

EL CULTURAL

2-8 de septiembre de 2004

www.elcultural.es

La temporada
lirica
se sale del
repertorio

Bernardo Atxaga
descubre los secretos de
"El hijo del acordeonista"

Adelantamos lo último de
Paul Auster

María de Corral y
Rosa Martínez
diálogo sobre la **Bienal**

A Estreno de *Mar adentro*
amenábar

"No quiero que la película sea un
alegato en defensa del suicidio"

2-8 de septiembre de 2004

EL CULTURAL

Fundador
Luis María AnsonDirectora
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 Gonzalo Alonso, David Barro, Ángel Basanta, Kosme de Barañano, J.M. Benítez Ariza, Pilar Castro, José L. Clemente, Antonio Colinas, Jacinta Cremades, Cristóbal Cuevas, F. Díaz de Castro, Diego Doncel, Ramón Esparza, José J. Etxayo, Carlos F. Heredero, J. Andrés Gallego, A. García-Abril, J. L. García Martín, C. García-Osuna, D. Giral-Miracle, Álvaro Guibert, José A. Gurgui, Abel H. Pozuelo, Javier Hernández, Beatriz Hernanz, Javier Hontoria, Luis G. Iberni, José Jiménez, Patxi Lanceros, R. López Blanco, Joaquín Marco, J. Marín-Medina, Víctor Morales, Jacobo Muñoz, Rafael Narbona, Mariano Navarro, R. Núñez Florencio, Bernardo Palomo, José M. Parreño, J. L. Pérez de Artea, Román Piña, D. Plácido, Arturo Reverter, Luis Ribot, O. Ruiz-Manjón, Sergi Sánchez, Care Santos, Benabé Sarabia, Santos Sanz Villanueva, Ricardo Senabre, Jaime Siles, Eugenio Trías, J. Vidal Oliveras, Javier Villán, Darío Villanueva, L. A. de Villena y Elena 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



PORTADA

ALEJANDRO AMENÁBAR FOTOGRAFIADO POR MERCEDES RODRÍGUEZ

LETRAS

6. Bernardo Atxaga: "Algunas víctimas se han convertido en verdugos", Prepublicación de su nueva novela y entrevista por Nuria Azancot. **10.** El libro de la semana/El II-M en la prensa árabe, de VV.AA., por R. López Blanco. **15.** Isaac Montero/Ricardo Senabre analiza *El vuelo de la crisálida*. **16.** Paul Auster/ Adelanto de *La noche del oráculo*. **23.** Homenaje a un sabio/*Cacho Viu y la tradición liberal*, por Jacobo Muñoz.



BERNARDO ATXAGA Y PAUL AUSTER



MARÍA DE CORRAL Y ROSA MARTÍNEZ

ARTE

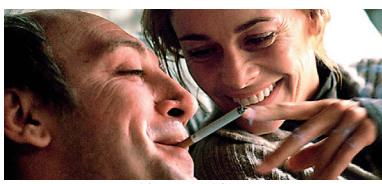
24. Las comisarias españolas de la Bienal de Venecia, María de Corral y Rosa Martínez, nos dan las claves de la próxima edición, por Paula Achiaga y Javier Hontoria. **28** La escultora Barbara Hepworth en el IVAM, por Guillermo Solana. **30** Lo último de Jorge Pardo en Caixaforum, por Jaume Vidal Oliveras.

TEATRO

32. *El método Grönholm*/ Sergi Belbel y Tamzin Townsend dialogan sobre las producciones de la obra de Galcerán que han dirigido, por Liz Perales. **34.** Teoría del histrión/*El Brujo* en Madrid, por Javier Villán.



TAMZIN TOWNSEND Y SERGI BELBEL



FOTOGRAMA DE MAR ADEPTRO

CINE

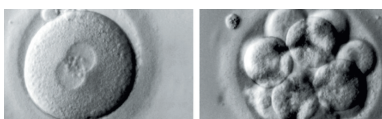
35. Entrevista con Alejandro Amenábar, que estrena *Mar adentro*: "La vida de Ramón Sampedro es un melodrama perfecto", por Carlos Reviriego. **36** Crítica de *Mar adentro*/Exorcismo vitalista, por Carlos F. Heredero.

MÚSICA

40. La ópera rompe sus marcos/ Avalancha de estrenos mundiales en las temporadas nacional e internacional. **44** Festival de Berlín/ La cita alemana se convierte en escaparate del repertorio más actual, por Arturo Reverter. **44** Heroínas en el Festival de La Coruña **46** Discos.



EL REAL ACOGERÁ LA ÓPERA L'UPUPA DE HENZE



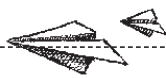
CIGOTO (IZQ.) Y MÓRULA. IVI MADRID

CIENCIA

47. Inglaterra abre la veda/Células madre: del uso terapéutico al uso ético, por José Antonio López Guerrero. **49.** Neurociencias/Los circuitos del placer, por Francisco Mora.

ÚLTIMA PALABRA

50. Verónica Forqué/Estrena *Doña Rosita la soltera* en Madrid, por Itziar de Francisco



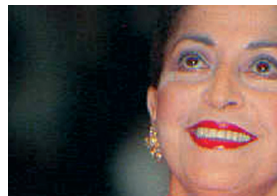
Por muy año jacobeo que sea, yo no me he movido del sofá en todo el verano. Además, si de ir a Santiago se trataba, ¿qué mejor que hacer el viaje en compañía de **Álvaro Cunqueiro**, que se las sabía todas en cuestión de andanzas, incluida buena mesa? La editorial Alba acaba de rescatar su *Por el camino de las peregrinaciones*, y siguiendo la invitación que hizo **Andrés Barba** en estas mismas páginas por ese camino me fui, sin necesidad de hacer el equipaje ni alejarme del aire acondicionado y la nevera..

Jaume Vallcorba, uno de los pocos editores que saben, reedita en septiembre la obra de **William Saroyan**, mientras prepara las fiestas que celebran las bodas de plata de su sello emblemático, Quaderns Crema, y el primer lustro de Acantilado. Por su parte, **Jorge Herralde**, que también baila, anda el hombre por Buenos Aires presentando su librito de artículos, *El observatorio editorial*, y exhibiendo poderío. **Alan Pauls** y **Ricardo Piglia** son los padrinos del libro del editor, definido por **Fresán** como “un tiburón con la elegancia y la inteligencia de un delfín”

Ricardo Senabre, el crítico más temido y respetado de nuestras prosas, recibe mañana la Medalla de Oro de la Universidad Menéndez Pelayo, y yo me alegro. Me alegro que se reconozca el talento impertinente y la insobornable honestidad. Le pese a quien le pese.

Nawal El-Saadawi dio una lección en el Fórum que Kosmópolis debería imitar. Gao, Vargas Llosa y Amos Oz se citan en Barcelona. Herralde el tiburón exhibe librito y poderío en Buenos Aires. Fúcares y Vallcorba, de fiesta. Mollá se pone estupendo. Me he propuesto no hablar de la foto de marras en Vogue y no caeré. ¡Es tan fácil!

Un verano de mucho juego



ARRIBA, JAUME VALLCORBA Y MELANIE GRIFFITH, POETA POR BANDERAS. EN EL CENTRO, TERESA BERGANZA. ABAJO, GAO XINGJIAN Y JORDI MOLLÁ

La paz siempre debería ser posible y más en el mundo cultural. **Paloma O'Shea** y **Teresa Berganza** echaron pelillos a la mar sus diferencias, cuando la mezo dejó la Escuela Reina Sofía, y viajaron juntas a Lucerna para saludar a **Claudio Abbado** y disfrutar de su *Tristán e Isolda*. Luego fueron al Casino, pero no creo que a ninguna les hiciese falta ganar. Sólo cenaron.

Tras el terremoto de la egipcia **Nawal El-Saadawi** en el Fórum, que dejó en evidencia a tanto intelectual temeroso, ¿cambiará el

planteamiento de *Kosmópolis 04*, la Fiesta Internacional de Literatura que se celebra en Barcelona del 14 al 19 de septiembre? ¿Dirán algo de lo de Pujol sobre la emigración? ¿Y de la excepción cultural? Porque los invitados son de primera, empezando por el Nobel **Gao Xingjian**, protagonista además de una exposición sobre su mundo; **Kadaré**, **Vargas Llosa**; **Coover**; **Jodorowsky**, **Vila-Matas**, **Mendoza**, **Miquel de Palol**, **Cercas**...

Otra de las estrellas del encuentro será el israelí **Amos Oz**, flamante pre-

mio Cataluña y con novela autobiográfica bajo el brazo, *Una historia de amor y oscuridad* (Siruela), que sale a finales de septiembre y para el que unos y otras preparan entrevistas y presentaciones por doquier.

Qué dulce y encantadora esa sensacional actriz llamada **Melanie Griffith**. Su temura poética me ha llegado al fondo del alma. Fíjense en los versos que le dedicó a su **Banderas** durante la concesión de la Medalla de Oro en Málaga. “Mi amor, mi vida/Mi compañero, mi marido./ Cuando en-

traste en mi vida,/ encendiste una fogata que/ nunca se apagará”. Tanta pureza... no me digan que no es maravilloso... Enhorabuena, Antonio.

La galería de arte Fúcares prepara la celebración de su XXX aniversario. Ahí es nada, con lo que cuesta el arte. Será en Almagro con un fin de semana que promete arte, música y mucha fiesta. *La gran mentira del arte* es el nombre de la exposición que lo inaugura y digo yo que habrá que preguntar a **Norberto Dotor** por qué le ha puesto ese nombre. ¿Es, acaso, una declaración de principios?

Para declaración la de **Jordi Mollá**, artista polifacético. En la invitación a su nueva exposición de pintura me doy de bruces contra apreciaciones como “formalismo matérico”, “expresionismo feroz y provocativo”, “autopista hacia el alma”, “sinécdoque plástica...”. Caray, no puedo perdermela.

Tal desastre ha sido la suspendida *Carmen* en el I Festival Internacional de Sevilla que **Escamillo-Ruggero Raimondi** se enteró por un amigo de la Prensa que no hacía falta que viajase a Sevilla y que se podía quedar con el adelanto cobrado.

JUAN PALOMO

Vik Muniz, ahora en Madrid

LA obra de Vik Muniz podrá verse próximamente las salas de la Fundación Telefónica, que ofrecerá una muestra antológica dedicada a este artista brasileño. La exposición, que ya pudo visitarse en el Centro Gallego de Arte Contemporánea (CGAC), estará en Madrid del 16 de septiembre de 2004 al 9 de enero de 2005.

En plena celebración del Año Santo Compostelano, Vik Muniz ha utilizado el itinerario del Camino de Santiago como fuente de inspiración y origen del proyecto, evocando así



a los primeros caminantes y viajeros con un sesgo diferente y radicalmente contemporáneo. Su obra es una incitación permanente a reflexionar tanto sobre el origen del medio fotográfico como sobre nosotros mismos.

Herederos de la tradición de Man Ray, de Max Ernst y de Andy Warhol, las obras de Vik Muniz incitan al espectador a considerar lo usual y lo conocido desde otro punto de vista, a que entendamos que como observadores podemos ser fácilmente engañados desde el momento en el que el arte trata de escamotear la realidad. Especialmente brillantes en ese sentido son sus recreaciones fotográficas de hitos históricos (*Pictures of Ink*) o de obras de la historia del arte (*Pictures of Color*, *Pictures of Thread*). El Whitney Museum of American Art, el Museu de Arte Moderna de São Paulo, el Indianapolis Museum of Contemporary Art y el Museo d'arte contemporanea de Roma ya han dedicado a Muniz exposiciones individuales.

Al dedicarle una exposición a Vik Muniz, la Fundación Telefónica quiere contribuir a que se conozca su magnífica obra.

Recorrido por la obra de Massumi

ELAHE Massumi: trilogía, es el nombre de la exposición que Fundación Telefónica presentará al público del 30 septiembre al 31 octubre de 2004. La muestra trazará un recorrido a través de tres obras de la artista Elahe Massumi, que plantean un acercamiento a los problemas que afectan a las minorías.

Massumi nació en Irán en 1961 y reside actualmente en Estados Unidos. Su trabajo se desarrolla en el campo del vídeo y la videoinstalación. Está fuertemente sensibilizada por los aspectos sociales y, sobre todo, por aquellos problemas que afectan a las minorías, y es una artista que se implica en cada uno de los trabajos que aborda, colocando al espectador frente a situaciones e historias que bucean en tradiciones y formas culturales alejadas de las nuestras, intentando trazar, a través de elementos visuales y sonoros, un marco que nos permita convertirnos en testigos de otras realidades.

La artista ha mostrado su obra en multitud de exposiciones individuales, principalmente en Estados Unidos, así como en otras colectivas en ciudades de todo el mundo. En España su obra ha estado presente hace años en muestras colectivas en Madrid, Barcelona y La Coruña, y también en las Islas Canarias.

Esta muestra de Elahe Massumi, comisariada por Alicia Murrúa, se enmarca dentro de la amplia labor expositiva que la Fundación Telefónica desarrolla, especialmente orientada a las propuestas de convergencia entre el Arte y la Tecnología.



La Fundación, socio tecnológico del Círculo de Bellas Artes

FUNDACIÓN Telefónica es socia y asesora tecnológica exclusiva del Círculo de Bellas Artes, para el que desarrolla todas las actividades y servicios de telecomunicación y las nuevas tecnologías de la información y comunicación.

Por su parte, el Círculo de Bellas Artes colabora con la Fundación para acercar su portal, www.circulobellasartes.com, a los usuarios de los países en los que están implantados los portales de la Fundación, así como adecuar su contenido a las características propias de cada país. Estos portales son CampusRed (www.campusred.net) y EducaRed (www.educared.net) y tienen un gran número de usuarios tanto en España como en los países de habla hispana. Además, el Círculo autoriza a la Fundación el uso de los contenidos de sus actividades artísticas y culturales a fin de que puedan ser incluidas en los portales mencionados.

La primera colaboración entre la Fundación Telefónica y el Círculo de Bellas Artes se inició en 1998 con el famoso evento anual de la "Lectura de Quijote", en el que la Fundación prestó ayuda en la organización y el soporte técnico para las conexiones necesarias y su transmisión por los diversos medios.

Esta colaboración es un exponente más de la amplia labor que la Fundación Telefónica está realizando en colaboración con otras instituciones para apoyar y fomentar un acceso mayor de la sociedad a las nuevas tecnologías y a la cultura, mediante la aplicación y desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y de las comunicaciones.



“Nervioso, anodadado y muy contento”, a Bernardo Atxaga (Asteasu, Guipuzcoa, 1951) se le atropellan las palabras mientras conversa sobre su última novela, *El hijo del acordeonista* (Alfaguara), que aparece en castellano el 8 de septiembre, traducida por él y por Asun Garikano, su mujer. Galardonado con el premio de la Crítica y el Euskadi de novela, el libro no sólo pone al fin a cinco años de silencio narrativo, sino que con él que se despide de Obaba, ese espacio mítico vasco que limita con la juventud, el terruño y la libertad. *El hijo del acordeonista* es la historia de dos amigos de Obaba que se reencuentran en los Estados Unidos en los años 90. Uno de ellos, David, ha muerto, y ha dejado como testamento tres ejemplares en euskera con su historia, que Joseba, el otro amigo, el espejo cínico, revisa y reescribe, a vueltas con los paraísos perdidos, la guerra civil, la traición, el amor y la muerte.

TRAS cinco años enclaustrado, Atxaga se siente como si acabara de recuperar la libertad, así que este verano se ha multiplicado en foros y universidades con Neruda o su propia obra como excusa. Lo cierto es que han pasado más de veinte años desde que Joseba Irazu, que así se llama Atxaga, decidiera jugárselo todo por la escritura, dejando atrás la licenciatura en Económicas y su trabajo como guionista de radio y librero. De este oficio recuerda que la suya parecía la librería con más futuro de Euskadi porque estaba jun-

to a la estación de tren por la que debían de pasar los estudiantes a la universidad, pero que un transporte especial a las aulas hizo que no se detuvieran allí jamás.

Pero volvamos al presente, a este *Hijo del acordeonista* que ha sido una “conmoción en el País Vasco” por ventas (más de 10.000 ejemplares) y polémica. Resulta que le ha ocupado años de trabajo lleno de titubeos (“nunca sabes si la musa te acompaña”, confiesa), que probó hasta cuatro estructuras y suprimió casi la mitad de un libro que llegó a tener

cerca de mil páginas: “Hay siete fragmentos que he tenido que apartar y que saldrán en un libro de cuentos, quizá en primavera”. En cuanto a la estructura, “tomé muchos riesgos” para lograr la aparente sencillez de una historia que son muchas: “La idea es que el lector entre en el libro desde el prólogo, y vaya inconsciente, gozosamente”, dice.

Paraísos y utopías

—Después de *Obabakoak* o *Un hombre solo*, esta novela es la culminación del universo narrativo de

Bernardo

“Para mí el Paraíso es vivir varias

IÑIGO IBAÑEZ



“Los vascos partíamos de la legitimidad de las víctimas del fascismo, pero ha pasado mucho tiempo y han sufrido demasiados. Creo que ha llegado el final. Pensar lo contrario sólo cabe en la obnubilación de alguien sin sentido de la realidad”

Obaba, que abandona para siempre.

—Sí, en esta novela está todo lo que pienso de ese mundo como escritor y como hombre. El libro muestra la idea poética de un mundo que se apaga, ése que, con su belleza y su lado siniestro, comenzó en el XIX y que se está disolviendo.

—Se despide de Obaba, quizá porque, como reza el epitafio de un personaje, “Necesitaba dos vidas, sólo he tenido una” ¿Comienza ahora su segunda vida como escritor?

—Como bien dice, me parece clave la idea de dos vidas, de resucitar, de empezar de cero si es preciso. Creo que hay que luchar por tener varias vidas y que si uno no se espabila, acaba muriendo en vida. Anhele seguir escribiendo y viviendo sin repetirme ni quedarme varado.

Y comienza a desgranar nuevos proyectos, como *Llamadas a larga distancia*: “Ahora—desvela—quiero girar hacia intramuros. Al menos sé dónde no quiero volver. Cuando escribí el prólogo al último libro de Leopoldo María Panero, mencioné una roca que se exhibe en un museo de Milán sobre cuya superficie unos hombres de hace 7000 años hicieron rayas y estrías. ‘Estuvimos aquí, hicimos esto’, nos dicen. Yo también quiero dejar mis marcas en la piedra”.

—Como marcas en la piedra es otro epitafio clave en la novela, el de David: “Nunca estuvo más cerca del Paraíso que cuando vivió en este rancho”. Porque resulta esencial la nostalgia del paraíso.

—Es un descubrimiento tardío, pero el Paraíso toma muchos nom-

pos de nieve/que tras dudar en el aire/caen al suelo/sin un lamento”.

—Sí, llevaba mucho tiempo diciéndome que como autor bilingüe, tenía que hablar de esa problemática: no se sabe si el euskera saldrá adelante, ya que muchas palabras antiguas desaparecen como copos. Pero le pasa a todas las lenguas. También hay una equivalencia simbólica en la caja de cerillas y una urna funeraria.

—Es imposible no detenerse en su enfoque del terrorismo vasco en los años 70. ¿Qué ha cambiado en estos 30 años?

—Lo que cuento en el libro parte de dos situaciones muy distintas: por una parte, en los 70 perduraba el eco de la guerra civil, aunque algunos historiadores crean que no existe relación entre la guerra y ETA. Por otra, esos años hubo un repunte mundial de movimientos revolucionarios con tirón romántico, como los montoneros, los panteras negras, el Che. Parecía que estábamos de nuevo en una disyuntiva que enfrentaba al fascismo y a todo lo que estaba en contra. En esa situación, la violencia se podía entender en jóvenes con ansias de justicia. Pero perdimos esos paraísos, descubrimos lo que se ocultaba tras la máscara de la Unión Soviética, a España llegó la democracia... Pero en el País Vasco algunas víctimas se convirtieron en verdugos por una suerte de inversión perversa.

—Como cuando en la novela se explica que el hijo de un maestro asesinado en la guerra ahora tiene que ir con escolta por ser socialista.

—Sí. Mientras escribes estás muy permeable, y eso está pasando, pero no soy el único que lo cuenta, también Lertxundi escribió de un jardinero que iba a trabajar con escolta. Vuelvo a las leyes de ficción: yo hablo de personajes, no de símbolos.

—Seguro que es consciente de que su libro va a ser polémico; al menos en el País Vasco lo ha sido.

—Lo que se ha dado es que algunos lectores aceptaron el libro, pero no les gustaron algunos personajes. Sabía que uno de ellos iba a moles-

tar a determinados radicales, pero no ha ido a más, aunque se me haya acusado de apología de la traición.

—Quizá porque la realidad es triste y los libros la embellecen.

—Sin duda. Yo entiendo la ficción como consolación, creo que tiene que dar alegría y consuelo, porque la realidad es siempre peor.

Vivir en el mal

—Tal vez en su vida cotidiana se cruce con alguien con un cuaderno como el del padre de uno de los protagonistas, con la lista de los que hay que asesinar... ¿Les recomendaría un disolvente para vivir en paz?

—Creo que no sólo es mi caso, sino el de todos los escritores vascos, y el de todos los vascos. Tras el 11-M escribí en *El Mundo* que la vida es lo más grande, y que perderla es perderlo todo. Eso es así, siempre lo será, y quien no lo acepte está en el mal. Los vascos hemos vivido una situación compleja porque partíamos de la legitimidad de la víctima del fascismo, pero ha pasado mucho tiempo, han sufrido demasiados, de todos los colores. Mi verdadera convicción es que ha llegado el final. Pensar lo contrario sólo cabe en la obnubilación de alguien que ha perdido el sentido de la realidad.

—¿A eso se refería cuando reivindicaba en *La pelota vasca* de Medem la idea de la ciudad vasca?

—Hablo de ciudad vasca en el sentido en que Atenas fue ciudad cuando se convirtió en el lugar de la palabra en el que los guerreros no tenían prerrogativas ni poder. Cuando discuten los dioses quién debe heredar el escudo de Aquiles deciden que no sea Ajax, porque es un guerrero, sino Odiseo, el que habla, el que tiene la palabra. Esa es la idea: hacer de la ciudad vasca un lugar de gente que vive en paz, en el que no haya dueños y nadie decida quién vive ni quién trabaja, porque todos tienen derecho, vengan de donde vengan. Es una articulación para la libertad.

NURIA AZANGOT

Atxaga

vidas, empezar de nuevo”



bres: algunos hablan de utopía, para otros es el país natal. Para mí la idea de paraíso tiene que ver con empezar de nuevo. Los paraísos son lugares que no existen pero que no podemos dejar.

La otra cara del infierno

—También en este libro escribe como nunca de amor y sexo.

—Creo que la vida me ha dado suficientes pistas como para hacer tres historias de amor y sexo muy distintas. En este libro era insoslayable, porque sólo es posible hablar del infierno desde ese otro lado de la escalera que es el amor.

Y el humor. Y el euskera. Una de las imágenes más hermosas del libro es la de David enterrando palabras vascas en cajas de cerillas para que sus hijas, norteamericanas, aprendan euskera. De hecho la novela comienza con un poema sobre la muerte de las palabras antiguas: “como co-

CRÉDITO

El hijo del acordeonista

POR BERNARDO ATXAGA

Bernardo Atxaga vuelve a Obaba. Aunque sea para dejarlo para siempre, o tal vez por ello, el regreso a ese territorio mítico (que es también el de la infancia) resulta especialmente conmovedor. EL CULTURAL adelanta hoy uno de los capítulos de su nuevo libro, *El hijo del acordeonista*, que arranca así: “Era el primer día de curso en la escuela de Obaba. La nueva maestra andaba de pupitre con la lista de los alumnos en la mano. ¿Y tú? ¿Cómo te llamas?, preguntó al llegar junto a mí”. Hoy Atxaga y Obaba se llaman nostalgia y adiós.

Mi primera patria, la patria de mi infancia y de mi juventud, fue un lugar llamado Obaba. Las pocas veces que me alejé de allí por un tiempo, como el verano que fui enviado por mis padres a un colegio de Biarritz, o el invierno siguiente, cuando viajé con ellos a Madrid, no me sentí mejor que aquellas víctimas de la *relegatio* que eran desterradas al mar Negro, y ni una sola noche dejé de preguntarme cuándo podría regresar.

Recuerdo que por aquella época, o tal vez algo más tarde, cuando tenía ya trece años, contrataron un psicólogo en nuestro colegio de La Salle, y que yo fui enviado a su despacho por el prefecto; no porque fuera un alumno poco estudioso o rebelde, sino por el escaso interés que mostraba por relacionarme con mis compañeros; por mi *misantropía*, para decirlo con la palabra que utilizó el prefecto y que entonces me resultó nueva. Después de entrevistarme durante cuarenta minutos, el psicólogo atribuyó mi poca sociabilidad al apego que sentía

por el mundo rural, e hizo constar en su informe que los viejos valores aparecían en mi mente confundidos con los modernos.

Aquel lenguaje era nuevo para mis padres, pero no así el problema. Ellos eran conscientes, y estaban preocupados. “Ya has vuelto a estar en un case-río, David. No lo entiendo”, me dijo mi padre unas semanas después del informe del psicólogo, viendo que tenía briznas de paja pegadas a la ropa. Luego añadió lo que me decía siempre, su cantinela favorita: “Hace tiempo que dejaste de ser un niño, pero aún no sabes a qué ambiente perteneces”.

Quería decir que yo era de buena familia. Y era cierto. Aparte de acordeonista profesional, él era un hombre con responsabilidades políticas, con influencia tanto en Obaba como en la provincia. Mi madre, por su parte, tenía un taller de costura que ocupaba unos cin-

cuenta metros cuadrados de la casa donde vivíamos, Villa Lecuona. Pero, a mis trece o catorce años, yo era indiferente a los beneficios de la posición social, y así se lo expresaba a mi padre cada vez que me recriminaba. Él se irritaba conmigo, y me amenazaba con no dejarme salir de casa o con meterme interno en el colegio, hasta que intervenía mi madre y zanjaba la discusión: “Déjale, Ángel. Acuérdate de lo que dice mi hermano. Cualquiera puede llevar un caballo al río, pero veinte hombres no pueden obligarle a beber contra su voluntad”.

Mis padres intentaban que *el caballo* por fin bebiera, y me siguieron mandando a la capital de la provincia—tenía y tiene un bonito nombre: San Sebastián—para que estudiara en el colegio de La Salle, aun cuando el viaje de ida y vuelta me llevara más de dos horas, y existiera la posibilidad de acudir a colegios más cercanos. Además in-

vitaban a casa a Martín y Teresa, del hotel Alaska, o al hijo del dueño de la serrería Maderas de Obaba, Adrián. Pero, sin negarme a beber de aquel agua, sin dejar de relacionarme con aquellos amigos de idéntica posición social, yo prefería, como apreció el psicólogo, el otro mundo, el rural. Lo ignoraba todo acerca del pastoreo; no sabía cómo preparar el biberón de leche para un ternero o la forma en que había que ayudar a una yegua para tener un potrillo; pero sentía nostalgia de aquellas labores sencillas, como si alguna vez, en una vida anterior, hubiese sido uno de aquellos “campesinos demasiado felices” que elogió Virgilio.

Las listas que confeccionaba con los nombres de las personas que me eran más queridas—mis listas sentimentales—eran otra prueba de lo mismo. En la que copié en mi diario a la edad de catorce años, el primer lugar lo ocupaba mi amigo Lubis, que ya para entonces se encargaba de los caballos de Juan. El segundo era su hermano José Francisco, *Pancho*, que trabajaba en la serrería Maderas de Obaba y no tenía otro cometido que el de llevar el almuerzo a los leñadores que talaban árboles en el bosque. Y era un leñador, precisamente, el que seguía a Lubis y a Pancho: un muchacho de 1’90 de altura y cien kilos de peso al que todos llamaban Ubanbe, por haber nacido en la casa del mismo nombre. Así pues, mi lista sentimental la encabezaban tres campesinos. Los otros amigos—Martín, Teresa, Adrián, Joseba—venían a continuación.

Léi en la revista de los pastores vascos de Norteamérica un artículo, firmado por un religioso, donde se afirmaba que el enorme cambio sufrido por el mundo no ha sido gradual, y que pueblos rurales como Obaba se transformaron menos desde el nacimiento de Jesús hasta la aparición de la televisión—en veinte siglos—que en los treinta años siguientes; que por esa razón había conocido él, en su infancia,

los mismos juegos infantiles representados en los frescos de Pompeya.

A mí no me parecen exageradas las

Lo ignoraba todo acerca del pastoreo; no sabía como preparar el biberón de leche para un ternero; pero sentía nostalgia de aquellas labores sencillas, como si alguna vez hubiera sido uno de aquellos “campesinos demasiado felices” que elogió Virgilio

palabras del religioso. En 1960, e incluso en 1970, los campesinos de Obaba tenían ese *aire* antiguo que les hacía parecer, en sentido estricto, de otra patria. Se cumplía en ellos la definición de L. P. Hartley: “El pasado es un país extranjero donde se habla diferente”. Ejemplo de ello eran Lubis, Pancho, Ubanbe y otros muchos de Obaba. Miraban los sacos llenos de manzanas y decían, distinguiendo cada clase: “Ésta, *espuru*”; “ésta, *domentsa*”, “ésta, *gezeta*”. Miraban a las mariposas que se movían de aquí para allá, y no dudaban: “Ésta, *mitsirrika*”, “aquella, *txoleta*”, “aquella otra, *inguma*”. Nombres carentes de sentido para quienes, aun viviendo en Obaba, habían asimilado “los valores modernos”, como era el caso de mis compañeros de colegio. Y también el mío, hasta cierto punto.

Pero no era únicamente lo que hablaban, su léxico antiguo; era también lo que callaban. Muchas palabras que hoy son de uso frecuente jamás salían de sus bocas. Sencillamente, no las conocían. Compruebo ahora, cuando voy a Visalia a comprar algo en el *mall* o en la tienda de música, que verbos como *depress* o adjetivos como *obsesive*, *paranoic* o *neurotic* están en boca de todo el mundo, y que son inevitables en cualquier conversación, sea o no personal. Pues bien: yo nunca los oí de labios de Lubis, Pancho o Ubanbe. Ellos resolvían el asunto mediante dos sencillas frases: “Estoy contento” o “no estoy muy contento”. Jamás pasaban de ahí, jamás se *explayaban* contando sus sentimientos íntimos. Eran de otra patria, eran antiguos, de una época anterior a la proliferación de los diarios íntimos. Aunque yo me inclinaba por lo contrario—desde que empecé en La Salle llevaba un diario titulado *Pasan los días*—, admiraba su reserva.

Cierto día—era verano y apretaba el calor—dos hermanos que encabezaban mi lista sentimental, Lubis y Pancho, me pidieron que les acompañara al monte porque querían enseñarme algo. Así lo hice, y después de caminar durante casi una hora nos encontramos los tres frente a un peñasco. “¿Vas a subir ahí arriba?”, pregunté a Pancho. Le gustaba la altura. Muchas veces lo veía encaramado a un árbol. “No mires hacia arriba, David. Mira hacia abajo”, me dijo Lubis. Hablaba pausadamente, con seriedad,

Vi entonces que junto a una de las paredes había, efectivamente, una fuente, cuyas aguas iban a dar a un pozo—putzua, en el lenguaje de Lubis— que cubría a Pancho hasta el cuello. Contagiado por su alegría, me animé a desnudarme y a meterme en el pozo



INIGO IBANEZ

como una persona madura. Decían en Obaba que, tras la muerte de su padre, él había asumido la responsabilidad de cuidar de su hermano y de su madre, y que a ello se debía su forma de ser, poco acorde con su edad.

Pancho se tumbó de espaldas en el suelo y comenzó a deslizarse por un hueco de la roca. Un instante después, sólo se le veía la cabeza. Tenía la cara ancha, desproporcionada: los ojos eran demasiado pequeños, dos rendijas; la boca y la mandíbula, demasiado grandes. “Ahora me ves, David. ¡Pero pronto no me verás!”, exclamó, desapareciendo bajo la roca.

“Haz como Pancho. Yo te ayudaré”, me indicó Lubis. “¿Tú crees que cabré?, dije. “El hueco es más grande de lo que parece. Espera, entraré yo primero”. Repitió los movimientos de pancho, y se quedó mirándome desde el suelo. “Es una cueva. Verás que sitio tan fresco”, me explicó riéndose. No se parecía a Pancho. Su cabeza

era bonita, y en su cara sólo los ojos se apartaban de las proporciones que regían su nariz—pequeña— y su boca—igualmente pequeña—. Eran unos ojos muy grandes. Y muy tranquilos. De haber sido azules, como los de Mary Ann, y no de color castaño, le hubiesen robado toda la cara.

Me introduje al fin en la cueva. Sentí frescor, y un ruido como el del chorro de una fuente. A unos diez metros del suelo, el techo tenía la forma de una bóveda, con una *linterna* natural que daba paso a la luz y creaba una suave penumbra. Vi entonces que junto a una de las paredes había, efectivamente, una fuente, cuyas aguas iban a dar a un pozo—*putzua*, en el lenguaje de Lubis— que cubría a Pancho hasta el cuello.

Lubis se desnudó y bajó donde su hermano. Los dos empezaron a empujarse y a reír. Contagiado por su alegría—el eco de la cueva no producía allí respuestas sombrías—, me animé a desnudarme y a meterme en el pozo. “Mira esto, David”, me dijo Lubis. Golpeó el agua con la palma de la mano. Por efecto de la luz que entraba a través de la linterna, las salpicaduras relucieron como si fueran de cristal. “¡Qué maravilla!”, exclamé.

Sentí a los dos hermanos más cerca que nunca. Me dije que en adelante buscaría sólo su compañía en lugar de perder el tiempo con Martín y los demás chicos y demás chicas de mi ambiente. Además, no tenía ganas de volver al colegio de La Salle, y cuando acabara el verano me pondría a cuidar los caballos del tío Juan junto con Lubis, o si no pediría trabajo en la serrería para estar con Pancho, Ubande y todos los que se ganaban la vida talando árboles en el bosque.

Sabía, sin embargo, que mis planes eran irreales. Llegado octubre, tendría que tomar de nuevo el camino de La Salle, en bicicleta, en tren, a pie; con Martín, con Adrián, con Joseba. Con todos los que estudiaban en San Sebastián. Para colmo, mi padre ya me había anunciado que a la salida del colegio tendría que asistir a clases de acordeón, y que los sábados y los domingos—los únicos días en que hubiese podido reunirme con mis amigos campesinos— tendría que tocar con él en los bailes del hotel Alaska. No tenía más que catorce años, no era dueño de mí mismo. Sentí ganas de llorar. Pegué un manotazo al agua. Las gotas relucientes saltaron hasta las paredes de la cueva. ■

El 11-M en la prensa árabe

MERCEDES DEL AMO, MARCOS GARCÍA REY Y RAFAEL ORTEGA (EDITORES). MERGABLUM. SEVILLA, 2004. 135 PÁGINAS, 10,58 EUROS

Este libro compuesto por más de tres decenas de artículos traducidos de la prensa árabe supone un esfuerzo encomiable para acercar a los lectores en español unas opiniones que, por lo general, quedan fuera de su alcance. No sólo se limita a dar a conocer la reacción de los medios escritos árabes ante lo ocurrido el 11-M, sino también permite el acceso a otras sensibilidades que resultan enriquecedoras por su pluralidad.

ANTES de entrar en materia, es de justicia agradecer el esfuerzo impagable de los editores y traductores. Su labor, que debe tener continuidad en el tiempo con apoyo institucional, además del interés del material que aportan al debate, resulta vital para el conocimiento del mundo musulmán, un ámbito que, según indica el tunecino experto en pensamiento político, Rafik Abdessalam, se caracteriza “por la gran diversidad doctrinal, religiosa y étnica que existe”.

En lo que se refiere a los autores, casi todos periodistas, escritores o profesores, de Marruecos, Túnez, Egipto, Siria, Jordania, Kuwait e Iraq, parte residente en Europa, aunque una mayoría condena con rotundidad el atentado de Atocha, no son pocos los que expresan una estima de fondo por los resultados del atentado. Para los españoles, desgraciadamente habituados a los golpes del terrorismo nacionalista vasco, no resulta difícil advertir las

actitudes tibias, la doblez o la inversión de la lógica de quienes, a la espera de las rentas políticas de los actos terroristas, practican el ejercicio de la equidistancia o la justificación por el “contexto”.

De todas formas, no hubiera hecho falta acudir a la experiencia española con el terrorismo. El escritor kuwaití Abdemuhsin Mohamed al Huseini denuncia la “falta de ética” y el “escaso sentimiento humanitario” (pág. 98) de muchos intelectuales árabes ante el 11-M, cuando justifican la masacre por el apoyo del gobierno Aznar a la política norteamericana sobre Iraq. Y eso, justificar, que no explicar, es lo que hacen un puñado de articulistas, aunque no sea de forma explícita sino por medio del enfoque, recurriendo al análisis “estrictamente técnico” de lo acontecido a través de sus implicaciones políticas. Aquí, los ecos del conflicto palestino, la inquina contra Israel, la ocupación de Iraq y las mentiras que rodearon el



CARLOS BARRAJAS

plan de la guerra cobran un protagonismo que margina completamente a las víctimas y que refleja la indiferencia moral de quienes consideran que “tampoco es razonable pensar que nadie vaya a pagar un precio por la agresión” (Tareq Musawira, pág. 72).

No obstante estas posiciones, son más frecuentes las de rotunda condena y en este sentido hay que precisar que son los marroquíes quienes muestran intensamente una solidaridad sincera hacia las víctimas y su sufrimiento, un ejemplo de compa-

La impresión de conjunto no puede dejar de ser contradictoria, fruto de la pluralidad de puntos de vista y enfoques. El choque con la realidad es lacerante y conmovedor

sión y de cercanía entre los pueblos que mantiene viva la esperanza de comprensión humana por encima de cualquier diferencia. Porque junto a análisis interesados en buscar jus-

CUESTIÓN DE Matices

Los diferentes puntos de vista que sobre el terrorismo se manifiestan en la prensa árabe y en los medios occidentales afectan a todos los niveles de expresión; no sólo a las opiniones que se ponen de manifiesto, sino también

a los términos que se emplean. Más allá de que ni de un lado ni del otro hay siempre unanimidad a la hora de opinar, es significativo que lo que en Occidente acostumbramos a identificar con un “terrorista suicida” en la



CONDOLEEZZA RICE

prensa árabe sea una “bomba humana”, al mismo tiempo que lo que para nosotros es habitualmente un “atentado suicida”, allá es en realidad una “operación de un mártir”. Esta diferencia tiene un sentido religioso: el Is-

lam no admite el suicidio. Claro que mientras que en nuestros medios de comunicación el islamismo es tratado como una religión más, en la prensa del mundo árabe tiene la consideración de ideología, como el naciona-

tificaciones inaceptables o ventajas indignas hay unos cuantos que son admirables por saltar las determinaciones religiosas, culturales o étnicas,

gestión de la crisis la que decantó los resultados. La mirada exterior permite aventurar que fue definitiva la catastrófica gestión de la crisis por

gura de Aznar y de su partido, asimilándolos al franquismo en una operación deformadora que traspasó nuestras fronteras. Un profesor egip-

promesa hecha con anterioridad al atentado. Apenas se concede importancia a algo que, una vez acaecida la masacre, lógicamente resultaba marginal. Para el palestino Omrabi, con la caída de Aznar en las elecciones, Al Qaeda “se ha convertido en el triunfador político” (pág. 65). Yacer Abu Hilala titula significativamente su texto “Ben Laden, elector” (pág. 69). Pero lo peor de la estólida actuación de Zapatero es que ha puesto a Europa a los pies de los caballos, dando a entender a los terroristas que su actividad tiene resultados políticos espectaculares. Un editorial del periódico Al Quds (Reino Unido) lo manifiesta paladinamente: “si la causa palestina continúa sin solución, Europa sufrirá las consecuencias negativas en su propia carne y en su seguridad. Es por ello por lo que Europa está llamada a desempeñar un mayor papel en frenar las políticas norteamericanas imprudentes y hacer entrar en razón a la Casa Blanca, en pro de su propia seguridad” (pág. 100).

La impresión de conjunto no puede dejar de ser contradictoria, fruto de la pluralidad de puntos de vista y enfoques. Como se ha visto, unas veces el choque con la realidad de algunos análisis es lacerante y otras conmovedor. Lo mejor es que el lector acuda a este libro necesario para formarse su propia opinión. Verdaderamente vale la pena.

ROGELIO LÓPEZ BLANCO



Incendiaris

EN “El terrorismo y la islamofobia” (págs. 97-98), aparecido en *Al-Watan*, el kuwaití Abdelmuhsin Mohamed al Huseini escribe: “Es penoso que algunos intelectuales árabes justifiquen en declaraciones irresponsables e incendiarias la implicación de musulmanes y árabes en las explosiones, que hablen de las causas que llevaron a cometer los atentados de Madrid vinculándolas a la ayuda prestada por España a EE. UU. en Iraq, que recuerden que Al Qaeda había amenazado a los aliados de EE.UU. Era de suponer que los intelectuales árabes iban a reprobar esas explosiones, a condenar esos actos criminales, a exculpar de ello a los árabes y los musulmanes y a expresar una postura humanitaria y su simpatía con el pueblo español. Estas declaraciones prueban la ignorancia e irresponsabilidad de estos intelectuales que no han cambiado su comportamiento desde que defendieron al tirano de Bagdad. Su actitud demuestra su falta de celo en la defensa del interés general de los pueblos árabe y musulmán y su preocupación por sus intereses particulares. Supone una gran desgracia para los musulmanes y los árabes el que existan intelectuales con tanto egoísmo y falta de ética”.

y acercarse al común denominador humano. Para la inmensa mayoría de los autores está claro que los atentados supusieron un vuelco favorable al partido socialista cuando lo seguro era la victoria popular. La derrota está vinculada al atentado y al apoyo de Aznar a la administración Bush en su aventura en Iraq. Dice Abdelhadi Abu Taleb: “Hacia falta un revés que sacara al pueblo español del estado de inconsciencia política en el que se encontraba” (pág. 103). Pocos se detienen en que no fue tanto el atentado en sí como la

el gobierno Aznar, que cayó en la tentación de aprovechar la verosímil autoría de ETA para asentar su mayoría absoluta, aunque, actuando con serias reservas mentales, no faltara a la verdad deliberadamente, al menos no como quienes inventaron terroristas suicidas y “situaciones de excepcionalidad”. El gobierno propició la impresión de que había manipulado y esto fue aprovechado y desfigurado por las fuerzas de oposición política y mediática, que llevaban largo tiempo cultivando una campaña de demonización de la fi-

cio califica a Aznar de “ultraderechista” (pág. 87). El miedo hizo el resto. Como señala el periodista jordano Yaser Abu Hilala, corresponsal de Al Yazira: “El mensaje ha sido captado por el elector español: la política de Aznar dependiente de Bush, trajo el terrorismo a España, y si en el poder hubiera estado otro, no habrían caído tantas víctimas”.

Otro elemento fundamental es la percepción sobre la retirada de las tropas por orden de Zapatero. Prácticamente nadie se traga el señuelo de dar por válido el que fuera una

lismo, el comunismo, el capitalismo o el fascismo.

Hay términos que, si bien acaban siendo utilizados por todos, comenzaron usándose por una de las partes de modo despectivo: así, aunque Bush acabase ha-

blando de las “cruzadas” lo cierto es que la palabra fue recordada primero por algunos comentaristas árabes.

Mientras que en la prensa occidental vivimos una época de corrección política que lleva a evitar ciertos

términos, los periódicos árabes no tienen problemas al respecto. Bien lo sabe la consejera de seguridad nacional norteamericana, Condoleezza Rice, apodada “la negra”, y sobre quien se han escrito notas como esta aparecida

en el periódico jordano *Al-Dustour*: “Negra Condoleezza, trágate la lengua, olvida tus orígenes y deja de hablar de liberación y libertad”. Las diferencias no son sólo referidas al terrorismo de raíz islámica: lo que en los

medios occidentales son “asesinatos selectivos” de los israelíes en Palestina son para la prensa árabe “ejecuciones sumarias sin juicio previo”. No es tan sólo cuestión de elegir una u otra palabra...

La ordenación (1980-2004)

ANA ROSSETTI. ED. PAUL M. VIEJO. FUNDACIÓN J. M. LARA. SEVILLA, 2004. 364 PÁGS., 19,50 E.

Ana Rossetti es uno de los nombres necesarios de su generación. La oportuna reunión de su poesía completa en este volumen propone una lectura en perspectiva de su trayectoria hasta la fecha y se nos ofrece como un balance y, tal vez, como un nuevo punto de partida tras unos años de relativo silencio poético.

LA irrupción de Ana Rossetti en el agitado panorama poético de los 80 fue fulgurante: cinco títulos en sólo ocho años la situaron entre los nombres más destacados y a la cabeza de la intensa renovación de la poesía femenina, uno de los acontecimientos clave en la poesía española del último cuarto de siglo: *Los devaneos de Erato* (1980), *Dióscuros* (1982), *Indicios vehementes* (1984) y *Devocionario* (1986). Con sentido antológico pero con quince nuevos poemas, *Yesterday* cerraba en 1988, ya desde el título, una primera etapa. Dedicada a la prosa y a la actividad teatral, Rossetti guardaría un relativo silencio poético, interrumpido sólo por pla-

quettes, hasta la publicación, en 1995, de *Punto umbrío*, uno de sus mejores libros, depurado, intimista, ajeno a los clichés con que se la encasilló desde sus primeros títulos. Varias breves entregas posteriores confirman el nuevo camino, más hondo, grave y misterioso que ha ido siguiendo desde entonces y que esta retrospectiva deja abierto.

La Ordenación ofrece, como señala Paul M. Viejo, la posibilidad de una nueva lectura de la obra poética de Ana Rossetti. Leídos en secuencia continua, el centenar de poemas que corresponden a los cinco primeros libros muestran el movimiento continuo de una poética

que, esencialmente unitaria en su erotismo transgresivo, en su despliegue sensorial y ornamental, en sus máscaras culturalistas (del mundo clásico al decadentismo o al pop), en sus juegos tonales e irónicos, evidencia también la necesidad de reajuste constante de la perspectiva más inmediatamente erótica hacia un análisis de la pasión amorosa cada vez más imbricada con el referente litúrgico, en una inversión afortunada de la tradición de la poesía mística: si para ésta el amor humano suministra el imaginario básico de la espiritualidad, Rossetti sabe sacar delicioso provecho de la tradición católica para una escritura trascendida del erotismo, siempre en equilibrio entre la intensidad y el juego polisémico.

que, esencialmente unitaria en su erotismo transgresivo, en su despliegue sensorial y ornamental, en sus máscaras culturalistas (del mundo clásico al decadentismo o al pop), en sus juegos tonales e irónicos, evidencia también la necesidad de reajuste constante de la perspectiva más inmediatamente erótica hacia un análisis de la pasión amorosa cada vez más imbricada con el referente litúrgico, en una inversión afortunada de la tradición de la poesía mística: si para ésta el amor humano suministra el imaginario básico de la espiritualidad, Rossetti sabe sacar delicioso provecho de la tradición católica para una escritura trascendida del erotismo, siempre en equilibrio entre la intensidad y el juego polisémico.

No hay ruptura entre la exube-

rancia y el juego de los primeros libros y *Punto umbrío*, un libro clave, sino coherente y auténtica depuración en todos sus elementos: el verso cede protagonismo a la prosa, la erótica árabe y la católica (San Juan) acrisolan la referencialidad religiosa, cobran mayor valor simbólico las imágenes y la expresión de la temporalidad provoca una inflexión dramática en el análisis del sentimiento amoroso en que desemboca unitariamente todo el conjunto, sin duda el momento más alto de la poesía de Rossetti. El proceso de cambio lo clarifican, y de ahí la oportunidad de su inclusión en la poesía completa, varias breves plaquettes y poemas sueltos escritos entre *Devocionario* y *Punto umbrío* –*Quinteto* (1989), *Apuntes de ciudades* (1990), etc –, pero resulta sobremanera iluminadora la consideración de la pasión amorosa que Rossetti desarrolla en torno a la figura de Wilde en el libreto de la ópera *El secreto enamorado* (1993, con música de Manuel Balboa), inédito hasta ahora.

Completan esta retrospectiva varios textos de los últimos años, en particular *La nota del blues* y *Simplicidades* (2004), un proyecto de libro con textos de la autora e ilustraciones de José Duarte que se incluye aquí como ventana a un nuevo momento poético de creciente laconismo: “Si al acometernos nos hemos herido, ¿por qué no aprovechar y firmar un pacto? Aunque ni siquiera la sangre es indeleble”. Inmejorables expectativas.

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO

MERCEDES RODRÍGUEZ



Las devociones de Rossetti

Ana Rossetti no esconde sus pasiones, y a ellas dedicó *Devocionario* (1986). ¿Cuáles son esas pasiones? Los mil nombres del amor, desde luego, pero también otras más curiosas, como el cantante italiano Franco Battiato, al que dedica el poema “Pasión y martirio de la devota de San Francisco de Catania”, un puzzle hecho con las letras de sus canciones.



Más de medio millón de títulos forman nuestra oferta cultural.

Elige el tuyo.

(A)*

El Corte Inglés

* ÁMBITO cultural



www.elcorteingles.es

Los primeros de Filipinas

PEDRO J. DE LA PEÑA. PREMIO CIUDAD DE SALAMANCA. ALGAIDA. SEVILLA, 2004. 314 PÁGINAS, 17 EUROS

Pedro J. de la Peña es un hombre de letras valenciano (aunque nacido en Reinosa, en 1944) de amplia trayectoria como ensayista, poeta y novelista, reconocida con importantes premios en los tres géneros.

CON *Los primeros de Filipinas* ganó el último premio Ciudad de Salamanca. Ya en su título, construido a partir de una frase hecha (“los últimos de Filipinas”), se anticipa que la novela está dedicada a los españoles que llevaron a cabo la conquista de Filipinas en la segunda mitad del XVI. Así es, y en efecto, leído el libro, se comprende que estamos ante una novela histórica que desborda los límites del género tanto en su organización constructiva con una estrategia de narradores y paranarradores que amplían la pluralidad de enfoques sobre cualquier episodio como en su orientación temática que, además de las fortunas y adversidades de la conquista, aborda graves reflexiones acerca de la condición humana.

La novela consta de 8 partes y

22 capítulos. Los epígrafes de las partes incluyen una nota del pentagrama musical, el oficio o la profesión del protagonista (que también puede ser el narrador) de dicha parte y el nombre del mismo. Así se teje una narración plural por las diferentes perspectivas complementarias de sus narradores cambiantes. Son el marinero Isla, el político y conquistador Legazpi, el pícaro Pedro Fernández, el oficial y encomendero Pedro del Castillo, el fraile agustino Martín de Rada y el obispo Domingo de Salazar con la ayuda de su secretario Fray Cristóbal. Todos ellos se van alternando en un relato pluriperspectivístico en el que destaca el predominio del pícaro y del marinero Isla, que abre la novela con la rememoración de su engaño por un embaucador que lo deslumbró con las Indias y la cierra con su encuentro en Sevilla, veinte años más tarde, con el mismo charlatán. La di-

versa condición de los narradores y protagonistas de cada una de las partes facilita la variedad de sus relatos, orientados, según el caso, a la crónica, la narración picaresca, el libro de viajes, la breve autobiografía y el memorial que da cuenta de la situación vivida en aquellas islas.

De todo ello se habla en esta interesante novela. Su único demérito radica en no haber sujetado en todo momento el punto de vista narrativo. Pues en algún caso resulta difícil advertir quién narra. Esta indefinición se manifiesta en pocas ocasiones y siempre podrá acudir a la más amplia perspectiva de un narrador omnisciente, que no aparece pero al que, sin duda, pertenecen los títulos de los capítulos. Por lo demás hay que hacer notar la eficacia narrativa de este entramado de narradores que cuentan su pe-

ripecia o la de otros y que también se convierten en receptores críticos de lo que cuentan otros compañeros en las mismas expediciones. De modo que cada narrador aporta a la novela la historia de su vida en relación con los otros y todos completan la histo-

ria plural de aquella empresa colectiva de hombres de honor en la política o en las armas o en la Iglesia. Entre todos encarnan lo mejor y lo peor de la condición humana. Y de ello se da cuenta y razón con variedad de tonos y registros estilísticos (entre lo épico y lo cómico), con aprovechamiento de la narración oral, del



ARCHIVO

mito y de la tradición literaria y con abundante caudal léxico que incluye el habla marinera y el castellano de los siglos de oro e incluso algunas palabras del tagalo.

ÁNGEL BASANTA

Domingo de Tentación

CARLES CASAJUANA. SEIX BARRAL. BARCELONA, 2004. 157 PÁGINAS, 13 EUROS

A propósito de libros como éste de Carles Casajuana (San Cugat, 1954), que provocan fascinación y a la vez desasosiego al dar cuenta de la realidad sin maquillarla —y así la historia lleva implícita la denuncia— escribió Carlos Fuentes que en literatura sólo se sabe lo que se imagina. Cualquier lector sensible y atento a lo que sugieren sus silencios, su ritmo tranquilo y una prosa sobria que cuenta con cierta distancia irónica pero sin despego, sabrá reconocerlo. *Domingo de Tentación* es la presentación de un escritor inteligente a quien su experiencia de diplomático le ha permitido documentar la dictadura en Bolivia. Ese es el contexto elegido para ambientar un relato que se bifurca en tres y narra de forma alterna-

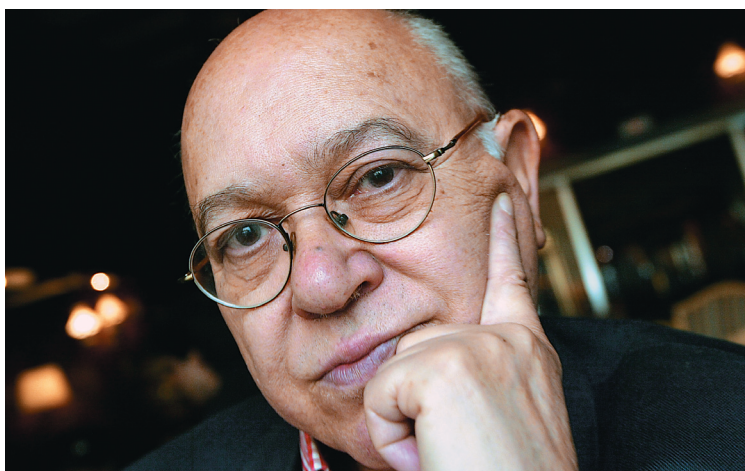
tiva otros tantos sucesos que fuera de su marco podrían parecer historias mínimas, pero no lo son.

Arranca la primera con un narrador que relata los pormenores de una excursión a una de las cimas de los Andes. Alterna esta peripecia con el relato de lo que está sucediendo en la capital, La Paz, en casa de un diplomático que presta asilo al único superviviente de “una matanza de diez miembros de la dirección del MIR”. Y cuenta la tercera las dificultades a las que se enfrentan dos españoles que asumen la dirección de un hotel a orillas del lago Titicaca, y cómo se acaban rindiendo a los beneficios de un inesperado negocio. Nada une, en principio, a las tres: sólo el estar cercadas por referencias a los constantes to-

ques de queda, a la “cancela simbólica” que representan los Andes. Como la coincidencia en el tiempo de situaciones que parecen no tener salida, ese “domingo de tentación”, último día del carnaval andino, el único en el que “no pueden buscarse caminos nuevos”. De ahí que asistamos a lo que leemos como se asiste a un inquietante documental que nos recuerda la ausencia —y la fragilidad— de libertades elementales en países situados a la espalda del mundo, contado con la poética de ese género y dando a la vez respuesta a las más altas exigencias de todo gran propósito novelesco.

PILAR CASTRO

Isaac Montero no ha practicado jamás la literatura como instrumento para exhibir ingeniosos juegos malabares. La docena y media de títulos de su obra narrativa acredita que, lejos de toda frivolidad, Montero utiliza la novela para ofrecer la imagen artística –y crítica– de la sociedad en una determinada época.



CHEMA TEJEDA

El vuelo de la crisálida

ISAAC MONTERO. TALLER DE MARIO MUCHNIK. MADRID, 2004. 608 PÁGINAS, 24 EUROS

Si hubiese que buscar entre nosotros un equivalente de lo que en la novelística norteamericana representa un autor como Norman Mailer, Montero sería tal vez el candidato más firme a ocupar el puesto. Conviene advertir, sin embargo, que el carácter testimonial que posee la obra del escritor no acarrea un ápice de superficialidad. *El vuelo de la crisálida*, por ejemplo, es una construcción narrativa extremadamente compleja, por la que desfilan, a veces fugazmente, más de setenta personajes de distintos estratos sociales. Por otra parte, las diez partes en que se divide la novela están íntegramente compuestas por diálogos cuyos interlocutores a veces ni siquiera se mencionan. Fuera de la estructura dialógica, quedan tan sólo breves fragmentos de comunicados oficiales que anuncian o justifican la selección de los textos reproducidos –conversaciones grabadas, por tanto– o aluden a la existencia de otros diálogos de menor interés. Como estampa dialogada de una época –que en este caso abarca aproximadamente los últimos veinte años del siglo XX–, *El vuelo de la crisálida* hace recordar modelos clásicos como *La lozana andaluza*. Pero la minuciosa reconstrucción de conversaciones

privadas, las escuchas clandestinas por parte de misteriosas organizaciones, la vigilancia de vidas ajenas, en suma, obliga a considerar la amenaza de un mundo en el que la intimidad es allanada sin cesar; en una sociedad compuesta por los que vigilan y los que son vigilados. Acaso Montero ha tenido presente lo que ya se insinuaba en *The Conversation*,

una película premonitrice que vendría revisar.

Sea como fuere, las conversaciones que forman *El vuelo de la crisálida* constituyen la creación de su personaje central, Pedro Pablo Sanjuán, que inventa una intriga, hecha a base de verdades deformadas, cuyo destinatario final será Águeda, una persona con la que Sanjuán

mantuvo alguna relación en su juventud y que se encarga de enjuiciar el expediente en una carta final. Allí se pregunta: “¿Autobiografía encubierta, novela en clave, crónica de un fracaso? ¿Testamento, memorias? ¿Simple relato de tu fantasía?” (pág. 600). En otro momento, Águeda define *El vuelo de la crisálida* como “ilusoria crónica de tu vida” (pág. 602) y enumera las diferencias entre los hechos que vivió Sanjuán y la versión ofrecida en su escrito. Se recalca así la idea de que la literatura nace aferrada a la realidad para ir luego despegándose de ella y creando su propio espacio, de modo que un

narrador mezcla en su relato lo que fue y lo que soñó ser, lo que hizo y lo que vio hacer a otros o pensó que hacían. Aquí, las burlas con la ficción inverosímil de la Crisálida creada por Sanjuán, e incluso el carácter casi esperpéntico de muchas escenas, no ocultan la existencia de personajes corruptos, de asuntos graves, de fraudes nacidos de la connivencia entre la política y los negocios. Entre burlas y veras, en efecto, Montero levanta frente al lector el gigantesco tapiz de una sociedad acomodaticia en la que la ética ha huido tanto de los despachos gubernamentales como del ámbito de la justicia.

Para sostener este complejo entramado sobre centenares de secuencias dialogadas en las que el lector tiene a menudo que identificar a los interlocutores por su habla peculiar, hacía falta un escritor sensible a los más diversos registros del lenguaje, desde la jerga más desgarrada hasta la exquisitez culta. Y *El vuelo de la crisálida* es también una extraordinaria creación verbal. Léase con detenimiento, sin arredarse por la extensión de la obra, y se encontrarán centenares de motivos para el deleite estético.

RICARDO SENABRE

Una demanda de 1995 de Hassan II contra el Editor de Leer

LA PERSECUCIÓN

www.revistaleer.com

leer

PREMIO NACIONAL AL FOMENTO DE LA LECTURA
La revista Decana de Libros y Cultura
Año XX N° 155 Septiembre 2004

**DIVULGACIÓN
CÓMO SER CULTO EN
DIEZ DÍAS**

Una extraña demanda de 1995 de Hassan II
contra JOSÉ LUIS GUTIÉRREZ, Editor de LEER

LA PERSECUCIÓN

YA A LA VENTA



La noche

del oráculo

POR PAUL AUSTER

jales temblorosos que van arrastrando los pies y no pueden poner uno delante de otro sin mirar cuál es cuál. Incluso a la lentitud con que me movía entonces, andar me producía una extraña y volátil sensación de ligereza, un barullo de señales confusas y fallidas conexiones mentales. El mundo empezaba a girar y dar tumbos ante mis ojos, desplazándose como una imagen en un espejo ondulado, y siempre que intentaba centrar la mirada en una sola cosa, aislar un objeto de la vertiginosa avalancha de colores —un pañuelo azul anudado a la cabeza de una mujer, digamos, o la luz roja en la parte trasera de una furgoneta—, empezaba inmediatamente a descompo-

nerse, a esfumarse, a desaparecer como una gota de tinta en un vaso de agua. Todo temblaba y se estremecía, se disgregaba en todas direcciones, y durante las primeras semanas me costaba trabajo averiguar dónde acababa mi cuerpo y empezaba el resto del mundo. Me daba contra las paredes y los cubos de basura, me enredaba en las correas de los perros y los papeles que llevaba el viento, tropezaba en las aceras más lisas. Llevaba toda mi vida viviendo en Nueva York, pero ya no entendía ni las calles ni el gentío, y cada vez que salía a una de mis breves excursiones me sentía como perdido en una ciudad desconocida.

El verano llegó pronto aquel año. Al final de la primera semana de junio empezó a hacer bochorno, un tiempo desagradable, agobiante: día tras día de cielos apáticos, verdosos; el aire impregnado de efluvios de basura y gases de los tubos de escape; el calor que emanaba de cada ladrillo y bloque de cemento. A pesar de todo seguía delante, obligándome a bajar las escaleras y salir a la calle

todas las mañanas, y a medida que el desconcierto se me iba disipando en la cabeza y las fuerzas me volvían poco a poco fui capaz de alargar los paseos y llegar a algunos de los rincones más apartados del barrio. Diez minutos pasaron a ser veinte; una hora se convirtió en dos; dos horas se hicieron tres. Respirando trabajosamente, con la piel siempre bañada en sudor, caminaba sin rumbo como un espectador del sueño de otro, observando el bullicioso ajeteo del mundo y maravillándome de haber sido un día como aquella gente que me rodeaba; siempre con prisa, siempre de acá para allá, siempre tarde, apurándome para hacer un montón de cosas más antes de que se pusiera el sol. Ya no

Las primeras páginas de su próximo libro le delatan: Paul Auster sigue siendo el sorprendente narrador que borra las fronteras entre ficción y realidad encadenando un juego de ilusiones y de casualidades que lleva a sus protagonistas a situaciones insospechadas. Mañana se publica en España *La noche del oráculo* (Anagrama), la última novela del autor de *El libro de las ilusiones*, en la que, bajo un clima de misterio, de nuevo el protagonista esquivo la muerte y se redime gracias a la escritura. EL CULTURAL adelanta las primeras páginas de esta ficción de ficciones, que esconde desconcertantes espejos.

Había estado mucho tiempo enfermo. Cuando llegó el día de salir del hospital apenas sabía andar, casi no recordaba quién era. Haga un esfuerzo, me dijo el médico, y en tres o cuatro meses volverá a habituarse a las cosas. No le creí, pero de todos modos seguí su consejo. Me habían desahuciado, y ahora que había desbaratado sus predicciones y seguía misteriosamente con vida ¿qué otra cosa podría hacer sino vivir como si tuviera todo un futuro por delante?

Empecé dando pequeños paseos, nada más que una o dos manzanas y luego vuelta a casa. Sólo tenía treinta y cuatro años, pero a todos los efectos la enfermedad me había convertido en un anciano: uno de esos vie-

CHEMA CONESA

servía para seguir jugando a aquello. Ahora era mercancía estropeada, un cúmulo de piezas averiadas, un desbarajuste neurológico, y todo aquel afán de ganar y gastar me dejaba completamente frío. Para distraerme un poco, empecé a fumar otra vez y a pasar la tarde en cafeterías con aire acondicionado, pidiendo refrescos y bocadillos de queso a la plancha mientras escuchaba conversaciones perdidas y me leía tres periódicos distintos de cabo a rabo. Pasó el tiempo.

El día en cuestión –18 de septiembre de 1982–, salí del apartamento entre las nueve y media y las diez de la mañana. Mi mujer y yo vivíamos en Brooklyn, en el barrio de Cobble Hill, a medio camino entre Brooklyn Heights y Carroll Gardens. Normalmente echaba a andar en dirección norte, pero aquel día fui hacia al sur, torciendo a la derecha al llegar a la calle Court y siguiendo seis o siete manzanas en línea recta. El cielo estaba del color del cemento: nubes oscuras, ambiente plomizo, llovizna arrastrada por grises ráfagas de viento. Siempre he tenido debilidad por esa clase de tiempo, y me sentía contento en aquella mañana deslucida, sin echar en absoluto de menos la canícula de días atrás. A los diez minutos de salir, a mitad de la manzana situada entre Carroll y President, vi una papelería en la acera de enfrente. Estaba encajonada entre un zapatero remendón y una tienda de comestibles abierta las veinticuatro horas, la única fachada alentadora en una hilera de edificios mediocres y ruidosos. Supuse que no llevaba mucho tiempo allí, pero a pesar de ser nueva y del ingenioso arreglo del escaparate (torres de bolígrafos, lapiceros y reglas colocados de forma que recordaban la silueta de Nueva York recortada contra el cielo), el Palacio de Papel parecía una papelería muy pequeña para ofrecer algo interesante.

Si decidí cruzar la calle y entrar debió de ser porque en mi fuero interno deseaba ponerme a trabajar otra vez; sin saberlo, sin ser consciente del impulso que iba creciendo en mi interior. No había escrito nada desde que volví del hospital en mayo –ni una frase, ni una palabra– y no sentía el menor deseo de hacerlo. Ahora, tras cuatro meses de apatía y silencio, se me metió de pronto en la cabeza que tenía que renovar las existencias: plumas y lapiceros, un cuaderno, cartuchos de tinta y gomas de borrar,

carpetas y blocs de notas, de todo. Había un chino sentado tras la caja registradora en la parte delantera. Parecía un poco más joven que yo. Y al mirar por el escaparate cuando me disponía a entrar en la tienda vi que estaba inclinado sobre una libreta, escribiendo columnas de cifras con un portaminas de color negro. Pese al frío que hacía aquel día, llevaba una camisa de manga cor-

cal con tan poco espacio ofrecía una selección sorprendente y esmerada, y me impresionó el cuidado con que se había procedido a almacenar y colocar tal plétora de objetos, que parecían incluir desde sujetapapeles de latón de seis tamaños diferentes a doce modelos distintos de clips. Al dar la vuelta a la esquina y empezar a recorrer el otro pasillo hacia la parte delantera, ob-

Sólo tenía treinta y cuatro años, pero la enfermedad me había convertido en un anciano: uno de esos viejales temblorosos que van arrastrando los pies y no pueden poner uno delante de otro sin mirar cuál es cuál

ta –una de esas ligeras y anchas prendas veraniegas de cuello abierto– que acentuaba la delgadez de sus brazos cobrizos. Sonó un campanilleo cuando abrí la puerta y el hombre alzó un momento la vista para saludarme cortésmente con un movimiento de cabeza. Le devolví el saludo, pero antes de que pudiera decirle algo volvió a bajar la vista para sumirse de nuevo en sus cálculos.

El tráfico debía de pasar por un rato de calma en la calle Court, a menos que el cristal del escaparate fuera sumamente grueso, porque mientras echaba a andar por el primer pasillo para inspeccionar la tienda, de pronto percibí el silencio que reinaba allí dentro. Yo era el primer cliente del día, y la quietud era tan absoluta que se oía el rasgueo del lapicero del chino a mi espalda. Siempre que pienso ahora en aquella mañana, el ruido del lápiz es lo primero que me viene a la memoria. En la medida en que la historia que me dispongo a contar tenga algún sentido, creo que ahí es donde comienza: en el lapso de aquellos breves segundos, cuando el ruido de aquel lápiz era el único que quedaba en el mundo.

Empecé a recorrer el pasillo, deteniéndome cada dos o tres pasos para examinar los artículos de los anaqueles. Se trataba en su mayoría de material escolar y de oficina normal y corriente, pero para ser un lo-

servé que habían dedicado una estantería a una serie de artículos italianos con tapas de piel, agendas de direcciones hechas en Francia, delicadas carpetas japonesas de papel de arroz. Había también dos montones de cuadernos alemanes y portugueses. Los portugueses me resultaban especialmente atractivos, con sus tapas duras, sus líneas cuadrículadas y sus pliegos de resistente papel cosido donde no se corría la tinta, y en cuanto cogí uno y lo tuve entre las manos supe que iba a comprármelo. No

tenía nada de extravagante ni ostentoso. Era un artículo práctico: sobrio, sin pretensiones, funcional, nada de esos libros de hojas en blanco que a uno se le ocurriría comprar para hacer un regalo. Pero me gustaba el detalle de que estuviera encuadrado en tela, y también me complacía el formato: veintitrés centímetros y medio por dieciocho y medio, lo que lo hacía ligeramente más corto y más ancho que los cuadernos normales. No puedo explicar por qué, pero esas dimensiones me parecieron sumamente satisfactorias y al tener aquel cuaderno en las manos por primera vez sentí algo parecido a un placer físico, una súbita, incomprensible oleada de bienestar. Sólo quedaban cuatro cuadernos en el montón, cada uno de distinto color: negro, rojo, marrón y azul. Me decidí por el azul, que por casualidad era el que estaba encima. ■

La sombra del hijo

Pocas veces la realidad y la ficción se han confundido tanto en la obra de Paul Auster (Nueva York, 1948) como en *La noche del oráculo*, quizá porque bajo los rasgos del desencadenante de la tragedia, hijo del mejor amigo del protagonista y de su esposa, es posible reconocer a Daniel, el hijo mayor del propio escritor. Complicado en un oscuro ajuste de cuentas por drogas, con dificultades en la escuela y en la familia tras el matrimonio del escritor con su segunda esposa, Siri Hustvedt, Daniel Auster (1978) parece ser un asunto pendiente. En 1998 Daniel se declaró culpable en la corte suprema de Manhattan del robo de 300 dólares a un traficante de drogas asesinado, y fue condenado a cinco años con libertad bajo fianza. Quizá por eso, Paul Auster prefiere no comentar sus problemas por “demasiado personales”.

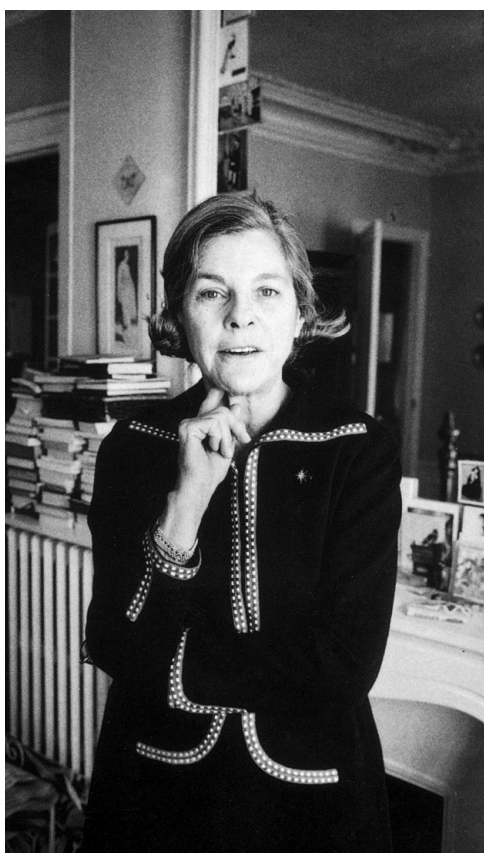
El grupo

MARY MCCARTHY. TRADUCCIÓN DE PILAR VÁZQUEZ. TUSQUETS. BARCELONA, 2004. 434 PÁGINAS, 18'50 EUROS

El nombre de Mary McCarthy (1912-1989) no resulta tan popular como el de Susan Sontag, pero se trata de una autora cuya trayectoria literaria y social en defensa de propuestas de corte liberal—sobre todo en el período de entreguerras—bien pudiera equipararse a aquélla, de igual forma que encontraremos en Kate Chopin su más genuino antecedente.

Sus obras (*The Company She Keeps*; *Memoirs of a Catholic Girl...*) estuvieron marcadas por una clara huella autobiográfica y entre todas ellas destaca precisamente *El Grupo* donde recrea sus años en la femenina, prestigiosa y neoyorquina universidad de Vassar (*Writing Dangerously: Mary McCarthy and Her World* de Carol Brightman merece ser destacada como la mejor biografía de la autora).

Nos encontramos ante una novela coral donde ocho jóvenes idealistas (Kay, Dottie, Pokey, Helena, Lobby, Priss, Lakey y Polly) recién graduadas intentarán enfrentarse y cambiar, en el del período de entreguerras, un mundo en el que “todas ellas sin excepción coincidían en que lo peor que podía sucederles era llegar a ser como mamá y papá, unas personas envaradas y timoratas” (pág. 18). La acción se inicia en junio de 1933; Kay (en cierta forma alter ego de la propia McCarthy) se va a casar justo una semana después de terminar la universidad. Como no podía ser menos sus siete amigas están invitadas a la boda y desde este primer capítulo nos acompaña esa misma “intensa sensación de aventura” que sienten las amigas sentadas en la “silenciosa iglesia casi vacía” (pág. 10). El final, en un “bonito día de julio” siete años más tarde, vuelve a pivotar de nuevo en torno al personaje de Kay que acaba de morir con tan sólo veintinueve años. Entre medio “había estallado la guerra, Francia había caído; la Luftwaffe bombardeaba Inglaterra...” (pág. 409). No es el mundo lo único que ha cambiado du-



JILL KREMENTZ

rante esos siete años, también ellas han sufrido su propio vía crucis. A lo largo de los 15 capítulos que conforman el volumen iremos conociendo cómo cada una de ellas fracasa en sus revolucionarios intentos de cambio. Como le ocurriera a Edna Pontellier en *El Despertar* de la citada Chopin, la sociedad, la historia, las costumbres... están demasiado arraigadas como para tambalearse ante los embates de ocho jóvenes idealistas; y también como ocurriera con Edna,

son ellas en buena parte causantes de su desgracia, “...las estudiantes de Vassar no eran bien vistas; se habían convertido en un símbolo de su superioridad” (pág. 35).

Como quiera que sea el medio siglo transcurrido entre *El Despertar* (1899) y *El Grupo* (1954) resulta obvio, y al mismo tiempo algunos de los temas planteados

Cuando apareció la primera edición de *El grupo* en 1963 (al precio de seis dólares de los de entonces), Norman Mailer fue el encargado de reseñarla en el *New York Review of Books* del 17 de octubre. La reseña se titulaba “El caso Mary McCarthy” y comenzaba así: “Tenía que ocurrir. Estaba escrito que llegaría un día en que nuestra Primera Dama de las Letras escribiría un libro como éste, que haría que todo el mundo se sobresaltase”. “Las críticas publicadas hasta ahora”, resumía, “nos la traen volando con alas de oro: ‘brillante’, ‘afinada’, ‘superlativa’, ‘increíblemente valiosa’... Desde que Elizabeth Janeway publicó *The Walsh Girls* ningún libro escrito por una mujer había logrado la unanimidad de esta gente. Y ha ocurrido con Mary, nuestra santa, nuestro árbitro, nuestra Juana de Arco, la única capaz de recorrer de arriba abajo nuestro pobre reino encharcado”.

pueden resultar anacrónicos para lector del siglo XXI. Para valorar en su justa medida será necesario, por una parte, situarla en su tiempo, por otra, entender la aproximación satírica de McCarthy a la realidad del momento. Es en este contexto cuando alcanzan pleno sentido algunas de las observaciones de las protagonistas: “Según Kay, el orgasmo era algo poco frecuente, algo que el marido tenía que provocar mediante la cuidadosa observación de su esposa y la estimulación manual” (pág. 49); o aquella otra si cabe más irónica sobre los preservativos en labios de Helena: “Pero siempre se podría aprender a utilizar preservativos. ¿Los has visto? Es tan sencillo como lavarte los dientes” (pág. 155); sorprendente es la de Priss, quien pensaba que amamantando a su hijo, en vez de darle el biberón, superaría el rechazo y que su marido “se los acariciaría” (pág. 266); sin pasar por alto la reflexión de Polly respecto a las relaciones hombre-mujer: “Había descubierto una pequeña y triste ley: los hombres nunca llaman cuando los necesitas, sino sólo cuando no los necesitas” (pág. 305). Es precisamente este lado humano, ingenuo si se quiere, de las protagonistas el que provoca la empatía del lector (imagino que incluso potenciado en el caso de las lectoras) propiciando una cierta laxitud crítica al abordar pasajes excesivamente melodramáticos. Mary McCarthy va desgranando capítulo a capítulo distintos temas que preocupaban a la mujer de su tiempo, desde la educación como liberación hasta la virginidad pasando por implicaciones inherentes a la psicología femenina. Aspectos, como se ve, ya superados en nuestros días... ¿O no?

JOSÉ ANTONIO GURPEGUI

Contemporáneos. Prosa

VV. AA. EDICIÓN DE DOMINGO RÓDENAS MOYA. FUNDACIÓN SANTANDER CENTRAL HISPANO. MADRID, 2004. 588 PÁGS., 24 E.

El grupo de escritores mexicanos conocidos como “Contemporáneos” no había merecido aún entre nosotros atención suficiente, pese a la antología poética que les dedicó el malgrado hispanista barcelonés Luis Maristany, aunque podamos destacar los estudios, en México, de Luis Mario Schneider y, en especial, los de Guillermo Sheridan.

EL problema fundamental de un grupo que nunca llegó a consolidarse como tal fue, como en la generación del 27 española, la diversidad de sus trayectorias e intereses literarios. El esfuerzo de Domingo Ródenas Moya ha sido, en este sentido, doble: ha trazado una introducción que les sitúa en su contexto histórico, sin disimular las divergencias y silencios de las corrientes literarias mexicanas dominantes, y se ha ocupado de la zona menos conocida y valorada de su obra: la narrativa y el ensayo (en este último género reside el gran mérito del antólogo). Nunca resulta fácil elegir fragmentos de novelas, pese a la calidad de una prosa que Ródenas sitúa en paralelo a la que practicará, en España, el heterogéneo grupo ligado a “Revista de Occidente”, los tachados por comodidad como “deshumanizados”, aprovechando el conocido título del ensayo de Ortega, autores de los que Ródenas se ocupó en sus libros de 1997 y 2000. En efecto, la exquisita prosa de los escritores del mal llamado grupo es perfeccionista, tiende a la morosidad descriptiva azoriana, al desprecio del tema, al uso de imágenes próximas a la poesía. Repudian el siglo XIX, huyen del Modernismo y hasta del naturalismo realista, se deleitan en los ambientes sofisticados, donde se cultivan las buenas maneras y hasta la cursilería —de la que, en ocasiones, ellos mismos no lograrán escapar—, valoran los hallazgos vanguardistas, aun-

que nunca abusan de ellos. Pero abundan automóviles, literatura estadounidense y francesa (Gide, especialmente), viajes, el “flirt” en el amor y la elegante superficialidad. Es, en buena medida, una literatura cuya perspectiva masculina se diferencia, en los años de la postevolución mexicana, de cualquier épica, del sobado romanticismo. Mucho le deberán a Alfonso Reyes y algo a Pedro Henríquez Ureña. No hay vacíos literarios. Pero del humus de estos cultivados que huirán del folklore como de la peste nacerá más tarde Octavio Paz y su promoción.

¿Son los hijos americanos de Benjamín Jarnés? Sin duda le leyeron, como siguieron “Revista de Occidente”. El lector podrá advertir la evolución de cada uno. Ródenas nos ofrece como pórtico a cada uno de los autores una sucinta nota bio-bibliográfica. Más interés tienen los ensayos críticos que los amplios fragmentos narrativos elegidos. Los lúcidos artículos de Jorge Cuesta (1903-1942) han constituido una revelación, no sólo por su concepción del género novelístico, por su idea de la tradición nacional —fantasma que sigue proyectándose sobre las literaturas ibéricas y latinoamericanas—, sino por su personal concepción del “grupo”, del que José Gorostiza (1901-1973) fue iniciador y algo disidente. Resulta extraordinariamente

crítico en “Hacia una literatura mediocre”, donde dice no haber hallado ni un sólo libro de poemas mexicano destacado en 1930. Sus “Notas sobre poesía” merecen tomarse en consideración. En José Martínez Sotomayor (1895-1980), en su “La rueda del aire”, advertimos rasgos que presagian el realismo mágico (unas zapatillas que ensayan de noche) combinado con la abulia noventayochista y cierto costumbrismo. Salvador Novo (1904-1974) utiliza el humor y sus descripciones urbanas poseen rasgos de Dos Pasos. Como algún otro, muestra su interés por el cine. En “Return ticket” (1927-1928), excelente texto auto-

da en 1927, se convirtió pronto en emblemática. Hoy resulta envejecida, intelectualoide y bordea la cursilería. No era función de Ródenas la revisión crítica, pero hubiera podido ser más severo en sus juicios. Más interesantes resultan sus “Reflexiones sobre la novela”, donde trata con justicia la obra barrojana, así como las de Gómez de la Serna y Paul Morand. Excelentes son “Variedad” y “Cuaderno”, de Xavier Villaurrutia (1903-1950) con su tan actual fragmentarismo. Fue considerado el más brillante de la promoción. El prologuista no olvida el papel fundamental de las revistas (“Los Contemporáneos” se publicó entre junio de 1928 y diciembre de 1931). Cosmopolitas, audaces, inteligentes, brillantes, los textos nos ofrecen sorpresas y motivos de reflexión. La



**LOS “CONTEMPORÁNEOS”
JAVIER VILLAURRUTIA,
JAIME TORRES BODET Y
SALVADOR NOVO**



biográfico, exhibe su conocimiento de la literatura estadounidense. Gilberto Owen (1904-1952) en “Novela como nube” nos ofrece su concepción del género: “el determinismo quiere, en mis novelas, la evolución de la nada al hombre, pasando por el fantoche. La escala al revés me repugna”. Su breve texto sobre Gide es espléndido. *Margarita de Niebla*, de Jaime Torres Bodet (1902-1974), publica-

extensión del volumen nos llevará a interesarnos también por lo que no se ha incluido. Es aconsejable servirse, en paralelo, de una antología poética, la más reciente entre nosotros, publicada por DVD en 2001 (*Contemporáneos*, edición de Blanca Estela Domínguez y presentación de Iris Zavala).

JOAQUÍN MARCO

Memorias de mi vida

GIORGIO DE CHIRICO. TRADUCCIÓN DE SOFÍA CALVO. SÍNTESIS. MADRID, 2004. 335 PÁGINAS, 15,50 EUROS

Como su hermano Alberto Savinio, Giorgio de Chirico (1888-1978) alternó la pintura con la escritura, aunque dándole a esta última un preciso valor de “autorretrato” vindicativo, exactamente el mismo que infundió, ya como pintor, a sus autorretratos “clásicos” de posguerra.

CON unos y otros, De Chirico perseguía unos objetivos bien precisos: documentar su vida y obra como un proceso de constante aprendizaje y perfeccionamiento, en pos de saberes que los artistas de la modernidad habían olvidado; denunciar la miopía y el oportunismo de críticos y marchantes, empeñados en reducir su obra al llamado período “metafísico”, inaugurado antes de la primera guerra mundial y superado en los albores de la segunda; denotar, consecuentemente, todo vanguardismo, y proclamar su propia genialidad y la de algunos allegados (su mujer, autora de una importante obra teórica, y su hermano Savinio, entre otros). Pólvora mojada, quizá: los manuales siguen ligando su nombre al fugaz episodio de la “pintura metafísica”, e insisten en em-

parentar las creaciones de este período con las del todavía nonato Surrealismo, y en preferirlas a todo lo que De Chirico hizo después.

El pintor no se engaña en cuanto a las causas de este reduccionismo: lo denuncia como una maniobra de marchantes y críticos dirigida a potenciar el valor de un producto determinado en detrimento del de una obra en constante evolución y doctrinalmente cargada de argumentos contra el tipo de arte al que esos mismos marchantes y críticos deben su fortuna e influencia. Para De Chirico, la pintura moderna entró en un proceso de degradación irreversible desde el momento en que los pintores empezaron a olvidar los saberes técnicos de antaño y, con ellos, la sólida moral artesanal que subyacía a la creación artística. Este pro-



G. DE CHIRICO, AUTORRETRATO (1953)

ceso empezó a manifestarse en el Impresionismo y no ha hecho otra cosa que avanzar.

Los resultados son evidentes: el pintor moderno no sabe pintar, sus obras no pasan de ser “costras”, adhesivos que unos intelectuales adocenados se empeñan en fingir que admiran, para desconcierto de un público ingenuo y maleable; mientras que la pintura clásica, la que exige maestría técnica y familiaridad con la tradición, se impone por sí misma al gusto no deformado de las personas de bien, sin exigir innece-

sarias mediaciones. Se entiende que De Chirico no resultara simpático a muchos contemporáneos, especialmente a los implicados en esa monumental feria de vanidades en que se ha convertido el arte moderno. Nada mejor, para desenmascararla, que la ironía que el pintor derrocha en las mejores páginas de estas *Memorias*: los que emplea, por ejemplo, para describir las *soirées* en casa de Apollinaire, o le llevan a atribuir el don de la ubicuidad a cierto crítico capaz de desvanecerse como por ensalmo en plena calle para no devolverle el saludo al temible y escamado polemista.

De que lo fue no cabe la menor duda. Y de que él mismo fue proclive a la vanidad, que quizá debamos entender, en su caso, como una manifestación de la inteligencia herida. Y que nunca fue tan grande como para impedirle afirmar que incluso la anhelada perfección “es un espejismo”, como lo es la felicidad y la propia vida.

JOSÉ MANUEL BENÍTEZ ARIZA

O T R A S V I D A S



Carmen Laforet

T. ROSENVINGE Y B. PRADO. OMEGA. 512 PÁGS. 45 E.

SÓLO 120 de las más de 500 páginas de este libro corresponden a la biografía de la escritora catalana que han escrito al alimón Teresa Rosenvinge y Benjamín Prado: el resto es una selección

de textos —relatos, artículos, fragmentos de unas cosas y de otras— que son una buena forma (algo excesiva, tal vez) de completar el retrato. Los autores plantean los enigmas de la biografía de Laforet: su explosiva irrupción con la publicación de *Nada* (1945), premio Nadal y tercer libro

más leído de la literatura española, sólo superado por *El Quijote* y *La familia de Pascual Duarte*; y, sobre todo, su voluntaria desaparición posterior. Los plantean, pero no llegan a resolverlos del todo: y ese respeto por el enigma es virtud en cualquier biografía.

Memorabilia

JUAN GIL-ALBERT. TUSQUETS. 382 PÁGS. 19 E.

QUE nadie espere evocaciones poéticas al estilo de J. Ayesta en estos escritos de Juan Gil Albert (1904-1994). “A mi edad”, escribía, “todo hombre tiene que haberse dicho lo que es, lo que parece haber venido a hacer en el mundo; de un modo perentorio y esencial”. En esa frase está contenido el

tono y el fondo de este tomo que reúne los tres volúmenes de prosa autobiográfica que su autor publicó entre 1974 y 1977: *Los días están contados*, *Memorabilia* y *Drama patrio*. La publicación de su prosa biográfica se suma a la reedición de su obra que lleva a cabo Pre-Textos. La infancia, la guerra



civil, el exilio mexicano y el regreso son las estaciones de una vida fuente de creación y reflexión. Hay unos pocos autores que cuando hablan de su vida hablan de la nuestra. Gil-Albert es de esos.

Cambio de rumbo. Testimonio de una presidencia

MIGUEL DE LA MADRID (COL. ALEJANDRA LAJOUS). FCE/TURNER. MÉXICO/MADRID, 2004. 871 PÁGINAS, 35 E.

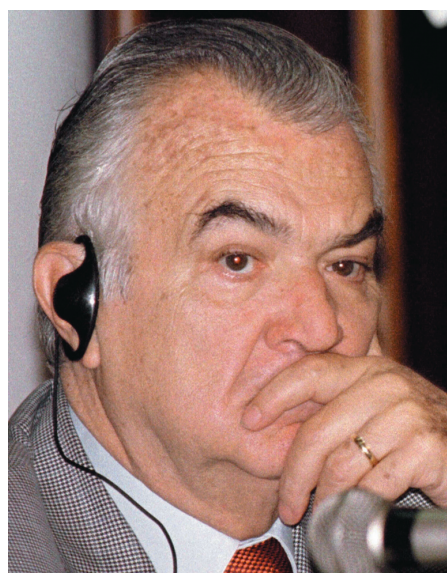
Desde hace años, el sistema político mexicano está asistiendo a un cambio de costumbres en los ex-Presidentes. Hasta la década de 1970, y en especial hasta los gobiernos de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) y de José López Portillo (1976-1982), los máximos mandatarios fungían como verdaderos emperadores cuando ostentaban la Presidencia.

TENÍAN toda la información en sus manos y manejaban a su antojo los resortes del poder. Nombraban, quitaban, castigaban, premiaban a unos y a otros por sus acciones como si de un rey en un sistema de Antiguo Régimen se tratara. A cambio, cosechaban lealtades y engrasaban las correas de la maquinaria del clientelismo. Una vez que terminaba su mandato, tenían el compromiso de callar los secretos de la alta política. Su silencio ayudaba a actuar con libertad al nuevo Presidente.

Miguel de la Madrid, en un contexto político especial sale a la palestra para remover el pasado reciente de México. Después del verano de 2000, el Partido Revolucionario Institucional dejó de controlar la Presidencia de la República, por lo que el Presidente entrante (en este caso, Vicente Fox, del Partido Acción Nacional) en vez de apoyarse en los silencios de sus antecesores, pasó a denunciar sus acciones para tratar de aumentar su prestigio. Uno de los resultados inmediatos fue que los exPresidentes comenzaron a escribir sus memorias para tratar de convencer a propios y extraños de que sus gobiernos habían sido honestos. Primero tomó la pluma Carlos Salinas de Gortari (*México un paso difícil a la modernidad*, Plaza y Janés, Barcelona, 2000) para explicar su versión del turbulento año 1994 en el que los asesinatos y la crisis económica empañaron la labor de todo un sexenio. Ahora Miguel

de la Madrid trata de adelantarse a la Historia publicando sus memorias en el momento en el que se avecina un fuerte terremoto político ocasionado por las elecciones de 2006. Los múltiples candidatos de todos los partidos están tratando de aprovecharse electoralmente de las inmundicias del pasado para ganar votos. El silencio ha dejado de ser un activo para convertirse en un enemigo (el que calla otorga). Ahora toda vale y la lucha es de todos contra todos.

Miguel de la Madrid narra con el detalle de un texto escrito sobre la



REUTERS

marcha los momentos más significativos de su gobierno. Explica, entre otras cuestiones, por qué consideró romper con el modelo económico anterior (de ahí el nombre del libro),

describe los detalles de los mecanismos del poder (y en especial la elección del presidente Carlos Salinas), aclara el manejo de la crisis de la deuda de 1982 y da pistas para entender cómo y por qué los sindicatos aceptaron su cambio de rumbo en la política económica. El lector atento encontrará a lo largo de sus páginas un sin fin de detalles de interés. El estudioso especializado hallará importantes puntos de vista nuevos.

El libro fue tomado forma a lo largo del sexenio (1982-1988). Alejandra

Lajous, en su papel de Cronista de la Presidencia de la República, fue organizando materiales e información, entrevistándose regularmente cada dos o tres semanas con Miguel de la Madrid y preparando los borradores que después serían revisados cada tres meses por el Presidente. El texto que aparece editado ahora por Fondo de Cultura Económica y Turner es la memoria política presidencial original sin cortes ni adendas que se fue tejiendo conforme iba avanzando el tiempo. En algunas ocasiones hay frases duras contra alguna persona del gabinete, en otras aparecen críticas duras del sistema político mexicano. Miguel de la Madrid con la publicación de su verdad ha dejado claro que el pasado es importante para entender el presente. Sin duda, se trata de un buen libro. Ahora hace falta que los que compiten para convertirse en Presidente en 2006 expliquen con nitidez cuáles son sus planes para el futuro.

PEDRO PÉREZ HERRERO

REVISTA DE
Libros
DE LA FUNDACIÓN CAJA MADRID

REVISTA DE
Libros
DE LA FUNDACIÓN CAJA MADRID

¿Qué es la cultura?
ENRIQUE LUQUE

La agonía de Franco
PAUL PRESTON

Los orígenes del Tercer Reich
JOCHEN KÖHLER

septiembre 2004

www.revistadelibros.com

Si no conoce Revista de libros, envíenos sus datos por correo electrónico a: promocion@revistadelibros.com y le remitiremos un ejemplar

España en Europa. 1945-2000. Del ostracismo a la modernidad

JULIO CRESPO MACLENNAN, MARCIAL PONS. MADRID, 2004. 392 PÁGINAS, 26 EUROS



DURÃO
BARROSO, EX PRIMER
MINISTRO
PORTUGUÉS Y
ACTUAL PRESIDENTE DE LA
COMISIÓN
EUROPEA

MANUEL DE ALMEIDA

La idea de la integración de España en Europa ha cobrado una especial actualidad con ocasión de los últimos cambios políticos, que algunos han presentado como la oportunidad para un retorno a una supuesta y perdida armonía europea.

POR otros, en cambio, ha sido vista como una simple entrega a los intereses de Francia y Alemania. La causa europea, en definitiva, ha sido utilizada como palestra de las cuestiones políticas internas, lo que no habría sido posible si no hubiera existido una larga tradición de situar en el horizonte europeo buena parte de nuestras esperanzas de cambios políticos.

El libro de Julio Crespo MacLennan, fruto de una tesis presentada en la Universidad de Oxford, constituye una buena guía para seguir los pasos de ese esfuerzo de in-

tegración que, tras el desenlace de la segunda guerra mundial, parecía imposible por la incompatibilidad entre las potencias victoriosas y el régimen dictatorial establecido por el general Franco. Sólo las conveniencias de la Guerra Fría, especialmente para los gobernantes de los países anglosajones, permitieron una cierta normalización de la situación, que culminaría con el ingreso de España en la ONU en diciembre del año 1955. En cualquier caso, el régimen franquista quedaría al margen del sistema de seguridad europeo (OTAN, 1949) y de las iniciativas de

integración económica que se desarrollaron en el continente a partir de 1951 y que culminarían en el Tratado de Roma de marzo del año 1957.

Europa se convirtió así, desde los compases iniciales del régimen franquista, en piedra de toque de la capacidad de reforma del sistema, y la demanda española de adhesión a la Comunidad Europea, realizada en febrero de 1962, estuvo siempre ligada a una efectiva democratización de las instituciones. Esa fue la situación de partida y no se alteró significativamente con el acuerdo preferencial de 1970. Todo cambiaría, lógicamente, tras la muerte del general Franco pero aún hubo que recorrer un largo camino antes de llegar a la deseada meta con la firma del tratado de adhesión en junio de 1985. Crespo MacLennan ha seguido esta larga trayectoria por medio de una notable acumulación de testimonios publicados, de fuentes secundarias bien conocidas, y de alguna documentación original, especialmente del Ministerio de Asuntos Exteriores español. También ha recurrido a las entrevistas con algunos destacados participantes en aquel proceso, casi todos ellos españoles.

El resultado es una crónica—casi periodística en sus compases finales—

de ese largo proceso en el que el autor quiere ver una clave decisiva en el proceso de modernización española. Así lo fue desde los años del franquismo, como pusieron de manifiesto las diferentes iniciativas de la oposición que eligieron a Europa como campo de batalla contra el régimen. En realidad, también lo fue en el interior del propio régimen, ya que la opción sobre Europa no era en absoluto inocente y comportaba cambios estructurales que no todos los sectores del franquismo estaban dispuestos a respaldar, y derivarían en confrontaciones enconadas entre diversas familias políticas. Los elementos y los protagonistas más significativos de esos años quedan claramente descritos en *España en Europa. 1945-2000. Del ostracismo a la modernidad*, un libro que se cierra con un horizonte optimista de la España de comienzos del tercer milenio.

Las referencias finales a España como una nación “impercedora” y el hecho de que el último dato cronológico del libro se refiera a la firma del Tratado de Niza son indicativos de cómo los caminos de la historia se recorren, a veces, con un ritmo acelerado.

OCTAVIO RUIZ-MANJÓN

R E V I S T A S

Riff Raff

DIR: LUIS BELTRÁN, J. L. RODRÍGUEZ GARCÍA. Nº 25

EL segundo de los cuadernos que esta revista dedica al pensamiento francés contemporáneo se centra en esta ocasión en C. Lefort, Althusser y Félix Guattari. Filosofía y poesía se dan la mano en estas páginas: Víctor Angulo da claves para leer a Henrik Nordbrandt y Sandra Santana traduce y presenta un puñado de poemas de Karl Kraus (“Nos arropa el viento. La vida es sólo un día”). Además escriben Víctor Angulo, Fernando Romo o Iván Alejo en un número salpicado de citas de Montaigne: “Estamos huecos”.

Clarín

DIRECTOR: J. L. GARCÍA MARTÍN. Nº 52, 4'80 EUROS

NUEVE cartas de Paul Morand a Joaquín Romero Murube en un extravagante castellano recupera Juan Lamillar como coda de esta entrega de *Clarín*, en la que además Antonio Colinas recuerda su relación con María Zambrano y se pasa revista a la última poesía escrita por mujeres, con acentos en Almudena Guzmán, Inmaculada Mengíbar y Silvia Ugidos. También entrevistas con César Aira y Aurora Luque, una semblanza de Nella Larsen, guía de García Lorca por Harlem, y breverías de J. A. Pérez Díaz.

Vicente Cacho Viu en la tradición liberal española

VICENTE FERRER (DIR). FUNDACIÓN ALBÉNIZ. MADRID, 2004. 493 PÁGINAS, 90 EUROS

A nadie se le oculta que no son, a pesar de su importancia, las grandes conmemoraciones, los espectáculos “representativos” de alto coste ni las generosas plataformas con las que algunos mecenas refuerzan positiva y ejemplarmente su prestigio social lo que nutre el tejido profundo de una cultura.

DE ello se ocupa el esfuerzo diario, a menudo ignorado y muchas veces solitario, de algunos creadores en los más diversos ámbitos –científico, literario, artístico o filosófico– y de otros muchos, que sin serlo tanto, difunden su obra y elevan a conciencia pública su sentido. Entre aquellos esforzados Vicente Cacho Viu, historiador de las ideas en el más hondo y poliédrico sentido de este oficio, brilló hasta su muerte con luz propia. Apenas conocido por el gran público, tuvo siempre, sin embargo, un gran prestigio entre cuantos con ánimo de comprensión y estudio fueron, de un modo u otro, acercándose durante décadas –todas las de la segunda mitad del XX español, en realidad– a nuestra gran tradición liberal –“la humanista, cristiana y occidentalizante, de siempre, pero en su justo momento: el del mundo liberal, que arranca de la transformación del Antiguo Régimen”–, a la que Vicente Cacho, un espíritu fronterizo entre el liberalismo y el socialismo dedicó lo mejor de sus esfuerzos.

Sobre esta sostenida dedicación, sobre sus frutos y circunstancias dejan su testimonio, desde ángulos dis-



ARCHIVO

tintos, aunque con igual reconocimiento, los colaboradores de esta obra insólita. Sus páginas nos devuelven la imagen de alguien que entregó lo mejor de su vida profesional –que siempre es, convendría no olvidarlo, vida personal, por lo vocacional– a trazar puentes entre las diferentes tradiciones españolas, iluminando sus aspectos más relevantes –y más conflictivos– y haciéndolo, además, con la mayor voluntad de objetividad, independencia de criterio y con la menor disposición posible a hacer condiciones al casticismo. Todo ello sin merma de la empatía que el lector atento de Cacho percibe en su forma de enfrentarse a alguno de sus temas.

Con tenacidad de historiador y

REFLEXIONES
SOBRE FILOSOFÍA
MORAL

Immanuel Kant

www.sigueme.es

finura de escritor eximio se demoró, en efecto, en la Institución Libre de Enseñanza y en sus representantes más cabales, en Ortega, en cuanto heredero del acervo racional y científico de ésta y motor de su implantación –frustra-

da– en la vida colectiva de su país, en el 98, en d’Ors y, sobre todo, en el nacionalismo catalán, por él audazmente percibido como un “factor de modernización”. Nunca se subrayará bastante lo insólito de esta aproximación sin anteojeras, sin rencores latentes y sin concesión alguna a los tópicos de siempre, de un intelectual “madrileño” –digámoslo así– a lo catalán. Aunque no de otro tipo fue, desde luego, su reconstrucción de la actitud mental y vital de los fundadores y discípulos de ese decisivo intento de configurar la vida española que fue la Institución, por él identificada como vanguardia de la izquierda burguesa y de sus valores, del laicismo al puritanismo moral. O de su caracterización del “perfil político” de Ortega como el propio de un pedagogo social y político de gran autoridad intelectual que no encontró la base social necesaria para imponer con firmeza su propia acción política.

Por las páginas de esta obra dedicada a su memoria desfilan, en nómina riquísima, amigos como Vicente Ferrer, Paloma O’Shea o Salvador Pons, compañeros de viaje, expertos conocedores de su obra, como

Javier Tusell, Maximiano Trapero, Santos Juliá o Mercedes Cabrera, lectores agradecidos, como Albert Manent, Enric Jardí o Pedro Cerezo y, en fin, representantes de instituciones en las que cobijó su vida, vivió su fe y enmarcó su trabajo. En algún sentido profundo, la más importante fue, sin duda, el Opus Dei. Pero no habría que infravalorar la conmovedora coherencia de su relación con la Fundación Ortega o el Ateneu Barcelonés.

Mucha es la información sobre aspectos centrales de la vida política y cultural española del último medio siglo que aporta esta obra ejemplar. Pero en lo que a la propia figura de Vicente Cacho Viu, un hombre de centralidad tan evidente como modesta, tan operativa e influyente como silenciosa, afecta, destacan dos iluminaciones en cierto modo complementarias: la de Santos Juliá y la de Antonio Fontán. Nada mejor, pues, que acabar con la sabia apelación de este último al núcleo moral decisivo de nuestro gran historiador: “Cacho no ha adulado nunca la memoria de sus ‘héroes’... Pero gracias a la obra de Vicente Cacho no pocos de los intelectuales que no comulgamos con puntos capitales de la ideología de los padres y abuelos de la Institución hemos sabido que ellos también forman parte del árbol genealógico de nuestros mayores. Ellos llenan un capítulo de la historia de la cultura nacional y debemos respeto y gratitud a su memoria: ellos son también de los nuestros y nosotros de los de ellos. Desde las páginas de Cacho esas personalidades nos enseñan a practicar virtudes civiles e intelectuales –e incluso morales– que en otros pagos estuvieron en no pocos momentos cubiertas de polvo”.

JACOBO MUÑOZ

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 El código Da Vinci	Dan Brown	Umbriel	1	38
2 La sombra del viento	Carlos Ruiz Zafón	Planeta	2	100
3 El club Dante	Matthew Pearl	Seix Barral	3	10
4 La Hermandad de la Sábana Santa	Julia Navarro	Plaza&Janés	5	22
5 Ensayo sobre la lucidez	José Saramago	Alfaguara	4	14
6 El enigma del cuatro	I. Caldwell/D. Thomason	Roca	6	5
7 Peregrinatio	Matilde Asensi	Planeta	7	8
8 Las dos bodas	Alfonso Ussía	Ediciones B	10	4
9 El anillo	Jorge Molist	Martínez Roca	-	1
10 Amigos absolutos	John LeCarré	Plaza&Janés	7	10

NO FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Nuestra incierta vida normal	Luis Rojas Marcos	Aguilar	5	6
2 Ocho años de gobierno	José María Aznar	Planeta	2	12
3 Cuando el tiempo nos alcanza	Alfonso Guerra	Espasa	3	11
4 El desquite	Pedro J. Ramírez	La Esfera de los Libros	1	14
5 Mis dos vidas	María Teresa Campos	Planeta	4	8
6 La buena suerte	A.Rovira/F. Trías de Bes	Empresa Activa	6	16
7 Contra todos mis enemigos	Richard A. Clarke	Taurus	9	8
8 ¡Levantaos! ¡Vamos!	Juan Pablo II	Plaza&Janés	7	10
9 Psicomagia	Alejandro Jodorowski	Siruela	8	12
10 La estructura de la teoría de la evolución	Stephen Jay Gould	Tusquets	-	1

BOLSILLO	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 La joven de la perla	Tracy Chevalier	Punto de Lectura	1	90
2 Los pilares de la tierra	Ken Follet	DeBolsillo	3	191
3 El Danubio	Claudio Magris	Anagrama	-	1
4 La reina del Sur	Arturo Pérez-Reverte	Punto de Lectura	2	55
5 La vida sexual de Catherine Millet	Catherine Millet	Quinteto	6	10
6 Desgracia	J. M. Coetzee	DeBolsillo	8	40
7 Divorcio en Buda	Sándor Márai	Quinteto	7	13
8 La dama número trece	José Carlos Somoza	DeBolsillo	9	4
9 El bastardo real	Leandro de Borbón	La Esfera de los Libros	5	3
10 El último catón	Matilde Asensi	DeBolsillo	-	7

POESÍA	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Existir todavía	Mario Benedetti	Visor	1	7
2 Alejandrías	Luis Antonio de Villena	Renacimiento	6	5
3 Poesía completa	Juan Gil-Albert	Pre-Textos	2	9
4 Libro de los elementos	Lorenzo Oliván	Visor	4	4
5 Bella durmiente	Miriam Reyes	Hiperión	3	8
6 Gran tranquilidad	Yehuda Amichai	Cátedra	7	3
7 Protocolos	Álvaro Pombo	Lumen	-	1
8 Fuera de mí	Carlos Marzal	Tusquets	5	25
9 Vacaciones	Elena Medel	El Gaviero	10	2
10 Poesías	Arnaut Daniel	Acantilado	8	6

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 Girona: 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, Vips Málaga: Rayuela Melilla: Mateo Murcia: Diego Marín Oviedo: Ojanguen Palencia: Alfaz 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 El código Da Vinci
Dan Brown (Urano)
- 2 El Club Dante
Matthew Pearl (Seix Barral)
- 3 La sombra del viento
Carlos Ruiz Zafón (Planeta)
- 4 Mitos de la historia argentina
Felipe Pigna (Norma)
- 5 Más allá del código Da Vinci
René Chandelle (Robin Book)

ESTADOS UNIDOS

- 1 The Da Vinci Code
Dan Brown (Doubleday)
- 2 The Five People You Meet in Heaven
Mitch Albom (Hyperion)
- 3 American Soldier
T. Franks/ M. McConnell (HarperCollins)
- 4 My Life
Bill Clinton (Alfred A. Knopf)
- 5 The 9/11 Commission
National Commission (Norton, W. W. & Co)

FRANCIA

- 1 Da Vinci Code
Dan Brown (Daniel Roche)
- 2 Petit traité de manipulation à l'usage...
R. Vicent/ J. L. Beauvois (Lates)
- 3 Bonjour paresse
Corinne Maier (Michalon Eds)
- 4 Ensemble, c'est
Anna Gavalda (Dilettante)
- 5 Rajenir jus'q'à 100 ans
Jean-Claude Secondé (Jean-Pierre Delville)

ITALIA

- 1 Il Códice Da Vinci
Dan Brown (Mondadori)
- 2 Zorro. Un eremita sul marciapiede
Margaret Mazzantini (Mondadori)
- 3 La misteriosa fiamma della regina Loana
Umberto Eco (Bompiani)
- 4 Il dolore perfetto
Uho Riccarelli (Mondadori)
- 5 Io Uccido
Giorgio Faletti (Baldini Castoldi Dalai)

PORTUGAL

- 1 Levantai -vos! Vamos!
Juan Pablo II (Dom Quixote)
- 2 O Código Da Vinci
Dan Brown (Bertrand)
- 3 Conselhos do Coração
Dalai Lama (Presença)
- 4 Equador
Miguel Sousa (Oficina do Livro)
- 5 Vendedor de passados
José Eduardo Agualusa (Dom Quixote)

Medios consultados:

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

AGUILAR

Luis Rojas Marcos
Nuestra incierta vida normal

Todos necesitamos recuperar el equilibrio.

Consíguelo con la ayuda de Luis Rojas Marcos.

AGUILAR

Forum BARCELONA 2004

A R T

Dos nombres para la historia del arte español contemporáneo: María de Corral y Rosa Martínez, comisarias independientes, rompen moldes. Por primera vez en los más de cien años de vida de la Bienal de Venecia dos mujeres van a llevar las riendas de una de las citas principales del arte actual. Tampoco antes un español había llegado a ocupar ese puesto. Será en 2005. Hoy, las dos hablan, cara a cara, en nuestras páginas y analizan no sólo sus proyectos venecianos, sino también la situación de las bienales, la gestión de los museos españoles, el papel de nuestros artistas en el exterior, la labor del comisario... Todo para ayudarnos a desvelar las claves del arte de hoy.

EL Arsenale es un espacio inmenso, diáfano, y forma, junto con el Pabellón Italia (nada que ver con el pabellón nacional de Italia), el grueso de la Bienal de Venecia. Son los dos espacios principales de la cita veneciana, al margen de los pabellones nacionales. Allí estarán en la próxima edición, en junio de 2005, todos los artistas que, de un modo u otro, van a dar que hablar en los próximos años, los jóvenes y no tan jóvenes, desconocidos unos y consagrados otros. Y todo bajo la dirección y supervisión de estas dos españolas: María de Corral, que se encargará del Pabellón Italia, en el Giardini, y Rosa Martínez, que diseñará la exposición para el Arsenale.

—¿Cómo va a ser la Bienal de Venecia 2005?

—**María de Corral:** Todavía no hay proyecto. Hace quince días nos hemos reunido las dos en Venecia por primera vez. Yo estuve estudiando las posibilidades del espacio, del recorrido, con todo ese material ahora tengo que empezar a pensar. Es muy complejo porque ellos quieren que la exposición del Pabellón

Italia sea una muestra del presente con mirada hacia el pasado y que la del Arsenale sea una exposición del presente que mire al futuro. Pero esto es muy difícil porque conseguir piezas históricas para Venecia es imposible, por un lado, por el poco tiempo del que disponemos y por otro, por las cualidades del pabellón, la humedad ambiental, etc. Como mucho nos remontaremos a los 60-70, pero no creo que llegue tan atrás.

—**Rosa Martínez:** Davide Croff, presidente de la Bienal, nos ha pedido que trabajemos en estos dos espacios para ofrecer una perspectiva diferente pero complementaria del presente. Una mirada de carácter retrospectivo, que sería la de María, y una mirada de corte prospectivo, que sería la mía, para apuntar tendencias, el posible devenir del arte. Es importante, sin embargo, encontrar vínculos entre ambas miradas. Queremos encontrar áreas en común entre ambas muestras. Los lugares comunes (librería, baños) a ambos espacios, serán lugares en los que los artistas realizarán intervenciones específicas.

—Son montajes muy complicados. ¿Cómo se organiza una exposición para la Bienal de Venecia? ¿Qué diferencias hay a la hora de enfrentarse a los distintos espacios?

—**M.C.:** El propio pabellón te pide unas determinadas obras y no otras. No se puede ir en contra del

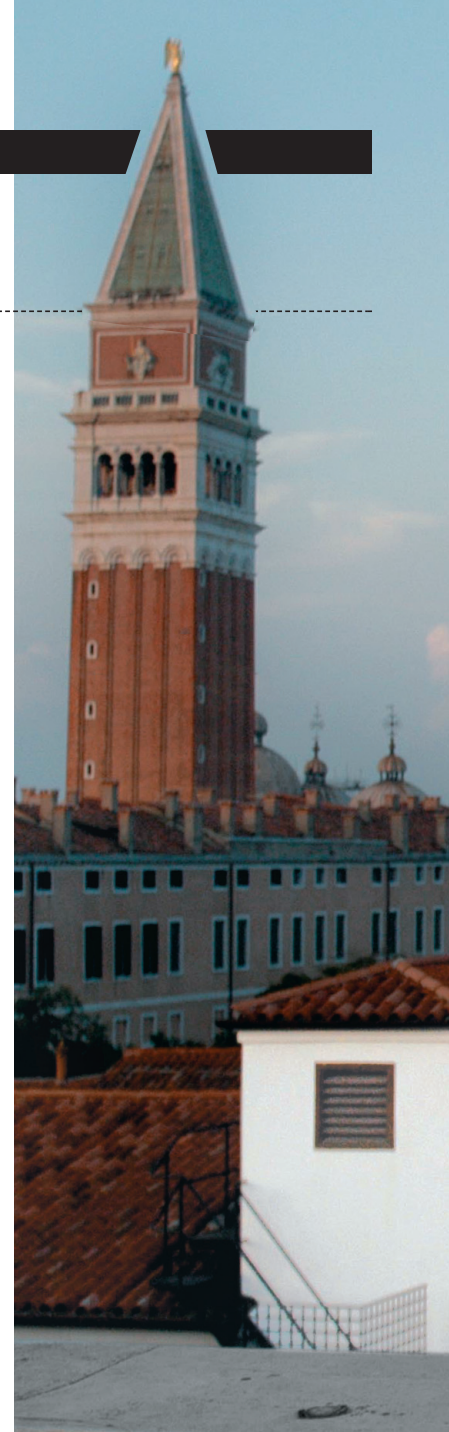
María de Corral: “Hay muchos extranjeros que vienen a ver exposiciones y dicen que lo que falta en España es

un discurso articulado, y eso es problema de los comisarios”

espacio. El Arsenal es enorme, libre, con paredes de ladrillo. El Pabellón Italia es un edificio de los años 1910-12, que ha sufrido muchas modificaciones, con muchas salas, con un tipo de luz especial, con espacios complicados y con un recorrido laberíntico. Por eso es todo un reto. Me preocupa cómo desarrollarlo, la fluidez del espectador entre las obras. Son dos espacios muy distintos, hay cierto tipo de montajes de ví-

deo y proyecciones que no se pueden hacer en el Italia y sí en el Arsenale. Volveré ahora en septiembre para verlo de nuevo porque creo que la relación de las obras con el espacio es fundamental.

—**R.M.:** La verdad es que el Arsenale es un espacio atractivo. Prefero los espacios cargados de resonancias históricas que los espacios asépticos de los museos. Quizá las obras luzcan más en las salas tradi-



María de Corral y Rosa Martínez



FOTOATTUALITA

cionales pero creo que actuar sobre estos espacios es un reto muy interesante para los artistas. Me gusta este tipo de lugar, con esa densidad, con esa carga tan tremenda de memoria. El peso de la arquitectura y de la historia, los muros, las columnas, los balconcillos de arriba, pueden producir unas interacciones interesantísimas. La magnitud del espacio no me preocupa. Ya en la Bienal de Estambul conté con casi todos los espacios de la ciudad.

—El hecho de tener dos comisa-

rias españolas es una oportunidad para nuestros artistas. ¿Habrá más españoles que en otras convocatorias?

—M.C.: Me imagino que sí. Debe ser una exposición internacional pero supongo que se notará nuestra mano. Todo depende de por dónde vaya la exposición, claro.

—R.M.: Yo creo mucho en lo local pero huyo del localismo. La globalización está borrando las fronteras de una forma alarmante y el lugar en el que uno nace siempre tiene una gran influencia en su visión del

Rosa Martínez: “Es cierto que hay un gran manierismo en el arte contemporáneo, una superproducción a veces alarmante. Por eso hay que cribar, porque hay mucho ruido”

mundo. En todas las exposiciones internacionales que he comisariado siempre ha habido, en mayor o menor medida, artistas españoles. Tanto María como yo seremos conscientes de nuestra realidad y trataremos de integrar a algunos de nuestros mejores artistas en el contexto internacional.

—¿Y veremos más pintura en el Pabellón Italia que en el Arsenale?

—M.C.: Supongo que sí, sobre todo por el tipo de espacio, tampoco va a ser una exposición de pintura. Mi interés por la pintura depende del momento. Lo cierto es que hay un gran interés en que la pintura vuelva. No sé si la calidad de la pin-

renovarán la Bienal de Venecia

María de Corral: "Yo prefiero traer una exposición de calidad de fuera que anunciar una de producción propia, provinciana y sin pies ni cabeza porque no se ha podido conseguir lo mejor. Y no es cuestión de dinero, es de relaciones y de prestigio"



MERCEDES RODRIGUEZ

tura actual responde a este deseo, pero sí hay este sentimiento general. Había muchísima pintura en la última Feria de Basilea.

Una interpretación más radical

—Hay ahora una creciente tendencia a dirigir las bienales entre varios comisarios (Documenta, anterior Bienal), ¿por qué?

—R.M.: Es cierto que hay mucha co-dirección. La Bienal de Moscú, en la que estoy participando, está formada por un equipo de seis comisarios. Los diez comisarios que formaban parte de la Bienal de 2003 tenían cada uno su propia exposición, lo que constituía un collage fragmentado. En nuestra última reunión en Venecia se nos ha dicho que la Bienal se había convertido en un gran contenedor en el que todo cabe y nos han pedido que realicemos una interpretación fuerte del tiempo en el que vivimos. Una interpretación atrevida, más radical, quizá, de lo que pasa a nuestro alrededor.

—M.C.: En la Documenta siempre ha habido más un director y un equipo de asesores, es una exposición mucho más grande que Venecia y necesita recibir una mayor información. Yo tengo información y estos primeros meses voy a recabar toda la que pueda: iré a São Paulo, a Latinoamérica, a Seul... Pero no hay que pretender que haya gente de todo el mundo, eso te acaba obligando a seleccionar artistas por ca-

tálogo y para mí no es válido. Me preocupa la honestidad hacia la exposición, hacia los artistas, hacia las obras, hacia el espectador. Tampoco puede haber siete muestras de siete comisarios, eso tampoco es una Bienal, son siete exposiciones colectivas. En Venecia tiene que haber un espíritu común y eso es muy importante.

—Ya se ha anunciado que será Robert Storr (ex-conservador del MoMA) quien dirija la Bienal de 2007.

—M.C.: Se anuncian tres años de trabajo. Habrá un gran simposio en septiembre de 2005 que será como el pistoletazo de salida para los actos que se van a celebrar hasta 2007. El presidente de la Bienal tiene mucho interés en que Venecia recupere el papel predominante que ha tenido en el arte contemporáneo, de lugar de creación, de riesgo, de aglutinar tendencias.

—R.M.: Se quiere hacer algo pa-

recido con encuentros intelectuales en diferentes partes del mundo. En esta sociedad global se quieren escuchar las voces de muchos lugares. Es lo que hizo Enwezor en Documenta. Y lo que quiere hacer Storr. Esa base intelectual es ciertamente un privilegio del que nosotras no dispondremos, un ejercicio privilegiado de reflexión.

La proyección española

—¿A qué atribuyen la escasa participación de los españoles en las grandes citas?

—R.M.: Es cierto que resulta extraño porque tenemos muy buenos artistas. Lo cierto es que tenemos la feria de ARCO, a la que vienen muchísimos comisarios y críticos extranjeros, así que el arte que se realiza en España sí es conocido fuera. Quizá desde su perspectiva, los lenguajes con los que se trabaja en nuestro país tienen una cierta falta de concordancia con otros contextos en los que se analizan las tensiones del tiempo en que vivimos. España tiene una rémora histórica muy dura en nuestra incorporación a la

vanguardia y, por consiguiente, a las tendencias más actuales. Quizá nuestras plataformas educativas y nuestras estrategias de promoción institucional no están tan articuladas como en Alemania o Inglaterra. La parte educativa, las becas e intercambios están bien pero tienen que tener más continuidad. Todo ello hace que no estemos tan presentes en la escena internacional. Espero que sólo sea cuestión de tiempo.

—M.C.: Yo creo que el problema está en las estructuras, en las estructuras oficiales, de la crítica, de los artistas, de las instituciones. Es todo, no se puede individualizar el problema. El Ministerio de Exteriores no cuenta con el tipo de instituciones que hay en Europa, pero también es problema de la crítica, de los comisarios, de los artistas. Hay que estudiarlo en general, no se puede achacar sólo a uno de los organismos que se dedican al arte. Hay muchos extranjeros que vienen y dicen que lo que falta es un discurso y eso es problema de los comisarios, todos estamos implicados. Hasta ahora tampoco se había estudiado el problema total. Pero ahora, y a partir de la reunión en Ifema el pasado julio, todos hemos tomado conciencia. Ahora es cuando se puede y se debe empezar a buscar soluciones.

—En cambio los gestores y comisarios españoles triunfan en el extranjero (Tófoli, Juncosa, Giménez, ustedes...) y no hay un gestor en España (a la vista está lo que costó encontrar un director para el MNCARS) ¿Somos muy localistas?

—R.M.: Desconozco si el cargo de director del MNCARS fue ofrecido a algún gestor internacional. Lo que es cierto es que los profesionales extranjeros están acostumbrados a trabajar desde un gran respeto a sus criterios. En España gran parte de la cultura está determinada por la política. Esto ahoga la posibilidad de desarrollar programas coherentes. Opiniones las tiene todo el mundo, pero criterio no. Yo no he teni-

PREMIO DE CIENCIAS SOCIALES CORTES DE CÁDIZ



El Excmo. Ayuntamiento de Cádiz convoca su cuarta edición, dotado con premio de 12.000 euros. Los trabajos estarán relacionados con la historia, sociología, ciencias jurídicas, antropología social y ciencias políticas, en España e Iberoamérica en la contemporaneidad.

Para más información

tlf: 956 221 680 fax. 956 222 051

fmcultura.cadizayto@telefonica.net



Ayuntamiento de Cádiz
Fundación Municipal de Cultura

do problemas fuera de España y sin embargo podría citar algunas tristes experiencias, como la sufrida en mi propia ciudad, en Barcelona, donde, en 2001 se quería hacer una Trienal que finalmente fue un fracaso por culpa de los embates políticos.

—**M.C.:** Creo que, de momento, nuestros museos nacionales son organismos muy complicados de gestionar, no tienen una estructura como el MoMA, el Pompidou o la Tate, que son instituciones mucho más abiertas. Lo primero que hay que hacer es cambiar el organigrama y la forma de trabajar.

—¿Y el tipo de gestión museística? ¿No es mejor insertarse en los circuitos internacionales, participar en coproducciones?

—**M.C.:** Primero hay que cambiar las gestiones, clarificar las instituciones, decidir si se llaman museos o centros, determinar las labores que deben hacer, como las kunsthallen, el tipo de exposiciones, de relaciones con otras instituciones. Aquí se dice mucho y como con orgullo que se ha hecho una exposición de “producción propia”, ¿qué quiere decir eso? Hay que colaborar, y traer de fuera, eso sí, mirando muy bien qué tipo de exposiciones son: viene entera o no viene, o viene con lo mejor. Yo prefiero traer una exposición de calidad que anunciar una de producción propia, provinciana y sin pies ni cabeza porque no se ha podido conseguir lo mejor. Lo importante es que el Reina Sofía entre en los circuitos de la Tate, del MoMA... No es una nunca una cuestión de dinero, es de relaciones y de prestigio, el director debe ganárselo a pulso, tienen que confiar en tí, negociar de igual a igual. Hay que hacer la más rabiosa actualidad siempre que los artistas y las obras tengan calidad.

—**R.M.:** Profesionalmente a mí me ha interesado más el circuito nómada de las bienales porque en él se respira más libertad. Lo de las programaciones es una cuestión com-



BERNABÉ CORDÓN

pleja pero es cierto que no es tan difícil establecer conexiones con centros internacionales del mismo nivel. La producción es más barata, el catálogo es más barato, etc. Pero ser internacional no quiere decir bendecir y consumir ciegamente lo que viene de fuera, sino que nuestra producción cultural y nuestras visiones sean también requeridas por otros centros.

La gran mentira

—La galería Fúcares celebra su trigésimo aniversario con una exposición llamada *La gran mentira del arte*. Para muchos, el arte contemporáneo es una tomadura de pelo. ¿Es cuestión de ignorancia, o deben los artistas realmente dar más?

—**M.C.:** Todo esto son vueltas

Rosa Martínez: “En nuestro país gran parte de la cultura está determinada por la política. Esto ahoga la posibilidad de desarrollar programas coherentes y que se le deje al profesional trabajar con sus criterios”

que dan las cosas. Cuando apareció Duchamp con su urinario ya era la tomadura de pelo del arte. Creo que el arte y las propuestas vuelven una y otra vez. Las performances de los 60 causarían ahora un escándalo. No creo que haya ahora más tomadura de pelo. Quizá haya una mayor superficialidad en la mirada de las cosas, quizá. Pero hay que tener en cuenta que en la vida diaria utilizamos con naturalidad una serie de medios (avión, internet, móvil) y en cambio nos cuestionamos que un artista utilice estos mismos medios para realizar un arte de su tiempo.

—**R.M.:** Los impresionistas pintaron lo que pintaron hace 100 años y la prensa fue implacable con ellos. Quizá hagan falta 100 años para ver lo que vale y lo que no vale. Para eso estamos los profesionales, para, desde una coherencia crítica, desde las Universidades, los Museos y las exposiciones, decir qué es lo que es

verdad. Es cierto que hay un gran manierismo en el arte contemporáneo, una superproducción a veces alarmante. Por eso hay que cribar porque hay mucho ruido al igual que lo hay en la prensa, en la televisión o en la literatura. Vivimos en un mundo de ruido y hay que tratar de buscar los espacios de sonoridad adecuados para entender y disfrutar el mundo contemporáneo, para perfilar el sentido dentro de la cacofonía.

—¿Ha crecido la distancia entre público y arte contemporáneo?

—**M.C.:** No creo. Lo que hay que hacer es presentar las cosas de otra forma, hay que inculcar a la gente que tienen que ir a un museo sin prejuicios. Hay muchos prejuicios a la hora de mirar el arte contemporáneo y yo creo que es un arte que tiene que ver absolutamente con su tiempo. Vemos muchas cosas en la televisión que están más lejos de nosotros que el arte contemporáneo. Hay que lograr que el público vaya a disfrutar del arte que se hace hoy.

—**R.M.:** Yo tampoco lo creo así. Si miras las cifras de visitantes en los museos o las grandes citas, éstas son cada vez más importantes. La gente quiere obtener respuestas. Es cierto que hay lenguajes muy herméticos y que hay artistas que se complacen en eso. En ese sentido el arte contemporáneo ha tenido unas derivaciones que hacen que el espectador necesite estar preparado. Pero para leer a Lorca hace falta saber el abecedario y atreverse a ir más allá de la superficie. Mucha gente admira *Las Meninas* de Velázquez y cree que lo entiende pero si lee el ensayo de Foucault se dará cuenta de la complejidad de su juego de espejos.

AA ANSORENA
1845 SUBASTAS DE ARTE

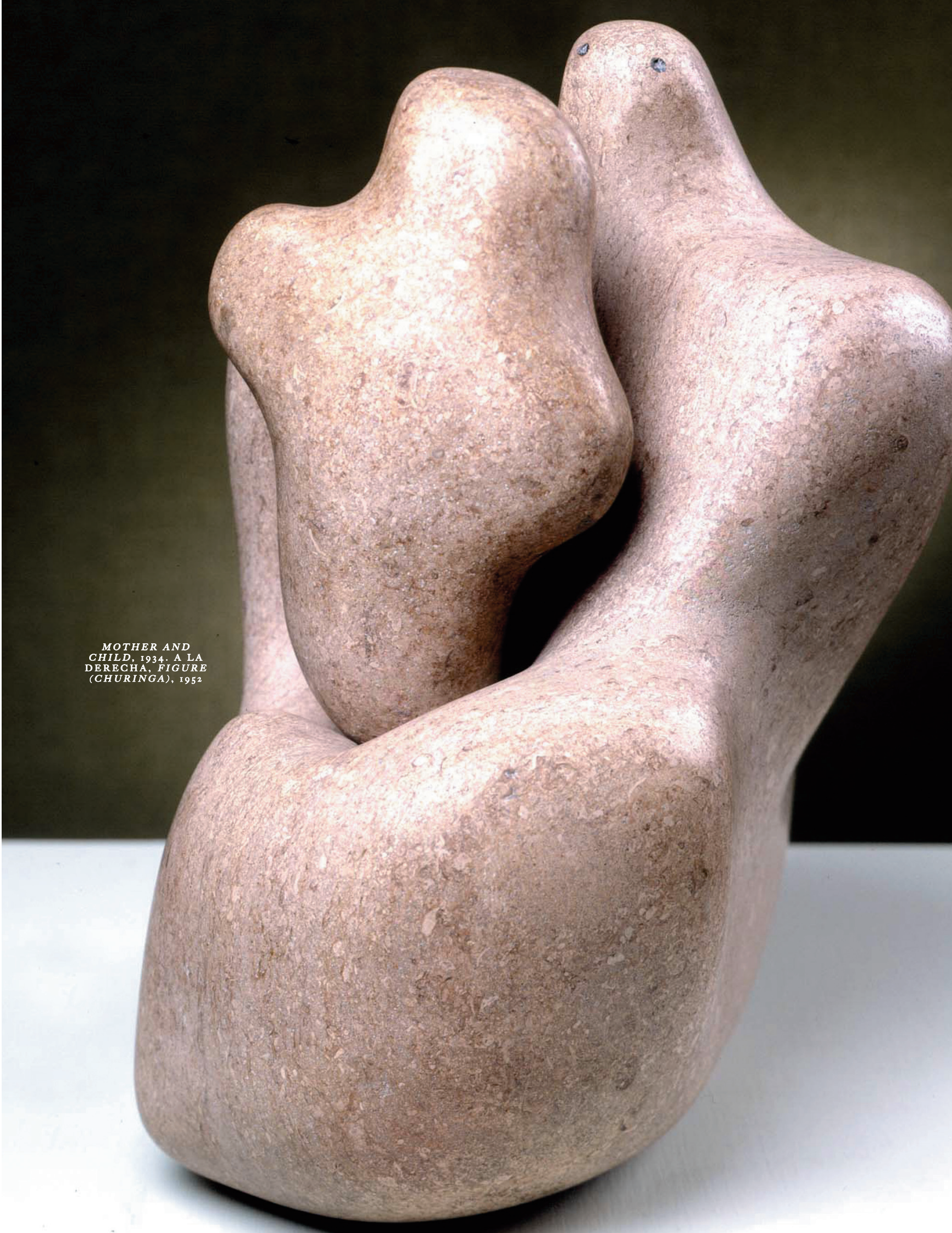
SUBASTA
28, 29 Y 30
DE SEPTIEMBRE



José Gutiérrez Solana. "Máscara del caimán".

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

P. ACHIAGA / J. HONTORIA



MOTHER AND
CHILD, 1934. A LA
DERECHA, FIGURE
(CHURINGA), 1952

Barbara Hepworth (Wakefield, Yorkshire, 1903-St. Yves, Cornwall, 1975) es, junto a Henri Moore, la representante más importante de la escultura británica de su generación y una de las primeras en introducir el motivo del "agujero" en su país. Desde 1930 trabajó las formas abstractas en piezas inspiradas muchas veces en la naturaleza. Casada con el artista Ben Nicholson en 1938, su trabajo se enriqueció notablemente con esta relación.

PARA sugerir la idea de que todo fluye, el filósofo Emerson observa en uno de sus ensayos que las antiguas estatuas griegas se derritieron como si hubieran sido de hielo, y que los fragmentos que conservamos de ellas son como esos restos de nieve que persisten en pleno verano en las montañas, en las grietas y en los rincones umbríos. Esa es también la sensación que producen las piezas de Barbara Hepworth, sobre todo cuando están talladas en mármol blanco o en alabastro: son como vestigios fríos y delicados de la escultura clásica. No hay que olvidar que la primera experiencia decisiva de la formación de Hepworth como escultora tuvo lugar en Italia, donde estuvo becada a mediados de los años veinte; allí descubrió la luz mediterránea y las ruinas antiguas y allí aprendió el oficio de tallar el mármol, el arte de escuchar, como ella decía, la resonancia de cada golpe en la piedra.

Es extraño que Barbara Hepworth (1903-1975), reconocida como la gran representante de la escultura británica junto a Henry Moore, no haya tenido hasta ahora una retrospectiva en España. La exposición actual, comisariada por Teresa Millet, es un eco de las conmemoraciones del centenario del nacimiento de la artista el año pasado, y se inscribe en el programa de exposiciones dedicadas a los grandes de la escultura moderna concebido por el anterior director del IVAM, Kosme de Barañano. El recorrido de esta antológica, que reúne más de medio centenar de piezas, arranca a comienzos de los años treinta, en un momento crucial de la carrera de Hepworth. En 1933, la jo-

ven escultora viaja a Francia con su compañero Ben Nicholson y visita allí, entre otros, los estudios de Brancusi y Arp. La pureza esencial de Brancusi y las formas en crecimiento de Arp configuran entonces el primer estrato del que será el lenguaje de la artista. Pero aquel mismo año Hepworth se integra en el grupo "Abstraction-Création" y en años posteriores tratará a las grandes figuras del constructivismo internacional, desde Mondrian hasta Naum Gabo. De este modo, a lo largo de la década de los treinta, su estilo orgánico, biomórfico, se enriquece con la influencia complementaria de la abstracción geométrica, que se manifiesta por ejemplo en su obra *Discos escalonados* (de la cual se exponen aquí dos versiones), su primera pieza adquirida por el MoMA.

La intuición fundamental de Hepworth es que toda forma tiene un interior y un exterior y el trabajo del escultor consiste en expresar el contraste y la armonía entre esos dos aspectos, anverso y reverso, convexo y cóncavo, de sus volúmenes. El tema de la maternidad, una de las grandes constantes de la obra de Hepworth, no es sino el pretexto más frecuente para plasmar esa intuición. Aquí tenemos varias piezas de los años treinta donde se puede seguir la evolución de su tratamiento: desde las versiones más figurativas de 1934 hasta las estilizadas *Nesting stones* de 1937 en mármol de serravezza, del museo de Hiroshima. La dialéctica de interior y exterior, diferenciados en su color y textura, dará lugar después a una larga serie de piezas abstractas, como caracolas agujereadas por la larga erosión del océano. En *Pelagos* (1946), el vo-

lumen esférico de madera ha sido vaciado inscribiendo en él una doble espiral, una especie de ola. Las cuerdas que atraviesan el interior de esta pieza se inspiran en las estructuras reticuladas de Gabo, pero ella les presta otra función, como si fueran las cuerdas de un arpa eólica.

La curva interior de *Pelagos* pretende evocar el contorno de la bahía de St. Ives en Cornwall, donde la artista vivió desde 1939 hasta su muerte, y Hepworth busca siempre ese punto donde se confunden el cuerpo y el paisaje. La escultura no puede ser desde luego un panorama, la visión exterior de un territorio, pero puede expresar la intimidad, la sensación de estar dentro del paisaje. Para explicarlo, Hepworth regresaba una y otra vez a sus primeros recuerdos de infancia; a sus viajes en coche con su padre, que era topógrafo, a través del paisaje de Yorkshire: "Tenía la sensación de que nos movíamos físicamente por contornos de llenos y concavidades, a través de hondonadas y por encima de cumbres, sintiendo, tocando, mirando, con la mente y con las manos y con los ojos". El sentimiento del paisaje y del espacio se plasma también en sus "churingas" o totems emparejados, que evocan los menhires neolíticos de Cornwall, o en esa espléndida serie *Groupe* donde unas figuras humanoides que parecen encontrarse en una explanada y que, según explicaba Hepworth, le habían sido inspirados estando sentada en la plaza de San Marcos de Venecia, al ver entrar a la gente en la plaza y disponerse en grupos en armonía con la arquitectura circundante, con el cielo y el agua...



© BOWNESS, HEPWORTH ESTATE

Barbara Hepworth

La forma desde dentro

IVAM. COM.: TERESA MILLET. GUILLEM DE CASTRO, 118. VALENCIA. HASTA EL 14 NOVIEMBRE

GUILLERMO SOLANA



VISTA DE LA INSTALACIÓN DE JORGE PARDO JUNTO A OBRAS DE ROBERT MANGOLD Y DONALD JUDD

Jorge Pardo y el autismo del minimal

CAIXAFORUM. MARQUÉS DE COMILLAS, 6-8. BARCELONA. HASTA EL 7 DE NOVIEMBRE

BUENA parte de la labor de Jorge Pardo como artista se basa en la instalación o el diseño de espacios de exhibición. Con ello pretende una reflexión crítica sobre los “condicionantes” del espectador, sobre el medio museo y sus implicaciones... La sala, las obras, el espectador no son neutrales, sino que poseen unas pautas, unos hábitos, unas predeterminaciones que fijan nuestra manera de dirigirnos a las obras. La intención de Jorge Pardo al modificar o crear un nuevo contexto es provocar una nueva lectura de aquellas obras.

Aquí, Jorge Pardo ha utilizado un decorado *kitsch* (un color vivo, unas suntuosas lámparas y unos teatrales paneles) confrontado con una serie de obras minimal, elementales y de-

Jorge Pardo (La Habana, 1963) vive en EE.UU. desde los seis años. Tras cursar los estudios de biología en Chicago, se decantó por la pintura lo que le llevó al Art Center de Los Ángeles, donde reside en la actualidad. En los noventa, Pardo se revela ya como un artista singular en cuya obra se entrecruzan pintura, escultura, arquitectura, diseño de interiores, gráfico... Original y provocador; su obra más reciente reflexiona sobre “la función del espacio como experiencia artística”.

puradas (Alan Charlton, Richard Serra, Robert Mangold, Agnes Martin y Donald Judd). Él mismo hablaba de un suerte de fricción entre dos estéticas opuestas, preguntándose—dicho sea de paso—cuál sería el resultado de la experiencia; porque para él se trataba de un experimento. Y el resultado es que esta decoración destruye las obras. La estética del minimalismo implica no sólo las piezas en sí mismas, sino además una disposición, un espacio adecuado sin el cual se anulan. Cuando esta “presentación” desaparece, desaparece también el sentido del minimal.

El método de friccionar opuestos para provocar chispas de luz, de sentido, es una manera de comprender las cosas, pero no todo es confron-

table y admite este tipo de diálogos. La decoración de Jorge Pardo anula y transforma en banales unos objetos que en su contexto poseen sentido. Yo me imagino que el experimento ha salido mal. Pero más allá de todo ello existe un mensaje implícito: el sinsentido y la banalidad de nuestras instituciones y museos, de sus colecciones, del alcance de sus exhibiciones y políticas culturales, que se alimentan de determinadas inercias en un microclima cerrado y autista fuera del cual se revelan sus incongruencias. Ésta, creo, es la señal de un malestar que inconscientemente expresa la intervención de Jorge Pardo.

JAUME VIDAL OLIVERAS

**CONDE
DUQUE**

YIP KAM TIM.

Hasta el 12 de septiembre
- Estética oriental
- **Cine Fotografía Teatro**

HORARIO: Martes a sábado de 10:00 a 21:00 h. Domingos y festivos de 11:00 a 15:00 h.
LUNES CERRADO.

Proyección de la película *Tigre y dragón*, dirigida por Ang Lee.

Pases de la Proyección: a las 12:00 y a las 18:30 h.

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

ÁREA DE LAS ARTES

Sergi Belbel y Tamzin Townsend

El método Grönholm es lo último que llega a la escena de Jordi Galcerán y se augura como la gran obra de la temporada. Para muchos, lo mejor que ha escrito el autor catalán. Hasta el día 12, el Palacio Euskalduna de Bilbao exhibe la versión en castellano bajo la dirección de Tamzin Townsend. Llegará al Marquina de Madrid el próximo día 15. Además, el mismo día, el Borrás de Barcelona estrena una producción diferente, en catalán, dirigida por Sergi Belbel. El Cultural ha reunido a los directores de ambos montajes y ha dialogado sobre esta ácida y enérgica comedia.



SANTI COGOLLUDO

El método Grönholm se lee de un tirón, signo que augura, según decía un famoso director de escena, éxito seguro; así que no es extraño que productores de Madrid (Producciones Teatrales Contemporáneas) y Barcelona (Anexa) se hayan empeñado en montarla en sus respectivas ciudades, —en castellano en una, en catalán la otra— sin tiempo que perder. La que se estrena en Madrid la dirige Tamzin Townsend, inglesa afincada en nuestro país, “especializada”, según dice, “en comedias ácidas” y que ya dirigió del mismo autor *Palabras encadenadas*. Su reparto cuenta con Carlos Hipólito, Cristina Marcos, Jorge Roelas y Jorge Bosch. Sergi Belbel firma la producción catalana, que protagonizan Jordi Boixaderas, Roser Batalla, Lluís Soler y Jordi Díaz.

Galcerán (Barcelona, 1964) no recurre en *El método...* a un tema original, —la competencia laboral—, pero consigue mantener el interés desde el principio gracias a su expertísimo juego de “lo que pasa no es lo que parece”. Es una pieza bien tramada, con brillantes diálogos, acción llena de trampas y sorpresas, con humor a veces desternillante (memorable la escena de los sombreros, suspiro por verla en carne y hueso), y cuatro personajes sin piedad, cínicos, egoístas.

Golpe de efecto en la cartelera de *El método Grönholm*

Townsend: “Galcerán es experto en jugar con la credibilidad que deposita el público en sus personajes; si te pasas corre el riesgo de que el público deje de creer en lo que hacen y son”

Inconveniente de una lectura previa para el futuro espectador es que frustra el inesperado desenlace con el que se cierra la pieza.

—¿Por qué en esta ocasión no se ha hecho una única versión para luego traducirla y hacer un clónico?

—**Sergi Belbel:** La obra *El método Grönholm* fue escrita originalmente en catalán, en el marco del Proyecto T-6 para autores contemporáneos del Teatre Nacional de Catalunya (TNC), un encargo que se hace a seis autores para que escriban una obra con el compromiso de estrenarla en el propio teatro.

—**Tamzin Townsend:** La obra tuvo entonces tanto éxito que decidieron reponerlo en un teatro comercial en septiembre, mientras la productora Ana Jelín quería estrenarla en Madrid, también en septiembre. A mí me parece muy interesante la propuesta de tener las dos obras a la vez, en Madrid y Barcelona, y no hacer un clónico. Dirigió *Palabras Encadenadas* tres veces, en Barcelona, Madrid y Buenos Aires, y es un rollo.

—¿Qué virtudes encontró en este texto para aceptar dirigirlo?

—**T.T.:** Cualquier director quiere montar un buen texto. A Galcerán le encanta jugar con el público y a mí también.

—**S.B.:** Es un juguete escénico que funciona con la precisión de un reloj suizo. La temática llega al gran público (¿Quién no ha pasado una prueba en que se evalúen sus capacidades?). Es también una radiografía de un sistema, el capitalista, sabiamente construida: el espectador no recibe mensajes ni moralina barata. Cada 10 o 15 minutos la peripecia avanza a golpes de efecto hasta llegar a un final contundente que da sentido a todo. ¿Qué más se puede pedir? Dirigir la obra fue un placer.

— Cuando se parte de un excelente texto, ¿cuál es la aportación que se espera del director?

—**T.T.:** Cuando hay un texto genial el director tiene media batalla

ganada. Después tienes que asegurarse el mejor reparto posible y cuando lo tiene, comienza la diversión. Si la producción también funciona, es difícil que la obra fracase. Con esta obra lo hemos pasado muy bien.

—**S.B.:** Es uno de los procesos de ensayos más agradables y divertidos que he experimentado en mucho tiempo. La trabajamos sin prisas, sin apenas nervios, confiando plenamente en el poder del texto. En eso se ha basado mi puesta en escena: respeto total y absoluto al autor. Y concentrando casi la mayor parte del trabajo en la interpretación.

—¿Ha visto la versión de su colega?

—**T.T.:** No, pero cuando el reparto y la dirección es diferente, la obra sale radicalmente diferente.

—**S.B.:** No, pero con una obra tan precisa, tan “trabada” como ésta, dudo mucho que sean versiones muy diferentes.

—¿Qué razones deciden que un texto se clasifique para el teatro comercial como le ocurre ahora a ésta?

—**T.T.:** Una obra comercial quiere decir una obra que va a gustar a casi

los MacArthur, sólo pudo estrenarse en el TNC la temporada pasada por razones de producción. Ni un teatro privado es capaz de poner en escena un texto, por mucho que conecte con el gran público, con un reparto de veinte actores...

—Galcerán ha construido una comedia sobre la competencia laboral, Mamet escribió una tragedia sobre el mismo tema. ¿Creen que coincidan en el mensaje final?

—**T.T.:** Sí, pero Galcerán no hace crítica social, simplemente juega.

—**S.B.:** No sé si coinciden en el mensaje o no. De hecho, tanto Galcerán como Mamet son autores que desconfían de los “mensajes”. Sólo muestran situaciones que trazan retratos brutales y contundentes de la sociedad capitalista. Mamet hace siempre con sus obras algo que Galcerán también trabaja en el *Método Grönholm*: “metonimias” (aquello de “la parte por el todo”). De la misma manera que Mamet satiriza a la sociedad capitalista explicando una anécdota de un pequeño grupo de vendedores de fincas en *Glengarry*

Belbel: “No hay nada más teatral que *Grönholm*. Galcerán escribe pensando en el espectador y si éste no llega enseguida, aquello parece no tener sentido. Eso es un autor de teatro”

todo el mundo ...no una obra para un público minoritario. Cuando hago teatro siempre intento que la obra funcione, así que eso quiere decir que siempre hago teatro comercial.

—**S.B.:** Lo del teatro comercial sigue unas directrices que últimamente dependen más de los mecanismos de producción que de los textos que se representan, al menos aquí en Cataluña. Se dice que una obra es comercial cuando conecta con el gran público. Y hay muchísimas obras que pueden conectar con el gran público: las de Molière y Shakespeare, por ejemplo. ¿Es Shakespeare, por esa razón, “teatro comercial”?... En fin, es un debate largo y delicado. Una obra que considero “comercial”, por ejemplo, *Primera Plana* de Ben Hecht y Char-

Glenn Ross, Galcerán lo hace a través de una selección de personal. Me gusta esta manera de enfocar la escritura teatral. Llegar a lo “grande” a través de lo “pequeño”.

— Hay escenas de extrema hilaridad, como la de los sombreros.

—**T.T.:** Sí, tiene un sentido del humor inspirado en situaciones crueles, como la desesperación que provoca no tener trabajo. Y es curioso que la escena de los sombreros, que es precisamente el momento culminante de hilaridad, no nos hacía gracia mientras la montábamos.

—**S.B.:** Nosotros también tuvimos problemas con esta escena. Al cabo de dos días de ensayarla no nos hacía ya ninguna gracia y dudábamos de su eficacia. Teníamos tentaciones de hacer cosas diferentes. Al final, les

dije: lo dejamos como está. Y cuando llegaron los espectadores... aquello fue una fiesta. Es que Galcerán escribe pensando mucho en el espectador. Si el espectador no llega enseguida, aquello parece no tener sentido. Eso es un autor de teatro.

—La escritura de Galcerán ¿no es más cercana al cine o la televisión que al propio teatro?

—**T.T.:** Galcerán es un experto en jugar con la credibilidad que deposita el público en sus personajes; se corre el riesgo de que si llevas a estos un poco más lejos, el público deje de creer en lo que hacen y son. A mí eso me parece muy muy teatral.

—**S.B.:** Es un teatro que se nutre tanto del cine como del teatro pero ¡es teatro! *Grönholm* es una obra que respeta escrupulosamente la famosa y mal entendida regla aristotélica de las “tres unidades”. No hay nada más teatral, más genuinamente dramático. Y más difícil de escribir. Aunque parezca sencillo.

—Cuatro personajes, entre los que destaca Fernando por ser el más cínico de todos. ¿Por qué los personajes cínicos son tan eficaces?

—**T.T.:** Al cínico siempre se le reservan las frases más brillantes y, además, Fernando, dice lo que está

pensando el público. Pero también el resto de los personajes tienen reservado su momento.

—**S.B.:** Forma parte de la personalidad del autor. Galcerán es amigo mío y el cinismo, un cinismo sano, divertido e inteligente, es uno de los rasgos más sobresalientes de su compleja personalidad (también es un hombre “tierno” y extremadamente sensible, aunque a primera vista no lo parezca...—me va a matar cuando lea esto...—) Además, los cínicos siempre han sido grandes personajes de teatro: el Don Juan de Molière, el misántropo, el propio Hamlet, Yago, Shylock, etc... Casi se podría escribir la historia del teatro a través de los cínicos.

LIZ PERALES



RAMÓN FONTSERÈ, EN DAAALÍ



EL BRUJO EN SAN FRANCISCO, JUGLAR DE DIOS



DARIO FO, MAESTRO DE HISTRIONES

Dario Fo es el ejemplo perdurable de esa naturaleza cambiante y proteica del histrión, mientras Fontserè encarna su idea germinal, especialmente al dar vida a uno de los maestros del histrionismo del siglo XX en Daaalí

El Brujo reestrena sus obras más famosas en Madrid

Teoría del **histrión**

Tiene la fama El Brujo de ser nuestro gran histrión, estirpe de actores raros de ver por nuestra escena (Dario Fo, Ramón Fontserè, Fernán Gómez...). El día 8 reestrena tres de sus últimas obras (*San Francisco*, *El contrabajo* y *El Lazarillo de Tormes*), en el Infanta Isabel de Madrid.

LLEGA El Brujo al paisaje teatral madrileño con una trilogía que le ha dado justa popularidad de actor y fama no menos justa de histrión. Rafael Álvarez es una singularidad extremadamente específica dentro del teatro español. Esto no es tanto un juicio de valor, cuanto la fijación de los límites precisos del territorio de su arte interpretativo; salvo gloriosas excepciones, en España esos límites oscilan entre un naturalismo mostrenco, una teatralidad falsa y una estilización amanerada y cursi: el llamado Sistema de Stanislavski, vía *Método de Strindberg*, y *La Paradoja del comediante*, mal asimilados. Muchos actores han naufragado entre la visceralidad naturalista y la racionalidad de Diderot.

De esta trilogía con que viene El Brujo al Infanta Isabel, la relativa novedad, al menos para mí, es, *El contrabajo* de Patrick Süskind, una inquietante simbiosis de ser humano e instrumento musical. *El Lazarillo de Tormes*, de Fernando Fernán Gómez, de escuela también histriónica, mete a El Brujo en el complejo y españolísimo mundo de la picaresca; y *San Francisco, juglar de Dios* lo hermana con Dario Fo; es decir,

con los bufones, la juglaría y las venas nutricias de la comedia del arte que vienen a ser las fuentes genuinas del histrión: el actor por antonomasia. Más modernamente se identifica al bufón con el exceso y lo banal, con lo grotesco y superfluo; un contorsionista del gesto que fuerza la expresividad hasta límites insostenibles. Hay, pues, en el histrión un legitimismo de origen, pervertido con frecuencia por una artificiosidad degenerativa. Aplicada al lenguaje coloquial, la idea de histrionismo designa la falsedad y el engaño: un político falsario, un torero bufo, un ciudadano estafalario.

Las fronteras entre ese actor genuino y su caricatura son difíciles de determinar, sobre todo si se miden por su eficacia cómica y por su capacidad de comunión con el público. Quizá Dario Fo, el autor de *San Francisco...*, espejo confeso de Rafael Álvarez, sea el ejemplo perdurable de esa naturaleza cambiante y proteica del histrión. En España Ramón Fontserè, sobre todo en *Daaalí*, encarna esa idea germinal del histrión sin discusiones; y no sólo por sus capacidades de actor, sino porque, al encarnar al genio del Ampurdán, estaba dando vida a uno de los maestros del histrionismo del siglo XX. Todo histrión tiene mucho de bufón y, como Gran Bufón, se ha definido a sí mismo Albert Boadella. El bufón tiene también bastante de acróbata y volatinero que

hace de su cuerpo un manantial de insuperable expresividad. Un histrión es un comediante purísimo, un arlequín, un juglar... El propio Dario Fo, seguidor contumaz de una línea bastante extendida de pensamiento, propone llamar a la comedia del arte *Comedia de los Actores* o *Comedia de los Histriones*.

Histrionismo y realismo marginal.

Uno de los mejores papeles que se le recuerdan a El Brujo es en *La Taberna Fantástica*, título en nada comparable a *Los hombres y sus sombras*, y a algunas decenas más de la obra sastriana. Por esta difusión del más olvidado y más esencial autor español del último medio siglo El Brujo merece reconocimiento; aquí se trata de cómo ese fondo histriónico, inteligentemente aplicado al realismo marginal de un borracho de suburbio, debiera marcar la desmesurada naturaleza de El Brujo.

En suma, el histrión es un narrador fabuloso, un reelaborador de textos, un ser capaz de pasar de protagonista a comparsa, de partaquino a gran divo; y un actor que sorprende al público, a sí mismo y a los compañeros de escena con juegos y "zancadillas", en expresión del propio Fo. En escena, y más tratándose de un contrabajo kafkiano, sombrío y humanísimo, de un santo como Francisco de Asís y de un pícaro como Lázaro de Tormes, valen los juegos. Y vale la improvisación, la sorpresa y la espontaneidad, por más que en teatro nada, o casi nada, puede quedar al albur. El peligro está en las "zancadillas", pues lo que debiera ser juego legítimo puede desembocar en artificio dudoso.

JAVIER VILLÁN

Alejandro Amenábar

“La vida de Ramón Sampedro es un melodrama perfecto”

EL cine de Alejandro Amenábar, hoy lo sabemos, puede ser oscuro y aterrador, pero también cálido y luminoso. Como *Mar adentro*, que viene a ser su forma de comprender la vida trunca y la muerte deseada del tetrapléjico Ramón Sampedro, aquel gallego amante del mar que tras treinta años amarrado a una cama y después de llamar repetidamente a las puertas del cielo, decidió despedirse de la vida ingiriendo potasio de

Ha vencido las voces de sirena de Hollywood para seguir su odisea cinematográfica en tierra propia. Alejandro Amenábar estrena mañana *Mar adentro*, la dura y conmovedora historia del tetrapléjico Ramón Sampedro, que vivió inmóvil en una cama durante casi treinta años y terminó su vida convertido en el “apóstol de la eutanasia”. Javier Bardem vuelve a dar lo mejor de sí mismo en un filme luminoso, un canto a la vida. El Cultural ha hablado en detalle con el cineasta.

cianuro. Y su forma de comprenderla, al menos cinematográficamente, es un melodrama escrito y rodado con tiralíneas, cuidado hasta el mínimo detalle, ideado para despertar las emociones del espectador, apelar a su llanto y a su simpatía hacia una persona que fue el centro de muchas vidas, y cuya decisión final despertó en su momento un agitado debate entre familiares, judicatura, autoridades políticas y clero.

“Si hay alguien que sepa conectar con el subconsciente del espectador; apelar a sus emociones, es Spielberg. Mi película tiene mucho que ver con *ET*, pero también con *El hijo de la novia*”

Con este filme, Amenábar revisita su mayor obsesión temática. Oscuros o luminosos, cercanos o distantes, en clave melodramática o de *thriller*, todos sus trabajos transitan por un lugar común llamado muerte, sombra inevitable que envuelve las cuatro películas realizadas por el cineasta. La muerte como homicidio (*Tesis*), como invitación a realidades virtuales (*Abre los ojos*), al más allá (*Los otros*) o al refugio contra el dolor (*Mar adentro*).

—¿De dónde proviene esta obsesión?

—No lo sé. Es un camino absolutamente inconsciente. Hasta que no empecé esta película no me di cuenta de que, de una manera u otra, todas mis películas tratan sobre la muerte. No es algo con lo que viva obsesionado, pero inevitablemente está ahí. Creo que lo que me atrae es el concepto de viaje que hay implícito, que es muy cinematográfico. De hecho, la película iba a titularse *El viaje*. La verdad es que no tengo ni idea de dónde proviene esta fijación mía por la muerte, porque ni siquiera la he experimentado de cerca. Es un misterio.

Una agonía censurada

—Dice que se interesó por la historia de Ramón Sampedro cuando leyó su libro *Cartas desde el infierno*. ¿No le llamó la atención que su suicidio estuviese grabado?

—No. Soy muy sensible a imágenes reales de muerte y de violencia. En el vídeo hay una agonía de quince minutos que nunca se vio porque estuvo censurado. Como documento nos vino muy bien porque le sirvió a Javier [Bardem] para componer ese momento, muy importante en la película, pero realmente lo que me llamó la atención de Ramón Sampedro fue su vida y no su muerte, cómo cambiaba las co-

sas a su alrededor, lo que él significaba para mucha gente, las historias de amor en su vida...

—De nuevo ha realizado una película de género. ¿Por qué un melodrama?

—Yo busco una historia que me apasione y mis gustos, o mi mente, inevitablemente me llevan a un género, a la necesidad de provocar algo en el espectador. Para esta historia siempre pensé en términos de melodrama, en un cine de emociones. La historia de Ramón lo permitía por

la relación con su cuñada, con su hermano, sus sobrinos, con las mujeres que rodearon su cama... el melodrama era perfecto. Además, el sentido del humor de Sampedro aportaba el contrapunto idóneo al drama. Nunca me atrajo el lado oscuro de esta historia.

—¿Tuvo a Spielberg presente?

—Constantemente. La gente por la que yo he pensado en términos de cine son Hitchcock, Kubrick y Spielberg, y Spielberg es el que más tiene que ver con las emociones. No es que me guste todo de él, a veces se pasa de vueltas, pero si hay alguien que sepa conectar con el subconsciente del espectador, apelar a sus

emociones, es Spielberg. Mi película tiene mucho que ver con *ET*, pero también con *Cinema Paradiso* o con *El hijo de la novia*.

—Con el melodrama, la gran dificultad es no caer en el sentimentalismo...

—Sí, hay que trabajar en el límite, pero yo casi prefiero pasarme que quedarme corto. Si hago una película de emociones, la hago hasta el final. Siendo una película sobre la vida, la muerte, la eutanasia... temas tan “trascendentales”, lo que quería era llevarlo todo a lo humano. Sampedro era una persona muy compleja, pero todo el mundo que le conoció insiste en su capacidad de

MAR ADENTRO

Director: ALEJANDRO AMENÁBAR

Intérpretes: JAVIER BARDEM, BELÉN RUEDA, LOLA DUEÑAS

Guionistas: ALEJANDRO AMENÁBAR Y MATEO GIL

ESTRENO: 3 SEPTIEMBRE / DURACIÓN: 125 MINUTOS

RAMÓN Sampedro eligió la muerte y Alejandro Amenábar elige la vida, la celebración de la vida, incluso, para acercarse a la historia del primero. Sobre esta dicotomía, contradicción chocante o fidelidad de fondo—a elegir—descansan tanto el discurso como las formas de una película que sólo aparentemente se desvía del camino seguido hasta ahora por el director. Surgen, en consecuencia, dos interrogantes que generan cierta perplejidad. El primero pregunta cómo se puede narrar, desde una perspectiva luminosa y vitalista, un viaje consciente hacia la oscuridad de la muerte. El segundo obliga a indagar en lo que *Mar adentro* se acerca o se aleja de *Tesis*, *Abre los ojos* y *Los otros*, porque—en principio—el cambio de registro puede parecer llamativo.

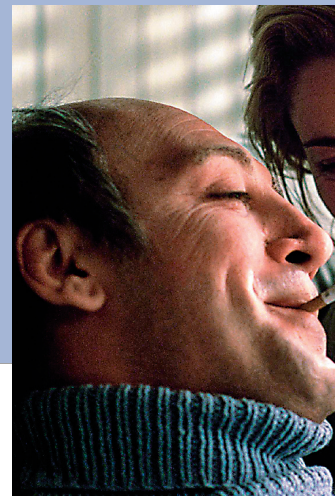
Resulta altamente estimulante la audacia inicial que desvela el punto de partida: filmar los últimos días, las vivencias postreras de un personaje real empeñado en precipitar de manera reflexiva y consciente su propia muerte. Es la decisión libre de un tetrapléjico que se enfrenta a las leyes y a la moral de una sociedad que mayoritariamente no asimila todavía el derecho a la eutanasia, y que quiere estar muerto, dice en sus poemas, para reivindicar el sabor y la dulzura de la vida, que ya sólo permanecen en sus recuerdos. Filmar un viaje interior de esta naturaleza, protagonizado por un personaje que permanece sin posibilidad de movimiento dentro de una habitación, es un desafío narrativo que pocos se atreven a plantearse. Filmar una apuesta tan decidida y consciente por la muerte, si se pretende hacerlo desde la pers-

Exorcismo

pectiva del personaje en cuestión—convertido ahora en protagonista de una ficción fílmica—supone, además, una arriesgada apuesta dramática y moral que resulta necesario llevar hasta las últimas consecuencias.

El reto narrativo ha sido afrontado por un cineasta que domina con pulso firme las herramientas de su oficio. *Mar adentro* es, antes que nada, una admirable lección de profesionalidad: un agradecerable respeto a la lengua y a los acentos propios de cada personaje, un admirable trabajo fotográfico de Javier Aguirresarobe y una interpretación soberbia de todos los actores (el inmenso Javier Bardem, pero también Belén Rueda, Celso Bugallo, Joan Dalmau y, sobre todo, las estremecedoras Mabel Ribera y Lola Dueñas, capaces de inyectar simultáneamente fortaleza y fragilidad, inmediatez y recámara, a sus respectivas criaturas) se cuentan entre sus logros más reconocibles.

Unos y otros instrumentos son utilizados por Amenábar al servicio de una narración formalizada, sin embargo, con mimbres más discutibles. Así, la necesidad de sacar el relato de la habitación en la que permanece el protagonista le lleva a proponer esas secuencias en la que la buscada dramaturgia naturalista se quiebra con la irrupción de las largas excursiones aéreas de la cá-



seducir, su inteligencia, su serenidad... Todo ese lado humano del personaje es lo que conectaba conmigo, y lo que pensé que podía conectar con el espectador. No quería una película de grandes palabras, sino algo muy sencillo, luminoso... una celebración de la vida.

La muerte luminosa

—¿No resulta paradójico hacer una película con tanta luz, un canto a la vida, con la historia de una persona que, totalmente lúcida, decide matarse?

—Bueno, puede parecer contradictorio, pero su vida me sugería eso. Fue un hombre que llenó de luz las

vidas de otras personas, y la suya propia. A Ramona, el personaje en el que se inspira Julia (Belén Rueda), le inyectó ganas de vivir, a pesar de que ella sufría una terrible enfermedad degenerativa. Él fue la razón de vivir para su cuñada, Manuela (Mabel Rivera), y para el personaje de Rosa (Lola Dueñas), para su abogada, que tuvo un hijo durante el proceso... Todo me conducía a la vida. La película apuesta por la aventura de la vida, en mayúsculas.

—Tratándose de hechos reales y tan delicados, ¿no se planteó realizar un documental?

—Lo que mejor sé hacer son películas de ficción. Me apasiona su-

mergir al espectador en una atmósfera creada e insinuar cosas, no mostrarlas. Un documental es básicamente mostrar la realidad. Yo no quería eso. Quería sacar de la realidad los elementos que me permitieran contar la historia que tenía en la cabeza. En ese sentido, fue un proceso muy natural.

—¿Cómo ha sido ese proceso?

—Conociendo la historia de Ramón Sampedro, empecé a escribir, pero enseguida me di cuenta de que necesitaba más información. Mateo Gil y yo investigamos a fondo su vida, que nos pareció apasionante. No sólo su relación con las mujeres, también con el mar, con la mún-

“No he querido ser neutral. No sé lo que yo hubiera hecho en el lugar de Ramón, pero tengo claro que él tenía derecho a pedir todo lo que pidió”

sica que escuchaba, con la ventana desde la que miró el mundo, prostrado en la cama, durante tantos años, y a través de la cual viajaba en sueños. Con esos elementos había una película. Y pensé: “Vamos a escribir la historia de Ramón porque se la merece. No nos vamos a ir a Hollywood a contar una historia parecida. Contaremos la de Ramón”. Lógicamente, ha habido cambios al traspasar la historia a ficción, como la necesidad de concentrar varios personajes en uno para que la película avance dramáticamente.

Una decisión propia

—La neutralidad está reñida con la ficción. ¿Cuál es su postura moral en el caso de Ramón Sampedro?

—No he querido ser neutral. Eso es imposible. No sé qué hubiera hecho yo en el lugar de Ramón, si hubiera deseado la muerte o no, pero tengo claro que Ramón tenía derecho a pedir lo que pidió, que en el fondo no era más que reclamar la propiedad de su vida. Su vida no pertenecía a nadie más que a él, y sólo él podía tomar la decisión de suicidarse. Lo que yo no quería es que la película se convirtiera en un alegato en defensa del suicidio como respuesta a los problemas del mundo. Hay un montón de personas que quedan tetrapléjicas y luchan todos los días por salir adelante. No quería que la película fuera un insulto para ellos. Nuestra postura es la libertad. Nadie puede juzgar a nadie cuando decide sobre su propia vida. Son tan valientes los que luchan por superar su discapacidad como los que deciden no seguir viviendo en esas condiciones.

—En este sentido, Julia representa la otra cara de la moneda, el per-

vitalista

mara en su intento de dar forma al vuelo imaginario de Sampedro. El mismo objetivo busca la casi cronometrada intromisión de hasta ¡cinco! grandes bloques de montaje sobre fundidos y encadenados de imágenes envueltas en música: un recurso que engrasa con vaselina los goznes del relato, que inyecta goce estético allí donde habita el dolor, que imposta liberación emotiva a despecho de la tragedia del personaje. Y la construcción dramática, con su calculada alternancia de drama y comedia, de lágrimas y humor, está orientada por idéntica finalidad.

Unos y otros recursos muestran lo bien asimilada que tiene Amenábar la lección narrativa de un Spielberg, pongamos por caso, para configurar lo que finalmente —pues las formas no son inocentes— se ajusta como un guante al molde de un melodrama con discapacitado asimilable para todos los públicos, heredero directo de un género hollywoodense perfectamente codificado y lleno de títulos representativos (desde *Rainman* hasta *Hijos de un dios*

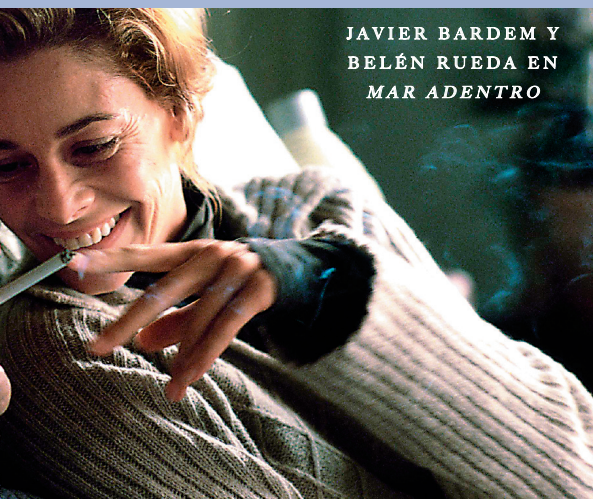
menor pasando por *Despertares*). Es una opción que conecta con ese cine de género en el que se reconoce la filmografía entera de Amenábar y, además, la vía por la que *Mar adentro* entronca con la obra precedente del director.

La historia de una rebelión contra el canon social y legal imperante se convierte, de esta manera, en una gozosa forma estética de plena conformidad con las pautas narrativas y dramáticas dominantes en el relato hegemónico propio del *mainstream*. Si, como mantiene Harold Bloom, “el valor estético surge del dolor de renunciar a placeres más cómodos a favor de otros mucho más difíciles”, la reconfortante luminosidad de las tomas aéreas, el vitalismo del montaje que muestra la explosión de la vida alrededor de Sampedro, más la fusión ejemplar de drama y humor, apuntan más hacia la comodidad de lo digerible que hacia la renuncia dolorosa que exige toda escritura vigorosa.

En su respetuosa búsqueda de un sentido a la elección radical de Ramón Sampedro, el director formaliza un discurso filmico que persigue más la liberación de la angustia que la angustia conquistada propia de las grandes obras (Bloom, de nuevo). La fuerza moral, que según Claudio Magris es indisoluble de la intensidad poética del estilo, se diluye en la sabia conformidad narrativa con la que se expresa un cineasta que, en lugar de indagar en el insondable abismo de la contradicción vida-muerte, trata de redimirlo por el procedimiento de liberar la angustia que produce lo que no se puede pensar (la muerte) a través de un exorcismo vitalista esculpido no con la renuncia sino con la exaltación, no con el dolor, sino con el gozo, no con la humilde interrogación de la perplejidad frente al vacío, sino con una elocuente afirmación de fe en un modelo narrativo ya conquistado.

CARLOS F. HEREDERO

JAVIER BARDEM Y
BELÉN RUEDA EN
MAR ADENTRO





La ópera rompe sus marcos

Comienza la temporada lírica en todo el mundo y viene este curso plagada de novedades. Se incluyen estrenos absolutos, algunos de los cuales son de indudable impacto mediático. Tal es el caso de la ópera *1984* que Lorin Maazel presenta en el londinense teatro del Covent Garden. También hay que destacar *A wedding*, de William Bolcon, a partir de la película de Robert Altman que el propio cineasta llevará a la Chicago Lyric Opera, o *Gaudí*—de Joan Guinjoan— que llega por fin al Liceo de mano del cineasta Manuel Huerga. A su lado, el Teatro Real apuesta por *L'Upupa* de Hans Werner Henze y *La Moneda* de Bruselas, por la *Julia* de Philippe Boesmans.

L'Upupa

De Hans Werner Henze. Director: Paul Daniel. D. Escena: Dieter Dorn. Con M. Goerne, H. Schwarz, O. Sala. (Madrid, Teatro Real, del 7 al 23-XII-2004)

De que éste va a ser en España el Año Henze no cabe la menor duda. No sólo la Orquesta Nacional dedicará un ciclo monográfico al ilustre autor alemán, sino que el Teatro Real, en coproducción con el festival de Salzburgo, presentará una de las primeras audiciones mundiales de su ópera *L'Upupa* (*La abubilla*), estrenada en la ciudad austríaca el pasado año. Henze, convertido en una de las referencias de la creación in-

ternacional, obtuvo con ella un reconocido éxito que muy bien puede repetirse en nuestro país. Mimbres no faltan, teniendo en cuenta que el montaje de Dieter Dorn fue muy bien acogido por la crítica y el público desde el principio. También es de reconocer la presencia de un director de indudable peso como Paul Daniel, una de las figuras en alza del panorama británico. El reparto es, por otro lado, de campanillas y destaca la personalidad siempre apabullante del barítono Matthias Goerne, uno de los artistas más queridos de los ciclos madrileños. A su lado, la veteranía de la contralto Hanna Schwarz, el saber estar del tenor

L'UPUPA EN EL MONTAJE DE DIETER DORN QUE SE VERÁ EN EL TEATRO REAL



CLÄRCHEN/MATTIAS BAUS

John Mark Ainsley y la frescura de la soprano valenciana Ofelia Sala, una de nuestras voces más reconocidas.

Elektra

De Richard Strauss. Director: M. Valdés. D. Escena: S. Palés. Con A. Silja, E. Connell, I. Nielsen. (Oviedo, Teatro Campoamor, del 22 al 28-IX-2004)

La ciudad de Oviedo sigue ampliando su temporada de un modo muy activo. Así hay que señalar el estreno de una nueva producción de *Elektra* de Richard Strauss, una obra de gran complejidad técnica, que el Teatro Campoamor revivirá en una nueva produc-



ción llevada a cabo por uno de los jóvenes valores de la dirección de escena lírica en España, Santiago Palés. También hay que señalar –teniendo en cuenta el éxito que le precedió en estas tablas con *Salomé*– el posible buen hacer de Max Valdés a la batuta. El maestro chileno tendrá en el foso a su orquesta del Principado, con la que comparte vida desde hace diez años. El reparto es de envergadura con tres importantes damas: la veteranísima Anja Silja (en la imagen), será acompañada de otras dos ilustres figuras, Elisabeth Connell, una voz de indudable calidad que, en este tipo de repertorios, está realizando una increíble carrera precisamente con este rol, sin olvidar la no menos ilustre Inga Nielsen. Se completa el reparto con las voces de Claudio Otelli y Josep Ruiz, junto a una amplísima selección de artistas españoles.

Gaudí

De Joan Guinjoan. Director: Josep Pons. D. Escena: Manuel Huerga. Con R. Bork, V. Ombuena, E. Matos, F. Vas, S. Palatchi. (Barcelona, Teatro del Liceo, del 3 al 22-XI-2004)

Mucho se espera de la nueva creación que presentará en el Liceo de Barcelona dedicada al ilustre arquitecto Antoni Gaudí. Varios años le ha costado decidirse al coliseo de las Ramblas pero, finalmente, llega a sus tablas una de las composiciones más ambiciosas del panorama lírico español de los últimos años. Bien merecido es el respeto que goza la figura de Joan Guinjoan en la actualidad, un compositor íntegro que, durante años, ha mostrado su seriedad a la hora de afrontar cualquier desafío creativo. La puesta en escena es de Manuel Huerga, responsable de la película *Antártida*, que fue muy bien acogida por público y crítica. En el foso estará un gran campeón de la música contemporánea, Josep Pons quien, a lo largo del año, tiene una de sus temporadas más activas. En el resto del reparto destacan Vicente Ombuena, Elisabete Matos o Stefano Palatchi.

Angels in America

De Peter Eötvös. Director: P. Eötvös. D. Escena: Philippe Calvario. Con B. Hendricks, J. Migenes, R. Alexander, D. L. Ragin. (París, Châtelet, del 23 al 28-XI-2004)

Llena de acontecimientos está la temporada parisina donde se disputan el trono la Ópera de Mortier y el Châtelet de un Jean Pierre Brossman que se va. En el caso de este último, dos montajes se reparten el protagonismo: el de *La Grande Duchesse de Gérolstein* de Offenbach, en la seguro desternillante lectura de Laurent Pelly y con Minkowski en el foso, y el estreno de *Angels in America* de Peter Eötvös que, teniendo en cuenta el éxito de su obra precedente *Les trois soeurs* –que ha sido acogida en varios escenarios de primera– puede convertirse en el evento de la estación gala. La producción de *Angels in America*, sobre la obra homónima de Tony Kushner, estará dirigida en la escena por Philippe Calvario, una figura en alza muy valorada en el ámbito francés. En el reparto la sorpresa de voces veteranas: Barbara Hendricks como protagonista, junto a Julia Migenes, Roberta Alexander y el contratenor Derek Lee Ragin.

Europa riconosciuta

De Antonio Salieri. Director: Riccardo Muti. D. Escena: Luca Ronconi. Con D. Barcellona, D. Rancatore. (Milán, Teatro degli Arcimboldi. Desde el 7-XIII-2004)

La Scala de Milán, en su momentáneo exilio en el Teatro degli Arcimboldi, ha elegido un título inusual para inaugurar su temporada en diciembre: *Europa riconosciuta* de Antonio Salieri. Esta especie de furor por el controvertido oponente de Mozart está llevando a una increíble recuperación de su legado. *Europa riconosciuta* fue estrenada por Salieri en la Scala el 3 de agosto de 1878 y no funcionó mal, lo que le permitió mejorar considerable su vida social.



A wedding

De William Bolcom. Director: Dennis Russell Davies. D. Escena: Robert Altman. Con C. Malfitano, L. Flanigan. (Chicago, Lyric Opera. Del 11-XII al 21-I-2005)

La apuesta de la Lyric Opera de Chicago por la creación actual es indudable. Tras el éxito de *A view from the Bridge* de William Bolcom (1938), estrenada en 1999 con gran acogida internacional, la ciudad americana le ha encargado la reconversión de la película *A wedding* de Robert Altman en una pieza operística que el propio cineasta se encargará de realizar en la escena (en la imagen). El reparto está lleno de estrellas norteamericanas como el joven barítono Mark Delavan, una de las figuras más reconocidas, junto a Lauren Flanigan, Cynthia Lawrence, Jerry Hadley y Catherine Malfitano. En el foso figurará la solvente batuta de Dennis Russell Davies. No será el único evento en Chicago. A destacar su *Don Giovanni* de Mozart con Peter Stein en la escena y Christoph Eschenbach en el foso, protagonizado por Bryn Terfel y Karita Mattila.

Rigoletto

De Giuseppe Verdi. Director: Zubin Mehta. D. Escena: Doris Dörrie. Con D. Damrau, R. Vargas. (Múnich, Staatsoper. Desde el 21-II-2005)

Del encuentro de dos personajes tan singulares como



la cineasta Doris Dörrie—cuyos montajes de *Così fan tutte* o *Turandot* han sido muy controvertidos— y el director de orquesta Zubin Mehta, cuyas lecturas verdianas han marcado época, puede surgir uno de los grandes acontecimientos de la temporada. Sobre todo teniendo en cuenta que el reparto reúne figuras de primer nivel. Tal es el caso del mexicano Ramón Vargas (en la imagen como Duque), uno de los tenores de referencia, o de la soprano alemana Diana Damrau que, en los últimos años, se ha convertido en toda una revelación en el repertorio coloratura de aquel país. Menos conocido el joven barítono Mark Delavan, norteamericano, una voz de indudables kilates, que tras haber trabajado en el Metropolitan neoyorquino, ahora debuta en Europa.



Julie

De Philippe Boesmans. Director: Kazushi Ono. D. Escena: Luc Bondy. Con G. Magee, M. Ernman, K. Avemo. (Bruselas, Teatro de La Monnaie, del 8-III al 1-IV-2005)

Con una carrera sólida y en permanente ascenso, el nombre del belga Philippe Boesmans (1936) se configura como una de las mentes operísticas más interesantes de los últimos años. Tras el estreno de su ambicioso *Wintermärchen* (*Cuento de invierno*) que fue presentado con acierto en la pasada temporada del Liceo barcelonés, Boesmans apuesta por una pieza más íntima, basada en la obra teatral *Froken Julie* (*La señorita Julia*) de August Strindberg. El libreto ha sido realizada por Marie Louise Bischolberger y Luc Bondy, el cual se hará cargo también

de la dirección de escena, lo que ofrece indudables garantías teniendo en cuenta su gran prestigio y sus excelencias. Los decorados son del siempre imaginativo Richard Peduzzi. El reparto está formado por Gary Magee, Malena Ernman y Kerstin Avemo, nombres relativamente poco conocidos. Es una coproducción del Festival de Aix-en-Provence y las Wiener Festwochen.

Tristán e Isolda

De Richard Wagner. Director: Esa Pekka Salonen. D. Escena: Peter Sellars. Con B. Heppner, W. Meier. (París, Ópera de la Bastilla, del 12-IV al 27-V-2005)

El despliegue de actividad que presenta la Ópera de París bajo el reinado de Gérard Mortier hace difícil decidirse por uno u otro título teniendo en cuenta la excelente relación que hay en cuestiones artísticas y canoras. En cualquier caso la apuesta es clara ante una de las más famosas óperas de la Historia con un reparto de campanillas, sobre todo teniendo en cuenta los tiempos que corren: el canadiense Ben Heppner (en la imagen), uno de los escasos heldentenenores del momento, junto a la inteligencia de la alemana Waltraud Meier, bien rodeados por Franz Josef Selig, Jukka Rasilainen e Yvonne Naef. Morbo sin límites despierta la presencia de un director de escena tan controvertido—y no menos genial como ha demostrado en tantas ocasiones— como es Peter Sellars, uno de los mayores renovadores del mundo teatral operístico y que contará con un espacio escénico diseñado por Bill Viola. Y para completar la distribución el nombre del finlandés Esa Pekka Salonen, titular de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, en el foso, es garantía, como mínimo, de personalidad.



Salomé-Erwartung

De Richard Strauss. Director: Juanjo Mena. D. Escena: Emilio Sagi. Con V. Stenkina, R. Hale, U. Holderof, B. Fowler. (Bilbao, Palacio Euskalduna, del 12 al 21-II-2005)

Las temporadas españolas se hallan en un proceso de renovación tan importante que han conseguido abrir el repertorio a campos hasta hace poco insospechados para las aficiones respectivas. Ahí está el caso de la ABAO bilbaína que presenta un curioso, y no menos llamativo, programa doble que incluye *Salomé* de Richard Strauss (en la imagen) y *Erwartung* de Arnold Schoenberg. Emilio Sagi, a partir de su lectura para Oviedo, es el director de escena requerido para, dar pie a este curioso montaje de dos obras maestras de la lírica del XX. El reparto incluye nombres sólidos como Valeria Stenkina, Robert Hale, Bruce Fowler y Claude Pía en *Salomé* mientras que el monodrama de Schoenberg será protagonizado por Adrienne Dugger. En el foso, el debut en esta labor de Juanjo Mena al frente de su Orquesta de Bilbao.

1984

De Lorin Maazel. Director: Lorin Maazel. D. Escena: Robert Lepage. Con S. Keenlyside, N. Gustafson, D. Damrau, R. Margison. (Londres, Royal Opera House. Del 3 al 19-V-2005)



Sin lugar a dudas que todos los ojos del mundo estarán pendientes del estreno de *1984* del director de orquesta— y menos conocido compositor— Lorin Maazel encargado de adaptar el libreto. A partir de la novela de George Orwell,

Maazel y el Covent Garden no han escatimado esfuerzos para llevar a cabo uno de los proyectos estrella de la temporada. Para la escena se requiere nada menos que al canadiense Robert Lepage, una de las figuras de referencia en su campo, y para el reparto se ha juntado un *cast* de primera con el estupendo barítono británico Simon Keenlyside (en la imagen) como protagonista, al lado de Nancy Gustafson, Diana Damrau y el tenor Richard Margison.

Manon Lescaut

De Giacomo Puccini. Director: Seiji Ozawa. D. Escena: R. Carsen. Con A. Cousin, B. Daniel, N. Shicoff. (Viena, Staatsoper, del 4 al 27-VI-2004)

No está siendo nada fácil la labor de Seiji Ozawa en la Ópera de Viena. Traído por Ioan Holander como gran reclamo, sobre todo de cara al turismo japonés, las críticas no acaban de ponerse de acuerdo sobre su trabajo. Pero no hay duda que el lenguaje pucciniano está más próximo a la batuta del maestro nipón que otros con los que ha compartido menos experiencias. Contrará para esta obra de Puccini con la realización del siempre controvertido—y ahí está la *Tosca* que pudo verse en el Liceo recientemente para constatarlo— Robert Carsen. El reparto viene liderado por una figura muy querida en la casa, el tenor Neil Shicoff, acompañado por la soprano en alza Alexia Cousin y el barítono Boaz Daniel.

Verano de 2004

¡Ni el baúl de la Piquer viajó tanto como yo este verano! Para bien y para mal. Lo mejor se dio cita en Lucerna y Múnich. Abbado, Boulez y Pollini han conseguido devolver a la primera el esplendor de la era Karajan junto a la gloriosa Orquesta del Festival, en la que estrellas como Blacher, Gutman, Bartolomey o Dohr se reúnen para hacer música bajo la batuta de Abbado. Lástima que si Wagner levantara la cabeza contemplaría cemento frente a su querido Tribschen en donde antes sólo había bosques. En Múnich tuvo lugar la despedida de Levine. El *boss* del Met suspendió todos sus otros conciertos y, aunque le temblara el pulso, afrontó un soberbio *Parsifal* con Urmana y Botha en estado de gracia. No sólo eso, sino también un mastodóntico programa con *La canción de la tierra* y *la Resurrección*.

Por mi amado Bayreuth más pena que gloria y peleas entre Wolfgang Wagner y los directores de escena que él mismo ficha. Allí el *Parsifal* fue incalificable, a base de mareantes proyecciones. Así se entienden la oposición del ascendente tenor Wottrich. Gloriosas, un año más, las retransmisiones de Radio Clásica. Desde apuntar que *Parsifal* no triunfaba porque la gente no aplaudió al terminar el primer acto —que nunca se aplaude— hasta resucitarnos a Solti a través de sus discos para *Walkiria*. ¡Qué desastre! Y bastantes desastres en Salzburgo con un acierto: *La ciudad de los muertos* de Korngold. Entre los naufragios el emblemático *Caballero de la rosa*, con un tercer acto en un burdel con señoras en pelota picada copulando a diestro y a siniestro.

Por estos lares, aparte de las giras norteñas de Flórez y Gardiner, casi fue más noticia lo que no llegó a ofrecerse. *Carmen* murió en Sevilla antes del cuarto acto y Rostropovich acudió a forrarse reduciendo sustancialmente su caché hasta tan “solo” 150.000 euros. Una *Norma* abrió Santander sin que uno haya llegado a explicarse la razón y allí Gheorghiu siguió arremetiendo contra Sagi y el Real. Del Real ni una palabra, que todas quedan para noviembre.

Y se nos fueron dos grandes músicos de cine: Jerry Goldsmith y Elmer Bernstein. Éste último compuso entre otras la banda de “los timadores”, la que tan bien habría servido para la pasarela del octeto monoclovita de mujeres socialistas obreras. Suya fue este año la canción del verano. **BECKMESSER.COM**



MONTAJE DE CLAUS GUTH PARA LA ÓPERA DE CÁMARA *BÉRÉNICE* BERLINER FESTSPIELE

Festival de Berlín la fuerza de lo actual

EL Festival septembrino de Berlín ha marcado siempre unos planteamientos comprometidos. Junto a la relación de actividades que podríamos considerar, en el mejor de los sentidos, rutinarias —con conciertos muy apetecibles de la Filarmonía con Rattle o Haitink (*Tercera* de Mahler) o representaciones operísticas de altura—, se sitúan manifestaciones que acaparan auténtico interés. Uno de los pilares de la presente edición es la interpretación de las 17 *Piezas para piano* de Stockhausen, escritas entre 1952 y 1999, uno de los hitos de la música para teclado del siglo XX. El propio autor dirigirá a tres pianistas y a un equipo electrónico. Otro de los acontecimientos es la presentación de la composición de Colin Matthews *Continuum*, sobre poemas de Montale y Rilke. El conjunto Avanti se hará cargo de la velada, en la que figura también *Graal Théâtre* de Kaija Saariaho. La música de Matthews está igualmente presente, con *Suns Dance*, en el concierto de los conjuntos Asko y Schönberg al mando de Reinbert de Leeuw. La parte principal de la sesión la ocupa la trilogía *Here* de Michel van der Aa.

Hay que anotar el estreno de *Interzone*, de Enno Poppe, que parte de textos del poeta americano William S. Burroughs, sobre los que ha construido el libreto Marcel Beyer. Jonathan Stockhammer pondrá en orden los diversos elementos que intervienen en la obra. Se cuenta con el Ensemble Mosaik y los Nuevos Solistas Vo-

cales de Stuttgart. La inventiva de Poppe está presente asimismo en la primera interpretación completa de su trilogía *Material Pieces*, que será servida por el magnífico Klangforum Wien, al que encontramos en la ópera de cámara *Bérénice* del austriaco Johannes Maria Staud, con libreto de Durs Grünbaim sobre la novela de Edgar Allan Poe. Una atractiva historia incestuosa que da pie a la contemplación de problemas fundamentales de la vida y a la pulsión de miedos ancestrales. La escena es de Claus Guth.

Prestigiosos solistas. La música de cámara de Saariaho y Debussy aparece en un concierto a cargo de prestigiosos solistas instrumentales que incorpora también partituras de Lindberg (una obra para guitarra) y de Falla (*Le Tombeau de Debussy*). Se podrá escuchar asimismo en otra velada al Cuarteto Diotima en el *Cuarteto* del propio Debussy, en *Ainsi la Nuit* de Dutilleux y en un nuevo *Cuarteto* de Hanspeter Kyburz, encargo del Festival. Cerramos este interesante resumen con la cita de la participación del conocido fortepianista, director y coleccionista holandés Jos van Immerseel, que se introduce en un repertorio con el que no lo solemos asociar, el de la obra de Debussy, un compositor esencial en esta edición. Va a tocar diversas partituras fundamentales, entre ellas el libro primero de *Preludios*. Eso sí, con dos pianos Erard de la época. **A. REVERTER**

Homenaje póstumo

LA Asociación de Amigos de la Ópera de Oviedo rinde esta tarde un homenaje póstumo en el Teatro Campoamor a quien fuera su apoderado y alma máter durante años, Guillermo Badenes. Bajo la dirección de Elena Herrera y junto a la Orquesta Ciudad de Oviedo y el Coro de la Asociación, se interpretarán fragmentos de Bizet, Donizetti, Verdi, Rossini, Cilea o Puccini con figuras como Ana María Sánchez, Ana Nebot, David Menéndez o Mígel Angel Zapater.

Traca final

LOS conciertos de la London Philharmonic suponen un momento especial en la actual edición de la Quincena Musical Donostiarra. Esta tarde y mañana, en el Auditorio Kursaal, las fuerzas británicas, dirigidas por Vladimir Jurowski, ofrecerán dos conciertos de indudable interés. El primero, junto al violinista Thomas Zehetmair, incluye obras de Sibelius, Szimanovsky y Chaikovski. Mañana, con la contralto Ewa Podles, brindará composiciones de Britten y Rossini.

Gioconda abre el curso

EL carismático Royal Opera House ofrece este lunes *La Gioconda*, el primer título de su flamante temporada. La única obra de Amilcare Ponchielli (1834-1886) que ha permanecido en el repertorio, será también la encargada de inaugurar en Londres la estación lírica europea. Esta poco habitual ópera –ejemplo del más acaramelado romanticismo italiano y antesala del verismo– llega al teatro del Covent Garden en versión concierto. Para la traducción musical de esta trama de amor e intrigas en la Venecia del siglo XVII se cuenta con la atenta batuta del director musical de la casa inglesa, Antonio Pappano. El protagonismo lo asume la potente mezzosoprano lituana Violeta Urmana y el tenor Marcello Giordani. Por su parte, La Moneda de Bruselas presenta el martes la ópera *Hanjo* del compositor Toshio Hosokawa, ya vista en Aix, a partir de la obra de Yukio Mishima. Kazushi Ono estará en el podio. La puesta en escena es de Anne Teresa De Keermaeker.

Heroínas en La Coruña

LOS Amigos de la Ópera de La Coruña proponen una nueva edición, la 52, de su Festival. El deseo de dotar a la cita de una mayor proyección y recuperar algo de su pasado esplendor ha traído cambios en su concepto que amplía el número de funciones y añade recitales. Pero la principal novedad la encontramos en lo musical donde la Sinfónica de Castilla León sustituirá en el foso a la de Galicia, por la imposibilidad de esta última de ajustar fechas tras un ajetreado verano en Pésaro. Dos heroínas dominan el *cartellone*, *Lucia di Lamermoor* y *Tosca*. El título donizettiano se escuchará –este sábado en el Palacio de la Ópera coruñés y el martes en el Auditorio de Santiago– en la voz principal de la estupenda soprano granadina Mariola Cantarero (en la imagen) que deberá hacer uso de todos sus me-



J. R.

dios para dar salida a una de las partes solistas más exigentes del repertorio belcantista, casi en el límite de lo humano. A su lado el tenor mexicano Fernando de la Mora, Roberto Servile y Carlo Colombara. El titular de la formación castellana, Alejandro Posada, guiará a todos. El reconocido barítono menorquín Joan Pons asumirá –el próximo día 29 en La Coruña y el 2 de octubre en el Centro Cultural Caixanova de Vigo– el protagonismo del célebre drama pucciniano en su papel de Scarpia. Completan el trío protagonista otros dos asiduos del Met: la soprano Marquita Lister y el tenor dominicano Francisco Casanova. El habitual acompañante de Pons, Kamal Khan, está en el podio. Otro momento importante será la gala lírica que ofrecerá la rumana Angela Gheorghiu el 30 de septiembre.

Septiembre Sinfónico



Noche Rusa

**Concierto 1
NOCHE RUSA**
Viernes, 10 de septiembre 2004, 19,30 h.
ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Vasily Petrenko, director

Obras de: A. I. Khachaturian, S. Prokofiev, M. Glinka, M. Mussorgsky, A. P. Borodin, P. I. Chaikovsky e I. Stravinsky.
Localidades de 3 a 9 euros.



Encuentro

**Concierto 2
ENCUENTRO CON CHANO DOMÍNGUEZ Y LLUIS VIDAL**
Viernes, 17 de septiembre 2004, 19,30 h.
ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Josep Pons, director

Chano Domínguez / Lluís Vidal De Cai a Nueva Orleans
Lluís Vidal Nueva York en un poeta
Isaac Albéniz / Lluís Vidal Suite Iberia
Chano Domínguez y Lluís Vidal, pianos.
Localidades de 4 a 15 euros.

INFORMACIÓN GENERAL: Los conciertos se celebran en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música (C/ Príncipe de Vergara, 146, Madrid). **LUGARES DE VENTA:** En las taquillas de los Teatros del INAEM, Auditorio Nacional de Música y venta telefónica en Servicaixa: 902 33 22 11.



MINISTERIO DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA



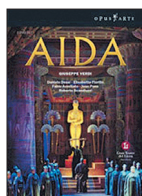
ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

DISCOS

**ANTONÍN DVOŘÁK**

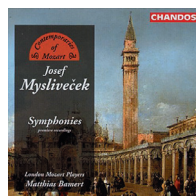
LOS AMANTES TESTARUDOS
FIL. DE PRAGA/BELOHLAVECK
SUPRAPHON SU 3765-2631

ANTONÍN Dvořák, de cuya muerte se han cumplido en mayo pasado cien años, quiso ser sobre todo un músico de escena. Escribió varias obras líricas, la más conocida esa maravilla que es *Rusalka*, e hizo algún intento en la parcela cómica, de lo que es buen ejemplo esta obra cuya grabación juzgamos, *Turde Palice, Los amantes testarudos*, estrenada en 1881, que cuenta el típico asunto de jóvenes que se resisten a casarse por imposición. Dvořák creó un animado tejido en el que no hay diálogos hablados, sino un hábil y melodioso entramado perfectamente articulado, en el que se suceden los recitativos, el arioso, las arias y los conjuntos a lo largo de 76 minutos. El músico supo fundir con inteligencia e inspiración elementos propios y procedentes de las óperas cómicas francesa e italiana, junto a esquemas del *singspiel*. Planea sobre la obra el espíritu de *Las alegres comadres de Windsor* de Nicolai (1849). Interpretación apropiada, con voces de poca monta, pero en estilo. Como el dinámico acompañamiento de Belohlavek. Única grabación en el mercado. **A. REVERTER**

**GIUSEPPE VERDI**

AIDA
DESSÌ/ARMILIATO/PONS
BBC OPUS ARTE OA (2 DVD)

EN mayo de 2001, el Liceu recuperó los antiguos telones que Josep Mestres Cabanes había diseñado para *Aida* y los puso al día. Dos años después, dicho montaje –con un lujoso vestuario de Franca Squarciapino– fue llevado al DVD con una clásica dirección de actores de José Antonio Gutiérrez y un solvente reparto musical. A Daniela Dessì se le ha puesto la voz metálica, pero frasea con gusto. Fabio Armiliato tiene escaso porte como Radamés, aunque se defiende con valentía. Elisabetta Fiorillo devuelve a Amneris al reino de las temperamentales mezzos italianas, y Joan Pons es un estupendo Amonasro. Roberto Scanduzzi y Stefano Palatchi completan adecuadamente el elenco como Ramfis y el Rey, bajo las adecuadas órdenes de Miguel Ángel Gómez Martínez, que prueba su dominio en el foso aunque a veces se exceda en dinámicas y velocidades. Una muy buena *Aida*, no sólo para nostálgicos, que se completa con un documental sobre la restauración de los viejos y entrañables decorados. **R. BANÚS**

**JOSEF MYSLIVECEK**

SINFONÍAS
LONDON MOZART PLAYERS
CHANDOS CHAN 10203

EL bohemio Mysliveček nació en Praga en 1737 y murió en Roma, ciudad donde residió gran parte de su vida, en 1781. Ejemplo de músico centroeuropeo capaz de asimilar plenamente las influencias de su país de adopción. Sus 45 sinfonías se acogen al típico esquema italiano rápido-lento-rápido, heredado de la antigua sonata de iglesia, que era el de las oberturas o sinfonías de ópera: obras breves, de no más de ocho o diez minutos. Una estructura que encontramos fielmente recogida en la serie de seis partituras publicadas en Londres en 1772, que son las que aparecen grabadas por primera vez en este disco. Composiciones enjutas, vitales, tiernamente líricas en los Andantes, que siguen las influencias de Sammartini o Boccherini, las mismas que se aprecian en las magníficas doce sinfonías italianas de Mozart. Directo melodioso, escalas rápidas, restallantes trémolos son algunas de las señas de identidad propias de los pentagramas de Mysliveček, que tienen una muy adecuada plasmación por parte de los London Mozart Players. **A. R.**

Un hito vocal**THE KATHLEEN FERRIER EDITION**

VARIAS ORQUESTAS Y DIRECTORES
DECCA 10 CDs SET 4756060

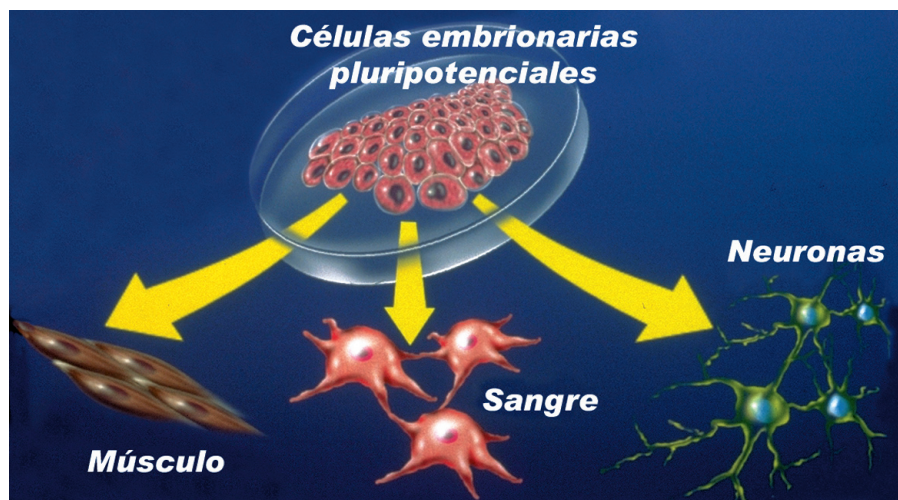
LA Decca publica una recopilación de diez compactos dedicados a la gran contralto británica Kathleen Ferrier. En una edición tan amplia tienen cabida buena parte de sus interpretaciones más relevantes.

Se inicia con un abreviado del *Orfeo y Eurídice* de Gluck, uno de sus escasos papeles operísticos grabado en 1947 que es como para poner los pelos de punta a cualquiera con un poco de sensibilidad. Pocas veces se ha escuchado un Orfeo de tal intensidad. Prosigue con varios momentos de *La Pasión según San Mateo* bachiana, entre los que se encuentra un estremecedor “Have mercy, Lord, on me” con Sir Malcolm Sargent a la batuta, de 1946 y el mismo cd incluye arias de oratorios de Haendel y Mendelssohn. Tras el *Stabat Mater* de Pergolesi, entramos en una parcela liderista que, aunque tenga el *Amor de mujer* de Schumann y los *Cuatro cantos serios* de Brahms –ciclos que sorprendentemente se repiten– como platos fuertes, también abarca autores contemporáneos mucho menos conocidos. Una selección de canciones populares inglesas cede paso a tres de los *Rückert Lieder* mahlerianos y a la *Rapsodia para contralto* de Brahms –dos especialidades de la casa– con Bruno Walter y Clemens Krauss respectivamente. Se podría haber aprovechado mejor la edición sin las citadas repeticiones y recoger en su lugar páginas como *La canción de la Tierra* que representa otro hito.

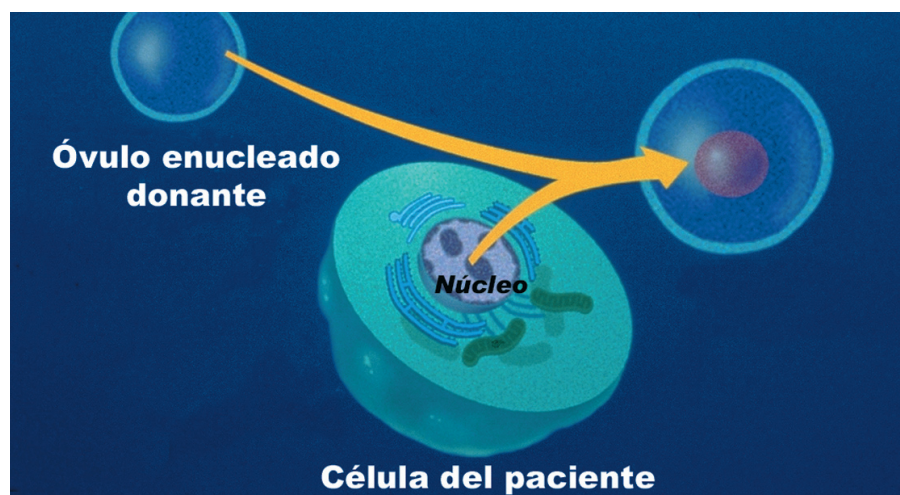
Ferrier, que murió de cáncer a los 41 años, poseía una voz extensa y homogénea de timbre profundo manejada con ejemplar musicalidad y, lo que es muy importante, fue capaz de dejar en sus grabaciones un sensación de vida muy poco frecuente. No se lo pierdan si su bolsillo se lo puede permitir. **GONZALO ALONSO**



Tras la autorización del Reino Unido a un grupo de científicos de Newcastle para realizar el primer ensayo en Europa destinado a investigar la cura de determinado tipo de enfermedades, la clonación terapéutica ha dado un paso decisivo. José Antonio López Guerrero, del Centro de Biología Molecular y autor del libro *Células madre: la madre de todas las células* (Hélice), analiza para El Cultural este hito, sus implicaciones científico-éticas, sus limitaciones y su repercusión en los laboratorios españoles.



ESQUEMAS DE LA DIFERENCIACIÓN CELULAR (ARRIBA) Y DE TRANSFERENCIA NUCLEAR. FUENTE: UNIVERSIDAD DE STANFORD



Inglaterra abre la veda

Células madre: del uso terapéutico al uso ético

“La ciencia es imparable, a pesar de la religión”. Este aforismo perteneciente a nuestro premio Nobel, Severo Ochoa, seguramente ha sido aplicado por la Autoridad Británica de Embriología y Fertilización Humana (HFEA, Human Fertilization and Embryology Authority) al conceder la primera licencia para llevar a cabo un proyecto conjunto de clonación terapéutica por el Instituto de Genética Humana de la Universidad de Newcastle y el Centro de Fertilización del Servicio Público de Salud de la misma ciudad, coordinados por Miodrag Stojkovic y Alison Murdoch, respectivamen-

te. Como era de esperar, el partido británico Pro Vida y la organización asociada Life estiman que no todo lo que es técnicamente posible ha de ser moralmente aceptable, consideran deplorable la decisión de la HFEA y están estudiando posibles acciones legales contra el proyecto.

El equipo del doctor Stojkovic se va a centrar en la diabetes tipo I, aunque podría ampliarse a enfermedades neurodegenerativas tales como Parkinson o Alzheimer. Con este nuevo paso, el Reino Unido se sitúa a la vanguardia de la investigación en medicina regenerativa junto a Corea del Sur, donde “supuesta-

mente” se ha realizado la primera clonación de embriones humanos que produce líneas celulares pluripotenciales. No obstante, habrá que esperar hasta el próximo otoño a que Naciones Unidas debata el tema y determine si hace o no distinción, jurídicamente hablando, entre clonación humana terapéutica y reproductiva.

Límites. Polémica ético-religiosa aparte, científicamente están muy bien trazados los límites entre ambos tipos de clonación. En el caso de la clonación terapéutica, el resultado final NUNCA será un ser hu-

mano. Los embriones son destruidos a los pocos días del ensayo. Por ello, Suzi Leather, presidenta de la HFEA, ha declarado que en la aprobación del proyecto de clonación terapéutica, los aspectos legales, éticos y médico-científicos han sido correctamente evaluados, por lo que, recordando a Hans Magnus Enzensberger, premio Príncipe de Asturias 2002, “Todo lo que se pueda hacer, se hará”.

Pero, ¿en qué consiste la clonación terapéutica? ¿Qué potencial clínico tiene? ¿Es realmente segura para la salud humana? ¿Cuándo estaría disponible? De todas estas pre-

guntas, la primera es la más fácil de contestar. La clonación terapéutica conseguiría minimizar, sino eliminar completamente, dos de los mayores problemas de los trasplantes: la obtención de la suficiente cantidad del tejido a implantar y su completa histocompatibilidad con el receptor.

Potencial. Además, con esta técnica se podrían abordar regeneraciones tisulares hasta ahora impensables, como la del tejido neuronal. Finalmente, combinaciones con técnicas de biología molecular podrían “corregir” defectos genéticos del tejido a implantar. Para visualizar mejor el proceso, pongamos como ejemplo al señor ‘X’, enfermo de diabetes. De forma análoga a lo realizado con la oveja Dolly, tomaríamos una célula de ‘X’ y extraeríamos su núcleo. A continuación,

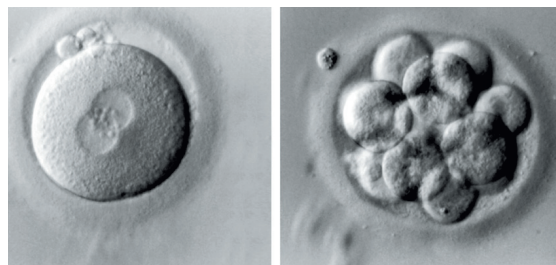
introduciríamos dicho núcleo, con toda la información genética del señor ‘X’, en el interior de un óvulo enucleado (sin núcleo), procedente de las clínicas de fertilización *in vitro*.

Tras un proceso delicado de reactivación, obtendríamos un cigoto, es decir, un embrión unicelular, ¡sin fecundación! Este embrión, clon del señor ‘X’ se desarrollará *in vitro* durante unos días hasta constituir una blástula de menos de 200 células. Dentro de la misma, su Masa Celular Interna dará lugar a las denominadas Células Troncales (Madre) Embrionarias (ES, Embryonic Stem), capaces de diferenciarse hacia cualquier linaje celular. En el caso de la diabetes de nuestro paciente imaginario, las células ES podrán originar células betapancreáticas, capaces de volver a producir la insulina que el señor ‘X’ necesita para vivir. Como se ha indicado anteriormente, las células ES podrían ser manipuladas mediante técnicas de biología

molecular para corregir cualquier anomalía genética detectada, antes de reimplantárselas al paciente.

Realidades. Hasta aquí el potencial de esta técnica. Hablemos ahora de realidades, siempre al margen de conceptos éticos o religiosos. Como ya ha comentado en alguna ocasión Juan Carlos Izpisúa, próximo director del Centro de Investigación en Medicina Regenerativa de Barce-

La clonación terapéutica conseguiría minimizar, si no eliminar completamente, dos de los mayores problemas



IMÁGENES DE UN CIGOTO (IZQUIERDA) Y UNA MÓRULA. CORTESÍA DE LA CLÍNICA IVI DE MADRID

lona, “estamos intentando correr antes de aprender a gatear correctamente”. Muchos son los genes implicados en el proceso de diferenciación celular y pocos los que conocemos por el momento. De hecho, los procesos de división y/o diferenciación celular son de los más regulados molecularmente. Existen factores, como por ejemplo las proteínas P53 o Rb, que a la menor alteración del proceso, ordenan el “suicidio” celular.

En caso contrario, la división descontrolada de la célula podría conducir a su transformación y a la aparición de tumores, que es uno de los aspectos que más preocupan a los investigadores en terapia celular. Cuando se trata de vidas humanas no vale la reflexión de Bocaccio “vale más actuar a riesgo de arrepentirse que arrepentirse de no haber actuado”. En términos similares se manifestó, durante el transcurso de unos seminarios científicos en el Centro de Biología Molecular Se-

vero Ochoa de Madrid, Bernat Soria, investigador que estará al frente del Centro Andaluz de Terapia Celular y Medicina Regenerativa. Para el doctor Soria, “no hay que fomentar la idea de que este tipo de técnicas constituirán la panacea de la medicina”. La clonación terapéutica seguramente representará una valiosa herramienta, pero su aplicación no se estima factible antes de la próxima década. Asimismo, parte del ac-

de los trasplantes: la obtención de la suficiente cantidad de tejido a implantar y su completa histocompatibilidad con el receptor

tual escepticismo, a pesar del prometedor rumbo emprendido por el grupo del doctor Stojkovic de Newcastle, estriba en el reciente trabajo, publicado en Science, de Woo Suk Hwang y su equipo de la Universidad de Seúl. En sus famosos experimentos de clonación, y a pesar de que partieron de cerca de 240 óvulos procedentes de múltiples donantes, sólo obtuvieron un par de líneas celulares derivadas de los embriones producidos que, a su vez, sólo se desarrollaron cuando el óvulo enucleado y el núcleo celular introducido procedían de la misma mujer.

El caso español. Estos hechos despiertan los recelos de la comunidad científica, que se pregunta si esos embriones obtenidos no podrían ser fruto del proceso conocido como partenogénesis, común en otras especies animales, el cual no tendría nada que ver con el de clonación fruto del estudio del grupo surcoreano. Mientras tanto, en España, amaina la tor-

menta desatada tras la presentación, por parte del director de Investigación de la Fundación IVI de Valencia, Carlos Simón, de las dos primeras líneas de células madre embrionarias obtenidas por primera vez en nuestro territorio, pero sin autorización aparente del Gobierno. Tras algún que otro “cruce de declaraciones”, el consejero de Sanidad de la Generalitat Valenciana, Vicente Rambla, ha asegurado que tras la próxima modificación de la ley de reproducción asistida, su comunidad autónoma se incorporará a la red de investigación en medicina regenerativa que, junto a los Centros de Andalucía y Cataluña, está siendo constituida por el ministerio que dirige Elena Salgado.

Futuro. Con estos centros de investigación en células madre, que contarán con un aporte económico cercano a los 20 millones de euros, y la creación del Banco Nacional de Líneas Celulares en Granada, España se muestra decidida a apostar por la terapia celular, tanto con células adultas, aspecto importante a tener en cuenta, como de origen embrionario. La clonación terapéutica sigue estando prohibida, aunque la ministra de Sanidad ya se ha apresurado a sugerir un posible cambio de la ley si la demanda de proyectos similares a los aprobados por la HFEA británica así lo aconsejara. Marcelo Palacios, presidente de la Sociedad Internacional de Bioética, Alberto Romeo, presidente de la Federación de Asociaciones para el Estudio de la Reproducción o los propios Bernat Soria y Juan Carlos Izpisúa ya han mostrado su satisfacción por este nuevo rumbo del Ejecutivo, a pesar de que el presidente del Comité Nacional Asesor de Ética, César Nombela, ve con recelo la “posible precipitación” a la hora de la aprobación del proyecto de clonación terapéutica en Newcastle.

JOSÉ ANTONIO LÓPEZ GUERRERO

La idea del placer como guía de conducta de los seres vivos, como forma de supervivencia y como recompensa a ciertos comportamientos podría formar parte de los mecanismos inconscientes de la cruda e insobornable biología. El fisiólogo Francisco Mora analiza los conocimientos que se disponen en la actualidad para comprender estos circuitos cerebrales y cómo se manifiestan en actividades como el sexo o el juego.

El placer, la recompensa, es un invento universal. Ninguna otra idea compartida por todos los seres vivos es más perfecta y unificadora que ésta. La recompensa y la evitación del daño y el dolor son el centro del universo biológico. Es una idea central metida a fuego en los circuitos neuronales más profundos de cualquier cerebro. Es una idea, además, puesta en marcha ya desde el origen mismo de la vida. Dios, o quizá el Diablo, diseñó esta teoría de campo unificado para la biología. Por lo simple es diabólica porque todo ser vivo nace con el ingrediente, el motor, la energía de moverse hacia lo que le produce placer. Ninguna conducta en realidad se realiza de modo neutro y sin color emocional. Todo ser vivo desarrolla sus conductas, se mueve en el mundo, gracias a que o bien de modo inmediato o bien a largo plazo espera conseguir recompensas. Recompensas que van desde las más excelsamente espirituales a las conductas más básicas, aquellas que mantienen la supervivencia del individuo y de la especie.

¿Acaso no es placentero comer cuando se tiene hambre o beber cuando se tiene sed, o realizar actividad sexual cuando se ha estado privado de ella? ¿Acaso no es placentero cubrirse con una manta si hace frío o sumergirse en un río si hace mucho calor? Y es así que la comida, la bebida, el sexo y el juego, el sueño, evitar el calor y el frío, se convierten en conductas que, a través de sus recompensas, nos empujan a guardar la

Los circuitos del placer

POR FRANCISCO MORA

supervivencia tanto individual como de la especie. Pero también y en el hombre, gracias a cotas mucho más altas de conciencia, el logro de recompensas se proyecta a plazos de consecución más largos y lejanos. ¿Qué hace que nos guste realizar conductas destinadas a resolver misterios

o problemas? ¿Qué nos empuja a la investigación

científica o a la creación artística sino la

emoción que junto al logro de

recompensas futuras

aguza nuestro pensamiento? En

cualquier caso nuestro cerebro

provee de la energía que

nos conduce a su realización porque

todas estas conductas y su éxito se ven

recompensadas por la satisfacción y el

placer. La recompensa, el

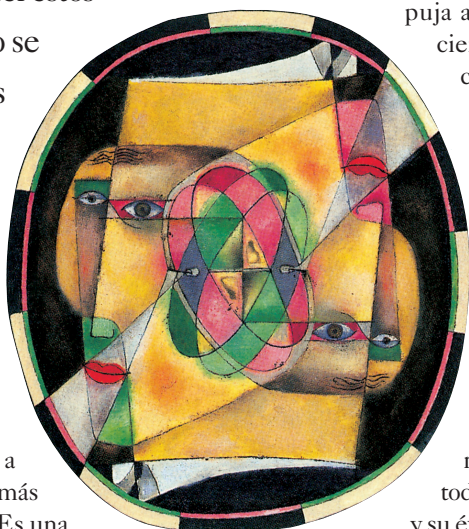
ILUSTRACIÓN DE 'DISCOVER'

Es el cerebro el que guarda celosamente en sus profundidades, desde tiempos inmemoriales, los volcanes que generan esa energía que nos empuja, irracionalmente, a la consecución de las conductas recompensantes. Volcanes y energía no escrita o formulada en lenguaje figurativo o abstracto matemático, sino en conexiones neurales, potenciales eléctricos y neurotransmisores cuyos códigos de funcionamiento e interacción empezamos a conocer. ¿Por qué una rata, un pollo o un delfín o en su caso también el propio hombre, no cejan en activar una palanca con la que estimular eléctricamente su propio cerebro? ¿Es que acaso hay áreas del cerebro humano que activadas artificialmente producen placer? Sí, es la respuesta a estas preguntas. Es decir, un animal aprieta una palanca para conseguir estimular eléctricamen-

te su propio cerebro porque de esta manera activa artificialmente circuitos cerebrales que son los que producen o elaboran el componente placentero de un buen plato de comida si se está hambriento o las sensaciones orgasmáticas del acto sexual por poner algunos ejemplos. Esto se logra en el laboratorio. Y por otra parte, ¿qué hace que una vez saciadas estas conductas interrumpamos su consecución? Los neurocientíficos hoy tenemos datos que nos permiten hablar de qué circuitos cerebrales elaboran estos mecanismos.

Yañadido a todo ello ¿por qué se desarrolla la adicción a las drogas? ¿Por qué una droga o un medicamento produce adicción en unas personas pero no en otras? Y aunque parezca estúpido ¿por qué se desarrolla adicción a la cocaína pero no a comer patatas? ¿Qué hace que toda liberación de un castigo o dolor resulte siempre placentero? ¿Es el altruismo, a la postre, una conducta personal gratificante, placentera? ¿Es la meditación, la contemplación y la renuncia una huida del dolor y las miserias del ser humano? ¿Cómo logra el cerebro esa huida? ¿Quizá a través de los circuitos del cerebro que codifican para el placer?

El ser humano, al final, cuando cavila sobre todo esto se da cuenta de que, desbrozada la inmensa y a veces acrítica apreciación de la excelsa espiritualidad humana, lo que quedan son las conductas que realiza impuestas por dictados que no entiende y que sólo obedece a ellos. Y cuanto hace es, ya que no entiende el "por qué" de estas fuerzas ni sabe impuestas "por quién", adornarlas, embellecerlas, darles un sentido, humanizarlas en definitiva. E incluso, en aquellos que en su más sublime altruismo se olvidan de su yo entregado a los demás, o despararraman su yo por la meditación en un espacio y un tiempo no determinado, debieran saber que obedecen a la postre a los dictados inviolables de su cerebro y a la propia vida, y que lo que obtienen es una recompensa bien a través de una idea (sublime), bien evitando el dolor. A la postre y aun a nuestro pesar, somos esclavos, escondidos si se quiere, de una cruda e insobornable biología. ■





VERÓNICA FORQUÉ

“Doña Rosita la soltera y yo somos igual de frágiles”

PREGUNTA: En estos últimos dos años se la ha visto más en teatro que en cine. ¿Le echamos la culpa a Narros?

RESPUESTA: ¡Desde luego! Hace más de un año me encontré con él y me dijo: “¿por qué no haces teatro?” Yo le respondí: “¡porque no me contratan!” A los tres días me llamó para ofrecerme el papel de Titania en su *Sueño de una noche de verano*.

P: ¿Y quién tiene la culpa de que se dedique a la interpretación, su padre?

R: Seguro. Para mí no había fiesta más grande que ir a los rodajes de mi padre.

P: ¿Qué le dijo Narros en esta ocasión para conven-

cerla de que protagonizara *Doña Rosita la soltera*?

R: No fue lo que me dijo, sino lo que hicimos juntos en el *Sueño...* Tuvimos tanto éxito y fue tan maravilloso que nos apetecía repetir. Narros me envió el texto, y después de leer el primer capítulo le dije que la protagonista ¡tenía 20 años menos que yo! Él me contestó: “termina de leerla, luego alcanza los 40”. Lo mismo le pasó a Margarita Xirgu con Lorca.

P: ¿Verónica Forqué tiene algo de doña Rosita?

R: Su fragilidad, en eso somos iguales. En mi caso influye mi aspecto y mi voz.

P: ¿Con qué sorprenderán al público?

R: El montaje tiene mucho humor y el texto está muy vivo, no es nada rancio. El público saldrá tocado de esta obra. Ésa es la función del arte, ser un hacha que rompa la capa de hielo del corazón de los hombres, como decía Kafka.

P: ¿Cree que el público joven se sentirá atraído por una propuesta como ésta?

R: Por qué no. Los españoles valoramos mucho lo de fuera y cuidamos poco lo nuestro.

P: ¿Cómo es Miguel Narros dirigiendo?

R: Es muy dulce y divertido. Hemos llegado a un punto en el que sólo con su mirada ya sé lo que quiere.

P: ¿Y Verónica Forqué actuando?

R: Yo lo que busco es estar viva en el escenario.

P: ¿El riesgo del directo le seduce más que el “corten, repetimos”, del cine?

R: Sí, mucho más. El cine tiene otras cosas buenas, pero esta intensidad sólo se da en teatro.

P: ¿Dejaría que Calixto Bieito la desnudara y la rodeara de gánsters violentos en escena?

R: Soy una persona muy abierta...

P: ¿Por qué director haría cualquier cosa en escena?

R: Por ninguno, sólo por mi compañero, Manuel Iborra.

P: ¿Y ya le ha hecho proposiciones?

R: ¡Claro! Le gustaría pero dice que no sirve para eso.

P: ¿Qué obra le gustaría

hacer con Mario Gas?

R: Cualquiera... La verdad es que no tengo esas fantasías con los directores.

P: No me creo que no exista ningún director con el que no sueñe trabajar.

R: Reconozco que soy muy fan de Robert Lepage.

P: Entre Boadella y Flotats, ¿con quién se queda?

R: De joven vi un montaje de Els Joglars que me impactó tanto que estuve a punto de escribir una carta a Boadella para que me contratase en su compañía. A Flotats le admiro muchísimo.

P: ¿Con qué joven director le gustaría estrenarse?

R: Con Sergi Belbel.

P: ¿Qué ha aprendido de José Luis Gómez, con el que ha trabajado dos veces?

R: Muchísimo. Como actriz, gran parte de lo que sé se lo debo a él. ¡Ay *Carmela!* fue una gran experiencia para los dos.

P: ¿Y de Narros?

R: Con Narros he llegado más madura, pero he aprendido mucho a su lado. Me da mucha libertad.

P: ¿Verónica Forqué es como en sus películas?

R: No, soy bastante peor...

Las comedias que he hecho son muy luminosas pero tengo mi lado oscuro.

P: ¿Se atrevería con un personaje malvado tipo lady Macbeth?

R: Desde luego. Pero no podría hacer de Medea, no podría dormir por las noches.

P: ¿En su decisión de hacer teatro influye más la obra o

el nombre del director?

R: La obra, ante todo.

P: ¿Volvería a repetir en la dirección escénica?

R: Por supuesto. Ya estoy pensando en ello. Pero de momento no quiero adelantar nada.

P: ¿Se atrevería a dirigir a Gómez?

R: Uf, sería imposible.

P: ¿Es espectadora habitual del teatro?

R: Sí, voy mucho.

P: ¿Qué ha sido lo último que le ha gustado?

R: Patrick Chéreau en el Teatro Español.

P: ¿Tenemos la cultura que nos merecemos?

R: Sin duda. La televisión, los políticos, los libros, todo lo que tenemos es reflejo de lo que somos.

P: ¿Qué consejo le daría a la nueva ministra de Cultura?

R: Para empezar, que vaya al teatro. Zapatero vino al festival de Almagro a ver el *Sueño de una noche de verano*.

P: Y si fuera usted ministra, ¿qué medidas adoptaría en teatro?

R: Destinaría más dinero —algunos teatros están ruinosos— y lo fomentaría desde la escuela.

P: Si no hubiera crecido en una familia tan “artística”, ¿dónde estaría ahora Verónica Forqué?

R: Sería médico en algún país de África, o seguramente enfermera, porque no habría llegado a lo primero. De pequeña quería ser enfermera y sevillana.

De pequeña quería ser enfermera y sevillana. Verónica Forqué (Madrid, 1955) no ha sido ni lo uno ni lo otro. Gracias al fracaso de su primera vocación el cine y el teatro han ganado a una actriz tan querida como respetada. Aunque el celuloide le ha dado la fama es en el teatro, confiesa, donde se le dispara la adrenalina. Después de lanzarse a la dirección escénica hace dos años con *La tentación* vive arriba ahora protagoniza *Doña Rosita la soltera* de Lorca, el próximo día 8 en el Teatro Español, donde repite con el director Miguel Narros.



GUSI BEJER

ITZIAR DE FRANCISCO

sonaje que decide seguir adelante a pesar de todo. Su última escena es muy impactante, ¿es una toma de postura?

—Esa escena pasa por la necesidad de mostrar todos los caminos. Ella opta por seguir viviendo, aunque la degeneración de su cuerpo y su mente sea cada vez más insostenible, hasta el punto de no acordarse ni siquiera

de Sampedro. Mi lectura es que su opción también es perfectamente válida. No queríamos en ningún momento que su situación pareciera patética. Juzgarla a ella sería tan absurdo como juzgar a Ramón Sampedro.

—¿Quería reabrir el debate sobre la eutanasia?

—No me hubiera metido en esta historia si no hubiera visto una altura moral en los personajes. La historia tenía suficientes elementos humanos y dramáticos como para que me interesara. Yo no me levanto un día y decido que quiero hacer una película sobre la eutanasia, sino una película sobre Ramón Sampedro, teniendo en cuenta que es alguien que con veinte años da la vuelta al mundo, tiene un accidente en el mar que le deja tetrapléjico y treinta años después se suicida. Lógicamente, la historia trae consigo el debate de la eutanasia, es inevitable. Pero Mateo y yo siempre intentamos poner los pies en la tierra, hablar de lo humano y no de lo divino, porque no lo conocemos. No quisimos insistir en la lucha legal o en el debate religioso, aunque ambos aspectos estén ahí. Nos interesaban las personas.

—*Mar adentro* retrata tres tipos de amor. ¿Cuál es el más genuino?

—El mayor amor que puede haber, el más puro, es el amor desinteresado. Creo que el verdadero amor lo siente Rosa (Lola Dueñas), que es quien finalmente ayuda a Ramón Sampedro a morir.

—¿Qué le llevó a incluir los frag-

mentos oníricos a lo largo de la película?

—Lo primero que hice al terminar *Los otros*, después de tres años de intenso trabajo, fue ir a la playa. Allí pensé que mi próxima película, fuera como fuera, tenía que acabar en el mar. Para Ramón Sampedro, el mar lo significaba todo, lo amaba profundamente. El mar era un

“Siendo una película sobre la vida, la muerte, la eutanasia... temas tan ‘trascendentales’, lo que quería era llevarlo todo a lo humano”

M. R.



“El billete a Hollywood es un arma de doble filo. Ahora lo miro con más recelo que nunca. Puede ser una montaña rusa, pero también un infierno”

elemento fundamental en esta historia, y además no deja de ser una metáfora de la muerte. Desde su ventana, Ramón veía una línea de mar al fondo y decía que eso le bastaba. Esta circunstancia me permitió entrar en sus ensoñaciones, porque decía que en sus sueños volaba. Me dio la posibilidad de volar a ras de suelo, algo muy cinematográfico que siempre he querido hacer. También me ayudó a salir de esa habitación, pues tenía miedo a que

la película fuera demasiado claustrofóbica. Durante la escritura del guión, cada vez que percibíamos que llevábamos mucho tiempo en la habitación, buscábamos alguna manera de salir.

—A esta situación también se enfrentó en *Los otros*, ¿no?

—Efectivamente. Allí tenía a un montón de personas encerradas en una casa. Tenía que conseguir que la casa se percibiera como algo gigante. En *Mar adentro* me enfrentaba a un protagonista que está en la cama toda la película. Tenía que sacar al espectador del cuarto y evitar que la película fuera teatro filmado. Para ello me sirvo no sólo de las ensoñaciones, también de una serie de montajes de transición que explican el proceso legal, cuentan la vida de Ramón antes del accidente, las historias de Julia y de Rosa, etc.

Actores sin imposturas

—El guión ha requerido un gran esfuerzo por parte de los actores. ¿Cómo ha sido el trabajo con ellos?

—Con los actores ha habido un intento de quitar toda posible impostura. Quería poder cerrar los ojos y que lo que estuviera escuchando sonara a realidad, como si estuviesen en la habitación de al lado. Alcanzar este realismo ha sido una obsesión para todos,

lo que no quita que el resto del tratamiento, la puesta en escena, la fotografía, la música, sea puro cine, artificio, espectáculo...

—¿Por qué pensó en Belén Rueda, que está magnífica, para un papel tan crucial como el de Julia?

—Es una actriz con la verdad por delante. Viéndola en televisión, en escenas anodinas incluso, me parecía una actriz con mucha verdad. Tenía ganas de ver una cara nueva en cine. El reto para ella y la pregunta para mí era si lograría un nivel dramático en escenas muy fuer-

tes. Pero sabía que ella era incansable, y que podría repetir y repetir hasta darlo todo.

—¿Escribió el guión pensando en Javier Bardem?

—No. Cuando llegó el momento nos dimos cuenta de que él tenía todo su talento a favor, pero muchas cosas en contra para dar el personaje: su físico, su edad, su acento. Me daba miedo intervenir en el actor con un elemento tan artificial como el maquillaje. Pero el resultado es increíble.

—Cambiando de tema, ¿cómo cree que ha variado su concepto del cine desde que hizo *Tesis*?

—Creo que lo que ha cambiado en mí no es tanto el cineasta como la persona. Es algo en lo que me insistía mucho José Luis Cuerda cuando hacía *Tesis*. Me decía: “Haces muy bien cine pero tienes que aprender a ser persona”. Eso lo impregna todo. Mi cine crece conmigo, y hay cosas que pierden su importancia y otras que la adquieren. Para mí el cine es un estilo de vida. En algunas cosas, como el lado del *glamour*, me ha decepcionado, pero también me ha dado cierta lucidez respecto a lo que realmente interesa.

—Y Hollywood, ¿le interesa?

—Pienso que el billete a Hollywood es un arma de doble filo. Siempre lo he mirado con recelo, pero ahora más que nunca. Puede ser una montaña rusa, pero también un verdadero infierno.

—Por último, ¿cuál es la razón de ser de una película?

—Sigo pensando que una película es un viaje, y lo pienso ahora más que nunca. Es un vehículo para comunicar cosas al espectador por la vía de las emociones. Estoy hablando de mi cine, por supuesto. Fundamentalmente, el cine es un medio de entretenimiento, que implica cultura, política, debate social... de hecho, si no hay nada detrás de lo que cuentas, todo se cae.

CARLOS REVIRIEGO