales) del cuadro, las masas de color y los borrones. Un esfuerzo que ha encontrado su transcurrir, su avance y deslizamiento.

ABEIL H. POZUELO

# H. Collins

JAVIER LÓPEZ. M. GONZÁLEZ-LONGORIA, 7. MADRID. HASTA EL 28 DE MARZO. PRECIO ÚNICO 10.000 €

ENTRE las buenas oportunidades que ha brindado Javier López al público madrileño se cuenta la incorporación a su galería de la fotógrafa británica Hannah Collins (Londres, 1956). Ahora, aunque sucinta, pues la muestra se compone únicamente de tres piezas, podemos contemplar parte de la última serie, realizada por la artista a finales del 2002 y titulada *Supermarket, California*.

El ámbito del supermercado se comporta en su visión tanto como motivo pictórico —una suerte de bodegón o naturaleza muerta—, como expresión

del trabajo y la actividad del hombre que, inevitablemente, ordena e instala las materias alimenticias, al tiempo que genera el caos y los detritus engendrados por su actividad.

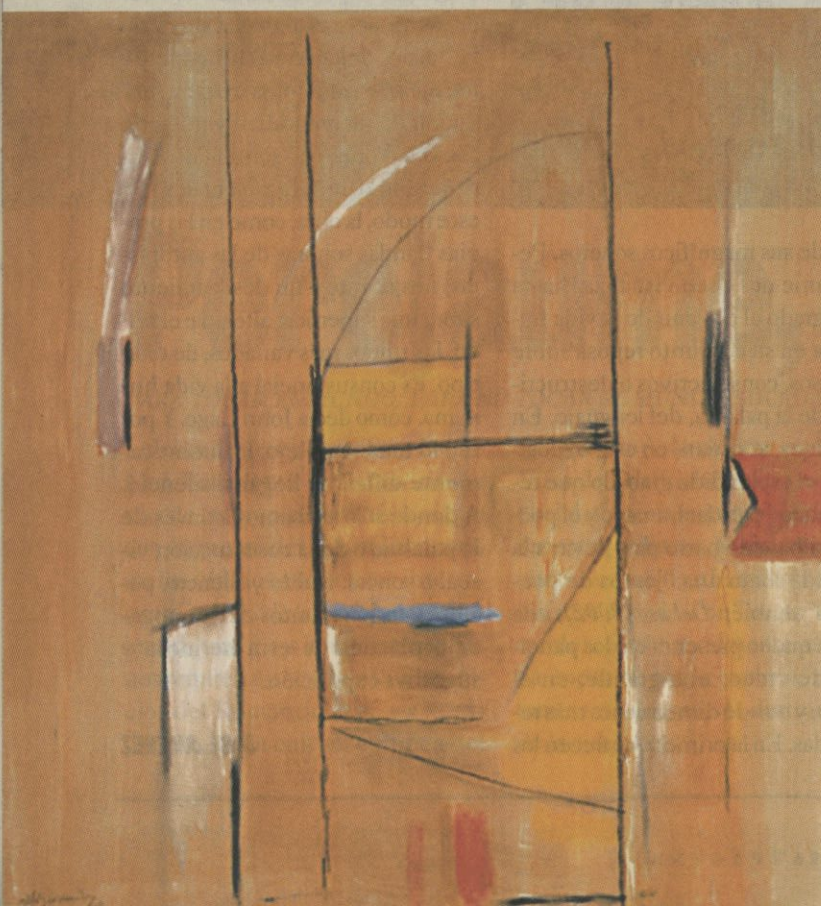
En el primer apartado destaca su concepción lumínica, producto seguramente de la manipulación digital que ha sometido las imágenes y que caracterizaba sus series inmediatas, la impresionante dedicada al barrio marginal de La Mina, de Barcelona; y las *True Stories*, cuyas vistas madrileñas expuso en esta misma galería en mayo de 2002. Igualmente, el color inducido, que resalta los originales a la vez que les confiere un cierto aire artificial. En este sentido resulta aleccionador confrontar las imágenes de Collins con las que sobre el mismo tema, el supermercado o las grandes superficies, ha hecho Jeff Wall: la atención casi lingüística sobre los productos de éste, es en la mirada de Collins recepción de un lugar y alusión tácita al mundo del trabajo.

MARIANO NAVARRO



COLLINS: SUPERMARKET I, 2002

ESTRUCTURA OCRE, 2003

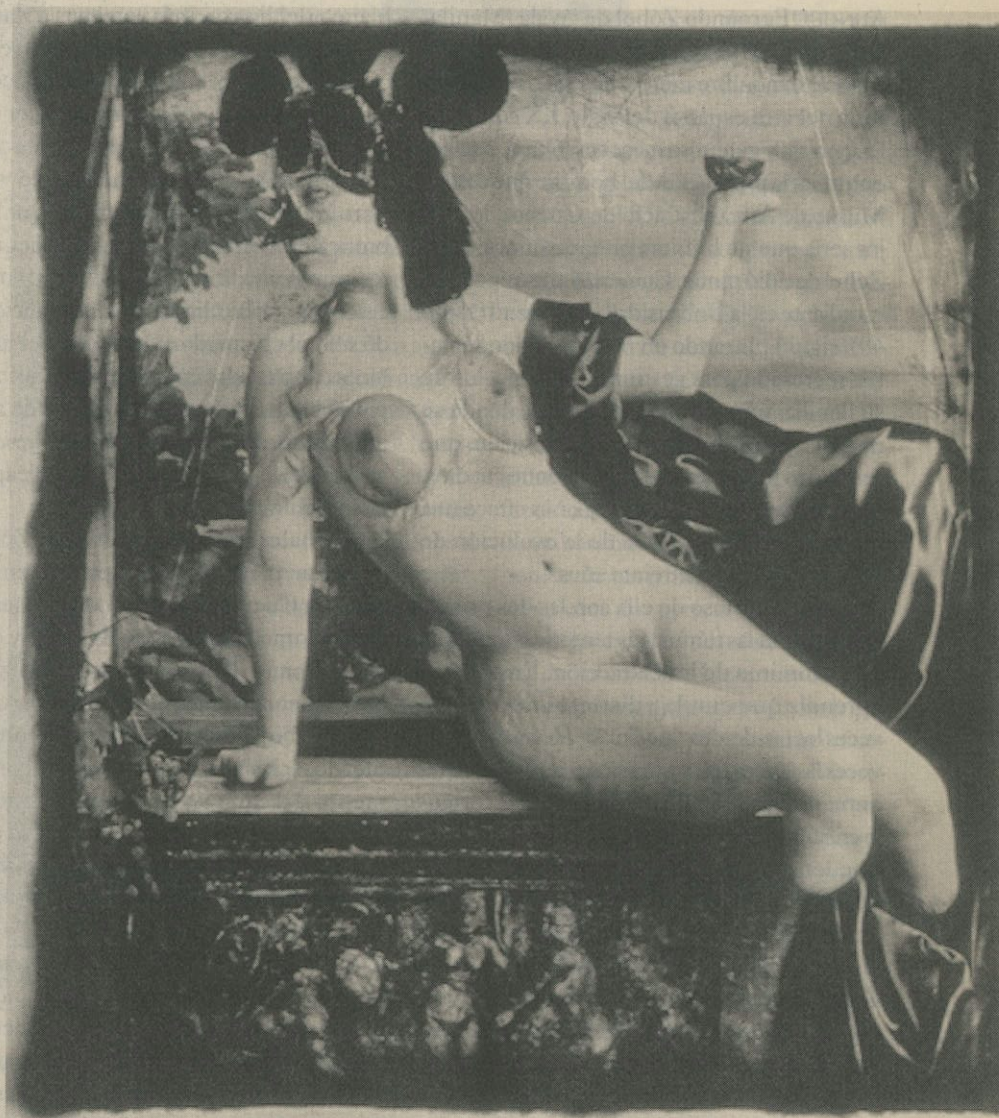


# Witkin, con un pie en el infierno

JUANA DE AIZPURU. BARQUILLO, 44. MADRID. HASTA EL 3 DE ABRIL. DE 2.200 A 32.000 EUROS

JOEL-PETER Witkin es, como poco, excéntrico. Vive en un rancho de Albuquerque, Nuevo México, con su mujer (tatuadora), su hijo y la amante de su mujer. Durante un tiempo pensó que tenía poderes sobrenaturales y aún hoy espera ser abducido cualquier día por los extraterrestres. Nadie, salvo él y su continuador Andrés Serrano, sería capaz de encerrarse en una morgue para manejar fragmentos de cadáveres. Pero Witkin (que a pesar de sus detractores y hasta de la censura política, es hoy uno de los fotógrafos "mayores") ni es un loco ni es un provocador sin más. Aunque su postura sea hoy difícilmente asimilable, ha actualizado las tradiciones decimonónicas de lo gótico y lo decadente, llevando a sus extremos algunos de sus componentes: las referencias religiosas, mitológicas y artísticas, el culto a la muerte, la perversión sexual, el placer en el terror...

**La fascinación de Joel-Peter Witkin (Nueva York, 1939) por lo macabro habría surgido cuando, a los 6 años, presencié un accidente automovilístico en el que la cabeza de una niña rodó a sus pies. Sus primeras fotografías las hizo a los 16 para su hermano gemelo Jerome, pintor; en una feria: monstruos y un hermafrodita con el que habría tenido su primera experiencia sexual. Estudió escultura, trabajó en un taller de revelado, se alistó en el ejército como fotógrafo y fue maitre de un restaurante hasta que a principios de los 80 su obra pasó repentinamente a ser codiciada.**



HUMOR AND FEAR, 1999. A LA IZQUIERDA, AUTORRETRATO, 1995

Me consta que Witkin, que a veces tiene dificultades para localizar sus modelos (pone anuncios buscando "mitos vivientes", toda clase de malformaciones y amputaciones), fabrica algunos de sus seres en el laboratorio fotográfico, trabajando manualmente cada negativo como un collage de elementos captados por separado. Su obra, que apenas ha experimentado variaciones en 20 años, trata, según él afirma, de "amor y redención", pero cabe preguntarse hasta qué punto su senti-

miento es humanitario o respetuoso ante la desgracia. Y aún conociendo sus pequeñas imposturas sus obras no dejan nunca de impresionarnos. Impresionan desde luego porque nos obligan a mirar lo que no querríamos ver y porque nos espanta imaginar el contacto directo del artista con ese mundo horrendo (incluso él ha confesado alguna vez haberse asustado de sí mismo). Pero nos impresionan

también por su exquisita belleza, que las justifica.

Recorriendo la excepcional exposición en la galería Juana de Aizpuru, que muestra algunas obras muy recientes y recupera trabajos de los 80 y 90, el espectador tiene la impresión de haber puesto un pie en el infierno. Allí sitúa Witkin al pintor clasicista por excelencia, Poussin, cadavérico y paleta en mano. Comparecen también en

este juicio final Velázquez, Botticelli, De Chirico, Goya, Ensor o Dalí y él mismo en un autorretrato hamletiano con calavera. Es un mundo oscuro y cruel, y su mera contemplación constituye una experiencia dura, difícil. Pero el arte debe provocar alguna reacción, no importa de qué tipo, alterar las emociones.

ELENA VOZMEDIANO

# Los El regreso de Zóbel

MUSEO REINA SOFÍA. SANTA ISABEL, 52. MADRID. HASTA EL 28 DE ABRIL

AUNQUE Fernando Zóbel de Ayala (Manila, 1924 - Roma, 1984) no hubiera pintado un solo cuadro, su nombre merecería figurar en la historia del arte español del siglo XX como coleccionista y generoso mecenas. Quizá, para no enturbiar la reputación del hombre que creó el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, lo mejor sería que no hubiera pintado nunca. Pero Zóbel decidió pintar. Comenzó en su época de estudiante en la Universidad de Harvard (1946-49), siguió pintando en Manila, a donde había regresado para gestionar los negocios de su familia, y finalmente en Madrid, donde se instaló a partir de 1961. Esta exposición, que reúne casi un centenar de piezas entre cuadros, bocetos y cuadernos de dibujo, nos ofrece una reconstrucción detallada de la evolución de su obra a lo largo de treinta años.

Lo más curioso de ella son las dos primeras salas, con las tempranas tentativas de Zóbel en el dominio de la abstracción. Ensayos de aprendizaje que emula a distintos maestros; a veces los cuadrados de color de Hofmann, otras veces las líneas finas y nerviosas de Mathieu (o, entre nosotros, de Feito). Esta última fórmula cristaliza en su serie *Saetas*, donde las líneas pueden ser más ópticas o más táctiles, pueden aparecer flotando en el vacío o bien, como en *Saeta nº 4*, cubrir casi toda la tela.

En la Manila de finales de los cincuenta, Zóbel se apasiona por la caligrafía oriental y trata de emularla en su pintura. Sus trazos negros, artísticamente difuminados, danzan sobre el

blanco del lienzo, más cercanas a Zao Wou-Ki que a Henri Michaux. Ya está aquí el Zóbel que conocemos, con toda su elegancia afectada. Algunos cuadros, como *Cuéllar* (1961), que recuerda un pie o una garra, se acercan al informalismo español en blanco y negro. Pero Zóbel no se sentía atraído por la vena bronca del informalismo; quería ser un pintor puramente lírico. Hacia 1963, se volvió hacia el paisaje; la caligrafía se desvaneció y quedó sólo el esfumado atmosférico, el juego de luces contrastadas en un cielo brumoso. Zóbel pintaba por entonces una especie de marinas románticas, como ese *Homenaje a Patricio Montojo* (1964), donde presentimos el oleaje y hasta un naufragio.

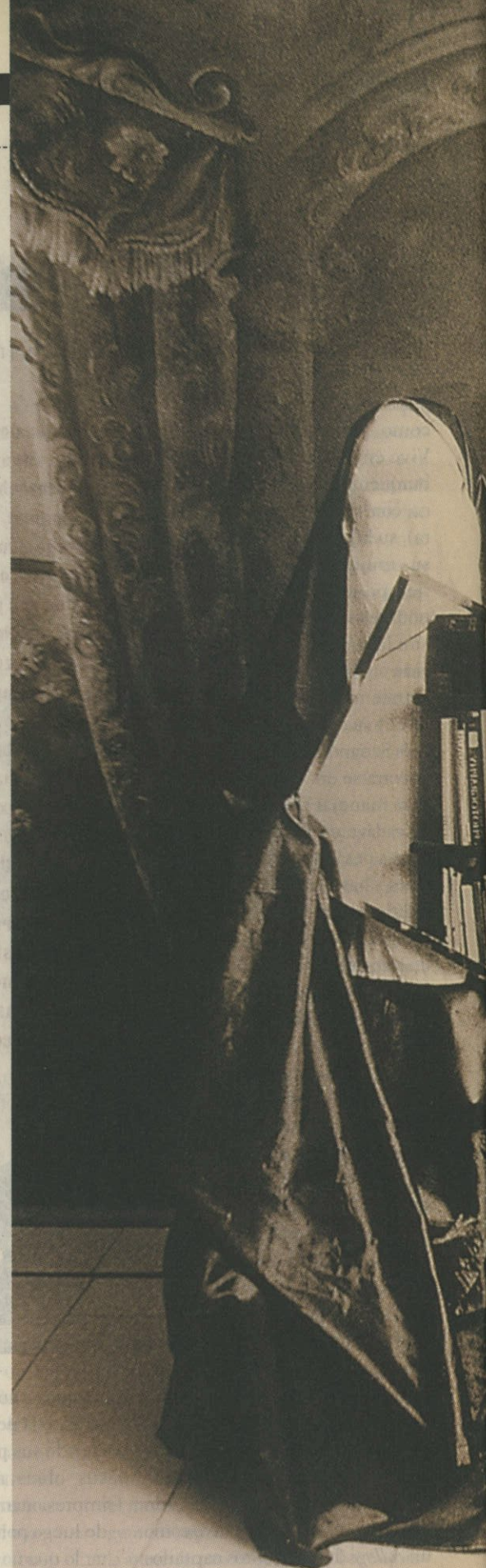
A finales de los años sesenta, Zóbel encontró un pretexto para su pintura en los paisajes de Cuenca y les dedicó unas series enteras (como las tituladas *El Júcar* y *Orillas*) donde domina la obsesión por la luz; luz lechosa que el pintor fragmenta mediante una trama de líneas dibujadas o con invisibles cortes geométricos. Más tarde prescindiría completamente del color en los cuadros, aún más esquemáticos y vacíos, de su *Serie Blanca*, que pretenden sugerir una visión mística y se quedan en un ondular de tules y gasas. Sólo en sus últimos años (1980-84) regresaría el color a la pintura de Zóbel: retazos de rosas, verdes, amarillos con los que el artista intenta infundir vida a sus composiciones evanescentes.

¿Qué queda de Zóbel casi veinte años después de su muerte? Antes de visitar esta exposición lo recordaba, de otros encuentros con su obra, como un pintor flojo y amanerado. Pero tenía la vaga esperanza de equivocarme, de que hubiera en la pintura de Zóbel algo digno de ser salvado. El mérito de esta exposición es que no deja el menor resquicio a la duda.

GUILLERMO SOLANA

FANTASÍAS DEL HARÉN Y

# Imágen





SHADI GHANDIRIAN:  
SIN TÍTULO, 1998

EN mi condición de hombre veo esta exposición como una representación del deseo masculino, como diferentes configuraciones de fantasías masculinas... y de su culpabilidad. Culpabilidad porque existe una especie de mala conciencia, una búsqueda expiatoria por tales deseos. Éste, creo, es el sentido de la muestra, aunque no sé si los responsables del CCCB son conscientes. En la rueda de prensa se explicó una exposición que yo no he visto.

Independientemente de su significado sociológico, desde occidente, "el harén" ha sido contemplado con gran fascinación: es la expresión de libertad sexual sin ningún tipo de restricción. ¡Pero cuidado! Esta idea es una invención, una creación del hombre blanco. Y esto es así porque el harén es como una caja o baúl cerrado, impenetrable e infranqueable. Pocos europeos pudieron acceder a él. ¡Cuanto más prohibido, más se irrita la imaginación! Realidad soñada, más que vivida, interesa señalar que el harén es como una esponja o agujero negro: absorbe imágenes y contenidos porque es el resultado de una proyección. Una de las aportaciones de la exposición es la de presentar las fotografías que el rey Nasir al-Din Shah (1831-96) hizo de su harén: madre, esposas, hijas concubinas, enucos, bufones. Imágenes que escandalizan y sorprenden: esta galería de personajes está más relacionada con un documento antropológico que con los estereotipos de la supuesta sensualidad árabe. El harén es una recreación del deseo masculino occidental.

Aunque puntualmente se presentan aspectos documentales, la exposición posee dos partes muy claras. La primera consiste en la representación del deseo y su imaginario. Se propone



J. L. GÉRÔME: FEMMES  
AU BAIN, 1898

un diálogo de imágenes muy diversas pero que se complementan entre sí. No importa si se trata de evocaciones orientalistas (Delacroix, Ingres, Gérôme, Fortuny, Picasso, Matisse, etc), miniaturas o libros

iluminados persas, indus y turcos (siglos XV-XIX), postales pornográficas y pintorescas del XIX y XX o fotografías de actrices de cine. Claro que son expresiones diferentes, pero todas esas imágenes son la manifestación del deseo: no es un mundo terrenal, es el universo de la utopía y de la ficción. Es el lenguaje del imaginario estereotipado.

La segunda parte —como si de otra muestra se tratara— consiste en una selección de obras de mujeres artistas de origen árabe. Sin embargo, nos tenemos de preguntar ¿por qué se vinculan esas dos partes? ¿Qué relación existe entre ellas? Aquí se encuentra una de las claves de la exposición. Más allá de la loable intención de dar la palabra a estas creadoras contemporáneas, yo intuyo que esas nuevas Scherezades expresan una idea de culpabilidad del deseo masculino. Como si su incorporación respondiera a una compensación ante la omnipresencia del deseo masculino y por extensión a la posición etnocéntrica occidental. Nuestras instituciones culturales responden a una mala conciencia. Mal síntoma, esa culpabilidad, para un diálogo creativo masculino-femenino, para situarse entre la tensión que existe entre ambos. Mal síntoma para reescribir el imaginario del deseo al margen de los tópicos y lugares comunes. Simplemente, unos estereotipos son substituidos por otros. Como explicaba Fatema Mernissi —comisaria del proyecto—, el harén respondía al miedo masculino frente al deseo femenino y apuntaba que el protagonista de la exposición no era otro que el miedo. Yo diría que se trata del miedo de unos y unas frente al otro: éste es el tema de la exposición.

# es del deseo prohibido

UEVAS SHEREZADES. CCCB. MONTALEGRE, 5. BARCELONA. HASTA EL 18 DE MAYO

JAUME VIDAL OLIVERAS

## Carlos Garaicoa

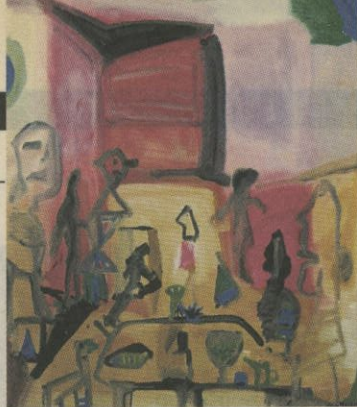
CASA DE AMÉRICA. PASEO DE RECOLETOS, 2. MADRID. HASTA EL 23 DE MARZO

LA obra del cubano Carlos Garaicoa (1967) no es desconocida en España. Ha participado en las dos últimas grandes muestras institucionales sobre arte en Latinoamérica, *Versiones del Sur* y *El final del eclipse*. No pasó inadvertida, además, su inclusión en la pasada Documenta con una pieza notable y fue destacada su presencia en la XXIV Bienal de São Paulo. Ésta, su primera individual en España, gira en torno a una de sus piezas más importantes, *Sleepy Joe's Bar Dream*, realizada en 1995, una instalación que evoca un legendario bar de La Habana que se encuentra desahuciado. Una barra sucia al final de una noche de juerga, un *juke-box*, fotografías y una atmósfera decrépita son los instrumentos del cubano para reflexionar sobre lo urbano des-



LECCIONES DE HISTORIA, 2003

de un prisma histórico-temporal. Mediante la recuperación del mito y ejercitando la memoria desde la ausencia, Garaicoa plantea una relación entre el ciudadano y su ciudad. Por medio de una ficción que trasciende a lo onírico, del objeto creado o encontrado y de estrategias de descontextualización, determina las trazas de la ciudad a su gusto. De esta forma, las fotografías del segundo espacio inciden en lugares con aroma decadente, vestigios de tiempos luminosos (Hemingway participó en la fundación del *Sleepy Joe's*) y ruinas, el mejor caldo de cultivo para una memoria reconstructora. **JAVIER HONTORIA**



SIN TÍTULO, 2002

## Antonio Madrigal

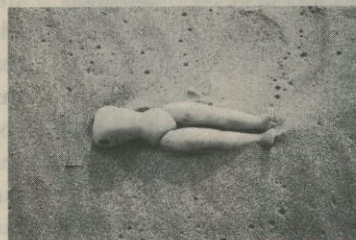
SAN LUCA IN MONTORIO. SAN LUCAS, 9. MADRID. HASTA EL 9 DE MARZO. DE 481 A 4.200 EUROS

LOS "monos" que popularizó Antonio Madrigal (Segovia, 1940) vieron la luz en publicaciones humorísticas como "La Codorniz" y "Don José". Sin embargo, su faceta de pintor no ha obtenido el reconocimiento merecido fundamentalmente porque su trabajo como funcionario ministerial y su labor como ilustrador de la realidad cotidiana (varias veces premio Paleta Agromán) no le han permitido exponer sus pinturas en el circuito comercial con la asiduidad necesaria. Hace aproximadamente un cuarto de siglo que las obras de Madrigal no se exhibían en Madrid y por eso hay que tener en cuenta que una galería recién inaugurada apueste por este creador que hunde sus raíces, si bien en veta sarcástica, en algunos de los postulados de la transvanguardia, el arte bruto y el colectivo CoBrA con un expresionismo pictórico sustentado en un dibujo de firme trazo y una gama cromática sutilísima en la que caben todos los matices. El pintor segoviano alterna los *collages* con los óleos en una suerte de técnicas mixtas que dividen el soporte en varias realidades, como si quisiera contarnos la vida a través de pedazos de pintura-historia como si fuesen secuencias cinematográficas, llegándose en algunos trabajos a una síntesis que le vincula con la abstracción, pululando entre el genio que puebla estas composiciones personajes de nuestro Siglo de Oro, como Quevedo, modelos y el sustrato picassiano que tanto ha influido en los artistas contemporáneos como representante del fragor existencial. **CARLOS GARCÍA-OSUNA**

## Gonzalo Juanes

C. C. ANTIGUO INSTITUTO. JOVELLANOS, 21. GIJÓN. HASTA EL 23 DE MARZO

EL ayuntamiento de Gijón que, hace ya algunos meses se encargó de recuperar la figura del fotógrafo gijonés Constantino Suárez, ha promovido esta nueva exposición sobre la figura, desconocida para el gran público, de Gonzalo Juanes (Gijón, 1923). Vinculado en los años cincuenta con el grupo Afal (Agrupación Fotográfica Almeriense), fue uno de los responsables de la renovación fotográfica española, con una obra exigente, insatisfecha, que en todas sus etapas –tanto en blanco y negro como en color– ha huido de



RIBADESELLA, 1991

cualquier artificio, con una técnica personal, poco académica, que ha apoyado su ambición de dar a las instantáneas espontaneidad y vitalidad. Lejos de ser un fotógrafo intuitivo, ha sido un artista reflexivo, instalado en una revisión autocrítica que en ocasiones le apartaría de la práctica fotográfica radicalmente. Todos sus temas, desde las primeras instantáneas en blanco y negro hasta los recientes trabajos diapositivados en color, insisten en la vertiente humana: retratos de psicología estudiada, temas urbanos donde se desarrollan historias anónimas con una intención de reportaje, totalmente comunicativa, o sus más recientes ensayos en la investigación de la luz y la sombra. Sus fotografías descubren al poeta que aúna belleza y ética y, sobre todo, una gran honestidad profesional. **ANA FERNÁNDEZ**

## Eugenio Ampudia

CASAL SOLLERIC. PASEO DEL BORN, 27. PALMA DE MALLORCA. HASTA EL 20 DE MARZO

*RANDOM* título de la videoinstalación realizada para la ocasión por Eugenio Ampudia (Melgar, Valladolid, 1958), engloba un total de tres obras sin otra relación aparente entre ellas que recrear espacios un tanto incompletos y extraños. Sin embargo, esa ausencia de indicios se convierte en uno de los aspectos más sugestivos cuando se recorre toda su propuesta. *Espacio habitable*, por ejemplo, parece duplicar visualmente el propio subterráneo en el que está expuesta la pieza (una caja con mirilla donde se proyecta la foto de un interior vacío), pero cuyo origen o situación se nos niegan. *El sueño de todo artista*, a su vez, es un hermoso ejercicio plástico que interroga dos espacios, el real –la cama– y el virtual, es decir, aquel que causa el movimiento de sábanas –cuerpo invisible– que se proyecta en ella. Ese juego de "realidades" que culmina en la interpretación del espectador, alcanza su acento más irónico en *Random*, donde queda en entredicho la dimensión comunicativa de la obra de arte e, incluso, su necesidad. El hecho de que no exista una cohesión estilística o temática, contribuye a que las fotografías, objetos, proyecciones, etc., que se despliegan en el lugar adquieran un paradójico valor. Mientras, por un lado, oscureciendo en cierto modo sus significados, se abren a cualquier interpretación, la falta de un claro "discurso" refuerza una curiosa sensación de anonimato que alcanza al propio papel del artista y a su entidad como obras "de arte". **PILAR RIBAL**

RANDOM, 2003



# Ciria, como un volcán

LONJA DEL PESCADO. ALMIRANTE GUILLÉN TATO, S/N. ALICANTE. HASTA MEDIADOS DE MARZO

UNA exposición grande y escenográfica —un punto operística inclusive—, para una pintura retórica, es ésta que se dedica a José Manuel Ciria (Manchester, 1960), presentando una selección de sus “formatos gigantes” (1992-2002), y titulándose

gada del expresionismo abstracto de genealogía norteamericana, en la que los componentes intuitivos y lo accidental cumplen deliberadamente papeles fundamentales.

Pasa ahora, sin embargo, que Ciria, sin negar esa pertenencia al tar-

le sirve de base—, prefiriendo otras veces el pintor plasmar la acusación directa, como lo hace en *Sucio perro azul cacique de Venezuela* —obra en la que reafirma el carácter tradicional del cartel como “grito escrito en el muro”—. Otro espacio culminante lo

ocupa el monumental montaje o instalación *Eyes & Tears*, que viene a ser una especie de *collage* “ambiental” (sobreponiéndose materiales gráficos, lonas plásticas y transparencias pintadas sobre metacrilato), donde se logra que la pintura resulte literalmente un espacio transitable para el espectador. En esas obras emociona el debate duro establecido entre tradición modernista “final” y nueva frontera de “lo figural”, apoyándose el pintor en una “paleta” de imágenes ya dadas (las suministradas por el diseño magníficamente aprovechadas en la serie *The Dauphin Paintings*), o las de nueva reali-

zación (las que Ciria ensaya en su todavía cruda *suite* de desnudos *Cuerpos de pintura*, incluidos en el catálogo, pero no en la exposición en Alicante, primera estación de esta itinerante). Esa contienda interior justifica el esfuerzo de una muestra ambiciosa como ésta, un punto abocada al exceso, y recorrida siempre por el virtuosismo y el saber técnico, así cómo por citas a hitos y líneas de la historia de la pintura de la modernidad que van de Malevich a Pollock o a Rauschenberg, o desde el automatismo más directo de Masson a los flujos más elegantes de las “pinturas derramadas” de Morris Louis.

JOSÉ MARÍN-MEDINA



ERIAL KENTUCKY BOURBON, 2001

*Teatro del Minotauro*. La identificación personal con el formidable monstruo minoico, tan querido de artistas mediterráneos como Picasso y Masson, es legítima en Ciria, pintor intuitivo, emocional, volcánico, aunque empeñado asimismo en dotar a su obra de estructuras y órdenes de equilibrio en las que fuerzas oponentes puedan encontrarse y resolverse como obra de arte, “lo contrario del caos”, que decía Stravinsky. Se trata de una exposición visualmente impactante por la enormidad de los tamaños, pero sobre todo por la fuerza con que se plasman la mirada, el pulso y el dominio del autor sobre los elementos plásticos, prosiguiendo la corriente alar-

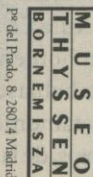
do-expresionismo abstracto, ha decidido adoptar un cambio de rumbo determinante, interesándose, de una parte, por las vigentes posiciones neo-pop y, de otro lado, por las prácticas últimas sobre mestizaje e hibridación entre pintura y fotografía. Esta crisis acrecienta el interés de la exposición —producida por Caja de Ahorros del Mediterráneo y comisariada por Guillermo Solana—, que tiene su capítulo mejor en el ámbito dedicado a las pinturas realizadas sobre papel de vallas publicitarias. Son obras en las que Ciria se expresa a veces con la ironía ácida de *Erial Kentucky Bourbon* —pieza en la que la pintura impone su intensidad expresiva sobre la imagen gráfica que



## Ribera. La Piedad.

20 de febrero | 11 de mayo 2003 | entrada libre

Contextos de la colección permanente 14.



# Miguel Fisac

## “La arquitectura es un pedazo de aire humanizado”

A sus casi 90 años acaba de ganar un concurso. Miguel Fisac, historia viva de la arquitectura española y referente esencial para las nuevas generaciones, termina su último proyecto: la construcción de un polideportivo en Getafe, Madrid. Un concurso al que ha concurrido acompañado por cuatro jóvenes arquitectos con los que forma un compacto equipo. Lúcido y ácido a la vez, Fisac analiza los pasos de la arquitectura desde los años 40. Habla de Mies, de Lloyd Wright, de Le Corbusier, del mundo que heredamos y de la muerte.

EL domicilio de Miguel Fisac (Damiel, Ciudad Real, 1913) es un oasis verde entre las explanadas que preparan la urbanización de los futuros PAU (Programa de Actuación Urbanística) de la zona norte de Madrid. Cuando él fue a vivir allí tuvo que comprar su propio cable de teléfono. La casa y el estudio están protegidos, piensa que es debido al revuelo que se montó cuando tiraron el edificio de la Pagoda, en la carretera de Barcelona. Tiene 89 años y está terminando la construcción de un polideportivo en Getafe, a las afueras Madrid.

—Ha montado un equipo, han ganado un concurso y lo están construyendo...

—Sí, vinieron dos chicos y dos chicas arquitectos que querían colaborar conmigo y nos empezamos a presentar a concursos. Ganamos el de Getafe, que ahora estoy terminando.

—¿Qué más obras le gustaría realizar?

—¡Yo!, mis 90 años me dan ya garantía... Aunque aún me quedan pendientes algunas cosas; acabo de inaugurar un centro cultural en Castilblanco de los Arroyos (Sevilla) y en la Escuela de Arquitectura de Sevilla me han hecho un homenaje en el que querían que hablase. Y yo hablar, hablo perfectamente..., tengo memoria de las cosas, de la ex-

periencia que he vivido. Nací en el año en que Kandinsky realizó el primer cuadro abstracto, y en estos 90 años se ha desarrollado perfectamente el movimiento moderno, que revisé cuando salí de la Escuela. Al mes de acabar la carrera empecé a trabajar en la Iglesia del Espíritu Santo y estuve ocho años a marchas forzadas, además, como no se podían convocar concursos de contratistas, había que hacerlo por administración directa, con lo cual me transformé en albañil y supe desde el principio cómo se hacían las cosas porque era yo el que las realizaba.

### Contra el movimiento moderno

»Tuve mucho éxito, pero enseguida comprendí que por ahí no se iba a ninguna parte. Cogí un poco la orientación del *novecento*, lo único que conocíamos entonces, del *cinquecento* y del *quattrocento* aprendí los temas de armonía y de proporciones... pero pensé “no, no, a ver si esto es un camelo...”. Aproveché un viaje que hice por Europa para ver a Le Corbusier y a los arquitectos del mo-

vimiento moderno y eso sí que me pareció un camelo.

—¿Por qué un camelo?

—Porque yo tenía ya un conocimiento de la arquitectura y vi que eso era puro formalismo. Había leído una frase de Lao Tsé que decía “cuatro paredes y un techo no son la arquitectura; la arquitectura es el aire que queda dentro”. Por eso definí la arquitectura como un pedazo de aire humanizado. El aire no se puede cortar, pero si fuese un sólido podrías cortarlo; pues eso mismo lo haces con el aire y se convierte en arquitectura. Lo que pasa es que para hacer esas terminaciones tienes que concretarlas en materiales, de una manera consciente, para que quede ahí esto que no se puede cortar con ninguna cosa. Mies realizaba unas estructuras muy bonitas, pero el aire de dentro no tenía nada que ver con el hombre, estaba deshumanizado. La arquitectura japonesa y la arquitectura de Richard Neutra, en Los Ángeles, tenían más razón de ser, pero era una condición que tenían implícita. Pensé que Mies se

había inventando unas formas muy bonitas. Luego vi todas sus obras y vi que aquello estaba deshumanizado, por muy bien que estuviera y por muy bien que funcionara.

—¿Cuál es la obra de arquitectura del siglo XX que más le ha impresionado?

—La Johnson (Wisconsin, EE.UU.) de Frank Lloyd Wright... que creo que no es suya, porque no tiene nada que ver con las demás cosas que hizo. Mendelsohn, se marchó a Norteamérica y estuvo trabajando con él, me parece más de Mendelsohn que de Wright. Ahora, es... preciosa.

### Cuidar los alrededores

—¿Qué hizo entonces, cuando sintió que el movimiento moderno no era la solución?

—El *quid* de la cuestión lo he resuelto pensando en qué momentos se divide la arquitectura. El resultado final es consecuencia de un itinerario de valor extraordinario. La arquitectura tiene un programa por el que hay que empezar, después piensas cómo puede construirse de la forma más barata y eficaz. Luego hay que pensar el sitio: el movimiento moderno desprecia olímpicamente lo que tiene alrededor. La arquitectura es como un árbol que se planta en la tierra y tiene unos alrededores que, por analogía o por contraste, están ahí formando una unidad. Vi empezar y luego terminar el museo que hizo Mies en Berlín. Inventó algo maravilloso: esas ocho columnas de acero. Allí había una plaza formada por el edificio de la Filarmonía y una iglesia hecha en tiempos del Kaiser. Mies, como si todo esto no existiera, plantó el edi-

**“Mies realizaba unas estructuras muy bonitas, pero el aire de dentro no tenía nada que ver con el hombre, estaba deshumanizado. La arquitectura japonesa y la arquitectura de Richard Neutra, en Los Ángeles, tenían más razón de ser”**



MERCEDES RODRÍGUEZ

ficio, se cargó la plaza y se cargó todo. Entonces pensé que no valoraban nada... A Mies le encargaron también unas oficinas en Santiago de Cuba y utilizó la misma solución que para el Museo de Arte Contemporáneo de Berlín. ¡Hombre!, algo de respeto hay que tener. Bueno, para eso sirve pensar en el dónde y después viene el cómo: cómo lo vas a construir. Y luego, eso otro inexplicable, un no se qué que es



**Miguel Fisac ha vuelto a abrir su estudio de arquitectura animado por cuatro jóvenes arquitectos (Fernando Sánchez-Mora, Blanca Aleixandre, Sara González Carcedo y Leonardo Oro) que querían trabajar con él. Han ganado el concurso para la construcción de un polideportivo en Getafe que ya se está terminando. Fisac lamenta la poca utilización en la arquitectura actual del hormigón pretensado y para este nuevo proyecto vuelve a construir con vigas pretensadas de 41 metros de largo por 4 de ancho y cerramiento de placas hechas con encofrado flexible.**

**“Creí que el post-tensado influiría en la arquitectura una barbaridad y no ha funcionado absolutamente nada. Estaba convencido de que iba a ser la estructura del siglo”**

con lo que ya tienes que jugar para ver cómo puedes hacerlo grato, agradable y que te guste.

—¿Cómo ve la arquitectura que se está haciendo ahora?

—La veo encajada. Hegel dice que un estilo es aquel que tiene una forma y una idea. Al principio está la idea, y la forma no existe. Todas las cosas empiezan en un estilo, un principio no muy acertado, pero con una inocencia y una gracia especial, la forma coge unos símbolos para poder entenderse, es lo que llama el período simbólico. Luego evoluciona la forma y llega a un equilibrio con la idea, es lo que podemos llamar el

momento clásico del estilo. Pero luego la forma sigue desarrollándose, es lo que se llama romántico, un estilo decadente. Los únicos estilos europeos que empiezan de verdad son el griego y el gótico, los demás son formales, empiezan por la forma.

### No hay arte sin tensión

»Ahora estamos en el último momento del movimiento moderno. El movimiento moderno es un formalismo que se inicia, para mí, con la pintura cubista. Le Corbusier, con sus dotes de propaganda y saber hacer, y entre unos y otros, crean el movimiento moderno. Y ahora estamos en la tercera parte, con todas las características típicas de la última fase. Ya se acaba, el que empiece otro depende de vosotros. Creo que se puede ir por otros caminos, pero

siempre empezando por una necesidad; y no sólo en la arquitectura, sino en todas las artes y en todas las épocas, hay unas tensiones que están equilibradas. No hay arte sin tensión ni belleza sin equilibrio.

—En este último proyecto, el polideportivo de Getafe, ¿mantiene los mismos criterios que identificaron su anterior arquitectura?

—Me he hecho y he hecho a estos chicos decir “está prohibido pensar lo que va a salir aquí”. Voy a estudiar las necesidades espaciales de este edificio, voy a ver dónde se va a colocar y después cómo lo voy a construir, qué medios tengo más prácticos y baratos. Presentaré todas las soluciones que se puedan hacer bien, que respondan a la formación estética que he tenido y que pueden ir mejorando. La solución catorce es mejor que la trece. Cuando construí el Centro de Estudios Hidrográficos, hace cuarenta y tantos años, me pareció que un progreso muy importante eran las soluciones de pretensado y post-tensado, y lo hice de post-tensado. Creí que eso del post-tensado era una cosa que iba a influir en la arquitectura una barbaridad y no ha funcionado absolutamente nada. Yo estaba convencido de que iba a ser la estructura del siglo XX. Luego se empezaron a hacer las estructuras de hierro y resultó que pasó el tiempo y la arquitectura siguió siendo de hierro. Pero el hierro tiene el inconveniente de que dura como mucho veinte años. Cuando terminaron el Centro George Pompidou, en París, dije “antes de 20 años este edificio se habrá podrido”, y así ha sido. La torre Eiffel está ahí porque ya han hecho dos o tres torres Eiffel: un equipo de 40 personas que está permanentemente sustituyendo piezas. ¿Cómo no se han hecho cosas de pretensado y se están haciendo todas las estructuras de las

grandes cubiertas de hierro, como los arcos que se están construyendo en el aeropuerto?

—¿Cuántos años estuvo sin construir?

—Dejé de trabajar en los setenta, después han salido algunas cosas y luego ya nada. Tampoco me han invitado a concursos.

—¿Y lo están haciendo ahora?

—No. Desde que tiraron la Pagoda, y con el escándalo que se organizó, no me van a tirar otra cosa que también querían tirar, el sanatorio. Sólo aspiro ya a morirme, que es un tema que he tratado con bastante profundidad últimamente. Nos han timado con tanto miedo a la muerte... pero eso es otro tema.

### Hacer feliz a la gente

—¿Cómo ha sido la relación con sus jóvenes colaboradores?

—Yo hablo con los chicos y eso les gusta. Les digo que hemos dejado unas cuentas que ahora ellos tienen que pagar, sobre todo una cuenta ecológica. El arquitecto, como ente de la sociedad, tiene por objeto sencillamente hacer feliz a la gente que vive en esa sociedad. Yo he servido a la arquitectura de mi sociedad, y creo que esta sociedad no va a ninguna parte. En los años 70 yo sentía ansiedad por la modernidad, y veía un mundo impresionantemente bueno y ahora creo que va a haber un tiempo extraordinariamente malo. Estamos haciendo un mundo de lo más estúpido. Hemos cambiado la felicidad por el enriquecimiento, como si fueran sinónimos, y el enriquecimiento no aporta nada. La modernidad ha confundido el camino y ha llevado, no a que la gente coma y tenga un mínimo de bienestar, sino a que unos pocos disfruten del máximo bienestar.

ANTÓN GARCÍA-ABRIL



## Polonia fin de siglo

EXTRAÑA y familiar, distante y próxima al mismo tiempo. La pintura polaca entre dos siglos es un mosaico de nombres completamente desconocidos (e impronunciables) para nosotros, pero cuyas obras nos resultan a veces extraordinariamente cercanas, porque reconocemos en ellas tantas afinidades con la pintura europea y española contemporánea. Podemos jugar a relacionarlas con Whistler, con Bastien-Lepage, con Gauguin, con Böcklin, pero también con Sorolla, Casas o Rusiñol. La exposición *Polonia fin de siglo (1890-1914)*, que se puede ver en la Fundación Cultural Mapfre Vida hasta el 23 de marzo y cuya comisaria es Monika Poliwka (una estudiosa polaca afincada en España), es una cuidada selección de la pintura polaca del cambio de siglo vista desde dentro. La antología recorre

todas las variedades del realismo y el impresionismo, el simbolismo y el primer expresionismo (estilos y talentos distintos, que encontramos a veces en diversas obras de un mismo artista). Desde los luminosos paisajes de Władysław Podkowiński hasta los nocturnos whistlerianos de Józef Pankiewicz. Desde el extrañamiento metafísico de una escena primaveral con Tobías y el ángel de Jacek Malczewski hasta la procesión de figuras de Wojciech Weiss (tan cercana a los nabis) o esa pareja de amantes en la hierba, del mismo pintor, que evoca a Munch. Desde el aire melancólico de las campesinas bretonas de Władysław Słewski (de quien reproducimos *Mujer con gato*, h. 1896), pintor del círculo de Gauguin en Pont-Aven, hasta lo grotesco, casi surreal, de las muñecas de Witold Wojtkiewicz. **G. S.**

# T E A T R O

Han tenido que pasar 40 años para que Miguel Narros retomara *El burlador de Sevilla*. En esta nueva versión ha acentuado el lado canalla del personaje de Tirso de Molina al que el actor Carlos Hipólito da vida. Con una estética palaciega, de luz tenebrista, se estrena mañana en el Pavón de Madrid y es la única producción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico que estará en el festival de Almagro.

Narros estrena mañana  
*El burlador de Sevilla*

## Métodos de un seductor

QUINCE años después de que Adolfo Marsillach la dirigiera en versión de Carmen Martín Gaité y con actores del Teatro San Martín de Buenos Aires, la Compañía Nacional de Teatro Clásico recupera, bajo la dirección de Miguel Narros, *El burlador de Sevilla*. Con su estreno se revisa uno de los mayores mitos del Siglo de Oro español que perpetuó la pluma de Fray Gabriel Téllez, verdadero nombre de Tirso de Molina (1579-1648), cuya influencia en la literatura posterior es incuestionable. Para la creación de don Juan Tenorio, Tirso — supuesto hijo ilegítimo del duque de Osuna — se inspiró en un personaje real, miembro de una familia noble de Sevilla, que mató al comandante Ulloa, raptó a su hija y fue finalmente asesinado por los

monjes franciscanos, según las crónicas de la época.

Las sucesivas versiones que siguieron a la obra de Tirso de Molina inciden en distintos aspectos del personaje: el despiadado *Don Juan* o *El festín de piedra* de Molière, el mujeriego brutal de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* de Antonio Zamora, el heredero de la Comedia del Arte en *Don Juan* o

*el castigo del disoluto* de Carlo Goldoni, el seductor seducido *Don Juan* de Lord Byron o el también romántico Félix de Montemar de *El estudiante de Salamanca* de Espronceda. Cuatro años más tarde de la publicación de esta última, en 1844, Zorrilla fija definitivamente el personaje en *Don Juan Tenorio*, pero con una diferencia importante respecto al de Tirso: el seductor es redimi-

# La CNTC reduce su presencia en el Festival de Almagro

## Los técnicos lidian en el Clásico

LOS rumores que corrieron la pasada semana de que la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) no participaría este verano en el Festival de Almagro han sacado a la luz los problemas laborales que arrastra con su personal técnico y que hacen peligrar sus giras. De momento, el festival se ha asegurado una cantidad económica extraordinaria del Ministerio de Educación y Cultura para contrarrestar una posible ausencia de la CNTC, aunque fuentes del INAEM confirmaron que estará allí con *El burlador de Sevilla*.

José Luis Alonso de Santos, director de la compañía, ha calificado estas informaciones de rumores infundados pues niega que "la compañía tenga en estos momentos conflictos con los técnicos, o que haya suspendido algún contrato firmado para actuar". Sin embargo, varios patronos del festival, como el consejero de Educación y Cultura de Castilla-La Mancha, José Valverde, confirmaron a El Cultural "que hace unas semanas se nos presentó la programación de Almagro y se nos dijo que había desaparecido la CNTC por problemas laborales. Debido a la pérdida de ingresos que ella genera también se había reducido la programación del festival en un 30 por ciento, así como espacios escénicos como el Patio de Fúcares y otras actividades. Pedimos entonces adoptar medidas". Las medidas vinieron después de una reunión que los patronos del festival mantuvieron la semana pasada y en la que el Ministerio de Cultura se comprometió a aportar al festival una cantidad extraordinaria de 160.000 euros, con el fin de paliar los ingresos de taquilla que dejará de percibir si la CNTC no actúa en Almagro. En la actualidad, el Ministerio aporta 474.660 euros frente a los 132.000 euros de la Junta de Castilla-La Mancha, informó el director del festival, Luciano García Lorenzo. En esta reunión del patronato se acordó también que la formación estará presente del 3 al 13 de julio con *El burlador de Sevilla*.



ALONSO DE SANTOS (ARRIBA) Y LUCIANO G. LORENZO

Es una presencia reducida, aunque Alonso de Santos replica que es lo habitual. Desde 1986, y con alguna excepción, la CNTC suele estrenar un espectáculo en Almagro y presentar una segunda producción ya estrenada en la temporada. Patronos y sindicatos han confirmado que el problema es que la CNTC teme no poder garantizar que sus técnicos trabajen más allá de la una de la madrugada (en Almagro los calores obligan a que las representaciones

comiencen a partir de las 22.00 horas). El conflicto es de naturaleza sindical y afecta a otras unidades de producción del INAEM como el Centro Dramático Nacional, la Zarzuela y los Ballets. Desde hace tres años los técnicos de la compañía tienen regulado su trabajo mediante el convenio único, que

rige las relaciones laborales de todos los funcionarios de la administración central y que se adapta mal a la naturaleza específica del teatro que exige que éstos trabajen los fines de semana y días festivos, hagan giras y tengan horarios nocturnos.

Fuentes sindicales informaron que los técnicos de la CNTC intentaron una huelga el pasado mes de diciembre, que finalmente no fraguó, y la compañía ha tenido que suspender algunas funciones de *Peribañez* en Valladolid y Santander, términos que también niega De Santos. "Exigimos que nos paguen los sábados y domingos y librar dos días a la semana —en la actualidad cobramos uno y libramos otro—. De momento, nos negamos a hacer horas extras porque no quieren negociar un calendario laboral. Y no sé cómo dicen que vamos a estar en Almagro si todavía ni lo han consultado con nosotros", explica Manuel Luengas, técnico de la compañía y candidato de CCOO a las elecciones sindicales del INAEM que se celebrarán el próximo 6 de marzo. **LIZ PERALES**

do por su amor a doña Inés. El mito será revisitado posteriormente por los hermanos Machado, Pérez de Ayala y Azorín, entre otros muchos. Y es que pocos personajes literarios han conseguido romper las cadenas que los atan a la página de un libro y a la figura de su autor para llegar a ser mitos del imaginario popular. La alcahueta de Rojas, el sempiterno seductor y el hidalgo de tris-

te figura se han convertido en símbolos de la literatura española y en arquetipos sociales a pesar de los siglos.

**El mito revisado.** Después de 40 años, cuando en la década de los 60 dirigió *El burlador de Sevilla* para el Teatro Español y con decorados de Francisco Nieva, el director Miguel Narros vuelve a encontrarse cara a

cara con el seductor impenitente. "La ventaja que tengo ahora es que conozco bien el texto y puedo afrontar ciertos problemas con mayor facilidad, como en el caso del segundo acto que sucede en numerosos escenarios", dice Narros, que asegura que estos dos montajes no tienen nada que ver entre sí: "Han pasado 40 años y yo he cambiado. Eso se ve en esta propuesta. En aquel

momento además me tenía que autocensurar porque en esa época la censura te prohibía todo en escena: besar, que aparecieran desnudos... Afortunadamente ahora no tengo que luchar contra eso, pero aquello de algún modo me enriqueció".

El director se enfrenta a esta nueva versión del clásico de Tirso con más calma y conocimiento: "En

MERCEDES RODRÍGUEZ

la época en la que hice mi primer *Burlador* quizás era más osado, más arriesgado –confiesa–. Con el paso del tiempo he ido evolucionando como director: ahora poseo más sabiduría, aunque sea una pedantería decirlo, pero la vida me ha enseñado muchas cosas que entonces no sabía”.

En esta ocasión el director ha modificado su visión sobre el mito de don Juan. Por eso, en esta propuesta subraya lo que para él es la verdadera tesis de la obra: “El texto hace una crítica furibunda al joven arrollador que basa su fuerza en el poder de la juventud pasando por encima de todo, caiga quien caiga. De hecho, en el texto todos los personajes jóvenes se enfrentan a los adultos y el duque Octavio le llega a espetar al padre de don Juan: ‘di fui, no soy’”.

El Barroco es desmesura y por eso en esta obra el exceso tenía que estar presente “sobre todo en los decorados –dice el director– que evocan una gran fiesta palaciega donde van a suceder muchas cosas”.

**Estética palaciega.** Las calles de Sevilla, la oscuridad, grandes estructuras, proyecciones... el escenario se inunda del conocimiento escenográfico de Andrea D’Odorico. Narros –creador también del vestuario– advierte que este montaje no tiene nada que ver con su *Burlador* anterior. “En aquella versión Nieva se inspiró en la época en la que transcurre la acción de la obra. Ahora he hecho una reconstrucción del XVII. Sigue un poco de la fórmula de corral pero está más cerca de la estética palaciega”.

El director se declara un enamorado de la obra, a la que define como “una pieza maestra con un comienzo magnífico y unos personajes eternos y muy reconocibles en la actualidad”. De hecho, entre los miles de anónimos *don juanes* de nuestros

M. R.



CARLOS HIPÓLITO Y ELISA MATILLA DURANTE UN ENSAYO

**“El texto hace una crítica furibunda al joven arrollador que basa su fuerza en el poder de la juventud pasando por encima de todo”, dice Miguel Narros, quien asegura que en estos 40 años ha cambiado como director**

días, Narros encuentra un ejemplo mediático que se ajusta a este mito: “David Bisbal es el don Juan actual detrás del que corren las mujeres”.

“Sevilla a voces me llama/el burlador, y el mayor/gusto que en mí puede haber/es burlar una mujer/y dejarla sin honor”. Así se presenta el protagonista en esta versión del texto firmada por José Hierro. Théophile Gautier escribe en 1845 que el tema del don Juan “es tan nuevo como siempre”. ¿Cómo iba a agotarse la savia del seductor que juega con el amor? Esto le valió a Tirso de Molina las críticas de sus hermanos de hábito que consideraban la obra “demasiado humana”.

El mito del arrogante que confía en su juventud y que seduce a las mujeres por divertimento es la excusa para hablar de temas tan en boga en la época como el honor y el respeto de las reglas morales de la sociedad. Por eso, el temerario que se burla del amor muere joven y no recibe el perdón de Dios –a diferencia del personaje de Zorrilla–. No hay que olvidar que ésta es una obra religiosa cuyo “mensaje” es una llamada al arrepentimiento antes de

morir. El convidado de piedra, la estatua a la que don Juan desafía, es una representación del poder divino que no perdona al que no se arrepiente de sus pecados.

Carlos Hipólito aborda el personaje desde el riesgo, ayudado por la visión del don Juan que tiene Narros. “Miguel plantea un enfoque distinto a este personaje que tantas veces ha sido representado en escena. Le quita el corsé y lucha contra esos tópicos que rodean su figura. Para empezar rompe físicamente con el estereotipo del galán al ofrecerme a mí este papel”, comenta Hipólito.

**Más canalla, menos galán.** Actor y director han dibujado un aciago burlador que es, sobre todo, un canalla: “[...]Ah falso huésped, que dejas una mujer deshonrada! Nube que del mar salió para anegar mis entrañas [...]” recita la pescadora Tisbea, encarnación del amor que es ultrajado por los engaños de don Juan. Hipólito crea en escena “un tramposo, un canalla, un sinvergüenza, que se ampara en la posición privilegiada de su padre, para actuar con

absoluta impunidad –aclara–. Nuestro enfoque huye del tópico del seductor y subraya esa naturaleza tramposa y vitalista”.

¿Cómo acercarse a un texto clásico en el siglo XXI? Narros apuesta en este *Burlador de Sevilla* no por la veneración sino por el respeto, por el acercamiento desde el humor y la verdad, respetando la esencia del texto. Por su parte, y como actor curtido en el teatro clásico, Hipólito asegura que la única forma de abordar este tipo de textos es declamando el verso con naturalidad, “pensando en verso y no en prosa. Estas obras no se pueden convertir

en un recital poético, pero tampoco se puede olvidar que las formas de comunicación han variado en 400 años, aunque los sentimientos siguen

siendo los mismos”.

Miguel Narros mantiene un ritmo de trabajo envidiable que él achaca a su corazón: “Lo que me mueve a hacer teatro es que no me dejan parar y yo soy muy tierno de corazón y no sé decir no”, bromea. Después de *Los puentes de Madison* y *Tío Vania* –que ha permanecido en la cartelera madrileña hasta esta semana– vuelve a trabajar para la Compañía Nacional de Teatro Clásico por cuarta vez: atrás quedan *El caballero de Olmedo* (1990), *La fiesta barroca* (1992) y *La estrella de Sevilla* (1998). Además repite con Hipólito, con quien ha trabajado en once montajes y al que dirigió en su debut en *Así que pasen cinco años*, en 1978. Hipólito asegura que se quedó sorprendido cuando Narros le ofreció este papel, “porque no me veía yo en el tipo de galán con buena planta”, pero que aceptó “porque trabajar con Narros es un placer para un actor. A él le debo mucho porque apostó por mí desde el principio, cuando era mi profesor en el laboratorio de William Layton”.

ITZIAR DE FRANCISCO

## El Piccolo de Milán inaugura el 1 de marzo el Festival de teatro para niños

¿POR qué el teatro para niños no puede ser algo más que un producto de ocio y de entretenimiento? ¿Por qué no puede plantearse como un proyecto cultural dotado de una intención artística? El festival Teatralia que organiza la Comunidad de Madrid intenta romper con esa dinámica que arrastra a muchas "compañías a crear meros productos de consumo", dice Carlos Laredo, su director y alma mater de este certamen que lleva siete años atendiendo al público infantil y presentando propuestas "respetuosas con la infancia y el propio artista".

Con un presupuesto de 960.384 euros (160 millones de pesetas) y 60 espacios distintos (incluyendo teatros, centros culturales y salas alternativas) el programa de esta edición tiene una fuerte presencia de compañías extranjeras (21 formaciones de países como Francia, Canadá, Brasil, Argentina e Italia) que superan a las nacionales (19), debido a que Laredo no mira "el carnet de nadie".

**El Piccolo para niños.** Inaugura la programación el Piccolo teatro de Milán —que tiene una programación constante para el público infantil— que en coproducción con el Teatro Gioco di Vita y el Institut International de la Marionette de Charleville-Mezières de Francia presentan el día 1 *Milagro en Milán*. La obra es una adaptación libre de la película homónima de Vittorio de Sica y Cesare Zavattini, una fábula sobre la riqueza y la pobreza para niños a partir de 8 años. De Canadá destacan dos compañías con propuestas imaginativas y coloristas. La primera es Le Carrousel con *Cuentos de niños reales* (el día 17 de marzo), una compañía con más de 30 años de experiencia que enfoca sus trabajos hacia los niños a partir de

# Niños a todas horas Teatralia

La séptima edición de Teatralia de la Comunidad de Madrid es uno de los escasos festines teatrales dedicados al público infantil en el que participan compañías de prestigio como El Piccolo, Le Carrousel, Cambaleo, Arturello di Popollo, Vaivén, Aracaladanza... 40 compañías envuelven sus propuestas en danza, títeres, mimo y música. La novedad de este año: varios montajes para el público adolescente.

donde se escenifica, de forma divertida y jugando con las elipsis, un día en la vida de un niño en una granja de Quebec. En las disciplinas de circo, danza, títeres y música destacan la compañía Arturello di Popollo, Aracaladanza, Loutkové y Naná Vasconcelos, respectivamente.

**Pensar en la adolescencia.** Una de las novedades de este año es "la presencia de espectáculos destinados al público adolescente", explica Laredo. Un buen ejemplo de ello es el montaje de Producciones Vaivén con *Sin vergüenzas* (día 21) donde se habla de sexo con respeto, sin tapujos y con humor. Todos esos complejos y emociones que suscita el tema en los adolescentes se plantean en el escenario de la mano de cinco jóvenes actores. Totalmente distinta es la propuesta de los también españoles La Puça, que en *Contextos* (día 8) presentan seis historias integradas por adolescentes donde se reflexiona sobre temas como el alcohol, el desengaño de la televisión o los sangrientos conflictos que asolan el mundo.

La principal intención de este certamen que durará todo el mes de marzo es "transformar el panorama actual del teatro para la infancia —asegura Laredo—. La convención discursiva y estética no tiene lugar en Teatralia. Buscamos el inconformismo y el respeto al niño". Además de la atención al bebé —a través de algunos montajes de animación y de actividades que se salgan de lo cotidiano como talleres con puericultores—, el certamen hace este año hincapié en los diversos talleres que se impartirán y "donde se estrecha la relación entre los artistas y los espectadores". **I. F.**



LA CARTA VIAJERA, DE LOUTKOVÉ

8 años. En estos *Cuentos* se exploran las emociones que rigen las relaciones entre niños y adultos. Otra compañía canadiense presente en

esta edición es Les deux mondes. *La historia de la oca* (día 19) se basa en el texto homónimo del quebequense Michel Marc Bouchard

# C I N E

¿Renace el género musical? ¿Es que no llevaba medio siglo muerto? El espaldarazo de Hollywood a *Chicago*, otorgándole 13 candidaturas al Oscar, ha despertado de nuevo el debate. Dirigida por Rob Marshall y basada en el espectáculo de Broadway creado por Bob Fosse, *Chicago* se suma a la lista de obras que como *Bailar en la oscuridad* o *Moulin Rouge* reinventan el género adaptándolo a los nuevos tiempos. El Cultural repasa la historia del musical y desentraña los valores y virtudes de *Chicago*, que en ocho días llegará a nuestras salas.

*Chicago* reinventa el género

## El musical

CATHERINE ZETA-JONES EN  
CHICAGO, DE ROB MARSHAL

## Con el fin de los estudios, el musical avanzó por senderos muy desiguales, cuyos resultados algunos consideran meras falsificaciones, acumulación de tópicos o excesos del género

EL último intento por revitalizar el género musical, o al menos el más serio que se recuerda, fue el que emprendió el bailarín, coreógrafo y cineasta Bob Fosse durante los años sesenta y setenta. Muerto y enterrado el sistema hollywoodense de estudios, el musical, como el mundo y los seres humanos que lo habitaban, necesitaba una nueva forma de entendimiento, y con el ánimo y la disciplina propias del autodidacta, Fosse otorgó al género una nueva fecha de nacimiento. Eran años que cabalgaban entre el clasicismo y la heterodoxia, la elegancia y la impertinencia, lo culto y lo popular, la artificiosidad y la sensibilidad *beat...* y del hermanamiento de semejantes extremos alimentó Fosse sus mejores filmes *Noches de la ciudad* (*Sweet Charity*, 1969), *Cabaret* (1972) o *Empieza el espectáculo* (*All That Jazz*, 1977).

Transcurridas tres décadas, la imprevista y fresca de su obra no ha mermado, y así lo prueban las mi-

von Trier, o *Moulin Rouge* (2001), de Baz Luhrman. La cuestión a dilucidar era y sigue siendo clara: ¿Está realmente muerto el género musical?

**Corta vida.** Desde la postura de los puristas no hay ninguna duda al respecto. Incluso el hecho de plantear la cuestión ya puede resultar poco menos que indecente para muchos. El cine sonoro nació cantando con Al Jolson en *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) y la corta vida del género musical está estrechamente ligada al alzamiento y decadencia del sistema de estudios imperante en el Hollywood de la primera mitad del siglo XX. La irrealdad inherente a las canciones y bailes como carriles por los que discurre la narración dramática se complementaba a la perfección con la artificiosidad que ofrecían los decorados manufacturados. Pero el atractivo de la comedia musical se disolvió junto al cine de estudios y la emergente popularidad



LIZA MINNELLI EN *CABARET* Y BOB FOSSE COMO LA SERPIENTE DE *EL PRINCIPITO*



taire, Ginger Rogers, Gene Kelly, Cyd Charisse, Frank Sinatra o Judy Garland; fabricado un centenar de títulos legendarios como *La calle 42* (*42nd Street*, 1933), *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939), *Un americano en París* (*An American in Paris*, 1951) o *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, 1952), y su lenguaje había evolucionado hasta alcanzar sus máximas cotas de expresión en manos de cineastas como Busby Berkeley, Vincente Minnelli, Stanley Donen, y, en menor grado, Mamoulian, Fleming, Hawks o Lubitsch.

A partir de entonces, desposeído de su contexto artificial, el musical avanzó por senderos distintos y desiguales, cuyos resultados algunos consideran meras falsificaciones, acumulación de tópicos o excesos del género. De lo que no hay duda es que el musical (o lo que quedaba de él) avanzó por terrenos más realistas, y que incluso se atrevió con el drama, algo que sólo había hecho muy de vez en cuando como en la producción británica y experimental *Las zapatillas rojas* (*The red shoes*, 1948), de Powell y Pressburger o en *Carmen Jones* (1954), de Otto Preminger. Por el drama apostó una producción llamada a cambiar los designios del género, concebida por Robert Wise y Jerome Robbins en 1961: *West Side Story*. Aunque fuera de modo inconsciente, cambió las fórmulas genéricas del musical en una época en la que la propia esencia del cine también mu-

daba sus vestimentas, y el espectáculo musical era percibido por el público de forma bien distinta.

Abierta la veda, George Cukor realizó las caras adaptaciones de Broadway *My Fair Lady* (1964) y *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*, 1965), que algunos consideran tanto cumbre como nicho del género, y en esa misma época Bob Fosse empezaba a sacar cabeza, desde los escenarios teatrales, con sus aires vanguardistas y su estética *jazz-pop*.

**Totum revolutum.** En este *totum revolutum* en que se había convertido el cine, los oxigenados años sesenta trajeron el azucarado colorido de Walt Disney al género, y Julie Andrews convocó a las criaturas de la animación en *Mary Poppins* (1964), Gene Kelly intentó sin éxito adaptarse a los tiempos con una producción a la manera de David Lean en *Hello, Dolly!* (1969), y la música rock y pop abrió ciertas esperanzas de recuperar el gran espectáculo musical a la gran pantalla. Pero ni las pobres y cuantiosas aportaciones de Elvis Presley, ni la irreverencia y el desenfado de Richard Lester dirigiendo a los Beatles en *¡Qué noche de aquel día!* (*A Hard Day's Night*, 1964) y *Help* (1965) —estableciendo el claro antecedente del video-clip—, lograron otorgarle al musical la misma repercusión de antes.

Salvando las fiebres adolescentes de los años setenta y ochenta, que en algunos casos se convirtieron en au-

# indomable

les de representaciones en escenarios de todo el mundo de sus espectáculos musicales. Uno de ellos, quizá el más ácido de todos, *Chicago*, es el que aterriza ahora en nuestras pantallas respaldado por trece candidaturas a los Oscar y precedido de un debate crítico sobre la supuesta resurrección del género. Se repiten ahora los mismos argumentos que desde las páginas de periódicos y revistas especializadas esgrimió la crítica cinematográfica al son de los estrenos de *Todos dicen I love you* (*Everyone Says I Love You*, 1996), de Woody Allen; *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in The Dark*, 2000), de Lars

de la televisión. Quizá con la película de Gene Kelly y Stanley Donen *Siempre hace buen tiempo* (*It's Always Fair Weather*, 1955) se alcanzó el punto sin retorno de la edad de oro del género. Ese mismo año, Joseph L. Mankiewicz, en connivencia con Marlon Brando y Jean Simmons, realizó su única y sobresaliente aportación al género musical en *Ellos y ellas* (*Guys and Dolls*).

Fruto de una era y unos personajes que difícilmente volverán a repetirse, para entonces el musical se había ganado la complicidad de las grandes audiencias. El género había conocido leyendas como Fred As-

ténticos fenómenos sociales –*Fiebre del sábado noche* (*Saturday Night Fever*, 1977), *Grease* (1978), *Fama* (1980), *Dirty Dancing* (1987)–, o las producciones a mayor gloria de grupos como The Who –*Tommy* (1976)– o Pink Floyd –*The Wall* (1983)–; el musical durante las siguientes dos décadas quedó en manos de ambiciosas adaptaciones de Broadway –*Jesucristo Superstar* (1973), *Hair* (1977)–, del ahora resucitado para unos y mancillado para otros Bob Fosse –*Cabaret*, *All That Jazz*– y, muy especialmente, de melancólicos cineastas que anhelaban la perfección del género. Así, nombres como Robert Altman (*Nashville*, 1975), Francis Ford Coppola (*Corazonada*, 1982, y *Cotton Club*, 1984), Martin Scorsese (*New York, New York*, 1977), Oliver Stone (*The Doors*, 1989) o Clint Eastwood (*Bird*, 1988) brindaron sus particulares tributos, algunos extraordinarios, a la grandeza del musical norteamericano.

**Resultados desiguales.** En lo que se refiere al cine europeo, el director de orquesta durante los años sesenta fue Jacques Demy, en cuyas obras *Los paraguas de Cherburgo* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964) y *Las señoritas de Rochefort* (*Les demoiselles de Rochefort*, 1966) ofreció un mundo muy personal e irreplicable, hundiendo sus raíces directamente en las novelas rosas y los cuentos de hadas. Mientras tanto, el cine español seguía anclado en su tradición verbenera y el musical vivía al servicio del folclore.

En los últimos diez años, cualquier musical es una rareza (obviando los de Disney), y los intentos por desenterrar el género son tan desiguales y poliédricos que resulta difícil encontrar un frente común. Woody Allen lo ha recuperado con nostalgia, los hermanos Coen desde la parodia (*O Brother*), Kenneth Branagh a partir de Shakespeare (*Trabajos de amor perdidos*), Alain Resnais con encanto (*On connaît la*

## Algo se mueve en Chicago

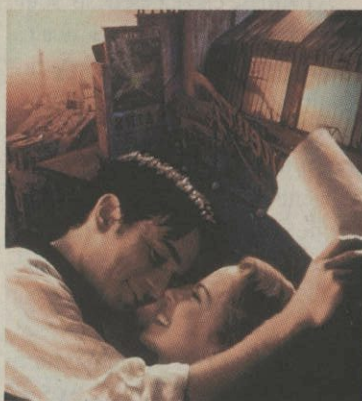
EL debutante Rob Marshall –que como hiciera Bob Fosse llega al cine después de una larga experiencia sobre las tablas– es el último eslabón de una larga cadena de intereses en torno a *Chicago*. Esta obra escrita por Maurice Dallas Watkins, que abrió en 1926 toda una nueva generación de comedias cénicas sobre la prensa (en la línea de *The Front Page*), se ha intentado llevar al cine en varias ocasiones durante los últimos veinte años. Decenas de guiones han pasado por las manos de sendos cineastas, pero la dificultad de llevar con naturalidad una obra de vaudeville al medio cinematográfico siempre ha prevalecido sobre las buenas intenciones. “El problema con los musicales –dice el propio Marshall– es que o son brillantes o son horribles. Es necesario encontrar un camino para que el

público digiera la música con naturalidad”.

El camino tomado por Marshall es el mismo escogido por Lars Von Trier en *Bailar en la oscuridad*: los números musicales son proyecciones imaginarias de la protagonista. Mediante esta trampa narrativa que según se mire reinventa o revienta las bases del género, el filme se mueve de un plano realista a otro surreal, con base en el espectáculo que Fred Ebb, John Kander y Bob Fosse estrenaron como producción escénica musical en 1975. El encargado de trasladar su fuerza y funcionalidad a la pantalla ha sido el guionista y director Bill Condon (*Dioses y monstruos*), que con su texto arroja mayor oscuridad a la corrupción del sistema legal como metáfora del hundimiento de las instituciones norteamericanas.

La decisión de Miramax de

reclutar actores que no son cantantes ni bailarines profesionales fue determinante, pues el reclamo de las grandes estrellas es imprescindible para cualquier producción de alto riesgo (*Chicago* ha costado 40 millones de dólares). Richard Gere, Renee Zellweger y Catherine Zeta-Jones (que comenzó su carrera como bailarina en Londres) no sólo encarnan a sus personajes con entereza, también saben defender sus roles musicales. Los secundarios Queen Latifah y John C. Reilly (con sendas nominaciones) se entregan con suma profesionalidad a esta complicada historia de traiciones, intriga, sexo, asesinatos y, sobre todo, fama. “Es una película divertida y emocionante, pero lo que dice es bastante duro –asegura Marshall–. Trata sobre la celebridad y a quién decidimos hacer famosos”.



DE IZQUIERDA A DERECHA:  
ESCENAS DE MOULIN ROUGE,  
WEST SIDE STORY Y CANTANDO  
BAJO LA LLUVIA

*chanson*), Lars Von Trier invocando la tragedia (*Bailar en la oscuridad*), Baz Luhrman emulando el videoclip (*Moulin Rouge*), François Ozon endulzándolo con glamour (*Ocho mujeres*) y, por lo que nos toca, Emilio Martínez Lázaro con desenfado (*El otro lado de la cama*).

*Chicago* continua la reinención del musical que empezó *Moulin Rouge* en el sentido de que la película

puede verse como se escucha un álbum musical, una y otra vez (de ahí que la película de Luhrman haya tenido más éxito en DVD que en la gran pantalla). Parece que el público moderno no soporta que las historias sean interrumpidas por temas musicales, pero sí disfruta de las canciones interrumpidas por historias. Los números de música y baile se suceden con apenas las pausas justas

para que Richard Gere, Renee Zellweger y Catherine Zeta-Jones tomen aire y prosigan con el espectáculo. En tiempos de confusión se recurren a viejos valores, y este *Chicago* de Rob Marshall es una demostración más de que el anhelado género todavía se resiste a escuchar su propio requiem.

CARLOS REVIRIEGO

# Historias de Nueva York

## GANGS OF NEW YORK

Director: MARTIN SCORSESE Intérpretes: DANIEL DAY-LEWIS, LEONARDO DICAPRIO Guionistas: JAY COCKS, S. ZAILLIAN, K. LONERGAN 28 FEBRERO / MANGA FILMS

VIOLENTA, épica, brutal, megalómana, insolente... *Gangs of New York* es la película más esperada de la temporada, la obra definitiva de Martin Scorsese, la última palabra sobre la Historia de Nueva York. ¿Es tan fiera como la pintan o se le notan los cortes que Harvey Weinstein, capo de la Miramax, ha impuesto en su montaje final?

A Martin Scorsese le ha faltado un pelo, o dos, para convertirse en el Michael Cimino del siglo XXI. Porque *Gangs of New York* no es tan distinta de *La puerta del cielo*. Es megalómana, intensa, coral, épica, y ha sufrido las presiones y tijeretazos de un estudio que a punto ha estado de transformar al director de *El color del dinero* en un mártir tan famoso como el polémico Cristo de Kazantzakis. Todo ha terminado felizmente, porque Hollywood ha premiado a Scorsese con diez nominaciones al Oscar, recompensa a la terquedad de un cineasta que quería finiquitar su particular visión de la Historia de América con una película libre y salvaje, que cabalgará desbocada entre 1846 y 1863, los años en los que nacieron las malas calles de los setenta, el período que nutrió de traiciones, crueldades y paranoias la futura existencia del Travis Bickle de *Taxi Driver*, de los antihéroes ávidos de sangre de *Uno de los nuestros* y *Casino*. Tres décadas después de toparse con el libro de Herbert Ashbury en que se basa la película, Scorsese ha logrado materializar su sueño y emular a

los pioneros -D. W. Griffith, Erich Von Stroheim, Cecil B. De Mille- del cine mudo que se atrevieron a convertir la Historia en un espectáculo. En *Gangs of New York*, como en la Babilonia de *Intolerancia*, también hay elefantes que cruzan el encuadre, animales como apariciones jurásicas, espectros de otro mundo, king-kongs de *peplum* marmóreo.

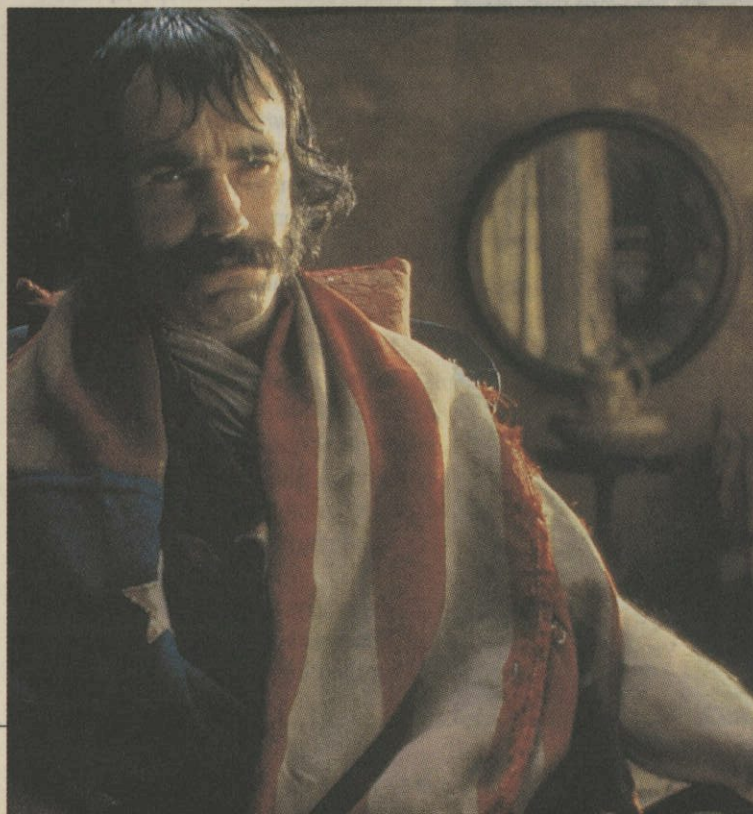
No es la primera vez que Scorsese evoca el Nueva York de sus antepasados. Con sus bellos rituales y sus sentimientos estáticos, *La edad de la inocencia* era el reverso de *Gangs of New York*, que rebobina unos cuantos años atrás para que sepamos lo que ocurría en los bajos fondos de Manhattan. La brutal lucha que abre la película pone las cartas sobre la mesa: estamos ante una novela de Charles Dickens rodada por el George Miller de *Mad Max*, o en su defecto, una tragedia de Shakespeare concebida por la oscura imaginación del Frank Miller de *El señor de la no-*

*che*. Es fascinante la fuerza que respira la batalla entre los Conejos Muertos y la pandilla liderada por Bill el Carnicero, nativista que detesta la llegada de nuevos extranjeros (en el que se puede ver un pérfido retrato del racismo americano encarnado por George Bush) y verdadero Satán de esta epopeya afilada como una antorcha. Todo es infernal y subterráneo en *Gangs of New York*, y la conclusión de la película no es menos malvada: la línea del cielo, puntuada por las Torres Gemelas, está construida sobre la sangre derramada de miles de salvajes, sobre esas catacumbas con aspecto de purgatorio en las que Bill (un inspiradísimo Daniel Day-Lewis), Amsterdam (notable Leonardo DiCaprio) y Jenny (Cameron Diaz) se entregarán a una historia de amor, muerte y traición. Príncipes destronados, hijos adoptivos, mujeres atrapadas entre dos hombres, luchas épicas: difícil no evocar al Sha-

kespeare de *El Rey Lear* o *Enrique V* (o al Kurosawa de *Kagemusha* y *Ran*) al ver *Gangs of New York*.

Si visualmente la película funciona como un conglomerado de citas (desde Dovzhenko hasta Welles, desde Leone hasta Fellini, desde Peckinpah hasta Lean) bien digeridas por la cinefilia de un gran director, todo lo que concierne a este triángulo de relaciones intensas es apasionante y poderoso. Sin embargo, cuando llega el momento del enfrentamiento entre Bill y Amsterdam, que coincide con los disturbios contra el Alistamiento Obligatorio de 1863 durante la Guerra Civil Americana, Scorsese se precipita. Es ahí donde se nota que a *Gangs of New York* le falta una hora de metraje crucial para mantener en alto un ritmo que, en el tramo final de sus dos horas y cuarenta minutos, aparece caótico y deslavazado. A Scorsese le pierde la emoción de abarcarlo todo, de no conformarse con su historia triangular para mostrar el horror y la decadencia de un país que siempre ha necesitado de la violencia para contarse a sí mismo. Scorsese se siente más cómodo entre las pasiones íntimas que entre los movimientos colectivos, y aunque su cine siempre parece avanzar como un navajazo en la niebla, rápido y ciego, su visión de este maremoto urbano, que irrumpe en las casas de los ricos como una ola monstruosa, es demasiado superficial y apresurado. Eso no impide que *Gangs of New York* sea una gran película, pero hace intuir que sólo su versión íntegra, que deseamos disfrutar en un futuro, será ese *Novocento* o ese *Érase una vez en América* que todos esperábamos de uno de los mejores cineastas americanos en activo.

DANIEL DAY-LEWIS, INSPIRADÍSIMO BILL EN *GANGS OF NEW YORK*





## Waltraud Meier

### “Wagner está en crisis”

El próximo miércoles se estrena en el Teatro Real *La valquiria*, primera jornada de la *Tetralogía* de Wagner en una coproducción entre la Semper Oper de Dresde y el coliseo madrileño firmada por Willy Decker. La mayor expectación se concentra en la presencia de dos divos, Plácido Domingo, que explica para El Cultural su primera aparición como cantante este año, y Waltraud Meier. Esta última, una de las más grandes intérpretes del repertorio wagneriano del siglo, explica en esta entrevista su relación con el genio de Bayreuth.

WALTRAUD Meier (Würzburg, 1956) es una de las más grandes cantantes wagnerianas del momento. Adorada en Bayreuth, sobre todo tras su deslumbrante aparición como Isolda, en 1993, la Meier debuta el próximo miércoles en el Teatro Real, interpretando, junto al Sigmund de Plácido Domingo, el papel de Sieglinde en *La valquiria*. En esta entrevista, confiesa desconocer por completo la producción de Willy Decker que se verá ahora en Madrid, “y al público del Teatro Real, donde actúo por primera vez”. Sin embargo, la diva wagneriana es conocida en España. En marzo de 1991 debutó en el Teatro de la Zarzuela con el papel de El Compositor en *Ariadna auf Naxos*, de Strauss, mientras que en Barcelona ha cantado tanto el Palau de la Música como en el Liceu, donde ofreció la pasada temporada un recital.

Es firme y rotunda. Habla con las ideas muy claras, sin permitir una sola inflexión. Va al grano. Respuestas sin réplica. Evita la elucubración y es-

conde la añoranza. También las preguntas incómodas, con un tajante y franco “de esto prefiero no hablar”. Como la Leonora de *Fidelio* o como el título de la película que acaba de filmarse sobre ella, Meier suscribe con rotundidad la frase beethoveniana “Ich folg’ dem innern Triebe” (“Sigo mis propios impulsos”).

—¿Qué piensa de la producción de *La valquiria* de Willy Decker que va a cantar en Madrid? ¿La conoce?

—[Rotunda y sin disimulo] ¡No! Nunca la he visto, pero tengo mucha curiosidad y estoy deseando llegar a Madrid para comenzar los ensayos.

#### Entre mezzo y soprano

—Usted ha desembarcado en los roles de soprano dramática desde su voz de mezzo. ¿Cómo se produce esta transición, más bien cohabitación, ya que sigue interpretando roles como los de Kundry, Ortrud y Venus, incluso otros ajenos al mundo wagneriano, como Dalila, Eboli, Amneris y hasta la verista Santuzza?

**“Interpretar a Wagner es una cosa y la ópera italiana otra muy distinta. La ópera italiana es *belcanto*, mientras que Wagner es *belcanto* más el sentido interno de un texto cargado de complicidad con el discurso musical”**

—Esa responsabilidad de elegir ser soprano o mezzosoprano no incumbe al cantante. Es la propia voz la que marca su evolución y tipología, casi sin que nosotros, los cantantes, podamos hacer prácticamente nada. Yo, francamente, no sabría decirle si soy mezzo o soprano, que ando en medio de esos dos registros.

—Aún así supongo que su camino vocal, está dirigido, al igual que de otras ilustres predecesoras, hacía el papel de Brunilda.

—Nunca cantaré Brunilda, porque es un personaje muy duro, tres partes en uno, tripartito. Es posible que cante —únicamente— la Brunilda de *La valquiria*, que, ésta sí, es una parte bastante asequible para mí, pero, aún así, prefiero hacer Sieglinde. También podría abordar la Brunilda de *El ocaso*, pero de ninguna manera la Brunilda de *Siegfried*, es demasiado aguda para mi voz.

—Pero Brunilda en *Siegfried* canta sólo la escena final, apenas se despierta y ya concluye la ópera...

—[Entre sonrisas] Sí, sí, pero es media hora ¡y qué media hora! Media hora muy muy dura, que requiere una soprano realmente aguda, un registro que yo verdaderamente no puedo mantener. El mercado musical y el público requieren Brunildas que canten las tres partes de la *Tetralogía*, y esto, muy a mi pesar, yo no lo puedo dar.

—¿Qué es lo que realmente distingue a un cantante wagneriano de la ópera italiana? ¿Qué le une?

—Es una pregunta muy difícil de contestar en una frase. Verdaderamente se podría escribir un libro sobre este tema. Interpretar a Wagner es una cosa y la ópera italiana otra muy distinta. La ópera italiana es *belcanto*, mientras que Wagner es *belcanto* más el sentido interno de un texto cargado de complicidad con el discurso musical.

—¿Coincide con el criterio de que el mundo wagneriano sufre una aguda crisis de cantantes, de que ya no hay voces como las de antes?

—No pienso que la música de

Wagner esté en crisis, tampoco que no haya voces wagnerianas. Son las personalidades, los artistas los que realmente faltan. Hay también otro problema, y es que las orquestas cada vez tienen el diapason más agudo, afinan más alto. Piense que Sigfrido, Tristán, Isolda o Brunilda hace un siglo se cantaban bastante más grave que ahora. Es innegable que actualmente hay voces maravillosas, jóvenes cantantes con una prepara-

chos vieron un enfrentamiento con Wolfgang Wagner. Después, usted no volvió a actuar en Bayreuth, festival en el que debutó en 1993 y donde era adorada por el público.

—No deseo comentar ese asunto. Le aseguro que realmente estaba enferma. Tenga la certeza de que, de haber podido, hubiera cantado aquel 11 de agosto ¡Nunca cancelo actuaciones a la buena de Dios! En absoluto se trató de un asunto personal,

—No podría seleccionar solo un recuerdo de ese *Tristán*, porque son muchísimos. Fue un tiempo en el que aprendí mucho. Era maravilloso trabajar con Barenboim. Sin embargo, me quedé un poco decepcionada con Heiner Müller, él no era un verdadero director de escena.

—¿Le gustaría volver algún día a cantar en Bayreuth?

—¡Me encantaría volver a cantar en Bayreuth algún día! Espero que

## Siegmund, lirismo y emoción

POR PLÁCIDO DOMINGO

Afrontar el papel de Siegmund en *La valquiria* del Teatro Real supone para mí un inmenso reto y a la vez un placer. Un reto porque va a ser la primera vez que cante en este 2003. Lo hago con una tremenda ilusión ya que, debido una serie de problemas respiratorios, me he visto obligado a estar alejado de los escenarios y a cancelar una *Dama de Picas* en el Liceo, y otras actuaciones en Los Ángeles y París. Recuerdo que fue en la Staatsoper de Viena, en 1992, donde debuté en el papel de Siegmund. Desde entonces he tenido la oportunidad de cantarlo en el Met, en el Covent Garden y por supuesto en Bayreuth. Creo que con los años he ido entendiendo cada vez mejor el papel, tanto vocalmente —quizás mi voz esté mejor que nunca para él— como en lo que respecta al contenido implícito en el texto. Ésto último es algo realmente importante ya que el ir profundizando en el idioma alemán, emparte de su significado, implica que goces cada vez más con lo que estás cantando. Y esto es algo que el aficionado conoce muy bien. Cuento con amigos que son auténticos wagnerianos, que se saben y siguen a la perfección el texto, e incluso me han corregido la pronunciación alguna vez. Esto demuestra que Wagner es uno de los mejores ejemplos en el que música y tex-

to están íntimamente ligados. Quizás es por ello por lo que me haya sentido tan a gusto con la producción de Willy Decker, quien considero ha entendido la necesaria sencillez que debe mostrar la escena, reflejado en la manera de tratar el amor entre Siegmund y Sieglinde. Por otra parte, el placer que me brinda el poder traer al Real un rol tan maravilloso como el concebido por Wagner. Creo que se han escrito pocos personajes tan completos y redondos para un cantante. Pese a ser un papel breve, si tenemos en cuenta la extensión de la *Tetralogía*, el reunir tal cúmulo de emociones y momentos musicales de tal altura, hace de él algo extraordinario. Se le considera un “medio héroe”, pero el maravilloso lirismo que alcanza, especialmente en el primer acto o el dúo de amor del segundo, le otorgan una profundidad emocional y musical sin parangón, que aúna emoción y tristeza. ■



J. R.

ción increíble. El problema hoy día, insisto, es la ausencia de verdaderas personalidades del canto.

—¿Qué ocurrió realmente en Bayreuth aquel agosto de 2000, cuando debía de cantar el papel de Sieglinde junto a Domingo bajo la dirección de Sinopoli y canceló pocas horas antes? Anunciaron que se encontraba indispuesta, pero mu-

y aunque se dijo, y los medios de comunicación insistieron mucho en ello, que existían otras motivaciones, no era cierto. Pero no quiero hablar más de Bayreuth.

—¿Qué recuerdos guarda de la producción de *Tristán e Isolda* de Heiner Müller con la que, en 1993, debutó el papel bajo la dirección de Daniel Barenboim, en Bayreuth?

sea así, que mi voz aguante el tiempo suficiente para poder actuar de nuevo en el Festspielhaus.

—¿Estaría usted dispuesta a dejar el rol de Isolda por algún otro papel?

—¡Jamás renunciaría a Isolda por nada! ¡No hay otro papel en el mundo que pueda interesarme tanto!

JUSTO ROMERO



DIBUJO  
DE MATISSE

## Se conmemora el cincuentenario de la muerte del compositor ruso **Prokofiev, el músico inflamable**

NADIE duda que Prokofiev (1891–1953) ha sido uno de los compositores más controvertidos del siglo XX. Aunque su música no ha desaparecido nunca del repertorio hasta obtener, en algunos casos, una merecida popularidad, gran parte de su obra ha conocido la incompreensión por parte de algunos sectores occidentales. Este proceso ha evolucionado en los últimos tiempos de modo paralelo a la difusión en Occidente de las obras concebidas en su etapa soviética. Y que tampoco España ha sido una excepción pues el pasado año el espectador asistía, con sorpresa y fascinación, al estreno de *Guerra y Paz* en el Teatro Real.

Nacido en la provinciana Sontsovka (Ucrania), demostró precozmente su talento. Cuando adolescente llega al Conservatorio de Moscú, porta en cartera varias óperas y numerosas composiciones instrumentales. Las muestras de su capacidad iban sostenidas por su peculiar carácter. Nabokov, que lo conoció muy de cerca, lo definía así: “normalmente jovial y amistoso, Prokofiev era inflamable. Estallaba de pronto, ante la menor provocación. La cara se le ponía encarnada y comenzaba a desvariar y a lanzar injurias. Sus estallidos no duraban mucho, luego se mostraba hosco un largo rato, como un niño y en ese periodo era preciso dejarlo solo”.

**Genio prematuro.** Con menos de veinte años estrenaba su *Primer concierto para piano*. Cuando llega la Revolución rusa, abandona su país y se traslada a Estados Unidos. Allí dará a conocer obras hoy bien instaladas en el repertorio como el *Primer Concierto para violín* o la *Sinfonía Clásica*. Aplaudido pianista, se enfrentará a su primer gran fracaso, el es-

El próximo miércoles se cumple el cincuentenario de la muerte del compositor ruso Serge Prokofiev que, junto a Berlioz y Wolf, marca la estela de acontecimientos conmemorados por el mundo de la música. Con este motivo, El Cultural ahonda en su vital conexión con nuestro país.

treno de *El amor de las tres naranjas* en Chicago (1921). Molesto ante los críticos del país que “rechazaban violentamente las obras nuevas” y los gestores “que organizaban largas horas de trabajo para los artistas que ejecutaban los mismos programas trillados”, optará por trasladarse a París.

En la capital francesa, Diaghilev le encargará dos obras para sus ballets, *El paso de acero* (1925) y *El ángel de fuego* (1929) que no cuajaron. Pese a no conseguir ubicarse en el duro París de la post guerra, es una etapa creativa que verá nacer su ópera *El ángel de fuego*.

Cuando en 1927 ofrece una gira triunfal por Rusia, regresa definitivamente a Moscú. Stravinski, que lo conocía bien, achacó esta vuelta a “un sacrificio a la perra deidad de la fama y no otra cosa. No había tenido éxito ni en USA ni en Europa. Era un ingenuo en el plano político”.

**Desafortunado regreso.** Su compatriota Shostakovich señala que Prokofiev había jugado una baza que le salió muy mal. “Durante quince años había estado sentado en dos sillas; en Occidente se lo consideraba un soviético y en Rusia un visitante de Occidente. Prokofiev resolvió que sería más ventajoso para él trasladarse a la URSS, pero se equivocó de medio a medio”.

Las purgas stalinistas dieron un golpe temible a la creación musical. Tras el estreno de en 1947 de *La gran amistad* de Vano Muradelli, los responsables de la cultura soviética emitieron una resolución a través del Comité Central del Partido Comunista donde se acusaba a compositores como Prokofiev, Jachaturian, Shostakovich, Miaskovski o Shebalin de “tendencias antidemocráticas” y “formalistas” que iban contra la sensibilidad soviética. Presionados y asustados, se vieron ante la necesidad de reconsiderar sus puntos de partida estéticos. Prokofiev escribió una carta pública donde señalaba que “en las últimas décadas el arte occidental ha empobrecido extraordinariamente el lenguaje musical y le ha desprovisto de sencillez, de comprensibilidad y de armonía... La presencia del formalismo en mis obras se explica por una deficiente comprensión de lo que nuestro pueblo espera... Trataré de buscar un lenguaje claro, comprensible y cercano al pueblo”.



ERNEST ANSERMET, DIAGHILEV, STRAVINSKI Y PROKOFIEV (MADRID, 1920)



LINA PROKOFIEV EN 1920

## El influjo de su esposa española

Gran parte de la crítica occidental nunca le perdonó estas letras generando con ello una más que animadversión hacia gran parte de su corpus, por adajar de sus ideales estéticos. En los últimos años, su nombre se ha reconducido. Los estrenos en Londres de *Semyon Kotko* y de *El jugador* en Nueva York han ayudado a replantear qué lugar merece este gran creador en el panorama del siglo XX. Quizá sea pronto para saber si el futuro comparte o no la valoración de Stravinski, cuyo juicio permanece todavía como una losa: "Prokofiev era lo opuesto a un pensador musical. Asombrosamente ingenuo en cuestiones de construcción musical, poseía algo de técnica y hacía ciertas cosas muy bien, pero más que esto tenía personalidad".

LUIS G. IBERNI

POCOS conocen que Lina, la primera esposa del músico, era abreviatura de Carolina, de apellido Codina, nacida en Madrid el 20 de octubre de 1897. Este desconocimiento es producto del misterio que rodeó su vida. Era hija de Juan Codina, de procedencia catalana, y de Olga Niemyski, de origen alsacio-polaco, ambos vinculados al mundo de la música. Hablaba ruso casi tan bien como inglés, que aprendió cuando su familia se desplazó a Nueva York, pasando

por La Habana. El hecho de ser cantante despertaría un inicial interés de Prokofiev en ella. Pero fue su belleza mediterránea la que atrajo al compositor, si bien la relación se fraguó gracias a la madre de ella, que lo consideraba un genio. La relación se consolida y Carolina se queda embarazada de Sviatoslav. Ante la presión de su suegra optaron por casarse en septiembre de 1923. La necesidad de mantener a una madre achacosa, una mujer y un hijo hicieron que los años si-

guientes fueran bastante duros, obligándoles a endeudarse y a un peregrinar por múltiples apartamentos parisinos. Lina fue siempre una ayuda permanente. Cuidaba a los niños, revisaba con mimo las ediciones, además de acompañarle siempre en sus giras. Años más tarde daría a luz a otro niño, Oleg, y llegaría a mostrar sus dotes como cantante en algunos recitales junto a su marido. Hasta aceptó el regreso de Prokofiev a Rusia, motivo principal de ruptura de la relación, por la dureza de la vida

en el Moscú stalinista. Cuando Prokofiev conoció a Mira, una joven intelectual, muy distinta, un abismo se abrió entre él y Lina. En 1941 se concretó el divorcio. En 1948 fue encarcelada acusada de espionaje, condenada a veinte años de trabajos forzados. Sólo salió tras la muerte de Stalin fruto de la amnistía general. Pero hasta 1974 no pudo dejar la URSS. Falleció en 1989, a los 91 años.

## Concierto 16 Ciclo I ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

28 febrero y 1 de marzo, a las 19,30 h.  
2 de marzo, a las 11,30 h. Sala Sinfónica.



G. Ligeti

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA  
CORO NACIONAL DE ESPAÑA  
SOCIEDAD CORAL DE BILBAO

**Josep Pons**, director

**Anna Camelia Stefanescu**, soprano. **Susan Parry**, mezzosoprano  
**Rainer Steubing-Negenborn**, director CNE. **Gorka Sierra**, director Sociedad Coral de Bilbao.

**W. A. Mozart**

*Música para un funeral masónico, en Do menor, KV. 477 (479 a)*

**F. J. Haydn**

*Sinfonía núm. 44, en Mi menor, Hob. I:44, "Sinfonía fúnebre"*

**G. Ligeti**

*Requiem (Primera vez OCNE)*

Auditorio Nacional de Música. C/. Príncipe de Vergara, 146. Madrid 28002. Teléfono: 91 337 01 40.  
**Venta de localidades:** en el Auditorio Nacional de Música, Teatro de la Zarzuela, Teatro Pavón y venta telefónica Servicaixa, 902 33 22 11.



Auditorio Nacional de Música



ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA



INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

Temporada

ORQUESTA 2002/2003  
Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

## Modales

HOY vamos a tratar de los avisos con los que se recuerda al público la molestia que supone un móvil sonando en medio de un espectáculo y de la filosofía organizativa que subyace en el subconsciente de la redacción de los mismos.

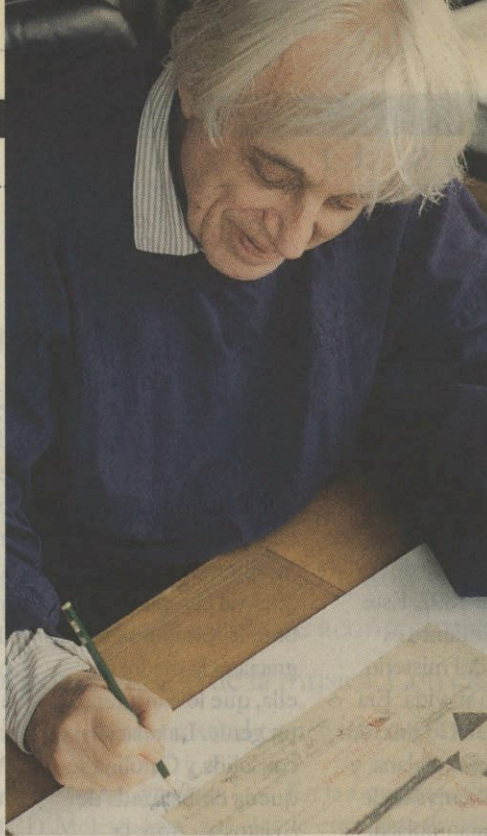
Empecemos por uno que dice así: "Les recordamos que deben apagar sus móviles". Se trata de una instrucción que revela una buena dosis de autoritarismo. El acento de la frase está en la palabra "deben". "Deben apagarlos y si no lo hacen serán malos y les castigaremos" parece ser la consecuencia que rige en el subconsciente de la emisión. Este anuncio es el que se emite en el Teatro Real antes de empezar las representaciones y resulta sorprendente que el propio teatro se haya negado a dar el texto a este Cultural, objetando que no pueden ofrecer este tipo de informaciones así porque sí. ¿Es que acaso no estamos hablando de un anuncio público en un teatro público?

Hay otro aviso que empieza por dos timbrazos de móvil amplificadas que hacen sonreír a los músicos de las orquestas invitadas al Auditorio Nacional. Su mensaje era aún más militar que el del Teatro Real, pero tras nuestras críticas se moderó—"Señoras, señores: apaguen sus teléfonos móviles. Muchas gracias"—aunque tampoco sea modelo de amabilidad.

Mucho más educados y corteses son aquellos que anuncian "Les rogamos que sus móviles estén desconectados" o "Les rogamos tengan la amabilidad de desconectar sus teléfonos móviles". Resultan adecuados. Pertenece al Teatro de la Zarzuela y a la Orquesta Sinfónica de la RTVE en el Teatro Monumental.

En el extranjero hay quien tiene más sentido del humor y se entrega a la entrada una tira de cartón con un dibujo irónico concerniente a la ocasión y una pregunta en varios idiomas: "¿Quiere usted ser realmente la estrella de la tarde?".

Parece que a algunos responsables españoles les cuesta tratar bien al público gracias al cual tienen trabajo. Y el hecho, consciente o inconsciente, discurre paralelo a las críticas con que recriminan a ese mismo público diversos comportamientos. Todos estamos hartos de móviles, relojes, toses, envolturas de caramelos y sordos que no distinguen la potencia con la que hablan al vecino, pero los responsables de salas han de actuar guardando elementales formas de educación y diplomacia. **BECKMESSER.COM**



un funeral masónico K 477 (479a), *Sinfonía n.º 44*, *Fúnebre*, de Haydn, y *Requiem* de György Ligeti (en la imagen). Naturalmente, es esta partitura, por su novedad, la que despierta nuestra atención. Y no es para menos, porque se trata de una verdadera obra maestra de la producción contemporánea, aunque en realidad tenga ya casi cuarenta años de vida. Su autor, uno de los grandes nombres de la creación actual, que acaba de cumplir 80 años, la escribió entre 1963 y 1965 y está enmarcada por sus dos piezas de teatro musical, *Aventuras* (1962) y *Nuevas aventuras* (1965). Se estrenó el 14 de marzo de ese 1965 en Estocolmo. La composición se hizo famosa tras servir

## El canto a los muertos de Ligeti

LA Orquesta Nacional, si el tiempo y la autoridad lo permiten, ofrece mañana y los dos primeros días de marzo uno de los programas más interesantes y coherentes de la temporada; de la mano de quien es también uno de los directores más inquietos, curiosos y emprendedores de nuestro país: el barcelonés Josep Pons, actual titular de la Orquesta de Granada y uno de los nombres que se barajan hipotéticamente como posible nuevo titular del conjunto madrileño.

En ese concierto participan también el Coro Nacional, que gobierna Reiner Steubing-Negenborn, y la veterana y competente Sociedad Coral de Bilbao, que rige Gorka Sierra. Viene compuesto por tres obras de gran altura musical y que se hermanan perfectamente entre sí, al referirse a la misma idea de la muerte: *Música para*

de soporte sonoro a la revolucionaria película de 2001, *Una odisea del espacio*, de Kubrick.

Es una partitura que requiere grandes efectivos. En primer lugar, dos coros, uno de 100 y otro de 50 integrantes, aproximadamente. Y una orquesta muy dotada: maderas a tres, cuatro trompas, tres trompetas y una trompeta baja, tres trombones, tuba contrabajo; y un auténtico arsenal en la percusión. El primer coro tiene asignada una escritura a veinte partes y el segundo, para el tercer movimiento, *Dies irae*, bien a cinco, bien a diez. Ese *Dies irae* es un fragmento de inusitada violencia, acentuado por la extrema concentración del texto. Muy diferente es el *Lacrimosa* final, cerrado por un sobrecogedor pianísimo. Ya en el *Kyrie* Ligeti introduce la micropolifonía, uno de los procedimientos más caros a su personalísimo estilo. Pese a su relativa antigüedad, es de una belleza sonora apabullante. **A. REVERTER**

## La hora del Cabaret

EL género llamado cabaret tiene sus propias características, tan alejadas de lo clásico como de lo denominado ligero. La entente establecida en los años 20 del siglo pasado entre el dramaturgo Bertolt Brecht y el compositor Kurt Weill fue esencial para desarrollar esa forma literario-musical. Una de las especialistas más señaladas en este campo es hoy la alemana de Munster Ute Lemper, una mujer dotada de una voz templada y firme, clara y potente. La próxima semana actúa en España: el martes en el Kursaal de San Sebastián, el miércoles en el Palau de Barcelona y el jueves en Zaragoza.

## Vuelve Pogorelich

COMIENZA hoy el VI ciclo de Grandes Maestros del Piano del Auditorio de Zaragoza con el recital de Ivo Pogorelich. El croata, algunos años alejado de los escenarios, dedicará su recital a Beethoven, Scriabin y Rachmaninov. Hasta el próximo diciembre visitarán la capital aragonesa un buen número de nombres del teclado, entre los que destaca Leif Ove Andsnes, quien cerrará la cita el día 15 de ese mes. Hasta entonces se podrá escuchar también a Meiting Sun -4/III-, Ramzi Yassa -29/IV-, Maria Joao Pires -12 V-, Rosa Torres-Pardo -28/IX- y Arcadi Volodos, el próximo noviembre.

# LA SEMANA MAS CULTURAL DE EL MUNDO

**ESTA SEMANA**

VIERNES 28

## La Mejor Música del Mundo

**Maria-João Pires**  
L. V. Beethoven.  
Sonatas para piano:  
Claro de luna-Patética  
La tempestad-Appasionata



MARTES 4

## La Mejor Música del Mundo

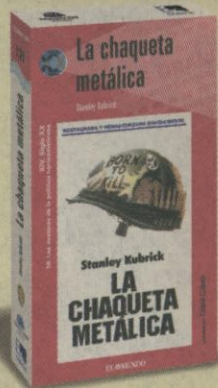
**Nikolaus Harnoncourt**  
Schubert.  
Sinfonías nº 5 y 8  
"Incompleta"



SABADO 1

## Las Películas más Emblemáticas de Nuestra Epoca

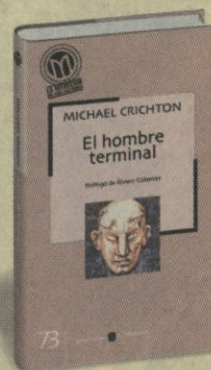
La chaqueta metálica  
de Stanley Kubrick  
con Matthew Modine,  
Adam Baldwin,  
Vincent D'Onofrio, etc...



MIERCOLES 5

## Las Mejores Novelas de la Literatura Universal Contemporánea

**Michael Crichton**  
El hombre terminal



DOMINGO 2

## La Mejor Oferta del Domingo

Crónica  
Magazine  
Ariadna  
Motor  
Expansión & Empleo



JUEVES 6

## La Mejor Revista

Todos los jueves,  
gratis\*, El Cultural

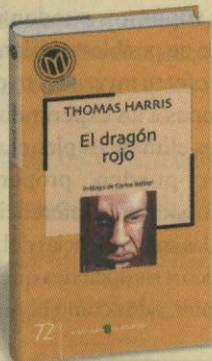
\* Excepto Galicia cuyo precio de venta es de 0,30 euros



LUNES 3

## Las Mejores Novelas de la Literatura Universal Contemporánea

**Thomas Harris**  
El dragón rojo



**EL MUNDO**

www.elmundo.es

Teléfono de atención al cliente  
e información al suscriptor 902 99 99 46



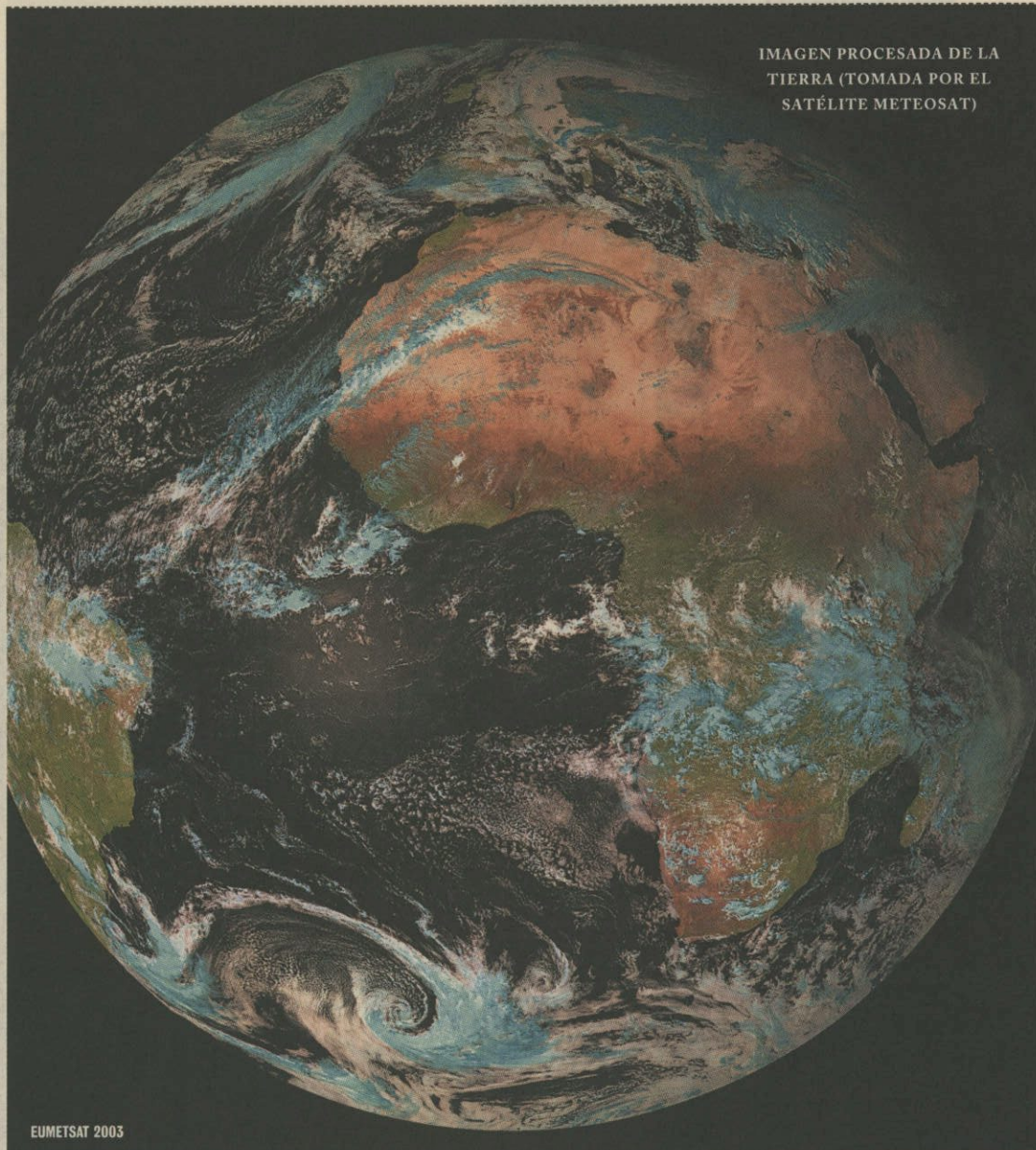


IMAGEN PROCESADA DE LA TIERRA (TOMADA POR EL SATÉLITE METEOSAT)

EUMETSAT 2003

Los cambios climáticos afectan directamente al desarrollo de la vida y la sociedad. Por eso, prever las transformaciones que se están produciendo son de vital importancia. Philip D. Jones, de la Universidad de East Anglia de Norwich (Reino Unido), uno de los máximos expertos en la materia, analiza para *El Cultural* el papel de los supuestos climáticos, uno de los conceptos que hoy desarrollará en la ponencia “Los cambios climáticos”, organizada por la Fundación Santander Central Hispano dentro de su ciclo “Claves científicas para la sociedad de hoy”.

Importancia, función y mecanismos estructurales de los supuestos climáticos

## El cambio global se precipita

LOS supuestos son descripciones verosímiles de cómo pueden cambiar las cosas en el futuro. Desde hace muchos años son utilizados por empresas, gobiernos y militares para realizar planificaciones estratégicas. Contienen cálculos verosímiles sobre cambios futuros en, por ejemplo, resultados económicos, patrones de población y formas de gobierno. Es-

tos supuestos socioeconómicos proporcionan un marco para pensar de manera estructurada sobre cómo podría desarrollarse el futuro. Los supuestos socioeconómicos no deberían interpretarse como algo en sí deseable o indeseable, y normalmente se establecen como descripciones de evoluciones posibles, aunque no necesariamente preferibles.

Los supuestos pueden incluir una gama de posibles emisiones de gases con efecto invernadero como aportaciones a los experimentos de modelos climáticos planetarios. También pueden proporcionar la información de referencia para evaluar las consecuencias del cambio climático y las opciones que se pueden adaptar, tales como el nivel de acti-

vidad económica en diferentes regiones del mundo, el ritmo de cambio tecnológico o el crecimiento de la población.

El clima que experimentemos en el futuro depende en gran medida de las decisiones tomadas por las sociedades y los individuos respecto a las tecnologías y al estilo de vida. Comprender estas dimensiones del

## El clima que experimentemos en el futuro depende en gran medida de las decisiones tomadas por las sociedades y los individuos respecto a las tecnologías y al estilo de vida. Comprender estas dimensiones del cambio climático es vital

cambio climático es vital cuando se consideran las posibles políticas y medidas de atenuación, y a la hora de diseñar estrategias que permitan a la sociedad adaptarse a los cambios que le esperan. En tal interpretación es necesario que científicos sociales, economistas y técnicos, así como especialistas en ciencias naturales, colaboren con los políticos en el esfuerzo para diseñar, predecir y controlar el clima futuro.

Cualquier descripción verosímil del clima futuro dependerá de las suposiciones que se introduzcan sobre las emisiones futuras de gases invernadero y de otros contaminantes, es decir, dependerá de qué supuestos de emisiones se escoja. Manteniendo igual las demás variables, un supuesto en el que se produce una baja emisión de gases invernadero debería conducir a un cambio climático menos rápido que aquel en el que se supone que las emisiones son elevadas. Un supuesto de cambio climático es, por lo tanto, una descripción coherente e internamente consecuente de un futuro cambio en el clima, según suposiciones específicas sobre el aumento de las emisiones de gases invernadero y otros contaminantes y sobre los factores que puedan influir en el clima en el futuro. Un único supuesto de cambio climático no revelará por sí solo nada respecto a la incertidumbre, mientras que un conjunto de supuestos puede utilizarse para ilustrar al menos parte de las incertidumbres que pueden afectar al clima futuro.

**Cambios futuros.** Debemos distinguir también entre un supuesto climático y un supuesto de cambio climático. Los supuestos climáticos son diferentes de los supuestos de cambio climático en que describen posibles climas futuros en lugar de posibles cambios futuros en el clima. Los supuestos climáticos normalmente —aunque no siempre— combinan observaciones sobre el clima actual con cálculos del cambio climático; estos cambios del clima se

elaboran generalmente —aunque no siempre— utilizando resultados obtenidos de experimentos de modelos climáticos planetarios o regionales.

Las predicciones del tiempo atmosférico se realizan utilizando modelos numéricos de la atmósfera. Los modelos climáticos y los supuestos que proporcionan son similares, pero mucho más complejos, ya que deben considerar también lo que está sucediendo en los océanos, la biosfera y la criosfera. Son, por lo tanto, representaciones numéricas de los

tienen instalaciones de modelos y supuestos de evolución a escala planetaria.

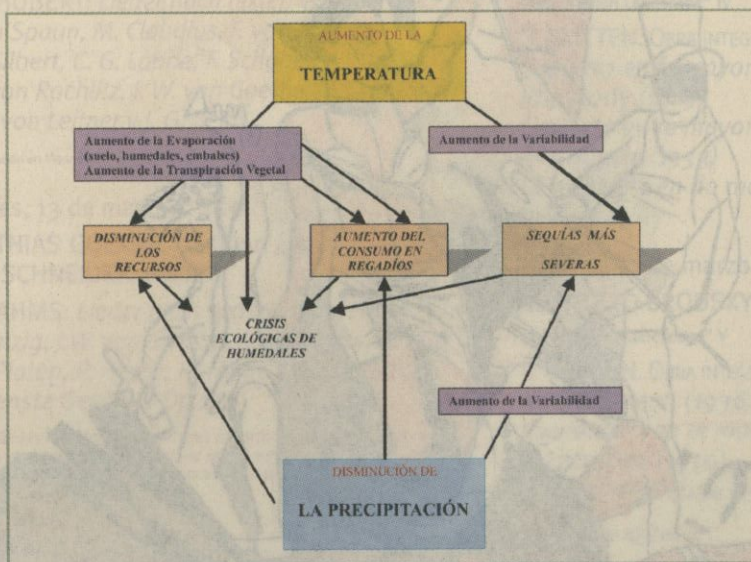
**Simulación del clima.** El CGM elaborado por el Centro Hadley (el departamento de investigación climática de la Oficina Meteorológica de Reino Unido) es uno de los modelos más importantes y sus resultados son de los más utilizados por la ciencia preventiva en todo el mundo. El desarrollo de modelos y experimentos en el Centro Hadley utiliza

*et al.* (1997) y *Gordon et al.* (2000), respectivamente, se ofrecen detalles completos de las dos versiones más recientes del modelo (HadCM2 y HadCM3).

Todos los centros de modelos climáticos producen diferentes supuestos de cambio climático, basados de forma aproximada en probables supuestos de emisión establecidos por el IPCC. Incorporando información de todos los centros de modelos y todos los supuestos posibles de emisión, el IPCC (IPCC, 2001) calcula que en 2100 se habrá producido un aumento de temperatura entre 1,4° y 5,8°C. Muchos de los capítulos del informe más reciente del IPCC (IPCC, 2001) revisan el actual estado de los modelos climáticos, desde los procesos y retroacciones climáticas simples dentro de los modelos hasta la evaluación de los modelos, las proyecciones sobre futuros cambios climáticos, y la atribución de causas. A pesar de la complejidad, la resolución sigue considerándose insuficiente para muchas aplicaciones. Esto ha animado a la creación de modelos climáticos regionales (RCM).

Este planteamiento supone introducir dentro del GCM una versión del cambio climático con una resolución mucho más elevada, implicando posiblemente la mejora de unas parametrizaciones físicas que aprovechan el aumento de resolución. Aunque la inclusión es el método más común, se han desarrollado otros GCM de resolución variable (que proporcionan una cobertura mejorada sobre la zona de interés). Desde el punto de vista del cálculo, cualquier sistema de modelos es muy exigente, y normalmente en este momento no se desarrollan integraciones de longitud comparable a las tradicionalmente disponibles en los GCM. La mayoría de las aplicaciones introducen un RCM dentro de un GCM utilizando una porción de tiempo presente y futura de 10 a 30 años de duración.

PHILIP D. JONES



CAUSAS FÍSICAS E IMPACTOS DEL CAMBIO CLIMÁTICO EN LOS RECURSOS HÍDRICOS EN ESPAÑA. FUENTE: FRANCISCO J. AYALA-CARCEDO/IGME

procesos físicos que tienen lugar dentro del océano y la atmósfera, y requieren el uso de grandes computadoras. Resuelven las ecuaciones físicas (calor, energía e impulso) en una cuadrícula finita sobre la superficie de la Tierra, y normalmente se conocen como Modelos de Circulación General (GCM). Como resultado de las necesidades de recursos, sólo un puñado de países desarrollados (a saber, Reino Unido, Alemania, Australia, Canadá, Estados Unidos, Francia y Japón) man-

dos CRAY T3E de 900 procesadores, y necesita unos dos meses para completar un experimento típico (una integración del sistema climático durante 240 años, desde 1860 a 2100). El modelo a escala planetaria simula el clima con una resolución espacial de 2,5° de latitud y 3,75° de longitud, produciendo enormes archivos de datos diarios (incluso con esta resolución relativamente burda) para múltiples variables en los 19 niveles de la columna atmosférica y los 20 niveles dentro del océano. En *Johns*

**Los supuestos climáticos son descripciones verosímiles de cómo pueden cambiar las cosas en el futuro. Desde hace muchos años son utilizados por empresas, gobiernos y militares para realizar planificaciones estratégicas**

## Los esnobs Sade

CUANDO los revolucionarios tomaron la Bastilla creían haber tomado el cuerpo de la Libertad, pero dentro de aquel caserón no había sino cuatro desarrapados, entre ellos el señor de Sade, marqués y luego duque, que salió de prisión con sus manuscritos, dispuesto a difundirlos al aire nuevo de la guillotina como los libros de Voltaire y Diderot. Los otros querían hacer la revolución social y a Sade le parecía más importante hacer la revolución sexual. Pensaba, como luego pensó Freud, que la clave del hombre está en el sexo, mientras Marx decidía que la clave está en el dinero. Era un humanismo inverso que recorrió un par de siglos creyendo fielmente que el diagnóstico cabal del individuo nos traería el diagnóstico de la Historia y el remedio universal.

El marqués de Sade es un marqués que se cree filósofo, y luego un filósofo que se cree novelista, y luego un novelista que se cree moralista. Su obra magna, *Los ciento veinte días de Sodoma*, está planteada como el centón de todas las prevaricaciones corporales, pero luego, leído despacio, el libro parece la guía de un Concilio. Es decir, que Sade quiso resumir el caos absoluto de la sexualidad verídica y le salió una especie de congreso de criadores de conejos y asesinos de hembras variadas. El espíritu francés, el espíritu de la Ilustración, el espíritu de Voltaire y Diderot, que viene linealmente desde Descartes, se impone también a la mentalidad de Sade.

Sade es un prisionero, un encarcelado que desde la cárcel y desde la calle se impuso la tarea de ganar la Revolución para el desorden, pero lo hizo en libros aburridamente orde-



Cuando los revolucionarios tomaron la Bastilla creían haber tomado el cuerpo de la Libertad. Querían hacer la revolución social y a Sade le parecía más importante hacer la revolución sexual

rada, muerta, y en sus libros no hay un ápice de verdad narrativa y sí mucha pedantería filosófica con la que pretende igualarse a los genios de la época.

Sade, en fin, es un esnob. Su esnobismo de marqués le lleva a hacer algo para lo que no está preparado. Sade es un Voltaire sin ingenio, un Diderot sin paradoja y un D'Alembert sin talento. Arrastra sus manuscritos por las calles de la Revolución. Estos manuscritos, que son muchos, acabarían en un archivo oscuro de la Biblioteca Nacional de París. A Sade se le ha leído mucho y hasta le hizo una biografía Apollinaire. Todo el mundo busca en él lo que no encuentra. Es decir, ni teoría sexual que lo valga ni orgía de los sentidos en la que encharcarse. Lo que hace respetable y curioso a Sade es su insistencia, su obsesión, su trabajo, su avanzar por un camino cerrado. La crueldad minuciosa domina en sus libros sobre el placer minucioso. Para él era la misma cosa. Con Justine le hubiera bastado para hacer una novelita sentimental y sangrienta que todos hubiéramos amado. Después de miles de páginas trajinando muertos sólo se le escapa, por fortuna para él, una muchachita rubia que está viva y quiere huir. Todos buscamos nuestra Justine para el propio sadismo personal. Sade la encontró y no lo supo.

nados, con víctimas y verdugos de cartón piedra cuya sangre derramada no vale nada, pues no es una sangre justiciera o injusta, sino una sangre literaria, conceptual, que nada redime. Entre los muchos personajes de Sade sólo encontramos una mujer medianamente real, sensiblemente viva, sensitivamente rebelde, que es Justine. A Sade, casualmente, le salió Justine con un alma rubia de heroína y no con el alma de tintorería que tienen sus otras mujeres.

Dentro del gran círculo de la Revolución está el círculo personal de la obra de Sade, que quiere una Revolución, asimismo, pero una Revolución tan estricta que no llega al gentío y que sólo con el tiempo llegaría a intelectuales como Simone de Beauvoir, que escribe sobre el marqués tomándole muy en serio. Sade no es sino un afán de desatar la orgía infinita como verdad infinita, pero esa orgía la sistematiza tanto su cartesianismo que la deja seca, pa-

FRANCISCO UMBRAL

# Música



FUNDACION

marzo 2003

## IX Ciclo de Lied

TEATRO DE LA ZARZUELA

Lunes, 10 de marzo, 20.00 h.

**CHRISTIAN GERHAHER\***, barítono  
**GEROLD HUBER**, piano

F. SCHUBERT: *Lieder nach texten von A. Pope, J. von Spaun, M. Claudius, F. von Schiller, J. P. Silbert, C. G. Lappe, F. Schober, J. V. von Rochlitz, J. W. von Goethe, E. Schulze, K. G. von Leitner y J. G. Seidl*

\* Presentación en Madrid

Martes, 13 de marzo, 20.00 h.

**MATTHIAS GOERNE**, barítono  
**ERIC SCHNEIDER**, piano

J. BRAHMS: *Lieder nach texten von L. Hölty, J. Wenzig, J.W. von Goethe, G.F. Daumer, A. Graf von Platen, P. Heyse, H. Heine y K. Candidus. Vier erste Gesänge Op.121*

Serán válidas las mismas localidades del recital inicialmente programado para el martes 12 de noviembre aplazado al 13 de marzo de 2003. Rogamos disculpen las molestias ocasionadas por estos aplazamientos por enfermedad del artista.

### Venta de localidades

En las taquillas del Teatro de La Zarzuela, en la Red de Teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y mediante el sistema de venta telefónica llamando al número 902 332 211 de 8.00 a 24.00 horas.

Teléfono de información: 91 524 54 10

## VIII Ciclo Los Siglos de Oro

CAPILLA DEL CRISTO DE LOS DOLORES

Sábado, 15 de marzo, 20.00 h.

**CURRENDE CONSORT**  
**ERIK VAN NEVEL**, director

Joan Cererols: *Réquiem y Vespertina*

### Venta de localidades:

Las localidades que hayan quedado sin vender por el sistema de abono se podrán adquirir 5 días hábiles antes de cada concierto en horario de 8.00 a 18.00 horas. Precio de las localidades: 12 Euros. Venta telefónica Caja de Madrid 902 221 622 (24 horas).

## XI Liceo de Cámara

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

Sala de Cámara

Jueves, 20 de marzo. 19.30 h.

**CUARTETO BRODSKY**

Ciclo "British Landscape" IV

B. BRITTEN. OBRA INTEGRAL PARA CUARTETO DE CUERDA I  
*Cuarteto en fa mayor (1928)\**  
*Rhapsody (1929)*  
*Cuarteto en re mayor (1931, rev.1974)*  
*Alla marcia (1933)*  
*Cuarteto nº 2 en do mayor, op.36 (1945)*

\* Estreno en España

Viernes, 21 de marzo. 19.30 h.

**CUARTETO BRODSKY**

Ciclo "British Landscape" V

B. BRITTEN. OBRA INTEGRAL PARA CUARTETO DE CUERDA II  
*3 Divertimenti (1936)*  
*Cuarteto nº 1 en re mayor, op.25 (1941)*  
*Quartettino (1930)*  
*Cuarteto nº 3, op.94 (1975)*

Localidades agotadas

## Música de Hoy

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

Sala de Cámara

Viernes, 7 de marzo, 19:30 h.

**FESTIVAL IANNIS XENAKIS I**

**DRUMMING GRUPO DE PERCUSIÓN**  
*Rebounds/ Okho/ Pleiades*

Sábado, 29 de marzo, 19:30 h.

**JONATHAN HARVEY EN MADRID**

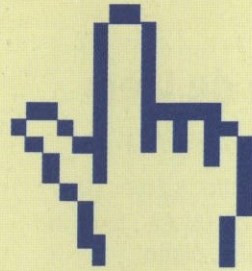
**JONATHAN HARVEY**, presentación  
**ICTUS ENSEMBLE**

*Le Tombeau de Messiaen/ Mortuos Plango, Vivos Voco/ Ricercare una Melodia/ Advaya*

### Venta de localidades

Las localidades que hayan quedado sin vender por el sistema de abono se podrán adquirir con 5 días de antelación a cada uno de los conciertos. Las localidades se podrán adquirir en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, Red de Teatros del INAEM y mediante el sistema de venta telefónica de entradas llamando al número 902 332 211. Precio único de localidades: 10 Euros.

[www.fundacion.telefonica.com](http://www.fundacion.telefonica.com)



[www.educared.net](http://www.educared.net)

[www.campusred.net](http://www.campusred.net)

[www.risolidaria.org](http://www.risolidaria.org)

[www.mercadis.com](http://www.mercadis.com)

[www.arsvirtual.com](http://www.arsvirtual.com)

Portales educativos para primera y segunda enseñanza y enseñanza universitaria, portales solidarios, mercado de empleo para personas con discapacidad, portales de arte, páginas de arte y tecnología, visitas virtuales, exposiciones, patrimonio cultural..., nuestro trabajo en diversos proyectos de ayuda, educación y difusión de la cultura tiene su sitio en Internet. Y queremos que lo conozcas.

FUNDACIÓN

*Telefonica*