

EL CULTURAL

39 de febrero de 2005

www.elcultural.es

Colección Kubrick
**Filmoteca de
El Cultural**
Hoy, *Espartaco*

Entrevistas
Pedro Zarraluki
Gabriel Orozco
Tamara Rojo
Mariss Jansons

Clint Eastwood

“Fue muy difícil que el estudio se interesara por *Million Dollar Baby*”

EL  MUNDO

3-9 de febrero de 2005

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, Juan Avilés, 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. Etayo, Carlos F. Heredero, J.-Andrés Gallego, A. García-Abril, J. L. García Martín, C. García-Osuna, D. Giralte-Miracle, Álvaro Guibert, José A. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, Javier Hernández, Beatriz Hernanz, Javier Hontoria, Luis G. Iberní, José Jiménez, Patxi Laneros, 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 Arteaga, Román Piña, D. Plácido, Arturo Reverter, Luis Ribot, O. Ruiz-Manjón, Sergi Sánchez, Care Santos, Bernabé Sarabia, Santos Sanz Villanueva, Ricardo Senabre, Jaime Siles, Eugenio Triás, J. Vidal Oliveras, Javier Villán, Darío 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

Director de publicidad:
Carlos Piccioni (tel. 915856005)
email: carlos.piccioni@elmundo.es

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



PORTADA

Clint Eastwood en su última película, *Million Dollar Baby*.

LAS CUATRO ESQUINAS

6. Desde la batalla estética, POR ROSINA GÓMEZ-BAEZA

LETRAS

8. Entrevista con Pedro Zarraluki, último premio Nadal, y primeros tramos de la novela, *Un encargo difícil*, por N. Azancot **12.** El libro de la semana: *El mundo transformado*, de Ernst Jünger, por J. Muñoz. **15.** Ibsen/Jaime Siles analiza su *Poesía Completa* **16.** Aramburu/*Historia de un piojo llamado Matías*, por Á. Basanta. **17.** Lorenzo Silva/R. Senabre reseña *Nadie vale más que otro*. **18.** Alonso Cuelto/*Grandes miradas*, según J. Marco **20.** Libros de bolsillo **22.** VV.AA./*Historia del Cristianismo II*, por J. Andrés-Gallego. **23.** J. L. Gómez/*A vueltas con España*, por O. Ruiz-Manjón.



ARTE

26. El expresionismo abstracto llega a Madrid, por Elena Vozmediano. **29.** Primera individual de Damasceno en España, por Guillermo Solana. **30.** Chantal Akerman presenta *Desde el otro lado*, por José Marín-Medina. **32.** Los mil tonos de azul de Yves Klein en el Guggenheim, por Ramón Esparza. **34.** Entrevista con Gabriel Orozco, por Javier Hontoria. **37.** Subastas/ Las mujeres de Picasso y Freud, por Carlos García-Osuna.

TEATRO

39. Entrevista con Tamara Rojo/ La primera bailarina del Royal Ballet impartirá en el Teatro de Madrid sus clases magistrales, por Liz Perales. **42.** Caryl Churchill, del feminismo a la abstracción, por María José Ragué. **Críticas**, por Javier Villán.



CINE

44. Entrevista con Clint Eastwood/ Estrena *Million Dollar Baby*, película con siete candidaturas para los Oscar, por Peter Debrugue. Crítica de la película, por Carlos F. Heredero. **47.** De estreno/ Sueño de una noche de invierno, por Sergi Sánchez. **47.** Colección Kubrick/*Espartaco*.

MÚSICA

50. Entrevista con Mariss Jansons/El director de gira por España junto a la Orquesta del Concertgebouw, por Luis G. Iberní **52.** Monteverdi estilizado/El Maestranza de Sevilla estrena *L'incoronazione di Poppea*, por Arturo Reverter **54.** DISCOS



CIENCIA

55. El Quijote y la "sequía" del cerebro, por Francisco Mora.

ÚLTIMA PALABRA

58. Jordi Milán/ La Cubana celebra sus 25 años con *Mamá quiero ser famoso*, por Javier López Rejas.





Cierto es que ya no sabemos quién hay detrás de la palabra intelectual, pero sí sabemos, quien quiera que sea, que no está dando la talla. Ni está donde debe estar y además se ha vuelto mudo. Ni en Auschwitz, ni en Davos, ni en Porto Alegre, por citar tres lugares esenciales donde hubiera sido bueno oírles la semana pasada. Menos mal que algunas estrellas del cine y de la música, aunque no les redimen, les cubren las espaldas. Estoy hablando, claro, de estrellas internacionales, que ya sabemos que las de aquí tienen ya lo que querían.

A un paso de la nueva edición de nuestra feria de arte contemporáneo, es decir, de ARCO, el gran Saatchi (británico, coleccionista, mecenas, millonario, extravagante...) deja atrás el sensacionalismo y apuesta por la pintura en la presentación de su colección de arte. Y yo me pregunto, ¿suspenderá también este ARCO la definitiva vuelta a la pintura que todos auguran? Faltan sólo 168 horas.

Dos autores teatrales que hace tiempo que dejaron de ser jóvenes y vanguardistas cosechan elogios en el extranjero. **Santiago Martín Bermúdez** estrena en Puerto Rico y Caracas una pieza que escribió para dos actrices, *Lunas*, y en la que indaga en el mundo femenino. **Fermín Cabal** aterrizó este invierno en un pequeño teatro del off de Londres, *The Gate*, con *Téjas verdes*, sobre el Chile de Pinochet. La pieza no sólo

Los intelectuales no están dando la talla. Cuenta atrás para ARCO. Fermín Cabal, ¿un imperialista en Londres? Mailer ataca de nuevo. Espido Freire y su Quijote traumático. Tanto Carmen Calvo como el cine, en crisis de ideas. Los huérfanos de Terenci Moix celebran su inteligencia. Y el Real y Diego Flórez, por la 2.

El músculo de la lectura



ARRIBA, FERMÍN CABAL Y CARMEN CALVO. A LA IZQUIERDA, ESPIDO FREIRE. A LA DERECHA, JUAN DIEGO FLÓREZ EN *EL BARBERO DE SEVILLA*. ABAJO, PERE GIMFERRER



ha cautivado a la crítica sino que ha suscitado cierta polémica: el que fuera ministro de Defensa de **Thatcher**, **Michael Portillo**, ha calificado la obra de "imperialista" por ser un español quien presente en un teatro británico una obra sobre una polémica política que afecta a Chile. A todo esto Cabal asiste complacido y sorprendido. Aquí no estamos acostumbrados a la elegancia de la derecha inglesa.

Ahora la inefable **Carmen Calvo** echa la culpa de la falta de espectadores al PP, que es para el Gobierno el maestro armero por excelencia. Qué fácil sería, ministra, si así fuera. Para

qué pensar en la calidad de los trabajos, en las ideas o en la virtud del entretenimiento. Con esas ideas se diría que durante los paradisíacos años de **Felipe González** la taquilla en español era un vergel de espectadores. Qué pena que la tradicional carencia de nuestro cine no se arregle quitándole el IVA...

Norman Mailer lo tiene claro: a los jóvenes norteamericanos les falla el músculo... de la concentración. Y la culpa la tiene la publicidad televisiva, así que pide públicamente que se suprima, porque impide que los jóvenes lean. Y la cosa es que los números le avalan: en los últimos veinte años el nú-

mero de libros leídos por los adolescentes norteamericanos ha descendido nada menos que un 25%, a pesar de la magia de Harry Potter.

Ya lo dicen los que saben (como **Pere Gimferrer**): es mejor leer el Quijote de adulto, porque si se hace de niño a lo peor no se supera el trauma. Como no lo ha superado todavía **Espido Freire**, que asegura haberlo leído a los siete años, "y no me gustó". Menos mal que perdona a **Cervantes** por las *Novelas ejemplares*...

Por cierto, Gimferrer, **Nuria Espert**, **Ventura Pons**, **Colita** y **Quim Monzó** son algunos de los huérfanos de

Terenci Moix que mañana y pasado celebrarán —en un Simposio organizado por el Año del Libro y la Lectura— su inteligencia, su corrosivo humor y su talento para el cine, el teatro, la novela, la egiptología... Además, mañana se inaugura también la muestra *El mon de Terenci*, una vuelta a los 80 mundos que iluminó el escritor.

El Teatro Real está de enhorabuena: durante la retransmisión en directo por la segunda de RTVE, el pasado día 25, de *El barbero de Sevilla* se llegaron a picos de audiencia de 750 mil espectadores. No está nada mal tratándose de una ópera fuera del *prime-time*. Lástima que su estrella principal, el tenor **Juan Diego Flórez**, no volverá a pisar, según me cuentan, ese escenario hasta el 2010... Habrá que esperar o ir al Liceo donde sí será continua-da su presencia.

Cuidado, que vienen curvas... y novedades, ¿o son novedades curvas? ¿o curviedades? Para empezar, **Mendicutti** lanza la semana que viene su mejor novela, *California* (Tusquets); Anagrama presume de **Paloma Díaz-Mas** (*Como un libro cerrado*) y de **Marcos Giralt Torrente** (*Bajo los tilos*); Planeta apuesta por *Ella, Drácula*, de **Javier García Sánchez**; Seix, por **Martínez de Pisón** y *Enterrar a los muertos*. Y **Juan Pedro Aparicio** rompe un silencio de cuatro años con los relatos de *La vida en blanco* (Menoscuarto).

JUAN PALOMO

Desde la batalla estética

POR ROSINA GÓMEZ-BAEZA

Son diversos los parámetros desde los que se deberá evaluar la vigesimocuarta edición de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo, ARCO, que se celebrará en Madrid entre el 10 y el 14 de febrero próximo. Estos parámetros están, lógicamente y como ocurre en otros certámenes feriales, ligados a los dos ejes en torno a los cuales gira la Feria: la oferta y la demanda, es decir las galerías y el coleccionista, sea éste público o privado.

En el caso de ARCO, sin embargo, y a diferencia de ferias similares en el extranjero, inciden otros condicionamientos, resultado del aislamiento y de las carencias, en materia artística, de nuestro país durante un largo período de nuestra historia, principalmente comprendido entre mediados del siglo XIX y la mayor parte del XX.

La acogida del público en general a esta cita anual ha sido determinante en el reconocimiento de una manifestación que trasciende el ámbito profesional y de los amantes del arte. Esta peculiaridad ha de ser tenida en cuenta, pero aún más importante, por su repercusión nacional e internacional, es el eco que de la convocatoria se hacen los medios de comunicación social, coadyuvando en la tan necesaria proyección y difusión de la creación artística de nuestra época y en la definición del propio carácter, de la identidad única, de la convocatoria.

He tratado, a lo largo de mi gestión al frente de ARCO, de establecer un procedimiento, un método, alcanzar un equilibrio en este teatro de batallas estéticas y de percepción que es el universo de la creación contemporánea, conciliar los efectos y las implicaciones del mercado con los valores permanentes de la obra de arte, respetar la sensibilidad del artista, atraer el interés de coleccionistas, museos, críticos y comisarios, crear unas audiencias internacionales cualificadas, relacionar, interrelacionar, establecer circuitos entre los distintos agentes implicados en la conservación, exposición y apreciación de la obra. Me he dirigido, he dialogado con todos aquellos que habitan y han habitado nuestra Feria, lo que ha permitido y ha hecho viable el proyecto, en una negociación entre la realidad y la necesaria dinámica evolutiva.

Hay tres factores que han hecho de ARCO lo que es hoy y lo que

intencionadamente ha querido ser. En primer lugar, una imagen de emergencia y experimentación, fruto de su cuidada selección de artistas, galerías y obras. Fruto también de la colaboración, en la selección, de numerosos teóricos y especialistas de prestigio de orígenes y posicionamientos artísticos muy diversos. Después, la necesidad de enfrentarse al hecho artístico y a las estructuras de poder ha dado lugar a una sólida programación teórica, el Foro Internacional de Expertos en Arte Contemporáneo, que es fuente de información y de debate para estudiosos y profesionales, pero también para muchos universitarios. ARCO ha optado por la profesionalización de la Feria como una vía alternativa a las grandes ferias más representativas de los dos grandes mercados, el centro europeo y el norteamericano, creando un punto de encuentro en Madrid, en coincidencia con ARCO, para profesionales y coleccionistas, para la Institución Arte, en definitiva. Y, finalmente, la escena internacional, que hemos querido diversa y plural. ARCO resurge año tras año en una visión transformadora, transdisciplinaria y transcultural de renovación y esperanza. Quizás sea este elogio de la sorpresa nuestra mejor carta de presentación.

Los tres factores citados han urdido y construido el espíritu que nos ha caracterizado durante este ya largo viaje. Ahora bien, la competencia nunca ha sido más fuerte para ARCO como en estos momentos y ha de medirse, irremisiblemente, en el ámbito del mercado y del interés de las obras expuestas, con las ferias de Basilea y Basilea/Miami, Londres y Nueva York, por citar las más afamadas.

La Feria madrileña, por ello, debe aplicar exclusivamente criterios de calidad a la hora de seleccionar los establecimientos galerísticos participantes, optando por la actualización en su visión del mercado, asumiendo el riesgo de las emergencias, acreditadas por la selección experta de artistas, galerías y obras. La calidad y vigencia de las obras expuestas deberá ser, si cabe, más teórica y de orientación, en un esfuerzo de diferenciación de las más destacadas ferias extranjeras.

¿Por qué?

¿Cómo es posible que dos meses después de su nombramiento nadie haya levantado la voz ante tal tropelía? Se destituye al catedrático de Universiad

Miguel Ángel Elvira como director del Museo Arqueológico Nacional, de probada solvencia, y se nombra a la señora Rubí Sanz, ex consejera de

Cultura de Bono y últimamente directora del museo de Albacete. Todo el que quiera puede comprobar el estado calamitoso en que ha dejado esta señora el museo de Albacete: se cae a pedazos. Es una pura ruina. Un ejemplo pueden

ser las alcayatas que todavía pueden verse en las paredes, de cuadros que hubo hace años. Y la ministra de Cultura se la trae a Madrid, a dirigir nada menos que el Museo Arqueológico, para lo cual quitan a una persona competente.

¿Por qué algunos libros de poesía y novela galardonados por Diputaciones y Ayuntamientos de toda España no llegan a ver la luz, o lo hacen años después del fallo, porque al editor responsable —se supone que comprometido tras un con-

Tan sólo a través de una actuación decidida en la esfera internacional se podrán conciliar los intereses de artistas, galeristas, expertos y coleccionistas. No es necesario recordar que ARCO asume abiertamente el rol y función del estamento galerístico, ni resaltar que la Feria, como una más de las aproximadamente setenta citas del calendario anual de IFEMA, satisface las expectativas de la Institución, tanto económicas como de carácter general.

México es, en esta ocasión, el país invitado. Un país pujante cuya creatividad ha sido impulsada por el compromiso político de los grandes muralistas de las primeras décadas del siglo XX y marcada por el importantísimo papel de la mujer en el movimiento moder-

nista internacional. En el pabellón oficial de México en ARCO '05 se exhibirá una obra de ese símbolo del feminismo que es Frida Kahlo. Pero los comisarios de México en ARCO, Carlos Ashida y Julián Zugazagoitia han querido, en palabras de otra gran artista mexicana, María Izquierdo: que la obra (elegida) refleje el verdadero México, el que siento y amo... En el mundo del arte una pintura es una ventana abierta a la imaginación humana. Son diecisiete las galerías seleccionadas para el pabellón oficial y cuatro más participantes en el programa comisariado "Nuevos Territorios". Sea cual sea la fuente de inspiración, la poética de los artistas que exhiben obra en ARCO resulta evidente su entrega y compromiso, la diversidad de sus posicionamientos.

curso público que casi nunca se convoca— no le viene bien para su programación, pero no está dispuesto a renunciar al dinero?

¿Por qué no ha salido nunca a saludar al escenario Gianluigi Gelmetti,



ESTA OBRA DEL ALEMÁN THOMAS RUFF (D.P.B. 08, 2000) ES UNA DE LAS MÁS DE 50 FOTOGRAFÍAS DE LA COLECCIÓN DE TELEFÓNICA QUE SE PUEDEN VER HASTA JUNIO EN EL MARCO DE VIGO

director de *El barbero* del Teatro Real? ¿Temerá quizás el abucheo del público por haber empleado la discutible revisión de Alberto Zedda?

¿Por qué esa moda por parte de las administracio-

nes de convocar concursos de ideas para construcciones públicas e invitar a ocho o diez estudios entre los que se encuentra el ganador? Es lo que ha pasado en el aparcamiento madrileño de Chueca: un modernísimo parking

público con frases dantescas incluidas que intenta unir cultura-modernidad-arquitectura de calidad. En fin, que el estudio ganador ha sido el de Teresa Sapey, el mismo que realizará el garaje del hotel Puerta de América, otra muestra más

del interés por la arquitectura-espectáculo del Ayuntamiento de Madrid. ¿Por qué no convocar concursos abiertos o, en su defecto, por qué no se encarga el proyecto directamente al estudio deseado? ■

El tercer "Foro Internacional de Expertos en Arte Contemporáneo" acoge El ciclo "México, Puntos de Origen y Perspectiva" (Centro de Convenciones de IFEMA, 9 de febrero) dirigido por Pablo Helguera

y patrocinado por CONACULTA, ofrecerá una visión teórica fruto del estudio y la investigación de catorce eminentes intelectuales. La definición de las emergencias en México, los no objetualismos, el arte en los 80 o la ciudad de México en los 90 son algunos de los temas que abordarán.

La capital empieza a tomar parte activa en la celebración de la semana de ARCO, siendo factor en el éxito de la Feria la importancia de las exposiciones programadas por las entidades culturales.

El calendario artístico del mes de febrero madrileño incluye dieciocho exposiciones fruto de la colaboración de distintas entidades artísticas mexicanas y españolas. Todo un logro. Esta programación nos induce a pensar que

He tratado de establecer un procedimiento, alcanzar un equilibrio, conciliar los efectos y las implicaciones del mercado con los valores de la obra de arte, respetar la sensibilidad del artista, atraer el interés de coleccionistas, museos, críticos y comisarios...

la apertura de nuestro país hacia nuevos escenarios se alcanzará si se producen alianzas similares, si los poderes públicos y las entidades privadas de los distintos países se comprometen a trabajar juntos para favorecer el desarrollo cultural del ciudadano y si se establece el necesario equilibrio entre la esfera pública y la privada asegurando, de esta forma, un legado que sea fiel reflejo de nuestro tiempo. ■

Rosina Gómez-Baeza es directora de ARCO

AUTOR de una decena de libros de relatos y novelas, Pedro Zarraluki forma parte, junto a Vila-Matas, Bolaño y Pombo, del póker de ases de Jorge Herralde, el editor “que me convirtió en escritor” y con el que celebró el premio la noche de la concesión en el bar del Hotel Ritz. “Empecé—recuerda—hace más de treinta años, escribiendo relatos breves, y técnicamente siempre he controlado mejor el cuento que la novela. Hasta ahora construía las novelas como rompecabezas. El resultado era parecido a un castillo de naipes, con todo lo que tiene de bueno y de malo. Me gustaba, y me sigue gustando. Pero, a partir de cierta edad, te aburres si practicas sólo lo que sabes. Por eso, con *Un encargo difícil* me propuse contar una historia desde ese sostenido variante que caracteriza la novela convencional. Al principio me perdía en mis propias ideas. Luego empecé a disfrutar. Lo he pasado muy bien escribiendo este libro”.

Incompatible con la velocidad

—Ha tardado más de dos años en escribir la novela, y uno más en corregirla, pero ¿cuál fue su origen?

—Tenía una idea abstracta. Pero un amigo, profesor de Biología, me invitó a pasar unos días con un equipo que estaba trabajando en la isla de Cabrera. Estudiaban los delfines mulares. Ellos salían al mar muy temprano, y yo hacía excursiones por la isla. Por las tardes bebía cerveza en la única cantina del lugar. Allí la abstracción se disolvió en una historia muy clara, tan clara que veía pasar por delante de mí a sus futuros protagonistas. Allí estaban todos los personajes de la novela. Me puse a

Pedro Zarraluki se sienta junto a su reflejo en negativo, la estatua del arquitecto Antoni Rovira i Trias, en una de las plazas más populares del barrio de Gracia de Barcelona. Es una mañana gélida y Zarraluki (Barcelona, 1954), último premio Nadal con *Un encargo difícil* (Destino), derrocha optimismo. Después de treinta años enredado en la narrativa, no vive de lo que escribe sino para escribir y confiesa que su único deseo es haber escrito “un libro a la altura del Nadal”. De eso, de deseos y literatura, conversa con El Cultural, que adelanta los primeros tramos de la novela que aparece la semana que viene.

Pedro Zarraluki

“Me horroriza la universalización de las hamburgueserías”

trabajar sin ninguna prisa. La atmósfera de Cabrera es incompatible con la velocidad.

—¿Y cuáles fueron los cambios más importantes que introdujo ese año de correcciones?

—La primera redacción de una historia es un trabajo arduo, aproxima-

tivo. Son labores de picapedrero. La historia va naciendo a medida que se corrige. Es cuando se profundiza, cuando se llena de matices. Yo reescribo mucho sobre la marcha, pero cuando llego al final sé que es cuando empieza la verdadera escritura.

Ambiente desabastecido y amoral

—¿Qué influencia ha tendido en usted, como lector y escritor, el premio Nadal?

—El premio Nadal era ya la principal referencia literaria cuando yo empezaba a escribir. Piense en *Nada* de Carmen Laforet, en *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, en tantos otros. Hoy en día, en este país de premios, sigue siendo uno de los de mayor prestigio. Y como consecuencia tiene una gran repercusión. A mí me va a ir muy bien para llegar a un público lector más amplio, o eso espero. Lo necesitaba, y mi único deseo es haber escrito un libro a la altura del prestigio del Nadal.

—¿Qué le movió a cambiar el punto de vista habitual de sus novelas anteriores, corales, sin que el autor aparezca en el relato, con menos humor y más profundidad?

y una historia de derrotados en una isla (como en *La noche del tramoyista*)?

—La guerra civil, y mucho más la larga posguerra, son y serán filones inagotables. En nuestro país la literatura aún tiene que acabar de asumirlas. Y tiene que ser una literatura no testimonial, no maniqueísta, consciente de que de una guerra civil salen derrotadas la inmensa mayoría de las personas. Las guerras sólo las ganan la banca y los jerifaltes. Para mi novela quería un ambiente de penuria extrema, desabastecido y amoral, pues no existen los valores cuando sólo se busca sobrevivir. Quería explicar que es la gente que acaba recuperando la normalidad cuando ésta se ha venido abajo, y no las instituciones.

—Quizá lo mejor de la novela sean los personajes femeninos, como el de Felisa García, que al principio parece una bruja y acaba descubriéndose como un ser bondadoso, en torno a quien gira la vida del pueblo.

—En esta novela las mujeres cargan sobre sus espaldas el regreso a la alegría, a cierta alegría formal. Pero son mujeres normales, no son heroínas. Con los años he aprendido que

es mucho menos interesante la vida de una persona poderosa que la del cocinero que le sirve la comida. Y Felisa representa esa retaguardia que necesitan todos los insensatos que salen a conquistar el mundo.

La tragedia actual de Iraq sucede en Iraq, de eso no cabe duda, pero me hago consciente de ella cuando veo una madre llorosa frente a una casa humilde del corazón de los Estados Unidos llorando por la muerte de su hijo. ¿A dónde creía éste que iba? ¿Dónde está la realidad?



ANTONIO MORENO

“Estoy empezando a hacerme viejo. Mis asuntos me interesan cada vez menos, y me interesan cada vez más los de los demás. Pero el humor no lo he perdido, me asusta pensarlo”, explica

—¿Y el personaje del verdugo, de Benito, con ese “miedo indefinible en las pupilas”, por qué no le cuesta nada matar, sólo por sobrevivir?

—La lucha por la supervivencia, entendida en un sentido individual, suele acabar convirtiéndose en la peor degradación. Pero tampoco la entrega es buena en sí misma. Los grandes momentos épicos se llenan de héroes dispuestos a matar y a morir por defender sus ideas o sus intereses. Y eso es horrible. A mí no me interesa el desprecio por la propia vida cuando se trata de silenciar un nido de ametralladoras, sino cuando lo que se persigue es conseguir un saco de patatas para alimentar a una familia.

—Sigamos con los personajes: ¿hasta qué punto Camila, la niña, es la clave de todo?

—Camila es el futuro, y por eso

es víctima del presente. En Camila se ceba el horror más extremo, la esencia misma de un mundo hundido. A pesar de todo es una niña y tiénela vida por delante. Por lo tanto, tendrá que ser ella la que reclame el regreso a la cotidianidad, la que pida que se celebre su cumpleaños, por ejemplo. Camila representa la inagotable capacidad que tenemos para reponernos de los desastres, de la ceguera de los gobernantes, de los horrores de la historia.

—A pesar del mensaje positivo que destila la novela, está repleta de sentencias pesimistas, como “despréciate ahora, mañana podría ser demasiado tarde”.

—Quería que la vitalidad de los personajes no naciera de la inconsciencia, sino de una actitud batalladora ante la adversidad. Para ello tenían que demostrar que sabían en

qué medida luchaban contra un enemigo infinitamente más poderoso que ellos. Tenían que ser capaces de reflexionar contra su propia voluntad de seguir adelante. Sólo así se volvían poderosos ante la desgracia.

—Por supuesto, pero aunque el libro ofrece una visión positiva de la vida, algo así como que la bondad acaba derrotando al mal, que la solidaridad puede más que los intereses políticos... ¿no demostró nuestra guerra civil lo contrario?

—Claro que sucede todo eso. Sucedió en nuestra guerra civil y sucede en la actualidad en muchas partes del mundo. Yo no creo en la bondad natural de la humanidad, más bien lo contrario. Pero sí creo que es la integridad de ciertas personas, más que la bondad, la integridad y lucidez de esas personas, lo que permite que una y otra vez re-

gresemos a una vida normal y razonablemente feliz. ¿No le asombra que las sociedades se repongan con tanta energía de sus desgracias? ¿De dónde sale esa energía? O mejor, ¿de quiénes?

La perversión del nacionalismo

—Hablando de futuro, ¿el nacionalismo es el problema del siglo XXI?

—Los nacionalismos no son ningún problema salvo para los que se ganan la vida pervirtiéndolos. Pero de algo hay que vivir, y hay gente para todo. Estoy con Steiner en la defensa de la diversidad lingüística, cultural y social. Me horroriza la universalización de las hamburgueserías. No soporto llegar a una pequeña ciudad italiana y encontrar un McDonald's presidiendo la plaza. La Europa que puede interesarme depende, como para Vladimir Nabokov la novela, de los detalles. Nabokov los llamaba los “divinos detalles”. Y Steiner bebe de él. En cualquier caso, los nacionalismos dejan de preocupar desde una perspectiva federal y dialogante. A algunas personas no les interesa aceptar que estamos todos condenados a

entendernos.

—Para terminar, explíquenos su secreto: ¿cómo puede dedicarse a escribir sin prisas, sin depender del dinero? ¿no le presionan su agente, sus editores?

—Escribo por placer. El dinero lo consigo trabajando, y le aseguro que me lo gano. Las editoriales no me han presionado nunca, pero he tenido siempre editores que primaban la calidad por encima de la prisa. En cuanto a mi agente, Mónica Martín, me comentó una vez que estaba cansada de que los autores le diéramos las novelas a medio acabar. Tomé buena nota, y ahora tiemblo cuando se las entrego. Es una correctora implacable. Por mucho que haya trabajado el libro, al final resulta que estaba a medio acabar

NURIA AZANCOT



DIBUJO DE GRAU SANTOS

Benito Buroy Frere llevaba media hora sentado en la sala de espera. Había dejado el sombrero en la silla contigua y de vez en cuando palpaba el forro con la esperanza de que se hubiera secado el sudor. Odiaba volver a ponerse el sombrero todavía húmedo.

En media hora, Benito Buroy había hecho todo lo que se podía hacer en aquel lugar. Había hojeado el periódico, había intentado entablar conversación con el policía del mostrador, que no se molestaba en contestarle y le miraba con recelo si le preguntaba por su señora o por cualquier otro asunto, y había observado, con la curiosidad sin premura de los jubilados, a la mujer que pasaba la escoba tarareando una copla de Angelillo.

En aquellos momentos la mujer terminaba con la sala, pero las viejas baldosas estaban tan sueltas que el polvo y hasta las colillas se habían ido filtrando por entre las juntas. La mujer, acostumbrada probablemente a tan insólito fenómeno, se encogió de hombros. Salió de allí con un amplio y complaciente suspiro. Benito Buroy se preguntó a dónde iría a parar el polvo que se tragaba aquel piso cada vez que lo barrían.

En eso pensaba cuando se abrió la puerta del despacho y asomó la jeta del comisario. El policía era un hombre torvo, y tan pequeño que daba apuro detenerse a mirarlo. Se dirigía a los demás con la hostilidad propia de las personas incompletas, aunque por lo habitual se sentía satisfecho de sí mismo, y muy en especial de su sentido del humor.

—Más te vale que sean buenas noticias— dijo a modo de saludo—. En Burgos necesitan comunistas maricones para hacer de putas de los reclusos.

El funcionario del mostrador forzó una car-

cajada servil. Benito Buroy se puso en pie. Dijo, tras coger su sombrero y, de forma instintiva, comprobar que seguía humedecido por el sudor:

—Con todos los respetos, recuérdeme usted cuándo le he fallado.

—Pasa, pero no se te ocurra tocarme los cojones.

El comisario se acomodó tras su mesa sin ofrecer asiento a su visita. Benito Buroy permaneció en pie con el sombrero en la mano. La ventana enmarcaba una gaviota con las alas extendidas, esforzadas y trémulas, inmóvil en el aire.

—Ya está hecho—dijo Benito Buroy.

—No esperarás que vaya a creer en tu palabra. Dame pruebas.

Buroy sacó un sobre del bolsillo interior de su abrigo y lo dejó sobre la mesa. El comisario lo abrió con fingida desidia.

En el interior había una larga nota mecanografiada. Comenzó a leerla apoyando la frente en una mano.

—Es el informe del comandante de Cabrera—dijo Benito Buroy—. Él hizo todos los trámites y le dio entierro en el cementerio de la isla... Supongo que no enviará usted copia al consulado alemán.

El policía negó aunque sin entusiasmo, como si todo aquel asunto ya le hubiera ocupado demasiado tiempo.

—Entrégame la pistola.

Benito Buroy sacó el arma envuelta en un pañuelo. Desdobló éste con cuidado, la cogió por el cañón y se la ofreció al policía. El comisario extrajo el cargador.

—Faltan 2 balas—dijo. Antes te bastaba con 1.

—Me tiembla el pulso. Creo que debería ir pensando en dejar todo esto.

—Lo dejarás cuando yo te lo diga. Ahora, lárgate. Regresa a tu bar. Y ya sabes: si te cruzas conmigo por la calle, evita saludarme. Yo no me trato con pervertidos. [...]

A Camila le disgustaba la exagerada dignidad con que su madre se enfrentaba a la desgracia. Cuanto más la agredían, más erguida se mostraba ella, más firme y altiva. Le bastaba con alzar la barbilla para mirar con desdén a los que intentaban doblegarla. Era una

forma extraña de sentirse importante ante sí misma, o ante unas personas que indudablemente la habrían secundado, pero que se hallaban muy lejos o ya estaban muertas. Nada quedaba del mundo en el que habían vivido, nada ni nadie. A Camila, su madre le recordaba las estatuas de las plazas, que se mantienen hieráticas y victoriosas mientras los pájaros se les cagan en la cabeza.

Ella habría preferido llorar, pero se sentía demasiado herida para que aquello pudiera bastarle. Sentada en la popa de la barca, encogida para protegerse de las salpicaduras de las olas, veía el mar que el motor acuchillaba y que a medida que avanzaban se cerraba de nuevo, sin dolor y sin sangre. La isla de Mallorca, de la que habían zarpado media hora antes, se había convertido en una línea neblinosa en el horizonte. En aquellos momentos navegaban por entre peñascos inhóspitos que brotaban del agua como amenazas de las tinieblas. Cabrera se veía allí delante, perdida en ninguna parte, absurdamente diminuta y estéril. Las ruinas de un castillo se alzaban sobre la embocadura del puerto. La barca estaba llena de cajas. Iba tan cargada que navegaba lastrada y quejosa, como si una fuerza invisible tirase de ella hacia abajo. El motor renqueaba formando borbotones en la superficie, con un ruido similar al que producía Camila cuando su madre la obligaba a hacer gárgaras para aliviar el dolor de garganta. ■

Un encargo difícil

POR PEDRO ZARRALUKI

El mundo transformado seguido de El instante peligroso

ERNST JÜNGER. TRADUCCIÓN DE ELA FERNÁNDEZ PALACIOS. PRE-TEXTOS. VALENCIA, 2004. 512 PÁGINAS, 43,27 EUROS

En las postrimerías de ese agitado interregno que fue la República de Weimar, cuando el “desmoronamiento del antiguo orden” era ya algo más que un oscuro presentimiento, Ernst Jünger, instalado a la sazón en Berlín, publicó cuatro originales fotolibros, género por entonces en expansión, que enseguida ocuparían un lugar singular, aunque no ex-céntrico, en su producción.

Dos de ellos, *El rostro de la guerra civil. Vivencias del frente de los soldados alemanes* (1930), y *Aquí habla el enemigo. Vivencias de la guerrade nuestros adversarios* fueron publicados hace apenas un lustro bajo el título conjunto de *Guerra, técnica y fotografía* por las Ediciones de la Universidad de Valencia. El coordinador e introductor de aquel volumen, Nicolás Sánchez Durá, repite hoy tan meritoria operación con los otros dos fotolibros de Jünger, *El mundo transformado. Cartilla ilustrada de nuestro tiempo* (1933) y *El instante peligroso* (1931) que ven la luz por vez primera quí tras su edición original, con una espléndida introducción de él mismo, reunidos en un único volumen.

Por sus páginas discurren, golpeando con precisión cruel al lec-

tor, las imágenes, sabiamente ordenadas, de un mundo sacudido hasta sus raíces por los cambios que se ve obligado a experimentar en la naturaleza del trabajo, con las correspondientes convulsiones sociales, de la inflación al paro, así como de en la organización de lo político, con la decadencia del parlamentarismo o la quiebra, sin más, del sistema liberal, la emergencia de los nacionalismos y estatismos y, en fin, la irrupción de la violencia. Y así, adentrarse en sus páginas es encontrarse, de golpe y casi sin mediaciones, frente a los signos de una época nueva, entre las que iba asumiendo un lugar privilegiado “la decidida irrupción de lo peligroso en el espacio vital”. Se imponía, en efecto, “vivir peligrosamente”. Poco después, aún se impondría más.

Importa, de todos modos, subrayar que si bien estos dos últimos fotolibros no versan directamente, a diferencia de los anteriores, sobre la Guerra del 14, la guerra oficia en ellos, como en la producción entera

del “joven” Jünger, de motor secreto, de trasfondo omnipresente. Pero no la guerra en general, o en relación con el imperativo moral de la paz, al modo kantiano, ni menos la guerra que hasta casi ayer mismo muchos podían asumir aún como “escuela de coraje”, cuna de héroes, campo de pruebas del honor o yunque de la irrenunciable disciplina, sino la moderna guerra tecnificada. No la guerra que es fuente de gloria, pues, sino esa guerra “total” —a cuya apoteosis asistimos hoy— en la que “el material habla un lenguaje de hierro” y el espectáculo que se ofrece es tan sólo “una marcha cadenciosa que evoca vastas zonas industriales, ejércitos de máquinas...” Un viejo tema de Jünger, ciertamente. Un tema tratado con una “honestidad”, una “veracidad” y una “grandeza” en su momento ensalzadas por figuras como Gide o Borges, en la parte de su narrativa dedicada a la Gran Guerra. Es decir, en *Tempestades de acero* (1920), *El bosquecillo* (1925) y *El estallido de la guerra*

de 1914 (1934). Así pues, y con cuantas matizaciones se quiera, tanto estos fololibros como los editados en el 2000 por la Universidad de Valencia pertenecen por derecho propio a este ciclo, por mucho que quedaran, desde su publicación original, en un inmerecido segundo plano.

El verdadero segundo objetivo de estos fotolibros no es, por supuesto, de orden historiográfico. Que nadie vea, pues, en ellos meras crónicas de un momento histórico decisivo. Lo que a Jünger le importa —en un marco, desde luego, de gran carga cosmovisional y teórica— es la fotografía en cuanto producto privilegiado del desarrollo de las nuevas formas de representación cultural y movilidad social. Nada tiene de extraño, en lógica consecuencia, que Jünger enlace en ellos con algunas de sus más famosas construcciones conceptuales. Porque para el autor de *Tempestades de acero* la fotografía es un producto na-

“EL uso de la fotografía como instrumento político se ha reconocido relativamente tarde, porque, por un lado, hasta nuestra época, la fotografía no ha alcanzado el rango de técnica acreditada y precisa; y, por otro, porque durante mucho tiempo se tendió a considerar la fotografía como un medio neutral u “objetivo” y, por ello, naturalmente excluido de la esfera política. Parece evidente que a la imagen de un ser humano o un acontecimiento, a la que se le concede el carácter de retrato objetivo, no puede dársele esa determinada orientación que es capaz de lograr el lápiz de un caricaturista. La frialdad del material se vio, asimismo, incrementada por el hecho de que

Fotografía y política

las imágenes, por motivos técnicos, tuvieron que ser, durante mucho tiempo, “posadas” y carentes por tanto de esa impresión de vida que forma parte de los

presupuestos de la precisión. En la guerra mundial —en la que, como el resto de los medios técnicos, también se pretendió utilizar la fotografía— las deficiencias a las que nos referimos eran tan evidentes que no puede hablarse, en la propaganda mundial de un uso eficaz de la instantánea. [...] Sin embargo, poco después de la guerra puede observarse cómo se sabe hacer ya uso, con toda naturalidad, de la fotografía.”

ERNST JÜNGER



De guerrero a soldado

EN la introducción de este volumen, el profesor Nicolás Sánchez Durá explica cómo en el momento en el que Jünger prepara estos libros la batalla moderna había transformado “al individuo guerrero en soldado”. Así lo demuestran las observaciones que Jünger dejó escritas tras visitar a los pilotos de una escuadrilla de caza y comparar sus hábitos con los de infantería, a la que el escritor pertenecía. Desde el punto de vista moral, para luchar “no necesitan ese estímulo de baja categoría que es el odio”. Los pilotos de caza son el resultado de unas bodas de sangre “entre el antiguo espíritu caballeresco de la vieja caballería” y “la rigurosa frialdad de nuestras formas de trabajo”. Por eso, cuando Ernst Jünger describe al nuevo tipo de aviador, que ha crecido en una sociedad industrializada, en zonas llenas de humos y tensiones sociales, se hace evidente que este nuevo soldado “comienza a ser considerado como una prolongación de la máquina de destrucción que conduce”.

cido de uno de los registros mayores de la época moderna, caracterizada —como desde un ángulo no muy distinto ha razonado Heidegger— por el dominio planetario de la técnica —del que incluso la guerra sería un “corolario necesario”— y la movilización total, completa y sin fisuras de la sociedad por el trabajo. Y caracterizada también por el dominio del motor, en el que Jünger descifra no un mero soberano de nuestro tiempo, sino “su símbolo”. Esto es, “la imagen simbólica de un poder para el cual la exploración y la precisión no constituyen antítesis”. De ahí a la valoración de las imágenes bélicas como medio para reconstruir la “vivencia espiritual de la guerra” no hay más que un paso, que Jünger generaliza al espacio entero de la vida. Fotografiar

será elevar la instantánea a instrumento de la conciencia técnica, como la fotografía será algo que, en cuanto técnica, “posee el sentido de un medio existencia”, propio de una época. Y que dibuja, a la vez, “el rostro de la tierra”.

Consciente, como Benjamin, de que el pie de foto es un componente clave de la instantánea, Jünger optó por redactar él mismo los pies de las fotografías incluidas en sus fotolibros. Elegidas entre muchas ya publicadas en diferentes medios, dichas fotografías se intercalan y combinan en cuadernillos agrupados entre una selección de interesantes relatos. Siempre con la intención, desde luego, de “demostrar que el peligro no es un error de la razón, sino el resultado de su despliegue técnico”. Que Jünger no se interese por las imágenes fotográficas aisladas, ni por el foto-reportaje como tal, tiene, pues, su lógica. Es posible que su interés se centre, en este sentido, como sugiere Sánchez Durá, “en el acertijo visual que su magma caleidoscópico conforma y exige”. Pero a veces el lector cree encontrarse ante verdaderas tramas narrativas...

Convendría recordar —y subrayar— que en sus fotolibros Jünger no duda en distanciarse, con gesto crí-

tico (¿o polémico?) de toda estetización idealizadora y glorificadora de los fenómenos de los que se erige en notario. En el caso de la guerra moderna nunca cierra los ojos a su horror. Pero nunca deja tampoco de marcar sus diferencias sobre cómo pacifistas y humanistas de talante político “avanzado” han enfocado tales fenómenos. Jünger cree que la respuesta a la pregunta del porqué de la intensificación del horror no puede darse desde la perspectiva de un humanismo abstractamente “progresistas”. Entre otras razones porque fue la ideología del progreso la que le dio a los poderes combativos el mejor motivo para una intensificación del enfrentamiento.

En la medida, por otra parte, en que estos dos últimos fotolibros están dedicados a los grandes conflictos de una época conturbada, procuran, desde la convicción de que “la llamada a la contemplación directa hace un efecto más fuerte y decisivo que el producido por la nitidez del concepto”, un fresco memorable de la misma. Que el editor descifra, en todas sus implicaciones, magistralmente. Con la fuerza, esta vez sí, del concepto.

JACOBO MUÑOZ

“Adentrarse en las páginas de este libro es encontrarse frente a los signos de una época nueva, entre las que iba asumiendo un lugar privilegiado “la decidida irrupción de lo peligroso en el espacio vital”. Se imponía “vivir peligrosamente”

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCION	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1	Ángeles y demonios	Dan Brown	Umbriel	17
2	Cabo Trafalgar	Arturo Pérez-Reverte	Alfaguara	13
3	Don Quijote de La Mancha	Miguel de Cervantes	RAE/Alfaguara	7
4	La sombra del viento	Carlos Ruiz Zafón	Planeta	119
5	El código Da Vinci	Dan Brown	Umbriel	58
6	Memoria de mis putas tristes	Gabriel García Márquez	Mondadori	13
7	El inútil de la familia	Jorge Edwards	Alfaguara	1
8	La cena secreta	Javier Sierra	Plaza & Janés	11
9	Las amantes	Elfriede Jelinek	El Aleph	3
10	Un milagro en equilibrio	Lucía Etxebarria	Planeta	9

NO FICCION	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1	La inteligencia fracasada	José Antonio Marina	Anagrama	4
2	Aprender a vivir	José Antonio Marina	Ariel	9
3	1934. Comienza la Guerra Civil	Pío Moa	Áltera	11
4	Casa del Olivo. Autobiografía	Carlos Castilla del Pino	Tusquets	6
5	Buenos días, pereza	Corinne Maier	Península	1
6	11-M. La venganza	Casimiro García-Abadillo	La Esfera de los Libros	18
7	Adiós tristezas	M. Torreiglesias/M. Rojas	Aguilar	2
8	Comer sano y con fundamento	Karlos Arguñano	Bainet	3
9	El río de la desolación	Javier Reverte	Plaza & Janés	1
10	Días de ruido y furia	Alfredo Urdaci	Plaza & Janés	1

BOLSILLO	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1	Cartas desde el infierno	Ramón Sampedro	Booket	14
2	El enigma Vivaldi	Peter Harris	DeBolsillo	2
3	El último merovingio	Jim Hougan	Booket	11
4	El médico	Noah Gordon	Ediciones B	12
5	El principito	A. de Saint-Exupery	Alianza	125
6	Obabakoak	Bernardo Atxaga	Ediciones B	13
7	Ensayo sobre la lucidez	José Saramago	Suma de Letras	1
8	La joven de la perla	Tracy Chevalier	Punto de Lectura	111
9	Odisea	Homero	Alianza	3
10	Mil años de felicidad	Jean Delumeau	Taurus	1

POESÍA	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1	Instante	Wislawa Szymborska	Ígigur	7
2	Poesía completa	León Felipe	Visor	6
3	Materia solar	Eugénio de Andrade	Galaxia Gutenberg	1
4	Arder en el agua para ahogarse...	Charles Bukowski	La poesía, señor hidalgo	5
5	Del natural	W. G. Sebald	Anagrama	6
6	Concierto en mí	Juan Gil-Albert	Renacimiento	1
7	Antología poética	Mário Cesariny	Visor	4
8	Un sueño en otro	Andrés Trapiello	Tusquets	18
9	Páginas del Cancionero	Ausiàs March	Pre-Textos	9
10	Nocturno mediodía	Sophia de Mello	Galaxia Gutenberg	1

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

ARGENTINA

- 1 **Memoria de mis putas tristes**
Gabriel García Márquez (Sudamericana)
- 2 **Don Quijote de La Mancha**
Miguel de Cervantes (RAE/Alfaguara)
- 3 **El Código Da Vinci**
Dan Brown (Umbriel)
- 4 **La noche del oráculo**
Paul Auster (Anagrama)
- 5 **Adn**
Jorge Lanata (Planeta)

ESTADOS UNIDOS

- 1 **The broker**
John Grisham (Doubleday & co.)
- 2 **Blink**
Malcolm Gladwell (Little, Brown & co.)
- 3 **French women don't get fat**
Mireille Guiliano (Alfred A. Knopf)
- 4 **The Kite Runner**
Khaled Hosseini (Penguin)
- 5 **Girls in pants**
Ann Brashares (Bantam Doubleday)

FRANCIA

- 1 **Da Vinci Code**
Dan Brown (Lattes)
- 2 **Oscar et la dame rose**
Eric-Emmanuel Schmitt (Albin Michel)
- 3 **Code Da Vinci: L'enquête**
M.F. Etchegoin/F. Lenoir (R. Laffont)
- 4 **Un pedigree**
Patrick Modiano (Gallimard)
- 5 **Suite française**
Irène Némirovsky (Denoeil)

ITALIA

- 1 **Angeli e demoni**
Dan Brown (Mondadori)
- 2 **Il codice Da Vinci**
Dan Brown (Mondadori)
- 3 **Un altro giro di giostra**
Tiziano Terzani (Longanesi)
- 4 **La spada e il calice**
Bernard Cornwell (Longanesi)
- 5 **I templari**
Barbara Frale (Il Mulino)

PORTUGAL

- 1 **O código Da Vinci**
Dan Brown (Bertrand)
- 2 **Nenhum olhar**
José Peixoto (Temas e Debates)
- 3 **Camacho, um ano e meio...**
Gabriel Alves (Fubu)
- 4 **Largos dias**
Jorge N. Pinto da Costa (Ideias & Rumos)
- 5 **Professor, boa noite!**
Vv. Aa. (Bertrand)

Medios consultados:

La Nación (Argentina), The New York Times (EE.UU.), Le Monde (Francia), La Repubblica (Italia), Público (Portugal).

Jerusalén, 1099.
Una tradición que se transmite de padres a hijos desde tiempos de Abraham puede provocar...
UNA CATÁSTROFE MUNDIAL.

PLAZA JANÉS
www.plaza.es

Material de construcción

JOSÉ FERNÁNDEZ DE LA SOTA. XX PREMIO JAEN. HIPERIÓN, 2004. 88 PÁGS., 7 EUROS

MÁS intimista, más sobrio que los poemarios anteriores de Fernández de la Sota, *Material de construcción* es también el más intenso. El poeta, que ya ha demostrado su dominio formal, lo pone aquí al servicio de este inventario de la supervivencia. La mirada interior, el sentimiento del tiempo, la reflexión sobre el lenguaje se abordan con humorismo más contenido y sombrío que nunca, particularmente en la primera parte del libro, “Declinatorio”, donde la conciencia del presente gravita sobre la memoria, la inestabilidad de la conciencia, las evocaciones familiares, la elegía por las víctimas del 11-M, los contraluces bilbaínos, las ironías metapoéticas y el quevediano homenaje literario: “abiertos/ los ojos a las voces de los muertos”. Más contrastados, los poemas de la última parte, “Nivel”, acogen una cauta afirmación de resistencia frente al inevitable desengaño en la que la sentimentalidad apuesta por el presente mediante una “Mecánica práctica” que equilibra el balance: “Abrir la caja de las herramientas/ otra vez, el mecano/ del amor otra vez. // Reconponer/ la delicada máquina gripada;/ armar/ las piezas otra vez. // Echarse a amar.”

Rasgo fundamental en la poesía de Fernández de la Sota es la tensión verbal —de raíz oteriana— lograda con las dilogías, las paradojas, los encabalgamientos (“para amar/ te a mares contra viento y marearte/ y marearme tú”), las rimas sorprendentes, las variaciones (“bati- r de almas”) y los juegos fónicos (“dar al alma la voz de alarma muda”). Este permanente énfasis en el lenguaje subraya una poética de exigencia formal e intelectual, y nos recuerda que la poesía es cuestión de palabras y un espacio, precario pero confortante, de resistencia y amparo en la intemperie del vivir: “Nada tuyo/ fuera de la escritura”. Así, con calibrado vitalismo, descrédito del pasado y afirmación del presente culminan el espléndido conjunto dejando puerta abierta mediante las palabras a un sentir no por dolorido menos ardoroso: “Sólo este verso suena/ en este instante: existe/ Sólo este fuego quema”.

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO

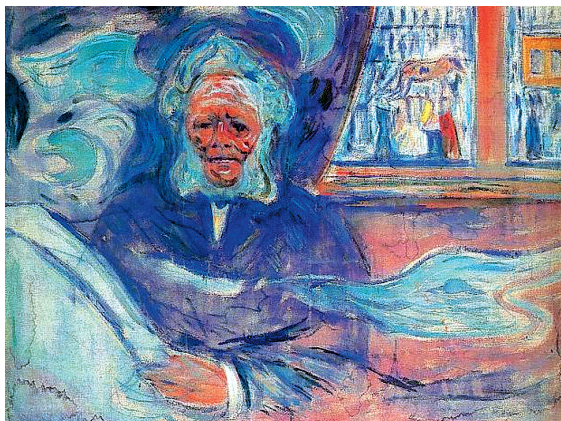
Poesía completa

HENRIK IBSEN. TRADUCCIÓN Y PRÓLOGO DE JESÚS PARDO. LOSADA, 2004. 227 PÁGS., 17 E.

A diferencia de Strindberg, cuya obra poética está a la altura de su innovadora dramaturgia, la de Ibsen se encuentra tan por debajo que ni siquiera admite la comparación. Jesús Pardo, que nos abrió el acceso a la primera, ha querido facilitar el paso a la segunda, aunque sabe la distancia que hay entre las dos.

LA de Strindberg tenía tanto peso formal como llamado filosófico, y casi todo el ideario de su época estaba, de un modo u otro, recogido en él. Ese no es el caso de la escritura poética de Ibsen, caracterizada —como su traductor explica— por una extraña “mezcla de universalidad y localismo” que, sólo en su madurez, alcanza un cierto grado de equilibrio y logra constituirse en unidad.

Sus primeros poemas aúnan lo irónico y lo autobiográfico, tematizan episodios de la historia o de las leyendas nórdicas, y se ajustan a las normas de la tradición. Sin embargo, hay en ellos algunos elementos que superan los gustos de la época y se acercan a los rostros de la modernidad. Me refiero a esa interesante fuga de sentido que se



EDVARD MUNCH: IBSEN EN EL GRAN CAFÉ (1898)

produce no tanto en los versos como en sus contornos y que dejan, envueltos en un aire de misterio, lo que un sentimiento más burgués de la vida habría decidido ocultar. Ibsen reserva esto para los dos últimos versos de las estrofas, imbuidas de decadentismo modernista por la química de su adjetivación. El simbolismo suministra los tonos y los temas de estas composiciones iniciales.

Su concepto de la situación y de la escena le permite desarrollar un tipo de poema-cuadro, que podría llamarse “de interior” y en el que privan la medialuz y lo nocturno, que Ibsen extiende a la naturaleza: “El sol poniente lo arrastra todo./ Y no hay defensa contra nada”. Opta así por una poesía descriptiva, que es menos de paisaje que de movimiento y en la que no faltan los cisnes ni otros motivos —como el del Rey Oscar— que comparte, como tantos otros, con Rubén. Para Ibsen no hay medicina mejor que un bello sueño, ni ritmo que no sea el de sus cláusulas. Lo que llena su len-

gua de una productiva musicalidad que las sabias versiones de Pardo reproducen. Pero lo más original de esta escritura reside en el desarrollo de la epístola poética clásica y en su adaptación a los nuevos usos que su autor le da. Eso y la actualización del poema narrativo romántico está en la base de sus escasas, pero significativas, innovaciones, a las que podría también añadirse su vivencia, casi unamuniana, de la intrahistoria y la

cotidianeidad: “De mi vida doméstica” contiene versos que podrían ser tanto de Unamuno como de Cernuda. Muestra su preferencia por la pintura de Correggio y de Murillo, en lo que coincide con Chateaubriand, y por un tema muy del 98: las mesetas, a las que dedica un largo poema articu-

lado en nueve partes. Maneja con acierto la técnica del monólogo, dramático o no; afirma que la prosa es sólo para ideas y el verso para visiones.

Su dominio del poema largo y, en su madurez, también del verso gnómico hacen que esta poesía, en parte arqueológica, sea, en determinados niveles, también actual. Contribuyen a ello su atmósfera y los exactos tonos en que Jesús Pardo la ha sabido transferir a nuestra lengua. Gracias a ello podemos acceder a lo que Ibsen, en la suya, representa: la continuidad de una tradición próxima y ajena, pero en la que podemos reconocer el hallazgo de las ocasiones, sus cambios y su continuidad. Ibsen no es Strindberg, pero su obra poética aporta ángulos capaces de ofrecer una nueva visión de las cosas. Aquí nos hemos limitado a sugerirlo y a celebrar los logros de una exigente, cuidada y elegante traducción.

JAIME SILES

Vida de un piojo llamado Matías

FERNANDO ARAMBURU. ILUSTRACIONES DE RAÚL ARIAS. TUSQUETS, 2004. 120 PÁGINAS, 10 EUROS

Fernando Aramburu (San Sebastián, 1959) irrumpió en la novela de los años 90 con una sorprendente ópera prima, *Fuegos con limón* (Tusquets, 1996), que mereció el Premio Ramón Gómez de la Serna y el reconocimiento unánime de la crítica.

DESPUÉS, este escritor vasco residente en Alemania desde el año 1985 mantuvo con dignidad, aunque sin igualar el alto mérito de su primera novela, la calidad artística de su obra, tanto en dos novelas posteriores (*Los ojos vacíos, El trompetista del Utopía*, Tusquets, 2003) como en un libro de cuentos (*No ser no duele*, Tusquets, 1997) y un volumen de prosas breves (*El artista y su cadáver*, 2002) escritas en sus comienzos literarios y revisadas más tarde cuando ya era reconocido como un escritor de importancia. En *Vida de un piojo llamado Matías* Fernando Aramburu ensaya, con acierto, la modalidad de la narrativa infantil y juvenil en “un relato para jóvenes de ocho a ochenta y ocho años” que se sitúa en la imprecisa frontera entre la novela corta y el cuento largo.

El relato adopta procedimientos de la literatura fantástica, que ya no necesitan justificación, para contar la vida de un piojo desde la perspectiva del diminuto protagonista. Matías, nacido en la cabeza de un maquinista del cual tomó su nombre, es el narrador y protagonista de un relato de aventuras y de iniciación que viene a enriquecer las modernas manifestaciones de la picaresca, entre otros homenajes lite-

rarios hábilmente incluidos en el texto sin traicionar el punto de vista desde el que está contada su historia. Las aventuras del piojo entretienen su lucha por la vida ante las descomunales amenazas del medio hostil en que se mueve.

Todo resulta gigantesco desde su perspectiva, tanto las inundaciones jabonosas y los ataques de los dedos de la mano del maquinista como las hirientes púas del peine y los vientos huracanados del secador. La iniciación de Matías en la experiencia de la vida reproduce, con simplificación propia de un relato para todas las edades, el proceso vital de los humanos, desde su aprendizaje para sobrevivir en la adversidad durante las primeras etapas hasta su conocimiento de la familia, la amistad, el amor, la soledad, la violencia y la injusticia. Se trata, pues, de un piojo humanizado cuya existencia ilustra, con visión hiperbólica derivada de su perspectiva, las alegrías y pesares de los seres humanos.

Lo mejor del texto radica en su afortunada combinación de una prosa sencilla e impecable, de sintaxis con predominio de oraciones simples, con el ingenio y el humor derramados en múltiples episodios y el



MERCEDES RODRÍGUEZ

sutil homenaje a los clásicos en un texto salpicado de citas encubiertas en numerosas referencias y alusiones. El modelo de la picaresca aflora por doquier, desde el título, que recuerda el del Buscón, y el nacimiento del protagonista o su primer choque con la realidad (capítulo 1), que remiten al Lazarillo, hasta la completa retrospectiva temporal practicada en la narración autobiográfica de Matías, que cuenta su vida cuando ya es viejo (unas cinco semanas) siguiendo el orden lineal de los acontecimientos.

El relato se enriquece con significativas intertextualidades que remiten a Miguel de Cervantes (final del capítulo 4), a Pío Baroja y el título que el autor (también donostiarra) dio a sus memorias (“Desde la última vuelta del camino”, reproducido en el epígrafe del capítulo

3 cuestiones a Aramburu

—¿Cambia en algo escribir para un adulto o para un niño?

—Cambia en bastantes aspectos. Uno de ellos se me figura a mí esencial. Y es que cuando escribimos para adultos no tenemos por qué sujetarnos a responsabilidades de tipo pedagógico. Los niños hacen una lectura más emotiva que analítica. El lector adulto es más sufrido. Incluso se le puede fascinar sin necesidad de respetarlo.

—¿En qué se parece a la humana la vida de un piojo?

—Si los piojos pudiesen expresarse y adoptarían unos cuantos rudimentos éticos, yo los tendría por congéneres.

—¿Leía libros juveniles? ¿Cuáles eran sus favoritos?

—Leí menos de los debidos. Y ello porque mis educadores me transmitieron la falacia de que los libros juveniles forman parte de una preliteratura.

12), y a Ramón Gómez de la Serna, entre otros fácilmente reconocibles. El humor y el ingenio verbal se descubren en expresivos juegos idiomáticos con frases hechas adaptadas a la singular perspectiva del narrador y protagonista: “Yo podría echarte una pata” (mano, página 78), “Con el corazón en la pata” (página 88), “lo mandó a freír caspa” (página 112). En suma, esta *Vida de un piojo llamado Matías* resulta un relato breve y de lectura agradable, sin más aspiraciones que hacer las delicias de muchos lectores. Lo cual no es poco.

ÁNGEL BASANTA

ESENCIA Y FORMAS
DE LA SIMPATÍA

Max Scheler

www.sigueme.es

Nadie vale más que otro

LORENZO SILVA. DESTINO. BARCELONA, 2004. 212 PÁGINAS, 16 EUROS

Lorenzo Silva recoge en este volumen cuatro novelas cortas con otras tantas “historias estivales” –según palabras del autor– protagonizadas por los dos investigadores de la guardia civil que surgieron hace diez años de la pluma del autor: el sargento Bevilacqua y la cabo Virginia Chamorro.

QUIERE esto decir que nos encontramos, una vez más, ante cuatro narraciones de misterio, planteadas en torno a cuatro crímenes rápidamente resueltos por los investigadores. Advierte el autor que los casos de estos relatos “no son esos crímenes recalcitrantes y a veces algo retorcidos que se suelen ingeniar para las novelas, sino homicidios cotidianos, hasta vulgares”. Así es, en efecto, y conviene destacar el esfuerzo del escritor por rehuir en esta ocasión todo asomo de truculencia o cualquier fácil artificio para abultar la tensión de la intriga, tal como enseñan los recursos más explotados y reco-

nocibles del género. Reducidas a la máxima desnudez posible, la solución de estas historias puede parecer en algún caso decepcionante por su simplicidad –como el recurso al ADN entre los únicos tres sospechosos de “Un asunto familiar”– o por la aparición de una confidencia que, como la de los ucranianos de “Un asunto vecinal”, permita localizar inmediatamente al culpable.

La muerte de un narcotraficante ocasional, la violación y asesinato de una niña, los homicidios de que son víctimas una esposa inconstante y un inmigrante ecuatoriano demasiado aficionado a las faldas, no exi-

gen grandes esfuerzos a Bevilacqua y su compañera. A cambio de este aflojamiento de la intriga, los escuetos relatos –puestos siempre en boca del sargento– permiten matizar un poco más el perfil de los investigadores, que va completándose en cada entrega, a la vez que dejan diseminadas una serie de observaciones acerca de problemas de la sociedad actual: el paro, la inmigración, las actitudes racistas, la inestabilidad sentimental, los excesos de la pasión desbocada. Como sintetiza Bevilacqua: “Vivimos en un país cuyos habitantes, al llegar a la mayoría de edad, han visto dos años y medio de televisión. Eso lo hace cada vez más estrafalario e impredecible” (pág. 138).

Silva ha escrito unas narraciones entretenidas –lo que es muy de agradecer–, pero sin dejar de insuflarles ciertas dosis de crítica social, en la línea de la mejor novela negra

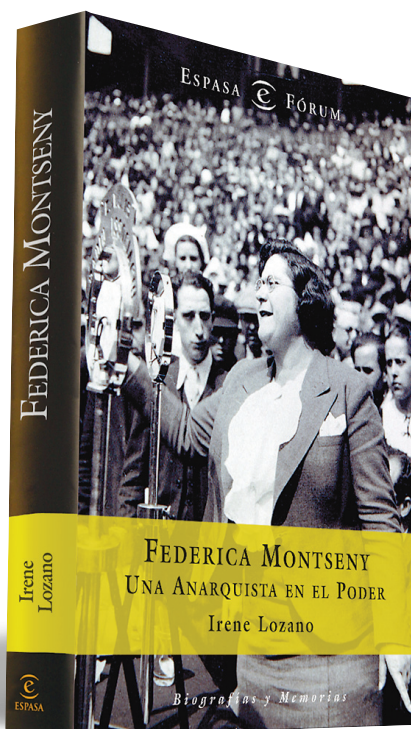


M. R.

–Hammett, Chandler– que ya inspiraba *Noviembre sin violetas*, la primera y ya lejana obra del autor, que ahora, a la luz de estos nuevos relatos, convendría revisar. Además, Silva es un buen escritor. Sus diálogos, que integran sin exceso fórmulas coloquiales, son cada vez más ajustados, y tiene un excelente oído para los tics idiomáticos caracterizadores, como demuestra la entrevista de Chamorro y Bevilacqua con el ecuatoriano Augusto Walter Losada en “Un asunto vecinal”. Disuena, en cambio, el uso reiterado –que sería preferible reducir– de algunos anglicismos propios de ámbitos burocráticos, como “inusual” por ‘infrecuente, insólito’, o “evaluar” por ‘analizar, estudiar’.

RICARDO SENABRE

FEDERICA MONTSENY



Anarquista convencida y convincente, Federica Montseny pasó de ser la primera mujer ministra de Europa occidental a sufrir las calamidades del exilio. Irene Lozano cuenta su historia en *Federica Montseny, una anarquista en el poder*. Una obra imprescindible para conocer a la carismática, enérgica y apasionada mujer que fue líder de la CNT.

ESPASA

Grandes miradas

ALONSO CUETO. ANAGRAMA. BARCELONA, 2005. 301 PÁGINAS, 18 EUROS

Publicada en Perú en 2003, *Grandes miradas* es la obra más lograda de Alonso Cueto (Lima, 1954), quien durante la década de los 70 vivió en Barcelona y en Madrid y, más tarde, se graduó en la universidad de Austin (Texas) con una tesis sobre la obra de Onetti.

tanto sobre la política peruana reciente, aunque también puede entenderse así, como ante las dificultades del individuo para resistir la presión de un ambiente terrorífico y los desafueros de un poder dictatorial. Para ello, trazará la figura de Gabriela (Gaby), novia del juez, quien decide vengarlo prostituyéndose hasta lograr una cita a solas con Montesinos. Cuando éste le pregunte quién es, la respuesta es: "Tú -susurra-. Soy tú".

Sin embargo, las dos figuras de mayor interés son las históricas,

Fujimori. Alonso Cueto posee una enorme facilidad para el diálogo. Construye el relato de forma casi lineal, aunque nos ofrece una rica variedad de recursos: el monólogo interior (como el decisivo de Montesinos, pág. 258) o el del propio Fujimori, relatos psicológicos, como las figuras de don Osmán Carranza, director del periódico, pero a las órdenes de Augusto de Miraflores; la de Jackie, la pasión de Montesinos, y Mati, su confidente. Pero su mayor facilidad narrativa la descubrimos en la construcción del relato

donde suma escenas de gran plasticidad, aunque éstas se reducen a la promiscuidad del personaje y a la violencia. Se sirve también del *collage* para lograr el ambiente histórico. Es eficaz en el erotismo. Pero el mayor acierto de la novela es la descripción de la corrupción desde el poder y en el poder. Si

Montesinos es capaz de abofetear al juez Chato, otro corrupto, no extraña el uso del crimen y la propagación del miedo.

Grandes miradas resulta así una novela política sobre la fugacidad y sus dependencias. Traduce un profundo pesimismo, salvado tan sólo en una de las últimas reflexiones de Gaby a los padres del juez: "La bondad nunca es pura pero la bondad existe, ¿no cree? Existe en todas partes". El mal o el bien no son, pues, tan sólo un fruto social, sino algo que brota del interior de cada individuo. Recordaremos antes a Mauriac que a Sartre.

El final de los tiempos. El dolor

JOSÉ JAVIER ESPARZA. ÁLTERA BARCELONA, 2004. 340 PÁGS., 26 E.

LLAMA la atención, por su contundencia, una frase que se lee en la contracubierta de este libro: "Nadie había escrito en España una novela como ésta". El material que el periodista y ensayista José Javier Esparza (Valencia, 1963) ha elegido para su debut en la ficción novelesca no podía ser más ambicioso: ésta no es sino la primera parte de la trilogía homónima, en la que su autor se ha propuesto inventar un mundo. Se trata de Cosmópolis, una ciudad azotada por la división, las migraciones y las constantes escisiones de poder, que sufre una lacra que mantiene en vilo a sus habitantes: la infertilidad. De ella derivan muchos de sus problemas: la supremacía de una ridícula clase científica que trata de hallar una solución mientras crea seres humanos artificiales, los representantes de la religión que recurren a los paños calientes espirituales o los políticos, enfermos de poder, que luchan por dominar a una sociedad acabada.

Cualquiera que se asome a la novela se dará cuenta de que Esparza bucea en el terreno de la ficción científica con absoluta naturalidad. Pero hay mucho más detrás de esta historia. Hay crítica inteligente y feroz de nuestro mundo. El urbanismo feroz, el avance de la ciencia y el retroceso de la moral o incluso el deterioro de la raza humana sirven a Esparza para su parábola de la enfermedad mortal de nuestro mundo, y es inevitable al leerle recordar a Orwell y su *1984*. O a otros grandes maestros de las visiones apocalípticas, como Philip K. Dick o J. G. Ballard. Dos nombres anglosajones, claro, porque en este terreno de la alegoría futurista los anglosajones van a la cabeza mundial. Tal vez a eso se refiere el texto de contracubierta cuando dice que nadie había hecho nada parecido en nuestro país. Y tiene razón. Entre otras cosas, esta (buena) novela es un acto de valentía literaria.



KRISTIN KEENAN

Ha publicado diez libros de narrativa, y ha conseguido el premio Wiracocha y el alemán Anna Seghers por el conjunto de su obra. Su novela, inspirada en hechos reales, podría entenderse como histórica si tras ella no descubriéramos una más honda reflexión moral. Vladimiro Montesinos, el hombre de confianza de Fujimori, decidió asesinar mediante sicarios, tras torturarlo, al juez César Díaz Gutiérrez, que en la novela aparece bajo el nombre de Guido Pazos. El novelista parte de un episodio judicial: el no plegarse a los deseos del Gobierno, que pretendía ocultar el tráfico de armas. Nos hallamos, pues, ante una indagación no

convertidas en personajes. La de Montesinos, en su complejidad, resulta convincente y sus manías -que no son pocas- le humanizan, incluso su afán de filmar en vídeo las transgresiones de amigos y enemigos. Ello supondrá su fin. El personaje ocupa el primer plano de la novela, pese a que Cueto ha elegido dos ámbitos sociales: el periodístico y el político. El narrador profundiza y evita los tópicos y, con ello, tornamos al existencialismo. Algo de *Conversación en la Catedral* descubrimos en *Grandes miradas*. Es un Perú posterior, más corrupto si cabe, igualmente violento. De hecho, el fin de la novela es la caída de Montesinos y la huida de

JOAQUÍN MARCO

CARE SANTOS

Cruz sin amor

HEINRICH BÖLL. TRADUCCIÓN DE J. U. GONZÁLEZ. LITTERA, 2004. 415 PÁGINAS, 22 EUROS

Leyendo esta primera novela de Heinrich Böll es fácil concluir que el escritor acertó al no publicarla en 1947, a raíz de los problemas que tuvo en el certamen literario organizado por una revista católica, pero que no erraron los editores de sus obras completas, que la incluyeron en su segundo volumen aparecido en 2002, diecisiete años después de la muerte del Premio Nobel de 1972.

PORQUE *Cruz sin amor* es un *opus primum* con todos los vicios característicos de este tipo de creaciones iniciáticas, potenciados aquí por la inmediatez con que su autor aborda lo que sería el gran tronco de toda su obra, la “unbewältigte Vergangenheit”, el “pasado no superado” del pueblo alemán renacido después de la pesadilla nazi.

Cruz sin amor adolece de considerables defectos formales y de concepción general. Por una parte, es palmario su autobiografismo, sobre todo en lo que se refiere a sus dos figuras principales: el estudiante Christopher Bachem, que, como el novelista, fue soldado raso, a contrapelo, en la infantería germana, enfermó y fue herido en el frente, se casó en plena guerra, desertó y acabó en un presidio aliado de donde saldría a finales de 1945, y también su madre, una mujer de profunda fe religiosa, enemiga de todo lo que representaba el III Reich. En torno a ellos dos, y al íntimo amigo del joven, Joseph, otro activista católico que será recluido en un campo de concentración, se construye toda una teoría acerca de Hitler y su locura criminal como una manifestación simplista del poder de Satán. La polaridad Bien/Mal vertebrada en su significación esta novela desde su propio título. Ya al principio Christoph defiende apasionadamente

que el Credo está incompleto pues “quien no cree en el Diablo no cree en Dios y niega la realidad” (pág. 21), realidad en la que asimismo se contraponen el Estado, que asesinó a Cristo, y la Religión. Pero cuando la novela está a punto de terminar, el mismo protagonista hace explícita una tesis tan burda como la de que “la religión debe ocupar el lugar de



ARCHIVO

la política” (pág.388), pues para él, el único “pensamiento único” (sic) que puede subordinar a las masas “de una manera humanamente so-

portable, es la liturgia divina” (página 23). No falta, sin embargo, y de ahí quizá los problemas que *Cruz sin amor* tuvo con la revista *Das Abenland*, una crítica amarga al colaboracionismo de los católicos alemanes, no sólo perceptible en la figura de los curas castrenses que portaban “la esvástica satánica junto a la cruz de Jesucristo” (pág.142) sino también en la pasividad de la Iglesia ante el totalitarismo del régimen hitleriano.

Como contrapunto del protagonista está su hermano Hans, un nazi convencido que colabora en la detención de Joseph y solo tardíamente reniega de sus convicciones políticas a tiempo de dejar huir a Christopher en el frente ruso y firmar así su sentencia de muerte por traidor. Él mismo se justifica pensando entonces que al menos ha servido a Dios un día “a cambio de tantos años siguiendo el rastro resplandeciente del demonio” (pág. 358). Mas el principio dialéctico que esta polaridad introduce se malogra por la retórica irreal de los parlamentos, la artificiosidad de los diálogos, así como el relato de la historia propiamente dicha a duras penas sobrevive a un estilo unas veces cursi, otras enfático, y siempre grandilocuente, tan ajeno a lo que constituirá la marca de calidad de la mejor prosa de Böll: su laconismo, su áspera objetividad, la sencillez del lenguaje que acredita la sinceridad de su expresión.

Pocas de estas virtudes asoman en esta obra del Nobel inédita hasta 2002: sólo algunas descripciones enérgicas y vivaces de la guerra que encontramos en la segunda parte, la menos extensa de un texto cuya traducción al español me parece, en todo caso, ilustrativa y oportuna.

DARÍO VILLANUEVA

leer

PREMIO NACIONAL AL FOMENTO DE LA LECTURA
La revista Decana de Libros y Cultura
Año XXI N° 159 Febrero 2005

**El nuevo libro de
José Luis Gutiérrez**

EN DEFENSA PROPIA

Julio Verne, 100 años

LA CIENCIA COMO FANTASÍA

YA A LA VENTA

El sueño de Monturiol

MATTHEW STEWART. TRADUCCIÓN DE M. OSORIO PITARCH. TAURUS. MADRID, 2004. 408 PÁGINAS, 21'50 E.

Ya había transcurrido más de la mitad de su vida cuando Monturiol inicia el proyecto y la consecución de la obra por la que sería después recordado, aunque quizá no tanto como merecía: la invención del submarino. Sin ella, dice él mismo, su existencia no habría tenido objeto.

SIN embargo, sus primeros cuarenta años los llenó la dedicación a una causa aparentemente separada de aquella aspiración y a la que se mantuvo siempre fiel: un socialismo utó-

relación entre estas posturas suyas y la invención del submarino, se afirma que nunca habría llegado a realizarla si no hubiera vivido la primera parte de su vida sumido en aquella

utopía revolucionaria. El submarino no era sino la traducción de la misma al medio acuático y las leyes que esperaba descubrir, al permitir la difusión a través de los mares del soñado

pico que buscaba la armonía universal en un clima de amor y fraternidad que una humanidad, virtuosa por naturaleza, alcanzaría si recibía la educación adecuada. Seguía así, “con una ingenuidad conmovedora”, las ideas de Calbet que quiso fundar una especie de nuevo paraíso, Icaria, pronto fracasado pero al que estuvo a punto de trasladarse Monturiol cuya conversión al movimiento icariano fue “como una revelación divina”. Y aunque no es fácil ver una

progreso, darían paso a la transformación de los mortales en dueños del universo.

La primera parte del libro está pues destinada a la presentación de los anhelos que conforman aquellos años del hombre “que quiso salvar al mundo”, según reza el subtítulo del libro. Años enmarcados en una historia convulsa como fue la nuestra en el XIX y que es descrita a veces de un modo un tanto simplista (incluso con algún error, como llamar repetida-

mente a Gonzalo Bravo a quien debe de ser, supongo, Luis González Bravo). Y se entra a continuación en los trabajos de fabricación del primer submarino, el *Ictíneo*, botado en 1859, tres meses antes de que Monturiol cumpliera los 40 años. Asombra contemplar el esfuerzo hercúleo de aquel hombre que sin titulación técnica se adentró en el estudio de cuantos conocimientos se requerían para ir dando forma a las ideas que modelaban su invención y solucionando los complicados problemas que éste entrañaba. Porque no se trataba de lograr una simple inmersión, como algunas campanas ya en funcionamiento, sino de crear una nave sumergible con condiciones de flotación, estabilidad, propulsión, dirección y habitabilidad. Y para ello le fue necesario conseguir una producción indefinida de oxígeno; dotar al submarino, para que pudiera desplazarse autónomamente, de un motor que treinta años más tarde sustituiría Peral por el eléctrico; o disponer del doble casco que sería indiscutido desde 1905, cuando lo adoptó la marina alemana olvidando que su inventor fue Monturiol en 1858.

Con todo, no fueron las dificultades técnicas, que llegó a superar, las que ensombrecieron sus días, sino las económicas. Pese al entusiasmo y a la aportación de particulares, no con-

sigió sufragar aquellos gastos y llegó a desleír sus propias convicciones: colaborar con el negocio capitalista de los astilleros barceloneses, buscar la aprobación de una administración nacional que consideraba corrupta, o la relación con los burgueses del separatismo catalán que antes tildó de provincianos, aceptar dinero procedente de la esclavitud en Cuba, ofrecer su invento como arma de guerra cuando jamás había admitido la violencia para la consecución de fines políticos, o intentar vender su invento a los norteamericanos. Tristemente tuvo que asistir al desguace de su *Ictíneo II* a pesar del éxito que sus pruebas habían tenido.

Este es Monturiol, el hombre cuyo submarino abriría incluso, se dice, un nuevo camino en la historia de Barcelona a través de sus compañeros de utopismos. Hombre integérrimo y generoso, amante de la familia, “tan moral como para resultar moralista y tan virtuoso como para parecer puritano”, soñador incorregible pese a que sus aspiraciones y logros no habían supuesto más que pobreza, separación, exilio y oprobio social, pero cuya vida nos recuerda por qué seguimos intentando “hacer de este mundo un lugar mejor aunque éste lejos del ideal”.

JOSÉ JAVIER ETAYO

R E V I S T A S

Matador

DIRECTOR: ALBERTO ANAUT. N.º H.

MÉXICO es el protagonista del último número de esta espectacular revista “de Cultura, Ideas y Tendencias”, que incluye un cd con las canciones en las que el grupo texano Calexico acusa una más marcada influencia mexicana (dos son inéditas). También, y sobre todo, ofrece textos inéditos de Max Aub (“La vuelta al mundo”), Juan Luis Buñuel (“Pateando paellas”) y Valle-Inclán (“Bajo los trópicos”). Otras firmas, variadas también: Carmen Posadas (“La muda”), Gary Snyder (“Con estacarne”), David Delfín (“La

Ribot”), Paul Strand (“Retratos de la tierra”), Bárbara Jacobs (“La frontera interior”), Santiago Sierra (Tres acciones en el D. F.) y una interesante conversación entre Carlos Monsivais y Elena Poniatowska, los “Dibujos perdidos” de Serguei Einstein, “La mirada comprometida”, de E. Juncosa, “El libertario extremo”, de G. Ackerman o “Astrid Hadad. Cabaret Punk”, de Chema Conesa. Además, la revista incluye una carpeta de artista de Hernández Pijuan, con diecisiete obras de su producción más reciente.

Historia del Cristianismo, II

EMILIO MITRE. (COORD.). TROTTA/UNIVERSIDAD DE GRANADA, 2004. 778 PÁGINAS, 28'85 EUROS

Segunda entrega –segundo volumen– de este notable empeño. Para quien no haya leído lo que dije del primero en *El Cultural*, repetiré que ya era hora de que un editor español confiara en especialistas hispanos la tarea de hacer comprensible un asunto de envergadura universal y sobre el que se ha escrito tanto, que es siempre osado escribir algo más.

AHORA añado que la aparición de esta *Historia del Cristianismo* corre paralela a la –más extensa– que está publicando, en París, Desclée y que, tratándose de Desclée, supongo que verá alguna vez la luz en castellano. Como uno colabora en esta otra, no entra en ninguna comparación. Tienen sitio las dos y, en este caso, de lo que se trata es de saludar un segundo volumen que es tan notable como el primero.

Aunque los historiadores conocen desde hace mucho tiempo la calidad de Emilio Mitre, aquí se pone de relieve de modo fehaciente y en su más ambiciosa proyección. Se esfuerza en hacer inteligible el enorme haz de corrientes de pensamiento y de comportamiento a que dio lugar el cristianismo desde el principio; de manera que se adivina que, en el volumen siguiente, se podrá entender por qué lo sucedido en el siglo XVI (Lutero, Calvino, Trento etcétera) tuvo bastante de “formalización” –en el sentido de concreción y “conceptualización”– de lo que venía gestándose y convirtiéndose en una multitud de desacuerdos. En ese sentido, después de leer este volumen, adivinamos que el siglo XVI se nos va a presentar como un hito histórico porque los disidentes se salieron de la Iglesia romana para construir sus propias iglesias –muchas– no porque fueran sus disensiones de más alcance que las disidencias que

hubo hasta entonces (algunas de las cuales también se salieron de la Iglesia), sino porque, simplemente, eran otros tiempos. Acababan de nacer los primeros “estados” propiamente dichos (antes eran, generalmente, monarquías, pero no estados) y las iglesias se configuraron sobre el nuevo patrón, que era eminentemente formalista y administrativo.

Por eso, asuntos como la gestación del concepto de “herejía”, por tanto también el de “dogma”, la de-



CORONACIÓN DE CARLOMAGNO POR EL PAPA LEÓN XIII

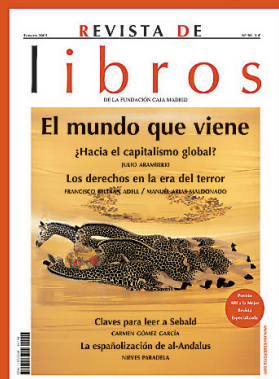
cisión de usar la fuerza para reprimir aquélla e imponer éste, el peso del continuo deseo de recomponer el Imperio Romano sólo que cristiano, sobre todo desde Carlomagno, y la opción consiguiente de concebir el pontificado, en la propia Roma, como un contrapunto de suficiente entidad –también política y suntuaria– a las veleidades neoimperiales de los monarcas laicos; la sorprendente aventura de la cristianización de los eslavos... son capítulos sustanciales en este volumen.

Se entiende por qué el coordinador insinúa, sin entrar en política, que, para un historiador de esas épocas, no ofrece mucha duda la raíz cristiana de Europa. No se evangelizó Europa para unirla, sino que, al evangelizarla, quedó definida como una cierta unidad. Pero aquí adquiere la importancia grande que tuvo lo de hacerlo sobre la plantilla de un idealizado Imperio Romano. Al cabo, la propia naturaleza cristiana de Europa la llevaría a emanciparse primero y a terminar después con el poder político de la Iglesia y eso está detrás –a mi juicio– de la decisión de no hacer referencia al cristianismo en la Constitución de la Unión Europea recién aprobada.

Sólo añadiré que Emilio Mitre ha tenido el acierto de contar ampliamente con la colaboración de Vicente Álvarez Palenzuela y que a ellos dos se suma ese singularísimo historiador que no se sabe si además es notario o es notario que se deja desbordar por la dedicación a la historia (Antonio Linage Conde) y con González Crespo y Martín Alvira, con todos lo cuales el resultado es simplemente muy bueno.

REVISTA DE Libros

DE LA FUNDACIÓN CAJA MADRID



febrero 2005

El mundo que viene

¿Hacia el capitalismo global?

JULIO ARAMBERRI

Los derechos en la era del terror

FRANCISCO BELTRÁN ADELL

MANUEL ARIAS MALDONADO

Claves para leer a Sebald

CARMEN GÓMEZ GARCÍA

La españolización de al-Andalus

NIEVES PARADELA

Premio ARI a la mejor revista especializada

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

JOSÉ ANDRÉS-GALLEGO

A vueltas con España

JOSÉ LUIS GÓMEZ. TEMAS DE HOY, 2005. 412 PÁGINAS, 18 EUROS

El plan Ibarretxe, que esta semana se discute en el Congreso de los Diputados, concede una especial actualidad a este libro en el que José Luis Gómez, columnista de "El periódico", presenta un ensayo sobre la situación del Estado de las autonomías a partir de una serie de entrevistas con los presidentes de Comunidades Autónomas publicadas entre abril y de noviembre del pasado año.

ESE material ha sido elaborado después, en un plazo muy breve de tiempo, y con una notable pulcritud formal y calidad literaria, para ofrecer una guía muy interesante sobre los problemas que plantean las reformas de algunos estatutos autonómicos y, de forma casi inevitable, de la propia Constitución española. El libro viene presidido de un cordial prólogo de Fernando González La-

xe, ex presidente de la Xunta de Galicia, que es la tierra natal del autor y el objeto de algunos de sus estudios sobre temas económicos.

El libro parte de una actitud esperanzada en la situación creada después de las elecciones del 14-M ya que, según el autor, "todo ha cambiado, para mejor". La normalidad del hecho nacional, en la que insiste vehementemente el autor ha terminado por abrirse paso después de lo que el autor califica como el "monolitismo de la era Aznar", y la referencia a las nacionalidades, contenida en la Constitución, no sería sino un eufemismo para aludir a naciones (Cataluña, País Vasco, Galicia) que ahora exigen un tratamiento político diferente.

La novedad de la situación sería que el PP estaría dispuesto a sentarse a negociar y que el PSOE, a partir de la declaración de Santillana, ofrece espacio suficiente para la dis-

cusión de estas reformas sin otras exigencias que "el respeto a la Constitución" y la coincidencia de "mayorías que supongan un amplio consenso político y social".

La forma en que esa coincidencia puede llegar a conseguirse es el objeto de un libro en el que, de una manera muy inteligente, el autor ha sabido convertir lo que fueron entrevistas personales en una especie de debate colectivo en el que él actúa de moderador, al concederles a unos y otros la palabra. Las tres comunidades que están sostenidas por sentimientos nacionales más vivos tienen un mayor protagonismo en la distribución de los capítulos, pero se oye la voz de todos los entrevistados y, además, el autor ha tenido el acierto de insistir en la proyección europea de las políticas autonómicas, que es un factor introducido con posterioridad al establecimiento de las autonomías y que ahora se ha conver-

tido en un elemento de urgencia de las reformas que se plantean. El resultado es un ejercicio optimista, y un tanto "antimadrileño" (casi en cualquier sentido), sobre las posibilidades de hacer efectiva una España plural a través de un sistema federal que "asegure la permanencia y la unidad del Estado español". Al Gobierno de Zapatero le corresponde la mayor responsabilidad en esta tarea y el libro de José Luis Gómez ofrece riquísimos materiales para tratar de entender la posición del PSOE en esta coyuntura.

Más de un tercio del volumen está dedicado a anexos informativos de gran interés (cronología, textos fundamentales, resultados electorales, etc...) que acentúan el carácter de eficaz guía de orientación que tiene el libro y acreditan el buen hacer de su autor.

OCTAVIO RUIZ-MANJÓN

Publicaciones Universitarias Españolas
www.aeue.es

Retórica creativa.
Programas de ideación publicitaria **17,43 €**

F. Xavier Ruiz Collantes

La infografía. Técnicas, análisis y usos periodísticos **17,43 €**

José Luis Valero Sancho

El discurso persuasivo.
La estructura retórica de los spots electorales en televisión **17,5 €**

Arantxa Capdevila Gómez

Mostrar para decir.
La imagen en contexto **17 €**

Jordi Pericot

La traducción publicitaria:
comunicación y cultura **27 €**

Mª Cristina Valdés Rodríguez

Teorías de la comunicación.
Ambitos, métodos y perspectivas **17,43 €**

Miquel Rodrigo Alsina

50 editoriales universitarias y 25.000 títulos vivos

EL CULTURAL 3-2-2005 PÁGINA 23



JULIÁN JAÉN

La invención de una nación

GORE VIDAL. TRAD. ENCARNA CASTEJÓN. ANAGRAMA. MADRID, 2004. 182 PÁGINAS. 14 EUROS

Una mañana radiante de 1961, en Hyannis (Massachusetts), a la orilla del mar frío, John F. Kennedy se recostó en su asiento, encendió un puro y le preguntó: ¿cómo se explica que un país provinciano como éste, con sólo tres millones de habitantes, haya producido a los tres grandes genios del XVIII: Franklin, Jefferson y Hamilton? “Les sobraba tiempo”, respondió Gore Vidal.

“Querido Jack, en los cuarenta años transcurridos desde tu asesinato, he meditado sobre tu pregunta y este libro es mi respuesta, apenas definitiva”, escribe en las últimas tres líneas del epílogo de su último libro tra-

ducido al castellano: *La invención de una nación: Washington, Adams y Jefferson*

Lo consigue sólo en parte, pero, como no podía ser menos en Vidal, lo hace con una sagacidad, irreverencia, audacia y originalidad que, de haber vivido para leerlo, a JFK le habría encantado, y que engancha incluso a sus enemigos, que son casi todos los votantes de George W. Bush, es decir, uno de cada dos estadounidenses. En ciento ochenta y dos páginas, muy generosas en espacio blanco y sin citar fuentes, no es posible reinventar los orígenes de los Estados Unidos, ni escribir una buena biografía —mucho menos tres y comparadas— de los personajes citados, pero es difícil encontrar un relato tan rico en anécdotas de alcoba y salón, altas y bajas pasiones, de los héroes del Olimpo estadounidense.

Lo mejor del libro es la naturalidad con la que humaniza, desdramatiza y, en ocasiones, ridiculiza a

personas y momentos que, para muchos, son sagrados. Lo peor, los continuos saltos en el tiempo (de la Grecia clásica a Napoleón, del Renacimiento a Lincoln, de la Roma imperial al imperio Cheney-Bush) y la crueldad con la que dicta sentencias de inocencia, muy pocas, y de culpabilidad sin pruebas suficientes.

Siempre provocador, Vidal ve en George Washington un general honesto, majestuoso y mediocre; en Thomas Jefferson, un consumado y rencoroso político, escritor, arquitecto y granjero, el único verdadero demócrata de todos los fundadores; en Adams, un monárquico obsesionado por el poder y la pela; en Hamilton, un intelecto agudo, hipergámico y virtuoso en su vida privada, pero pervertido por la influencia británica; en Franklin, un sabio empresario-editor-escritor-embajador más mujeriego incluso que Jefferson y tan afrancesado como él.

Con todos sus vicios —“hasta redactó unas notas para los jóvenes so-

bre las ventajas de tener como queridas a mujeres más mayores”—, Benjamin Franklin es, a juicio del vanidoso Vidal, el mejor de todos ellos, el más clarividente, riguroso y visionario. “Dos siglos y dieciséis años más tarde, la profecía rotunda y oscura de Franklin se ha cumplido: la corrupción popular ha originado, en efecto, aquel gobierno despótico que él previó inevitable en nuestro nacimiento”.

Para un lego en la historia de los Estados Unidos resulta confuso porque da demasiadas cosas por sabidas. Llamar republicano al partido de Jefferson, sin aclaración alguna, es incomprensible para quienes sólo conocen a los republicanos que van de Eisenhower a George Bush. “Tiene suerte Bush”, dice Vidal. “Con sus ideas, tan incompatibles con la democracia, los indignados fundadores le habrían echado a patadas de la Convención”.

FELIPE SAHAGÚN

Terrorismo y democracia tras el 11-M

EDURNE URIARTE. ESPASA. MADRID, 2004. 200 PÁGINAS. 16,90 EUROS

EL último libro de Edurne Uriarte es una obra imprescindible para profundizar en el conocimiento de las relaciones entre democracia y terrorismo a partir de la entrada en escena del nuevo agente del terror que es el fundamentalismo islámico. La perspectiva es la del efecto de las acciones del nuevo terrorismo sobre las democracias, en la línea del 11-S, haciendo especial hincapié en el 11-M. Porque, primero, ha demostrado infundada la creencia de que el atentado de Nueva York fue un fenómeno aislado y que sólo concernía a un país que, según muchos análisis, lo había provocado. Y, segundo, porque el contexto español que marca el 11-M pone ante los ojos europeos la realidad del peligro y la necesidad de enfrentarse a él, además de suministrar el marco comparativo de la experiencia etarra.

La trayectoria de la profesora Uriarte, como la de otros destacados miembros de la resistencia antiterrorista vasca, constituye un ejemplo de coraje impagable, un valor engrandecido por su honradez, serenidad y valentía intelectual. Sus argumentos y conclusiones no encajan en lo que se ha convertido en lo “políticamente correcto” por estos lares.



Algunos ejemplos. La reacción popular al 11-M significa la derrota del pueblo que se ha dejado mecer en su confusión y miedo por las explicaciones que le han permiti-

do transferir las culpas de los terroristas a los dirigentes políticos, como si nada se hubiera aprendido de la lucha contra ETA. La refutación de los tópicos (pobreza, opresión,...) sobre las causas del terror. La similitud entre ETA y Al Qaeda. La realidad de que mientras Estados Unidos, con todos sus errores, tiene una línea de acción, Europa carece de ella. Estas y muchas otras cuestiones de enorme interés, coherentemente expuestas y muy bien argumentadas, hacen de esta obra de Edurne Uriarte una pieza que debería ser capital en el debate español y europeo respecto a las medidas y actitudes que la comunidad occidental debe desarrollar frente al desafío del nuevo terrorismo islámico.

ROGELIO LÓPEZ BLANCO

A

R

T

E

Por el camino de Die Brücke

BRÜCKE. EL NACIMIENTO DEL EXPRESIONISMO ALEMÁN. COMISARIOS: J. ARNALDO Y M. M. MOELLER. MUSEO THYSSEN Y FUNDACIÓN CAJA MADRID. MADRID. HASTA EL 15 DE MAYO

EL Museo Thyssen y la Fundación Caja Madrid repiten jugada. Es probable que el gran público no encuentre tan atractivos a Kirchner o a Heckel como a Gauguin, pero aquí tenemos otra gran exposición que admirar. De nuevo, un gran despliegue de obras, un largo período de preparación e investigación, un comisario, aquí Javier Arnaldo, que ha echado el resto... y un problema de lectura y de cohesión ocasionado por su partición en dos sedes. En cierto sentido la muestra es, por cronología y genealogía artística, continuación de la anterior: Gauguin fue una influencia formal y, sobre todo, vital de gran importancia para los pintores de *Brücke*, que bebieron además, indirectamente, del sintetismo de Pont Aven, si bien no compartieron la orientación simbolista de éste.

En números, son 190 obras de 74 prestadores, que dan cuenta de la evolución del grupo *Brücke* (Puente) entre 1905, fecha en que se constituye como tal, y 1913, cuando se disuelve. Los artistas que formaron el núcleo inicial fueron Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff, y, aunque hubo algunas otras adhesiones, sólo fueron decisivas para el ideario estético del grupo las de Emile Nolde, Max Pechstein y Otto Müller. Se trata sin duda de una cita inexcusable (también en el MNAC de Barcelona a partir de mayo), pues no es fácil reunir obras de ese período: hay muchas en manos de coleccionistas particulares—se han conseguido algunas de las que no se conocía el paradero—y las destrucciones que originaron dos guerras terribles, junto a las confisca-

ciones nazis de “arte degenerado”, menguaron notablemente la cantidad de obras conservadas de esos años.

Brücke. El nacimiento del expresionismo alemán se propone demostrar, a la vista de las obras, que realmente hubo entre los artistas que componían el grupo una voluntad de estilo colectivo, el cual tuvo su más clara manifestación en la exposición que hicieron en 1910 en la galería Arnold de Dresde y que se ha resumido en tres componentes básicos: la línea de trazo apresurado, las superficies bien diferenciadas (influencia de la entalladura y el sintetismo) y el porte sencillo de la figuración primitiva. En palabras del comisario, les caracterizaría, en pocas palabras, el “gusto por lo inmediato, brusco y elemental”. Esa voluntad de estilo no sería, sin embargo, la prioridad de aquellos jóvenes artistas (los fundadores tenían entre 21 y 25 años) sino la consecuencia de un ideario. Querían rebelarse contra la sociedad y el medio artístico academicista siendo primitivos, libres, sensuales, instintivos. En este punto, la argumentación de la exposición se queda corta, pues en ningún momento se especifica contra qué reaccionaban exactamente. En su clásico estudio *Del expresionismo al nazismo*, Lionel Richard afirma: “Mal podríamos considerar el expresionismo como un fenómeno meramente estético: es inseparable de la crisis que sufre la sociedad alemana a principios de siglo”. Una crisis ligada a una industrialización acelerada, un brusco aumento de población, un enorme crecimiento de las ciudades y una transformación de las costumbres, así como por las amenazas de guerra en

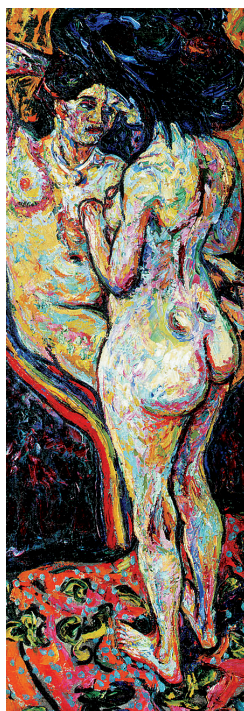




ERICH HECKEL: TEJADOS ROJOS (GRUPO DE CASAS, DANGAST), 1909. KUNSTHANDEL WOLFGANG WERNER, BREMEN, BERLÍN

África y los Balcanes. En la Alemania de Guillermo II la censura está a la orden del día y la juventud es sospechosa *a priori*. Kirchner y sus amigos estudiantes de arquitectura se oponen al positivismo, al maquinismo, a la autoridad y a los valores morales de la sociedad burguesa: reivindican el nudismo, el amor libre, la vida en la naturaleza y de los pueblos primitivos... Es una actitud de alguna manera escapista que, es cierto, tiene un reflejo en sus vivencias reales, renunciando a los ideales arcaicos, al simbolismo o al espiritualismo del *Jugendstil*, pero que no deja de ser una pose de urbanitas, un disfraz. Así lo hacen pensar las escenificaciones que disponían en los estudios que compartieron, llenos de sucedáneos de artes primitivas que ellos mismos confeccionaban (esculturas, muebles, telas estampadas o vajillas, de los que hay alguna muestra en la exposición).

En su postura juega un papel ideológico básico la filosofía de Nietzsche, como se hace ver en el catálogo, en el que, no obstante, no se refleja la simultánea crítica social de la literatura de Wedekind o Heinrich Mann y no se nos dice nada sobre la postura política de los artistas (posteriormente Erich Heckel y Max Pechstein se adherirían al socialista Grupo de Noviembre). Es información complementaria que echamos de menos en un proyecto tan ambicioso pero que, en cualquier caso, no afecta a la excelencia de la exposición. La visita, que debe iniciarse en la Casa de las Alhajas, y no en la sala principal sino en las del fondo (¡ay! esas escaleras y ese lío de recorridos), va de menos a más, abriéndose con las obras previas a la formación del grupo y una pequeña representación de obras de otros artistas que les abrieron paso en la asociación de arte y reforma social (Hodler, Mendersohn-Becker, Hoetger, Munch) para llegar al primer gran momento de confluencia, en 1905-1906, cuando, fascinados



KIRCHNER: *DOS DESNUDOS*, 1907. NATIONAL GALLERY, WASHINGTON. A LA DERECHA: PECHSTEIN: *PELANDO NARANJAS*, 1910. KUNSTHANDEL WOLFGANG, BERLÍN



EDVARD MUNCH: *BAÑISTAS*, 1897-1901. MUNCH-MUSEET, OSLO



EMIL NOLDE: *DÍA DE COSECHA*, 1904. COLECCIÓN PRIVADA, CORTESÍA DE SIMON THEOBALD, LONDRES

por una exposición de Van Gogh en Dresde, practican una pintura con rasgos similares al fauvismo francés (se ha hablado de un “fauvismo alemán”, pues entonces no se había acuñado el término “expre-

sionista”, pero eran diferentes en sus intenciones y en su despreocupación por la belleza). El espacio mayor del edificio se dedica a una revisión del paisaje entre 1906 y 1913, con muy destacados ejemplos,

y la planta alta al dibujo y el grabado, medios de capital significación para *Brücke*, que aportan dos rasgos estilísticos definitivos: la inmediatez de la imagen (son célebres sus “desnudos de un cuarto de hora”) y la rusticidad y angulosidad derivada de la xilografía.

El paseo hasta el Thyssen nos lleva a lo más lucido e interesante de la exposición. Allí se ilustran sucesivamente —con mejores condiciones expositivas— los asuntos que estos pintores prefirieron, los que conforman ese ideario antes mencionado. Lo primitivo se entiende lo mismo como admiración por el arte africano y oceánico (fantásticos Nolde y Pechstein en esta sección) que como simpatía por los personajes marginales del circo y las *varietés* (capítulo que ha sido muy meritorio completar). El taller del artista se presenta, a lo largo de las varias secciones en que aparece, como sede y catalizador de la confraternidad de artistas, en el que modelos y amigas se mueven libremente y en el que se puede desarrollar la forma de vida que persiguen. Ésta tiene su segundo escenario privilegiado en el campo, en los lagos y las localidades de la costa del Báltico que frecuentaron: en las excursiones a Motitzburg, todos juntos, se consolida el estilo común de 1909-1910 (evidenciado en el montaje), el cual comienza a desleírse en la diáspora de los artistas en búsqueda de lugares más apartados, menos “contaminados”, y, sobre todo, tras el traslado colectivo a Berlín en 1911, época a la que se dedica la última sala. En la gran ciudad la crispación hace mella particularmente en Kirchner, que produce sus obras más conocidas sobre la vida callejera y los burdeles, o Heckel, que opta por un dramatismo “gótico”, y en general, la pintura de todos se hace más sombría, preludiando la ruptura y el desastre de la guerra.

ELENA VOZMEDIANO

José Damasceno, desde el laberinto

CINE MOTO PERPETUO. DISTRITO CUATRO. BARBARA DE BRAGANZA, 2. MADRID. HASTA EL 12 DE MARZO. DE 4.000 A 28.000 €

José Damasceno (Río de Janeiro, 1968) es un joven heredero de la vieja poética surrealista, de su sentido de lo maravilloso cotidiano y de su humor provocativo. Uno de los temas dominantes en la conversación del artista es lo imprevisible de los acontecimientos, que a cada paso nos sorprenden con un giro inesperado (como para confirmar esta idea, el montaje de esta exposición estuvo sembrado de imprevistos, incluido un accidente de imprevistos, incluido un accidente de imprevistos). Por eso la imagen favorita del artista brasileño es el laberinto: "La realidad —explica— posee incontables estratos, capas, dimensiones, densidades, tipos de porosidad, canales de una tremenda complejidad estructural que se mueve, crece y es modificada de acuerdo con otro vasto universo de diferentes puntos de vista". Para recrear esa complejidad diabólica y perderse en ella, Damasceno elabora objetos aberrantes y espacios desquiciados, con muros que se pliegan, saltos de escala, pasadizos. En ese territorio se disuelven las fronteras entre las cosas y todo se vuelve fluido.

Las instalaciones de Damasceno que hemos visto más a menudo están concebidas como una especie de *mosaico* extravagante: formadas por centenares o millares de unidades de un objeto-tipo (cánicas, martillos, lápices, tizas, borradores, piezas de

ajedrez) que componen una figura tridimensional o un dibujo en la pared. Pero hay otro género de instalación en la obra del artista brasileño, que es el que domina en esta exposición: consiste en introducir en la arquitectura ordenada de un respetable interior burgués una marea de material amorfo. A veces el material se encuentra como embalsado, contenido en una vitrina (como sucede en este *Condensador pictórico* a base de desechos textiles, millones de hilos de todos los colores convertidos en una maraña densísima que evoca la complejidad del dibujo y la pintura).

Por la ventana exterior de la galería sale a la calle una corriente desbordante de estopa, un chorro de sustancia informe como materia orgánica expulsada de un cuerpo. En *La balle est dans votre camp* (2005), la sustancia caógena es la grasa; en una fotografía aparece un impoluto recibidor con un cuadro iluminado que resulta ser una encrespada superficie mantecosa. Se trata de una suerte de grado cero de la pintura, puesto que un cuadro al

óleo no es en el fondo más que eso: una superficie untada de grasa amasada con pigmentos. El conjunto de mueble adosado y marco en la pared se repite en la instalación titulada *Cine Moto perpetuo*, que da título al conjunto de la exposición. Incluye una pieza de mármol que descansa en el suelo como un pedestal para una escultura ausente. El pedazo cortado de esa tarta crece y crece hasta convertirse en la sala contigua en un espacio habitable. En su

angosto interior hay de nuevo una mesa adosada y en la pared un falso espejo, que es en realidad una fotografía de un rincón parecido al habitáculo que estamos pisando, pero donde otra vez surge en la pared surge una masa de borra, de desechos de costura, como una especie de relleno obsesivo que habita por dentro las cosas más honorables.

GUILLERMO SOLANA



CINE MOTO PERPETUO, 2005
MÁRMOL Y MADERA

**CONDE
DUQUE**

Hasta el 20 de Febrero

- **BANQUETE: Comunicación en evolución.**

Del 5 al 27 de Febrero

- **DATASPACE: Arte electrónico desde México.**

Del 5 al 14 de Febrero

- **PROYECTOS DE ARQUITECTOS MEXICANOS, para el concurso de arquitectura efímera en el patio del Centro Cultural Conde Duque.**

Horario: De Martes a Sábado de 10 a 21h.

Domingos y festivos de 11 a 15h.

CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE **Conde Duque, 11**

www.munimadrid.es/condeduque

www.munimadrid.es/condeduque
INFORMACIÓN 010

Organiza



madrid

ÁREA DE LAS ARTES

Luis Fega

Libertad e intuición

MAY MORÉ. GENERAL PARDIÑAS, 50. MADRID. HASTA EL 10 DE MARZO. DE 1.600 A 12.500 E

La última exposición individual de Luis Fega (1952) parece asumir la desenvoltura de la mano con respecto a lo estrictamente racional. Una construcción intuitiva, una modulación a partir de las demandas que elementos tales como materiales, límites, colores, etc., van haciendo. Algo así como una abstracción radical. Ahora da la impresión de que el artista asturiano se deja llevar de verdad por esa improvisación desde el origen, la propia del músico que conoce sus recursos y los del lenguaje, y se dedica simplemente a dejar salir la música de su instrumento.

Lo más chocante de todo es que, coincidiendo con semejante intuición de un Fega por fin cercano a la libertad plena, uno se encuentra

fortaleza, la rotundidad y fiereza de la actitud del pintor de alguna manera evitaban el silencio que en realidad buscaba, hablaban demasiado, no dejaban espacios. Como una gran cascada cuyo torrente de agua oculta el hueco de silencio de la cueva por ella escavada en la roca.

Aquí encontramos, en primer lugar, una especie de pequeña *suite* silenciosa. Tres obras guiadas por el bicromatismo donde el característico trazo gestual de Fega se encuentra de una forma más comedida de lo habitual. Emparentadas con obras cercanas en el tiempo, en estas obras no se grita, sólo hay un fraseo encadenado con silencios. A continuación, la gran sala de la galería está cuajada de pinturas donde se manejan cuatro niveles superpuestos:

composición en diferentes planos geométricos velados, juegos con estructuras de enjambre, leves huellas de color plano y caligrafías automáticas en tinta azul de la gramática de la pintura. Hay una mezcla de mesura y gran vistosidad, de alegría y soltura: la mente ha intervenido intuitivamente. Esta sala está presidida por una curiosa superposición de dos lienzos muy parecidos ya armados sobre bastidores. Una peculiar obra en que también son cuatro los planos y cuyo juego con

estructura, volumen y pintura presenta los *ensamblajes* que descubrimos en la sala de la planta inferior. Siempre recomposición de los elementos fundamentales propios de un cuadro, tienen algo de juguetes de la memoria, de detenimiento, pero también una rara fugacidad.

ABEL H. POZUELO



BRATA, 2005

con la sutileza. ¿Por qué choca la sutileza? Ciertamente, el Fega de los últimos años había sido un pintor de lo convulso y su tarea guardaba en su interior cierto componente trágico. Sus obras pivotaban sobre el carácter gestual de un trazo en el que sin duda había desenvoltura y también cierto componente accidental, azaroso y, por qué no, improvisado. La



Akerman o la fuerza

FROM THE OTHER SIDE. ELBA BENÍTEZ. SAN LORENZO, 11.

CONTRARIAMENTE a los artistas que postulan la autonomía del arte y la primacía del lenguaje, la cineasta y autora de instalaciones Chantal Akerman milita en ese otro elenco de nuevos creadores que trabajan en un arte empeñado en afrontar desde posiciones críticas temas de nuestro tiempo, reiterando la fuerza política del arte y defendiendo que una obra únicamente tiene interés efectivo si tiene algo que declarar.

Cuando los artistas buscan que su obra se relacione con la vida, frecuentemente intentan que el espacio de la presentación de esa obra coincida de alguna manera —más o menos metafórica— con el propio espacio representado, y en ese conjugar presentación con representación se rastrean los orígenes de la instalación, y su justificación como género. Así se comprueba en la propuesta *From the other side* (Desde el otro lado), realizada por Akerman para la Documenta de Kassel de 2002 y presentada ahora en Madrid. Esta obra reflexiona sobre el tema del movimiento migratorio de importantes masas de población mexicana a los Estados Unidos a través de la frontera de Arizona, centrándose la artista —como en un tríptico—

en un escenario de tres áreas: el pueblo mexicano de Agua Prieta, la ciudad estadounidense de Douglas y la región de los ranchos “americanos”, vallados y defendidos a mano armada por sus propietarios, frente a —según dicen— la basura de las hordas de emigrantes que los invaden desde el desierto. Un largo y pausado recorrido por esa desolada geografía constituye la base del trabajo, que se presenta en formato de instalación videográfica (20 DVD en bucle).

El cuerpo de la instalación lo compone un corredor laberíntico, que ocupa la sala central de la exposición. Es un pasillo flanqueado por un vallado opresivo de seis plintos-mostrador, sobre los cuales se dispone una sucesión de monitores, en cuyas pantallas —agrupadas de tres en tres— las imágenes aparecen enfrentadas intencionadamente cara a cara con el espectador. Son imágenes duras y frías del desarraigo y de la exclusión, que tratan —en palabras de su autora— “del miedo al otro, a su pobreza y a la posibilidad de contagio”, un miedo fomentado en Estados Unidos por “una sociedad fundamentalmente primitiva inventada por los puritanos y empa-

FOTOGRAMA DE
FROM THE OTHER
SIDE

za política del arte

MADRID. HASTA EL 18 DE MARZO. PRECIO ÚNICO: 125.000 €

pada de una moralidad de discriminación racial, así como de una obsesión puritana sobre el origen". En el montaje filmico de este trabajo Akerman pone de manifiesto su fascinación por el impacto vi-

Nacida en Bruselas en 1950, en una familia judía de origen alemán, Chantal Akerman quedó seducida por la filmografía de la *nouvelle vague*. En sus vídeos e instalaciones sigue aquella orientación de buscar "las imágenes en movimiento más vivas de los museos y menos académicas de las escuelas". Por ellas ha sido reconocida, desde la Bienal de Venecia de 2001 a la monográfica que en 2004 le dedicó en París el Pompidou, pasando por la Documenta de 2002.



sual e instintivo que, desde los mismos orígenes del cine, provocan las imágenes en movimiento proyectadas sobre el plano de una pantalla. La sublimación de ese efecto fascinante constituye la marca estética de esta propuesta.

A su vez, el formato-instalación obliga al espectador a circular por pasillos estrechos y por ámbitos oscuros, en contacto directo con unas imágenes que lo transportan a la mística del desierto, a la inmensidad de unos espacios cuya dimensión y apertura natural se ve acotada, señalizada, prohibida y cercenada; imágenes que, también, acceden a rincones de intimidad y a razones y sentimientos de los propios inmigrantes. Son imágenes de espera y de pasaje, imágenes trascendentes sobre resoluciones aplazadas –en Arizona y en todo el mundo–, imágenes que imponen y que fascinan con su silencio y con el tinte épico del drama social que afrontan. En ellas resuenan ecos del cine de Godard y del teatro del absurdo de Samuel Beckett, referentes cada día más activos en el nuevo arte político.

JOSÉ MARÍN-MEDINA

La pintura rigurosa de Santiago Serrano

LLAVES. EGAM. VILLANUEVA, 29. MADRID. HASTA EL 19 DE FEBRERO. DE 2.100 A 20.500 €

DESDE la anterior exposición de Santiago Serrano en esta misma galería han pasado seis años. En ese lapso hemos podido ver en Madrid otras dos muestras –Conde Duque en 1999 y Depósito 14 en 2003– determinantes para una mejor comprensión de su obra última y para un entendimiento cabal de su prolongada e intensa labor, que juzgo imprescindible desde los años setenta.

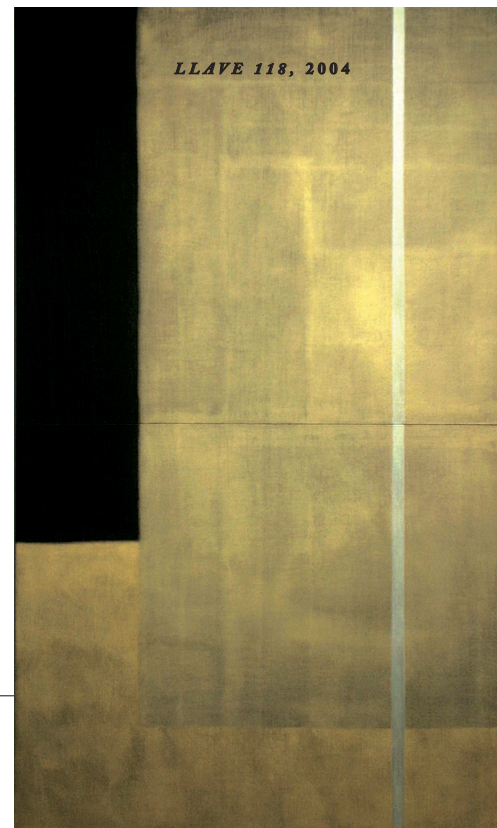
Las series *Abanderado*, *Instrumentos de pasión* y *Orillas*, el núcleo de la exposición del Conde Duque, están, más que en el origen de *Llaves*, en una lógica secuencia experiencial de las facultades de la superficie pintada para presentar identidades plásticas consistentes, pero no cerradas, mediante el uso casi exclusivo de particiones. En los *Abanderado*, la extensión del lienzo se secciona en zonas fraccionadas por diferentes tratamientos, que crean subdivisiones de áreas tensionadas, ya sea por la confrontación de colores, ya sea por la irrupción de uno más vivo o luminoso, que corta o relampaguea sobre la hirviente monotonía del fondo. Los *Instrumentos* exploran dos elementos plásticos primordiales, el color y la línea, llevándolos al punto de corporeizarse. Por último, en *Orillas*, se exagera la rotundidad de esas fronteras interiores impuestas entre los "objetos" o "artefactos" que hacen figura en el cuadro, a la vez que el continente imprime a la mirada su sombra.

En las series descritas, como ahora en *Llaves*, el rey absoluto del trabajo de Santiago Serrano era y es el color. No es un colorista, sino, y le robo otra vez los términos a Armando Montesinos, un alquimista laico del color (no hay contemporáneo lú-

cido que no sea escéptico). Amarillos pajizos o limonados, negros carbonosos o bañados, la gama íntegra del rojo... Podría continuar intentando describir no sólo su apariencia individual, sino lo que unos obran en otros, o lo que uno solo hace consigo mediante transparencias por las que asoman los vástagos de su alma y reflejan la proyección de la nuestra. Preferiría, sin embargo, terminar con unas preguntas: ¿cómo haremos comprensible la historia más fuerte de nuestro arte, si las puertas de los museos nacionales permanecen cerradas para sus protagonistas? No es sólo que, a mi juicio, Santiago Serrano sea uno de los grandes pintores en activo, sino que deberían verlo en su integridad y obligadamente quienes quieran pintar hoy, y para eso debe serle reconocida institucionalmente su alta talla.

MARIANO NAVARRO

LLAVE 118, 2004

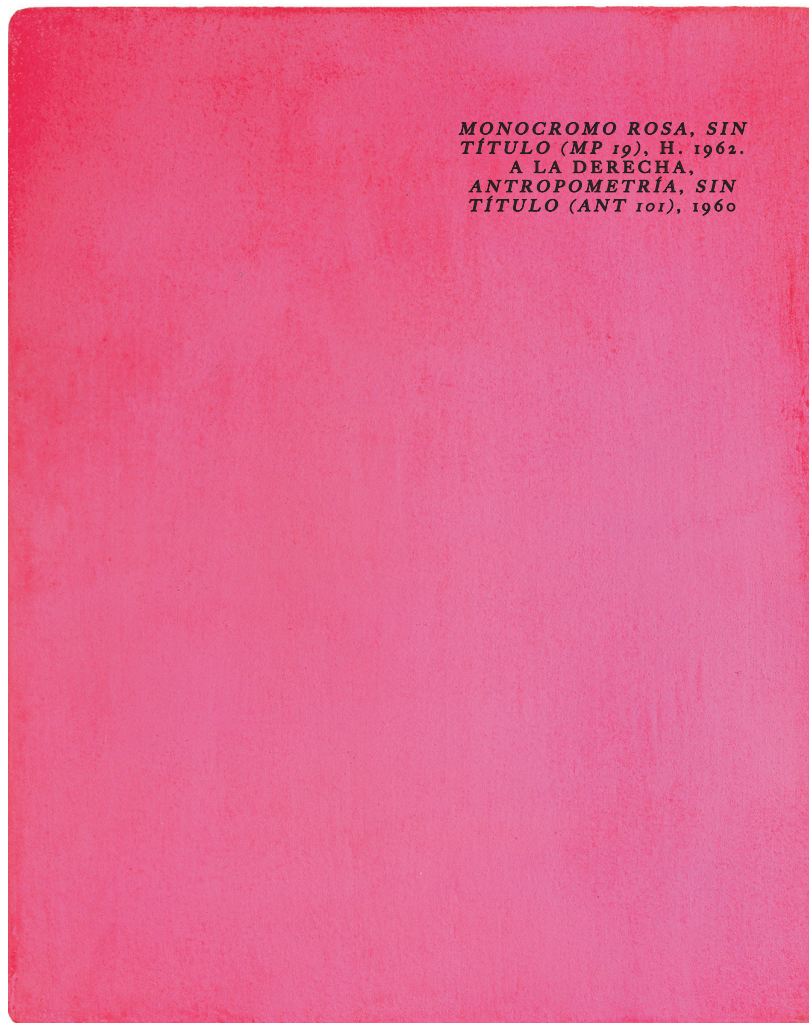


“LARGA vida a lo inmaterial”. Así terminaba Yves Klein su conferencia en el hotel Chelsea, de Nueva York, en 1961, en la que repasaba sus logros artísticos: la pintura sin pincel, la pintura inmaterial, la arquitectura del aire, esculpir el fuego y el agua. Toda una revisión de las concepciones tradicionales de la actividad artística realizada en tan sólo siete años, en una vida que se vio truncada, prematuramente, a los 34 años de edad por un ataque de corazón.

La obra de Klein es una cuestión de límites y de su superación. Pero tanto de los límites superiores como de los umbrales de la obra de arte. En el manifiesto del Chelsea imagina al artista del futuro como el “autor de una obra que carecería de toda noción de dimensión”. Una obra que sería constantemente recreada en la memoria de los visitantes de las galerías y los museos. Su concepción de la pintura y la escultura va más allá del concepto de especificidad de Clement Greenberg. Sus monocromos aspiran incluso a hacernos olvidar la idea de “planeidad” inherente al cuadro para quedarse en la pura esencia del color. Una esencia de la que cada una de sus obras no sería sino una réplica material, tan imprescindible para la percepción como imperfecta por su materialidad misma.

Nacido en la Costa Azul francesa, Klein tuvo como primera actividad profesional el judo, deporte cuya práctica le llevó, tras el fracasado intento de convertirse en presidente de la Federación francesa, a trasladarse a España para dar clases de esa disciplina, de la que extrae, en parte, las raíces de su pensamiento artístico. Su primera exposición se produjo en 1955, con la presentación de su *Expresión del universo de color naranja plomo*, en el Salon de Réalités Nouvelles, rechazado porque “un único color no era suficiente para construir una pintura”. En sus obras, Klein elimina todo rastro de la mano del pintor y esto, incluso para el expresionismo abstracto, era demasiado pedir.

La variedad cromática de naranjas, dorados rojos, verdes y azules fue reduciéndose hacia este último color, que



MONOCROMO ROSA, SIN TÍTULO (MP 19), H. 1962.
A LA DERECHA,
ANTROPOMETRÍA, SIN TÍTULO (ANT 101), 1960

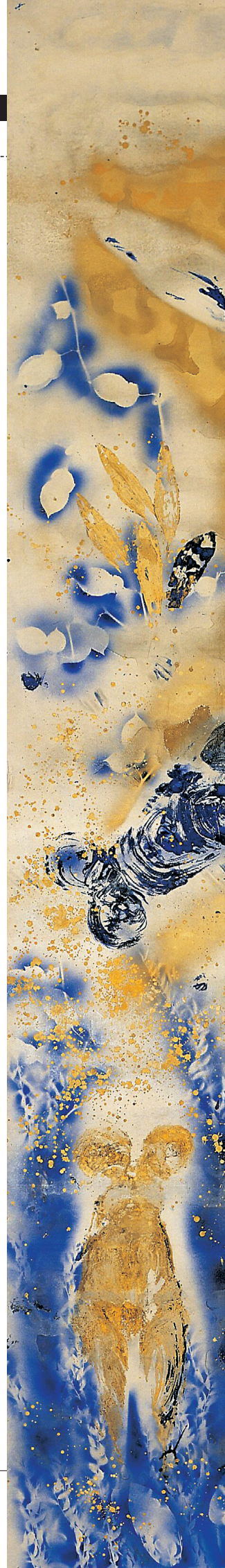
Los mil tonos de azul de Yves Klein

MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. COMISARIO: OLIVIER BERGGRUEN. ABANDOIBARRA, 2. BILBAO. HASTA EL 2 DE MAYO

patentó en 1956. Un profundo azul ultramar, con una longitud de onda de 458,96 nanómetros, al que bautizó como IKB (International Klein Blue) y que se convertiría en materia prima y, a la vez, distintivo de su obra. La exposición recoge algunas de sus primeras pinturas monocromas y una increíble selección de sus relieves y esculturas de esponja, que demuestran no sólo la fuerza de

ese color, que materialmente vibra por la acción de la luz, sino la vida de los soportes elegidos. Una misma mesa de exhibición alberga una amplia variedad de tonos del IKB original, resultado, inesperado, de la historia de cada una de las piezas.

En el segundo espacio destinado a la muestra se reúnen las antropometrías y las pinturas de fuego. Piezas cuida-



dosamente desarrolladas en lo conceptual, que parten de la eliminación de la traza, la acción directa del pintor sobre el lienzo, sustituyéndola por lo que Klein denominó "pinceles vivos". Modelos que, con su cuerpo embadurnado en pintura y siguiendo las instrucciones del artista y la inspiración de su música monotonal, marcaban la superficie del lienzo con la impresión de sus cuerpos. Con ello une en una sola obra los dos principios de la pintura: la reproducción y la marca. Sus lienzos son el resultado de un proceso, como en la pintura gestual del expresionismo abstracto, pero un proceso en el que el pintor se mantiene a distancia.

Del mismo modo, las pinturas de fuego son el resultado de una interacción, la que se produce entre los materiales y la acción imprevisible

del fuego. Algunos críticos han considerado estas pinturas como una vuelta a un *tachisme* convencional por métodos poco convencionales, al igual que sus cosmogonías, también presentes en la exposición, en las que la obra se somete a la acción no controlable de un elemento externo.

Desde luego, el valor de Klein reside en esa falta de convencionalismo. Y en la teatralidad aplicada a la presentación y la realización en público de sus obras. Los *happenings* en los que las modelos iban produciendo sus cuadros, o las transacciones de los espacios inmatrimales de sensibilidad, en las que los coleccionistas recibían un certificado a cambio de oro. Certificado que debía ser destruido como compleción de la obra. Larga vida a lo inmaterial.

RAMÓN ESPARZA



KLEIN DURANTE LA REALIZACIÓN DE UNA DE SUS ANTROPOMETRÍAS, PARÍS, 1960. FOTOGRAFÍA DE HARRY SHUNK

El desembarco del arte mexicano con motivo de la eminente edición de ARCO no se reduce a la Feria sino que alcanza también a galerías y centros. El Reina Sofía presenta a partir del día 8 de febrero una exposición de Gabriel Orozco, probablemente el artista mexicano que más hondo ha calado en el circuito internacional en los últimos años. El Cultural ha hablado con él sobre su proyecto madrileño y sobre algunos aspectos de la creación mexicana actual.

Gabriel Orozco



“El despertar de México es sólo mérito de sus artistas”

EL trabajo de Gabriel Orozco se apoya fundamentalmente en la fotografía y el objeto-instalación para materializar sus tres principales preocupaciones: la realidad, el lugar y el tiempo. La exposición que monta estos días y que se inaugurará el próximo día 8 de febrero ha de entenderse no como una retrospectiva sino como un diálogo entre momentos diversos en su trayectoria, trabajos diseminados en quince años de carrera que adquieren ahora, aquí reunidas, nuevas y a menudo inéditas lecturas. Se podrán ver obras nunca vistas en España como *Piedra que cede*, *Mesa de billar ovalada con péndulo*

o la *Mesa de Ping Pong con estanque*. Estas piezas, realizadas en su mayoría en la década de los 90, conversan con *Sombras entre aros de aire*, la obra de 2003 que presentó la exposición del Pabellón Italia de la 50 Bienal de Venecia.

—*Sombra entre aros de aire* fue una respuesta a un espacio del Pabellón Italia creado por Scarpa. ¿Cómo intuye que responderá al exigente espacio del Palacio de Cristal?

—El espacio de Scarpa de 1952 fue concebido como un patio de esculturas en el que destacaba una especie de pérgola, una forma arquitectónica compleja y de cierta

sofisticación. Con el tiempo este espacio se dejó de usar porque se convirtió en algo complicado, demasiado específico de una época concreta pues la escultura había cambiado mucho y muy rápido. Reproducir esta pérgola a escala en el Pabellón Italia y presentarla junto a la original me permitía hablar sobre el tiempo, la idea platónica en contacto con lo real, con el mundo físico que, como la pérgola original, se va erosionando. Es una obra muy específica pero está construida para ser desmontada y trasladada a otros contextos. En el Palacio de Cristal pasará a tener una vida en el campo

de lo escultórico. Si el original es una obra arquitectónica en un patio de esculturas, *Sombras entre aros de aire* es una pieza arquitectónica que se convierte en escultura. Este diálogo entre arquitectura y escultura es el que me interesa, un diálogo en relación con el tiempo y en relación, también, con la arquitectura que quiere recibir y acoger arte.

—Muchas de las piezas que presenta ahora tienen un evidente vínculo con el juego, con el entretenimiento, con una experiencia lúdica. Sin embargo, guardan una estrecha relación con un pensamiento de nivel superior, con la filosofía o la ma-

“Yo diría que la escena de las galerías privadas en México está creciendo pero creo que es aún incipiente. A nivel institucional no es fácil avanzar. El vértigo del arte contemporáneo es palpable en las instituciones mexicanas”

JAVIER HONTORIA

—Esa *Piedra que cede* es una obra que, a mi juicio, tiene un aire muy poético como todo lo relacionado con el transcurrir del tiempo pero usted dice desconfiar de lo poético...

—Sí, desconfío de lo poético en la medida que uno no puede esperar o pretender ser poético. La poesía simplemente sucede, sucede mucho pero siempre accidentalmente y nunca de manera premeditada. Uno no sale a la calle pensando “hoy me voy a enamorar” y luego se enamora. Tampoco puede salir uno a la calle diciendo “hoy voy a hacer algo poético”. Las cosas no funcionan así. Para que la poesía suceda deben confluír ciertos factores y entonces sí, pensamos que algo es poético. Pero debe ser el espectador el que lo percibe.

—No tiene un estudio fijo donde trabajar, nunca lleva nada encima, no usa generalmente cámara... ¿Cree que en su trabajo cualquier situación es susceptible de convertirse en experiencia estética?

—Sí, esa es una parte importante en mi trabajo. Yo no tengo estudio porque no me interesa trabajar en un ambiente preestablecido, bajo unas normas y técnicas concretas vinculadas a un sistema de producción. El estudio puede anular el contacto con la realidad y también algo que considero muy importante, el valor de la escala humana. Yo nunca llevo nada conmigo, rara vez llevo una cámara. Una regla fundamental en mi método de trabajo es salir a la calle esté donde esté y tratar de generar, no sé si una experiencia estética, pero sí un espacio de resignificación o de dislocación y reconsideración de mi entorno. Hay espacios que son problemáticos. No se puede esperar encontrar arte en un supermercado. En un lugar como éste es común ver objetos desplazados, y son desplazados de una manera inconsciente, mecánica, como cuando coges un producto y luego lo dejas en otra balda porque decides que no lo quieres. Me interesa reflexionar sobre esas

acciones inconscientes a través de mis acciones conscientes e intencionadas.

—¿El hecho de no tener estudio tiene que ver con la concepción de Kurimanzutto, la galería que usted concibió en México, sin espacio fijo?

—Absolutamente. La idea de Kurimanzutto era la de no tener una galería. Pensaba que el no tener un espacio se podría adecuar a las necesidades de los artistas. La idea era la de no gastar en el espacio e invertir en trabajos adaptables a otros ámbitos. Esto le dio una movilidad y una proyección muy interesante. Kurimanzutto era obviamente un proyecto comercial y era muy importante que funcionara económicamente para todos los artistas, como todas las galerías del mundo. Pero la concepción original como proyecto, en su novedad, era la de ser un proyecto artístico.

El papel del comisario

—Hábleme de su visión de los comisarios. Usted desempeña el papel de artista pero también ha realizado trabajos de comisariado.

—Es muy necesario delimitar bien el término “comisario”. Hay muchos tipos de comisarios y es un término que hay que especificar. Hay muchas maneras de serlo. No es lo mismo un comisario que trabaja en un museo que el que hace bienales. Las líneas de investigación son muy distintas. Mi participación en el equipo de la Bienal de Venecia de 2003 y la exposición *The everyday altered* dieron mucho que hablar. De hecho, en un principio se me ofreció llevar la sección de México como país invitado en ARCO pero preferí centrarme en mi proyecto del Palacio de Cristal. En mi opinión, los comisarios de muestras de un solo artista juegan un papel más importante. Un artista necesita un espejo, otra conciencia que le ayude a ver su obra. Un buen comisario ve cosas que el artista no puede ver.

—Pero en esta exposición usted

temática. ¿Cómo se explica esta paradoja en su trabajo?

—No me gusta la palabra entretenimiento pues creo que muchos de estos juegos son en realidad bastante aburridos. Son juegos en los que el cuerpo debe aprender a reutilizar un espacio que está en la memoria, porque cualquiera sabe cómo se juega al ping pong, al billar o al ajedrez. Si el espacio se altera, hay que adaptarse a él y esto puede resultar tedioso. Esta alteración física genera una reconsideración del paisaje, del cuerpo, de la geometría de un espacio conocido. Creo que todo esto tiene implicaciones filosóficas, corporales y estéticas.

—Otro tipo de trabajos aquí presentes (pienso en *Piedra que cede*) ver-

san sobre la idea del desplazamiento, algo muy arraigado en su obra. La piedra es la traducción de su propio cuerpo. ¿Cuál es su función?

La memoria del tiempo

—La plastilina no se endurece, no se seca nunca y es siempre vulnerable. Al rodarla, va impregnándose no sólo de las cosas que encuentra a su paso, la tierra y la suciedad del suelo, sino también de las marcas digitales de los que la tocan en la galería. *Piedra que cede*, que tiene exactamente el mismo peso que yo, es una representación del cuerpo. Por tanto, la idea central es el tiempo, algo muy importante para mí y esta será una constante en la exposición del palacio: la memoria del tiempo.

actúa como comisario de su propio trabajo...

–Sí, pero esto es distinto al tratarse de un proyecto específico. No se debe hablar aquí de una revisión de mi obra, de una mirada retrospectiva. Se trata simplemente de ver cómo funcionan ciertos trabajos en un contexto específico.

–Después de su experiencia en los circuitos internacionales, ¿cómo es su relación con el arte de su país?

–Durante los años noventa, México estaba bastante atrasado. Esa es una de las razones por las que me fui a Nueva York. Allí mi situación era la opuesta a lo que se vivía en México. Mi trabajo no era conocido en mi país. La repercusión internacional de mi obra empieza a llegar a México y creo que comienza a generar cierto debate. Incluso en algunas muestras se bromea con mi trabajo. Cuan-

“Yo nunca llevo nada conmigo, rara vez llevo una cámara. En mi método de trabajo es fundamental salir a la calle, el contacto con la realidad, esté donde esté, y tratar de generar un espacio de resignificación de mi entorno”

do expongo allí mi obra por vez primera, en 2000, se desata una gran polémica. En cualquier caso, cuando en otros países había un cierto auge, en México el localismo era brutal. España, Alemania, Italia y Nueva York practicaban un arte localista pero había quienes sabían vender su localismo y los que no. En los 80 reina-

ba el neomexicanismo, que era como la cultura posmoderna que conocemos y que continuó en los noventa.

–¿Y el arte de hoy, el que veremos en esta edición de ARCO?

–El arte en México ha crecido pero sólo en el contexto de los últimos cuatro o cinco años. Antes no. Y es importante señalar que son los



propios artistas los que comienzan a levantar el vuelo. El impulso no viene de las instituciones, no viene del gobierno ni del aparato crítico. Cualquier miembro de estos estamentos que se quieran apuntar un tanto no dice la verdad. Es algo que es mérito exclusivo de los artistas, de su calidad. Las inversiones en el campo del arte fueron limitadísimas.

»Yo diría que la escena privada está creciendo pero creo que es aún incipiente. A nivel institucional no es fácil avanzar. El vértigo del arte contemporáneo es palpable en las instituciones. En el campo de la crítica tenemos cierto retraso. Mientras ha habido artistas que han crecido mucho, el campo de la crítica se ha quedado estancado. Hay buena voluntad pero avanza lentamente.

JAVIER HONTORIA

Si quieres tener mundo, quédate en casa

Cursos y talleres
enero-abril

Un encuentro con las ideas, con la cultura, la solidaridad, el medioambiente, la educación y todo lo que puedas imaginar.

LA CASA ENCENDIDA
CULTURA + SOLIDARIDAD + MEDIO AMBIENTE + EDUCACIÓN

Ronda de Valencia 2 -- 91 506 38 94 -- www.lacasaencendida.com

<E OBRA SOCIAL

Christie's y Sotheby's venden obras de los pintores Las mujeres de Picasso y Freud

El 7 de febrero Christie's ofrece en Londres una decena de cuadros pintados por Picasso entre 1907 y 1969 con *Mosquetero de la espada* con la estimación más alta, de 4 a 6 millones de dólares (3.077.000-4.615.000 euros). Un cuadro parecido titulado *Mosquetero de la pipa* fue rematado en 7.200.000 dólares (5.540.000 euros) en noviembre. En 1907, cuando realizó el boceto *Estudio para desnudo con ropaje*, por el que piden 500.000 dólares (385.000 euros) como mínimo, Picasso daba a luz al más importante trabajo de su etapa cubista, *Las señoritas de Avignon*, cuya indudable influencia se aprecia en esta esquemática composición. Un curioso cuadro es el titulado *Gato y bogavante* (1960), que ha sido resuelto como un clásico bodegón y que nos retrotrae a una serie que fue muy criticada, la que en 1939 protagonizaron felinos que devoraban pájaros. Un día después, el 8 de febrero, también en Londres, Sotheby's cuenta con un cuadro del artista malagueño, *Mujer con sombrero*, de 1947 y por el que piden alrededor de 6 millones de dólares (4.615.000 euros). La mujer retratada es François Gilot con la que el pintor tendría dos hijos y en esta pintura destaca la libertad formal y cromática que se autoconcede ante la necesidad de acabar olvidando las contiendas que marcaron su periplo plástico de los años anteriores.

El 9 de febrero sale en Christie's el retrato que Lucien Freud ha realizado de Kate Moss, desnuda y embarazada, en 2002 y que ha despertado enorme interés entre coleccionistas de todo el mundo. Los organizadores de la licitación calculan que el remate podría producirse en torno a los seis millones de dólares, aunque la expectación despertada puede conseguir que esta cifra sea ampliamente desbordada.

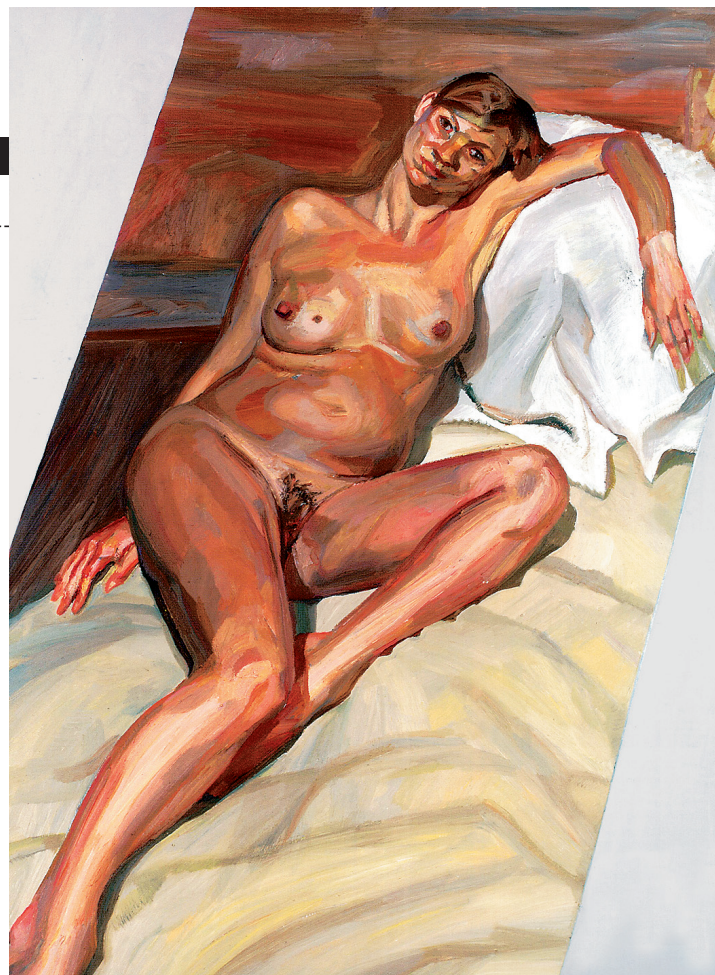
Entre el 15 y el 17 de febrero, Sotheby's ofrece en Nueva York más de 600 lotes que pertenecieron a la esfera íntima del clan Kennedy. Hace una década, en 1994, los hijos del matrimonio de John F. Kennedy y Jacqueline Bouvier, pusieron en 1.300 lotes la historia de una de las parejas más admiradas del pasado siglo, estimando los subastadores que un buen precio para esos recuerdos po-

dría cifrarse en cinco millones de dólares, pero cuando se produjo la última caída del martillo la recaudación ascendía a 34 millones de dólares (26.154.000 euros).

Sin embargo, los precios de los objetos que ahora se venden no están destinados exclusivamente a coleccionistas multimillonarios, sino que los amantes de los recuerdos con bolsillos exiguos también encontrarán tarros de cocina de cerámica y cristal donde se guardaban los alimentos en las mansiones de Nueva Jersey, Virginia o Manhattan a partir de 60 euros. Si lo que deseamos es convertirnos en propietarios del torso Khmer, una estatua femenina mutilada de la antigüedad, el desembolso previsto por los subastadores podría alcanzar los 60.000 dólares (46.000 euros). La sopera, las servilletas con las iniciales JFK y un montón de fotografías familiares quizá sean los lotes a los que la nostalgia hará multiplicar sus cotizaciones iniciales.

También el 7 de febrero, en Christie's de Londres, el surrealismo está representado por emblemáticas composiciones firmadas por Delvaux, Miró o Tanguy. Del primero hay uno de sus cuadros más conocidos, *El Nacimiento de Venus*, pintado en 1947 y que tiene un precio estimado que oscila entre 3 y 4,5 millones de euros. El cuadro se inspira en el que Botticelli pintó hace seis siglos, y en la composición delvauxiana todas las jóvenes púberes desnudas destilan una inocente belleza. La sinfonía imaginativa de Miró tiene en *La estrella* (de 2 a 3 millones de euros) y *Pintura* (de 750.000 a 1 millón de euros), datadas en 1927 y 1937, respectivamente, una presencia exultante, con una huella negra y una estrella azul como símbolos de un alfabeto que el artista catalán reiteraría a lo largo de su vida. Y para hacer contrapeso a tanto irracionalismo, a finales de febrero en París se subasta el original manuscrito de *El discurso del método* de Descartes, aunque la magia renacerá en la subasta de la firma Durán con la venta de escenografías de Viudes y Vitín Cortezo de funciones teatrales dirigidas por Tamayo durante medio siglo.

CARLOS GARCÍA-OSUNA



CHRISTIE'S SUBASTA EL DESNUDO DE KATE MOSS DE LUCIEN FREUD Y ESTE MOSQUETERO DE LA ESPADA DE PICASSO, AMBAS POR 4-6 MILLONES DE DÓLARES





MERCEDES RODRIGUEZ

Tamara Rojo

“Cortaría mi carrera por una compañía nacional de danza”

“SUERTE”, “sacrificio” y “generosidad” son las tres ideas sobre las que Tamara Rojo vuelve una y otra vez, quizá sin darse cuenta, a lo largo de esta entrevista. La suerte la invoca cuando menciona a sus padres, a sus maestros y mentores, las grandes oportunidades laborales que le han surgido... Sacrificio porque en la danza, la disciplina artística más exigente, es inconcebible alcanzar una técnica consumada sin un férreo entrenamiento físico y psíquico. Y generosidad para transmitir la secreta sabiduría recibida de sus maestros; es en este contexto en el que se inscriben las clases magistrales que

Ver bailar a Tamara Rojo es un gran privilegio difícilísimo de satisfacer en estos momentos: en el Covent Garden no hay ni una entrada para cualquiera de sus actuaciones previstas hasta finales de temporada. Con 27 años, esta primera bailarina del Royal Ballet se encuentra en la cumbre de su carrera, haciendo suyo el exquisito repertorio de la compañía. El próximo lunes comienza en el Teatro Madrid sus clases magistrales dirigidas a bailarines que preparan audiciones. Lejos de alejarla de nuestro país, aprovecha su éxito para denunciar el desamparo que sufre la danza clásica en España y reclamar ya la creación de una compañía nacional.

va a impartir en Madrid: “Creo que puedo aportar algo, pero también es una necesidad que tengo, siento que debo empezar a dar mis conocimientos a alguien”. Organizadas para que pueda asistir público oyente, las clases están dirigidas a bailarines de los últimos años del Conservatorio, que se preparan para hacer audiciones. Rojo va a trabajar en los principales papeles del repertorio clásico, variaciones y codas que, según dice, se enseñan poco en las escuelas españolas y que ella no se cansa de bailar en personajes como Giselle, Julieta, Aurora, Odette, Paquita... “En este punto de mi carrera he destilado

el conocimiento de una técnica que me parece la mejor para bailar y también de un repertorio muy grande y de diversos estilos. He tenido mucha suerte, he trabajado con rusos, con franceses, con italianos y ahora con ingleses y creo que ya estoy preparada para dar clases. Por otro lado, he visto que si estuviera ahora en España estaría bastante perdida”.

La bailarina lleva más de seis años en Gran Bretaña, donde es auténtica devoción la que le profesa el público y la crítica. La prensa británica le ha dedicado elogios del estilo de “tesoro nacional inglés” o “la bailarina que ha redefinido el arte dramático de la danza”. Su aterrizaje en el Royal Ballet hace cuatro años, procedente del English National Ballet, no ha podido ser más ventajoso para ambas partes: si la Rojo es un gran reclamo para esta compañía nacional de 83 figuras donde ella es primera bailarina, ésta le ha procurado la pro-

para considerar el Royal Ballet el mejor sitio para una bailarina de su categoría: “No soy nativa de ninguno de los países donde se encuentran las otras dos mejores compañías de ballet clásico. En la Ópera de París solo aceptan a bailarines franceses y en el Ballet Kirov solo rusos. La única que acepta extranjeros es ésta y teniendo en cuenta que yo soy española, es la mejor compañía donde puedo estar. Tengo también suerte porque soy estrella invitada de la Scala de Milán, lo que me permite actuar en otro gran teatro y con un repertorio completamente diferente (de Nureiev). Ahora, combinando las dos compañías, estoy en una situación profesional muy buena.

—Este año se cumple el centenario del nacimiento de Frederick Ashton. ¿Ha hecho el Royal Ballet una programación especial?

—La bases de toda la programación del año es Ashton y se han re-

can; así que tengo que deshacerme de toda mi técnica de bailarina clásica, ya que Isadora no era una bailarina clásica, sino una mujer que tenía una inspiración personal. Es muy complicado, pero he tenido mucha suerte. Me ha dirigido la propia Seymour y hemos trabajado mucho, empezamos en mayo del año pasado y lo estrené en septiembre. Es precioso, me encantaría poder traerlo a España.

Doce personajes al año

—¿Cómo transcurre un día normal de su vida en Londres?

—Me levanto a la siete de la mañana y me voy a hacer pilates durante hora y media con un bailarín que se hizo instructor de este método. Después me voy al Royal Ballet para recibir una clase hasta las doce; más tarde empiezan los ensayos que acaban a las seis. Eso es un día en el que no tengo actuaciones. Si las tengo, ensayo hora y media y luego descanso, y empiezo a prepararme para la actuación a partir de las cuatro y media.

—Y los ensayos ¿cómo se organizan?

—Nosotros no viajamos, pero cambiamos constantemente de repertorio. Así que a lo mejor estás bailando *El lago de los cisnes* en el teatro pero ensayas *Manon* y preparas el programa de Ballanchine.

Rojo viene a bailar por temporada una docena de piezas, algo impensable en un país como el nuestro en el que no hay compañías de repertorio. La bailarina abrió la temporada del Covent Garden con *Requiem* y *A Wedding Bouquet*, estrenó el citado solo *Los cinco vals de Isadora*, y siguió con *Cenicienta* y *El Lago de los cisnes*. En los próximos meses bailará *Manon*, *Sinfonía en C*, *The rite of Spring* y *Ondina*, para acabar con un nuevo estreno: el que dirigirá el coreógrafo Christopher Bruce (ex director del Rambert Ballet), con música de Jimi Hendrix y que bailará con el cubano Carlos Acosta.

—Se distingue por ser una bailarina dramática que comunica intencionalmente las emociones de sus personajes ¿a cuál de los que ha interpretado debe más?

—Uno de mis favoritos es la *Carmentis* de Mats Ek, un ballet totalmente contemporáneo pero su interpretación es la que más se acerca a una mujer española y a la lucha por la libertad. Pero el que más ha hecho por mi carrera ha sido Julieta, en el *Romeo y Julieta* que Derek Deane creó para mí en el English National Ballet; fue el que en Londres me dio nombre.

—La vida de una bailarina es de 20 o 25 años ¿ha establecido ya su límite profesional?

—Sí, más o menos, tengo muy claro que no me gustaría hacer el ridículo en los escenarios porque lo he visto demasiadas veces. También he visto cosas increíbles bailadas por bailarines que, en teoría y de acuerdo a su edad, no podían hacerlo. Todo depende del tipo de bailarina que seas. Yo tengo suerte porque puedo hacer técnica, puedo hacer drama. Hay que ser inteligente para elegir el repertorio: no me voy a poner a hacer *El Lago de los cisnes* a los 50 años. Además, pienso en muchas otras cosas, me gustaría ser parte de un futuro de la danza en España. Por todo ello me parece que tengo demasiados proyectos como para seguir bailando.

—¿No se ve entonces como una futura coreógrafa de su compañía?

—Eso sería lo más fácil, pero nunca elijo las salidas fáciles. Yo quiero ser... el Quijote de la danza, (*risas*) volver aquí con el caballo a pelear...

—¿Se refiere a crear una compañía de danza clásica, como pide su exmaestro Víctor Ullate? ¿No es muy complicado?

—No lo veo tan complicado. ¿Cuándo se creó el Royal Ballet? Nació en el periodo de entreguerras, pero se estableció en el Covent Garden al final de la II Guerra Mundial ¿De qué estamos hablando? ¿de 50 años? ¡Eso no es nada! El Royal Ballet era ya famoso en los años 70, eso

“Con las subvenciones que recibe la CND de Duato y el Real, unos 31 millones de euros, el Royal House mantiene una compañía estable de ópera, el Royal Ballet, dos grandes orquestas sinfónicas, además de talleres de canto y danza”

cupero cosas que no se suelen programar, como por ejemplo *Los cinco vals de Isadora* que hacía muchísimos años que no se hacía.

Interviene en la conversación Ricardo Cué, director artístico y asesor de bailarines de danza clásica: “Tendría que leer las críticas que ha tenido en París con esa pieza”.

—Las he leído pero, ¿ha tenido una mala crítica en los últimos años?

—(*Risas*) ... No, pero la verdad que no las leo, me llama mi madre y me informa. Como le decía, *Los cinco vals de Isadora* es una pieza que Ashton hizo para Lynn Seymour, un solo que dura diez minutos. Es muy difícil porque se baila como Isadora Dun-



TAMARA ROJO EN ROMEO Y JULIETA

yección internacional de estar en una de las tres grandes formaciones de danza clásica y bailar un repertorio dramático que, según dice, “no lo tiene ninguna otra compañía del mundo”. Se refiere al creado por los coreógrafos Frederick Ashton y Kenneth MacMillan, quienes han marcado el estilo del Royal Ballet. Pero hay también una razón añadida

quiere decir que en 30 años se puede tener una compañía internacional de prestigio, ¿cuántos años se llevan aquí perdidos? ¿Por qué no empezamos ya?, si no tenemos nada que perder, si peor que estamos no vamos a estar. No veo el gran problema.

Las cuentas claras

—Cultura dice que es muy costoso una compañía, exige disponer de un gran cuerpo de bailarines que hay que formar. Duato lo decía en estas páginas la semana pasada.

—Si sumamos las subvenciones del Real, unos 24 millones de euros, y de la compañía que dirige Duato, nos acercamos a los 31 millones que recibe el Opera House-Covent Garden del Gobierno inglés para sostener una compañía estable de ópera, una no menos grande de danza como el Royal Ballet, dos grandes orquestas sinfónicas, además de talleres de canto y danza. Habría que recapacitar un poco cuando se habla de lo cara que sería una compañía así y empezar, por ejemplo, en ahorrar en derechos de autor y autopromociones, que suman un pico; y por el contrario, reflexionar sobre el interés que despierta la danza clásica en el mecenazgo. Llenar un teatro de más de 2000 espectadores durante 150 días al año es un hecho probado, así que hagan sus cuentas.

Ricardo Cué: “Por algo en el Covent Garden programan 160 representaciones al año, más que de ópera, que son de 110 o 120. El ballet vende más y es menos costoso”.

—Duato prefiere que se cree un teatro para la danza.

—No logro comprender la obsesión de algunos coreógrafos por enfrentar la danza clásica con la moderna. Y también es un topicazo decir que hay antagonismo dentro de un teatro entra la danza y la lírica. Por lo menos no sucede en Londres, París, Milán o Nueva York. Lo que es costoso es mantener el Teatro Real cerrado todos los meses que está cerrado, pagando una plantilla de tra-



“Los cinco valeses de Isadora es un solo de diez minutos que Ashton creó para Lynn Seymour. Es muy difícil, se baila al estilo de Isadora Duncan y tengo que olvidarme de mi técnica de bailarina clásica. Es precioso, me encantaría traerlo a España”

bajadores todo el año. Además, ¿por qué tiene que ser una compañía que disponga de un solo teatro?, tenemos teatros en Santander, en Bilbao, en Sevilla, en Valencia... Esos teatros nos permitirían girar toda la temporada sin parar, los gastos se repartirían.

—Si usted o Angel Corella no convencen a las autoridades, será difícil que otros lo consigan.

—Nosotros tenemos una carrera por ahora y para eso hay que sacrificarse. Yo estoy dispuesta a ello, pero pido algo a cambio. Estoy dispuesta a cortar mi carrera para venir a España y formar una compañía nacional de danza clásica, pero me tendrían que dar unos mínimos. No voy a formar una compañía de titiriteros con

otros veinte y una cortina detrás... Por otro lado, se está viendo que en nuestro país los jóvenes han perdido la iniciativa propia, hay una gran crisis cultural. Hay muchos chicos que estudian ballet para nada, saben que están sin futuro. Creemos una situación cultural un poco más interesante. No es tan difícil, simplemente hay que empezar en algún momento.

—¿Trabaja ya en algún proyecto?

—No. Me quiero implicar más, pero no por el momento.

Ricardo Cué: “Ahora preparamos un proyecto, *Blancanieves*, que se estrenará en el Real en noviembre con música de Emilio Aragón. Lo bailará con Johnatan Cope y probablemente lo dirigirá yo”.

—Cambiano de tema, ¿cómo se ha adaptado a la vida londinense?

—Ahora me encuentro muy bien, tengo muchos amigos y salgo bastante. Londres tiene cientos de teatros y museos y para mí, como artista, es la ciudad perfecta. Puedo ir a ver a actores de todo el mundo, tienen el teatro de mayor prestigio, ves exposiciones increíbles. Es una ciudad muy agradable y una vez que la conoces tiene sus rincones: para tomar el desayuno tardío de los domingos, donde se junta la farándula.

Danza y maternidad

—Tal y como la tratan en Inglaterra estará encantada. ¿Qué le gusta de los ingleses?

—Los ingleses son encomiables en muchas cosas. Les interesa que seas bueno en tu profesión y si es así, da igual de dónde vengas, no son nada racistas. Son educados, tienen un gran respeto por los demás. Han sabido mantener unas normas de convivencia y una moral como, por ejemplo, el sentido del honor. Y sobre todo tienen un grandísimo amor por el arte. Hay una gran afición a la cultura que alimentan desde pequeños.

—Me pregunto cómo compaginan las bailarinas su exigente trabajo con la vida privada, por ejemplo, con la maternidad.

—Todo no se puede tener en esta vida, hay que hacer sacrificios y hay que elegir. Conozco a bailarinas que son madres y que lo llevan muy bien, pero eso supone un año sin trabajar. ¡La danza ha enriquecido tanto mi vida!, pero es muy exigente: te da lo que le das. He tenido mucha suerte, tengo una madre “española”, dedicadísima, lo soy todo para ella y también para mi padre. Sé lo importante que eso es, siguen siendo mi punto de apoyo. Y a mí me gustaría que si tuviera hijos, fuera así; pero si sigo siendo bailarina de la forma y el nivel en el que estoy, no podría dar eso. Así que elijo no hacerlo.

LIZ PERALES

La Pradillo de Madrid dedica un ciclo a la autora británica Caryl Churchill. Vicente León dirige *Un número* (día 8), Darío Facal *Helado* (día 11), y Goyo Pastor *En una nube* (día 14).

Clive: Esta es mi familia. Pero estamos lejos de nuestro hogar. Servimos a la Reina donde sea que nos movamos. Soy como un padre para los nativos de este lugar. Y un padre para mi familia tan querida. Este es el comienzo de *Cloud nine*, una obra sobre la desigualdad de sexos y razas, sobre el dominio de los unos sobre los otros. Betty, la mujer de Clive, no se valora a sí misma, quiere ser como los hombres quieren que sea: su personaje es interpretado por un actor. Del mismo modo Joshua, el esclavo negro, es interpretado por un blanco, puesto que los hombres blancos quieren que sea como ellos. Por otra parte Clive quiere imponer en su hijo su modo machista de ver la vida aunque a éste le gusta jugar con su hermana y con sus muñecas. La obra pertenece a los años en que Caryl Churchill (1938) colaboraba con grupos de teatro feministas como "Joint

Caryl Churchill

Feminismo y abstracción



VAL RYLANS

Stock", el grupo que la estrenó. Tras una etapa de obras para radio, su primera obra para el teatro fue *Downstairs*, en 1958, cuando todavía estu-

diaba en Oxford. Pero su gran éxito internacional, puesto en escena por Max Stafford-Clark en el Royal Court, fue *Top Girls* (1982), la historia de cinco personajes históricos femeninos invitados a cenar por la nueva directora de la agencia de empleo así llamada. Con *Serious Money* (1987), comparada a *Glengarry Glenn Ross*, Churchill pasaría del *fringe* al West End londinense y a una trayectoria de éxito que no excluye la comercialidad pero mantiene su sentido de la transgresión.

Extrema síntesis. *Ice cream* (1989) es una obra que se inicia con el viaje de una pareja de norteamericanos a Inglaterra y que bajo su aparente cotidianeidad acaba convirtiéndose en una pesadilla mental que obliga a los personajes a enfrentarse con los acontecimientos dramáticos de un mundo sórdido y consigo mismos y les obliga a "asomarse" hacia lugares ignotos para ellos hasta entonces. Es el mismo estilo que se concentra también en *Esto es una silla*, obra que pudimos ver el año pasado en

Barcelona en el desaparecido Arrenbrut. Es ésta una obra que extrema el poder de síntesis de la autora para mostrarnos en esa última frase de la protagonista que "Todo el mundo camina en todos los sentidos y nadie sabe por qué", una sentencia para un mundo que nos muestra el miedo, la tortura, el holocausto y la guerra con la poética sencillez a la que se ha dirigido Churchill en esta última etapa de plena y brillante madurez. Sus personajes, como dice Elias Canetti (Apuntes 73-84) saben que "la esperanza ya sólo radica en lo fragmentario". *A number* (2002) nos plantea el tema de la clonación humana. Se inicia con el enfrentamiento de un hijo con su padre cuando se entera de que él tiene réplicas genéticamente idénticas y es meramente "un número". Es una penetrante indagación que nos muestra las ventajas y peligros de la ingeniería genética. ¿Qué haríamos si para recuperar a un hijo perdido lo clonáramos, nos saliera mal y pretendiéramos empezar de nuevo para conseguir un modelo mejor?. Churchill ha ido del feminismo socialista a la abstracción formal en unos textos de gran sencillez, siempre del lado de la transgresión y la crítica. Esta evolución se dejar ver en estas tres obras.

MARIA JOSÉ RAGUÉ

CRÍTICAS

Hamlet

DIRECTOR: EDUARDO VASCO
INTÉRPRETES: GINÉS GARCÍA MILLÁN, WALTER VIDARTE, NURIA MENCIA...**LA ABADÍA. MADRID**

TODO bien; pero la interpretación ¿qué? A la vista de este montaje de Eduardo Vasco y de otros anteriores cabe preguntarse por el sentido que da a la dirección de actores. Interrogante que no es óbice para reconocer en el director virtudes dramáticas con frecuencia ejemplares. En la determinación de un espacio escénico simple y austero muestra Vasco su absoluta confianza en la

fuerza interna de la tragedia de *Hamlet*. Esta pierde retórica ornamental, pero gana intensidad trágica. A reforzar esta depuración ayuda la versión de Moratín-Pallín, la iluminación de Camacho, una poética del tenebrismo afín a esa desnudez de la escena, y los subrayados musicales aunque, a veces, en el estreno, la viola de gamba de Alba Fresno tapara la palabra. La dirección de Vasco alcanza su cumbre en la representación en el jardín, trampa para Claudio, el rey incestuoso y criminal; y mejor aún con los sepultureros cuya anacrónica canción de Polichinela añade sarcasmo al fúnebre escepticismo. Y tras estas

consideraciones viene la pregunta: ¿por qué las indagaciones sobre el espacio dramático no se trasladan a la dirección de actores? Enmarcada en esta concepción escénica, la complejidad psicológica de *Hamlet* exige una interpretación irreprochable, rica de matices e inflexiones. El príncipe de Dinamarca representa una idea de belleza y bondad que oculta otra idea dominante de violencia. Las dificultades son infinitas y, en este montaje, insuperables; la idea de un Hamlet que aspira a la sabiduría se quiebra cuando el espectro del padre le revela la terrible verdad y le convierte en ejecutor de la venganza.

De esta trágica dialéctica entre filosofía y violencia se nutre la simulada y verosímil locura; y debiera también nutrirse la pasión actuaral de García Millán que a duras penas cumple con lo que Hamlet recomienda a los cómicos: templanza, mesura, lengua suelta y no aserrar el aire con las manos. Nuria Mencía acaba por dar exagerada razón al Marqués de Bradomín que consideraba a Ofelia una pava, una niña boba. En estas circunstancias, el muy relativo interés acaba desplazándose a los secundarios, aunque lamentablemente haya que excluir de esta tímida cita a otras veces excelente Walter Vidarte. **JAVIER VILLÁN**

Clint Eastwood

“Corren tiempos difíciles para películas complejas”

En apariencia es una película de boxeo, pero detrás de *Million Dollar Baby* –se estrena mañana en salas españolas– se esconde la propuesta más valiente, bella y lúcida del ya legendario Clint Eastwood. El autor de *Sin perdón*, con 74 años de edad, casi inmediatamente después de la extraordinaria *Mystic River*, suma una nueva obra maestra a su numerosa y dilatada filmografía, sobre la que reflexiona en esta entrevista realizada por el periodista norteamericano Peter Debruge (“Moviefone.com”). Eastwood desvela los secretos del rodaje y sus claves emocionales a la hora de enfrentarse



a la historia. Protagonizado por Hilary Swank, Morgan Freeman y el propio Eastwood (de nuevo delante de la cámara), el filme, que narra la historia de unos “personajes complejos” con el ring como escenario, ha recibido siete candidaturas a los Oscar, entre ellas las de Mejor Película, Mejor Director, Mejor Actor y Mejor Actriz.

“Million Dollar Baby no fue una película difícil, pero sí fue muy difícil que el estudio se interesara por ella. Hoy en día todo el mundo está interesado en secuelas y remakes. No es fácil realizar un drama porque no quieren que esas historias salgan del papel”

CLINT Eastwood ha defendido turbias ciudades fronterizas y perseguido a los criminales más sucios de San Francisco. También ha recibido una bala dirigida al presidente de los Estados Unidos, pero nunca hasta ahora había tenido que afrontar una decisión tan dura como la que debe tomar en *Million Dollar Baby*.

sobre el arte de dirigir con su última y emocionante entrega.

—*Million Dollar Baby* tiene la apariencia de una sencilla película de género, pero termina por ser uno de sus trabajos más complejos. ¿Puede comentar los desafíos de una historia como ésta?

—No fue una película difícil de hacer, pero sí fue muy difícil que el estudio se interesara por ella. Parece que hoy en día todo el mundo está tan interesado en secuelas, *remakes*, etcétera, que cada vez es más complicado realizar un drama, un estudio de personajes o algo así. Simplemente no quieren que esas historias salgan del papel.

—Usted ha dirigido también secuelas y westerns. Quizá es más fácil que le den luz verde a un proyecto de género que a uno que no resulte tan familiar para usted.

—Sí, pero con *Mystic River*, Warner Bros dijo que lo haría por un determinado presupuesto y nada más, y que si queríamos buscar financiación por otro lado, éramos libres de hacerlo. Así que lo hicimos pero no encontramos a nadie dispuesto. Simplemente pensaron que el material era demasiado duro y dramático. Llevé *Million Dollar Baby* a Warner y dijeron: “Bueno, una película de boxeo...”, y yo dije: “No es una película de boxeo, es un estudio de personajes, una historia de amor, son muchas cosas, pero no es una película de boxeo. Ocurre dentro y alrededor del boxeo, y, seguro, el boxeo juega un papel importante, pero es más bien una historia de amor padre-hija”, y de ese modo es

como siempre la he visto.

—¿Cuántos proyectos ha tenido que abandonar por esta actitud de los estudios?

—No muchos, la verdad. En el pasado no trabajaba tanto como antes. Había un par de géneros que eran apuestas seguras, los westerns y las historias de detectives, que nadie iba a cuestionar. Pero si quieres hacer algo más complejo, algo distinto y más espeso, ahora corren tiempos difíciles para conseguirlo.

Cine al viejo estilo

—Todo el mundo quiere proyectos seguros y las secuelas lo son. Si haces una copia del original, probablemente consigas una respuesta parecida.

—Con suerte consigues a un actor que esté en la portada de ‘Us’ o de ‘People’, y el estudio te dará luz verde porque el personaje “está en el espectro demográfico”, como dicen, y todos los chavales irán a verla. Pero no siempre van. Yo trato de hacer películas para un público que quiere ver historias adultas, con personajes reales y complejos, que es un tipo de cine más orientado al viejo estilo. En cierto sentido, *Million Dollar Baby* podría ser una película sobre un tipo de los años cuarenta o cincuenta, de otra época.

—El hecho de que decida abrir la película con el logo de la Warner en blanco y negro ya dice mucho al respecto. Los diálogos, la naturaleza de los personajes contienen ecos del Hollywood clásico...

—No estoy seguro de cómo les habrá sentado lo del logo en blanco y negro, ni siquiera estoy seguro de que lo hayan visto (risas), simplemente me pareció una forma adecuada de entrar en la película, porque incluso la escena de combate con que empiezo es casi blanco y negro. La película entera es casi en blanco y negro. Es algo que he hecho durante años, con *Bronco Billy* y con *Honky Tonk Man* también, contar historias de personajes fuera del contexto social que vemos todos los días. Son personajes que están en la periferia de todo lo que conocemos. He visitado todos los viejos gimnasios de Los Angeles para esta película, y allí

ves tipos jóvenes tratando de llegar a algún sitio, persiguiendo un sueño que sabemos imposible. Y esta chica, la de la película, representa eso en la historia, alguien que ha tenido una educación limitada y que se resiste a ser una camarera toda la vida.

—Volviendo a lo que ha dicho sobre hacer películas para adultos. Es algo que no se ve mucho estos días. Todo parece dirigido a un público de trece años. Aunque los contenidos no tienen nada inapropiado para espectadores jóvenes...

—No, de hecho se la he puesto a mi hija de ocho años...

—...tampoco ofrecen un discurso inequívoco, transparente. ¿Busca que el espectador encuentre sus propias respuestas?

—Totalmente. Yo espero que el espectador participe durante toda la película. Sabemos que Frankie es un extraño para su verdadera hija y que tiene una ex-mujer en alguna parte. Quizá hasta tenga nietos, ¿quién sabe? Al final, no sabemos dónde acaba. Vemos la cabaña donde ha tomado el pastel de limón, a través de la ventana. ¿Pero le vemos a él o no? Hay una camarera, pero eso no significa nada. Quizá no esté ahí. Quizá ha viajado a China. ¿Quién sabe? La audiencia debe pensar sobre esto, y si no es capaz de hacerlo, creo que es el espectador erróneo para esta película.

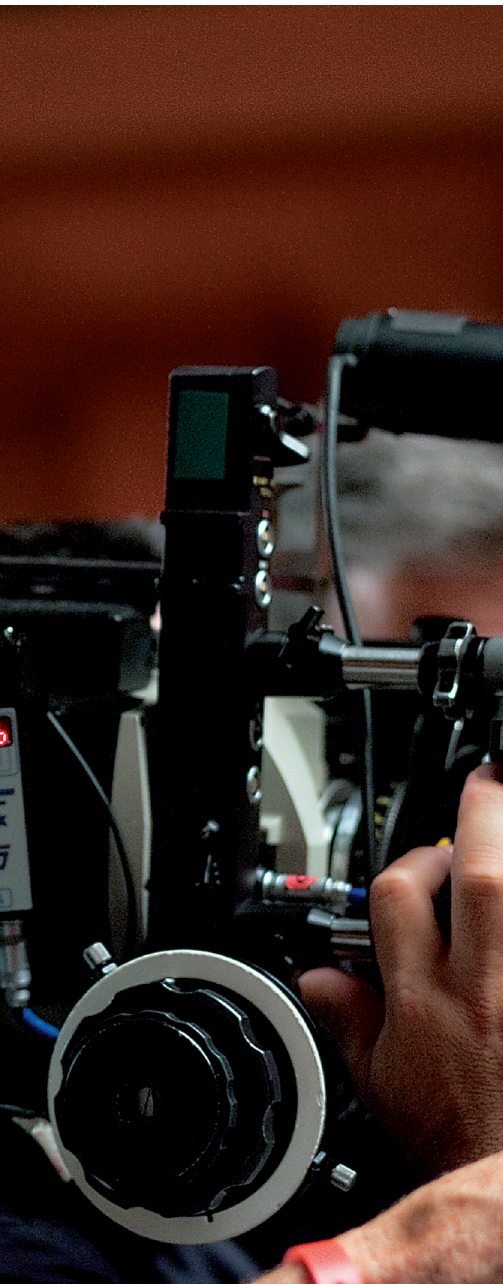
Un significado abierto

—Deja cosas abiertas a la interpretación...

—Muchos me han preguntado qué significa, en *Mystic River*, el saludo de Kevin Bacon a Sean Penn al final de la película. ¿Significa “voy a pillarte” o “sé lo que tú sabes y esto será un secreto que vaya a nuestras tumbas”? Mi respuesta es cualquier cosa que tú creas que significa.

—En muchas de sus películas, el tema de la venganza es la clave del filme. En *Million Dollar Baby* se aleja de ello cuando también podría haber ido por ese lado.

—Esa es la naturaleza de la pelí-



Eastwood habla en esta entrevista sobre los retos de su última película, aclamada unánimemente por la crítica, y qué lecciones ha aprendido

cula. El destino se interpone fatalmente. Tenemos a esta chica joven y la vida debería ser maravillosa a medida que consigue su sueño, pero no ocurre de ese modo. Él es el padre que murió y que ella quiso tanto, ella es la hija que él ha perdido, y tiene que enfrentarse al dilema moral más difícil que una persona pueda imaginar. Cuando pienso en ello, si alguien me preguntara qué hacer, yo diría que tiene que ser muy valiente para hacer algo así, porque ¿qué puede ser peor en la vida?

—¿Hay algún actor del que ha aprendido algo especial?

—De muchos. Cada vez que veo a un actor en una buena interpretación es un enorme placer. Creo que eso es lo que me mantiene haciendo cine a estas alturas de mi vida, en lugar dedicarme a jugar al golf o algo así, porque disfruto mucho viendo a los actores trabajar, y me encanta crear la atmósfera para que lo hagan. De vez en cuando me encuentro con un actor al que le falta confianza, y mi trabajo es que la consiga. Ese es el desafío, pero es divertido. Soy afortunado. En mis dos últimas películas he trabajado con gente que estaba preparada para saltar donde yo quería que estuvieran. Lo prefiero de ese modo. Con los chicos y chicas de *Mystic River* casi no tuve que ensayar.

Escenas a la primera

—¿Con *Million Dollar Baby* ha ocurrido algo parecido?

—Sí, muy similar. Cada actor es diferente y único. Algunos necesitan una gran cantidad de ensayos y otros son maravillosos cuando se sienten libres y van a por ello a la primera. En esta película generalmente siempre estaban preparados. El equipo técnico también lo estaba porque están acostumbrados a trabajar a mi manera. Muchas veces, un equipo está acostumbrado a trabajar con alguien que hará diez, quince o veinte tomas, pero yo prefiero no hacerlo. Había algunas escenas

especialmente difíciles para mí en esta película que simplemente quería ir a por ellas y ya está. No quería hablar de ellas, ni ensayarlas, no quería escuchar las líneas. Las quería decir por primera vez. Por ejemplo, la escena en la iglesia con el cura... se hizo en una toma. Son momentos altamente emocionales en mi mente. No hay nada técnico en ellos. Así que la reacción que quieres en el espectador es que escuche cada escena como si fuera la primera vez que se dicen esas palabras. Algunos actores podrán decirlas diez veces y sonar como la primera, pero por qué no intentarlo sólo una vez.

—Debe haber muchas cuestiones de tipo técnico, preparatorias para interpretar a un boxeador y a un entrenador. ¿Qué espera de sus ac-

tores cuando se preparan el papel?

—He tenido a gente ayudándoles. En el gimnasio, cuando no estábamos rodando, estaban entrenando. Hilary Swank se preparó constantemente. Es una chica atlética con gran habilidad, pero también muy delgada, así que tuvimos que meterla en un programa de entrenamiento de pesos pesados. Boxeaba dos horas cada noche y hacía pesas dos horas cada mañana durante cuatro meses. Lucía Rijker, que interpreta al “Oso Azul”, es una gran campeona. Está hecha de acero, puede golpear a un animal, y fue de gran ayuda para Hilary. La ayudó en su entrenamiento.

—Después de dar a su reparto tiempo para que se prepare, absorbe con facilidad los “accidentes”, los momentos inesperados en rodaje. En

“Espero que el espectador participe durante la película. La audiencia debe pensar en la historia y si no es capaz de hacerlo creo que es el espectador erróneo para esta película”



“Hay que cambiar con los tiempos y con tu vida. Si no estás constantemente evolucionando, aprendiendo, simplemente te detienes y caes. Este papel ha sido estupendo”

Mystic River hay un par de ejemplos. ¿Ocurre lo mismo aquí?

—Sí, los hay. Sólo por poner un ejemplo, una anécdota graciosa, alguien que conozco interpreta al árbitro del combate la primera vez que vemos a Oso Azul y vemos lo robusta que es. Están en el ring, boxeando, y el árbitro se pone en medio para detener la pelea, Oso Azul lanza un puñetazo y derriba al árbitro, que es un tipo alto, y a Hilary. Fue un accidente estupendo. Lo incluí en el montaje no sólo porque me encanta ver cómo el tipo cae de culo en el ring sino porque es real. Muestra el poder de esta mujer de modo verídico. Ese hombre no estaba actuando.

—Es esta actitud lo que hace que sus películas respiren de un modo que muchos directores contemporáneos no entienden. No todo tiene por qué seguir un plan perfecto, responder a un propósito determinado.

—Estoy de acuerdo. Si algo ocurre, no quiero que los actores detengan la escena. Si algo se cae, re-

cógelo y continua con lo tuyo. Si preguntan “¿y qué pasa con la cámara?”, yo les digo, “no os preocupéis. No penséis en la cámara. La cámara se preocupará de eso si sale mal”. Tienes que reaccionar como en una obra de teatro, como en la vida real. Si algo se cae, recógelo y guárdalo en el bolsillo. Todos esos pequeños momentos que suceden en un proyecto ayudarán a crear esa especie de experiencia real frente a la cámara, muy distinta de las experiencias teatrales.

Apuesta por la dirección

—Hace ya diez años desde que actuó para otro director. Ocasionalmente, hace alguna película como *Mystic River* en la que no actúa. ¿Con qué Eastwood se identifica más?

—Cuando empecé a dirigir en 1970, pensaba que eventualmente, algún día, miraría a la pantalla y me cansaría de ver a ese tipo, así que me puse a dirigir. De ese modo, si me cansaba de verme, podría trabajar detrás de la cámara. Y eso ha ocurrido periódicamente desde entonces. No hay un verdadero motivo, digamos desequilibrante, para ello, sólo que probablemente en los próximos años me dedicaré más a dirigir que a actuar. Pensé que pasaría antes, pero no ha sido así. Lo que ocurre es que no hay suficientes papeles de tipos ancianos que yo pueda incorporar, como ocurre con este último. Este papel ha sido estupendo, pero soy consciente de que no habrá muchos papeles para tipos de mi edad excepto cameos o personajes secundarios que repitan las mismas cosas que he hecho anteriormente, y yo ya no quiero repetirme más a estas alturas de mi vida. Quizá cuando era joven, pero no ahora. Antes ha mencionado que he hecho suficientes secuelas y cosas de ese tipo, pero ya no más. Hay que cambiar con los tiempos, cambiar con tu vida. Si no estás constantemente evolucionando, aprendiendo, simplemente te detienes y caes.

PETER DEBRUGE

LA trayectoria que Clint Eastwood inicia con *Bird* (1988) y que prosigue con obras del calibre de *Cazador blanco, corazón negro* (1990), *Sin perdón* (1992), *Un mundo perfecto* (1993), *Los puentes de Madison* (1995) y *Mystic River* (2003), hasta llegar a *Million Dollar Baby*, se inscribe en una doble búsqueda. Por un lado, su voluntad de conectar con lo más fértil de la tradición narrativa del clasicismo americano en su vertiente genérica: el biopic, el cine de "safaris africanos", el western, el cine criminal, el melodrama romántico, el cine negro o el film de boxeo. Por otra parte, la voluntad de filmar los hechos narrados con la densidad y con la urgencia implícitas en la necesidad de "comunicar una experiencia".

Reelaboración de la tradición y

captura de la intensidad inherente a lo irreplicable para conectar con una aspiración fundamental de la modernidad. Reinterpretación del cine clásico, en definitiva, desde la plena conciencia de su historicidad, al tiempo que se buscan formas contemporáneas para hablar con sinceridad y sin sucedáneos. Por eso, ahora, Eastwood se acoge al paraguas de los arquetipos genéricos y narrativos del cine pugilístico, asume sus márgenes con plenitud y termina por abrir el género en canal para adentrarse finalmente, a tumba abierta, por las tinieblas más oscuras y políticamente incorrectas de un drama universal sobre la orfandad.

Para llegar hasta semejante abismo, por el que se precipitan las imágenes de *Million Dollar Baby* en sus veinte minutos finales, el cineasta recoge las mejores semillas que han sembrado en el camino títulos como *Cuerpo y alma* (Robert Rossen), *Tongo* (Robert Wise), *Fat City* (John



HILARY SWANK Y CLINT EASTWOOD EN MILLION DOLLAR BABY

Clasicismo a contracorriente

MILLION DOLLAR BABY

Director: CLINT EASTWOOD
 Intérpretes: C. EASTWOOD, HILARY SWANK, MORGAN FREEMAN, JAY BARUCHEL, MIKE COLTER, LUCIA RIJKER
 Guionista: PAUL HAGGIS
 ESTRENO: 4 FEBRERO

Huston) o *Toro salvaje* (Scorsese). Sólo que el gimnasio pugilístico retratado por Eastwood, habitado enteramente por perdedores atrincherados en los márgenes, se abre pronto su propio camino para explorar a conciencia un tema que obsesiona al cineasta: la angustia de los padres que han perdido a sus hijas, el sentimiento de orfandad paterna (ya presente en *Poder absoluto* y en *Mystic River*), auténtico subtexto que hierve a temperatura creciente bajo el discurrir de un relato que se ocupa de narrar, en primera instancia, la lucha por el éxito de una joven y voluntariosa boxeadora.

Si todas las grandes obras de arte son siempre producto de una rees-

critura que abre espacios para el sufrimiento propio (Harold Bloom) y si el arte "que dice las verdades más radicales acerca de la condición existencial e histórica es el de la negación y el rechazo, el que hace hincapié en el malestar de la civilización y en la laceración misma del yo individual" (Claudio Magris), comprobemos entonces con qué nos encontramos en esta obra capaz de subvertir todas las expectativas: reescritura de la tradición genérica; exorcismo de una herida emocional que sangra, cada dos por tres, en los fotogramas del cineasta; rechazo de los cánones establecidos (de la fácil autocomplacencia en los clichés del melodrama ternurista), negación de la moral hegemónica, indagación frontal y sin coartadas esteticistas en lo más lacerante y en lo menos asumible de un revulsivo acto de amor.

Porque, es hora ya de decirlo, *Million Dollar Baby* (rodada íntegramente en 37 días) desemboca con insólita honestidad en una secuen-

cia que vale, por sí sola, para certificar la sima profunda de la que nace el film: la ejecución amorosa de un acto eutanásico que el cineasta se atreve a filmar de frente, mirando con valentía a los ojos, al rostro, a los gestos y a las manos del hombre que lo comete. Hace falta mucho valor y mucha madurez, fílmica y humana, para llevar tan lejos una puesta en escena como la que Eastwood despliega entonces, hija de una mirada hecha, simultáneamente, de amor y de dolor, de compasión y de horror, de solidaridad y de despedida. La secreta y honda belleza, transida de amargura y temblor literario, que respira la narración no se autoconcede ninguna facilidad. Por

eso descubrimos al final que el relato entero no es otra cosa que la evocación de un

pretérito dolorosamente convocado desde el presente por la escritura nocturna de una carta dirigida (no se puede decir por quién) a la hija perdida. Volvemos así, para sorpresa de todos, al mismo resorte que ponía en marcha el relato de *Los puentes de Madison*.

De ese tiempo suspendido y arrebatado a semejante ejercicio epistolar, de esa pátina casi fantasmagórica, en su oscuro y denso realismo, se alimenta el insondable dolor y la serena placidez que destilan unas imágenes cuyo pulso parece detenerse en cada fotograma para hacer avanzar en silencio, sin aspavientos y sin subrayados, uno de los discursos más personales, más heterodoxos y más a contracorriente que han surgido durante la última década en el Hollywood contemporáneo. O, para decirlo con mayor propiedad, a despecho y ante la desconfianza de éste.

CARLOS F. HEREDERO

Teoría y práctica del autismo

SUEÑO DE UNA NOCHE DE INVIERNO

Director: GORAN PASKALJEVIC
Intérpretes: LAZAR RISTOVSKI, JASNA ZALICA, J. MITIC, DANICA RISTOVSKI
Guionista: FILIP DAVID, PASKALJEVIC
ESTRENO: 4 FEBRERO 95 MIN.

EL autismo es una enfermedad psicológica que se caracteriza por una deficiencia de la interacción social. El que la padece piensa que todo el mundo piensa lo mismo que él, por eso no se interesa por lo externo y se encierra su mundo interior. No es extraño que uno de los personajes-símbolo que protagonizan *Sueño de una noche de invierno* sea una niña autista: Jovana es la hija de la guerra, el acto supremo del autismo, la sublimación de un solipsismo que reacciona con violencia. Paskaljevic va aún un poco más lejos en su concepción del autismo como metáfora del adormecimiento en que ha caído el pueblo serbio después de la

que lucha por reconstruirse—. Lo hacen desde tonos distintos y llegan a conclusiones diametralmente opuestas: el barroquismo juguetero y musicalmente optimista del autor de *Underground* contrasta con la austeridad triste y árida del autor de *La otra América*. En un caso el amor nos conduce, de un modo u otro, a la felicidad, y en el otro a la catástrofe donde el matiz shakespeariano del título toma sentido. No es cuestión de discutir si ese final trágico resulta precipitado y absurdo, estando como está a punto de dar al traste con los logros de una estimable película política, porque la conclusión de Paskaljevic es desoladoramente coherente: un país tan fragmentado, tan temeroso de analizar sus dolores internos como es la antigua Yugoslavia, está predestinado a chocar, una y otra vez, la cabeza contra el muro.

Es de agradecer que, antes de

llegar a ese final apresurado, los simbolismos estén camuflados bajo una pátina de eficaz naturalismo. Incluso los nombres de los personajes son los nombres de los actores, como dando a entender que la distancia que hay entre

persona y personaje ha sido aniquilada por una voluntad de realismo lacónico y taciturno.

Tan lacónico y taciturno como el serbio Lazar, que llega a su antigua casa después de diez años de encarcelamiento y se encuentra con que la guerra le ha dejado una herencia inesperada, una madre y una hija, refugiadas bosnias, que la han ocupado tras ser abandonadas por

un marido que no comprendía el autismo de la niña. De repente, Lazar tiene que adaptarse a una realidad degradada y entender la posibilidad de la ternura. Jasna y su hija tienen que acostumbrarse a comprender lo masculino como un elemento no necesariamente hostil. Buena parte del metraje de *Sueño de una noche de invierno* cuenta el proceso de acercamiento de ambos mundos como si filmara el deshielo de un paisaje glacial, con la paciencia documental de quien observa algo que va a ocurrir lentamente. Paskaljevic minimiza los diálogos para potenciar los gestos: después de todo, los tres personajes son, de algún modo, autistas, y su relación con el entorno va modificándose, va humanizándose, a través de un abrazo o una sonrisa. En ese sentido, la sensibilidad con que el cineasta serbio filma el enamoramiento de Lazar, Jasna y Jovana vence el ambiente desolador en que se desarrolla, poblado por árboles secos, bares tristes y casas semiderruidas donde los desaprensivos aún campan a sus anchas. Hasta aquí, Paskaljevic elude todo sentimentalismo. Es una pena que, después de una secuencia-bisagra que parece concebida para dar paso a la ficción—no en vano es una representación teatral protagonizada por la niña autista la que antecede a la tragedia—, la película parece precipitarse hacia el vacío, como si Paskaljevic se dejara tentar por un nihilismo que contradice la evolución natural de los personajes. A veces se tiene la sensación que la fatalidad legítima culturalmente el arte, y lo cierto es que si el director serbio hubiera evitado ese maldito tópico, *Sueño de una noche de invierno* sería mucho mejor de lo que es.

SERGI SÁNCHEZ

Punto de Vista

EL próximo 18 de febrero comienza el I Festival de Cine Documental de Navarra Punto de Vista, un certamen que reunirá 25 trabajos (entre cortos y largometrajes) procedentes de todo el mundo. Incluye una retrospectiva del director y fotógrafo francés Raymond Depardon y realizará homenajes al director Pío Caro Baroja (por su labor como documentalista etnográfico) y al cineasta Jean Vigo (el primero que habló del 'punto de vista' documental) en el centenario de su nacimiento.

Los Bafta

Scorsese no para de cosechar reconocimientos con su *Aviador*. El próximo 12 de febrero se celebrarán en el cine Odeón de Londres los premios de la Academia Británica, a los que parte como favorita con 14 nominaciones. Pedro Almodóvar y *La mala educación* optará al Bafta a la Mejor Película Extranjera, apartado en el que competirá también con *Los chicos del coro*, *House of flying daggers*, *Largo domingo de noviazgo* y *Diarios de motocicleta*. Podría ser la noche de Gael García Bernal.

A golpes

LA película que debía llamarse *Las chicas andan sueltas*, dirigida por Juan Vicente Córdoba y protagonizará Natalia Verbeke (también una boxeadora al estilo del último Clint Eastwood), cambiará su nombre por *A golpes*. Producida por Enrique Cerezo, se encuentra en estos momentos en fase de montaje y tiene previsto su estreno para la próxima primavera. La historia muestra la peripecia existencial de cinco chicas menores de 25 años que viven en un barrio del extrarradio de Madrid.



IMAGEN DE SUEÑO DE UNA NOCHE DE INVIERNO.

guerra civil: nadie parece recordar la sangre derramada en diez años de absurdas y cruentas contiendas, dispuestos como están a caer en los mismos errores que los llevaron a un desastre del que aún intentan levantar cabeza. Tanto el Kusturica de *La vida es un milagro* como el Paskaljevic de este *Sueño...* parten de lo particular—una historia de amor—para hablar de lo general—un país

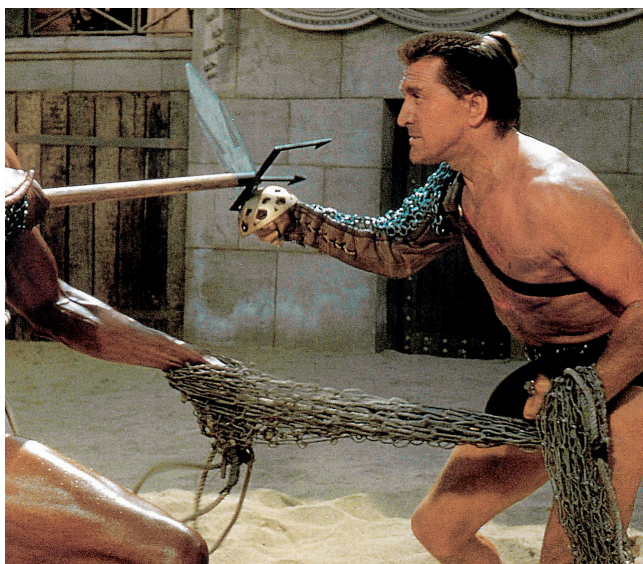
Espartaco

El Cultural entrega hoy, por sólo 8,95 euros, el DVD *Espartaco* (1960), uno de los *peplum* más memorables, protagonizado por un reparto legendario que va de Kirk Douglas a Laurence Olivier. Sustituyendo a Anthony Mann en la dirección, Stanley Kubrick renovó la épica romana con esta monumental película sobre la lucha por la libertad.

CORRE la leyenda de que *Espartaco* existe porque William Wyler no contó con Kirk Douglas para *Ben-Hur*, y desde su resentimiento el actor se propuso levantar a toda costa su propia épica romana. El cinematógrafo había abierto el cine a películas monumentales, y la Universal entró en el proyecto barnizando la imagen de esa capa de plástico propia de la casa, que a Kubrick nunca le gustó como tampoco le gustaron tantas cosas. Empezando por el guión. Para el director neoyorquino la historia pecaba de un exceso de moralidad, y si la dirigió fue porque sus ambiciones no le impidieron decir que no a una superproducción hollywoodense servida en bandeja de oro, al frente de una selección de legendarios actores que van de Peter Ustinov a Laurence Olivier, pasando por Charles Laughton, Jean Simmons y Tony Curtis.

Por mucha tinta impresa o contenidos extras de DVD que existan sobre el tema, no podemos saber con precisión qué tormentos padeció Kirk Douglas bajo las órdenes del treintañero Stanley Kubrick durante el rodaje, o si fueron otras circunstancias a las conocidas las que llevaron a la superestrella de Hollywood a pronunciarse con evidente malestar sobre el cineasta: "Es una mierda con talento". Lo que sí sabemos

es que el egocéntrico Douglas llamó de urgencia al no menos egocéntrico Kubrick para sustituir a Anthony Mann porque tras varios días de rodaje se dio cuenta de que no podía imponer su criterio con facilidad. El actor se equivocó al pensar que Kubrick sería más dócil, aunque sólo fuera por su juventud, sobre todo teniendo en cuenta que venía de trabajar bajo sus órdenes en *Senderos de gloria*. Algo nos dice que en el espacio de tres años entre una y otra película se produjo un punto de inflexión en Kubrick que fortaleció la confianza que tenía en sí mismo, como si al entrar a la edad adulta se hubiera prometido que nadie, ni siquiera una superestrella con grandes poderes en la industria hollywoodense, pasaría por encima de sus convicciones respecto a cómo se dirige una película. Detrás de las batallas



DETRÁS DE LA PANTALLA

–Para conseguir tal número de estrellas en el reparto, Kirk Douglas dio a cada una de ellas un guión distinto en el que su papel tenía más protagonismo que el resto.

–De los 167 días de rodaje, se invirtieron seis semanas en rodar las secuencias de la batalla (en España), que convocó a 8.500 extras en la piel de soldados romanos y esclavos.

–La versión restaurada de 1991, que recupera escenas censuradas en 1960 por su contenido sexual y violento, dio lugar a un nuevo negativo de 65 mm que respeta los colores originales de la película.

–Varias escenas entre Peter Ustinov y Charles Laughton fueron reescritas por el propio Ustinov.

épicas de *Espartaco* acontecieron batallas de egos no menos sangrientas.

Pero dejando a un lado los demonios personales que alimentaron la producción del filme, hay que otorgar a *Espartaco* el enorme mérito de ser uno de los *peplum*, si no el primero, más admirados por el público durante casi medio siglo, y ahí tenemos la reciente, nefasta *Gladiator* para dar fe de la influencia que todavía ejerce. Quedan lejos las asociaciones políticas y sociales a su tiempo (Craso como representante de la extrema derecha norteamericana, el primer mártir de la revolución es negro, etc.), presentes desde la firma del guionista Dalton 'blacklisted' Trumbo en los créditos, y lo que resiste a la impiedad del tiempo son las hechuras de clasicismo en consonancia con la feroz energía del film, sus inspiradas interpretaciones (nótese la preferencia por el estilo británico) y su tratamiento de la violencia libre de anodinos escrúpulos, su actitud poco romántica hacia la guerra y el seguimiento paralelo que dispensa a oprimidos (esclavos) y presos (senadores), resaltando la enorme distancia que separa ambos mundos.

Un Kubrick incómodo. En algunas escenas se adivina un Kubrick ciertamente incómodo dirigiéndolas, especialmente las que tienen que ver con la afectada historia de amor entre Espartaco y Varinia –que podemos sobrellevar gracias a la balsámica

belleza de Simmons–, quizá porque el verdadero corazón de la película late en la conflictiva y compleja relación que protagonizan Graco y Craso. Es en el juego de conspiraciones por el poder –el imperio no tiene rostro, el mal es abstracto–, en las viscerales escenas de acción y en la fase de entrenamiento de los gladiadores (donde vemos la primera aproximación del futuro autor de *2001* a su concepto de hombre-máquina) donde Kubrick puede dar lo mejor de sí mismo, ofreciendo para la posteridad momentos de gran cine. Quizá no trabajó con el guión que él hubiera soñado para la película, y quizá Espartaco pudo no haber triunfado en su sangrienta lucha por conseguir la libertad, pero Kubrick sí conquistó la suya. Nadie le parará los pies a partir de entonces. **CARLOS REVIRIEGO**

Mariss Jansons

“Nada hay más difícil que un *Andante* de Mozart”

La Real Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam vuelve a España de la mano de su nuevo titular, el maestro Mariss Jansons, convertido en uno de los directores más requeridos. La próxima semana interpretará obras de Mahler, Chaikovski y Stravinski en Madrid y Barcelona.

POCO a poco, en contra de las tendencias actuales, la carrera de Mariss Jansons se ha ido homeando en la línea de los grandes del pasado. Después de haber transformado a la provinciana Filarmónica de Oslo de los años setenta, en una falange de primer orden y de haber consolidado a la Pittsburgh Symphony entre las grandes de Norteamérica, ha sido

tentado por dos de las mejores orquestas europeas, la Concertgebouw de Ámsterdam y la Radio de Baviera (con la que volverá el año próximo) y ha dicho a las dos que sí. Así hereda dos tronos –de Riccardo Chailly y Lorin Maazel, respectivamente– que le ubican al más alto nivel, una especie de *primus inter pares*, potenciado por su estrecha re-

lación con la Filarmónica de Berlín o la London Symphony. “No sé qué secreto puede haber en mí” señala con sorpresa ante la pregunta de EL CULTURAL. “Intento hacer bien la música. Quizá es fruto de una educación maravillosa, primero en San Petersburgo y después, con Hans Swarowsky, en Viena. Fui asistente de Karajan en Salzburgo y, posteriormente, de Mravinski en San Petersburgo. Por no hablar de mi padre que era un excelente director de orquesta. Quizá el secreto estuvo en esos profesores que tuve, los cuales buscaban con obsesión la calidad a la que sirvo. Pero no considero que tenga algo diferente”, comenta.

–¿Qué necesita un buen director?
–Una buena técnica es importante. Y yo tuve un buen conocimiento de los estilos musicales en Viena. En la URSS había antes una buena escuela. Crecimos con una sólida educación donde se prestaba mucha atención a la calidad. Por otro lado, la atmósfera era muy exigente, con estudios muy duros.

–Todo esto habrá cambiado.
–Cada época es diferente. Es posible que ahora haya una apuesta menor por la cultura de la etapa en la que yo viví. Y aunque sigue habiendo oportunidades cada momento demanda unos modos diferentes. Entre 1970 y 2000 fui profesor en

BAYERISCHER RUNDFUNK/G. T.



“Convivir con una orquesta es similar a hacerlo con una mujer. Hay que confiar y también soportar para sostener el engranaje y facilitar así que la química perdure. El tiempo ayuda en la comprensión mutua. Cada uno toma lo mejor del otro”

San Petersburgo y mi generación ya tenía muchas cosas similares a las actuales. Podría decir que pertenezco a la primera generación de las nuevas tendencias. Porque ahora estudiar es difícil, con pocos sitios donde llevar a cabo un aprendizaje al más alto nivel. Pero bueno, es la eterna cuestión entre padres e hijos.

—¿Cómo consigue esos excelentes resultados de las orquestas?

—Todo viene del trabajo a largo plazo. Es como cuando vives con una mujer. El director y la orquesta se conocen y llegan a un alto grado de comprensión que permite crecer en ambos casos. Hay que confiar y también soportar para sostener el engranaje y facilitar que la química perdure. El tiempo ayuda en la comprensión mutua. El director toma lo mejor de cada orquesta y ésta le influye a su vez. De ahí que, en este tipo de relaciones a largo plazo, no haga falta hablar mucho, cosa que las orquestas siempre agradecen (se ríe).

—¿Cree que ahora son mejores las orquestas?

—Técnicamente el nivel de los músicos es sin duda mayor. Ahora te encuentras buenas orquestas en sitios que, hace años, ni se te ocurrirían. Pero musicalmente ya no estoy tan seguro. Por ejemplo, en Berlín, la nueva generación es muy buena pero la anterior había convivido con Furtwängler o Karajan... Eso imprime carácter. Yo crecí en San Petersburgo en tiempos de Mravinski y ¿qué le voy a contar?

—¿Cree que resulta más difícil dirigir ahora?

—Sinceramente,

nada es más difícil que un andante, un segundo tiempo, de una sinfonía de Mozart o Schubert. Pero hay piezas del siglo XX que presentan dificultades tremendas. Recuerdo un caso en Pittsburgh que demandaba tres directores por lo que tenías que hacerla con dos asistentes. Pese a esos problemas técnicos, que se pueden superar, no me parece más difícil ser director ahora que hace treinta años.

Menos ensayos

—Ahora las orquestas ensayan menos, ¿cómo les traslada su visión de las obras en tan poco tiempo?

—Hay muchas orquestas que no necesitan de muchos ensayos. Éstos dependen de lo que tengas que decir. A las orquestas profesionales, con muchos años de hacer repertorio, no tienes que repetir continuamente lo que quieres. Basta una indicación y, automáticamente, lo cogen. Tu labor es más la búsqueda de la atmósfera para conseguir trabajar en común. ¡Hombre!, lo ideal es contar con tiempo. Recuerdo cuando tocaban juntos Rostropovich, Oistray y Richter. Eran tres genios y, sin embargo, ensayaban días y días como locos. Y lo hacían para respirar a la vez. Eso es lo ideal. Por ejemplo, cuando dirijo un concierto con solista no me gusta acompañarlo sólo en el ensayo general aunque la orquesta y yo lo hayamos tocado cientos de veces. Se necesita tiempo para conocerse. Pero todo depende de si el director tiene algo que decir. Porque, claro, todo llega a ser aburrido cuando el nivel de las interpretaciones no mejora.

—¿Cómo puede saber con tanto tiempo si le va a apetecer dirigir unas obras en una programación?

—Si apuesto por una obra en el futuro es porque sé que me interesa. No puedo programar obras que en dos años me va a dejar de gustar. Luego pueden pasarte cosas. Si enfermas no te encuentras al más alto nivel y allí es donde te ayuda la profesionalidad. En la música, a veces,

tu energía no está al máximo y ahí es cuando resulta todo más difícil.

—¿Percibe cuándo conecta con el público y cuándo no?

—Inmediatamente, te das cuenta de si el público está contigo o no. Me apasiona el momento de hacer un pianísimo, cuando te rodea el silencio más absoluto. Percibes cómo la gente ni respira, ni se oye un ruido. Por otra parte, me irritan mucho las toses. Pasa en todo el mundo aunque con menos fuerza en Japón, donde el público es muy educado.

—¿Cómo afronta su labor con dos orquestas tan distintas como la Concertgebouw y Múnich?

—Mi deseo es como si fueran dos Jansons, uno para Múnich y otro para Ámsterdam. Pensar que no soy el mismo, sino dos. No es fácil esta esquizofrenia musical pero cada orquesta camina de forma distinta. Tienen elementos en común pero se trata de orquestas muy diferentes. Eso es la teoría, luego veremos en la práctica (se ríe).

—¿Quiere cambiar muchas cosas?

—Humildemente, no voy a transformar nada porque la calidad de

base a la que me enfrento es enorme. Voy a Ámsterdam y Múnich, con orquestas de gran tradición, respetando su historia. Mi trabajo aspira a que nos influyamos mutuamente, buscando cosas nuevas.

—¿Es la edad determinante para la elección de un director?

—No puedo juzgar. A veces las orquestas necesitan un director y no puede porque está ocupado y apuestan por un joven. En muchas ocasiones eso ha funcionado.

—Las orquestas radiofónicas perdieron su lugar como difusoras del repertorio contemporáneo.

—No creo que una orquesta de la radio sólo deba hacer música contemporánea para que las otras se dediquen al repertorio. Las orquestas de la radio cumplían antes una función que ahora no tienen. Así, estas formaciones hacen cada vez más conciertos mientras que en el pasado se dedicaban a las grabaciones o emisiones. No creo que la Orquesta de la Radio de Baviera deba encerrarse en la música contemporánea. Se hace el ciclo “Música viva” además de otros que tienen mucho

público. Pero una orquesta debe conseguir que su repertorio sea el más amplio posible.

—No le parece miserable que los directores importantes, cuando se vuelven famosos, no regresen a las orquestas que les dieron sus primeras oportunidades.

—(Mira sorprendido) Y ¿qué puedo hacer? Seguramente tiene razón. Pero no me queda elección. Si tuviera más tiempo y posibilidades volvería a aquellas orquesta que me invitaron al principio. Pero mi

tiempo es único. La vida te empuja. En mi país me esperan y me siento culpable porque no encuentro momento para ir. Pero, por otro lado, soy uno solo y no diez. No puedo dividirme. No quiero que mi salud se vuelva a resentir. Ahora ya no tengo tiempo para dedicar cinco semanas a la ópera. Para un solista, diversificarse es más fácil pero para un director es prácticamente imposible.

Mariss Jansons (Riga, 1943) se ha convertido en uno de los directores más importantes del momento después de una sólida carrera ajena a los manejos del marketing actual. Con una formación excepcional —a la que no fue ajeno su padre, Arvid Jansons, uno de los mejores maestros de su generación—, ganó el concurso Karajan que le abrió las puertas de la Filarmónica de Oslo a la que transformó ubicándola entre las mejores de Europa. Después de pasar por la Pittsburgh Symphony, compatibiliza la titularidad de las orquestas del Concertgebouw y de la Radio de Baviera.

LUIS G. IBERNI

Infatigable

AUNQUE haga tiempo que no le escuchá-bamos, no se crean que Plácido Domingo estaba inactivo antes de aparecer en el *Parsifal* liceísta. Les cuento y que no se me enfade el magnífico artista, tanto lo bueno como lo menos bueno.

He de empezar obligatoriamente por el desagradable contratiempo del nombramiento de Peter Gelb como intendente del Metropolitan Opera. La jubilación de Volpe y el estado de salud de James Levine le hicieron pensar que su candidatura podría ser una de las más interesantes pero no, no se le abrieron las puertas a pesar de llamar al consejo de administración y, según me han contado altas fuentes de la institución, en ello tuvieron bastante que ver algunas de sus elecciones para puestas en escena. A buen entendedor...

Tampoco debió quedar satisfecho de todo con la recepción crítica obtenida a su propuesta de *Luis Fernanda* en Washington. A P. Kennicott, del Washington Post, ha dejado planteadas muchas dudas, por más que al Domingo barítono le eche todas las flores.

En cambio tiene muchos motivos de satisfacción en el campo discográfico. Está completando en Londres la grabación de lo que para él es un hito: el personaje de *Tristán*. Posiblemente no se lo escuchemos nunca en teatro, pero él quería —y lo ha conseguido— dejar constancia de su interpretación junto a Pappano y Pape. Se comenta que podría ser para EMI, cuyo presidente se jubila, la última grabación en estudio de una ópera completa. También se halla a punto de cumplir otro sueño: la grabación del *Rodrigo* de Ginastera con el que casi debutase en 1966. Y, ya en junio, terminará la de *Pepita Jiménez* con la Comunidad de Madrid.

Un mes antes, en mayo de 2005, afrontará en el Metropolitan un nuevo papel: su debut en el *Cyrano de Bergerac* de Franco Alfano. Alternará el personaje con Fabio Armiliato y yo tengo gran interés en escuchar una obra que le ofrecieron a Mario del Monaco y la rechazó por considerar que era “demasiado aguda” para él. Sin duda será todo un reto pasar del barítonal Javier de *Luisa Fernanda* al tenorísimo Cyrano. **BECKMESSER.COM**

COMUNALE DI BOLOGNA



BLANCAS EN
L'INCORONAZIONE

Monteverdi estilizado

LOS acontecimientos líricos de la semana aparecen presididos por la soprano chilena Cristina Gallardo-Domás, (1967), en un estado de espléndida madurez de su instrumento generosamente lírico, de apreciable anchura y solidez. La encontramos primero mañana mismo en Valencia (Palau), en un recital con la Orquesta de la ciudad dirigida por Maurizio Barbacini y en el que aborda páginas de Bellini, Verdi, Massenet, Catalani y Puccini. De este último, su compositor preferido —debutó en Santiago de Chile con *Butterfly* después de completar estudios en la Juilliard de Nueva York—, interpretará, el 7 en Las Palmas y el 9 en Santa Cruz de Tenerife, como cierre del Festival de Música de Canarias, el personaje central de la ópera corta —tercera del *Tríptico*— *Suor Angelica*. A su voz quizá le falte un poco de robustez para calar en toda la entraña dramática de la infeliz monja en este melo elevado al cubo; pero es cantante de excelente proyección en la zona superior y su timbre campaneaba con desahogo. Cantan con ella la mezzo italiana Bernadette Manca di Nissa y la soprano gallega Laura Alonso (primer premio en el último concurso Kraus de Las Palmas). Un director competente y serio, Christian König, estará en el imaginario foso junto a la Filarmónica de Gran Canaria. El concierto se completa con las *Cuatro piezas sacras* de Verdi.

Otra relevante voz que aparece estos días es la de una habitual visitante de nuestra geografía, la po-

laca Ewa Podles (1952), una de las pocas contraltos de la actualidad, que ofrece, junto al pianista Roman Markowicz, un recital en la ciudad del Turia el día 8 con canciones de su compatriota Moniuszko, la cantata *Giovanna d'Arco* de Rossini, el ciclo *El cuarto de los niños* de Musorgski y las *Canciones gitanas op. 103* de Brahms. El oscuro y recio instrumento de la cantante, extenso y amplio, un tanto duro de emisión y no siempre flexible, es en todo caso buena base para dar una estupenda sesión de música vocal.

La última cita se produce hoy mismo y el sábado y no es desde luego menos importante, porque es con el que se puede considerar creador de la ópera moderna, Claudio Monteverdi, del que se presenta en el Maestranza de Sevilla *L'incoronazione di Poppea*, una auténtica obra maestra llena de colorido, de sabios contrastes dramáticos; un ejemplo de escritura fluida y teatral, precedente de algunas de las óperas semiserias del XVIII. Se presenta una ya aplaudida producción del Comunale de Bolonia firmada por el excéntrico, pero siempre interesante, Graham Vick, y dirigida musicalmente en esta ocasión por el intencionado y vistoso Christophe Rousset, que aquí no actúa al frente de sus Talens Lyriques, sino de la cada vez más afirmada Orquesta Barroca de Sevilla. En el reparto vocal aparecen muchos jóvenes, lo que debe aplaudirse, gobernados por el arte cada vez más seguro de la soprano madrileña Ángeles Blancas, de porte altivo y humana fragilidad (lo que conviene a *Poppea*) y por la voz en ascenso de la mezzo Agata Bienkowska, que se traviste para Nerón, papel que otras veces ha sido cantado por un tenor. **A. REVERTER**

Homenaje con instrumentos originales

EL XXXII Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Universidad Autónoma de Madrid rinde esta misma tarde en el Auditorio Nacional un homenaje al profesor Francisco Tomás y Valiente. Será con un concierto a cargo del director y fortepianista belga Jos van Immerseel y su excelente conjunto Anima Eterna. Éste, fundado hace cerca de dos décadas, se dio a conocer a través de sus innovadoras lecturas de un amplio repertorio, de Bach a Poulenc, siempre con criterios historicistas. El programa está dedicado a Mozart —*Sinfonía nº 29*, *Concierto para fagot* y *Segundo para violín*— de quien seguro brindarán nuevas y enérgicas sonoridades gracias al empleo de instrumentos de la época.

Siglos y sitios de oro

COMIENZA mañana el Ciclo de Música española 'Los siglos de oro' que organiza la Fundación Caja Madrid y Patrimonio Nacional y que pretende la difusión de nuestro, a veces, olvidado patrimonio musical, llevándolo a los enclaves para los que fue concebido originalmente. En su X edición dedicará especial atención a las figuras italianas de Corselli, Boccherini y Farinelli, vinculados con España, de los que este año se celebra su centenario. La Academia de Bellas Artes de San Fernando acoge la primera cita en la que el clavecinista Fabio Bonizzoni se hará cargo de varias sonatas de Domenico Scarlatti. A lo largo de cerca de un año pasarán por la serie madrileña intérpretes relevantes del repertorio como la Europa Galante de Fabio Biondi, La Orquesta Barroca de Sevilla, el teclista Pierre Hantaï o el Ensemble Boroque de Limoges que llevarán su arte a espacios como la Real Fábrica de Tapices o los palacios de Aranjuez o del Pardo.

Henze corona su año español

ENTRE las novedades que ofrece esta temporada la Orquesta Nacional, y no son pocas, está la de emplear tres de sus semanas en dar protagonismo a un compositor vivo. Una magnífica idea que preside una programación a la que el actual titular, Josep Pons, ha dado un giro fundamental. Ya señalábamos en estas páginas que el primer festejado era el alemán Hans Werner Henze (Gütersloh, Westfalia, 1926), muy presente en Madrid últimamente: recordemos el estreno de su más reciente ópera, *L'Upupa*, en el Real y la aparición de su libro de memorias, *Quintas bohemias*. Las tres semanas que van del 4 al 20 de febrero dependen, así, del criterio del mismo compositor celebrado, que ha pergeñado tres atractivos programas: 1. *Aurum Argentum*, de un alumno de Henze, el hamburgués Detlev Gla-

naert, *Totenfeier* (original versión del primer movimiento de la *Sinfonía n.º 1* de Mahler), *Concierto para violín* (con Benjamin Schmid) y *Sinfonía n.º 5* de Henze (director: Peter Rundel); 2. *Obertura n.º 3* de Bach y el oratorio *Das Floss der Medusa* de Henze (director: Josep Pons); 3. *Sinfonía n.º 83* de Haydn, *Latidos* de Luis de Pablo, *Appassionatamente plus*—una de las postreras obras del músico germano— y la aproximación de Berio a la *Ritirata notturna di Madrid* de Boccherini (director: Arturo Tamayo).



LUCERNE FESTIVAL

Como vemos, Henze, además de hacernos participar en sus pentagramas, sólidos, atonales o seriales, firmemente trazados y estupendamente contruidos, los coloca entre otros que pueden mantener con los suyos variadas relaciones, más o menos ocultas. Todo un mundo de sugerencias.

TEMPORADA
2004
2005

CICLO DE CÁMARA Y POLIFONÍA

ONE *Cámara*

Martes, 8 de febrero de 2005, 19:30 h.
Auditorio Nacional de Música (Madrid). Sala de Cámara.

ONE Cámara y Cuarteto Mosaiques

Franz Joseph Haydn (1732-1809)
Sinfonía núm. 8, en Sol mayor, "Le soir"

Franz Joseph Haydn
Sinfonía núm. 13, en Re mayor (Adagio)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Sinfonía en Fa mayor, K 76 (42a)

Franz Joseph Haydn
Sinfonía núm. 85, en Si bemol mayor, "La Reine"

Miércoles, 9 de febrero de 2005, 19:30 h.
Auditorio Nacional de Música (Madrid). Sala de Cámara.

Cuarteto Mosaiques

Franz Joseph Haydn (1732-1809)
Cuarteto en Mi bemol mayor, opus 20 núm. 1 (Hob. III:31)

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Cuarteto en Sol mayor, opus 18 núm. 2

Johannes Brahms (1833-1897)
Cuarteto en Do menor, opus 51 núm. 1

Localidades a la venta: en taquillas del Auditorio Nacional (C/ Príncipe de Vergara, 146), Teatros INAEM y Servicaixa (902 33 22 11 y www.servicaixa.com). **Precio único:** 12 euros cada concierto.

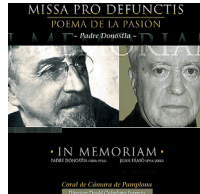


DISCOS



C. THIELEMANN
OVERTURAS ALEMANAS
FILARMÓNICA DE VIENA
DG 474 5022

ESTE disco se encuadra en la gran tradición germana, el romanticismo temprano representado por oberturas de sus compositores claves como Mendelssohn (*Sueño de una noche de verano* y *La gruta de Fingal*), Weber (*Euryanthe* y *Oberon*), o Wagner (*Rienzi*). Una tradición que queda plasmada hoy en un director integrado plenamente en ella como Thielemann, asimismo muy viva en los timbres y fraseo de una orquesta como la Filarmónica de Viena. Un lujo aprovechado magníficamente por la batuta, que sabe exponer con finura y convicción las distintas secuencias de músicas tan expeditivas y teatrales. Hay aciertos indudables en el tratamiento tímbrico y en la regulación de dinámicas, como en ese misterioso comienzo de *Oberon*, en el que late todo el romanticismo germano. **A. R.**



PADRE DONOSTIA
MISSA PRO DEFUNCTIS
CORAL DE CÁM. DE PAMPLONA
RTVE 65228 DDD

DESPUÉS del excelente álbum dedicado por Claves a la obra orquestal del Padre Donostia, este nuevo CD viene a enriquecer la discografía de José Gonzalo Zulaica (San Sebastián, 1886-Lecároz, Navarra, 1956) con dos de sus principales composiciones sacras, la *Misa de difuntos* de 1945 y el *Poema de la Pasión* de 1937. La primera es una hermosa reflexión sobre la muerte, con una elegante armonización, muy francesa, sobre la que planea la sombra de los *Réquiem* de Fauré y, sobre todo, Duruflé. La segunda, una emotiva narración de la *Pasión de Cristo* a partir de un texto del siglo XVI de Juan López de Úbeda. La Coral de Cámara de Pamplona hace gala de su reconocida sensibilidad hacia la música menos trillada. **R. BANÚS**



G. VERDI
AIDA
ETTORE PANIZZA, DIRECTOR
MYTO 2 Cd 43H091

EN el viejo Met se ofrecieron veladas como la que nos ocupa, que cuenta con cantantes legendarios de allá por los años treinta. El presente registro proviene de una función de febrero de 1937. La gran Gina Cigna tenía entonces sólo 37 años y estaba en plenitud, mostrando las características de una auténtica soprano *spinto*. Giovanni Martinelli ya había superado los cincuenta, pero aún poseía esa voz de acentos metálicos a admirar. Bruna Castagna no era una de las mezzos más apreciadas en Europa a pesar de su origen italiano, probablemente porque prefirió retirarse al Met. Ezio Pinza sobresalía como Ramfis y Carlo Morelli daba réplica a Amonasro a menor nivel. Conviene conocer el ayer para poder apreciar el presente. **G. ALONSO**

Visión clásica

GUSTAV MAHLER: SINFONÍAS 1, 2, 3, 5, 6, 7 y 9
ORQUESTA Y CORO DE LA RADIO BÁVARA. BRIGITTE FASSBAENDER (ALTO)/EDITH MATHIS (SOPRANO)/MARJORIE THOMAS (ALTO)
RAFAEL KUBELIK, DIRECTOR
AUDITE 95.467/23.402/23.403/95.465/95.480/95.476/95.471

ESTAS versiones, grabadas en concierto, entre 1967 y 1982, son superiores a las que el mismo director y orquesta realizaran en estudio de 1967 a 1971 para DG. De ellas se deriva un maravilloso impulso vital. Rafael Kubelik era un artista elegante, minucioso, de gesto vivo, capaz de captar y reproducir los misterios de estos pentagramas. Lo hacía desde una óptica en cierto modo clásica. Lo cual es perfectamente admisible. Gustav Mahler era, después de todo, un heredero de la gran tradición. Es verdad que dinamitó la forma sonata y acabó destruyéndola, pero no es menos verdad que heredó de Bruckner —que llevó a sus últimas consecuencias la estructura—, no pocas cosas.

Tempi rápidos, equilibrio de volúmenes, fraseo de gran lirismo, acentuación fina, nítidos contrapuntos, brillo sonoro, nada de sentimentalismo. Son algunas de las características de una interpretación que podría tacharse de modernista. No hay aquí el *pathos* agudo de un Leonard Bernstein, ni la agresividad expresionista de un Jascha Horenstein, ni la finura agrídulce de un Bruno Walter, ni la acidez de un Hermann Scherchen. Pero hay música muy bien hecha. Destaquemos algunos momentos mágicos: el refinamiento de las *Nachtmusik* de la *Sinfonía n.º 7*, la sutileza de la entrada del coro en la *n.º 2*, la transparencia contrapuntística de la *n.º 5*, el vigor juvenil de la *n.º 1*, la belleza expresiva del Adagio de la *n.º 3*...

Faltan por salir la 4 y la 8. Las esperamos ya con impaciencia. **ARTURO REVERTER**

Discos más vendidos

TÍTULO	AUTORES	INTÉRPRETES	DISCOGRÁFICA
1 El soldadito de plomo	E. Aragón	Orq. Sinf. Tenerife	DG
2 Callas. Life and Art	Varios	M. Callas	EMI
3 Clásicos populares infantiles	Varios	ORTVE	RTVE
4 Concierto año nuevo 2005	J. Strauss	Orq. Fil. Viena	DG
5 Juan Diego Flórez, Grandes arias..	Varios	J. D. Flórez	DECCA
6 Renée Fleming, Haendel	G. F. Haendel	R. Fleming	DECCA
7 Jaume Aragall, Voce e Passione	Varios	J. Aragall	DISCMEDI
8 Orfeón Donostiarra. Canciones	Varios	Orfeón Donostiarra	RTVE
9 Songs of Spain. V. de los Ángeles	Varios	V. de los Ángeles	EMI
10 Lamento. Magdalena Ko ená	Varios	M. Ko ená	DG

Barcelona: Castelló, FNAC Bilbao: Vellido Madrid: El Corte Inglés, FNAC, Madrid Rock, Real Musical Oviedo: Real Musical Palma de Mallorca: Tot Clásic San Sebastián: Parsifal Sevilla: Allegro Zaragoza: El Corte Inglés, FNAC Valencia: FNAC



El Quijote y la “sequedad” del cerebro

“Yo sé quién soy”. La autoafirmación de Don Quijote pone de relieve la riqueza de una de las “patologías” más célebres de la literatura mundial. En el año en el que se celebran los 400 años de la publicación de *El Quijote*, el catedrático de Fisiología Francisco Mora, autor de *¿Enferman las mariposas del alma?* (Alianza), reflexiona sobre la locura del hidalgo manchego partiendo de estudios como los de Erasmo de Rotterdam y Ramón y Cajal.

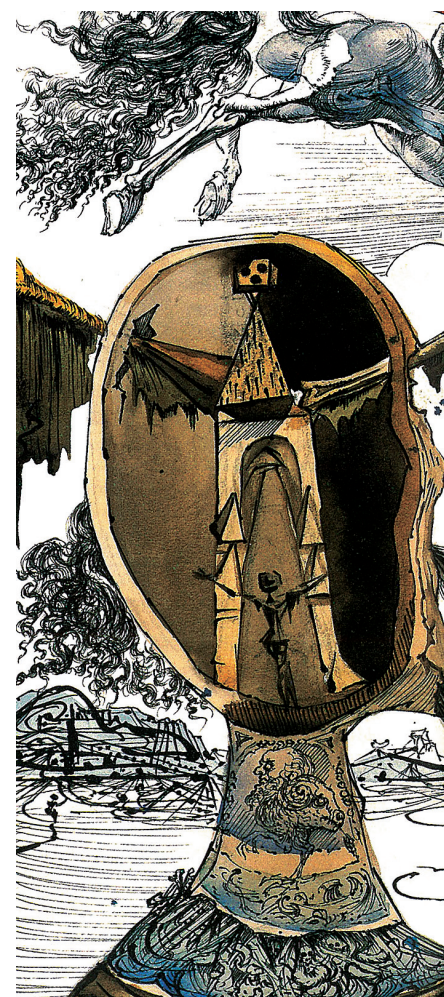
La enfermedad mental, la locura, ha sido un pozo oscuro, misterioso, al que el hombre siempre se ha asomado. En todas las épocas, desde que el hombre ha dejado su impronta escrita, aparece la locura como un misterio. Misterio que, en tiempos más tempranos, ha envuelto siempre la invocación del destino y los dioses y por el que el hombre ha perdido el don más genuinamente humano, su razón. No parece haber duda de que muchos seres humanos, enfermos de esquizofrenia o psicosis depresiva, han padecido la inmisericorde tortura, al estar “poseídos del demonio” según la validación reinante y ser ejecutados por hacha, fuego, agua o el martillo implacable de muchas órdenes religiosas.

La locura ha sido durante muchos siglos metida en ese saco inominado de seres humanos que han “pervertido” el orden social establecido. Y en él, en ese saco, ha entrado tanto el “loco” como el “poseído”, el “criminal”, el “hereje”, el “visionario”, el “poeta” y muchos artistas y pensadores. Todos han roto los esquemas que la sociedad y sus muchos intereses bastardos ha construido para lograr un equilibrio de identidad. Lo paradójico es que son estos “locos” y “herejes” los que han hecho avanzar las sociedades huma-

nas y con ello impedido su anquilosamiento y su propia desaparición. Escribió Bernard Shaw: “El hombre razonable se adapta al mundo, el que no lo es persiste y trata de adaptar el mundo a sí mismo. (¿No fue eso lo que hizo Don Quijote acomodando la realidad del mundo a sus ideales caballerescos?). Por tanto –sigue Shaw– el progreso depende del hombre poco razonable”.

Locura y progreso. Pero no sólo con el hombre “poco razonable” sino también con el “loco” progresa el mundo. Y más, con el loco genial. Y es así como en ese mundo de sombras, las más de las veces destructivo y rompedor del ser humano, aparecen gentes con “locuras” que son “luces”, que iluminan. Y ahí están Demócrito, Sócrates, Newton, Beethoven, Lord Byron, Shumann, Donizetti, Poe, Van Gogh, Nietzsche, Hölderlin, Rousseau, Goya, Gaudí, Hemingway, y tantos y tantos otros. ¿De qué forma enferman las células cerebrales, las neuronas, esas mariposas del alma como las llamaba Cajal, para que junto al sufrimiento y la angustia se añada ese soplo creativo último?. Esa es una de las infinitas incógnitas que todavía sigue sin ser respondida por las Ciencias del Cerebro. Y esos son los “locos” creadores.

Pero hay más locos y locuras. Hay y existen “cuerdas locuras”. Erasmo de Rotterdam en su libro *El Elogio de la Locura* describe un tipo de loco y locura que es como realmente “deseable por encima de todo”. Decía Erasmo de Rotterdam que la locura “deseable” era aquella que hace al alma libre de preocupaciones y angustias “inundándola además de deliciosos perfumes”. Y es además aquella locura que también Cicerón señalaba como “supremo don de los dioses liberador de tantos males”. Y es de esta manera como Erasmo de Rotterdam pone en escena y describe la conducta de aquel ciudadano cuya locura le llevaba a pasar días enteros sentado en el teatro, viendo y aplaudiendo y gozando de representaciones teatrales que no existían. Sus familiares, ante aquella disparatada y atrabiliaria conducta trataron de curarle. Y al parecer lo lograron a base de hechizos y pócimas. Y cuando tal cosa ocurrió dice Erasmo que aquel hombre exclamó: “Me habéis matado, amigos. No se conserva, se mata, a quien habéis quitado el placer, arrancándole por la fuerza el desvarío de la mente”. Y ¿acaso no es eso mismo lo que le ocurrió a Don Quijote de la Mancha en su lecho de muerte?. ¿Acaso la locura de Don Quijote no termina, muere,



con el renacimiento de Alonso Quijano el Bueno?

Imaginación altruista. Pero la locura de Don Quijote fue un tanto diferente. Yo diría que dentro de esas locuras que Erasmo denomina “como deseable por encima de todo” la de Don Quijote añade la dimensión de ayudar a los demás. Se trata no sólo de una liberación personal, sino de liberación y ayuda a los

La locura de Don Quijote médicamente no se ajusta a ningún patrón patognomónico descrito en psiquiatría. Tampoco Cervantes sabía de esta materia aun cuando, al parecer, se ilustró bastante en los tratados médicos de la época

demás. Erasmo de Rotterdam nunca pudo describir esta locura porque nunca conoció a Don Quijote (murió en 1536 y la novela de Cervantes apareció en el año 1605). Es decir, hablamos de esa otra locura que aun liberadora de las preocupaciones y angustias cotidianas del mundo y placentera para uno mismo, se torna además llena de otras preocupaciones y angustias en un universo ima-

ya he señalado, cuando se les arrebató “el placer arrancándoles del desvarío de la mente”. Don Quijote de la Mancha, ese egregio loco de la literatura universal que tuvo “el vicio solitario de la lectura”, como lo llama Armas Marcelo, y le arrastró a ese sentimiento enfermo de la emulación, “se enfrascó tanto en la lectura que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y turbio en

vivir además, añadiría yo, una vida ejemplar acometiendo “todo aquello que pueda hacerse perfecto a través de los “ideales” de su mente”. Y es de este modo como Alonso Quijano, ya flaco y esquizotímico, aburrido de vida, hacienda y proyectos, relleno de nuevo su vida con una emoción prestada por sus lecturas, en este caso de caballerías porque éste era el marco posible de la huida. Y cierto, entre fantasías, noches y días, llenó su cerebro de un sueño que le hizo entrar en una “locura sana” y escapar de una “locura enferma” seguro peor que aquella de sentirse caballero andante. Me refiero a la locura verdadera, estéril y rota de proyectos.

Una expresión de lo sublime. Dijo Cajal, en un discurso que dio en el Colegio de Médicos de San Carlos el 9 de Mayo de 1905, en unos actos conmemorativos del tercer centenario de la publicación del Quijote: “Más de una vez me he preguntado: ¿Por qué Cervantes no hizo cuerdo a su héroe? La defensa briosa y elocuente del realismo en la esfera del arte no exigía necesariamente la insanía del caballero del ideal... ¿O es que reservado queda no más a la demencia afrontar los grandes heroísmos y las magnas empresas humanitarias?”. A su vez César Juarros, estudioso de la locura del Quijote hizo suya, tal vez sin saberlo, no lo sé, esa misma pregunta que se hizo Cajal quince años antes acerca de por qué Cervantes creó a su protagonista loco. Termina Juarros: “Tal vez porque lo sublime no es, al fin y al cabo, sino una forma de locura. A través de las incoherencias de los locos es posible sentir fragmentos de otro mundo, más en armonía con nuestras ansias de ideal”.

En cualquier caso, preciso es señalar que la locura de Don Quijote médicamente no se ajusta a ningún patrón patognomónico descrito en la Psiquiatría. Tampoco Cervantes sabía de esta materia (aun cuando al parecer se ilustró bastante en los tratados médicos de la época)

más allá de lo que hubieran sido sus observaciones personales. Y es así que creó un personaje con un mundo mental de huida y fantasía sin ningún trazo de verdadera patología mental clínica. Y pocos beneficios se pueden sacar del análisis de la literatura científica o descriptiva que clasifican a Don Quijote desde loco esquizo-paranoide (con desconcertantes alucinaciones visuales que le hacen ver gigantes o castillos donde sólo hay molinos de viento o ventas), al “loco entreverado” con intervalos de lucidez que puede razonar con sano juicio en todo aquello que no concierna a la caballería andante. Y es que, efectivamente, como tantas veces se ha señalado, salvo su monotemática caballerescas, el pensamiento y el discurso de Don Quijote discurre con impecables razones que “no le sacaran del borrador de su locura cuantos médicos y buenos escribanos tiene el mundo: él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos”. Y todo esto, además, lo resume el propio Don Quijote cuando señala: “Yo sé quien soy”. Lejos, pues, a mi entender, deben quedar todos aquellos estudios “imaginativos” que muchos psiquiatras de nuestro tiempo han querido ver en el origen de la locura de Don Quijote bien como una verdadera enfermedad mental, sea esta una esquizofrenia o una manía, o la falta de vitaminas, o el agotamiento o el poco dormir, o la ausencia específica de sueño REM, o una rematada demencia.

Una vez más, la genialidad y la locura (cierta o imaginaria) se encuentran. Y una vez más, al menos en los hombres geniales, lo hacen para ensanchar nuestra visión del mundo y hacerlo mejor. Bienvenidas sean pues las locuras excelsas y geniales. Y bienvenido sea Don Quijote que, saliendo de esas páginas encantadas de letras que son los libros, ha liberado al mundo intelectual de tanto follón y malandrín.

FRANCISCO MORA



ACUARELA DE SALVADOR DALÍ. 1954

ginario y altruista. Y que más que placenteras para uno mismo, “inundándola de deliciosos perfumes”, la llena del placer de poder “ayudar a los demás y liberar el mundo de malandrines y follones”, defendiendo la justicia. Esa es la locura de Don Quijote.

Y es curioso que tanto el ciudadano de Argos que nos describe Erasmo de Rotterdam como el propio Don Quijote se les mata, como

turbio, y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio... Rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras”. Y



JORDI MILÁN, DIRECTOR DE LA CUBANA

“La televisión es portadora del virus *vanitatis incontrolata*”

PREGUNTA: ¿Qué le ha hecho a usted la televisión?

RESPUESTA: Lo mismo que a usted y que a otras muchas personas: nada y mucho. Sin darnos cuenta, nos ha creado monodependencia. Es la portadora de ese virus llamado “vanitatis incontrolata”.

P: ¿Es degenerativa la enfermedad de la “caja tonta”?

R: Puede serlo, porque te deja el cerebro seco... Y con el cerebro seco ya sabemos lo que ocurre: además de arrugado llega lo que se conoce como “tontitis aguda” y eso es peligroso, porque ya sabemos que a los tontos es muy fácil manipularlos.

P: ¿Estamos ante una demencia incurable?

R: Esperemos que no.

P: El espectador: ¿Culpable o inocente?

R: Culpable, sin lugar a dudas. Nos quejamos, pero lo hacemos apretando el mando a distancia, sin dejarlo ir. Como si lo tuviéramos pegado con “pegamento Glu”. Y encima somos tan hipócritas que nos creemos nuestras propias excusas...

P: ¿Cree que los famas se harán con los cronopios?

R: No he leído el cuento de Cortázar. Lo siento.

P: ¿Ve contradicción entre televisión y teatro?

R: Según como se mire. La televisión tiene mucho de teatro y, en cambio, nos han hecho creer que todo lo que sale por televisión es verdad. Al teatro vamos a sabiendas de que todo es mentira, pero se dicen verdades. Sería interesante que supiéramos diferenciar lo que es verdad y lo que es mentira.

P: ¿En qué parte del escenario vive el sentido del humor?

R: Como en todo, en las partes bajas. En la parte del escenario más cerca de la calle..., a las personas. En el escenario de lo cotidiano es donde se produce y se recibe mejor el humor.

P: Ser o no ser... ¿ésa es la televisión?

R: “Ser”... con todo... con teatro, con cine y con televisión pero, eso sí, ¡a poder “ser” con imaginación!

P: ¿Apocalíptico o integrado?

R: Ni una cosa ni la otra. “A mi aire”, eso sí, como todos, aguantando y

apechugando, que es gerundio.

P: ¿Tiene la “caja” espacio para tanta basura?

R: Llegado este punto de la entrevista tengo que confesarle que no sé dónde estoy. ¿A qué caja se refiere? ¿Se refiere a la de caudales, verdad? Si es así... sí que cabe... cabe mucho... y cabe aún mucho más... la basura se paga muy cara últimamente.

P: Mójese: ¿Sardá, Wyoming o Buenafuente?

R: No veo muchas diferencias. Aunque disimulan, juegan más o menos a lo mismo. A Sardá lo conozco demasiado, son ya muchos años durmiéndome con él. A Buenafuente también lo conozco bien, aunque con otro acento. En la terraza de Wyoming, aunque sea de cartón piedra, por lo menos

de momento corre el aire y parece que se puede respirar un poco mejor. Por lo menos si no te gusta tienes la opción de cogerlo y tirarlo por encima de la barandilla, de la terraza a la calle.

P: Aproveche y aconséjeles cómo empeorar el programa para conseguir más audiencia

R: No es muy difícil ese consejo... Que continúen en la misma línea, lo hacen bien... A ver si la gente se harta y viene al teatro.

P: ¿Qué le diría a Pérez... Estremera, claro?

R: ¿Quién es ése? Perdona, no soy culto. ¿No será ese señor de la Conferencia Episcopal? ¿El de los condones?

P: ... Bueno, ¿paga usted, entonces, por ver la televisión?

R: No me gusta volver a pagar por una cosa que creo que ya estoy pagando.

Soy catalán. Soy tacaño.

P: ¿Se reconoce en los “sketches” de la parodia televisiva actual?

R: No. Sólo se parodian a ellos mismos.

P: ¿Qué tal se vive en estos momentos con una “cubana” de 25 años?

R: Pues nada, como todos los padres. Ahora que tenemos a “la nena” criada, a ver si la casamos... Por lo demás, de

la misma forma que hace 25 años. Con ilusión y con las “orejeras de burro” puestas, y “pá lante”. Poca cosa más... Bueno, sí... Ahora tenemos un letrero de bombillas que se encienden y se apagan. Sólo eso.

P: ¿No tiene demasiado ceñido el formato revista?

R: Ceñidos nos gusta ir, esa es la verdad. Adelgaza. Con lo de la revista, cierto es que a veces somos un poco obsesivos. Ya lo sabemos.

La revista se perdió, es una lástima. Aunque de vez en cuando nos gusta cogerla y meterle mano. Nos encantan las plumas. Es una enfermedad de nacimiento, dicen... No se cura con pastillas.

P: ¿Qué color de piel tiene su sarcasmo?

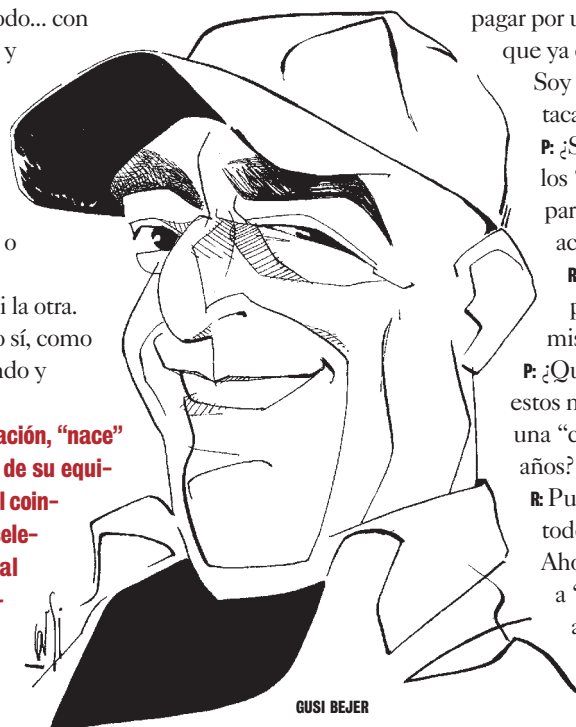
R: Es “tutti colori”, alegre. Tiene los colores del arco iris. Este espectáculo (por *Mamá quiero ser famoso*) además, viene salpicado con pequeñas partículas de mala leche, mezcla de color verde agrio-limón y verde moco.

P: ¿Para cuándo un diccionario “a la cubana”?

R: Aunque suena pretencioso, ya existe en nuestra página web, pero sólo para los que entienden. Es sólo de uso interno.

P: ¿Cómo definiría la palabra FIN?

R: Pues nada... darme media vuelta, coger los trastos y volver a empujar... ¡y a otra cosa mariposa! Mañana, más.



GUSI BEJER

Jordi Milán, según su currículum de presentación, “nace” en 1980, como buena parte de los miembros de su equipo. No es casualidad que esta edad profesional coincide con la de su compañía, La Cubana, que celebra estos días su 25 aniversario. Hoy llega al Teatro Gran Vía 66 de Madrid con *Mamá quiero ser famoso*, última producción en la que se parodia el mundo televisivo, espectadores incluido, y su inusitado protagonismo social.

JAVIER LÓPEZ REJAS