

EL CULTURAL

19-25 de febrero de 2004

www.elcultural.es

*A Julio - no César! ¡ Cortázar!;
No Capitán General - solitario combati-
tiente en "las fronteras almiradas" del
lenguaje,
Su lector, su partidario, su amigo*

Viento Entero

Belvis

Delhi, a 3 de noviembre de 1965

*Para Julio Cortázar,
con la envidia y la
amistad de*

GABRIEL

1966

Los tesoros de su biblioteca personal **Cortázar**

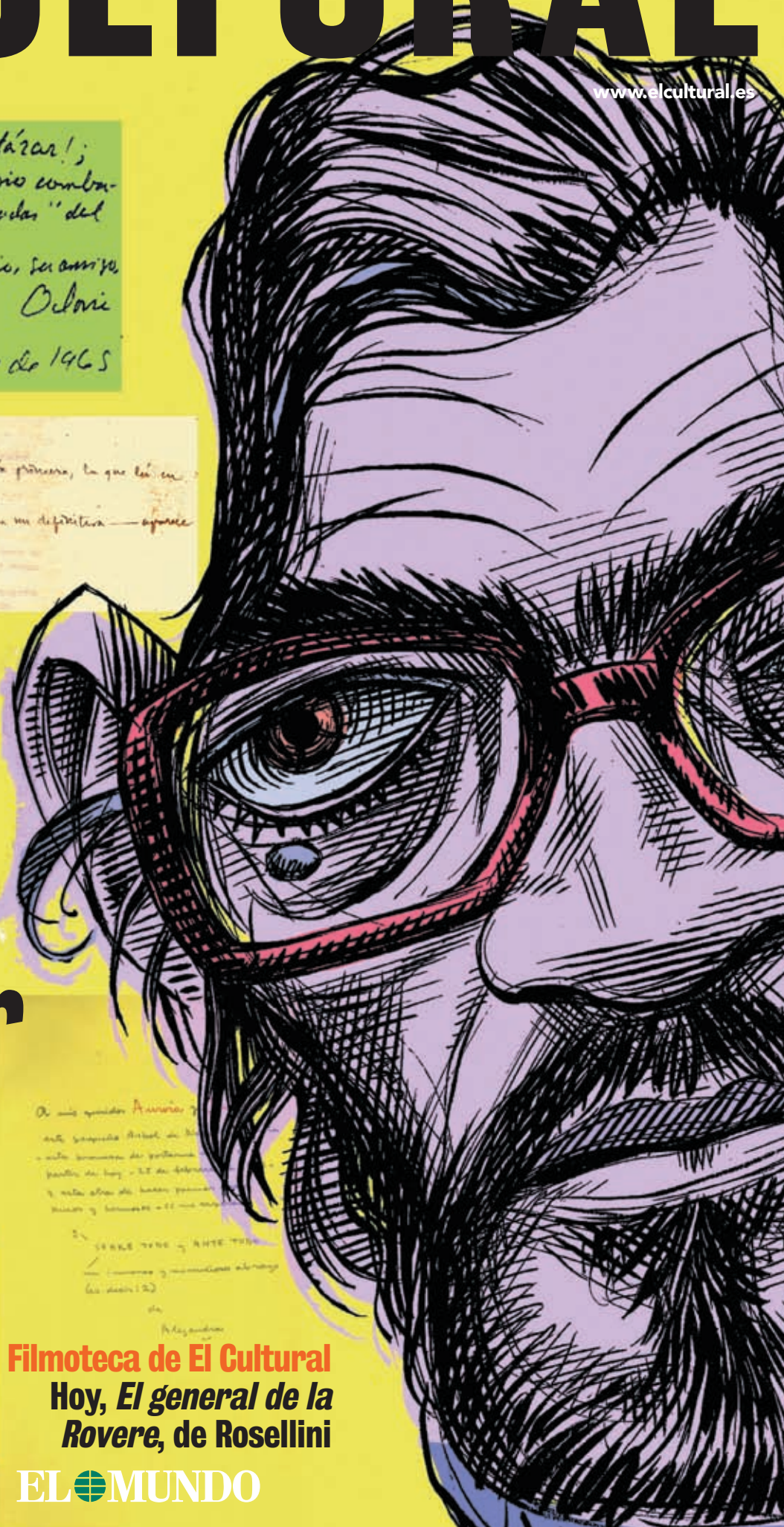
El escritor dialoga con
Borges, Neruda, Octavio
Paz, Lezama Lima, Lorca,
Luis Cernuda, Onetti...

For ever

*Julio
la India 72*

Filмотeca de El Cultural
Hoy, *El general de la
Rovere*, de Rosellini

EL  MUNDO



Carnaval Madrid 2004 Del 20 al 25 de febrero

Viernes, 20 de febrero

CARNAMUNDI. Gran desfile de máscaras del mundo. 19 h.
Salida desde diversas plazas.

LA TARASCA

- Colombia. **"Pa lo q' sea"** (Plaza de Callao - Plaza de la Villa)
- Bolivia. **Diablada Boliviana** (Plaza de Oriente - Plaza de la Villa)
- Brasil. **Tropical Bahia Show:** Samba de Rueda, Capoeira, Batucada, Xaxado (Plaza Isabel II - Plaza de la Villa)
- China. **Fundación IberoChina y Escuela Superior Serrato** (Plaza de Santa Ana - Plaza de la Villa)
- Costa de Marfil. **Grupo Makava.** (Plaza de Puerta Cerrada - Plaza de la Villa)
- España. **Ahari.** Navarra (Plaza de San Andrés - Plaza de la Villa)
- España. **Las destrozonas** (Plaza de San Miguel - Plaza de la Villa)

Pregón de carnaval. 20 h.

Pregoneros: **La Unión**
Plaza de la Villa

Pasacalles encabezado por la tarasca hasta la Puerta del Sol. 21 h.

En Concierto Andy & Lucas. 22 h. Plaza Mayor

Sábado, 21 de febrero

Gran desfile de carnaval.

Concurso de carrozas y comparsas. 19 h.

El desfile se inicia en la Gran Vía de San Francisco, continúa por C/ Bailén, C/ Mayor y finaliza en la Plaza Mayor

Concurso de disfraces. 20 h.

El plazo de las inscripciones del concurso estará abierto hasta el viernes 20 de febrero a las 13 h.

Información: 010 - www.munimadrid.es

Premios: viajes a Venecia, Tenerife y Cádiz (2 personas)
Plaza Vázquez de Mella

Carnaval de Cádiz en Madrid. 21 h.

- Comparsas: **Los gaditanos, Los fantasmas.**

- Chirigotas: **Los fans, Las niñas, Los cuaterros.**
- Romanceros: **Moisés, Satanás, La Emigranta, Princesa por sorpresa.**
Plaza Vázquez de Mella

En concierto La Unión. 22.30 h. Plaza Mayor

Domingo, 22 de febrero

Circuito de carnaval. De 11 a 14 h.
Juego infantil en el Madrid de los Austrias

Banda Sinfónica Municipal de Madrid. 12 h.
Director: Enrique García Asensio
Plaza Mayor

Combate de D. Carnal y D^a. Cuaresma. 20 h.

Director: Marco Berriel
Producción ejecutiva: Morboria
Vestuario: Chari Esteban
Espectáculo encargado y producido por la Concejalía de Las Artes.
Plaza Mayor

Martes, 24 de febrero

CENTRO CULTURAL DE LA VILLA

Plaza de Colón, s/n • Sala Guirau

Banda Sinfónica Municipal de Madrid. 19 h.

Director: Enrique García Asensio.

Venta de localidades: tele-entrada Caixa Catalunya, 902 10 12 12

Miércoles, 25 de febrero

Entierro de la Sardina. 18 h.

Salida de la ALEGRE COFRADÍA DEL ENTIERRO DE LA SARDINA, de San Antonio de la Florida
Recorrido: Plaza San Pol de Mar, Marqués de Monistrol (M-30), Puerta de las Moreras (Casa de Campo) hasta la Fuente de los Pajaritos
CORTEJO DE CHARANGAS Y ORQUESTA

Organiza



madrid

CONCEJALÍA DE LAS ARTES

INFORMACIÓN 010

www.munimadrid.es

La lealtad a los límites

POR ENRIQUE VILA MATAS



No sabemos qué sucederá en 2064 con el aniversario de Shakespeare. La pregunta que nos hacemos —no me atrevo a decir que nos la hacemos con frecuencia porque no sería verosímil, hoy en día nos preguntamos por otras cosas, cómo será el toque de campanas el día de la boda de Letizia, por ejemplo, que es algo que nos urge más saber— nos lleva tal vez a dos únicas posibilidades. O bien un espectáculo pirotécnico que transporte las campanas de Stratford a todas las estaciones espaciales, o bien un silencio universal, debido a que Shakespeare habrá quedado reducido a mera cita textual de eruditos.

Desde luego, cada época ha tenido su visión particular de Shakespeare. Nos lo recordaba en 1964 George Steiner cuando decía que cada época selecciona del compás de su interpretación aquel que habla con mayor convicción a su temperamento. El aire del tiempo, que dicen los franceses. Está claro que mientras se mueve a través del tiempo, una obra de arte es sometida a sucesivas interpretaciones y valoraciones. Pero sólo sucede con una obra de arte. *El Código da Vinci*, por ejemplo, tiene los días contados, aunque ahora cuenta los días como si fueran suyos y también estuvieran en venta, pero no van a someter al bodrio a sucesivas interpretaciones en el tiempo, porque ya está sobradamente interpretado como bodrio.

Han ido variando las valoraciones de las obras de Shakespeare. Y así tenemos, por ejemplo, que el aire de nuestro tiempo es muy propicio a la ambigüedad psicológica de *Hamlet* o de *Troilo y Cressida*, obras que en la actualidad tienen un prestigio superior al que, siendo ya muy grande, tuvieron hasta ahora. En contraste, *Romeo y Julieta*, por ejemplo, que gozó en el siglo XIX de un prestigio imponente, hoy está visto casi como si fuera una obra de Zorrilla.

Si bien toda profecía es temeraria, es de temer que, como ha ocurrido ya con la música clásica, dentro de poco (sería mejor decir que está sucediendo ya ahora mismo), un público numeroso pueda seguir la interpretación de obras cuya partitura no sabe leer ni juzgar directamente. Ese, con respecto a Shakespeare, era ya el temor de Steiner en 1964, en el año del aniversario del autor de Stratford.

Pero no parece que a Shakespeare esto pudiera preocuparle demasiado, pues él siempre fue esencialmente un hombre de teatro, misteriosamente indiferente a la supervivencia del texto escrito. Lo que no está claro es qué habría pensado de saber que un día podía desaparecer hasta como autor de teatro. Volvamos a la pregunta inicial. ¿Qué será de Shakespeare en 2064? En esta pregunta late de fondo una angustia existencial: ¿Se producirá o ya se está produciendo un retroceso de la autoridad de la lengua? Tan mal van las cosas que nada difícil nos resulta imaginar un mundo sin inteligencia humanística, con clones del trío de las Azores por todas partes; un mundo en el que el lenguaje, tal como lo usamos algunos todavía, habrá perdido (en realidad la está perdiendo ya) parte de su función y universalidad y las obras de Shakespeare se habrán convertido en comprensibles sólo para una casta especializada. ¿No es ésta como una metáfora del destino que le espera a la literatura?

Sólo una cosa parece extrañamente cierta: que ningún otro escritor sobrepasará a Shakespeare. No parece que pueda equivocarse, dice Steiner, quien afirma que no sólo Shakespeare es el más grande escritor que ha existido jamás, sino también el más grande de cuantos existirán en el futuro. Por un momento, sentimos esta afirmación como turbadora, cons-

Cada época ha tenido su visión particular de Shakespeare. Mientras se mueve a través del tiempo, una obra de arte es sometida a sucesivas interpretaciones, pero sólo sucede con una obra de arte: *El Código Da Vinci*, por ejemplo, tiene los días contados

tituye un agravio a nuestra idea de progreso y coloca un límite a cualquier persona que quiera escribir. Por eso tal vez reaccionamos diciéndonos, por ejemplo, que si la misma frase sobre la bondad suprema de Shakespeare la pronuncia Harold Bloom (que escribe mal y no le llega ni a la suela del zapato a Steiner) no nos parece aceptable.

Esos nos permite continuar sin que el día se nos haya quedado arruinado. Como también nos permitirá continuar la legítima sospecha de que muchos autores han perdido la vida por delicadeza, por tener una delicadeza con Shakespeare, tal vez porque decidieron que había que actuar con lealtad a los supuestos límites de la inteligencia y creatividad humanas. ¿Y si hasta ahora esa lealtad a los límites ha sido el noble motor que nos ha impedido ir más allá de Shakespeare? ¿Y si Bloom y Steiner, tal vez en su condición de anglosajones, no leyeron bien a Kafka, que fue más allá de los límites? “Fuera de aquí, tal es mi meta”, solía decir Kafka. Y no alcanzó tal meta porque él mismo estaba ya fuera de aquí. ¿Actuó Kafka con lealtad a los límites? Tal vez se deje de leer a Shakespeare, pero el mundo se vuelva —ya comienza a serlo— kaffiano. No sabemos qué sucederá en 2083 con el aniversario de Kafka. ■



Y en esto llegó Álvaro Pombo. Enrique Ganorroa o el género del desdoblamiento. Ya se preparan las candidaturas para los Príncipe de Asturias. Homenaje anual a Virginia Woolf. Julio Bocca, en Sevilla y Cristina Iglesias, en el Forum. ¿Logrará convencerla Moneo para su nuevo Prado? Nuria Espert estará en Barcelona con una *Celestina*. Y no habrá inéditos de Michel Foucault.

Brisas literarias

El poeta **Juan Antonio González Iglesias** llegó a Madrid para leer sus poemas en la librería Rafael Alberti. “Vengo de Salamanca con *jet lag*”, decía. En esas, apareció **Álvaro Pombo**: “¡genial! ¡De Salamanca con jet lag! ¡Genial!”. Y se quedó. Leía González Iglesias un poema: “¡genial! ¡Una felicidad libre de euforia!” ¡Te voy a poner en mi libro!” No todo le parecía genial a Pombo, no crean. “¿Dedicas un poema a **Martín López Zubero**? Me acuerdo de él, aquel nadador con acento americano. ¡Era horrible! Además, los deportistas sólo comen spaghetti”. Y así se leyeron y se comentaron los poemas, y así pasó la tarde ante la mirada atónita de la hija de la poeta **Amalia Bautista**, como diciendo: “mamá, a menudos sitios me traes”.

Miren lo que me encuentro de la pluma de **Enrique Ganorroa**: “Soy culpable de haber ambicionado la gloria política y económica, de haber querido ser el único, el mejor, el más guapo a pesar de mi calva, de mi altura reducida y mi facha de mesonero medieval”. Y es que desde Granta ha crucificado, bajo pseudónimo y con género de epitafio, a **Desiderio de Soto**, tramsunto, me dicen, intuyo, deduzco, del director de un diario catalán cuya redacción describe así: “No se puede ventilar porque esta redacción no tiene ventanas. Hace más de cien

años que funciona sin luz natural y con aire reciclado...” ¿Sería una redundancia decir que el artículo no tiene desperdicio?

Ya se preparan las candidaturas para los Príncipes de Asturias, que el plazo de presentación acaba en marzo. Este año los flamencos apuestan fuerte. La Fundación Teatro Villamarta de Jerez ha confeccionado una amplísima candidatura colectiva en la que ha incluido a los más grandes del cante, el baile y la música. Un botón de muestra: **Paco de Lucía, Antonio Gades, Manolo Sanlúcar, Chocolate**. No digo más.

Calienta motores la Conferencia Anual sobre **Virginia Woolf**, que se celebrará en Londres a finales del próximo mes de junio y en la que intervendrán especialistas como **Lyndall Gordon, Gilian Berr, David Brashaw** y **Cecil Woolf**. También habrá paseos por Bloomsbury, visitas a Monks House, representaciones de ballets, teatro y música inspiradas en obras de la autora de *Las olas*, lecturas dramatizadas de sus novelas y diarios... Si les interesa participar, ser arrastrados por la magia de sus palabras o el misterio de *Orlando*, pueden inscribirse en vwoolf2004@aol.com

Siguen los argentinos pisando fuerte. Esta semana le toca a **Julio Bocca** y su Ballet, que actúan en



Álvaro Pombo



Nuria Espert



Paco de Lucía



Cristina Iglesias



Virginia Woolf



Julio Bocca

Córdoba. Su programa incluye su *pas de trois*, *El Corsario*, además de los tangos a ritmo de **Piazzolla** que le han dado un aire más comercial.

Me cuentan que **Cristina Iglesias** trabaja en silencio en una gran pieza de techo—heredera de sus *Pasajes*— para el lobby del Palacio de Congresos del Forum de Barcelona que **José Luis Mateo** construye en estos momentos. Podremos verlo en marzo. **Moneo** ya ha tomado nota y anda detrás de ella para su proyecto del nuevo Prado.

Parece que la Setmana del Llibre en Català, que se celebrará del 28 de febrero al 7 de marzo, será todo menos unitaria y cordial: el Gremio de Llibreters ha abandonado el comité organizador por discrepancias con su orientación, y Gerona y Tarragona no la celebrarán. Unos la tachan de anticuada, otros de dispersa, y los más, de inútil, aunque el año pasado recibiese 150.000 visitantes.

Si admiran la obra de **Michel Foucault** y esperaban desenterrar algún inédito, lo mejor será que vayan desengañándose. El responsable de los archivos del Centre Michel Foucault, el español **José Ruiz-Funes**, asegura que los textos sin publicar o fuera de circulación es como si no existieran, que son pura basura que el propio Foucault decidió que no valía ni para hacer astillas.

Acaba de aterrizar en Barcelona **Nuria Espert**, que actúa con la gran **Amparo Rivelles** en *La brisa de la vida*. Vayan a ver a este dúo de actrices porque me cuentan que la Espert no hará temporada en Madrid el próximo año como estaba previsto. Le espera una *Celestina* con **Robert Lepage** para el Forum y otros compromisos varios. Por cierto, ¿cómo van las obras del faraón?

JUAN PALOMO

PORTADA ILUSTRACIÓN DE ULISES 1
PRIMERA PALABRA POR ENRIQUE VILA MATAS 3
LA PAPELERA DE JUAN PALOMO 4



LETRAS

Tesoros de la biblioteca personal de Julio Cortázar, POR BLANCA BERASÁTEGUI .. 6
 Muñoz Molina/Ventanas de Manhattan, POR S.S.

VILLANUEVA 10
 Los libros más vendidos 12
 Caballero Bonald/Somos el tiempo que nos queda, POR L.A. DE VILLENA 13

Eduardo García/Horizonte o frontera, POR GARCÍA MARTÍN .. 14
 C. Sánchez Andrade/Ya no pisa la tierra tu rey, POR R.

SENABRE 15
 A. Fontana/El perdón de los pecados, POR S.S. VILLANUEVA .. 16
 Michel Tournier/ Eleazar, POR ALVARO DE LA RICA 17

Harry Potter y la orden del Fénix/ POR G. PUERTA 18
 Pilar Faus/Emilia Pardo Bazán, POR D. VILLANUEVA ... 20
 G. Lipovetsky/Metamorfosis de la cultura, POR B. SARABIA 21

P. Francescutti/Historia del pasado, POR F. GARCÍA OLMEDO 22
 Hernández Holgado/Mujeres encarceladas, POR RAFAEL.

NÚÑEZ FLORENCIO 23
 Oriol y Costa/Hecho nacional..., POR J. ANDRÉS-GALLEGO .. 24

ARTE

Luis Meléndez/Verdad y abstracción, POR G. SOLANA 26
 Breakthrough/ La revitalización del arte griego, POR J. HONTORIA .. 28
 El débil aliento de Navridis, POR E. VOZMEDIANO 28

Self-Aboutness/ El artista y sus circunstancias, POR A. H. POZUELO .. 29

Axel Hütte/ El viajero inmóvil, POR MARIANO NAVARRO 30
 Mucho ruido y.../ POR JOSÉ LUIS CLEMENTE 34
 Imágenes mudas/, POR JAUME VIDAL OLIVERAS 34
 César Paternosto/ Iluminaciones, POR J. MARÍN-MEDINA .. 35
 Arquitectura/ Mies hace habitable el espacio, POR A. GRACÍA-ABRIL ... 36

TEATRO

Entrevista con Esteve Ferrer, POR LIZ PERALES 38
 Erna Ómarsdóttir presenta *IBM 1401*, POR L. KUMIN .. 40
 Motus estrenan *Twin Rooms*, POR ITZIAR DE FRANCISCO .. 41
 Críticas, POR JAVIER VILLÁN Y MARIA JOSÉ RAGUÉ 41

CINE

Entrevista con Petter Webber, POR BEATRICE SARTORI .. 43
 De estreno/ *Cold Mountain*, POR SERGI SÁNCHEZ 45
 Filmoteca de El Cultural/ *El extraño*, POR ANTONIO SOLER 46



MÚSICA

El Ocaso de las voces wagnerianas/Fin de la *Tetralogía* en el Real, POR LUIS G. IBERNI 48

Carmen abre el Festival lírico canario, POR A. REVERTER 51
Macbeth revive en Sevilla, POR RAFAEL BANÚS 52
 Minkowski interpreta a Haendel, POR C. FORTEZA ... 54
 Discos 55

CIENCIA

Los océanos ante el clima/Su influencia en el cambio global, POR GREGORIO PARRILLA BARRERA 56

LA ÚLTIMA PALABRA/Juan Goytisolo, POR NURIA AZANCOT .. 57

www.elcultural.es



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: María Isabel Falagán, Carlos Forteza, Itziar de Francisco, Cristina Jaramillo, Martín López-Vega, Carlos Reviriego

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, R. Esparza, José J. Etayo, Carlos F. Heredero, J.-A. Gallego, A. García-Abril, J. L. García Martín, C. García-Osuna, D. Giralte-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, R. Núñez Florencio, E. Ocaña, B. Palomo, José M. Parreño, J. L. Pérez de Arteaga, R. Piña, D. Plácido, A. Reverter, L. Ribot, A. de la Rica, O. Ruiz-Manjón, Sergi Sánchez, Care Santos, B. Sarabia, S. Sanz Villanueva, R. Senabre, J. Siles, E. Trias, J. Vidal Oliveras, J. Villán, D. Villanueva, L. A. de Villena y E. Vozmediano.

Edita Prensa Europea S.A. Pradillo, 42. Madrid-28002. Tl.: 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: GU452-98

Cortázar

LA biblioteca personal de Julio Cortázar se encuentra en la Fundación Juan March de Madrid desde la primavera de 1993. Entonces, la viuda y albacea del escritor, Aurora Bernárdez, donó a la Fundación los más de cuatro mil volúmenes que Cortázar tenía en su casa parisina cuando murió, el 12 de febrero de 1984. Es,

como no podía ser de otro modo, la biblioteca de un gran lector, amante, por un lado, de los grandes poetas de todos los tiempos y con la debilidad de siempre confesada por los cuentos de terror y las historias de vampiros y fantasmas. En la biblioteca de Cortázar que podemos visitar en la Juan March se tutean las antologías poéticas de los lugares más remotos (poesía precolumbina, quechua, gallega, rusa, metafísica, en sánscrito) con las diferentes ediciones de dráculas (tiene siete) y las baratas historietas de misterio. Conviven prácticamente todos los clásicos españoles, leídos a conciencia, subrayados, anotados, cuestionados, con las novelas fundamentales de sus contemporáneos latinoamericanos y muchas primeras ediciones de los poetas españoles del XX. Todos ellos con mucha música —especialmente jazz—, hablando idiomas —su oficio de traductor explica la cantidad de libros en inglés y francés— y con el rastro inconfundible de filias y fobias, de complicidad o lejanía, con autores fundamentales de su espléndida camada literaria. Una orgía, en fin, para los mitómanos.

Orgía especialmente por la huella de letra menuda y clara que dejaba el escritor en muchos de los li-



Las bibliotecas siempre nos hablan de sus dueños. Las bibliotecas de los escritores suelen darnos, además, muchas claves —palabras mayores y letra pequeña— del

mundo literario de su época. Si encima se trata de la biblioteca de un escritor que dialoga con pasión con los autores, que expresa en cada página su furia o su entusiasmo, que discute y corrige, que subraya y tacha a lapiz o en colores... esa biblioteca es un tesoro. La de Julio Cortázar es una de ellas. Sus libros

destilan, a chorros, gustos literarios, amistades, creencias, sensaciones y compromisos de su dueño. Estoy por decir que la biblioteca personal de Cortázar es la mejor de sus autobiografías posible, porque los libros guardan, agazapados en las páginas como a hurtadillas, retazos de su vida escritos de uno en uno, durante las lecturas, a lo largo del tiempo. Esa biblioteca vive en Madrid y no es apta para la salud de los mitómanos.

Orgía para mitómanos

bros. Cortázar subrayaba hasta la extenuación, anotaba en los márgenes sus diferencias y no pasaba una errata. Las corregía todas. “¿Por qué tantas erratas, Lezama?” escribe en la primera página de *Paradiso* antes de enumerar la multitud de pequeños errores que se colaron en la primera edición de la novela de Lezama Lima. Otras veces no está para contemplaciones: “MERDE!” sentencia en la última página de la *Antología del humor negro*, de Breton.

Habrà que volver y volver a los libros de Cortázar, pero hay nombres, dedicatorias y libros que no ofrecen la menor duda: hay que pararse. Hay que detenerse y saborear las notas, las cruces, los asombros y las furias del escritor mientras leía: “Bravo, poeta”, “Retórica barata, viejo!”, “Abandono en la página 76”... y demás avisos para navegantes que aparecen en las páginas de tantos libros de su biblioteca.

Cómplice de Octavio Paz

Las estaciones principales de este viaje interior por las lecturas de Cortázar se llaman Octavio Paz, Pablo Neruda, Alejandra Pizarnik, Lezama Lima, Federico García Lorca, Juan Carlos Onetti y Luis Cernuda. En todos sus libros hay complicidad y hay confidencias. También Valle-Inclán, Borges y Pedro Salinas suscitaron al autor de *Rayuela* su admiración y desencuentros. De García Márquez y Vargas Llosa hay sólo tenues rastros y es significativa también alguna ausencia: del nobel Cela, por ejemplo, Cortázar no tenía un solo libro. Ningún poema tampoco de Juan Ramón, ni de Guillén.

A Octavio Paz lo admiraba. No hay más que hojear cualquiera de sus libros trasegados. Se conocieron en la India en los años sesenta, cuan-

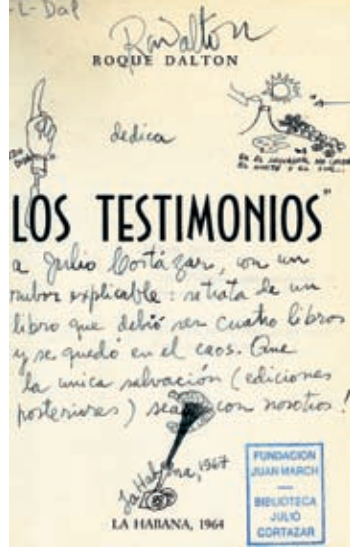
El escritor dialoga con los autores de su biblioteca personal

Paradiso

Para mi querido amigo Julio Cortázar, el mismo día que recibí su magnífica Rayuela, le envié mi Juanelo. Entre Ud. y yo hay un camino muy grande, un laberinto casi tratado, a veces se lo atribuyo al común ancestro vasco, pero otras veces parece como si los dos hubiéramos estudiado en el mismo colegio, o como si el mismo barrio, o si que cuando uno de nosotros dormía, el otro estaba y era en la buena escuela.

Pronto le escribo sobre mi novela. Venga otra vez por la Habana, todos nosotros lo recordamos y lo esperamos siempre. Su mejor amigo es para J. Cortázar

Sigo, J. Lezama



Para Julio Cortázar que abrió un boquete respiratorio en la literatura, tan anciana la pobre

Con cariño no literario

6th es una prensa. Hubí que excursionar por brechales

Rules en 1800 en el momento Zagal. Ueno de rompien la mujer de negro (aunque lo de Hoffmann) el propósito está en el polvillo fino, el negro ("camuflaje, etc!") en los libros, boquete, todo mirando a lo que se viene si se calculan los plátanos, etc., beautiful. Y entonces, entonces.

de esa otra dimensión humana que, desde Shakespeare acá, nos fuera revelada para siempre. (Y perdónese que saque a colación tan grandes nombres como los de Cervantes y Shakespeare). No es necesario, al fácilmente posible, que el novelista alcance adonde Cervantes y Shakespeare alcanzaron (aunque Dostolewsky y Galdós sí alcanzaron), ya hasta con un acercamiento mayor o menor a esta meta ideal.

Nuestro escrúpulo excesivo nos está llevando a

Mo, hombre, ¡¡¡ para!!!

A Julio y Aurora, los primeros lectores de esta novela de caballería fernandesa, con toda la admiración, la gratitud y el cariño de

LA CASA VERDE

Mano

Leer "la horrible", julio, 1966.

6 Pa me tantes erratas, le puen!

El hombre que sabe del arma todo lo que se ve de los agujeros...

4 parte de 222, Olalla de mala Olaga.

En 283, back to Olalla!

284: por 4a. ra vez, el corpículo de Malpighi. Cursi. Who is Forón? J. de Leo? Cf p. 315-16

Y Francis? Vigón, sin duda.

388: Au self-portrait in a nutshell: | 437, too | 447 | 473 | 483 + 578 (pública de licencia) 1529

Cap final: Oppian. Leorio es también L.L. La conveniencia en la mano en la mano, cf especialmente p 369 (la mano).

P. 369: la única nota al pie... y que no entiendo bien.

"A Julio, más cerca que lejos, en un allá que es siempre aquí, Octavio".

"Ni comedia ni bárbara", retórica barata, viejo", le escribe a Valle-Inclán

"También me pasó a mí, Pablo [Neruda]. También mi madre creyó que yo plagiaba"

Onetti: "A Julio, que abrió un boquete respiratorio en la literatura, tan anciana la pobre"

do Paz era embajador de su país y su relación no sufrió apenas altibajos. Paz le tenía a Cortázar en el panteón de los grandes, junto a Rulfo, Borges y Neruda, y Cortázar consideraba que Octavio Paz era "la estrella marinera de la poesía latinoamericana". Así es que no es de extrañar que en su biblioteca se encuentre prácticamente todo, desde *Libertad bajo palabra* (1949) hasta algunos de los artículos publicados en la prensa en España, en los años ochenta. El mexicano le dedica así *Los hijos de Limo*: "A Julio, más cerca que lejos, en un allá que es siempre aquí, Octavio". La confianza entre ambos le permitía escribir en la primera página de *Águila o sol*: "Es muy hermoso, Octavio, pero es un lenguaje del que hay que despedirse. Yo lo hice, al menos, con *Estación de la mano*". El 2 de marzo de 1965, desde Delhi, le envía Paz el ensayo *La palabra edi-*

ficante, "con la esperanza de verlo pronto, con la seguridad de leerlo siempre". No hay más que hojear sus páginas amarillas y porosas teñidas de bolígrafo azul en los márgenes para saber lo mucho que le interesó a Cortázar. Un ejemplo: dice Paz "cuando la poesía de Cernuda era menospreciada en su patria y en el resto de Hispanoamérica (pag. 82)... Y replica Cortázar: "Te equivocas. En esos años había algún argentino—muchos, creo— que veían en L. C. al más alto poeta español de su tiempo junto con Federico".

El arco y la lira lo cuajó Cortázar de NO en los márgenes con bolígrafo rojo. Otras veces un no le parece insuficiente y añade con fuerza: "Te bandeás, Octavio!", o "Brillante, sí, y qué? ¿ dónde la salida, el tercer camino, la síntesis definitiva, el salto sintético?", o "Es mucho peor de lo que dices, Octavio", o "Más bien

es al VERSE, Octavio!". En la pág. 76 aclara Cortázar que, "al final de su vida, Ezra Pound hizo las paces con Whitman", y, más adelante, cuando se lamenta Paz de que Unamuno hubiese ignorado el humor, salta Cortázar: "España, querido".

No hay derecho a escribir tan mal

No resisto la tentación de ocultar la coda que le dedicó Cortázar a la primera mujer de Octavio Paz, Elena Garro, señora culta y novelista discreta. En 1980 publicó el libro de relatos *Andamos huyendo Lola* y, en la primera página, escribe Cortázar: "Abandono en la página 76. No hay derecho a escribir tan mal. Pero los dos primeros cuentos son bonitos". Y en la página 72, es decir, unos minutos antes de abandonar, escribe: "¿Por qué redactaste tan mal este cuento, Elenita?"

Las erratas le molestaban enor-

memente a Cortázar. Las cazaba todas, así que no hay apenas libros en su biblioteca que no tuviera encima la espada, silenciosa a veces y a veces indignada de signos ortográficos, de su bolígrafo. Los libros de Lezama eran en eso especialmente promiscuos, así que en la última página de *Paradiso*, a modo de memorial de agravios va Cortázar, página a página, cantando las cuarenta, porque más de cuarenta cita. La dedicatoria de *Paradiso* escrita por Lezama en diminutas líneas verdes es una belleza: "Para mi querido amigo Julio Cortázar, el mismo día que recibí su magnífica *Rayuela*, le envié mi *Paradiso*. Entre Ud. y yo hay un cariño muy grande, sin habernos casi tratado, a veces se lo atribuyo al común ancestro vasco, pero otras me parece como si los dos hubiéramos estudiado en el mismo colegio, o vivido en el mismo barrio, o a que

A Julio - no César: ¡ Cortázar! ; No Capitán General - solitario combatió en "las fronteras alimn todas" del lenguaje, Su lector, su partidario, su amigo

Viento Entero

Olmi

“Después de mi 14 de abril, cómo no sentir más estos versos, cómo no quemar mi llanto pegado al tuyo!”, escribe Cortázar en el ejemplar de *La realidad y el deseo*

cuando uno de nosotros dos duerme, el otro vela y lee en la buena estrella.

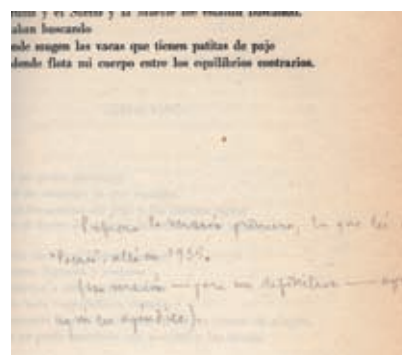
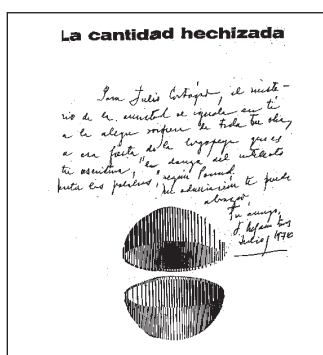
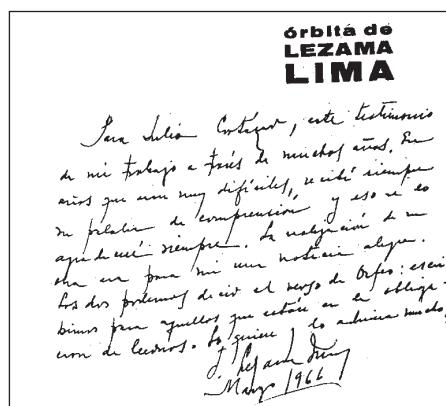
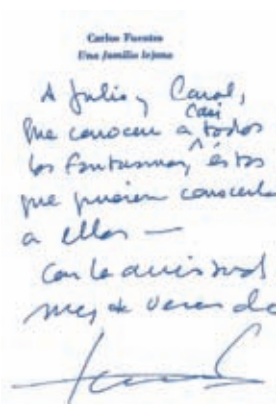
Pronto le escribo sobre su novela. Venga otra vez por La Habana, todos nosotros lo recordamos y lo admiramos. Y lo esperamos siempre.

Mi mejor abrazo es para J. Cortázar. Suyo, J. Lezama Lima”.

Se conocían desde 1957. La revista *Orígenes*, que dirigía Lezama desde La Habana, tuvo la culpa. La leyó Cortázar en París y sintió que “debía decirle a Lezama que su texto le había dado acceso a un dominio fabuloso de la literatura”. Enseguida recibió del cubano un paquete de libros, entre ellos *Tratados en la Habana*, con esta dedicatoria: “A Julio Cortázar, por su ardido traspasar del paredón en ancho”. Durante muchos años intercambian correspondencia, confidencias y discusiones. Otro de sus libros, *La cantidad hechizada*, se abre con esta complicada dedicatoria: “Para Julio Cortázar, el misterio de la amistad se iguala en ti a la alegre sorpresa de toda tu obra en esa fiesta de la epopeya que es tu escritura, ‘la danza del intelecto entre las palabras’, según Pound. Mi admiración te puede abrazar. Tu amigo, José Lezama Lima”.

Complicidad con Neruda

En el 66 publica Lezama *Órbita*. La tiene Cortázar muy anotada y, como siempre, se la dedica el cubano con generosidad y mucha envidia. Entre otras cosas, le dice que “en años que eran muy difíciles, recibí siempre su palabra de comprensión y eso se lo agradeceré siempre. La realización de su obra era para mí una noticia alegre. Los dos podemos decir el verso de Orfeo: ‘escribimos para aquellos que están en la obligación de aprender’. Lo quiere y lo admira mucho, J. Lezama Lima, marzo, 1966”. Cortázar dejó escrita la pobreza en la que le había



dejado la muerte de Lezama: “No es fácil habituarse a estos enormes huecos en nuestras vidas”.

Cortázar disfrutó mucho leyendo *Confieso que he vivido*. Con Neruda le unían muchas cosas pero la fundamental era la poesía. Hablan de tú a tú y, a medida que avanza la lectura, el bolígrafo verde de Cortázar se va imponiendo y casi no hay página sin réplica, sin admiración, sin complicidad, sin desacuerdo. Me resulta imposible explicar tal grado de humor y sintonía que desprende este ejemplar, realmente vivido. A veces, también le corrige: “¡Craso error, Pablo!”, y se mete con su editor: “Che Otero Silva, qué manera de revisar el manuscrito, carajo!”. Las memorias del poeta le dan pie a terciar sobre Pinochet: “Los objetos que regalaste al pueblo chileno, Pinochet se las venderá a los yanquies, es lo más seguro”. Y cuando

Pablo habla del Che y dice que los subtenientes de una guerrilla no pueden dirigir un Estado, añade Cortázar: “Pero, claro, los burócratas del PC tampoco”. Luego, confiesa el poeta que se comería toda la tierra y que se bebería todo el mar, y su amigo Cortázar le añade al margen, divertido: “Lo hiciste, Pablo, y a los demás les duele”. Y más adelante, Neruda habla con melancolía de la soledad del niño poeta que fue, y es cuando Julio Cortázar exclama: “También me pasó a mí. También mi madre creía que plagiaba!”.

“Ni comedia, ni bárbara!”

De España escribe mucho Cortázar en los libros de sus escritores preferidos. Valle-Inclán era uno de ellos y, sin embargo, en el ejemplar de *Águila de blasón* (Losada, 1957) que leyó Cortázar lo deja temblando. En su última página escribió: “Enor-

me y triste parodia, ni comedia, ni bárbara. Retórica barata, viejo!” Y en una de las páginas interiores, leo: “Horror de aquellos que dan más importancia a lo que no les gusta que a lo que les gusta”. Y remacha: “Bodrio! Necrofilia gallega y barata!”.

“Cernuda, imaravilloso!”

De Luis Cernuda, Cortázar tenía dos libros en su biblioteca: *Poesía y Literatura* (el ejemplar en realidad era de Vargas Llosa y está fechado en París, 1965) y *La realidad y el deseo*. En este caso, el escritor subraya con lápiz tenue, pero la pasión va por dentro. “¡Maravilloso!”, grita desde una de las múltiples hojas subrayadas. En la pág. 28 anota: “La más íntima, sola, poesía. Rumorosa y mínima. Preludio de una tristeza segura”. Dos páginas adelante, añade Cortázar: “Aquí, una adjetivación suntuosa, excesiva. ¡Pero cómo ordena tanta sustancia peligrosa. Un ritmo sabio y una estructura severa. Aquí vuelvo a hallarte, poeta”. En la pág 205 Cernuda publica su poema al Niño Muerto. Al margen, Cortázar escribe: “Después de mi 14 de abril, cómo no sentir más estos versos, cómo no quemar mi llanto pegado al tuyo!”. Y remata en la última página de *La realidad y el deseo*: “Un grande, un maravilloso libro, poeta! En *Poesía y Literatura* se queja en la última página: “Compara a Galdós con Cervantes y Shakespeare. ¡No, hombre, por favor!”

También leyó, claro, a Lorca. En su biblioteca encuentro un *Así que pasen cinco años* y un *Poeta en Nueva York* muy anotados. “¿No hay en todo esto (1931)—escribe Cortázar en el ejemplar de *Así que...*— un anuncio de lo que luego orquestó Salinas en *La voz a ti debida*, en 1933?”. *Poeta en Nueva York* le hace brincar y escribir “¡Poeta, Estupendo”, entre ocho o diez admiraciones.

Nos cuenta Cortázar que a Pedro Salinas lo leyó en un restaurante de Wiesbaden “y hacía frío”. Tenía la edición de *Poesías Completas*, de



Pizarnik: “Hace dos meses que estoy en el hospital. Excesos y luego intento de suicidio, que fracasó”

De Alejandra Pizarnik hay rastros especialmente conmovedores. Premonitorios. Se habían conocido en París y desde el principio Cortázar ejerció de ángel protector de la poeta atormentada y lúcida. Cortázar admiraba además su poesía que conservó con emoción en su biblioteca: diez poemarios anotados y dedicados hasta el delirio, desde *La última inocencia* (1956) a *Noche compartida en el recuerdo de una huida* (1966). En el ejemplar de *Arbol de Diana* (1962) escribe Pizarnik: “A mis queridos Aurora y Julio: este pequeño Arbol de Diana prisionera -- esta promesa de portarme mejor a partir de hoy--25 de febrero de 1963-- y esta otra de hacer poemas más puros y hermosos --si me esperan y

SOBRE TODO Y ANTE TODO un inmenso y minucioso abrazo (es decir: 2) de Alejandra”.

En *La pajara del ojo ajeno*, que aparece en “Papeles de Son Armadans” (diciembre, 1970) Pizarnik se sincera, se descubre, se abandona. Le habla al amigo de excesos y muerte desde la primera página:

“Julio, este textículo “les” parece joda. Solamente vos sabés que el más mínimo chiste se crea en momentos en que la vida est á l’auteur de la morte.

Muy tuya,

Alejandra

Julio, fui tan abajo. Pero no hay fondo

Julio, creo que no tolero más las perras palabras

La locura, la muerte. Nadja no escribe. Don Quijote, tampoco.

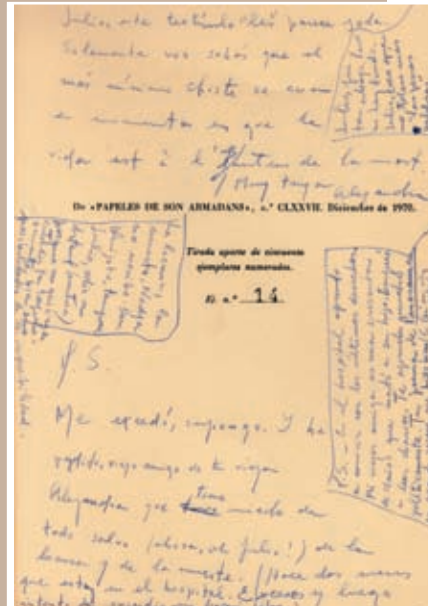
Julio, odio a Artaud (mentira) porque no quisiera entender tan sospechosamente bien sus posibilidades de la imposibilidad.

P.S.

me excedí, supongo. Y he perdido, viejo amigo de tu vieja Alejandra que tiene miedo de todo salvo (ahora, oh Julio!) de la locura y de la muerte. (Hace dos meses que estoy en el hospital. Excesos y luego intento de suicidio --que fracasó, hélas.)

P.S.- En el hospital aprendo a convivir con los últimos desechos. Mi mejor amiga es una sirvienta de 18 años que mató a su hijo. Empecé a leer Diarios. Te apruebo mucho políticamente. Tu poema de Panorama es grande porque me hizo bien (lo leí en el hospital)”.

Alejandra Pizarnik se suicidó en septiembre de 1972 con una sobredosis de Seconal, aprovechando un permiso del psiquiátrico.



ciales. Así, en la versión de la biblioteca, leemos: “Al audaz tributemos y al diverso/ Las palmas y el clamor de una victoria;/ No profanen las lágrimas el verso/ Que nuestro amor inscribe a su memoria”, que apareció así publicado: “Al impar tributemos, al diverso/ Las palmas y el clamor de la victoria;/ No profane mi lágrima el verso/ Que nuestro amor inscribe a su memoria”.

Cariño no literario de Onetti

Inmensa complicidad con Onetti. Tenía Cortázar toda su obra. En *Dejemos hablar al viento* (Alfaguara, 1971) escribe: “Para Julio Cortázar que abrió un boquete respiratorio en la literatura, tan anciana la pobre, Onetti. Con cariño no literario, Onetti”. Y en *Tiempo de abrazar* (Arca) encuentro una tarjeta de visita de su editor. Está escrita a máquina y fechada en Montevideo el 14 de febrero de 1974. Se dirige a Cortázar: “Le adjunto nuestro último libro de Onetti cuya injusta prisión tanto nos duele e indigna. Más aún que toda nuestra prensa participa en este momento de una muy bien orquestada campaña internacional repudiando la actitud

soviética en el caso Solzenitzen y guarda un silencio sepulcral ante la detención de Quijano, Alfaro, Onetti y Marra. Siendo ‘el delito’ de Onetti haber sido jurado de un concurso literario que decretó ganador a un cuento con cuya terminología y enfoque literario él había ya adelantado sus reservas. Desgraciadamente el fascismo manda en nuestro país y todos nos preguntamos, con desesperación, si no estaremos en el próximo otoño enfrentados a un calco de lo de Chile. Reciba mi admiración y estima, Eduardo Irazabal”.

Hay que volver a esta biblioteca.

BLANCA BERASÁTEGUI

Aguilar, 1961, donde el poemario de *La voz a ti debida* aparece disfrutado a fondo. “Esto es un poema. Habrá que excusarse por troncharlo”, escribe Cortázar. Y añade: “Releo en Weisbaden, en el restaurant *Zagreb*, lleno de vampiros. La mujer de negro (autómata de Hoffmann) el propietario out of a Polansky film, el mozo (“camarero, che!”) con patillas, barba azul, todos mirando a los clientes como si les calcularan los glóbulos rojos. Very Beautiful. Y entonces, Salinas”.

Un poema de Borges diferente

Desde mediados de los años cuarenta data la amistad entre estos dos grandes de la literatura que muchas veces expresaron en público su mutua admiración y sus desencuentros múltiples. Ya en 1946 publicó Cortázar un cuento en *Los anales de Buenos Aires*, dirigida por Borges. “Lo que creo que Borges me enseñó a mí y a toda mi generación fue la severidad, escribió Cortázar. Borges no dedicaba nunca sus libros, pero Cortázar los tenía casi todos en su biblioteca. En la mayor parte delata su admiración. A veces, sin embargo, escribe: “Penoso!”. La sorpresa lo encuentro en *Zoología fantástica*. Dentro del ejemplar hay una copia del poema “In memoriam A. R”., dedicado a Alfonso Reyes, que forma parte de *El hacedor*, con interesantes variaciones. Así, los dos primeros versos de la segunda estrofa son diferentes: “Dominaba (lo he visto) el oportuno/ Arte que no logró el ansiado Ulises” aparece en la versión de su Biblioteca, mientras que en la versión definitiva son: “Supo bien aquel arte que ninguno/ Supo del todo, ni Simbad ni Ulises”. En la cuarta estrofa, el verso primero es “En los trabajos lo animó la ufana”, que acabaría convertido en “En los trabajos lo asistió la humana”. Falta completa la séptima estrofa. En la octava, la “minuciosa providencia” se convierte en “la indescifrable providencia”. Y en la estrofa final hay cambios sustan-

Ventanas de Manhattan

ANTONIO MUÑOZ MOLINA. SEIX BARRAL. BARCELONA, 2004. 282 PÁGINAS, 19 EUROS

En cada momento histórico, la literatura busca las maneras más oportunas para elaborar una visión del mundo. No suele tratarse de cambios radicales y revolucionarios. Más bien se adaptan procedimientos conocidos mediante perspectivas nuevas. Hoy circula un cierto descrédito de la ficción, y esa desconfianza llega a postular la figura del Bartleby, el escritor cesante, que con tanta gracia y acierto divulga Enrique Vila-Matas. Ese descrédito, o el propósito de darle una nueva vuelta de tuerca a lo imaginativo, ha estimulado la corriente contraria, una cercanía, hasta fundirse en una sólida aleación, entre realidad y literatura.

CURIOSAMENTE, Antonio Muñoz Molina se refiere varias veces en *Ventanas de Manhattan* a “presencias reales”, con lo que alude a una potenciación reveladora de cualquier tipo de realidad. Estamos en una inquietud de época por descubrir lo oculto bajo las apariencias engañosas, evidentes en un lugar tan complejo como Nueva York. La sorprendente metrópolis ha producido caudales generosos de arte, en novela, cine, poesía o ensayo. No merece la pena citar creadores o títulos de todos conocidos, desde Dos Passos o Lorca hasta Woody Allen. En esa estela se halla la indagación de Muñoz Molina, con un texto denso en el que logra un sello distintivo al hacer que confluyan impulsos distantes.

El primer impulso tiene que ver con la fusión de testimonio, autobiografía y narración. ¿Quién diría no hallarse ante una novela al caer en la red del primer párrafo del libro, de una fuerza narrativa que parece anunciar una poderosa fábula decimonónica? La cosa no sigue por ahí, pero tampoco se aleja de ello por completo, pues la presencia de una voz en primera persona, aunque se identifique con el propio autor (quien, por cierto, no da nunca su nombre propio, ni el de los suyos, y tampoco el

nombre completo de amigos o conocidos, salvo una excepción), podría ser un narrador que escribe la novela de una ciudad y de un tiempo.

No es la primera vez que Muñoz Molina hace algo parecido. Confesión directa hay en *Ardor guerrero* (1995), que contiene una minuciosa crónica de sus ácidos recuerdos del servicio militar en un texto confesional, sin disimulos, autobiográfico. Y el propio escritor se incorpora en el capítulo final a *Sefarad* (2001), una obra que tiene mucho que ver con esta indagación neoyorquina de ahora y que confirma, una vez más, el fondo unitario de la escritura del autor de *El jinete polaco*.

Las coincidencias entre *Sefarad* y *Ventanas de Manhattan* deben subrayarse porque ilustran el sentido de este nuevo acercamiento a la metrópolis americana: al margen de similitudes en algún pasaje (cierta visita a un museo), guardan bastante semejanza a causa de una común preocupación por el motivo del exilio y por la intensa evocación de la tierra natal.

La diferencia con esos textos, en el caso presente, está en otro impulso, el libro de viajes. Esto tampoco supone decir mucho, porque existen bastantes modalidades

de escritos de andar y ver, desde el exotismo morboso de los románticos hasta el puntillismo satírico de Stendhal. Muñoz Molina marca aquí su propio territorio, que consiste en una relación expositiva (algo habitual en sus escritos), en una plataforma real y concreta desde la cual remontar las impresiones hasta la noble altura de un discurso estético, vital y moral.

Esa relación se derrama por medio de una prosa de párrafo amplio, llena de subordinadas, proclive a la utilización de conjunciones copulativas encadenadas, rica en largas enumeraciones, que se deja llevar hacia el énfasis, y musical, con un ritmo mental bien recreado por oraciones algo barrocas. Es lo propio de una escritura argumentativa, que tiene un trasfondo moral.

Esta prosa un poco oratoria también acoge la imagen poética, el atisbo impresionista, el impacto de la luz y el color (abundan los adjetivos cromáticos) y la melancolía que rescata emociones de un pasado; el escritor adulto pone enfrente al artista adolescente en la provincia. Todo ello surge de un rico juego de miradas, hacia el exterior y hacia adentro. Despliega el autor una infatigable actividad de voyeur, de mirón confeso, como re-

VISIONES DE NY



En 1916 Juan Ramón Jiménez anotaba en su cuaderno neoyorquino: “En las ciudades como New York, tan enormes de fábrica alta arquitectónica, el continente aplasta de continuo al hombre”.



Vladimir Maiakovski llegó a Estados Unidos en 1925. Nueva York le entusiasmó, “pero no me quitaré la gorra: es una ciudad obra de la burguesía”, afirmó. Allí escribió su poema dedicado a los suicidas de “El puente de Brooklyn”.



Federico García Lorca viajó a Nueva York en 1929 y allí escribió su libro más desgarradoramente surrealista y también uno de los más importantes, *Poeta en Nueva York*: “Todos los días se matan en New York/cuatro millones de patos./cinco millones de cerdos./dos mil palomas para el gusto de los agonizantes”.

Muñoz Molina deja claro que “viajar sirve sobre todo para aprender sobre el país del que nos hemos marchado”.

El autor se sirve de los rostros de Nueva York para ampliar su retrato moral de nuestro tiempo

vela el propio título. Es muy “ventanero”, como decía de sí misma Carmen Martín Gaité con una expresiva voz castellana que indica la cualidad básica de observador que sostiene a muchos escritores.

Desde la ventana, o mediante constantes paseatas urbanas, el autor jiennense constata la intrincada realidad de Manhattan, se fija en el elemento humano, en los contrastes sangrantes, usos y rasgos diferenciadores de una sociedad marcada por el exilio de sus gentes; “un gran sumidero de desconocidos, desamparados, solitarios y enfermos”. No hay en él un costumbrismo tópico ni limitador, pero también proclama, frente a una creencia muy del día, y muy de nuestro país, la virtualidad universalizadora del localismo. Con razón sostiene cuánto deben lo mejor de las letras y el cine americano a su cercanía a una inmediatez de vecindario.

El panorama social, según resulta lógico en alguien siempre atento a estas cuestiones, ocupa mucha de su atención, pero deja un amplio terreno a los aspectos culturales y artísticos, acerca de los que despliega abundantes anotaciones de receptor sensible y muy fino y penetrante. Esta vertiente analítica funciona como un puente hacia un tercer y capital impulso, el paisaje

interior del propio autor, y todo ello se engarza en una de las mayores afirmaciones de vitalismo que se encuentren en las letras actuales.

El léxico de la obra da prueba de ello: con frecuencia utiliza las palabras plenitud, gozo, celebración o felicidad. Y se refiere a una explícita voluntad de gustar la riqueza del mundo, que llega por los sentidos, por el cultivo de la sensibilidad y que surge de una mirada múltiple: sorprendida, tierna, crítica, rebelde... *Ventanas de Manhattan* está transido del clásico *carpe diem*. Este disfrute justifica el censo un tanto ramoniano del inmenso rastro neoyorquino, pero no pierde de vista las aristas de la realidad, y subraya lo efímero y cambiante como cualidades distintivas de la ciudad. Por descontado que tal percepción desemboca en ráfagas elegíacas.



con la forma documental de este libro, su modo de perseguir la plenitud comunicativa. Porque la obra, por supuesto, no consiste en un retrato más o menos inspirado de ese gran emblema absoluto del mundo moderno. De pasada nos da la clave de su empeño. Se refiere a cómo “el arte enseña a ver el arte y a mirar con ojos más atentos el mundo”. Y explica que en los cuadros o en los libros se busca “una forma verdadera y pura de conocimiento”.

Esa razón motiva estas *Ventanas*, que no son instantáneas para “viajeros en casa”, como decía la publicidad de los viajes románticos, sino, también, una manera de alcanzar el distanciamiento enriquecedor de la realidad doméstica. Aparte del interés por lo diferente, deja claro el autor que “viajar sirve

sobre todo para aprender sobre el país del que nos hemos marchado”. Muñoz Molina se sirve de los rostros de Nueva York para ampliar su retrato moral de nuestro tiempo.

SANTOS SANZ VILLANUEVA



Poco después del crack del 29, Paul Morand escribía su *Nueva York*: “Si un continente entero es de tal modo víctima de la velocidad, es porque él mismo huye y porque busca, más que el dinero, la velocidad en sí, como medio de no pensar”.



Julio Camba la llamó *La ciudad automática*: “Los rascacielos no responden a necesidad alguna. Un día se inventó el cemento armado, otro la besemerización del acero, otro se inventaron los ascensores eléctricos y, poco a poco, fue creándose el rascacielos para meter todos estos inventos”.



Objetivamente./Un español como millones/de españoles. No he dicho a nadie/que estuve a punto de llorar”.

En 1998 José Hierro volvía a la poesía con *Cuaderno de Nueva York*: “Me he limitado/a reflejar aquí una esquelade un periódico de Nueva York./Objetivamente. Sin vuelo/en el verso.

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 El código Da Vinci	Dan Brown	Umbriel	1	14
2 La sombra del viento	Carlos Ruiz Zafón	Planeta	3	76
3 El caballero del jubón amarillo	Arturo Pérez-Reverte	Alfaguara	2	11
4 El origen perdido	Matilde Asensi	Planeta	-	25
5 Ventanas de Manhattan	Antonio Muñoz Molina	Seix Barral	-	1
6 El baile de la Victoria	Antonio Skármeta	Planeta	7	12
7 Castillos de cartón	Almudena Grandes	Tusquets	-	1
8 El librero de Kabul	Åsne Seierstad	Maeva	5	5
9 Milenio Carvalho I. Rumbo a Kabul	Manuel Vázquez Montalbán	Planeta	4	4
10 París no se acaba nunca	Enrique Vila-Matas	Anagrama	6	19

NO FICCIÓN

1 La aznaridad	Manuel Vázquez Montalbán	Mondadori	1	10
2 Los mitos de la historia de España	F. García de Cortázar	Planeta	2	10
3 Los crímenes de la guerra civil	Pío Moa	La Esfera de los Libros	5	3
4 Estúpidos hombres blancos	Michael Moore	Ediciones B	3	21
5 Tú serás mi reina. Letizia Ortiz	A. Portero/P. García-Pelayo	Espejo de Tinta	9	7
6 Memorias. Emanuela de Dampierre	Begoña Aranguren	La Esfera de los Libros	-	15
7 El imperio español	Hugh Thomas	Planeta	7	12
8 Recordando a Kate	Scott A. Sberg	Lumen	-	5
9 Los mongoles en Bagdad	José Luis Sampedro	Destino	-	10
10 Agur Aznar. Del consenso a la...	Iñaki Anasagasti	Temas de Hoy	-	1

BOLSILLO

1 Los pilares de la tierra	Ken Follet	DeBolsillo	4	166
2 La flaqueza del bolchevique	Lorenzo Silva	Destino	1	12
3 Desgracia	J. M. Coetzee	DeBolsillo	7	16
4 La Reina del Sur	Arturo Pérez-Reverte	Punto de lectura	2	32
5 La joven de la perla	Tracy Chevalier	Punto de lectura	3	66
6 Vivir para contarla	Gabriel García Márquez	DeBolsillo	5	5
7 El último catón	Matilde Asensi	DeBolsillo	-	16
8 La señora Dalloway	Virginia Woolf	Alianza	6	44
9 Historia de España	J. Valdeón/S. Juliá/J. Pérez	Espasa Calpe	-	23
10 Si esto es un hombre	Primo Levi	Ediciones de Bolsillo	10	2

POESÍA

1 Centuria	VV.AA.	Visor	1	15
2 Metamorfosis de lo mismo	Gonzalo Rojas	Visor	3	6
3 Somos el tiempo que nos queda	J. M. Caballero Bonald	Seix Barral	4	3
4 No quisiera morir	Boris Vian	Hiperión	6	11
5 Inventario tres	Mario Benedetti	Visor	2	31
6 Trama de niebla	Felipe Benítez Reyes	Tusquets	-	21
7 Los sonetos a Orfeo	Rainer Maria Rilke	Hiperión	7	5
8 25 poetas jóvenes españoles	VV. AA.	Hiperión	9	10
9 En el viento, hacia el mar	Julia Uceda	Fundación Lara	5	20
10 La intimidad de la serpiente	Luis García Montero	Tusquets	10	45

Albacete: Herzo Alicante: Manantial Almería: Cajal Ávila: Senen Badajoz: 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 Cuena: Juan Evangelio Gerona: Geli Granada: Continental Guadalajara: Cobos Huelva: Saltés Huesca: Casa de las Novelas Jaén: Metrópolis, Gutiérrez León: Pastor Logroño: Santos Ochoa Lugo: Souto Madrid: Antonio Machado, Casa del Libro, El Corte Inglés, FNAC, Manzano, Rubiños, Vips Málaga: Rayuela Melilla: Mateo Murcia: Diego Marín Oviedo: Ojanguren Palencia: Alfara 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, Paris-Valencia Valladolid: Oletvm Vitoria: Study Zamora: Pya Zaragoza: Central.

www.editorial.planeta.es



Los misterios de la abadía

LA NOVICIA ASESINADA Alys Clare

Un relato de suspense en la Inglaterra medieval.

Planeta

ARGENTINA

- 1 El Código Da Vinci
Dan Brown (Urano)
- 2 Crímenes imperceptibles
Guillermo Martínez (Planeta)
- 3 La ruta de los vengadores
Wilbur Smith (Emecé)
- 4 Shimriti
Jorge Bucay (Sudamericana)
- 5 Deber real
Paul Burrell (Ediciones B)

ESTADOS UNIDOS

- 1 The Da Vinci Code
Dan Brown (Doubleday)
- 2 The Five People You Meet in Heaven
Mitch Albom (Hyperion)
- 3 Divided in Death
J. D. Robb (Putnam)
- 4 The Price of Loyalty: G. W. Bush...
Ron Suskind (Simon & Shuster)
- 5 American Dynasty
Kevin Phillips (Viking Penguin)

FRANCIA

- 1 Tintin et l'alph-art
Hergé (Casterman)
- 2 Guérir
David Servan-Schreiber (Laffont)
- 3 Globalia
Jean-Christophe Ruffin (Gallimard)
- 4 Homicide 31
Michel Roussel (Denoeil)
- 5 L'art d'avoir toujours raison
Arthur Schopenhauer (Mille et...)

ITALIA

- 1 Il codice Da Vinci
Da Brown (Mondadori)
- 2 Calliphora
Patricia D. Cornwell (Mondadori)
- 3 Il sangue dei vinti
Giampaolo Pansa (Sperling & Kupfer)
- 4 Cento colpi di spazzola prima di...
P. Melissa (Fazi)
- 5 Il signore degli anelli
J. R. R. Tolkien (Bompiani)

PORTUGAL

- 1 Harry Potter e a ordem da Fénix
J.K. Rowling (Presença)
- 2 Onze minutos
Paulo Coelho (Pergaminho)
- 3 Boa tarde às coisas aqui em baixo
António Lobo Antunes (Dom Quixote)
- 4 Ao encontro de Espinosa
António Damásio (Europa-América)
- 5 Alquimia do amor
Nicholas Sparks (Presença)

Medios consultados:

La Nación (Argentina), The New York Times (EE. UU.), Le Monde (Francia), Il Corriere della Sera (Italia), Público (Portugal).

Somos el tiempo que nos queda

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD. SEIX BARRAL. BARCELONA, 2004. 540 PÁGINAS, 23 EUROS



CARLOS MÁRQUEZ

Todas las generaciones empiezan teniendo un núcleo aglutinador (del que algunos quedan fuera) se dispersan después, y vuelven a unirse, a menudo más por el reclamo crítico que por urgencias personales. Entre la nómina más clásica de la Generación del 50 (muy diezmada) Caballero Bonald ha sido siempre—quizá con Claudio Rodríguez, pero por distinto motivo) el más heterodoxo.

Y no sólo porque también haya sido el más plural en su escritura, desde *Ensayos sobre el vino* a significadas novelas o memorias. Nunca muy cercano a la llamada poesía de la experiencia (propugnada, sobre todo, por Gil de Biedma o por Ángel González) Caballero Bonald no se ha negado al realismo, pero lo ha querido trascendido por un cuidado lenguaje de tradición barroca, que ha ido haciéndose menos engolado y más sabia y eficazmente conceptista. Caballero Bonald—su poesía—parte siempre de la pura anécdota real para someterla al esguince de la mirada creadora, a un punto de vista distanciador (profundización o recubrimiento o lejanía con la anécdota) y un discurso cultista, cuyo eco interior persevera en la heterodoxia y la disidencia. Por motivos éticos, Caballero Bonald no desdeñó, en los finales años 50, acercarse a la poesía comprometida o social, pero me parece que esta faceta de su obra (quizá representada, sobre todo, en *Pliegos de Cordel* de 1963) es la que hoy le resulta más lejana al autor. Aunque nunca llegara a ser un poeta social al pie de la letra.

Su separación de la poesía—libros nuevos—entre 1963 y 1977, cuando aparece uno

de sus dos libros mejores, a mi entender, *Descrédito del héroe* (mediando una novela como *Ágata, ojo de gato*, que en 1974 tuvo un gran éxito entre los más jóvenes, que buscábamos nuevas aventuras lingüísticas) hizo probablemente que la fama de Pepe Caballero, quedara un tanto oscilante entre el novelista y el poeta. Si creo yo que hoy predomina de nuevo el poeta—como en su juventud—ello es debido a la alta y singular calidad de su último libro por hoy—*Diario de Argónida*, 1997—que reafirma un decir muy personal entre la meditación con lo real y la meditación sentenciosa en el lenguaje, y porque además desde la visión de una obra que se dilata ya en más de medio siglo

Tengo bastante con vivir

No me hace falta más que un poco de fe, que una mezquina veta de esperanza, que un resquicio de caridad, para poder seguir llamándote como ahora te llamo: patria impía, piel aciaga de amor; vida quemada en cada sueño, palabras repetidas contra un muro de azar.

Aquí mi sed se sacia con mi sed. No necesito nada: tengo bastante con vivir.

(su primer libro es de 1952) podemos advertir que su novelística—incluso desde el aparente realismo de *Dos días de septiembre*, 1962—tenía una propensión lírica que un texto como *Campo de Agramante* no hizo sino reconfirmar, 30 años después.

Desde 1979, en que lo haría por segunda vez, esta es la única recopilación (con pocas supresiones y algunas correcciones) de la obra poética completa o casi completa, como el autor prefiere decir. Aunque en la nota inicial que prelude este tomo Pepe Caballero se presenta como un poeta casi perezoso (“mis relaciones con la poesía no se han caracterizado por la tenacidad”) y aún esquivo (“a veces he preferido abstenerme de cultivar un género que no me resultaba nada tentador en según qué ocasiones”) lo cierto es que el lector de esta poesía se sentirá rápidamente ante la certeza no sólo de un poeta auténtico, de un poeta con sello propio de buena retórica sabia, sino de un poeta con clara voz propia: Barroca, conceptista, sensual, rebelde, siempre más lejos. Aunque Caballero—por ahí van los tiros—nos sugiera que en ocasiones le interesaba poco la poesía que prevalecía en su entorno o en su época. Un alto poeta con cuño propio.

LUIS ANTONIO DE VILLENA



Más de medio millón de títulos forman nuestra oferta cultural.

Elige el tuyo.

(A)*

El Corte Inglés

* ÁMBITO cultural



www.elcorteingles.es



E. G.

Con una muy significativa cita de Yeats y otra no menos significativa de Bécquer se inicia el tercer libro de Eduardo García (São Paulo, 1965, residente en Córdoba, una de las capitales de la actual renovación poética).

LA cita de Yeats dice así: “He sido llevado, en momentos de la más honda introspección, hasta aquellas cosas que están más allá y más acá del umbral de la vida despierta”. Y la de Bécquer: “Necesario es abrir paso a las aguas profundas”.

Ya desde su primer libro, *Las cartas marcadas* (1995), intenta Eduardo García “encontrar el equilibrio entre sentimiento y pensamiento”, según indica en la poética incluida

en *La generación del 99*. En su siguiente entrega, *No se trata de un juego* (1998) pretende explorar nuevos territorios: “Se trataba de trascender los límites de un realismo estricto, tender puentes entre realidad y ensañación para dar verosimilitud a sucesos fantásticos, animados de una honda carga simbólica”.

Los poemas de *Horizonte o frontera* se mueven en esos “misteriosos espacios que separan/ la vigilia del sueño”, para decirlo con otra cita becqueriana. Son poemas oníricos o alucinados escritos con una minuciosa precisión realista, y en ello radica buena parte de su eficacia. El propio autor, lúcido analista del fenómeno poético (es autor del volumen divulgativo *Escribir un poema*), lucido analista de sí mismo, explica: “Como en algunos cuadros de Magritte, los objetos, el escenario, son en apariencia realistas y, sin

embargo, la escena siempre trasciende la experiencia común”.

Superposición de tiempos hay en “Habitación 215”, el primer poema de *Horizonte o frontera*. Usa con frecuencia García de símbolos comunes, casi tópicos. “Tras la puerta” se titula uno de los poemas de la primera parte del libro; “Las puertas”, la última parte y el último poema: “Al fondo de mí mismo hay cuatro puertas”. También el muro y el umbral sirven de núcleo generador de otros poemas. O una borgiana moneda que ha estado en contacto con “la mano del suicida y la del asesino,/ la mano del anciano y la del colegial,/ las maternas manos que acarician,/ la mano comercial del vendedor,/ la mano que señala a las estrellas,/ la que hunde sus raíces en el fango”.

No son escasos los riesgos que acompañan a la poética que García

pone en práctica con meticuloso y exhaustivo rigor en los poemas de *Horizonte o frontera*. El primero de ellos, y quizá el más grave, es convertir la sugestión del símbolo en lección alegórica, en bondadosa y bien intencionada moraleja. Otro riesgo es que se note demasiado la fórmula —nada enigmática— con la que se tratan de convocar los enigmas. También disuena un cierto gusto por lo convencionalmente poético que le lleva a hablar en un poema de parques y atardeceres. Pero los mejores poemas del libro aciertan a evitar tales riesgos. Con claridad y eficacia nos hablan del misterio, de los enigmas de la condición humana, del trasmundo que encubre la cotidianidad: “Debajo de estas calles/ discurren, paralelas, otras calles,/ alienta otra ciudad ensimismada”.

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN

Horizonte o frontera

EDUARDO GARCÍA. HIPERIÓN. MADRID, 2003. 90 PÁGINAS, 8 EUROS

Donde nunca hubo ángeles

MANUEL RICO. VISOR. MADRID, 2003. 104 PÁGINAS, 6 EUROS

EN una parte creciente de la poesía de estos últimos tiempos lo poético vuelve a ser un hecho crítico, como mostraba a fines de 2002 el monográfico de “Ínsula” “Los compromisos de la poesía”. Allí declaraba Manuel Rico que la funcionalidad crítica de la poesía “reside en su capacidad para mostrar zonas ocultas de la realidad”. “Pero para que ello sea así el poema debe huir del alegato, de la proclama, ser poesía. Es decir, lenguaje revelador, territorio del arte”. Con *Donde nunca hubo ángeles* Rico materializa esta forma de entender la poesía en un libro unitario y poliédrico en cuyas seis partes se imbrican intimidad e historia, discurso amoroso, homenaje literario y reflexión sobre el lenguaje y el lugar de la poesía en la realidad. La breve primera parte establece los presupuestos de partida: “nada nos redime” en el viaje individual por la Historia y su “legado de escombros” y debe el poeta, desde su

“orfandad de cobre”, tratar de restituir la realidad con los destellos de “una voz deforme”, pero propia, salvarla en el poema. A partir de aquí, “Máscara” despliega una poética de eficaces perfiles desde el diálogo y la pregunta (“Discutir de poesía”). Frente a las trampas del lenguaje pero también desde la fe en la poesía, “destello de zozobra”, se elige con claridad la intención y el destinatario: “no a los dueños del mundo, sí a las sombras/proscritas al silencio o condenadas/al uso de una voz extraña y sometida”.

Si la poesía trata de iluminar entre las ruinas heredadas, el poeta trata de ten-

der con sus palabras precisas los puentes entre lo vivido y la Historia. Los poemas de “Ser territorio” y “Otros fragmentos de una historia” recorren la “orfandad colectiva” de los paisajes urbanos de posguerra y las referencias kafkianas suscitan de nuevo la indagación metapoética. La recuperación de aquella confusa educación sentimental abarca también el homenaje doble a Blas de Otero y a un innominado luchador clandestino, la reflexión sobre el 23-F, etc. “Refugio” (con un epígrafe de César Simón) y “Apuntes de lecturas” concluyen con varios poemas de amor, poemas “al margen” de libros y una renovada reflexión metapoética. Con este libro Rico ha saldado cuentas con su Historia vivida, pero su poética queda abierta a la nueva indagación sobre un presente no menos conflictivo.

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO



Ya no pisa la tierra tu rey

CRISTINA SÁNCHEZ-ANDRADE. ANAGRAMA. BARCELONA, 2004. 228 PÁGINAS, 13 EUROS

No es frecuente hallar narradores que, en sus comienzos, se arriesguen a subvertir los esquemas del relato que resultan habituales para la mayoría de los lectores, y menos frecuente aún encontrar editores que se decidan a acoger estas rupturas innovadoras.

EN esta novela de Cristina Sánchez-Andrade (Santiago de Compostela, 1968) se ha dado esa insólita coincidencia. *Ya no pisa la tierra tu rey* es una obra deliberadamente “extraña”, ajena a los modelos de representación de la narrativa al uso. El marqués don Iñigo de Grandes y su lacayo Sebastián –cuya tarea consiste en hacer pelotas con papel de periódico– parecen inspirados por algunos personajes de los primeros relatos de Javier Tomeo. Las monjas del convento que acechan sin cesar lo que sucede en el palacio vecino recuerdan inevitablemente, con sus nombres pintorescos y sus descuyntadas acciones –agazaparse en el interior del clavecín o practicar el “ejercicio de la imitación”– a las monjas del convento de las Redentoras Humilladas que bosquejó Pedro Almodóvar en su película *Entre tinieblas* (1983). Esto puede ya ofrecer una primera idea acerca de las coordenadas artísticas en que se sitúa la escritora gallega.

Además de situar las acciones en un tiempo y un lugar indeterminados y de utilizar un sujeto múltiple (un reiterado “nosotras”) que narra la historia, la autora se ha arriesgado a jugar con el tono cambiante del relato, que va desde la caricatura directa hasta la expresión de la crueldad, la soledad o el desamparo, y ha ensayado para sostener esta novela tornasolada una prosa idónea, donde las mutaciones y los giros continuos e imprevistos de la información se apoyan con frecuencia en sinestias

y en inesperados cruces de sensaciones: “La música sabe a almendra, a manzana y a trigo” (pág. 164); “se oye un rumor. Sólo es un rumor como de riñones” (pág. 202). Los hallazgos verbales rozan en alguna ocasión la greguería ramoniana: “La luna es una bolsa de bilis” (pág. 212). Otras veces, la búsqueda expresiva se cruza con ecos y recuerdos demasiado palmarios de lecturas. Al decir que la ausencia del lacayo era “un vacío en donde se precipitaba todo cuanto había el contorno” (pág. 154), resulta evidente la huella cercana de un espléndido pasaje de Ortega en



MERCEDES RODRÍGUEZ

su prólogo al libro *Veinte años de caza mayor*, del conde de Yebes: “El miedo del animal perseguido es como un vacío donde se precipita cuanto hay en el contorno”. Cualquier escritor comienza por ser lector, pero debe apartarse lo antes posible de sus modelos y encontrar la voz propia.

Con todo, *Ya no pisa la tierra tu rey* es todavía una novela insuficiente, aunque esté llena de virtudes. Pero

apunta en demasiadas direcciones y puede desconcertar al lector, que dudará entre leerla como un simple artefacto humorístico, como una parábola sobre la soledad –que algunos tratan de conjurar agrupándose, como las monjas del convento– o como expresión simbólica

de la existencia humana en algunos de sus aspectos esenciales. Encerrarse en el convento equivale a una “falsa recuperación de la vida cálida y compartida, cruelmente interrumpida por el nacimiento, ese nacimiento del que nos acordamos con dolor cada mañana” (pág. 123). La individualidad enfrenta al sujeto con su propia y radical soledad, como en el caso de “la monja [...] que quería tener un nombre” (pág. 149). El encierro comunitario preserva de este peligro, pero despierta en los individuos el deseo de asomarse a un mundo exterior, como hacen las monjas apolotonándose frente a la ventana.

Pero estas ideas no están bien resueltas narrativamente. El carácter alegórico del relato se ve dañado por la falta de equilibrio, patente en el peso excesivo de los elementos pintorescos y en el abultado relieve de la prosa, no exenta, por otro lado, de pequeños lunares: “...para incautarnos los espejos” (pág. 121, por “quitarnos” o “incautarse de”); “chochea durante prácticamente todo el día” (pág. 177, frente a lo español de verdad: “casi todo el día”); “circo deambulante” (p. 190). A pesar de ello, quien ha escrito esta novela merece un crédito amplio.

RICARDO SENABRE

Almudena Grandes
... su nueva novela **CASTILLOS DE CARTÓN**

www.tusquets-editores.es **TUSQUETS** EDITORES

El perdón de los pecados

ANTONIO FONTANA. ACANTILADO. BARCELONA, 2003. 154 PÁGINAS, 9 EUROS

Nada, absolutamente nada, que distraiga la atención del grave conflicto que traumatiza a una maestra llamada Ángela se encuentra en *El perdón de los pecados*, una intensa y dura novela corta de un joven autor malagueño, Antonio Fontana.



GONZALO CRUZ

AVISADA por el médico y amigo de la familia, la mujer acude al entierro de su madre y de su hermana, subnormal, muertas en circunstancias misteriosas. Con este motivo vuelve a su pueblo, del que huyó mucho tiempo atrás. Parte del relato lo ocupa el viaje en tren. Otra, el sepelio. Y nada más terminar éste, la protagonista emprende el regreso. Ángela cuenta en primera persona esta pequeña anécdota externa con calma, pero sin perder tiempo en elementos ornamentales de ningún tipo. Evita las descripciones, o las hace muy sucintas. Y el autor, centrado en un problema psicológico, no quiere sacar partido ni siquiera del suspense de esa muerte simultánea, cuya verdad última desconocemos porque la deja en una fértil ambigüedad.

En ese breve recorte temporal, la

narradora traza con vigorosos trazos la historia familiar: el abandono del padre, la soledad de la madre, la amistad del médico, su egoísta determinación de marcharse después de un impulso cainita, su silencio contumaz. Y poco más, salvo algunos sucesos corrientes que realzan esa línea leve. Lo mismo hace en el relato del viaje. En todo momento, sin embargo, la simplicidad es engañosa, porque se apoya en apuntes expresionistas para dar a toda la obra un aire inquietante o utiliza con cautela elementos simbólicos (el paralelismo con el regreso a Manderley de Rebeca o el episodio de una extranjera que manda matar a sus perros).

El argumento se ciñe sin concesiones a una historia verdadera, de un realismo directo, con el fin de facilitar una indagación en la me-

moria. Buena parte del texto recupera la vivencia de un pasado amargo y estos recuerdos van descubriendo un interior atormentado donde bullen el rencor, la mala conciencia, los remordimientos, el desamor o el rumbo de la vida.

Se trata de un problema tan viejo como nuestra especie, y la novedad no está tanto en él como en dotarlo del asiento de una buena historia y en el modo de afrontarlo. Lo hace mediante una narración en una lengua cuidadosa, llena de aciertos verbales; una narración escueta y esencial, emparentada con el modo unamuniano de contar, de una gran hondura y densidad. Esta amarga *nouvelle* descubre a Fontana como un narrador de primera categoría.

S. SANZ VILLANUEVA

RELATOS

Secreciones, excreciones y desatinos

RUBEM FONSECA. TRADUCCIÓN DE BASILIO LOSADA. SEIX BARRAL. BARCELONA, 2003. 160 PÁGINAS, 15 EUROS

RUBEM Fonseca (1925) es uno de los escritores brasileños contemporáneos más divulgados, dada su calidad. Tras su paso por la novela, el guión cinematográfico y alcanzar premios como el Camões 2003 (equivalente lusófono de nuestro Cervantes) ha retornado al relato. Provocador, atento al cuerpo humano, con cuyas “secreciones, excreciones y desatinos” configura sus argumentos, sus cuentos descienden a un infierno poblado por personajes caracterizados por sus extravagantes comportamientos. La organización del libro es circular. Se inicia con un maníaco de sus heces, que las observa como un “criptograma, y yo había descubierto sus códigos y podía descifrarlo”. Interviene también la figura femenina de Anita, quien acaba por compartir parecidas ideas, aunque el protagonista las extiende al ámbito de los augures. Y el libro

se cierra en el mismo orden escatológico con “Vida”, la historia de un matrimonio que ha perdido un hijo, experiencia que vive dramáticamente, pero el hombre sufre incontinencia de ventosidades. “Coincidencias” revela el comportamiento paranoico del protagonista, quien coincide con una mujer, Carlota, a la que acabará asesinando.

En “La Naturaleza, en oposición a la gracia” describe a un personaje al que un viejo aconseja que debe comer sangre de toro. Lo que aleja a los dos seres de Fonseca de lo sobrenatural —el vampirismo, por ejemplo— es la cotidianidad del relato. “Mujeres y hombres enamorados” nos sitúa en el ambiente brasileño de la magia. Más compleja será la historia de “El jorobado y la Venus de Botticelli”, aunque en realidad se trate de un jorobado y de una joven a la que éste cono-

ce bajo la lluvia. Constituye un auténtico tratado de seducción y la actuación de un personaje que, pese a su defecto físico, resulta un atormentado Don Juan.

Fonseca posee el don de articular cualquier relato corto inscribiéndolo en un retazo de vida. Su libro no esquiva, antes busca, los temas más difíciles. Llega hasta el límite del mal gusto sin caer en él. La claridad narrativa, el fácil diálogo, un cierto toque machista, el humor negro, el tratamiento psicológico de los personajes y su estilo ágil convierten el libro en un modelo de heterodoxia. La diversidad y la rareza de las situaciones debe entenderse como un desafío que supera y hace atractivos los relatos, cuya síntesis, sin las complejas modulaciones de su tratamiento artístico, resultarían de poco interés.

JOAQUÍN MARCO



GUILLERMO ARIAS

Un juego de niños

DONNA TARTT. TRAD. G. ROVIRA
ARETÉ. 685 PÁGS. 26 EUROS

DONNA Tartt (Greenwood, Mississippi, 1963) sorprendió en 1992 en los Estados Unidos con *La historia secreta*, una primera novela que algunos calificaron de clásico. Diez años después, la autora vuelve a la carga con *The little friend*, que en España se ha presentado bajo el título *Una historia de niños*. Como hiciera Harper Lee en *Matar a un ruiseñor*, Tartt construye otra novela centrada en una pareja de críos.

Vaya por delante que se trata de una obra de fácil lectura, con unos personajes bien dibujados y que muestra una cierta sensibilidad para algunos matices del mundo infantil. No obstante, contiene unos fallos de estructura tan graves que la arruinan como construcción novelesca. El argumento es el siguiente: en el jardín de una casa del Sur, a orillas del Mississippi, aparece el cadáver de un niño llamado Robin. No hay pistas ni indicios, tan solo conjeturas. La policía abandona el caso y la familia se sume en el dolor: la madre se encierra para siempre en su casa, el padre huye a una ciudad cercana y las dos hermanas pequeñas, apenas unos bebés el día de autos, se esfuerzan por sobrevivir apoyadas por su abuela, sus tías y una sirvienta. De entre las niñas, Harriet, la más pequeña, partiendo de una pista falsa, orienta su vida al crecer con el único fin de descubrir al culpable y vengar a su hermano. Tiene un sospechoso, Danny Ratliff, compañero de colegio de Robin que después ha seguido una mala vida en medio de una familia de fanáticos y delincuentes. Desde el comienzo conocemos lo esencial: un niño ha muerto y se planea su venganza.

Las setecientas páginas de la novela deberían ser el relato de una inquisición sobre el pasado que revelara algún aspecto de la verdad sobre lo ocurrido. Pero no es así. La autora prefiere contarnos lo que hacen tanto Harriet y Hely como Danny y sus hermanos, aunque lo que hacen no tenga nada que ver con aquel hecho criminal; son meras peripecias perfectamente marginales a la historia. Por fin, un conjunto de casualidades inverosímiles hacen que los distintos factores se junten en un desenlace que al lector ha dejado de interesarle porque no está destinado a revelar nada sino tan solo a proclamar, como una moraleja, la inutilidad de toda venganza. **A. DE LA RICA**

Eleazar o el manantial y la zarza

MICHEL TOURNIER. TRAD. JOSÉ LUIS LÓPEZ MUÑOZ. ALFAGUARA, 2003. 133 PÁGS. 11,50 E.

“Las miradas interrogaban el horizonte como si encerrara el secreto del porvenir. Los días que siguieron el cielo se cubrió de nubes. Una tormenta estalló cerca, sin duda, porque de repente se levantó un viento vivo y fresco. —Es una advertencia— comentó Eleazar.”



U. ANGERS

CON un lenguaje poéticamente inspirado, Michel Tournier cuenta en su última novela la extraordinaria historia de un hombre sencillo. Eleazar es un pastor protestante en la Irlanda del siglo XIX. De condición humilde, se casa con la hija tullida de unos terratenientes que aceptan un casorio sin dote para desprenderse de la chica. Pronto nacen

Cora y Benjamín, dos niños preciosos y llenos de vida. Eleazar imparte su ministerio en tierras católicas y hostiles a cuanto viniere de Inglaterra. Para colmo, duda interiormente sobre cuál sea la fe verdadera. Un día, se enfrenta a un individuo que fustiga salvajemente a un criado; como Don Quijote en su primera aventura le insta a que detenga aquel desproporcionado castigo hacia el niño pero el hombre se niega. El pastor de almas le golpea con un bastón y sin querer le produce la muerte. Se deshacen del cadáver arrojándolo al mar pero Eleazar decide partir con su familia hacia el Nuevo Mundo. Para entonces se había desatado la hambruna de 1848 en Irlanda. Oleadas de emigrantes surcan los mares en todas las direcciones. Los cuatro miembros de la familia O'Braid ponen rum-

bo a California. La travesía oceánica recuerda por momentos el descenso al averno dantesco. Por fin llegan a la etapa decisiva: el desierto americano. Poco a poco los O'Braid se quedan solos rodeados de peligros. En un viaje iniciático, Eleazar conduce a los suyos confiado únicamente en un Dios cuyo rostro intuye finalmente.

Como en otras obras de Michel Tournier, la acción principal está enriquecida por una es-

critura secundaria hecha, a su vez, de la superposición de diversos planos. En *Gilles y Juana* (1989) era la historia y la revisión crítica de la leyenda de Juana de Arco y Gilles de Raiz lo que sostenía la novela. En *Viernes o los limbos del Pacífico* (1985), Tournier realizó una relectura completa, crítica y profundamente lograda del *Robinson Crusoe* de Défoe y por extensión

del hombre moderno. Y así con todas sus obras. En *Eleazar* la trama está alentada por el redescubrimiento de la figura bíblica de Moisés. Tournier ha escrito que su trabajo nacía directamente de una pregunta planteada por el hebraísta André Chouraqui; en concreto: ¿cómo es posible que Moisés, el gran patriarca, el único que ha sostenido la mirada en plena revelación de Dios, fuera excluido de la tierra prometida?

Pero no tema el lector. La dimensión simbólica o crítica de la literatura de Tournier nunca asfixia el aliento narrativo de sus novelas. Al contrario, esa faceta reflexiva, contemplativa en este caso, añade un gran placer e ilumina la acción con destellos a los que la mejor literatura jamás ha renunciado.

ÁLVARO DE LA RICA



El próximo sábado aparece al fin la esperadísima versión en castellano de *Harry Potter y la orden del Fénix* (Salamandra), quinta entrega de las aventuras del joven mago que ha hechizado a millones de lectores en todo el mundo. El Cultural se adelanta a la publicación de la mano de Gustavo Puerta, que analiza en estas páginas la *pottermanía*, un fenómeno más sociológico que literario (pero literario al fin), que ha ganado a millones de jóvenes para la lectura; estudia las claves de su éxito, y reivindica los valores literarios del personaje de J. K. Rowling, al margen de las mareantes cifras de ventas que rodean a su personaje y que amenazan con desvirtuarlo.

Harry Potter y la orden del Fénix

J. K. ROWLING. TRADUCCIÓN DE GEMMA ROVIRA. SALAMANDRA. BARCELONA, 2004. 896 PÁGINAS, 23 EUROS

VOLDEMORT ha vuelto a la vida, Harry lo ha descubierto pero nadie le cree. Las fuerzas del mal quieren recuperar el terreno perdido y para ello necesitan la alianza de aquellos seres que se mantienen en la ambigüedad: los gigantes y los dementores, entre otros. Dándose cuenta de la importancia de estos aliados, Albus Dumbledore, director de Howarts y persona de confianza de Harry, trata de convencer a Cornelius Fudge, Ministro de la Magia, para aunar todas las fuerzas en contra de Voldemort. Sin embargo, las súplicas no son atendidas.

Solo ante un peligro sin precedentes, con su poderoso protector Sirius Black en la clandestinidad, Harry tiene que volver a casa de sus tíos por vacaciones. La situación no puede ser peor.

De este modo, termina la cuarta entrega de la saga: *Harry Potter y el cáliz de fuego*. Título que junto a los tres que lo han precedido suman una impresionante cifra de ventas: siete millones de ejemplares en español, a lo que habrá que añadirle la tirada de novecientos cincuenta mil ejemplares para el quinto título: *Harry Potter y la Orden del Fénix*. No obstante, el fenómeno es global, se calcula que en total se han vendido en el mundo un cuarto de billón de



libros (250.000.000). Si un día los *Beatles* dijeron que eran más famosos que Cristo, hoy J. K. Rowling puede decir que es más famosa que Shakespeare.

Aquí subyace el epicentro de una de las polémicas que circundan a la saga: sin lugar a dudas hay un fenómeno comercial. Podemos preguntarnos si hay un fenómeno sociológico. Ahora bien, ¿hay un fenómeno

literario? Ante este problema suelen presentarse dos bandos: el de los defensores de la saga y el de sus detractores. Pese a su abierta hostilidad, ambos incurren en el mismo error: sus argumentos no se centran en la calidad literaria. Así, mientras que los primeros identifican éxito y calidad y concluyen que “si tanto se ha vendido es porque es bueno”. La otra posición considera, explícita-

tamente o no, que “si ha sido un boom comercial necesariamente es malo”. De igual modo, la facilidad, agilidad y fluidez son méritos para unos y defectos para otros. “Que se pueda leer de un tirón” y “que cueste cerrar el libro” no necesariamente son virtudes, pero tampoco tienen por qué ser defectos. Lamentablemente, en el ámbito académico anglosajón este debate ha sido absorbido por los denominados estudios culturales, de un lado, y los defensores del canon y la literatura culta, de otro. El resultado ha sido una estéril y poco provechosa discusión.

Tampoco los especialistas de la literatura juvenil han afrontado directamente el problema. Muchos han sido los que tratan de atisbar las claves de su éxito. Para ello se empeñan en esclarecer cómo y en qué medida estas novelas responden a los intereses de niños y jóvenes, cómo estos libros cumplen o no con una serie de requisitos que justifican sus ventas (que van desde el nivel del lenguaje que exige esta lectura, el carácter audiovisual de la narración o el tipo de identificación que propicia el protagonista) y por qué estas obras satisfacen o no

Harry Potter y la Orden del Fénix es un buen libro. Encontramos en él un protagonista sólido y coherente que nos atrapa, cuya fuerza radica en su necesidad y constante lucha por descubrir su pasado. Un mundo narrativo convincente

las especificidades del lector actual. Otros, en cambio, se centran en la diatriba de si Harry Potter forma o no nuevos lectores. Una vez más sucede que al discutir sobre literatura juvenil la preocupación por “lo juvenil” desmerece la preocupación por “lo literario”.

Entretanto crece el fenómeno comercial, amparado por una agresiva política de hermetismo y desinformación por parte de la autora o de los editores, de megalómanas fiestas de lanzamiento en las grandes superficies y de la proliferación de productos derivados e imitaciones necias. Igualmente la *pottermania* está en un momento de auge, incrementando la histeria infantil y adulta, favoreciendo el consumo y generando un gran despliegue mediático vacuo. Un fenómeno comercial, un fenómeno sociológico, ¿un fenómeno literario?

Quizás haya una trampa en la necesidad misma de que algo tenga que valorarse como un fenómeno literario, de que una obra tenga que marcar un antes y un después, de que sea necesario dirimir si estos libros pasarán al panteón del canon literario o por el contrario naufragarán en los océanos de la cultura de masas. Se establecen records de ventas y se hacen cuadros de los libros más vendidos, ¿para qué?, ¿garantizan algo estos esfímeros trofeos? La calidad de un libro es independiente del número de sus lectores. Hay excelentes libros que se venden mucho, hay excelentes libros que se venden poco. Hay excelentes libros que han sido muy populares, hay excelentes libros que pasaron desapercibidos. ¿Dónde está el fenómeno literario?, ¿qué es un fenómeno literario?

Harry Potter y la Orden del Fénix es un buen libro. Encontramos en él un protagonista sólido y coherente que nos atrapa, cuya fuerza radica en su necesidad y constante lucha por descubrir su pasado. El mundo narrativo creado por Rowling es con-

Vale la pena leer Harry Potter; descubrir que detrás de tanto ruido se esconde una obra literaria con méritos propios. Poco importa si se hace el próximo 21 de febrero o dentro de algunos años, cuando haya pasado tanto fenómeno



vicente, desarrolla hasta el detalle los personajes, seres imaginarios y objetos cotidianos que habitan en él. Igualmente, hace uso del legado mágico

y de recursos de la tradición literaria. Efectivamente, el argumento de cada título puede reducirse a un esquema común: Harry tiene

que enfrentarse, por un lado, a la soledad y a las sospechas que recaen sobre él, por otro, a su terrible enemigo, Voldemort. Para ello cuenta con sus habilidades mágicas y con un grupo de incondicionales amigos. En cada ocasión, Harry triunfa en la batalla, pero estos enfrentamientos aún no son definitivos. Ahora bien, esta reiteración argumental no es un defecto. Por el contrario, pese a que atisbamos la estructura, se mantiene el suspenso y la emoción.

Harry encarna el drama vital propio del adolescente. Enfrentado a la autoridad, la rebeldía y el mal humor caracterizan al personaje en la quinta entrega. Potter sigue siendo inmaduro sentimentalmente, lo cual se expresa tanto en los conflictos que tiene con sus amigos como en la forma torpe de tratar a la chica que le gusta. *La Orden del Fénix* nos aclara nuevos elementos del pasado, nos permite experimentar los hechos del presente y atisbar indicios de lo que le deparará el futuro al joven mago. Vamos encajando nuevas piezas en el rompecabezas que no nos brindan una imagen global de la epopeya: son indicios de regiones que permanecen en la oscuridad y que no conoceremos hasta la culminación de la saga, para lo que aún faltan otros dos libros.

Vale la pena leer Harry Potter, descubrir que detrás de tanto ruido se esconde una obra literaria con méritos propios. Poco importa si se hace el próximo 21 de febrero o dentro de algunos años, cuando ya haya pasado tanto fenómeno, tanta polémica, y nuevamente Shakespeare vuelva a ser más famoso que J. K. Rowling.

GUSTAVO PUERTA LEISSE

Los records de Harry

NADIE vende tanto como Harry. Con los títulos anteriores de la saga había dejado atrás a Stephen King, Tom Clancy o John Grisham. Este nuevo volumen se ha convertido en el libro más vendido de la historia en un menor período de tiempo. De *La orden del Fénix* se vendieron en EE. UU. cinco millones de ejemplares el primer fin de semana; en Gran Bretaña, dos millones el primer día (a razón de 23 ejemplares por segundo). Antes de que se publicara la librería virtual *Amazon.com* tenía ya reservadas un millón de copias. En Inglaterra los periódicos tenían tanta prisa por ser los primeros en reseñar el libro que el que finalmente se llevó el gato al agua, *The Guardian*, repartió la lectura entre seis personas... Mientras, en Australia ochocientas personas se subían a un tren reconvertido en el expreso de Hogwarts para participar en un examen de conocimientos potterianos. De esta entrega se han vendido ya en el mundo catorce millones de ejemplares. Los volúmenes anteriores de Potter llevan vendidos siete millones de ejemplares en castellano. En España *La orden del Fénix* (que pesa más de un kilo, mil ciento catorce gramos, para ser exactos), estará en las librerías a las diez de la mañana del próximo sábado. Se han hecho tres versiones distintas de la traducción: una para España, otra para los países del Cono Sur (Argentina, Chile y Uruguay) y otra para el resto de América Latina y EE. UU. La tirada inicial es de 950.000 ejemplares. Y aún quedan más records por batir: claro que, con magia, cualquiera, dirán los envidiosos...

Emilia Pardo Bazán

PILAR FAUS. F. PEDRO BARRIÉ DE LA MAZA. A CORUÑA, 2003. DOS TOMOS. 641 Y 601 PÁGS., 30 E.

No es ésta la primera obra monumental que se publica sobre Pardo Bazán, si recordamos los dos tomos de Nellý Clémessy sobre su faceta novelística publicados en 1973. Tampoco estamos ante la primera de sus biografías, pues desde 1963 circula la de Carmen Bravo Villasante. Pero el presente libro merece consideración aparte.

PILAR Faus ha dedicado 15 años a esta empresa nacida un tanto al azar. Autora de un libro sobre la sociedad española del XIX en Pérez Galdós, pensó en aplicar el mismo patrón a la realidad rural y regional que quedaba un tanto obviada en el novelista canario. Descartado Pereda, optó por la gallega como escritora de referencia, pero la riqueza ingente de su obra y el descubrimiento de una personalidad singular le hicieron invertir el orden de los objetivos en su investigación. Algo queda del proyecto inicial, pero sobre todo Faus nos presenta una semblanza de doña Emilia como mujer de su época. Todos los *ismos* que son del caso jalonan el discurrir intelectual de una figura cuyo carácter “polemista,

batallador, sociable y vanidoso” (pág. I, 30) termina por fascinar a la investigadora, que la considera “la primera mujer española liberada” (I, 465).

Faus podría haber escrito una gran biografía de Pardo Bazán al modo anglosajón si ése hubiese sido su designio. No le falta perspicacia en captar los rasgos del personaje, soltura estilística y buen criterio en el acopio documental, para lo que se beneficia del gran número de epistolarios que se han publicado: cartas a José Yxart, a Galdós, a Menéndez Pelayo, a Pereda, a Clarín, a Juan Montalvo, a Polo y Peyrolón o a Teodoro Llorente. Resuelve con precisión y elegancia el capítulo de la abigarrada vida galante de doña Emilia (añándose Lázaro Galdiano y Blasco Ibáñez a varios de sus amantes mencionados en la relación anterior) y da las razones por la que su figura pública cayó en desgracia a partir de 1890, lo que le granjeó epítetos impronunciables o refinados, como el de *basbleu*, mujer sabihonda y pretenciosa, que fue tal cual la vio un jovencísimo Vicente Aleixandre.

Porque la historiadora no deja de avisarnos de sus vicios y excesos.

Pero no acallará sus virtudes. Es muy certera la importancia que le da a tres influencias. En primer lugar, la

de su propio padre, un ex carlista devenido liberal ingenuo que merece un título papal por defender al Catolicismo en las constituyentes revolucionarias de 1869, que inculca a su hija el afán de saber. Junto a él está la figura de Feijoo. Del benedictino asume el afán de saber y de comunicar, y un “realismo armónico o sincrético” (I, 393) que le exige casar su invariable catolicismo y las luces de la razón. De Feijoo, viene una de sus vocaciones: la de periodista. Y finalmente, Francisco Giner de los Ríos, con quien entró en contacto a raíz de la llamada “cuestión universitaria”, que llegaría a ser “el mejor de mis amigos”. Acierta Faus cuando atribuye a Giner, a sus ideas y su magisterio, el liberalismo en el pensamiento de doña Emilia, porque cuando él muere y ella se queda, desde 1915, bajo la férula de su hijo carlista y de su yerno el general Cavalcanti, se radicaliza en ideas religiosas, sociales y políticas que la ponen en el bando del cirujano de hierro. Pero antes, Pardo Bazán fue activista en muchas causas de progreso, desde el mero desterrar errores comunes a la emancipación de la mujer, el regeneracionismo de una España sin pulso y reiterados argumentos noventaiochistas que la escritora no dudó en defender en una conferencia en francés de 1899, que le mereció, por parte de Pereda y don Marcelino, el calificativo de *vendepatrias*.

DARÍO VILLANUEVA

Umbral. El frío de una vida

ANNA CABALLÉ. ESPASA

MADRID, 2004. 424 PÁGS., 19,50 EUROS

No parece que este libro vaya a marcar, como reza su contraportada, un “antes y un después” en el género biográfico en España. Su originalidad, en cualquier caso, estriba en aplicar a un escritor vivo las altas dosis de indiscreción y desconsideración que suelen aplicarse a los muertos. No podía ser de otro modo, si atendemos a la explicaciones preliminares, en las que la autora basa su interés por Umbral en la constatación de que el escritor se repetía (¿y quién no?) en sus declaraciones al presentar una nueva obra, se mostraba nervioso y displicente en tales circunstancias, y manifestó su disgusto cuando ciertos datos biográficos espigados por ella en un artículo académico afloraron en una posterior entrevista periodística.

No hay que esforzarse mucho, pues, para entender este libro como dictado por la animadversión, a la que no escapa la amplísima obra del biografiado. Al mismo *Mortal y rosa*, para muchos la mejor obra de Umbral, se le achaca estar mal terminado, como si de algún libro del autor cupiese esperar algo parecido a un final cerrado de novela. Pero más grave aún parece que una reputada estudiosa del género autobiográfico, conocedora del concepto de “ficción autobiográfica”, utilice lo escrito por Umbral como si fuera una confesión literal, lo que abre las puertas a todo tipo de especulaciones arbitrarias.

Especialmente penosas resultan las maniobras destinadas a decir sin decir los nombres de algunas conocidas mujeres que se han relacionado con él. Se pierde, en cambio, la ocasión de desgranar ciertas anécdotas significativas de la vida cultural de los últimos decenios, o algunos tejemanejes del periodismo capitalino. Y se deja sin explicar la singularidad de una obra que, guste o no, ha dejado su impronta en la prosa literaria española de los últimos años.

JOSÉ MANUEL BENÍTEZ ARIZA



DIBUJO DE GRAU SANTOS

El arte y el espacio

MARTIN HEIDEGGER. TRAD. M. SARBIA Y P. ZABALETA. UPN. 190 PÁGS.

LA Cátedra Jorge Oteiza de la Universidad Pública de Navarra inaugura su colección de "Cuadernos" con esta edición de dos ensayos de Heidegger, de honda relevancia para la estética contemporánea y, en particular, para la escultura vasca de la postguerra. El primero de ellos fue leído por Heidegger en la Galería Erker de St. Gallen en 1964, con motivo de una exposición de la obra del escultor figurativo Bernhard Heilige, y permaneció inédito hasta 1996. No obstante, en 1969 Heidegger publicó un resumen de esta conferencia bajo el título de *El arte y el espacio*, presentándolo como fruto de su colaboración con Eduardo Chillida, a quien dedicó el texto.

En ambos escritos, Heidegger contrapone el proceder del artista plástico a la mera planificación de espacios que dicta la razón técnica moderna. El arte no ha lugar en este mundo fuertemente tecnologizado. Pero da lugares, recrea espacios al acoger un vacío que nunca puede ser encerrado y domeñado. Es ese aire que acaricia *El Peine de los Vientos* donostiarra, lo que parece esculpir el arte de Chillida, expresando en la resistencia de los materiales ante la obra manual una conjunción más íntima de hombre y mundo.

Prolongando consideraciones de su *Arte público y espacio político* (2001), Félix Duque escribe una eficaz introducción a estos dos ensayos y añade un útil aparato crítico de notas a la versión castellana de Mercedes Sarabia, quien logra dotar de claridad las no siempre fáciles formulaciones heideggerianas. Con la traducción de estos textos por primera vez al euskera, Pedro Zabaleta completa la labor de una cuidada edición, que merece la pena atender.

MANUEL BARRIOS CASARES

Metamorfosis de la cultura liberal

GILLES LIPOVETSKY. TRAD. ROSA ALAPONT. ANAGRAMA. BARCELONA, 2004. 128 PÁGINAS, 11 EUROS

Hace 30 años, el profesor *agregé* de un instituto de secundaria de Grenoble Gilles Lipovetsky reunió en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* varios artículos que hasta entonces habían pasado desapercibidos.

LEÍDOS en conjunto, estos textos cobraron un sentido capaz de abrir un nuevo modo de contemplar la sociedad occidental que abandonaba la edad moderna con su énfasis en la producción y en la revolución para entrar en la edad postmoderna. Desde entonces, Lipovetsky se ha convertido en un pensador que sorprende con cada nuevo libro.

Nacido en 1944 en París, hijo de un judío originario de Rusia dedicado al pequeño comercio de muebles y de una católica nacida en Niza que le educó en la disciplina escolar, Lipovetsky supo desde el inicio de su carrera intelectual mantener una independencia en la que su resistencia a dejarse influir por la potente galaxia Bourdieu revela a un autor con luz propia.

En 1987 apareció *El imperio de lo efímero*, una interpretación del papel de la moda en el que hacía un brillante análisis del papel de la seducción en la conciencia occidental. *El crepúsculo del deber* (1992), supuso una reflexión sobre la ética y la moral en un mundo en cambio acelerado. En 1997 salió a la calle *La tercera mujer*.

Metamorfosis de la cultura liberal apareció en Francia en 2002 a consecuencia de una invitación de la Universidad de Sherbrooke (Canadá) en noviembre de 2001. Lipovetsky fue investido doctor *honoris causa* y con motivo de su investidura pronunció cuatro conferencias que, con un extenso y bien armado prólogo del profesor Sébastien Charles, componen este volumen. De resultas de las conversaciones

transcritas de Lipovetsky con Charles, acaba de aparecer en Francia *Les temps hypermodernes*.

En *Metamorfosis de la cultura liberal* Lipovetsky hace un repaso de las líneas maestras de su trayectoria intelectual. Es, en cierto modo, una obra menor en su producción aunque constituye una sencilla y asequible forma de entrar en su pensamiento. El lector agradece que Lipovetsky le tome de la mano en un largo paseo que comienza mostrando la característica central de la postmodernidad, y que no es otra sino el "desmoronamiento de los fundamentos". Ante dicha crisis de los valores que han marcado la modernidad se produciría, ya en la pos-



JORGE MORENO

modernidad, un individualismo que transformaría la moralidad moderna. Este nuevo orden de valores requeriría una ética capaz de enmendar el narcisismo erigido como eje vital de las sociedades occidentales. La necesidad de goce, la obsesión por el cuerpo, exige para Lipovetsky articular una "ética de la responsabilidad" que sea capaz de imbricarse en las leyes y las instituciones democráticas.

La ética absoluta constituye el nivel más alto de la "ética de la responsabilidad". Es el orden del kantiano imperativo categórico y ahí, en opinión de Lipovetsky, la ética de los negocios debe ser especialmente cuidadosa con los principios más elevados del humanismo moral. Se cierra este volumen con un matizado análisis sobre el papel de los medios de comunicación en la sociedad postmoderna que es capaz de articular la complejidad y la responsabilidad presentes en las múltiples paradojas de la prensa y los medios audiovisuales.

BERNABÉ SARABIA



10 nuevos escritores publicados cada mes

Mandenos su manuscrito a la

Sociedad de Nuevos Autores

Puerta de las Naciones - Ribera del Loira 46
Campo de las Naciones - 28042 MADRID
tel: 91 503 06 54 fax: 91 503 0099
e-mail: info@nuevosautores.info

(Contrato participativo)

Historia del futuro

PABLO FRANCESCUTTI. ALIANZA. MADRID, 2003. 274 PÁGINAS, 6,80 EUROS

Es posible que la capacidad de predecir algunos aspectos del futuro inmediato sea una característica innata de la mayoría de los seres vivos. Sin embargo, el empeño en descifrar el futuro a medio y largo plazo es algo privativo de la especie humana. Una reflexión sobre este empeño es lo que nos ofrece Pablo Francescutti en su interesante ensayo.

EL reciente cambio de milenio, para el que se habían predicho no sé cuantos logros y catástrofes, ofrece tal vez una oportunidad de oro para poner en solfa la futurología. En el primer capítulo del libro Francescutti confronta la realidad actual con las predicciones que de ella se han venido haciendo para concluir que la predicción del futuro está tan lejos de ser una ciencia en la actualidad como en el pasado. Es cierto que el futuro era tan sólo esto: el reino del adosado ha derrotado a la fantasía del rascacielos universal y el automóvil ha borrado la ilusión del helicóptero unipersonal como medio de transporte, el petróleo y otros recursos no renovables no se han agotado y las agoreras predicciones del Club de Roma sobre el crecimiento de la población, la fusión de los casquetes polares y la subida del nivel del mar, tan populares en su día, son hoy blanco de rechiflas. El hambre y la pobreza de una parte sustancial de la humanidad siguen siendo los problemas más relevantes a los que ésta se enfrenta pero están muy lejos de haberse agravado. Sin embargo, la frase de Francescutti pone en sordina el que muchos de los avances y fracasos actuales no fueron siquiera contemplados por los futurólogos de hace décadas. El futuro es mucho más de lo que se esperaba.

En el extenso segundo capítulo, "La semilla del mañana", el autor pasa revista en orden cronológico a

las distintas aproximaciones a la predicción del futuro, desde las de los oráculos griegos, los augures romanos y los profetas judíos hasta los métodos de la prospectiva moderna, pasando por los que representan el cristianismo y la reforma, las utopías y las antiutopías, y sin olvidar los ejemplos más notorios de cómo el futuro se suele ver del color del cristal ideológico con que se pretende mirar. En su recorrido histórico, el autor se detiene en el determinismo, encarnado en autores como Laplace o Malthus. El primero postula que

"si una superinteligencia pudiera conocer en un momento dado... las condiciones iniciales del sistema (las causas), sería capaz de predecir los estados futuros (las consecuencias)

nes de Malthus. Este fracaso podría considerarse como un éxito si se admitiera que la predicción evitó que se produjera lo predicho.

En el tercer capítulo, "Lo que vendrá", se subraya que como los del pasado, "los habitantes del siglo XXI necesitamos reducir las incertidumbres que nos depara el futuro y en absoluto podemos contentarnos con decir que es insondable". El fin del mundo, la exploración del universo y el final de la ciencia



JAVIER FERNÁNDEZ-LARGO

de dicho sistema", sin dejar resquicio alguno al azar, que sería, según Poincaré "sólo medida de nuestra ignorancia". En esta misma confianza extrema en los poderes del conocimiento hay que situar las prediccio-

son los principales temas a que pasa revista en una síntesis de la futurología actual. Señala Francescutti que las actitudes ante el porvenir han oscilado entre el fatalismo de los antiguos y el voluntarismo de los modernos, y resume su minucioso examen en cuatro puntos: la preocupación por el futuro ha sido una constante en todas las culturas; los "expertos" en la predicción han tratado siempre de obtener ventajas para sí o para sus clientes; los individuos se han servido de los vaticinios para modificar el curso de los eventos conforme a sus intereses; y hoy tenemos una visión más crítica sobre los modos de imaginar el futuro. El hombre del siglo XXI tiende a pensar en el futuro en términos de escenarios múltiples que pueden ser o no excluyentes e incluso contradictorios. De la lectura de este ameno y riguroso libro, el lector adquiere plena conciencia de que está condenado a escrutar sin tregua el futuro, aunque de ello apenas derive unas meras briznas de utilidad.

La Fábula Ciencia®

guía del libro

PVP: 2 euros

una publicación necesaria
e independiente

novela, relato, historia, poesía, pensamiento,
divulgación científica, infantil y juvenil, educativo,
actualidad, música, arte... sólo buenos libros

descubre por qué

Solicítanos un ejemplar de muestra gratuito. Por teléfono: 914601810, 635237273 y 696814401; por carta: Apdo. 15.065, 28080 Madrid; por e-mail: muestra@lafabulaciencia.com

www.lafabulaciencia.com

FRANCISCO GARCÍA OLMEDO

Marroquíes en la guerra civil

J. A. GONZÁLEZ ALCANTUD (ED.)
ANTHROPOS, 2003, 234 PÁGS., 12,50 E.

LAS historiografías nacionales tienden a “tabuizar” –o a secuestrar– ciertos aspectos de la historia que les concierne. Un ejemplo antológico es el que atañe a la participación de soldados marroquíes en la guerra civil. Se trata de un campo equívoco, como se subtítulan los ocho trabajos que se ofrecen en esta obra, quizá la primera que recoge en un solo libro enfoques historiográficos marroquíes (A. Benjelloun, Hakim, etc) y análisis españoles (Moga Romero, González Alcantud) y europeos (Balfour). Puesto que los equívocos entre vecinos territoriales son siempre un *pandemonium*, los caídos del norte de Marruecos sirvieron de mediadores propagandistas a favor de Franco. Los miembros del joven partido nacionalista –con Abdeljalek Torres a la cabeza– mantuvieron la neutralidad. De una esperanzada apuesta a favor de la república de 1931, no pocos nacionalistas norteños fueron inclinándose hacia los golpistas. La participación marroquí en la guerra culminó 30 años de malentendidos, que se iniciaron en 1908; y se cerraron en 1939, cuando Franco pronunció aquello de que los combatientes marroquíes en la guerra serían recompensados con flores recogidas en el “rosal de la paz”.

Apunto el hecho publicístico de valor que yace en las ilustraciones que se reproducen en este libro, contrapuestas a la tradición maurófoba que predominó en las revistas de la Península desde la guerra de África. Los insurrectos del 36 vieron en los rifeños a unos combatientes hermanados con ellos por lazos de sangre, mientras que los gobiernos republicanos creyeron en una solidaridad de principios que las democracias occidentales no pudieron (o quisieron) respaldar. Contemplado el asunto desde su dimensión transpirenaica, los campos equívocos se tomaron en baños de sangre a partir de la II guerra mundial.

VÍCTOR MORALES LEZCANO



GALERÍA DE LA PRISIÓN DE VENTAS (ALFONSO, 1933)

Mujeres encarceladas

FERNANDO HERNÁNDEZ HOLGADO. MARCIAL PONS. MADRID, 2003, 369 PÁGINAS, 22 EUROS

Frente al “pacto de silencio” que impuso la transición, un conjunto de movimientos sociales y políticos han coincidido en los últimos años en rescatar el recuerdo de la represión que desató, más que la guerra civil en sí, el bando vencedor sobre la España vencida.

LA historia no ha permanecido al margen de ese proceso, que adopta en la mayoría de los casos una forma nada aséptica de combate para “reivindicar la memoria” y, más aún, de tributo tardío pero imprescindible para “reparar el injusto olvido de las víctimas”. Hace pocos meses comentamos en estas mismas páginas el libro colectivo titulado *Una inmensa prisión*, que trazaba un estremecedor cuadro de los campos de concentración y las cárceles durante el primer franquismo y que, por encima de todo, constituía una muestra significativa por cuanto era fruto de un Congreso celebrado poco antes en Barcelona, al que habían asistido más de doscientos especialistas en la materia.

Ahora le toca el turno no al “universo penitenciario” franquista en general, sino a un establecimiento muy concreto, la famosa prisión de Ventas, y a un sector determinado de la población, las mujeres, porque el penal madrileño fue durante la mayor parte del tiempo que aquí se estudia (la zigzagueante década que transcurre entre 1931 y 1941) una cárcel femenina. Ventas, además, reunía algunas características peculiares, derivadas del hecho paradójico de que se construyó en los primeros años de la Repúbli-

ca como prisión modelo, adalid de la modernidad y materialización del concepto progresista de trato humanitario al recluso. Una filosofía que no era nueva (tenía una larga raigambre intelectual), pero que en la práctica sí constituía un planteamiento revolucionario. Prueba de ello es que su principal impulsora, Victoria Kent, perdió su cargo en la Dirección General de Prisiones antes incluso de que su querido proyecto de Ventas hubiera empezado a funcionar.

Después de ese primer capítulo en el que se habla de bellos ideales de regeneración del delincuente, el autor se sumerge en la cruda realidad de la guerra, período durante el que Ventas vive distintas vicisitudes (siendo, entre otras cosas, prisión masculina durante algunos meses). Una perspectiva muy distinta a la que habían imaginado sus propulsores pero incomparablemente mejor que el siniestro “almacén de reclusas” en que se convierte con la llegada de las tropas franquistas. Aquí empieza el infierno, como explícitamente se subtitula el primero de los tres capítulos que reconstruyen el ambiente de violencias, humillaciones y, en última instancia, numerosas muertes (por enfermedades o fusilamientos), que se terminan imponiendo co-

mo macabra condición cotidiana.

Hernández Holgado traza ese panorama con un tono, si no distanciado, sí por lo menos contenido, porque el mundo que retrata habla por sí sólo. De hecho, las que hablan por encima de todo son las propias reclusas, que rememoran sus vivencias en aquel submundo tenebroso. El autor hace buen uso de sus testimonios, de modo que sus páginas nos proporcionan una sensación de proximidad y empatía sin caer en la conmiseración superficial o en la sensiblería. Ni siquiera el estremecedor episodio del fusilamiento de Las trece Rosas (siete de ellas menores de edad) cae en esos defectos. Por el contrario, en varias ocasiones se enfatiza la vertiente contrapuesta, la fortaleza, resistencia y ayuda mutua que desarrollaron muchas de aquellas mujeres aun en condiciones tan penosas. Así, por ejemplo, la creación de enfermerías de niños, el establecimiento de peculiares “familias” como forma de organización o los trabajos de costura, que permitían a veces la subsistencia de familias enteras.

Estamos en definitiva ante una investigación ejemplar en su género, consciente de que se mueve en unos límites muy precisos (tanto temática como cronológica), muy bien escrita, que tiene el mérito indudable de enfrentarnos con una realidad que, aunque no resulte grata, constituye un trozo de nuestro pasado que no podemos ignorar.

RAFAEL NÚÑEZ FLORENCIO

Hecho nacional y magisterio social de la iglesia

ANTONI M. ORIOL Y JOAN COSTA. TIBIDABO. BARCELONA, 2003. 241 PÁGINAS, 13 EUROS

Este libro se subtitula “Reflexión sobre la quinta parte y la conclusión de la Instrucción pastoral ‘Valoración moral del terrorismo en España’, de la Conferencia episcopal española” (2002). Es obra de dos buenos teólogos catalanes que se han preguntado si la “Instrucción” de la Conferencia se ajusta al magisterio del Papa.

CONCLUYEN que no y que los obispos han entendido y usado mal los textos de Juan Pablo II que citan. Hacen bien en dar su opinión. La doctrina cristiana es fruto de una tensa dialéctica de siglos entre teólogos y obispos. Lo que no deben hacer los teólogos es reducir su papel al de meros glosadores de los obispos (incluido el de Roma). Pierden capacidad creativa e innovadora y pueden hacer más hondas aún las equivocaciones de los obispos.

Eso es lo que hacen Oriol y Costa: tomar las palabras del papa no como una orientación, sino como una especie de texto revelado que hay someter a exégesis, como la Bi-

blia. No tienen en cuenta que, desde Juan XXIII, los papas no sólo han asumido los problemas del mundo laico sino que los han abordado con los conceptos del propio mundo laico. Y, para hacerlo bien, necesitan que les ayuden los teólogos, no que les glosen. Los papas han asumido el concepto de “derecho de autodeterminación de los pueblos”. Ahora hace falta que los teólogos les digan si es asumible y cómo.

En 1999, cuando Joan Costa quiso publicar *Nación y nacionalismo: Una reflexión del magisterio pontificio contemporáneo* (Unión Editorial), el editor me pidió un prólogo, preferí redactar un epílogo, y Joan Costa no sólo pidió que no se publicase, sino que no se planteó lo que yo le planteaba. Y ahora insiste con Oriol Tàtaret. En aquel epílogo le decía: el derecho de autodeterminación de los pueblos es el derecho de las personas a constituirse en comunidad política para lograr el bien común. Pero eso significa que se ha de subordinar al bien común, cuando se trata de comunidades políticas ya constituidas, y que, en los Estados plurinacionales, los derechos de las naciones—insoslayables— se han de salvar con una apli-

ción radical del principio de subsidiariedad, que no se agota en las naciones, sino que se ha de aplicar en el seno de cada una de éstas y en todos los grupos intermedios hasta llegar a la familia y, en último término, a la persona, que es el sujeto de derecho, y no “los pueblos”. Si no, aceptaré que Cataluña es un “pueblo”. Pero también Reus. ¿Debe autodeterminarse Reus? La falta de autonomía en el seno de las Comunidades Autónomas a favor de sus respectivos municipios, fami-



MASSIMO SAMBUETTI

lias y personas es una de las principales injusticias del sistema político y administrativo español actual. Se ha creado una constelación de centralismos.

Oriol y Costa no sólo se limitan a glosar al papa, sino que fuerzan sus palabras. Necesitaría mucho espacio

para detallar los pasos en falso que dan en su libro. Confunden soberanía política con soberanía por medio de la cultura (discurso papal de 1980). Concluyen en “la polivalencia del concepto de autodeterminación” en los textos pontificios, sin darse cuenta de que, con eso, afirman que lo primero que hace falta es decirle al papa qué se ha de entender por autodeterminación. En cambio, traducen por “autodeterminación” lo que el papa dice de cien modos distintos (por ejemplo, el derecho de los palestinos a “una patria”; ¿qué es una patria?). Dicen que, en la “Instrucción” de los obispos españoles, se tergiversa el discurso al cuerpo diplomático de 1984, que “no sólo no niega, sino que contempla la posibilidad de que una fracción de un país soberano llegue incluso a proyectar y a reclamar una secesión”; no advierten que el papa habla de esa situación como

de una anomalía que hay que examinar con precaución... etc. ¿Para qué seguir, si la clave está en el punto de partida? De los teólogos, el papa y los obispos no necesitan glosas, sino luces.

JOSÉ ANDRÉS-GALLEGO

R E V I S T A S

El Extramundi

DIRECTOR: ÁNGEL ABUÍN GONZÁLEZ. NÚMERO 36. 9 EUROS

Si un libro es un mundo, una revista es una reunión y un resumen de mundos. En el último *Extramundi* tenemos a Francisco Ayala de la mano de Tintoretto, por obra y gracia de Nigel Dennis; Kwang-Hee Kim hace un homenaje al cine de Hollywood al mismo tiempo que a un fantasma del cine Roxy y a Juan Marsé; Antonio Fernández Molina persigue otro fantasma, el de un mirlo; y José Gutiérrez Román lleva el pasado por delante, mientras que José María Cumbreño lo recoge con sus redes de arrastre.

Pasajes de pensamiento contemporáneo

DIRECTOR: PEDRO RUIZ TORRES. N.º 13. 8 EUROS

ESPAÑA y Europa son las dos caras de esta revista. De un lado se analizan “el patriotismo constitucional” (Gregorio Peces Barba), “El Estado de las autonomías” (Ferrán Requejo), “De la Constitución española a la Constitución europea” (Francisco Aldecoa); de otro, “Identidad y Constitución europea” (Javier de Lucas). También escriben Gabriele Blundo, André Duarte, Pablo Miravet, Consuelo Ramón o Javier de Lucas, sobre el estado social, la conciencia utópica o María Zambrano.

AA ANSORENA
1845 SUBASTAS DE ARTE



Eliseo Meifrén. "Jardín de mi casa".

SUBASTA 2, 3 Y 4 DE MARZO

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

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

DURÁN
Exposiciones de Arte

SANTOS HU



Hasta el 9 de marzo

Villanueva, 19 • 28001 MADRID • Tel. y Fax: 91 431 66 05
www.duranexposiciones.com



**galería de arte
castelló 120**



Realismo 2004

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

FERNANDO DURÁN
— SUBASTAS —

**SUBASTA
25, 26 Y 27
DE FEBRERO**

**GRAN COLECCIÓN
MIGUEL BERROCAL**



Francis Bacon. "Herida". Grabado firmado y numerado

Conde de Aranda, 23 - Velázquez, 4 • 28001 MADRID
Tels.: 91 575 39 11 / 91 436 36 40 - Fax: 91 577 51 44 • E-mail: fduran.arte@terra.com

ALFAMA
GALERÍA DE ARTE

JOSÉ HERNÁNDEZ



EN LA XX CITA CON EL DIBUJO

Hasta el 8 de marzo

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



BODEGÓN CON NARANJAS Y NUECES, CAJA DE DULCES Y RECIPIENTES. NATIONAL GALLERY DE LONDRES

Luis Meléndez, verdad y abstracción

MUSEO DEL PRADO. PASEO DEL PRADO, S/N. MADRID. HASTA EL 16 DE MAYO

EN uno de los espléndidos bodegones de esta exposición yace enterrado el retrato de un rey. Las radiografías del cuadro *Naranjas y nueces, cajas de dulces y recipientes*, fir-

mado y fechado en 1772, han revelado un busto de Carlos III que su autor cubrió con un magnífico trozo de pintura. Ese retrato es como el cadáver de las esperanzas cortesanas

de uno de los grandes pintores europeos del siglo XVIII: Luis Meléndez (1716-1780). Porque Meléndez no pudo ser lo que más deseaba: miniaturista de la corte, retratista de

los reyes, decorador al fresco de las estancias del Palacio Real. No llegó a pintor palaciego como su padre y su tío, sus reiteradas solicitudes no fueron atendidas y al final mu-



proyecto con un aderezo retórico que no le iba muy bien. En 1771, el Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, le encargó una serie de bodegones para decorar su gabinete de historia natural instalado en sus aposentos de Palacio. La serie debía presentar, como explicaba el propio Meléndez, “las cuatro Estaciones del año, y más propiamente los cuatro Elementos, a fin de componer un divertido gabinete con todas las especies de comestibles que el clima español produce”. Aquella pedante apelación a la historia natural, muy de la época, era sólo un pretexto para dignificar el viejo oficio del bodegón.

La mayoría de los cuarenta y cuatro cuadros que formaban aquella serie pertenecen hoy a las colecciones del Prado, y una selección de ellos forma el núcleo de esta magnífica exposición, de esta exposición verdaderamente redonda y perfecta. Sus comisarios, Peter Cherry, autor del futuro *catalogue raisonné* de Meléndez, y Juan J. Luna, conservador del Prado, han reunido los mejores cuadros de la

evolucionó a lo largo de su carrera. Era un estilo que miraba hacia atrás: hacia el bodegón español del siglo XVII, con los ejemplos de Sánchez Cotán y de Zurbarán, quizá sazonado con algo de la tradición italiana, napolitana. Desde aquellas uvas de Zeuxis que los pájaros venían a picotear, el bodegón siempre ha sido el género por excelencia del trampantojo, del ilusionismo pictórico. Luis Meléndez llevó ese ilusionismo hasta su extremo. Sus frutas tienen un cuerpo que casi podemos palpar: las rotundas naranjas, apiladas unas sobre otras, las peras obesas como gracias de Rubens, las ciruelas traslúcidas, los higos dehiscentes. El punto de vista bajo y próximo (según los cánones tradicionales) monumentaliza las frutas. Una luz intensa modela los objetos contra el fondo oscuro y hace de ellos los héroes de un drama. Una luz implacable que define cada detalle de su superficie con una nitidez alucinatoria (Dalí plagiaría de Meléndez la presencia hiperrealista de sus panes). El efecto de realidad está sobre todo en las texturas: en lo húmedo y lo seco, lo duro y lo blando, lo áspero y lo suave, puestos muy cerca uno de otro. Un trozo de salmón mojado y resbaladizo junto un cazo de cobre. Los pepinos, rugosos y abultados, junto a los tersos tomates. El pan junto a las ciruelas. Cada utensilio de cocina lleva escrita en la piel su propia historia: platos desportillados, pucheros abollados, paños raídos. Cada uno de ellos está retratado con su máxima realidad de cosa individual.

Pero sería un error suponer que este ilusionismo extremo era simplemente el resultado del pintar las cosas del natural. La gran virtud de esta exposición es haber reunido las diferentes versiones de un mismo motivo, las variantes que Meléndez pintaba a partir de cuadros anteriores. Muchas veces, los clientes le pedían obras parecidas a las que habían visto en Palacio. Y Meléndez, sin ayudantes, calcaba elementos de su propia obra y los reorganizaba. Sin

perder un ápice de veracidad: mirando los cuadros resulta imposible decidir cuál se pintó del natural y cuál a partir de otro cuadro. Ante las variantes agrupadas aquí, por parejas o por tríos, cobramos conciencia de todo lo que hay en Meléndez más allá del *trompe-l'oeil*, del trampantojo: descubrimos una especie de dimensión abstracta en su pintura. El modo en que construye el cuadro



BODEGÓN CON HIGOS Y PAN.
NATIONAL GAL. DE WASHINGTON

como una laboriosa arquitectura. El juego de los volúmenes geométricos en contraste: las naranjas y las cajas, por ejemplo. El orden lúcido de los tamaños; las cosas más pequeñas en primer término y los objetos mayores detrás, en una escala creciente. El pintor no es ya un mero glotón de la naturaleza, que devora todo lo que ve, sino una especie de autófago, que se alimenta de sí mismo. Como los grandes maestros modernos de la naturaleza muerta, como Cézanne y como Morandi, Luis Meléndez aparece enclaustrado en el círculo obsesivo y fascinante de la pintura.

GUILLERMO SOLANA

rió en la pobreza. El género en que era especialista, el bodegón, había caído en desuso con las nuevas doctrinas estéticas. El pobre bodegón era demasiado humilde y demasiado sensual para las pretensiones intelectuales de las academias.

La única ocasión en que Meléndez consiguió una gran salida principesca para su producción de bodegones, tuvo que adornar su

serie con otras veintitantas pinturas procedentes de colecciones privadas o extranjeras. Y a todo eso se añaden unas vitrinas donde se exponen utensilios de cocina de la época, muy semejantes a los que aparecen en los cuadros de Meléndez: cestas, pucheros, platos y cuencos de loza, cazos y calderos de cobre, jarras y jícaras de chocolate...

El estilo de Meléndez apenas

Breakthrough o la revitalización del arte griego

BREAKTHROUGH. SALA DE LA CONSEJERÍA DE LAS ARTES. ALCALÁ, 31. MADRID. HASTA EL 11 DE ABRIL

BREAKTHROUGH es, como afirman sus tres comisarias—Gregos, Papas y Zacharopoulos— la muestra más ambiciosa de cuantas están dedicadas a Grecia al margen de la feria. La exposición es una selección de los artistas que, en su opinión, han revitalizado la escena artística griega en las últimas dos décadas. Patrocinada también por la Olimpiada Cultural, que parece haber echado el resto en esta serie de eventos, *Breakthrough* incluye tanto a los artistas más reconocidos internacionalmente (Papadimitriou, Navridis, Lappas, Hadjimichalis o Georgiou) como a los jóvenes valores más emergentes (Kalantzis, Sagri o Vlahos). La idea ha sido mostrar la esencia de la creación griega en toda su extensión y se ha pretendido cubrir todas las facetas de este *nuevo fenómeno* que es, como reiteran insistentemente las tres comisarias, el arte contemporáneo en Grecia. Así, la exposición se revela como un gran bazar formado por nada menos que veintiséis artistas en el que uno se encuentra de todo un poco. Pero no entendamos este bazar como un lugar desordenado y caótico: el acierto de *Breakthrough* reside, creo, en su montaje. Veintiséis artistas son muchos artistas para un espacio tan complejo como el de la Consejería de las Artes de Alcalá 31 y la exposición se pue-

de ver cómodamente aunque bien es cierto que no hay un hilo conductor que requiera una estructura de montaje concreta.

Como era de esperar, nos asaltan todo tipo de lenguajes artísticos. Entre los pintores están las abstracciones de Eleni Christodolou y las obras figurativas de Dimitris Tzamouranis, interesantes relecturas de otros medios. De los fotógrafos destaca, en mi opinión, Christina Dimitriadis, con imágenes de corte autobiográfico que bien podrían relacionarse con las de Sophia Kosmaoglou, una de cuyas imágenes acompaña a estas líneas. Ambas artistas inciden en conceptos de intimidad y subjetividad y a menudo se revelan tendentes al encuentro con “el otro” y su relación con él. También están las de Vassilis Kalantzis de un orden más siniestro, con turbadoras temáticas que mezclan terror y violencia y, en el polo opuesto, Thanassis Totsikas, con un vídeo que reflexiona, desde lo poético, sobre las propiedades de la pintura (abstracción, figuración, pintura al natural...)

Pero lo que más abunda en esta selección es la instalación o, más bien, el artefacto derivado de ella que en algunos casos coquetea peligrosamente con lo artificioso. No así las maquetas de Maganias y Vlahos, las de éste último de contenido político; las videoinstalaciones de Vassilieia Stylianidou, artista afincada en Berlín, o Miltos Manetas, basado en un conocido vídeo-juego, y la instalación interactiva de Navridis.

JAVIER HONTORIA



El débil aliento

FUNDACIÓN “LA CAIXA”. SERRANO, 60.

HAY ideas que la historia ha ido guardando y que, a pesar de que perdieron vigencia en nuestro pensamiento y en nuestro proceder, conservan una belleza poética y una carga metafórica que les permite pervivir todavía en algunos rincones de los diversos territorios del arte. La respiración ha sido vehículo del impulso creador de universos, de poder espiritual, de vocalización de palabras mágicas, de modulación de melodías, de absorción del fluido vital en el que (en la alquimia y en el yoga) se expande la luz solar. En las artes, como “inspiración”, ha expresado nada menos que el momento en que una entidad sobrenatural, una realidad exterior o la propia imaginación han propiciado la concepción de la obra. Como fenómeno fisiológico no es menos fascinante, por la asombrosa ingeniería biológica que nos permite introducir el oxígeno en la sangre y

alimentar cada célula del organismo, y por las experiencias que tanto la hiperventilación como las dificultades respiratorias desencadenan en el cerebro y en el cuerpo. Nikos Navridis (Atenas, 1958), estrella del desembarco griego en Madrid con esta individual comisariada por Rosa Martínez, quien le ha promocionado en diversas exposiciones y bienales internacionales, ha basado todo su trabajo a lo largo de su corta trayectoria (su primera individual es de 1995) en la respiración, pero con débil aliento. En fotografías y videoinstalaciones, la acota materialmente y la muestra contenida casi siempre en translúcidos globos de látex que unos actores inflan, abrazan, deforman, estrujan o hacen explotar. Y luego se ríen (como catarsis, nos dicen). Parecido desencanto se obtiene en la colectiva *Breakthrough*, en la Sala Alcalá 31, en la que no se llega a dar

SOPHIA KOSMAOGLOU: *LE SOURCE*, 2002



SOBRE LA VIDA, LA BELLEZA, LAS TRADUCCIONES Y OTRAS DIFICULTADES, 1997. VIDEOINSTALACIÓN

Self-Aboutness El artista y sus circunstancias

SELF-ABOUTNESS. CANAL DE ISABEL II. SANTA ENGRACIA, 125. MADRID. HASTA EL 11 DE ABRIL

ENTRE las exposiciones ajenas a ARCO dedicadas al país invitado encontramos esta *Self-Aboutness* que muestra la nueva fotografía griega y que sirve como interesante botón de muestra de la órbita abiertamente internacional y cosmopolita de sus propuestas e intenciones. Obras de diez artistas han sido seleccionadas por la comisaria Marilena Karra en función de su innovación en el terreno de la fotografía del país y también según su seguimiento del tema del que habla su título (en el idioma del mundo globalizado): la auto-referencialidad. Karra parte de la idea de que la imagen fotográfica constituye un medio del artista para percibir la relación que mantiene con su cuerpo, el entorno social y natural, su *psique* y los demás seres humanos, en pos de una auto-consciencia que se vea reflejada en la imagen y permita que trascienda la esfera particular.

No sabemos si el tema (frecuente en el arte contemporáneo) ha sido escogido por coincidir con una tendencia en la actual fotografía helena, o si la comisaria ha sabido buscar obras que coincidan con tal eje conceptual. El caso es que los artistas que presentan obras más notables y preguntas parten de indagaciones del propio cuerpo o/y del espacio y enseres particulares o domésticos.

Sucede en la magnífica serie de Cambanis, quién mediante la transformación de partes de su cuerpo fotografiado (recortadas, tintadas, aplicando extrañas texturas) crea un escenario del crimen íntimo con tan notables dosis de misterio como de sordidez y emoción. También en los grupos de obras de Theodoropoulos, quién transforma los pliegues de su ropa y los bajos de sus muebles en inquietantes nuevos lugares mitad carne/mitad paisaje. En algo menor medida, funciona en las obras de un Georgiou reducido a liliputiense (y a menudo multiplicado) en imágenes en que visita el espacio de su casa desde la nueva perspectiva, y en las imágenes de Kokkinias impregnadas de una tristeza que niega la idea preconcebida de "dulce hogar".

Menos sobresalientes aunque coherentes con el tema mencionado, resultan la fotografía de aire y referencias clásicas de Nalbantidou y los intentos de confusión por multiplicación del propio cuerpo amputado por la lente de Raftopoulos. Y más difícil encontrar el tema en lo que exhiben los otros cuatro artistas: las divertidas e irónicas postales manipuladas de Tsoublekas, los desolados espacios de Lazaridou, las vistas de ciudades entrelazadas de Apostolakis o las fotografías familiares magníficamente intervenidas de Antonitsis.

de Nikos Navridis

MADRID. HASTA EL 14 DE MARZO

la forma adecuada a esas emocionadas y emocionantes inspiraciones y expiraciones con que los cantantes e instrumentistas se acompañan en sus interpretaciones.

Siempre es posible alinear una obra poco expresiva con escritos que explican lo que no existe o lo que no se ha sabido comunicar, y el espectador intenta y a veces consigue enriquecer su comprensión mediante ellos. En este caso, la impresión que se obtiene es que nos encontramos ante una obra inflada en un montaje hinchado. Las espectaculares proyecciones en amplias superficies no alcanzan a compensar la vacuidad de las obras (las primeras englobadas bajo el pomposo título de *La cuestión de la antigüedad del vacío*), y sólo al final del recorrido, en el cuádruple vídeo *Buscando un lugar*, se obtiene una ligera sensación de angustia, provocada por el posible ahogo de los

performers cuyas cabezas casi se han sellado con látex. Y la última serie fotográfica, *Respiraciones difíciles*, apunta tanto a una mayor ambición en las cualidades plásticas de la obra como a su enriquecimiento semántico.

El desarrollo temporal de las acciones filmadas por Navridis sobrepasa en ocasiones el cuarto de hora. Pedir al espectador que contemple durante diecisiete minutos cómo alguien infla un globo es mucho pedir. Por más que se quiera defender esta morosidad con el argumento de que es posible escapar al arte de consumo rápido que hoy prima, o de que el formato vídeo no tiene por qué equivaler a narración y entretenimiento, lo cierto es que ciertos artistas nos matan de aburrimiento con sus legítimos experimentos.

ELENA VOZMEDIANO



T. RAFTOPOULOS: SIN TÍTULO, SERIE VERDE

ABEL H. POZUELO

AXEL Hütte (Essen, 1951) es uno más de los discípulos de Bernd y Hilla Becher que han conformado el formidable e influyente grupo de fotógrafos alemanes cuyos trabajos han sido progresiva e ininterrumpidamente conocidos en nuestro país. Los nombres de Thomas Ruff, Candida Höfer, Thomas Struth, Andreas Gürsky forman parte del programa de exposiciones de las galerías madrileñas Helga de Alvear, Fúcares o Javier López; en la primera expone también Hütte, como lo hacen, igualmente, otros fotógrafos no educados directamente con el matrimonio Becher, así Jürgen Klauke o Roland Fischer, con Helga de Alvear y Max Estrella. Los trabajos más conocidos de Hütte son aquellos que tienen como motivo los paisajes, contemplados y recogidos en países de los cinco continentes; felizmente, la selección hecha por la comisaria de esta exposición, Rosa Olivares, incluye otros aspectos precedentes de su labor, que aportan una multiplicidad de rasgos que lo hacen más atrayente.

En primer lugar, un conjunto de arquitecturas, fechadas en los primeros años de la década de los ochenta, en las que resulta evidente la impronta de los Becher, no sólo por la gélida utilización del blanco

y negro, sino por las simetrías de la composición, por la búsqueda de estructuras racionales –tras las que se vislumbra el mundo del trabajo, de la educación o del vivir diario– y la ausencia absoluta de la figura humana, como si la omisión de quienes habitan esos lugares simbolizase el vacío de su existencia civil.

En segundo término, y a mi juicio la parte más espectacular y sugerente de la muestra, cuatro grupos de retratos: mujeres, artistas norteamericanos y alemanes y “niños supervivientes”. Responden a un modelo frío, que conocemos, también, en Ruff y otros fotógrafos coetáneos, pero en sus ligeras variantes –más tomas de perfil que estrictamente de frente, la mirada algo más dirigida a lo alto que al nivel de los ojos– parece o simula aportarnos los rasgos psicológicos de la persona que posa. Una y otra serie responden, también, a esa voluntad que podríamos describir como de archivero, de documentalista de un tiempo y un lugar que caracteriza la labor de los Becher.

Los paisajes de Hütte pertenecen, a su vez, a distintos tipos o patrones. Así, los más antiguos recogidos en la exposición, de finales de

Axel Hütte, el v

TERRA INCOGNITA. PALACIO DE VELÁZQUEZ. PAR

los ochenta y principios de los años noventa –algunos todavía en blanco y negro y ya los más en color– realizados en Italia, España y Portugal, o así agrupados por Rosa Olivares, ajustan la presencia de la arquitectura –antiguas fortalezas, casonas abandonadas– o la obra pública –puentes, carreteras– al generalmente desolado y amplísimo horizonte que se extiende interminable ante los ojos del espectador. Son, como muy lógicamente escriben tanto la comisaria como el poeta y novelista Julio Llamazares en el espléndido catálogo publicado, fiel expresión del romanticismo nórdico. “Como el auténtico artista ro-

mántico –cito a Rosa Olivares–, Hütte se convierte en la única presencia humana ante la naturaleza en toda su grandeza y toda su extensión: es por su mirada por la que nosotros llegamos a ver esa naturaleza, a través de lo que él ha mirado y nos devuelve en sus fotografías, para que seamos testigos tanto de la magnitud de la belleza como del hecho irreversible del dominio del hombre sobre la naturaleza”.

Una mirada, la de Hütte, y una devolución que juega, además, con los equívocos de la percepción y los impulsa o provoca. De ese modo, por ejemplo, la excelente serie *Niebla* –obras fechadas entre 1994 y

PICO DE ÁGUILA, DE LA
SERIE NIEBLA, 1994-2003



viajero inmóvil

QUE DEL RETIRO. MADRID. HASTA EL 10 DE MAYO

2003— opone a un primer plano más o menos prístino, una capa blanquecina que vela la visión ya sea de un bosque, una llanura, un valle bajo los pies del fotógrafo o, en la maravillosa *Furkablick*, el espacio que se abre tras el edificio del hotel de ese nombre.

Más reveladora, incluso, es la serie más moderna de las que constituyen la exposición. Titulada *Retrato III* (2001-2003) muestra borrosas y diminutas figuras femeninas en el seno de inmensos paisajes arbola-

dos. Cuando se las mira con un poco más de atención se entiende que lo que vemos es en realidad el reflejo del paisaje y sus mujeres visitantes en un lago o un río. El artista invierte la posición de la fotografía de modo que lo que vemos como vertical es, en verdad, una imagen

horizontal, barrida por el leve movimiento del agua.

Compañera de ésta, aunque quizás sólo sea suposición mía, es *Noche*, fotografías tratadas en las que la luz se comporta como materia cromática con la que Hütte “pinta” fotografías que podemos equiparar a cuadros abstractos, así la imagen de la Nationalgalerie de Berlín, en la que el entramado arquitectónico di-

vide la superficie según líneas y rectángulos que hacen del conjunto una vibrante y bruñida orquestación geométrica.

MARIANO NAVARRO



Marina Núñez

SALVADOR DÍAZ, SÁNCHEZ-BUSTILLO, 7. MADRID. HASTA EL 13 DE MARZO. DE 12.000 A 48.000 €

MARINA Núñez sigue instalada en el campo marcado por la nueva inspiración que proporcionan a sus obras el universo de la ciencia ficción (campo literario y cinematográfico al que, no obstante, siempre ha sido aficionada) y las nuevas técnicas de impresión y diseño de la imagen facilitadas por la informática. Tal es así que esta exposición titulada *Ícaros* prosigue camino por la senda de la que tuviera lugar hace casi tres años en este mismo espacio y mantiene en cercana estela ese nuevo universo poblado por cibernéticos, espacio cósmico e inestabilidades espaciales, explorado por su obra inmediatamente anterior. Sin embargo, estas piezas (todas impresiones infográficas sobre cajas de luz, aluminio o suelo de pvc excepto una instalación de pinturas y luz) resultan menos contemplativas y descriptivas que las anteriores. La artista palentina retoma el método (que ya utilizara en los años noventa para hablar de la mujer o el loco) de confrontar lo que llamamos normalidad con sujetos de la exclusión, lo que se considera monstruoso, el alien: lo que nos da miedo. En este caso, en un conjunto de obras en el que acaso confluyen demasiados elementos plásticos dispersos, Núñez nos sitúa frente al desarrollo de la técnica en un mundo en camino sin retorno hacia su dominio, tanto en materia de transmisión de información (blandos cuerpos son atravesados y deformados por frases extraídas de medios de comunicación), como desde el punto de vista de la ingeniería de lo biológico o de la exploración del espacio exterior. Estos *Ícaros* que saltan desde satélites (confundiéndose con ellos) podrían no ser otra cosa que el ser humano cuando, pudiendo construir algo que mejore su presente mediante determinados empleos justos de su sabiduría, trata de tocar un agujero negro y es quemado por el propio reactor que le propulsa. **A. H. P.**



**M. NÚÑEZ:
SIN TÍTULO
(CIENCIA
FICCIÓN),
2002**

linde ambigua, la que separa el espacio privado del espacio público del que todos participamos. La pieza principal de la exposición alude a este espacio intermedio. Una cama doble se convierte en dos individuales separadas por uno de los muros de la galería. En uno de los lados una proyección muestra un puño que llama con insistencia mientras que en el otro se escuchan susurros de mujer. Historias de incomunicación, el diálogo negado en el espacio conyugal más íntimo. El trabajo de Iuliano tiene un claro componente lúdico que genera soluciones inesperadas. Todo parte de una querencia objetual, de la adaptación de lo que constituye nuestro entorno más próximo a un contexto nuevo, impregnado de matices líricos, como en *Mensaje*, una obra reveladora, creo, de gran parte de su discurso. Sobre la persiana de un comercio una leyenda en italiano reza "He salido a mirar el horizonte. Vuelvo en seguida". La insinuación poética del horizonte se nos ofrece en un espacio cerrado a cal y canto. **J. H.**

Carlos Pérez Siquier

CENTRO CULTURAL GRAN CAPITÁN. GRAN CAPITÁN, 24. GRANADA. HASTA EL 5 DE MARZO



**E. IULIANO:
PING PONG,
2003 (DETALLE)**

La fotografía actual pasa por un momento dulce a pesar de los muchos advenedizos que han querido subirse al carro fácil de las modas y han masificado un estamento artístico al que no todos estaban llamados. Carlos Pérez Siquier (Almería, 1930) es un fotógrafo fotógrafo, adelantado de las nuevas estructuras que imperan en este apartado de la plástica contemporánea y heroico ejecutor de un arte

en expansión al que se precisa aportar mucho sentido para no caer en una actividad ramplona donde todo es susceptible de un profundo cuestionamiento. En su fotografía aparecen muchos elementos que generan una posición plástica cercana, que indican los modos y los medios de una realidad con muchísimos puntos de vista. El autor capta lo inmediato para desarrollar una teoría de lo mediato. Las playas del sur, las exuberancias meridionales, los extremos arquitectónicos de un paisaje extremo, los excesos horteras de una sociedad sin escrúpulos tienen cabida en los parámetros de una fotografía que se convierte en metáfora viva de la existencia, que adoptan un lenguaje nuevo donde lo real desarrolla una posición ambigua para crear puro estado de emoción. La obra de Pérez Siquier a fuerza de plantear posiciones cercanas manifiesta desenlaces imprevistos donde todo es susceptible de nuevos planteamientos visuales. Son formas primarias que generan en una realidad cuestionada, argumentada desde los testimonios de una estética pop que posibilita el feliz encuentro con una imagen acertadamente distorsionada y bellamente posicionada. En la fotografía de Carlos Pérez Siquier se ofrece el universo infinito de una sabia mirada. **BERNARDO PALOMO**

Enrico Iuliano

ALMIRANTE. ALMIRANTE, 5. MADRID. HASTA EL 13 DE MARZO. DE 600 A 6.000 €

HAY en el espacio de la galería Almirante, que el artista Enrico Iuliano ha pedido prestado para instalarse durante algunas semanas, un sinnúmero de preguntas aún por responder. El artista turinés, que presenta su primera exposición en esta galería—aunque su obra ya se pudo ver en la Sala Amadís en 2000—, ha hecho de la galería un elogio de lo íntimo, de lo cotidiano, desnudándose ante un espectador que es asaltado por las dudas, inmerso en un espacio poetizado. Porque este lugar que Iuliano ha hecho suyo es el escenario de una cálida experiencia en la que sitúa al espectador en una



**PÉREZ
SIQUIER:
COLOR DEL
SUR, 2002**

Carteles de la guerra

TANTO en Europa como en España el cartelismo fue un fenómeno en auge durante los períodos bélicos del siglo XX. Desde la primera guerra mundial, pintores, dibujantes, diseñadores y grafistas se pusieron al servicio de la propaganda destinada al frente y no fue distinto cuando la contienda llegó a España. En los dos bandos el cartel vivió en aquellos años su época dorada. El Círculo de Bellas Artes recupera ahora, de la mano de la Fundación Pablo Iglesias, una importante colección de carteles del ejército republicano creados todos ellos durante la guerra civil por artistas consagrados, como Miró, de quien se muestra un llamativo sello-cartel, creadores anónimos y dibujantes que, por una u otra circunstancia se vieron dibujando en los cuarteles para tratar de animar a los suyos. Es el caso de Gonzalo Alonso (San Lorenzo del Escorial, 1913), de quien acercamos aquí uno de sus carteles realizado en 1937 en el cuartel general de Manzanares el Real, en el frente de Guadarrama. Desde aquel despacho en la sierra madrileña y de la mano de Gonzalo Alonso, entonces soldado del primer Cuerpo del Ejército, salieron muchos de estos carteles, creaciones originales, por supuesto, de marcado sentimiento obrero y dedicación a la causa, y destinadas a levantar la moral o tratar de unir esfuerzos. Dibujó también postales para que los soldados escribieran en ellas a sus familias y siempre, como él dice, “con completa libertad temática y expresiva”. “Muchos de estos carteles –recuerda hoy– los encargaban los partidos, los sindicatos, las agrupaciones... Yo recibía la orden de mi superior y me podía a dibujar”. 1939 supuso también el fin de este auge del cartelismo republicano.



Mucho ruido y...

TINIEBLAS. EACC. CARRER PRIM. S/N.
CASTELLÓN. HASTA EL 28 DE MARZO

FLACO favor hace la notoriedad a una exposición si ésta es alcanzada no por la calidad del proyecto sino por injerencias políticas. La exposición que lleva por título *Tinieblas. Poéticas Artísticas de la Violencia* viene a ser una muestra más del puritanismo que se ha instalado en el poder. Ya nada extraña en la Comunidad Valenciana cuando, desde hace años, el arte y sus canales oficiales vienen sido intervenidos y utilizados para el provecho político. Grandes inversiones en bienales y variopintos eventos expositivos jalonan el dirigismo con el que se ha tratado el arte, entendido como adorno floral y loa de quienes desde lo público lo jalean. Aun así, a estas alturas, resulta sorprendente que la exposición que nos ocupa haya generado malestar entre quienes aquí nos gobiernan por el simple hecho de que las obras en ella incluidas hagan explícitas las formas de una

violencia que nos acompaña cotidianamente.

El Espai d'Art Contemporani de Castellón, desde su inauguración, se convirtió prácticamente en el único reducto en el que tenía lugar la exhibición y el debate sobre el arte contemporáneo. Memorables han sido algunos de sus proyectos, supervisados por su antiguo director, José Miguel Cortés y basados en exposiciones de carácter temático. En ellas, se hizo repaso de gran parte de las preocupaciones contemporáneas que afectan al ser humano. Al hilo de aquellos proyectos, se presenta ahora la exposición *Tinieblas. Poéticas Artísticas de la Violencia*. Como ha señalado su comisario y actual responsable del centro, Manuel García, esta exposición trata “tan sólo de una reflexión estética sobre la violencia, tan lógica como

cualquier otra reflexión abstracta o social”.

Sin embargo, si consideramos la violencia como una de las problemáticas que cotidianamente acompañan al ser humano, no resulta extraño que ésta se haya convertido en uno de los temas centrales de las manifestaciones artísticas actuales, más allá de su simplificada apreciación estética. Ya en 1999, el EACC presentó la magnífica exposición *A sangre y fuego, Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. A diferencia de aquella exposición, la que nos ocupa no es sino un fácil remedo a la que le faltaría un mayor compromiso dialéctico. Si bien ahora se ha dado cabida a obras –en su mayor parte fotográficas– de artistas de interés, como Francesc Torres, Carmen Calvo, Paolo Gasparini, Daniel Joseph Martínez o Daniele Buetti, sus vínculos resultan aquí forzados, como indefinido el tratamiento del tema que los reúne.

JOSÉ LUIS CLEMENTE



LARA BALADI: *EL BANQUETE LARABESQUE*, 2002

Imágenes mudas

BAMAKO'03. CCCB. MONTALEGRE 5. BARCELONA.
HASTA EL 28 DE MARZO

ESTA exposición consiste en una selección de los *Rencontres de la photographie africaine de Bamako*, una bienal que, con cinco ediciones realizadas, se ha consolidado como uno de los certámenes más significativos dedicados a la fotografía del continente africano. La última edición, la de 2003, fue comisariada por Simon Njami. Ahora en Barcelona, a cargo de Pep Subirós, se presenta una selección de 200 piezas de las 2.000 que originalmente acogía.

La muestra del CCCB se articula a partir de unos apartados temáticos pero, básicamente, yo la veo como una presentación de personalidades individuales. De hecho, los *Rencontres* son eso, una especie de feria que puede ser cualquier acontecimiento de este tipo: carrusel de imágenes en que la cantidad y la diversidad dificultan la traza de itinerarios y discursos. Es la lógica del festival, de la cual deriva la selección de Barcelona. Suele pasar en las exposiciones colectivas: una reducida selección de obras de cada artista no alcanza a crear un microclima o expresar una noción del autor; por otra parte, la variedad ahoga aquello que podrían decir de original. Y cuánto más en esta ocasión que se trata de creadores emergentes de los cuales no poseemos información alguna. Ello no impide que las fotografías posean calidad, pero evidentemente uno se aproxima a esas fotos como imágenes descontextualizadas, sin saber exactamente qué idioma hablan, ni qué dicen. El interés de esta muestra es difundir un caudal creativo –la jo-

ven fotografía africana– que de otra manera sería inaccesible, pero al final uno tiene la sensación de que las imágenes son mudas.

¿Cuál es la tesis de la exposición? No lo sabría decir exactamente. Pero hay un aspecto que me inquieta: *a priori* yo no hubiera distinguido si esta exposición era de fotografía “africana” o de cualquier otro entorno cultural y geográfico, aunque una mirada atenta revela detalles. Sí en cambio hubiera observado que se trataba de una especie de festival cultural de fotografía al uso. ¿Acaso se quiere demostrar que los fotógrafos africanos –casi todos de formación occidental y que además viven y trabajan en Europa– son capaces de realizar fotografías como los occidentales? ¿Se trata de explicar que la globalización de las imágenes anula la diferencia o, lo que es peor, disimula la problemática socioeconómica y cultural de la “alteridad”? ¿No son este tipo de acontecimientos culturales los que banalizan la energía que tal vez esa fotografía pudo tener en sus orígenes?

Preguntas muy complejas que posiblemente nadie esté en condiciones de responder satisfactoriamente. Pero no sé si el formato y las condiciones de este tipo de exposiciones favorece un debate o una reflexión. También es difícil abordar la problemática de la “alteridad”, “el otro”, “la diferencia”. Es el hombre blanco que proyecta su mirada y su universo sobre lo “otro”.

JAUME VIDAL OLIVERAS



DANIEL JOSEPH MARTÍNEZ:
AUTORRETRATO #5

Las iluminaciones de César Paternosto

MUSEO ESTEBAN VICENTE. PLAZUELA DE LAS BELLAS ARTES, S/N. SEGOVIA. HASTA EL 18 DE ABRIL

POCAS veces se aproxima una exposición a la expresión visual de lo poético tanto y a la manera como lo hace esta callada muestra, primera individual de César Paternosto en España. “Lo poético” en la obra de Paternosto—y en la concepción de Tomàs Llorens, comisario de la exposición—demuestra una consistente filiación platónica, viniendo a ser una especie de sabiduría sensible que resulta superior en la representación de lo bello, representación en la que se traslucen una idea intelectual y un sentimiento intenso sobre el mundo. Esta poética conecta con la “sabiduría primitiva”, consistiendo en la forma más profunda y a la vez más elevada de “expresión”, saber poético que, como consideraba Heidegger, no está en la manera sino en el mismo fundamento de todo lenguaje, cuyo destino es poetizar.

Tres salas presentan las iluminaciones de Paternosto. La primera se dedica a la luz. Ofrece un conjunto de pinturas geométricas, realizadas a partir de 1969, concibiendo el cuadro como objeto mural, pintando el artista solamente en los costados del grueso bastidor y de-



BLACK, RUST,
YELLOW, 1974

jando la superficie frontal vacía. La obra puede consistir en un solo cuerpo, pero suele adoptar un formato de tres, cuatro o cinco paneles, cuyas separaciones producen un efecto de secuencia de impolutos volúmenes blancos, objetos luminosos separa-

dos por cercos o halos de colorido matizado y por franjas de vacío.

La sala segunda proclama el color. Estas obras se inician en 1977, con el primer viaje de Paternosto a los Andes, descubriendo en el arte de los incas la eficacia viva de las formas abs-

Nacido en La Plata, Argentina, en 1931, Paternosto fue abogado asesor de la Dirección de Minería en la Patagonia hasta 1959, consagrándose entonces a la pintura. En 1961 orientó su lenguaje a la abstracción geométrica. Desde 1967 vive en Nueva York. Vinculado a la tradición constructiva de Torres-García, su obra se caracteriza por un singular y reductivista sentido de la estructura y por atender la dimensión sensual de lo pictórico.



tracto-constructivas, y el sentido simbólico-semántico que el color tenía en las culturas antiguas. También se le revela el color del paisaje. Pinta cuadros de una intensidad formidable: territorios de

color encendido, con texturas matizadas de polvo de mármol y de pigmentos secos sobre los que emulsiona el acrílico, reapareciendo la veta matérica de su etapa informalista.

La estancia tercera es la del temblor, la de los cuadros de “líneas de agua”, largas, verticales, dibujadas con lápices de acuarela, con el color desleído. Todo se vuelve concisión, flotación, ritmo

de Naturaleza (de lluvia), reverberación, estremecimiento. Y todo exige una mirada cómplice, un espíritu musical gemelo. Definitivamente, pintura como poesía.

JOSÉ MARÍN-MEDINA



Marco ruso
de oro, esmalte
y diamantes.
Fabergé.
Circa 1910.

Durán
Subastas de Arte

Donde Comprar
y Vender es un **Arte**
DESDE 1969

Subasta de Febrero

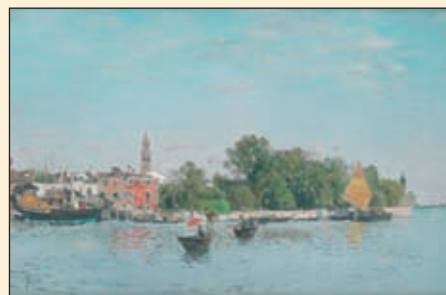
Subasta benéfica: lotes 1 al 53 por la lucha contra el cáncer de mama

23, 24, 25 y 26 a las 7 de la tarde

Serrano, 12 - 28001 Madrid

Tel.: 91 577 60 91 - Fax: 91 431 04 87

www.duran-subastas.com - duran@durán-subastas.com



Martín Rico y Ortega.
“Los jardines públicos de Venecia”. O/L. 24 x 36 cm.

GRUPO
DURÁN

VISTA DE LA GRAN PILETA DEL PABELLÓN DE BARCELONA (1929)

Mies hace habitable el espacio

FUNDACIÓN BARRIÉ DE LA MAZA. CANTÓN GRANDE. 9. LA CORUÑA. HASTA EL 2 DE MAYO

LA Fundación Pedro Barrié de la Maza presenta la exposición, organizada por el Vitra Design Museum, *Arquitectura y diseño. Stuttgart, Barcelona y Brno*, alrededor de la obra de Mies van der Rohe. La muestra analiza la relación entre la arquitectura y el diseño de mobiliario a través de tres de sus obras europeas más destacadas: las viviendas experimentales en Weissenhof de Stuttgart (1927), el Pabellón Alemán para la Exposición Universal de Barcelona (1929) y la Villa Tugendhat de Brno (1930). Estas obras dieron nombre a algunas de las piezas de mobiliario más memorables y es en este breve período (1927-30) cuando se consolidó la arquitectura moderna, dejando de ser una aproximación experimental, extendiéndose el estilo internacional, como se llamó más tarde, por todo el mundo.

En Stuttgart, el bloque de viviendas de cuatro plantas partió de una estructura de acero, más utilizada entonces en edificación industrial, para liberar el espacio y flexibilizar la distribución a gusto del usuario. Así, las particiones se producían por paredes fijas o flexibles y se demostraba el concepto de la planta libre y sus múltiples posibilidades. Igualmente, en Barcelona, Mies Van der Rohe, como director artístico de la participación alemana en la Exposición Universal, diseñó el Pabellón alemán, uno de sus edificios más emblemáticos y un monumento en la historia de la arquitectura. La concepción espacial, su materialización y las contadas y muy elegidas piezas de mobiliario constituyeron un verdadero manifiesto del lenguaje arquitectónico. La diversidad material que identi-

ficaba cada uno de los planos que componen el espacio—travertino romano en el podio, muros de ónice y mármol de Ti-



TUMBONA, 1931

nos, así como diversos tipos de muros de vidrio—dotaban al conjunto de las condiciones de fluidez y un tono hasta entonces desconocido.

En la Villa Tugendhat, Mies continuó el desarrollo de conceptos espaciales que inició con el Pabellón de Barcelona, incorporando idénticas características en la decoración y el equipamiento. Colaboradores de

Mies, como Lilly Reich, participaron también en los diseños de mobiliario y particiones espaciales; cortinas de terciopelo a modo de tímpanos que sesgaban las estancias, y elementos curvos que aparecen junto con la linealidad ortogonal de la geometría de la arquitectura miesiana. Esta ortogonalidad espacial que cautivó a Mies podía ser rota con los elementos de mobiliario, siempre a modo de contrapunto geométrico a la lógica arquitectónica.

Las complejas relaciones de carácter estético entre arquitectura y mobiliario se hacen compatibles al completar extremos de naturaleza perceptiva en la concepción del habitar miesiano, unidos por el carácter minucioso de la construcción. No se pueden entender sus muebles como un complemento a la arquitectura, sino como los objetos estrictamente necesarios para hacer habitable el espacio, en consonancia armónica con la estética y el concepto espacial. Mies nos enseñó muchas cosas acerca del espacio. De la armonía y el equilibrio, conectando con principios universales, llenos de razón y verdad. Y hoy la arquitectura se empeña en romper desde el lenguaje todos estos aspectos, debido sobre todo al desarrollo de las tecnologías y a la invasión de las formas, mientras se mira aún de reojo aquellos invariantes que consolidaron la mayor revolución de la arquitectura moderna.

ANTÓN GARCÍA-ABRIL

CONDE
DUQUE

ENERGÍAS RENOVADAS. Diseño gráfico [hasta el 14 de marzo]

TODO INCLUIDO. Imágenes urbanas de Centroamérica [hasta el 14 de marzo]

LA CREACIÓN DE LA GUERRA DE LOS BALKANES: EL JUEGO

Arco'04 - Grecia [hasta el 14 de marzo]

TRES MITOS ESPAÑOLES: La Celestina, Don Quijote y Don Juan.

Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales [21 de febrero a 18 de abril]

HORARIO: Martes a Sábado de 10 a 14 y de 17.30 a 21 h. Domingos y festivos de 10.30 a 14.30 h.

LUNES CERRADO. Autobuses: Circular, 1, 2, 21, 44, 74 y 149. Metro: San Bernardo, Argüelles, Plaza de España

CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE Conde Duque, 11

www.munimadrid.es/condeduque
INFORMACIÓN 010

Organiza



madrid

CONCEJALÍA DE LAS ARTES

SU VECINO, EL CRIMINAL NAZI



A UN PRECIO DE CINE
cada DVD sólo **4.99 €**

Y EL JUEVES 4 CON EL CULTURAL
EL ÚLTIMO EMPERADOR
ULTIMA ENTREGA DE LA COLECCION
FILMOTECA DE EL CULTURAL



EL JUEVES 26
CON EL CULTURAL
EL EXTRAÑO



LISTADO DEFINITIVO DE LA FILMOTECA EL CULTURAL

✓ 1	CABARET	✓ 10	ROMPIENDO LAS OLAS	✓ 19	LA FAMILIA
✓ 2	JULES ET JIM	✓ 11	ROCCO Y SUS HERMANOS	✓ 20	UNA HABITACIÓN CON VISTAS
✓ 3	LADRÓN DE BICICLETAS	✓ 12	CHARADA	✓ 21	A TRAVÉS DEL ESPEJO
✓ 4	EL TERCER HOMBRE	✓ 13	LOS JUEVES MILAGRO	✓ 22	LOS CUATROCIENTOS GOLPES
✓ 5	LUNA NUEVA	✓ 14	PERVERSIDAD	✓ 23	EL GENERAL DE LA ROVERE
✓ 6	EL ROSTRO IMPENETRABLE	✓ 15	TÚ Y YO	PROXIMAS ENTREGAS	
✓ 7	CAMPANADAS A MEDIANOCHE	✓ 16	EL EVANGELIO SEGÚN SAN MATEO	24	EL EXTRAÑO (26-02-04)
✓ 8	PERROS DE PAJA	✓ 17	CUERPO Y ALMA	25	EL ÚLTIMO EMPERADOR (26-02-04)
✓ 9	CARTA DE UNA DESCONOCIDA	✓ 18	EL ANGEL EXTERMINADOR		

SI LE FALTA ALGUN DVD, SOLICÍTELO EN SU PUNTO DE VENTA HABITUAL O EN EL TELEFONO DE ATENCION AL LECTOR 902 99 99 46

Esteve Ferrer

“Los mejores temas de comedia están en los periódicos”

En lo que lleva de temporada ha estrenado cuatro producciones, casi una por mes, y todas comedias: *Aquí no paga nadie* de Dario Fo, que llega mañana al Cervantes de Málaga, *Se busca impotente para convivir*, todavía en cartel en el Amaya de Madrid, *Dakota*, de Jordi Galcerán, y *Sólos, no se nos puede dejar solos*, firmado por un equipo de guionistas de TV, éstas dos últimas de gira por España. Tiene sólo 36 años, es de Barcelona y, según dice a El Cultural, “me han especializado en el género dramático más comercial”.

ESTEVE Ferrer se hizo director hace apenas cuatro años. Antes era payaso (Monty y Cía) y actor con experiencia en musicales pero sin llegar a cantante solista (*Sweeney Todd, Guys and Dolls*). Y fue de esta pasión por el género —tiene más de 2000 títulos entre DVD, vídeos y discos— que llegó al oficio por el que hoy destaca: “Me pidieron que buscara un musical de pequeño formato, les aconsejé *Te quiero, eres perfecto, ya te cambiaré*, y luego se empeñaron en que lo dirigiera”. Desde entonces, a Ferrer las ofertas que le caen son casi siempre comedias, que le vienen mayormente de productoras y compañías madrileñas, lo que le ha llevado a residir en la capital sin renunciar a su casa en su ciudad natal.

—Los directores catalanes trabajan fácilmente en Madrid pero no ocurre lo mismo en Barcelona, no se da esa reciprocidad.

—No es la misma, pero sí que hay directores como Helena Pimenta o Fernando Bernués que trabajan en Barcelona. Allí, el 60 por ciento de lo que se hace es en catalán, por lo que las posibilidades para un director que no lo hable se reducen. De alguna manera los directores de allí jugamos con ventaja, pero también los autores y los actores. Por eso, creo que Madrid debería potenciarse más

como centro de exhibición de las producciones de todos el país.

—¿Creía que es en Barcelona donde es casi imposible ver una obra en castellano en sus teatros públicos?

—Pero si se fija, lo que funciona en la cartelera privada de Barcelona son los espectáculos en castellano, lo que viene a demostrar que las imposiciones producen rechazo en el público.

—Siguiendo con las diferencias, y ya que es un amante del musical, ¿por qué hay tantos en Madrid y casi ninguno en Barcelona?

—Creo que es una cuestión de locales, de espacios escénicos. Ha habido muchos intentos de hacer musicales allí pero no hay teatros adecuados. Además, para un productor es más atractivo Madrid porque tiene una población flotante mayor que Barcelona, y eso se traduce en más público.

—Una comedia que triunfa en Barcelona no repite el éxito necesariamente en Madrid. ¿Por qué?

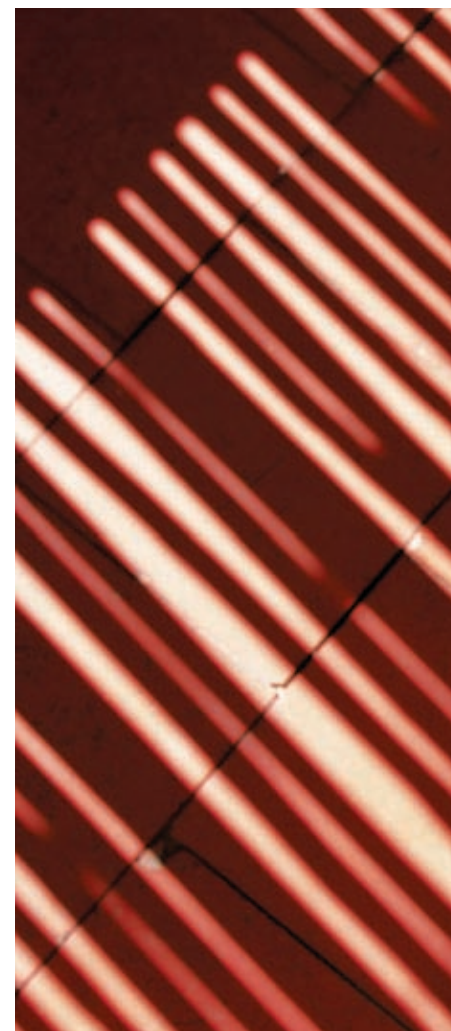
—Hay factores diferentes que influyen en el triunfo de una obra. Puede depender del momento, del teatro donde se representa, de la promoción, y así un largo etcétera. En las grandes ciudades con una gran oferta cultural y de ocio estos factores se convierten en determinan-

tes. Madrid es el centro de producción audiovisual más importante del Estado, aquí hay muchos actores que son populares por su trabajo televisivo o cinematográfico, esta popularidad se transforma en publicidad añadida para un empresario que, lógicamente, no quiere desaprovecharla. Hay que buscar fórmulas para que la televisión no se convierta en un salvoconducto para poder trabajar en el teatro y que el público conozca las obras por su posible calidad, no sólo por los rostros que las hacen, que no son garantía de nada.

Televisión y teatro

—Sin embargo, una de las comedias que ha dirigido esta temporada, *Sólos*, tiene a dos televisivos personajes, Bibiana Fernández y Sergio Pazos, y un texto de Qüid TV, los guionistas de *Siete vidas*.

—Creo que uno de los problemas más graves del teatro es que da la espalda a la televisión y no debería. Hay algunos dramaturgos que trabajan en televisión, como Benet i Jornet, pero por lo general son dos medios separados. El teatro tiene una manera propia de contar una historia y debería aprovechar fórmulas narrativas que el cine y la televisión han impuesto y a las que ha acos-



MERCEDES RODRÍGUEZ

— ¿Es un ejemplo de ello los monólogos de humor? ¿Cómo explica su éxito?

— Por la novedad. En el mundo anglosajón éste es un género parateatral que está consolidado desde hace muchos años y que se exhibe en circuitos muy diferentes a los teatrales. Aquí pasará lo mismo, si no lo sobreexplotan y lo quemán antes. Ahora el público está descubriendo el formato.

“En Cataluña el 60% de las producciones teatrales son en catalán, por lo que las posibilidades de trabajar allí para un director que no lo hable son reducidas. Por eso los directores catalanes, y también los actores y los autores, jugamos con ventaja”

—¿Con qué ingredientes básicos debe contar una comedia para que funcione?

—Lo fundamental radica en la proximidad del texto y de la historia con el espectador. Los personajes tienen que ser cercanos, el público necesita sentirse reflejado ante las situaciones que plantean y participar de sus conflictos, calamidades o ha-

cciones y reacciones tienen que partir de la más absoluta veracidad. Luego esta el ritmo, y más ahora, que el público está acostumbrado a que le cuenten historias con el lenguaje audiovisual. Hay que ser muy buen actor para hacer comedia.

—¿Cree que después del uso y abuso que ha habido con temas como la guerra de sexos, la crisis de

entre hombres y mujeres, la familia..., o más localistas, como los políticos o los que la propia sociedad genera en el día a día. Los mejores argumentos siempre han salido de las páginas de los periódicos.

—¿Por qué aceptó dirigir *Busco impotente para convivir*? Es un ejemplo de cómo una brillante dirección puede rescatar un texto vacío.

—Y en *Aquí no paga nadie* ¿ha hecho algún cambio al texto de Fo o se mantiene invariable?

—Él mismo lo ha hecho. El carácter de inmediatez de su obra obliga a revisar algunos aspectos de los diálogos, para que no pierdan mordacidad. En esta ocasión, lo ha hecho él personalmente junto con la autora de la traducción al castellano, Carla Matteini. Yo sólo he introducido pequeños cambios lógicos para adecuarla a la lectura que hago y a la personalidad de los actores que la interpretan (Silvia Marsó, Jordi Rebellón, Pedro Casablanc, Lluvia Rojo, Fran Sariego). Parto de la ficción de que los personajes son unos clowns que van a interpretar esta obra. He querido hacer un homenaje al clown Fo.

Plagios o versiones

—¿Conoce la versión no autorizada de esta obra que hizo Fermín Cabal, *Sopa de miijo para cenar*?

—Desconozco esta versión. Pero esto confirma la grandeza del original, solo se plagia a los maestros. No entiendo qué necesidad hay de reescribir algo que está bien escrito y que da para hacer tantas lecturas diferentes como directores haya.

—Ha dirigido de Jordi Galcerán, *Dakota* ¿Por qué les cuesta tanto a los autores de hoy representar sus obras?

—Este es uno de los grandes problemas del teatro en España. Sólo estamos al tanto de las obras que se estrenan y, en menor medida, de las que ganan algún premio o las de los autores consolidados. El proble-

ma es que no tenemos medios formales para acceder a los autores anónimos. Es un trabajo que deberían hacer las autoridades culturales. No podemos pasarle la pelota al teatro privado que, lógicamente, invierte su dinero en empresas más seguras, si es que hay algo seguro en teatro. Si no ponen solución, en breve no habrá autores españoles que estrenar.

LIZ PERALES



“Si las autoridades culturales no ponen solución, en breve no habrá autores españoles que estrenar. No podemos pasarle la pelota al teatro privado que, lógicamente, invierte en empresas más seguras”

añas. Solo nos reímos cuando la historia que nos muestran es peor que nuestra propia historia.

—¿Y cuál es su mayor complejidad: encontrar el tono, los actores...?

—Conseguir la mayor verdad en el trabajo interpretativo. Los personajes tienen que ser reales, aunque no estén en un tono naturalista, sus

la mujer treintañera, la familia retorna como el gran tema de la comedia? ¿O atisba algún argumento nuevo?

—Todo o casi todo es susceptible de convertirse en comedia, el límite lo marca el buen gusto y la vigencia de los temas. Hay temas que siempre están en boca de la gente: universales como el eterno conflicto

—Lo acepté por la ilusión que pusieron los productores, que son de Bilbao (Glu Glu). Hay que dar una oportunidad a la gente que empieza. Luego vino rodado cuando me di cuenta de que el personaje que hace Carmen Conesa era el de una enferma, ahí encontré el código dramático.

Antígona en el Bronx

EL teatro Galileo de Madrid que dirige Manuel Canseco ha demostrado auténtica pasión por los textos clásicos griegos. Después del Ciclo Tebano, que tuvo una calurosa acogida por parte del público, llega *Antígona en Nueva York*, una obra que tiene su sustrato en el famoso mito inmortalizado por Sófocles en el siglo V a.C. y que la compañía Teatro Cónkavo lleva a escena a partir del día 25 de febrero. El polaco Janusz Glowacki firma este texto contemporáneo y lleno de realismo que traslada a la hija de Edipo de Grecia a Nueva York. La revisión del mito propuesta por el dramaturgo convierte a Antígona en Anita, una joven de Puerto Rico que vive en la indigencia y que lucha para darle a su pareja un entierro digno alejado de las fosas comunes para *homeless*. En esta aventura la acompañan otros dos exiliados que buscaron en Manhattan su sueño y que acabaron mendigando en un parque neoyorquino.

La directora polaca Zywila Pietrzak y la actriz Sonia de Rojas son las responsables de este proyecto lleno de paralelismos con el texto de Sófocles –incluso hay un coro unipersonal–. Ambas son el *alma mater* de Teatro Conkavo, compañía creada hace dos años con algunos actores de la madrileña escuela Réplika, donde Pietrzak imparte clases. Después de su primer y aplaudido montaje, *Ivonne, princesa de Borgoña* la compañía emprende su segunda producción, “un texto muy difícil en el que caben muchos matices y donde se pasa del humor al drama”, dice Sonia de Rojas. La puesta en escena de *Antígona en Nueva York* juega con audiovisuales que traen una imaginada Manhattan a través de proyecciones y fotografías. **LE**

La carta de presentación de la islandesa Erna Ómarsdóttir está firmada por Jan Fabre, quien la ha dirigido en varios espectáculos y ha creado para ella el solo *My Movements Are Alone Like Streetdogs* (se pudo ver el pasado año en Madrid con otra bailarina). Ahora Ómarsdóttir visita Escena Contemporánea con *IBM 1401 A User's Manual*.

Lo primero que sorprende al hablar con Erna Ómarsdóttir es la inesperada dulzura de su voz. Cuando se disculpa con fuerte acento nórdico por no expresarse mejor en inglés (aunque lo hace muy bien), parece imposible que esta sea la mujer que describen como “una auténtica bestia” al verla bailar. Afincada actualmente en Bruselas, donde colabora con Los Ballets C. de la B., la bailarina y coreógrafa islandesa de 32 años vuelve a sus trabajos propios siempre que su calendario se lo permite. En este caso es el singular *IBM 1401–A User's Manual*, una pieza que creó en el año 2000 junto con el compositor y músico Jóhan Jóhannsson, que se presenta en Madrid esta semana dentro del festival Escena Contemporánea.

Ómarsdóttir no comenzó su preparación como bailarina hasta los 18



COMO "BESTIA DE LA ESCENA" LA HA DEFINIDO LA CRÍTICA

Erna Ómarsdóttir la islandesa visceral

años, circunstancia que ha influido en el desarrollo de su trabajo tan personal. “Hasta entonces jugaba al fútbol. Al principio bailaba sólo porque lo pasaba bien. Cuando comprendí que la danza era importante para mí no tenía idea de qué podía hacer con ella,” explica la co-

reógrafa. “En Islandia sólo había danza clásica o jazz. Un día vino Maguy Marin a Reykjavik con *May B* y me di cuenta de que había algo más. Cuando vi la danza contemporánea supe a qué quería dedicarme.” Después de dos años en Holanda, donde por su escasa

Motus llega a Sevilla con *Twin Rooms* Escenas de hotel

TODAS las compañías buscan un lenguaje propio, y a ser posible original, que las identifique y las diferencie dentro de la gran torre de Babel de la escena internacional. Los italianos Enrico Casagrande y Daniela Nicolò crearon en Rimini en 1991 la compañía Motus con ese afán de distinción, animados por una inquietud que les ha llevado a explorar en sus montajes otros lenguajes artísticos, especialmente el cine y la literatura. A base de un reparto internacional —formado por actores serbios, franceses e italianos—, una estética cuidadísima —que va desde el físico de sus intérpretes a la imponente puesta en escena— y una constante fascinación por el cine norteamericano, Motus ha conseguido crear su propio estilo. Así lo confirmaron el año pasado en Valencia, donde presentaron *Splendid's* que se desarrollaba en la habitación de un hotel.

Juego cinematográfico. Ahora vuelven al hotel como fuente de inspiración y a España, al teatro Central de Sevilla mañana y el día 21, como lugar de exhibición para dar a conocer *Twin Rooms* y reencontrarse con el público español. Como si de una película doble se tratase, esta *Habitaciones Gemelas* une en un solo montaje cine y teatro, dos lenguajes que se juxtaponen pero que nunca se encuentran frente a frente. Su concepción es compleja, como explica Sandra Angelini, miembro de la compañía: “La escenografía reproduce una habitación de un hotel —diseñada por el arquitecto Fabio Fe-

rrini. En ella se colocan dos grandes pantallas que recogen las imágenes que los actores graban en directo, creando una ‘habitación digital’”.

Si *Splendid's* tenía como sustrato literario palabras de Jan Genet esta *Twin Rooms* bebe de *Ruido blanco* de Don De Lillo y *Glamourama* de Bret Easton Ellis. Aunque la verdadera fuente de inspiración es el cine de Abel Ferrara con su *Dangerous Game*, Gus Van Sant con *Mi Idaho privado* y *Wong Kar Wai* con *Hong Kong Express*. “El cine está muy presente durante todo el montaje. De hecho, los personajes son actores que están rodando una película, que se proyecta en las pantallas junto con las imágenes reales que son captadas del escenario por los cuatro telecámaras que ruedan todos los movimientos de los protagonistas”, comenta Angelini. La obra se inscribe dentro del proyecto *Rooms*, un *work-in-progress* que nace en 2000 en torno al tema de la habitación formado por *Vacancy Rooms*, *Twin Rooms* y *Splendid's*.

ITZIAR DE FRANCISCO

MEZCLA DE ESTILOS EN TWIN ROOMS



de bailar.” Prueba de ello fue su colaboración con el creador escénico Jan Fabre, con quien se dió a conocer en 2000 como una intérprete extraordinaria en el solo *My Movements Are Alone Like Streetdogs*. “Me sentí muy extraña al principio, pero su manera de trabajar funcionaba conmigo,” afirma. “Jan deja bastante espacio para una interpretación muy personal. Sabe llevarte más allá de lo que crees posible. Me ubiqué incluso dentro de la técnica del ballet clásico, de movimientos que no podía imaginar realizar. Y supo aprovechar esa parte mía que es instintiva y muy visceral,” comenta.

Unidos por IBM. Su extraordinaria capacidad como intérprete ha sido fundamental para el enorme éxito de *IBM 1401 – A User's Manual*, creada e interpretada por la coreógrafa islandesa y su compatriota Jóhann Jóhannsson, figura destacada en la música experimental de su país. Ómarsdóttir y Jóhannsson se conocieron en el instituto. Años más tarde, durante una conversación en un bar supieron que los padres de ambos habían trabajado en IBM. El padre de Jóhannsson había realizado una serie de grabaciones con el *IBM 1401*, el primer ordenador que llegó al país. Aunque no estaba preparado para reproducir música, los operadores vieron que con un programa especial era capaz de “cantar” si colocaban una radio cerca y realizaron grabaciones. El padre de Jóhannsson le dió estas grabaciones, que están incorporadas en la banda sonora de la obra.

IBM 1401... habla de la simbiosis que existe entre el hombre contemporáneo y las máquinas que emplea, y como se van asemejando entre sí, asumiendo cada uno las funciones del otro. Lejos de sentir rechazo ante esta posibilidad, el dúo plantea que se asuma esta relación y la responsabilidad que conlleva.

LAURA KUMIN

“Fabre deja espacio a la interpretación personal, sabe llevarte más allá de lo que crees posible. Y en mi caso supo aprovechar mi parte instintiva y visceral”

formación de danza académica no encajaba demasiado bien en los planes de estudios de la Rotterdamse Dans-Akademie, llegaron a aconsejarle que buscara otra profesión. Entonces Ómarsdóttir aterrizó en Bruselas, justo cuando Anne Teresa de Keersmaecker arrancaba con su ambicioso proyecto de formación, P.A.R.T.S. “Fue la primera promoción de la escuela y no habían fijado todavía los contenidos,” comenta Ómarsdóttir. “Hubo un ambiente muy abierto, de experimentación. Trabajaba con cada individuo y así intenté buscar mi propia manera

El caballero de Olmedo

DIRECTOR: JOSÉ PASCUAL **INTÉRPRETES:** ISRAEL ELEJALDE, ESTER BELLVER, CHEMA MUÑOZ, BEATRIZ ARGÜELLO... **AUTOR:** LOPE DE VEGA. **PAVÓN. MADRID**

RENACE Lope de Vega, en el supuesto de que no esté constantemente renacido, y hay en la cartelera madrileña ahora dos lopes; el que da título a este artículo y una



ISRAEL ELEJALDE (ALONSO) Y BEATRIZ ARGÜELLO (INÉS)

cruenta tragedia en el Teatro Madrid que, en contra de su título, *El castigo sin venganza*, es vengativa y cruel. Daumas, que viene de Bob Wilson y adyacentes y, además, es brillantemente lenguaraz, pone un exquisito cuidado en la iluminación. Y poco más. Por lo demás, Lope es siempre Lope: un hombre herido e iluminado por el amor humano y defensor a ultranza de la monarquía como ejemplo supremo de equidad. Es el rey quien pone justiciero coto a los desmanes de sus súbditos. Preguntarse qué sentido tiene poner

a Lope de Vega quizás sea interpretado como una interrogación insidiosa; por supuesto no atañe a lo que haga la CNTC, pues para eso está y es su obligación. Pero hay que reconocer que el problema de los clásicos tiene difícil solución;

si se los *moderniza* y *adapta* pierden parte de su clacisidad. Y si se les pone tal cual, con su ideología y pensamiento, producen cierto repelús. Queda siempre, eso sí, el verso de grandísimos poetas. Este montaje sirve para aventurar la proyección que pueda tener en el futuro un actor como Israel Elejalde; para dar fe de la flexibilidad de Chema Muñoz; para dejar constancia del tributo de Lope a *La Celestina*, explícito no sólo en el personaje de Fabia (Ester Bellver), sino en un diálogo en el que se cita a Calixto, Melibea y Sempronio. Al caballero alanceador de toros y seductor de damas solo le falta decir que adora a Melibea y que "Melibeo es". Injusto sería ignorar brillantes destellos escenográficos de luz, espacio y vestuario. Por lo demás, parece que se niegue a Lope sus condiciones trágicas y haya que destacar siempre peripecias cómicas y de enredo; el tono de la escena en que Fabia y Tello aparecen como educadores de doña Inés (Beatriz Argüello) es evidentemente desproporcionado. **JAVIER VILLÁN**

Juegos de escena

DIRECTOR: OSCAR MOLINA **INTÉRPRETES:** IRAIDA SARDÀ Y MARTA ANGELAT **AUTOR:** VÍCTOR HAÏM **TRADUCCIÓN AL CATALÁN:** IRAIDA SARDÀ. **VERSUS. BARCELONA**

VÍCTOR Haïm (1935), autor, actor y director, fue premio Molière 2003 al mejor autor francés vivo por *Jeux de Scène* (*Juegos de escena*) que se presenta ahora en catalán, en una correcta traducción de Iraida Sardà. Lo único que conocíamos aquí de este autor era *Abraham i Samuel*, dirigido por Planella en el Lliure en 1977. Y es que las obras



IRAIDA SARDÀ Y ANGELES ANGELAT

de dos personajes opuestos son frecuentes en Haïm y le permiten, con un humor teñido de pesimismo, hablarnos de diferentes actitudes vitales, de su idea del teatro, y ofrecernos divertidas confrontaciones no exentas de reflexión. Si en *Abraham i Samuel* eran dos judíos, patrón y obrero antagónicos, en *Juegos de Escena* son dos mujeres opuestas, una actriz frívola y seductora pese a su edad y una autora y directora intelectual. Todo se desarrolla en los 80 minutos previos al primer ensayo. La actriz se enfrenta por primera vez a una obra—de la que no escucharemos ni una frase—que considera por debajo de sus ambiciones; la autora cree que merecería a otra actriz, más inteligente y culta. El teléfono permite que nos enteremos de la vida de ambas, sabremos que la actriz es amante del Ministro de Interior de una dictadura, alguien culpable de pasadas torturas. Un técnico de luces oculto y silencioso permite a ambas mujeres dirigirse a él para expresar sus pensamientos y sus odios. A través de estos dos enfrentados personajes, el autor hace una crítica corrosiva pero llena de humor a la falsedad de nuestro mundo contemporáneo; alude con ironía a la filosofía de la deconstrucción, se opone a cualquier dictadura, desprecia la televisión. El espectáculo es ameno aunque hay carencia de matices en la evolución de los personajes. Pero las actrices convencen. Marta Angelat es una magnífica y sobria escritora, Iraida Sardà, pese a cierta frivolidad estereotipada, está en el personaje. **MARIA JOSÉ RAGUÉ**

TEXTOS DRÁMATICOS

Obras escogidas HADI KURICH COL. TEATRO SIGLO XXI. SERIE TEXTOS. UNIVERSITAT DE VALENCIA, 2003. 420 PÁG.

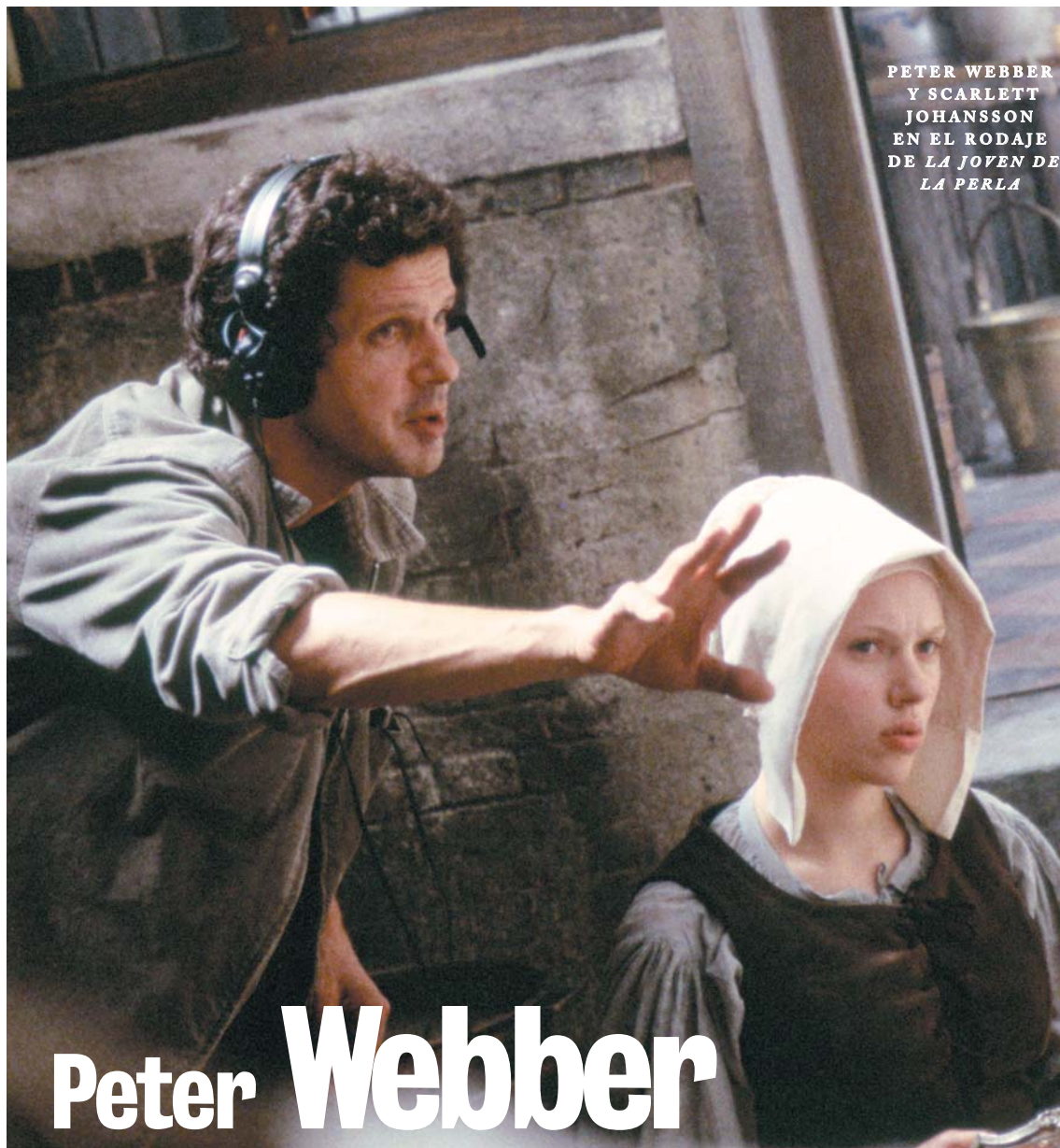


EN 1993, en la Feria de Tárrega *Opus Primum*. *Un cuento de guerra* nos sobrecogió con sus imágenes de las mujeres de los vencidos, acosadas por soldados enloquecidos mientras en busca de normalidad se dedicaban a

trenzar unas cestas pese a que ahora nadie las iba a comprar. Hadi Kurich, su esposa y su madre, primera actriz del Teatro Nacional de Sarajevo, habían llegado ese año a España, exiliados de su país durante el conflicto y se habían instalado en Villa Real (Castellón) donde Kurich creó el Teatro de la Resistencia. Tras este espectáculo (sin palabras en castellano) y *El cielo estrellado*

sobre nosotros en una línea similar, Hadi Kurich ha escrito una serie de adaptaciones de la literatura popular que, presentadas por el Teatro de la Resistencia, ofrecían espectáculos didácticos dedicados especialmente a los niños y/o a los jóvenes pero aptos y agradables para todos los públicos. La publicación nos da a conocer las dos obras mencionadas y también *Alicia, La bella y la bestia, Robinson Crusoe* y *Los amantes de Teruel*.

Son textos sencillos, de fácil estructura y por tanto, fácil comprensión, a los que Kurich les da una lectura actual, de la que se desprende una actitud claramente pacifista. Es un volumen útil sobre todo para cuantos quieran trabajar en el teatro infantil y juvenil y también para quienes sean sensibles a los horrores de la guerra. **M. J. R.**



PETER WEBBER
Y SCARLETT
JOHANSSON
EN EL RODAJE
DE *LA JOVEN DE
LA PERLA*

Peter Webber

“Detesto las películas históricas”

Pintura y cine mantienen una relación de convivencia que sigue dando buenos frutos. Lo último, *La joven de la perla* —que llega hoy a nuestras salas—, donde el británico Peter Webber traslada al espectador a las atmósferas de ensoñación y detallismo pintadas por el holandés Vermeer en el siglo XVII. Con un deslumbrante trabajo de fotografía a cargo de Eduardo Serra y la impecable interpretación de Scarlett Johansson (que parece salida del popular lienzo del holandés), el filme narra una imposible y turbulenta historia de amor. El director debutante explica en esta entrevista a El Cultural las dificultades del filme y su viaje a la obra y personalidad de Johannes Vermeer.

La joven de la perla, el enigmático cuadro de enorme belleza y joven sensualidad de Johannes Vermeer (1632-1675), el gran maestro holandés del siglo XVII, ha inspirado al cineasta británico Peter Webber, quien con esta película ha protagonizado uno de los más deslumbrantes debuts cinematográficos del pasado año. El filme, que se hizo acreedor del premio a la mejor fotografía para Eduardo Serra en el último Festival Internacional de Cine de San Sebastián, está basado en la novela de Tracey Chevallier, *best seller* escrito en 1999.

—Griet, la protagonista, es una criatura de ficción dentro de una película basada en hechos y personajes reales y en una investigación muy exhaustiva.

—Griet es una creación exclusiva de Tracey Chevallier. Su identidad sigue constituyendo un misterio. Pudo ser una criada, como la película recrea, una pastelera, María, la hija mayor del pintor y la chica que conducía el agua en cántaros a la casa. En este caso, se construye la identidad de una adolescente sensible de una familia calvinista a la que la ceguera por accidente del padre posiciona en la obligación de servir en el tumultuoso hogar de un clan católico en la ciudad holandesa de Delft.

—De hecho, cuando Griet debe partir, su padre le advierte de mantenerse alejada de las oraciones católicas.

—Sí, porque en la ciudad de Delft hacia 1665, que es la fecha en que se ha situado la creación del cuadro, vivían familias de mercaderes y artistas, de mayoría católica, ejemplares conciudadanos, profesionales y familiares. La película quiere narrar parte del tranquilo y casi silencioso conflicto entre las religiones.

—De hecho, este melodrama incluye efectivamente un comentario sobre la lucha de clases, la colisión de religiones, además de recrear intensamente un tiempo perdido.

—Entran todos los elementos, pero si quiere que le diga la verdad y simplificando se trata de una película histórica realizada por alguien que detesta las películas históricas... bueno, un cierto tipo. Al contrario que en mis documentales y trabajos para televisión, he contado con un gran presupuesto y equipo, el lujo de un largo proceso de preparación, la posibilidad de suntuosos trajes y decorados... que he hecho pasar desapercibidos en aras de los personajes, de sus intensas miradas, sentimientos y obligados silencios. La película es una historia muy íntima que describe la intensidad de una imposible historia de amor. Creo que ése es mi mayor logro.

El esclavo Vermeer

Johannes Vermeer apenas llegó a pintar 35 obras maestras, en parte debido a su tortura para lograr la creación maestra y a su temprana muerte en 1675 a los 43 años. El cuadro de la gentil desconocida, *Joven con perla* —también conocido como *La Gioconda del Norte*—, inspiró tanto al poeta Paul Valéry como al prosista Marcel Proust. Vermeer vivió dominado por las ansias sociales y de riqueza de su fértil esposa, Catherine Bolnes, madre de sus 14 hijos, la progenitora de ésta, la ambiciosa María Thins y la esclavitud a la que le sometió el protector de las artes y marchante, Van Ruijven. Para los títulos de crédito, Webber pudo disponer del cuadro original, cedido por el Museo Marijthuis de La Haya, rodar en Amsterdam y Delft e incluso en la propia casa del pintor.

—Prácticamente cada secuencia es un cuadro original de Vermeer...

—Eduardo (Serra), el director de Fotografía, y yo trabajamos en los 35 cuadros de Vermeer, además de estudiar las atmósferas de los óleos de otros pintores holandeses de la época. Los detalles de la vida doméstica y artística provienen de su certificado de matrimonio, de las partidas de nacimiento de sus 14 hijos, los recibos de las deudas que acumuló en su vida y hasta el certificado de fallecimiento y testamento de su codicioso patrón.

Scarlett iluminada

La luz, como Hollywood, se ha conagrado con ella. La cámara adora su pálida piel y su nombre empieza a sonar como un seguro de éxito y profundidad interpretativa entre productores y cineastas. Recién sobrepasada la mayoría de edad, Scarlett Johansson (Nueva York, 1984) ha escalado la fábrica de los sueños con la inteligencia de los prudentes y la osadía de los valerosos. No sólo gracias a sus ojos azules —que bien pueden ser dulces o afilados— y a su extraña voz aguardentosa, Johansson ha estado asociada al cine independiente y a cineastas de gran reputación. Con apenas catorce años, y después de breves apariciones en comedias de serie B, atrajo la atención de Robert Redford que le dio un papel en *El hombre que susurraba a los caballos*. Pero ese sólo fue el principio. Luego fue reclutada por el cineasta indie Terry Zwigoff en *Ghost World* —compartiendo protagonismo con Thora Birch—, y los hermanos Coen sacaron de ella una de las mejores y más peculiares ‘lolitas’ que ha dado el cine en *El hombre que nunca estuvo allí*. Sofia Coppola, con *Lost in Translation*, le ha ofrecido su mejor papel hasta el momento, y en *La joven de la perla* se podrá apreciar mejor que nunca los trazos de actriz clásica con que esta neoyorquina ha sido dibujada.

—¿Cómo fue la colaboración con el operador Eduardo Serra?

—Tan intensa como sencilla dado que ambos coincidimos en nuestros tiempos escolares en la Universidad de la Sorbona en París. Creo que compartimos la misma sensibilidad creativa y artística.

—La escena en que el pintor horada el lóbulo de la muchacha para insertarle el pendiente de perla y tratarla es de un erotismo tan exacerbado como romántico.

“Eduardo Serra y yo trabajamos en los 35 cuadros de Vermeer; además de estudiar los óleos de otros pintores holandeses”

—Para ser sincero, cuando leí el guión de Olivia Hetreed me pareció casi imposible de rodar. De hecho, la dejamos para el último día para que así los actores hubieran podido acumular al máximo las emociones de sus personajes. Se trata de una pareja a la que el público quiere ver junta, pero se sabe que es imposible aunque sufra con su muda adora-

do tan original como ecléctica. Forjado en el documental televisivo, lo hizo desde una gran inventiva visual y abordando temas como las vidas de Franz Schubert y Wagner, los maniqués para la simulación de accidentes de coches, los enfermos por amputación de miembros y la lucha de unos campesinos por la construcción de una carretera. Tras *La joven de la perla*, prepara su segunda película sobre carteristas jóvenes del Londres de hoy.

Pesadillas de casting

—Su película es impensable sin Scarlett Johansson.

—Hay noches en que todavía me despierto sudando tras una pesadilla recurrente: tengo todavía que realizar las pruebas del casting para la actriz que tiene que encarnar a Griet. Ahora en serio: la encontré en Nueva York cuando ella acudió a la prueba en ropa deportiva, mascando chicle y toda sudorosa tras una partida de tenis. Pero, en cuanto la cámara se puso en marcha, simplemente le pedí que se acercara a un ventanal en busca de la luz. Lo hizo y en unos segundos la muchacha norteamericana desapareció para metamorfosearse en Griet. Todavía le doy las gracias a Dios por ella.

—Colin Firth logra construir un intenso Vermeer.

—Para el pintor no teníamos un cuadro que le representase. Curiosamente, 20 de sus obras las realizó sin salir de su estudio y es conocido como el “voyeur” de las mujeres de la floreciente burguesía holandesa. Hay quien dice que él se autorretató en el cuadro *La alcahueta* de 1656, situado en la penumbra, pero no hay pruebas de ello. Es uno de los más finos actores de su generación y da el exacto tono de la comunión íntima que siente por Griet.

“El filme es una historia muy íntima que describe la intensidad de una imposible historia de amor. Ese es mi mayor logro”

BEATRICE SARTORI

COLD MOUNTAIN

Director: ANTHONY MINGHELLA
 Intérpretes: JUDE LAW, NICOLE KIDMAN,
 RENÉE ZELLWEGER, EILEEN ATKINS
 Guionista: ANTHONY MINGHELLA
 ESTRENO: 20 FEBRERO 155 MINUTOS

EN su magnífico ensayo *La semilla inmortal*, Xavier Pérez y Jordi Balló hablan de la tensión subterránea que, en *La Odisea* de Homero, existe entre ley y deseo, entre hogar y viaje, entre memoria y olvido. El largo camino que debe recorrer Ulises para volver al reino de Ítaca, donde le espera su fiel esposa Penélope, está repleto de obstáculos que materializan la tensión entre lo que se debe o se quiere hacer, entre lo estático y lo dinámico, entre lo que permanece y lo que desaparece. En ese sentido, *Cold Mountain* es, además de la adaptación de la novela homónima de Charles Frazier, una modélica adaptación del texto homérico: su protagonista masculino, Inman (Jude Law), se debate entre su lealtad al ejército sureño y el impulso que le guía hacia su amada Ada Monroe (Nicole Kidman); entre la obligación de quedarse luchando en una guerra, la de Secesión, que no entiende y la de escapar como desertor; entre el recuerdo imborrable de un amor que saboreó brevemente y la posibilidad de una muerte

que le condenará al vacío. Sin embargo, las raíces clásicas de la última y fallida película de Anthony Minghella no le limpian la cara a una operación comercial que huele a rancio y mataría a su público por un Oscar. Como en la sobrevalorada *El paciente inglés*, se trata de vender euros a cuatro céntimos: la historia más vieja del mundo, disfrazada primero de alegato antibelicista y más tarde de melodrama granjero y atribulado, y servida con el ampuloso estilo de un

Las raíces clásicas de la última y fallida película de Anthony Minghella no le limpian la cara a una operación comercial que huele a rancio y mataría a su público por un Oscar

director que vendería su alma al diablo por empaparse de toda la pasión de la que carece.

Cold Mountain tiene los mismos defectos que *El paciente inglés*, aunque es menos pretenciosa y más entretenida. La estructura episódica de la odisea homérica de Inman, aunque desigual, dinamiza más el desarrollo del argumento, por otro lado previsible: después de todo, volvemos al país de los amores imposibles. La aparición de varios y pintores-

cos personajes secundarios está a punto de darle a *Cold Mountain* el alma que todo melodrama épico —y ahí está la seductora *Lo que el viento se llevó* para demostrarlo— necesita para conectar con el público. Mientras las dos estrellas permanecen separadas hasta coincidir en un clímax final romántico y fatalista, hay que poblar el largo paréntesis que les atormenta de un cierto color local. Como le ocurría a Ulises, Inman corre aventura tras aventura, a cual más im-

probable: cada espectador tendrá su preferida, aunque personalmente me decanto por las perversas sirenas diseñadas por Botero y dirigidas por un inspirado Giovanni Ribisi, y el sacerdote adúltero y tramposo encarnado con mano izquierda por el siempre majestuoso Philip Seymour Hoffman. Al otro lado del campo, Ada sofoca su ardor escribiendo cartas y arruinando su cosecha sin que eso parezca afectar a su cutis. Es en el impertérrito

glamour de Nicole Kidman donde más se nota el poco ímpetu de Minghella, que ha tomado como modelo para *Cold Mountain* ese cine de producción suntuosa y respeto incólume por el maquillaje de los actores que inundó de artefactos la era dorada de Hollywood. Eso no tendría por qué ser un defecto si la película no se avergonzara de ello: de vez en cuando, un arrebato de realismo cruel—la secuencia del acecho del villano Teague (Ray Winstone) a la familia Swanger— quiere recordarnos que ésta, señoras y señores, no es una película para todos los públicos.

En esta versión epistolar de *La casa de la pradera* no podía faltar la chica de pueblo, la tonta del bote que aporta vida al huerto de mármol de Ada. Ésa no es otra que Ruby, encarnada por una Renée Zellweger que parece haberse empachado de ver películas de Lina Morgan. La suya es una interpretación afectada, casi monstruosa, y le falta toda la naturalidad campestre y despreocupada que, de hecho, le falta a Anthony Minghella en su tarea como director.

Si *Cold Mountain* tuviera ni la mitad de la calmada sensibilidad de Donald Sutherland o Brendan Gleeson, ambos secundarios de lujo en una película demasiado pendiente de impresionar a los miembros de la Academia, Minghella podría darse con un canto en los dientes: habría conseguido dotar de intensidad a este melodrama antiguo, una barata pieza de arqueología nacida para ser olvidada. Imagínense cómo sería *Cold Mountain* si la hubiera dirigido el King Vidor de *Duelo al sol* o *Pasión bajo la niebla* o el Raoul Walsh de *La esclava libre* e intuirán qué nos hemos perdido.

SERGI SÁNCHEZ



NICOLE KIDMAN Y JUDE LAW EN *COLD MOUNTAIN*, DE ANTHONY MINGHELLA

El apeadero Welles

POR ANTONIO SOLER



El extraño —próxima entrega de la Filmoteca de El Cultural del jueves 26 de febrero— es, para el escritor Antonio Soler “la película con más encanto y más directa de Orson Welles”. El autor de Ciudadano Kane realizó y protagonizó este filme sobre un fugitivo nazi en Estados Unidos. En el cuaderno de 16 páginas que acompaña al DVD, también escriben Sergi Sánchez y el cineasta Pedro Costa.

Cuando Orson Welles rodó *El extraño* ya había experimentado el desprecio de Hollywood. Había reinventado el lenguaje cinematográfico y ampliado los horizontes de Griffith con *Ciudadano Kane* a la vez que había despertado las iras del todopoderoso Hearst y su perro de presa, la languaraz y vigía de Hollywood, Louella Parsons. Había rodado su segunda obra maestra, *El cuarto mandamiento*, y había visto cómo se la mutilaban con bastante poca piedad y se la estrenaban en un pase de sesión doble. Lo habían despedido de la RKO por poco comercial y le habían troceado y abaratado sin escrúpulos uno de sus extraños proyectos, *Estambul*. Welles era un hombre de provecho.

El tipo con vocación de genio que había aterrorizado vía radiofónica a unos cuantos millones de compatriotas con una supuesta invasión de extraterrestres y había hecho de la profundidad de campo su más querido mandamiento, se había visto obligado a abandonar la dirección por una temporada y a ejercer en el cine únicamente como actor. No había que mirar muchas bolas de cristal para adivinar que su porvenir no iba a ser un camino de rosas en la meca del cine. Pero todavía le dio un par de oportunidades a Hollywood. La primera de ellas fue cuando en 1946 volvió a la dirección con *El extraño*.

Delante de la pantalla contó con la colaboración fundamental de Edward G. Robinson. Loretta Young, con sus ojos casi transparentes, iba a representar la inocencia, Welles, cómo no, el mal. La película estaba basada en una historia de Victor Trivas y había sido adaptada por Anthony Veiller. Casi todo lo demás fue cosa suya. El mundo acababa de librarse del nazismo,

en Europa todavía humeaban las ciudades bombardeadas por los aliados y algunas partículas de confeti pisoteado aún rodaba por las aceras de las ciudades estadounidenses. Habían librado al mundo de una pesadilla y sus veteranos y mutilados de guerra intentaban sumarse a la naciente felicidad.

En medio de ese contexto aparece en una pequeña ciudad el más feroz de los nazis camuflado de profesor de Historia. Y ahí está Orson Welles para llenar de matices y sombras el relato. *El extraño* escenifica un nuevo reto entre el bien y el mal, pero también están presentes la culpa, la redención a través de la religión, la sospecha, la ironía, el miedo y el fetichismo. Y sobre todo la técnica. La técnica cinematográfica forzada, innovada por Welles. El niño terrible aprovecha flecos de *Ciudadano Kane*, juega con lo aprendido y vuelve a experimentar planos, luces y atmósferas. Los primeros planos y los planos detalle vuelven a ser determinantes. En el inicio de la película, la pipa de Edward G. Robinson se convierte en una amenaza. La elección de los planos es lo que llena la película de inquietud desde su mismo arranque. “Viajo por cuestiones de salud. Viajo por cuestiones de salud”, va repitiendo el prófugo consentido antes de cruzar la aduana de Estados Unidos. Y nosotros vemos su ansiedad, una ansiedad que entonces no sabemos de dónde procede, en lo hondo de sus pupilas.

Poco a poco, la película se va llenando de laberintos. Hay escaleras que nos recuerdan los grabados de Piranesi, hay calles que vienen del mundo onírico. Y sombras. *El extraño* es un tratado sobre las sombras. Son la amenaza y el ocultamiento. También el camino hacia el mis-

terio. El magnífico personaje que hace de tendero, el experto y medio tramposo jugador de damas, reflexiona sorprendido: Mientras el visitante que dejó su maleta bajo su custodia caminaba, su sombra permanecía inmóvil. La película nos recuerda a Kafka. Salvando todas las distancias y los tratamientos, *Sombras y niebla* de Woody Allen también nos recordaba a Kafka. Algunos planos de persecuciones a pie por calles lóbregas de *Sombras y niebla* parecen haber nacido de *El extraño*. El Alto Mando, las autoridades irreconocibles, el Castillo desde el que parten los códigos que nos gobiernan. Algunos de los cineastas más respetados del momento actual siguen teniendo cuenta abierta con Orson Welles. Habría sido muy interesante ver en qué habría desembocado la versión de *El corazón de las tinieblas* de Welles, aquel acariciado proyecto —fracasado por el presupuesto desorbitado—, y en qué modo habría hecho cambiar la libérrima adaptación, *Apocalypse Now*, de Coppola, el otro gran manirroto de los rodajes.

Aunque, puestos a buscar descendientes de la película de Welles, habría que detenerse en Lynch y su *Terciopelo azul*. La pequeña ciudad, la familia, la chica feliz, una sociedad frágil y próspera con pies de barro y el demonio infiltrado en sus pulmones. Lo que en la obra de Lynch se inicia con el hallazgo de una oreja en un prado abandonado, comienza en *El extraño* con la llegada a la ciudad de un extranjero con aspecto de predicador. El mal irrumpe en un escenario cotidiano. Una boda, una joven enamorada. Luz en unas ventanas que muy pronto van a ser tapadas por gruesos cortinajes. La joven ingenua iniciará un descenso a los infiernos y no querrá que ninguna mirada espíe ni su miedo ni el derrumbe de su inocencia. A toda costa quiere ocultar la evidencia, no creer en ella. Negar la realidad. De nada valdrá que pongan ante sus ojos el horror de los campos de exterminio nazis, indicios, pruebas concluyentes. Tiene que salvar su vida, tiene que salvar la elección amorosa que ha hecho.

Dicen que *El extraño* no estaba entre las películas preferidas por su director. Fue una especie de hija bastarda nacida de su pasajera re-

conciliación con Hollywood. Pero en absoluto es una obra menor. Queda en la cinematografía de Welles como un peldaño más en la gran escala que se inicia con *Ciudadano Kane*. Quizá no tenga la contundencia de la primera obra, pero tal vez tenga más encanto y sea más directa. Allí están el mal y el bien encarnados en el nazismo y la libertad USA –un asesino enterando a su víctima ataviado con su traje de boda–, pero también están la sofisticación téc-

Poco a poco, la película se va llenando de laberintos. Hay escaleras que nos recuerdan a Piranesi, calles del mundo onírico. Y sombras. Es un tratado sobre las sombras. Son la amenaza y el ocultamiento. También el camino hacia el misterio

nica más sutil y los giros más inocentes en la trama. El antiguo verdugo va siendo acorralado en la torre de la iglesia. Cuando tiene el mundo entero para huir se refugia allí arriba. Welles convierte la torre en otro laberinto mitad cubista, mitad Piranesi. El maniático relojero

que empleó meses en reparar el reloj de la torre acabará siendo víctima de su propio mecanismo. El tiempo de los asesinos parece haber quedado atrás a pesar de la contundente sentencia que aparece en mitad de la película. “¿Habrà otra guerra? Por supuesto.”

ORSON WELLES, PROTAGONISTA Y DIRECTOR DE *EL EXTRAÑO*



Welles se encargó personalmente de dar muchas más guerras. Con Hollywood enfrentado a sus desmanes creativos, se dedicó a vagar por el mundo dejando atrás una cadena de proyectos truncados. Dejó un *Quijote* reventado en Méjico, un *Otelo* en el que invirtió tres años de rodaje interrumpido, alguna película de la que jamás se vio ni un sólo metro. “Después de Dios, Orson Welles”, había sentenciado Herman J. Mankiewicz, el coguionista de *Ciudadano Kane* que tuvo que librar con Welles un esgrima de fondo dentro y fuera de la película con la que quedaba inaugurada la mayoría de edad del cine. Quizá la frase de Mankiewicz fuese una cantinela susurrada en los propios labios de Welles. Tal vez ése fue su mayor error. Coquetear con lo divino. Confiar en su genialidad y medirse desde arriba con el resto de los humanos. De ese trato habrían de salir todavía obras magníficas, *Sed de mal*, *Macbeth*, pero también proyectos baldíos e incoherentes. Los hombres, y mucho menos los productores, no estaban a su altura.

El genio tomó en demasiadas ocasiones tintes sólo genialoides. Engreimiento. Coppola es un genio con espíritu de trabajador metalúrgico, de minero. Welles apenas salió de la aristocracia creativa. El antiguo productor teatral y viejo talento radiofónico, sólo podía escoger a Shakespeare como compañero de viaje. Lo trabajó a fondo en sus películas venideras. También se detuvo en Kafka, *El proceso*. Pero quizá la parada mayor la hizo en su propia estación, el apeadero Welles. Un laberinto con demasiadas salidas falsas. Sin esa autocontemplación quizá no hubiese tenido que lamentarse al final de su vida ante no recuerdo qué periodista. “Soy un hombre desaprovechado”, vino, más o menos, a reconocer. Dios había dejado atrás una obra imperfecta. Quizá por eso *El extraño* no estuviese entre lo que él más estimaba dentro de su herencia. Aun siendo obra de dios, estaba demasiado cercana a los hombres. De ahí su fuerza, de ahí su irresistible encanto. ■

M Ú S I C A

El final de la *Tetralogía* del Real pone de manifiesto las enormes dificultades para interpretar a Wagner

El *Ocaso* de las voces

Con las representaciones de *El ocaso de los dioses* llega a su fin el ciclo que le ha dedicado el Teatro Real a la *Tetralogía* wagneriana. Pendientes del juego que puedan dar los intérpretes del último título, las representaciones previas han mostrado, ante todo, la increíble dificultad que lleva en la actualidad encontrar voces adecuadas, por lo que sus repartos se convierten en casi "imposibles". El Cultural ha profundizado sobre qué razones han llevado a tan increíble situación en los últimos decenios.

JAVIER DEL REAL

HARTMUT WELKER COMO ALBERICH
EN LA PRODUCCIÓN DE SIGFRIDO DE
WILLY DECKER PARA EL REAL

“Hay dos problemas que afectan hoy a la ópera: la falta de buenos tenores y de voces pesadas wagnerianas. Posiblemente suceda lo mismo que en la naturaleza: como el oro, este tipo de voces son algo muy especial”, señala Haider

EL Real, lo mismo que hizo antes la ABAO bilbaína o posteriormente el Liceo de Barcelona, se ha enfrascado en uno de los mayores retos para cualquier teatro actual: culminar la *Tetralogía* de Wagner, la obra lírico-dramática más ambiciosa de la Historia hasta el presente. A pesar de haber acudido a intérpretes de indudable prestigio —por Madrid han pasado algunos de los artistas más disputados del momento— la impresión general y, sobre todo, la de la crítica conocedora es que, pese a los esfuerzos desplegados, no hay forma de cuadrar con fortuna un buen reparto. En esto, el coliseo madrileño vive en propia carne lo que otros hermanos han padecido antes, sobre todo en lo que se refiere a tenores y sopranos. Para el director de orquesta Friedrich Haider, buen conocedor del mundo de la lírica, “hay dos grandes problemas que afectan al mundo de la ópera y que se han convertido en un fenómeno muy preocupante: faltan buenos tenores y voces pesadas wagnerianas.

de Brünnhilde en *El ocaso de los dioses* que, tras cinco horas en el escenario, culmina con un espectacular monólogo—, y una tesitura de cierta amplitud que les permita moverse en registros bastante incómodos. La suma de estos tres aspectos convierte a sus intérpretes en especialistas que, obviamente, deben ser germano-parlantes ya que el idioma es fuente del poema donde se ancla la idea musical. El tenor Lauritz Melchior, considerado por algunos como el mejor tenor wagneriano de todos los tiempos, caracterizaba a su tipo de voz como “más oscura que la del tenor lírico italiano corriente ya que posee algo de barítono. El tenor heroico (en alemán *Heldentenor*) debe aprender sobre todo a economizar energía pues son roles extensos. Ocurre como en las carreras de caballos: si uno trata de mantenerse durante todo el tiempo en primer lugar, nunca llegará al final”.

Algunos se preguntarán entonces qué megalomía llevó a Wagner a

mán muestra otras características. Sobre este idioma construyó Wagner un tipo de canto que, para muchos, puede sonar monótono, y que está perfectamente entrelazado con el juego orquestal que ofrece el foso. Basta ver lo que sucede con la muerte de Isolda en el *Tristán* que puede, perfectamente, funcionar como obra exclusivamente instrumental, prescindiendo de la partitura de la soprano. En compositores italianos o franceses sería impensable.

Balance orquestal. Sin embargo, la importancia de la orquesta no diluye ni mucho menos el aspecto vocal. Como afirma Haider a EL CULTURAL, “el director tiene siempre la responsabilidad en lo que se refiere al balance de las voces y la orquesta. Pero por otro lado, hay un límite: no puedes reducir el sonido de la orquesta en su totalidad o, por el contrario, perderías el color principal y el músculo especial de la música. Por esto, las voces para Wagner deben ser realmente voces de gran sonido. O mejor dicho: deben conseguir que el sonido llegue al público... Eso quiere decir que si alguien tiene suficiente técnica, aunque no cuente con una voz grande, podrá ser escuchado, porque la voz corre. Pero, sin esa técnica los cantantes acaban arruinándose”.

Wagner acudió además a cantantes experimentados y, incluso con ellos, se mostró muy exigente en sus montajes. De ahí, quizá, la primera carencia que se aprecia en muchos artistas actuales es producto de su falta de experiencia. René Kollo, que durante años fue intérprete de las partes más exigentes de tenor en Bayreuth y media Europa, cree que ahora el problema principal viene de que los cantantes se lanzan demasiado pronto al repertorio wagneriano. Kollo se refería a dos de sus más ilustres precedentes y comentaba que “Hans Beirer comenzó cantando operetas, y Lauritz Melchior, quien junto con Max Lorenz fue quizá el único *Heldentenor* (tenor

heroico adecuado a papeles como Sigfried o Tristán) natural, comenzó a cantar el repertorio de Wagner cerca de los cuarenta. De modo que al principio los *Heldenteners* son simples tenores como los demás. Cuando, gradualmente y a pesar de las orquestas cada vez más ruidosas y densas, y de directores a quienes los cantantes en escena no les importan un comino, un tenor que canta a Wagner consigue hacerse oír, entonces es un *Heldentenor*”. En la misma línea se expresaba la soprano Graziella Sciutti, conocida intérprete y profesora de canto, cuando afirmaba que “el *Heldentenor* puede tener dentro la semilla, pero empieza como tenor lírico. Luego, si no apremia su voz o abusa de ella, evolucionará gradualmente. ¡Nadie es un *Heldentenor* a los veinte años! Tampoco hay grandes sopranos wagnerianas a esa edad. ¡A los veinte años Kirsten Flagstad cantaba papeles italianos coloratura como Amina en *La sonámbula*”.

Precisamente el cambio, casi explosión, que se ha experimentado en la ópera en los últimos años en todo el mundo ha obligado a forzar la máquina a muchos. En un foro reciente se comentaba que a las voces wagnerianas les está pasando como al ginseng que, ante la increíble demanda mundial, no se le deja crecer adecuadamente y es de peor calidad que en el pasado. Coincide en esta impresión el barítono Bernd Weikl, que ha sido Hans Sachs en Bayreuth, cuando afirma que “en tiempos, los cantantes recibían un salario fijo y se esperaba que pasaran años en un elenco estable donde cantaban tres o cuatro veces por semana. Ahora, si quieren gozar de la clase de ingresos a los que estoy acostumbrado, tienen que trabajar realmente duro. De modo que no dicen ‘no’ tan a menudo como deberían”. Para Weikl, “aunque surgen voces fabulosas de vez en cuando, suelen arruinarse prematuramente y no tenemos mezzos verdianas, *Heldenteners* ni tampoco *Heldenbaritons*

wagnerianas

Nadie sabe a qué se debe exactamente, pero posiblemente suceda lo mismo que en la naturaleza misma: como el oro, este tipo de voces son algo demasiado especial”.

Intérpretes sobrehumanos. Aunque los aficionados wagnerianos saben mucho de este tema, es posible que algunos lectores desconozcan las razones que llevan a estas partituras a ser defendidas por voces que tienen mucho de sobrehumanas. Básicamente las dificultades vienen de la suma de tres requerimientos: una potencia o capacidad de superar una orquesta muy nutrida y activa, una resistencia que les permita aguantar obras muy largas y exigentes —y como muestra véase el papel

convertirse poco menos que en un asesino de voces o en un creador de partituras imposibles. En realidad, no es del todo así. Wagner acudió, en su momento, a los cantantes que tenía a mano para llevar a cabo su concepto de drama lírico que es, ciertamente, muy especial. Por otro lado, la técnica de los artistas alemanes era muy distinta de la de los italianos, e incluso llegó a ser poco apreciada por sus compatriotas. Muchos de éstos, desde el compositor Quantz a Federico II de Prusia, despreciaron la forma alemana de cantar. Incluso ahora, algunos críticos suelen acudir para explicarlo al muy repetido dicho de “en Alemania, quien no grita, no gusta”. Frente a la variedad fonética del italiano, el ale-

capaces de cantar Wotan. En la actualidad tenores con una voz apenas adecuada para Tamino se embarcan con papeles de *Heldentenor* y se horrorizan cuando la voz se les desmorona”. En su opinión, “nada reemplaza el tiempo, y no hay manera de acelerar el proceso y saltar de partes lírico-ligeras a los pesados roles wagnerianos, del mismo modo que no es posible que un joven pianista arremeta con el *Concierto* de Chaikovski sin dedicar años a los *Estudios* de Karl Czerny”.

Problemas estilísticos. Pero los problemas no son sólo vocales, sino también estilísticos y aquí empieza una batalla que aunque se barruntaba hace años, se ha planteado con fuerza en los últimos tiempos. El director Marc Minkowski, que visita España los próximos días y que llevó a cabo una muy controvertida lectura de *El holandés errante*, señalaba a EL CULTURAL que “Wagner es el autor peor servido de la actualidad. Basta ver con qué *tempo* se aborda. Dos veces más lento”. Minkowski señala que este proceso se ha visto incrementado, “tras la muerte del compositor. Hay que recuperar un Wagner más lírico, más matizado y expresivo”.

Precisamente en un conocido artículo de 1968, el director de orquesta y musicólogo René Leibowitz ya afirmaba que los cantantes wagnerianos de después de la Segunda Guerra Mundial se habían convertido, poco menos que, en “gritones crónicos”. Y, sin embargo, eso no siempre fue así, tal como nos transmiten documentos escritos y algunas grabaciones. Los elegidos por Wagner distaban mucho de “gritar”. Algunos incluso habían surgido de escuelas italianas o influidas por éstas con el virtuosismo de una Lilli Lehmann o una Ernestina Schumann-Heinck. Para Minkowski la solución viene de “redimensionar las dinámicas y las voces. Las or-

El fin de una *Tetralogía*

EL *Ocaso de los dioses* culmina un proyecto que ha estado lleno de claroscuros. Cuando en su día el Real se subió al carro de la producción de Dresde – ciudad de claras raíces wagnerianas– a instancias de García Navarro, su director musical, aspiraba a llevar a buen puerto este proyecto en primera persona. Se contaba además con la factura de Willy Decker que había dejado un espléndido recuerdo con su *Peter Grimes* de Britten–en el mismo montaje que se verá en Bilbao– por las fuerzas del Teatro de la Moneda de Bruselas. Frente al riesgo que implica una nueva producción, el nombre de Decker era una garantía por su considerable prestigio internacional.

La muerte de García Navarro obligó a buscar, *in extremis*, una figura de peso para sustituirle. Peter Schneider es maestro curtido en los duros fosos wagnerianos. Incluso fue responsable de la *Tetralogía* en Bayreuth reemplazando a Solti ante la espantada de éste. Teniendo en cuenta que la Sinfónica de Madrid necesitaba un director sólido, la baza Schneider suponía una garantía *a priori* suficiente.

Los resultados, sin embargo, tanto del prólogo *El oro del Rin* y como de las dos primeras jornadas, *Walkiria* y *Sigfrido*, han generado en el público una cierta desilusión. La propuesta de Willy Decker, que está llena de ideas interesantes, parece lejos de ser comprendida por un público mal familiarizado con el mundo wagneriano. La lectura de Decker iba dirigida a los melómanos alemanes que llevan conviviendo más de cien años con este repertorio. El Real hubiera necesitado de una visión que hubiera mostrado la *Tetralogía* a un aficionado que, en su mayoría, está distante de estas óperas llenas de dioses y héroes.

Con este montaje se ha llegado a la situación de tener que explicar doblemente a lo que se asistía: Wagner, en primera instancia, y a su lector Decker, en segunda. Para más *inri*, la producción va dirigida a Dresde, un teatro de repertorio, que cambia la programación a diario, con lo que su montaje escénico parece “escaso” ante las posibilidades inmensas del Real. Teniendo en cuenta éstas, al aficionado se le hace la boca agua pensar en los montajes de Seattle o en las previsiones para Los Ángeles de George Lucas. El aparente desprecio de Decker, que esperó hasta *Sigfrido* para dejarse caer por Madrid, tampoco ayudó mucho.

Por otro lado, la interpretación musical se ha contagiado de idéntica grisura. Schneider, buen trabajador y que no ha obtenido malos resultados de la orquesta, es un director falto de esa chispa necesaria para caldear las larguísimas partituras wagnerianas. El irregular reparto, hasta ahora, sí ha tenido figuras más que estimables como Plácido Domingo, Waltraud Meier, Hanna Schwartz, Lioba Braun o Alan Titus. Habrá que ver este *Ocaso* en manos de Luana de Vol –que dejó mejor impresión en *Walkiria* que en *Sigfrido*– y que pone en manos del poco conocido tenor Alfons Eberz una de las partituras más duras.

questas tocan fuerte todo el tiempo, con timbres muy metálicos que limitan las posibilidades expresivas de los cantantes”. Minkowski señala que “una ópera de Wagner parece a veces un combate de luchadores de sumo”. Como ejemplo ideal señala la versión que llevó a cabo Margaret Price en *Tristán e Isolda* en la grabación dirigida por Carlos Kleiber: “Aunque es un disco, creo que por ahí se debe afrontar la verdadera recreación de este autor”.

Y es que a la muerte del compositor, el Festival Bayreuth y, con él, la escuela wagneriana quedó en manos de Cosima, su mujer, cuyo reinado se extendió a parte del XX.

Convertida en poco menos que una profetisa infalible sentó cátedra en materia de dirección, recitación y vocalidad. Bajo su régimen, como comenta el crítico operístico Rodolfo Celletti, la declamación wagneriana llegó al límite del *sprechgesang*. Más aún,

Cosima siempre manifestó incluso cierta animadversión por aquellos que, siguiendo a su marido, buscaban la línea canora. Así la gran Lilli Lehmann fuera tratada poco menos que como una apóstata. Celletti afirma que en los cuarenta se hacía mejor Wagner en el Met de Nueva York (en pleno reinado de Melchior y la Flagstad) que en Bayreuth. Y en su opinión, sólo tres intérpretes en los últimos treinta años han sabido “cantar” Wagner con adecuados medios: el barítono Thomas Stewart y los bajos Karl Ridderbusch y Gottlob Frick.



EL OCASO EN EL MONTAJE DEL REAL

Carmen abre el Festival de Las Palmas

Entre Vivaldi y Massenet

La temporada de Las Palmas se inicia el martes con *Carmen*, el título más famoso de Bizet. Hasta el próximo mes de junio artistas reconocidos como Juan Diego Flórez y Aquiles Machado actuarán a la capital canaria.

HAY, hasta cierto punto, una atractiva diversidad de géneros en la selección de títulos del Festival de Ópera de Las Palmas que empieza el próximo martes. Tenemos dos óperas cómicas francesas en sentido amplio, *Carmen* de Bizet y *Manon* de Massenet; una ópera romántica neobelcantista, *Puritinos* de Bellini, una ópera clásica semibufa belcantista, *El turco en Italia* de Rossini, y, en versión de concierto, una ópera barroca, *Bajazet* de Vivaldi.

Sin duda, la principal novedad, el 20 de abril, es el título vivaldiano, aunque sea en versión concertante. El equipo de intérpretes vocales —cuyos nombres exactos desconocemos— actuará junto a Fabio Biondi, auténtico especialista en estas músicas, y su conjunto Europa Galante. No es nada fácil de reproducir la florida escritura de *Bajazet*, como de ninguna obra lírica del Prete Rosso.

En cuanto al capítulo de nombres la atención va a estar centrada en la participación en *I puritani* del peruano Juan Diego Flórez. El acontecimiento, que se prevé para

el día 18 de mayo, llevará a muchos aficionados al pequeño Teatro Cuyás. Hay, en efecto, expectación por ver qué hará en este su primer Arturo el cantante, a cuya voz quizá le falte un punto de carne, de densidad, para acometer el personaje, al que esperamos consiga dar el grado justo de abandono y finura. Exigencias, que el tenor, apoyado en su buen gusto, su canto justo y afi-

nado y su magnífica proyección en la zona sobreaguda, está en condiciones de atender. A su lado, la Elvira de una soprano en alza, la granadina Mariola Cantarero, de instrumento ligero y sonoro y de un cada vez más depurado arte de canto tras las lecciones vienesas con Ruthilde Boesch. Dos jóvenes españoles que vienen pegando, Juan Jesús Rodríguez, barítono, y Simón Orfila, bajo-barítono, serán respectivamente Riccardo y Giorgio. Riccardo Frizza, habitual colaborador de Flórez, estará en el foso. Producción del Teatro SNG de Malibor firmada por Roberto Laguna.

Nueva producción. Las representaciones de *Carmen*, que abren la muestra, constituyen nueva producción del Festival llevada a la escena por el argentino Mario Pontiggia. En el papel protagonista, una mezzo, de carácter más bien lírico,

La principal novedad de esta edición viene con el *Bajazet* de Vivaldi, en versión de concierto. El equipo vocal será dirigido por Fabio Biondi

de voz plena y rotunda, Luciana d'Intino, una intérprete bastante segura. Don José es el lituano Sergei Larin, cuyo timbre de tenor amplio ha ido perdiendo belleza y redondez en los últimos años, pero que es intérprete de cierta garantía. El un tanto primario Vittorio Vitelli es Escamillo, mientras que Micaela recae en la ascendente Paula Almenares. El práctico Guido Ajmone-Marsan, que



ROBERTO RICCI

LUCIANA D'INTINO EN UNA REPRESENTACIÓN DE *CARMEN* EN PARMA

sorteó el pasado año *Ariadne auf Naxos* de Strauss, empuña la batuta.

El 16 de marzo será la suerte de *Manon*, esa delicada y aburguesada pintura de un personaje encantador y trágico, una especialidad de Massenet. Se cuenta con dos nombres de talla para la pareja protagonista: la francesa Norah Ansellem, artista sensible, capaz de manejar una voz nada del otro mundo —y de sacar adelante en el Real una *Traviata* muy digna—, y el venezolano

son los que despliega también el imaginativo y veterano Pier Luigi Pizzi en el montaje que él mismo diseñó para Montecarlo de *Il turco in Italia*, una mondante y sentimental ópera rossiniana en la que destaca, sobre todo, la figura caleidoscópica de Fiorilla, que precisa de una soprano lírica o lírico-ligera de mucho fuste para dar cumplida cuenta de la espinosa coloratura de la parte. Ese puede ser el caso de la grancanaria Yolanda Auyanet, premiada hace diez años en el Viñas y ausente en los últimos tiempos de nuestros coliseos. Selim está a cargo de Marco Vinco, el retoño, aún en

formación, de Ivo Vinco y Fiorenza Cossotto. El caricato Bruno Praticò, el joven barítono Roberto de Candia y el cumplidor tenor ligero Juan José Lopera son respectivamente Geronio, el Poeta y Narciso en estas funciones, del 8, 10 y 12 de junio, que están encomendadas en lo musical a Marco Zambelli.

ARTURO REVERTER

El sábado, el sevillano Teatro Maestranza presenta el título más esperado de su temporada: *Macbeth* de Verdi. La versión operística de la tragedia escocesa de Shakespeare se ofrece en una producción del Teatro Comunale de Módena, dirigida en lo escénico por Giancarlo Cobelli y en lo musical por Daniel Lipton. Contará con una pareja protagonista de auténtica excepción, el barítono Carlos Álvarez y la mezzo Violeta Urmana, quienes debutan en sus respectivos papeles. EL CULTURAL ha conversado con ellos.



Carlos Álvarez y Violeta Urmana debutan la ópera de Verdi en el Maestranza *Macbeth* de estrellas en Sevilla

PROSIGUIENDO con la corriente verdiana que últimamente impera en nuestro país, llega al Teatro de la Maestranza esta apasionante ópera de la primera época del compositor, que se estrenó el 14 de marzo de 1847 en el Teatro della Pergola de Florencia, si bien la versión más conocida es la que Verdi presentó, con decisivos cambios, en el Teatro Lírico de París el 21 de abril de 1865. Ésta es la que se podrá ver también en Sevilla los días 21, 24, 26 y 29 de febrero, con otros relevantes nombres como el tenor José Sempere o el bajo Giacomo Prestia.

Se ha valorado siempre en *Macbeth* la fidelidad con que sigue el original shakesperiano y la fuerza de sus dos personajes principales, especialmente el de Lady Macbeth, uno de los más terribles del repertorio. Así lo ve Violeta Urmana, una de las voces femeninas más destacadas de los últimos años, que dejó

en el Maestranza un magnífico recuerdo como Adalgisa en *Norma*. “No es un personaje fácil. Se ve que es mala ya antes de que empiece la obra, algo que yo no soy en absoluto”, declara bromeando. “Para ella, la ambición de poder lo justifica todo, y por eso llega a dar auténtico miedo. El problema está en expresar adecuadamente esa maldad con la voz”, afirma. Sin embargo, la cantante lituana no está de acuerdo con que Verdi, como a veces se ha dicho, exigiese una voz ‘fea’. “Creo que se refería más bien a una voz expresiva –matiza–. Es un papel aún belcantista, con agudos y coloratura, y también requiere una cierta fuerza en la voz, pero sobre todo hay que cantarlo bien”.

Es la primera vez que interpreta la obra en escena, aunque ya la cantó en concierto con gran éxito en el pasado Festival de Edimburgo. “Hacerlo en escena te ayuda mu-

cho, porque hay cosas que en concierto llegan a parecer exageradas, aunque puedes centrarte más en los aspectos musicales”, indica. El montaje de Sevilla es muy interesante, porque se concentra en las relaciones entre los personajes y en lo que ocurre en el interior de cada uno, y no hay mucha acción superflua”, señala esta artista, favorita de directores como Riccardo Muti o Pierre Boulez y actualmente inmersa en un significativo cambio de cuerda. “Mi voz tiene un centro y unos graves muy seguros, pero me siento cada vez más orientada hacia el campo de soprano. De hecho, he dejado Azucena porque es una tesitura excesivamente baja, demasiado ‘salvaje’, con graves de pecho, y en 2005 cantaré mi última Éboli. A partir de ahora haré *La Forza del Destino*, *Andrea Chénier*, *La Gioconda*, *Tosca*, *Don Carlo*, *Un Ballo in Maschera*, quizá *Aida* o incluso *Nor-*

ma, esta última primero en concierto. Deseo con fervor cantar las bellas frases de las sopranos”, confiesa Violeta Urmana, que acaba de obtener un clamoroso triunfo con un recital en el Liceu. “Ha sido muy hermoso –dice–, porque no había vuelto desde que ganó el Concurso Viñas, aunque regresaré como Kundry en *Parzifal* (obra con la que alcanzó el reconocimiento internacional en Bayreuth)”. También ofrecerá recitales en Valencia, Bilbao y Madrid, en cuyo Teatro Real se presentará como Santuzza en *Cavalleria Rusticana* en 2007.

Verdi y Shakespeare. Carlos Álvarez, por su parte, se reconoce fascinado por el tándem Verdi-Shakespeare, que le ha traído mucha suerte en sus interpretaciones de Ford en *Falstaff* o Yago en *Otello*. “En este momento me encuentro tomándole el pulso al personaje –comenta–.

“El montaje de Sevilla es muy interesante, porque se concentra en las relaciones entre los personajes y en lo que ocurre en el interior de cada uno, no hay mucha acción superflua”, afirma Urmana



ÁLVAREZ Y URMANA EN EL MONTAJE DEL MAESTRANZA

GUILLERMO MENDO

Macbeth es un hombre que se muestra fuerte en público, pero débil ante su esposa. Un guerrero con ambición en la Escocia de los clanes, en quien simplemente se cumple todo lo que le habrían vaticinado las brujas. La primera muerte es difícil de justificar, pero luego se convierte en una especie de rutina, ya que la vida no tiene ninguna importancia para él. Su propia muerte es, de hecho, como una liberación”, sentencia el barítono malagueño. “Es un papel teatralmente muy rico, en el que tiene una enorme importancia el matiz. El primer dúo con Lady Macbeth está casi todo indicado *sotto voce*, y cada una de las frases es decisiva. Me ha ayudado mucho el Yago, y es un orgullo y una satisfacción debutar con los dos papeles en Sevilla”. Carlos Álvarez declara sentirse muy cómodo

“El primer dúo con Lady Macbeth está casi todo indicado *sotto voce*, y cada una de las frases es decisiva. Me ha ayudado mucho el Yago, y es un orgullo y una satisfacción debutar con los dos papeles en Sevilla”, señala Álvarez

con el director de escena: “Es muy gráfico y tiene las ideas muy claras, lo cual te ayuda enormemente a la hora de crear un personaje. Ha apostado por una lectura bastante descarnada y poco heroica, en la que la protagonista es Lady Macbeth y yo soy el ‘agonista’, con una agonía que te lleva a la desesperación”.

Barítono verdiano. El cantante español se muestra enormemente agradecido a Verdi por haber escrito tan grandes papeles para barítono, y ya se perfilan en el horizonte Renato en *Un Ballo in Maschera* y Simon Boccanegra. “El primero llegará en 2005 en Nueva York y el otro posiblemente en 2007, aunque lo contemplo con mucho respeto por tener que reflejar el paso de una persona joven a un hombre mayor”, declara. “No

me veo tanto como *Nabucco*, aunque el tema está muy en boga por el conflicto árabe-israelí. Para que luego digan que la ópera no está de actualidad. Sólo hay que hacerla con lecturas atractivas”.

Próximamente le veremos en el Liceu, de nuevo con *Macbeth*, y en el Real con la recuperación de *Ildegonda*, la primera ópera de Arrieta. “Es una obra muy interesante”, afirma, “plenamente italiana, a medio camino entre Donizetti y Carlos Gomes, y mi papel es muy lucido. Va a ser toda una sorpresa”, anuncia nuestro internacional artista, que se muestra claramente satisfecho de que su disco *Andalucía* esté entre los más vendidos del mercado. “Tuvimos la suerte de que participase el sello de RTVE, lo que ha facilitado la distribución. Queríamos presentar esta música con un gran respeto, y estoy muy contento del trabajo de la Orquesta de Málaga y Miquel Ortega”. Pero no es el único proyecto de Carlos Álvarez con su tierra. De hecho, se encuentra inmerso en la elaboración de los estatutos de una Fundación que llevará su nombre para promocionar la música lírica, cuya sede estará en su ciudad natal y en la que piensa invertir la remuneración económica que recibió recientemente por el Premio Nacional de Música, y que explica así: “Los cantantes de mi generación tuvimos mucha suerte, pudimos dejar nuestras ocupaciones y promocionarnos dentro y fuera de España, y es el momento de dar algo a cambio. No puede ser que ciudades como Sevilla o Málaga tengan dificultades para mantener sus temporadas, con aportaciones cada vez más reducidas. Si es verdad que vivimos un momento dulce en la ópera, que se demuestre”. A ver si cunde el ejemplo.

RAFAEL BANÚS

El caso Álvarez

CADA vez que asisto a una ópera en la que interviene Carlos Álvarez se me presenta un problema al escribir la crítica, hasta el punto que, a veces, preferiría no ir al espectáculo.

Conozco a Álvarez desde hace años. Allá por 1992, nos encontramos en el Met neoyorquino durante un *Stiffelio* de Verdi. Cantaban Domingo y un barítono con todas las expectativas por delante: Vladimir Chernov. Carlos y yo —y el veterano Sherrill Milnes— compartíamos patio de butacas en los ensayos y hablamos mucho. Estaba esperando una audición con Levine, pero éste no le dedicó gran atención a pesar de la insistencia del tenor español. La verdad es que hubiera sido estupendo para el Met contar con una pareja de barítonos como Chernov y Álvarez para fomentar la rivalidad. Pero no pudo ser.

Álvarez supo decir no a Muti para un *Rigoletto* tempranero y ha acertado también en otras importantes decisiones. Sin embargo hay una por realizar. El barítono malagueño posee una voz barítonal con uno de los timbres más atractivos que hayamos escuchado jamás. Su emisión impacta por la potencia, por la rotundidad varonil. Sin embargo, la voz no se halla siempre bien colocada y ello le reporta problemas. A veces de tipo pasajero, como agotamientos que no debían producirse. Pero, además, hay siempre un efecto permanente: no logra emplear todas las dinámicas. Los matices se pierden debido al abuso del *mezzoforte*, que proyecta un carácter lineal a las interpretaciones. Posiblemente hubiera solución con un profesor de canto adecuado. Pero Álvarez confía en su mánager también plenamente como docente y, a veces, no es conveniente que la fe sea tan ciega. ¿Cómo es posible que con una materia prima tan envidiable no acabe de ocupar un puesto de referencia en la historia?

Hoy opino yo por escrito, pero la mayoría de mis compañeros opinan otro tanto de palabra.

GONZALO ALONSO

Minkowski interpreta a Haendel

EN los últimos años Marc Minkowski (París, 1962) se ha convertido en un referente obligado en la dirección de orquesta tras una entusiasta labor de recuperación y actualización de un amplio catálogo lírico y sinfónico que abarca de los siglos XVII al XX. Fagotista de formación, fundó en 1982 Les Musiciens du Louvre, grupo al que se asoció años después la Orchestre de Chambre de Grenoble. Frente a ellos se ha dedicado a defender con fecunda pasión el repertorio francés de los siglos XVII y XVIII, algo que le ha valido ser considerado, después de su digno maestro Nikolaus Harnoncourt, el mayor revolucionario de esta época y sus géneros. En su continua búsqueda para, en sus palabras, “recrear en cada versión la atmósfera, recuperar el alma que alimenta el origen de la obra”, ha devuelto el brillo a óperas arrinconadas como *Robert le Diable* de Meyerbeer, la *Belle Hélène* de Offenbach o *Platée* de Rameau, cuyas lecturas en Berlín, el Châtelet de París y el Palais Garnier respectivamente tuvieron, si bien no exentas de polémica, una multitudinaria respuesta de público, al igual que sus posteriores registros discográficos.

Juego y curiosidad. De su dirección se desprende un intuitivo sentido del juego y la curiosidad, siempre unido a un meticuloso trabajo sobre las partituras, que dan como resultado en la ejecución una sugestiva impresión de esponta-

neidad y que permite descubrir en cada caso un nuevo aspecto de la obra. Algo que dejó patente tras su reciente versión de *Giulio Cesare* de Haendel, con la que visitó nuestro país hace un par de años y cuya grabación fue considerada para muchos el mejor disco de 2003. El Auditorio Nacional –y posteriormente el Príncipe Felipe de Oviedo el día 23– le recibe este sábado para hacerse cargo de *Acis y Galatea*, sustituyendo a la inicialmente prevista *Semele*, obra compuesta en 1719 por el genio alemán, del que Minkowski se declara un devoto servidor: “Haendel indagó todos los recursos de la música con una energía, una voluntad y una vitalidad que también a mí me transmiten dinamismo. Escribió una música que nos capta y nos conmueve de inmediato con los medios más sencillos. Y lo que me conmueve, más que el relato, es el lenguaje musical del amor, la búsqueda por medio de la música de una verdad psicológica que expresa los sentimientos secretos de los personajes. En él se da una confianza en la vida que todos necesitamos hoy”, señala.

Al lado de sus conjuntos, Minkowski interpretará este “entretenimiento pastoral” que, a modo de mascarada, relata las vicisitudes amorosas de la pareja mitológica griega. La parte solista estará defendida por un casi desconocido quinteto vocal del que destaca la escocesa Gillian Webster en el papel de Galatea, una soprano lírica habitual en este repertorio. **G. FORTEZA**



M. RODRÍGUEZ

MINKOWSKI DIRIGE EN MADRID Y OVIEDO

Hermitage en gira

LA Orquesta del Hermitage de San Petersburgo inicia este domingo en el Auditorio de Zaragoza una gira con la que, junto a su director titular desde 1998, Alexis Soriano, recalará en Granada (23), Madrid (24), Pamplona (25), Burgos (26), Avilés (27) y Barcelona (29). En el programa de los tres primeros conciertos figura la *Sinfonía Escocesa* de Mendelshonn y el *Segundo Concierto* de Chopin con el pianista Joaquín Soriano como solista. En las siguientes citas el conjunto ruso intercalará la *Sinfonía Clásica* de Prokofiev y el vibrante *Concierto para piano y trompeta* de Shostakovich, con Eldar Nebolsin al teclado.

Ópera según Rimbaud

EL próximo lunes la Ópera de París presenta una nueva creación de una obra lírica a partir de textos de Rimbaud. Se trata de *L'espace dernier* realizada por el compositor Matthias Pintscher (1971), una joven figura con mucho respaldo en Francia. La obra, calificada por su autor como “profundamente depresiva”, será defendida por Kwané Ryan, un joven maestro canadiense, bien conocido por su vinculación con la obra contemporánea. La escena es de Michael Simon mientras que en el reparto destaca una figura en alza, la costarricense Iride Martínez.

Piano en Zaragoza

LA VII edición del ciclo Grandes Solistas del Auditorio de Zaragoza se inicia hoy mismo con el concierto de un dúo excepcional formado por el pianista Christian Zacharias y el violinista Frank Peter Zimmermann con un programa compuesto por obras de Mozart, Brahms y Schubert. Hasta el mes de noviembre, importantes figuras del teclado actuarán en la capital maña. Así, destacar a Krystian Zimerman, que no se deja caer mucho por España y que volverá, con un programa por determinar, el 27 de marzo. Se incluyen las actuaciones de Yundi Li, el último premio Chopin del Concurso de Varsovia, con un programa dedicado al autor polaco y a Liszt; Nelson Freire que ofrecerá obras de Bach, Beethoven (nada menos que la *Appassionata*), y los Preludios de Chopin o el genial Sokolov, así como los jóvenes Jonathan Gilad y el español Javier Perianes.

Manuel Cid en la Zarzuela

EL Ciclo de Lied del Teatro de la Zarzuela recibe el próximo lunes a uno de los cantantes españoles más curtidos en el repertorio, el tenor sevillano Manuel Cid. Junto al pianista Josep María Colom asumirá un amplio programa dividido en dos bloques. El primero estará centrado en la canción alemana –con obras de Schubert y Strauss– para afrontar en la segunda parte piezas de Duparc –*L'invitation au voyage* o *Chanson triste*– y Ravel –*Don Quichotte à Dulcinée* o la *Chanson romanesque*– para finalizar con varias composiciones del argentino Carlos Guastavino.

DISCOS

**J. STRAUSS**

CONCIERTO DE AÑO NUEVO
FILARM. VIENA/R. MUTI
DG 474 900 2

CON la regularidad del turrón, la edición en disco compacto del concierto de Año Nuevo de la Filarmónica de Viena se ha convertido ya en algo consustancial a estas primeras semanas del nuevo año. Tanta prontitud responde a obvias y legítimas razones de mercado. Riccardo Muti, que no es precisamente la alegría de la huerta, rige con pericia, gusto e indudable maestría la sucesión de vales, polcas, czárdás, galopes y marchas que integraron el programa, en esta edición centrado en la figura de Johann Strauss I, de quien se conmemora el segundo centenario de su nacimiento. De la mano de Muti, la Filarmónica de Viena juega y se explaya con una música que forma parte de su entraña. En la batuta, se echa en falta un poquillo más de gracejo y chispa. La calidad técnica de la toma de sonido está a tono con la autenticidad de las versiones. En el debe de este álbum para todos los públicos, hay que anotar que el texto que incluye su ilustrado cuadernillo, firmado por el delegado general de OFV, Clemens Hellsberg, aparece sin versión española. **J. ROMERO**

**ELLA & LOUIS AGAIN**

FITZGERALD/AMSTRONG
VARIOS CANCIONES
VERVE 065 390 2

JUSTO un año después de que Ella Fitzgerald y Louis Armstrong reunieran sus leyendas en el disco *Ella and Louis* salió a la venta la continuación de aquel sublime encuentro bajo el título de *Ella and Louis again*. Estos dos iconos del jazz universal luego volverían a gastar talento en la recreación jazzística de la célebre ópera de Gershwin *Porgy and Bess*. La actual reedición recoge y enriquece aquellas míticas sesiones registradas en 1957. Junto a la trompeta de Satchmo y la voz todopoderosa de Ella, en primera línea aparecen el guitarrista Herb Ellis y el pianista Oscar Peterson, dejando en la retaguardia el buen hacer rítmico del contrabajista Ray Brown y el baterista Louie Bellson. La sola presencia de estos nombres ya apunta un jazz clásico e intemporal, por derecho, y un sentir exquisito, cadencioso y poético del swing. Así, la literatura vocal y musical de la pareja da cuenta de composiciones entrañables como *Makin' Whoopee*, *Stompin' at the Savoy*, *Willow weep for me*, *Ill wind* o *Let's do it*. **P. SANZ**

**P. I. CHAIKOVSKI**

OPRICHNIK
G. ROZHDESTVENSKY
DYNAMIC 430/1-3

EL fracaso de su primera ópera, *El Voyevoda*, llevó a Chaikovski a incluir parte de la misma en su siguiente título escénico, *Oprichnik*, que alcanzó cierto éxito cuando se representó en San Petersburgo en 1874. Los *Oprichnik* eran la guardia privada de Iván “el terrible” en el siglo XVI. Cabalgaban sobre negros caballos con los que arrastraban el país. Los Romanov no aprobaron la ópera porque temían que fuese asociada con la brutalidad de su antecesor, y tampoco tuvo mejor suerte en el periodo soviético, pues podían establecerse asociaciones con el KGB. *Oprichnik* es, ante todo, una historia de amor, y plantea una bella relación entre el protagonista y su madre (un poco al estilo de *Il trovatore*). Posee un formato de gran ópera a lo Meyerbeer, culminando en la ejecución del héroe. La presente versión procede del Teatro Lírico de Cagliari, uno de los escenarios italianos menos convencionales. Rozhdestvensky, el gran maestro ruso, da todo su carácter a esta obra al frente de un idiomático conjunto vocal, una notable orquesta y un espléndido coro. **R. BANÚS**

Tricentenario Charpentier**MARC-ANTOINE CHARPENTIER**

MÚSICA SAGRADA. MUSICA ANTIQUA KÖLN

REINHARD GOEBEL, DIRECTOR

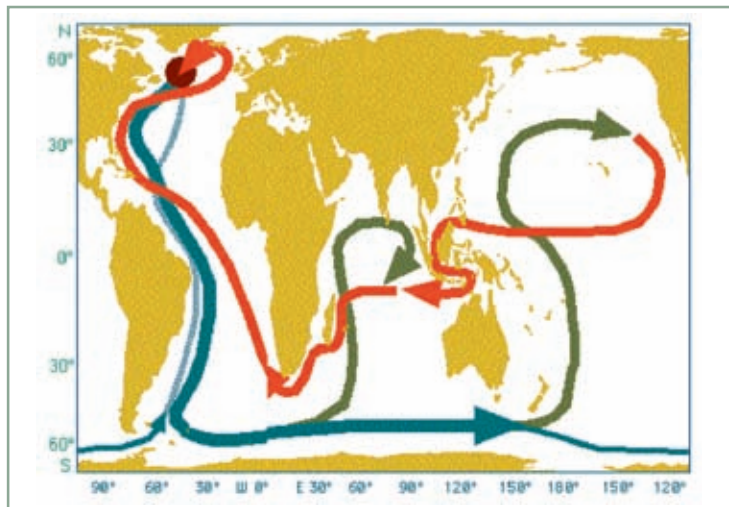
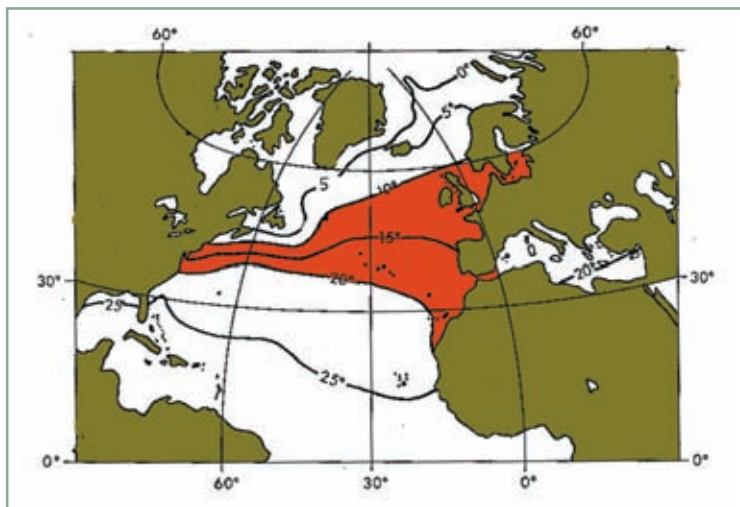
ARCHIV 474 507 2

CONOCIDO sobre todo por uno de sus *Te Deum* –música de las conexiones con Eurovisión–, Marc-Antoine Charpentier (1645-1704), del quien se cumple esta semana el tricentenario de su muerte, fue un prolífico compositor, sobre todo de música eclesiástica. 10 magnificats, 37 antífonas, 84 salmos, 200 motetes, 25 obras escénicas entre pastorales, divertimentos y óperas figuran en el Catálogo razonado del autor redactado por H. W. Hitchcock (Picard, París, 1982). Además hay que sumar oratorios, cantatas, canciones seculares, salmos, himnos, sinfonías, sonatas, oberturas, intermedios, música incidental... Todo un mundo inabarcable y lleno de bellezas.

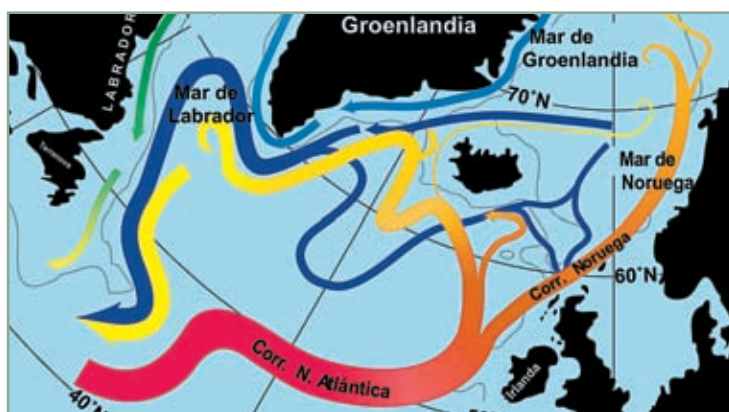
Algunas de ellas llegan ahora a nuestro poder gracias a este disco interpretado con mucha propiedad, transparencia y cuidado por el conjunto Musica Antiqua Köln que dirige el violinista Reinhard Goebel. Quizá destaque por su novedad y su curiosa conformación la *Misa para instrumentos de madera y cuerdas*, con partes gregorianas que establecen un contraste sumamente expresivo con las secciones puramente instrumentales, coloreadas, emotivas, plenas de variadas ideas. A su lado figuran fanfarrias, marchas realmente excitantes, ofrendas, *Sinfonías* de responsorios y una *Suite* para cuerdas.

Todas ellas músicas de enorme poder de concentración, tienen adecuada y precisa interpretación. Goebel dirige con claridad y aire muy estimulante, con su proverbial impulso rítmico. Otra circunstancia marca el interés de este disco: la inclusión de un segundo CD que festeja los 25 años de relación entre Musica Antiqua Köln y Archiv con grabaciones pretéritas de Bach y sus hijos, Handel, Vivaldi y Heinichen. **ARTURO REVERTER**





ARRIBA, TEMPERATURA MEDIA ANUAL DE LA SUPERFICIE DEL ATLÁNTICO NOROCCIDENTAL. A LA DERECHA, CINTA TRANSPORTADORA. ESQUEMA DEL RECORRIDO DEL AGUA PROFUNDA A TRAVÉS DE LOS OCEANOS DEL MUNDO. JUNTO A ESTAS LÍNEAS, LAS CORRIENTES CÁLIDAS SUPERFICIALES (ROJOS Y AMARILLOS) SE ENFRÍAN EN EL GIRO SUBPOLAR, CALIENTAN EUROPA Y SE HUNDEN, FORMANDO AGUAS PROFUNDAS (AZULES OSCURAS).



Océanos En el fondo del clima

El deshielo de los glaciares y las continuas muestras de calentamiento global han puesto en estado de alerta a la comunidad científica. ¿Podría producirse un cambio tan brusco que impidiera al ser humano su adaptación? Algunas de las respuestas a este tipo de preguntas se encuentran en el océano y sus corrientes. Gregorio Parrilla Barrera, investigador del Instituto Español de Oceanografía, analiza para El Cultural los indicadores de la llamada Cinta Transportadora y la importancia de perfeccionar los sistemas de predicción.

El clima puede cambiar mucho más rápidamente de lo que se pensaba. A pesar de que no ha sido hasta hace unos lustros que tal posibilidad se ha demostrado, las primeras pruebas de tal hecho se habían encontrado en la primera mitad del siglo XX, aunque la mayor parte de la clase científica, influida por el principio uniformitario de la época que establecía que los cambios del sistema Tierra debían ser continuos y graduales, tanto que no podrían ser contemplados en unas generaciones humanas, no las daban por válidas. A

pesar de las pruebas que se hallaban, la posibilidad de que los cambios fueran más rápidos y que el clima de la Tierra podría estar en equilibrio inestable seguía sin ser aceptado, no sólo por razones científicas, sino también por razones religiosas: admitir un cambio repentino era, también, darle armas a los creyentes que interpretaban literalmente la Biblia y que se habían enfrentado a la comunidad científica cuando ésta había propuesto las diversas teorías sobre la génesis de nuestro planeta y la evolución humana. Entre 1930 y

1940, se encontraron huellas de cambios bruscos en los sedimentos de lagos y en las turberas; se pudo ver, en los cambios sufridos por la vegetación, que la última edad del hielo no había terminado con un calentamiento gradual y uniforme sino con una oscilación de la temperatura.

Variaciones locales. En los años 1950, con la aparición del método del isótopo de Carbono-14, se pudo datar el tiempo de ocurrencia de esta oscilación: unos doce mil años, y su duración: unos dos mil, un cam-

bio muy rápido para lo que se estimaba en esa época. Pero estas dataciones no eran, todavía, lo suficientemente precisas como para poder hallar correlaciones entre continentes. El uso del método en el plancton depositado en los sedimentos marinos contribuyó a la detección de un aumento relativamente rápido de la temperatura al final del último periodo glacial. Parecía que se había producido un cambio repentino en tan poco tiempo como mil años. De nuevo se volvió a desechar este hallazgo como una variación local.

La obtención de datos de diversa naturaleza (incluyendo modelos de laboratorio y numéricos), en particular la información de los testigos de hielo obtenidos en las latitudes polares, junto con el comienzo de una investigación interdisciplinaria del clima, iba apuntalando poco a poco la idea de un rápido

No podemos ignorar o minimizar la probabilidad de que se pueda producir un cambio tan abrupto en el clima que impidiera adaptarnos a él. La economía y las sociedades se pueden adaptar más fácilmente, como es obvio, a un cambio gradual

cambio climático. Empezaron a detectarse ciclos de alrededor de un siglo dentro de periodos más largos, variación del nivel del mar de un metro por década y enfriamientos de unos 8°C en 1.000 años y calentamientos de 5°C en 50 años. Los testigos de hielo mostraron, a partir de los isótopos de oxígeno y las concentraciones de CO₂, la existencia de cambios drásticos. Lo del CO₂ fue una gran sorpresa, ya que este gas recorre la atmósfera en unos meses, luego las discontinuidades en su concentración significaba que el cambio era de alcance planetario.

Respecto a las causas se pensó en la existencia de diferentes modos de oscilación de la atmósfera, pero no se podía entender cómo podía comportarse así sin la íntima complicidad del océano. De hecho el océano transporta tanto calor como la atmósfera, tarda mucho más en incorporarlo o perderlo y contiene la mayor parte del vapor de agua y CO₂ del sistema climático. Llegó el momento en que se aceptó que sin conocer el océano no se podía entender el clima, su variabilidad y su cambio.

Enorme rango de magnitud. Se sabía de su importancia en el sistema Tierra, pero la escasez de datos, la dificultad en su obtención y el principio de uniformismo dificultaban su estudio y conocimiento. Se tenía una imagen de un océano sumido en una cuasi perenne estabilidad. Pasado los años 1950 las nuevas técnicas y teorías mostraron un cuadro muchísimo más complicado: un océano muy variable, surcado por corrientes y

animado por movimientos que ocupan un enorme rango de magnitud, desde cms. a miles de kms., desde segundos a miles de años.

Cinta transportadora. Entre los rasgos globales que emergieron de los nuevos conocimientos destacó la llamada Circulación Termohalina (CTH). Desde los primeros muestreos oceánicos se había comprobado que las temperaturas de las aguas profundas eran bastante frías, entre 2 y 5°C. Si el Sol calentaba la superficie de la Tierra, por qué ese calor no aumentaba progresivamente la temperatura de las aguas profundas. La razón es que las aguas profundas y abisales se propagan desde las zonas polares. Las aguas superficiales que se han calentado en las regiones ecuatoriales del Atlántico, donde han incrementado su salinidad por un exceso de evaporación, son transportadas hacia las regiones polares por la circulación general de los océanos. Cuando llegan a estas latitudes el enfriamiento y la congelación las hacen más densas, hundiéndose a niveles más profundos según la densidad que adquieren. Una vez hundidas se propagan por todos los océanos hasta que centenares de años después afloran a la superficie e inician su vuelta hacia los polos cerrando el bucle.

Esta es la llamada CTH que ha dado lugar al término Cinta Transportadora del Océano. En su progreso hacia el norte, en el Atlántico la parte superior de la "cinta" suministra 4 x 10²¹ calorías a la atmósfera, lo que equivale al 35% de la

cantidad de calor suministrada por el Sol al Atlántico más allá de los 40°N. Esto explica las moderadas temperaturas invernales de Europa respecto a las del continente americano a las mismas latitudes. Modelos actuales han demostrado que si esta circulación cesara (si la cinta no estuviera operativa) las temperaturas de las aguas superficiales noratlánticas descenderían unos 5°C.

Esta cinta tiene su talón de Aquiles. En determinadas circunstancias puede pararse y no traer tanto calor a Europa. Parece que, en gran medida, la "cinta" está impelida por la cantidad de sal que contienen las aguas superficiales atlánticas, superiores a las de otros océanos y que intensifica el efecto del aumento de la densidad en las latitudes boreales atlánticas.

Agua dulce. Bastaría la adición de suficiente agua dulce, aportada por los ríos o por fusión de hielos, para que la salinidad en las capas superficiales noratlánticas disminuyera hasta el grado de que se creara una capa de agua somera que a pesar de la pérdida de calor no alcanzara la suficiente densidad para hundirse. Esto pararía la "cinta". De hecho, así ha ocurrido en más de una ocasión. Hace unos 13.000 años, después de la última gran glaciación, empezó un periodo de calentamiento, se descongelaron los hielos, disminuyó la salinidad de las aguas superficiales por un exceso de aporte de aguas dulces y la "cinta" se paró. La temperatura media en el Atlántico norte bajó 5°C, los icebergs llegaban a Portugal. Duró unos 1.300 años y aca-

bó abruptamente. En una década la temperatura de las aguas alcanzaron los niveles previos. Algo similar ocurrió hace unos 8.000 años. Duró alrededor de un siglo, un abrir y cerrar de ojos en la escala geológica pero una catástrofe durante unas generaciones humanas.

No podemos ignorar o minimizar la probabilidad de que se pueda producir un cambio tan abrupto en el clima que impidiera adaptarnos a él. La economía y las sociedades se pueden adaptar más fácilmente, como es obvio, a un cambio gradual, pero estos planes serían totalmente inadecuados ante un rápido cambio. Debemos aumentar la probabilidad de detectarlo con la suficiente antelación.

Un primer paso ha de ser el de establecer un sistema de observación del océano equivalente al meteorológico que se compagine con una intensificación en la confección de modelos de predicción. No es tarea fácil pues el océano es un medio hostil que requiere unos medios más caros y robustos que los de la atmósfera, y algunas de las técnicas necesarias para el éxito de tal sistema están todavía en su infancia. Pero, hoy día, sabiendo que el clima puede cambiar rápidamente y que tal proceso está ligado al comportamiento del océano no podemos permitirnos no estar preparados para tal contingencia en la que la humanidad se puede jugar su supervivencia o, al menos, empeorar enormemente nuestras condiciones de vida actuales.

GREGORIO PARRILLA BARRERA

Disfruta de una nueva visión del mundo natural

HISTORIA NATURAL

Distribuye LOGISTA

info@historianatural.net
Tel. 918047171

www.historianatural.net

nº 5 ya en tu quiosco

Los Hadza, los últimos cazadores *por Juan Luis Arsuaga*
Medicina evolucionista • ¡Mira... grullas! • Células madre



JUAN GOYTISOLO

“Como decía Azaña, con la edad se aprende a dejar en paz a los imbéciles. Lo malo no me interesa”

PREGUNTA: ¿Cómo puede ser la “pasión” “crítica”?

RESPUESTA: Una cosa es la crítica apasionada y otra la pasión por la crítica, menos frecuente que la primera. La pasión por la crítica es la defensa de la verdad individual contra el prejuicio general, que vertebra la obra y el pensamiento de Azaña.

P: ¿Qué tienen en común Blanco White y Azaña?

R: Su capacidad crítica para poner en tela de juicio las verdades establecidas, literarias, políticas e históricas.

P: ¿Y éstos, con usted?

R: No me incluya a la altura de mis antepasados: tengo afinidades en el campo crítico y en la visión política y literaria de España, pero no en el terreno narrativo.

P: ¿Se siente, como Valle, “picota de lo mediocre y de lo malo”?

R: No, en absoluto, lo malo no me interesa.

Como decía Azaña, con la edad se aprende a dejar en paz a los imbéciles, no podemos perder el tiempo leyendo libros mediocres o con gente que no está a la altura.

P: ¿Y el apátrida más español?

R: Lo uno no va sin lo otro: la cultura es mi auténtica *matria*. Un

español es un compuesto de muchas cosas, y yo procuro no excluir, sumar, nunca restar.

P: ¿Por qué “los escritores ambiciosos y arribistas necesitan forjarse la quimera de su perennidad”?

R: Supongo que para compensar su afán de ser vendidos en vez de escribir para ser releídos. Uno no controla la posteridad...

¿Cree que en 5 ó 10 siglos existirán entidades como Euskadi, Cataluña, España, Francia o el planeta...? Como escribió Karl Kraus, quizá acabemos en un

planeta mucho más placentero y acogedor.

P: ¿A qué se debe que, a estas alturas, España siga siendo un problema?

R: A Aznar y a Ibarretxe: sus nacionalismos existencialistas se necesitan para afirmarse. No hablo, claro está, de los asesinos de Eta.

P: Escribe que unos autores corren “cultivan su imagen de marca y persiguen el reconocimiento público”, ¿son mayoría en la literatura española hoy?

R: Y no sólo en España, sino en el mundo entero.

P: De 100 lectores, escribió

Azaña, “99 son poco interesantes”: ¿espera que alguno de ellos lea este libro?

R: Tal vez la cifra de Azaña es demasiado exagerada, y sólo son 90, pero siempre ha sido así, siempre ha habido autores para ser leídos y otros para ser vendidos.

P: ¿Cómo se salva la dicotomía entre “arribismo y vocación, texto literario y producto editorial”?

R: Tanto el texto literario como el producto editorial son necesarios. El problema es que hoy las editoriales promocionan el producto editorial como literatura.

P: ¿Quizá porque ahora hay más “ganapanes” que auténticos escritores?

R: Ha pasado siempre, basta leer la correspondencia de Flaubert o los *Paliques* de Clarín para comprobarlo.

P: ¿Y qué responsabilidad tenemos los medios?

R: Las presiones empresariales cada vez son más fuertes. Vea lo que ocurre en Estados Unidos: las editoriales pequeñas no tienen acceso a la Prensa, las distribuidoras no aceptan sus libros. En España se publican cada año 60.000 libros, pero ¿quién los puede leer? Por eso, el joven escritor está indefenso. Si hoy enviase mi *Reivindicación del Conde don Julián* firmado por Perico de los Palotes, ninguna gran editorial lo publicaría.

P: O sea, que sigue pensando que “Vamos a menos”.

R: Sí y no, porque hay una reacción minoritaria de

calidad, en poesía y novela.

P: ¿A quién se refiere?

R: Verá, en *Letras Libres* publiqué una antología de 5 escritores que he leído y me interesan, alguno conocido como Nuria Amat, y otros menos, como Pérez Álvarez, J. F. Ferre, Pérez Ramos y Javier Pastor.

P: ¿Hay alternativas a la política cultural actual?

R: Basta leer a Azaña para comprender que las hay, que literatura y oficialidad son valores opuestos.

P: ¿Realmente la “inteligencia parece haberse concentrado en las bombas de alta tecnología, tras haber huido de la cabeza de algunos jefes de Estado”?

R: Sin duda alguna. La guerra de Iraq es la mejor demostración.

P: Pues la situación allí no mejora...

R: Yo, que soy un pequeño escritor solitario, veía las cosas con más claridad que muchos jefes de Estado: lo que está pasando venía cantado, era embarrancar en una mezcla de arena, petróleo y sangre de la que no vamos a salir.

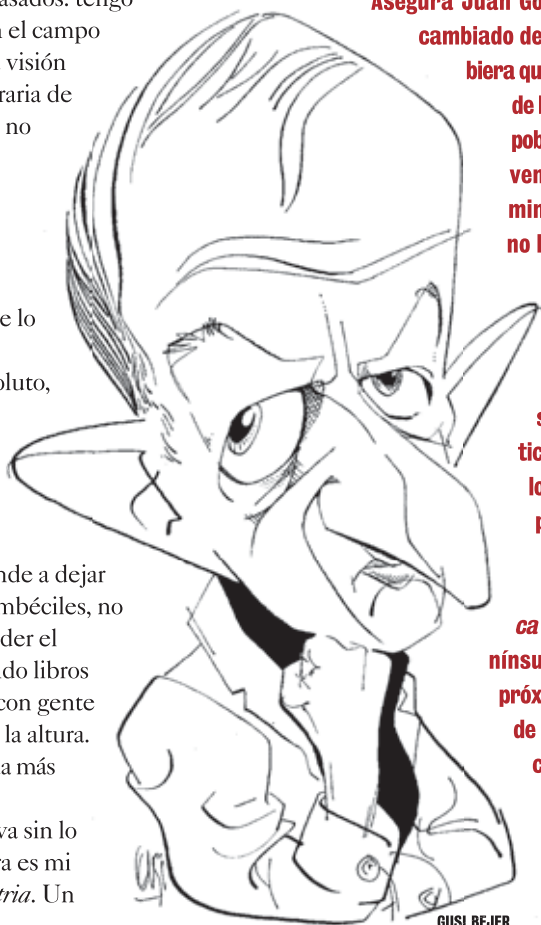
P: ¿Alguna vez se ha sentido como Ulises, a punto de regresar a Ítaca-España?

R: No. Vengo a menudo en avión, hago escala en Barajas, y eso le quita a uno las ganas de regresar.

P: ¿Qué haría falta para que volviese?

R: Ser joven de nuevo. Y eso parece muy difícil.

Asegura Juan Goytiso lo que nada ha cambiado desde que Azaña escribiera que “en España las cosas de la cultura suelen tener pobre arraigo, aire de advenedizo, de ropita dominguera”. También que no hay un político español actual con su “entereza y generosidad”. Atrapado por su dimensión intelectual, política y literaria, Goytiso lo, el “apátrida más español”, lo reivindica en su último libro, *Lucernario. La pasión crítica de Manuel Azaña (Península)*. Se presenta el próximo lunes y no pretende rescatar al Azaña escritor; porque, “aunque su obra fue enterrada, es y será leída, con o sin mi ayuda, hoy y mañana”.



GUSI BEJER

NURIA AZANGOT

Temporada 2003 2004



Orquesta y Coro Nacionales de España

Josep Pons, Director Artístico y Titular

Concierto 16

CICLO II



20 y 21 de febrero de 2004, 19,30 h.
22 febrero de 2004, 11,30 h.

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Gary Bertini

G. Mahler *Sinfonía núm. 5, en Do sostenido menor*
Gary Bertini, director

Concierto 18

CICLO II



5 y 6 de marzo de 2004, 19,30 h.
7 marzo de 2004, 11,30 h.

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

R. Frühbeck de Burgos

R. Schumann *Sinfonía núm. 3, en Mi bemol mayor, opus 97, "Renana"*

L. van Beethoven *Sinfonía núm. 5, en Do menor, opus 67*

Rafael Frühbeck de Burgos, director

Concierto 17

CICLO I



27 y 28 de febrero de 2004, 19,30 h.
29 febrero de 2004, 11,30 h.

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Josep María Colom

C. Prieto *Fantasia ibérica (Primera vez ONE)*

M. Ravel *Concierto para la mano izquierda, en Re mayor*

C. Debussy *La Mer*

I. Stravinsky *El pájaro de fuego, suite de 1919*

Josep María Colom, piano

Rafael Frühbeck de Burgos, director

Concierto 19

CICLO II



12 y 13 de marzo de 2004, 19,30 h.
14 marzo de 2004, 11,30 h.

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Antoni Wit

G. de Olavide *Tránsito*

F. Chopin *Concierto para piano y orquesta núm. 1, en Mi menor, opus 11*

K. Szymanowski *Sinfonía núm. 3, en Si bemol mayor, opus 27, "Canción de la noche"*

(Primera vez OCNE)

Yundi-Li, piano

Joanna Kozłowska, soprano

Antoni Wit, director

Todos los conciertos se celebrarán en el Auditorio Nacional de Música, Sala Sinfónica. Lugares de Venta: en las taquillas del Teatro de la Zarzuela, Teatro María Guerrero, Teatro Pavón y Auditorio Nacional de Música. Venta Telefónica: ServiCaixa, 902 33 22 11.



Auditorio
Nacional
de Música



ORQUESTA Y CORO
NACIONALES DE ESPAÑA



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
CULTURA Y DEPORTE

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCENICAS
Y DE LA MÚSICA

REVOLVING DOORS

LO PÚBLICO Y LO PRIVADO
18 VISIONES DIFERENTES

Del 22 de enero al 29 de febrero



VITO ACCONCI
FRANCIS ALYS
VANESSA BEECROFT
OTTO BERGHEM
ROLAND BODEN
COLIN COOK
MICHAEL ELMGREEN & INGAR DRAGSET
MARK FORMANEK
ALICIA FRAMIS
DOUGLAS GORDON
CHRISTIAN JANKOWSKI
ANDREAS M. KAUFMANN
BJORN MELHUS
ANTONIO MUNTADAS
BEGONA MUÑOZ
ZBIG RYBCZYNSKI
GILLIAN WEARING
KRZYSZTOF WODICZKO

Horarios: martes a viernes de 10,00 h. a 14,00 h. y de 17,00 h. a 20,00 h.
Sábados de 11 a 20h. Domingos y festivos de 11,00 h. a 14,00 h. Lunes cerrado.
Entrada gratuita, previa exhibición del D.N.I. Fundación Telefónica. Fuencarral 3.
Teléfono de información general: 900.110.707. Internet: www.fundacion.telefonica.com

FUNDACIÓN

Telefónica