

# EL CULTURAL



23-29 de septiembre de 2004

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

**Entrevistas**

**Rüdiger Safranski  
Helena Pimenta  
Fernández Armero**

## Madrid espera a **Gauguin**

**El Museo Thyssen y la Fundación Caja Madrid muestran por primera vez en España 180 obras del pintor francés**

## EL CULTURAL

Fundador  
**Luis María Anson**

Directora  
**Blanca Berasátegui**

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

**Críticos** 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. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, Javier Hernández, Beatriz Hernanz, Javier Hontoria, Luis G. Iberní, 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 Trias, J. Vidal Oliveras, Javier Villán, Dario Villanueva, L. A. de Villena y Elena Vozmediano.

Edita Prensa Europea S.A.  
Pradillo, 42. Madrid-28002  
Tel.: 91413 27 06, fax 914132708  
email: elcultural@elcultural.es

Publicidad: Carlos Piccioni  
(tel. 915856005, fax 915856007)  
email: carlos.piccioni@elmundo.es

El Cultural se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO.  
Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98



### PORTADA

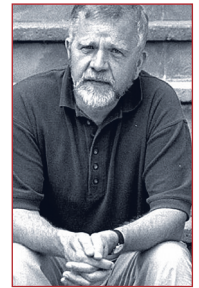
EN LAS OLAS (ONDINA D), (1889), DE GAUGUIN

### LAS CUATRO ESQUINAS

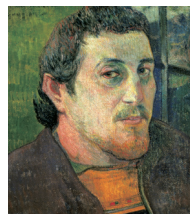
**6.** La excepción y la regla, POR EUGENIO TRIAS

### LETRAS

**8.** Entrevista con Rüdiger Safranski, que publica esta semana *¿Cuánta globalización podemos soportar?* **12.** El libro de la semana / II-M. *La venganza*, de Casimiro García-Abadillo, por Octavio Ruiz-Manjón. **16.** Martín Casariego / Contesta a 4 preguntas sobre *Nieve al sol*, reseñado por Sanz Villanueva. **17.** Luis Mateo Díez / A. Basanta comenta *Fantasma del invierno*. **18.** Sábado / J. Marco analiza *España en los diarios de mi vejez*. **19.** Auster / *La noche del oráculo*, por J. A. Gurpegui **21.** Aróstegui / Núñez-Florencio estudia *La historia vivida*



R. SAFRANSKI



AUTORRETRATO

### ARTE

**24.** Madrid acoge la gran exposición de Gauguin, por Valeriano Bozal **28.** Las diez grandes obras de la exposición. **30.** Una mirada a los otros simbolistas, por Elena Vozmediano. **32** Susana Solano vuelve tras diez años de silencio en Madrid, por José Marín-Medina **34.** Dentro del cuerpo con Lene Berg por Abel H. Pozuelo. **37.** La temporada balear arranca con la Nit del'art, por Pilar Ribal. **39.** Tiepolo regresa a Venecia, por Rubén Amón.

### TEATRO

**40.** Entrevista con Helena Pimenta / La directora vuelve a Shakespeare con *La Tempestad* y prepara espectáculo para la CNTC, por Liz Perales. **42.** Lo último de Lluïsa Cunillé. *Ilusionistas* llega al Lliure. **Críticas.** Por Javier Villán



HELENA PIMENTA



### CINE

**43.** La memoria del guión / Estreno de *Olvidate de mí*, por Sergi Sánchez **45.** De estreno / *Perseguidos*, de Eterio Ortega, por Carlos F. Heredero **46.** De estreno / 9 songs, de Michael Winterbottom, por Jesús Palacios **46.** DVD Esencial / *Dogville*

### MÚSICA

**48.** *La Dolores* inaugura el curso del Real, por Carlos Forteza. Joan Matabosch comenta la temporada madrileña **50.** Entrevista con Sebastian Weigle, por Luis G. Iberní. Emilio Sagi destaca lo mejor de la programación del Liceo. **52.** *Carmen*, en el Festival de Tenerife **53.** La Orquesta de la CAM, de estreno, por Arturo Reverter **54.** Discos



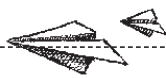
IMAGEN DEL HURACÁN IVÁN

### CIENCIA

**55.** Huracanes / ¿Por qué suceden con tanta frecuencia? ¿Es el cambio climático? ¿Qué les hace surgir con tanta virulencia?, por Luis Balairón. **57.** Diario de un curioso / La ciencia contra el deporte, por José Antonio Marina.

### ÚLTIMA PALABRA

**58.** Álvaro Fernández Armero / Estrena la comedia *El juego de la verdad*, por Carlos Reviriego.



Ojalá el ruidoso desembarco de la novela de **Dan Brown** no acalle el nacimiento de esa joyita editorial que es *Editing* (Arte de poner los puntos sobre las íes —y difundirlas), imprescindibles “memorias” del padre de los editores, **Jacobo Muchnick**, publicadas por su hijo en su “Del taller de Mario Muchnick”. **Arthur Miller** le calificó de *agent provocateur*, y lo cierto es que no le faltaba razón: Consiguió “aislar” a **Alberti** en la casa de unos amigos para que terminase la “segunda parte” de *La arboleda perdida*, se convirtió en fiel amigo y editor de Arthur Miller cuando dio con él tras llamar a todos los A. Miller del listín telefónico neoyorquino, convenció a Jorge **Guillén** para publicar sus *Y otros poemas...* Las anécdotas del libro son tan numerosas como los escritores que por él desfilan... la mejor prueba de que un editor es algo más que un fabricante de libros.

**Isabel Allende**, que mañana presenta en España su *Bosque de pigmeos*, será, a partir del próximo día 29, embajadora del Año Internacional **Hans Christian Andersen** 2005, con la obligación de propagar la obra del autor de *El Soldadito de Plomo*, no se sabe si porque, como dicen los malvados, algunas de sus tramas son más que infantiles, por plumizas, o porque desearían verla muda para siempre, cual sirenita varada. Pero no estará sola: **Harvey Keitel**, **Susan Sarandon** y **Yao Ming**, la estrella china de la NBA, son también embajadores.

**J**acobo Muchnick pone los puntos sobre las íes con una joyita editorial. Isabel Allende, embajadora del Año Hans Christian Andersen. Guelbenzu marca la diferencia con iniciales. La fiebre de los ochenta nos invade. Vuelven también las quinielas en torno al Nobel. ¿Será la hora ya de que le toque a Mario Vargas Llosa?

## Más que calentitos



ARRIBA, ISABEL ALLENDE, JOSÉ MARÍA POU, JUAN GELMAN Y CHUS GUTIÉRREZ. JUNTO A ESTAS LÍNEAS, MARIO VARGAS LLOSA Y ARTHUR MILLER

**L**a culpa la tiene de nuevo la prensa. Tanto **V.S. Naipaul**, tanto **J.M. Coetzee**, o **M. K. Fisher**, que hay quien acaba creyendo que con iniciales puede disfrazar aquello en lo que no cree. Me explico. **Guelbenzu** ha decidido distinguir sus libros según su mayor o menor densidad. Los que le parecen alta literatura se publicarán en el futuro como obra de José María Guelbenzu. Los policíacos, sólo de J. M. Guelbenzu. Ok ¿o no?

**H**ay nostalgias innecesarias. Esta fiebre por los

años ochenta es una de ellas. Un musical de Mecano, una nueva serie de televisión que comienza con el 23-F y **Chus Gutiérrez** en pleno rodaje de *Calentitos*, que promete trasladarnos a la movida madrileña (La churrería de la Gran Vía: Calentito). Me pregunto: aparte de **Almodóvar**, entregado a la alta cultura que tanto despreció, ¿qué queda hoy de aquello?

**V**uelven las quinielas sobre el Nobel a medida que se acerca la fecha de su concesión. ¿Será ya la hora de **Mario Vargas Llosa**, para

alegría de mi canario favorito? ¿Toca étnico de nuevo? ¿Africano tal vez? ¿O mujer, por aquello de la cuota? Ya les iré contando, porque mi espía en Oslo tiene ganas de largar. Como del premio Planeta: parece que habrá sorpresa, y de las gordas.

**L**o siento por los aspirantes, que eran legión, pero no. A pesar de ser presidente de la Sociedad Estatal de conmemoraciones culturales, el sonriente **José García Velasco** no renuncia a su Residencia de Estudiantes y ya tiene preparado

un mes de órdago para el poeta argentino **Juan Gelman**, con lectura de poemas, entrevistas y demás.

**Y**o sé de algunos a los que les van a salir amigos dramaturgos por todos lados. El recambio del comité de lectura del Centro Dramático Nacional —de labor, aconsejar sobre las “buenas” obras de los dramaturgos todavía vivos y coleando— pasa de terceto a cuarteto. Los elegidos el dúo **Yolanda Pallín** y **Javier G. Yagüe**, más **José María Pou** y **Abel Vitón**. ¿Quién se va?. **Ana Diosdado**, **José Luis Miranda** y **López Mozo** (que por cierto figuraba en las listas socialistas a la Comunidad de Madrid).

**Y** atención al polifacético **Ignacio del Moral** porque andaba preparando para la Warner una especie de *Shakespeare in love* que versaría sobre **Lope de Vega**, cuya promiscua y exitosa vida los de Hollywood pueden encontrar apetitosa.

**D**e acontecimiento filológico cabe calificar la aparición de *Redes*, el diccionario combinatorio del español contemporáneo que ha dirigido el sabio lingüista **Ignacio Bosque** para la editorial SM. Digo acontecimiento porque es el primero de sus características en español y una novedad en cualquier lengua, ya que enseña cómo se combinan las palabras y qué relación existe entre su significado y esas combinaciones. Hay que tenerlo, y que celebrarlo.

**JUAN PALOMO**

# La excepción y la regla

POR EUGENIO TRÍAS

Se dice de las excepciones que confirman las reglas. O hasta puede pensarse que éstas nacen de aquéllas. Y no sólo en el terreno en el cual la invención posee su propio ámbito, como puede ser el arte, la literatura, la música o la filosofía. También en el terreno de la teoría política se ha intentado derivar de estados excepcionales la fuente primera del derecho y de la ley.

La excepcionalidad -que produce siempre sospechas en toda reflexión jurídico-política, como sucede en el decisionismo de Carl Schmitt- adquiere estatuto insoslayable en el terreno estético; o en general en el ámbito de la invención. En cultura lo excepcional suele ser lo que por regla general se puede cualificar como valioso. Eso sucede en toda cultura, incluso en la nuestra; también ocurre lo mismo en esta sociedad de masas y sociedad del espectáculo que se impone sobre nosotros como destino. También en ella sucede a veces, de manera errática e inesperada, que en el rincón más inopinado de nuestra aldea global surja de pronto lo excepcional.

Y eso ocurre más allá de cualquier obsoleta distinción entre alta, media o baja cultura. Hay ejercicios ultra-comerciales de extraordinaria calidad, o productos kitsch de engolada pretensión de Hochkultur. En este mundo errático, mestizo, complejo y plural en que vivimos ya no tienen vigencia las categorías de los albores de nuestra cultura de masas, características de los años sesenta. Pero hoy como entonces se puede llegar a diferenciar el verdadero gesto o impulso que nos conmueve del estereotipo pretencioso.

En el terreno de la creación la excepción suele adelantarse a la regla, que por lo general se infiere de ella como consecuencia de la premisa. Por eso es inevitable que el término excepción se asocie, una y otra vez, a lo más significativo y relevante que en todos los ámbitos

de la cultura pueda llevarse a cabo. Entre la Scilla de un neoliberalismo sin trabas, que no atiende a la excepción ni a la regla, sino tan sólo a la rotación mercantil, y la Caribdis de un intervencionismo estatal siempre inclinado a cuidar su propia clientela, o que usa la coartada de la excepción para dar cohesión al grupo de amigos y de próximos, es necesario hallar un justo medio. Es tan necesario como difícil.

**E**l neoliberalismo, ingenuo o cínico, tiende a creer que el mercado por sí mismo se basta y sobra en su capacidad de regular los valores culturales. Pero la experiencia enseña que son muy pocas las obras o los objetos que satisfacen, a la vez, las demandas de esa rotación mercantil, y los mínimos deseables de calidad y solvencia.

Es del todo excepcional que un gran novelista sea, a la vez, un escritor que arrasa en ventas en todo el mundo y posea una calidad que difícilmente pueda cuestionarse. Se da el caso, desde luego. Pero es eso: una verdadera excepción cultural. Lo normal, la regla, es que suceda más bien algo distinto: que muy buenos objetos culturales (poemas, novelas, piezas musicales) pasen desapercibidos en su tiempo de gestación; y que productos infames, pero seductores a corto plazo, arrasen en esa cultura de grandes superficies y de índices de audiencia que se va imponiendo como regla.

Pero esta reflexión no puede servir de coartada para que un proteccionismo sectario reproduzca esa plaga que es la cultura protegida (por supuesto en referencia a la propia clientela.) Por eso importa pensar en ese círculo vicioso, o en esa contradicción que no parece admitir solución.

La excepción cultural es, justamente, la que no necesita protección: la de aquellos novelistas o cineastas que, por un raro milagro, han podido a la vez contentar a sus mecenas empresariales, al público popular y

## ¿Por qué?

¿Por qué José Luis Gómez ataca ahora a los antiguos responsables de los teatros institucionales “de falta de compromiso ideológico y teatral” cuando ha tenido

todos estos años previos para hacerlo (y corregir el error), años en los que esos mismos responsables “desideologizados” han seguido garantizando su

privilegiada estadia subvencionada por las administraciones públicas y, encima, justifique la oportunidad de su declaración con una lección de moralidad política del tipo: “éste es un buen momento para hablar desde la decencia”?

¿Por qué la nueva película de José Luis García, *Tiovivo c. 1950*, ha sido preseleccionada por la Academia de Cine -que últimamente va a piñón fijo- entre las tres candidatas españolas para optar al Oscar cuando todavía no ha llegado a nuestras pantallas?

¿Por qué los académicos se han olvidado este año de Carlos Saura, que ha hecho su mejor película en mucho tiempo, *El séptimo día*, y es tan querido y admirado en Estados Unidos? Por cierto, ¿qué significado tiene la ‘c’ del título?

a la crítica más exigente. No es verdad, que la voz del pueblo sea la voz de Dios. Es falso el aserto vox populi = vox Dei. Son excepcionales los ejemplos en que esa ecuación se cumple. Más bien la regla es la contraria.

Lo que sus contemporáneos aplaudían en Beethoven era una pieza justamente olvidada relativa a la victoria de Wellington. En cambio sus impresionantes cuartetos finales necesitaron un siglo para comenzar a ser comprendidos.

¿Quién se acuerda hoy de Jean Paul, que conmovió a todo el siglo diecinueve alemán? ¿Qué empresario teatral representa a Maeterlink, que suscitó entusiasmos en todo el mundo finisecular? Se recuerdan por su incidencia en obras de creación de otros autores, no por sí mismos.

En el mundo cultural la excepción y la regla tienen siempre carácter ambiguo, jánico. No siempre el mecenas es tan magnífico como lo fueron los príncipes renacentistas italianos. Con demasiada frecuencia el escritor, el artista, el cineasta, tiene que lidiar con el Cardenal Colloredo de turno (el que expulsó de un puntapié, cierto que por persona interpuesta, a Wolfgang Amadeus de su pequeña corte principesca.)

Y lo cierto es que hay mucho Cardenal Colloredo en el mundo de nuestras empresas de arte, de la edición, o de la producción cinematográfica. En el mundo editorial, por ejemplo, se ha impuesto la regla inflacionista de que vale la pena editarlo todo, ya que uno de cada mil volúmenes sacados al mercado puede ser qui-

zás un bestseller. Eso significa que todos los demás (999) viven escasamente unos meses, antes de ser retirados de circulación. Y como es más rentable destruir los volúmenes que almacenarlos, terminan siendo objeto sacrificial (al fuego) de una versión light de lo que en tiempos peores se hizo con el entartenes Kunst, o arte degenerado.

Se impone una protección del libro selecto, de la librería de calidad, o de obras que no pueden competir con El código de Vinci. Es necesario que iniciativas que impulsan la mejor música de hoy reciban apoyo institucional. O que no queden sin rodar los mejores guiones cinematográficos, que a veces, y a despecho de las decisiones comerciales, pueden resultar más beneficiosos desde la lógica mercantil

que lo que los empresarios o productores deciden. Pero debe hacerse de una manera que me es difícil imaginar; la tentación sectaria y clientelar

está siempre a la vuelta de la esquina. Se impone un gran pacto en cultura entre las grandes formaciones políticas, que evite este espectáculo galdosiano tan lamentable que se produce cada vez que la ruleta de la fortuna modifica el escenario político, con sus secuelas de cesantías y nuevos nombramientos.

En un país donde los políticos sólo saben acercarse a la cultura con criterios de rentabilidad instrumental importa crear un estado de opinión favorable a esos grandes pactos. De este modo puede generarse un necesario contrapeso al salvaje liberalismo que algunos intelectuales, miopes e ingenuos en relación a un capitalismo del que sólo perciben Grandes Virtudes, propugnan como sorprendente panacea. ■

**La excepción cultural es, justamente, la que no necesita protección: la de aquellos novelistas o cineastas que, por un raro milagro, han podido contentar a sus mecenas empresariales, al público popular y a la crítica más exigente**



**VIDEODROME, 2003, DE ABRAHAM LACALLE, QUE INAUGURA HOY EN LA GALERÍA TOMÁS MARCH (VALENCIA)**

**¿Por qué todavía los** conductores principiantes españoles deben llevar en sus coches una “L” de “learning”, al más puro estilo anglosajón? ¿Por qué no la “A” de “aprendiendo”? No debería la Real Academia, o el propio Gobierno, dictar esa

pequeña pero significativa norma en favor de nuestro idioma? Como no podía ser de otra manera, en Francia, los automóviles con principiante llevan la “A” de “Apprendre”.

**¿Por qué no aprendemos** por cierto de los franceses y

nuestros escritores e intelectuales, de aquí y de allá, arriman generosamente el hombro para sacar adelante con éxito el próximo Congreso de la Lengua española que se celebrará en Rosario el mes de noviembre? ¿Por qué, García Márquez, ese

eterno afán de protagonismo? ¿A qué vienen esas continuas zancadillas de unos y otros?

**¿Por qué el Instituto Cervantes** parece haberse decantado por los creadores y no por los gestores a la hora de nombrar a los nuevos

responsables de las distintas delegaciones? ¿Es una línea de actuación meditada o sólo populista? ¿Se les van a proporcionar a los nuevos directores medios suficientes para una actuación eficaz o todo se quedará en pura estética?

Si la historia de la filosofía contemporánea, según Canetti, debería escribirse atendiendo a un único criterio, quién ha leído a Nietzsche y quién no, para entender la globalización hay que leer a Rüdiger Safranski, el filósofo alemán que dirige con Sloterdijk el más célebre programa cultural de la televisión germana. Tras el éxito de sus biografías de Heidegger y Nietzsche, consideradas por la crítica como “definitivas”, acaba de aparecer en España *¿Cuánta globalización podemos soportar?* (Tusquets), análisis de las implicaciones de este fenómeno que desborda lo económico y político y exige respuestas culturales y sociales. De ello se cuenta en esta entrevista, en la que además revisa su último proyecto, una monumental biografía sobre Schiller, en vísperas del bicentenario del poeta.

Quizá lo primero que sorprende en Rüdiger Safranski (Rottweil/Württemberg, 1945) es la naturalidad con que asume el éxito internacional de sus biografías sobre Heidegger o Nietzsche o de sus libros de sus libros sobre el mal, escritos, dice a menudo, “para un gran público, no para especialistas, aunque no los he escrito de manera distinta. Opino que no se debe tratar de popularizar, sino de escribir en forma clara, simple y, sobre todo, con la conciencia de crear un estilo. Siempre digo que busco escribir mis libros de manera que yo mismo los pueda entender”. Por eso, por esa claridad que es la primera condición de su trabajo, ha sabido llegar a un público muy numeroso. Él lo explicaba así recientemente: “Una tirada de 100.000 ejemplares, como en el caso de mi biografía de Heidegger es excepcionalmente alta para ser filosofía. Demuestra que hay un potencial de interesados muy grande. Observo, como leve crítica a mis colegas filósofos, que no han comprendido la enorme demanda popular que existe para el tratamiento filosófico de problemas de la vida”.

#### Sistema inmunológico exterior

Problemas como el de la globalización, que trata en *¿Cuánta globalización podemos soportar?*: “El cuerpo —explica— sólo puede funcionar cuando tiene un buen sistema inmunológico. Un sistema inmunológico permite reacciones del exterior hasta un cierto nivel. Cuando el cuerpo permite que todo pene-

tre en él tiende a morir. Como seres espirituales también necesitamos un sistema inmunológico. Tenemos que encontrar el punto de equilibrio porque no podemos soportar todos los impulsos que nos vienen de afuera. Tenemos que estar abiertos, pero no expuestos a las influencias externas. Es decir, no hay que ser esclavos de las mismas. El ‘globalismo’ como ideología es la estupidez más grande. Una apertura total e irrestricta puede significar la muerte de un sistema cultural. La máxima esencial es aceptar de afuera sólo lo que podemos trabajar o asimilar razonablemente”.

En el libro es aún más claro, ya que distingue entre “globalización”, y “globalismo”. La primera, escribe, “no es solamente el conjunto de malas noticias que circulan en torno al globo”. No es tampoco un proceso unitario, sino más bien múltiple, y habla de globalizaciones “incluso antiglobalizaciones— alternativas, intentos de controlar y transformar la dinámica del capital y de la técnica”. Por eso acuña un término antes mencionado, “globalismo” como “idea” o “ideología”, que “engendra la imagen de una sociedad mundial que se presenta más unitaria de lo que en realidad es”. Pero Safranski va más lejos. A su juicio, el origen de todo está es Marx, al menos ciertas nociones marxistas que se han convertido en la “ideología de gestión” del globalismo, entendido como la ideología que ve en la globalización el *ethos* contemporáneo.

Cuando se le pide que aclare la

idea, explica: “Marx desarrolló el primer análisis genial del mercado mundial. Su visión comunista es problemática, lo que se ha demostrado en la historia, pero el análisis de la globalidad tiene mucha nitidez. Marx dice que el ser económico determina la conciencia, lo que es cierto. Pero esta frase implica también la noción de que el ser económico debe determinar la conciencia, y ahí hay un elemento poco claro. Hay



## Rüdiger Safranski

“La globalización total y sin restricciones puede

**“El desarrollo de la tecnología hace que las preguntas sobre moral y ética se vuelvan más urgentes; el ejemplo más claro es el de la biología molecular y la tecnología genética. El desarrollo técnico hace que lo factible se vuelva cuestionable”**

algo a la vez fáctico y normativo. Por eso digo que el neoliberalismo representa una resurrección del marxismo como ideología de la gestión. Marx analiza de forma muy aguda cómo todo se convierte en mercancía: la Biblia, el acto sexual. Y el neoliberalismo dice, ‘eso es cierto, todo debe convertirse en mercancía’”.

**Renacimiento de la ética**

—¿Cuál es el rol de la filosofía en el mundo moderno?

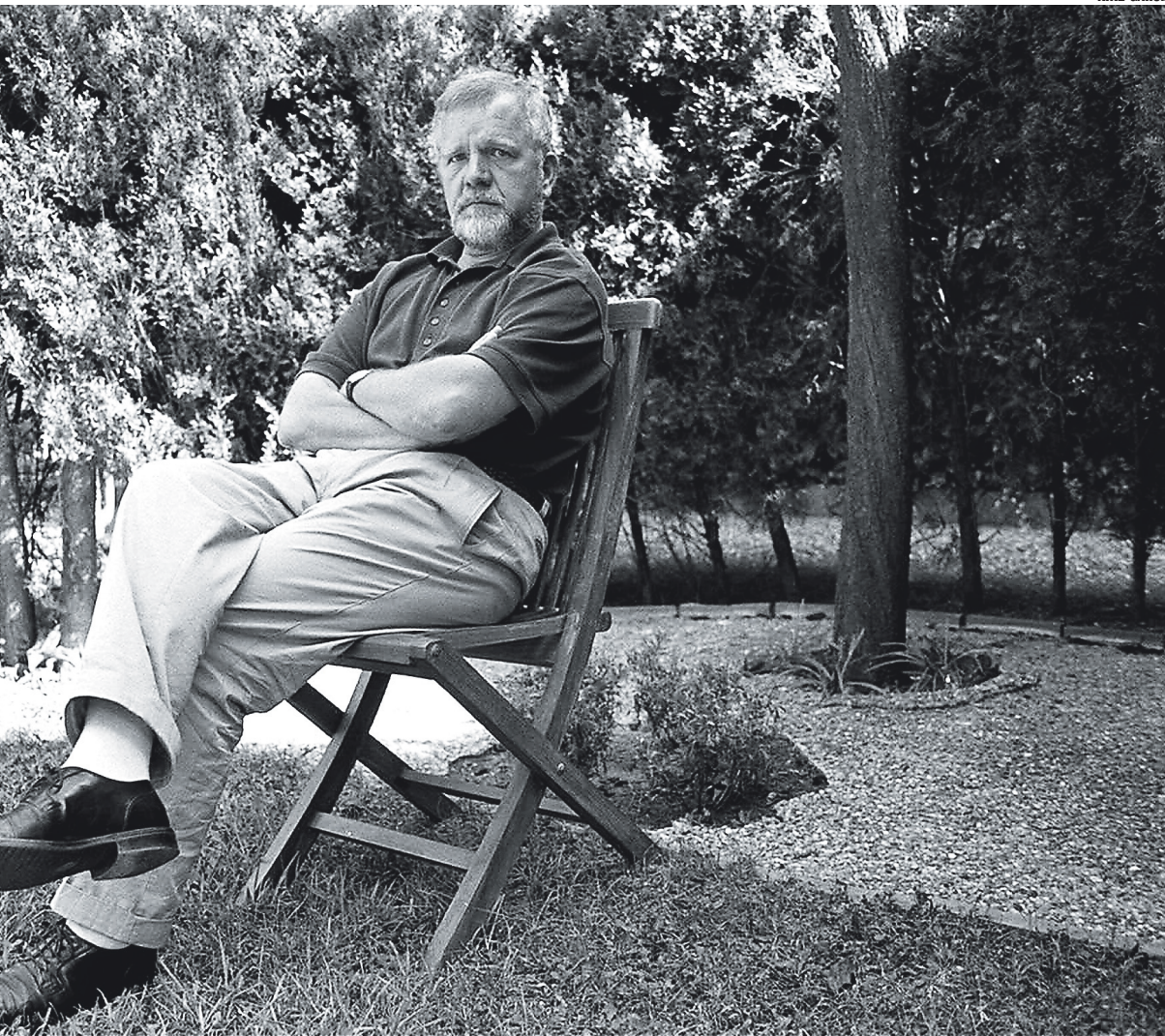
—Hay un renacimiento de la filosofía, sobre todo en Europa Occidental y en Alemania. El desarrollo de la tecnología ha hecho que las

preguntas sobre moral y ética se vuelvan más urgentes que antes; el ejemplo más claro es el de la biología molecular y la tecnología genética. Recordemos que hace 50 años la primera bomba atómica también significó un renacimiento de preguntas ético-morales. El desarrollo técnico hace que lo factible se vuelva algo cuestionable. Entonces el hombre se pregunta cuánto y qué es lo que debo hacer a la vista de mis posibilidades técnicas. Es un desarrollo que toca a la filosofía moral, pero la filosofía también es demandada en otros campos como la percepción sensorial, que cambió enor-

mente. Es ya una pregunta filosófica por qué el hombre actual pasa la mitad de su tiempo frente al televisor. La pregunta es si la realidad verdadera no se ha convertido en una realidad mediática. La filosofía hoy también tiene que ver con que el hombre debe saltar rápidamente de una cultura a otra en pocas horas. Y esto implica la posibilidad de comparaciones que antes no existían. Los filósofos generalmente reflexionan con anterioridad de una generación sobre problemas que luego competen a grupos poblacionales mucho mayores. Por ejemplo, en el caso de la filosofía ética, ac-

tualmente en Alemania hay una discusión muy vívida sobre la siguiente pregunta: ¿la tecnología genética puede manipular?, ¿hasta qué punto?, ¿hasta dónde es permisible?, ¿hasta dónde es deseable? El público espera que sean precisamente los especialistas actuales en ética, que son filósofos, ayudados por unos cuantos teólogos, los que resuelvan esas cuestiones para el pensamiento de la mayoría de la población. Sin embargo, todo esto es una concepción equivocada de la filosofía. Esta siempre ha pensado sobre cuestiones de moral, pero los sujetos morales son cada una de las personas. No hay especialistas en moral. El acceso filosófico a cuestiones morales sólo trata de hacer que estos problemas sean más fáciles de comprender para cada uno de los seres humanos. La filosofía tiene una función eminentemente pública para intensificar la reflexión y cultura éticas”.

KIKE GARCÍA



**El “sacudón” del 11-S**

—¿Esa visión progresista que debate los grandes saltos de la humanidad, en qué medida fue alterada por los atentados del 11-S?

—Fue un sacudón, pero no es tan simple, hay que investigar más. En las sociedades altamente secularizadas de occidente somos conscientes de que la tolerancia y valores semejantes son posibles sólo si la política y la religión son separadas. En una larga y sangrienta historia Europa logró internalizar estas consecuencias y ver la bondad de separar la religión de la vida política. Las guerras religiosas destruyeron totalmente Europa en los siglos XVI y XVII. Desde entonces hemos comprendido el valor de neutralizar políticamente la religión. El renacimiento del Islam como credo fundamentalista vive en el fondo de la negación del desarrollo europeo, o sea de la se-

**significar la muerte de un sistema cultural”**

paración de la religión y la política, y quiere volver a unirlos. Por lo tanto se trata de un choque entre dos grandes maneras de concebir la civilización. Sin embargo, ese gran progreso surgido en Occidente al separar la religión de la política ha producido simultáneamente el nido del nihilismo político, social y religioso. Por lo tanto nuestro problema es: ¿cómo podemos defender a la sociedad pluralista sin recaer en el nihilismo? Nos tenemos que defender del fanatismo religioso cuando éste tiene un cariz político. El atentado de Nueva York sólo anticipa conflictos que pueden ser mucho más graves en el choque de las culturas.

### Los riesgos de la genética

Pero no es el único tema que le ocupa. También los riesgos de la manipulación genética le hacen afirmar a menudo que “en las nuevas técnicas genéticas yo creo que vamos a tener que enfrentarnos a un tratamiento liberal y no a un tratamiento autoritario de las posibles manipulaciones. Las grandes firmas farmacéuticas tienen un interés económico, el público tiene también intereses estrictamente materiales. Por ejemplo, los padres quieren tener hijos cada vez más guapos, los médicos quieren hacer carrera con sus éxitos;

néticas, mientras que en los que quedan “normalitos” la inversión ha sido bajísima. Estamos ante una gran revolución biológica”.

### Schiller y la libertad

Hoy, sin embargo, Safranski ha perdido algo de interés por la globalización y sus desafíos. Un joven poeta llamado Schiller, que en 2005 celebra los 200 años de su muerte, ocupa todas sus horas. En efecto, estos días, con la Feria del Libro de Frankfurt y la celebración del bicentenario de Schiller a la vista, Safranski presenta su nueva biografía, *Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*. Sebastian Sigler conversó con el filósofo y escritor berlinés para *Die Welt*.

—Cuando alguien ha completado una obra, se encuentra más cerca de la persona de la que escribe. ¿Qué es lo que más admira de Schiller?

—Su entusiasmo. Al escribir sobre él también me he dado cuenta de cuáles eran sus orígenes. Schiller pasó la mitad de su vida gravemente enfermo. Cuando los médicos le practicaron la autopsia después de su muerte exclamaron: “Es todo fango por dentro, este hombre debería estar muerto desde hace cien años”. Y así empiezo mi libro: primera definición del idealismo de Schiller.

y ser mundialmente conocidos. Goethe siempre confesó que Schiller lo hacía un poco mejor que él, aunque los románticos ya decían que uno queda atónito ante sus obras. Su complejidad se va perdiendo porque las generaciones posteriores se dedican sólo a estudiar sus baladas teatrales. Hemos sido privados del Schiller filósofo, de su lado “oscuro”, y del Schiller dramaturgo.

—Una buena descripción.

—Sí, pero Schiller es nuestro primer dramaturgo. Es el Shakespeare alemán. Por ejemplo, su obra *Wallenstein* es la mejor pieza teatral que tenemos en la dramaturgia alemana.

—¿El teatro contemporáneo alemán hace referencia a Schiller?

—Si no tuviéramos una escena teatral tan abandonada, si tuviéramos mejores directores, uno se daría cuenta de que el mejor director alemán que ha pisado los escenarios es Schiller. Sin embargo, hay algunos que son sólo ligeramente inferiores a su nivel artístico del sentimiento afectivo, que Schiller domina con tanta maestría. Las obras de Schiller sirven como modelo para poder determinar si en el futuro el teatro alemán alcanzará la alta profesionalidad que consiguió antaño.

—¿Schiller fue malinterpretado o despreciado durante el III Reich?

—Los nazis intentaron instrumentalizar a toda la población, y también a Schiller. Pero *Guillermo Tell* fue estrictamente prohibido. Su patética libertad no funcionó

contra la fuerza de la tiranía. Schiller habría sido admirado si los nazis hubieran conocido la fuerza explosiva de *Tell*. Así pues, reinaba un “Schiller de contención”.

—Se habla de *Kulturnation* alemana: ¿cómo describiría el efecto Schiller durante el siglo XIX?

—En el XIX, Schiller fue un modelo a seguir para el patetismo democrático del sentimiento patrióti-

co. Para él era una unidad, y él era un pensador de la *Kulturnation* alemana. Humboldt se apropió de este término sin saber que Schiller ya lo había utilizado en 1802: la “grandeza” de Alemania, según él, no reside en el poder político sino en la cultura.

—Schiller y Goethe también estudiaron a Kant. ¿Qué relación tiene Schiller con Kant?

—Goethe y Schiller guardan un parecido con Kant en cuanto al pensamiento, y Schiller ha sido capaz de entender su filosofía. Si Kant considera que es mucho más productivo centrar el conocimiento en torno al sujeto mediante el cual se entienda la realidad, Goethe y Schiller definen el poder del sujeto como el fortalecimiento del individuo. Para ambos, era un hecho importante.

### Fomentar la libertad

—Sin embargo, Schiller va más allá que Kant cuando afirma: “La belleza es libertad de apariencia”.

—Sí, esa fue su ambición. Schiller no sólo quería recitar. Además era un verdadero genio. No compartía los mismos principios de la filosofía moral de Kant: este dualismo entre “deber” y “querer” siempre estaba presente. El “querer” en nosotros es natural y el “deber” va en contra del imperativo categórico, la moral.

—¿Qué induce a Schiller a estar en contra de esto?

—Schiller introduce su propia concepción de educación estética: nuestros deseos, nuestros instintos, nuestros pensamientos mejoran constantemente para no entrar en conflicto con el “deber”.

—¿Es el precursor de la libertad individual que conocemos hoy?

—Sí, por supuesto. Su obra *Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts* fue un intento de dar a conocer cómo uno puede civilizarse interiormente para poder alcanzar la libertad. Fomentar la libertad, ése era su programa.

**Tras su libro sobre globalización, Safranski ha pasado varios años enredado en su biografía de Schiller; un “verdadero genio” admirado por Goethe. Su obra, dice, “fue un intento de dar a conocer cómo uno puede civilizarse interiormente para poder alcanzar la libertad. Fomentar la libertad, ése era su programa”**

los investigadores quieren recibir el premio Nobel. En el fondo son motivos muy legítimos. Pero la manipulación genética provoca enormes problemas de ética y moral sobre los cuales debe pensar la filosofía. Imaginemos al hombre del futuro en tres generaciones: se invierte mucho en un ejemplar que tiene grandes capacidades, las que son producto de manipulaciones ge-

Idealismo es cuando el hombre, con la fuerza de su entusiasmo, vive al menos diez años más de lo que su cuerpo realmente le permite. Es difícil no contagiarse de ese entusiasmo.

—¿Simpatizan los ciudadanos alemanes con la filosofía de Schiller?

—Schiller escribió sus famosas baladas junto con Goethe. El objetivo de ambos fue llegar a lo más alto

SEBASTIAN SIGLER

# 11-M. La venganza

CASIMIRO GARCÍA-ABADILLO. LA ESFERA DE LOS LIBROS. MADRID, 2004. 352 PÁGINAS, 23 EUROS

Los americanos tienen una palabra *–insider–* para referirse al que está en el ajo de los asuntos, especialmente en lo que se refiere a la vida política de Washington. Ser un *insider*—como lo es Bob Woodward, el del Watergate—te sitúa en una envidiable posición para conocer las claves profundas de algún hecho o poder ofrecer información privilegiada sobre algún acontecimiento de relieve.

ESO es el periodismo de investigación que, por su propia lógica, descansa sobre la fiabilidad del autor que, por ejemplo, si nos cuenta que Ana de Palacio llamó a Jorge Dezcallar “a altas horas de la noche” del día 11 de marzo para preguntarle su opinión sobre la autoría de los atentados, nos está sugiriendo que uno de los dos se lo ha contado y que, por lo tanto, es un *insider* a la española. Ni va a citar sus fuentes de información ni tiene por qué hacerlo en este género periodístico. O lo tomas, o lo dejas.

García-Abadillo goza, desde luego, de esa fiabilidad. Su formación académica, su dedicación a los temas escasamente viscerales de la economía, su trayectoria de comentarista político y, en definitiva, sus libros anteriores sobre periodismo de investigación, le han proporcionado una imagen de persona ecuánime, alejado de los histrionismos y truculencias que no escasean en la profesión.

En el volumen que ahora presenta, realizado de manera vertiginosa porque recoge información de hace cuarenta y cinco días, el autor ofrece casi doscientas cuarenta páginas de texto, trufadas con excelentes fotografías, y acompañadas de otras cien páginas de anexo documental. También hay un índice onomástico que se agradece mucho

en este tipo de libros, especialmente con los nombres musulmanes.

¿Cuál es esa venganza que da título al libro? La del gobierno de Marruecos o, si se quiere, la de algún sector de ese gobierno, descontento con la política de Aznar en relación con el acuerdo de pesca con la UE, su actitud ante el problema del Sahara exespañol, el endurecimien-

to de la Ley de Extranjería o el trato que el monarca alauita recibía en la prensa española. Todo eso habría conducido, en octubre de 2001, a una poco encubierta amenaza del propio rey Mohamed VI a Josep Piqué—ministro español de Asuntos Exteriores en aquel momento—sobre la posibilidad de que España fuera víctima del terrorismo islámico. Después vendrían declaraciones periodísticas enfrentadas de ambos personajes, la retirada del embajador marroquí en Madrid y, finalmente, el penoso incidente de la isla Perejil, que se pudo solucionar gracias a las gestiones de Colin Powell, que tuvo emplear un par días en hablar de “una pequeña isla estúpida”. La resolución del conflicto, sin embargo, haría temer una re-

acción marroquí que llegaría el 11 de marzo. Resultado: mil seiscientos heridos y casi doscientos muertos.

El apoyo de tan atrevida hipótesis, sin embargo, es relativamente endeble para mi formación de historiador porque se basa en la abundancia de marroquíes entre los componentes de la banda terrorista, la existencia de unas llamadas telefónicas de los suicidas de Leganés a Marruecos, que aún no han sido aclaradas, y la existencia de unos anónimos confidenciales, de estilo literario un tanto tosco, que fueron recibidos en la redacción de EL MUNDO y revelaban una cierta familiaridad con los análisis del Centro Nacional de Inteligencia (CNI). Todo ello conduciría a subrayar que Marruecos fue el principal benefi-

MANIFESTACIÓN DEL 12 DE MARZO A SU PASO POR LA ESTACIÓN DE ATOCHA



## ¿Cuál es la venganza que da título al libro? La del gobierno de Marruecos, descontento con la política de Aznar: acuerdo de pesca con la UE, problema del Sahara, endurecimiento de la Ley de Extranjería, maltrato al monarca alauita en la prensa española...

ciario del cambio de la política exterior española después de las elecciones del día 14. Es la respuesta a la clásica pregunta latina: *Qui prodest?*

Por otra parte, esa posible pista marroquí, que ocupa menos de diez páginas en el conjunto del libro, no resta el más mínimo interés a la detallada crónica que arranca de lo que empezó a suceder a las 7.37 de la mañana de aquel jueves 11 de marzo de 2004. García-Abadillo la ha realizado con serenidad y con un buscado distanciamiento que pone al lector ante hechos desnudos que facilitan la reflexión de quien los siga atentamente. Mensajes SMS, cámaras de vídeo, narraciones buscadas y testimonios espontáneos se acumulan en pocas páginas para ofrecer una película detallada de los

acontecimientos de la que se desprenden muchos elementos significativos.

Uno de ellos es la decisión del gobierno de llevar en solitario la dirección de la crisis, declinando la posibilidad de abrir canales de información a la oposición, y tomar decisiones unilaterales —la incorporación de la palabra “constitución” en la pancarta de la manifestación del día siguiente— que restaron apoyos políticos a la reacción ciudadana y alimentaron las primeras sospechas de que el gobierno pretendía una instrumentación electoral de la situación. En ese sentido no dejó de parecer excesiva la insistencia del gobierno en conceder la primacía a la pista de ETA cuando, desde la madrugada del viernes, se estaban produciendo avances signifi-

cativos en las pistas que proporcionaban la furgoneta encontrada en Alcalá y la bomba que no llegó a explotar.

También es significativa la falta de coordinación entre la Policía y la Guardia Civil, por no hablar de un CNI que, aunque la investigación no fuese su competencia directa, no dejó de ofrecer análisis que contribuyeron a la confusión de la autoría. También llama la atención el deficiente control que el Ministerio del Interior tuvo sobre esas actuaciones policiales de las que llegaba información

al Partido Socialista de forma simultánea a la que recibía el Gobierno. En ese tráfico informativo de la tarde del día 11 alguien inventó el supuesto hallazgo de terroristas suicidas del que se haría eco Rodríguez Zapatero, en llamada a Pedro J. Ramírez, y difundiría casi a la misma hora la cadena SER. Esa misma emisora acusaría el sábado al Gobierno de poseer desde el mediodía una cinta de vídeo, que García-Abadillo dice que se grabó a primeras horas de la tarde. En esa cinta los terroristas islámicos reivindicaban el atentado.

Se había puesto en marcha un proceso de descalificación del Gobierno que se intensificaría durante la manifestación multitudinaria del día 12 (especialmente en Barcelona), provocaría las supuestas concentraciones espontáneas del día 13 ante las sedes del PP, y resultaría decisivo en los resultados electorales del día 14. El PSOE pudo movilizar la mayor parte del voto indeciso y del voto joven, aparte de beneficiarse de un aumento sensible de la participación, que se tradujo en una incontestable mayoría relativa que le puso en condiciones de gobernar.

García-Abadillo extiende la información sobre los acontecimientos que se produjeron durante aquellos tres días a las profundas consecuencias que ha traído para España ese cambio de gobierno y aporta un apéndice documental de extraordinario interés para la comprensión de aquellos duros momentos. Un testimonio, en definitiva, que no puede dejar de ser tenido en cuenta por quienes piensan que sigue en pie la pregunta que se escuchó aquellos días por muchos rincones de España: ¿Quién ha sido?

**OCTAVIO RUIZ-MANJÓN**

## El 11-M de un *tedax*

ENTRE las muchas páginas impactantes de este libro se encuentran las que narran las vivencias de un agente *tedax* durante el 11-M. “PEDRO, como otros agentes, piensa que el atuendo reglamentario sólo sirve para conservar los restos del cadáver si el artefacto llega a explotar. A veces, ni eso. En una ocasión él y sus compañeros tuvieron que rellenar uno de esos trajes con piedras para que los familiares del policía muerto tuvieran la sensación de que allí dentro quedaba algo de su ser querido. [...] El espectáculo en el vagón era horrible. Cuerpos deshechos, sangre por todas partes, miembros arrancados de cuajo y algunas bolsas esparcidas por el suelo. Una a una Pedro las fue abriendo con cuidado hasta que llegó a la que se suponía que podía contener la bomba. Con la respiración contenida, la abrió y pudo ver un objeto metálico. Se trataba de una tartera con algo de comida. A las 9.30 se descubrió otra bolsa con un artefacto en la estación de El Pozo, debajo de uno de los asientos de un vagón. En su interior había un teléfono móvil unido con cables a un paquete que pesaba más de 5 kilos. [...] Pedro recorrió los seis vagones uno por uno. Los enormes agujeros en el techo y en el suelo indicaban claramente la colocación de las bolsas. Una y otra vez los teléfonos móviles diseminados por el tren reclamaban respuesta a una angustiada búsqueda”.

ALBERTO CUÉLLAR



# LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 El código Da Vinci	Dan Brown	Umbriel	1	41
2 La sombra del viento	Carlos Ruiz Zafón	Planeta	2	102
3 La noche del oráculo	Paul Auster	Anagrama	6	2
4 El hijo del acordeonista	Bernardo Atxaga	Alfaguara	-	1
5 El club Dante	Matthew Pearl	Seix Barral	3	13
6 El bosque de los pigmeos	Isabel Allende	Plaza & Janés	-	1
7 El enigma del cuatro	I. Caldwell/D. Thomason	Roca	5	8
8 La Hermandad de la Sábana Santa	Julia Navarro	Plaza&Janés	4	25
9 Ensayo sobre la lucidez	José Saramago	Alfaguara	7	17
10 La dama y el unicornio	Tracy Chevalier	Alfaguara	8	9

NO FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Nuestra incierta vida normal	Luis Rojas Marcos	Aguilar	1	9
2 Ocho años de gobierno	José María Aznar	Planeta	2	15
3 11-M. La venganza	Casimiro García-Abadillo	La Esfera de los Libros	-	1
4 Mis dos vidas	María Teresa Campos	Planeta	7	11
5 Cuando el tiempo nos alcanza	Alfonso Guerra	Espasa	5	14
6 Al Queda	Jason Burke	RBA	-	1
7 El desquite	Pedro J. Ramírez	La Esfera de los Libros	3	17
8 La buena suerte	A. Rovira/F. Trías de Bes	Empresa Activa	4	19
9 Nuestro sexo	Lorena Berdún	Mondadori	6	3
10 Contra todos mis enemigos	Richard A. Clarke	Taurus	9	11

BOLSILLO	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 La joven de la perla	Tracy Chevalier	Punto de Lectura	3	93
2 Desgracia	J. M. Coetzee	DeBolsillo	2	43
3 Un tranvía en SP	Unai Elorriaga	Punto de lectura	-	1
4 La reina del Sur	Arturo Pérez-Reverte	Punto de Lectura	7	58
5 Los pilares de la tierra	Ken Follet	DeBolsillo	1	194
6 El Danubio	Claudio Magris	Anagrama	4	4
7 El caballero de la armadura oxidada	Robert Fischer	Ediciones Obelisco	9	2
8 La vida sexual de Catherine M.	Catherine Millet	Quinteto	10	13
9 El hombre duplicado	José Saramago	Punto de lectura	5	3
10 Antología de cuentos de terror vol. 1	Rafael Llopis	Alianza	-	1

POESÍA	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 El primer frío	Joan Margarit	Visor	1	3
2 Libro de los elementos	Lorenzo Oliván	Visor	3	7
3 Protocolos	Álvaro Pombo	Lumen	2	4
4 Existir todavía	Mario Benedetti	Visor	5	10
5 Un sueño en otro	Andrés Trapiello	Tusquets	-	1
6 Poesía completa	Juan Gil-Albert	Pre-Textos	4	12
7 Tierra del fuego	Adam Zagajewski	Acantilado	8	3
8 Gran tranquilidad	Yehuda Amichai	Cátedra	7	6
9 La ordenación	Ana Rossetti	Fundación Lara	6	3
10 Poemas y testimonios	Safo	Acantilado	-	1

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

## ALEMANIA

- Sakrileg**  
Dan Brown (Lübbe)
- Der Schwarm**  
Frank Schätzing (Kiepenheuer & Witsch)
- Hectors Reise**  
François Lelord (Piper)
- Monsieur Ibrahim and die Blumen...**  
Eric-Emmanuel Schmitt (Ammann)
- Ein Tag wie ein Leben**  
Nicholas Sparks (Heyne)

## CHILE

- Hasta siempre, mujercitas**  
Marcela Serrano (Planeta)
- La estrella Babilonia**  
Barbara Wood (Grijalbo)
- La sombra del viento**  
Carlos Ruiz Zafón (Planeta)
- El bosque de los pigmeos**  
Isabel Allende (Sudamericana)
- El club Dante**  
Matthew Pearl (Salamandra)

## ESTADOS UNIDOS

- The Da Vinci Code**  
Dan Brown (Doubleday)
- Murder List**  
Julie Garwood (Random House)
- The Five People You Meet in Heaven**  
Mitch Albom (Hyperion)
- Unif For Command**  
J. E. O'Neill/J. R. Corsi (Regnery)
- The 9/11 Commission**  
National Commission (Norton, W. W. & Co)

## MÉXICO

- Ensayo sobre la lucidez**  
José Saramago (Alfaguara)
- Delirio**  
Laura Restrepo (Alfaguara)
- Inquietante compañía**  
Carlos Fuentes (Alfaguara)
- El código Da Vinci**  
Dan Brown (Umbriel)
- Libros. Todo lo que hay que leer**  
Cristiane Zschrnt (Taurus)

## REINO UNIDO

- You Are What You Eat**  
Gillian McKeith (Michael Joseph)
- Trace**  
Patricia Cornwell (Little Brown)
- The Da Vinci Code**  
Dan Brown (Corgi Adult)
- Angels and Demons**  
Dan Brown (Corgi Adult)
- Feel: Robbie Williams**  
Chris Heath (Ebury Press)

### Medios consultados:

Die Welt (Alemania), Reforma (México), El Mercurio (Chile), The New York Times (EE. UU.), The Times (Reino Unido).

mi

muchas razones para leer

www.mrediciones.com

El testamento del pescador  
César Vidal



La vida de Jesús que el Imperio romano pretendió silenciar

Corazón templario  
Enrique de Diego



Un viaje iniciático por la España del siglo XII

O T R A S  
V O C E S

# El primer frío

 Poesía 1975-1995

JOAN MARGARIT. VISOR. MADRID, 2004. 473 PÁGINAS, 18 EUROS

■ Lo más sensible es la crudeza. Ese podría ser el lema poético de **David González** (1964), y buena muestra de ello es su último libro, *Anda, hombre, levántate de ti* (Bartleby). El título ya casi lo dice todo. Abortos, soldados y banderas conviven en un interior voluntariamente incómodo y agitador.

■ Un brindis de Juan Antonio González Iglesias presenta el último libro de **Juan Antonio González Fuentes** (1964), *Atlas de perplejidad* (Icaria), un libro que en palabras del autor “nace de la voluntad de presentar cerrada la primera etapa de mi escritura poética” y que recoge todos sus poemas en prosa.

■ *Recuerda* (Llibros del Pexe) es la última entrega poética de **Jesús Aller** (1956), un ambicioso recorrido que mezcla cosmología, geología, geografía e historia para plantear una reflexión sobre la actualidad de honda raíz budista. “¿Hacia dónde se lleva/remolinos y espuma/este río implacable?”.

■ *Destiempo* (Renacimiento) es la última entrega de **Gabriel Insausti** (1969). Anécdota y reflexión sobre el acontecer vital se unen en unos poemas que siempre nos dejan algo y siempre nos suenan a música ya oída. Un difícil equilibrio que gustará a unos y cansará a otros.

■ “Ese avión es de narcos/cortó dos líneas/en la pizarra del cielo//los ángeles/esnifarán a gusto”. El humor es el rasgo predominante en la última entrega del poeta, dramaturgo, cuentista... mexicano **Alejandro Aura** (1944), *Poemas y otros poemas* (FCE). Un humor a veces más cerca del chascarrillo que de la ironía, pero que nunca molesta. **M.L.-V.**

Joan Margarit, nacido en 1938, es un poeta tardío. Su primer libro (o al menos el primero que no ha borrado de su bibliografía), *Crónica*, aparece en 1975, cuando su generación, que es la del 50 (nació el mismo año que Carlos Sahagún) y la siguiente, la de los novísimos, habían publicado ya buena parte de su obra.

*CRÓNICA* estaba escrito en castellano, que era la lengua de cultura de los catalanes educados durante la posguerra. A partir de 1980, Margarit comienza a escribir en catalán y en un lustro publica diez libros que obtienen premios y le dan un cierto renombre, pero de los que no tarda en sentirse insatisfecho. Hasta 1987 no aparece el libro *Llum de pluja* (*Luz de lluvia*), en el que considera que comienza verdaderamente su obra: todo lo demás serían sólo borradores, reducidos en esta edición a un puñado de poemas.

No es una mera anécdota histórica el largo aprendizaje que ha necesitado Margarit para llegar a su poesía verdaderamente personal. En el prólogo a *Aguafuertes* (1995) se refiere a que el libro está formado por escenas o imágenes de su memoria sentimental. La afirmación vale para todas sus obras. Y la explicación de lo que entiende por “memoria sentimental” ayuda a comprender por qué su poesía había de ser forzosamente una poesía de madurez: “Hay muchos tipos de memoria, o quizá sólo son aspectos diferentes de una sola, pero me refiero a esta zona [...] donde guardamos los sentimientos que nos han ido atravesando y transformando. Este es el lugar donde he buscado mis poemas”.

En la tetralogía que va de *Luz de lluvia* a *Aguafuertes*, integrada además por *Edad roja* y *Los motivos del lobo*, el autobiografismo tiene un menor desarrollo anecdótico que en los libros siguientes. A partir de *Estació de França* Margarit inicia un

camino de narrativa y explicitud, casi de directa autobiografía en verso, del que pocos poetas lograrían salir airoso. A menudo nos encontramos a un paso de la falacia patética, pero casi siempre acierta Margarit a no dar ese paso, incluso en un libro tan difícil como *Joana*, que lleva el nombre de la hija que protagoniza muchos de sus poemas (el más angustioso, y el más valiente, se titula “Tchaikovsky” y se incluye en *Aguafuertes*). “No puedo inventarme aconteci-

mientos”, escribe en el prólogo a *El primer frío*. Y añade: “La dificultad es para mí de otra índole: mostrarme sin compadecerme de mí mismo”. Lo más personal es lo más compartible, parece pensar. La poesía “deja constancia de lo que hemos sentido en un momento dado”, intenta “conservarlo contra el desgaste del tiempo”.

*El primer frío* está lleno de poemas memorables, a veces bordeando el sentimentalismo o con recursos que nos suenan demasiado a “escuela” (Margarit se encuentra muy próximo a poetas como García Montero o Jiménez Millán, que traducen parte de esta edición bilingüe), pero el lector disculpa esas caídas en quien considera que la poesía, algo más que “un mero producto de la inteligencia” o resultado de una minuciosa elaboración, “no es cuestión de contenido, sino de intensidad”. La poesía –afirma Margarit– es el instante que conecta el mundo con el sentimiento, el fognazo que ilumina lo opaco y oscuro. Y sus poemas –palabra en el tiempo, magia y sentido común– iluminan sin deslumbrar.

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN



ANTONIO MORENO


**TARADOR**

**10€ PREMI DE POESIA**

*CASTELLÓ DE LA PLANA 2004*

- Dotación 9.000 € y Publicación de la Obra.
- Trabajos inéditos en valenciano o castellano.
- Fecha límite presentación de originales 26/11/04, en la ASOCIACION CULTURAL AMICS DE LA NATURA, C/ Mealla, nº 7, Castellón - 12001 Telf. y Fax. 964 26 00 51

ORGANIZA: AMICS DE LA NATURA

**PATROCINAN:**  
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE CASTELLON  
DIPUTACION DE CASTELLON  
FUNDACION DÁVALOS FLETCHER  
AMICS DE LA NATURA

# Nieve al sol

MARTÍN CASARIEGO. ESPASA. MADRID, 2004. 300 PÁGINAS, 19'90 EUROS

**Frente a la falta de interés por la construcción del relato y al *fa- prestismo* que aflige a mucha de la novela del día, la obra de Martín Casariego se distingue por una voluntad de trabajar la forma. El mismo exigente criterio aplica a *Nieve al sol*.**

EL argumento se distribuye en capítulos que alternan una historia localizada en dos espacios (Madrid y Roma) y en dos tiempos (los años 80 y la actualidad). El narrador, y protagonista, refiere los hechos con un personal empleo del presente y el pasado. El diálogo adopta la curiosa novedad de partir en líneas independientes opiniones expresadas en una sola intervención. Todo ello revela un cuidado notable, algo que debe apreciarse y aplaudirse, sobre todo porque, por desgracia, y a pesar de tan meritoria disposición, se deriva un efecto global decepcionante, sin ser de ninguna manera menospreciable.

Esta inconsecuencia, tratándose de un escritor serio y digno, pide la búsqueda cuidadosa de su raíz. Y se halla, creo, en la propia historia. La historia arranca, en orden temporal, con el loco amor de Rafael, joven chófer de un empresario, por Diana, amante y luego esposa de su jefe. El conflicto se resuelve con violencia y el atormentado Rafael se escapa a Roma, donde le localiza veinte años más tarde una chica también llamada Diana, que recuerda a la anterior. Aunque algo importa el suspense en el relato, no lo estropeo descubriendo ya que la Diana romana es hija de la madrileña y del propio Rafael.

Bajo esta peripecia se aloja una preocupación persistente de Martín Casariego, el mundo de las pasiones trastornadoras, y a ello alude el título, pues el amor poco dura y, dice Rafael, es como nieve al sol. Para mostrar dicha creencia, el autor se



BERNABÉ CORDÓN

apoya en una historia de calidad melodramática y con notable propensión a enfatizar los sentimientos por distintos medios: truculencias, una aureola entre mística y filosófica, y ribetes de malditismo. Así, algo que podría proceder de la vida común, tragedias que de siempre han sido pasto de la narración popular (pliegos de cordel, folletones, novela rosa, culebrones televisivos), se engrandece hasta extremos poco verosímiles (literariamente verosí-

con el sentimiento de culpa y la búsqueda de expiación (de ahí el refugio en la *Roma ramera y romera*, dicho con el título de la novela póstuma de Castillo-Puche). A todo esto hay que añadir reflexiones un tanto pegadizas (si uno ama mucho a alguien, éste termina amándote de la misma manera) y juicios raros (según Rafael, “no existe la épica del vómito”).

La literatura postmoderna parte del pastiche, imita modelos, y aquí hay uno bien claro, el melodrama señalado.

Pero esta tendencia los toma a broma y los parodia, mientras que Casariego sigue sus fuentes en serio y acumula tipos, comportamientos, motivos y hasta situaciones que poseen larga tradición. Indagar en la pasión, en la locura, en los afanes autodestructivos espoleados por el fracaso, en los consuelos del misticismo y la religión, en la frontera de odio y amor, en la de amor y muerte, que semejante conjunto de preocupaciones se hallan en la tremenda historia de Martín Casariego, está muy bien y es propósito nada desdénable, pero a los efectos prácticos, el empeño supera al re-

sultado, y *Nieve al sol* carece de ese algo distinto que la literatura exige para que se justifique la vuelta a conflictos muy baqueteados.

sultado, y *Nieve al sol* carece de ese algo distinto que la literatura exige para que se justifique la vuelta a conflictos muy baqueteados.

SANTOS SANZ VILLANUEVA

## Cinco cuestiones a Martín Casariego

—¿Por qué el pasado, en su novela, se escribe en presente, y el presente en pasado?

—El narrador, para comprender, necesita acercarse al pasado y distanciarse del presente. No vemos bien lo que está demasiado lejos, pero tampoco lo que está demasiado cerca.

—¿Sin autodestrucción no hay redención?

—No, creo que más bien sin culpa no hay redención... El protagonista hace un descubrimiento terrible, y eso le lleva a pensar que no merece estar vivo.

—La novela se iba a titular *Redención*. ¿Por qué cambió de idea?

—El título valía para las dos partes de la novela: una redención buscada y demencial, y otra encontrada y posible. Lo descarté por su connotación religiosa.

—El protagonista, Rafael, quiere cambiar la realidad... ¿cómo le cambia ésta a él?

—Se le impone de una forma brutal.

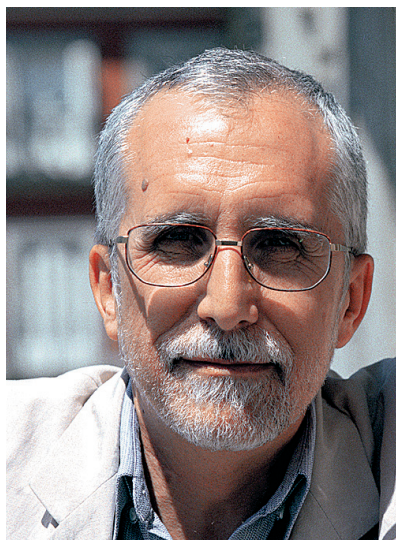
—¿Y a usted esta novela?

—He dado un tratamiento muy literario a una historia contada por un loco que lee novelas de kiosko y cree que el mundo es un folletín. He buscado una estructura poco frecuente... Más que cambiarme a mí, refleja cambios que ha habido en mí.

# Fantasmas del invierno

LUIS MATEO DíEZ. ALFAGUARA. MADRID, 2004. 358 PÁGINAS, 23 EUROS

Concluida con *El oscurecer* (2002) la trilogía de Celama y reeditada en *El reino de Celama* (2003), espacio imaginario ya imprescindible en la narrativa española la última tras la búsqueda de nuevas vías por la modalidad de la novela corta, magistralmente practicada en *El diablo meridiano* (2001) y *El eco de las bodas*



CARLOS MIRALLES

(2003), L. Mateo Díez vuelve a dar cumplida muestra de su fecunda plenuitud literaria con otra novela excelente.

*FANTASMAS del invierno* recrea un mundo en el que confluye lo más granado de la obra del autor, desde la provincia en la posguerra en aquella "urbe romanizada y emputecida" en que se localizan sus primeras novelas, con extraordinario despliegue de imaginación y humor en el arte de contar historias, hasta la inevitable referencia de Celama como ejemplar indagación en lo más hondo de nuestra memoria colectiva con el fin de salvar del olvido toda una cultura ya extinguida, pasando por la irrupción de elementos fantásticos o sobrenaturales como en *El paraíso de los mortales* o *El diablo meridiano* y el adensamiento conceptual, las implicaciones simbólicas y la concentración estilística de las últimas novelas.

*Fantasmas del invierno* se localiza en una ciudad (de la provincia del hombre, por decirlo con Canetti) ya conocida en *El paraíso de los mortales* y en la novela corta *Pensión Lucerna*. Ordial es un espacio urbano empobrecido por los reflejos de la ruina que han transformado la ciudad de

antigua en vieja. La historia novelada transcurre en un invierno de la posguerra a finales de los años cuarenta, con el perenne recuerdo de los horrores de la guerra en las noches de insomnio de sus gentes. Entre los numerosos personajes que componen el protagonismo colectivo sobresale el comisario Alicia Moro, cuya actuación garantiza el desarrollo de una leve intriga en la investigación de algunos sucesos recientes como el asesinato de un niño en el hospicio. Pero la atención del relato se centra en el espacio exterior e interior de miseria y desolación que todo lo ha des-

truido, no sólo en la vida de unas criaturas azotadas por el hambre, el miedo y el frío sino también en su íntima soledad y en su visión del mundo sin futuro. Para ello el autor ha cuidado con mimo los recursos que le son propios en la recreación de este paisaje fantasmal, desde los epígrafes de las tres partes hasta la brevedad de cada uno de sus cien capítulos.

Lo primero que salta a la vista es la recurrencia de fenómenos con simbolismo negativo en la vida de Ordial. Como ya se indica en el título de la primera parte, la ciudad ha sido invadida por "los lobos" procedentes del monte, vive bajo el frío de "la nieve" (destacada en el epígrafe de la segunda) y su centro geográfico está en el hospicio ("Desamparo") donde malviven abandonados "los niños" (título de la tercera). Añádase la presencia constante de otros elementos significativos en la configuración simbólica de este microcosmos de perdición y desgracia como son la noche, la niebla, el ruido de bombas y motores, los muertos arrojados al río y el silencio impuesto por la autoridad, y comprenderemos en toda su magnitud la tragedia de un mundo condenado al olvido. Hasta tal extremo, que el mismo Diablo prefiere abandonarlo y volver al Infierno. Porque todo se ha alterado en el orden natural de las cosas, según se indica con la presencia de lobos en la ciudad

y su adaptación como perros proscritos o en la terrible conclusión final sobre la muerte de la inocencia.

Algunos de los rasgos característicos de la obra de L. M. Díez que aquí se manifiestan con más intensidad son, además del acusado simbolismo comentado, la explotación de lo onírico en sus últimas narraciones como fuente de las más íntimas ansias y frustraciones de sus criaturas y la proliferación de muchos personajes con sus respectivas historias engranadas en el tejido novelístico y con los nombres y apellidos de cada uno como signo de interés del autor por lo concreto, por la existencia de cada ser humano en su individualidad. También sigue aflorando el humor, pero en ráfagas dosificadas entre tanta penuria y melancolía, por ejemplo en las disparatadas emisiones de una radio clandestina o en las visitas de Franco a la comarca para despedir a la Legión Cóndor o inaugurar una central eléctrica, dejando sin la esperada comilona a los invitados del lugar, y para pescar la gran trucha moribunda que alguien ha envenenado o cebado en exceso. Y todo ello contado en una prosa de sabia factura clásica, con suma precisión y riqueza desde su contenido aliento poético hasta el eficaz empleo de frases hechas en los abundantes diálogos.

ÁNGEL BASANTA



PAUL AUSTER

## *La noche del oráculo*

Entre Borges y Hammett o entre Hitchcock y Kafka: la novela más deslumbrante del autor de "El libro de las ilusiones"



ANAGRAMA  
35 AÑOS 1969-2004



# España en los diarios de **mi vejez**

ERNESTO SÁBATO. SEIX BARRAL. BARCELONA, 2004. 237 PÁGINAS, 16 EUROS

Este libro de Sábato, que es a la vez un diario, un ensayo sobre temas diversos, y una reflexión sobre la vida, se inicia con el viaje del autor a Madrid el 5 de abril de 2002, cuando contaba ya noventa y un años.

TRAS la publicación de su autobiografía, *Antes del fin* (1999), estas páginas completan el retrato de senectud de uno de los más ilustres escritores argentinos del siglo XX. Advierte ya en el prólogo: “Estos apuntes fueron escritos, y mayormente dictados, a Elvira González Fraga hace dos años, durante mis viajes por España, en aquel momento en que la Argentina se desplomó después de gobiernos nefastos dejándola en un estado de miseria, desempleo y destrucción como jamás nadie pudo imaginar”. Firmado en Santos Lugares, donde reside, entre marzo de 2002 y junio de 2003, hace notar que los textos dictados fueron reelaborados. Entiende Sábato que estas páginas se hallan entre “la ficción y el ensayo”, los dos géneros que ha cultivado. Lo que cuesta descubrir es la ficción, a menos que tomemos en consideración el papel de las “máscaras” que caracterizan cualquier género literario: “Siempre hay máscaras; salvo cuando el dolor, la bronca o la devastadora gratitud nos desnudan el alma”. La palabra que utiliza con profusión es gratitud: hacia los demás, hacia la vida cotidiana, ha-

cia Elvirita, como la denomina, hacia los residentes argentinos—exiliados o no entre nosotros— que descubre entre el público.

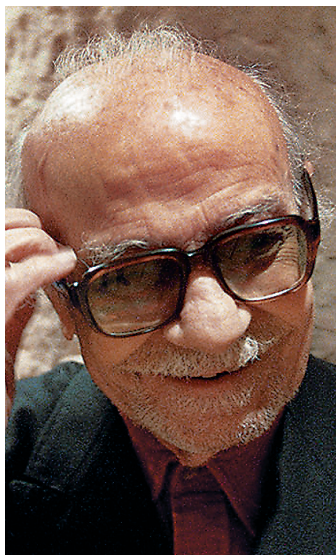
Este anciano tiene fuerzas para reclamar la atención sobre una Fundación que lleva su nombre en Buenos Aires mediante la que ha de aliviar las necesidades de la infancia en aquellos momentos tan difíciles para el país—el séptimo más rico del mundo en la infancia y juventud de Sábato—y entonces en bancarota. En un intermedio que transcurre en Buenos Aires apunta: “No sé si Dios existe, y, como Sartre y Camus, no creo que sea éste un tema secundario, pero indudablemente existe el ansia que siente el corazón del hombre por su existencia. Elvira me está leyendo pasajes de la obra de Jon Sobrino”, el jesuita salvadoreño. No tiene em-

pacho en copiar literalmente un fragmento, como hará en otras ocasiones. En España Elvira le lee la Biblia y cuando va a misa Sábato se queda en

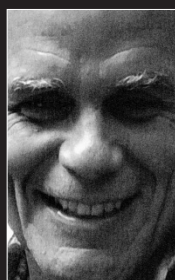
el hotel leyendo. Nunca renunció a su declarado existencialismo ni a algunos pensadores como María Zambrano y Cioran. Algunas referencias a otros escritores hispanoamericanos merecen más que una reflexión, como la alusión a la soledad en la que vive Roa Bastos. Tampoco podemos pasar por alto sus reflexiones sobre la naturaleza de la literatura hispanoamericana o sobre los autores del *boom*. Los recuerdos están tamizados por la nostalgia. No hay, salvo contra la clase dirigente de dentro y fuera de su país, una sola crítica. Bien es verdad que en algunos momentos se muestra catastrofista y en otros se enfada consigo mismo por su carácter que le lleva a ser descortés con alguien. Tampoco tiene reparo en recobrar claves de su infancia.

Desfilan por estas páginas multitud de personajes, desde Mercedes

Sosa a Paco Ibáñez o Rafael Argullol. Sus relaciones con el Saramago van más allá de la amistad. Se trata de una fraternidad que le llevará a viajar hasta su casa de Lanzarote. Como anejos se publican los textos que se leyeron en el Homenaje del Círculo de Bellas Artes y un texto espléndido de Claudio Magris, así como las palabras que pronunció Saramago cuando la Universidad Carlos III le otorgó el doctorado Honoris Causa. En su segunda visita a España llega hasta Toledo, Badajoz y Barcelona. Y no puede faltar el análisis del paralelismo que advierte entre argentinos y españoles: “Los españoles no parecen tener la angustia metafísica de los argentinos, quiero decir del argentino común, del argentino por serlo. Mejor dicho, del porteño, del hombre que vive en un puerto. Aunque ¡la Pampa!, ¡la Patagonia!, ¡los Andes! ¡Qué inmensidad! ¡Cómo no habrían de ser metafísicos!”. El conocedor de la obra de Sábato descubrirá algunas variaciones sobre sus temas predilectos: la literatura como redención, la crítica a la globalización que hace perder las señas de identidad, la complejidad de la naturaleza humana, el exilio, sus lecturas esotéricas, sus reflexiones sobre la muerte, sobre la física, que abandonó por la literatura. Pero estos diarios resultan también una fascinante visión de lo cotidiano, la valoración de lo que se nos ofrece y a lo que no prestamos atención: una comida satisfactoria, un paseo, la contemplación de Goya en el Prado. España le supuso, entonces, la alegría de los años que se le antojan últimos. Esta penúltima “máscara” humaniza al escritor argentino. Su fragilidad nos lo hace más próximo, más cálido en este bello libro menor.



SANTI COGOLLUDO



PEDRO JUAN GUTIÉRREZ

## *Nuestro GG en La Habana*

Las posibles peripecias de Graham Greene en La Habana entre artistas porno, travestís, mafiosos y agentes secretos



BELÉN GOPEGUI

## *El lado frío de la almohada*

Una historia de amor y su cruce con las dificultades de la revolución cubana: una novela extraordinaria



**ANAGRAMA**  
35 AÑOS 1969-2004

JOAQUÍN MARCO

La temprana “Trilogía de Nueva York” sirvió para introducirnos a un autor, Paul Auster, con unos intereses literarios que bien pudieran ser calificados de “rupturistas” si tenemos en cuenta su



TONI GARRIGA

inquietud por contar historias de tal forma que la “investigación” de las formas literarias fuera tan importante como la historia en sí misma.

FUTUROS títulos, *El palacio de la luna*, *Leviatán*, *El cuaderno rojo...* confirieron a esta primitivo indicio la cate-

goría de “característica austeriana” pues novela tras novela Auster se obsesiona por conjugar un argumento atractivo con la experimentación literaria. La tarea encierra no pocas dificultades; se corre el peligro de caer en una dinámica repetitiva y resulta tremendamente complejo aventurarse en un terreno fronterizo sin unas buenas dotes imaginativas. Auster supera de forma más que brillante todos los obstáculos. Con cada nueva entrega el lector tiene la sensación de que ha llegado al límite para comprobar, en la siguiente, que ha vuelto a ir un paso más allá.

La obra que ahora presenta resulta ser un claro ejemplo. Quien no esté familiarizado con Auster se perderá en el laberinto, otros pensarán que su afán experimentalista se ha forzado hasta hacer saltar el engranaje. Pero ha vuelto a romper la frontera y ha puesto ante nuestros ojos un “nuevo territorio” que resulta

inquietante, sobrecogedor y un auténtico reto de lectura. En anteriores ocasiones usé términos como “posmodernismo” o “metaficción” que ahora resultarían inocuos. La estructura de la obra, una novela, en una novela, en una novela... (y el título de la última es el de la que estamos leyendo) como si de muñecas rusas se trataran (y la más pequeña sería al mismo tiempo la mayor), incitan más a hablar de “meta-metaficción”; de igual forma la desesperación posmodernista queda relegada en beneficio de un optimismo derivado de la capacidad catártica del proceso creativo. Las infinitas subtramas logran adquirir el rango de verdaderas tramas; formalmente en las extensas notas a pie de página que aparecen en los primeros compases.

El protagonista y narrador es Sidney Orr, de 34 años, que se acaba de recuperar de una grave enfermedad. Nos encontramos en Nueva York

en 1982. Orr deambula por el vecindario cuando se topa con una papelería que acaba de abrir sus puertas. Encuentra en las estanterías un cuaderno portugués de color azul, “un objeto tan atractivo y tentador” que despierta su interés y a la postre le hará salir de la apatía existencial en la que se encontraba. Decide retomar la escritura tomando como referente el episodio de Flitcraft en el capítulo séptimo de *El halcón maltés* de Hammett. Comienza a escribir una novela sobre alguien que está escribiendo una novela en la que aparece otra novela. Todo su mundo sufre una sacudida, desde su matrimonio hasta su propio ser, pues los límites entre “realidad” y ficción, entre hechos y ensoñación se desmoronan como un castillo de naipes. El desenlace, como siempre, sorprendente.

JOSÉ ANTONIO GURPEGUI

## XVIII EDICIÓN PREMIOS TIFLOS

*de Poesía, Cuento, Novela, Periodismo y Cine Corto Audesc*

- **PRIMER PREMIO: 9.000** euros para los géneros de **Poesía** y **Cuento**. **18.000** euros para el género de **Novela**. Las editoriales Castalia y Visor publicarán las obras galardonadas.

El Premio Tiflos de **Periodismo** tendrá cuatro apartados: **Prensa escrita, Radio, Televisión y Periodismo digital**, con un premio de **9.000** euros por cada uno de ellos (trabajos publicados o emitidos antes del 31 de diciembre de 2004).

El Premio Tiflos de **Cine Corto AUDESC** seleccionará 7 proyectos que recibirán una subvención de **3.450** euros cada uno; además se concederán dos premios de **6.000** y **3.000** euros.

- **PREMIOS ESPECIALES** para ciegos y deficientes visuales:  
**Primer premio especial de Poesía, Cuento y Novela: 3.000** euros c/u.  
**Segundo premio especial de Poesía, Cuento y Novela: 1.500** euros c/u.



Las bases están a su disposición en ONCE, c/ Prado 24 - 28014 Madrid  
 Más información en: [www.once.es/tiflos](http://www.once.es/tiflos)

### Fechas de entrega:

- Proyectos de **Cine**: antes del **15 de octubre de 2004**.
- Trabajos de **Poesía, Cuento y Novela**: antes del **15 de noviembre de 2004**.
- Trabajos de **Periodismo**: antes del **11 de enero de 2005**.

### Lugar de entrega:

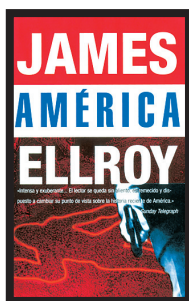
- Los trabajos de **Poesía, Cuento, Novela y Cine Corto Audesc** en **Dirección de Cultura y Deporte ONCE** c/ Prado nº 24, 28014 Madrid.
- Los de **Periodismo** en **Dirección de Comunicación e Imagen ONCE**, c/ José Ortega y Gasset Nº 22-24, 4ª planta, 28006 Madrid.

## BOLSILLO



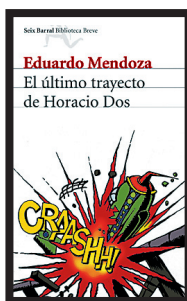
**ANTOLOGÍA POÉTICA.** Sor Juana Inés de la Cruz. Selección e introducción de José Miguel Oviedo. Alianza. 136 págs, 6'80 euros

POCAS criaturas hay tan fascinantes como Sor Juana Inés de la Cruz, en el siglo Juana de Asbaje. Seduce el personaje, lleno de enigmas, y sigue seduciendo su obra, que es algo más que unas famosas rondallas que andan en la memoria de todos: "Hombres necios que acusáis/a la mujer sin razón,/sin ver que sois la ocasión/de lo mismo que culpáis". Sor Juana Inés de la Cruz escribió el primer poema filosófico de la lengua española, "El sueño", quizá el único poema culterano que no desdice junto a los de Góngora, su maestro. Pero es, sobre todo, autora de un puñado de sonetos que están entre los más hermosos de nuestra literatura. **J. L. GARCÍA MARTÍN**



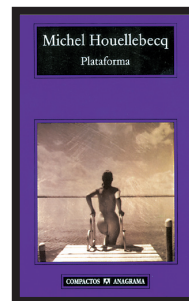
**AMÉRICA.** James Ellroy. Punto de lectura. 832 págs, 8'85 euros

CON *América* inició James Ellroy su "Trilogía Americana" en la que se combinan los acontecimientos históricos con otros de índole exclusivamente literaria. Utilizando su típica estructura policial James Ellroy se adentra en la América de los sesenta (la acción transcurre entre los años 1958 y 1963), en momentos especialmente conflictivos y delicados. La crisis de los misiles en Cuba, o el inesperado asesinato del presidente Kennedy, desenlace de la obra, sirven de marco histórico para las "andanzas" de su protagonista, Bondurant, un policía de conducta bastante dudosa que logrará reconstruir los acontecimientos recreando una ilusoria sensación de realidad. **J. A. GURPEGUI**



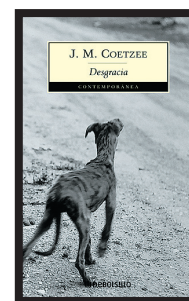
**EL ÚLTIMO TRAYECTO DE...** Eduardo Mendoza. Seix Barral. 192 págs, 6'95 euros

AUNQUE se trate de un divertimento, algo en la estela de aquel gracioso *Sin noticias de Gurb*, alejado de novelas como *La verdad sobre el caso Savolta*, leer a Mendoza tiene siempre sus recompensas. En *El último trayecto de Horacio Dos*, el protagonista es un comandante que cruza el espacio para cumplir la misión que le han encomendado. La parodia está servida y tiene estructura de muñecas rusas: no se libra nadie, desde las series de televisión estadounidenses hasta las agentes literarias. La pluma ágil y mordaz de Mendoza justifica el dislate y el libro acaba siendo una fábula descabellada y divertidísima que sólo su autor podría salvar. Y lo hace, por supuesto. **C. SANTOS**



**PLATAFORMA.** Michel Houellebecq. Anagrama. 11'80 páginas, 8 euros

UNA historia de amor apasionada, una comedia de costumbres, una ácida crítica de la sociedad francesa –y, por extrapolación, de la europea– o un descarado alegato a favor de la lucidez. Todo eso y más es *Plataforma*, una de las novelas más inteligentes que se han escrito en los últimos años, en la que su autor, Michel Houellebecq, desborda talento, cinismo, sentido del humor y buen hacer literario. Bien urdida, polémica –no se pierdan las diatribas contra el mundo islámico– e incluso, en cierto aspecto que tiene que ver con el desenlace de la historia, clarividente. Sólo un dato: los atentados de Bali sucedieron poco después de su publicación en España. **C. S.**



**DESGRACIA.** John M. Coetzee. Debolsillo. 272 págs, 8'50 euros

DAVID Lurie está acostumbrado al fracaso. Tras dos divorcios y una hija que no espera nada de él, no ignora que sólo es un mediocre profesor de literatura, incapacitado para el amor y la creación artística. Expulsado de la universidad, el interior del país le revelará que el gobierno de Nelson Mandela no ha conseguido cerrar las heridas abiertas por el apartheid. La desesperanza se impone en un relato que transita de la crónica política al estudio psicológico con una prosa de inaudita exactitud. Premio Booker en el año 2000, John M. Coetzee entiende que la derrota es la única opción moral en una sociedad dominada por la frustración y la ira. **R. NARBONA**

Si tienes 6 €

tienes un libro de punto de lectura

Más de 1000 títulos en formato bolsillo

punto de lectura

más que un libro de bolsillo

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

# La historia **vivida**

JULIO ARÓSTEGUI. ALIANZA. MADRID, 2004. 445 PÁGINAS, 21,15 EUROS

¿Está ligada la historia indisolublemente al pasado? ¿Resulta una contradicción la expresión “historia del presente”? Si el periodista ha desplazado al historiador en la crónica divulgativa del pasado, ¿puede este último a su vez rivalizar con el reportero, y de paso con el sociólogo y el analista, en el examen de los acontecimientos que configuran nuestro mundo?

DESDE hace decenios tales cuestiones son objeto de debate en aquellas naciones que marcan el norte de la investigación en las ciencias sociales. No está entre ellas nuestro país, deudor en éste como en muchos otros aspectos de lo que llega desde los Pirineos o la vertiente atlántica. En ese caldo de cultivo ya es tradición que destaquen pequeños grupos o personas aisladas cuya labor es tanto más meritoria cuanto que brillan en un panorama dominado por el amiguismo y la rutina.

Hay que saludar por ello la aparición de libros como éste. Con él Ju-

lio Aróstegui pretende poner las bases y líneas medulares de esa innovadora propuesta que se presenta como historia del tiempo que vivimos. Partiendo de la insatisfacción de las divisiones académicas, Aróstegui propugna, más que continuar esta última parcela historiográfica, la plasmación de un nuevo concepto del presente, no “como espacio cronológico definitivamente acotado, sino como un tipo o categoría de tiempo sociohistórico”.

Esto significa asumir que el presente es el lapso real en el que se hace la historia, aunque luego se la

registre siempre en el pasado. Consciente de las vidriosas implicaciones de esa concepción, el autor se embarca en una procelosa travesía por las grandes cuestiones de la metafísica occidental, desde la noción de “tiempo” y sus derivaciones hasta los límites de nuestra experiencia, pasando por la interacción generacional y la memoria individual y colectiva. Hay aquí demasiados temas, y no menores. Pese a la encomiable precisión con que se desbrozan los asuntos más intrincados, no se ve adónde nos conduce esa vía. Una desconfianza que se acentúa al entrar en la segunda mitad del volumen, que quiere ser la puesta en práctica de las anteriores elucubraciones, pero que no termina de casar del todo con los primeros capítulos teóricos. De hecho puede decirse que estamos ante dos libros distintos, una reflexión sobre las posibilidades e implicaciones de historiar nuestro

LOS ATENTADOS DEL 11-S SON UN EJEMPLO DE HISTORIA EN DIRECTO



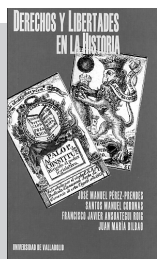
presente y un recorrido por los grandes temas de nuestro tiempo, si se permite la alusión orteguiana.

Con los libros sugerentes, como es el caso, se termina pidiendo mucho más de lo que por diversos motivos pueden dar. El propio autor, consciente de las limitaciones y dificultades de un trabajo pionero en muchos aspectos, recalca el carácter de provisionalidad e incitación al debate que tiene su propuesta. La lectura de estas páginas debe despertar la controversia entre los especialistas o la reflexión en cualquier lector que no tema adentrarse en un terreno poco transitado. Con todas las discrepancias que pueda suscitar, estamos ante el intento más riguroso y sistemático que se ha hecho en el contexto español para poner las bases epistemológicas de una historia global de nuestro presente.

RAFAEL NÚÑEZ FLORENCIO

## Publicaciones universitarias españolas

Secretariado de Publicaciones  
Universidad de Valladolid



**Derechos y libertades en la historia**

José M. Pérez-Prendes  
Santos Manuel Coronas  
Fco. J. Ansuategui Roig  
Juan María Bilbao

PVP: 10 €

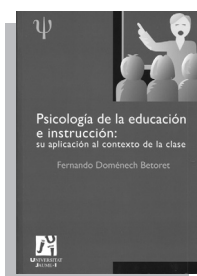


**El viaje en la literatura Occidental**

Francisco Manuel Mariño  
Mª de la O Oliva Herrer  
(Coordinadores)

PVP: 17,5 €

Pedidos: spie@uva.es - Tel. 983 187 810 - Fax 983 187 812



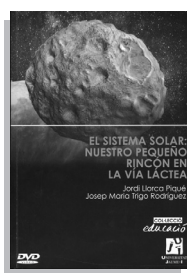
**Psicología de la educación e instrucción: su aplicación al contexto de la clase**

Fernando Doménech Betoret

PVP: 30 €

Pedidos: publicaciones@uji.es - Tel. 964 728 819 - Fax. 964 728 832

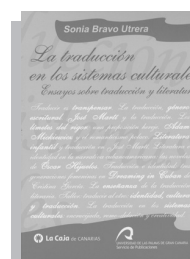
UNIVERSITAT JAUME I



**El sistema solar: nuestro pequeño rincón en la Vía Láctea**

Jordi Llorca  
y Josep Maria Trigo

PVP: 24 €



**La traducción en los sistemas culturales. Ensayos sobre traducción y literatura**

Sonia Bravo Utrera

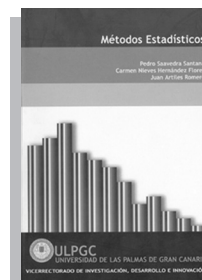
PVP: 14 €

Pedidos: serpubli@ulpgc.es - Tel. 928 452 707 - Fax 928 458 950



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Servicio de Publicaciones



**Métodos estadísticos**

Pedro Saavedra  
Santana, Carmen  
Nieves Hernández  
Flores y Julián Artilles  
Romero

PVP: 16 €



52 editoriales universitarias y 25.000 títulos vivos

www.aeue.es



# El paisaje de la **Historia**

JOHN LEWIS GADDIS. TRAD. MARCO AURELIO GALMARINI. ANAGRAMA. BARCELONA, 2004. 246 PÁGS., 16 E.

**El entramado de la obra de Gaddis son las muchas preguntas y planteamientos que los historiadores nos hacemos con frecuencia: las características del conocimiento histórico, sus presupuestos epistemológicos y metodológicos, sus posibilidades, límites y sentido.**

TAN arduos interrogantes están resueltos —y este es su principal mérito— con admirable talento y brillantez. Profesor de la cátedra Robert A. Lovett de Historia Militar y Naval de la universidad de Yale, especializado en la guerra fría, J. L. Gaddis se manifiesta reiteradamente deudor de dos estudios clásicos sobre el conocimiento histórico: *Apología de la Historia o el oficio de historiador* de Marc Bloch y *¿Qué es la historia?* de E. H. Carr, libros imprescindibles para los historiadores desde su aparición. Al igual que tales autores, Gaddis se plantea, entre otras muchas cuestiones, la tan debatida sobre el estatuto científico de la historia, insistiendo en el acercamiento que se ha producido entre ella y las ciencias puras que, en el último siglo, tras la desaparición de las viejas certidumbres de la ciencia newtoniana, se han acercado a las características del conocimiento histórico. Existe incluso una convergencia de métodos entre ellas, sobre todo con aquellas que, como la astronomía, la geología, la paleontología o la biología evolucionista, no

pueden realizar sus experimentos en el laboratorio, que se sustituye —como en la historia— por la imaginación. Más aún, postula la utilización de ciertos modelos científicos para el trabajo del historiador, como por ejemplo, algunos de los que forman parte de la teoría del caos y la complejidad. En cambio, insiste en las numerosas diferencias entre la historia y las ciencias sociales (economía, sociología, ciencia política,...) —con las que se muestra muy crítico— a pesar de que compartan con la historia un mismo objeto de investigación: el ser humano individual y social. Gaddis no cree en la existencia de variables independientes, tan importantes

para las ciencias sociales, y defiende de la interdependencia de las variables como una premisa esencial en el trabajo del historiador que, a diferencia de los científicos sociales, no se orienta hacia la anticipación del futuro sino a la comprensión del pasado.

Tales ideas guían sus profundas reflexiones, en las que hace un uso abundante de las metáforas, algunas de las cuales, como la comparación de la postura del

historiador con la figura del cuadro de Friedrich, *El caminante ante un mar de niebla* (1818) —que ilustra la cubierta de la edición española— se reiteran en diversos pasajes del libro. Tal

recurso —lomis-

mo que la frecuente ironía— ayuda eficazmente a la comprensión del texto, bastante sencilla a pesar de la complejidad de muchas de las cuestiones que en él se tratan.

Las estructuras supervivientes del pasado nos permiten reconstruir los procesos que las generaron, pero

la historia no es la realidad pretérita, sino la representación de la misma, aunque acabe sustituyendo a dicha realidad. Tal transformación no solo es inevitable, sino que también resulta positiva, de la misma manera que no sería posible, ni útil, un mapa que, tal como lo concibiera Borges, fuera la reproducción exacta del territorio representado. La forma específica de representación utilizada por la mayoría de los historiadores es la narración, cuyas características y requisitos analiza de forma pormenorizada.

A diferencia de Bloch y Carr —el primero de los cuales murió ejecutado por la Gestapo— niega que el historiador pueda mantenerse alejado de los juicios morales, aunque debe de saber distinguir entre su compromiso con la moral de su época y la moral del individuo o la época que estudia. Defiende el papel del historiador como crítico social y considera que la historia es el medio por el cual una cultura puede ver más allá de los límites de sus propios sentidos. “Para una sociedad sana y completamente desarrollada, una conciencia histórica colectiva puede ser un requisito tan indispensable como el adecuado equilibrio ecológico lo es para un bosque y un planeta sanos”.

LUIS RIBOT



CARICATURA DE TAYLOR JONES EN EL *HOOVER DIGEST*

## R E V I S T A S

### Leer

DIRECTOR: JOSÉ LUIS GUTIÉRREZ. N.º 155, 3 EUROS

UNA vieja demanda, recién resucitada, del fallecido monarca marroquí Hassan II contra el director y editor de la revista ocupa la portada de esta entrega de *Leer*; que se dirige además a los que Cadalso llamó “eruditos a la violeta”. “Cómo ser culto en diez días”, promete en la cubierta, mientras que en páginas interiores Alicia Gómez desmenuza el fenómeno de los libros de divulgación. Otros protagonistas de este número son José María Merino (que escribe sobre el contagio lector) o el entrevistado César Antonio Molina.

### Contrastes

DIRECTOR: NORBERTO M. IBÁÑEZ. N.º 35, 6 EUROS

“EL libro como amenaza y resistencia” titula *Contrastes* en su última entrega. Escriben el director general del libro, Rogelio Blanco Martínez; Albert Boadella, quien se queja de que últimamente ha desaparecido de la escena “todo vestigio de sátira, parodia o comedia que tenga por punto de mira el representar jocosamente aventuras y desventuras del poder real”; Juan José Millás con tres de sus “articuentos”; un diálogo con Richard Stallman y muchas historias de libros queridos, odiados, perdidos y encontrados.



# Mi viaje por África

EL JOVEN CHURCHILL, EN 1900

WINSTON CHURCHILL. EDICIONES DEL VIENTO. LA CORUÑA, 2004. 160 PÁGINAS, 18 EUROS

Acostumbrados a pensar en Churchill desde su icono de gordinflón con chaleco y puro, en el Churchill que encabezó el gabinete británico durante la II Guerra Mundial, en esa especie de hobbit que degustó la miel del Nobel de Literatura en 1953 hasta su muerte en 1965, olvidamos o desconocemos, a menos que hayamos leído sus prolijas memorias, al joven Winston Spencer Churchill.

EL joven Churchill, el que escribió estas crónicas de un viaje al Africa Oriental, fue guapo y apuesto y, como era inevitable en un aristócrata nacido en 1874, imperialista y victoriano. Al menos cuando publicó estas crónicas reunidas en libro en 1908, demostraba ese espíritu patriota y esa visión del mundo que iba calentando los cañones de la inminente guerra mundial y que hoy contemplamos con estupefacción. Entendemos que el Imperio Británico lo construyeron con

su propia sangre cientos de miles de hombres con sentido de la patria y del deber, pero nos revuelve las tripas la comparación entre el África (o la Europa) de hace cien años y la de ahora.

Churchill confía en fortalecer “el interés de los británicos por los estados que hemos adquirido recientemente en el cuarto nordeste de África”. Un libro escrito a menudo en “las tórridas tardes de Uganda” ha de traspasar a muchas de sus páginas cierto sopor. Edward Marsh, su gran

amigo, definió a Churchill como “la persona más brillante”, pero también “un tanto truculento y arrogante”. Con más rabia que nostalgia se dejan leer hoy las cacerías de rinocerontes, cuya gloria pone en duda el mismo Churchill, y sobre todo ciertas reflexiones que levantarán ampollas. Sobre las explotaciones madereras, se anima a criticar el sistema manual de deforestación para obtener combustible y propone la instalación “de una planta capaz de talar en cuatro o cinco minutos tres árboles de unos seis pies de diámetro”. Estas crónicas tienen indudable interés histórico, pero los editores deberían sopesar los traumas que puede provocar su lectura hoy, cuando la caza del zorro agoniza y ningún Subsecretario de Estado va a lancear jabalíes a Uganda.

ROMÁN PIÑA

SEGURO QUE HAS LEÍDO MUCHAS  
NOVELAS INTERESANTES...

...¿PERO ALGUNA VEZ HAS  
FORMADO PARTE DE ELLAS?

## ángeles y demonios

Una novela de **Dan Brown**  
Autor de *El Código Da Vinci*

(15 millones de ejemplares vendidos en todo el mundo).

**Umbriel**

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



CRISTO EN EL HUERTO DE LOS OLIVOS, 1889. NORTON GALLERY OF ART (PALM BEACH, FLORIDA)

El 27 de septiembre se inaugura en Madrid la que sin duda será una de las exposiciones del año: *Gauguin y los orígenes del simbolismo*. Una muestra que, comisariada por Guillermo Solana y organizada por el Museo Thyssen-Bornemisza y la Fundación Caja Madrid, reúne en las sedes de ambas instituciones más de 180 obras de Gauguin y otros artistas de su tiempo: Van Gogh, Cézanne, Bonnard, Degas, Picasso... Un maravilloso paseo por la pintura con los maestros de la línea y del color.

# Gauguin

## en los orígenes del arte contemporáneo

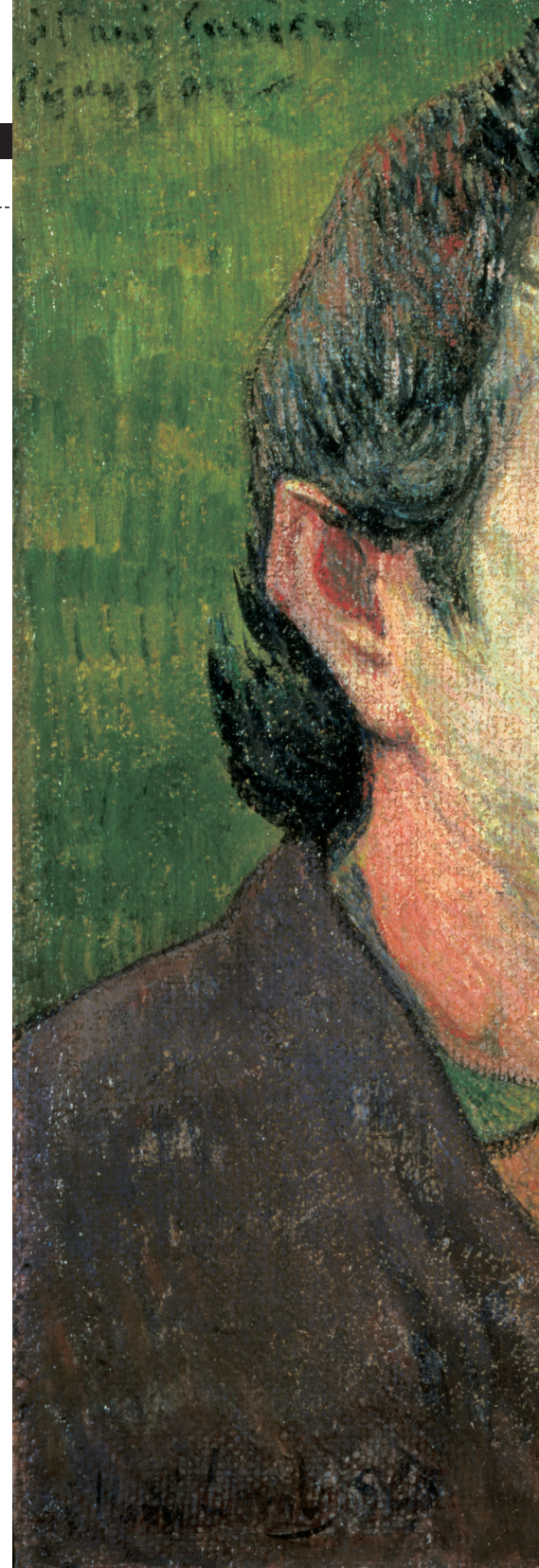
POR VALERIANO BOZAL

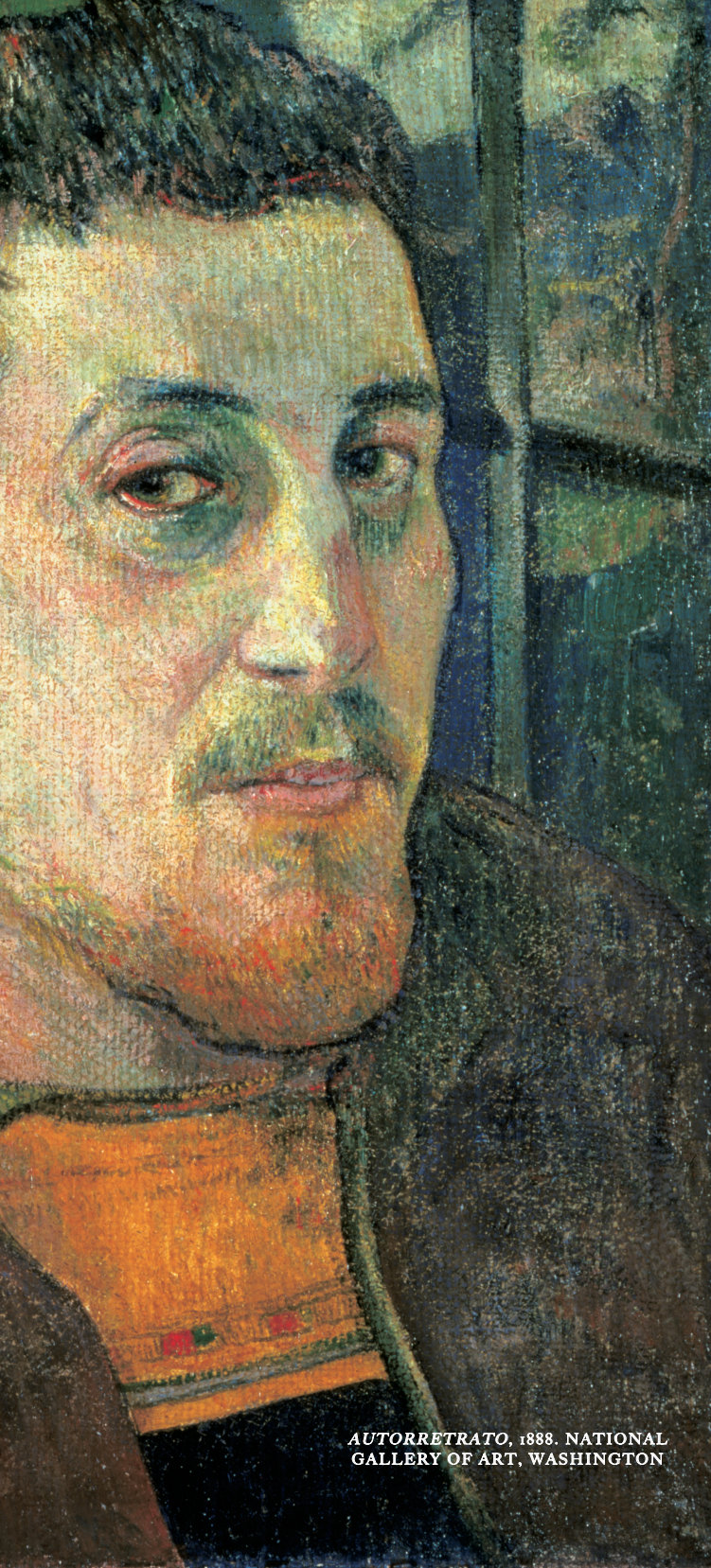
**T**an abierta como la propia historia del arte contemporáneo, esta exposición, *Gauguin y los orígenes del simbolismo*, dirige nuestra mirada en varias direcciones. La más explícita es aquella que registra el diálogo del artista con otros pintores, con Pissarro, Cézanne, Degas, Émile Bernard y Van

Gogh, en primer lugar, con Sérusier, Bonnard, Denis, Vuillard, después. El diálogo no termina aquí: es muy complejo el que establece con el impresionismo y el simbolismo, también el que enlaza con el primitivismo y el clasicismo. En ocasiones adquiere un sentido que podemos calificar de negativo, se rechaza el impresionismo, pero

nunca es unilateral: el rechazo del impresionismo se matiza con la aceptación de Pissarro y de Degas. Otro tanto sucede con un tema clásico, la pastoral: Gauguin acepta a Corot, por el que siente gran admiración, pero no a Millet.

La exposición evita la presentación de un Gauguin cerrado y tópico: no rehuye el tópico





AUTORRETRATO, 1888. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

pero lo sitúa en un marco que permite comprenderlo de una forma distinta, como uno de los protagonistas en los orígenes del arte contemporáneo. Y éste no es “calle de dirección única”, es calle de varias direcciones, y todas deben ser tenidas en cuenta a la hora de perfilar su historia. En este sentido, cabe decir que *Gauguin y los orígenes del simbolismo* se inscribe en el programa de exposiciones del Museo Thyssen-Bornemisza, un programa coherente que investiga con rigor un proceso histórico en revisión. La complejidad del diálogo que mantiene

Parece aquí más próximo a otros simbolistas: no elude motivos con una fuerte tradición simbólico-religiosa, cristos, ángeles, visiones, etc., tampoco lo hará después, en Tahití, donde ídolos, apariciones, brujas, conjuros, serán elementos habituales de sus composiciones.

La complejidad de la relación se extiende a otros artistas. La mirada limpia, sin prejuicios, la mirada ingenua de aquel que descubre el mundo y lo pinta viéndolo por primera vez fue, a decir de Mallarmé, uno de los rasgos de Manet y, con él, del impresionismo. No hay mucha

## A R T E

### LA EXPOSICIÓN

Gauguin se aprecia muy bien en la especial relación que mantiene con Cézanne (y que Cézanne mantiene con él). La autonomía de la pincelada cézanniana es pauta que marca el destino de nuestro arte: la pincelada se independiza del motivo representado, una casa, un árbol, un bañista, no tienen porque ser pintados con pinceladas curvas o redondeadas, Cézanne prefiere pinceladas rectas, verticales u oblicuas, ligeramente horizontales; su ritmo nada tiene que ver con el movimiento del objeto pintado, con las hojas del árbol o de los arbustos, con el movimiento de las nubes. El ritmo es autónomo, propio de la pincelada, de la pintura. Gauguin aprende de Cézanne, no lo imita. Ha aprendido la autonomía de la pintura, pero su pincelada no es la de Cézanne. La superficie cromática de sus obras produce una sensación plana, que Cézanne evita, y una construcción ornamental que, me atrevo a decir, a éste le repugna.

No es la única nota de una relación conflictiva. Mientras que el pintor de Aix trata de “reducir” el mundo a pintura y elimina todos aquellos que no son rasgos estrictamente visuales, que puedan ser pictóricamente plasmados, Gauguin no desprecia valores ideales, incluso religiosos.

distancia entre una mirada ingenua y una primitiva. La recorre Gauguin, el salvaje. Cuando se habla del primitivismo de Gauguin es habitual insistir en su modo de vida, en Martinica, Bretaña y Tahití, y en los temas de sus obras, pues las composiciones pictóricas, el tratamiento de los espacios, los paisajes, incluso el movimiento pausado de sus personajes son tan primitivos como clásicos. Primitivo y clásico se contraponen, pero no en Gauguin.

En cierto sentido, cabe decir que la de Cézanne era una mirada simultáneamente clásica y primitiva. Primitiva en tanto que pretendía captar la naturaleza como si fuera la primera vez, libre de prejuicios. Pero los recursos de los que se servía para lograrlo eran clásicos, el “arte de los museos”, decía el propio artista. ¿Cómo conciliar clasicismo y primitivismo, y por qué?

**L**egamos a una cuestión central para la historia del arte de nuestro tiempo, un rasgo que no se había planteado antes pero que desde la Ilustración “acosa” al arte, a la pintura y a la escultura, también a la poesía, la literatura, etc. ¿Es posible plasmar la verdad en imágenes, es posible encontrar en ellas la realidad tal cual es? ¿Cómo lograrlo sin que la misma pintura deforme con sus “prejuicios” aquello que se representa?

El impresionismo había llegado al extremo más radical de las posibilidades retinianas: pintar la impresión, no tanto la cosa cuanto la cosa en la retina, la visión pura. Sin embargo, ¿se captaba la realidad en esa impresión retiniana, o sólo la realidad para un sujeto, para una mirada? ¿Había alguna posibilidad de representar las cosas al margen del lenguaje que, precisamente, permitía tal representación, era su instrumento y su condición? La seguridad inicial del impresionismo —¿qué más cierto que las cosas en la misma mirada?— se convertía en inseguridad —¿acaso los objetos mirados/pintados no se configuraban de un modo concreto en la mirada/pintura?—, y artistas como Cézanne y Gauguin, Pissarro y Van Gogh, Bernard, Denis, Sérusier, Bonnard trataron de acabar con la inseguridad mediante la creación de un lenguaje capaz de articular la inmediatez del primitivo con la solidez del clásico.

Estos artistas están empeñados en una actividad que desborda la pintura, ponen en juego la propia vida: no buscan sólo una mirada inocente, buscan un mundo inocente. Gauguin pretende encontrarlo en Martinica y en Bretaña, en Tahití...Y lo busca, primero, con otros artistas,

## LA EXPOSICIÓN

tras abandonar a su familia para dedicarse sólo a la pintura: “Mi mujer, la familia, todo el mundo, en fin, me echa en cara esta maldita pintura pretendiendo que es una vergüenza no ganarse la vida. Pero las facultades de un hombre no bastan para dos cosas y yo no puedo hacer más que una: pintar”, le escribe a Pissarro (1885). La pintura no es para Gauguin un oficio, está consagrado a la pintura. Y consagrarse a la pintura es consagrarse a la naturaleza, a la inocencia y sencillez que sólo en la naturaleza puede encontrarse. El artista recrea un mito central de la modernidad en sus paisajes de Martinica –*Idas y venidas, Martinica* (1887)– y en su representación del mundo bretón –*La ronda de las niñas bretonas* (1888), *Jóvenes bañistas bretones* (1888)–.

La pastoral es, como se indica en el catálogo de la exposición, el motivo de referencia. La pastoral es, a la vez, huída y permanencia: “Desaparecer en los bosques en una isla de Oceanía para vivir allí de éxtasis, de calma y de arte”, le escribe a Mette (1890). También, con ello, “permanecer” en un mundo que hizo de la pastoral utopía no realizada: tal como indica W. Benjamin, esta visión del pasado idílico en la que hombre y naturaleza existen plenamente unidos sin conciencia de culpa no es sino una creación de la modernidad y, en concreto, de la sociedad burguesa. Dos obras son testimonio magnífico de esa relación con la naturaleza: *En las olas (Ondina I)* (1889) y *Muchacho bretón desnudo* (1889). La forma pictórica desborda el formalismo. La mujer que se adentra en las olas configura una unidad con el movimiento del mar, su cuerpo es parte de las olas y es, a la vez, su cuerpo. También lo es el muchacho desnudo, cuya actitud y disposición “reflejan” el mismo surco y movimiento del arroyo. La distancia entre estas pinturas y las que hace Bernard por esa misma fecha es grande: la retórica domina el rito en el que éste resume sus escenas, no así en las obras de Gauguin.

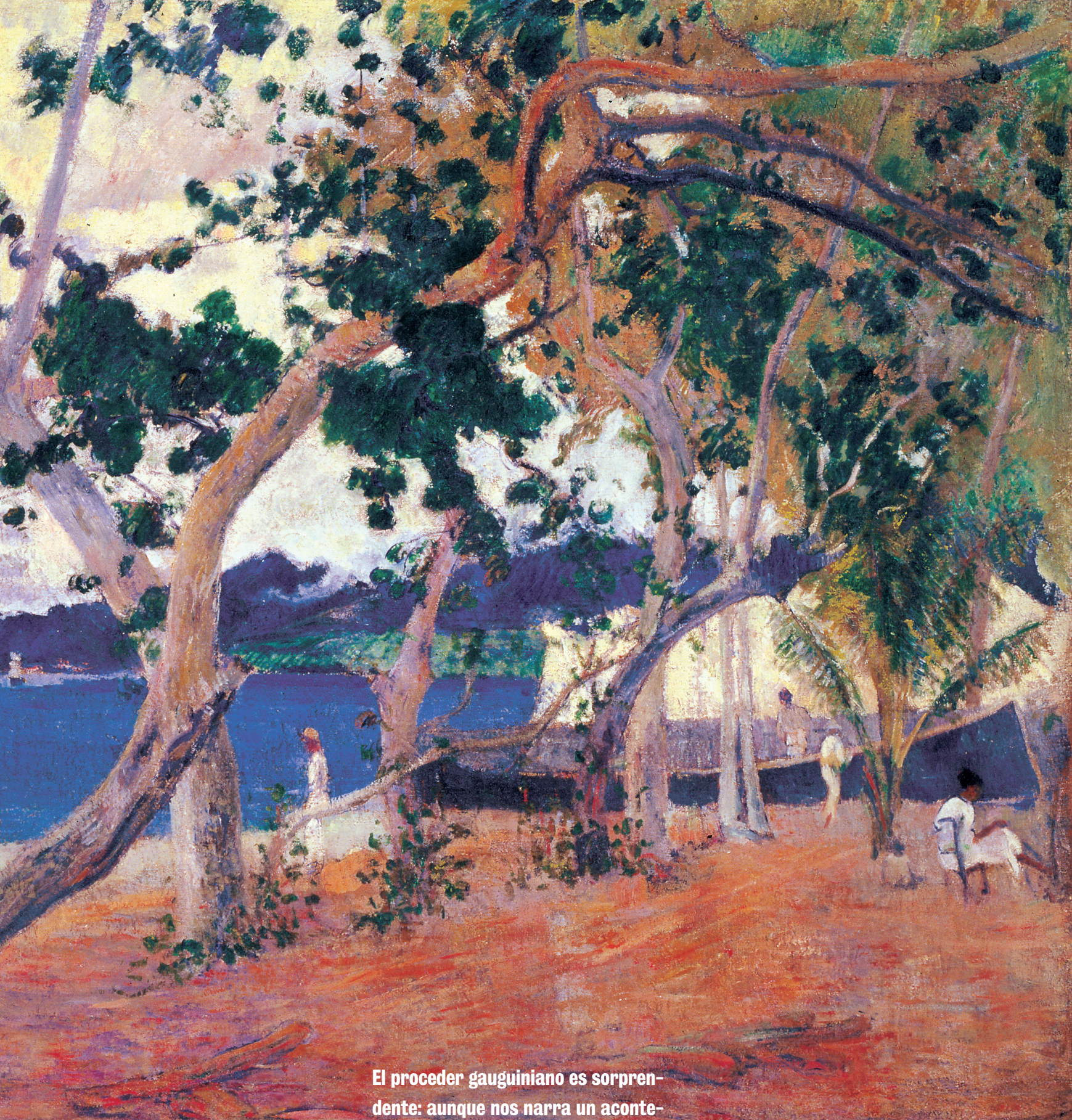
Entre todas las obras de este período destaca la muy famosa *Visión del sermón* (1888). Un gru-

po de mujeres bretonas tiene una visión después de escuchar al sacerdote: la lucha entre Jacob y el ángel. Pinta a las mujeres, con sus amplias cofias, de espaldas o de perfil, contemplando la escena, unas, recogidas, otras. Detrás, en un espacio separado por un árbol que atraviesa la pintura en diagonal, el mundo imaginario de la lucha,

la visión. El contraste entre ambos mundos se articula pictóricamente eludiendo tanto el naturalismo como el impresionismo, las dos escenas son autónomas, como lo son cada una de las figuras respecto de las demás y en relación al paisaje, un espacio antinaturalista con un carácter fuertemente ornamental.



LA ENSANADA DE SAINT-PIERRE DESDE  
EL ANSE TURIN, 1887. NY CARLSBERG  
GLYPTOTEK, COPENHAGUE



**El proceder gauguiniano es sorprendente: aunque nos narra un acontecimiento temporal, la sensación visual es la de una presentación que escapa al tiempo. La unión de ambas notas responde a esa articulación de clasicismo y primitivismo que está en los orígenes del arte del siglo XX**

El proceder gauguiniano tiene un efecto sorprendente: aunque nos narra un acontecimiento en un marco temporal, la sensación visual que tenemos es la de una presentación que escapa al tiempo. La unión de ambas notas responde a esa articulación de clasicismo y primitivismo que está en los orígenes del arte del siglo XX, y es la afir-

mación simultánea de la seguridad que se busca y de la inseguridad que se encuentra: un mundo fragmentario que el artista parece capaz de unificar..., siempre que al hacerlo ponga de manifiesto que, en última instancia, es responsabilidad del arte, y por tanto de la ficción, lograr esa meta. ■



**G**auguin pasó miserablemente el invierno de 1885-1886 en París con su hijo Clovis, de seis años. Aunque este *Retrato de Clovis* (1886, The Newark Museum) fue pintado en aquella dura época, no reconocemos en él ni rastro de esos detalles sórdidos y conmovedores. Gauguin se aleja de la concepción romántica del retrato como imagen del alma.

**L**a *ronda de las niñas bretonas* (1888, National Gallery, Washington) encarna el espíritu ingenuo y bucólico que Gauguin fue a buscar en Bretaña y representa una danza típica de la región. La figura principal tenía originalmente un brazo y una mano enormes. Se trataba de una de esas “deformaciones artísticas” que Gauguin admiraba en Degas. Pero Theo Van Gogh, su marchante, encontró a un coleccionista interesado y que sólo ponía objeciones a ese brazo. Théo logró que Gauguin que corrigiera aquel detalle.



**L**a protagonista de *La pequeña durmiente* (1881, Ordrupgaard, Charlottenlund, Dinamarca) es la hija del artista, Aline, con el pelo cortado debido a una enfermedad capilar. Aline era la preferida de Gauguin y su muerte prematura fue un golpe terrible. Este cuadro está cargado de una extraña sensación de irrealidad. Los pájaros y las notas musicales sugieren los sueños de la niña. Ese fondo fantástico y el extraño muñeco que cuelga de la cama anticipan el posterior simbolismo del artista.



**E**n 1884, una vez abandonado su trabajo en la Bolsa, Gauguin y su familia se fueron a Ruán, donde su pintura vivió su primera temporada intensamente productiva. *La calle Jouvenet, en Ruán* (1884, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza) muestra una escena cotidiana cerca de la casa del pintor. La luz que entra por las calles transversales establece un ritmo pausado y nos lleva hasta el horizonte de árboles al fondo.



larga serie de pasteles de Degas que representan a mujeres lavándose, secándose y peinándose. La escena recuerda al motivo tradicional de Adán y Eva en el Paraíso, situados a los lados del árbol de la ciencia.

# Gauguin

**H**acia 1886, Gauguin comenzó a interesarse por las figuras monumentales, en muchas ocasiones desnudos. *Dos bañistas* (1887, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires) muestra dos figuras que parecen inspiradas en la

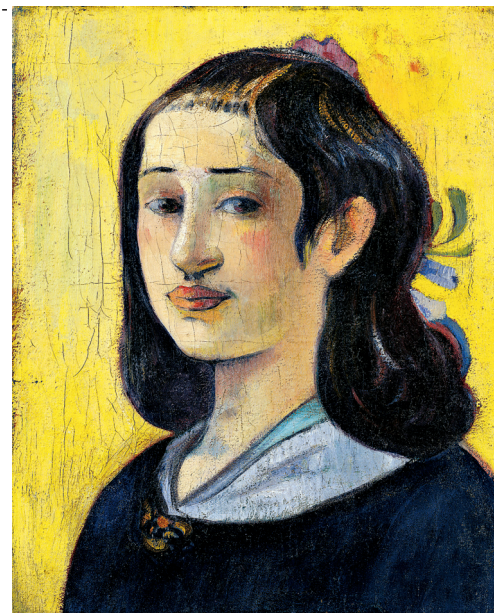


GAUGUIN ESENCIAL



**L**os árboles azules (1888. Ordrupgaard, Charlottenlund, Dinamarca) fue pintado en Arles en la temporada que Gauguin pasó con Van Gogh en la casa amarilla. El cuadro se inspira en uno de los paisajes de Van Gogh de aquella época, *Hojas caídas (Les Alyscamps)*. Mientras que éste situaba entre los árboles a dos enamorados, esta pareja la forman un obrero y una arlesiana.

**A**line, la madre de Gauguin, era hija de la célebre revolucionaria Flora Tristán y descendía de un doble linaje español, el de los Tristán y Moscoso, trasplantado a Perú. Tras la muerte de su marido, Clovis Gauguin, Aline demostró un extraordinario coraje para sacar adelante a sus dos hijos, Paul y Marie. En 1888, Gauguin pintó este “retrato” de ella (Staatsgalerie de Stuttgart) pero se permitió reinterpretar su cara transformándola en un rostro de mestiza, primitivo y enigmático, que parece anticipar las fisonomías de las tahitianas que pintaría unos años después.



**L**a playa de Pouldu (1889, Colección particular) es un paisaje puro, absoluto, carente de cualquier pretexto narrativo. Fue pintado en Le Pouldu, una aldea de la costa bretona, donde Gauguin se había refugiado huyendo de Pont-Aven, cada vez más colonizado por pintores y visitantes. La composición refleja la importancia que la organización decorativa de la superficie pictórica llegó a tener para Gauguin después de la revolución “sintetista” de la *Visión del Sermón*. Las olas y las rocas en la playa proceden de las estampas de maestros como Hokusai o Hiroshige, a los que Gauguin admiraba.



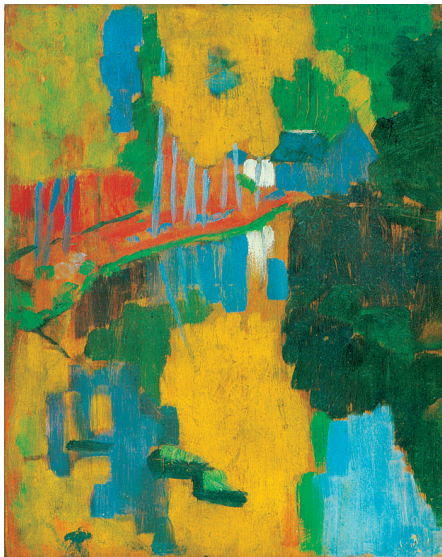
# esencial



**L**a *Visión del sermón* (1888, National Galleries of Scotland, Edimburgo) es una obra cardinal que señala la ruptura definitiva de Gauguin con su formación impresionista y con toda la tradición realista en el arte europeo. *La Visión* representa una aparición milagrosa: las ingenuas bretonas, tras escuchar el sermón del cura, asisten en la pradera al combate entre Jacob y el ángel. Albert Aurier saludaría la obra como una especie de manifiesto del simbolismo en pintura.

**E**n Bretaña, Gauguin pintó con frecuencia escenas de niños o adolescentes desnudos, bañándose o luchando al aire libre, escenas que exaltan el retorno a la pureza de la vida primitiva en plena naturaleza. *Muchacho bretón desnudo* (1889, Wallraf-Richartz Museum, Colonia) implica, sin embargo, algo inquietante, una cierta perversidad. Se trata de un desnudo frontal que obliga al modelo a una confrontación directa con el pintor y el espectador. El rostro enrojecido, los ojos entornados y la mirada colérica sugieren que el muchacho se revuelve, como un animal herido, contra el pintor-voyeur que lo somete.





PAUL SÉRUSIER:  
**EL TALISMÁN,**  
 1888. MUSEO D'OR-  
 SAY, PARÍS.  
 IZQUIERDA,  
 ÉDOUARD VUI-  
 LLARD: **LAS**  
**LILAS,** H. 1890.  
 COLECCIÓN  
 WILLIAM KELLY  
 SIMPSON, NUEVA  
 YORK



# Los otros simbolistas

“**P**ont-Aven no es más que un inmenso taller de pintura al aire libre. No se puede dar un paso sin pisar un viejo tubo aplastado, raspaduras de paletas, o sin encontrar un trozo de papel Wathman emborronado de colores”. Así se describía, en una revista de 1885, el pueblo de la Bretaña francesa que Gauguin comenzó a frecuentar en 1886 y que sería la base desde la que se ejercería su “magisterio”. En 1888 Gauguin tiene 40 años y apenas lleva cuatro trabajando profesionalmente en la pintura. Se ha distanciado ya claramente del Impresionismo de su maestro Pissarro, pero no acaba de encontrar una formulación estilística y teórica. Ha pasado un duro año en Martinica, de donde trae una disentería de la que no se ha curado, y se siente aislado en la Bretaña, superpoblada de artistas en las vacaciones pero bastante solitaria en invierno. Ese mes de agosto es trascendental en su carrera. Llega a Pont-Aven Émile Bernard, culto, atrevido, con sólo 20 años, al tanto de la modernidad y practicando el tipo de pintura de formas simplificadas, contornos vigorosos y colores intensos y planos que conocemos como cloisonismo. Gauguin hace suyas esas innovaciones—que coincidían con su propia evolución— en poco más de un mes y, en septiembre, ya está pintando su obra maestra de ese momento: *La visión después del sermón*.

Entre los jóvenes que pasan unos meses en Bretaña se encuentra Paul Sérusier, alumno aventajado de la Académie Julian. Fascinado por la personalidad de Gauguin, le ronda hasta que Bernard le facilita el encuentro. A la mañana siguiente, en vísperas del regreso de Sérusier a París, salen al Bois d'Amour, bosque próximo a la localidad, y el joven pinta siguiendo las indicaciones de Gauguin, que le anima a utilizar los colores más extremados y atractivos, un paisajito. Entusiasmado, enseña la pequeña tabla a sus compañeros de la Académie Julian, Maurice De-

nis, Paul Elie Ranson, Henri-Gabriel Ibels y Pierre Bonnard: es *El talismán*, materialización del sueño de un arte nuevo. El contacto con Gauguin se mantiene a través de sucesivas estancias de Sérusier en Bretaña, donde comparte con él la escapada a Le Pouldu, y en París, donde el grupo estudió por fin en directo las obras de adelantados de Pont-Aven en la exposición de 1889 en el Café Volpini. Para entonces, se llaman ya a sí mismos los “nabis” (profetas, en hebreo) y se les han unido Édouard Vuillard, Ker-Xavier Roussel, Félix Vallotton, Rippl-Ronai, Georges Lacombe y Aristide Maillol, además de Meyer de Haan, Jan Verkade, y un par de pintores británicos. Es en este núcleo heterogéneo donde toma cuerpo la herencia más inmediata de Gauguin.

Pero ¿qué hay de Gauguin en estos artistas? Es evidente que Sérusier emula tanto la técnica como los motivos de su ídolo, pero el parentesco es muy difuso en el resto. Según lo aclararía Denis, les atraía de él “las superficies pesadamente decorativas, poderosamente coloreadas y cernidas por un trazo brutal”. Fue, tal vez, una concepción de la superficie pictórica lo que tomaron de él. Pero también fue un ejemplo a seguir en otro sentido. Estos muchachos que jugaban a las sociedades secretas y se ponían motes entre grandilocuentes y burlescos eran productos de su tiempo. Y lo que los tiempos traían era un rechazo del realismo que había dominado en la segunda mitad del siglo XIX. Dos años antes del encuentro entre Gauguin y Sérusier, en 1886, Jean Moréas publica su *Manifiesto simbolista*, hito temporal en la consideración del Simbolismo como movimiento. Simbolistas, aunque no se llamasen así, los había desde la década de los setenta (en pintura Puvis de Chavannes, Odilon Redon), y se había ido gestando entre las clases más favorecidas un ánimo contrario al positivismo, teñido de esteticismo y gusto por lo exótico y lo decadente. Gauguin frecuentó los círculos simbolistas sólo después de ha-



BONNARD: DOS PERROS JUGANDO, 1891. SOUTHAMPTON CITY ART GALLERY. IZQUIERDA, BERNARD: MADELEINE EN EL BOIS D'AMOUR, 1888. MUSEO D'ORSAY, PARÍS. DERECHA, MAURICE DENIS: REGATAS EN PERROS-GUIREC VISTAS DESDE EL MUELLE OESTE, 1897. MUSEO MAURICE DENIS, SAINT GERMEIN-EN-LAYE



ber elegido su camino en Martinica y Pont-Aven, y su relación con ellos no fue de comunión total: el gran estratega que era el pintor les utilizó como amplificadores de su ambición (al igual que hizo con los nabis), y a los escritores simbolistas Gauguin les vino bien porque hasta entonces no habían tenido en las artes plásticas un equivalente de auténtica valía (Puvis y Redon renegaban de ellos). Pero los nabis estuvieron desde el principio ligados a la moda simbolista. Les encantaban las ciencias ocultas, la música de Wagner, la filosofía, la poesía más moderna. Para ellos (a excepción de Sérusier) la pintura de Gauguin era sólo uno más de sus intereses, y algunos no llegaron a tener una relación directa con él. Admirarían, como es natural, enormemente su talento y su valentía, pero parece que fue para ellos, sobre todo, paradigma de un arte plenamente contemporáneo no atado —como sí lo estaban la pintura académica y el Impresionismo— a la realidad. La audacia en el estilo, el misterio en la representación, el aprecio por lo arcaico y el desprecio a lo cotidiano, junto a los componentes religiosos y esotéricos, eran rasgos del Simbolismo literario que se encontraban también en Gauguin y que atraían fuertemente a estos jóvenes.

**E**n las obras de los nabis en los 90 (período que cubre esta exposición), y sobre todo en los primeros años del siglo, se percibe un atrevimiento plástico enorme, en algunos casos incluso de mayor radicalidad que en el propio Gauguin, a dos pasos de la abstracción. En general asumieron con decisión algunos rasgos de la estampa japonesa (que ya había sido muy importante para Gauguin y Bernard), como la simplificación de formas, la planitud, la línea sinuosa o la composición sorprendente y la ausencia de perspectiva. Pero sólo durante dos o tres años se puede hablar de un grupo cohesionado (aunque continuaron exponiendo juntos durante toda la década), y en su distanciamiento jugaron un papel determinante dos aspectos: su éxito como decoradores y sus diferentes orientaciones argumentales.

**Gauguin frecuentó los círculos simbolistas después de haber elegido su camino en Martinica y Pont-Aven, y su relación con ellos no fue de comunión total: el gran estratega que era el pintor les utilizó como amplificadores de su ambición**

Los nabis no tuvieron que oponerse al *establishment* artístico ni al rechazo social. Frente a los desvelos y afanes de los Impresionistas y sus sucesores, ellos gozaron de una posición cómoda. La razón es que encajaron a la perfección en la moda modernista que se extendía entonces por doquier. Jan Verkade exclamaría: “No más cuadros de caballete. La pintura debe ponerse al servicio del arte total... ¡Ya no hay cuadros, no hay más que decoraciones!”. No sólo hicieron diseños para papeles pintados, tapicerías y muebles: sus relaciones con los círculos literarios les condujeron a las decoraciones teatrales (Vuillard fue un gran innovador en este terreno) y a la ilustración de libros y revistas. Además, en consonancia con su defensa de la pintura mural, hicieron numerosos paneles para las casas de los ricos burgueses, así como vidrieras (destacando las de Denis). Esta “profesionalización” fue retrasando las reuniones del grupo que, sin que se establecieran dentro de él facciones, se hallaba interiormente escindido entre los que perseguían un arte más o menos místico (Denis, Sérusier, Verkade, Ranson) y los que se apegaban a lo más o menos cotidiano (Bonnard, Vuillard, Roussel). Denis, católico practicante, dedicó buena parte de su producción a los temas cristianos; Verkade tomó los hábitos en Alemania, en un monasterio de monjes pintores con férreas normas estéticas, las cuales obedecería Sérusier a mediados de los 90.

Bonnard y Vuillard, por su parte, se concentraron en la esfera laica, y desarrollaron una pintura de interiores con misterios débilmente latentes y centrada en la construcción de superficies cromáticas en las que entretrejan fondo y figura. Poco que ver con el inquietante simbolismo pictórico suizo o belga, o con los más literarios y conservadores Rosacruz franceses, con los que el devoto Bernard llegó a exponer. Y poco que ver, finalmente, con la fuerza formal y simbólica de la pintura de Gauguin en Tahití.

**ELENA VOZMEDIANO**

# Susana Solano y la escultura ambigua

HELGA DE ALVEAR. DOCTOR FOURQUET, 12. MADRID. HASTA EL 29 DE OCTUBRE. DE 21.000 A 84.500 €

HACE diez años que no exponía individualmente en Madrid Susana Solano (Barcelona, 1946), que está entre nuestros artistas más significativos a escala nacional y de mayor prestigio internacional, y cuyo proyecto se viene significando por una impronta acusadamente personal, tanto en el planteamiento de la línea de trabajo cuanto en el lenguaje. Para esta exposición ha querido seleccionar su producción más reciente, la realizada entre 2003 y 2004, presentando un conjunto de obras que ella califica de “ambiguas”, dados su sentido metafórico, su lenguaje deslizante –que asume ser interpretado de varios modos– y su propio concepto, subrayado en sus mismas declaraciones: “Necesito considerar lo que me rodea, sobre

todo cuando dudo y no puedo explicarme”. Tenemos, pues, delante un arte que no da explicaciones, sino que plantea preguntas.

Entre esas cuestiones, la primera concierne a la propia escultura. ¿Qué es hoy la escultura? La contestación que la obra de Solano nos da es asimismo “ambigua”: un arte que conjuga diferentes medios (desde los paneles de malla al vídeo), al tiempo que prescinde de los aspectos convencionales de lo que anteriormente entendíamos por escultura; un arte que busca la simbiosis entre los espacios de “lo escultórico” (el espacio del volumen y del hueco), “lo arquitectónico” (el espacio fluyente entre interior y exterior) y “lo paisajístico” (el espacio abierto, propio del “sitio”); un arte que no obede-

ce a fórmulas claras y precisas, sino a variadas formulaciones o proposiciones, las cuales pueden resultar concordantes o discrepantes; un arte especialmente propenso al debate entre autonomía plástica y función social; un arte que trata de entender el espacio escultórico como lugar de disposición comunicativa, postulando posibilidades muy variadas de relación entre partes, objetos, materiales y espacios, aproximando el espacio de la representación al espacio escenográfico y al espacio-instalación; un arte que emplea juegos contradictorios entre estructura, límites y expansión, así como entre superficie y transparencia...

En la primera sala la exposición presenta tres piezas “de pared” per-

tenecientes a la serie *Huella desnuda que mirar* (2004), una enorme pieza circular exenta, situada en el suelo y titulada *Edehi* (2004) –Duna, en el lenguaje de los tuaregs, con quienes Susana ha convivido–, y un vídeo de doble proyección, *Amb noms*, proyectado en esquina.

Las tres esculturas de pared están integradas por una pieza superior, conformada en suave volumen o relieve, realizada en chapa de acero inoxidable, y silueteada como en figura de morrión (aunque poco importa aquí la referencia semántica), de cuya concavidad se libera una pieza inferior, plana, como una hoja de forma asimismo elíptica, realizada en acero unas veces satinado, y

EDEHI, 2004



otras veces pulido a espejo, en cuyo caso la imagen y el desplazamiento del espectador se incluyen en la “narrativa” de la escultura. Según Solano, en estas obras trata de “hacer presente la evocación de tránsito al pasado, la evocación de devenir”. En efecto, las piezas en relieve recuerdan vivamente el gusto que su autora ha mostrado desde sus comienzos por el valor del espacio interior, por el espacio secreto contenido—apretado y turgente—en esculturas de chapa de configuración curva. De ese espacio en relieve, cuyas planchas metálicas guardan las huellas de las manos de la artista y las manchas del proceso artesano de elaboración de la pieza, de ese espacio “fluye” la lámina inferior plana que completa la obra, y que “discurre” hacia las configuraciones nuevas que adoptan los

dibujos más recientes de Solano. A la vez, esa expresión del interés por el aspecto laboral de la escultura “evoca” la impronta que la tradición familiar (Susana pertenece a una familia de herreros) ha dejado sobre su práctica del arte.

En el gran disco o rotundo y movido casquete de *Edehi* se despliegan el dominio y la capacidad asombrosa que Susana Solana tiene para efectuar transposiciones entre los espacios de la escultura, la arquitectura y el paisaje. Sobre ello, dice que lo aquí le importa es “reconstruir, a través de planos verticales atornillados, el estado inicial de la forma-contenedor, y poner de manifiesto el obstáculo a través del recorrido visual del conjunto”.

También el vídeo de doble pro-

yección que completa esta sala trata del “paisaje”, por más que sus “cartografías” sean irreales y abstractas: las de los rastros que va dejando la lengua de un perro al lamer incesantemente una superficie. La proyección en dos pantallas reduce los efectos distintos de bucle y de diferencia de estas imágenes, que recuerdan nuevamente las de las “dunas”, un paisaje en movimiento.

La segunda sala está concebida como “sitio” de una escultura-instalación, *No sé el teu nom* (2003-04), compuesta, de una parte, por una estructura central de hierro pintado, configurada como un deslizadero en declive, irregular, sostenido sobre siete pies, y, de otro lado, por un con-

junto de siete paneles de malla de acero, que se apoyan inclinados sobre la estructura, creando un campo acotado de toques, transparencias y solapamientos. Como tantas veces en la obra de Solano, el referente paisajístico es indudable, pero hay asimismo en esta obra una de las frecuentes citas autobiográficas que tanto gustan a Susana: la disposición de las pantallas de rejilla recuerda a los caballetes de pintura, un arte que practicó en sus orígenes, hasta que a comienzos de los ochenta lo abandonó por la escultura. Una escultura que hubiera sido imposible—es decir, “otra”—sin el referente minimal, pero también sin el inclasificable lenguaje personal de su autora.

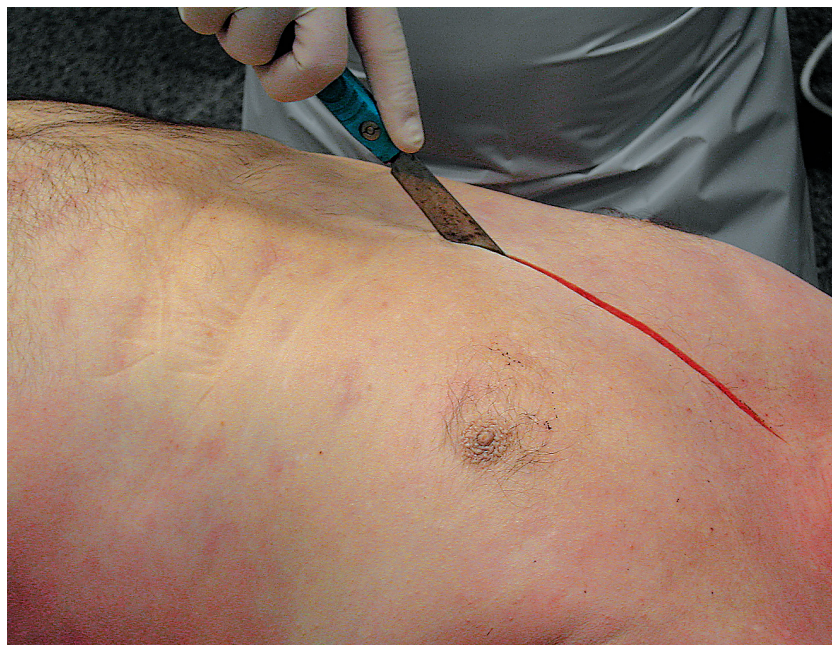
**JOSÉ MARÍN-MEDINA**



“MUCHOS de mis proyectos salen de una especie de misterio (...) El choque entre lo que llamamos realidad y su descripción (...) Son misterios de la mente, misterios creados por colisiones entre cómo pienso (el mapa) y cómo el mundo se comporta (el terreno)”.

Tales asertos, extraídos de un texto redactado a propósito de esta individual, son la base del planteamiento de Lene Berg (Oslo, 1965), artista que se formara en los campos del cine y la televisión. Ella lo describe como un “sistema de *thriller* cinematográfico”, de ahí su referencia a la contradicción entre “mapa” y “terreno”. Y es que algo así es lo que sucede al protagonista de un *thriller*: cómo se le indica leer la situación no encaja exactamente con cómo intuye él que es en realidad.

En esta ocasión Berg hurga en un asunto peliagudo de resonancias insospechadas: los desajustes y choques entre el concepto de corazón humano como símbolo y como rea-



FOTOGRAMA DEL VÍDEO *STILL LIFE*, 2003

berinto textil, oscuro y virtual. Berg toma el concepto de cuerpo como vestimenta del alma, como traje del que nos desprendemos con la muerte, y le da la vuelta a su orden como si fuera una chaqueta. Ya en la planta de arriba, un conjunto de fotografías juegan con la idea de la carne como ropa vuelta del revés. Pues eso hay en el laberinto: una especie de cuerpo vuelto del revés donde las vísceras nos son presentadas en primer plano y lo espiritual encerrado en pequeñas cápsulas con un centro plácido hecho de rumor de agua.

Sea como sea, Berg evita que mapa y terreno encajen del todo en el errático paseo por el laberinto. Laberinto que es a la vez corazón simbólico: un lugar de experiencia espiritual y material a la vez, en el que nos perdemos para ver que estamos hechos de carne.

ABEL H. POZUELO

## Desgarros de Lene Berg

SEALED THOUGHTS. SALVADOR DÍAZ. SÁNCHEZ BUSTILLO. 7. MADRID. HASTA EL 16 DE OCTUBRE. DE 1.000 A 5.000 E

lidad física. La artista se sentía atraída por el cuerpo humano y decidió tomar imágenes de una autopsia. Entonces comprobó que aquello era imposible de ver sin sentir una profunda repulsión. ¿Por qué si ver un corazón humano en realidad (o in-

cluso filtrado por una pantalla cualquiera) nos provoca tal repulsión, los seres humanos lo hemos asociado simbólicamente al amor, la pureza, el yo o el alma?

Sobre tal interrogante trabaja esta instalación bastarda en forma de la-



# INVITACION

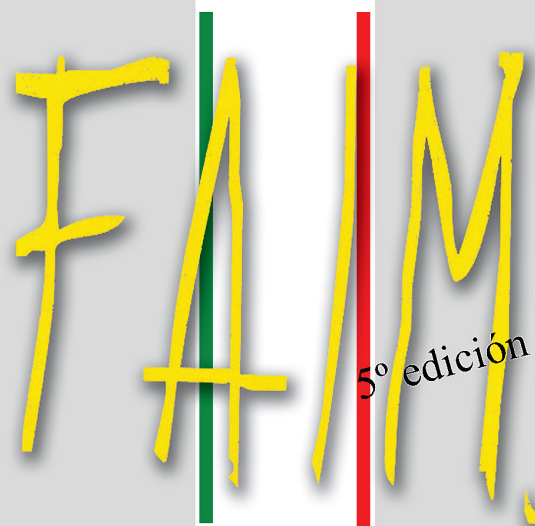
Del 30 de septiembre al 03 de octubre de 2004  
de 12:00 a 21:00 horas

Pabellón de La Pipa  
Avda. Portugal s/n  
Recinto Ferial de Casa de Campo

PRESENTANDO ESTA INVITACIÓN EN LA  
PUERTA DE ACCESO PODRÁ ENTRAR GRATUITAMENTE  
LOS DÍAS 1, 2 Y 3 DE OCTUBRE  
(Válida para 2 personas)



ITALIA PAÍS INVITADO



FERIA DE ARTE INDEPENDIENTE EN MADRID

# Mallorca o la noche convertida en arte

Es la noche del arte. Todas las galerías y centros de Palma han esperado hasta hoy para abrir la temporada, para volver a la rutina de la sala de exposiciones de una forma más singular, si cabe. Así, esta vez la fiesta nocturna será de los artistas, los comisarios y galeristas, pero sobre todo del público. Feliz *Nit de l'Art*.

EXPOSICIONES, conciertos, performances... arte y música, gente y ciudad. Se trata de una fiesta a la que cada año se suman nuevos invitados decididos a cruzar ese umbral que un día cualquiera no se atreven a traspasar. La nueva *Nit de l'Art* en Palma de Mallorca congregará esta noche a propios y extraños en torno a la práctica totalidad de espacios expositivos de la capital balear.

Mientras en la Fundación Pilar i Joan Miró permanecen abiertas *Procesos*. La obra gráfica de Joan Miró y *Diré, diré de +* de Rafa Forteza, es en el Casal Solleric donde revisaremos los *X Años de Talleres de Obra Gráfica* de esta institución. *Una poética de l'espai* de Beverly Pepper, y la muy recomendable *Into the frame* de Dario Urzay en el Espai Quatre completan su programa. Entretanto, el Casal Balaguer ha programado una performance de Andrés Llopis y abrirá *Records presents*, de Yolanda Adrover. Por su parte, *La Fàbrica dels Licors*, propone la primera individual de otra joven fotógrafa, Paz Alcoverro.

Buena elección la del Centre de Cultura "Sa Nostra" con los *Espacios*

*sensibles* de José Antonio Orts, y *Ex/Int*, de La Periférica, que pone el acento en "la indisciplina y la experimentación visual". Otra sugerente iniciativa está en la galería Horrach Moyà, donde Jaume Simó Sabater cocinará para los presentes mientras xeremiers y glosadores tenderán un puente entre el arte culto y el popular. Aunque lo más culto es sin duda el concierto organizado por la Fundación "la Caixa", con voz de Paloma Berganza y Horacio Icasto al piano.

Dos propuestas muy distintas, *Vidas en positivo*, una muestra fotográfica sobre el Sida en el Espai Ramon Llull, y *Como se hacen las imágenes*, colectiva procedente del prestigioso Kunstmuseum Bonn que reúne en la Lonja de Palma instalaciones, pinturas, esculturas, fotografías, videoproyecciones, etc. de José María Alcover, Amador, Pep Llambías, Francesca Martí, Teresa Matas, Guillem Nadal, Bernardí



DARIO URZAY (ESPAI 4 DEL CASAL SOLLERIC) Y ROLAND FISCHER (GALERÍA MAIOR) SON DOS DE LOS PROTAGONISTAS DE ESTA NIT DE L'ART

Roig y Antoni Socías, sellan la participación del Govern Balear en esta mágica *Nit de l'Art*. Cerca, la hermosa instalación de Fabricio Plessi, *Ilavatoí dell'anima*, en S'Aljub de Es Baluard, donde los amantes del jazz tienen una cita con el Molly Duncan Quartet a las 21 horas.

Música aparte, las exposiciones de fotografías de Joan Fontcuberta en Xavier Fiol y de Roland Fischer en la mini de Maior, junto a *Recordatori* de Teresa Matas en Joan Guaita Art y las pinturas de Iván Bahtza en Jule Kewenig, se cuentan entre lo más atractivo de la noche. Pelaires (con la excelente muestra de Campano en su Centre), pre-

senta individual del joven Natxo Frisuelos, mientras que un consagrado, Joan Bennàssar, vuelve a la ciudad en la Joan Oliver "Maneu". Otro pintor de buen hacer, Bernat Sansó, viene desde París para exponer en Ferran Cano. Luis Vidal en la Mediterrània, Bibiana Fierro en la nueva ABA Art Contemporani y, entre otros, Fernando Fuster en Altair, agitarán esta *Nit de l'Art* en la que también participan otras galerías de la isla -Bennàssar, Centre Cultural Andratx y Marimón- que reúnen sus propuestas en el Centre Cultural la Misericordia.

PILAR RIBAL

CONDE  
DUQUE

## AVANCE DE EXPOSICIONES

Del 30 de Septiembre al 31 de Octubre

- Economía alternativa, sociedades alternativas.  
Oliver Ressler
- Videoinstalación

Del 1 al 31 de Octubre

- 8ª Muestra de jóvenes arquitectos españoles 04

CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE Conde Duque, 11

www.munimadrid.es/condeduque  
INFORMACIÓN 010

Organiza



madrid

ÁREA DE LAS ARTES

## Teo González

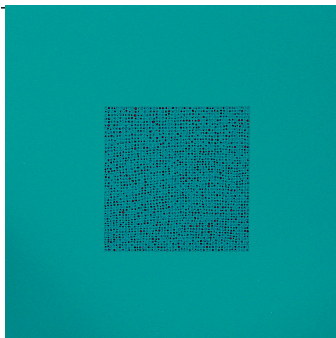
**FERNANDO LATORRE.** DR. FOURQUET, 3. MADRID. HASTA EL 31 DE OCTUBRE. DE 3.000 A 12.000 E

EN la muestra colectiva con la que presentó en Madrid su nueva sala el galerista zaragozano Fernando Latorre en mayo del año pasado, junto a los muy conocidos Gordillo, Cucchi o Carlos Pazos, presentaba aquí un par de pinturas de Teo González, formado a principios de los noventa con Jordi Teixidor, graduado en 1997 en California y residente en Brooklyn. No un artista de la diáspora, sino quién había escogido la dificultad y las posibilidades de la escena neoyorquina. Actualmente, el MoMA y otros museos norteamericanos lo han incluido ya en sus colecciones. En el descreído y cínico entramado que conforma actualmente la escena de la pintura, sorprende descubrir, por más que no sea caso único, un pintor que cree en lo que hace, que lo cree hasta el punto, incluso, de hacerse él mismo instrumento del proceso generativo de la pintura, no actor o protagonista, no narrador, sino herramienta de un modo posible de que la pintura "sea". Cuadrados que evocan los homenajes de Albers, aunque estos gozan de un campo exterior amplio y vacío y muestren un temblor de la línea o ciertas irregularidades del perímetro. Colores, si no primarios sí reducidos a una mínima gama, negros y negros sobre negro, azules atmosféricos, verdes embalsados y rojos rutilantes... Y un modo sistemático de aplicación, mediante un cuadrículado que contiene gotas que hospedan a su vez otras gotas de distintas sustancias. El resultado final es una superficie vibrátil, en la que obligatoriamente el ojo se demora —una húmeda gota que se abisma en otra—, seducido, lo quiera o no, por la paciencia del color y que, en ese demorarse toma conciencia del cronómetro que incluye la mirada. Un modelo de percepción abstracta. **MARIANO NAVARRO**

## Garikoitz Cuevas

**TRAMA.** ALONSO MARTÍNEZ, 3. MADRID. HASTA EL 17 DE OCTUBRE. DE 1.500 A 6.000 E

LA pintura de Garikoitz Cuevas (Sanlúcar de Barrameda, 1968) ya ha sido vista en Madrid en no pocas ocasiones, no sólo en el ámbito de la galería comercial —esta es ya su cuarta individual, la primera en Trama— sino también en convocatorias como la de Generación 2003, en la que resultó finalista. Ahora presenta un nuevo conjunto de obras que continúan esa misma línea de trabajo, la que investiga sobre cuestiones relacionadas con el soporte y el plano pictórico. Es esta una pintura de manchas, que unas veces se conforman en grandes zonas cromáticas y otras como trazos más rígidos, y que ejercen una función estructuradora de la superficie. Sobre ésta dispone otra tela similar para después arrancarla, dejando entre-



**TEO GONZÁLEZ: DRAWING 174 (2.500 RED ON TURQUOISE), 2004**



**G. CUEVAS: MARES MUERTOS (ABLUCIONES), 2004**

**M. MARTÍN CRESPO: GAZPACHO, 2004**



ver los territorios de color que una vez cubrieron, pero, aunque pueda parecerlo, no es esta una acción azarosa sino que se desarrolla siguiendo una rigurosa planificación. Estos recortes, estas superficies que parecen hechas jirones, son el resultado de la asunción de los conceptos de deconstrucción planteados por Jacques Derrida.

Pero Cuevas también ha hablado de su trabajo como una interpretación de la dualidad entre realidad y ficción, del espacio que media entre la consciencia y el sueño. Estas obras destilan, creo, no tanto una atmósfera de irrealidad como una idea de memoria, de espacios que se cubren y se descubren, de algo olvidado que reaparece repentinamente, como esos carteles en la calle que, al arrancarse, desvelan otra realidad anterior. La superposición de capas y la posibilidad de ahondar en esos espacios antes cubiertos permite contemplar un sugerente contraste entre lo que se revela y lo que se niega, en superficies de geografías decididamente áridas. **JAVIER HONTORIA**

## Mario Martín Crespo

**MAGDA BELLOTTI.** FÚCAR, 22. MADRID. HASTA EL 16 DE OCTUBRE. DE 150 A 12.000 E

LA galería Magda Bellotti realiza desde hace años una decidida apuesta por jóvenes artistas entre los que se incluye un buen número de pintores que, como Mario Martín Crespo (1971), investigan sobre las particularidades y el devenir de la imagen contemporánea. En su primera individual en la galería de la calle Fúcar, Martín Crespo especula sobre las iconografías de hoy, sobre los motivos que ofrece el paisaje urbano, los reclamos visuales de los medios de comunicación y sobre cómo, de un modo más general, absorbemos el aluvión de imágenes que nos desbordan cada día. Para ello, utiliza la pintura y se adentra en ese territorio donde la fotografía ejerce su implacable dictadura. El pintor madrileño presenta sus cuadros del mismo modo que percibiríamos las imágenes a las que estos remiten: los equipos de fútbol de una posible primera división se disponen en una larga sucesión vertical como si de una tabla clasificatoria se tratara, una suerte de perspectiva seriada que está presente en todas sus series, como en los "menús" en la ventana de los bares. Hay estrellas del deporte convertidas en iconos publicitarios, pornografías (quizá más evidentes) enfrentadas a una sugerente tauromaquia mural, una visión más esencializada que las otras imágenes taurinas, más drásticas. Porque su pintura tiene, en general, un tono eminentemente expresionista, decididamente gestual, con una pincelada que se expresa en bruscos recorridos cuya intención primera y única es dejar entrever las formas. Pero también está la línea depurada y pulcra en el dibujo, de motivos más clásicos, como planimetrías o nítidos esbozos de grandes pinturas como las *Meninas* de Velázquez. **J. H.**

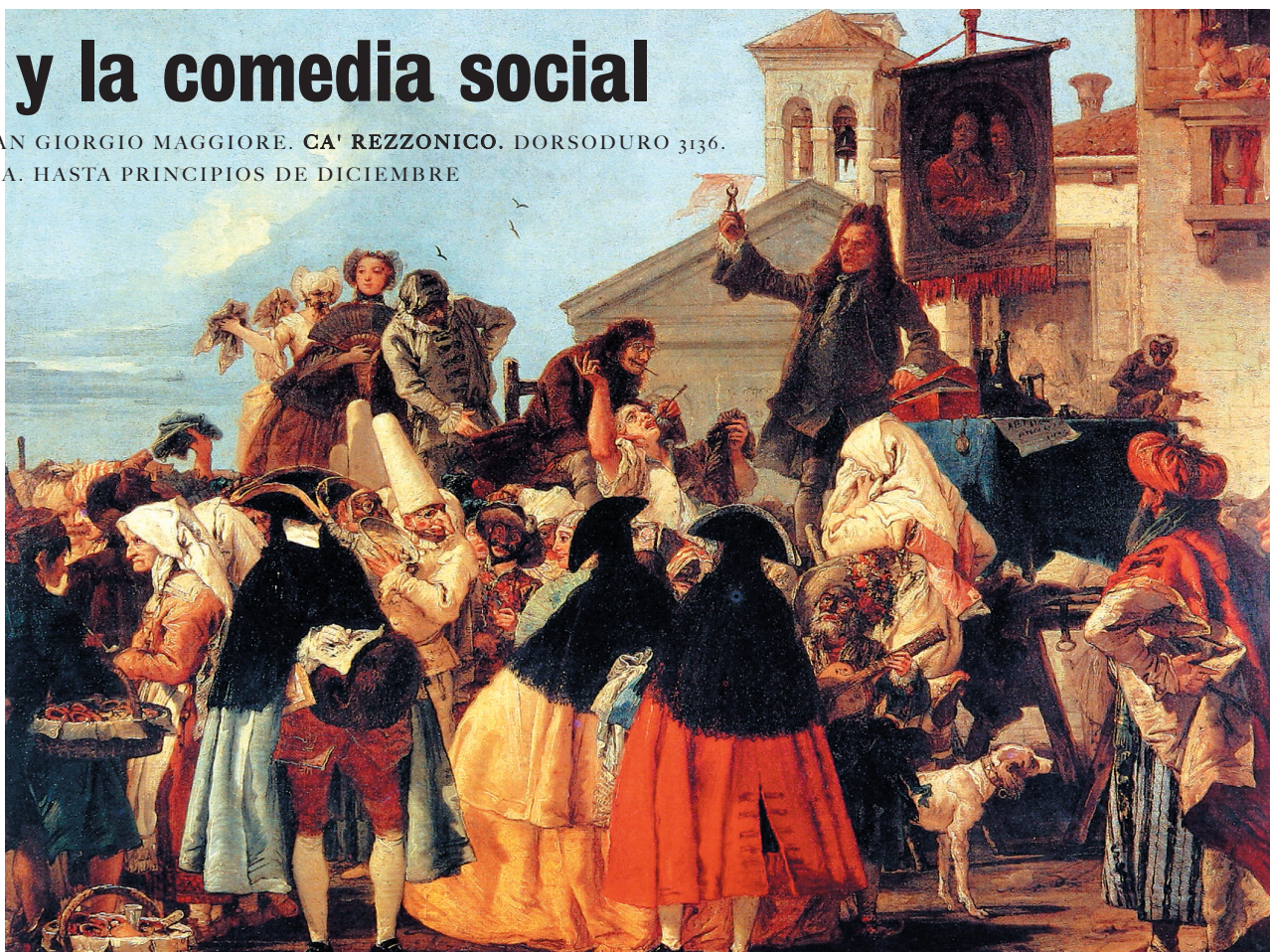
# Tiepolo y la comedia social

FUNDACIÓN CINI. ISLA DE SAN GIORGIO MAGGIORE. CA' REZZONICO. DORSODURO 3136. VENEZIA. HASTA PRINCIPIOS DE DICIEMBRE

LA ocasión redonda y recurrente de un bicentenario ha servido de excusa para desvincular a Giandomenico Tiepolo (1727-1804) de la ubicua figura paterna, Gianbattista (1696-1770). Es casi imposible reconocer la mano del uno y del otro en las obras comunes –incluidos los frescos del Palacio Real de Madrid–, pero los museos de Venecia –Ca' Rezzonico y Fundación Cini– han organizado una exposición a tres bandas para profundizar en la trayectoria solitaria (y visionaria) del hijo prodigo. Partiendo de la muerte del patriarca y recalando en los años solitarios que Giandomenico transcurrió en Villa Zianigo, exactamente igual que hizo Goya en el exilio interior de la “Quinta”.

La comparación viene a cuento porque Tiepolo fue en cierto modo un precursor del viaje a la oscuridad y porque tuvo el valor de empuñar el pincel mientras se desvanecía la cultura rococó. Estaba solo, vivía solo y pintaba para sí mismo. Casi siempre inspirándose en la guía espiritual de Pulcinella, cuyos sombrero apuntado y joroba enmascaran a un testigo guiñolesco de la Venecia que se hunde. Giandomenico la retrata con matices grotescos y macabros en los dibujos que ha reunido la Fundación Cini. De ahí que la comparación goyesca traiga a la memoria la estampa de disparates o caprichos. Y es que Tiepolo se burla de los ideales de la revolución, caricaturiza la sociedad veneciana con amargura, incluso dibuja un pedestal funerario dedicado “al porvenir de las generaciones venideras”.

El pesimismo de Tiepolo, trasunto pictórico de una comedia social, avanza en el seno de una colección de dibujos expuestos en penumbra y reunidos cronológica-



GIANDOMENICO TIEPOLO: EL SACAMUELAS. MUSEO DEL LOUVRE, PARÍS (FUNDACIÓN CINI)

mente para subrayar el viaje hacia la oscuridad. Pulcinella está presente en casi todos y aparece representado con trazos compulsivos, aunque los personajes que le rodean parecen no advertir su presencia ni parecer darse cuenta de su propio desvanecimiento. Son caricaturas. Muchas de ellas heredadas de la mano paterna y convertidas en el estereotipo de la fauna humana: el gordo, el flaco, el cura irreverente, el actor histriónico, la meretriz, el corrupto...

Nada que ver con el triunfo del amor ni con las referencias mitológicas que Giandomenico y su padre pintaron en el primer piso del Palacio Ca' Rezzonico. En el segundo, como una abjuración, respiran los frescos alucinantes que ocuparon las paredes de Villa Zianigo y que representan la prueba definitiva de una ruptura pictórica entre el padre

y el hijo. Fueron instalados en el año 2000 después de un laborioso trabajo de restauración y sirven ahora para entender muchas de las claves que Tiepolo había imprimido en los dibujos de la crónica pesimista.

Basta asomarse a *El mundo nuevo*, sobrenombre de un fresco inquietante que sorprende porque los personajes están de espaldas y miran no se sabe hacia dónde. Es un retrato al revés, como si Tiepolo quisiera burlarse de la sociedad burguesa. Mejor dicho, a las espaldas de ella y en soledad. “La sociedad rococó pedía al arte que se convirtiera en un espejo donde autocomplacese y Giandomenico pone el espejo, pero la mirada solitaria del artista representa ahora una humanidad espectral, hueca, que se despide de sí misma”, escribía Adriano Mariuz, el desaparecido especialista de Tiepolo.

En este contexto espectral se explican las imágenes que parió el artista ocultándose en su “quinta” de Zianigo. Primero con la sala de los sátiros. Después, y a modo de delirio, la estancia de los pulcinellas: unos bailan de la mano de los perros, otros jalean a un burro. Las criaturas fueron concebidas hacia 1797 y señalan el camino de la despedida de Giandomenico. Hasta el extremo de que el pintor veneciano parece identificarse con los pulcinellas, o con su escepticismo o con su máscara. Y es quizá aquí donde pierde toda su fuerza la comparación recurrente de Goya. Porque el pintor español no se puso una máscara, se despojó de ella. Tiepolo pintó el fusilamiento virtual de Pulcinella. Goya lo hizo sobre los cadáveres del 3 de mayo.

RUBEN AMÓN

# Helena Pimenta

**“Ahora en el teatro veo entusiasmo, ganas y calidad”**

*La Tempestad* es el cuarto montaje de Shakespeare que Helena Pimenta dirige con su compañía Ur Teatro (*Sueño de una noche de verano*, *Romeo y Julieta* y *Trabajos de amor perdidos*), pero son más de media docena los que ha hecho a lo largo de su carrera (*Xespir*, que incluía cuatro obras, y *La comedia de los errores*, para el Teatro Nacional de Cataluña). Instalada en Madrid desde hace dos años procedente del País Vasco, la directora ha recibido en este tiempo encargos (*Luces de bohemia*, *Sonámbulos...*) que le han servido para internarse en otros territorios dramáticos y asentar a su compañía; pero recuerda que Shakespeare es la marca de Ur, a pesar de lo arriesgado que es para una productora independiente levantar espectáculos con elencos numerosos (como dato, ésta tiene once actores, entre los que figuran Ramón Barea, Alex Angulo, Pepe Viyuela, Vicente Díez, Jacobo Dicenta...): “Shakespeare es nuestro punto fuerte”, dice Pimenta, “hemos aprendido el oficio y la compañía tiene un mercado más o menos asentado. Pero nuestro objetivo es lo artístico, por lo que nuestro apoyo está en nuestro lenguaje y en lo que nos apasiona. Por otro lado, hemos trabajado, tanto en la compañía como en otras estructuras, con actores con los que ya tenemos un lenguaje común. Así que ¿quién mejor que nosotros va a poder hacer a Shakespeare? Es nuestra vocación. No se trata de ha-

cer dinero, sino de alcanzar un nivel digno artístico y laboral”.  
 —¿Cómo explica la gran afluencia de obras de Shakespeare durante esta temporada (*Macbeth*, *Hamlet*...)?  
 —En varios casos, por lo que he leído, eran cuentas pendientes con el autor desde hace años. Pero creo que está empezando a surgir un deseo de equilibrar el mercado con productos de calidad. Ahora hay un nivel de actores, de escenógrafos, de iluminadores, muy bueno y toca ponerlo en juego en trabajos de calidad, de forma que les merezca la pena como reto personal y profesional. Creo que hay mucho entusiasmo, ganas y calidad. Yo, al menos, tengo mucha ilusión.  
 —Y el espectador ¿está también preparado para asimilar este tipo de obras?  
 —Sí, pero también es esa nuestra responsabilidad: provocar esta aceptación, yo al menos así lo vivo porque creo que estar en el teatro es un privilegio, una oportunidad única. Ahora hay un nivel cultural en

España importante, y si el espectador ve un buen trabajo, hecho con rigor, lo va a entender perfectamente. ¿Por qué vamos a dar por hecho que el público no va a entender los textos más difíciles?

**Obra de madurez**  
 —¿Por qué *La Tempestad*? Ha sido poco frecuentada, creo que la versión más reciente la hizo Bieito.  
 —Yo no la he visto nunca. Después de *Sueño de una noche de verano*, en 1992, me planteé hacerla, quizá porque ambas son muy fantásticas. Pero, afortunadamente, me di cuenta de que no estaba preparada para entenderla. Mi energía era más juvenil y una obra como *La Tempestad* es la reflexión de toda una vida, requiere aprender ciertos aspectos de la madurez del ser humano. Ahora han pasado doce años y creo que he aprendido cosas que entonces no sabía. Y luego, es un reto.

—¿En qué sentido?  
 —Primero, porque como ha dicho, no es una obra frecuentada, es

difícil de montar; luego, tiene aspectos de la temática que los encontraba muy asociados al mundo de hoy: el tema de la apariencia y la realidad que está en la obra desde el principio es un asunto muy de nuestros días en los que nos reconocemos más en lo virtual que en lo real. Por otro lado, cuando Shakespeare la escribió se planteaba ya la destrucción de la Naturaleza, incluso de la humana, también un tema muy actual. Por último, me dejó fascinada la teatralidad del texto: en una isla concentra un complot para usurpar el poder, las actuaciones grotescas de los tres cómicos, lo lírico de *Romeo y Julieta*, lo mitológico... Es una visión de síntesis muy brutal, cómo entra y sale en cada uno de estos asuntos. Es la obra más sorprendente de Shakespeare.

—Cuando habla de la destrucción de la Naturaleza, ¿lo dice desde un punto de vista ecologista?  
 —No. Lo que digo es que hoy la búsqueda de la felicidad se hace cada vez más antinatural, tenemos la tendencia a deshumanizarlo todo, a ambicionar una felicidad abstracta, a no entender los sentimientos más humanos, de forma que nos creemos más la realidad virtual de lo que deseamos ser que la que vivimos.

—¿Y no le parece sorprendente la idea del mal que tiene Shakespeare? ¿No cree que distorsiona con la que hoy se tiene en nuestra sociedad? Él viene a decirnos que el mal existe en la naturaleza humana, no tiene una explicación sociológica como hoy le damos.

**“¿Por qué vamos a dar por hecho que el público no va a entender textos difíciles? En España hay un nivel cultural importante, el público puede entender perfectamente un trabajo riguroso”**

—Sí, ha sido también un descubrimiento para mí. Yo creo que le damos explicaciones sociológicas, psicologistas o siempre hay algo, una razón educativa, que lo explique. Pero ahí tenemos a Calibán.

### La encarnación del Mal

—Calibán es la encarnación del mal, un personaje hijo de una bruja, “un diablo por su nacimiento, sobre cuya naturaleza nada puede obrar la educación”, dice Próspero.

—Si, nos cuesta aceptar la existencia del mal como parte de nuestra naturaleza. Frente a ese ideal del buen salvaje, creo que es aceptar mucho de las limitaciones humanas. Y este aspecto no lo entendía cuando hice *Sueño de una noche...* mi visión del mundo era más ingenua, por carácter, por edad, y de repente hay que aceptar que no te quiere todo el mundo. El mal existe y es una justificación vanidosa de nuestro tiempo decir lo contrario. ¡Estamos tentados a vernos tan buenos que nos cuesta creer que tenemos sentimientos oscuros!.

—Pero la receta de Shakespeare, al menos en esta obra, es perdonar.

—Se ha venido haciendo una interpretación cristiana de la obra. Nosotros hacemos una interpretación moral, pero la gran pregunta de esta obra es cómo la cierras: a Próspero lo han encerrado en la isla y acaba perdonando a los que lo hicieron. Pero le

cuesta perdonar, da gritos de dolor cuando tiene que hacerlo. Toda la obra gira en torno al perdón de Próspero.

—Próspero es un gran personaje: nigromante al que usurpan su ducado por estar siempre enfrascado en sus libros. ¿Cómo es el Próspero que interpreta Barea?

—Shakespeare era conocedor del mundo mágico y en aquel momento había un debate entre la ciencia y la magia que él gustaba de parodiar. Este Próspero tiene que



**“Hoy explicamos el mal con razones sociológicas, psicologistas, educativas... Nos cuesta aceptarlo como parte de la naturaleza humana, según lo entendía Shakespeare. Para mí ha sido un descubrimiento”**

ver con este debate. De una forma muy estilizada hemos situado la obra en el siglo XX; no nos interesaba tanto presentar un mago como una persona que se cree poseedor de la verdad, e incluso un poco inmortal, pues cree que la verdad la va a descubrir estudiando. Él pretende ser conciencia de nosotros y lo que le ocurre es que acaba recuperando su propia conciencia. Su sentido de la libertad pasa por aceptar lo que somos: limitados, con sentimientos oscurísi-

mos... Y, en ese sentido, es una obra que habla de la libertad.

—Usted va a ser una de las personas en las que se va a apoyar el nuevo director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Eduardo Vasco. ¿Qué le ha encargado?

—Todavía no puedo adelantar nada porque estoy en conversaciones para hacer un espectáculo que se estrenaría en enero del próximo año. Estamos pensando en una obra rara, casi de disidencia para la época. Uno de los objeti-

vos de Vasco es que la Compañía rescate textos nuevos que el público desconoce.

—Y ¿después?

—Un ambicioso proyecto de volver a Shakespeare para montar *Coriolano*, en Salamanca, la ciudad en la que nació. En el 2005 se celebran los 250 años de la construcción de la Plaza Mayor y me han encargado un espectáculo cuya escenografía sea esta hermosa plaza.

**LIZ PERALES**

*IL-LUSIONISTES* (*Ilusionistas*) es la décima obra que la

Compañía Hongaresa (Sagunto) pone en escena y la última de Lluïsa Cunillé (Badalona, 1963) para esta formación que fundó junto con Paco Zarzoso y Lola López hace ya dos lustros. Estrenada el pasado mes de febrero, llega hoy al Lliure de Barcelona tras una exitosa gira por varias ciudades de España.

Zarzoso se resiste a utilizar el término “comercial”, prefiere decir que este texto de Cunillé “está siendo aceptado por un público más amplio. De hecho, ya no actuamos solo en teatros alternativos, hemos ampliado nuestros escenarios, quizá fruto del nuevo equipo de producción con el que cuenta la compañía”.

**Cabaret musical.** Pero también hay razones de estilo que explican esa mayor “aceptación” de la obra. En contra de la anterior, *Aquel aire infinito*, un complejo ejercicio sobre la tragedia griega de Cunillé, *Ilusionistas* es una comedia que mezcla la palabra, con

## Lo último de Lluïsa Cunillé

números de magia, canción y danza. “Hemos intentado probar algo diferente, que es una de las características de nuestro trabajo como compañía, planteamos riesgos. Aquí surgió el tema de la magia y nos gustó la idea de la mujer



ROSA LÓPEZ ES LA CANTANTE DE *ILUSIONISTAS*

cutada en dos por lo que de metáfora tiene”.

Como en muchas de las obras de esta autora, aquí también se habla de las relaciones humanas y de los seres que las mantienen, pero el estilo cabaretero concede al espectáculo un toque de frivolidad. Integrar música, danza y números de magia ha exigido contar con nuevos colaboradores (Amparo Fernández, en danza, J. Salvador Chapi, composi-

tor de bole-ros, un grupo de música, así como un asesor para los trucos de magia a cargo de Lamagia existe.com). La obra está protagonizada por tres personajes, –Fakir, Mago y Escapista–, cuyos papeles se reparten Lola López, el propio Zarzoso y la actriz y cantante Rosa López.

Compañía Hongaresa es una de las pocas formaciones del país en la que el autor se integra como un miembro más en el equipo: “Tanto Lluïsa como yo nos planteamos la escritura como un trabajo al servicio de las necesidades de la compañía y siempre intentamos un riesgo formal con cada uno de nuestros montajes. Queremos avanzar no sólo desde la escritura, también desde otros frentes como la dirección o la interpretación, de forma que se establezca una dialéctica entre ellos”. El próximo año el grupo celebra su décimo aniversario con la reposición de *Cocodrilo*, de Zarzoso, en coproducción con el Festival de Teatro de Córdoba (Argentina).

## El método Grönholm

**AUTOR:** J. GALCERÁN **DIRECTOR:** T. TOWNSEND **INTÉRPRETES:** C. HIPÓLITO, C. MARCOS, J. ROELAS, J. BOSCH **MARQUINA. MADRID.**

SE trata de una comedia bien construida, ingeniosa, sustentada en el diálogo y en una buena interpretación; y en una cadena de sorpresas que durante un tiempo mantiene el interés. Pero en esta virtud, hecha pecado, lleva la penitencia. Al final, la sorpresa y el ingenio mal administrado acaba cargándose la obra. O casi. Tranquilos, que no voy a descorrer el velo, entre otras cosas porque estoy seguro que ese desenlace decepcionante desde el punto de vista y la lógica del discurso escénico puede que guste a más de uno; y porque la tendencia pérfida de Galcerán a las situaciones límites denota buenas condiciones de dramaturgo. El humor de Galcerán se enreda en recovecos a veces forzadísimos; como si estuviera perdiendo el tiempo en juegos que encubren más que explican. Deducir de *El método Grönholm* una realidad laboral de nuestros días dura y lacerante es echarle al asunto demasiada imaginación; aunque no tengo derecho a dudar de las intenciones explícitas del autor.

Por fortuna los intérpretes lo hacen todo transparente y nítido. Cristina Marcos es la ejecutiva implacable que aporta una atractiva feminidad de hierro; Jorge Bosch da una buena imagen de yupi intelectualoide; hay momentos en los que Jorge Roelas, en un ser gris y con pinta de oficinista perdedor, amenaza con desplazar a los demás. Más quien acaba alzándose con la primacía, dentro de cierto equilibrio muy cuidado por la dirección de Tamzin Townsend, es Carlos Hipólito. La complejidad de su personaje cuadra muy bien a este actor poliédrico, auténtico mutante tanto en la comedia como en el drama. Y *el hijoputa* de Fernando le da a Hipólito ocasión, en uno u otro aspecto, para demostrar su talento. **JAVIER VILLÁN**

## La guerra desde *El puesto*



Icono se fundó en 2001 por Francisca Díez Periago y Fulgencio M. Lax con la idea de hacer espectáculos con alumnos licenciados de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia (ESAD). Estrenaron *Sancho Panza*, firmada por Lax, y luego siguieron con *El puesto*, la obra que presentan el día 23 y 24 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. “Es una comedia amarga que sigue la estética que defiende (me siento deudor de Pinter, Mihura, Poncela...). Aquí enfrento a dos soldados enemigos para hacer un canto pacifista, en clave de humor”, explica Lax.

## *Y1*, danza muy especial

NADIA Adame es una bailarina con una lesión medular que tuvo el privilegio de bailar con Baryshnikov en EEUU. Ahora ha creado la compañía Y Espacio Creativo Arte, junto con Mark Sewtz y el músico Ramón Paús, también con una minusvalía física. Sus espectáculos mezclan la danza, el teatro, el video y la música y pretenden integrar a personas con discapacidades. Para ver lo que Nadia y sus colaboradores son capaces de hacer nada mejor que acudir al estreno de *Y1*, un espectáculo que reúne cuatro piezas de danza y una de teatro. Desde hoy y hasta el 26 de septiembre en el Centro de Nuevos Creadores de Madrid.



# I N E

La memoria como motor del caos emocional. Sobre esta premisa se está construyendo un cine alternativo y visionario que se atreve a romper con las convenciones narrativas. El último ejemplo es la excelente *Olvídate de mí*, que llega mañana a nuestras salas. Dirigido por Michel Gondry y escrito por Charlie Kaufman (*Cómo ser John Malkovich*), el filme se suma a la tendencia impulsada por cineastas como Spike Jonze, Gaspar Noé o Christopher Nolan.

DECÍA el novelista William Gass que el personaje es “la fuente de energía verbal de la ficción que el resto del texto no hace sino matizar”. Probablemente si queremos definir lo que significa la memoria no habrá más que cambiar “verbal” por “emocional”, al menos si lo que pretendemos es explicarnos por qué está cumpliendo un papel tan importante en la invención de formas narrativas del cine contemporáneo. Curioso que utilicemos el adjetivo “emocional” y no “racional” o “mental”: películas como *Olvídate de mí* (grotesco traslado del inglés *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*), que se estrena esta semana en España, *Memento*, de Christopher Nolan, o *Irreversible*, de Gaspar Noé, usan la memoria como motor del caos de los sentimientos. Estamos hablando de la memoria como experiencia individual: la construcción externa y colectiva de la Historia ha dado paso a la construcción interna e íntima de nuestra propia historia. Es como si el cine se hubiera dado cuenta de repente de lo que la meta-ficción norteamericana o la literatura de Borges y Cortázar ya sabían en los años cincuenta: sólo desde la memoria podemos edificar una identidad donde reconocernos, aunque los andamios que envuelven ese edificio y los cimientos que lo sostienen sean débiles, angustiosos y cambiantes.

Es, sin duda, una herencia de los narcisistas tiempos del posmodernismo: la subjetividad y su consecuente indiferenciación entre realidad y ficción nos han colocado en el imperio de la primera persona del singular. Pero, curiosamente, eso no ha desembocado en un frío solipsismo: más allá de lo inventivas y arriesgadas que resultan las películas citadas, lo que las caracteriza es que consiguen que la memoria se infiltre en su estructura para buscar una emoción en el espectador y apelar así a su complicidad. El trabajo del guionista Charlie Kaufman es, en ese

sentido, fundamental y visionario. Ya en *Cómo ser John Malkovich* proponía un hilarante viaje hacia otra identidad que

Kaufman y Gondry estrenan nuevos caminos narrativos en *Olvídate de mí*

## La memoria del guión

fracturaba la de los turistas que se atrevían a colarse en la mente de un actor célebre durante quince minutos. Aunque excesivamente hermética y frívola, la ópera prima de Spike Jonze ya apuntaba una tendencia al subjetivismo que le hermanaba con las surrealistas y paranoicas fantasías urbanas de Roman Polanski. *El ladrón de orquídeas* y, sobre todo, *Olvidate de mí* convertían el inventivo formalismo de *Cómo ser John Malkovich* en algo mucho más hermoso y conmovedor que la oscurísima *El quimérico inquilino*. Por un lado, el enfrentamiento entre el creador y su obra es también el modo en que el creador se recupera a sí mismo y descubre dónde está el corazón de las cosas. Por otro, el enfrentamiento del enamorado con la indiferencia de su antigua amante significa, sobre todo, el doloroso reconocimiento de no formar parte de su memoria, de no pertenecer al limitado universo de sus personas amadas. Lo que demuestra *Olvidate de mí* no es tanto que nos duela separarnos de quien queremos sino que nos asusta desaparecer de sus recuerdos. Si ya no existimos ni siquiera como recuerdo, hemos muerto. Nuestra propia historia se disuelve, ya nadie nos puede contar como historia y, por lo tanto, ya no tenemos sentido en este mundo. El amor es memoria.

**Como niños enamorados.** En último término, la segunda película de Michel Gondry, que consolida a Kaufman como lo mejor que le ha ocurrido al Hollywood alternativo en los últimos años, es nuestra perentoria necesidad de transformarnos literalmente en narración, visual o literaria: somos imágenes y palabras recordadas por otros. Si no pudiéramos traducirnos en lenguaje, no significaríamos nada ni para los demás ni para nosotros mismos. “Cuando eres niño”, afirma Gondry, “estás mucho más receptivo al mun-

do exterior porque básicamente tienes mucho más espacio libre en el cerebro y captas todo hasta el más mínimo detalle. Cuando creces comparas toda la información que recibes con lo que ya sabes, y cada vez te sorprendes menos. Ocurre lo mismo cuando sientes que, de mayor, el tiempo pasa más deprisa”. No es extraño, pues, que *Olvidate de mí* cuente una historia de un amor como si fuera la de un desamor, o al revés: tal vez después de todo tengamos que ser niños –es decir, debamos tener poca memoria– para enamorarnos de verdad. La géne-

**La segunda película de Michel Gondry, que consolida a Kaufman como lo mejor que le ha ocurrido al Hollywood alternativo en los últimos años, es nuestra perentoria necesidad de transformarnos literalmente en narración, visual o literaria**



sis de esta extravagante tragicomedia romántica está en algo –una frase, una idea– que el artista Pierre Bismuth le sugirió a su amigo Gondry: “Imagínate”, le dijo, “que recibieras una carta con solo una frase: «Alguien te ha borrado de su memoria»”. De ahí nació la historia de Joel (Jim Carrey en su mejor interpretación desde *El Show de Truman*, atónito en su amnésico deseo) y Clementine (espléndida Kate Winslet), o de cómo Clementine acude a la empresa Lacuna para que le borren los dolorosos recuerdos de su relación con Joel, y de cómo Joel, cuando se entera, también quiere borrárselos, pero durante el proceso de eliminación vuelve a enamorarse de ella, y presente y pasado (¿y futuro?) se mezclan como si toda la vida de los protagonistas fuera en realidad un sólo recuerdo común que se esfuerza en no recordarse a sí mismo. Tal vez tiene la pinta de un galimatías, pero hay que verlo para creerlo: la película está contada tan

dentro de las cabezas de los personajes que su estructura fragmentada, que asume colisiones narrativas que parecen imposibles de resolver sobre el papel, fluye con la inevitabilidad de un sueño que soñamos con los ojos abiertos; uno de esos sueños que nos despiertan con la melancólica sensación de no recordar lo que hemos soñado.

**Enfoque determinista.** El crítico Jonathan Rosenbaum ha aludido a *Te amo, te amo*, una de las más desconocidas películas de Alain Resnais, como evidente referencia de *Olvi-*

*date de mí*. Cineasta de los vericuetos de la memoria, el director de *Providence* obligaba a su protagonista a revivir su fracasada, triste historia de amor antes de su suicidio. Un viaje en el tiempo mental que se traducía, por supuesto, en una condena emocional a lo irreversible: la pérdida de lo que queremos, desordenada o no, es sinónimo de desaparición definitiva. A Joel, típico héroe kaufmaniano –o lo que es lo mismo, un neurótico al que le resulta imposible entender cuál es su lugar en el mundo hasta que no se enamora–, le pasa algo muy parecido: la fracturación de su tiempo narrativo, la enloquecida remezcla de sus momentos de felicidad y dolor, le conducen a idéntico punto de partida. Quizá el enfoque de Resnais y Gondry sea en exceso determinista, aunque en realidad es sólo una representación compleja del clásico “el hombre es el único animal que tropieza dos veces con la misma piedra”. No es éste el mismo caso de *21 gramos*, donde

González Iñárritu desordenaba su relato para reconvertir, con un punto de capricho, las constantes genéricas del drama. Ni a Resnais ni a Gondry les interesa la reformulación de los géneros en los que trabajan: les interesa, eso sí, extraer los hilos de vida que quedan bajo las ruinas de la memoria.

En un sentido estrictamente visual, *Olvidate de mí* es de una coherencia insultante. Superando la simpática arbitrariedad de *Human Nature*, artefacto lúdico que Gondry y Kaufman inventaron para su exclusivo uso y disfrute, el director francés se olvida de lo digital para convertir la pesadilla de su héroe en un festival de primitivos recursos formales –iluminación con focos puntuales, puertas secretas, sobreexposición, filtros y colores brillantes– que evocan la eficacia de los utilizados por Polanski en *Repulsión*. Gondry, que junto a Chris Cunningham, Jonas Akerlund o el mismísimo Spike Jonze, es uno de los más talentosos realizadores de videoclips del mundo, ha encontrado en la calculada sencillez de los trucos de cámara y de luz la perfecta traducción del desamor. Alrededor de ellos flotan muchos más personajes, intentando reconducir o desbaratar el proceso de reconstrucción de la identidad del protagonista, pero hay algo en *Olvidate de mí* que siempre nos lleva a Joel y Clementine, como si Gondry hubiera conseguido, secretamente, implantar su presencia en nuestra propia historia personal. Es decir, como demostrándonos que su existencia como personajes de ficción está predestinada a formar parte de nuestros recuerdos. Qué mejor homenaje para esos dos amantes crucificados que condenarlos a vivir gracias a nuestra memoria, que recurrirá a ellos, buscándose con linternas en la oscuridad, para ser conscientes de nuestra condición no sólo de espectadores sino también de seres humanos.

**SERGI SÁNCHEZ**

EXISTEN nada menos que cuatro antecesores y no sólo uno, como algunos podrían pensar dejándose llevar por la falta de curiosidad. Quiere decir esto que *Asesinato en febrero* (2001) no era, hasta ahora, la única incursión de su realizador en la compleja realidad de la Euskadi contemporánea, por mucho que sí haya sido la única en tomar forma de largometraje. Antes había realizado ya *Euskadi en clave de futuro* (1988), *A través de Euskadi* (1999) y, sobre todo, *Ciudadanos vascos* (2001), sendos capítulos de la serie *El ojo de la cámara*, producida para televisión por Elías Querejeta.

La cámara de este callado y pudoroso cineasta burgalés, ajeno en su práctica a todo atisbo de exhibicionismo, conoce bien, por tanto, el territorio al que ahora se aproxima otra vez con esta indagación en la trastienda de una tierra y de una ciudadanía que sufren, bajo la engañosa apariencia de una vida acomodada, una existencia amenazada –hasta en lo más íntimo de lo cotidiano– por la falta de libertad. Y en esa trastienda, en la dimensión más familiar de quienes se ven forzados a vivir asumiendo que acaso son ya “cadáveres de permiso”, es en la que se adentra este trabajo nuevo y valiente de título suficientemente expresivo.

*Perseguidos* se convierte así en la quinta indagación de Eterio Ortega en esa herida doliente y sangrante de la que muchos prefieren cobardemente no hablar, pero que palpita con todo su dolor y con toda su amenaza en las entrañas de Euskadi. Claro está que se trata de un empeño impulsado, como los anteriores, por un cineasta vasco de inequívoco compromiso con aquella realidad. El mismo cineasta que ha hecho posible, a su vez, obras como *El espíritu de la colmena*, *El desencanto*, *Tasio* o *Familia* y cuyo trabajo rebasa con mucho el oficio con el

**La cámara de Eterio Ortega se acerca con pudor y respeto a la existencia cotidiana de dos concejales socialistas amenazados por ETA, seguidos siempre por los escoltas que les protegen**



UN MOMENTO DEL RODAJE DE *PERSEGUIDOS*, DE ETERIO ORTEGA

## La vida y la sombra

### **PERSEGUIDOS (Documental)**

Director: ETERIO ORTEGA

Reparto: PATXI ELOLA, JOSÉ LUIS VELA, MARISA BERAZA, JAVIER ALONSO

Guionista: ELÍAS QUEREJETA

ESTRENO: 24 SEPTIEMBRE 122 MIN.

que acostumbra a firmar.

Desde la producción y aquí también desde el guión (igual que ocurría ya con *Asesinato en febrero*), Querejeta hace posible las imágenes de este doble retrato familiar que viene a enmarcarse en una interesante corriente del documental actual: aquella que intenta devolver al cine la sustancia de la experiencia biográfica o personal (no intercambiable) como fuente de inspiración y como carne de su discurso. Aquella que responde al creciente “hambre de realidad” frente a la vigente catarata de imágenes que sólo se alimentan de imágenes y que parecen desligadas, ya casi por completo, del sentido de la necesidad (John Berger dixit).

Y esto sucede precisamente ahora, cuando la imagen digital hace posible que las apariencias puedan independizarse de la existencia contingente y también cuando más “efectos de realidad” proliferan sin conseguir rellenar, por ello, ese inmenso déficit de realidad que sentimos a nuestro alrededor. Un déficit que crece sin parar por mucho que los *reality shows* y las promesas engañosamente realistas de la imagen pixelada se revistan, una y otra vez, con la etiqueta de esa codiciada, pero esquiva realidad.

Resulta paradójico y simultáneamente aleccionador, sin embargo, que sea también la potencialidad de la imagen digital la que haga posible el desafío al escenario dominante implícito en una propuesta como la que lleva dentro *Perseguidos*. Pues en definitiva es la grabación en vídeo digital, con su inherente reducción de costes, la base que permite el acercamiento humilde y silencioso a unas circunstancias vitales que, por su propia naturaleza, resultan ajenas a todo espectáculo o dramaturgia convencional.

De ahí que la cámara de Eterio Ortega se acerque aquí con pudor y

con extremo respeto a la existencia cotidiana de dos concejales socialistas amenazados por ETA y por su entorno (a los asesinos hay que llamarles por su nombre: lo que no siempre ocurre en la película, por cierto), seguidos siempre y de continuo, como una sombra intrusa pegada a sus pies, por los escoltas que protegen su vida a costa de arriesgar la suya propia.

Le sobran quizás a *Perseguidos* las intermitentes intromisiones del escolta que habla frente a la cámara (su textura y su diapasón resultan demasiado ajenos al resto del film, su funcionalidad narrativa, más bien discutible), pero tiene la vivificadora y revulsiva capacidad de hacernos partícipes de una realidad que está ahí mismo, delante de nuestros ojos, y de la que demasiadas veces nos olvidamos. Y también la virtud de hacerlo con las armas más nobles de un cine pegado a la carne y a los sentimientos, a la vida real de sus protagonistas reales. Una película de ahora y de aquí. Una obra marcada por la urgencia perentoria de la necesidad.

**CARLOS F. HEREDERO**

DE ESTRENO

DVD  ESENCIAL

# Triste y desesperada

## 9 SONGS

Director: MICHAEL WINTERBOTTOM  
Intérpretes: KIERAN O'BRIEN, MARGOT STILLEY Guionista: MICHAEL WINTERBOTTOM  
ESTRENO: 24 SEPTIEMBRE 60 MIN.

DESESPERADO o, mejor dicho, desesperanzado. El último filme de Winterbottom, con todavía *Code 46*, su thriller futurista, sin estrenar en España, el *enfant terrible* del nue-

turalismo, que subraya el absurdo cinematográfico de tantas y tantas historias de amor sin sexo.

Inspirándose en el descarro francés, no en vano la idea le vino leyendo a Houellebecq, el director de otros experimentos fallidos pero siempre provocadores, como *24 Hour Party People*, se enfrenta a una pequeña y sencilla historia de amor mostrando el sexo explícitamente, de forma progresivamente grá-

más valiente, explícito y atrevido que el del siglo XXI.

Quizá lo más significativo de este retrato minimalista de una relación sin futuro, sea que, en el fondo, su energía, su frescura, son artificiales y decadentes, como los propios temas de la magnífica banda sonora. La música de Black Rebel Motorcycle Club, The Von Bondies, The Dandy Warhols, Super Furry Animals, Elbow, Primal Scream, los recién descubiertos Franz Ferdinand y el mismísimo Michael Nyman (pop al fin y al cabo), es, con toda su ruidosa belleza y lirismo rock, tan nostálgica y desesperanzada como el propio filme. Más que simple ilustración de la historia, es parte orgánica de la misma, sugiriendo ideas e imágenes de cansancio, tristeza y lacidad como si se tratara de una exquisita y consciente fotocopia descolorida del viejo rock de los 60. Algo que también ocurre con el propio filme, evoca-

ción nostálgica de un cine como arte, de un cine libre, de un cine poético, de un lenguaje cinematográfico de cuerpos y sentimientos, sencillo y sin fronteras, que ya no puede existir, puesto que su propia recreación es siempre autoconsciente, artificial, decadente, negándose a sí misma, tanto como rechaza el moribundo cine actual. Nueve canciones es, en definitiva, una elegía del amor, del rock'n roll y del propio cine. Bonita, mona, pero más triste y desesperanzada de lo que aparenta.

JESÚS PALACIOS

## Dogville

Sello: MANGA FILMS  
Director: LARS VON TRIER  
Precio: 24 EUROS 171/143 MINUTOS

No hay medias tintas para Lars von Trier. Su cine provocativo, visceral y perturbador habla por sí mismo, pero por si no fuera

suficiente, la "Edición para coleccionistas" de *Dogville* —que incluye tres discos— nos muestra de primera mano hasta qué punto son mito o leyenda los diversos rumores sobre los duros métodos de trabajo del director danés. Dirigido por Sami Saif, el documental creativo *Dogville Confesiones* —Disco 3— justifica por sí mismo la edición ampliada del DVD, que incluye los dos metrajes de la película (el de 171 y el de 143 minutos), así como la grabación íntegra de diversas conferencias de prensa, entre ellas la realizada en el Festival de Cannes. El valor de *Dogville Confesiones* —de casi una hora de duración— va más allá de mostrar el intenso drama del rodaje de *Dogville*. Comprobamos que detrás de la opción estética de rodar la película como si fuera teatro filmado, hubo también una opción antropológica, la voluntad de que el plató se convirtiera en el infernal pueblo de la película. Vemos las extremas condiciones en las que trabajó un grupo de reputados actores, bajo las órdenes de un director que no parece sentir ni aprecio ni compasión por ellos, y palpamos la tensión que se generó entre el cineasta y Lauren Bacall, Paul Bettany y Nicole Kidman. Nada como compartir desde casa la "inolvidable" experiencia de hacer una película con Lars von Trier. **C. REVIRIEGO**



MARGOT STILLEY EN 9 SONGS, DE MICHAEL WINTERBOTTOM

vo cine inglés (si es que tal cosa existe, claro), es una curiosa pieza de *porno chic*, que utiliza las armas de la imagen y el rodaje digital, para reencontrar la poética del erotismo cinematográfico. Si su compadre y compatriota Danny Boyle devolvió los zombis de la contracultura setentera a la vida digital, en *28 días después* Winterbottom desempolvó (nunca mejor dicho) con *Nueve canciones* el *savoir faire* de la *nouvelle vague* y el mejor *free cinema*, combinados con la energía crepuscular del rock británico, ofreciendo un delicioso ejercicio minimalista de sentimientos, estética y falso na-

fica, entre luces y planos estetizantes, para escándalo de sus mayores, especialmente en Inglaterra, donde el puritanismo sigue pesando más que el agua (los ejemplos son múltiples: *Reservoir Dogs*, *La naranja mecánica*, *Necromantik*, etc.), y donde la cultura moderna se está eclipsando progresiva e inevitablemente. Así, Winterbottom se ciñe a una fórmula siempre eficaz (sexo, drogas y rock'n roll), rodeándola de un empaquetamiento moderno (la impronta digital), que esconde su voluntaria recreación de una modernidad del pasado: el cine de los 60 y 70. Curiosamente, mucho

El Teatro Real y el Liceo inauguran el próximo miércoles sus temporadas. El primero lo hace con la ópera más popular de Bretón, *La Dolores*, que vuelve al coliseo madrileño en una nueva producción firmada por José Carlos Plaza y con Ros Marbà en el foso. Por su parte, el coliseo de Las Ramblas ha elegido un montaje de Willy Decker de *Boris Godunov*. La obra de Mussorgski servirá de presentación para el nuevo director musical de la casa, el alemán Sebastian Weigle, con el que ofrecemos una amplia entrevista. Con este motivo, Emilio Sagi y Joan Matabosch, responsables artísticos en Madrid y Barcelona respectivamente,

comentan para El Cultural los acontecimientos más atractivos de sus vecinas programaciones.

ESCENOGRAFÍA  
PARA EL II ACTO  
DE LA DOLORES

## La Dolores verismo a la española

EL Real inaugura el próximo miércoles su temporada con uno de los títulos más valiosos de la historia de la ópera española, *La Dolores* de Bretón, estrenada en 1895 en el Teatro de la Zarzuela. Llega en un nuevo montaje encomendado al dramaturgo José Carlos Plaza y que contará en el foso con la batuta de Antoni Ros Marbà, quien guiará en las diez representaciones previstas a un doble reparto encabezado por Elisabete Matos y Alfredo Portilla. La elección de este título supone una clara apuesta por parte del coliseo madrileño por la recuperación de la memoria lírica nacional. Una memoria en la que el propio Tomás Bretón (Salamanca, 1850-Madrid, 1923) ocupa un

puesto relevante como renovador y entusiasta defensor en su época de un género, el operístico, que pensaba que vendría a ennoblecer el arte musical español atenazado por la excesiva importancia de la zarzuela. Tal como señala Ros Marbà, “formó parte de ese grupo de creadores que, como Chapí, perseguían desitalianizar la ópera que se estaba haciendo en nuestro país, para crear un referente verdaderamente español dentro del género”.

En este sentido, Bretón no dudó en introducir elementos del folclore español para reproducir la realidad musical del lugar donde transcurre la acción de *La Dolores*. A juicio de Ros Marbà, esta presencia de jotas, pasodobles o pasacalles, es quizás algo anecdótico dentro del total de la obra pero cuyo resultado no habría que infravalorar: “Puede al principio parecer un pequeño *pastiche*, pero Bretón logra ensamblarlos perfectamente con la acción dramática y

**Con *La Dolores*, Bretón perseguía desitalianizar la ópera que se hacía en nuestro país para crear un referente verdaderamente español dentro del género. En este sentido, no dudó en introducir elementos del folklore como la jota o el pasodoble**

combinar esa parte popular con una música en conjunto muy seria y ambiciosa en los resultados. Además, hay que saber lo complicado que es musicar una jota a partir de simples acordes de tónica y dominante. Para que funcione como lo hace, hay que ser un gran compositor”.

En *La Dolores*, la cuarta ópera de Bretón tras *Guzmán el Bueno*, *Los amantes de Teruel* y *Garín*, el compositor se alejaba del tradicional melodrama histórico-romántico para adentrarse en la moderna corriente verista que recorría Europa. Él mismo elaboró el libreto a partir del conocido drama rural concebido por el autor teatral José Feliú y Codina. La acción, estructurada en tres actos y situada en el Calatayud de 1830, narra las pasiones vitales y amorosas de la joven Dolores que, seducida por el barbero Melchor, es pretendida a la vez por Patricio, un mercader ricachón, y por el sargento Rojas; también de ella se enamora locamente el seminarista Lázaro. Un complicado entramado de pasiones que desencadena la lucha por la protagonista entre Lázaro y Melchor, con el fatal desenlace de la muerte de este último de una puñalada.

**Madurez compositiva.** Para Antoni Ros Marbà, que estuvo al frente de la única grabación existente de la obra, ésta representa la madurez de Bretón como compositor, y “se encuentra muy en la línea del último Verdi, el de *Otello* o *Falstaff*, no tanto por la estética sino más bien por los patrones musicales y dramáticos que estructuran la obra”. El director barcelonés destacada asimismo las influencias que “como tantos compositores de la época”, demuestra Bretón, “sobre todo en el segundo acto, donde aparece el *leitmotiv* wagneriano a la vez que se pueden encontrar ecos de la *Carmen* de Bizet”. Para Ros, que inauguró el último Festival de Granada con el archipopular sainete madrileño de Bretón *La verbena de la Paloma*, *La Dolores* es “una obra eminentemente teatral que funciona a la perfección sobre la

escena, al contrario que otras óperas costumbristas que vinieron después, como *La vida breve* de Falla o *Goyescas* de Granados, que dramáticamente resultan un fiasco”.

Un hecho que constata el responsable escénico de este nuevo montaje, José Carlos Plaza, para quien *La Dolores* supone, tras *Divinas Palabras*, *Las Golondrinas* y *Er-*

una prostituta. La pérdida de su honor la convierten en una víctima de una sociedad terrible y represora. La Dolores es un ser diferente en un pueblo mediocre dominado por las tres grandes fuerzas vivas: el dinero, el Ejército y la Iglesia”.

En el momento de idear la concepción teatral de la obra, Plaza se vio tentado por la doble posibilidad

de la ensoñación de los hombres y mujeres que la están escuchando”. Plaza ha hecho uso de proyecciones audiovisuales para dar salida a esta ensoñación colectiva que visualmente se configura en seis pantallas que irán trasladando lo que ocurre en el interior de los personajes: “Sensaciones y emociones presentes en la obra como la miseria, la mezquindad, la envidia, la tortura, la pedantería o la vanidad, se irán traduciendo en imágenes”, señala el director.

## Una equilibrada temporada

POR JOAN MATABOSCH

LA nueva temporada del Teatro Real es un ejemplo de equilibrio que viene a demostrar, una vez más, la competencia y la habilidad de Emilio Sagi como programador. Pero no se trata únicamente de una temporada equilibrada, sino de una propuesta excelente en la elección de los títulos, los directores, las puestas en escena y los cantantes. Algunos títulos demostrarán la madurez del Real como la complejísima *Die Frau ohne Schatten* (*La mujer sin sombra*) de Richard Strauss, una de esas óperas que es un lujo en la programación de cualquier teatro aunque sólo sea porque muy pocos pueden permitírselo. Hay novedades muy atractivas como *L'Upupa* de Henze. En cuanto a los directores de escena, la programación acoge una destacada nómina de nombres españoles desde José Carlos Plaza hasta Gerardo Vera o La Fura dels Baus, además del propio Emilio Sagi. A su lado, destacan producciones invitadas prestigiosas como el *Lohengrin* de la Deutsche Oper Berlin (que en su día dirigió Götz Friedrich) o la singular *Frau kabuki* de la Bayerische Staatsoper de Múnich. Directores de orquesta de la relevancia de Antoni Ros Marbà, Paul Daniel, Pinchas Steinberg o Marc Minkowski se alternan con el titular del Real, López Cobos. Y cantantes de la talla de Bayo, Caballé, Marróc, Meier, Zajick, Flórez, Bros, Seiffert, Álvarez, Bruson o Titus encabezarán los repartos. Una oferta, pues, sencillamente extraordinaria, digna de uno de los grandes teatros europeos del momento. ■

*nani*, su cuarta colaboración con el Real. Plaza reconoce que desconocía la trascendencia de este título y asegura haber descubierto una obra con una música profunda y emocionante, “a la que acompaña una dramaturgia extraordinaria y unos personajes de una complejidad difícil de encontrar”. Para el dramaturgo, la leyendaria protagonista posee una gran fuerza como personaje: “Es un símbolo de independencia. Se trata de una mujer que, por llevar una vida sexual libre, ya es considerada como

de llevar a cabo una reconstrucción fiel al momento histórico en el que transcurre la acción—algo, a juicio del dramaturgo “sin interés actual”—o trasladar la obra a otra época. Finalmente Plaza prefirió “profundizar en el interior de *La Dolores*”. De esta forma, basándose en el mito, ha hecho que la ópera dé comienzo en una estación de tren, “tal como los autores la escucharon. Como una leyenda, la historia corre de boca en boca sin quedar la historia reflejada literalmente sino a través de la ima-

**Escenografía de Marty.** Para la escenografía Plaza se ha servido de uno de sus colaboradores habituales, el pintor salmantino Enrique Marty, quien “ha desplegado una capacidad pictórica impresionante para plasmar la idea que yo tenía del drama. La escena está muy inspirada

en Sorolla, Valle-Inclán, Goya o Buñel, pero no tiene una estética tenebrista, sino todo lo contrario, hay una explosión de colores muy fuertes”.

Para Plaza, *La Dolores* va más allá de los tópicos sobre nuestro país que se recogen en obras como *Carmen* de Bizet,

que ya había alcanzado por aquel entonces enorme fama: “Su raíz trasciende lo español y abarca toda la cultura occidental. Su temática es de gran actualidad: la fuerza del dinero, de la religión, y la presencia tremenda de un ejército, temas siempre muy candentes”. En este sentido, Plaza propone una visión universal y no localista, “por el carácter profundamente transgresor y revolucionario que tiene la obra”.

La parte vocal de esta producción está encabezada por la portuguesa Elisabete Matos—que deberá hacer frente a un exigente papel para una soprano lírico-dramática—, el tenor mexicano Alfredo Portilla, la mezzosoprano Cecilia Díaz, además de los barítonos Ángel Ódena y Stefano Palatchi.



L'UPUPA DE HENZE

CARLOS FORTEZA

# Sebastian Weigle

## “La orquesta es el soporte y no el asesino del cantante”

El estreno de *Boris Godunov* de Mussorgski en el Liceo tiene como gran aliciente la presencia en el foso de Sebastian Weigle. Será el nuevo responsable musical del coliseo barcelonés durante los próximos tres años y en esta misma temporada asume también *Parisífal* con Domingo. El maestro alemán avanza para El Cultural algunas claves de su trabajo.

NACIDO en Berlín, la carrera de Sebastian Weigle se ha desarrollado sobre todo en su ciudad natal. Inició su actividad musical como trompa solista en la Staatskapelle de la capital alemana, a las órdenes de Barenboim, que se convertirá en su principal mentor y apoyo. Ha dirigido más de cincuenta representaciones en la Staatsoper y ha bajado al foso de teatros de peso como el Metropolitan, la Chicago Lyric Opera o la Ópera de Sydney así como algunos de los más reconocidos de su país. También ha dirigido formaciones de primer orden desde la NHK de Tokio a la Filarmónica de Bergen, compatibilizando su labor como titular de la New Berlin Chamber Orchestra. Para Weigle, la experiencia de más de diez años como instrumentista fue de gran utilidad ya que “vi el trabajo de numerosos directores, de qué modo con sus gestos, con su cuerpo, la música llegaba o no a los intérpretes. Para mí era muy importante analizar qué y cómo funcionaba en cada uno para aplicarlo a mí mismo”.

—Es de suponer que ello le habrá proporcionado una concepción de lo que es una orquesta de foso.

—Sea de foso o no, la orquesta es como una especie de familia. Claro, tiene que haber uno que dirija, pero en realidad, lo que hay que conseguir es aceptar a cada uno como es y aprender de todos. Es fundamen-

tal construir una atmósfera positiva. Ya se ha acabado el tiempo de los directores-dictadores y ahora debemos trabajar todos juntos.

—¿Qué le ha aportado Daniel Barenboim como maestro?

—Lo que más admiro de él es su calidad como músico, su manera de expresar las ideas convertidas en sonidos, el modo como consigue que toda la orquesta construya una frase. Conoce todo de la música y, sobre todo, la relación entre el tiempo y el espacio que interactúan con ella.

### Punto de partida

—Acaba de dirigir un concierto sinfónico con su nueva orquesta, ¿cuál es el punto de partida?

—La interpretación de *La canción de la Tierra* de Gustav Mahler fue un éxito. Todavía me siento asombrado al constatar los espléndidos resultados tras sólo cinco días de trabajo. El nivel de base es, para mí, entre bueno y muy bueno y, claro, quiero que sea siempre muy bueno. Pero hay un potencial muy considerable. De hecho no me lo esperaba tan alto. Y trabajando con el coro unas horas también creo que podemos ir en una línea muy co-

herente y con excelentes resultados.

—Las orquestas de ópera siempre se sienten un tanto menospreciadas por su lugar en el foso.

—Sin embargo, la orquesta tiene una importancia esencial que, si se desmanda, puede arruinar una representación con increíble facilidad. En cada actuación, el director tiene que mirar a cada músico a los ojos, más que estar únicamente pendiente del escenario, para que todos sientan su importancia y su responsabilidad en el resultado general. Hay que luchar en todo momento para que la orquesta, como colectivo, no sienta que su papel es secundario. Aquí el papel del director es más psicológico que otra cosa. En realidad

**“Hay que mentalizarse para que cada representación sea, como mínimo, igual a la primera que, al ser estreno, parece que genera más expectación. No se debe caer en la vagancia que lleva a la rutina aunque una cierta relajación pueda resultar positiva”**

tiene algo de mágico el peso de la batuta, ya que debe proporcionar una electricidad al colectivo y que, de no estar ahí, se cae. Es un rol muy agotador porque en cada representación debes conseguir el cien por cien. Y los cantantes han de sentirse cómodos con él, porque saben que va a estar a su lado en todo momento.

—Sin embargo, cuando hay tantas representaciones, reconocerá que es posible caer en una cierta rutina.

—Hay que mentalizarse para que



cada representación sea, como mínimo, igual a la primera que, por ser un estreno, parece que genera más expectación. Luego hay un desarrollo en la interpretación que puede ser muy positivo, porque se consigue que la cuarta representación, o la octava, resulten mejor incluso que el estreno. Y no se debe caer en la vagancia que lleva a la rutina. Tampoco es malo que se busque una cierta relajación en el trabajo colectivo, ya que ello te puede permitir

## Una selección ejemplar

POR EMILIO SAGI

DESDE mucho antes de ser nombrado director artístico del Real, sentí una gran admiración por el trabajo de Joan Matabosch en el Liceo ante su permanente búsqueda de nuevos títulos así como por el balance tan equilibrado entre intérpretes y producciones, servidas por directores reconocidos. Pero tengo que señalar que, entre todas, la que se inicia el próximo miércoles me parece la más interesante. Así, creo que debe elogiarse la apuesta que supone abrir la temporada con *Boris Godunov* y con un estreno, *Gaudí*, de Guinjoan, que seguro va a ser del máximo interés. Luego hay mucho que destacar, caso del *Parsifal*, en la estupenda producción de Lehnhoff que supondrá el regreso de Plácido Domingo; el magnífico *Rigoletto*, coproducción con el Real, de Graham Vick o la simpática y muy inteligente lectura del *Elisir* de Donizetti por Mario Gas. Es todo un lujo contar con la excepcio-

nal recreación de Robert Carsen, uno de los directores de escena más admirados, para *El sueño de una noche de verano* de Britten o *La Gazetta* de Rossini en la genial lectura de Dario Fo. Y sin olvidar la *Turandot* de Espert, convertida en un clásico. Por el Liceo pasarán batutas importantes, desde Peter Schneider a López Cobos, y hay un listado de cantantes de primera como Matti Salminen, Mariella Devia, María Bayo, Carlos y Marcelo Álvarez, Montserrat Caballé... Y aunque sé que Matabosch querría hacer más producciones propias, la selección en la temporada que se inicia es ejemplar. ■



BORIS GODUNOV EN EL MONTAJE DE DECKER

doso y, en general, todos los cantantes se quejan de que las orquestas tocan demasiado fuerte.

—En la ópera, la orquesta siempre es el soporte y no el asesino del cantante. Claro que Wagner o Strauss escribieron tres y cuatro f, pero ahí se busca el equi-

librio que permite que las voces se escuchen. Hay que encontrar las posibilidades dinámicas que ofrecen los instrumentos o jugar con los múltiples timbres de la orquesta.

### Puesto no adecuado

—También las acústicas tienen un peso considerable.

—Mucha gente no es consciente de que el puesto que tiene el director musical en el foso no siempre es el más adecuado para percibir los resultados conjuntos. Ahí el oficio ayuda a resolver las limitaciones. Porque tú crees que todo está yendo bien, y sin embargo, a lo mejor la orquesta está sonando muy fuerte o no se oye.

En mi opinión, para esto lo más eficaz es contar con buenos asistentes, gente en la que confíes que te transmita lo que funciona o no.

—Por cierto, ¿cómo valora la acústica del Teatro del Liceo?

—La verdad es que he estado unas cuantas veces como espectador pero todavía es un poco pronto para opinar. Asistí a un *Peter Grimes* excelente y yo, en su día, hice una *Flauta Mágica* en la que intenté sobrevivir (se ríe) en unas representaciones sin ensayos. Hasta ahora mi experiencia en Barcelona es pequeña y me parece prematuro hablar, sin pleno conocimiento de causa, de lo que funciona o no.

—Llama la atención que su debut sea con una ópera rusa.

—Es que me gusta mucho la música rusa. Siempre me he sentido muy próximo a Shostakovich, Chaikovski, Borodin. Me siento muy cómodo en este repertorio en el que es esencial el trabajo de los colores orquestales. En el caso concreto de *Boris Godunov*, me siento muy próximo

porque ya la dirigí, en esta misma producción, en la Ópera de Amsterdam. Me gusta además la versión original de Mussorgski que demanda un trabajo muy preciso en las dinámicas y en los colores. Además en nuestro caso, disponemos de un reparto excepcional.

—¿Cómo es su relación con Joan Matabosch, el director artístico? Porque a veces no es fácil saber hasta dónde llega el director artístico y hasta dónde el musical.

—Hay quien prefiere tener todo el control en una única mano. Pero no es mi caso y, sinceramente, mi sensibilidad va en la línea del Liceo. Yo necesito un colaborador artístico y con él me siento muy contento y respaldado. Tenemos una responsabilidad cincuenta a cincuenta. Hablamos de todo, comentamos los problemas y entre nosotros hay una excelente relación. En mi opinión, la dirección artística da el impulso y el director musical lo sigue.

LUIS G. IBERNI



ANTONI BOFILL

obtener otros colores, nuevas ideas.

—¿Nunca ha caído en esa rutina?

—Hasta ahora no. Me gusta mucho hacer música, es parte de mi vida, la amo con locura y me hace sentirme feliz. Pero cuando era músico, a la hora de enfrentarte con un director vago o pasota, ¡uff....! Es terrible cuando te encuentras con alguien a quien no le gusta la obra que dirige. Y ahí en el atril el músico debe acudir a su responsabilidad e intentar ser serio aún cuando la situación pueda no serla. Yo creo que los directores, lo mismo que cualquier intérprete, deben saber decir que no si la obra no le va o no le gusta.

—Vivimos en un mundo muy rui-

## Las Tres Culturas

ERA, lo es aún, un gran nombre. El proyecto de tres teatros dedicados a cualquier tipo de espectáculo musical y al propio teatro era, quizá lo sea aún, un gran proyecto. Pero el arte y la especulación son muy difíciles de conciliar.

El Ayuntamiento de Álvarez del Manzano cedió al empresario José Luis Moreno unos terrenos en Hortaleza en una operación que en su día fue objeto de polémica. Moreno presentó el proyecto en abril, defendiéndolo con gran entusiasmo el renombrado arquitecto Ignacio Vicens. El actual alcalde madrileño asistió para elogiar la iniciativa privada, el empuje de Moreno y dejar muy claro que, aparte de los terrenos cedidos temporalmente, el ayuntamiento no aportaría ni un euro más. Este anuncio sorprendió a Montserrat Caballé, presente en calidad de futura directora del teatro lírico de casi tres mil plazas y a su hermano Carlos, persona muy introducida en el mundo económico musical. Allí se enteraron que sólo se contaba con fondos de José Luis Moreno y no sólo para la construcción, sino también para un mantenimiento posterior que fácilmente habría de superar los sesenta millones de euros anuales. Sólo se entiende la refinanciación del proyecto a base de un negocio inmobiliario adicional: el previsto centro comercial y quizá la urbanización de terrenos en los alrededores. A aquella presentación asistió también José Cura, informado tres días antes tomando un café tal y cómo se contó, como futuro director musical. Así quedaron las cosas, pendientes de la primera piedra para septiembre y del anuncio en octubre de la programación completa para la primera temporada, ¡la 2005-2006!

Este verano fracasó el intento de Moreno de hacer ópera en la madrileña plaza de Vistalegre. Cura comentó a los íntimos que iba a por todas, que quería la dirección total aunque fuese empujando a Caballé. Pero este verano también, el dos de julio, Montserrat y su hermano enviaron una carta a Moreno y a varias instancias político-culturales anunciando su separación del proyecto. No han recibido aún contestación, como nadie ha vuelto a oír nada respecto a la colocación de la primera piedra o la futura programación. ¿Cuál es realmente la situación del proyecto? José Luis Moreno habría de decir algo en breve.

**GONZALO ALONSO**

## Carmen a la inglesa en Tenerife

DE vez en cuando, en las pequeñas temporadas, tras una aparente y casi siempre verdadera modestia, se localizan cosas de mucho interés. Es el caso del remozado Festival de Ópera de Tenerife, que reúne, desde hoy mismo al 20 de noviembre, tres títulos célebres. La producción más significativa, *Carmen* de Bizet (en la imagen), proviene del Festival de Glyndebourne y se debe a David McVicar, cuyas ideas serán aquí servidas por otro colega, Lee Blakely. La hasta cierto punto innovadora propuesta escénica será pues-



**CARMEN EN LA PRODUCCIÓN DE DAVID MACVICAR**

ta en música por Timothy Redmond, un joven director británico muy cercano a la música contemporánea tras sus estudios con Boulez. El nombre más relevante del reparto es el de la mezzo sueca, nacida en 1962, Charlotte Hellekant, que se dio a conocer en 1997 por su intervención salzburguesa en *El Gran Macabro* de Ligeti, ópera que ha grabado para Sony. Recientemente ha abordado el personaje de la cigarrera sevillana. Carlo Guido es un tenor valiente, lo que hoy se entiende por un *spinto*. Ha cantado don José hace muy poco. Con ellos estarán Virginia Wagner, Paul Revés y Wojtek Drabowicz.

## Walkiria a la rusa

DESDE el próximo domingo, el maestro Valeri Gergiev baja al foso del Metropolitan de Nueva York para afrontar *La walkiria* de Wagner, un título con el que ha obtenido importantes éxitos en el Festival de Baden Baden. El reparto, presidido por Plácido Domingo, incluye a Olga Sergeeva como Brünnhilde, también celebrada en la ciudad alemana, así como Margaret Jane Wray y otro ruso, Vladimir Vaneev, como Wotan. El montaje es el histórico de Otto Schenk con decorados de Schneider-Siemssen.

Pero la temporada se abre, como hemos dicho, hoy mismo con un título más entrañable —cuanto que, además, según su libreto, sucede en una indeterminada aldea del norte de España—, *L'elisir d'amore* de Donizetti, en una producción del turinés Davide Livermore, que ya ha trabajado la ópera en teatros de Bari y Savona. Víctor Pablo, un director musical que es capaz a veces de bucear con soltura en estos mundos de cálida y melodiosa sentimentalidad romántica, en su versión más poética e irónica, está en el foso.

En el escenario se sitúan voces muy aceptables: el tenor Giuseppe Filianotti, inseguro pero de hermosa calidad tímbrica, el barítono Vittorio Vitelli, áspero de emisión pero profesional, el eficaz caricato Alfonso Antonozzi y las jóvenes sopranos Ana Maria Dell'Oste y Soledad Cardoso.

*La bohème* es el título que cierra la breve *stagione*. Se presenta en una moderna producción del Teatro de Klagenfurt firmada por un hombre que es relativamente reciente en la ópera, pero que está muy a la última, Dietmar Pflegel. La dirección musical está en manos de un maestro en pleno ascenso, el neoyorkino Arthur Fagen, asistente en tiempos de Dohnányi y Levine, actual titular de la Filarmónica y de la Ópera de Dortmund. El nuevo tenor albanés Giuseppe Gipali es uno de los atractivos de estas representaciones. A su lado, la griega Alexia Voulgaridou, será Mimí, papel con el que ha triunfado no hace mucho en el Festival de Bregenz. El resto del reparto incluye a Erla Kollaku, Marcin Bronikowski, Michele Scheliomanski y Giuseppe Altomare. **A. R.**

## Entre los grandes

EL barítono español Iñaki Fresán será uno de los protagonistas del Festival Internacional de Órgano de León el próximo sábado, acompañado de Presentación Ríos. Hay que destacar el hecho de que ha sido invitado al ciclo de Lied de Bremen, uno de los más importantes de Alemania y en el que el cantante navarro actuará a primeros de octubre junto a figuras de la talla de Andreas Scholl, Felicity Lott o Thomas Hampson. Acompañado por Jorge Robaina, ofrecerá obras de Ibert y Ravel en torno al Quijote.

El próximo martes se inicia la temporada de la Orquesta de la Comunidad de Madrid en el Auditorio Nacional. Bajo la responsabilidad musical de José Ramón Encinar, la formación madrileña ofrece uno de los ciclos más consistentes, variados e imaginativos, que se destaca por su apuesta por los estrenos.

No hay usualmente artistas de relumbrón, especialmente mediáticos, en esta temporada pero la consistencia y el didactismo son innegables. Son veintiún conciertos divididos en tres abonos. Un modelo que se complementa muy bien con las temporadas de las otras orquestas de la capital.

Atendamos primero a los estrenos. Una llamada de interés, en primer término, para la *Sinfonía nº 3*, *El viaje múltiple*, de Jesús Rueda, sólido creador, que posee una insólita sabiduría orquestal y unas dotes constructivas de primera magnitud. El siempre sugerente Carlos Cruz de Castro, amigo del *ostinato* y de las tintas fuertes, presenta su suite *La sombra del inquisidor*, mientras el cálido y sensual melodista Claudio Prieto ofrece su visión de Vicente Aleixandre en *Al poeta, al fuego, a la palabra*. Otro músico capaz de entretejer las más variadas texturas es Jesús Torres, que estrena un *Concierto para acordeón*. Agustín González Acilu, por su parte, siempre sorprendente en sus rompedoras ideas, presenta un *Triple concierto*. Queda la incógnita de Cuevas, ganador, con *Airi's*, del Concurso de composición "Joaquín Rodrigo".

Al lado de estas obras aparecen la orquestación que el veterano Manuel Angulo ha hecho de los *Seis poemas líricos de Juana de Ibarbourou* de Julio Gómez, su maestro, y *Vendaval*,



JOSÉ RAMÓN ENCINAR,  
TITULAR DE LA ORCAM

DIEGO SINOVA

## La Orquesta de la CAM apuesta por el nuevo repertorio Madrid, de estreno

una de las últimas partituras sinfónicas de Luis de Pablo. Por la serie corre el refrescante aire de la música de Félix Mendelssohn, con sus cinco sinfonías, servidas por Salvador Mas, Edmon Colomer, Alberto Zedda, Miguel Groba y Helmut Rilling. Otras composiciones importantes del repertorio, no siempre muy tocadas, son, por ejemplo, la *Sinfonía nº 1* de Shostakovich, *Das knaben Wunderhorn* de Mahler (con dos cantantes muy respetables, como Marjana Lipovsek y Andreas

Schmidt), *Aparebit repentina dies* de Hindemith y *Ritratto di Don Chisciotte* de Petrassi (estreno en España).

**Atractiva combinación.** Merecería la pena reproducir, por su lógica y novedad, muchos programas. Citemos solamente dos: *Offrandes* (sobre textos de Huidobro y Tablada) de Varèse, *Seis poemas* (sobre textos de Juana Ibarbourou) de Gómez/Angulo, antes citados, *Canción desesperada* (sobre textos de Neruda) de Francisco Otero *Serenata op. 42* (so-

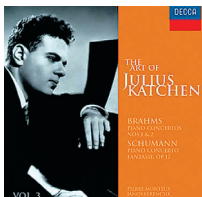
bre textos de Neruda) de Ginastera; y esta atractiva combinación de la Orquesta de Lorraine dirigida por Jacques Mercier: *La Péri* de Dukas, *Poèmes pour Mi* de Messiaen y *La tragédie de Salomé* de Schmitt.

El Coro —que estará el próximo 25 y 29 de octubre en Pekín y Shanghai, en una breve gira con obras españolas—, protagoniza a las órdenes de su director Jordi Casas algunas interesantes sesiones: Schütz, Purcell, Rodolfo Halffter y Hindemith; *Pasión según San Juan* de Bach; Cinco canciones de Haydn, *Miriam's Siegestesang* de Schubert y las *Vísperas de Confesor* de Mozart. Mencionemos asimismo *El Mesías* dirigido por Fabio Biondi.

El 15 y el 16 de octubre la Orquesta de la Comunidad hace un viaje a la importante Bial de Venecia (donde se estrenó, por ejemplo, en 1951, *La carrera de un libertino* de Stravinski). Presenta obras lógicamente de estos tiempos. Por parte española programa *Taqsim* de Sánchez Verdú, *Áfrika (Concierto para marimba)* de Erkoreka y *Vendaval* de Luis de Pablo (que aparece, según se ha visto, en la programación de abono), *Ápeiron* de Posadas y una de las piezas sinfónicas más apabullantes de Paco Guerrero, *Coma Berenices*. Dirigen Encinar y Luca Pfaff.

ARTURO REVERTER

## DISCOS



**JULIUS KATCHEN**  
BRAHMS/SCHUMANN  
VARIOS DIRECTORES  
DECCA 460 828 2

PESE a su corta vida (1926-1969), Katchen tuvo siempre un calendario permanentemente apretado y desplegó multitud de ocupaciones. Su juego pianístico aunaba la energía, la fuerza, el fraseo incendiario, la precisión, la proeza hercúlea con el más simple y exquisito detalle poético y el lirismo más calmado e interiorizado, en una fusión magnífica de vectores contrarios: “el día y la noche”, que decía su amigo, el compositor Ned Rorem. Estos dos discos, con obras que Decca redistribuye, nos lo acercan a dos de los autores que más amó y tocó. Los dos *Conciertos* de Brahms poseen en sus dedos todo el arrebató y la pasión romántica que los definen, al tiempo que aparecen marcados por una construcción de notable diafanidad. A ello contribuyen los espléndidos acompañamientos de dos estupendos maestros, como Monteux y Ferencsik, mejor y más fino el primero. Schumann se nos acerca a través de una sensacional interpretación del *Concierto en la menor*, llena de fuego poético, sabiamente administrado por la batuta de Kertesz. **A. REVERTER**



**CANTE DE LAS MINAS**  
FESTIVAL FLAMENCO  
VARIOS ARTISTAS  
RTVE 62064

EL Festival de Cante de las Minas, que se celebra desde hace 44 años en La Unión, se ha convertido en una de las citas más importantes con el cante, el toque y el baile. Por aquella localidad murciana han pasado indiscutibles figuras del arte jondo actual cuando eran sólo jóvenes promesas. La obtención de la Lámpara Minera, máximo galardón que se concede en el certamen, supuso para Mayte Martín, Miguel Poveda o Ginesa Ortega un salto fundamental en sus carreras. El sello RTVE ofrece la posibilidad de escuchar los cantes que les llevaron al éxito. Los cinco compactos ahora reeditados incluyen 70 temas recogidos en directo a lo largo de diversas ediciones. Piezas tan jugosas como la malagueña que el gran Bernardo de los Lobitos interpretó en 1967, la soleá y las alegrías que cantó Fosforito en 1978 y la última tanda de cantes mineros que hizo Juanito Valderrama en La Unión. Resulta refrescante recordar el eco de voz que tenía Carmen Linares en 1976 y comprobar la maestría de Encarnación Fernández. **A. GRIMALDOS**



**G. F. HAENDEL**  
OBRAS PARA FLAUTA DE PICO  
A. MARÍAS, FLAUTA  
WARNER 5046701452

GRABACIÓN ya añeja, de 1998, de las seis *Sonatas* integradas en este pequeño ciclo haendeliano: las *HWV 360, 362, 365, 367, 369 y 377*. A ellas se añaden el *Trio para dos flautas y continuo HWV 405*, una primera versión de la *HWV 367* y un arreglo de la *Sonata para violín en sol mayor HWV 358*. Partituras de excepcional belleza melódica, llenas de inventiva y vitalidad. Marías otorga una especial serenidad a la interpretación, que tiene su sello, con amplios fraseos, acentos en algún caso arrebatados y discretas ornamentaciones. Su sonido es personal y su musicalidad, intachable. Pero, aunque hay pasajes de gran dificultad, como los del Presto de la *HWV 367*, salvados con fortuna, en otras ocasiones se está lejos de la perfección. No la tiene el chelista Alain Gervreau, que constituye el continuo con el clave de Rosa Rodríguez: su dicción es en ocasiones algo espesa. No ayuda siempre la toma sonora, un poco oscura y no muy presente. Con todo, una muy digna traducción de estas obras, en la línea del tan admirado Brüggén. **A. R.**

## Libertino y seductor

**GIOACCHINO ROSSINI**

*LE COMTE ORY*. ORQUESTA DEL TEATRO COMUNALE DE  
BOLONIA. JESÚS LÓPEZ COBOS, DIRECTOR  
FLÓREZ/BONFADELLI/MILES/TODOROVITCH  
DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 502 2

ROSSINI estaba tan convencido de las virtudes de su ópera *Il viaggio a Reims*, escrita para la coronación de Carlos X de Francia, que no estaba dispuesto a que cayese en el olvido tras unas pocas funciones. Con su habilidad para recortar y pegar, extrajo la mayor parte de sus números y elaboró con ellos *Le Comte Ory*, una extraordinaria *opéra-comique* sobre la historia de un noble que, en ausencia de un caballero que se ha ido a las cruzadas, corteja a su esposa entrando en el castillo disfrazado de monja.

La obra, seguramente por su argumento, dejó de presentarse hasta el siglo pasado, cuando fue recuperada en Glyndebourne por el excelente tenor barcelonés Juan Oncina. La actual grabación está recogida en el Festival de Pésaro de 2003 y sirve de perfecto lucimiento para el tenor de moda, Juan Diego Flórez, por su proverbial elegancia, belleza de línea, pureza de emisión, seguridad en los agudos y capacidad histriónica. Stefania Bonfadelli le da justa réplica en una seductora Condesa Adèle, y tanto Marie-Ange Todorovich en el paje Urbain (también enamorado de la dama, lo que provoca un bellísimo terceto lleno de sensual ambigüedad) como Alastair Miles en el Gobernador, completan adecuadamente el elenco. Al frente del Coro de Cámara de Praga y la Orquesta del Comunale de Bolonia, Jesús López Cobos brinda un Rossini elegante y flexible, siempre animado pero con un gran cuidado por las texturas instrumentales, convirtiendo esta versión en la primera opción discográfica de la obra. **RAFAEL BANÚS**



IMAGEN DE  
SATÉLITE DEL  
HURACÁN IVÁN

La sucesión de huracanes cada vez más virulentos en las zonas tropicales hace pensar una vez más en el cambio climático como explicación del fenómeno. Uno de los últimos en castigar el área del Caribe ha sido el Iván, que ha alcanzado las categorías más altas en la escala de agresividad. Luis Balairón, jefe del Servicio de Predicción del Clima del Instituto Nacional de Meteorología, responde para El Cultural a cuestiones como la denominación de cada uno de ellos, características de sus variantes y la relación existente con el El Niño.

## Ojo con el huracán

### ¿Qué está pasando? ¿Es el Cambio Climático?

EL término “huracán” es un término antillano que proviene de un vocablo azteca de similar sonido cuyo significado es “dios de los vientos”. En China, el término utilizado para el mismo fenómeno es “tifón” y proviene del término “tafung” o viento violento. La estadística de los últimos 30 años arroja el resultado de

unos 80 ciclones-tormentas severas anuales en todo el mundo, con pérdidas de 1.500 millones de dólares y de 15.000 muertos. Los dos términos citados son los más llamativos y se unen a otras terminologías de otras zonas del mundo para designar “ciclones tropicales fuertes”, genéricamente denominados “tormentas

tropicales” que adoptan nombres como huracanes, tifones, ciclones tropicales severos o tormentas ciclónicas severas, según las zonas del mundo. Técnicamente, un ciclón tropical es un sistema de presiones bajas situado sobre aguas tropicales o subtropicales, con convección organizada y en el que los vientos cir-

culan de forma ciclónica, es decir en el sentido contrario a las agujas del reloj, en el hemisferio norte. Pero no deben confundirse con los ciclones normales en nuestras latitudes que provienen de la actividad del llamado frente, diferentes tanto en su origen dinámico como en su evolución posterior. El propio término

de “viento máximo sostenido en la superficie” contiene matices diferentes según los lugares, aunque la Organización Mundial de Meteorología sugiere utilizar el promedio de 10 minutos para obtener una medida sostenida. Sin embargo, centros especializados como el Centro Nacional de Huracanes (NHC) y el Centro Conjunto de Alerta de Tifones (JTWC) de EE.UU. utilizan el promedio de un minuto para obtener los vientos sostenidos y esta diferencia complica la comparación estadística del número de incidentes ocurridos.

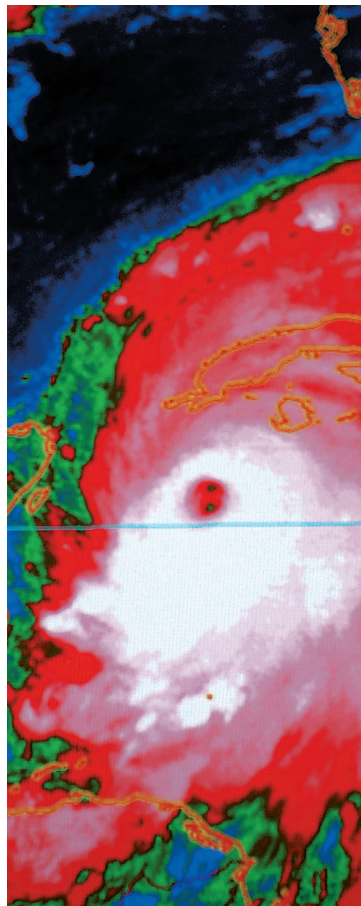
**Cuestión de género.** La tradición de utilizar nombres de mujer en orden alfabético para denominar este tipo de estructuras finalizó en 1979 por iniciativa de la Organización Mundial de Meteorología (WMO) y el Servicio Nacional de Meteorología (NWS) de Estados Unidos, al introducir nombres de hombres y de mujer, de forma alterna. Esta costumbre se había iniciado durante la Segunda Guerra Mundial en el Cuerpo Aéreo del Ejército, en los meteorólogos de la Marina de los EE.UU., que controlaban y pronosticaban los ciclones tropicales sobre el Pacífico. Posteriormente, en 1953, se extendió a la Oficina del Servicio Nacional de Meteorología de los EE.UU. Se acepta, por otra parte, que el primer uso de un nombre propio para un ciclón tropical lo hizo un pronosticador australiano que asignó nombres “de políticos que le desagradaban”.

Las relaciones con el cambio climático no son obvias porque el cómputo realizado entre 1970-87 indica menor actividad que el cómputo realizado entre los años 1947-69. Sin embargo, está bien fundamentada la reducción de la frecuencia e intensidad de los huracanes cuando existen episodios de El Niño. En situaciones inversas, conocidas como La Niña, la frecuencia e intensidad de los huracanes aumentan.

En cuanto a su forma, una de las características más fascinantes de un ciclón tropical es la existencia de un “ojo” definido como un área circular bien delimitada en la que los vientos son muy débiles y en la que existe “buen tiempo” y puede incluso verse el cielo azul.

El tamaño medio de un ojo es de unos 30 km aunque puede llegar hasta los 200. Rodeados de una auténtica pared de nubes que visualizan la convección tan intensa presente —o convección profunda— en la que los vientos alcanzan los valores más altos, en ellos el aire desciende, mientras que en la pared del

EL IVÁN, VISTO A TRAVÉS DE INFRARROJOS



vórtice el aire asciende a modo de conjuntos de burbujas. No se comprenden completamente los mecanismos que rigen la formación del ciclón, pero comparte muchas de las causas que ocasionan la formación de tornados, trombas marinas, torbellinos de polvo y remolinos.

Se estructura en bandas concéntricas de nubes de 6 a 12 km de ancho que giran ciclónicamente. El agua marina presenta una temperatura base o de disparo de 27°C, en una capa de más de 50 m de espesor. Los vientos alisios convergen cuando se producen y fuerzan la convección en la zona intertropical. Los huracanes y sus sinónimos nacen en el mar y mueren al chocar con las costas terrestres. Ese es el momento en el que ocasionan la mayor parte de los daños al producir lluvias torrenciales que se desprenden de casi toda el agua precipitable contenida. La intensidad de los huracanes se describe mediante una escala elaborada por H.S. Saffir y R. Simpson como respuesta a una petición de Naciones Unidas realizada en 1969 para evaluar daños en viviendas de bajo coste.

**Las distintas categorías.** Los EE.UU. utiliza la escala de la intensidad de huracán de Saffir-Simpson en las cuencas del Atlántico y del Pacífico del noreste para estimar el potencial de inundación y de daños a la

propiedad de acuerdo a la intensidad de un huracán: En los de Categoría 1, los vientos oscilan entre 119 y 153 km/hr y producen daños mínimos, principalmente en árboles y casas móviles, anuncios mal instalados y en estructuras pequeñas. Los de categoría 2 y 3 tienen sus intervalos de vientos entre 154-177 km/hr y 178 a 209 km/hr. El huracán Iván ha alcanzado la categoría 4 y con sus 240 km/hr se sitúa en la zona alta del intervalo de 210-249 que define esa intensidad de huracanes. Según esta escala, sus daños, como se ha comprobado, son extremos.

**Daños catastróficos.** Huracanes de la categoría 5, superior y última, como el Mich de 1998, conllevan daños catastróficos, ocasionando destrucción en la casi totalidad de estructuras. Con frecuencia, se debate sobre las posibles soluciones para alterar o destruir el ciclón tropical, en lugar de aprender a coexistir mejor con él. Durante el episodio del huracán, las autoridades aconsejan cerrar y sellar las puertas y ventanas de forma que las diferencias en la presión que hay en el interior de la casa y en la tempestad no aumente lo suficiente como para provocar alguna explosión. Los vientos en un huracán son altamente turbulentos y una ventana o puerta abiertas pueden ser un blanco perfecto.

La razón de estos fenómenos es que la rotación de la tierra establece una fuerza aparente (llamada fuerza de Coriolis) que empuja los vientos hacia la derecha en el hemisferio norte (y hacia la izquierda en el hemisferio sur). Así que cuando una presión baja comienza a formarse en el norte del ecuador, los vientos de superficie fluirán hacia el interior tratando de llenar la presión baja y estos serán desviados hacia la derecha, iniciándose así una rotación opuesta a las manecillas del reloj.

LUIS BALAIRÓN

**Diario de un curioso** La ciencia y las contradicciones del deporte llevan al filósofo José Antonio Marina a profundizar en la “nueva ideología” que arrastra a ambas disciplinas. También ocupa este diario la relación entre cerebro y lenguaje y las leyes de Roger Penrose.

## La ciencia contra el deporte

POR JOSÉ ANTONIO MARINA

**L**a ciencia está revelando las contradicciones del deporte de élite, y metiéndolo en una ratonera. La última olimpiada, con su deprimente juego de policías y ladrones, lo ha puesto de manifiesto. El dopaje es un fruto amargo pero inevitable de una nueva concepción del deporte. Quien no lo utiliza se queda fuera. Antes, lo importante era el deportista, sus condiciones, su habilidad, su esfuerzo. Ahora, lo importante es el triunfo y el récord. El deportista es un mero instrumento—desechable, intercambiable, pignorable, doblable—para conseguirlo. La ciencia, que en un tiempo colaboró beneficiosamente proporcionando conocimientos biomecánicos, que sirvieron para mejorar el rendimiento, se ha unido a la nueva ideología deportiva. En la Universidad de California acaban de descubrir otros dos nuevos esteroides usados por los atletas, pero hasta ahora indetectables. El director del Laboratorio Antidopping dice: “Desde hace años he visto cómo la presión de los juegos olímpicos produce nuevas drogas y nuevas técnicas”. Al público no le importa el dopaje: quiere espectáculo, victorias y récords.

En el ‘Canadian Journal of Applied Physiology’ ha aparecido un estudio demostrando que una molécula llamada interleukina-6 (IL6) avisa al cerebro de que “debe” cansarse. Alterándola, el sujeto no sentiría la sensación de cansancio, y podría entrenar más. Los autores advierten que podría ser utilizada por deportistas poco escrupulosos.

**Dentro de poco la ingeniería genética** entrará en tromba en el deporte. En junio pasado, el ‘New England Journal of Medicine’ publicó un caso que anunciaba un posible camino. Un niño de 4 años víctima de una mutación del gen de la miostatina, proteína importante en el desarrollo muscular, se había convertido en un culturista miniatura. Esto no ha hecho más que empezar. Hace unas semanas investigadores del Salk

Institute de La Jolla (California) anunciaron que habían producido genéticamente un “ratón maratoniano”. Se le había dotado de un gen extra para aumentar la producción de una proteína llamada PPAR-delta, que interviene en la formación de fibras musculares. Posiblemente, dentro de unos años en las olimpiadas no competirán atletas, sino equipos de investigación que usarán cuerpos humanos modificados para conseguir mejores resultados.

**De esto saco una moraleja científica** que no sé si los científicos van a entender. Hasta el siglo XIX, la ciencia era una cualidad humana, igual que el deporte. Era un hábito de pensar. En la actualidad es un conjunto de marcas, como en el deporte. La ciencia física es lo que aparece reseñado en un texto de física. Un científico no es una persona que ha alcanzado una rigurosa forma de pensar, sino un instrumento para conseguir un nuevo teorema, un nueva teoría, un nuevo experimento. Los contenidos de la ciencia progresan, pero la dignidad del científico decae. Como en deporte.

**Durante años me dediqué a estudiar** el lenguaje. Siento por él la fascinación que recoge muy bien una palabra inglesa. ‘Glamour’, un término que hace años se utilizaba para describir el luminoso atractivo de las bellezas cinematográficas, significa “encantamiento mágico” y deriva de la palabra ‘grammar’, gramática. Todo lo que tiene que ver con el lenguaje me parece mágico e inexplicable. Por ejemplo, la localización cerebral de sus funciones. Los afásicos pierden fragmentos de su lenguaje. A veces pueden escribir pero no leer lo que han escrito.



DISCOVER

Son capaces de hablar de flores, pero tal vez no de animales. No encuentran los vocablos o han perdido la sintaxis o no reconocen lo que oyen. Los japoneses, que cuentan con un sistema de lectura silábica (‘kana’) y otro ideográfico (‘kanji’), poseen dos mecanismos neuronales para la lectura, de modo que una lesión puede impedir que lean de una manera y no de otra. Esto viene a cuento porque se ha publicado en ‘Nature’ una investigación sobre la dislexia china y la dislexia anglosajona. Cada una tiene como antecedente alteraciones en distintas zonas cerebrales. Al menos en esto, el cerebro de un chino se diferencia del cerebro de un estadounidense.

**Roger Penrose es un gran matemático** de Oxford que suele hablar de física. Ha conseguido que libros de gran dificultad sean *bestseller*. Acaba de publicar *The Road to Reality*. El subtítulo se adecúa muy bien al personaje: *Una guía completa de las leyes del universo*. El tema le ha llevado la friolera de 1.100 páginas. El libro es en realidad dos libros. En uno expone, con gran ingenio y brillantez, las teorías científicas aceptadas. En otro, sus vislumbres. Penrose cree en la realidad, y no está dispuesto a consentir que la física juegue con ella. Como todo el mundo, piensa que las dos grandes creaciones físicas del siglo XX han sido la teoría de la relatividad y la teórica cuántica. Pero cree que ambas dicen cosas que no tienen ningún significado físico. *Just don't make any physical sense*. Considera que las dos grandes teorías se empantanaron con la noción de “infinito” que no pueden aceptar pero de la que no pueden prescindir. Les mentiría si les dijera que entiendo todo lo que Penrose escribe, pero su lectura es siempre estimulante. ■



ÁLVARO FERNÁNDEZ ARMERO

## “El cine es lo único que da sentido a los fracasos sentimentales”

**PREGUNTA:** ¿Qué ha sentido esta mañana, en el pase de prensa, cuándo el público se reía con la película?

**RESPUESTA:** He recordado la razón por la que me dedico a hacer comedia.

**P:** ¿Diría que esta es su comedia más sofisticada?

**R:** Sí, era una de las premisas fundamentales. Tenía que ser una comedia diferente a las que había rodado hasta entonces. Supongo que tiene que ver con el hecho de que hace pocos años no sabía cómo funcionaba el microondas, y el otro día me descubrí comprando una aspiradora ecológica anti ácaros.

**P:** ¿De qué maestros ha aprendido a hacer cine?

**R:** Todavía soy un estudiante primerizo. Pero de

mayor me gustaría ser como Woody Allen, Billy Wilder o François Truffaut.

**P:** ¿Y en quiénes se ha fijado para esta película?

**R:** He tenido en la cabeza la comedia inglesa actual, que está llena de glamour y de personajes muy interesantes y cercanos.

**P:** Voy a ser un poco impertinente: ¿*El juego de la verdad* sería posible sin *El otro lado de la cama*?

**R:** En lo que a mí respecta sí. Pero seguro que ha creado un interés en el público y la industria sobre ese estilo de comedia. Un interés que antes no había.

**P:** Si *El juego de la verdad* tuviera tanta promoción y se estrenara con las mismas copias que *Mar adentro*, obtendría resultados

similares en taquillas.

¿Verdad o mentira?

**R:** Una de mis aspiraciones en el mundo del cine es no hacerme ese tipo de preguntas.

**P:** ¿Por qué?

**R:** Porque el exceso de ego es algo muy chungo.

Quiero creer que si una película conecta con el público, de una manera u otra, acaba encontrándolo. Claro que es posible que esté horriblemente equivocado.

**P:** ¿El miedo al compromiso que siente Alberto en la película es una enfermedad de nuestros días?

**R:** Absolutamente. No nos comprometemos con nuestras parejas, ni con nuestro trabajo, ni amigos, pero curiosamente sí lo hacemos con nuestro banco. Yo ahora mismo tengo un compromiso de treinta años. ¿No sería estupendo llevar nuestra fidelidad a la banca a otras facetas de la vida más importantes?

**P:** Alcanzar la treintena: ¿Un principio o un final?

**R:** Creo que todo es siempre un principio de algo.

**P:** ¿Cree que las cadenas de supermercados tomarán ejemplo de la película para vender más productos?

**R:** Lo dudo. Pero seguro que comprar sería una actividad mucho más divertida.

**P:** ¿La ironía y el cinismo son los mejores aliados de la comedia?

**R:** En mi caso sí. Necesito de ciertas dosis de cinismo para encontrarme a gusto.

Claro que nunca pensé que llegaría a rodar en una iglesia, y en esta película lo he hecho.

**P:** Si pusieran plazo a su existencia, como ocurre con Ernesto, ¿cuál sería su último deseo?

**R:** Que los médicos se hubiesen equivocado en el diagnóstico.

**P:** ¿Para quién hace las películas?

**R:** Creo que las hago para no sentirme solo. Y también para ver si el mundo de la publicidad se fija en mí como director de *spots* eficaz, limpio y educado.

**P:** ¿Cuál es la mayor responsabilidad de un director de cine?

**R:** Sobre todo, dar seguridad al equipo y a los actores. El problema es que si uno tuviera seguridad no se dedicaría al cine, con lo cual la tarea no es del todo sencilla.

**P:** Explíqueme en pocas palabras qué es el cine...

**R:** Para mí, lo único que da sentido a los fracasos sentimentales.

**P:** En la película, todos los personajes buscan su verdad por el camino de la mentira. ¿Es así como funciona nuestro mundo?

**R:** En una película de Woody Allen, un personaje le preguntaba a otro por el sentido de la vida, y éste le contesta: ¿Y cómo lo voy a saber, si ni siquiera sé cómo funciona un abrelatas? Me parece una de las frases más sabias de la historia del cine. Pues eso, que uno ya no sabe lo que es verdad ni

lo que es mentira.

**P:** *Todo es mentira* y *El juego de la verdad*. En el fondo, ¿no significan lo mismo?

**R:** *El juego de la verdad* cierra un ciclo que comenzó en *Todo es mentira*.

**P:** ¿Es el sexo la mejor excusa para mentir?

**R:** Desde luego, es bastante recurrente. El sexo tiene una relación muy directa con la inseguridad. Y la mentira es muchas veces un bálsamo contra la inseguridad.

**P:** Seamos moralistas: ¿Cuándo está justificado mentir?

**R:** Cuando no aportas nada bueno diciendo la verdad.

**P:** ¿Y cuándo es mejor callar la verdad?

**R:** Cuando lo que pretendes es ensanchar tu ego.

**P:** ¿Miente con frecuencia?

**R:** Mentiría si dijera que no.

**P:** El Gobierno prometió “afectos especiales” para el cine. ¿Qué tipo de “afectos” propondría a la ministra?

**R:** ¿Estamos hablando de política?

**P:** ¿Ha notado algún cambio desde el “cambio”?

**R:** Es pronto para saberlo. De momento, buena voluntad, que no es poco.

**P:** Tengo entendido que nunca ha jugado al juego de la verdad. Y este cuestionario... ¿qué es?

**R:** Una artimaña muy inteligente por parte del periodista para que el entrevistado se suelte de la lengua sin darse cuenta.

**Álvaro Fernández Armero (Madrid, 1969) se dio a conocer con el corto *El columpio*, en el que Coque Malla y Ariadna Gil protagonizaban un romance imposible en el andén del metro. Debutó en el largometraje hace diez años con la comedia *Todo es mentira*, a la que siguieron *Brujas y Nada* en la nevera, revelándose como un gran director de actrices. Su trabajo *El arte de morir* dejó claro que el thriller no es lo suyo, y ahora vuelve a la comedia romántica con *El juego de la verdad*.**



GUSI BEJER

CARLOS REVIRIEGO



CRISTO EN EL HUERTO DE LOS OLIVOS, 1889. NORTON GALLERY OF ART (PALM BEACH, FLORIDA)

Desde el 28 de septiembre y hasta el 9 de enero, Madrid acoge la que sin duda es una de las exposiciones del año: *Gauguin y los orígenes del simbolismo*. Una muestra que, comisariada por Guillermo Solana y organizada por el Museo Thyssen-Bornemisza y la Fundación Caja Madrid, reúne en las sedes de ambas instituciones más de 180 obras de Gauguin y otros artistas de su tiempo: Van Gogh, Cézanne, Bonnard, Degas, Picasso... Un maravilloso paseo por la pintura con los maestros de la línea y del color.

# Gauguin

## en los orígenes del arte contemporáneo

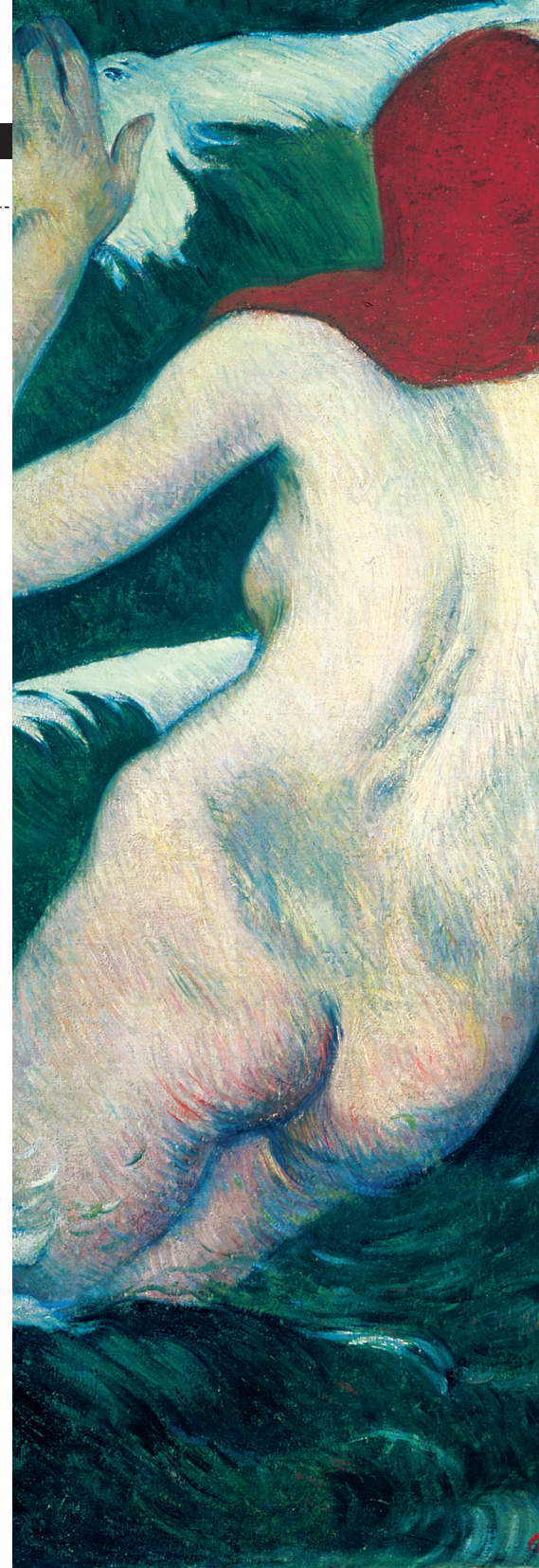
POR VALERIANO BOZAL

**T**an abierta como la propia historia del arte contemporáneo, esta exposición, *Gauguin y los orígenes del simbolismo*, dirige nuestra mirada en varias direcciones. La más explícita es aquella que registra el diálogo del artista con otros pintores, con Pissarro, Cézanne, Degas, Émile Bernard y Van

Gogh, en primer lugar, con Sérusier, Bonnard, Denis, Vuillard, después. El diálogo no termina aquí: es muy complejo el que establece con el impresionismo y el simbolismo, también el que enlaza con el primitivismo y el clasicismo. En ocasiones adquiere un sentido que podemos calificar de negativo, se rechaza el impresionismo, pero

nunca es unilateral: el rechazo del impresionismo se matiza con la aceptación de Pissarro y de Degas. Otro tanto sucede con un tema clásico, la pastoral: Gauguin acepta a Corot, por el que siente gran admiración, pero no a Millet.

La exposición evita la presentación de un Gauguin cerrado y tópico: no rehuye el tópico



## LA EXPOSICIÓN

tras abandonar a su familia para dedicarse sólo a la pintura: “Mi mujer, la familia, todo el mundo, en fin, me echa en cara esta maldita pintura pretendiendo que es una vergüenza no ganarse la vida. Pero las facultades de un hombre no bastan para dos cosas y yo no puedo hacer más que una: pintar”, le escribe a Pissarro (1885). La pintura no es para Gauguin un oficio, está consagrado a la pintura. Y consagrarse a la pintura es consagrarse a la naturaleza, a la inocencia y sencillez que sólo en la naturaleza puede encontrarse. El artista recrea un mito central de la modernidad en sus paisajes de Martinica –*Idas y venidas, Martinica* (1887)– y en su representación del mundo bretón –*La ronda de las niñas bretonas* (1888), *Jóvenes bañistas bretones* (1888)–.

**L**a pastoral es, como se indica en el catálogo de la exposición, el motivo de referencia. La pastoral es, a la vez, huída y permanencia: “Desaparecer en los bosques en una isla de Oceanía para vivir allí de éxtasis, de calma y de arte”, le escribe a Mette (1890). También, con ello, “permanecer” en un mundo que hizo de la pastoral utopía no realizada: tal como indica W. Benjamin, esta visión del pasado idílico en la que hombre y naturaleza existen plenamente unidos sin conciencia de culpa no es sino una creación de la modernidad y, en concreto, de la sociedad burguesa. Dos obras son testimonio magnífico de esa relación con la naturaleza: *En las olas (Ondina I)* (1889) y *Muchacho bretón desnudo* (1889). La forma pictórica desborda el formalismo. La mujer que se adentra en las olas configura una unidad con el movimiento del mar, su cuerpo es parte de las olas y es, a la vez, su cuerpo. También lo es el muchacho desnudo, cuya actitud y disposición “reflejan” el mismo surco y movimiento del arroyo. La distancia entre estas pinturas y las que hace Bernard por esa misma fecha es grande: la retórica domina el rito en el que éste resume sus escenas, no así en las obras de Gauguin.

Entre todas las obras de este período destaca la muy famosa *Visión del sermón* (1888). Un gru-



LA ENSENADA DE SAINT-PIERRE DESDE  
EL ANSE TURIN, 1887. NY CARLSBERG  
GLYPTOTEK, COPENHAGUE

po de mujeres bretonas tiene una visión después de escuchar al sacerdote: la lucha entre Jacob y el ángel. Pinta a las mujeres, con sus amplias cofias, de espaldas o de perfil, contemplando la escena, unas, recogidas, otras. Detrás, en un espacio separado por un árbol que atraviesa la pintura en diagonal, el mundo imaginario de la lucha,

la visión. El contraste entre ambos mundos se articula pictóricamente eludiendo tanto el naturalismo como el impresionismo, las dos escenas son autónomas, como lo son cada una de las figuras respecto de las demás y en relación al paisaje, un espacio antinaturalista con un carácter fuertemente ornamental.