

EL CULTURAL

18-24 de marzo de 2004

www.elcultural.es

Entrevistas

Angela Gheorghiu
Constantino Bértolo

Mel Gibson
Todo sobre su polémica *Pasión*

"Se ha prejuzgado y condenado la película desde el principio"

Jóvenes escritores
La literatura consciente

María Zambrano
Fragmentos inéditos

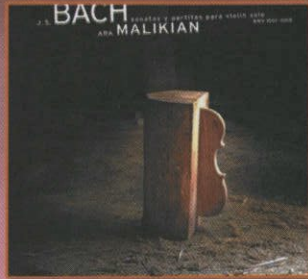
EL MUNDO

Ara Malikian

títulos imprescindibles



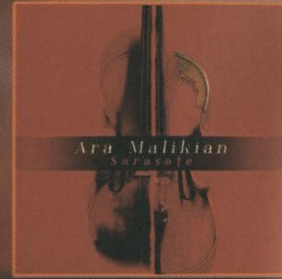
Ysaÿe
6 Sonatas para violín solo Op. 27
1 CD / Ref: 5046701412



Bach
Sonatas y partitas para violín solo
2 CDs / Ref: 5046701432



Paganini
24 Caprichos para violín
2 CDs / Ref: 5046650652



Lo mejor de Sarasate
Piano: Serouj Kradjian
1 CD / Ref: 5046701422

El arte del Violín

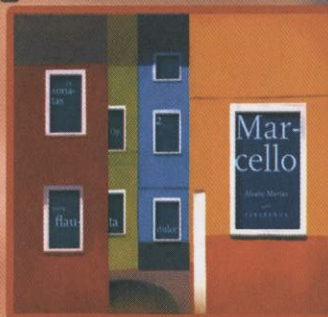
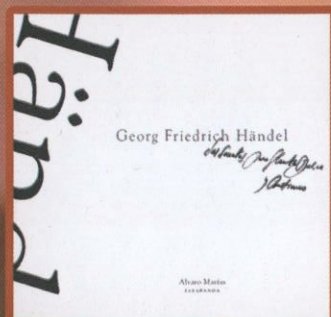
El arte de la flauta barroca

Álvaro Marías

2 DISCOS imprescindibles

Georg Friedrich Händel
*Las sonatas para flauta
dulce y continuo.*

1 CD / Ref: 5046701452



Marcello
*12 sonatas
para flauta dulce.*

2 CDs / Ref: 5046701462

¡YA A LA VENTA!



El poeta maldito de Stalingrado

POR CARLOS RUIZ ZAFÓN



En febrero de 1961 dos agentes de la KGB entraban en un fantasmal edificio en Moscú con la intención de confiscar el manuscrito inédito de la mejor novela rusa del siglo XX. Se detuvieron frente a un apartamento miserable y oscuro y golpearon la puerta. Un hombre en sus últimos soplos de salud, apenas un fantasma, les abrió. Un vistazo a los dos sicarios le bastó para saber a qué venían.

Si Tolstoi, Dostoievski o Chejov hubiesen nacido en el siglo equivocado, su historia quizás se hubiese parecido a la de Vasily Grossman. Nacido en Ucrania en 1905, Grossman se educó como ingeniero de minas pero no fue hasta 1933 cuando Maxim Gorky le descubrió y le ayudó a publicar su primera novela. Sus obras primeras son un caso clínico de ficción encorsetada por el canon del aparato crítico de la Rusia de Stalin. Irónicamente, el *armageddon* que se estaba forjando en Europa iba a ser el detonante que liberase su talento. En 1941 Hitler desataba la mayor ofensiva bélica jamás conocida: operación Barbarosa.

Por entonces Vasily Grossman había empezado a trabajar como reportero en el periódico oficial del ejército soviético, Estrella Roja. Fue así como Grossman llegó al escenario de la más cruenta batalla en la historia de la humanidad: Stalingrado, principio del fin del tercer Reich. Durante los meses de infierno a orillas del Volga, las crónicas de Grossman se convertirían en la más poderosa narración de cuanto estaba sucediendo. 50 años más tarde, cualquier historiador que pretenda evocar el horror de aquellos días renuncia a sus propias palabras y cede la pluma a Grossman, cuyos reportajes nos transmiten hoy como ayer las imágenes y los momentos íntimos de la tragedia humana con una fuerza dramática a la que todos los datos y documentos oficiosos del mundo apenas pueden aproximarse. Las crónicas de Grossman siguie-

ron la retirada del ejército nazi hasta la apocalíptica caída de Berlín y, de camino, nos dejaron los primeros documentos del horror de los campos de concentración publicados en cualquier idioma. La madre de todas las guerras habría de dejar una profunda marca en Vasily Grossman. Al inicio de la segunda parte de la guerra, la fría, el aparato de represión stalinista reavivó sus purgas. La celebridad del poeta de Stalingrado peligraba. Sus nuevas obras no resultaban del agrado de la crítica oficial. Se le acusaba de ser un nacionalista judío subversivo y de conspirar contra la grandeza de la madre patria. Pese a una pública carta de arrepentimiento ante el altar totalitario para salvarse de la quema, lo que libró a Grossman de un billete de ida al Gulag siberiano fue la muerte de Stalin en 1955.

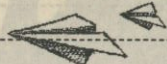
Empezó entonces a trabajar en una obra monumental, un *Guerra y Paz* nacido de las cenizas de Stalingrado que tituló *Zhizn i Sudba, Vida y Destino*. En 1960 Grossman puso el punto final a su obra maestra y la envió a una de las revistas literarias oficiales para su evaluación. Confía de este modo obtener la imprescindible bendición del Órgano político-crítico para publicar su novela por entregas.

Lo que obtuvo, un año más tarde, fue la visita de la KGB. Los agentes de la policía secreta confiscaron todas las copias existentes del manuscrito y registraron el apartamento de Grossman hasta requisar desde los papeles carbón a las cintas de tinta de la máquina de escribir que había empleado en la composición de la novela. A los pocos días, y reuniendo los pocos ánimos que le quedaban, Grossman escribió una carta al politburó solicitando la devolución de su manuscrito. Suslov, principal ideólogo del Kremlin en aquellos días, le contestó personalmente, alegando que no veía

Si Tolstoi, Dostoievski o Chejov hubiesen nacido en el siglo equivocado, su historia quizás se hubiese parecido a la de Vasily Grossman. Se cumplen ahora 40 años de su muerte, pero su voz y la luz que llevó a las tinieblas del siglo en el que nació por error nos hablan con más claridad que nunca

posibilidad alguna de que su novela pudiera ser publicada antes de dos siglos. Entre líneas Suslov no dudaba que la novela podía sobrevivir ese tiempo, beneficio que no extendía al régimen soviético. Lamentablemente, Grossman no disponía de dos siglos para esperar. Olvidado y convencido de que su obra nunca vería la luz, Grossman murió en la miseria el 14 de Septiembre de 1964, devorado por un cáncer.

El destino, sin embargo, tenía por una vez un as en la manga. Poco antes de que la KGB confiscase el manuscrito de *Vida y Destino*, Grossman había entregado una copia a su amigo, el novelista disidente Vladimir Voinovich. En secreto, Voinovich hizo una copia en microfilm que años después consiguió enviar tras el telón de acero. En 1984, en la feria del libro de Frankfurt, Voinovich pudo por fin desvelar la historia de los tortuosos veinte años que *Vida y Destino* tardó en ser publicada. Se cumplen ahora cuarenta años de la muerte de Vasily Grossman, pero su voz y la luz que llevó a las tinieblas del siglo en el que nació por error nos hablan con más claridad que nunca. ■



Un “ruso que habla italiano”, o sea Kertész, en una presentación de tintes surrealistas. Y Dan Brown, sí, el del omnipresente *Código da Vinci*, a Planeta. Los genes de Tolstoy tienen sonido de jazz. Tom Sharpe, en la FNAC de Barcelona. Rebelión a bordo... de la ONE. Días complicados para Josep Pons. Y Manchester recopila y proyecta el mejor cine español.

Lo que Sherezade calla

Por un momento pensé que estaba en un capítulo de *Elizabeth Costello*, el último libro de Coetzee. Se presentaba la nueva novela de un premio Nobel. “Es ruso, pero escribe en italiano”, decía el enterado. Suben al escenario Imre Kertész y Juan Cruz. El señor que está a mi lado me pregunta: ¿Cuál de los dos es el Nobel? Cruz comenta: “Aquí entendemos muy bien la experiencia de Auschwitz, porque vivimos bajo una dictadura” (sic). Kertész se levanta para agradecer teatralmente los aplausos. El mismo señor me dice: “Qué italiano tan raro habla, será siciliano”. Y uno piensa: ¿Qué necesidad tiene este buen hombre de participar en estos *shows*? ¿Tal vez el suculento contrato con Alfaguara le obligaba a venirse de gira promocional? Cuánto sacrificio por unos euros más o menos...

No sé por qué, después de la escena de Kertész me vino a la cabeza que la editorial Umbriel no vuelve a ver el pelo a Dan Brown, el hacedor de *El Código da Vinci*. Como era de esperar, ya digo, la próxima novela de este americano la publicará Planeta. Así son las cosas... en el océano editorial.

Intuyo que cuando acaben de leer estas líneas el jazz sueco les interesará bastante más que ahora. Les recomiendo a Silje Nergaard, Rebekka Bakken, Lisa Ekdahl... Pero

seguro que la que más les interesará es Viktoria Tolstoy, que acaba de editar su quinto disco, *Shining on you*, y cuyo tatarabuelo escribió un libro titulado *Guerra y paz*. ¿A que les ha entrado la curiosidad? No, si ya lo sabía yo...

Luisa Castro vuelve a la poesía por partida doble. Estos días aparece en la editorial Hiperión *Señales con una sola bandera*, recopilación de toda su poesía en castellano y gallego hasta la fecha. Y además está encerrada preparando un nuevo libro. “El poema es lo que Sherezade calla, lo que el campesino y su burro nos ocultan con su cháchara”, escribe.

Los de Ocho y Medio siguen marcando actualidad cinematográfica. Presentaron el Festival de Cine Español de Manchester, que empieza hoy con su apretada programación. Entre las películas seleccionadas no podía faltar *Carmen*, de Vicente Aranda —como siempre, en primera línea—, *Los lunes al sol*, de Fernando León y *La pelota vasca*, de Medem, que tampoco se pierde una.

Terminada Escena Contemporánea, terminada la oportunidad de ver teatro de vanguardia de forma continuada en los escenarios de la capital. Su director Mateo Feijoo, que ha diseñado una progra-



Imre Kertész



Vicente Aranda



Josep Pons



Luisa Castro



Mateo Feijoo



Viktoria Tolstoy

mación más que digna este año, ya está trabajando en la edición que viene. Él, tan amante de la estética Helmut Newton, ya tiene en mente inaugurar el certamen con un desfile de moda muy teatral que recuerde las fotografías de pasarelas y modelos del fotógrafo berlinés.

Tom Sharpe, el desopilante maestro inglés de la sátira, ha elegido el FNAC barcelonés para exponer por vez primera en Europa sus fotografías. Se trata de una treintena de imágenes inéditas, en blanco y negro, captadas en el Cambridge de los años 60, en plena eclosión de los *Beatles* y la contracultura. Y vendrá en persona a inaugurarla a finales de marzo, aunque no coincidirá ni con el nobel japonés Kenzaburo Oé ni con la también nobel Toni Morrison, ambos en plenos bolos de promoción de sus últimos libros.

Días alegres y amargos ha vivido, a la par, nuestro admirado Josep Pons. Por un lado, su orquesta por excelencia, al menos hasta ahora, la Sinfónica de Granada, obtenía un resonante éxito en la sede de la música de Alemania, en la Philharmonie de Berlín, nada menos y en un macro *tour* que le ha llevado a otras doce ciudades germanas. Pero, ¡ay! sus chicos de la ONE se han vuelto a rebelar ante el INAEM y se han negado a tocar con sus instrumentos, obligando a la gerencia a cancelar varios conciertos. Mal está el panorama a la espera del nuevo gobierno que, sin duda, va a heredar una patata muy caliente. ¿Habrá nuevas ideas?

El malagueño Pablo Aranda no deja premio por tocar, aunque sea de refilón. Ahora, la crítica andaluza reconoce como mejor ‘ópera prima’ a *La otra ciudad*. Dicen que lo mejor son sus textos que aún esconde en el cajón.

JUAN PALOMO

PORTADA FOTOGRAFÍA DE PAOLO COCCO 1
PRIMERA PALABRA POR CARLOS RUIZ ZAFÓN 3
LA PAPELERA DE JUAN PALOMO 4



LETRAS

Unai Elorriaga, Andrés Barba, Marcos Rebollo: Los nuevos narradores piden paso, POR M. LÓPEZ-VEGA ... 6

Juan Goytisolo/ El lucernario, POR OCTAVIO RUIZ-MANJÓN ... 10
 Los libros más vendidos 12
 Javier Vela/ La hora del crepúsculo, POR J. L. GARCÍA MARTÍN ... 13
 J. J. Armas Marcelo/ Casi todas las mujeres, POR SANTOS SANZ ... 14
 A. Ruy Sánchez/ Los nombres del aire, POR JOAQUÍN MARCO 15
 Libros de bolsillo/ 16
 Thackeray/ La historia de Henry Esmond, POR J. A. GURPEGUI ... 17



María Zambrano inédita: *De la Aurora* 18

José María Merino/ Ficción continua, POR RICARDO SENABRE ... 20
 Wittgenstein/ Últimas conversaciones, POR E. TRIAS 21
 Arnold I. Davidson/ La aparición de la sexualidad, POR B. SARABIA ... 22
 Diego Gracia/ Como arqueros al blanco, POR PATXI LANCEROS ... 23

ARTE

Cuando la noticia se hace poesía, POR JAUME VIDAL OLIVERAS 24
 Vallhonrat/ Ficciones elementales, POR E. VOZMEDIANO ... 26
 Giorgio Morandi, La fragilidad de la vida, POR GSOLANA 27
 Los McCoy/ Mundos de cine, POR RAMÓN ESPARZA 28
 Jana Sterbak/ La luna de cristal, POR M.-C. UBERQUOI 29
 Miró/ La puerta a la pintura, POR MARIANO NAVARRO 30

Razón y praxis urbana, POR A. GARCÍA-ABRIL 34
 Barceló: Certezas y conjeturas, POR M. DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO 36

TEATRO

Yllana e Imprebis estrenan en Madrid los mejores sketches de los Monty Python, POR LIZ PERALES 38
 Vassiliev dirige *Medea-Material*, POR L.P. 40
Les Ballets Trockadero, en Barcelona, POR I. DE FRANCISCO .41
 Críticas, POR JAVIER VILLÁN/ IOLANDA MADARIAGA. 42



CINE

Entrevista con Mel Gibson

Habla sobre el polémico estreno de su película *La pasión de Cristo*, POR PAUL FISCHER 43
 Sangre, sudor y lágrimas, POR SERGI SÁNCHEZ 45

De estreno/ *La mala educación*, de Pedro Almodóvar, POR CARLOS F. HEREDERO 46

MÚSICA

Entrevista con Angela Gheorghiu, POR LUIS G. IBERNI .48
Macbeth y *La zorrilla astuta* en Barcelona y Sevilla, POR ARTURO REVERTER 50
 Piano a seis manos, POR CARLOS FORTEZA 52
 Discos 53

CIENCIA

10 respuestas a la supercomputación, POR PABL. ORDEJÓN .54
 Picasso y el ADN, POR CARLOS PEDRÓS-ALIÓ 57

LA ÚLTIMA PALABRA/ Constantino Bértolo, POR N. AZANCOT ... 58

www.elcultural.es

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefonica

Fundador
Luis María Anson
 Directora
Blanca Berasátegui

Jefes de Redacción: Nuria Azancot, Javier López Rejas. Jefes de Sección: Paula Achiaga, Liz Perales, Guillermo Solana.
 Redacción: 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, J. Cremades, 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, Á. 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, S. 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. Tel.: 91 413 27 06 E-mail: elcultural@elcultural.es Publicidad: Carlos Piccioni (tel. 91 5856005, fax 91 5856007) E-mail: carlos.piccioni@elmundo.es
 EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO.

Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98



ETRAS

Unai Elorriaga, Andrés Barba y Marcos Rebollo presentan estos días sus últimos libros

Los nuevos narradores piden paso

Algo se mueve en la narrativa española. Un puñado de jóvenes autores traen aires nuevos, formas de novelar novedosas, certezas y dudas de estreno, intuiciones y antojos. Narradores como Unai Elorriaga (Bilbao, 1973), bendecido en 2003 con el Premio Nacional de Narrativa por su primera novela, *Un tranvía en SP*, y que ahora presenta *El pelo de Van't Hoff* (Alfaguara). Como Andrés Barba (1975), finalista del premio Herralde, que continúa su carrera ascendente con su tercera novela, *Ahora tocad música de baile* (Anagrama), y Marcos Rebollo (1976), que se presenta con su primer libro, *Los hilos del mundo* (El Cobre). Pertenecen a la misma generación, pero la edad es lo único que les une. El futuro ya está aquí.

SON novelistas. Son jóvenes. Acaban de estrenar libro. Y son puntuales. A la hora convenida, aparecen casi en fila india en el vestíbulo de la Residencia de Estudiantes. Andrés Barba es becario aquí, Unai Elorriaga se hospeda por unos días entre sus muros y Marcos Rebollo ha dado unas cuantas vueltas antes de dar con la puerta. Andrés sube unas cervezas (Unai se abstiene) y comenzamos a charlar. Buscamos las primeras coordenadas en la cercanía.

Para Andrés Barba, "Todos tenemos un lector ideal al que buscamos emocionar". Según Marcos Rebollo, ese lector ideal es uno mismo. El de Unai Elorriaga cambia según lo que escriba

—Sin embargo, esperas que los demás lo tengan para leer tus novelas...

Unai Elorriaga: A mí me ocurre lo mismo. Hay mucho que leer. Escojo cosas que me recomiendan, que me dan buena espina por una referencia leída en un periódico.

—O sea, que no os importa el contexto en el que se van a publicar vuestros libros, con quién tendrán que "competir" en los estantes de las librerías...

A.Barba: Pensar en eso sería paralizante, y sólo puede dar como resultado obras mediocres...

M.Rebollo: Yo escribo lo que me sale.

U.Elorriaga: Yo lo único que quiero es hacer la mejor novela que haya leído. Otra cosa, claro, es que lo consiga... Es imprescindible conocer la tradición, para seguirla, para romperla, para reírte de ella... El otro día leí que alguien decía lo fundamental que era Quevedo en su obra. A mí Quevedo me importa un bleo. Él hizo lo que le dio la gana, y yo hago lo mismo.

Lectores ideales

M.Rebollo: Cuando comencé a escribir me sentía constreñido por un cierto sentido de responsabilidad, cierta necesidad de describir la realidad, las cosas más cercanas a mí. Pensaba: "todo el mundo se verá reflejado". Pero resulta que no...

A.Barba: Todos tenemos un lector ideal en la cabeza, al que pretendemos emocionar.

M.Rebollo: ¿No eres tú mismo tu lector ideal?

A.Barba: No. Escribes, en primera instancia, para un lector que es español y vive en el año 2004. Debes conocer esas circunstancias, que la novela debe responder y trascender. ¿Tú sí eres tu lector ideal?

M.Rebollo: Si lo que escribo no me emociona, no me sirve para nada. Hay otros lectores cercanos a mí a los que dejo leer mis manuscritos, de los que me fío. Pero yo soy el termómetro de mi literatura.

U.Elorriaga: Yo tengo diferentes tipos de lectores, según el texto que esté escribiendo. Me imagino a mis amigos leyendo lo que hago. Si estoy escribiendo algo que me parece niño, me imagino lo que me diría el más macarra de mis amigos. Otras veces me imagino que lo escribo lo lee un académico... Depende de lo que tenga entre manos. Porque siempre, cuando escribes, eres consciente de que lo haces para que otro lo lea. No se escribe para el cajón.

No para el cajón, pero sí tal vez "por cierta necesidad", como reconoce Marcos Rebollo. Dice Andrés Barba que "siempre ha habido gente que ha utilizado la literatura como terapia". Barba apunta el diario como ejemplo clásico de escritura terapéutica, pero señala que para él "escribir es comunicación, es intentar conmover al lector, no conmoverse uno mientras escribe".

—Entonces, ¿el escritor renuncia a lo que la escritura tiene de terapia?

M.Rebollo: No, yo no renuncio. No es el único aspecto que me interesa de la escritura, pero no renuncio a ese efecto sanador.

U.Elorriaga: Es como si juegas un partido de fútbol: lo juegas para ganar, pero también porque te hará bien al cuerpo, es saludable. Alguna vez he escrito sobre cosas que me obsesionaban y me ha sentado muy bien, me las he quitado de encima.

A.Barba: Escribir es resolver, es comprender. Se escribe para entender lo que no se entiende. La escritura es análisis.

"No lo he escrito yo"

—¿Y en qué momento un libro deja de tener utilidad personal para tenerla para los demás?

U.Elorriaga: Cuando se entrega al editor. Te das cuenta porque mientras el libro está en tu poder cada corrección te lleva horas. En cambio, una vez entregado decides cada cambio en un segundo.

A.Barba: El libro, una vez publicado, parece ajeno, te dan ganas de negar que lo hayas escrito tú.

Andrés Barba nació en Madrid en 1975. En 1997 ganó el premio Ramón J. Sender con *El hueso que más duele*. Con posterioridad ha publicado, siempre en Anagrama, las novelas *La hermana de Katia* (2001) y, recién salida del horno, *Ahora tocad música de baile*, un desasossegante relato de cómo el Alzheimer afecta al enfermo y a todas las personas de su entorno, además del libro de relatos *La recta intención* (2002).

Erratas, astillas

Unai cuenta que ayer, leyendo un fragmento de su última novela en la radio, encontró una errata. La conversación deriva entonces de ese lado. Andrés Barba recuerda una anécdota de Flaubert:

A.Barba: Las erratas en un libro tuyo son como astillas bajo las uñas. Flaubert era un obseso del orden. Cuando tuvo en sus manos el primer ejemplar de la primera edición de *Madame Bovary*, después de revisarla cien veces, encontró una cacofonía en la primera línea, no recuerdo exactamente, algo así como "entró en la habitación con zapatos de tacón". Dicen que se desmayó.

—¿Corregís mucho?

M.Rebollo: Yo tuve mi novela dos años en un cajón. Cada poco la sacaba, la cambiaba... Luego, cuando en *El Cobre* me dijeron que la publicaba y que tenía dos meses para corregirla, tuve la tentación de cambiarla entera...

A.Barba: Es bueno tener los libros parados. Ves muchos errores. Y te dices: "¡Menos mal que han tardado en publicármelo!"

U.Elorriaga: *Un tranvía en SP* salió en euskera en 2000. Cuando en 2002 la traduje al castellano, cambié muchas cosas...

—¿Y no pensaste en cambiar el original?

U.Elorriaga: No, sentía que ese libro ya no era mío, y que la versión en castellano era un libro nuevo. No voy a hacer como Cunqueiro, que escribía sus libros en gallego, y cuando los traducían al castellano añadía

JAVI MARTINEZ



J. M.

Barba: "Percibo cierta hostilidad hacia los escritores jóvenes. En general los críticos suelen ser muy duros con ellos, mientras que no dudan en alabar obras mediocres de vacas sagradas"

cosas que luego traducía al gallego para incluirlas en la versión original...

M.Rebollo: ¿Y ahora escribes con traducción simultánea?

U.Elorriaga: No, pero a veces, cuando estoy horas para encontrar la forma exacta de decir algo, aprovecho para fijar también la que será la traducción al castellano. Escribo a mano, así que bajo la línea original en euskera escribo la traducción al castellano. Ahora puede decirse que escribo en euskera con subtítulos.

Teoría y práctica

Unai Elorriaga (Bilbao, 1973) ha publicado dos novelas: *Un tranvía en SP*, con la que obtuvo el Premio Nacional de Narrativa en 2002, al que siguió su fichaje por Alfaguara, la traducción de sus dos libros y su éxito en todo el Estado. Ahora estrena la segunda de sus novelas, *El pelo de Van't Hoff*, un deslumbrante ejercicio de imaginación.

Los tres escriben creación, y dudan al preguntarles si les interesa el lado teórico de su trabajo. A Andrés Barba le interesa la filosofía del lenguaje. Marcos Rebollo ha pensado en escribir sobre escritores, so-

Elorriaga: "Quevedo me importa un bledo. Él hizo lo que le dio la gana, y yo hago lo mismo. Es imprescindible, eso sí, conocer la tradición para romperla, para reírte de ella..."

bre los últimos días de Carver, en concreto. Andrés

Barba además ha escrito crítica de algunos libros que le han interesado especialmente.

—¿Qué tal os trata la crítica?

U. Elorriaga: Hay de todo. Pero eso es normal, teniendo en cuenta que hay quien acaba escribiendo de libros porque la sección de Deportes estaba repleta.

A.Barba: Yo no me puedo quejar. Aunque sí es cierto que percibo cierta hostilidad hacia los escritores jóvenes. En general los críticos son muy duros con ellos, mientras que se alaban indiscriminadamente obras mediocres de vacas sagradas. Los autores consagrados normalmente son amigos de todo el mundo, y nadie quiere desagradar a sus amigos. Hay cierta incapacidad para ver lo que ciertos libros tienen de promesa futura.

M. Rebollo: Sí, yo echo en falta una crítica que fuera más constructiva. Hay gente a la que destozca una crítica negativa.

Marcos Rebollo nació en Santander en 1976, y hasta el momento sólo había publicado los cuentos infantiles de *El libro de Andrea. Los hilos del mundo* (El Cobre) es su primera novela.

U. Elorriaga: Los mejores críticos son los escritores, porque conocen el oficio desde dentro. Son los únicos que pueden hacer una crítica útil y constructiva.

De todos modos, reconocen que cuando publican un libro esperan de forma paciente a que vayan saliendo las reseñas, "aunque no de una forma ansiosa", aclara Barba. ¿Y les molestan? Barba responde que "sí, es

como si te dicen que tu madre es fea, pues escuece. Incluso a los consagrados". Elorriaga resume la curiosa matemática de las reseñas: "Si tienes diez críticas buenas y una mala, en la que piensas es en la mala".

—¿Qué consejos le daríais a alguien que haya terminado su primera novela y no sepa qué hacer con ella?

U. Elorriaga: Pobre...

Queremos becas

A. Barba: Los premios son el trampolín más fácil y seguro, hay muchos.

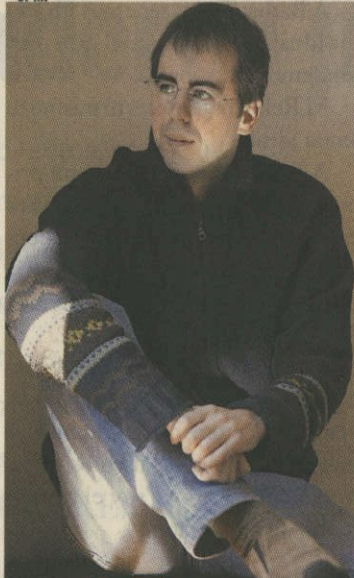
—¿Y eso que se dice de que están dados?

A. Barba: Muchos lo están, pero muchos otros, no. Yo he sido jurado del Cajamadrid, por ejemplo, que edita Lengua de Trapo, y puedo asegurar que es un premio limpio. Creo que hay cierta leyenda negra contra los premios. Son bastante limpios, incluso los "importantes". No hablo, claro, del Planeta o el Primavera, que son como la Bernarda, que todo el mundo sabe cómo son, a los que sólo se presentan los ingenuos. Pero la mayoría son limpios, incluso los que tienen mucha promoción, como el Heralde, que es bastante limpio.

U. Elorriaga: ¿Bastante?

A. Barba: Es limpio. Yo soy la mejor prueba de ello.

J. M.



Unai cree que el mejor estímulo para los creadores "son becas como las que hay en Euskadi o en otros lugares, que te permiten ir tirando mientras escribes tu libro". Se comenta que ya las hubo a nivel estatal hasta 1996. Barba y Rebollo se unen para exclamar: "¡Pues debería volver a haberlas!", mientras Unai vuelve al tema de los premios para reflexionar en voz alta: "Lo más importante es que estén ligados a una buena editorial, para que el libro tenga buena salida".

—Aunque no hayamos comenzado por el final, terminemos por el principio: ¿Cómo empieza una carrera literaria?

A. Barba: Mis inicios son bastante ortodoxos: gané el premio Sender de la Complutense y se publicaron mil ejemplares que me sirvieron de tarjeta de presentación. Luego me presenté al Heralde con *La hermana de Katia*. Fui finalista sin publicación, pero reincidí al año siguiente con la misma novela y esa vez sí se publicó.

Ánimos y desánimos

M. Rebollo: Yo había publicado algunos relatos en Cantabria. En el año 2000 me presenté al premio José María Pereda, que publica Pre-Textos: quedé finalista pero no se publicó. Seguí trabajando en el libro hasta que El Cobre se decidió...

U. Elorriaga: En el País Vasco existen unas becas de creación literaria, a las que tienen que presentar una muestra de veinte folios y una explicación de qué libro quieres hacer. Éramos tres finalistas, y la beca era sólo para uno. El jurado quiso dividirla, y la dividieron entre dos: entre los otros dos. Pero en el jurado había un editor que me animó a seguir escribiendo aquel librucho raro. Acabé publicándomelo, y me dijo: "De este libro vas a vender 700 ejemplares". Yo me quedé asombrado, y me explicó: "500 los compra el gobierno vasco, y los otros 200... ¿tú tienes mucha familia?"

El caso de Unai Elorriaga es peculiar, él lleva dos carreras literarias: una en euskera y otra en castellano, que comenzó con la concesión del Premio Nacional de Narrativa.

U. Elorriaga: Cuando me dijeron que el libro era finalista me dieron mes y medio para traducirlo. Tuve suerte porque me pilló en agosto y porque el libro era breve, pero pasaba ocho horas al día traduciendo. Lo más fácil hubiera sido renunciar al premio con tal de no traducirla.

A. Barba: ¿No estaba traducida cuando la eligieron finalista?

U. Elorriaga: No, sólo unos cuantos folios de muestra.

Y cuando por fin aparece el primer libro... entonces, entonces "Eres feliz", se le ilumina la cara a Andrés Barba. "Estás dispuesto a todo", afirma Marcos Rebollo. Sin embargo, subraya en seguida Andrés Barba, "Lo malo es que uno no puede plantearse vivir de lo que gana con la venta de sus libros". Unai Elorriaga discrepa: "Yo, con lo que vendí de mi primera novela podría vivir tres años. Pero ¿y luego? ¿Quién me asegura que eso va a seguir siempre al mis-



J. M.

pensaba: todo el mundo se verá reflejado. Pero resulta que no... Ahora yo soy el termómetro de mi literatura"

mo ritmo?" Andrés Barba bromea: "Gastas muy poco, ¿no?", pero Unai aclara: "De *Un tranvía en SP* se vendieron 24.000 ejemplares. Y además luego están las charlas, las aulas literarias... En lo que va de año habré estado ya en una docena de colegios".

—Por eso quería preguntaros, por los ingresos añadidos, conferencias, congresos...

A. Barba: A mí aún no me llaman para esas cosas.

M. Rebollo: A mí tampoco...

U. Elorriaga: Pues es una pena, porque es una fuente de ingresos

mucho más fiable que las ventas...

Gustos y disgustos

Se nos acaba el tiempo. Acabamos el retrato preguntándoles: ¿qué novela querían escribir? Andrés Barba es el más rápido en contestar:

A. Barba: *La conciencia de Zeno*, de Italo Svevo.

M. Rebollo: *La vida ante sí*, de Emile Ajar, o cualquiera de Chirbes.

U. Elorriaga: Bueno... Yo creo que con *Pedro Páramo* me conformaría [risas de los tres].

—Y, ahora sí que para terminar, ¿qué os horrorizaría escribir?

Marcos Rebollo:
"Cuando comencé a escribir me sentía constreñido por un cierta necesidad de describir la realidad,

U. Elorriaga: A mí me horroriza Maxence Fermine. Como en mi novela zumban abejas leí *El apicultor* para ver lo que él había hecho. Pero me espantó.

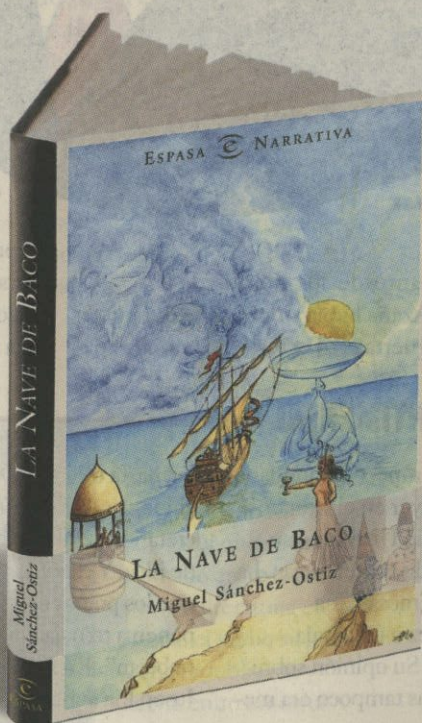
M. Rebollo: Sí, a mí tampoco me gusta nada. *Nieve* es... un haiku posmoderno.

Pompas de Japón. Andrés Barba no querría ser "Rafael Alberti, en ninguna de sus facetas. No me gusta como lo utilizan las instituciones como gran poeta popular, cuando es sólo un poeta menor con aciertos", afirma. Rebollo afirma que como trabaja de periodista "no querría que mis libros fuesen como los de periodistas metidos a novelistas, como los de Ángeles Caso o los de Fernando Schwartz".

Los nuevos novelistas piden paso. Sus armas no son nuevas, pero acaban de ser forjadas y tal vez las batallas sí sean inéditas. A ellos corresponde seguir escribiendo, cada uno por su lado pero juntos, ese libro de instrucciones de la vida en miles de tomos que llamamos literatura.

MARTÍN LÓPEZ-VEGA

Navegación
entre éxitos
y fracasos
por aguas
turbulentas.



La Nave de Baco es el nuevo libro de Miguel Sánchez-Ostiz, una novela osada, crítica y ácida donde nada es lo que parece: los éxitos pueden ser estrepitosos fracasos y éstos, triunfos absolutos; todo depende de la dosis de diversión que le pongas.



El lucernario. La pasión crítica de Manuel Azaña

JUAN GOYTISOLO. PENÍNSULA, 2004. 153 PÁGINAS, 16 EUROS. MANUEL AZAÑA. (ED. SANTOS JULIÁ): DISCURSOS POLÍTICOS. CRÍTICA . 499 PÁGINAS, 25 EUROS. AZAÑA-ESPLÁ (ED. P. L. ANGOSTO Y J. PUIG: EPISTOLARIO 1939-1940. UNIVERSIDAD DE VALENCIA. 196 PÁGINAS, 18 EUROS

El interés de la figura de Azaña no disminuye con el paso del tiempo ni con los embates de una historiografía polémica empeñada en magnificar algunas de sus indudables carencias y en cargar sobre el político alcaláino gran parte de las responsabilidades de la hecatombe de 1936.

LA publicación en México de sus *Obras completas*, a partir de 1966, le llevó a la primera fila del memorialismo político español y ayudó decisivamente a la comprensión del ambicioso proceso modernizador acometido por la República.

Aquella edición, preparada con todo esmero por Juan Marichal, era incompleta porque una parte impor-

tante de los diarios de Azaña había sido robada durante la guerra civil, y terminó entre los pa-

peles del general Franco. Esos diarios robados no se publicarían hasta 1997 y, desde comienzos de esa década de los 90 —que se había iniciado con la conmemoración del quincuagésimo aniversario de la muerte del ex Presidente de la República—, contamos con la publicación de otros textos —sobre todo epistolarios— que nos van acercando a un conocimiento cada vez más completo de su figura y de su obra. Con ocasión de aquel cincuentenario se publicaron también algunos documentos recuperados a mediados de la década de los 80 que vieron la luz bajo unas condiciones de embargo familiar que provocarían la justa protesta del desaparecido Marichal.

Ahora conocemos mucho mejor las diferentes facetas de la producción intelectual de Azaña y eso ha hecho posible que el primer especialista español en el personaje, el profesor Santos Juliá, añada ahora a sus trabajos de edición una recopilación de veintisiete de los

principales discursos del líder republicano, entre 1911 y 1938. Todos los discursos menos tres estaban ya recogidos en sus *Obras completas* por lo que la novedad del material que ahora se ofrece es muy escasa y el mayor interés del libro reside en la organización cronológica de las más brillantes piezas oratorias de Azaña —con unas breves notas de introducción— y en un corto prólogo de Juliá, sugerente como todos los suyos, en el que reclama para Azaña el honor de ser el orador parlamentario más insigne que ha conocido España, afirmación respaldada por el testimonio de Salvador de Madariaga y Luis de Araquistáin. Ambos admiraron de la perfección de aquella prosa oratoria, que era expresión de una nueva forma de decir en el Parlamento. Una perfección que, como señala también Juliá, no era pura habilidad literaria sino que adquiría toda su grandeza por la radicalidad de las propuestas renovadoras de la tradición democrática española que Azaña desplegó desde comienzos de la década de los 30.

Junto a ese empeño de amplio espectro, la documentación que nos ofrecen Pedro L. Angosto y Julia Puig parece muy limitada porque se trata, tan sólo, de una veintena de cartas de Azaña a su correligionario Carlos Esplá (1895-1971), que se extienden desde mediados de marzo



FEO Y GRANDE, MIOPE Y SENTIMENTAL

LA controvertida personalidad de Azaña conquistó alabanzas e insultos. Así, Unamuno escribió de él, en abril del 31: “Es un escritor sin lectores. Sería capaz de hacer la revolución para que le leyeran”. Claro que

Azaña tampoco se quedaba atrás: “Ayer en el Ateneo pronunció Unamuno su anunciada conferencia... ha sido lastimosa. Una estupidez o una mala acción”. Su opinión sobre los poetas tampoco era me-

yor, hasta que J. J. Domenchina se convirtió en su secretario y le hizo cambiar de idea. Y escribió: “Resulta que los poetas cuando se ponen a trabajar, también trabajan”. En su *Dietario*, Josep Pla anota el 14 de

octubre de 1931: “Azaña me ha recordado a menudo a un cirujano chino implacable y glacial manejando el bisturí con aire suave y delicado. [...] A mi entender, en un país constituido y en circunstancias norma-

les, habría sido una figura política de primer orden. En las actuales circunstancias, difícilmente su capacidad va a encontrar oportunidades para manifestarse. Lo más probable es que quede como un gran

de 1939, cuando Azaña había pasado ya a Francia y acababa de dimitir la presidencia de la República, hasta la primavera del año siguiente, cuando se anunciaron los síntomas de la enfermedad que le llevaría a la muerte en noviembre de aquel mismo año. "Carezco de aliento hasta para vestirme. Dicen que pasará pronto. Bueno."

Las cartas son algunas de las piezas más valiosas del archivo del republicano alicantino Carlos Esplá que, recuperado por el propio Angosto, se puede consultar ahora en Internet, en esa caja de sorpresas maravillosas que es la Biblioteca Virtual Mi-

guel de Cervantes, que dirige Emilio La Parra desde la Universidad de Alicante (<http://www.cervantesvirtual.com>). La incorporación de las bibliotecas de Larra, de Pereda, de Valera o de Pardo Bazán, por seleccionar algunas de las bibliotecas de autor que se incluyen, son una tentación casi irresistible para quienes se interesan por la vida intelectual y política de la España romántica y liberal.

En el volumen de cartas que ahora nos ocupa, cuya transcripción ocupa algo menos de cien páginas apasionantes, está el dolor por el sufrimiento de los amigos, la melancolía por la estupidez humana y, sobre todo, el silencio de Azaña para no alentar el rescaldo del enfrentamiento fratricida: "me guardaría muy bien de

ayudar a nada que se pareciese a otra guerra civil entre españoles".

Los editores han precedido este material de una larga y valiosa introducción sobre la trayectoria de los dos corresponsales hasta que la muerte de Azaña los separa definitivamente. Esplá había marchado poco antes a la Argentina y desde allí pasaría a México, donde continuaría con su tarea de apoyo a los refugiados españoles en colaboración con Indalecio Prieto y José Giral. Esplá

La triple perspectiva que ahora se nos ofrece sobre Azaña no altera la imagen que de él teníamos ni va a conseguir acallar la polémica

puso sus esperanzas en la recuperación de la democracia desde dentro de la España franquista lo que le llevó, en los últimos años de su vida, a establecer contactos con personalidades de la oposición interior como Francisco Bustelo o Enrique Tierno Galván.

Juan Goytisolo, por su parte, prescinde de la dimensión política, y se adentra en la figura literaria que le ha cautivado —"un descubrimiento asombroso"— como consecuencia de lecturas relativamente tardías. La simpatía de Azaña por Valle-Inclán y su clara opción por Valera, en detrimento de Clarín y Galdós, le parecen a Goytisolo referencias significativas para caracterizar al escritor que, lejos de pretender el medro en el turbio mundo literario, optó

por la mirada original que cultivaron personajes marginales (y británicos) como George Borrow, al que tradujo Azaña, o el mismo Blanco White, que Goytisolo considera "remoto antecesor" del líder republicano. La pluma de Goytisolo recorre la obra ensayista y novelista de Azaña —con una deliberada omisión del teatro— para reflexionar sobre el fenómeno literario, también en nuestros días, y resaltar la eficacia de una mirada distante y certera guiada por la pasión crítica.

La triple perspectiva que ahora se nos ofrece sobre Azaña no altera, desde luego, la imagen que de él teníamos ni va a conseguir acallar la polémica sobre el personaje que se ha alimentado en los tiempos más recientes. Los años de la aceptación acrítica de todo su legado político han pasado y tal vez haya que reconocer que su jacobinismo de algunos momentos pudo acrecentar la tensión política, pero tampoco puede ocultar el profundo compromiso de Azaña en la renovación de la tradición liberal española que reflejan algunos de los textos que ahora comentamos. Discursos, cartas, novelas y ensayos que vienen a sumarse a la recuperación de ese Azaña completo, que aún resulta imprescindible para el conocimiento de un pasado no tan lejano.

OCTAVIO RUIZ MANJÓN

"Ola de sangre, ola de estupidez"

El 25 de abril de 1939, Azaña le explicaba a Esplá su negativa a suscribir el manifiesto de una Asociación Republicana de amigos de Francia:

"...esa Asociación está dividida en tres secciones, española, catalana y vasca, y sus respectivos presidentes (Companys presidente de Cataluña, Aguirre, Presidente de Euskadi) firman con esa calidad. En este texto del mensaje se habla de españoles, catalanes y vascos etc..., y aunque no tuviera otras razones (que las tengo), para abstenerme, me bastaría esa división inadmisible para negarme a firmar. Si catalanes y vascos quieren continuar en la emigración los costosísimos dislates que han cometido durante la guerra, allá ellos; si piensan recobrar la República, y la posibilidad de hacer la burra nuevamente, sobre la base de las nacionalidades y *de los pueblos ibéricos* están lucidos".

MANUEL AZAÑA

La guerra civil, insurrección contra la inteligencia:

"Todas las informaciones que recojo prueban que sin haberse retirado la ola de sangre, ya se abate sobre España la ola de la estupidez en que se traduce el pensamiento de sus salvadores. Por comparación, la CEDA era una asamblea de filósofos y poetas. El desastre para todo el país, debe ser aún mayor de lo que yo me imaginaba y temía. Para cubrirlo, unos pedantes esquizofrénicos se encaraman sobre las ruinas acumuladas por los militares, y vomitan palabras sin sentido. Quieren hacer un imperio 'vertical y azul'. Todo lo ocurrido en España es una insurrección contra la inteligencia."

MANUEL AZAÑA

estadista... fracasado. Es lo mismo que les ha ocurrido a la inmensa mayoría de los estadistas importantes del país". Por su parte, Francisco Umbral lo describe así: "Azaña,

feo y grande, miope y antipático, lleva dentro un dandy madrileño que luego se afinaría en París, entre putas y libros, hasta llegar a la displicencia desplanchada de los grandes



indiferentes, que son los grandes apasionados [...]. Es el que se queda plantado entre la política y la literatura; en Azaña, el verbo se hace carne republicana y habita entre nosotros".

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANTE.	SEMANAS
1	Harry Potter y la Orden del Fénix	J. K. Rowling	Salamandra	1 3
2	El código Da Vinci	Dan Brown	Umbriel	2 18
3	Ventanas de Manhattan	Antonio Muñoz Molina	Seix Barral	3 5
4	Castillos de cartón	Almudena Grandes	Tusquets	5 5
5	La Hermandad de la Sábana Santa	Julia Navarro	Plaza & Janés	6 2
6	La sombra del viento	Carlos Ruiz Zafón	Planeta	4 80
7	Milenio Carvalho I. Rumbo a Kabul	Manuel Vázquez Montalbán	Planeta	7 8
8	París no se acaba nunca	Enrique Vila-Matas	Anagrama	9 23
9	El hombre que inventó Manhattan	Ray Loriga	El Aleph	8 6
10	El caballero del jubón amarillo	Arturo Pérez-Reverte	Alfaguara	8 15

NO FICCIÓN

1	La aznaridad	Manuel Vázquez Montalbán	Mondadori	1 14
2	El año que trafiqué con mujeres	Antonio Salas	Temas de hoy	1 1
3	Hay algo que no es como me dicen...	Juan José Millás	El País Aguilar	5 2
4	La soledad del Rey	José García Abad	La Esfera de los Libros	2 3
5	La vida real de Diana de Gales	Paul Burrell	Temas de hoy	6 3
6	Estúpidos hombres blancos	Michael Moore	Ediciones B	4 25
7	Los crímenes de la guerra civil y otras...	Pío Moa	La Esfera de los Libros	8 7
8	El lucernario. La pasión crítica de...	Juan Goytisolo	Península	7 2
9	Agur Aznar. Del consenso a la...	Iñaki Anasagasti	Temas de Hoy	5 5
10	¿Qué han hecho con mi país, tío?	Michael Moore	Ediciones B	1 1

BOLSILLO

1	La joven de la perla	Tracy Chevalier	Punto de lectura	2 70
2	El último catón	Matilde Asensi	DeBolsillo	4 20
3	El nuevo dardo en la palabra	Fernando Lázaro Carreter	Punto de lectura	1 1
4	Los pilares de la tierra	Ken Follet	DeBolsillo	1 170
5	La flaqueza del bolchevique	Lorenzo Silva	Destino	10 16
6	La Reina del Sur	Arturo Pérez-Reverte	Punto de lectura	6 36
7	Desgracia	J. M. Coetzee	DeBolsillo	8 20
8	Vivir para contarla	Gabriel García Márquez	DeBolsillo	3 9
9	Los amigos del crimen perfecto	Andrés Trapiello	Booket	5 2
10	Historia de España	J. Valdeón/S. Juliá/J. Pérez	Espasa Calpe	7 27

POESÍA

1	Centuria	VV.AA.	Visor	1 19
2	Inventario tres	Mario Benedetti	Visor	2 35
3	Somos el tiempo que nos queda	J. M. Caballero Bonald	Seix Barral	7 7
4	Trama de niebla	Felipe Benítez Reyes	Tusquets	6 25
5	Los poemas póstumos	Paul Celan	Trotta	8 10
6	Metamorfosis de lo mismo	Gonzalo Rojas	Visor	3 10
7	No quisiera morir	Boris Vian	Hiperión	4 15
8	En el viento, hacia el mar	Julia Uceda	Fundación Lara	5 24
9	La intimidad de la serpiente	Luis García Montero	Tusquets	9 49
10	La lógica de Orfeo	Luis Antonio de Villena	Visor	10 48

Albacete: Herso 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 Cuenca: 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: Ojanguen Palencia: Alfár Palma de Mallorca: Signo Las Palmas: Canaima Pamplona: Gómez, Universitaria Pontevedra: Seoane Salamanca: Cervantes, Plaza Universitaria Santa Cruz de Tenerife: La Isla Santander: Estudio San Sebastián: Lagun Segovia: Vallés Sevilla: Casa del Libro Soria: Las Heras Teruel: Senda Valencia: Soriano, París-Valencia Valladolid: Oletvm Vitoria: Study Zamora: Pya Zaragoza: Central.

ARGENTINA

- 1 Harry Potter y la Orden del Fénix
J. K. Rowling (Salamandra)
- 2 El Código Da Vinci
Dan Brown (Urano)
- 3 Crímenes imperceptibles
Guillermo Martínez (Planeta)
- 4 Shimriti
Jorge Bucay (Sudamericana)
- 5 Vale todo
R. Manguel/ J. Romero (Ediciones B)

ESTADOS UNIDOS

- 1 The Da Vinci Code
Dan Brown (Doubleday)
- 2 The Last Juror
John Grisham (Doubleday Company)
- 3 The five people you meet in heaven
Mitch Albom (Hyperion)
- 4 Deliver Us From Evil
Sean Hannity (HarperCollins)
- 5 The Passion
M. Gibson/P. Antonello (Tyndale House)

FRANCIA

- 1 Baton Rouge
Patricia Cornwell (Calmann-Levy)
- 2 De Gaulle, mon père
Philippe de Gaulle (Plon)
- 3 Globalia
Jean-Christophe Ruffin (Gallimard)
- 4 Le guide Michelin France
Collectif (Michelin)
- 5 Guérir
David Servan-Schrieber (Laffont)

ITALIA

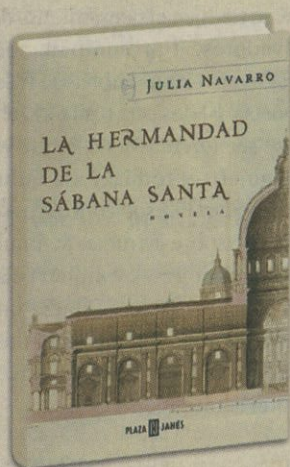
- 1 Il codice Da Vinci
Da Brown (Mondadori)
- 2 Mala Tempora
Giovanni Sartori (Laterza)
- 3 Tristano muore. Una vita
Antonio Tabucchi (Feltrinelli)
- 4 Calliphora
Patricia D. Cornwell (Mondadori)
- 5 Partigiani della montagna
Giorgio Bocca (Feltrinelli)

PORTUGAL

- 1 Harry Potter e a ordem da Fénix
J.K. Rowling (Presença)
- 2 Saber escrever, saber falar
Edite Estrela (Dom Quixote)
- 3 Onze minutos
Paulo Coelho (Pergaminho)
- 4 Equador
Miguel Sousa Tavares (Difel)
- 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).



¿QUÉ MISTERIO ESCONDE LA SÁBANA SANTA?

DURANTE SIGLOS HA PERMANECIDO OCULTA.
UN INCENDIO EN LA CATEDRAL DE TURÍN.
UN ENIGMA HISTÓRICO.
UNA DESLUMBRANTE NOVELA DE AVENTURAS.

PLAZA & JANÉS

www.plaza.es



IRMA ÁLVAREZ-LAVIADA

La hora del crepúsculo

JAVIER VELA. PREMIO ADONAI. RIALP. MADRID, 2004. 66 PÁGINAS. 7 EUROS

Después de más de medio siglo, sigue empeñado el premio Adonais en descubrir nuevos poetas. Aunque hace tiempo que la fortuna no parece acompañarles en exceso, se trata de un benemérito empeño que honra a sus organizadores.

JAVIER Vela (Madrid, 1981) es un autor que puede considerarse inédito, aunque el año pasado publicara su primer libro, *Aún es tarde*, que apenas recibió atención, como suele ocurrir en los primeros libros de no mediar factores extraliterarios.

Dos veces se cita en *La hora del crepúsculo* a Antonio Colinas. Aunque también se cita a otros muchos autores, en nómina juvenil y heterogénea (Faulkner, Claudio Rodríguez, Platón, Machado, Huidobro, Salinas...), tal hecho me parece significativo. En un aspecto de la poética de Colinas parece encontrar Javier Vela su punto de partida: el neorromanticismo simbolista y trascendido que manifiestan libros como *Preludios a una noche total* y *Noche más allá de la noche*. De hecho, una de las dos aludidas citas de Colinas es implícita y alude al título de este último libro. El poema "Signos", que le está dedicado, termina con los siguientes versos: "Qué solución entonces, qué delirio/de luz he de soñar/para que adopte al fin su verdadera forma/y trascienda la noche más allá de la noche".

"Nocturno" se titula la primera

parte de *La hora del crepúsculo*. La noche de la que hablan estos poemas no es la noche urbana que encontramos en tantos autores de los 80. Es la noche de la poesía romántica, con su cielo estrellado y sus anhelos infinitos.

Los versos iniciales dan muy bien el tono del libro, su empaque retórico, el ritmo cuidado y tradicional, la apuesta por la trascendencia: "La oscuridad se cierne sobre mí/como una enorme piedra sepulcral,/una piedra remota y primigenia/que entre su piel conserva los signos de la aurora/y oculta tras de sí toda la luz del mundo".

Le cuesta al autor mantener ese tono. Lo consigue en los mejores poemas, que hablan de sueños y de vagas emociones sin nombre,

pero otras veces resulta demasiado evidente el empeño por parecer siempre sublime. Los poemas menos conseguidos son aquellos en los que se trasparenta en exceso lo que tienen de ejercicio. Es el caso de "Ciclo", ensayo de poema circular a la manera de Borges. El poema comienza con el verso "Y siempre se repite el mismo sueño", y termina con "una voz que recita sus poemas/al fondo de la escena,/al otro lado/del cuadro,/ un verso blanco de once sílabas: Y siempre se repite el mismo sueño..." La referencia al "verso blanco de once sílabas" parece puro relleno (y un verso aislado no es un verso "blanco", esto es, sin rima: tal calificativo ha de ser aplicado en plural). La segunda parte del libro, "Crepúsculo", reúne poe-

POESÍA

mas de temática amorosa. Hay pasajes ciertamente acertados, que acreditan a un poeta. Pero rara vez el poeta es capaz de sostener la dicción a lo largo de todo el texto y no deja de recurrir al tópico y al solemne y un tanto vacuo trascendentalismo.

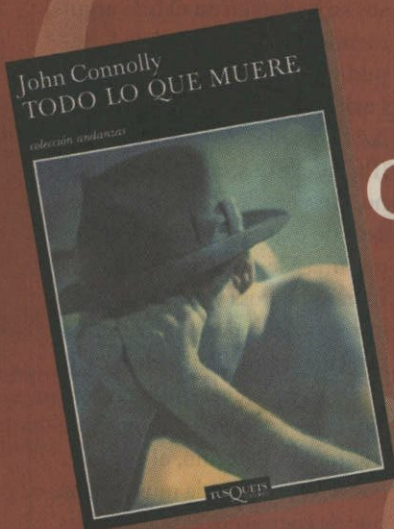
En "Vigilia", última parte del libro, continúan los poemas de amor y el simbolismo que se quiere dar al conjunto, según indica la referencia a Platón: "Una vez llegado a la luz, tendría los ojos tan llenos de ella que no sería capaz de ver ni una sola de las cosas a las que ahora llamamos verdaderas". *La hora del crepúsculo* revela a un poeta esforzado, todavía no por entero dueño de su mundo ni de su oficio según suele ser habitual en las primeras entregas salvo en alguna excepción memorable. Un riesgo: ahuecar demasiado la voz, querer ser sublime sin interrupción. Un mérito: la ambición, la aspiración al más depurado lirismo.

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN

TODO LO QUE MUERE

de

John Connolly



«Una narración ambiciosa, moral y perturbadora con un desenlace asombroso.»

TIMES

www.tusquets-editores.es

TUSQUETS EDITORES



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)

Casi todas las mujeres

J. J. ARMAS MARCELO. II PREMIO TORREVIEJA. PLAZA & JANÉS. MADRID, 2004. 355 PÁGS, 19 EUROS

La amplia obra narrativa de J. J. Armas Marcelo ha corrido por muchos caminos y eso da una fuerte impresión de variedad, tanto en los temas como en las anécdotas.

LA variedad acoge, sin embargo, un fondo común que viene a ser el de unas historias en sí mismas notables pero dispuestas como soporte de una intención previa. En general, una denuncia de comportamientos políticos, sociales o morales. A este efecto, da lo mismo por dónde discurra la acción externa, que suele ser de corte amoroso, porque pronto se ve que sirve para censurar ya sea a los

sión de algo bastante diferente que me produce *Casi todas las mujeres*. Se distingue esta obra de todas las demás del autor, de entrada, en un estilo más comunicativo, más eficaz, sin el gusto por un cierto barroquismo sintáctico. También tiene una construcción menos compleja, pues sigue bastante directamente una línea principal, aunque no falten idas y venidas del pasado al presente, e incorpore alguna historia complementaria de la central.

A estos elementos formales hay que añadir una visión global de la novela distinta. Armas cuenta aquí una historia sin apartarse de su meollo ni buscar otras metas que no sean las implicaciones, por otra parte bastante densas, de su asunto principal. Es, en este sentido, la más novelesca de las novelas del autor canario, resultado de una actitud libre y desprejuiciada. El escritor va directo como un disparo a su asunto, la relación amorosa entre un famoso y bien maduro "artista del oro", Néstor Rejón, y una chica muy guapa mucho más joven que él. Esta pasión de senectud, entendida como una relación profundamente problemática donde ambos se juegan algo más que una experiencia de pareja, provoca un repaso del pasado del hombre, su ambición de

encontrar en la vida y en el arte el oro, cuya búsqueda se convierte en un leitmotiv del libro.

El ayer de Néstor da el resultado de una personalidad ansiosa por alcanzar la plenitud y dispuesta a pagar cualquier precio por ello. Esta elevada meta dignifica a un tipo un tanto donjuanesco, redimido, al fin, moralmente por su entrega a la sensualidad y a la belleza. Lo que sólo parece una trama realista de amoríos alcanza la temperatura de la tragedia y cobra una dimensión simbólica que mezcla elementos culturalistas y populares. Después de haber recorrido medio mundo, el refinado Rejón pone a prueba su vellocino de oro (esta imagen es mía) en una especie de western en el que el bueno echa de su isla al petulante forastero. Vence la vejez, la de "un gatopardo en plena forma", sobre la juventud como premio a la entrega de toda una vida al disfrute de la existencia.

Muchos elementos prestigiosos se engarzan en el hilo argumental: la personalidad de Lampedusa, su obra póstuma, la versión de Visconti de *El Gatopardo*, huellas de otros escritores (Pirandello)... y, en un primer plano, el escenario. Tiene algo la novela de exultante guía de viajes por una Sicilia sentida con una fuerza poderosa y recreada en sus colores y delicadezas. Frente a esa tónica y oscura Sicilia cuna de la mafia, Armas revela un paraíso en estampas fervorosas y líricas sobre Taormina, Palermo, el Jónico... Sale así una historia muy amena que da cuerpo novelesco a la tesis del autor, un canto del *carpe diem*.

SANTOS SANZ VILLANUEVA

Quando todos se han ido

JULIÁN URBISTONDO. IMAGINE.

MADRID, 2004. 123 PÁGS, 12 EUROS

TAL vez el calificativo de camaleónica, no por poco usual menos cierto en este caso, sea el que más se ajuste a esta novela, la primera del abogado Julián Urbistondo (Madrid, 1959). Para su debut, el autor ha elegido una historia contada por varias voces que, por su planteamiento y su desarrollo, comienza recordando a las narraciones decimonónicas en las cuales un ramillete de personajes se entretiene alrededor del fuego compartiendo peripecias vividas—y extendiéndolas a los lectores, claro está—y poco a poco va derivando hacia un relato cuya intriga, suspense y ritmo narrativo acaba asemejándose al de las novelas de serie negra. Lo mismo sucede con la voz narrativa: desde la casi transparencia del principio, cuando la invisibilidad del narrador le convierte casi en un personaje irrelevante, más un testigo que un protagonista, va derivando hacia una preeminencia que le convierte en el factor clave del desenlace.

El arranque de la trama es simple: una serie de personajes, de condiciones, edades y temperamentos muy distintos, coinciden en la sala de espera de una consulta de oncología. Salvo por estar todos sometidos a tratamiento, nada tienen en común. Sin embargo, las circunstancias—y también ciertas casualidades—les forzarán a un acercamiento que ninguno de ellos espera. La trama, no exenta de sorpresas, troca su intimismo por acción e intensidad a medida que se acerca el cierre de la historia. Del mismo modo, también los personajes parecen intensificar sus rasgos y ganar en fuerza dramática para ajustarse a las nuevas necesidades argumentales. La caracterización a través de los abundantes diálogos es un recurso que el autor maneja con habilidad a lo largo de las casi 125 páginas del libro y que, junto con la dosificación de la intriga y la creación de los actores son las mejores cartas de presentación de esta novela.

CARE SANTOS



ARCHIVO

"dioses de sí mismos", los socialistas españoles de los 80, al casticismo que sojuzga a los cubanos o a los militares argentinos que llenaron de oprobio su país.

Hago este expeditivo resumen de una narrativa rica y compleja para explicarme a mí mismo la gran diferencia que aprecio entre el trabajo novelesco de Armas Marcelo hasta ahora y la impre-

Los nombres del aire

ALBERTO RUY SÁNCHEZ. ALFAGUARA. MADRID, 2004. 120 PÁGINAS. 13,50 EUROS

Los nombres del aire, publicada inicialmente en México en 1987, forma parte de una trilogía integrada por *En los labios del agua* y *Los jardines secretos de Mogador*.

EL mexicano Alberto Ruy Sánchez (1951), además de cultivar una singular forma narrativa, ha publicado diversas obras de poesía y ensayo. *Los nombres del aire*, su primera incursión en la narrativa, se sitúa, como las dos restantes, en el espacio imaginario de la isla de Mogador, ciudad de ambiente norteafricano, y sus protagonistas son árabes y coránicos. La naturaleza exótica de sus existencias y paisajes produce un amplio repertorio de sensaciones. Se traducen en una textualidad que recuerda las inquietudes del Modernismo, junto a la inevitable tradición mágica de

Las mil y una noches y la poesía árabe clásica. Con la reivindicación del árabe-andaluz Ibn Hazm escribe: "la secta de los *Adoradores* descubría una tradición muy arraigada en la literatura árabe-andaluza, la tradición del *adab*: del trabajo que es a la vez una narración y un poema, generalmente vividos, en gran parte, por el autor". El relato de Ruy Sánchez es, pues, poema y narración a un tiempo, aunque nada tenga a primera vista de autobiográfico.

Describe el paso de la adolescente Fatma a la condición de mujer y dedica una especial atención al despertar de su sensualidad y sexualidad. Gira el relato, pues, sobre una figura femenina rodeada de misterios. Fatma se inscribe en una mística en la que se combinan las texturas, los objetos que despiertan sensaciones, la belleza, con los descubrimientos de un mundo ajeno que empieza a comprender y a ma-



MERCEDES RODRÍGUEZ



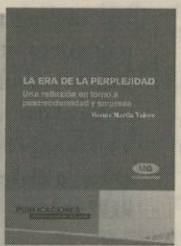


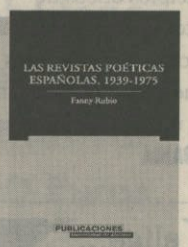
ravillarla. La novela podría calificarse como un relato de aprendizaje, aunque tamizado por el velo lírico/místico que conforma una prosa artificiosa y pretendidamente simbólica, en la que descubrimos incorrectos laísmos y leísmos.

Tras la belleza de Mogador se esconde la avaricia, la lujuria, la violencia. Fatma resulta ajena a todo ello. Buscará en vano un reencuentro con Kadiya, quien la inició en el

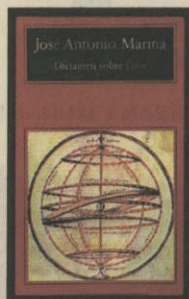
descubrimiento del placer. Exótico, erótico-místico, el libro avanza entre el lirismo y la narración, ajeno a cualquier realidad no esencial. Su orientalismo idealizado puede parecer empalagoso, anacrónico, melifluo. *Los nombres del aire*, pretenciosamente trascendente, tópicamente oriental, ha sido tejido con los mimbres de la sensualidad.

JOAQUÍN MARCO

Publicaciones universitarias españolas

 <p>Las Medidas del tiempo en la Historia. Calendarios y relojes Fernando Muñoz PVP: 9,80 €</p> <p>Pedidos: spic@uva.es</p>	 <p>El mundo Griego Michel Kaplan (dir.) Nicolás Richer (coord.) PVP: 23 €</p> <p>Pedidos: edito4@ugr.es</p>	 <p>La era de la perplejidad. Una reflexión en torno a postmodernidad y empresa Vicente Martín Valero PVP: 26 €</p> <p>Pedidos: publicaciones@ua.es</p>
 <p>Hacienda, arbitrista y negociación política. Los proyectos de erarios públicos y Montes de Piedad en los siglos XVI y XVII Anne Dubet PVP: 17,50 €</p>	 <p>El mundo Romano Michel Kaplan (dir.) Nicolás Richer (coord.) PVP: 23 €</p>	 <p>Las revistas poéticas españolas, 1939-1975 Fanny Rubio PVP: 24 €</p>

BOLSILLO

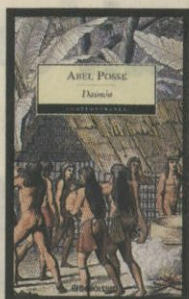


DICTAMEN SOBRE DIOS

José Antonio Marina
Anagrama
274 páginas, 7'50 euros

PRECEDIDO por un vigoroso prólogo en el que José Antonio Marina puntualiza las críticas que recibió este volumen cuando fue publicado hace tres años, aparece ahora una quinta edición de un libro que ilumina la candente cuestión de la relación entre Dios y el ser humano. Con el pulso firme y desapasionado con el que Marina viene desarrollando su interpretación de las grandes cuestiones del firmamento moderno, aborda aquí el hecho religioso como algo que no puede quedar ajeno a principios éticos de carácter universal. Magnífica lectura para tiempos en los que el fundamentalismo cobra una fuerza inusitada.

B. SARABIA

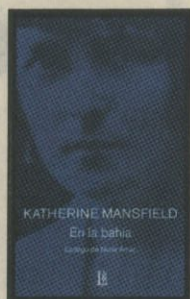


DAIMÓN

Abel Posse
Debolsillo
288 páginas, 7'50 euros

VALLE-INCLÁN recreó la peripecia de Lope de Aguirre, fundando un nuevo género narrativo, donde la teoría política convivía con un lenguaje deslumbrante. Ramón J. Sender actualizó la prosa de los clásicos para investigar la naturaleza del poder. Abel Posse aprovecha las innovaciones estilísticas del neobarroco (Carpentier, Lezama Lima) para teorizar sobre las motivaciones de un caudillo que desafió a Dios y a su rey. Cruel, erotómano, ambicioso, apuñaló a su hija adolescente antes de morir decapitado. Posse escribe un relato magistral sobre el daimon que posee a los hombres donde se encarna el destino.

R. NARBONA



EN LA BAHÍA

Katherine Mansfield
Losada
220 páginas, 9'50 euros

KATHERINE Mansfield, pseudónimo de Kathleen Beauchamp, se ha convertido en un nombre imprescindible en la literatura inglesa; Virginia Woolf, con quien guarda interesantes paralelismos, manifestó su admiración por ella. Tal como se recoge en la breve "Introducción" de Guillermo de Torre, en su correspondencia leemos: "Solamente siendo fiel a la vida puedo ser fiel al arte, Y fidelidad a la vida significa bondad, sinceridad, simplicidad, probidad." Ésa es la característica de *En la bahía*, que recrea un submundo de secretos que subyacen al convencionalismo de una sociedad que se regocija en su propia comodidad.

J. A. GURPEGUI



ANTOLOGÍA DEL CUENTO TRISTE

A. Monterroso/ B. Jacobs
Punto de lectura
590 páginas, 8,25 euros

YA hace varios años que Augusto Monterroso y su esposa, la también escritora Bárbara Jacobs, elaboraron esta feliz y a la vez tristísima antología de relatos que aúna autores de los siglos XIX y XX. Aparecida por primera vez en nuestro país hace más de una década, esta selección promete, de la mano de Melville, Rulfo, Bunin, Joyce, Parker y hasta casi dos docenas de autores más, entre los que el mismo Monterroso no dudó en incluirse, grandes placeres lectores. No hay descubrimientos fundamentales en estas páginas, pero sí piezas del género breve que nadie debería desconocer. Y una enorme sensibilidad para seleccionarlas.

C. SANTOS



DIARIOS

Arcadi Espada
Booket
316 páginas, 6'95 euros

DESDE la perspectiva de varios años de ejercicio del periodismo, una gran inteligencia y una no menor mala leche, Arcadi Espada repasa, en un diario escrito a lo largo del 2001, los aspectos de su profesión que más le preocupan: la dicotomía verdad/ficción –tema recurrente–, el ataque a la ficción o la defensa de la verdad por encima de "otras hierbas", como intentos de verosimilitud o literatura. La edición se complementa con una "Posdata" que recoge los textos íntegros de la polémica entre Espada y el autor de una de las fotos que se analizan en el libro. No se pierdan las cartas de Espada, algunas inéditas.

C. S.



tienes punto

www.puntodelectura.com



punto de lectura



La historia de Henry Esmond

WILLIAM M. THACKERAY. TRAD. ANA PINTO. ALBA. BARCELONA, 2004. 591 PÁGINAS, 29,50 EUROS

Hablar de Thackeray equivale a hablar de *La feria de las vanidades* y de *Barry Lindon*; *La historia de Henry Esmond*, que se traduce por primera vez al castellano, no merece en absoluto de ninguna de ellas.

EN algunos pasajes incluso encontramos al Thackeray más sublime capaz de sintonizar los sentimientos personales, las relaciones amorosas y la historiografía. *La Historia de Henry Esmond* soporta perfectamente la lectura desde cualquiera de los ángulos expuestos. Es de justicia citar las interesantes notas a pie de página de la traductora, que posibilitan la

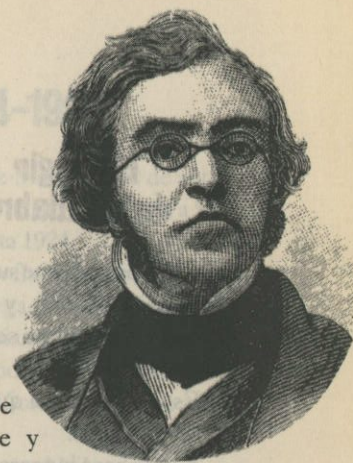
comprensión de lo narrado incluso a quienes permanezcan totalmente ajenos a la historia de Inglaterra.

La narración comienza con el pequeño Henry Esmond abandonado y huérfano, a sus doce años, en el palacio de Castlewood. Lo descubrió su prima, Lady Castlewood, esposa de Francis Esmond, cuarto vizconde de Castlewood. El miedo inicial del joven Henry sobre su futuro se vio pronto disipado al descubrir que sus parientes lo trataban como si fuera su propio hijo. Su in-

tegración con los parientes recontrados hacía presagiar un futuro esperanzador, e incluso llegó a convertirse en el paladín de la familia—y en verdad que se lo gana—. Pero Henry es en cierta forma un extraño, y así se siente en su interior; y también alberga en su interior una irresistible atracción por Beatrix, la hija del los vizcondes, “¿es que alguna vez existieron en el mundo unos ojos tan bellos?”. El “idílico” mundo en que vive Henry comienza a resquebrajarse, hasta terminar en tragedia, en buena parte por la propia dinámica compleja de la familia. Y asistimos a la parte más interesante del volumen, el libro II, en que en-

contramos a Henry en la cárcel de Gatehouse y posteriormente como soldado. Si su vida juvenil fue una aventura en sí misma, la de su madurez resulta incluso más apasionante. La riqueza interpretativa de esta novela, ya se ha sugerido, resulta encomiable; pero lo auténticamente delicioso es perderse entre las páginas y “aventuras” de esta novela, o, citando a mi viejo profesor de literatura inglesa, de este “novelón”.

JOSÉ ANTONIO GURPEGUI



CONCURSOS Y PREMIOS

Premio Internacional de Poesía "Gerardo Diego"

Premio dotado con 6.000 Euros.

IX Edición Premio de Novela Corta "José María de Pereda"

Premio dotado con 30.000 Euros.

VIII Edición Concurso de Cuentos "Manuel Llano"

Premio dotado con 6.000 Euros.

III Premio de Artes Plásticas "Gobierno de Cantabria"

Premio dotado con 77.000 Euros.



GOBIERNO
de
CANTABRIA

2004

Información sobre bases y concursos en
www.culturadecantabria.com
www.gobcantabria.es
www.boc.com

CONSEJERÍA DE CULTURA,
TURISMO Y DEPORTE

El surgir de la palabra

La palabra que surge unifica acción y pensamientos que se dan en diversos sujetos.

Es la palabra en que se resume el diálogo.

Y así lo hace innecesario y así igualmente lo abre indefinidamente. Ya que lo propio de la palabra viva actuante es la infinitud de su alcance. Con ella se abre una indefinida extensión que se presenta como infinitud pues que no se le ve el término.

Esta palabra une por un instante el paralelismo del lenguaje interno y rompe así la asociación automática que viene del subconsciente asociativo dejado a su ociosidad.

El paralelismo del lenguaje

La asociación determinada por el subconsciente especialmente de la so-

ledad [...] del sujeto. Con mayor pureza se da en ciertos sueños que son por ello más reveladores o simplemente reveladores mientras que el lenguaje determinado por el subconsciente suele ser encubridor (Freud).

El lenguaje determinado por lo social en una conversación más o menos atenta es un lenguaje discontinuo.

Y así en estos claros dados por la discontinuidad puede surgir el lenguaje o la palabra venida del subconsciente que en este caso es ya inconsciente.

La diferencia entre el subconsciente y el inconsciente

El subconsciente está sojuzgado y es por ello más activo, más dado a la irrupción violenta, volcánica inclusive. El inconsciente está a flor de conciencia y por tanto es más pasivo y más sumido en la ignorancia.

Lo propio, el campo propio de la incons-

El pensamiento español del siglo XX no se entiende sin María Zambrano (1904-1991), sin duda alguna una de las filósofas europeas más interesantes y originales de los últimos sesenta años. En el centenario de su nacimiento, congresos, revistas y distintas publicaciones intentan descubrir las aportaciones más significativas de esta discípula de Ortega a la que el exilio arrastró de Francia a México, de Cuba a Roma, para regresar a España en 1984 convertida en una leyenda. La editorial Tabla Rasa rescata ahora uno de sus títulos míticos, *De la aurora*, añadiendo a la edición conocida más de veinticuatro fragmentos inéditos rescatados por Jesús Moreno Sanz, íntimo colaborador a quien la propia Zambrano dictó el texto entre 1984 y 1985. EL CULTURAL ofrece uno de los inéditos más significativos, titulado "Búho", en torno al surgir de la palabra, el lenguaje y el inconsciente.

Búho

POR MARÍA ZAMBRANO

ciencia es la ignorancia. Campo porque es extenso, campo y no reino.

Mientras que la subconsciencia cela verdades vitales, verdades radicales que un día aparecieron así verdaderamente y luego se han ido enconando por falta de revelación.

El inconsciente no revela nada que no sea tristemente psicológico.

El subconsciente en cambio es lugar que pide ser revelado.

Por tanto, es la sede donde yace la poesía en potencia, es decir, el lugar que sólo la palabra poética revela, que la exige, que la reclama, que clama por ella.

Y el inconsciente pide en cambio conocimiento, razón.

La ignorancia del inconsciente no puede ser llevada al conocimiento sino pasando por el subconsciente, dejándose penetrar y fecundar por él. Directamente la conciencia no puede alzar hasta el conocimiento al inconsciente desde la ignorancia positiva en que yace.

Pues que se trata de una ignorancia positiva. Mientras que en el subconsciente se trata de una privación, de unas tinieblas creadoras, de un caos en cierto modo. Grosso modo el subconsciente puede ser asimilado al caos, a la pre-creación.

Es decir: que en el subconsciente reside la *dynamis* que clama por la energúeica, por el acto que la actualice.

La física de Aristóteles sirve para dar cuenta del subconsciente, y no sólo en lo que hace el alma vegetativa—los sueños—sino en el proceso de transformación del ser vivo desde la potencia a la forma, del ser potencia al ser en acto. Proceso que no aparece en el tratado del alma que da estratificadamente los planos del alma, la tríada reveladora y en ciertos modo sacra.

(Y quizás sea posible que en el camino, en la aplicación al proceso integrador del alma humana y del alma con la conciencia y con el espíritu

—bajo el espíritu, santo siempre— se devela algo el misterio animal. No develado ciertamente en la física aristotélica ni en lugar alguno. Mostrado amenazadora y enigmáticamente en los animales símbolos, emblemas del ser, emblemas divinos. Pues que enseñan aspectos de la divinidad en su elemental manifestación, si es que es lícita la expresión elemental, si es que no se trata de compleja manifestación, simple al par, como es simple siempre lo divino. Allí donde no haya simplicidad lo divino no puede reconocerse).

1904-1991

La ignorancia propia del inconsciente y su actuación

El descubrimiento de Freud tuvo lugar en el territorio del inconsciente y de ahí sus modestas revelaciones. Llevado del mito de Edipo descendió al subconsciente. Mas su

mente llegó condicionada por el inconsciente, por su pasividad, por su ceguera y por su falso centralismo. Y así la "libido" viene a ser la sombra del centro que debe regir la conciencia —y desde luego la sombra condensada del ego poseedor. Con las consecuencias de la proposición moral de una falsa libertad obtenida por la liberación de la libido. Que sólo podría serlo despojándose de toda avidez de apropiación. Mas ello es contrario al amor. Es decir: el amor se posee de otra manera.

La ignorancia del inconsciente

Es extensa, ilimitada limita. Abierta, confina. Plana y planificadora, se erige. Sombra de la conciencia, puede suplantarla.

Es positiva por su negación con la que encubre de "no importa" o de "en el fondo ya lo sé" la duda y la pregunta.

Y así la pregunta verdadera, la pregunta real, abre esta ignorancia.

Y de ahí que se haya creído, sea o no cierto, que la pregunta es inicio de la filosofía. Lo que

es cierto por lo que la pregunta tiene de vigencia de que el sujeto se descubra a sí mismo descubriendo su ignorancia.

Mas de lo que es esencial es que el inconsciente y su congénita ignorancia es su capacidad de adelgazarse y de hacerse transparente, de dejar de sostener la conciencia como hace de continuo.

La conciencia ella sola sobre la subconsciencia no se mantiene. Necesita, al menos en este hombre occidental racionalista que somos, de la inconsciencia para sostenerse, una ignorancia protectora. Y cuando esta ignorancia cede se abre la luz que puede ser o llevar a sí a la locura. Un despertar en la verdad de la locura. Conciencia a solas sin sostén. ■

- 1904. Nace en Vélez-Málaga el 22 de abril.
- 1908. Se traslada a Madrid y después a Segovia, donde residirá hasta 1924.
- 1925. Estudia Filosofía en Madrid, asistiendo a las clases de Ortega y Gasset, García Morante, Besteiro y Zubiri, colaborando, a partir de 1928 en distintos periódicos. Forma parte de la tertulia de la *Revista de Occidente*. Conoce a León Felipe, García Lorca...
- 1930. Publica *Horizonte del liberalismo*.
- 1931. Comienza a perfilar lo que será su nueva filosofía, la lógica del sentir, enunciada antes que nada como saber del alma, separándose del orteguismo. Es nombrada profesora auxiliar de metafísica en la Universidad Central. En el 32 sustituye a Zubiri y comienza a colaborar en *Revista de Occidente*, en *Cruz y Raya* y en *Hora de España*.
- 1936. Se casa con Alfonso Rodríguez Aldave, secretario de la Embajada de España en Santiago de Chile, con quien emprende un primer viaje a La Habana, de donde vuelven al año siguiente, él para incorporarse a filas, ella para colaborar con la República.
- 1937. Durante la guerra imparte un curso en la Universidad de Barcelona.
- 1939. Tras la guerra, sale de España: París, México y La Habana son los primeros hitos del exilio. Publica *Pensamiento y Poesía en la vida española*, y *Filosofía y Poesía*.
- 1942. Profesora de la Universidad de Río Piedras, en Puerto Rico.
- 1946. Viaja a París, donde se reencuentra con su hermana Araceli, torturada por los nazis.
- 1948. Se separa de su marido y vuelve a La Habana con su hermana. Escribe algunas de sus obras más importantes: *El hombre y lo divino*, *Los sueños y el tiempo*, *Persona y democracia*.
- 1953-1964. Se instala en Roma.
- 1964. Abandona Roma y se instala en el Jura francés. Escribe *Claros del bosque* y empieza *De la aurora*.
- 1981. Recibe el premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades.
- 1984. Regresa por fin a Madrid tras 45 años de exilio.
- 1988. Recibe el premio Cervantes de Literatura.
- 1991. Fallece en Madrid el 6 de febrero. Es enterrada en el cementerio de su pueblo natal, Vélez-Málaga, entre un naranjo y un limonero. En la lápida está inscrita la leyenda del Cantar de los Cantares: "Surge amica mia et veni".



DIBUJO DE GRAUS SANTOS

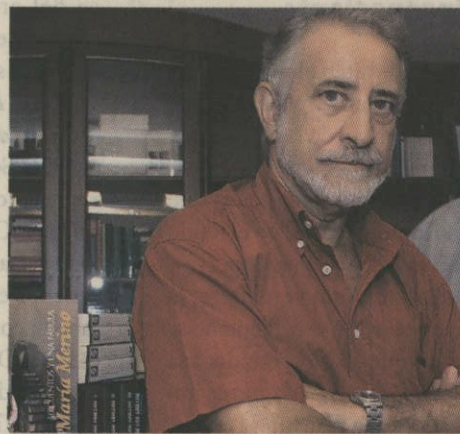
Ficción continua

JOSÉ MARÍA MERINO. SEIX BARRAL. BARCELONA, 2004. 380 PÁGINAS, 20 EUROS

Entre los narradores españoles actuales, José María Merino destaca, no sólo por ofrecer una obra sólida y un mundo homogéneo y de perfiles bien definidos, sino porque es, al mismo tiempo, uno de los escritores que más han reflexionado acerca del fenómeno de la creación literaria y de los mecanismos que rigen la génesis y la construcción de las obras.

A esta vertiente que podríamos denominar teórica se ha unido en numerosas ocasiones la práctica del análisis de obras concretas —habitualmente de carácter narrativo—, siempre con la agudeza y la perspectiva de quien forma parte del extenso gremio de oficiantes que sostiene y prolonga el viejo placer de contar historias. *Ficción continua* —título afortunado— agrupa trabajos, no todos ellos publicados anteriormente, que dan una imagen de esta actividad teórica y crítica del escritor y ayudan, además, a entender algunos aspectos de su obra de creación.

La primera parte del volumen recoge breves ensayos de carácter general —los que he denominado teóricos—, mientras que la segunda comprende una serie de notas y reseñas acerca de obras concretas, algunas muy recientes. Naturalmente, esto no significa que en las notas críticas no surjan reflexiones teóricas. Así, por ejemplo, las páginas sobre *Pateando paraísos*, la novela electrónica de Fernando Arrabal, se carga de interrogantes acerca de



CARLOS BARRAL

las constricciones posibles que el uso del soporte electrónico impone al lenguaje de un texto; las dedicadas al fenómeno de Harry Potter acaban planteándose la función de la literatura narrativa en la formación de la personalidad; el estudio de algunas adaptaciones cinematográficas de obras literarias roza la debatida cuestión de la correspondencia entre formas artísticas y expresivas diferentes. Pero es en los ensayos generales donde el pensamiento literario de Merino ofrece mayor riqueza. “Ecos

y sombras del delirio quijotesco” constituye una excelente visión de la obra cervantina, enfocada, además, en los aspectos que más interesan a Merino como creador literario: los elementos metaliterarios, la presencia de motivos como el del sueño o el doble, e incluso ciertos posibles ribetes cercanos a la literatu-

ra fantástica son analizados con la penetración de un buen lector —no de un filólogo o de un historiador de la literatura— que se ha planteado en su propia obra, además, cuestiones afines y ha tenido que resolverlas. Un historiador de la literatura echaría de menos que, al enumerar la estela de obras “quijotescas”, haya omitido Merino a los novelistas ingleses del XVIII, que fueron los

primeros en descubrir y aprovechar las posibilidades narrativas del Quijote. Pero, de hecho, esa adición erudita no invalidaría en absoluto las sugerentes observaciones del escritor sobre la creación cervantina. En el ensayo “Literatura española y misterio”, el rechazo a la tesis del “realismo” atribuido como rasgo esencial a nuestra literatura se hubiera visto reforzado sin más que recordar el ya clásico ensayo de Dámaso Alonso “Escila y Caribdis en la literatura española”. Pero, incluso sin esa ayuda,

el razonamiento de Merino es impecable. Son del mayor interés las páginas dedicadas a dilucidar el espinoso problema de la distinción entre cuento, novela corta y novela, sobre todo porque están planteadas desde el punto de vista de un escritor que ha cultivado las tres modalidades y las conoce desde su mismo proceso de elaboración. Y cabe señalar aún dos ensayos especialmente valiosos: el titulado “Los parajes de la ficción”, porque aborda un asunto insuficientemente tratado aún y lo ilustra con ejemplos de diversas literaturas que de este modo establecen ante nosotros insospechadas relaciones, y “El narrador narrado”, ensayo que abre el volumen y que constituye una honda meditación sobre la literatura y, especialmente, sobre la propia literatura.

Una confesión especialmente valiosa por su sinceridad, que recuerda el papel liberador del libro industrial, hoy amenazado, porque fue “la conquista de la palabra humana frente a la palabra sagrada, la secularización decidida de la imaginación, con todo lo que eso llevó consigo de tolerancia y relativismo. La novela fue un invento de libertad”. No estaría de más glosar este texto ante los jóvenes que hoy, huyendo de la letra impresa, buscan su liberación en recursos esclavizadores.

RICARDO SENABRE

R E V I S T A S

Revista de libros

DIRECTOR: ÁLVARO DELGADO-GAL. NÚMERO 87. 3 EUROS

JUAN E. Gelabert le pone los puntos sobre las íes al *Imperio español* de Hugh Thomas: echa en falta rigor y claridad y lo ve “fruto de cierta precipitación o corta reflexión”. También el plan de pensiones del gobierno vasco es puesto en tela de juicio por Alfonso Utrilla de la Hoz. Además, variaciones barthesianas de Amelia Gamoneda o un repaso de Francisco José Llera Ramo al desgarrar nacionalista de la mano de las últimas novedades.

Letras libres

DIRECTOR: ENRIQUE KRAUZE. N.º 30. 5 EUROS

La relación entre literatura y poder centra el último número de Letras Libres: ¿Por qué Neruda y Alberti le escribieron odas a Stalin? ¿Por qué Sartre justificó a Pol-Pot? Son sólo algunos de los muchos interrogantes a los que intentan responder Mark Lilla, Enrique Lynch y José María Ridaio. Además, Mario Vargas Llosa lee *Tirant lo Blanc*, Martín Casariego homenajea a Bioy Casares y Gabriel Zaid analiza los *reality shows*.

Últimas conversaciones

LUDWIG WITTGENSTEIN / OETS KOLK BOUSMA. ED. M. Á. QUINTANA. SÍGUEME. SALAMANCA, 2004. 192 PÁGS. 14'42 EUROS

Hay dos estilos filosóficos igualmente necesarios: el que tiene en Sócrates su modelo insigne; o el que sigue la ruta de su discípulo Platón. Éste último se caracteriza por la fecundidad de su obra escrita, mientras que el testimonio personal queda en segundo plano.

El primero, en cambio, o no deja escritura como testamento, o la deja únicamente de forma muy puntual. Tal es el caso de Wittgenstein (mientras que un caso opuesto, en la línea de Platón, sería el de Heidegger.) Coincido con Miguel Ángel Quintana Paz, el introductor a esta excelente edición de las últimas conversaciones que Wittgenstein sostuvo con el profesor norteamericano Bowsma en que Heidegger y Wittgenstein son, sin discusión, las grandes figuras filosóficas que atraviesan el siglo XX; y que por el momento siguen insistiendo en su poderosa influencia en el XXI. Y sin embargo se trata de una extrañísima pareja, en la que su máxima oposición tiene lugar en esa peculiaridad —o talante— al que he hecho referencia. Wittgenstein es un Sócrates del siglo XX.

Se multiplican los recuerdos y testimonios que sobre su magnética figura se dan, y sobre los cuales se quiere a toda costa dar testimonio en forma escrita. Bowsma llega a compararlo con un verdadero profeta de la tradición veterotestamentaria. “¿Cómo son los profetas?” Se pregunta. Y prosigue con estas palabras su extraordinaria semblanza:

“Wittgenstein es lo más cercano a un profeta que yo haya visto jamás; un hombre semejante a una torre, que se alza prominente y sin vínculo alguno, sin apoyarse en nadie, sobre sus propios pies. No teme a



ningún otro ser humano. ‘¡Nada puede hacerme daño!’ Pero el resto de los hombres le temen a él. Y ¿Por qué? No se trata en absoluto de que les pueda golpear, o quitarles el dinero, o dejarles sin reputación. Lo que temen es su juicio. Y de ese modo le temía yo a Wittgenstein: me sentía responsable ante él. Siempre supe lo valioso que era un simple paseo o una charla junto a él, y sin

embargo yo sentía miedo cada vez que sabía que iba a venir y que iba a estar conmigo... Respiré mucho más tranquilo cuando se fue a Noruega y, más tarde, cuando se trasladó hasta Cambridge”.

Pocas veces he leído un testimonio más fidedigno de uno de los aspectos que se destacan en toda vida filosófica: ese natural que lo emparenta con el *ethos* de los profetas, y que lo distingue radicalmente de cualquier forma de actividad y de papel sacerdotal. La verdadera filosofía evoca siempre el carácter profético que de manera tan extraordinaria evoca en este texto el interlocutor de Wittgenstein, Bowsma, que se revelaría uno de los últimos que transcribieron testimonios sobre este personaje. Eso no significa que esa característica profética esté ausente de quienes siguen la ruta platónica de la escritura y de la práctica textual. Más bien debe decirse que entonces ese talante se transfiere a la expresión, a la argumentación discursiva escrita: al texto y a su contexto (tal es el caso de Heidegger.) También, en este sentido, debería distinguirse ese natural profético de aquél, sacerdotal, que en lugar de promover proyectos, propuestas, se limita a hacer de albacea testamentaria de una gestación profética inaugural.

Dudo que nadie haya escrito algo semejante a esa semblanza de

Bowsma (sobre Wittgenstein) respecto a Heidegger, de quien, en cambio, puede ponderarse la extraordinaria grandeza de muchas de sus ideas expuestas en una ingente producción textual. Casi todo lo que sabemos de Wittgenstein es póstumo; o bien procede de fuentes indirectas que, como en este volumen, nos permiten aproximarnos al personaje.

Este interesante volumen que la editorial Sígueme publica nos refuerza esta convicción. En él presenciamos a Wittgenstein en sus paseos filosóficos con un profesor al que conoció en sus últimos años, y con el que habló de todas las ocurrencias posibles y pensables que la fértil imaginación de este brujo de la filosofía podía llegar a pronunciar por medio de la palabra. Sígueme, una editorial de calidad que tiene una línea de gran rigor y coherencia, sobre todo en excelentes trabajos de teología y de filosofía, o a través de ambiciosas obras reeditadas con el mayor cuidado (como *La idea de ciudad* de Joseph Ryckwert, que tuve el honor de prologar), demuestra con este interesante escrito, en edición de J. L. Craft y R. E. Hustwit, su sensibilidad con uno de los principales testigos del pensamiento filosófico del siglo XX.

EUGENIO TRÍAS

Dos escritores extraordinarios



CHANG-RAE LEE

Una vida de gestos

Uno de los más ambiciosos y galardonados autores de la literatura norteamericana

ALEJANDRO GÁNDARA

Un amor pequeño

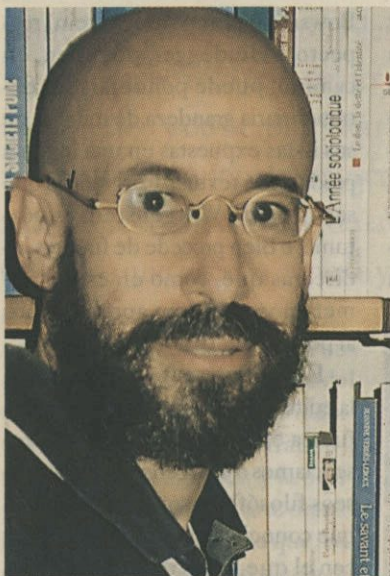
Por el autor de “Últimas noticias de nuestro mundo” (Premio Heralde de Novela)



ANAGRAMA

La aparición de la sexualidad

ARNOLD I. DAVIDSON. TRAD. J. G. LÓPEZ GUIX. ALPHA DECA. BARCELONA, 2004. 353 PÁGINAS, 24,40 EUROS



DIANE BRENTARI

Arnold I. Davidson vive entre Chicago, en cuya universidad es profesor de Filosofía, y Florencia. Ha traducido a Pierre Hadot y a Gilles Deleuze. Entre sus libros figuran títulos como *La filosofía como forma de vida* (2001). Ha editado volúmenes sobre Foucault, Pierre Hadot y diversos temas relacionados con la filosofía y la medicina (con especial atención a la psiquiatría), a cuya relación ha dedicado multitud de artículos, sin olvidar la teología, otra de sus preocupaciones. Es editor de la revista *Critical Inquiry*.

Nacido en Boston hace 48 años, Arnold I. Davidson es un profesor de la Universidad de Chicago dotado de una excepcional capacidad para transitar por espacios y saberes que van desde la teología a la filosofía de la ciencia con parada en la literatura.

EL subtítulo de este volumen, “La epistemología histórica y la formación de conceptos”, informa mejor de su contenido que el propio título. Aunque Davidson comience el prólogo a la edición española diciendo que “Somos nuestra sexualidad” –algo discutible y que motivó la ruptura entre Freud y Jung en la segunda década del siglo XX–, lo cierto es que este libro es una fina, compleja y articulada reflexión sobre el razonamiento.

Los ocho artículos que componen este volumen, más dos prólogos y un apéndice, aparecieron a partir de 1990 en distintas revistas especializadas pero, no obstante, encajan entre sí y mantienen el hilo argumental. Lo que Davidson muestra es cómo a comienzos del último tercio del siglo XIX se produce un nuevo estilo de razonar sobre las enfermedades que transforma el sistema conceptual existente hasta ese momento en torno al papel de la sexualidad humana. Este nuevo estilo de razonar, en realidad todo un nuevo sistema conceptual, es lo que permite la aparición de un nuevo concepto como el de perversión sexual para referirse a la ho-

mosexualidad, el masoquismo, el sadismo, la bestialidad, el fetichismo o el hermafroditismo. El cambio en el estilo psiquiátrico permite pasar del estilo anatómico de razonar sobre las enfermedades de carácter sexual, basado en criterios anatómicos, a un ámbito de investigación en el que lo importante ya no es el sexo sino la sexualidad.

La noción de perversión, utilizada como señala Davidson, con posterioridad a 1870, sirve muy bien a los intereses del autor cuya meta está situada en un terreno muy labrado por Foucault, al que Davidson dedica el libro, y cuyo centro de gravedad es el de la relación entre la historia y la filosofía de la ciencia. De lo que se trata en estas páginas es de intentar averiguar cómo el saber se transforma para hacer plausibles las condiciones que hacen posible distinguir entre verdad y falsedad.

Al echar mano de la noción de perversión Davidson recurre, como no podía ser de otro modo, a la *Psychopathia sexualis* de Krafft-Ebing, publicada en 1893, y a *Tres ensayos sobre teoría sexual* de Freud, que

ve la luz en 1905. Ambos libros, junto con el de Havelock Ellis de 1897, *Estudios en la psicología del sexo*, marcan la transformación de lo que hasta entonces se entendía por perversión y, más allá, por sexualidad.

Sin entrar ahora en la ambigüedad del adjetivo perverso, algo sobre lo que Davidson pasa de puntillas, y volviendo a lo que es la preocupación central del autor, que no es otra sino aclarar en qué consiste el saber y averiguar las condiciones que permiten “comprender como verdaderos o falsos diversos tipos de enunciados”, conviene señalar el sistema básico de referencias en el que se apoya Davidson.

Ya hemos indicado que Davidson toma materiales de un psicoanálisis que discurre desde Freud a Lacan. Asimismo la filosofía de la ciencia en torno al Hilary Putnam de finales de los setenta, que se pregunta por la naturaleza de la verdad, está muy presente. A todo esto hay que añadir la riqueza de la escuela historiográfica de Carlo Ginzburg como toma de luz conceptual. (El libro de Justo Serna y Anacleto Pons *Cómo se escribe la microhistoria* es un verdadero abrelatas para entrar en el complicado meollo de Ginzburg). En el horizonte, un Foucault que como Davidson no encaja fácilmente en las categorías académicas habituales. Estamos en definitiva ante un libro que impacta de modo significativo en varios campos del saber.

BERNABÉ SARABIA

II PREMIO TRISTANA DE NOVELA FANTÁSTICA

Convoca: Ayuntamiento de Santander.
 Cuantía del premio: 7.500 euros y publicación.
 Tema y forma: Novela género fantástico, extensión entre 75 y 200 folios.
 Forma de presentación: Quintuplicado y sistema de plica.
 Plazo de presentación: Hasta el 25 de junio de 2004.
 Lugar de presentación: Servicio de Cultura de Ayuntamiento Santander (C/ Los Escalantes, 3 - 39002 Santander).

• Bases completas: Servicio de Cultura (Tfno.: 942 200 639) (Fax: 942 200 768) (e-mail: cultura@ayto-santander.es) www.ayto-santander.es (Premios Cultura Bases de certámenes Literarios 2004)

SOBRE EL PUDOR
Y EL SENTIMIENTO
DE VERGÜENZA

Max Scheler

www.sigueme.es

El título, *Como arqueros al blanco*, envía, como se explica en la introducción del libro, a una conocida frase de Aristóteles: consta en la *Ética a Nicómaco* y alude al fin que organiza y dirige los actos humanos.

ESE fin ha de ser, como el blanco para el arquero, el que conduzca y oriente la acción, la meta de una vida éticamente entendida. El subtítulo, *Estudios de bioética*, introduce el ámbito en el que la orientación de las acciones, el control de las decisiones y la deliberación ética van a ser investigados: el ámbito de la bioética. Un ámbito que no es desconocido para Diego Gracia, que ya ha publicado cuatro volúmenes con el título común de *Ética y vida: estudios de bioética*, así como otro texto titulado *Fundamentos de bioética*.

Veinte capítulos repartidos en cinco bloques temáticos recorren diferentes espacios y diferentes tiem-

pos: rastrean la historia de la medicina y asisten a sus cambios fundamentales, ponen en relación la práctica médica con las estructuras económicas, sociales y políticas, indagando los fundamentos de la bioética y sus relaciones con la religión, o con los paradigmas teóricos vigentes o incipientes (racionalidad narrativa, hermenéutica...). Temas controvertidos como las drogas, la confidencialidad de datos clínicos, las células embrionarias y su caracterización moral y legal o el trasplante de órganos son atraídos a una reflexión en la que las complejidades de la práctica son contrastadas con los rigores de la teoría: de una teoría que no es la médica ni la legal sino la ética.

Ambicioso por los ámbitos que visita, actual por los problemas que incorpora, el texto de Diego Gracia se sitúa en el centro polémico de muchas de las preocupaciones contemporáneas: y no sólo de los espe-

cialistas, sino de todo ciudadano, episódica o sistemáticamente concurrido por la enfermedad y por la salud, interesado por las posibilidades que abren las nuevas investigaciones (genéticas, por ejemplo), atribulado tal vez por el estado de la medicina pública, por su eventual deterioro o su cancelación.

Desde el punto de partida de la historia interpretada como incremento de las posibilidades (y, por ello, como más poder o poder más), el autor lleva la investigación hasta los límites en los que el aumento del poder colisiona (o roza) con los requisitos del deber: pues las leyes de la medicina, las que desarrollan su teoría y dirigen su práctica, no son ajenas —ya desde el Juramento hipocrático— a los entornos profesionales, o al más amplio entorno social y axiológico, en los que la medicina se desarrolla. También se indica en el libro y es oportuno recordarlo: des-

Como arqueros al blanco

DIEGO GRACIA. TRIA-CASTELA. MADRID, 2004. 516 PÁGINAS, 45 EUROS



ARCHIVO

de hace tiempo, aproximadamente desde la revolución industrial, la vida y las ciencias de la vida han pasado a ser uno de los principales focos de preocupación pública. No es extraño que nociones como "biopolítica" o "biopoder" hayan alcanzado en estos últimos años un evidente prestigio y un notorio desarrollo. En ese entorno problemático *Como arqueros al blanco* señala un sentido y una dirección.

PATXI LANGEROS

El libro de bolsillo

BIBLIOTECA FAULKNER

William Faulkner

El ruido y la furia



Mientras agonizo



Gambito de caballo

Desciende, Moisés

BIBLIOTECA KADARÉ

Ismaíl Kadaré

Spiritus



Tres cantos fúnebres por Kosovo

BIBLIOTECA DE CONSULTA

DICCIONARIO DE LAS RELIGIONES



Pedro Rodríguez Santidrián
Diccionario de las religiones

Áreas de conocimiento HUMANIDADES

John L. Esposito

El islam: 94 preguntas básicas



Albert Balcells
Breve historia del nacionalismo catalán

LITERATURA

Assia Djebar

Lejos de Medina



José Maria Eça de Queiroz
El primo Basilio

LIBRO PRÁCTICO Y AFICIONES

Simone Ortega e Inés Ortega

El libro de los platos de cuchara



Alianza Editorial

Juan Ignacio Luca de Tena, 15 • 28027 Madrid • Tlf.: 91 393 85 90 • Fax.: 91 742 64 14 • www.alianzaeditorial.es

Cuando la noticia se hace poesía

FICCIONES DOCUMENTALES. COMISARIOS: MARTA GILI Y JEAN PIERRE REHM. CAIXAFORUM. MARQUÉS DE COMILLAS, 6-8. BARCELONA. HASTA EL 27 DE JUNIO

SEGÚN el programa de mano, la exposición se presenta como una exploración de los límites entre la ficción y el documento. En este contexto, aunque no esté presente en la mencionada muestra, me resulta imposible no mencionar el trabajo y la trayectoria de Joan Fontcuberta, que durante toda su itinerario ha estudiado la problemática de verdad-documento-autoridad y la de ficción-engaño. Fontcuberta "deconstruye" el género documental en sus diferentes aplicaciones: periodística, científica, etc. Como él mismo explica, su reflexión consiste en analizar la naturaleza de lo que entendemos por documento y cómo este documento posee una autoridad moral. Su labor consiste en investigar los mecanismos de autenticación del documento, cuáles son los sistemas de transmisión de la información y el conocimiento y cómo estos no son inocentes. Su trabajo empezó cuando la fotografía gozaba de una particular credibilidad y se identificaba con la objetividad. Así uno de sus primeros trabajos, *Fauna* (1985-90), consistía en una supuesta aparición del archivo de un científico que había descubierto una serie de animales fantásticos. El hallazgo estaba autenticado por documentos fotográficos, la prueba de su

existencia. Después se advertía que en las fotografías había "truco", aunque la sensación de verosimilitud era total. Con el tiempo, Fontcuberta ha sofisticado su investigación, pero se trata de la misma inquietud: des-

cubrir los mecanismos de autenticación, el modo en que se atribuye autoridad a un enunciado.

La presente exposición, a la luz de los textos del catálogo, está animada también por una reflexión so-

bre el poder, la verdad, los mecanismos de autenticación... Pero no puedo evitar la sensación de desconcierto ante la diversidad de propuestas. Uno de los comisarios, Jean Pierre Rehm, responsable del Fes-



JORDI COLOMER: ANARCHITEKTON (BARCELONA, BUCAREST, BRASÍLIA), 2002-2003. VIDEOINSTALACIÓN. DERECHA, ALLAN SEKULA: TSUKIJI, 2001. VÍDEO. DEBAJO, VALÉRIE JOUVE: GRAN LITORAL, 2003. VÍDEO



ART E

tival Internacional de Marsella, ha trasladado lo que es este certamen, un festival de exhibiciones, a Caixa-Forum. No carece de interés, pero sí tengo la sensación de estar ante un caleidoscopio fragmentado. Es muy difícil situarse ante esta diversidad. Ahora bien, en estos trabajos, más que elaborar un contradiscurso o una contrainformación, se introducen otras convenciones, otras retóricas o formas de relatar, ajenas al periodismo. El tratamiento con el que estos creadores someten la noticia o episodio es diferente al de los medios de comunicación, no sólo porque pueden contar otros aspectos, sino especialmente porque las "na-

rran" de una manera diferente. Frente a la linealidad de los *media*, incorporan una suerte de "fragmentación" en la cadena comunicativa o un elemento extraño que abre el discurso e introduce ambigüedad. Yo diría que, a grandes rasgos, se incorpora el silencio. De hecho, lo que hacen estos creadores es trasladar las convenciones del arte contemporáneo a un medio, originalmente periodístico: la obra abierta, la subjetividad, la multiplicidad de lecturas, Duchamp, etc. Se trata de sustituir las retóricas del periodismo por otras, las de unos creadores formados en el arte contemporáneo. Transforman o quieren transformar una noticia en

un poema, de ahí que se diga que estos artistas aportan otra visión de la realidad, habitualmente omitida u oculta, aquella "resistencia" que es específica del arte.

Contaba Joan Fontcuberta que el público esperaba "una trampa" en sus exposiciones. Su estrategia se basaba en introducir una "falsedad" que denunciara el mensaje oculto del poder. De ahí que en un proceso de autocritica contemplara la idea de realizar un trabajo rigurosamente documental, sin ninguna trampa: llevar al límite su propia reflexión. Pero en cambio, cuando se celebran este tipo de festivales y exposiciones, cuando se habla de género... algo se ha co-

dificado, algo ha perdido su frescura originaria. Me temo que se reproducen clichés, procedimientos, hábitos...

Curiosamente, desde una posición artística se cuestiona los procedimientos, las retóricas, los mecanismos secretos de las noticias, los medios de comunicación, los archivos. Pero en cambio, muy pocos cuestionan las convenciones del sistema del arte contemporáneo. Creo que entre las convenciones de ambos sistemas, no existe demasiada diferencia; se demuestra en el intercambio entre lo uno y lo otro.

JAUME VIDAL OLIVERAS





VUELVO A TI, 2003
DETALLE DE LA
FOTOGRAFÍA

Vallhonrat, ficciones elementales

CASA DE HUMO. FUNDACIÓN TELEFÓNICA. FUENCARRAL, 3. MADRID. HASTA EL 25 ABRIL

REAPARECE Javier Vallhonrat (Madrid, 1953) en un breve lapso de tiempo—su exposición *Acaso* cerró la temporada pasada de la galería Helga de Alvear—con un proyecto de encargo en la Fundación Telefónica. Compuesto de cuatro videoinstalaciones y cuatro grupos de fotografías de gran formato, introduce un discreto giro en la trayectoria del artista. En un sentido más inmediato por el protagonismo que adquiere el vídeo (que ya había utilizado en otras exposiciones recientes, a partir del

año 2000), equiparable aquí al de la fotografía, medio en el que ha destacado como sutil constructor de ficciones. Y en un segundo plano menos evidente, por lo que considero una merma en la eficacia comunicativa. La narrativa que las ficciones de Vallhonrat proponen podría definirse como “abierta”, y el espectador debe completar la obra a partir de indicios. En sus últimas dos presentaciones en Madrid, la fascinante serie de paisajes ferroviarios *E.T.H.* y la enigmática excursión en

el medio natural en *Acaso*, la apertura narrativa se fundamentaba en datos visuales suficientemente ricos, con gran potencial de desarrollo en diversas direcciones. En esta exposición, los datos son más escasos, y demasiado dispersos como para que el espectador pueda dialogar en un idioma inteligible con la obra.

Una casa de papel que se quema frente a unos pies que caminan por la grava en *Casa de humo*; unos niños que se hablan por gestos frente a una mano gigante que desplaza

muebles en una habitación en *Rooming in*; un adolescente que habla a un padre dormido y de rostro cambiante frente a un vaso que oscila tras haberse volcado en *Gabriel*; unas manos que siguen un diagrama de pasos de baile frente a las volutas del humo de cigarrillos en *Vuelvo a ti*. Mientras que en otras exposiciones se había centrado en el desarrollo de una idea plástica, un argumento y un formato, aquí parecer abrir varios caminos al mismo tiempo. Hay que hilar fino, como hace George Stolz en el texto del catálogo, para encontrar los nexos que podrían dar sentido al conjunto. Vallhonrat establece un juego de equivalencias o de simultaneidad entre imagen en movimiento e imagen fija, entre formas de inestabilidad, entre cambios de estado, entre escalas... Se adentra arrojadamente en un peligroso terreno de ambigüedad significativa en el que hay que tener pies de plomo para no resbalar hacia la nimiedad o lo insustancial (son caminos que pueden ser defendidos hoy por la teoría, pero creo que son más las puertas que cierran que las que abren). Estas ficciones parten de una información demasiado elemental y me temo que pretenden más de lo que deben. No obstante, una vez aisladas, algunas de las fotografías mantienen el gran interés que ha tenido siempre el trabajo de Vallhonrat, sobrepasando en intensidad y capacidad de sugerencia a las imágenes que se filmaron paralelamente.

ELENA VOZMEDIANO

CONDE
DUQUE

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

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

BARCELÓ. El taller del artista. Fotografías de Jean-Marie del Moral

[26 de marzo al 23 de mayo]

MADRE ÁFRICA. [1 de abril al 27 de junio]

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

Giorgio Morandi, frágil como la vida

LEANDRO NAVARRO. AMOR DE DIOS, 1. MADRID. HASTA EL 23 DE ABRIL. DESDE 21.000 €

Al día siguiente de la matanza de Madrid, con las familias buscando a sus seres desaparecidos y llorando a sus muertos ¿cómo hablar de una cosa tan pequeña como la pintura? Comparada con el inmenso dolor por las víctimas inocentes, con el horror ante una maldad monstruosa y ciega, la voz del arte es muy débil. No puede consolarnos de nada, porque no hay consuelo posible. Pero quizá esa misma debilidad del arte pueda simbolizar hoy para nosotros la fragilidad de la vida humana, de la felicidad, del amor, de todo lo más valioso. Pocos han sabido expresar esa fragilidad como el pintor Giorgio Morandi. En sus cuadros, unas cuantas botellas y cajas se agrupan en medio de una mesa, como seres que trataran de abrigarse mutuamente, ateridos de frío. El mismo frío que sentimos en los contornos temblorosos de la pintura de Morandi, contornos inciertos, como trazados por la mano de un anciano o de un niño.

En España ha habido dos grandes exposiciones antológicas de la obra de Morandi, la de la Fundación Caja de Pensiones en 1984 y la de 1999 en el IVAM, el Museo Thyssen y el Esteban Vicente de Segovia, pero ahora es la primera vez que la obra del pintor italiano se presenta en una galería privada. Hay que elogiar a Leandro e Iñigo Navarro por

haber sabido reunir hasta treinta y cuatro piezas catalogadas del artista. Un conjunto que representa bien el microcosmos de Morandi, en sus diversas etapas, sus distintas técnicas y su limitado repertorio de motivos: unas flores en un jarrón, un patio de Via Fondazza, una casa de Grizzana, unos cacharros sobre una mesa. A lo largo de su vida, Morandi no pintó nada fuera de estos pocos motivos; insistió en ellos una y otra vez y cada vez que volvía sobre ellos, en vez de hacerse rutinario y trivial, su acento se iba volviendo más profundo y más íntimo.

Más de la mitad de la exposición está formada por grabados: dieciocho aguafuertes. Una parte nada secundaria en la creación de Morandi, que fue, desde 1930 hasta su renuncia en 1956, profesor de grabado en la academia de Bellas Artes de Bolonia. En sus aguafuertes, la imagen recibe, como decía Cesare Brandi, una formulación lentísima, con una serie de rayados en paralelo, precisos e insistentes, que se entrecruzan, y que con su distinta densidad sugieren toda una gama cromática.

En la exposición hay siete pinturas al óleo, pequeñas maravillas leves en los dominios del paisaje y la naturaleza muerta. Los dibujos y acu-

relas pertenecen todos a los últimos años del artista, desde 1958 a 1963, la etapa en que después de recibir el premio de la Bienal de Sao Paulo, el artista se retrajo más y más en su

sibile", nada es más abstracto que el mundo visible. En las acuarelas, apenas dos o tres manchas leves, los objetos aparecen como formas en negativo, como huecos o fantasmas.



NATURA MORTA, 1962. ÓLEO SOBRE TELA, 30 X 35

propio mundo. Y prueba hasta qué punto de desnudez y esencialidad podía llegar su arte, justificando lo que Morandi decía con frecuencia: "Nulla è piú astratto del mondo vi-

Y en los dibujos, la corporeidad de las cosas se reduce a un hilo de voz que se pierde en el silencio.

GUILLERMO SOLANA



Manuel García Rodríguez.
"Feria de Sevilla". OIL 107 x 144 cm.

Duran
Subastas de Arte

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

Subasta de Marzo:
22, 23, 24 y 25 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@durand-subastas.com



Tapiz Países Bajos meridionales (Lille).
S. XVII.

GRUPO
DURAN



DETALLE DE LA INSTALACIÓN *SOFT RAINS*, 2003

lidad se ve, a la hora de la verdad, falseada. El referente no sólo es una maqueta, sino que además cada uno de los siete escenarios se inspira en una película: la lista va desde *Goldfinger* hasta *El discreto encanto de la burguesía*, pasando por *8 1/2* o *Imitación a la vida*. Los distintos escenarios se conectan a través de la presencia de una misma figura, una mujer vestida de

Los mundos de cine de los McCoy

REKALDE. ALAMEDA DE REKALDE, 30. SAN SEBASTIÁN. HASTA EL 18 DE ABRIL

No cabe duda de la importancia que tienen los medios audiovisuales en la educación de nuestra visión; perdónenme el *sacrilegio* de recordarles las letras de las canciones de Amaral o Aute simplemente para evocarlos. Las películas nos enseñan a mirar, a entrar en un constante juego de comparación de lo que vemos con lo visto en ellas y a fijarnos en lo que vemos en función de lo visto en ellas.

Jennifer y Kevin McCoy han venido planteando en los últimos cuatro años una reflexión, a través de sus obras, sobre el modo en que los medios audiovisuales nos han enseñado

a mirar. Utilizando tecnología digital, la pareja de artistas, que participó en el programa de artistas residentes en el *World Trade Center*, propone relecturas de fragmentos de películas de distinta procedencia, variando su desarrollo, su *tempo* o el orden del relato. Tal es el caso de *The Kiss*, donde la escena del beso de los protagonistas de *Fuego en el cuerpo* queda suspendida en el tiempo, o de *Horror chase*, para la que se reconstruyó el escenario de un filme de Raimi.

Pero sin duda, la pieza *estrella* es la instalación *Soft Rain*, basada en el título de un relato de Ray Bradbury, para la que han construido siete

escenarios en miniatura utilizando maquetas y pequeñas figuras. Una serie de microcámaras, incluida una que realiza un *travelling*, dirigidas por un ordenador central, captan distintas imágenes de detalles de esas instalaciones; imágenes que son proyectadas en una pantalla situada al fondo de la sala. Inmediatamente, el visitante se encuentra inmerso en un juego entre imagen y una realidad que no es tal; recorre la instalación, pasando de una maqueta a otra, intentando establecer la relación entre la imagen proyectada y la maqueta *activa*. Pero esa búsqueda de la relación imagen/rea-

lidad se ve, a la hora de la verdad, paradójicamente, no lleva a la construcción de un *relato*.

La instalación fuerza al observador a desempeñar una doble tarea. En primer lugar, una *búsqueda* espacial, recorriendo los distintos escenarios expuestos hasta dar con el fragmento que está siendo proyectado en la pantalla; luego otra búsqueda, ésta en su memoria, que conecte la escena con el imaginario fílmico. Un imaginario que cortocircuita la supuesta relación del cine con el mundo histórico.

RAMÓN ESPARZA



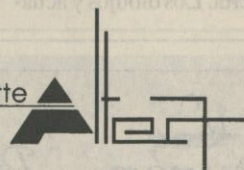
Bailarina del diván. Óleo sobre lienzo

EXTRAORDINARIA EXPOSICIÓN PINTURAS SAGA

PALMIERO

www.palmero-arte.com

galería de arte



INVERSIÓN - DOMINGOS ABIERTO

CLAUSURA 3 DE ABRIL

Colección catalogada

En el camerino. Óleo sobre lienzo



Teléfono 91 577 61 58 • MADRID • C/ D. Ramón de la Cruz, 25 (semi-esquina Velázquez)

Sterbak y la luna de cristal

TONI TÀPIES. CONSELL DE CENT, 282. BARCELONA. HASTA FINALES DE ABRIL. DE 3.000 A 50.000 E

JANA Sterbak (Praga, 1955) es una artista imprevisible que se caracterizó en los inicios de su carrera por obras muy radicales y a menudo desconcertantes. Eran creaciones que aludían al cuerpo humano, como su polémico vestido de carne, *Flesh dress for Albino Anorexic*, realizado en 1987, o la extraña escultura en forma de miriñaque, *Remote control* (de 1989), hoy propiedad de la Fundación Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. A lo largo de la década de los noventa, la artista ha seguido trabajando en la misma línea, creando obras inquietantes que a menudo se refieren al dolor o a la muerte y que suelen producir en el espectador cierto desasosiego.

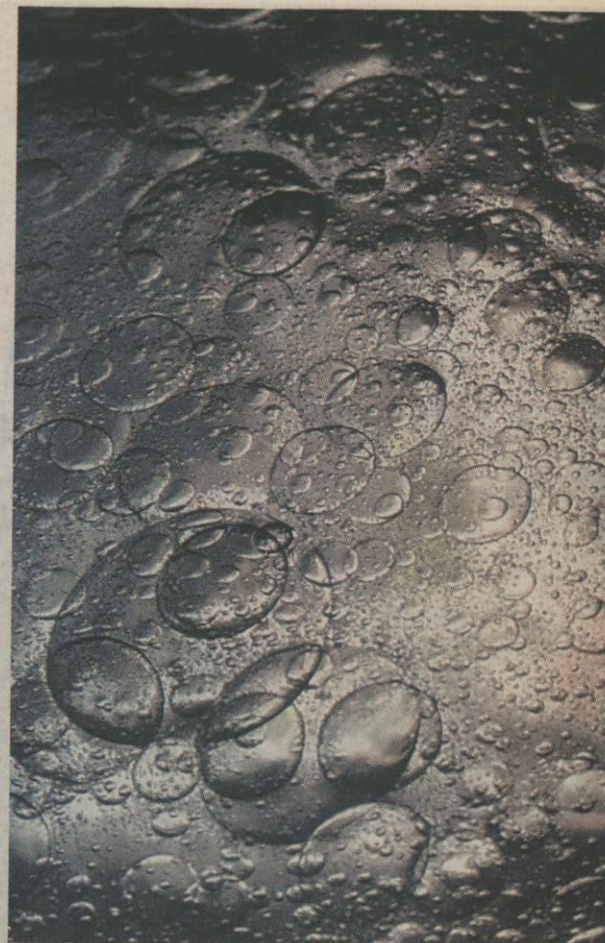
En sus obras más recientes, Jana Sterbak parece haberse alejado de esta visión del mundo implacable y sin concesiones

para interesarse por temas menos conflictivos. En la serie de obras últimas, que ha reunido bajo el título de *Planetarium*, Jana Sterbak ya no centra su atención en la problemática humana. La artista mira hacia el mundo exterior, inspirándose en la astronomía y en la geografía planetaria.

Lo que ha motivado este cambio de intereses es el descubrimiento de una técnica artesanal, la del soplado de vidrio, con la que Jana Sterbak se ha familiarizado durante su estancia en el Centre Internacional de Recherche sur le Verre et les Arts Plastiques (CIRVA) de Marsella. En 1995 Sterbak había utilizado ocasionalmente el cristal para realizar pequeñas piezas que tituló *Olfactive portrait*. Pero el resultado de estas nuevas obras es muy distinto. Se trata de una se-

rie de nueve esferas de cristal cuya superficie está elaborada con diferentes procedimientos técnicos. Algunas son de vidrio transparente y otras tienen la apariencia de un paisaje lunar con sus cráteres y sus relieves desérticos. La muestra se completa con algunos dibujos y una fotografía titulada *Atlas* que ya se expuso en ARCO y en la que la cabeza de un personaje parece sustituida por uno de estos insólitos globos de cristal. El uso de la imagen fotográfica para documentar algunas *performances* es una práctica habitual en la obra de Sterbak. Pero el verdadero interés de estas últimas obras es el trabajo de las texturas que traduce su voluntad por crear un efecto estético, algo inusual en su trayectoria artística.

MARIE-CLAIRE UBERQUOI



PLANETARIUM, 2004. DETALLE

EXIT Express

#2

PERIÓDICO MENSUAL DE INFORMACIÓN Y DEBATE SOBRE ARTE

Del 15 marzo
al 15 abril

DOSSIER: Con denominación de origen: españoles que cuentan fuera de España
ENTREVISTA con Valie Export ■ Bial del Whitney Museum, Nueva York / Bial de Berlín: Entrevista con Ute Meta Bauer ■ **SECCIONES:** Mercado, Personajes, Convocatorias, Publicaciones, Grafismos, Noticias, Expressate ■ **OPINIÓN:** Juan Antonio Ramírez, Gloria Picazo, Leandro Gado, Mariano Navarro, Esther Ferrer
CRÓNICAS DE MÁS 50 EXPOSICIONES en España, Portugal, Europa y resto del mundo
LA ÚLTIMA: El Matadero y un nuevo episodio de Bob Deler

P.V.P. 5 euros
48 páginas todo color
Ya en su quiosco y librería

Edita: Olivares & Asoc. · San Marcelo, 30 · 28017 Madrid · T. 914049740 · F. 913260012 · express@exitmedia.net · editor@exitmedia.net

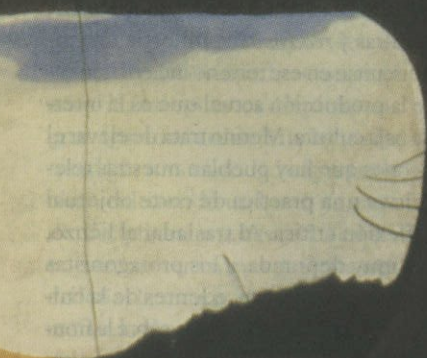
Miró, la puerta

JOAN MIRÓ, 1917-1934. EL NACIMIENTO DEL MUNDO. COMISARIADO
CENTRO POMPIDOU, PLAZA GEORGES POMPIDOU



a la pintura

AGNÈS DE LA BEAUMELLE Y CLAUDE LAUGIER.
J. PARÍS. HASTA EL 28 DE JUNIO



PAYSAGE PRÈS DE LA MER, 1926.
COLECCIÓN PARTICULAR

EN su *Recuerdo de la calle Blomet* cuenta Joan Miró que Picasso se entusiasmó, en una visita a su estudio en 1924, ante *Danseuse espagnole*, “un boceto a lápiz sobre tela” que él no sabía cómo continuar. Picasso le dijo que lo dejara así, tal como estaba; y algo aún más generoso e importante: “¡Después de mí, tú eres el que abre una puerta nueva!”.

Al proceso que llevó al artista catalán, desde que juzgó que dominaba sus medios —a punto de hacer su primera exposición en las galerías Dalmau, en 1918— hasta que esa puerta quedó abierta de par en par, y alcanzó el reconocimiento crítico, con la consagración de un número entero de “Cahiers d’art”, en 1934, le dedica el Centro Pompidou la segunda gran muestra monográfica —la anterior lo fue sobre su labor gráfica— y, también, la mayor exposición que tiene lugar en París desde la que se celebró en el Grand Palais en 1974.

El conjunto de 240 piezas —de un total de 400 pinturas catalogadas en esos años— sólo cabe considerarlo absolutamente excepcional y, personalmente, como una de las exposiciones más emocionantes y demostrativas que he podido ver. Un juicio y un convencimiento que no proceden únicamente de la explosiva creatividad de Miró, sino del inestimable y preciso trabajo efectuado por sus comisarias, Agnès de la Beaumelle y Claude Laugier. Un dato que conviene señalar, y con más pertinencia si se piensa en la situación que afecta a la mayoría de nuestros centros de arte contemporáneo, es que ésta muestra única ha sido realizada por dos conservadoras del museo, en línea con una programación y un trabajo investigador que se sostiene desde su fundación, hace casi tres décadas, y que ha deparado otras igualmente excepcionales, así *El primer Matisse*, *El último Picasso* o, más general, *El surrealismo al servicio de la Revolución*. Una coherencia reveladora absolutamente imposible en España, con los caprichosos e interesados vaivenes nominalistas que rigen nuestras instituciones.

Su categoría no se origina, como no podía ser de otra manera, por el seguimiento académico de las tesis ya sabidas sobre el pintor, sino porque desde el estudio

conjunto de las obras seleccionadas (y el conocimiento de las no incluidas), así como de la profundización en los textos publicados y la lectura de otros inéditos —la correspondencia con Pierre Loeb, su primer marchante—, Agnès de la Beaumelle plantea una hipótesis nueva, evidente en el recorrido de la muestra, y que lleva al espectador a replantearse no sólo la pintura de Miró, sino el concepto de la pintura misma hoy.

De este modo, a las obras primeras, paisajes, bodegones y retratos de 1916 a 1923 —con prolongaciones que llegan hasta los tres interiores holandeses de 1928—, caracterizadas por un realismo de miniaturista, que culmina en *La Masía*, le sigue, desde el otoño de 1924, un progresivo, dicho con sus palabras, “asesinato de la pintura”. El primer enemigo a batir es el color, así las superficies blancas, amarillas, verdes, azules —¡qué azules los de Miró!—, son colores-materia, fondos concebidos como elemento clave de una pintura del vacío y un campo ensanchado sin motivo central —una dispersión de seres diminutos, líneas delgadísimas que delimitan figuras o palabras significativas— en el que se despliegan aunados lenguajes plásticos radicalmente diferenciados. En este punto, el collage adquiere una abrumadora importancia en su labor destructora.

En resumen, frente a la tópica ingenuidad mironiana, a su asunción del automatismo surrealista y a su dicción mediante pinturas-poesía, De la Beaumelle propone una calculada estrategia de creación, racional, fría, distribuida en el tiempo y perfectamente planificada, de destrucción de la pintura y de construcción de un nuevo paradigma.

La incorporación de lo terrenal y de sus pulsiones energéticas, la creación de un espacio fluido, el alejamiento de las prácticas habituales sin que por ello se distancie del uso clásico de la pintura, la exaltación poética y, por último, la profunda reflexión y la categorización instrumental previas a un acto pictórico inmediato de absoluta certeza resulta, curiosamente, un paradigma tan válido y sorprendente hoy como hace tres cuartos de siglo.

MARIANO NAVARRO

Jenny Holzer

JAVIER LÓPEZ. MANUEL GLEZ. LONGORIA, 7.
MADRID. HASTA EL 26 DE MARZO.
DE 44.500 A 202.300 E

ESTA exposición dedicada a la artista norteamericana Jenny Holzer está compuesta únicamente por tres piezas, realizadas dentro de un amplio arco temporal. Instaladas una en cada sala, resulta indudablemente una experiencia recomendable. Nacida en Ohio en 1950, Holzer fue, a finales de los setenta y principios de los ochenta, una de las artistas que con más intensidad y mayor grado de compromiso investigó y cuestionó los mecanismos de la representación. Impregnada del sentir posmodernista, Holzer recurre a los instrumentos propios de la comunicación contemporánea, sistemas relacionados con la publicidad como las esculturas de señales electrónicas LED (diodos de emisión de luz), para trabajar y operar en el ámbito urbano, en una dimensión más pública. Los mensajes de Holzer, como el de muchas de sus compañeras de cruzada (Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherry Levine, artistas que vindicaron dinámicas relacionadas con el género) inciden en un lenguaje de denuncia social partiendo, en muchos casos, de premisas autobiográficas. Su trabajo se ha enmarcado en numerosas ocasiones en el ámbito museístico y, como es este caso, en el de la galería comercial. Aquí, en Javier López, se puede ver el aliento minimalista de las formas sobre las que corren los mensajes. En una de las salas se ha instalado un fluorescente de Dan Flavin a modo de homenaje que sirve también para enfatizar el origen y procedencia del trabajo de Holzer. Sin embargo, su intención primera y la esencia de su trabajo no es otra que filtrar su discurso en una audiencia mucho más amplia, a esferas ajenas al mundo del arte, sorprender al transeúnte y forzarlo a reaccionar. **JAVIER HONTORIA**

Lidó Rico

FERNANDO LATORRE. DR. FOURQUET, 3. MADRID.
HASTA EL 11 DE ABRIL. DE 3.000 A 21.600 E

LAS obras de Lidó Rico (1968) se han caracterizado por constituir encuentros entre realidades distintas y objetos iguales que se repiten y a veces amontonan, dando forma a piezas a mitad de camino entre lo escultórico y el resultado de una *performance*. A la vista de estas obras, como es ya costumbre organizadas a la manera de una instalación, vemos una continuidad de tales planteamientos así como de la ubicación de su obra en ciertas coordenadas barrocas: búsqueda del impacto visual mediante la simulación de movimiento y noción de la obra como escenografía dramática. De nuevo se encuentran también muchas piezas que combinan objetos reales con moldes de cosas o del mismo cuerpo y rostro del propio artista en resina de poliéster: el piragüista de frente y de espaldas, con piragua (real) llena de



JENNY HOLZER: BLUE CORNER, 2003



LIDÓ RICO: EXPLORER 515-516, 2004

EUGENIO MERINO: PLAY-TIME, 2004



cráneos; esa especie de columna vertebral hecha a modo de una escala de teléfonos bancos interrumpida por alguien armado con un punzón; el ladrón de *Hurto*... Entre este grupo de obras, que bien podrían estar constituyendo una divertida narración elíptica (con un crimen, el crimen kafkiano como elemento central), destaca el magnífico *Testigo protegido*, forma humana escondida tras un relieve geométrico de sugerencia suprema-tista. Es la más potente, quizá por ser la menos dramática y la más limitada, e indica otro camino posible.

Al lado de estas obras, siempre sorprendentes y de factura impecable, sorprende una *Suite Onírica* de dibujos realizados sobre resina. En ellos Lidó Rico emplea una impresión de su huella dactilar como paisaje sobre el que desenvuelven delicadamente formas antropomórficas que evolucionan (niños jugando, equilibristas) misteriosa y suavemente en torno a una cuerda. Su simplicidad transparente, como un bálsamo no irónico, parece haber devuelto la calma a una intimidad más que física, perceptiva. **ABEL H. POZUELO**

Eugenio Merino

LA FÁBRICA. ALAMEDA, 9. MADRID.
HASTA EL 29 ABRIL. DE 420 A 5.200 E

PLAY-TIME es el título de la individual con la que Eugenio Merino debuta en el circuito expositivo madrileño. El joven artista (Madrid, 1975), que presenta pinturas, esculturas y *readymades*, muestra una intención de inmiscuirse en ese terreno incierto tan característico de la producción actual que es la interpretación de la baja cultura. Merino trata de elevar el

estatus de muchos de los iconos que hoy pueblan nuestras televisiones al tiempo que cultiva una práctica de corte objetual que aúna mordacidad y reflexión crítica. Al trasladar al lienzo, siempre desde una técnica muy depurada, a los protagonistas de nuestra sociedad de consumo, todos procedentes de la cultura del entretenimiento, Merino ironiza sutilmente sobre la frontera, hoy tan difusa, entre cultura y subcultura así como un replanteamiento de las posibilidades de la figuración. Al margen de esa entronización de personajes como Stan de South Park, o Tintín, hay piezas de raíz objetual que enfrentan a estas figuras con representaciones de clásicos de la pintura, como si las contemplaran desde un prisma claramente lúdico. Dos versiones, en fin, de una misma postura. En otros trabajos el artista desarrolla una banalización del objeto encontrado, una transgresión del propio *readymade*, fórmula ya de por sí subversiva, para completar un recorrido decididamente trivial. La obra de Eugenio Merino ha de insertarse en la línea de nuestra sociedad espectacular, en la reflexión sobre la contaminación y el progresivo deterioro del imaginario contemporáneo. Y es que, para buena parte de la creación joven, la frivolidad y la precariedad de nuestro entorno visual se encuentran definitivamente instaladas en el centro del debate. **J. H**

Lekuona

PUEDE verse estos días en el Centro de Arte Reina Sofía la exposición *Nicolás de Lekuona. Imagen y testimonio de la vanguardia*, coproducida por el MNCARS y el Artium de Vitoria, centro de donde procede la muestra. Lekuona nació en Ordicia en 1913 y se formó entre San Sebastián y Madrid frecuentando los corrillos artísticos de ambos lugares. En Madrid fue gran amigo de Jorge Oteiza. Llamado a filas al comienzo de la guerra, murió en el bombardeo de Frúniz de 1937 cuando contaba 24 años. Hasta entonces desplegó una gran actividad artística de la que ha quedado una cantidad ingente de obra, cultivando un buen número de disciplinas, muchas de las cuales se pueden ver en esta muestra madrileña, la más importante de las realizadas hasta ahora sobre la obra del artista. La exposición incluye dibujos, pinturas, fotomontajes—como el que se muestra en la imagen, *Nace una Diosa*, realizado entre 1933 y 1934— fotografías, fotocalquídeas y objetos. Un total de alrededor de 200 obras que reflejan lo que fue y lo que pudo ser el artista guipuzcoano. Como comentaba el crítico Ramón Esparza con motivo de su exposición en Vitoria, “Se vio rota así lo que muchos auguraban como una gran carrera artística, basándose en una producción dispersa, en la que se ven influencias de todo el abanico de las vanguardias del primer tercio de siglo”.



Diccionario de arquitectura

DIR. JEAN-PAUL MIDANT.
AKAL. MADRID, 2004. 1.012 PÁGS.

AKAL publica su *Diccionario de la Arquitectura del siglo XX* en un volumen de mil páginas que reúne cerca de 1.800 arquitectos de setenta países que han construido las ideas del siglo extinto, mostrando un conjunto heterogéneo que compone el mosaico arquitectónico de un período de convulsiones en lo arquitectónico, artístico, social y político.

Boceto global de las individualidades, sin pretender como es lógico la exhaustividad pero sí con la precisión suficiente, constituye una ordenación alfabética en columnas de la biografía y obra de los arquitectos más destacados del siglo pasado, junto a más de 400 entradas sobre diversos temas relacionados con la arquitectura del siglo XX: movimientos artísticos, diseño de mobiliario, evolución en las técnicas de utilización de los materiales de construcción, así como las revistas especializadas de importancia y las relaciones con otras disciplinas como el cine, la filosofía y la música.

Con un total de 169 colaboradores de diversos países —encargados de elaborar los artículos, documentos biográficos y reseñas históricas— el director de la edición, Jean-Paul Midant, ha unificado criterios, designado cada uno de los arquitectos y coordinado las labores de edición, invitando a emanciparse de las ideas recibidas a redactores y lectores, para subrayar de este modo el enorme valor sintético de este documento de arquitectura.

Y qué lejos queda ya el siglo XX en la arquitectura. Pasados escasos cuatro años, con la mareante mirada que supone estudiar en bloque la ingente producción arquitectónica del pasado siglo, el libro invita a muchas y diversas reflexiones sobre la arquitectura que se avecina. **A. G.-A.**



EDIFICIO DE VIVIENDAS
EN LORQUÍ, MURCIA

Amann/Cánovas y Maruri inauguran en Cartagena Razón y praxis urbana

ATXU Amann Alcocer, Andrés Cánovas Alcaraz y Nicolás Maruri Mendoza reconocen la labor del arquitecto como un acuerdo intelectual que dinamita lo mediocre y que asume el error como parte del proceso: “Solo el incauto o el déspota, incluso el ilustrado, admiten su control absoluto sobre el proceso”. Un campo de acciones que consolida un pequeño tramo de ciudad permitiendo la investigación de modelos residenciales, y los elementos estructuradores de la transformación de la ciudad. El último concurso de viviendas que han ganado y que esperan construir en breve está abierto a los cuatro vientos.

Situado en el ensanche de Carabanchel (Madrid), propone una revisión de la manzana tradicional. Parten de la primaria composición inscrita en el tejido urbano, para introducir la cualidad espacial del bloque abierto. Inteligente propuesta



TORRE DE ASCENSORES EN
CARTAGENA

que encierra en una cinta permeable la edificación generada por superposición de bandejas que soportan las individualizadas cajas residenciales que los arquitectos

identifican en un mosaico de colores a la carta del usuario, separadas entre sí para permitir un espacio pasante entre el interior y el exterior de la manzana. Así las viviendas abrazan un espacio de carácter privado que permite una completa exposición en continuidad a un plano volcado al exterior, y que en conjunto forman un espeso tejido poroso de modulo igual a una célula residencial que acompaña una secuencia sencilla y atractiva. Cada célula es una vivienda con patio, el espacio común es un jardín y las vistas se entrecruzan constantemente entre el interior y el exterior, condición ambigua y provocada, y germen del proyecto.

En el reciente concurso sobre Vivienda Social y de Protección Oficial, reciben el primer premio en la categoría “futuro”. Imagino que esta categoría ha querido premiar aquellas propuestas que aportan una visión más innovadora de la ciu-



Atxu Amann Alcocer (Madrid, 1961), Andrés Cánovas Alcaraz (Cartagena, 1958) y Nicolás Maruri Mendoza (Madrid, 1961) se asocian en 1987. Los tres son licenciados y ahora profesores por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Han obtenido numerosos premios en concursos por su obra construida, como el reciente el Premio Calidad Estética de Arquitectura y Vivienda de la Comunidad de Madrid 2003. Acaban de regresar de la universidad de Arizona, donde han impartido clases como profesores invitados.

dad contemporánea frente al más aburrido y convencional "presente" de la vivienda social. Proponen la recuperación del patio en la ciudad contemporánea a partir de interesantes esquemas de la formación de la trama urbana y manipulaciones en las estrategias de formación de texturas de ciudad. Para ello inclinan los vectores que habitualmente dirigen los espacios residenciales lanzándolos verticalmente, invitando así a una reflexión de cómo la morfología del tapiz urbano puede ordenarse en estratos verticales y aportar así la densidad necesaria. La modulación y densidad se relacionan fabricando un trenzado híbrido que se sitúa entre la alta densidad del centro de las ciudades y la edificación característica de las conurbaciones periféricas. En las viviendas de Lorqui, la sombra y el aire ordenan el espacio. Y en Cartagena, la luz y el aire penetran en el vientre de los tambores metálicos que construyen la torre de ascensores, materializando su leve y adusta presencia en la ciudad, con una valiente respuesta de Atxu Amann, Andrés Cánovas y Nicolás Maruri junto con el arquitecto

to Martín Lejarra para salvar el enorme desmonte y recuperar un recorrido de la ciudad. En la base de la herida topográfica, se construyen unas dependencias de programa terciario que actúan como complemento a la ligereza de la torre. Unos muros de hormigón que evocan a

los antiguos refugios en la roca que se horadaron durante la guerra civil, y que en la reinterpretación contemporánea de los arquitectos construyen el nuevo frente urbano y el soporte de la torre.

ANTÓN GARCÍA-ABRIL


Los años críticos

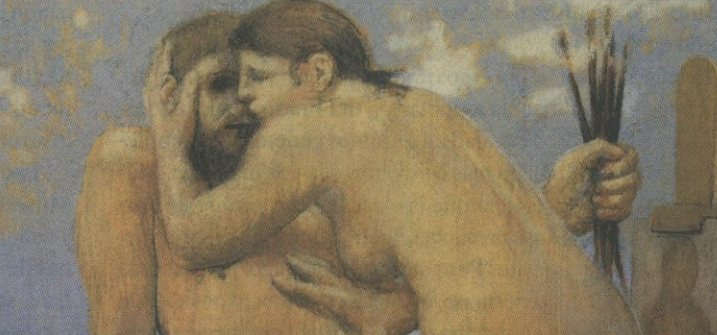
SALVADOR PÉREZ ARROYO.
FUNDACIÓN ANTONIO CAMUÑAS. MADRID, 2003. 335 PÁGS.

Los años críticos, 10 arquitectos españoles es el título del libro publicado por la Fundación Antonio Camuñas y firmado por el doctor, arquitecto y catedrático de Construcción de la ETSA de Madrid, Salvador Pérez Arroyo. En él se incluyen la decena de arquitectos premiados por la Fundación desde 1985 hasta 2002 con el Premio Antonio Camuñas de Arquitectura que, con cadencia bianual y el propósito de reconocer la valía de arquitectos españoles, ha ido señalando con precisión los maestros de la arquitectura española de la segunda mitad del XX.

El libro se estructura cronológicamente según el año del premio y ofrece un nutrido conjunto de imágenes que acompañan a los textos críticos. Son arquitectos españoles cuyos trabajos se han centrado fundamentalmente en España —con la excepción de Candela—, y que han definido, junto con alguna ausencia destacable, la calidad y las líneas a seguir en la obra de arquitectura española de dos épocas enfrentadas, la posguerra y el advenimiento de la democracia. Así, nos encontramos con maestros de la talla de Oiza, Fissac y De la Sota, junto con el análisis de obras de la importancia del Banco Bilbao, el Gimnasio Maravillas, el Centro de Estudios Hidrográficos y la Plaza de Tenis de San Sebastián.

El autor señala el interés con el que se ha realizado proceso de selección de las imágenes, ofreciendo una perspectiva nueva que provoca en ocasiones el desconcierto por un conocimiento parcial de las obras. Pérez Arroyo se distancia de la descripción global de un período histórico, contextualizando las biografías de los autores mediante el análisis de los hitos de arquitectura española propuestos. **A. G.-A.**





MATÍAS QUETGLAS

PINTURAS

Hasta el 7 de abril

Villanueva, 22 - 28001 Madrid. Tel. 915 750 427 - 915 759 817 - Fax 915 750 427
Web: www.galeriajuangris.com • E-mail: informacion@galeriajuangris.com

Tras los artículos de Fernando Checa y Fernando Marías, se incorpora a estas páginas de debate sobre el Prado María Dolores Jiménez-Blanco, que aporta nuevos matices al tiempo que lamenta la falta de información

Barceló: conjeturas y certezas

POR MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO

El Museo del Prado, aunque sea la mejor pinacoteca antigua del mundo, no es ni puede ser una institución anclada en el pasado. Entre otras cosas porque el pasado no tiene límites tajantes, como demuestra el hecho de que lo que entendemos por arte contemporáneo es también ya algo pretérito. En segundo lugar, es evidente que entre el arte que puede verse en el Prado y el arte contemporáneo no existe una cesura insalvable. Las corrientes historiográficas recientes se han esforzado en demostrar que existen poderosos hilos de unión entre la tradición artística y la obra de los artistas modernos. El respeto a la obra de los grandes maestros se ha manifestado explícitamente en el arte moderno en muchas ocasiones como una reflexión sobre su legado, como un reto, etc. Sin ir más lejos mencionaremos a Pablo Picasso, el artista cuyo nombre resume el siglo XX. Picasso tuvo siempre una relación abierta con el arte del pasado. Pero además, tuvo siempre una especial relación con el Museo del Prado, en el que su padre le enseñó *Las Meninas* como la obra culminante de la historia de la pintura cuando aún era un niño. A esta obra dedica mucho después, en 1957, una importante serie que muestra su amor por ella. El brillante libro de Susan Grace Gallassi *Picasso and the Old Masters* podría hacernos cambiar la tópica imagen de Picasso como artista revolucionario por la de Picasso como el último clásico. Picasso, siempre dual, no dudó en aceptar la dirección del Prado cuando la República se la ofreció. Después, cuando Picasso entrega al Museo de Arte Moderno de Nueva York el *Guernica*, lo hace con la condición de devolverlo a España sólo en determinadas condiciones. Una de ellas es que el cuadro se entregase al Museo del Prado. Este sería su lugar adecuado por su condición de cuadro de historia; por su condición de obra maestra ya reconocida internacionalmente, o por que no existía en España un museo de arte contemporáneo a su altura. Pero, sobre todas ellas, había una razón emocional: Picasso quería pasar a la posteridad junto a los grandes maestros, quería formar parte de la genealogía de los grandes compartiendo salas con Velázquez, Goya o El Greco.

Su ambición era ser un eslabón más de esa cadena que, hoy lo sabemos, no se rompió nunca aunque ciertos comportamientos antiartísticos, provocadores y antiobjetuales, hicieran creer momentáneamente lo contrario.

Hace unos años se realizó una minuciosa separación de las colecciones estatales que tomó como eje precisamente el año 1881, el del nacimiento de Picasso. Todo lo anterior a esa fecha—con las pertinentes excepciones—iría al Prado, todo lo posterior al Reina Sofía. Ese fue el argumento, tan razonable y tan arbitrario como cualquier otro. Desde entonces parecía que la división entre las competencias de un museo y otro tenía límites precisos. Quizá sean precisos pero no pueden ser definitivos, porque una separación basada en criterios temporales y aplicada a lo contemporáneo, por definición, tiene que revisarse continuamente si quiere seguir refiriéndose a lo reciente. ¿Es el impresionismo el primer movimiento contemporáneo o el canto del cisne de la pintura tradicional? ¿Es Manet la llave de la visión artística moderna o hay que verlo como pintor de la tradición antigua? El nombre de Manet resulta aquí especialmente interesante, porque a él se ha dedicado recientemente una magnífica antológica en el Prado que venía a lanzar ya el mensaje sobre el que ahora debatimos: el Museo deseaba abrirse a la modernidad.

No creo que el problema sea, por tanto, la articulación del Prado con la modernidad en términos generales. El problema es algo más concreto y a la vez más vago. Más concreto, porque la elección del nombre de Barceló suscita muchas interrogantes: ¿Por qué él precisamente? Pero también más vago, porque todo son conjeturas: ¿es realmente una exposición lo proyectado? Y si lo es, ¿de qué tipo? Seguramente se comprendería todo mejor si se tratase de una hipotética muestra que resaltase las conexiones de su obra con la colección del Prado, algo entendido como una especie de homenaje de un artista actual al arte del pasado. En el propio Prado, la Fundación de Amigos del Museo del Prado

organizó en los 90 una muestra de grabados realizados por doce artistas españoles—entre los que, por cierto, estaba Barceló—como saludable homenaje al Museo y como muestra de la vitalidad de su legado entre varias generaciones de artistas españoles, tan diversos como Gerardo Rueda, Eduardo Arroyo, Pérez Villalta, Ràfols-Casamada, Gustavo Torner, Saura, Chillida o Rivera, por citar sólo a algunos de ellos. Por su parte, también el Reina Sofía expuso hace años una bella colección de esculturas cicládicas en una muestra que se entendía en el marco de su influencia formal en la escultura moderna.

En el caso de la polémica del Prado, creo que algo en esta dirección incluso podría ser deseable. Por el contrario, la sospecha de que pudiera ser una antológica o una muestra de obra reciente es la que produce un rechazo lógico, teniendo en cuenta que existe otra institución estatal más adecuada: el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía que, de hecho, presentó una importante muestra del mallorquín hace pocos años. Una sospecha, por lo demás, infundada, porque no sabemos mucho ni del contenido ni del sentido de la exposición. El único dato que tenemos, el nombre de Barceló, dispara nuestras conjeturas hacia una operación de estrategia mediática que sorprendería por su frivolidad en una institución que ha sido capaz de organizar exposiciones como las de Vermeer, Tiziano y Manet, a la altura de las grandes instituciones internacionales.

Dicho lo anterior, animaría a la dirección del Museo del Prado a ofrecer una información clara y concreta, pero también a tener en cuenta algunas de las ideas que están surgiendo en este debate, sobre todo cuando proceden de sentimientos de aprecio y respeto hacia la institución. En los últimos tiempos el museo ha conseguido ser noticia por la calidad de sus iniciativas, superando una fase en la que los rumores definían a la institución en los medios de comunicación. Ojalá que esta nueva situación de prestigio artístico se mantenga y se consolide. ■

AA ANSORENA
1845
SUBASTAS DE ARTE



Marcellus Coffermans.
"El Descendimiento".

SUBASTA
14, 15 Y 16 DE ABRIL

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



FRANCISCO CÁNOVAS



HASTA EL 27 DE MARZO DE 2004

Hermosilla, 8 • 28001 MADRID • Tel.: 91 576 16 62/4 - Fax: 91 577 87 88
E-mail: kreisler@galeriakreisler.com - www.galeriakreisler.com



Arturo Martínez. "Ejecutivo".

Doctor Calero, 36 • 28220 MAJADAHONDA (Madrid) • Tel.: 91 634 78 33 - Fax: 91 634 71 34
E-mail: galeriasurcos@terra.es • www.galeriasurcos.com

CATÁLOGO GENERAL ARTE GARAIKIDEA

INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURA DE
MORUA "HAREA - ARENA"



HASTA EL 6 DE ABRIL

Santa María, 11. Casco Viejo • 48005 BILBAO
Mañanas de 12,00 a 14,30 h. de jueves a domingo. Tardes de 19,00 a 22,30 h.
Excepto domingos



MARTA MALDONADO



HASTA EL 3 DE ABRIL

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

DE IZDA. A DCHA: ANTONIO DE LA FUENTE, DIEGO MOLERO, CARLES CASTILLO, FERNANDO GIL Y RICHARD COLLINS

A las órdenes de los Monty Python

MERCEDES RODRÍGUEZ

¿SON seguidores de los Monty Python? ¿Gustan del surrealista, irreverente e imaginativo humor de este grupo de cómicos británicos? Ahora tienen ocasión de ver algunos de sus mejores números en español y sin subtítulos. Dos compañías, la madrileña Yllana y la valenciana L'Om Imprebís, se han unido para escenificar *Los mejores sketches de Monty Python*, que estrenan mañana en Alcorcón, en el Centro Cultural Buero Vallejo, y los días 24 y 25 en Tenerife, para luego proseguir con una gira por España.

Dos compañías, la madrileña Yllana y la valenciana L'Om Imprebís, se han unido para escenificar *Los mejores sketches de Monty Python*, que estrenan mañana en Alcorcón, en el Centro Cultural Buero Vallejo, para iniciar una gira por España que les llevará los días 24 y 25 a Tenerife. Se trata de una adaptación de los mejores números que la formación británica ideó para la exitosa serie de televisión *Flying Circus*. Cinco actores protagonizan este espectáculo dirigido tanto al público devoto de los Monty Python como a las jóvenes generaciones que los desconocen.

Cuenta Joe O'Curreen que la génesis de este montaje tiene que ver con la devoción que los integrantes de Yllana han tenido por los Monty Python, a los que no duda en señalar como una clara influencia en la evolución de esta compañía especializada en el humor. También Santiago Sánchez, director de Imprebís dice sentirse muy atraído "por el humor subversivo de estos ingleses que se hicieron famosos en los 70 en su país, aunque no empezaron a ser conocidos en el nuestro hasta los 80". Integrado por cinco

Santiago Sánchez: "Los Monty Python practicaron un humor muy subversivo, se emplearon a fondo con todos los poderes para darles la vuelta y fueron especialmente críticos con el conservadurismo de Margaret Thatcher"

comediantes británicos —Graham Chapman, John Cleese, Eric Idle, Terry Jones y Michael Palin— y el dibujante americano Terry Gilliam, el grupo debutó en la televisión inglesa con una serie que inicialmente no tuvo el eco esperado, e incluso ellos mismos se jactan de que fue sustituida por un programa de información agrícola. Sin embargo, los Monty Python se fueron haciendo hueco hasta convertirse en un referente del humor británico, e ironías de la vida, este año el público británico estimó *El santo grial* como la mejor película inglesa de todos los tiempos.

Los miembros del grupo se conocieron en sus años universitarios en Cambridge, donde formaban parte del grupo teatral The Footlights. Después, John Cleese conoció a Gilliam en la revista de humor *Help!*, en la que ambos colaboraban. Si algo caracterizaba a todos los integrantes era su versatilidad para ponerse tanto delante como detrás de la cámara, así como para escribir guiones. Esto les procuró una amplia gama de estilos y fuentes de inspiración. Además de las cinco películas que rodaron juntos —destacan *La vida de Brian* y *El sentido de la vida*— y las numerosas series de televisión, también han protagonizado programas de televisión y, una vez que el grupo se separó, todos sus miembros prosiguieron a título individual aunque en ocasiones llegaron a coincidir: Michael Palin —presentador y guionista de magníficos documentales para la BBC— brilló después en la desternillante *Un pez llamado Wanda* junto con John Cleese, que por otro lado ha protagonizado la memorable serie británica *Faulty Towers*.

25 sketches. Hoy la ingente producción televisiva y cinematográfica de los Monty Python ha inspirado diversos espectáculos teatrales, el primero en París, mientras se preparan otras producciones en Italia y Alemania. Por otro lado, Broadway

acogerá próximamente un musical basado en la película que rodaron en 1975, *Los caballeros de la mesa cuadrada*, y que está supervisado por Eric Idle. Y hace dos años algunos tuvieron ocasión de ver en el Festival Fringe de Edimburgo tres sketches inéditos, originales de Graham Chapman —el único de los seis que ya no vive—, y que nunca habían sido representados.

Temas musicales. Para el espectáculo español sus directores, Joe O’Courneen y Santiago Sánchez, se han basado en una serie de televisión que sí tuvo un gran éxito: *Monty Python’s Flying Circus*, emitida en la BBC-1 desde 1969 a 1973. Ambos han visionado más de 500 sketches para seleccionar los 25 mejores: “En algunos casos los hemos traducido directamente, pero en otros hemos adaptado las situaciones o los personajes. También hemos incluido cuatro temas musicales, entre ellos el tema final de *La vida de Brian*”. Así, por ejemplo, hay una escena protagonizada por policías que originalmente son *bobbies* ingleses pero que han sido sustituidos por guardias civiles.

Sánchez destaca lo “subversivo” del humor de los Monty Python, “prácticamente se emplearon a fondo con todos los estamentos del Estado para darles la vuelta y mostrarlos que debajo de sus faldas escondían lo mismo que los demás mortales. E incluso, fueron especialmente ácidos con el conservadurismo de Margaret Thatcher”. Y sitúa a Boadella y su grupo Els Joglars como la aproximación más cercana en nuestro país a ese tipo de humor “aunque con un trazo más grueso”. Sí, el humor de estos británicos tiene su punto político también para O’Courneen: “Consiguen reírse de todos los estereotipos británicos. En sus sketches aparecen todos los personajes del poder, pero también muchos otros, todos los posibles”. En este sentido, ellos han recuperado una deliciosa escena en la que dos jueces del Tribunal

Supremo charlan sobre las sentencias que acaban de dictar para corregir el comportamiento amoral de los acusados; la conversación tiene lugar mientras se quitan las togas y nos van descubriendo su sugerente ropa interior. La moralidad ha sido otro de los objetivos sobre los que más mordazmente han apuntado los Monty Python. Otro ejemplo es la escena en la que un lector comienza a leer cuentos que interrumpe al tropezarse en su lectura con personajes nada recomendables para los niños, a los que se supone que se dirige. Pero también la compañía echó mano del surrealismo. En esta línea se inscribe otro de los sketches del espectáculo: Suena el himno nacional y hay un personaje que se presenta a solicitar una subvención para su andar estúpido. Pero su andar no se considera lo suficientemente estúpido, por lo que ésta le es denegada.

El espectáculo está interpretado por cinco actores, unos habituales de Yllana, otros de Imprebis, pero

Terry Gilliam es el único de los seis Monty Python que no es británico, sino americano. Se distingue también del resto por ser el autor de los cartoons que ilustran los créditos de las series de televisión y de las películas del grupo (recuerden *La vida de Brian*), pues Gilliam además de guionista y actor es un gran diseñador con un estilo muy pop. Ha dirigido también películas como *Brazil* (1985) y *Doce monos* (1995). La obra española ha querido reconocer la labor de Terry Gilliam proyectando algunas imágenes animadas de *Flying Circus* en el escenario.



todos previo paso por un casting. “No hemos tratado de encontrar actores que reprodujeran la apariencia de los británicos. No hemos buscado hacer una réplica exacta del grupo. Quizá al principio caímos en la trampa de buscar parecidos, pero una vez que empezaban a actuar, nos olvidábamos de ello fijándonos sobre todo en su perfil clown”, afirma O’Courneen, para quien los Monty Python son sobre todo excelentes payasos. El elenco lo forman Diego Molero (que actuó en *Rock and Klowen*), Richard Collins-Moore (si vieron la zarzuela de *Los sobrinos del capitán Grant* lo recordarán por su inolvidable cara), Carles Castillo (*Imprebis*), Fernando Gil (*Glu, glu*) y Antonio de la Fuente (repescado del gran éxito de Yllana, *666*).

Ejecución ágil y rápida. Una de las ventajas de la adaptación escénica es que al ser originalmente un material televisivo los directores han procurado mantener el ritmo ágil y rápido que impone el medio. No hay hilo argumental para la veintena de sketches; algunos se presentan con la proyección de imágenes procedentes de los créditos de dibujos animados que Terry Gilliam diseñó para la serie, un detalle que los directores han querido tener con quien consideran uno de los cerebros capitales del grupo. La escenografía es simplísima, apenas unos paneles, pero sí juega un papel importante el vestuario de los actores y el atrezzo, escaso pero muy informativo.

Sánchez y Joe O’Courneen confían en atraer no sólo a los devotos del grupo inglés: “No sólo creo que interesaremos a los que conocieron al grupo en los 80, a sus seguidores de siempre, sino que confiamos en descubrirselo a las nuevas generaciones que siguen a Yllana e Imprebis”.

LIZ PERALES

Un año pasó la actriz francesa Valérie Dréville ejercitándose en el método interpretativo del director ruso Anatoli Vassiliev. Fruto de este trabajo fue *Medea-Material*, de Heiner Müller. El monólogo llega mañana al Central de Sevilla y los días 26 y 27 al Alhambra de Granada. Una revisión del mito de la esposa traicionada e infanticida en clave de gran ritual.

ANATOLI Vassiliev (1942) es hoy la gran figura del teatro ruso o, al menos, uno de los que mayor proyección tienen fuera de su país. Químico de formación, estudió posteriormente en GITIS (Conservatorio Estatal de Arte Dramático Lounatcharski de Moscú) y en 1987 fundó la Escuela de Arte Dramático Teatro de Moscú, su laboratorio desde el que no sólo ha montado numerosas obras (*Iliada*, *Fiesta Pouchkine*, *Las lamentaciones de Jeremías...*), sino desde el que desarrolla una importante labor pedagógica. También ha colaborado con compañías de otros países europeos, entre ellos Francia, donde entró en contacto con la actriz Valérie Dréville con motivo de la dirección de *Bal masqué* que hizo para la Comédie Française. A partir de entonces, la fascinación

que la actriz sintió por el pedagogo Vassiliev la condujo hasta Moscú, donde trabajó con él durante un año. Fruto de este encuentro es *Medea-Material*, sobre un texto del alemán Heiner Müller, que presentaron en el último Festival de Aviñón (2002).

Estructuras lúdicas. Dréville dice que antes de explicar su trabajo en *Medea-Material* hay que saber algo de las líneas de investigación teatral que sigue el director: "Desde hace diez años Vassiliev se ha lanzado sobre una vía muy diferente a la de su formación original, —la de la escuela rusa y la herencia de Stanislavski, en la que inicialmente se estudian las estructuras psicológicas—, desarrollando otro terreno de trabajo que él mismo ha llamado *las estructuras de juego o estructuras lúdicas*. No se tra-

ta tanto de dominar los sentimientos, el alma o las relaciones entre los personajes. También se intenta, pero a un nivel más conceptual, metafísico, espiritual", lo que no implica necesariamente que se trate de un teatro intelectual o falto de humor: "De esta forma, el centro de las emociones no hay que buscarlo en el interior del actor, sino en el exterior; ya no es a través de los sentimientos que el actor comunica su papel o personaje, sino a través de la palabra. Todo el trabajo parte de ahí: de encontrar cómo hablar". El director ruso ha desarrollado una teoría según la cual en la escena europea se pueden observar dos entonaciones: la exclamativa, asociada a la tragedia, y la narrativa, más propia de los relatos e historias. Pero para transmitir los textos que a él le interesan, vinculados a la Filosofía, la metafísica o la espiritualidad, hay que buscar una tercera entonación pues las citadas ocultan un contenido psicológico. Esta tercera entonación él la llama "afirmativa", para la que es necesario educar nuestro aparato vocal, ya que nuestros músculos no están formados en ella; una voz que tiene niveles diferentes según se trabaje el contenido, las relaciones, la situación... El resultado, dice Dréville, es sorprendente pues para la propia actriz le fue difícil reconocer su propia lengua.

Medea-Material es un trabajo en continuo crecimiento, —para la actriz cada representación tiene carácter de ensayo—, pero sobre todo es un ritual, o mejor dicho dos: "El primero es cuando Medea ofrece su vestido a la novia de Jasón, lo que le permitirá borrar a su marido infiel de su memoria; el segundo, es la muerte de sus hijos, la acción fundamental de la pieza". Un texto complejo, con muchos planos de lectura, que habla de sexualidad, maternidad, celos, traición, exilio, de los tiempos mitológicos y de los tiempos históricos. Un ritual en el que la palabra es la gran arma de su protagonista. **L. P.**

Vassiliev presenta en Sevilla y Granada *Medea-Material* Ritual de una traición



MEDEA (VALÉRIE DRÉVILLE) EN LA ESCENA DEL INFANTICIDIO

Fernando Medina

“Parodiamos los tics de los grandes coreógrafos”

Les Ballets Trockadero de Monte Carlo es una compañía de gran técnica integrada por hombres que parodian los ballets clásicos. Mañana actúan en el teatro Novedades de Barcelona con *El lago de los cisnes*. Fernando Medina, el único bailarín de origen español, analiza las claves de su éxito.

CUERPOS musculosos embutidos en delicados tutús. La peculiar estética de Les Ballet Trockadero de Monte Carlo los distingue de cualquier otra formación de danza. También la calidad de sus bailarines y su filosofía: interpretar roles femeninos parodiando los tics que rodean a este arte. Creada en 1974 e integrada exclusivamente por hombres, los “Trocks” han cosechado elogiosas críticas. Fernando Medina es uno de sus bailarines más destacados y el único de nacionalidad española. Se incorporó a la formación en 1998, después de verlos actuar en el Festival de Otoño de Madrid.

—¿Su travestismo escénico les ha cerrado más puertas que a una compañía clásica de ballet?

—Hubo un período difícil en los años 80 cuando todo el personal de los teatros recelaba de un espectáculo “travesti”. Sin embargo, al final de la jornada acababan reconociendo la profesionalidad de los “Trocks”. Aún así el número de espectáculos bajó hasta los 50 ó 60 en contraste con los 138 que hicimos en 2002.

—¿Qué cualidades de un bailarín se valoran más en esta compañía?

—La destreza técnica en danza clásica (sobre todo para bailar en puntas), la capacidad interpretativa en su vertiente cómica, y la voluntad de trabajar en equipo, ya que la presión es grande.

—¿La danza ha sido un arte cerrado al humor?

—No, y prueba de ello es el repertorio clásico, donde existen roles cómicos de gran importancia así

como ballets enteros de temática humorística como *Don Quijote*, *La Fille Mal Gardée* o *La Cenicienta*.

—¿Qué le parece más parodiable de la danza? ¿Y de la contemporánea?

—Nosotros no nos reímos de la danza, sino con la danza. Encuentro parodiable desde los argumentos de los ballets (repletos de ninfas y hadas) hasta la actitud de las grandes divas, pasando por los manierismos barrocos. Trockadero cuenta en su repertorio con obras inspiradas en el trabajo de Graham, Cunningham, Isadora Duncan o Pina Bausch. En estos casos parodiamos las particularidades que les han hecho célebres.

Pieza fetiche

—Tienen un repertorio muy extenso. ¿Cuál es el criterio de selección de sus coreografías?

—Trockadero tiene más éxito parodiando a los grandes ballets clásicos rusos, que constituyen un 70 por ciento de nuestro repertorio.

—¿Qué destacaría del programa que presentan en Barcelona?

—Abriremos con el segundo acto de *El Lago de los cisnes*, nuestra pieza fetiche, seguido por un paso a dos de “bravura”, una parodia del estilo de Balanchine: *Go For Barocco*, y una joya del repertorio ruso: *Paquita*. En este espectáculo se pueden ver los diferentes registros de humor que abarca Trockadero.

—Su formación además de humor también aporta un nuevo concepto del bailarín. ¿Puede definirlo?

—Es un bailarín muy versátil y con gran sentido del humor, conocedor

de la danza en todas sus expresiones.

—¿Cómo se hace un “chiste escénico” con puntas y sin palabras?

—Los chistes son incorporados durante el proceso de ensayo. A veces son ideados por el coreógrafo y otras son accidentes que merece la pena incluir. A menudo son fruto de la interpretación personal del bailarín.

Técnica femenina

—¿Para interpretar papeles femeninos se requiere una mayor técnica?

—Bailar con puntas requiere una técnica especial a la que los hombres no están acostumbrados. Sin embargo, el vocabulario de la danza es muy similar para el hombre y la mujer.

—¿Se plantean acoger mujeres?

—En sus inicios Trockadero utilizaba mujeres en roles masculinos, pero no resultó tan efectivo humorísticamente.

—¿Les molesta que les llamen “travesti”?

—No. Travesti significa que se viste con ropas del otro sexo y eso es lo que hacemos en el escenario. Si la palabra tiene ahora otras connotaciones yo prefiero ignorarlas.

—¿Perviven en las compañías actuales esos tics de las viejas formaciones rusas que ustedes parodian?

—Sin duda. Aquellos y otros nuevos que nosotros estudiamos e incluimos en nuestros espectáculos.

—Han actuado en Japón, Canadá, España... ¿Estos países tienen una visión muy distinta de la danza?

—No. En Japón adoran el ballet clásico y se vuelcan con nosotros. Tanto en Europa como en América y Australia la respuesta del público ha sido unánimemente positiva. La crítica suele aplaudir nuestra profesionalidad.

ITZIAR DE FRANCISCO



Cecilia Rosetto en Madrid

DIRECTORA, AUTORA E INTÉRPRETE:
CECILIA ROSETTO. PIANO: FREDDY VACCAREZZA. NUEVO TEATRO ALCALÁ. MADRID

APARECE en escena con gran aparato de humos y de luces; como una Venus inmortal surgiendo de las espumas de las aguas; y con el coro imponente de *Nabucco* poniéndole fondo musical al prodigio. La música y la memoria; Verdi, Piazzola, el piano de Freddy Vaccarezza. Conmovedora, sarcástica, provocadora. Extraordinaria Cecilia Rosetto. Detrás de ese desparpajo insolente para envolver al público, hay un alma y una voz heridas. Rosetto se impone a todo: al ingenio fácil y al tópico difícil. Y todo queda bañado por una frescura primordial y un ritmo sostenido sin fisuras. Bendita y dolorida Argentina. La diáspora iniciada tras el videlazo sanguinario, sigue siendo nutricia. Y mientras, un país señalado y luminoso se desguaza entre la rapacidad yanqui del imperio y unos políticos sempiternamente infames. De los inmensos talentos teatrales que Argentina exporta, Rosetto es la más venturosamente desvergonzada, la más gozosamente lenguaraz. Expresa lo que acaso sea la esencia argentina: el realismo mágico, y a veces trágico, de la autoinvención. Lo propio del porteño es sobrevivir a una poética sin límites e intelectualizar su exuberante sentimentalidad en un delicado ejercicio de metafóricación. La fascinante complejidad de esta mujer hace palidecer la ironía borgiana sobre la identidad del argentino: un italiano que habla en español, piensa en

francés y le gustaría ser inglés; más o menos. Rosetto es una gran actriz de una energía creadora insuperable. Su versatilidad se manifiesta en el show; su esencia de actriz, en la maruja resabiada, torpe y sentimental que, al final del espectáculo, muestra su capacidad actoral despojada de todo artificio. **JAVIER VILLÁN**



ROSETTO CANTA, BAILA, ACTÚA

Barcelona, mapa de sombras

DIRECTORA: LURDES BARBA INTÉRPRETES:
JORDI COLLET, DANIELA CORBO, ALFRED LUCCHETTI ... EN CATALÁN. AUTOR: LLUÏSA CUNILLÉ. BECKETT. BARCELONA

PARECE una ironía que la sala Beckett encargue a Lluïsa Cunillé una obra para el ciclo "L'acció té lloc a Barcelona" ("La acción tiene lugar en Barcelona"); en sus obras, la autora se ha mostrado defensora de los espacios indeterminados para ubicar a unos personajes tan ambiguos como los espacios que transitan. Cunillé realiza en *Bar-*

celona, mapa d'ombres (Barcelona, mapa de sombras) una doble pirueta saltando hacia la otra orilla de su trayectoria sin desviarse de ésta. La obra reúne a seis personajes en un reconocible piso del Ensanche barcelonés. Un matrimonio maduro solicita a sus inquilinos que desalojen sus habitaciones para poder vivir tranquilamente los pocos días que la enfermedad terminal del marido les permita. Los personajes, de generaciones y condiciones sociales muy distintas, se convierten en arquetipos contemporáneos de la soledad urbana. Entre tanta realidad capaz de hacer cómplice de inmediato al espectador, lo inverosímil hace sutiles intervenciones: un papel quemado por combustión espontánea o un extraño temblor de tierra dan una nueva dimensión a lo que podría ser simplemente un ácido retrato de soledades divergentes. Cunillé va más allá, entrecruza las vidas de sus personajes para llevarnos al nudo de la tragedia clásica. El incesto y el adulterio aparecen. Sin embargo, con el sarcasmo propio de la autora, la obra se va escorando hacia la comedia. Sólo en la escena final, ya en el terreno de lo grotesco, comprenderemos que estamos ante una gran tragicomedia. Lurdes Barba ha sabido plasmar de forma precisa el sutil juego dramático que propone la autora, desvelando despacio las muchas sorpresas que contiene la obra. Si bien en las primeras escenas, el ritmo que nos propone pudiera parecer moroso, el desarrollo posterior acaba por justificarlo. Esto y la excelente interpretación del elenco serían motivos suficientes para considerar este "mapa de sombras" un magnífico espectáculo. También un espacio escénico sugerente y funcional, puntuado por una eficaz iluminación y un acertado vestuario. **IOLANDA G. MADARIAGA**

TEXTOS DRÁMATICOS

Teatro español de vanguardia

EDICIÓN DE A. MUÑOZ-ALONSO LOPEZ CLÁSICOS CASTALIA. N.º 274. 2003. PÁG. 687



No recoge este volumen de Agustín Muñoz-Alonso todo lo que pudiera ser considerado esencial en el teatro español de vanguardia. Pero sí contiene lo suficiente para considerarlo un libro necesario. Se ha inclinado por textos de

difícil localización al estar publicados en ediciones hoy inaccesibles. No es el caso de la muestra, la más amplia, de García Lorca *La doncella, el marinero y el estudiante, El paseo de Buster Keaton, Quimera* y *Diálogo de los dos caracoles* y *Diálogo mudo de los cartujos*, títulos algunos ya representados y otros recogidos y ordenados por García Posada. Sin embargo, acaso sea aquí donde con más énfasis se les re-

conoce categoría dramática. De Alberti y de Gómez de la Serna se publican textos reconocibles y localizables, como *El hombre deshabitado* y *Los medios seres*. Así como *Narciso* de Max Aub o *Enemigo que huye*, de Bergamín. Textos como el de Rivas Cherif, inspirador del teatro de la República, *Un sueño de la razón*, o la coautoría de Pepín Bello y Luis Buñuel en *Hamlet*, sí son noveda-

des. De Bello, inspirador del espíritu transgresor de la Residencia de Estudiantes, pocas veces, por no decir ninguna, se ha logrado fijar en papel escrito sus ideas germinales. Junto a éstos, Claudio de la Torre, Corpus Barga, Antonio Espina, Mario Verdaguer, Concha Méndez, Manuel Altolaguirre y Agustín Espinosa. Imprescindible el estudio crítico. **J. V.**

Mel

Gibson

RELAJADO y de buen humor, Gibson es perfectamente consciente de que lo que empezó como "una película de muy bajo presupuesto" se ha convertido en un auténtico huracán de controversias. No es alguien que generalmente se escabulla de la prensa, pero en esta ocasión, el director oscarizado y también estrella de Hollywood no está disponible para los medios, con la excepción de algunas entrevistas concedidas a los grandes canales de televisión y a un par de revistas impresas.

—Sinceramente, la película no lo necesita. No me gusta tratar con la prensa, nunca me ha gustado, pero te haces a la idea y si es necesario hacerlo para ayudar a la promoción, pues entonces lo hago, aunque sólo sea para tranquilizar mi conciencia. Pero esta película no lo necesita, porque funciona por sí misma, tiene su propia vida, así que no tengo mucho que decir.

Gibson añade que hacer poca publicidad es algo positivo "porque cuando abro la boca soy un idiota y es mejor callarme y desaparecer". El

director afirma que es mejor ser prudente. "Además, una vez que te expones a la prensa acabas convirtiéndote en una especie de reclamo, en un nombre, y eso es precisamente lo que no quiero hacer con esta película".

El actor y director insiste en que su reluctancia a hablar de la película no tiene nada que ver con el encendido debate que se ha extendido como una plaga desde el estreno de *La pasión de Cristo*. Para llevar los evangelios a la pantalla, el problema de Gibson fue encontrar una fina lí-

Con la tempestad mundial que ha levantado el estreno en Estados Unidos de *La pasión de Cristo*—que llega a nuestras salas el 2 de abril—, el oscarizado director Mel Gibson concedió una entrevista a Paul Fischer, una de las contadísimas veces en las que el actor y cineasta ha hablado de la película tras su estreno. En esta conversación que Fischer ha cedido en exclusiva a El Cultural, Gibson se defiende de las acusaciones de antisemitismo, habla sobre la figura de Cristo y sobre su catolicismo.

AP


"La pasión de Cristo se ha prejuzgado y condenado desde el principio"

invertido". El director asegura que se siente sorprendido por la reacción de los medios y por las amplias críticas recibidas:

—Francamente, no veo dónde está el furor de todo este asunto que me ha caído como una tormenta. Cada vez que abro el periódico encuentro algo nuevo sobre el filme, incluso en las páginas de deportes, pero tengo la conciencia muy tranquila. Ya hubo mucha oposición a la película durante el rodaje, lanzándose todo tipo de ofensivas, ha sido un proyecto prejuizado y condenado por algunos sectores desde el principio, y yo siempre me he mantenido al margen.

Esto incluye la noción de que tanto él como la película son antisemitas. Gibson admite que, en ocasiones, todo este debate sobre el antisemitismo consigue abatirle. "Es muy desagradable porque no tiene ningún fundamento. Oí en una ocasión que Steven Spielberg fue acusado de antisemita porque compró los derechos de un libro sobre Charles Lindbergh, lo que me hace pensar en lo poco que hace falta para levantar falsas acusaciones. Lo realmente terrible es que este discurso sobre el antisemitismo se trata con la suficiente frecuencia como para que lentamente se amalgame en torno a una serie de verdades aceptadas". Para Gibson, las acusaciones forman parte de la campaña contra la película puesta en marcha desde que era sólo un proyecto. "A lo largo del último año podía coger cualquier periódico y encontraba algún escándalo sobre la película, así que mi tolerancia se ha puesto a prueba día a día", dice sonriendo. Teniendo en cuenta que la tolerancia es uno de los temas del filme —y del catolicismo—, hace

"Yo era un chico feliz, con suerte y sin problemas. Pero llegó un momento en el que me quedé paralizado, en una tierra de nadie de agonía. Como Hamlet, me encontré con el gran dilema"



"Oí en una ocasión que a Steven Spielberg lo acusaron de antisemita por comprar los derechos de un libro sobre Charles Lindbergh, lo que me hace pensar en lo poco que hace falta para levantar falsas acusaciones"

referencia a una escena en *La Pasión de Cristo* que resume sus sentimientos respecto a la animosidad que ha despertado la película; una escena que, según el cineasta, no estaba en el guión original y que proviene del Evangelio según San Lucas: "Se trata del momento en que Cristo dice que hay que amar a todos incluyendo a los enemigos, porque si sólo amas a la gente que te gusta, ¿qué hay de bueno en eso? No hay ninguna prueba ni sacrificio en ello, así que incluí esa escena a propósito basándome en mis experiencias".

Devoción católica

Algunas de esas experiencias, sostiene, son las que le trajeron de vuelta a su propio catolicismo. Su devoción y su regreso a un renovado sentido de la espiritualidad tuvo lugar hace unos doce años, durante lo que a él le gusta llamar "una noche

oscura del alma", que asegura que no es algo fuera de lo normal para la mayoría. "En algún momento tocarás fondo", explica. A él le sucedió a los 34 años. "Entonces me di cuenta de que estaba absoluta y completamente arruinado espiritualmente, y hay mucha miseria en eso". Gibson prefiere no revelar qué fue exactamente lo que desencadenó su crisis espiritual, aunque asegura que no tiene nada que ver con la industria cinematográfica. "Que trabajes en esta industria no significa obligatoriamente que estés arruinado espiritualmente, pero sin duda ayuda", añade riéndose. "Lo que a uno le arruina el espíritu es la falta de constancia", explica. Añade que todo era distinto cuando empezó.

—Yo era un chico feliz, con suerte y sin problemas, que eventualmente me preguntaba de qué iba todo esto, si se trataba de una especie de broma. Pero llegó un momento en el que me quedé paralizado, en una tierra de nadie de agonía. Como Hamlet, me encontré con el gran dilema, sin saber si quitarme de en medio o si seguir ade-

lante con la farsa. En este punto es cuando realmente tienes que empezar a plantearte cuestiones muy serias y cambiar algunas cosas si quieres respuestas y una cierta paz en tu vida.

Examen de conciencia

Así que en cierto punto bajo de su vida, Gibson recuerda que hizo un severo examen de conciencia para investigar su propio catolicismo "porque no llevaba a la práctica todo aquello en lo que creía". Por qué exactamente Gibson dio la espalda a su religión se debe en parte al tipo de tentaciones que se pusieron en su camino, como la adulación y el estrellato de Hollywood llamando a su puerta. Gibson ya tenía 31 años cuando rodó su primera *Arma letal*, y ocho años antes Australia le recibió como el joven Mad Max. Para cuando aterrizó en Hollywood, Gibson ya venía intoxicado de aquello que vio más allá del arcoiris. "Adopté el laicismo de la industria y la paz que traía consigo", reconoce. "Fue muy seductor y con muchas posibilidades donde elegir, pero no importaba la

Sangre, sudor y lágrimas

POR SERGI SÁNCHEZ



El miércoles de ceniza, el día en que la Pasión de Jesucristo según Mad Max desembarcó en las pantallas yan-

quis, una espectadora nativa de Kansas murió de un infarto mientras veía la crucifixión de nuestro redentor. Parece que el martirio de Cristo en la cruz ocupa más de la mitad del metraje de la controvertida hagiografía de Mel Gibson, que no ha ahorrado ni un gramo de sangre, sudor y lágrimas a la hora de ilustrar el sufrimiento del Mesías por culpa de nuestros pecados. Acusada de antisemita y sensacionalista, *La Pasión de Cristo* ha conseguido llegar con sus excesos al primer puesto de la taquilla norteamericana, demostrando lo mu-

cho que siguen preocupando las cuestiones católicas a los habitantes de una aldea global que necesitan cada vez más fe, esperanza y caridad, enfrentados a un universo progresivamente más abstracto y virtual. Lo más curioso es que, en esta ocasión, la polémica no proviene de la blasfemia. La película de Gibson no es ni una versión marxista y documental de la Pasión (*El evangelio según San Mateo*, de Pier Paolo Pasolini) ni ridiculiza la liturgia cristiana (como lo hacía buena parte de la obra de Buñuel) ni se cachondea del Mesías (*La vida de Brian*, de Terry Jones) ni humaniza su vía crucis (*La última tentación de Cristo*, de Martin Scorsese) ni utiliza la figura y el nombre de la Virgen María en vano (*Yo te saludo María*, de Jean-Luc Godard y *Un asunto de mujeres*, de Claude Chabrol). Para unos, la opción de Gibson tiene que ver con el creciente fanatismo religioso de un país intolerante y cobarde, que se escuda en los

discursos evangelistas para escapar de sus responsabilidades políticas. Para otros, lo único que ha hecho el director de *Braveheart* es comprender sin prejuicios la fisicidad del martirio de Jesucristo, huir de las manidas versiones de postal (*Rey de Reyes*, *La historia más grande jamás contada...*) que Hollywood nos había regalado por Semana Santa y utilizar todos los recursos expresivos a su alcance—traducidos a un realismo escalofriante: el crítico Roger Ebert la califica como la película más violenta de la historia del cine— para hacernos sufrir en carne propia la tortura de nuestro Salvador. ¿Oportunista o radical? Teniendo en cuenta que Gibson quería rodarla en latín y arameo y estrenarla sin subtítulos, es difícil dudar de la convicción de un cineasta enloquecido, que cree en su discurso a pies juntillas sin dar el brazo a torcer. Después de todo, también hay telepredicadores con talento. ■

cantidad de excesos, de lujos, simplemente no era suficiente y no llenaba el vacío”. Así que en la cúspide de su éxito internacional, recuerda Gibson, “llegué a ese lugar en el que empecé a cuestionarlo todo. Fue como entrar en un círculo vicioso de tortura permanente, dando vueltas y vueltas, que se convirtió en un intento por mi parte de cambiar el curso de las cosas, detenerlo y tomar otra dirección, encontrar algunas respuestas y curar mis heridas, porque la vida es un lugar que asusta”, dice con una medio sonrisa.

Llenando un vacío

Aparte de esta necesidad de llenar un vacío espiritual, Gibson acudió a la Biblia y a los Evangelios, y le asaltó la necesidad de volver a relatar una de las grandes pasiones de la historia de la humanidad. Así nació *La Pasión de Cristo*, una obsesión que le ha perseguido durante los últimos diez años. Gibson no da una respuesta directa a la pregunta de si la experiencia de realizar este filme ha llenado definitivamente ese vacío: “Ponlo de este modo: ahora

estoy más lleno de lo que estaba antes. Sigo siendo corrompible y tengo los mismos defectos que cuando empecé. Es un proceso largo, un trabajo diario. Más allá de la fe, se cometen errores, pero creo que tengo un par de pistas sobre lo que nunca debo hacer, porque es muy cómodo tomar la solución más fácil y cercana”.

Así que *La Pasión de Cristo* ha sido una solución parcial al sentimiento de vacío de Gibson, y sostiene que la historia de Jesucristo tiene algo muy pertinente que decir al gran público seglar que verá la película: “Creo que lo que he intentado con la película es hacer un filme tan realista como humano. Creo que lo primero que te golpea son los aspectos humanos de la historia. A todos nos incumbe la experiencia humana, porque eso es lo que somos, animales con espíritu. Creo

que la mayoría de la gente tiene una noción de que estamos por encima de lo que vemos”, afirma.

Tras haber puesto tanto de sí mismo en esta película, uno no puede dejar de preguntarse hacia dónde caminará Mel Gibson como cineasta

“He intentado hacer un filme tan realista como humano. Su realismo es lo primero que te golpea. A todos nos incumbe la experiencia humana, porque eso somos, animales con espíritu”

después de esta experiencia. “Hay otras cosas que quiero hacer, aunque no serán ni tan intensas ni polémicas como ésta, gracias a Dios”, añade con una mueca. Ahora que ya ha dejado atrás *La Pasión de Cristo*, todavía quiere estar detrás de la cámara: “Me encanta el proceso de un director para contar historias, y creo que sé cómo hacerlo. Mi escuela fue George Miller y Peter Weir, y de ellos he absorbido todo como una esponja”, sostiene.

Respecto a su futuro como actor, Gibson, que ha actuado recientemente caracterizado y con mu-

cho maquillaje en *El detective cantante*, ansía escapar de sí mismo: “Creo que estoy cansado de ello como el resto del mundo. Mi ideal utópico sería el anonimato. Puede que ocurra en Pekín, porque allí somos todos iguales para ellos”. Preguntado por futuros papeles, no parece muy entusiasmado, “aunque siempre hay un autobús al que subirse, pero ya no es tan excitante para mí”. Se ríe al ser preguntado por la cantidad de dinero que le ofrecen por hacer otra entrega de *Arma letal*. “Ah, buena pregunta. Estoy demasiado viejo y ya no puedo hacer películas de acción por más tiempo”. Esto también afecta al muy retrasado proyecto de *Mad Max 4*: “Está llegando a un punto en el que empezarán a llamarlo ‘Fat Max’”, pero desea no tener que esperar mucho para volver a trabajar con Weir y Miller. “Esos tipos son unos maestros, así que por supuesto que me encantaría trabajar con ellos otra vez. El problema es... ¿querrán ellos trabajar conmigo?”.

PAUL FISCHER

LA MALA EDUCACIÓN

Director: PEDRO ALMODÓVAR

Intérpretes: GAEL GARCÍA BERNAL,
FELE MARTÍNEZ, JAVIER CÁMARA

Guionista: PEDRO ALMODÓVAR

ESTRENO: 18 DE MARZO. 120 MINUTOS

ÉRASE una vez el Madrid de los años ochenta, donde vivía un director de cine identificado con la "movida", sujeto de una intensa pasión homosexual con un amante esquivo llamado Juan. En aquella historia había también otro amante (un joven arribista, de personalidad tortuosa y asesino de su rival), dos hermanos (uno de ellos convertido en mujer y con vocación por el espectáculo), el recuerdo de un niño que cantaba en el coro de los salesianos y que, ya de mayor, le canta de nuevo al mismo sacerdote que le dejó un "recuerdo imborrable", y un viaje a provincias en busca del amante perdido, a quien primero se descubre muerto y después víctima de un asesinato.

Algún malpensado podría creer que estamos contando el argumento de *La mala educación*, pero aquellos no son otros que los ingredientes utilizados por Pedro Almodóvar para narrar *La ley del deseo* (1987). Resulta evidente, por lo tanto, que ahora —diecisiete años después— el cineasta vuelve a jugar con las mismas cartas, sólo que barajadas esta vez de otra manera y aliñadas con diferentes especias. Si todos los creadores se pasan la vida pintando una y otra vez la misma manzana (Picasso dixit), Almodóvar cumple con el rito, invoca de nuevo su fértil imaginario bioficcional y regresa al mismo territorio poético, a su particular Arcadia narrativa.

Un director de cine de la movida madrileña (año 1980), un amante llamado Juan (titular aquí de una personalidad engañosa y, finalmente, asesino de quien realmente ocupa los recuerdos amorosos del cineasta), dos hermanos (uno de los cuales, convertido en travesti, actúa sobre los escenarios), un niño que

le canta a un cura mientras éste le escucha embelesado (el mismo sacerdote que dejará también un estigma imperecedero en el infante), un viaje a provincias en busca de la verdad sobre el amor de infancia, el hallazgo de su muerte, la revelación de un asesinato cuyo móvil no es otro que la suplantación... Los paralelismos argumentales están a la vista.

Resulta coherente, en consecuencia, que *La mala educación* ofrezca un retorno explícito al universo

biera gustado recibir; aquí filma la historia que ha escrito otro: los dos parecen condenados a recrear ficcionalmente la pasión que no pueden vivir.

La profanación de la infancia acaba generando el mismo transfer sexual: allí la víctima cambiaba de sexo, aquí se hace travesti; allí era actriz y ensayaba un monólogo de Cocteau, aquí es cantante y hace imitaciones de Sara Montiel. Los dos vuelven a la iglesia cuando se ha-

Con todo, los desafíos que plantea el sofisticado mecano arquitectónico propuesto por *La mala educación* (verdadera novedad sustancial del film) son muy diferentes y bastante más complejos. Una estructura narrativa "en abismo" —como dirá la crítica francesa— despliega un relato (la evocación de la infancia —año 1964— enunciada por la lectura que el padre Manolo hace del cuento escrito por Ignacio) dentro de otro relato (sobre las andanzas de



ESCENA DE LA MALA EDUCACIÓN, DE PEDRO ALMODÓVAR

masculino y homosexual de *La ley del deseo*. Sólo que Eusebio Poncela ha dejado su sitio a Fele Martínez (el nuevo cineasta es más joven: la acción del presente narrativo transcurre en 1980), mientras que Gael García Bernal asume, en solitario, los roles que allí jugaban, por separado, Antonio Banderas y Carmen Maura. Allí el director de cine escribía él mismo las cartas que le hu-

cen mayores (uno como mujer y el otro como travesti) para visitar a su "director espiritual" y refrescarle la memoria. Los móviles del crimen permanecen idénticos y el marco genérico de referencia resulta familiar: de la investigación policíaca propia del thriller criminal se pasa a los códigos pasionales, la fatalidad y la manipulación emocional propios del *film noir*.

éste convertido en travesti, en 1977: una historia leída por el director Enrique Goded, titulada *La visita*) y acaba por convertir a ésta segunda narración en materia de una puesta en escena que transforma los personajes literarios en figuras de ficción fílmica, lo que a su vez desvela a los protagonistas de *La visita* como meros actores de un rodaje cinematográfico (la vuelta de tuerca es refor-

zada por un significativo cambio del actor que interpreta al sacerdote: Daniel Giménez Cacho deja paso a Lluís Homar), antes de que un nuevo relato (la cuarta ficción), narrado por este último, acabe por desvelar el enigma final de la intriga.

En esta particularísima estructura, que filtra una y otra vez las emociones por el cedazo de sucesivas ficciones narrativas, y que enfría la puesta en escena (desvelada como producto de lecturas o interpretaciones subjetivas que los personajes hacen de relatos ajenos), residen, al mismo tiempo, las más sugerentes aportaciones de *La mala educación*, pero también sus limitaciones más

Si todos los creadores se pasan la vida pintando una y otra vez la misma manzana (Picasso dixit), Almodóvar cumple con el rito, invoca de nuevo su fértil imaginario bioficcional y regresa al mismo territorio poético de *La ley del deseo*, a su particular Arcadia narrativa

to diferente) y posteriormente filmado por ese mismo lector que escucha, a continuación, cómo otro personaje le narra la verdad oculta tras la ficción.

La sobriedad de la puesta en escena, desprovista aquí de las exhibicionistas coartadas "artísticas" que salpicaban *Hable con ella*, coloca a la película en la senda de una madurez estilística capaz de afrontar —con indudable pericia— un desafío narrativo de tanta envergadura. Por otro

tentado sobre ficciones desprovistas de vida.

Ni Enrique Goded tiene aquí la consistencia dramática y psicológica que sí poseía Pablo Quintero en *La ley del deseo* (¡qué lejos queda Fede Martínez de Eusebio Poncela!), ni la interpretación afectada de Daniel Giménez Cacho (de una intensidad forzada, que no logra sugerir el doble nivel "interpretativo" en el que actúa) consigue inyectar humanidad al padre Manolo: algo que sí lograba Germán Cobos con su fugaz aparición en aquel film. Tan sólo Gael García Bernal, capaz de resultar convincente en registros muy diferentes (como el falso Ignacio, como el travesti Zahara, como el verdadero Juan) consigue hacer suyas desde dentro, sin estridencias y con la pasión necesarias en cada caso, a sus dispares criaturas.

Almodóvar se concede excesivas licencias (¿cómo es posible que los niños entren a ver, en 1964, una película de Sara Montiel —*Esa mujer*, de Mario Camus— rodada en 1968 y estrenada en 1969...?), desaprovecha el potencial dramático del fragmento infantil (malgastado en la púdica elipsis que sugiere la violación y en esos forzados ralentís a la orilla del río), se perdona requisitos de trascendental importancia para la encarnación del drama (la llamativa ausencia narrativa de la evolución de Ignacio desde su infancia hasta sus últimos días como travesti —la auténtica "historia real" ficcionada por los dos relatos— es el auténtico agujero negro del film) y multiplica las citas buscando para sí la referencia paternal del *film noir* clásico (*Perdición*, de Wilder; *Terese Raquin*, de Carné; *La bestia humana*, de Renoir) sin que esa evocación, que no surge desde el interior de la puesta en escena, sino que se imposta sobre ella para

llamar nuestra atención, pase de ser un mero guiño hacia la parroquia cinéfila cahierista.

Como consecuencia de todas estas debilidades, si bien de una manera quizás coherente con el sentido de fondo que genera la propuesta (la ficción propia de la literatura y del cine como sucedáneo de las carencias vitales y del vacío pasional), el desafío narrativo encierra en sí mismo un grado tan evidente de autoconciencia sobre su propia condición de artefacto (ese triángulo triplicado, esos ecos en cascada de cada historia sobre la que la contiene) que termina por ofrecerse más como síntoma de una pose estética que como una expresión formal emanada de la dramaturgia. Los sinceros excesos formales y pasionales de antaño han dejado paso al cálculo estético con la vista puesta en una audiencia capaz de apreciar las pinceladas.

Cineasta *poseur* por excelencia, Almodóvar es capaz de dar un notable paso hacia delante en su madurez como narrador sin renunciar, en ningún momento, a esa fatal característica que el inolvidable Manny Farber (tantas veces citado por José Luis Guarner) atribuía al "arte elefante blanco": la de "tratar cada centímetro de la pantalla y de la película como un área potencial de creatividad digna de premio". En contraste, el rasgo principal del "arte termita" (decía Farber) es el de "avanzar siempre devorando sus propios confines y, tal vez sí, tal vez no, dejar únicamente a su paso las huellas de una actividad afanosa, diligente, desaliñada". Es evidente que *La mala educación* se acerca más al primer modelo que al segundo, pero esa es la voz personal, inequívoca y bien reconocible, de su creador.

CARLOS F. HEREDERO



evidentes. Por una parte, la naturaleza metanarrativa del andamiaje construido por Almodóvar interpone una honesta y saludable distancia reflexiva entre los hechos narrados y su puesta en escena: el poso autobiográfico de lo narrado se transfigura, mediante el puzzle estructural, en la puesta en escena de un relato literario leído (dentro del cual otro personaje lee, a su vez, un fragmen-

lado, esa frialdad de la puesta en escena (carente aquí de la fisicidad sexual y de la turbulencia pasional que destilaba *La ley del deseo*) desactiva hasta tal extremo la vibración emocional de la película que acaba por convertir la inteligente arquitectura narrativa —paradigma de la deconstrucción del relato y de la fragmentación narrativa propias de la posmodernidad— en un artificio sus-

SASHA GUSOV



El regreso a España de la soprano Angela Gheorghiu para ofrecer la próxima semana un recital en el Liceo supondrá su debut en este teatro y la primera de una serie de actuaciones previstas en nuestro país. En una entrevista en exclusiva con *El Cultural*, la diva rumana anuncia su presencia en agosto, en el Festival de Santander. Posteriormente participará en la *Carmen* llena de estrellas de Sevilla a primeros de septiembre. Culminará su vínculo con los escenarios nacionales con sendas apariciones en *L'elisir d'amore*, de nuevo en la siguiente temporada barcelonesa.

Los cantantes forman parte de la cultura de la ópera como responsables de su difusión cuando no como catalizadores de su inspiración. Cada época tiene sus referencias y, posiblemente, Angela Gheorghiu lo sea en los comienzos del siglo XXI. En una suite del hotel Hilton de Bucarest, muestra su nerviosismo ante el atentado en Madrid. “¿Quién puede hacer cosas así? Es terrible. Viendo las imágenes me he puesto a llorar de tanto horror. Ante estas cosas, todo lo demás queda en un segundo plano”, afirma emocionada.

Sin embargo, su vuelta a España es noticia, y más después de la mala experiencia de *La traviata* del Teatro Real. “Han pasado demasiadas cosas después para ponernos a hablar de eso. No ha habido más problemas porque en mi contrato había una cláusula donde se señalaba que, para cantar, debía estar de acuerdo con la producción, cosa que no sucedió y, por eso, me fui”. Preguntada por si esta experiencia la aleja de volver a Madrid, afirma que “con buena voluntad creo que todo se puede lograr, especialmente para que el público no se lo pierda”.

Donde sí regresa es a Barcelona, la próxima semana al Liceo, teatro donde intervendrá también en la siguiente temporada, con dos representaciones de *L'elisir d'amore*. “Es una ópera que he cantado mucho. Con ella debuté en Viena y la he grabado. Actuaré el próximo verano en el Festival de Santander, en un concierto con orquesta, con un programa que todavía es un secreto”.

—Más curiosidad levanta su presencia en la *Carmen* “all-stars” de Sevilla, en septiembre.

—Es el proyecto más ambicioso en el que he participado en mi vida. No es fácil, pero espero que salga bien, teniendo en cuenta que hay personas muy cualificadas detrás.

Angela Gheorghiu, nacida en Rumanía, se siente muy orgullosa de sus raíces. En lo que se refiere a la escuela de canto de su país, llama poderosamente la atención que la cantante más globalizada del momento exhiba un acendrado nacionalismo: “Rumanía es uno de los países que más se ha distinguido por la calidad y cantidad de sus voces. Desde Hericlea Darlée que estrenó *Tosca* hasta Viorica Ursuleac, Ma-

Angela Gheorghiu

“El verdadero artista aporta elementos originales. Los papeles que yo hago están compuestos de notas que se han oído cientos de veces. Sólo cuando el discurso se percibe como diferente quiere decir que mi aportación llega”

ria Stalinaru, Virginia Zeani y un largo etcétera. No sé si es una característica de nuestra tierra o es que la lengua favorece las voces”, señala riendo y continúa sin parar: “El rumano es la lengua más latina de todas. Pero por otro lado, también tenemos influencias eslavas. Rumanía es un país políglota por nuestro sistema educativo, que favorece que se hablen muchos idiomas”.

—Su completa formación...

—(Sin dejar concluir la pregunta) Cuando yo era niña me parecía muy exigente pero ahora estoy contenta de todas las materias que estudié, desde historia de la música a armonía, junto a clases de danza, dramaturgia... E, insisto, tuve una gran formación en lenguas extranjeras (Angela Gheorghiu habla varios idiomas perfectamente). Pero eso no es suficiente. La sensibilidad artística es un don individual. Lo tienes o no. Luego, la cultura lo favorece, pero si no hay materia base y no cuentas con algo especial dentro de ti, lo demás no sirve de nada.

Una imagen más realista

—¿Cómo ve el factor negocio en el mundo de la ópera actual?

—Una profesión en la que hay tantos ingredientes no puede ser sólo un negocio. Pese a haber cantado mucho nunca me ha pasado por la cabeza pensar que estoy sólo ante un negocio. ¡Por encima de todo soy una artista! Es una realidad que implica la elección de mi destino y que me ha permitido poder elegir hasta llegar aquí. Hoy la ópera exige una imagen más realista. El público demanda unos artistas que pueda asimilar como personajes y, desde luego, no permite trucos. Porque aquí, lo fundamental, es siempre la voz. Por muy atractivo que seas, no es suficiente si no surge el verdadero artista que aporta elementos originales, cosas nuevas. Los papeles que yo hago están compuestos de notas que se han oído cientos de veces antes de

que los haga yo. Sólo cuando el discurso se percibe como diferente quiere decir que mi aportación llega.

—¿Qué opina de las ediciones críticas que aspiran a limpiar aquellas notas añadidas por la tradición?

—(Con un tono sarcástico). Las ediciones críticas son, casi siempre, una excusa para ganar dinero. Son como los malos directores de escena, que se escudan en un montón de palabrería para hablar de sí mismos sin respetar al compositor.

—¿Qué piensa de la actualización de las puestas de escena?

—¿Cuál es la base para ello? ¿Se debe trasladar al público actual la atmósfera del pasado? No es fácil de saber. Yo creo que mientras no se toque la historia en sí misma, la base argumental, los conflictos, se puede jugar con el periodo. Pero cuando yo quiero hacer *Traviata*, quiero la de Verdi y no la del regista de turno.

—El repertorio es muy limitado si miramos la cantidad de óperas importantes olvidadas. ¿No siente la responsabilidad de recuperar algunas desconocidas?

—Tiene algunos inconvenientes. Si se monta para mí una nueva producción, ¿quién la canta después? Es el gran problema de los títulos menos conocidos. Yo hice y grabé *La Rondine* de Puccini, que es un título que no se suele representar.

—¿Cómo ve el panorama discográfico actual?

—Se habla mucho de crisis aunque no me la creo del todo (se ríe). Creo en la imagen, en el DVD, en el disco. Lo hago con gusto. Me encanta el micrófono (exclama con fuerza ¡guau!). No sé a los demás, pero yo no siento ninguna frialdad al grabar, ya que tienes a decenas de personas de la orquesta y el coro contigo, que son los primeros críticos. Particularmente, no hago diferencias si me escuchan 100 ó 1.000 personas. Es lo mismo. No siento esa frialdad de los estudios, resulta emocionante, aunque de un modo

distinto a cuando estás en un teatro.

—¿Cómo planifica su carrera?

—(Corta de raíz). Es mi secreto. Lo que vaya a hacer ya se sabrá en el futuro. Y los resultados también.

—¿Pero, al menos, con qué criterios elige un repertorio?

—Saber qué rol es bueno o es malo es un talento individual. Un artista, si no tiene espontaneidad, si no siente la inspiración, no llega a nada. Qué, cuándo y dónde, todo esto se debe pensar mucho y no voy a negar que sea difícil. Cuando afronto un rol, mi profesionalidad me obliga a saber con quién lo canto, dónde y cómo antes de aceptarlo. Forma parte de mis obligaciones.

Admiración mutua

—Cuando canta con artistas veteranos de prestigio, como Domingo, ¿percibe su experiencia?

—Creo que los artistas sentimos entre nosotros una admiración mutua. Es normal. Para el artista no existe edad, no hay diferencia entre uno con más nombre y otro. Que un colega pueda ser más o menos importante, en alguna medida, viene a ser lo mismo porque todos queremos dar lo mejor. Yo he tenido satisfacciones con muchos compañeros. La única diferencia es cuando canto con Roberto (Alagna, su marido) porque sentimos una complicidad especial ya que somos algo más que colegas, y eso se percibe.

—¿Y con los directores? ¿Usted tiene fama de difícil?

—He cantado con todos los directores importantes sin problemas. Con Bertrand (de Billy), que es el director musical del Liceo, he trabajado mucho. Cuando el director de orquesta y yo servimos la misma causa, si hay amor y respeto por la ópera, el resultado siempre es fantástico. Si alguno viene y me dice “haz esto”, solamente porque él quiere, mi respuesta será nula. Hay que buscar la manera de llevar a cabo una perfecta colaboración porque somos cole-

gas, cada uno con sus experiencias. Estamos preparados, venimos con todo nuestro talento para servir a la ópera. Es el punto de partida que hay que comprender. Mire, algunos dicen que han hecho treinta veces un título como si fuera su único mérito. Y a lo mejor lo han hecho treinta veces pero de forma equivocada y viene un maestro joven que, de repente, ilumina algo que estaba oscuro. No hago diferencias. Cada uno aporta su personalidad y ésta debe ser siempre libre.

—¿Qué dice ante quienes la acusan de comportarse como una diva?

—¡Claro que hay divismo! Creo en ello porque etimológicamente quiere decir próximo a Dios. Pensar que un divo sólo es aquél que genera problemas es una comprensión equivocada del término. Un artista no es una persona normal, no es posible. Tiene algo más en lo que pensar, debe soñar en lo que hace y su comportamiento es acorde. Es una categoría especial. Y no aprecio nada negativo en ello.

—¿Se siente privilegiada?

—Adoro mi trabajo. Me da un poco de vergüenza y me doy cuenta de ello en una realidad tan difícil como la actual. Pero los cantantes vivimos en un mundo donde todo lo que nos rodea es especial. Lo reconozco y no me excuso por ello... y creo que no lo haré. A cambio tú tienes la responsabilidad de dar el máximo al público. Porque la ópera no es únicamente la voz, hay una fuerza magnética alrededor que provoca que la gente perciba el mundo de otra manera.

—¿Qué proyectos afronta?

—Acabo de interpretar *Simon Boccanegra* en el Covent Garden, donde volveré en una nueva producción de *Faust* (de David McVicar) con Roberto, Bryn Terfel y Tony Pappano que me hace muchísima ilusión. También haré varios recitales.

LUIS G. IBERNI

“En la ópera lo que importa es la voz y no el negocio”

Razones de peso

CADA cierto tiempo se repite la anécdota y no pasaría de ser sólo eso, una anécdota, sino fuera porque el hecho está afectando tremendamente a las carreras líricas de nuestros días.

María Callas trajo la revolución al mundo de la ópera junto a Wieland Wagner, pero no toda la aportación de la cantatriz fue positiva, ni para ella ni para el resto. Por los años cincuenta se empeñó en dar físicamente la figura de sus heroínas. Ya no bastaba cantar como nadie, había que "ser" el personaje. Adelgazó milagrosamente, fue Norma, Violeta, Tosca y Sonámbula, pero el timbre se tornó cada día más metálico mientras la voz menguaba. Aquellos fueron posiblemente los lodos. Los barro, los de Deborah Voight en el Convent Garden. La americana, que acababa de cantar en Madrid y Barcelona, fue al parecer rechazada por Mister Katona, director de reparto del teatro. Digo "al parecer" porque Voight había sido sustituida meses atrás y no se acaba de comprender porqué saltó ahora la noticia.

El caso es que la anorexia ha invadido hasta la ópera. Lo monumental no tiene cabida para los directores de escena más que a efectos presupuestarios. Hace poco tiempo conté la anécdota de Caballé en el mismo Covent Garden enfrentándose a un segundo de Zeffirelli que, en la reposición de la *Tosca* diseñada para Callas, pretendía que Caballé hiciera el mismo trabajo escénico a pesar de su físico. O los problemas que impidieron a Aquiles Machado cantar *Rigoletto* en el Real a causa de Graham Vick. El director Pier'Alli llamó "gordo in-mundo" al tenor Francisco Casanova —magnífica voz— en pleno ensayo de *I Masnadieri* en Bilbao, porque no se movía por las rampas más que rodando. Tantos y tantos casos...

Los gordos no hacen hoy carrera... salvo que sean amigos del director de escena de turno. Porque esa es otra. Resulta que los estrechos tienen luego sus "queridas gordas" intocables. Ellas son Manon para ellos aunque pesen como Lescaut y Des Grieux juntos. ¿Hacen falta ejemplos?

Y así estamos llenos de figurantes con tipos dignos del "Hola" y voces inaudibles o "escamoteadoras" de notas. Y luego se quejan de que el público no se entusiasma. La ópera nunca será el cine aunque algunos lo pretendan y se la estén cargando poco a poco a base de olvidar su esencia: la música. **BECKMESSER.COM**



MACBETH EN EL MONTAJE DE PHYLLIDA LLOYD

CLIVE BARDA

Lecciones líricas en Barcelona y Sevilla

DOS obras maestras de la ópera, bien distintas entre sí, coinciden en los *cartelloni* de nuestro país. Nos referimos, en primer lugar, a *Macbeth*, uno de los primeros frutos importantes de Verdi. Pese a ciertas desigualdades, algunas explicables banalidades en la orquestación y aún en la temática, es una partitura llena de hallazgos en la que hay depositado mucho saber e intuición dramáticos; mucha capacidad para edificar una carpintería que, por derecho y sin tapujos, ni tampoco refinamientos, sirve muy dignamente, con efectos realmente tenebrosos, el original de Shakespeare. Hay bastantes originalidades en la construcción de un tejido fluido y ceñido, en la forma en la que se diseñan los dúos, en el uso del *parlato*, en los poderosos contrastes. Tengamos en cuenta que está fechada en 1847, aunque 18 años más tarde, para la Ópera de París, el compositor realizara algunos cambios y redactara de nuevo ciertos pasajes. Carlos Álvarez y Maria Guleghina cantan la obra a partir de mañana en el Liceo de Barcelona. El barítono malagueño parece encontrarse en un buen momento, con la voz en todo lo alto, densa, oscura, timbrada, como hemos tenido ocasión de comprobar en La Maestranza hace escasas semanas. Guleghina es una soprano poderosa, de amplia musculatura vocal, que ha dado forma ya varias veces la Lady.

Con ellos se alternan el excelente Joan Pons,

un artista ya muy avisado, y Carolyn Sebron, hasta hace no mucho servidora de papeles de mezzo. Completan el reparto Marco Berti (voz tenoril a seguir) y Vicente Ombuena para MacDuff y Roberto Scanduzzi y Stefano Palatchi para Banquo. Se exhibe una coproducción dirigida escénicamente por Phyllida Lloyd y musicalmente por el competente Bruno Campanella.

Fábula moral. La otra ópera es *La zorrilla astuta*, una auténtica delicia en la que brilla como pocas veces el lenguaje tan característico de Janáček en una suerte de fábula moral protagonizada por animales redactada por el propio compositor sobre la novela de Rudolf Tesnohlídek *Liske Bystrouska*. La ópera se estrenó en Brno en 1924 y supone una visión muy positiva de la vida, aun encerrando en ella a la muerte. La técnica de trabajar sobre células breves, que aparecen y reaparecen de manera cíclica, lo caleidoscópico de la pintura, convierten a esta ópera en una singular obra maestra, que va poderse contemplar en una muy fiel producción de la Ópera de Gales y que lleva la firma del siempre imaginativo y colorista David Pountney, trasladado a sonidos por Tomas Netopil. Los primeros papeles vienen defendidos por cantantes de origen checo. Las dos representaciones fuera de abono, el miércoles y viernes, se verán en el Maestranza. **A. REVERTER**



Óperas con sabor español

DOS teatros de ópera han programado sendos títulos con sabor español. Así la Ópera de París estrena el próximo domingo una nueva producción de *La hora española* de Ravel, a cargo del siempre vivaz Laurent Pelly, que contará con Seiji Ozawa (en la

imagen) en el foso. Le seguirá en la doble sesión la pucciniana *Gianni Schichi*. En el reparto destacan nombres como Sophie Koch, Yann Beuron y Alessandro Corbelli. Por su parte, la Ópera de Roma rescata, desde el martes, *Il cordovano* de Goffredo Petrassi a partir de un entremés de Miguel de Cervantes. Se completa el programa una nueva producción de *Cavalleria Rusticana* con Giovanna Casolla. En el foso, Marcello Panni. La escena es de Maurizio Varamo y Gianni Dessi.

Isabel Rey en *Radamisco*

LA soprano española Isabel Rey es una de nuestras figuras de mayor proyección internacional. Vinculada al Teatro de Zúrich, actuará el próximo lunes en Royal Festival Hall de Londres en una versión en concierto de *Radamisco* de Haendel. Se trata de una de las mejores óperas del creador sajón, no muy conocida y por ello, todo un acontecimiento. Y más teniendo en cuenta que el director de orquesta es el cotizado William Christie y que, entre sus compañeros, están Marijana Mijanovic, Elizabeth Rae Magnuson y Liliana Nikiteanu.

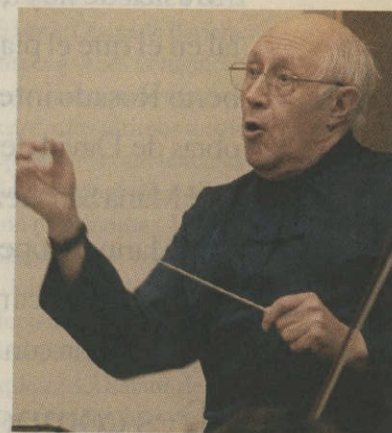
Romeo malagueño

UNA producción afortunada la que llevó a cabo de la obra maestra de Gounod, *Romeo y Julieta*, Francisco López, responsable también del Teatro Villamarta de Jerez. Este montaje viajero se verá mañana y el domingo en el Teatro Cervantes de Málaga. Intervendrá la renacida Ainhoa Arteta, en uno de sus papeles más afortunados. A su lado, participarán el tenor mexicano Fernando de la Mora, que lleva una irregular carrera internacional, Soraya Chaves y Lluís Sintes. El apartado orquestal correrá a cargo del también mexicano Enrique Patrón de Rueda.

Rostropovich en el podio

LA presencia de Mstislav Rostropovich (en la imagen), en sus múltiples facetas, es siempre bienvenida en España. No en vano es uno de los músicos más carismáticos del momento. En esta ocasión viene al frente de la Orquesta Arturo Toscanini de Parma, una formación hecha a golpe de talonario

de grandísimo nivel a la que dirigen nombres de primera, como Lorin Maazel o Yuri Temirkanov. El próximo lunes, para Juventudes Musicales en el Auditorio Nacional, la formación italiana interpretará la obertura *Leonora III* de Beethoven, a la que seguirá



C. GARCÍA

el *Concierto para violín* del compositor alemán —que viene de interpretar en el mismo ciclo el tándem Mutter-Masur— en el que intervendrá el joven virtuoso Sergei Krilov. Culminará el programa la *Décima* de Dmitri Shostakovich.

Ida Haendel, clases de veteranía

CONCURREN en las sesiones de esta semana de la Sinfónica de Barcelona dos nombres históricos; dos artistas de talla, no excepcional, pero muy considerable, ambos en torno a los 80. La violinista Ida Haendel y el director Franz-Paul Decker. Ella, de origen polaco, pero nacionalizada en Inglaterra, se perfeccionó con maestros de fuste, como Flesch y Enescu. Tras su debut, a los 13 años, comenzó una carrera que todavía dura y que muestra una resistencia férrea. Siempre tuvo una técnica muy sólida y un concepto interpretativo sobrio y firme desplegado con un sonido algo aristado pero de enorme penetración. De estatura pequeña, menuda, ágil, convence por la singular nerviosidad ejecutora y por la rara vibración que im-

prime a sus exposiciones. Obras cortas, pero de gran virtuosismo se sitúan en los atriles de estos conciertos desde mañana en el Auditori de Barcelona: *Aires gitanos* y *Fantasia sobre Carmen de Bizet* de Sarasate y *Tzigane* de Ravel (con su intrincada cadencia inicial).



LA VIOLINISTA IDA HAENDEL

Su casi coetáneo, un año mayor, antiguo titular de la orquesta, es natural de Colonia y ha circulado, trashumante, por numerosos podios europeos y americanos. Maestro nada exquisito, muy germánico de modos y criterios, resulta siempre un músico eficaz ante los instrumentistas, a los que impone, a veces un poco a las bravas, sus ideas, expuestas en lo gestual con movimientos amplios y aparentemente abstrusos. Pero consigue frecuentemente, sobre todo en partituras de gran calado, efectos muy plausibles e incluso interesantes. Se unen a las obras citadas la *Sinfonía* de Bizet —que casa muy bien con la partitura evocativa de Sarasate—, y la segunda suite de *Dafnis y Cloe* de Ravel, continuación lógica de *Tzigane*.

Entre Hindemith y Takemitsu

CURIOSO e interesante el programa que ofrecerá esta tarde y mañana la Orquesta de Radiotelevisión España en el Teatro Monumental. Bajo la dirección de su titular, Adrian Leaper, ofrecerá *Twilight* del japonés Toru Takemitsu, uno de los más interesantes creadores, recientemente desaparecido. Continuará el *Concierto para viola* de Hindemith, en el que intervendrá Jensen Horn-Sin Lam, viola solista de la formación televisiva. En la segunda parte se ofrecerá, con la colaboración del Coro, los *Psalmus Hungaricus* de Zoltan Kodaly para culminar con el agradecido, y un poco fuera de lugar, *Capricho italiano* de Chaikovski.

Znaider con la BOS

HACE una semana, en estas páginas se desvelaban los entresijos del nombramiento de Yaron Traub como nuevo titular de la Orquesta de Valencia. Los aficionados bilbaínos podrán catar hoy y mañana en el Palacio Euskalduna las calidades del director israelí, ya que estará al frente de la Sinfónica de Bilbao. El programa, ambicioso, incluye casualmente la obertura *Leonora III* —que también dirige Rostropovich el próximo lunes a la Orquesta Toscanini tal como referimos más arriba—, así como la sinfonía *Mattias el pintor* de Paul Hindemith, extraída en parte de la ópera del mismo nombre, para culminar con el *Concierto para violín* de Brahms. En el papel principal contará con la colaboración de una de las nuevas estrellas del arco, Nicolaj Znaider, ya habitual de las temporadas españolas. Ganador del premio Reina Elizabeth de Bruselas, Znaider fue considerado por Menuhin como un nuevo "Ysaÿe". Su proyección internacional es importante, a lo que no ha sido ajeno su imponente físico.



A LA IZQUIERDA, DAVID DEL PUERTO. ARRIBA, JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ. ABAJO, JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ

El Auditorio Nacional acoge mañana, dentro del ciclo “Música de hoy”, un recital en el que el pianista Alberto Rosado interpretará obras de David del Puerto, José María Sánchez Verdú y José Manuel López López. Los tres explican su personal relación con el piano.



M. RODRÍGUEZ

Tres compositores españoles presentan su obra para teclado

Piano a seis manos

El recital organizado por “Música de hoy” dentro de su ciclo “Conciertos al límite” reúne mañana a tres de los nombres más significativos de la nueva composición española. El pianista Alberto Rosado interpretará en la sala de cámara del Auditorio Nacional obras para teclado de David del Puerto, José María Sánchez Verdú y José Manuel López López, en una cita que servirá para comprobar el diferente acercamiento al instrumento que éstos han venido reflejando en sus creaciones.

Abre el recital David del Puerto (Madrid, 1964), de cuya evolución estilística durante la última década darán cuenta sus cinco obras previstas. Desde *Intrata o Verso IV*, de 1994 y 95 respectivamente—aún enclavadas en una sonoridad europea al uso, con cierto puntillismo ligado al más reciente piano contemporáneo—, hasta *Alio Modo*, de 2002, o su *Cuaderno para niños*, de 2004, donde muestra una influencia importante de músicas de otras culturas.

Del Puerto destaca la progresiva aparición que el piano ha tenido en su catálogo: “Por sus posibilidades polifónicas y las densidades musicales que me permite generar, me sigue pareciendo el instrumento rey”. En este sentido, no cree que la herencia de la técnica pianística que alcanza hasta el siglo XX suponga un lastre a la hora de componer para el teclado: “No es un obstáculo el que un instrumento haya nacido en una época determinada para que no seamos capaces de abrazarlo con nuestro estilo. Atravesamos una época de reunión, de conglomerado de influencias. La órbita cultural de Beethoven era reducidísima mientras que la nuestra abarca todo el planeta”. Un hecho patente en obras como la citada *Alio Modo*—compuesta tras el atentado de Bali en 2002—, “con una permanente sonoridad oriental, debido a características armónicas que me unen al tipo de modalismo que se usa en esta música”.

Del Puerto reconoce que las pe-

culiarias características del piano—es el instrumento temperado por excelencia, con una afinación propia que condiciona el lenguaje armónico—no deben suponer una restricción a la hora de componer: “Prueba de ello son los *Estudios* de Ligeti, donde logra un tipo de color diferente mediante la superposición de modos que no son propios de la práctica occidental habitual”.

Pieza única. La siguiente obra es el *Estudio nº1, Pulsación*, composición temprana del último Premio Nacional de Música, José María Sánchez Verdú (Algeciras, 1968). Es la única obra del autor para piano solo debido a una incapacidad de escribir para este instrumento que nace, en palabras del músico, “de un lenguaje personal que recorre caminos y elementos expresivos muy lejanos a sus posibilidades”. En su obra, Sánchez Verdú recorre distintos paisajes basados en la repetición, el *ostinato*, bajo una misma pulsación

interior, donde el instrumento nunca suena de la forma tradicional: “Manipulo y construyo de nuevo sus sonidos hasta el punto de que, en mis obras, raras veces es reconocible como tal. El piano tiene para mí una paleta de recursos bastante limitada en la que no hay manera de escapar a la tradición. Es como ceñirme a pintar con óleo cuando lo que quiero es hacer una instalación”.

La particular relación de Sánchez Verdú con el teclado provoca que lo primero que deba hacer el intérprete de su obra sea olvidar toda la técnica aprendida: “deben pensar que el piano se puede utilizar de manera mucho más diferente y rica de lo que ha representado la tradición clásica romántica”. Si bien el compositor no ha dejado de emplear el instrumento en obras de cámara o con orquesta, “éste no suena de modo tradicional. Doy la vuelta a la materialidad que tiene y hago que se transforme para

alcanzar el resultado que tengo en la cabeza, más plástico y extremo”.

Cerrarán el recital cinco obras de José Manuel López López (Madrid, 1965), donde éste demuestra que el piano es un instrumento “con unas posibilidades tímbricas y resonantes válidas en la actualidad”. El músico señala que, al concebir para el teclado, “no pienso en notas, sino en un color, una resonancia”.

Una de las piezas que se podrán escuchar de López López será *Lo fijo y lo volátil*, para piano y cinta, de 1996, en la que refleja su cercanía al uso de las nuevas tecnologías en sus creaciones: “Me gusta combinar el piano con la informática. Trabajo con el mismo instrumento como fuente sonora, lo grabo, transformo y lo junto luego con el mismo piano. Esto me permite crear un mega instrumento que te abre múltiples posibilidades. Eso es la modernidad en la que uno puede instalarse”.

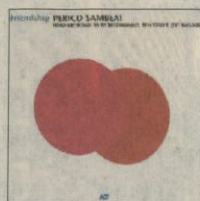
CARLOS FORTEZA

**PREVIN/BERNSTEIN**

OBRAS PARA VIOLÍN
MUTTER/PREVIN

DG 474 500 2

Es novedad el *Concierto para violín* de André Previn, dedicado a Anne-Sophie Mutter y estrenado en marzo de 2002. Es posible que de ese encuentro naciera el amor que ahora los une. Previn es capaz de hacer buena música de escritura grata, levemente disonante, cuajada de agradables efectos tímbricos. Hay momentos en los que percibimos ecos del concierto de Berg, tal es la finura con la que cocina el material el director y compositor americano, que ha redactado una obra —quizá demasiado larga para— en tres movimientos: *Moderato*, *Cadenza-Slowly* (desnudo y sugerente) y *Andante* (variaciones sobre una canción alemana de la niñez del autor). No hay duda de que la *Serenade* según *El banquete de Platón* de Bernstein, para violín, cuerda, arpa y percusión, es un antecedente, con su lenguaje a veces jazzístico, tierno y evocativo en otras. Cada uno de los cinco movimientos está dedicado a una figura del diálogo del filósofo. Esta versión es de las mejores, con una Mutter sensible, de sonoridad mágica, que obra maravillas asimismo en la partitura de Previn. **A. R.**

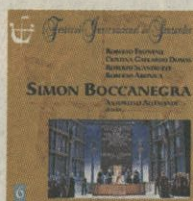
**PERICO SAMBEAT**

FRIENDSHIP

VARIOS ARTISTAS

ACT 9421

Perico Sambeat viene ejerciendo desde hace varios años una autoridad y hegemonía jazzísticas fuera de toda sospecha. El saxofonista valenciano se ha convertido en uno de los líderes más creativos y maduros del jazz español. Tras firmar en la pasada década aventuras discográficas de auténtica valía junto a Brad Mehldau, Sambeat repite ahora la experiencia con este último icono pianístico del jazz contemporáneo. A la pareja se le unen el contrabajista Ben Street y el baterista Jeff Ballard, Kurt Rosenwinkel, y Carmen Canela. Ante tanto poderío jazzístico, conviene resaltar la gran inventiva compositora de Sambeat, que firma nueve de los diez temas incluidos con marchamo *post-bop*. Ya en plena batalla, el altosaxofonista y el resto de acompañantes se lucen en obras como *Memoria de un sueño*, *Bioy* o *Icaro* y baladas como *Eterna*, reservándonos la delicia final *Iris*, hecha mano a mano con Mehldau. El alto y el soprano del valenciano suenan con la firmeza expresiva del músico erudito y el creador valiente. **P. SANZ**

**GIUSEPPE VERDI**

SIMON BOCCANEGRA

ANTONELLO ALLEMANDI

RTVE 65206

RTVE Música presenta, dentro de sus grabaciones del Festival de Santander, el excelente *Simon Boccanegra* presentado el verano pasado en la capital cántabra. Se beneficia del magnífico pulso dramático que imprime Antonello Allemandi, al frente de unos conjuntos (los de la Filarmonica de Cluj, en Rumania, reforzados por el Coro Lírico de Cantabria) de absoluta solvencia y solidez. El reparto permite escuchar algunas de las voces más cotizadas en este repertorio. Roberto Frontali es un Simon con la necesaria nobleza de espíritu que caracteriza al personaje. Le va a la zaga Roberto Scandiuzzi como Fiesco, papel que tiene muy trabajado. El tercer Roberto, Aronica, brinda la frescura de su timbre y la generosidad del fraseo como Gabriele. Cristina Gallardo-Domás está algo desbordada por la tesitura de Amelia, y tiende a ciertos efectos veristas, aunque hay que resaltar su entrega. En suma, una magnífica versión de este título verdiano, que no desmerece dentro de la discografía del mismo. La toma de sonido es también de calidad. **R. BANÚS**

Finura acuarelística

LUDWIG VAN BEETHOVEN

SINFONÍA Nº 6, PASTORAL. ORQUESTA DEL ESTADO

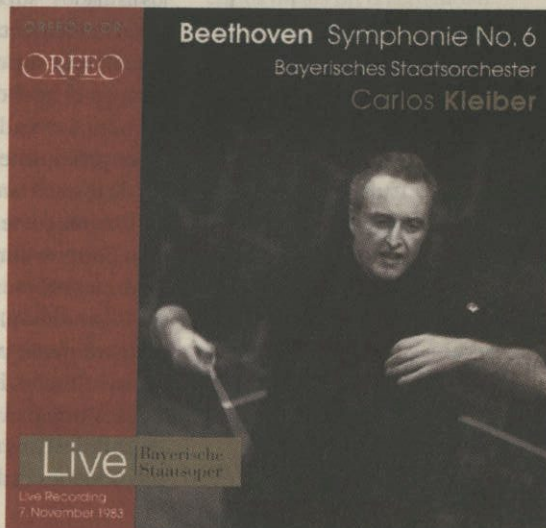
DE BAVIERA. CARLOS KLEIBER, DIRECTOR

ORFEO C600 031

ESTE disco recoge la única interpretación que de la *Sinfonía nº 6* de Beethoven realizó Carlos Kleiber. Fue la tarde de 7 de noviembre de 1983 en la Ópera de Baviera. El tempo elegido por el director es a veces vertiginoso (la versión dura 36 minutos). El *Allegro ma non troppo* inicial es más bien un *Allegro vivace*, y los últimos movimientos están tocados más deprisa de lo que tenemos acostumbrado. En fin, cuestión siempre discutible; asunto muy subjetivo, haya o no metrónomos. Lo que importa es la coherencia del planteamiento, la fluidez del discurso, la inteligibilidad del enunciado, la expresión. Cosas que aquí están perfectamente conseguidas, aunque se supriman algunas repeticiones.

Kleiber y una magnífica Orquesta del Estado de Baviera nos brindan una asombrosa versión plena de verbo, de ligereza, en la que la naturaleza imaginada por Beethoven está ágil y suavemente plasmada a la acuarela y en donde se escucha una escena junto al arroyo, un movimiento singularmente difícil, de un tinte prácticamente impresionista, con una finura, una delicadeza, un aire danzable y al tiempo una tensión únicos.

Toda la recreación está caracterizada por una claridad solar muy matizada, por una transparencia de texturas y una nitidez polifónica raras; como lo es la dimensión orgiástica de las danzas del tercer movimiento. Tras una tempestad de primorosa ejecución, en la que quizá se podría haber pedido un mayor control de dinámicas, seguimos una acción de gracias de una levedad casi celestial. Al final, nos quedamos casi atónitos; como el público, que no sabe si aplaudir o no y que por último estalla en una cerrada ovación. **ARTURO REVERTER**





INTERIOR DEL ORDENADOR DEL INSTITUTO NACIONAL DE METEOROLOGÍA

10 respuestas a la **supercomputación**

El reciente acuerdo entre el Ministerio de Ciencia y Tecnología e IBM para la instalación en España de uno de los mayores superordenadores del mundo pone nuestra ciencia en la rampa de despegue en cuanto a capacidad de proceso y de “propósito general”. Pablo Ordóñez, del Instituto de Ciencia de Materiales-CSIC de Barcelona, construye el decálogo de la supercomputación.

LA supercomputación es el término que describe la realización de cálculos numéricos a gran escala, tanto en volumen de datos como en velocidad de procesamiento, mediante el uso de ordenadores de gran potencia: los llamados “superordenadores”. La razón fundamental de la importancia actual de la supercomputación estriba en el hecho de que el cálculo numérico es cada vez más necesario en prácticamente todos los ámbitos de nuestra actividad.

Por una parte, la supercomputación permite almacenar, manejar y analizar volúmenes de datos enormes, como los que fueron necesarios recientemente para descifrar el genoma humano. Por otra parte, la simulación de procesos mediante modelos numéricos nos permite realizar predicciones cada vez más fiables y

detalladas en un gran número de problemas. Este tipo de simulaciones es de una enorme utilidad, y está presente en multitud de aplicaciones, entre las que destacamos sólo algunas. En economía, se utilizan para la predicción de la evolución futura de los mercados financieros y de valores. En la industria farmacéutica, es posible diseñar fármacos con las propiedades deseadas para combatir una determinada enfermedad, por medio del simulado por ordenador.

Simulaciones numéricas

Las predicciones meteorológicas, tanto a corto como a largo plazo (cambios climáticos), se realizan también mediante simulaciones numéricas. En la industria, es posible simular el funcionamiento de dispositivos, y por tanto optimizar su

diseño antes de su fabricación, lo que conlleva un importante ahorro de costos económicos y tiempos de desarrollo. En arquitectura e ingeniería, el diseño de estructuras y de materiales se puede realizar también mediante simulaciones numéricas. Y, por último, en investigación científica básica y aplicada, la simulación está presente en todas las disciplinas, como medio complementario e incluso alternativo a la experimentación. En el pasado, los superordenadores contaban con uno —o unos pocos— procesadores de gran capacidad y velocidad, mucho más potentes que los disponibles en equipos personales como los PC's. Estos equipos realizaban un pequeño número de cálculos simultáneos, pero a una velocidad mucho mayor que en un equipo personal,

No cabe duda de que las necesidades de supercomputación están ligadas a un desarrollo tecnológico y científico avanzado, por lo que puede decirse que la demanda de este tipo de recursos es una medida del desarrollo de un país

BERNABÉ CORDÓN



putación son instalaciones complejas y de un coste elevado, que solo se justifican si existe una demanda suficiente para amortizar su coste. En tal caso, la existencia de este tipo de instalaciones presenta un gran número de ventajas:

1 Ciencia, industria y tecnología.

En todos los campos de la ciencia, industria y tecnología. Aunque algunos de los superordenadores más potentes del mundo están diseñados para realizar un determinado tipo de cálculos, en general se trata de equipos que pueden ser utilizados para cualquier tipo de aplicación, por lo que son útiles a toda la comunidad de usuarios que necesitan realizar simulaciones o manejar grandes volúmenes de datos.

2 Un gran número de usuarios.

Se trata de grandes instalaciones, que generalmente no pueden ser costeadas por empresas o instituciones individuales. La adquisición centralizada de este tipo de equipos posibilita su uso por un gran número de usuarios que no podrían acceder a esta capacidad de cálculo de manera individual.

3 Rentabilidad.

Compartir recursos por un número elevado de usuarios minimiza los periodos de inactividad de los equipos, y por tanto maximiza la utilización de los recursos. Resulta mucho más rentable adquirir un gran equipo de supercomputación compartido por muchos usuarios, que un número elevado de equipos de un solo usuario.

4 Máxima prioridad.

Los equipos de supercomputación ofrecen la posibilidad de uso dedicado de todos los recursos de cálculo (o una parte importante de ellos) a un proyecto de máxima prioridad, en un momento determinado. Esto permite la realización de cálculos que, por su tamaño y duración, serían imposibles en equipos pequeños, y

Capacidad de proceso

El supercomputador que se instalará en Barcelona es el primero de propósito general del mundo y estará plenamente operativo en el primer trimestre de 2005. La instalación de este sistema informático, que exigirá una inversión mínima de 70 millones de euros para los próximos cuatro años, irá acompañada de la creación de un Centro Nacional de Supercomputación, que albergará el ingenio (parte de cuya maqueta puede apreciarse en la imagen de abajo). Con este proyecto, España pasaría a ser el líder mundialmente de los países con posibilidad de investigación de diferentes ciencias, y ocuparía el segundo lugar en capacidad de proceso con 40 TFlop/s.



que significan un avance importante en un área científica o tecnológica determinada. El proyecto del genoma humano es un ejemplo claro de este tipo de uso.

5 **Tiempo.** El acceso a los recursos de los centros de supercomputación evita a los usuarios tener que contar con equipos propios, lo que significa no solo un ahorro económico, sino que también elimina la necesidad de mantenimiento y actualización de estos equipos. Esto significa, sobre todo, un ahorro de tiempo, que puede ser utilizado en tareas más rentables.

6 **Personal especializado.** Un aspecto importante de los centros de supercomputación es la disponibilidad de personal especializado en cálculo numérico, que puede dar apoyo y ayuda a los usuarios para la utilización de los sistemas y en la optimización de los programas.

7 **Programas y aplicaciones.** Los centros de supercomputación generalmente cuentan con una serie de programas y aplicaciones que ponen a disposición de los usuarios, que se mantienen y actualizan por el personal del centro, lo que ahorra una cantidad importante de tiempo y trabajo a los usuarios.

8 **Formación continua.** Generalmente, los centros de supercomputación realizan actividades formativas como cursos o seminarios, que son impartidos por el personal propio o por las compañías que desarrollan programas utilizados en el centro. Esto permite a los usuarios una formación continua muy importante para utilizar correctamente los recursos de cálculo, y para estar al tanto de la existencia de dichos recursos.

9 **Seguridad.** Un aspecto que no hay que olvidar es el de la seguridad de los equipos informáticos. Los grandes centros de cálculo están más preparados que los pequeños usuarios para hacer frente a las amenazas de seguridad (virus, hackers, etc) que son tan comunes y producen tantos daños en la actualidad.

10 **Aumento de procesadores.** Finalmente, en general los equipos de supercomputación pueden ampliarse de acuerdo con las necesidades de los usuarios y las disponibilidades presupuestarias. La actual estrategia de supercomputación basada en el cálculo paralelo con múltiples procesadores facilita esta capacidad de ampliación, simplemente aumentando el número de procesadores.

PABLO ORDEJÓN

La imagen de un cuerpo celeste enviada por el telescopio Hubble y su asombroso parecido con los cielos pintados por Van Gogh vuelven a reconciliar la creatividad del ser humano y la espontánea acción de la naturaleza. Con este motivo, Carlos Pedrós-Alió, del Instituto de Ciencias del Mar CMIMA/CSIC analiza para El Cultural la estrecha relación entre arte y ciencia.

Picasso y el ADN

POR CARLOS PEDRÓS-ALIÓ

Somos animales de costumbres. Por eso casi siempre compramos el mismo periódico. Hay un placer en abrirlo por detrás, sabiendo dónde vamos a encontrar el tipo de información que buscamos. Si queremos leer las noticias de arte nos dirigimos a la sección 'Cultura y espectáculos'. Allí aparecen tanto las críticas del último concierto como la inauguración de una exposición de pintura o una entrevista con algún escritor. Todas las noticias nos proponen actividades lúdicas y atractivas: conciertos a los que podríamos asistir, exposiciones que nos gustaría admirar, o libros que quizá compramos. En cambio, si queremos encontrar noticias de ciencia tenemos que ir a la sección 'Sociedad'. En ese cajón de sastre periodístico encontraremos la búsqueda de la vida en Marte perdida entre una multitud de desgracias: parricidios, sodomías, redadas en burdeles, escándalos y asesinatos. ¿Por qué? ¿Es ése el lugar que nuestra sociedad otorga a la ciencia? ¿Por qué no salen las noticias de ciencia en la sección de 'Cultura'? (La única excepción parece ser precisamente esta revista: El Cultural).

Cuando en una reunión social o familiar sale el tema de mi trabajo de investigación, los parientes, las amistades y conocidos siempre acaban preguntando "bueno y esto ¿para qué sirve?" En cambio, frente a un cuadro abstracto nadie pregunta para qué sirve. El respetable suele presentar división de opiniones. Un sector pregunta "¿qué significa?" y el otro dice "esto lo podría hacer un niño". ¿Por qué no nos planteamos



IMAGEN DE ERIC LANDER/WHITEHEAD INSTITUTE. DE ADN. EL SECRETO DE LA VIDA (TAURUS), DE JAMES D. WATSON

para qué sirve un cuadro o qué significa un descubrimiento científico? Todas estas preguntas reflejan un divorcio entre las ciencias y las artes, un divorcio tremendamente desafortunado, basado en malentendidos.

La existencia de este divorcio fue planteada de forma muy efectiva por Charles P. Snow en su ensayo sobre esta separación entre lo que él denominó "las dos culturas". Su librito publicado en 1956 ha sido muy criti-

cado y su lectura hoy en día aporta muy pocas cosas, pero tuvo la virtud de poner el dedo en la llaga e iniciar una polémica que sigue sin cerrarse. Ahora que se cumple el cincuentenario del descubrimiento de la estructura del ADN, quizá sea apropiado preguntarse si ese descubrimiento no tuvo muchas cosas en común con el arte. En particular con ese otro descubrimiento del arte del siglo XX que hizo Picasso hacia 1907 cuando pintó *Las señoritas de Aviñón*.

Picasso estaba saliendo de su época rosa. Después de pintar arlequines y desnudos estaba buscando una forma distinta de pintar. Una forma que fuera más allá de la superficie, que fuera más expresiva, que fuera capaz de mostrar el dramatismo y la pasión de la vida de forma más convincente. Hacia 1906 empezó a trabajar en una composición con varios desnudos femeninos. La idea general partía de una larga tradición de cuadros con grupos de desnudos como, por ejemplo, *La visión de San Juan* (1608-14) de El Greco, donde los resucitados son la excusa para mostrar varios desnudos simultáneamente celulíticos y espirituales. O las numerosas representaciones de *baigneuses* de Cezanne, que muestran formas rotundas opuestas al ideal anoréxico actual. El propio Picasso acababa de pintar *El harén* (1906), un cuadro totalmente rosa en el que un hombre desnudo, sentado y aparentemente influido por el contenido del porrón que sostiene en la mano, contempla varias mujeres desnudas, en posiciones intermedias entre el misticismo del tai-chi y la cotidianeidad de

para qué sirve un cuadro o qué significa un descubrimiento científico? Todas estas preguntas reflejan un divorcio entre las ciencias y las artes, un divorcio tremendamente desafortunado, basado en malentendidos.

la ducha. De hecho, los desnudos femeninos contemplados por un hombre son uno de los temas más repetidos en la pintura occidental. No sé si hay que atribuirlo a que los pintores eran hombres y ese era el planteamiento que exigía su líbido o si hay que buscar pulsiones más profundas.

En cualquier caso, los primeros bocetos para *Las señoritas de Aviñón* utilizan justamente este esquema. Hay seis mujeres desnudas y dos hombres vestidos. En el centro de la composición un marinero y en un lado, levantando unas cortinas para descubrirnos la escena, un estudiante de medicina con una calavera en la mano. ¿Qué representaban estos hombres? ¿Tal vez dos visiones distintas del sexo? El marinero podría ilustrar la actitud pasional, animal, que solamente pretende saciar un instinto. El estudiante quizás se refiera a la actitud intelectual de comprender el ciclo de la vida. Obviamente, Picasso comprendió que este esquema era demasiado manido. Él quería algo mucho más básico, más profundo, más esencial. Y dibujó, pintó, bocetó y volvió a pintar. En total se conservan 7 óleos, 20 dibujos y 5 álbumes con 350 bocetos. Poco a poco, el marinero desaparece, el estudiante se convierte en otro desnudo femenino y el número de mujeres se reduce a seis.

A mí me parece que este proceso es muy parecido al que realiza un científico cuando ejecuta experimentos, los modifica, los repite, buscando la respuesta a una pregunta sobre la naturaleza que aún nadie ha podido encontrar.

Pero el paralelismo no queda ahí. Durante ese proceso Picasso incorpora todas aquellas técnicas que le parece que pueden ayudar a encontrar la solución. Por ejemplo, introduce en las caras de sus modelos el método que tiene la cultura ibérica para reproducir los rasgos humanos. Y todavía más interesante, convierte varias de sus protagonistas en máscaras de inspiración africana. La división de las máscaras en superficies geométricas resulta ser la clave de una expresividad más profunda. Desdoblado las caras y los cuerpos de sus desnudos en triángulos, cuadrados y otros polígonos, Picasso se da cuenta de que puede mostrarnos al mismo personaje desde varios puntos de vista simultáneamente. Y que esa fragmentación de la realidad cambia completamente el registro del cuadro. El resulta-

do, *Las señoritas de Aviñón*, resuelve simultáneamente dos cosas: el nacimiento de un nuevo estilo, el cubismo, y la presentación de una forma directa, brutal, insoslayable, de una pasión muy profunda de la naturaleza humana. Por eso el cuadro es una de las obras maestras del siglo XX.

Yo diría que el descubrimiento de la estructura del ADN por James D. Watson y Francis H. C. Crick en 1953 es otra de las obras maestras del siglo XX. Es más, diría que es una de las obras de arte más importantes del siglo. De la misma manera que Picasso, Watson y Crick se enfrentaban a un problema: descubrir la naturaleza de la herencia humana. Basándose en una larga tradición de estudios anteriores, habían llegado a la conclusión de que los genes debían residir en una molécula llamada ácido desoxirribonucleico (ADN).

Del mismo modo que Picasso partía de la larga tradición de desnudos, Watson y Crick aprovecharon la tradición bioquímica. Los estudios bioquímicos sobre el ADN habían determinado que estaba compuesto por grupos fosfato, el azúcar desoxirribosa y cuatro bases nitrogenadas distintas (adenina, timidina, guanina y citosina, abreviadas A, T, G y C). Para muchos científicos, esta composición tan sencilla indicaba que el ADN no podía ser el material genético. ¿Cómo

El descubrimiento de la estructura del ADN por Watson y Crick en 1953 es una de las obras de arte más importantes del siglo XX. De la misma manera que Picasso, se enfrentaban al problema de descubrir la naturaleza de la herencia humana

se iba a codificar con un material tan sencillo la extraordinaria cantidad de información necesaria para fabricar un ser tan complejo como nosotros?

Sin embargo, diferentes experimentos realizados durante la primera mitad del siglo XX indicaban claramente que los genes residían en el ADN. A estos experimentos se añadían los intrigantes resultados de Erwin Chargaff: examinando el ADN de distintos organismos comprobó que las cantidades de las cuatro bases variaban de uno a otro pero, misteriosamente, la cantidad de A siempre era igual a la de T, y la cantidad de G a la de C. Watson y Crick se enfrentaron a este puzzle con la única obsesión de resolverlo.

Otro elemento en común con Picasso fue la incorporación de cualquier técnica que pudie-

ran serles útil. Así, Watson y Crick tomaron de Linus Pauling la construcción de modelos mecánicos como forma de explorar las diferentes estructuras del ADN. Los dos científicos, del mismo modo que Picasso, experimentaron con sus modelos, ensayaron diferentes estructuras, incorporaron datos de otros investigadores. Sus mesas de trabajo estaban repletas de modelos fallidos. A mi entender, el papel que las artes africanas jugaron en *Las señoritas de Aviñón* es equivalente al que jugó la cristalografía de rayos X en el descubrimiento de la estructura del ADN. Los resultados de varios científicos que habían trabajado con esta técnica proporcionaron la clave para comprender cómo debía construirse una molécula de ADN satisfactoria: la molécula tenía que ser helicoidal.

Watson y Crick utilizaron todas estas fuentes, pero el momento en que dieron con la estructura definitiva fue un acto de creación con la misma fuerza, la misma inmediatez, el mismo resultado que produce una gran obra de arte: nos dice de una forma contundente que aquello es verdad. El propio Watson no podía dejar de reconocerlo: "El modelo era tan hermoso que queríamos creer en él independientemente de lo que dijeran los datos experimentales". El modelo, la famosa doble hélice, explicaba cómo una estructura química relativamente sencilla podía

encerrar toda la información necesaria para fabricar un ser complejo, explicaba cómo el material genético se podía reproducir y transmitir a la descendencia, cómo podían producirse las mutaciones y, en consecuencia, la evolución, y además hacía encajar todo el puzzle de propiedades químicas y físicas del ADN que se habían descubierto hasta ese momento.

Cincuenta años más tarde, la doble hélice se ha convertido en el símbolo de la vida por antonomasia. Según el comentarista científico Martin Kemp, la doble hélice ha llegado incluso más allá, hasta convertirse en un icono, en la *Mona Lisa* del siglo XX. Exactamente igual que *Las señoritas de Aviñón*. Pero si los mecanismos del arte y de la ciencia son tan similares, ¿qué sentido tiene mantener ese divorcio entre las artes y las ciencias? No sería mucho más fructífero preguntarnos ¿qué significa la estructura del ADN? y ¿para qué sirven *Las señoritas de Aviñón*? ■



CONSTANTINO BÉRTOLO

“El editor que lee empieza a estar mal visto profesionalmente”

PREGUNTA: ¿Cómo se siente empezando de nuevo?
RESPUESTA: Como un niño con zapatos nuevos, como Sísifo subiendo una piedra que le gusta, como un naufrago que escribe un mensaje en una botella, como un alma condenada al infierno a la que de pronto le dicen que donde realmente está es en el purgatorio (y se lo cree).
P: ¿Es el Caballo de Troya de su megagrupo?
R: No creo, ahora todas las empresas tienen un antivírus. En todo caso lo que este caballo busca es abrir una ventana.
P: ¿Cuál es su talón de Aquiles como editor?
R: No consigo creerme que todo lo que publico sean obras maestras.
P: ¿Los mercaderes le han ganado la partida a los editores de verdad?
R: Editar es una extraña mezcla de palabras y números. Últimamente los números van ganando, pero los que realmente han ganado el partido a los “editores de verdad” son los editores de mentiras.
P: ¿Qué estaría dispuesto a hacer por un éxito editorial de cientos de miles de ejemplares vendidos?
R: Ese es un sueño (y un placer) que nunca he tenido y acaso ése sea otro talón de Aquiles. Siento además que un éxito puede acabar con un editor. Hay casos patéticos de editoriales que buscan fotocopiar el tipo de libro con el que llegaron a la

lista de los más vendidos.
P: ¿Lo que no se vende no existe?
R: Existe pero no forma parte de la realidad.
P: ¿Y de lo que no se habla?
R: No vende.
P: ¿Y a quien volvería a publicar, a pesar de todo?
R: A Begoña Huerta, a pesar de que la última novela que le publiqué en Debate, *Por qué envejecemos tan deprisa*, apenas tuvo ventas y fue anatémizada por algún crítico.
P: ¿Tienen razón los optimistas que hablan de una nueva edad de oro de la literatura española?
R: Los optimistas siempre tienen su razón. Les pasa como a Don Quijote: ven una bacía de barbero que reluce, se la ponen en la cabeza creyendo que es un yelmo y se sienten en la gloria. Pero la bacía (por demás vacía) sigue siendo bacía de barbero.
P: ¿Los editores “de toda la vida” son una especie en vías de extinción?
R: Son una especie en vías de readaptación. No es fácil pasar de un terreno de regadío a otro de secano. Lo que les hace o nos hace falta es o una oración fúnebre o un habitat más fértil. Pero el agua hace ya tiempo que se trasvasa prioritariamente hacia los verdes campos de golf.
P: Algunos colegas suyos pagan anticipos millonarios por libros no escritos: ¿se han vuelto locos?
R: Hemos llegado a una situación en la que un edi-

tor que lea empieza a estar mal visto profesionalmente. Los libros que mejor se venden son los que no necesitan ser leídos por nadie (acaso ni por los compradores). A los editores les llega con leer el nombre y la capacidad mediática del autor.
P: ¿Qué es lo peor que puede reprocharle a una agente?
R: Que no haya leído el manuscrito que me manda.
P: ¿Le han “robado” muchos autores?
R: Robar me parece un término muy duro. Hablar de fidelidad en una relación que tiene un componente

económico me parece ridículo. Sólo cabe pedir un poco de educación.
P: ¿Y a quién le gustaría robar?
R: A ese nuevo escritor que en estos momentos está escribiendo un texto con ambición literaria, con vocación de cuestionar lo que la mayoría de los textos nos ofrecen hoy: consuelo más o menos triste o simpático, cursilería y autograticación.
P: Un editor debe ser juzgado por los malos libros que ha publicado. ¿Cuál fue el peor de los suyos y por qué lo publicó?
R: Reconozco que hace

años me llegó una novela, pedí un informe y el lector me dijo que se trataba de una novela “mala, cursi y católica”. Estaba un poco harto de no vender y decidí publicarla. Y fue una de las que más se vendió durante mi época de director de Debate. Deprimente.
P: ¿Y de cuál se siente más orgulloso?
R: De haber puesto en marcha la colección Punto de Partida en Debate, donde publicaron sus primeras obras autores como Ray Loriga, Magrinyá, Francisco Solano, Ana Santos, Marta Sanz y Josán Hatero, entre otros.
P: ¿Qué pecado de juventud editorial no volvería a cometer jamás?
R: No hacer caso de la opinión de los comerciales.

P: ¿Y cuál no querría dejar de perpetrar?
R: No hacer caso de la opinión de los comerciales.
P: Como editor, ¿es un corruptor de mayores?
R: Ojalá, corromper a los corrompidos podría ser una buena terapia.
P: ¿Qué consejos le daría a un joven escritor?
R: Que me mande sus originales y tenga paciencia si tardo en contestarle.
P: ¿Y a un joven editor?
R: Que sea catalán y rico.

Crítico literario antes que editor; Constantino Bértolo (Lugo, 1946) dirigió Debate entre 1990 y 2003. Su apuesta por la literatura es tal que lo primero que hizo al tomar las riendas de la editorial fue prescindir de los autores de más éxito (Karlos Arguiñano y Beatrix Potter). Ahora, la reestructuración del grupo Random House Mondadori le ha llevado a una nueva aventura editorial, “Caballo de Troya”. Y su ilusión sigue siendo la misma: descubrir “a ese nuevo escritor que en estos momentos está escribiendo un texto con ambición literaria, con vocación de cuestionar lo que la mayoría de los textos nos ofrecen hoy”.



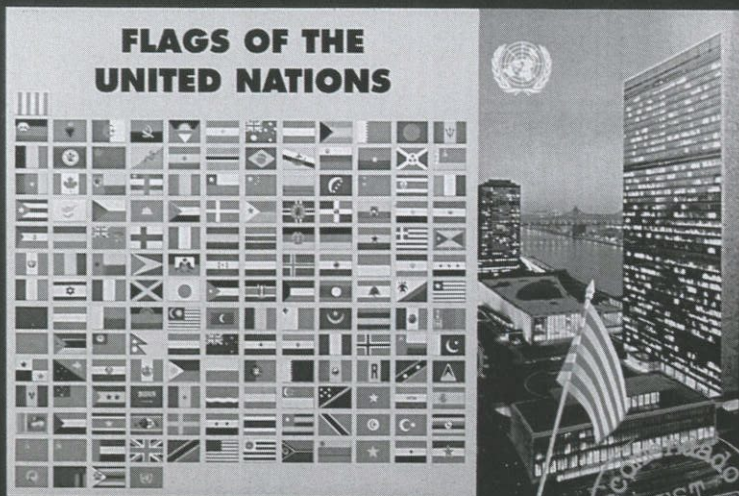
GUSI BEJER

NURIA AZANCOT

Àngel Font

CATALUCÍA

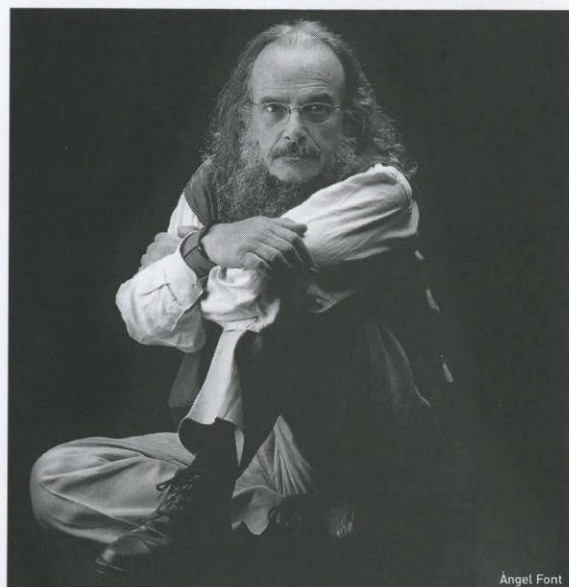
El complot catalán



¿Qué ocurriría si los catalanes de origen andaluz votaran "Sí" en un referéndum de autodeterminación?

LÉALO ANTES DE RECOMENDARLO

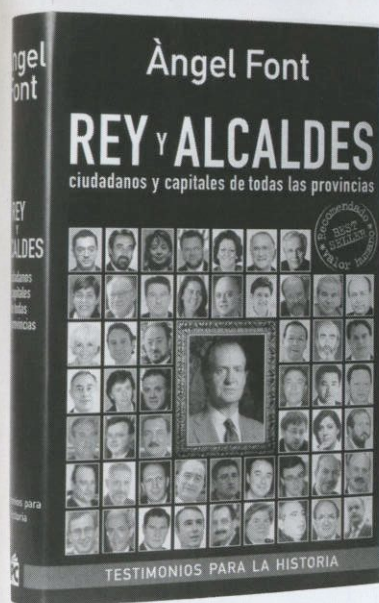
CATALUCÍA es una novela atrevida y desmitificadora, rompe esquemas por su temática, además de mantener un ritmo inquietante. Escrita hace cinco años, Àngel Font se adelanta, en la ficción, a las armas de destrucción masiva que hoy amedrantan a los países desarrollados. La manipulación, el chantaje y un complot bien urdido consiguen un imposible: proclamar la **República Catalana de Catalucía**. Un libro realmente sorprendente por el caudal de ironía con el que se hurga en una brecha, que da mucho de sí, para solaz del lector que quiera disfrutar de temas que parecen ser sólo un atributo de los escritores *made in EE.UU.* Àngel Font obliga a devorar el libro hasta un final que no deja indiferente a nadie. Cabe destacar que el autor es apolítico por convicción.



LA TRANSICIÓN POLÍTICA ESPAÑOLA. Los años Pujol es un homenaje al sentido común de todo un pueblo. Un libro de lectura obligada y agradecida. La ilusión y el entusiasmo de unos años que mantuvieron aunadas a todas las fuerzas políticas. Lo recuerdan 65 testimonios de todos los estamentos sociales. Muchas manifestaciones son primicias que sólo ahora salen a la luz. Un libro que ya está en las bibliotecas de todas las universidades de España. Una lección para las futuras generaciones, políticas o no. Una llamada al diálogo y al consenso que alumbraron la democracia y la sociedad del bienestar que hoy disfrutamos. Un reconocimiento con nombres y apellidos a las personalidades que más destacaron en los primeros tiempos de la Transición.

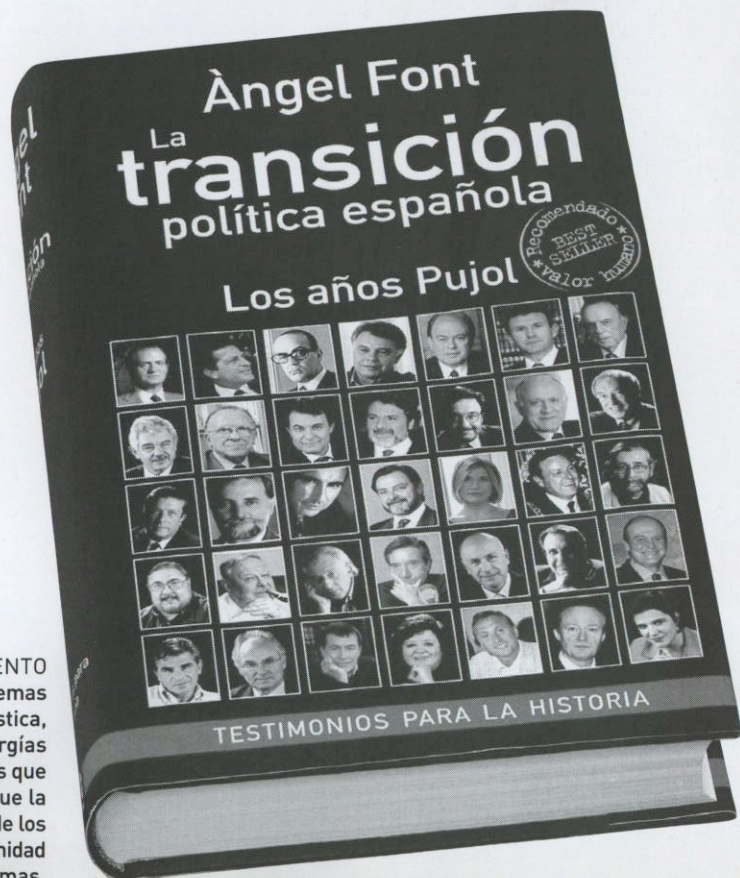
Y si eres joven, sabrás que todo pasó de verdad, que los nuevos abuelos construimos esta paz que hoy te regalamos para que la disfrutes y la mantengas.

Página nº 17



PC Editorial
Publi Corinti

Av. Diagonal, 465
Barcelona 08036



REY Y ALCALDES, ciudadanos y capitales de todas las provincias. PRÓXIMO LANZAMIENTO
Un libro que muestra a todo el país los programas de gobierno municipal de 52 capitales. Los temas son: urbanismo, crecimiento sostenible, ferias y congresos, cultura y tradiciones, oferta turística, universidades; industria, empresa y comercio; ríos, mar, naturaleza, medio ambiente y energías alternativas; promoción y proyección futura de cada capital. Se incluyen también varios ciudadanos que junto con sus alcaldes se introducen en el hilo conductor que da un matiz especial a la obra y que la singulariza — nos referimos al Rey — éste es un libro abierto sobre la actuación monárquica desde los primeros años de la Transición hasta nuestros días. Homenaje o reconocimiento, crítica o disconformidad respetuosa, son pinceladas que en este libro se dan sin cortapisas pero manteniendo las formas.

casa de humo

11 marzo - 25 abril

Javier Vallhonrat



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. Visitas guiadas. Fundación Telefónica. Fuencarral 3.
Teléfono de información general: 900.110.707. Internet: www.fundacion.telefonica.com

FUNDACIÓN

Telefónica